

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Autorské herectví a teorie autorské tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

AUTENTICITA VE SVĚTĚ MÉDIÍ

Hana Malaníková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ivan Vyskočil a prof. PhDr. Jan Jirák, Ph.D.

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

Authorial Acting and Theory of Authorial Creativity

DOCTORAL THESIS

AUTHENTICITY IN THE MEDIA WORLD

Hana Malaníková

Supervisors: prof. PhDr. Ivan Vyskočil and prof. PhDr. Jan Jirák, Ph.D.

Examiners:

Date of defense:

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

AUTENTICITA VE SVĚTĚ MÉDIÍ

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucích práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Sama bych tuto práci nikdy nedokončila. Chtěla bych poděkovat přátelům a blízkým, kteří na rozdíl ode mě neztráceli víru ani trpělivost a snášeli podivné nálady tvora zvaného „doktorand“. Jmenovitě mé rodině a mému Petrovi. A také tatínkovi, který to vše sledoval s povzbuzujícím nadhledem.

Na výsledné podobě se zásadním způsobem podíleli čtyři lidé. Jan Jiráček, který mě s pochopením a zájmem navigoval ve spleť mediální teorie a vedl se mnou a vznikajícím textem inspirativní dialog. Ivan Vyskočil, který mě vytrvale motivoval vlastním zájmem o dané téma a upozorňoval na podstatné momenty z teorie i praxe autorské tvorby. Přemysl Rut, který se se mnou podělil o své mediální zkušenosti a podíval se na text vševědoucím okem dramaturga. A moje divadelní sestra Eva Čechová, se kterou mohu kdykoli konzultovat nejen své myšlenky, ale i celý svůj život.

Všem děkuju!

H. M.

ABSTRAKT

Tématem mé disertační práce je fenomén autenticity veřejného vystupování člověka v médiích, konkrétně moderátora v televizi. Hlavním impulsem i výzkumným polem je vlastní rok a půl trvající praxe v České televizi a potřeba zasadit tuto zkušenost do kontextu mé divadelní a pedagogické práce.

Předkládaný text je v zájmu zachování co nejautentičtější výpovědi psán ve stylu vyprávění a je v něm zdůrazněn subjektivní pohled autorky. V úvodu pojmenovávám východiska, ze kterých budu autenticitu před televizní kamerou sledovat, a osobní i společenský kontext zkoumaného fenoménu. Popisují „pravidla hry“, tedy strukturu a koncepci textu. Poté se věnuju nejpodstatnějším novodobým pohledům na autenticitu, počínaje myšlenkami Jeana-Jacquesa Rousseaua a konče teorií sociální konstrukce reality Petera Bergera a Thomase Luckmanna. Od společenskovedních teorií se dostávám k herecké a hráčské autenticitě na jevišti a k rozboru disciplíny dialogického jednání s vnitřním partnerem jako specifického případu autentické existence ve veřejné situaci. Ve třetí kapitole porovnávám teorii a praxi televizního vysílání z pohledu herce, který se pokouší o autentické vystupování v roli moderátora. V závěru konfrontuju úvodní hypotézy se závěry, ke kterým jsem na cestě z jeviště před televizní kameru došla, a formuluju jejich případný význam pro studium autorského herectví a autorské tvorby.

ABSTRACT

The subject of my doctoral thesis is the phenomenon of the authenticity of people's, specifically TV hosts', public appearances in the media. The chief impetus, and the field of study itself, was my own experience of working at Czech Television for a year and a half and the necessity of placing that experience in the context of my theatre and teaching work.

In the interest of preserving the most authentic possible testimony, the text is written in a narrative style with an emphasis on the subjective view of the author. In the introduction I set out the starting points from which I will explore authenticity in front of the television camera, along with the personal and social context of the phenomenon being studied. I describe the "rules of the game", i.e., the structure and concept of the text. Later I focus on the most significant contemporary views of authenticity, from the ideas of Jean-Jacques Rousseau to the theories of the social construction of reality of Peter Berger and Thomas Luckmann. From social scientific theories, I move on to the authenticity of actors on stage and an analysis of the discipline of Acting with the Inner Partner as a specific case of authentic existence in a public situation. In the third chapter I compare the theory and practice of television broadcasting from the perspective of an actor attempting to perform authentically in the role of TV host. In conclusion, I compare my original hypotheses with the conclusions I reached on my journey from the stage to the television camera and set out their potential significance for the study of authorial acting and authorial creativity.

Obsah

PROLOG	10
1. POJEM A JEHO MOŽNÉ VÝKLADY	19
1.1. PŮVOD	20
1.2. PUTOVÁNÍ PO NOVODOBÝCH KONCEPTECH AUTENTICITY	20
1.3. SHRnutí	44
2. DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ JAKO PŘÍPAD AUTENTICKÉHO BYTÍ	46
2.1. AUTENTICKÝ JE TEN DRUHÝ	48
2.2. AUTENTICITA HERCE	51
2.3. DIVÁCI JAKO LAKMUSOVÝ PAPIREK	57
2.4. AUTORSKÉ HERECTVÍ	63
2.5. ZÁVĚREM	69
3. AUTENTICITA PŘED TELEVIZNÍ KAMEROU	70
3.1. CO JE TOHLE ZA PŘEDSTAVENÍ?	70
3.2. TELEVIZNÍ VYSÍLÁNÍ	80
3.2.1 ŽIVÉ VYSÍLÁNÍ	81
3.2.2. ZPROSTŘEDKOVANÁ KVAZIINTERAKCE	82
3.2.3 TELEVIZNÍ VERSUS DIVADELNÍ AURA	86
3.2.4. KOMPETENTNÍ TELEVIZNÍ DIVÁK	88
3.2.5. HYBRIDNÍ TELEVIZNÍ ŽÁNRY	90
3.2.6. KULTURA INSCENACE	93
3.2.7. ATRIBUT ŽIVOSTI	94
3.2.8. „BEJT LIDSKEJ“	97
3.3. MŮJ TELEVIZNÍ PŘÍBĚH	104
3.3.1. ROZHOVOR S MODERÁTKOU HANOU MALANÍKOVOU	107
3.3.2. MOJE ROLE	109
3.3.3. PRAVDIVOST MÉHO VÝKONU	127
3.3.4. OSOBNÍ FASÁDA	133
3.3.5. TECHNOLOGIE MÁ PŘEDNOST	139
3.3.6. TI DRUZÍ	143
3.4. VYPLŇ SE, OSUDE!	150
EPILOG	152
BIBLIOGRAFIE	159

*„Člověk příliš osobního vzezření vyvolává v televizi velice špatný dojem, zatímco ten, kdo vypadá jako starý rolník nebo jako zničené individuum, působí v televizi dobře.“**

Herbert Marshall McLuhan, 1972

* MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3. Str. 274.

PROLOG

Je pátek 9. prosince 2011 a v jedné pražské restauraci nedaleko Kavčích hor probíhá dotočná pořadu *Věřte nevěřte* (dále jako VN). Právě jsme vyrobili poslední díl. Českou televizi vede od září nový generální ředitel Petr Dvořák a s ním přišly změny – kromě jiných zrušení tohoto pořadu. A končí další programy, například i *Kultura s Dvojkou* (dále jako K2), kterou jsem od ledna do června 2011 také moderovala. Zatímco většina lidí sedících kolem stolu se v tuhle chvíli loučí jen s řadovou epizodou svého profesního života, já pravděpodobně zažívám derniéru v roli televizní moderátorky.

Moje praxe před kamerou České televize trvala celkem čtrnáct měsíců, během nichž jsem na obrazovce strávila něco kolem šestadvaceti hodin čistého času. Šlo o relativně krátkou, ale podivuhodnou zkušenost. Byla to „učňovská léta“ se vším, co k tomu patří – naivitou, nerealistickými očekáváními, nejistotou, nezkušeností. Expedice do světa „za obrazovkou“ skončila dřív, než jsem se stihla se svou rolí sžít. Než jsem si ji mohla začít naplno užívat. Než se z neokoukané nové tváře, kterých televize ročně spolyká desítky, mohla případně stát tvář okoukaná. Mimochodem, napadlo vás někdy, že bychom si své přátele vybírali na principu okoukanosti?

Z mediálního dobrodružství mi zbyla řada provokujících otázek: Lze být v podmínkách televizní výroby autentický? Pokud tu nemohu anebo nemám být sama sebou, kým tu tedy jsem? Existuje nějaká souvztažnost mezi mírou vlastní autenticity, kterou vnímám tváří v tvář kameře a kterou pak v mém výkonu spatřují diváci? Kdybychom si mediální výstup představili jako jistý typ jevištní situace, co přesně obnáší role moderátora? Které okolnosti jsou pro jeho výkon určující a které ho naopak blokují? Může herci v této situaci pomoci psychosomatická a autorská kondice v té podobě, v jaké ji rozvíjí studium autorské tvorby a pedagogiky na DAMU? Pokud ano, čím konkrétně mě studium vybavilo pro náročnou situaci vystupování na veřejnosti *bez veřejnosti*?

Televizní praxe se mě dotýkala velmi osobně. Bylo to mé jméno, můj hlas a můj obličej, které se ocitly ve veřejném prostoru. Prezentovala jsem konkrétní sdělení, na jehož výběru, formulaci a interpretaci jsem se ale mohla podílet jen omezenou měrou – což se vymykalo většině mých dosavadních zkušeností, kroužících kolem autorského divadla a pedagogiky. Můj výkon byl podroben veřejné kritice, která s mou osobou často spojovala i obsah a formu vysílaných pořadů, které jsem ale nemohla ovlivnit. Na

pár měsíců jsem se mediálně zviditelnila, občas mě dokonce někdo poznal na ulici. Především se ale se mnou ve zcela nové a nepřírozené roli setkávali moji přátelé a blízcí, kteří mě jinak dobře znali z nespočtu jiných, ne-mediálních a ne-virtuálních setkání. Cítila jsem vůči nim zodpovědnost za to, abych zůstala svá, přirozená.

Téma autenticity je mou celoživotní výzvou. Zajímá mě jak subjektivně, tedy ve vztahu k mému životu a osobní historii, tak z perspektivy pedagoga. Jak vést a rozvíjet kondici studentů k autentickému veřejnému vystupování, případně k autentickému herectví. Jak je navádět na jejich vlastní samostatnou cestu, a ne na tu svou, částečně už prošlapanou. Jak být sama věrohodným prostředníkem mezi teorií a praxí, mezi studiem a osobním životem, mezi pravidly hry a svobodou ve hře. K té fascinaci pro autenticitu pedagoga (a v širším slova smyslu kohokoliv, kdo vystupuje veřejně, tedy i herce) jsem se zřejmě dostala celkem přirozeně už v dětství a dospívání, kdy jsem sledovala své rodiče – oba učitele, jak doma balancují mezi svými rolemi.

Postmoderní babylón

Hned zkraje podotýkám, že si plně uvědomuju, jak subjektivně a efemérně působí pojem autenticita, obzvláště ve spojení s veřejným vystupováním. Je potřeba vždy a znovu zkonkrétňovat, co si pod tímto slovem představujeme. Při jedné z rozprav nad tímto tématem v rámci doktorandského semináře na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU (dále jako KATaP) poznamenala profesorka Jana Pilátová, že snažit se být autentický je protimluv a nesmysl – autentický v určité situaci buď jsem, nebo nejsem, ale nelze si to vytknout jako cíl svého jednání. S tím souhlasím. Kdykoliv jsem v kterékoliv situaci slyšela od druhých či sama od sebe požadavek „Bud' autentická!“, ocitla jsem se v bezvýhodné pasti prázdného pojmu. Vnímala jsem, že to „není ono“, že nejsem přirozená a pravdivá, ale sama instrukce *být autentický* zněla příliš obecně a nekonkrétně. Neposkytovala mi žádný klíč k tomu, co mám udělat nebo neudělat, abych taková byla.

Jsem si také vědoma, že být autentický v dnešním postmoderním světě zprostředkované (medializované) skutečnosti je nanejvýš komplikované předsevzetí. „*Moderní filosofie se ptala, jak se může z jedinců vytvořit společnost; filosofie postmoderní se ptá, jak a kdy se může člověk ve společnosti stát jedincem, vnímat se jako jedinec, mít pocit, že je sám sebou, definovat se jako subjekt. Jak je možné, že slova, která patří všem, cítíme jako svoje vlastní, jako výraz sebe sama?*“ ptá se filosof **Václav Bělohradský** v

úvodu své knihy *Mezi světy a mezisvěty*.² Tu nedefinovatelnost sebe sama a nemožnost rozeznat své subjektivní názory, pocity a dojmy od těch převzatých prožívám na vlastní kůži. Žiju v době, ve které kategorie jako původnost či pravdivost pozbyly jednoznačného obsahu a mění se často a pod vlivem mnoha komplikovaných okolností ve své protiklady. Vládne nám neurčitost, nedefinovatelnost, neukončenost. Jak tvrdí polský sociolog **Zygmunt Bauman**, „*životnímu úspěchu napomáhají jiné vlastnosti než dříve: nikoliv konsekvence v jednání, trvalé sledování jednou zvoleného cíle, fixní specializace, rozšiřování specificky profilované kvalifikace, ale elasticita zájmů, rychlost jejich změny, pružná adaptace, připravenost učit se a schopnost zapomínat to, co se již nedá použít. Postmoderní kontext tedy preferuje – snad to tak lze říci – absenci přesně vymezené identity; čím neurčitěji je identita definována, tím lépe pro toho, kdo je jejím nositelem.*“³ Nejen, že dnes máme problém vnímat sami sebe jako autentický subjekt, ale zdá se, že to pro nás není ani příliš výhodné. Logicky z toho vyplývají další otázky: „*Jak v tom všem odlišit věci důležité od nepatrných, trvalé od pomíjivých, jak odhalit pravdu pod jarmarečnými hadry, jak zjistit, co je vlastně odění a co převlek, co je čeho nápodobou, co se za co vydává? Ale ještě dříve, než na tyto otázky dojde, se ptáme, jak vydělit zvuky z hluku, jak vyloupnout obraz ze záplavy barev, jak vyjmout věty z proudu slov? Spolu s růstem hluku se zvyšuje i práh citlivosti, takže každé následující sdělení musí být hlučnější než předchozí, stejně jako každý obraz zářivější a každý šok důraznější. A tak stále dál a po spirále výše – až hluk ohluší, světlo oslepí a šok paralyzuje. Karneval významů se končí bezvýznamovostí a nesmyslem – chce-li vše být nositelem významu, pak význam nenese nic.*“⁴ A média hrají v tomto karnevalu ústřední roli. Nejsou jen technologií přenosu informací a interpretací významů, formou, kterou ovládáme a naplňujeme libovolným obsahem. Sama o sobě jsou obsahem, sdělením, paralelní realitou, způsobem, jak se dívat na svět, jazykem, jímž mluvíme a ve kterém myslíme. Svůj slavný výrok na toto téma ze šedesátých let minulého století rozšířil kanadský

² BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Mezi světy & mezisvěty: filosofické dialogy*. 1. knižní vyd. Praha: Votobia, 1997. 194 s. ISBN 80-7220-004-6.

³ BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 165 s. Post; sv. 1. ISBN 80-85850-12-5. Str. 30.

⁴ Tamtéž, str. 36.

teoretik médií a kulturní sociolog Marshall McLuhan v roce 1973 ještě takto: „*Co se týká výroku ‚médiu je poselství‘, poukazuji nyní na to, že médium není figurou, ale pozadím, nikoli autem, ale silnicí a továrnou. Také dodávám, že uživatel médií je jejich obsahem a že se účinky dostavují před vynálezem.*“⁵

Mediální svět, ve kterém žijeme, vyvolává spousty znepokojivých otázek. Ty nejpalčivější zní: Jak virtualita ovládá reálný život člověka a reálné mezilidské vztahy? Mění se nějak naše schopnost navázat a udržet vztah s druhým (druhými)? Jaký je dnes například skutečný obsah pojmu „přátelství“? Hledání odpovědí by nás zavedlo příliš daleko od vytyčeného tématu mé práce, proto se zaměřím jen na problematiku toho, co se v mediálním světě děje s naší tělovostí. S celostním charakterem našeho projevu. McLuhan k tomu říká: „*Fyziologicky vzato, člověk je při běžném používání technologií a různých extenzí svého těla neustále modifikován, a na oplátku nachází nové způsoby modifikace své technologie.*“⁶ Média totiž fragmentarizují nejen skutečnost, kterou nám zprostředkovávají, ale také lidský projev. Do rozhlasového mikrofonu se můžete vyjádřit jen hlasem. Na novinový papír přenesete své myšlenky a pocity pouze ve formě psaného slova. Televizní kamera, která vypadá na první pohled nejkompexněji, protože snímá současně náš hlas i naše tělo, zabírá jen předem vybrané části celku (detaily). A když se rozhodneme projevít přes sociální sítě, opět budeme sedět nahrbeni nad monitorem počítače, ťukat do klávesnice nebo se fotografovat či natáčet. Náš projev bude ze všeho nejvíc ovlivňován a utvářen touhou zaujmout v té ohromné záplavě autentických a pseudoautentických (virálních) sdělení co největší počet našich virtuálních přátel. Nemluvě o tom, že všechna média nás dnes zprostředkovávají těm druhým v digitalizované podobě.

Postavení autenticity v mediálním světě je o to složitější, že média stejně jako například kulturu nebo sport ovládá **komerzializace**, která má principiální schopnost zpeněžit cokoli. Tedy i autenticitu. Média fungující na komerčním principu (a to včetně těch tzv. nekomerčních, veřejnoprávních) dokážou autenticitu jedince izolovat od subjektu, proměnit ji ve zboží a zpeněžit samu o sobě. Typickým televizním příkladem

⁵ MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3. Str. 256.

⁶ Tamtéž, str. 262.

je žánr reality show, kterému se podrobněji věnuju ve třetí kapitole této práce. Ale autenticita se hojně prodává také ve zpravodajství – v podobě anket s náhodnými chodci, v důrazu na výpovědi očitých svědků tragédií apod. Oddělení autenticity od jejího nositele se pak samozřejmě týká i hereckého (či moderátorského) projevu. Herec (moderátor) je v médiích prodáván „jako autentický člověk“. Za všechny jmenujme oblíbenou televizní taneční soutěž StarDance, v níž celebrity vystupují „samy za sebe“ a sebe a svou autenticitu de facto hrají...

Navzdory tomu všemu je autenticita ve smyslu věrohodnosti a pravdivosti něčím, po čem toužíme, co poměříme u druhých i u sebe, o co ve veřejném projevu usilujeme anebo co u druhých oceňujeme. „Bud' sám sebou!“ – kouzelné zaklínadlo dneška, které nás má zachránit ze spárů konzumu a postmoderního chaosu hodnot. Imperativ, který zní jako novodobá mantra ze všech stran – zaklíná se jím reklamní průmysl, sociální sítě, vzdělávání, umění, móda... Je to žádané zboží, za které jsme ochotni zaplatit nemalé finanční částky. Na internetu jsem našla záplavu agentur i jednotlivců, nabízejících tzv. mediální trénink a slibujících, že vás v jeho rámci naučí autentickému, přesvědčivému, nebo dokonce charismatickému projevu.⁷ Skutečná efektivita takových rychlokursů (drtivá většina z nich netrvá déle než dva dny, některé jen několik hodin) je diskutabilní. Z vlastní zkušenosti vím, že se autentického projevu nedá dosáhnout žádnou úpornou vůlí ani snahou, není to věc volního rozhodnutí. Spíš než dosáhnout jde totiž o to si ho dopřát, dovolit. Chtít být autentický je z povahy věci protimluv – v tom má profesorka Pilátová pravdu.

Zdravá schizofrenie

Co však trénováno a opakovaně zkoušeno být může, je zvědomování a ověřování vlastní autenticity skrze zpětnovazební vztah mezi mnou a přítomným publikem, které mé hledání a nacházení objektivizuje. Že je tento druh „zdravé schizofrenie“⁸ možný v laboratorních podmínkách studia na mé katedře, to vím a mohu doložit kontinuálním

⁷ [online] Dostupné například z: <http://www.expertis.cz/ok/Autenticky-projev-a-osobni-charisma> anebo z: <http://www.agentura-signum.cz/clanek/autenticky-prirozeny-projev>.

⁸ Sausloví „zdravá schizofrenie“ užívá profesor Ivan Vyskočil, aby přiblížil disciplínu zvanou *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, viz dále.

pozorováním a zkoumáním vlastních pokusů zejména v rámci disciplíny zvané ***Dialogické jednání s vnitřním partnerem*** (dále jako DJ), kterou praktikuji třináctým rokem. Že je to mnohem obtížnější mimo domovskou katedru, v běžné praxi veřejného vystupování (v divadle, ve škole, na veřejných shromážděních), s tím mám také relativně bohatou zkušenost. Jak to ale bude fungovat v médiích, konkrétně v televizním vysílání, když tu na rozdíl od divadelní nebo pedagogické praxe schází objektivizující zpětná vazba? Lze se tím pádem spolehnout na jiný vztah, který jsem během studia na KATaP objevovala a který se snažím rozvíjet, na vztah sama se sebou a k sobě? Na onu neustále přítomnou možnost mít ve veřejné situaci odstup od – a zároveň vzhled do – vlastního jednání, být sama sobě divákem? Předpokládám totiž, že právě přítomnost vědomého pólu vlastní existence přímo souvisí s autenticitou lidského projevu.

Když jsem se profesora Ivana Vyskočila jednou zeptala, jestli se dá chybějící kontakt s diváky v televizi něčím nahradit, odpověděl, že do jisté míry ano. Soustředěním se na vlastní sdělení, které je jedinou reálnou spojnici s nepřítomným publikem, naším společným tématem. Pokud mám k tomu, co sděluju, jasný postoj (vztah), který také jasně prezentuju, stává se můj projev dostatečně transparentní a otevřenou situací nejen pro diváka, ale i pro mne samu. Takto exponovaný, osobně angažovaný, výrazně autorský projev zprostředkovaný médii pak může do určité míry vynahradit živé setkání tváří v tvář. Potvrdí moje televizní praxe tuto hypotézu?

Příběh

Předkládaná práce nese poněkud megalomanský titul *Autenticita ve světě médií*. Dnes už vím, že bych toto téma nebyla schopna pojmut v takové šíři a obecnosti, jak jsem si představovala v původním projektu. Naštěstí mi osud přihrál do cesty vlastní mediální zkušenost v podobě moderování dvou televizních pořadů, a tak bylo rozhodování o konkrétním rámci zkoumaného fenoménu jednodušší. Hlavní kostrou práce se stal můj osobní příběh hledání autenticity před televizní kamerou.

Přesto jsem váhala nad tím, zda mám sebe samu postavit do pozice zkoumaného objektu. Zda budu schopna dostatečného odstupů a nadhledu u tak „intimního“ materiálu, jakým je vlastní veřejné vystupování. Nakonec jsem se rozhodla, že se o to navzdory výše popsanému nebezpečí pokusím. Především proto, že autenticita je do značné míry subjektivní kategorie, a proto považuju subjektivní přístup k jejímu

zkoumání za vhodný. Navíc tak mohu mít k dispozici celistvý obraz člověka v situaci: jak vnitřní hledisko a postoj aktéra, tak pohled na vlastní výkon zvenku, očima diváků. To první reprezentují v předkládaném textu zejména **úryvky z pracovního deníku**, psané pro lepší odlišení fontem napodobujícím psací stroj. Pohled publika umožňuje veřejně přístupný online videoarchiv České televize, kde je možné zhlédnout všechny mnou moderované pořady. Pořad **Věřte nevěřte** na adrese <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/video> a pořad **Kultura s Dvojkou** zde: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/video>. V textu pak odkazuji na konkrétní vysílané díly. Kromě záznamů z pracovního deníku, který jsem si vedla v době své televizní praxe, obsahuje práce také několik úryvků z reflexí frekventantů dialogického jednání, které jsem od studentů obdržela coby asistent DJ a jejichž kopie jsou uloženy v archivu KATaP.

Snažila jsem se najít takovou stylovou rovinu a takovou strukturu práce, která by zvolenému přístupu odpovídala. Tam, kde to koresponduje s reálnou skutečností, jsem záměrně zvolila neformální způsob vyprávění, který přesněji a pravdivěji vystihuje popisované jevy. A to včetně oslovení křestním jménem u těch osob, se kterými si v životě tykám a považuju je za přátele. Vyprávění – protože to je asi nejvhodnější příměr charakterizující styl této práce – jsem strukturovala do čtyř základních kapitol.

Nejprve se v **první kapitole** nazvané **POJEM A JEHO MOŽNÉ VÝKLADY** věnuju samotnému pojmu *autenticita* a tomu, jak ho vykládaly a vykládají různé osobnosti z oblasti společenských věd. Jde o subjektivní výběr těch myšlenek a názorů, jež mě zaujaly a které různým způsobem odrážejí mé zkušenosti před kamerou. Vzájemná konfrontace by mohla být o to zajímavější, že některé z vybraných pohledů na autenticitu vznikly dávno v minulosti, ještě v předmediální éře.

Druhá kapitola se jmenuje **DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ JAKO PŘÍPAD AUTENTICKÉHO BYTÍ**. Zabývám se v ní zkušenostmi z veřejné situace, ve které je autentická přítomnost podstatnou a nezastupitelnou kvalitou – tedy ze zkoušení dialogického jednání. Pokouším se tu doložit, proč považuju dialogické jednání za disciplínu umožňující ověřovat si svou autenticitu před druhými a s druhými, a za jakých podmínek k tomu dochází. Zmiňuju se krátce také o autenticitě herce v

klasickém činoherním divadle a o autenticitě hráče v otevřené dramatické hře a improvizaci.

Ve třetí kapitole AUTENTICITA PŘED TELEVIZNÍ KAMEROU analyzuju své vystupování v televizi a obecněji kontext, jež televizní médium vytváří a se kterým je pak člověk stojící před kamerou konfrontován. Jde o situaci, kdy vystupuje na obrazovce v roli „sebe sama“, tedy ne v roli dramatické postavy (nejde mi o televizní herectví), a jeho interpretace mediovaného výtvoru se tudíž ocitá v kontextu s jeho skutečnou osobou a osobností, podobně jako v autorském divadle. Pokusím se vyložit dynamiku utváření a proměn autenticity v konfrontaci divadelní a mediální herecké zkušenosti – jako jeden z možných teoretických rámců a metodologických nástrojů mi poslouží **Goffmanovy úvahy**⁹ a jejich aplikace na mediální prostředí a dále **Thompsonův koncept** *mediované kvaziinterakce*.¹⁰ Vycházím přitom z faktu, že mediální komunikace je považována za zvláštní a svébytný typ kulturní produkce s vlastní *mediální logikou*,¹¹ tedy s vlastními komunikačními (produkčními i recepčními) pravidly. Ta ovlivňují výslednou podobu mediovaného sdělení a mohou ovlivnit i prožívání autenticity vlastního projevu – jak na straně samotného protagonisty pořadu, tak na straně příjemců, diváků. Ve hře jsou tedy dva pohledy na autenticitu v médiích: „**prožívání**“ a reflexe vlastní autenticity jako součást hercovy práce (což je hlavní téma této práce) a „**konstrukce**“ autenticity jako součást diváckého zážitku. Předpokládám,

⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.

¹⁰ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004. 219 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0652-6.

¹¹ Pojem „mediální logika“ uvedl ve známost americký sociolog **David L. Altheide** a věnoval mu ve spolupráci s Robertem P. Snowem už roku 1979 knihu *Media Logic* (Beverly Hills, CA: Sage). Mediální logika vystihuje skutečnou praxi, kdy je veškerý obsah v médiích systematicky vybírán, zpracováván, prezentován a interpretován podle zákonitostí mediální produkce, tedy tak aby byla udržena pozornost a spokojenost publika, nikoli dle logiky zpracovávaného obsahu. V duchu mediální logiky kladou média důraz například na bezprostřednost (dramatické ilustrační záběry a fotografie), dynamické tempo (stříh), osobní přitažlivost vystupujících či uvolněný přístup moderujících.

že v *masových médiích*¹² sice vzniká autenticita jako určitá kvalita hereckého projevu, ale že se v nich především zužitkovává jako hotová či budovaná součást hercova veřejného obrazu. Že je tedy spotřebním zbožím, se kterým se ve světě médií obchoduje.

Poslední částí práce je **EPILOG**, ve kterém se můj osobní příběh o hledání autenticity před televizní kamerou uzavírá. Ohlížím se zpátky k úvodním hypotézám a představám a konfrontuju je s nálezy, které jsem po cestě učinila. Shrnuju, k jakým závěrům jsem došla a čím by případně mohly výsledky mé práce obohatit obor autorského herectví a teorie autorské tvorby.

¹² Pod tímto pojmem rozumíme prostředky sloužící ke komunikaci mezi komplexními formalizovanými mediálními organizacemi (které zaměstnávají profesionální komunikátory) na straně jedné a početným, nesourodým a rozptýleným publikem (masou) na straně druhé. In: REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7. Str. 140.

1. POJEM A JEHO MOŽNÉ VÝKLADY

První kapitolu věnuju bližšímu prozkoumání pojmu, který je pro mou práci stěžejní, ale který se velmi obtížně vymezuje – pojmu *autenticita* či *autentický*. Definovat ho nelze jinak než za pomoci dalších pojmů, protože sám sebe nemůže vysvětlit a sám sebou nemůže být vysvětlen. Mohli bychom také použít negativní definici a říci, že vše, co **není virtuální** (zdánlivé, domnělé, neskutečné, simulované),¹³ je autentické.

Autenticita je záležitostí vztahu, proměňuje se na základě toho, k čemu anebo spíše ke komu ji vztahujeme, zkoumáme. Není to konstantní charakteristika naší osobnosti (ve smyslu *mít autenticitu*), ale proměnlivá kvalita (*být autentický*). V postmoderní době je navíc čím dál složitější odlišit ji od potřeby *jevit se autenticky*, která ovšem není v našich dějinách ničím novým, jak připomíná filosof **Ivo Tretera** v loňském rozhovoru pro Literární noviny: „*Před dvěma sty padesáti šesti lety Rousseau jasnozřivě konstatoval, že ‚být a jevit se staly se dvěma zcela rozličnými pojmy‘. Nemohl tušit, že tím určil povahu celé nově se tvořící epochy, a hlavně, že to bude dnes snad ještě aktuálnější než v jeho době. Důvod, jež tehdy Jean-Jacques pro tento nešvar shledal, spočíval v tom, že člověk se musí pro svůj prospěch tvářit někým jiným, než je ve skutečnosti. Člověk přestává být svůj, dovede žít jen v představě a mínění druhých a svou životní existenci cítit takřka jen podle jejich úsudku. Přestává proto být přirozeným a začíná se přetvařovat. Demonstruje okázale svůj přepych, ztrácí svou autenticitu a identitu. Nemůže a nedovede být sám sebou. Cítí se být neustále vystaven pohledu druhých, což postupně vede k jeho totálnímu sebeodcizení. Výsledkem je společnost jakožto ‚shromáždění umělých lidí a strojených vášní‘.“¹⁴*

Jak uvidíme v následující kapitole, téma autenticity fascinovalo mnohé osobnosti napříč společenskými vědami. Vybírala jsem proto zejména takové výklady, které mohou pomoci lépe pochopit, co se s autenticitou děje ve světě médií. Nejprve ale zapátrejme, jaký je původ tohoto cizího slova.

¹³ KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005. 879 s. ISBN 80-200-1351-2. Str. 854.

¹⁴ SEDLICKÁ, Dagmar. *Kolik je věcí, které já nepotřebuji*. Rozhovor s Ivem Treterou. Literární noviny [online], 1. 2. 2011. Dostupné z: <http://www.literarninoviny.cz/politika/rozhovory/3181-kolik-je-vciktere-ja-nepotebuji>.

1.1. Původ

Ve slovnících se přídavné jméno *autentický* nejčastěji vykládá jako „původní, pravý, hodnověrný“¹⁵ a například *autenticita osobnosti* jako „opravdovost a ryzost člověka, schopnost a dovednost být sám sebou, důvěřovat si a akceptovat se“.¹⁶ Do češtiny se slovo dostalo přes středověký latinský výraz **authenticus**, jehož kořeny sahají do Řecka k výrazu **authentikos** (αυθεντικός), které bylo odvozeno od slova **authentes** ve významu vlastní rukou konající.¹⁷ „Znamená tolik co od původu pocházející k. p. osvědčení zákonodárce, že tak a tak má zákon vyložen býti, osvědčení původce, že to a to dílo w skutku pochází od něho a. t. d.“¹⁸ Mělo však i druhý význam, související s autoritou člověka, jeho schopností být původcem (tvůrcem) pravdy. Označovalo muže činu, toho, kdo dokáže prosadit svou vizi pravdy. A později dokonce vraha.¹⁹

Posun ve výkladu směrem k akcentování významu *pravý, nefalšovaný* přichází na úplném konci 18. století. Tedy v době, kdy Západ stojí na prahu průmyslové revoluce a kdy se významně zrychluje proces industrializace, který s sebou přináší pásovou výrobu – nekonečné rozmnožování (kopírování) původní originální matice. Kdy končí epocha klasicismu a o pozornost se hlásí rozervaní, samotářští, individualističtí hrdinové romantismu. Kdy se v reakci na ně formuluje nový, převratný způsob uvažování o postavení jednotlivce ve společnosti. A kdy se autenticita poprvé objevuje jako samostatné a problematické téma.

1.2. Putování po novodobých konceptech autenticity

Přijměte teď pozvání na avizovanou exkurzi po společenskovedních konceptech autenticity, které se přímo či nepřímo vztahují k situaci člověka v médiích. Budeme

¹⁵ KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Str. 85.

¹⁶ Zdroj: Slovník cizích slov [online]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz>.

¹⁷ HOLUB, Josef, ed., LUTTERER, Ivan, ed. a LYER, Stanislav, ed. *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. 2., rozš. vyd. Praha: SPN, 1978. 527, [1] s. Odborné slovníky. Str. 85.

¹⁸ KLÁČEL, František Matouš. *Slovník pro čtenáře nowin, w němž se vysvětlují slova cizího původu*. W Brně: Karel Winiker, 1849. 166 s. Str. 14.

¹⁹ WESTBROOK, David A. *City of Gold: An Apology for Global Capitalism in a Time of Discontent*. Routledge, 2003. 400 s. Str. 148.

postupovat chronologicky, od historicky nejstarších myšlenek až po současnost. Začneme u francouzského filosofa **Jean-Jacques Rousseaua**, kterého bychom mohli označit za mluvčího myšlenkové revoluce vnášející nový pohled na autenticitu jedince ve společnosti.

Návrat k přirozenosti

Americká socioložka Sharon Zukinová zasazuje problematiku autenticity v západní kultuře právě do období mezi Shakespearem a Rousseauem, kdy „*muži a ženy začali smýšlet o své autenticitě jako o ryzím či pravdivém povahovém rysu, v kontrastu s osobním pokrytectvím na jedné straně a s falešnou společenskou morálkou na straně druhé*“.²⁰ Rousseau je podle Zukinové sociálním teoretikem, který položil strukturální základy pro vnímání autenticity jako otázky individuálního charakteru. Rousseauovo pojetí autenticity shrnuje Zukinová takto: „*Muži a ženy jsou autentičtí, pokud jsou blíže přirozenosti – či přesněji řečeno tomu, co si intelektuálové pod pojmem přirozenost představují – spíše než institucionální disciplíně moci*“.²¹ Návrat k přirozenosti znamená návrat do lůna přírody, do „počátečního přirozeného stavu“, ve kterém je člověk osamocené, soběstačné a svobodné individuum, které se řídí těmi nejpůvodnějšími a nejpřirozenějšími vášněmi – sebeláskou a soucitem. Nutí ho „*zajímat se o svůj blahobyt a své zachování*“ a způsobují „*přirozený odpor, když vidíme hynout nebo trpět kteroukoli citlivou bytostí*“.²² Dnes bychom takovou sebelásku vnímali jako negativní egoistický princip, který neodpovídá konvencím společenské morálky (zajímat se o druhé), ale podle Rousseaua nemůže být špatný, neboť pochází od Boha a je člověku dán do vínku při narození. Jako takový předchází rozumu, jenž nás naopak přirozenosti odcizuje, protože nám umožňuje porovnávat se s ostatními, a tak se z přirozené sebelásky stává právě ono sobectví.

²⁰ "... when men and women began to think about an authentic self as an honest or a true character, in contrast to personal duplicity, on the one hand, and to society's false morality, on the other hand." In: ZUKIN, Sharon. *Consuming Authenticity*. In: *Cultural Studies Vol. 22*, září 2008, č. 5. Str. 728.

²¹ "Men and women are authentic if they are closer to nature – or to the way intellectuals imagine a state of nature to be – than to the institutional disciplines of power." Tamtéž.

²² ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rozpravy*. 2., rozš. vyd. Praha: Svoboda, 1989. 292 s. Filozofické dědictví / Nakl. Svoboda. ISBN 80-205-0064-2. Str. 80.

Rodíme se tedy přirození, jako čistá nepopsaná tabule, do které se teprve vpisuje naše společenské bytí. A to převážně negativně – na rozdíl od Aristotela, který vnímal člověka jako tvora bytostně společenského, jako živočicha žijícího v obci (*zoon politikon*), považoval Rousseau společnost a socializaci za škodlivé pro jedince. Vznik soukromého vlastnictví, respektive občanské společnosti totiž generuje vznik majetkové nerovnosti, nerovnosti fyzických i intelektuálních sil, závisti, konkurenčního boje a obecně morální úpadek.

Tak se téma autenticity ocitá v konfrontaci s morálkou, respektive etikou. A tak se také dostáváme k velmi inspirativní knize nazvané *Etika autenticity*,²³ kterou napsal v roce 1992 kanadský filosof **Charles Taylor**. V kapitole zkoumající zdroje autenticity se Taylor zaměřuje právě na 18. století, které se neslo ve znamení ideje, „*podle níž jsou lidské bytosti obdařeny morálním smyslem, intuitivním citem pro to, co je správné a co špatné*“.²⁴ Nejvyšší morální autoritou už tedy nemusí být nadpozemský Bůh a vodítkem správného, morálního jednání jeho odměna či trest. Člověk sám je schopen porozumět rozdílu mezi dobrým a zlým, skrze spojení s vlastními city. „*Morálka má v určitém smyslu vnitřní hlas*“.²⁵ A podle Taylora je idea autenticity v 18. století postavena právě na potlačení té morální roviny – na prvním místě už nestojí imperativ *Jednej správně!*, ale *Spoj se se svými city!* „*Toto spojení se stává něčím, co musíme získat, abychom byli opravdovými a plnohodnotnými lidskými bytostmi*“.²⁶

Jak autor dále vysvětluje, zásadní obrat moderní kultury spočívá v tom, že „hlas boží“ je vystřídán „hlasem vnitřním“. Zdroj naší plnohodnotné existence už nezůstává jen vně nás samých (ve spojení s Bohem, s Dobrem), ale přesouvá se do našeho nitra, zvnitřňuje se. V souvislosti s tím považuje také Taylor za nejvýznamnějšího filosofa této nové epochy Rousseaua a připomíná, že Francouz nazval onen vnitřní hlas *hlasem přírody* a ono autentické morální spojení se sebou samým *pocitem existence (le sentiment de l'existence)*.²⁷

²³ TAYLOR, Charles. *Etika autenticity*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2001. 134 s. Morální a politická filosofie; sv. 9. ISBN 80-7007-150-8.

²⁴ Tamtéž, str. 30.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, str. 31.

²⁷ Tamtéž, str. 32.

Tato výměna autority mezi hlasem božím a hlasem vnitřním reaguje na důsledky industrializace a urbanizace společnosti. Ukazuje nám, že autenticitu lze chápat jako historickou kategorii, kterou si lidé začali uvědomovat v konkrétní době a jejíž vnímání (obsah) se dobově proměňovalo. V 18. století mohl člověk ještě věřit své intuici, že ho dokáže navigovat mezi dobrem a zlem a spojit s autentickým vnitřním hlasem, tlumočícím jeho city. Zdá se mi, že ve století 21. se stále pokoušíme dospět k tomu samému, ale s jedním zásadním rozdílem. Už se nelze s důvěrou obracet na svou intuici, protože nejsme schopni rozeznat náš *vnitřní hlas* od „*hlasu mediálního*“, tedy své mínění (prožitky a zkušenosti) od virtuálního mínění nazývaného veřejným. Na následujících stránkách se budeme zdůvodnění této teze ještě několikrát věnovat.

Věrnost subjektivnímu měřítku

Taylor zmiňuje při svém pátrání po zrodu fenoménu autenticity ještě jednoho filozofa, jehož myšlenky jsou pro mou práci inspirující – postrousseauovského myslitele, preromantika **Johanna Gottfrieda Herdera**. Cituje jeho tezi o subjektivním měřítku lidské existence: „*Každý člověk má svou vlastní míru, takřka vlastní naladění všech svých smyslových pocitů.*“²⁸ Jinak řečeno, existuje originální, osobitý způsob, jak být člověkem, který je jen mým způsobem, a pokud přestanu být v tomto smyslu věrný sám sobě, minu se se smyslem svého života. To je novodobý morální ideál založený na odpovědnosti vůči sobě. Taylorovými slovy: „*Být věrný sobě samému znamená být věrný své vlastní originalitě, což je něco, co mohu artikulovat a objevit jen já sám. Tímto artikulováním definuji také sám sebe. Uvědomuji si možnost, která náleží pouze mně. V tom spočívá základ porozumění modernímu ideálu autenticity a cílům sebeuskutečnění a seberealizace, v jejichž smyslu je ideál obvykle formulován.*“²⁹

Zaujalo mě, že Taylor dává do souvislosti autenticitu se seberealizací. To je velké téma pro každého, kdo podobně jako já nestudoval žádný do praxe snadno a přímočaře aplikovatelný obor. Autorským herectvím se uživit nedá. Autorskou tvorbou také ne, žádné takové pracovní pozice se na trhu práce ani nevyskytují. A přesto stále existuje

²⁸ „*Jeder Mensch hat ein eigenes Mass, gleichsam eine eigene Stimmung aller seiner sinnlichen Gefühle zu einander.*“ HERDER, Johann Gottfried. *Ideen*. In: SUPHAN, Bernhard (ed.), *Herders Sämtliche Werke*, Vol. XIII. Berlin, Weidemann 1877–1913, s. 291. In: TAYLOR, Charles. *Etika autenticity*. Str. 33.

²⁹ Tamtéž, str. 34.

poptávka po těchto „nezařaditelných“ lidech, schopných autorsky a tvořivě spolupracovat, stavět mosty mezi obory a propojovat na první pohled neslučitelné skupiny, pohledy anebo ideje. Zlatý a divoký věk, jenž v Česku panoval v 90. letech minulého století v souvislosti s otevřením železné opony a ve kterém mohl člověk bez kvalifikace a zkušeností dělat de facto jakoukoli práci, kterou si zamlouval, se už jen tak nevrátí. Spíš je pravděpodobné, že se různorodé obory a odborníci časem naučí spolu komunikovat a tvořit i bez těchto prostředníků, moderátorů. Z vlastní zkušenosti života na volné noze ale vyvozuju, že to bude ještě nějakou dobu trvat. Pro mě osobně spočívá dobrodružství objevování a artikulování své jedinečnosti, své možnosti či možností neboli svého autentického talentu právě v tom, nemuset se vměstnat do někým jiným předem určených škatulek, nýbrž umět vzbudit zájem a poptávku po svém vlastním nadání.

Pravda je subjektivita

Duchovní otec filosofie existence, dánský filosof **Søren Kierkegaard**, vnímal autenticitu jako výzvu k osobní zodpovědnosti na cestě od institucionalizace a nivelizace lidského života (tj. žít život veřejnosti, život jiných lidí) k jeho individualizaci – k jedinci samému a k jeho osobní zodpovědnosti. Na cestě od racionálních kalkulací k citovému uchopení života. Žít autenticky znamená svádět zápas o existenciální vyjádření mravního postoje k životu. Znamená to uskutečňovat volbu – sám za sebe, v každém okamžiku, za všech okolností. Být tím, kým člověk doopravdy je. Být oddaný subjektivní pravdě. „*Subjektivita je pravda*“ a „*pravda je subjektivita*“. Myšleno tak, že vše, co má být pravdivé, musí se stát také subjektivním – musíme to plně přijmout do svého života, dovolit, aby to přetvořilo a ovlivnilo naši existenci. „*Jde o to, pochopit sám sebe, uvědomit si, co Bůh opravdu chce, abych dělal. Jde o to, najít pravdu, která je pravdivá pro mě, najít ideu, pro kterou jsem ochoten žít a zemřít,*“ zapsal si Kierkegaard 1. srpna 1835 do svého deníku.³⁰

³⁰ "The thing is to understand myself, to see what God really wishes me to do; the thing is to find a truth which is true for me, to find the idea for which I can live and die." In: KIERKEGAARD, Soren; DRU, Alexander. *The Soul of Kierkegaard: Selections from His Journal*. New York: Dover Publications, Inc. Mineola, 2003. Str. 44.

Ve volbě sebe samého jsme zcela svobodní. Avšak možnost volby způsobuje v člověku zároveň pocity strachu, úzkosti a zoufalství. Podle Kierkegaarda jde o běžný stav naší existence a snaha zbavit se ho znamená vyhnout se existenciální volbě, zůstat vůči této zásadní výzvě lidského života pasivní, odsoudit sám sebe k neautentickému životu v přetvářce a odcizení. Nutno dodat, že sám Kierkegaard žil a zemřel v souladu se svou filosofií, odmítnut většinovou společností.

Falešné vědomí

Sousloví „*falešné vědomí*“ se poprvé objevilo v písemnostech německého filosofa a ekonoma **Friedricha Engelse**. V dopise adresovaném novináři Franzi Mehringovi vysvětluje, že „*ideologie je proces, který sice takzvaný myslitel provádí vědomě, ale s vědomím falešným. Není si vědom skutečných hnacích sil, které ho uvádějí do pohybu – jinak by to nebyl ideologický proces.*“³¹ Ideje vládnoucí třídy, které odrážejí převládající materiální vztahy ve společnosti a jsou pro vládnoucí třídu výhodné, se tak stávají obecnými idejemi společnosti. Výkladem světa, který je univerzálně platný a jediný možný a na který vykořisťovaná třída přistupuje bez protestů.³²

Pojem *falešné vědomí* je tradičně připisován Engelsovu blízkému příteli a kolegovi **Karlu Heinrichu Marxovi**. Na rozdíl od výše zmiňovaného Kierkegaarda, ale i jiných, spočívá Marxova filosofie v přesvědčení, že jedinec je jakožto člen určité společenské třídy společností významně formován a omezován. Většina toho, co si vědomě myslíme, nejsou naše skutečné (autentické) potřeby a ideály, nýbrž ideologie a racionalizace, které od nás vyžaduje společenská organizace, do níž patříme. Ty pravé potřeby jsou zakotveny v lidské přirozenosti a jejich naplněním se uskutečňuje podstata člověka, která „*není nějaké abstraktum vlastní jednotlivému individu. Ve*

³¹ "Ideology is a process which of course is carried on with the consciousness of the so-called thinker but with a false consciousness. The real driving forces which move him, he remains unaware of, otherwise it would not be an ideological process." ENGELS, Friedrich. *Engels to Franz Mehring*. London, July 14th, 1893. In: *New International* [online], Vol. 1 No. 3, September – October 1934. Str. 81–85. Dostupné z: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93_07_14a.htm.

³² REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Str. 305.

skutečnosti je to souhrn společenských vztahů.“³³ Marx dále rozlišuje „lidskou přirozenost obecně“ a „lidskou přirozenost modifikovanou“, tedy přizpůsobovanou jednotlivým historickým epochám.³⁴

Jak ale rozeznáme pravé potřeby od falešných? Jak se může falešné vědomí změnit v pravé? Na osobní rovině navrhol Marx spolehnout se na cit lásky: „*Existenci toho, co skutečně miluji, pociťuji jako nutnou, jako existenci, která je mi životní potřebou, bez které nemohu plně, spokojeně, dokonale žít.*“³⁵ Erich Fromm pak Marxovu myšlenku autentických potřeb interpretuje v obecnější rovině takto: „*Pro Marxe smyslem socialismu byla emancipace člověka a emancipace člověka pro něj znamenala lidské sebeuskutečnění v procesu tvůrčí spjatosti a jednosti člověka a přírody. Cílem Marxova socialismu byl rozvoj individuální osobnosti.*“³⁶ Rozpor mezi Marxovými představami a realitou komunistických totalitních režimů, které se na jeho myšlenky odvolávaly, nemůže být očividnější.

S konceptem falešného vědomí dále pracovali Marxovi následovníci, teoretici sdružení kolem tzv. **frankfurtské školy** (Institut für Sozialforschung, založený ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1924). Spojili problematiku formování obecně sdílených nereálných představ s fenoménem masové kultury, která pomáhá udržovat a reprodukovat kapitalistický systém neustálým zmnožováním jeho obrazů, vytvářením a uspokojováním falešných potřeb, nahrazením hodnotové racionality technologickou a faktickou nemožností názorové volby.³⁷

Inspiraci konceptem falešného vědomí vykazuje i vlivná **teorie sociální konstrukce reality**, které se budu věnovat podrobněji v kapitole 1.13. Její autoři Peter Berger a Thomas Luckmann revidují koncept klasického marxismu a vysvětlují existenci sociálně utvořeného světa, který jedinec bere jako „realitu“, jako nevyhnutelnou součást existence společnosti. Realita je podle nich výsledkem

³³ MARX, Karl. *Šestá teze o Feuerbachovi*. In: MARX, Karl a ENGELS, Friedrich. *Spisy*. Sv. 3. Praha: SNPL, 1958. 1 sv. Str. 18.

³⁴ FROMM, Erich. *Obraz člověka u Marxe*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2004. 150 s. ISBN 80-86263-53-3. Str. 24.

³⁵ Tamtéž, str. 46.

³⁶ Tamtéž, str. 32.

³⁷ REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Str. 253–254

sociálních procesů: „Společnost je výtvořem člověka. Společnost je objektivní realitou. Člověk je výtvořem společnosti.“³⁸

Původní svět smyslu

Zakladatel fenomenologie **Edmund Husserl** se zabýval autenticitou ve smyslu původnosti, pravosti. Při výkladu jeho složitých myšlenek si vypomůžu interpretací Miroslava Petříčka z knihy *Úvod do (současné) filosofie*.³⁹ Husserl zkoumal, zda je možné vnímat bez předsudků, zdržet se soudu, dostat se k živému, původnímu zdroji (prapočátku), navrátit se do původního světa smyslu – „tam, kde se dávají věci samy, tam, kde jsou bezprostředně před námi jako ony samy jakoby ve své tělesné přítomnosti“.⁴⁰ Jako fenomény.

Tato původní dimenze lidského života souvisí s problematikou poznání. Věda považuje *schopnost poznávat* za samozřejmost, operuje na poli konstruktů, ideálních podmínek a měřitelných hodnot, ale tím se odcizuje naší žité, každodenní zkušenosti. Husserl se však chce vrátit před vědecké konstrukce a zkoumat věci samy o sobě, ne jejich interpretace. Objektivita našeho poznání se přitom neukrývá v předmětech samých, „nýbrž tkví ve způsobu, jímž k věcem přistupujeme, tkví v tom, jak jsou nám dané, tedy ve způsobu, jímž existují pro vědomí“.⁴¹ Podle Husserla se totiž s věcmi původně setkáváme právě ve vědomí, kde se také nějakým způsobem konstituuje jejich smysl a objektivita. Abychom je mohli zkoumat, musíme se obrátit sami k sobě – naše vědomí musí *reflektovat* samo sebe, studovat své struktury a pochody.

Jenže tím pádem zase opouštíme *přirozený postoj a přirozený svět* naší běžné denní zkušenosti (*Lebenswelt* neboli „žitý svět“, svět našeho života, orientovaný k realitě věcí).⁴² Přirozený postoj totiž znamená žít ve skutečnosti tak, jak se nám dává.

³⁸ BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1. Str. 64.

³⁹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997. 178 s. ISBN 80-238-1741-8.

⁴⁰ Tamtéž, str. 22.

⁴¹ Tamtéž, str. 25.

⁴² PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1990. 162 s. ISBN 80-200-0263-4. Str. 21.

Neobracet se v reflexi k sobě, ale naopak do světa. Přirozený svět je neustále zde, nemění se. Je to horizont známého, jeho poznávání není problém.⁴³

Proto Husserl navrhuje, abychom využili svobodu (kterou jako lidské bytosti máme) zdržet se soudu, pochybovat o všem, co se jeví jako samozřejmě známé a existující, distancovat se od toho. „*Mohu nežít v této víře v existenci světa, vyloučit ji ze svého vědomí a takto očištěné vědomí reflektovat.*“ A protože mé vědomí je také součástí světa, také ho automaticky přijímám jako existující, musím „uzávorkovat“ také jej (zřící se nad ním soudu, distancovat se od něj).⁴⁴ Pak se z něj stane pouhý fenomén, podobně jako z předmětů, které zkoumám. Fenomény se už ale ze své podstaty musí něčemu ukazovat, vyjevovat – a tím je podle Husserla absolutní, transcendentální (fenomenologické) vědomí.

Autentická existence

Jenže právě toto absolutní, neosobní *vědomí* vybočuje z logiky fenomenologického přístupu ke světu – alespoň to tvrdil Husserlův žák, německý filosof a teolog **Martin Heidegger**. Není totiž fenoménem (věcí samou o sobě), ale už určitým teoretickým konstruktem, který Husserl považoval za samozřejmý, aniž se ptal také na jeho vlastní *bytí*, na to, jak *vědomí jest*. Byl to až Heidegger, kdo přivedl fenomenologii a vůbec novověkou filosofii k **tázání po smyslu bytí**.⁴⁵

O autenticitě se Heidegger výslovně zmiňuje, a to v souvislosti s principiálně dvojí volbou, kterou disponuje každá lidská existence: „*Bud' být existencí **autentickou** (eigentlich), tj. přijmout sebe, vzít na sebe tíži své existence, přihlásit se k sobě a starosti, což znamená: interesovat se na svém bytí ryzím způsobem, anebo naopak existencí **neautentickou** (uneigentlich), tj. utéci před zodpovědností za své bytí, prchnout před možností být vskutku sebou samým a uchýlit se k tomu, jak žije **každý**, jak žije **kdokoli**.*“⁴⁶

⁴³ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. Str. 25.

⁴⁴ Náš přirozený postoj je, že věříme a spoléháme se na existenci světa, který je prostě vždycky zde. Husserl to nazývá *generální tezí světa*. Mohu si ji uvědomit – a tím pádem od ní odstoupit, neprovádět ji, „uzávorkovat“ ji. „*Akt zdržení se generální teze nazývá Husserl řeckým termínem **epoché** (zdržení se soudu).*“ In: PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. Str. 26.

⁴⁵ Tamtéž, str. 69–70.

⁴⁶ Tamtéž, str. 79.

Zní to, také díky Petříčkově srozumitelné interpretaci, velmi jednoduše. Ale v Heideggerových vlastních slovech vycítíme, že náš *pobyt* ve světě (Dasein) je od této přímočaré volby neustále odváděn: „*Provést volbu však znamená **zvolit tuto volbu, rozhodnout se pro ‚moci být‘ ze sebe sama. Teprve volbou této volby si pobyt umožňuje své autentické ‚moci být‘.***“⁴⁷ To, před čím celý život utíkáme, co odmítáme převzít a přijmout (a kvůli čemu žijeme ponejvíce neautenticky), je *celost* naší existence, tedy vědomí naší konečnosti. „*Zakrývající uhýbání před smrtí vládne každodennosti tak pevně, že ‚bližní‘ v bytí spolu ještě ‚umírajícímu‘ nezřídka namlouvají, že smrti ujde a zakrátko se zase vrátí do pokojné každodennosti svého obstarávaného světa. Tato ‚péče o druhého‘ má dokonce za to, že ‚umírajícího‘ ‚utěšuje‘. Chce jej vrátit pobytu, a přitom mu pomáhá zcela si zastřít nejvlastnější a nepředstížnou možnost být.*“⁴⁸ Dokud nepřijmu svou smrt jako nejzazší možnost svého pobytu, nemohou být cele tj. autenticky. Existence, která si zakrývá svou konečnost, je tedy dle Heideggera existence neautentická.

Odsouzení ke svobodě a zodpovědnosti

Pokus vyložit na několika řádcích filosofii francouzského myslitele a spisovatele **Jearna-Paula Sartra** nemůže skončit úspěšně. Jeho ontologie *Bytí a nicoty*⁴⁹ z roku 1943, základní dílo francouzského existencialismu, je velmi komplexním a komplikovaným textem, kriticky reflektujícím Husserlovu a Heideggerovu fenomenologii. Všimněme si proto jen několika myšlenek, vztahujících se ke konceptu autenticity.

V kapitole věnované neupřímnosti a lži analyzuje Sartre rozdíl mezi těmito dvěma fenomény. Lež spočívá v tom, že lhář zná dokonale pravdu, kterou se snaží zatajit. „*Pomocí lži vědomí stvrzuje, že svou povahou existuje jakoby **skryté před druhým** a ke svému prospěchu využívá ontologického dualismu, jaký je mezi mým **já** a **já** druhého,*“⁵⁰

⁴⁷ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. 487 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 10. ISBN 80-7298-048-3. Str. 305.

⁴⁸ Tamtéž, str. 290.

⁴⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2006. 717 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 45. ISBN 80-7298-097-1.

⁵⁰ Tamtéž, str. 89.

říká Sartre. Na rozdíl od lži je *neupřímnost* stavem, ve kterém zastírám pravdu sám sobě, neboli „*ten, kdo je obelháván, i ten, kdo lže, jsou jedna a tatáž osoba, a to znamená, že jako klamající musím znát pravdu, jež je mi zastírána, pokud jsem klamán*“.⁵¹ Jak je však možné, že člověk neusvědčí sám sebe a celý koncept neupřímnosti se nerozpadne? Že se našemu vědomí může vlastní neupřímnost alespoň na okamžik jevit jako falešné zdání existence? Sartre dává za příklad chování číšníka v kavárně: „*Jeho gesta jsou živá a jistá, poněkud příliš přesná, trochu příliš rychlá, přistupuje k hostům poněkud živějším krokem, uklání se trochu přehnaně úslužně a jeho hlas i oči vyjadřují zájem, který je o něco horlivější v souvislosti s hostovou objednávkou...*“⁵² **Číšník hraje**, a dokonce se tím baví. Hraje, **že je** kavárenským **číšníkem**. „*Není na tom nic, co by nás mohlo překvapit: hra je určitým způsobem sebeorientace a průzkumu. Dítě si hraje se svým tělem, aby je prozkoumalo a inventarizovalo. Číšník hraje své postavení číšníka, aby je realizoval.*“⁵³

Sartre dochází k závěru, že lidskou realitu lze konstituovat jako „*bytí, které je tím, čím není, a které není tím, čím je*“.⁵⁴ Stáváme se tím, čím se chceme stát. Jsme tudíž odsouzeni ke svobodě volby a neseme veškerou zodpovědnost za to, co jsme si zvolili. Už tím, že se nějaké situaci nevyhneme, provádíme volbu. Jako by se autenticita ve smyslu být sám sebou navracela v Sartrově pojetí ke svému původnímu významu, reprezentovanému ve starořečtině slovem **authentēs**, tj. vlastní rukou konající (viz kapitola 1.1.). „*Jestliže člověk, jak ho pojímá existencialista, není definovatelný, je tomu tak proto, že zpočátku není člověk ničím. Bude až později a bude takovým, jakým se učiní. Není tedy žádná lidská přirozenost, protože není Bůh, který by ji pojal ve své mysli. Člověk pouze je, a to nejen jako takový, za jakého se považuje, ale je takový, jakým být chce a za jakého se považuje poté, co už existuje, jakým se chce stát po onom vzepětí k existenci; člověk je jen takovým, jakým se učiní. Taková je první zásada existencialismu.*“⁵⁵

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, str. 101.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, str. 100.

⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. 109 s. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1. Str. 16.

Reprodukováaná autenticita

Na pomyslné časové ose jsme se na cestě za různými výklady autenticity dostali až do třicátých let 20. století. Připomeňme si, jak pokročil vývoj reprodukčních technologií. Od poloviny 15. století používá lidstvo knihtisk a od počátku 19. století litografii, už déle než sto let zná fotografii, uplynulo třicet let od první filmové projekce a první zvukový film byl natočen v roce 1927. Co se děje s autenticitou uměleckých děl, která se ve stále větším měřítku kopírují?

Tuto otázku si položil také německý filosof, literární kritik a jeden ze zakládajících členů frankfurtské školy **Walter Benjamin**. Ve známé eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1936 zkoumá autenticitu **kopie** ve vztahu k **originálu**: „*Pravost určitě věci je kvintesence všeho, co z ní lze od počátku tradovat, trvanlivostí materiálu počínaje a dějinným svědectvím konče. Poněvadž to druhé je založeno tím prvním, začíná se v reprodukci, kde to první člověku uniká, rozrušovat i to druhé: historické svědectví věci. Ovšemže jen toto svědectví; tím se ovšem narušuje i autorita věci, její tradiční vážnost. Tyto znaky lze shrnout v pojmu aury a říci, že ve věku technické reprodukovatelnosti v uměleckém díle slábné jeho aura.*“⁵⁶ Auru pak definuje na základě pozorování přírodních jevů: „*Člověk odpočívající za letního odpoledne sleduje obrysy hor na obzoru nebo větve, která na něj vrhá stín – tento člověk vdechuje auru těchto hor, této větve.*“ Dálka je tu opakem blízkosti, bytostně vzdálené je nepřibližitelné, a tudíž je aura uměleckého díla skryta v jeho nedosažitelnosti.⁵⁷

Podle Benjaminova se s rozvojem reprodukční techniky nastartoval proces, který svým významem dalece přesahuje svět umění. Na místo jedinečnosti a původnosti (tedy možnosti dohledat historii konkrétního díla) se objevuje masovost. Umělecká díla ztrácejí svůj prapůvodní magický, rituální účel zakotvený právě v jejich autenticitě: „*Obecně lze říci, že reprodukční technika vyděluje reproduované z oblasti tradice.*“⁵⁸

⁵⁶ BENJAMIN, Walter a RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 76. ISBN 978-80-7298-278-3. Str. 302.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter a GREBENÍČKOVÁ, Růžena, ed. *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979. 428, [4] s. Str. 21 a 41.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter a RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Str. 302.

Z hlediska našeho tématu, tedy autenticity před (televizní) kamerou, jsou obzvláště zajímavé ty pasáže, ve kterých se Benjamin věnuje filmu a filmovému herectví. Zatímco jevištní výkon je určen nahodilému publiku, výkon před kamerou sleduje jakási „komise“ specialistů: režisér, kameraman, zvukař, osvětlovač, produkční atd. Mnohem spíše celá situace natáčení připomíná sportovní výkon anebo podobný druh testování způsobilosti. Už proto, že si nárokuje odvést výkon „*bez bezprostřední prožitkové souvislosti s herně neregulovanou situací*“,⁵⁹ tedy v podobě dějově, časově i prostorově roztržitých výstupů. Filmové herectví nespočívá ani tolik v umění předvést publiku někoho jiného, jako spíš předvést aparatuře sám sebe. „*Typický filmový herec hraje pouze sám sebe*,“⁶⁰ říká Benjamin. Ovšem při plném vědomí toho, že konečnou instancí, která bude hercův výkon hodnotit, je masa. Tím, že je neviditelná a nepřítomná, se jen zvyšuje autorita této kontroly. „*Obstát může jen ten, kdo si tváří v tvář aparatuře uchová lidskost. Zájem o tento výkon je obrovský. Právě před aparaturou se totiž převážná většina městských obyvatel musí během pracovního dne v kancelářích a továrnách zpronevěřovat své lidskosti. Zvečera plní tytéž masy kina, aby zakusily, jak se za ně filmový herec mstí tím, že **svou** lidskost (nebo to, co jim tak připadá) nejen dokáže prosadit proti aparatuře, ale současně ji využívá pro svůj triumf.*“⁶¹ Podle Benjaminova tak roste v každém člověku touha nechat se natočit na kameru (reprodukovat aparaturou). Představa, že svůj hlas a zjev uvidíme reprodukované a vystavené masovému publiku, nás láká mnohem víc než úspěch, kterého může docílit divadelní herec na jevišti.

Walter Benjamin nebyl rozhodně jediný, koho fascinoval vliv moderních technologií na oblast umění a kultury. Ale zatímco on patřil k těm, kteří pozitivně hodnotili demokratizační aspekty reprodukčních technologií (především filmu), jeho kolega z frankfurtské školy **Theodor Adorno** spatřoval v nových médiích příčinu „*zbožního fetišismu*“ (Marxův pojem), tedy přeměny kulturních děl (jejich hodnot a významů) na tržní zboží. „*Vše se vnímá jen z toho hlediska, že to může sloužit něčemu jinému, ač toto jiné má sebevážnější obrysy. Vše má hodnotu jen tehdy, pokud to lze směřovat, nikoli pokud je něčím samo o sobě. Užitečná hodnota umění, jeho bytí, se považuje za fetiš, a fetiš,*

⁵⁹ Tamtéž, str. 314.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Tamtéž, str. 311–312.

jeho společenské ohodnocení, které údajně určuje úroveň uměleckého díla, se stává jeho jedinou užitnou hodnotou, jedinou kvalitou, z níž mají [lidé] požitek.“⁶²

Na konkrétním případě hudby reprodukované skrze rádio Adorno dokládá, že masová kultura produkuje standardizovaná, komodifikovaná díla, která ztrácejí svou autenticitu. Zbožňovaným fetišem se pak stává celebrita zpívající operní árii, tragický osud frontmana kapely či výrazné vokály v popové písni – zkrátka cokoli, co připoutá posluchačovu pozornost. Paralelně dochází k regresi v oblasti percepce: posluchači jsou schopni vnímat jen útržkovitě, o poslechu konkrétního díla se rozhodují na základě reklamy a případný pocit bezmoci a nesvobody si ve světě kulturního průmyslu paradoxně kompenzují identifikací s hudebním produktem (viz familiárnost popových hitů). *„Ve vývoji kulturního průmyslu převládá efekt, nápadný výkon a technický detail zvítězil nad dílem, které kdysi bylo nositelem ideje a bylo likvidováno spolu s ní.“⁶³*

Na závěr jedno pojmové upřesnění. V souvislosti s Adornem a Benjaminem užíváme pojem **nová média**, a to pod jeho původním významem, který označuje *„komunikační prostředky, které se objevily jako novinky po úspěšném nástupu televize“*.⁶⁴ Šlo o videorekordéry, videokamery, teletext, televizi s dálkovým ovládáním, videotelefon anebo první počítačové hry. Od začátku 90. let minulého století se s rychlým rozvojem počítačových technologií (a později sítí) pojem *nová média* významně aktualizuje a dnes ho používáme jako synonymum označující počítačová (digitální) média.⁶⁵

Autenticita řízená z vnějšku

Taylorův výklad zásadního přerodu moderní společnosti zmiňovaný v kapitole 1.2., který spočívá v autonomizaci vnitřního hlasu jedince, velmi připomíná koncept *vnějškově a vnitřně řízeného člověka*, se kterým se proslavil americký sociolog **David**

⁶² ADORNO, Theodor W. a HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 247 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 68. ISBN 978-80-7298-267-7. Str. 158.

⁶³ Tamtéž, str. 127.

⁶⁴ REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Str. 134.

⁶⁵ Tamtéž.

Riesman. Spoluautor jednoho z nejčtenějších děl moderní sociologie – knihy *Osamělý dav: Studie o změnách amerického charakteru*⁶⁶ z roku 1950 – rozdělil společnost z hlediska její organizace a vztahu vůči jednotlivci na tři vývojové typy.

Tradičně řízená společnost (pro Riesmana to byla například západní Evropa v době středověku) stojí na neměnných pravidlech a normách vycházejících z rodinných tradic. Jedinec nevnímá sám sebe jako svébytné individuum, ale jako součást dlouhého rodového řetězce. Je zcela podřízený rodině a komunitě. Hlavním médiem, sdělujícím informace, je v tradičně řízené společnosti **archetypální příběh**, odehrávající se v rovině univerzálních symbolů a sdílený v rámci komunity (široké rodiny).

Zhruba od 16. do začátku 20. století se způsob uspořádání společnosti radikálně proměňuje. Připomeňme jen telegraficky, že Evropa a později Amerika zažívá období reformace, průmyslovou revoluci, vznik kapitalismu a nástup moderních demokracií. Riesman hovoří o **vnitřně řízené** společnosti, která jedinci poskytuje určitou mírou individualizace v rámci celkové konformity. Nejdůležitějšími vlastnostmi, které se ve společenství oceňují, jsou usilovnost, svědomitost, disciplína. Přednost mají dlouhodobé cíle, pracovní a soukromé světy jsou striktně odděleny. Žádoucí vzory chování se předávají v úzkém rodinném kruhu (přímý vliv rodičů na děti) a jsou platné po celý život. Nejužívanějším médiem je literatura – přináší **silně individualistické příběhy**, které propagují poctivost a cílevědomost.

Od poloviny dvacátého století se už podle Riesmana nacházíme ve **vnějškově řízené** společnosti. Veřejné mínění a média mají větší vliv a autoritu než rodiče. Důležité je přizpůsobit svůj vkus skupině (zapadnout do kolektivu). „*Všem vnějškově řízeným lidem je společné to, že zdrojem řízení pro jednotlivce jsou jeho vrstevníci – buď ti, které zná, nebo ti, jež poznává nepřímo, prostřednictvím přátel či hromadných sdělovacích prostředků. Tento zdroj je ovšem ‚zniterněn‘ v tom smyslu, že závislost na něm jako na řídicím životním činiteli je vštěpována již v raném věku.*“⁶⁷ Práce je pojímána jako hra a zábava, cení se týmový duch, empatie a komunikabilita. Pracovní vztahy jsou „povinně osobní“, a tedy v důsledku povrchní. Pociťujeme úzkost při

⁶⁶ RIESMAN, David, DENNEY, Reuel a GLAZER, Nathan. *Osamělý dav: Studie o změnách amerického charakteru*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968. 365, [2] s. Ypsilon; Sv. 4.

⁶⁷ Tamtéž, str. 27.

představě, že bychom ztratili přízeň „své“ skupiny, svých vrstevníků. Bojíme se být sami, nerozumíme svým potřebám a přáním, respektive nejsme schopni odlišit je od cizích potřeb a přání. Nedokážeme sami sebe adekvátně ocenit.

Osvobodit se a dosáhnout vnitřní nezávislosti a autenticity je tedy ve vnějškově řízené společnosti velmi obtížné. Jedním z důvodů je fakt, že jsme příliš závislí na pochvale a potvrzení od druhých. Alespoň pro mě osobně platí tato diagnóza stoprocentně. A často jsem byla ze své závislosti usvědčena právě v televizi, kde jsem v atmosféře vyžadující stoprocentní výkon a sebejistotu zažívala něco jako permanentní abstinenční příznaky.

Odcizení vlastních gest

Už v roce 1967 diagnostikoval francouzský levicový avantgardní filmař a revolucionář **Guy Debord** naši společnosti nemoc spočívající ve ztrátě autentické reality. „*Tam, kde se skutečný svět mění na pouhé obrazy, se pouhé obrazy stávají skutečnými bytostmi,*“⁶⁸ napsal v proslulé knize *Společnost spektaklu*. Reagoval na společenskou situaci v šedesátých letech minulého století, na relativní blahobyt, konzumní styl života a diktát spotřeby. „*Pseudopotřebu vnucovanou v rámci moderní konzumace nepochybně nelze postavit do protikladu k jakékoli autentické potřebě či touze, jež by sama nebyla formována společností a jejími dějinami. Nadbytkové zboží tu však představuje naprosté přerušování organického vývoje sociálních potřeb. Jeho mechanická akumulace uvolňuje určitou **neomezenou umělost**, před níž živoucí touha zůstává bezbranná. Kumulativní síla nezávislé umělosti s sebou všude nese **falzifikaci sociálního života.***“⁶⁹ Debord upozorňuje, že to, co jsme dříve prožívali přímo, na vlastní kůži, teď prožíváme zprostředkovaně. Ztrácíme schopnost vztahovat se autenticky ke skutečnosti, protože nás obklopují jen její obrazy, které ale pravou skutečnost deformují – této falešné reprezentaci skutečnosti říká Debord **spektákl** a mezi jeho konkrétní projevy řadí informace, reklamu, zábavní průmysl, politiku aj. Jakákoli reflexe či kritika spektaklu naráží na fakt, že musí být vždy nutně vyslovena z

⁶⁸ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007. ix, 157 s. ISBN 978-80-903355-5-4. Teze 18. Str. 7.

⁶⁹ Tamtéž, teze 68, str. 31.

pozice uvnitř systému, protože spektakl funguje jako uzavřený kruh, jako zvíře požírající vlastní ocas. „Bytostně tautologický charakter spektaklu plyne z prostého faktu, že jeho prostředky jsou současně i jeho cílem. Je nikdy nezapadajícím sluncem ozařujícím říši moderní pasivity. Pokrývá veškerý povrch světa a bez omezení se vyhřívá na výsluní vlastní slávy.“⁷⁰

Spektakl slouží určitým zájmům (marketingu, vládnoucím režimům, globální ekonomice) a je nástrojem, jak ovládat masy. Tím, že přejímáme už někým nějak zformulované názory, přicházíme o subjektivitu. Náš vztah ke světu je zprostředkovaný a naše vztahy s druhými určuje společné konzumování stejných informací, stejných aktivit, stejné zábavy. Jako pravou skutečnost nakonec vnímáme spektakl, tedy onu médii masivně šířenou **podívanou**.

A právě masové komunikační prostředky hrají ve společnosti spektaklu zásadní roli. „Pokud sociální potřeby doby, v níž se takovéto techniky vyvíjejí, nemohou dojít k uspokojení jinak než skrze zprostředkování těmito technikami, pokud ke správě této společnosti a k veškerému kontaktu mezi lidmi již nemůže docházet jinak než prostřednictvím této okamžité komunikační síly, je to proto, že tato ‚komunikace‘ je **bytostně jednosměrná**, takže její koncentrace vede k tomu, že v rukou správy stávajícího systému se nahromadí prostředky, které jí umožňují v tomto determinovaném spravování pokračovat.“⁷¹ Debord tu opět popisuje jakousi kruhovou past, do které je lapen také divák. „Čím více svoluje k tomu, že se bude rozpoznávat v dominantních obrazech potřeby, tím méně chápe vlastní existenci a touhu. Vnějškovost spektaklu ve vztahu k jednajícimu člověku se zjevuje v tom, že jeho vlastní gesta již nenáleží jemu, nýbrž někomu jinému, kdo mu je zprostředkovává. Divák se proto nikde necítí doma, neboť spektakl je všude.“⁷² Ta skoro padesát let stará myšlenka mi připadá velmi aktuální. Našla jsem ve svém pracovním deníku zápis, který se týká výše popisovaného odcizení vlastních gest, vlastního projevu.

Jaro 2012. Stává se mi, že s někým mluvím a on najednou udělá gesto rukou, pohne nějakým svalem ve tváři, ohrne spodní ret... – a najednou s

⁷⁰ Tamtéž, teze 13, str. 6.

⁷¹ Tamtéž, teze 24, str. 9.

⁷² Tamtéž, teze 30, str. 11.

jistotou vím, že to není jeho gesto nebo výraz, že to není on, ale globální grimasa, která je mi povědomá z televize anebo filmu nebo kdovíodkud. Působí jako notorický známá maska, ale přitom za ní není nikdo konkrétní, nebo spíš odkazuje zase jen k dalším odkazům, že se vlastně podobá všem a nikomu... A někdy se přistihnu, že jsem si ji taky nasadila – většinou jen na okamžik, v takových těch „situacích jako z filmu“, soukromých i veřejných.

Vzpomínám si na jeden přímo ukázkový příklad. Moje první schůze Studentské komory Rady vysokých škol, na podzim 2009, v pražském Klementinu. Delegáti z nejrůznějších vysokých škol a měst ČR byli většinou mladší než já, a tak jsem počítala s neformální atmosférou a živelnou diskusí. Ale kolegové a kolegyně seděli za stolem v oblecích a kostýmcích, před sebou notebooky a na tváři výraz důležitosti. Nikdo se na nic neptal, i když se mluvilo úplně nesrozumitelně. Slovník a chování některých mi okamžitě asociovaly schůzi Poslanecké sněmovny (kterou jsem v životě několikrát viděla ze záznamu) anebo SSM (kterou si můžu jen barvitě představovat). Jako by se tu inscenovalo nějaké naturalistické drama o správnáckém mládežnickém schůzování... Naštěstí alespoň většinou chyběla ona rutinní sebejistota, se kterou podobná vystoupení provozují politici.

Vrcholem byla volba nového předsednictva. Uchazeči o různé funkce se měli krátce představit – až na jednu výjimku použili všichni powerpoint. Akční hesla v graficky přehledných slidech, jasně vytyčené cíle a podcíle a metody, které k nim spolehlivě vedou, a na závěr trochu té neformální osobní roviny v podobě fotografie z dovolené... sebejistý obsah legračně kontrastoval s často nejistými a nepřirozenými projevy. Proč je tak těžké prezentovat sám sebe? Do koho se to najednou převtělíme, když máme být konečně sami sebou? Kde se v nás bere ta manýra?

Ale abych se nepohoršovala jen nad druhými. Sebe samu jsem v televizi také přistihla, že přejímám odněkud odkoukané vzorce chování a kopíruju kopírované... Nejčastěji se to dělo v archetypálně moderátorských situacích – už nalíčená a oblečená spěchám chodbou do studia, přivádějí ke mně hosta a já mu se srdečným úsměvem třesu rukou, na konci pořadu se otáčím do kamery, abych divákům popřála hezký a ničím nerušený večer... Už jsem takových scén viděla v médiích (i ve své fantazii) tolik, že když se pak najednou děly naživo, nebyla jsem si vůbec jistá, jestli jsem to ještě já anebo se skrze mě zjevuje nějaký „mediální démon“.⁷³

⁷³ Zdroj: pracovní deník autorky.

Simulovaná autenticita

Guy Debord popsal svět, ve kterém nám přestala patřit naše vlastní gesta, v němž nelze nebýt součástí spektaklu, kde přestaly existovat autentické potřeby a touhy. Sám se 30. listopadu 1994 rozhodl k radikálnímu kroku, jak se ze spektaklu osvobodit – vzal si život.

Jeho vrstevník, francouzský filosof a sociolog **Jean Baudrillard**, použil k vystižení světa kolem pojem **hyperrealita**.⁷⁴ Ta vzniká prolínáním a řetězením mediálních vjemů a obrazů, které svůj smysl odvozují od jiných vjemů, které už ale nemají žádnou referenční oporu v objektivní realitě. Baudrillard popisuje vznik hyperreality takto: „...*médium od média skutečnost vyprchává, stává se alegorií smrti, ale také se zesiluje samotným svým ničením, stává se skutečností pro skutečnost, fetišismem ztraceného objektu, už ne předmětem reprezentace, ale extází popření a vlastního rituálního vyhlazení: hyperrealitou.*“⁷⁵ Vztah ke skutečnosti se nadále nezakládá na primární zkušenosti a očitém svědectví, ale na modelech simulujících realitu, které vytvářejí média.

Baudrillardův pojem **simulace** přirovnává Radim Brázda z Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně k zobrazení reálné události v televizním vysílání: „*Přítomnost mizí zdvojením přítomnosti, které odstraňuje protiklad přítomnosti a uplynulého. Reálné se stává znakovým systémem a naopak: znakový systém se stává reálným.*“⁷⁶ Takový umělý znakový systém označuje Baudrillard latinským výrazem **simulakrum** (čes. podoba, přízrak, přelud). Simulakrum je něco, co nemá žádný vztah k realitě. Je to jakási kopie bez originálu, která skutečnost nereprezentuje, ale maskuje. Přitom ale působí skutečně a autenticky, což nás mate. Podobně jako u Deborda, kde se nakonec tou věrohodnou pravdou stává spektakl, vnímáme podle Baudrillarda jako skutečnost simulaci skutečnosti. Model je pro nás reálnější než realita, respektive

⁷⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, ©1994. 164 s. The body in theory: histories of cultural materialism. ISBN 0-472-06521-1.

⁷⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Realita překonává hyperrealismus* (studie). Časopis ALUZE [online] – Revue pro literaturu, filozofii a jiné. 1/2007. Str. 73. Dostupné z: http://www.aluze.cz/pdf/aluze_2007_01.pdf.

⁷⁶ BRÁZDA, Radim. *Jean Baudrillard – simulace, simulakra a reverzibilita*. In: BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Vyd. 1. Olomouc: Periplum, 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5. Str. 168.

přestáváme být schopni rozlišit simulované od reálného. A z čistě pragmatického hlediska, jde-li nám o nekonfliktní fungování v rámci společnosti, nemá takové rozlišování ani smysl. Jak říká sám autor v úvodu knihy: „*Předkládám zde příběh jednoho zločinu – zavraždění reality. A příběh vyhlazení jedné iluze – vitální iluze, radikální iluze světa. Autentická realita nevymizela v iluzi, to iluze zanikla v integrální realitě.*“⁷⁷

Svoje úvahy dovádí Baudrillard ještě dál, když tvrdí, že „*dnes je hyperrealistická realita sama. Už tajemstvím surrealismu bylo, že i ta nejbanálnější skutečnost se může stát nadskutečnou, ale pouze ve výsadních chvílích, které ještě spadají pod umění a imaginárno. Od nynějška se do dimenze hyperrealistického předstírání začlenila veškerá každodenní realita, politická, sociální, historická, ekonomická atd.: všude už žijeme v ‚estetické‘ halucinaci reality.*“⁷⁸

Hyperrální (simulovaný) svět je totiž místem, kde může model existovat dřív než sama událost, kterou znázorňuje. Kde se reálná událost přizpůsobuje mediální události. Zkraje devadesátých let v této souvislosti Baudrillard ostře kritizoval válku v Perském zálivu – prohlásil, že se doopravdy nekonala, že šlo o událost pečlivě zrežírovanou médií, o první **virtuální válku**.⁷⁹

Jeho myšlenky dobře ilustruje americká satirická komedie *Vrtěti psem (Wag the Dog)* režiséra Barryho Levinsona z roku 1997 s Dustinem Hoffmanem a Robertem de Nirem v hlavních rolích. Zápletka příběhu zní povědomě: v USA vrcholí prezidentská kampaň, současná hlava státu má velké naděje na znovuzvolení, jenomže média zveřejní informace o prezidentově sexuální aféře s mladou milenkou.⁸⁰ Situaci může zachránit jedině nějaká ještě větší mediální *story*. Tým poradců si vymyslí válku v Albánii a najme filmového producenta, aby v hollywoodských ateliérech natočil úvodní reportáž přímo z bojiště. Tu okamžitě přeberou a odvysílají všechna média – a válka je na světě! Ve filmu zazní pár trefných dialogů na téma mediální realita:

⁷⁷ Tamtéž, str. 8.

⁷⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Realita překonává hyperrealismus* (studie). Str. 74.

⁷⁹ BAUDRILLARD, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Indiana University Press, 1995. 96 s.

⁸⁰ Aféra Clinton-Lewinská vypukla v médiích asi dva měsíce po americké premiéře filmu, na konci ledna 1998. Monika Lewinská byla na stáži v Bílém domě od června 1995 do dubna 1996.

- Žádná válka není.
- Je, vy se nedíváte na televizi?

- Na Albánii se blbě vymýšlejí rýmy.

- Prezident bude hrdina. Přinesl nám mír.
- Ale vždyť nikdy nebyla válka.
- Tím lépe.⁸¹

Baudrillardovy postřehy a závěry jsou vesměs pesimistické až nihilistické. Proto bývá řazen mezi představitele *katastrofického filosofického diskursu*.⁸² Dva roky před svou smrtí, 28. května 2005, poskytl rozhovor francouzskému večerníku Le Monde. Mimo jiné se v něm, jak jinak než pesimisticky, vyjádřil k tzv. mediální společnosti: *„Nejsme už kritičtí televizní diváci, to by totiž předpokládalo určitou úroveň intelektuální vyspělosti a odstup nezbytný pro reflexi. Nejsme už mediální společnost, už nerezírujeme, pobláznění obrazovkou. Nejsme už v hledišti, jsme v síti, my jsme ta síť. Současná hegemonie mediální moci je tak velká, že už nelze hovořit ani o nadvládě médií, ale musíme mluvit o prostorové mediální hegemonii, která se chapadlovitě rozrůstá. A my jsme chyceni uvnitř. Jsme na celosvětové obrazovce. Naše přítomnost splývá s tokem obrazů a znaků, naše duše se rozpouští v nad-informovanosti a nepřetržité záplavě nejnovějších zpráv, které požírají svoji vlastní aktuálnost (...).“*⁸³ Převážná většina

⁸¹ Zdroj: Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Dostupné z: <http://www.csfid.cz/film/5959-vrteti-psem/>.

⁸² BRÁZDA, Radim. *Jean Baudrillard – reálný únik z hyperreality*. Komentář ke studii. Časopis ALUZE [online]. 1/2007. Str. 70. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2007_01/08_Studie_-_predmluva_-_Brazda.pdf.

⁸³ „*Nous ne sommes plus des téléspectateurs critiques, ce qui supposerait encore un espace d'intelligence et une distance. Nous ne sommes plus dans la société du spectacle, dans la mise en scène, dans l'aliénation par les écrans, etc. Nous ne sommes plus devant une scène, nous sommes en réseau, nous sommes le réseau. L'hégémonie actuelle de la puissance médiatique est telle qu'il n'y a plus de domination par le spectacle, mais une espèce d'homogénéité tentaculaire, même pas impérialiste. Et nous sommes immergés dedans. Nous sommes dans l'écran mondial. Notre présent se confond avec le flux des images et des signes, notre esprit se dissout dans la surinformation et l'accumulation d'une actualité permanente qui digère le présent*

sdělení k nám přitom přichází jako vizuální (či audiovizuální) vjemy, což musí zákonitě nějakým způsobem ovlivňovat naše psychosomatické nastavení. **Vilém Flusser**, český filosof žijící v emigraci, k tomu v roce 1983 poznamenal: „*J sme zvyklí na vizuální znečištění svého životního prostředí, které nám vniká do očí a do vědomí, aniž bychom je vnímali. Vniká do podprahových oblastí, aby tam fungovalo a programovalo naše chování.*“⁸⁴

Sama si stále intenzivněji uvědomuju, že jsem také chycena uvnitř mediální sítě. Pozoruju, jak se stávám závislou na možnosti být online, mít kdykoli přístup k informacím, účastnit se komunikace na sociálních sítích. Jistý odstup a schopnost sebereflexe si udržuju díky tomu, že větší část mé práce zatím ještě stále spočívá v interakci tváří v tvář, v setkávání s blízkými druhými, v pokusech navázat s nimi autentickou komunikaci. Přesto nedokážu odolat a musím při každé cestě tramvají do školy nebo do divadla vytáhnout mobilní telefon a zkontrolovat, co se děje ve virtuálním světě. Přesvědčuju se, že tím užitečně vyplňuju „prázdný čas“, který jsem ještě nedávno, v době bez internetu v mobilním telefonu, trávila pozorováním spolucestujících nebo života za oknem...

Baudrillard hovoří o tom, že nesedíme v hledišti celého toho mediálního divadla, ale že jsme jeho protagonisty, že jsme se ocitli na celosvětové obrazovce. Přirovnává média k chapadlům chobotnice, která je rozprostřena všude kolem nás a my dokonce fungujeme jako její prodloužené končetiny, protože mediální obsahy nejen sdílíme a pomáháme distribuovat, ale sami se jimi také stáváme. Navíc mnohé události, jako třeba tiskové konference, happeningy nebo vernisáže, nevznikají spontánně, aby byly následně zaznamenány médii, ale právě naopak – dějí se především kvůli médiím a pro média. Americký spisovatel a historik **Daniel Joseph Boorstin** jim na počátku 60. let minulého století začal říkat **pseudoudálosti**,⁸⁵ britský mediální teoretik a sociolog **John B. Thompson** používá novější termín **mediální události** (*media events*).⁸⁶ Jsou

lui-même.“ Cituji překlad Ladislava Chateau. In: CHATEAU, Ladislav. *Myslím, že utrpení neskončilo.* Literární noviny, ročník 2007, číslo 13.

⁸⁴ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie.* Vyd. 1. Praha: Hynek, 1994. 75 s. Punkt; sv. 2. ISBN 80-85906-04-X. Str. 58–59.

⁸⁵ BOORSTIN, Daniel Joseph. *The Image: A Guide to Pseudo-events in America.* New York: Atheneum, 1961.

⁸⁶ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií.* Str. 89.

naplánovány, pečlivě nazkoušeny, přizpůsobeny potřebám médií a často dokonce teprve ve svém důsledku vyvolají události skutečné.⁸⁷

A i když konkrétně mým hlavním zdrojem zpráv není televize, ale internetové noviny a sociální sítě (facebook a twitter), jsem stejně pořád „v obraze“. Televizní obsahy se sdílejí a živě diskutují na internetu, a naopak televize ráda a čím dál častěji odkazuje na webové zdroje a názory publikované na sociálních sítích. Jednotlivá média jsou navzájem tak hustě provázaná odkazy, že vytváří onu Baudrillardem zmiňovanou mediální síť: *„Jsme v síti, my jsme ta síť.“*

Sociální konstrukce reality

Už 400 let před Kristem Platón upozornil na podstatný problém lidského poznání. Abychom poznali svět, ve kterém žijeme, nestačí nám spolehnout se na to, co o něm vypovídají naše smysly. Musíme se na významech přisuzovaných věcem a jevům okolního světa shodnout se svými bližními. Roli konvence (čili jakési společenské dohody o vztahu pojmů a jejich významů) při procesu poznávání objektivní pravdy ilustruje slavné Platónovo pojednání o jeskyni: Co je původní, opravdové a hodnověrné? To, čemu lidé uvěznění v jeskyni věří jako pravdě, co si zvykli jako skutečné vnímat – tedy stíny, které vrhají lidé, zvířata a předměty přes oheň na odvrácenou stěnu jeskyně? Nebo to, co vyjevuje celá situace pro osvobozeného zajatce, který stoupá po příkré cestě z jeskyně ven a který tudíž získává odstup a nadhled? *„Podzemní jeskyně je viditelný svět: záře ohně, světlo slunce je pravda. Stoupající zajatec je duše, která se pozvedá k inteligibilnímu světu. Na hranicích inteligibilního světa se nachází idea dobra, již je těžké pochopit, v níž je však nakonec rozpoznána univerzální příčina existence správného a dobrého.“⁸⁸*

Možná se ptáte, proč o Platónovi mluvíme až teď, kdy už jsme v chronologicky řazené exkurzi po různorodých výkladech autenticity došli do současnosti. Protože se ve shodě s americkými profesory masové komunikace Melvinem DeFleurem a Sandrou Ballovou-Rokeachovou domnívám, že máme s lidmi z Platónovy jeskyně leccos

⁸⁷ TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. 191 s. ISBN 80-7367-096-8. Str. 35.

⁸⁸ *Platón: Ústava - Republika*. [Praha]: Nová Akropolis, [1996]. 23 s. Učební text ke Kursu srovnávací filosofie Východu a Západu. ISBN 80-86038-07-6. Str. 15.

společného. Nepodobá se snad to, co nám na obrazovky televizorů promítají televizní stanice (a na monitory počítačů publikují přátelé z virtuálních sociálních sítí), stínům, které vrhají plameny ohně a kterým přikovaní zajatci věří jako skutečnosti? „*Je to pradávna myšlenka se zcela zjevným vztahem k současnosti. Navíc je to úrodná půda, z níž může vyrůst předpoklad, že si své konvencionalizované, ustálené významy reality skutečně vytváříme na základě toho, co nám předvádějí naše média!*“⁸⁹ Podstatný rozdíl mezi naší současnou situací a stínovým divadlem v jeskyni je ale ten, že nám média zprostředkovávají neúnosné množství obrazů a zvuků. Namísto, aby informace redukovala (vybírala jen ty podstatné), tak je multiplikuje, snaží se nám jich prodat co největší množství.

S lidským poznáním úzce souvisí chování – rozhodujeme se jednat či nejednat tím či oním způsobem podle toho, co si o realitě myslíme, jak jí rozumíme. A opět tu zásadní roli hrají ti druzí, protože se řídíme především názory a přesvědčeními, jež s druhými sdílíme. Už Platón předpokládal, že kdyby se osvobozený zajatec, který měl možnost poznat objektivní pravdu jeskynního světa, vrátil ke svým druhům a pokusil se je osvobodit z pout a ukázat jim novou skutečnost, tak by ho odmítli jako šílence nebo rovnou zabili. „*Naše subjektivní poznání je určováno konvenčními významy, které máme s ostatními společné, a ne podstatou reality samé.*“⁹⁰

V moderní vědě vznikla na principu výše popsané zákonitosti klasická sociologická teorie nazývaná **sociální konstrukce reality**, podle stejnojmenné práce amerických sociologů **Petera L. Bergera** a **Thomase Luckmanna** z roku 1966. Stručně řečeno, Berger a Luckmann do detailů domýšlejí a strukturují představu, že realita je sociálně vytvářený a podmíněný fenomén. Každý člověk a každé společenství lidí má svou realitu, tudíž existuje nekonečné množství realit, které se neustále střetávají. Významy, se kterými jedinec operuje neboli způsob, kterým se dobírá poznání skutečnosti, se konstruuje v zásadě ve třech krocích: Člověk neustále vstupuje a zasahuje do okolního světa, mentálně i fyzicky, a vytváří si tak svou realitu (externalizace). Svět, který je tedy do velké míry lidským produktem, se stává za významné asistence jazyka objektivní a

⁸⁹ DEFLEUR, Melvin L. a BALL-ROKEACH, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. 1. čes. vyd. Praha: Karolinum, 1996. 363 s. ISBN 80-7184-420-9. Str. 247.

⁹⁰ Tamtéž, str. 249.

na člověku samém už nezávislou skutečností (objektivace). Člověk si znovu přivlastňuje sociální realitu a proměňuje ji ve struktury vlastního vědomí. (internalizace).⁹¹ Berger a Luckmann to shrnují takto: „*Skrze externalizaci se společnost stává produktem člověka. Skrze objektivaci se realita stává realitou sui generis. Skrze internalizaci se člověk stává produktem společnosti.*“⁹² Slovy Miloslava Petruska: „*Lidé produkují svět tím, že jednají, ale zakoušejí tento svět jako něco jiného než lidský produkt.*“⁹³

Jak si však ve světle teorie sociální konstrukce reality vykládat autenticitu? Podobně, jako neexistuje objektivní pravda sama o sobě, a priori, ale až jako sociální konstrukt postavený na našem jednání, neexistuje ani nic takového jako objektivní autenticita. Na tom, co je či není autentické, se do jisté míry shodneme díky konvencím panujícím v konkrétním lidském společenství a kultuře. Autenticita je otázkou našeho přesvědčení: nakolik věříme v opravdovost toho, co prožíváme či co prožívají druzí. Do hry se tak znovu dostává etický a morální rozměr celé věci, o kterém jsme mluvili už v souvislosti s Charlesem Taylorem – jedná-li falešně a svou autenticitu (vztah k sobě, respektive ke světu) pouze předstírám, napomáhám vědomě konstruovat falešný svět, který se posléze stává objektivní pravdou.

1.14. Shrnutí

Ukázali jsme si, že ideál autenticity – respektive její etika – je jedním z charakteristických témat moderní společnosti. Protože souvisí se sebepojetím člověka, zabývají se jím vedle filosofie snad všechny novodobé sociální vědy: především antropologie, sociologie, psychologie a také teorie masové komunikace. Je zajímavé sledovat, kam jednotliví výše citovaní autoři a koncepce umisťují „zdroj autenticity“.

Rousseau ho viděl v návratu k původnímu přirozenému stavu, ve kterém je člověk svobodný, spojený se svým vnitřním autentickým hlasem (hlasem přírody) a mimo

⁹¹ PETRUSEK, Miloslav. *Společnost jako sociální konstrukce a text*. Časopis TEORIE VĚDY/THEORY OF SCIENCE. Vol 30, No 3–4 (2008). Praha: Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti při Filosofickém ústavu Akademie věd České republiky, 2008. ISSN 1210-0250. Str. 20–21.

⁹² BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Str. 64.

⁹³ PETRUSEK, Miloslav. *Společnost jako sociální konstrukce a text*. Str. 21–22.

negativní vlivy společnosti. **Herder** mluví o subjektivním měřítku lidské existence, kterému je třeba zůstat věrný. **Kierkegaard** spatřuje zdroj autenticity v oddanosti subjektivní pravdě a permanentním uskutečňování existenciální volby sebe samého. Pro **Marxe** spočívala autenticita v procitnutí z falešného vědomí, poznání a naplnění svých pravých potřeb, v emancipaci skrze aktivní, tvůrčí sebeuskutečnění. **Husserl** hledal zdroj autenticity ve vztahu k okolnímu světu – přirozený postoj totiž znamená žít ve skutečnosti tak, jak se nám dává. **Heidegger** a **Sartre** považovali autenticitu za „označení vlastního lidského bytí, které bezprostředně chápe svou existenci, nezastírá si svou osudovou předurčenost k smrti a přitom se nezabývá zodpovědností za svou svobodu a své činy“.⁹⁴ Představitelé frankfurtské školy **Benjamin** a **Adorno** upozorňují, že kulturní průmysl a reprodukční technologie zbavují umělecká díla jejich autentičnosti a magické aury. Za poslední oázu autentické kultury považovali oba avantgardní umění. **Riesman** v diagnóze mediální společnosti pokračuje, když ji nazývá vnějškově řízenou strukturou, ve které se autorita přesouvá do rukou médií a veřejného mínění, důsledkem čehož za své vlastní autentické potřeby a přání často mylně označujeme potřeby a přání těch druhých. Podle **Deborda** a **Baudrillarda** žijeme ve spektaklu, kde je vše jen hyperrealistickým obrazem sebe sama, simulakrem budícím zdání autentické skutečnosti. Umělé se stává autentickým. Jak to, že nejsme schopni tento podvod reality prohlédnout anebo, pokud o něm víme, tak se mu vzepřít? Odpovědí může být teorie o **sociální konstrukci reality**, která tvrdí, že to, co nazýváme realitou, nemá nic společného s objektivní pravdou, ale že se jedná o sociálně vytvářený a podmíněný fenomén.

Jak jsme se v přehledu možných výkladů autenticity dostávali blíže k současnosti, jevil se tento fenomén čím dál méně reálný a realizovatelný. Přesuňme se teď ze světa intelektuálních teorií do žité, praktické zkušenosti, abychom zjistili, zda je to s autenticitou opravdu tak „beznadějně“.

⁹⁴ *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelský dům OP, 1996. Díl 1: A - F. Encyklopedie Diderot. ISBN 80-85841-31-2. Str. 172.

2. DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ JAKO PŘÍPAD AUTENTICKÉHO BYTÍ

V úvodu své práce tvrdím, že autenticitu veřejného vystupování (hereckého projevu) lze zkoušet, zkoumat a verifikovat skrze disciplínu DJ, která se primárně studuje na KATaP.⁹⁵ Její objevitel, profesor Ivan Vyskočil, ji charakterizuje takto: „Základem je zkušenost a zakoušení stran jednání (mluvení, hraní) sám se sebou (s vnitřním partnerem, resp. partnery) zpravidla o samotě. Z autopsie snad každému známé tzv. samomluvy nebo samohry. Dále pak jde o to, učit se a naučit se podobně autentické, spontánní, hrající a souhrající jednání (chování a prožívání) produkovat veřejně, v situaci ‚veřejné samoty‘ (Stanislavskij), za přítomnosti a pozornosti ‚diváků‘. V situaci, kdy ‚jako kdyby‘ druzí, diváci, při tom nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktilního kontaktu.“⁹⁶

Abych mohl jednat (mluvit, hrát) sám se sebou, musím sebe sama nejprve potkat a poznat, s kým mám tu čest. To se samozřejmě mnohem snadněji a přirozeněji děje v soukromí – Vyskočil často připomíná tvůrčí a hereckou genialitu našich „koupelnových scén“. Na veřejnosti už je to složitější – naše pozornost je odváděna k někomu jinému (k divákům) a k něčemu jinému (ke sdělení). Jakmile totiž stojíme tváří v tvář těm druhým, čelíme očekávání, že jim cosi smysluplného a zajímavého řekneme (ukážeme, předvedeme). Je to odvěký komunikační úzus. Musíme se vypořádat s energetizujícím přívalem pozornosti, který má tendenci nás zavalit a ochromit. Rostoucí panika je ideálním podhoubím pro vymyšlené i reálné nároky. V takových situacích ztrácíme nejen hlavu, ale také kontakt sami se sebou, se svou momentální situací a s jedinou nezpochybnitelnou pravdou, o kterou se lze opřít – **jsem teď, tady a takto**. Proto se začátečníkům doporučuje, aby se v prostoru nestavěli čelem k divákům, nekontaktovali je očima a neadresovali jim svá sdělení. Aby si vytvořili co nejvýhodnější podmínky pro setkání sami se sebou neboli tzv. **veřejnou samotu**, které se budu podrobněji věnovat za okamžik.

⁹⁵ Počátek zkoumání a praktikování dialogického jednání se datuje do roku 1968, vývoj a rozvoj tohoto experimentu dosud trvá. In: VYSKOČIL, Ivan. *Dialogické jednání (heslo k autorizaci)*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Sborník z konference, pořádané 8. a 9. 11. 2002 v Divadle Na zábradlí. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5. Str. 176.

⁹⁶ Tamtéž.

Co to však znamená ono „být sám sebou“? Jak toho docílit? Připomeňme si znovu úvahu kanadského filosofa **Charlese Taylora** o moderním ideálu autenticity, kterou jsem zmínila v kapitole 1.3.: *„Být věrný sobě samému znamená být věrný své vlastní originalitě, což je něco, co mohu artikulovat a objevit jen já sám. Tímto artikulováním definuji také sám sebe. Uvědomuji si možnost, která náleží pouze mně,“*⁹⁷ říká Taylor. Artikulovat znamená mluvit zřetelně, formulovat, vyslovit se. Abych našel sám sebe, to, co skutečně jsem, musím se vyslovit – vystoupit ze sebe, projevit se. Zřetelně a srozumitelně, tedy tak, abych sám sobě porozuměl, abych si sám dokázal uvědomit „možnost, která náleží pouze mně“ neboli své téma.

A přesně to se pokoušíme praktikovat a zvědomovat při dialogickém jednání. Vstupujeme do prázdného prostoru pokud možno bez tématu. Nechceme vědět nic předem, chceme objevovat a teprve se dozvídat. Nechceme se předem odsuzovat ani hodnotit. Nechceme opakovat zažitě stereotypy a navyklé vzorce chování. Rádi bychom si dopřáli spontánní projev, „nechali se být“, svobodně jednali, řídili se svou chutí, přáním a zájmem. Přejeme si zorientovat se v tom, jaké jsou naše skutečné možnosti.

Jeden z problematických momentů dialogického jednání může spočívat právě v přílišném „chtění“ či „nechtění“, usilování o něco či bránění se něčemu a priori, tedy dříve, než to projde naší smyslovou zkušeností. Jak na základě svých dlouholetých zkušeností s asistováním DJ tvrdí Vyskočilova blízká spolupracovnice MUDr. Eva Slavíková, v začátečnické fázi jde především o to, naladit se na svou vlnu, uvědomit si sám sebe v celku i v detailech, *„najít svou pravdivost, svůj osobitý výraz. Mnohé frekventanty to však posléze svádí k předstírání jakési ‚čistoty‘, nechtějí se pouštět do ‚falešných‘ gest, do ‚přehnaného‘ jednání. Vedeni touto snahou se postupně omezují takovým způsobem, že se bojí vůbec nějak projevit.“*⁹⁸ Tak moc chtějí být autentičtí (sami sebou), až jsou nijací. Byl to i můj případ.

⁹⁷ TAYLOR, Charles. *Etika autenticity*. Str. 34.

⁹⁸ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Filiace dialogického jednání s moderními psychoterapeutickými směry*. In: *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. 162 s. ISBN 978-80-7331-193-3. Str. 38.

2.1. Autentický je ten druhý

Téma autenticity jsem si na KATaP už přinesla, i když nevědomky. Byla jsem extrovertní dítě i teenager, vždy středem pozornosti. Zajímala jsem se s neúnavnou zvědavostí o všechno a všechny kolem, ale nikdy mě ani nenapadlo přemýšlet o tom, kdo vlastně jsem já. A tak jsem v prvních letech na DAMU zažívala mnoho překvapení. Musela jsem se naučit pracovat na sobě a se sebou, a zároveň si to nebrat osobně. Až tady jsem si začala naplno uvědomovat, že příliš silná potřeba být okolím kladně přijímán může v kombinaci s empatií a nepoučenými hereckými ambicemi vést k tomu, že člověk ztratí jasné obrysy sebe sama. Že přestane být schopen rozlišovat mezi tím, kdo opravdu je, kým být chce a kým být má. Že začne nevědomky naplňovat představy těch druhých – tedy přesněji svou interpretaci jejich domnělých představ.

V sociologii si této tendence v lidském sebe-pojímání všiml už Američan **Charles Horton Cooley** a na jejím podkladě vytvořil teorii zvanou **zrcadlové Já** (*looking-glass self*). Člověk je podle něj při konstruování konceptu sebe sama odkázán na vztahy s druhými lidmi, kteří fungují jako nastavené zrcadlo a člověk se snaží na sebe pohlížet jejich očima. Podobně, jako když v zrcadle spatříme svou tvář, postavu a šaty, a ten obraz na nás zapůsobí podle toho, zda odpovídá nebo neodpovídá tomu, jak bychom chtěli vypadat. „*Tuto představu sebe-pojetí tvoří, zdá se, tři základní prvky: představa, jak nás vidí druhý člověk; představa, jak ten druhý náš obraz posuzuje a jakési vlastní pocity jako například pýcha nebo ponížení. (...) To, co nás posouvá blíže k pýše nebo ke studu, není pouhá mechanická reflexe sebe sama, ale odvozený cit, naše představa účinku, který tato reflexe vyvolá v mysli druhého člověka,*“⁹⁹ napsal Cooley v roce 1902. Jak sám upozorňuje, jeho metafora zrcadla neodráží z těch tří výše zmíněných elementů ten nejdůležitější: naši představu soudu, který nad námi vynášejí ti druzí.

⁹⁹ "A self-idea of this sort seems to have three principal elements: the imagination of our appearance to the other person, the imagination of his judgment of that appearance and some sort of self-feeling, such as pride or mortification. (...) The thing that moves us to pride or shame is not the mere mechanical reflection of ourselves, but an imputed sentiment, the imagined effect of this reflection upon another's mind." In: COOLYE, Charles Horton. *Human Nature and the Social Order*. New Jersey: Transaction Publishers, 2009. Str. 184.

V jedné chvíli to pro mě byla nepřekonatelná past. Nedokázala jsem přestat myslet na to, jak moje zkoušení DJ hodnotí druzí. Jestli ho považují za zajímavé, smysluplné, vyvíjející se. Sama jsem si na takové otázky nedokázala odpovědět. Nemohla jsem najít sebe samu. Chyběl mi věcný protipól. Odstup plynoucí z vědomí toho, jaká situace se právě odehrává a jaké místo v jejím rámci zaujímám, jaký je můj postoj (vztah) k aktuálnímu dění. Měla jsem pocit, že si dokážu přivlastnit snad jakékoli tělové anebo hlasové gesto, jen ten „svůj“ hlas a to „své“ tělo zpřítomnit nedokážu. Ilustruje to i sedm let starý zápisek z pracovního deníku.

12. prosince 2006. Dneska mi přišlo, že mi chybí nějaká důležitá věc, nějaké podhoubí, sbírka předmětů, myšlenek, prostorů, které by byly moje, jenom moje. Které bych nějak poznamenala, do kterých bych se mohla alespoň částečně otisknout. Mám čím dál častěji pocit, že jsem bezdomovec. A trvá to už roky!¹⁰⁰

Opravdu mi trvalo roky, než jsem se začala orientovat ve vnitřním zmatku způsobeném pocitem, že nevím, jak existovat před druhými autenticky. Že nedokážu odlišit, co je pravé a co nápodoba (Slavíková tento stav frekventantů DJ nazývá „touhou po čistotě a pravdě“).¹⁰¹ Pochopitelně jsem se brzy dostala do začarovaného kruhu přílišného chtění a lpění, které nevedlo k ničemu jinému, než k ještě větší frustraci. Začala jsem si uvědomovat, že se na problém autenticity dívám ze špatné perspektivy. Že se na ni soustředuju jako na cíl svého jednání, že chci **být autentická**. Jako když se pes honí za svým ocasem.

16. května 2006. Jak to zařídit, aby se otevřel ten proud imaginace a hravosti, který mám (snad) v sobě? Toužím po pocitu osvobození, spontánního projevu. Stále mě pronásleduje přesvědčení, že něco podstatného ukrývám, před sebou a sobě, že se nedokážu pustit k sobě, nechat se být v přítomnosti bez nároků, bez předem nárokovaných výsledků, bez (vědomé či intuitivní) nápodoby těch druhých.¹⁰²

¹⁰⁰ Zdroj: pracovní deník autorky.

¹⁰¹ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Filiace dialogického jednání s moderními psychoterapeutickými směry*. Str. 42.

¹⁰² Zdroj: pracovní deník autorky.

Obávala jsem se přesně toho, co popisuje Slavíková: že čím budu expresivnější, tím spíše se nechám unést k přehrávání a sebestylizaci, a tím pravděpodobněji sama sebe ztratím. Domnívala jsem se, že abych našla pravdu, nesmím nic hrát. Dávala jsem si za úkol nic na „place“ nepředstírat, nevymýšlet si žádné imaginární situace, nevžívat se do žádných rolí. Jenomže čím víc jsem se snažila o pravdu, tím falešnější a nicotnější jsem si připadala.

Profesor Vyskočil mě v tomto období z pozice asistenta DJ často vyzýval k tomu, abych se nebála naplno projevit, netlumila hlas, neumenšovala gesta. Řečeno slovy Charlese Taylora, abych sama sebe a svou situaci lépe a výrazněji artikulovala, abych ji tudíž mohla spatřit s nadhledem. Zní to jako paradox – hledat vlastní přirozenost skrze nepřirozené jednání.¹⁰³ Předpokládáme-li, že expresivní polohy a výrazová nadsázka mohou člověka osvobodit od přílišného zatěžkání subjektivní i objektivní realitou a uvést ho do stavu hry, pak se mohu sám se sebou setkat v sice nepřirozené, a přesto autentické (pravdu vyjevující) situaci. „*Vůči zavedené normalitě projevu může tato expresivita vypadat jako nepřirozená, jako falešná teatralita, ale není to tak. Normalita a navyklost neznamena přirozenost.*“¹⁰⁴

Otázka ovšem je, co si představujeme pod slovem **přirozenost**. Vladimír Chrz nabízí jeden možný výklad: Přirozenost ve smyslu denaturalizace, jakéhosi „odsamozřejmění“ čili demaskování samozřejmostí, které platí jako by přirozeně, mohli bychom možná říct „nepřirozenou přirozenost“ (Ricoeur užíval výraz *druhá přirozenost*, Jung pojmenoval proces stávání se sám sebou jako *dílo proti přírodě*).¹⁰⁵ Takové představy nás přivádí k úvahám nad autenticitou hereckého projevu na jevišti.

¹⁰³ Srov. CHRZ, Vladimír. *Dialogické jednání jako transformace skrze kontradikce*. [Paradox přirozenosti (přirozenost - nepřirozenost)]. In: *Osobnostní herectví - učitelství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. 151 s. ISBN 978-80-7331-194-0. Str. 41.

¹⁰⁴ ČUNDERLE, Michal a ROUBAL, Jan. *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. 195 s., [15] s. obr. příl. ISBN 80-902482-5-X. Str. 91.

¹⁰⁵ CHRZ, Vladimír. *Dialogické jednání jako transformace skrze kontradikce*. Str. 41.

2.2. Autenticita herce

„V životě je pravdou to, co jest, co existuje, co člověk bezpečně zná. Avšak na scéně je pravdou to, co ve skutečnosti není, ale co by se mohlo stát,“¹⁰⁶ napsal **Konstantin Sergejevič Stanislavskij** v knize *Moje výchova k herectví*. Tvrdil, že pokud herec uvěří, že existuje jevištní skutečnost (**jevištní pravda**), jeho jednání bude přirozené. „Pravda na scéně je to, čemu upřímně věříme jak ve svém vlastním nitru, tak v duši našich spoluherců. Pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy. Nemohou existovat jedna bez druhé a bez nich nemůže být ani prožívání ani tvůrčí práce. (...) Každý okamžik našeho pobytu na scéně musí být pečetěn vírou v opravdovost prožívaného citu a v opravdovost předváděného jednání!“¹⁰⁷

Víra v jevištní pravdu

Ve svém životopisu pak Stanislavskij vysvětluje, že ho nezajímá vnější pravda (fakt, že na jevišti je všechno jen iluze, lež, kašírka), ale pravda vnitřní, hercův **vztah** (poměr) ke světu kolem – k hereckým partnerům, k jejich myšlenkám a citům, k rekvizitám, dekoraci atd. Herec si má položit otázku: „Kdyby všechno, co mne obklopuje na jevišti, byla pravda, co bych dělal, jak bych se choval k tomu či onomu zjevu?“¹⁰⁸ V té otázce se objevuje *magické tvůrčí „kdyby“*, jedna z pomůcek, kterými Stanislavskij naváděl své herce k autentickému výkonu na jevišti. Svou metodu herecké výchovy založil na cvičeních a technikách zaměřených na emocionální paměť, logiku a důslednost fyzického jednání, představivost, umění prožívání a ztělesňování, soustředění pozornosti ke konkrétní věci či jevu, vnitřní scénické sebeuvědomění, průběžné jednání sledující řídicí úkol aj.

Stanislavskij vyhlásil válku konvenčnosti v ruském divadle konce 19. století. „Protestoval jsem proti starým manýrám a proti teatrálnosti, proti falešnému pathosu, deklamaci, proti herecké maše...“¹⁰⁹ Jednou z věcí, které kritizoval, byla přílišná fixace

¹⁰⁶ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946. 463 s. Str. 202.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 203–204.

¹⁰⁸ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. 2. vydání. Praha: Fr. Borový, 1941. 454 - [III] s. Umění a život; Sv. 1. Str. 337.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 212.

herce na publikum. Tehdejší herci měli ve zvyku předvádět své umění publiku, prezentovat se na jevišti, strhávat pozornost na svůj výkon. Zůstávali zakleti ve vlastním zážitku, více prožívali sebe než partnera. Stanislavskij naopak žádal, aby herec komunikoval s kolegy na jevišti, aby byl zcela zaujatý jevištní existencí. „*Ten, kdo na scéně v tvůrčím okamžiku nepředstavuje a nepředstírá, ale opravdově, produktivně, účelně a při tom bez přerušování jedná, ten, kdo není na scéně ve styku s divákem, ale s partnerem, ten se pohybuje v oblasti hry a role, v atmosféře živého světa, pravdy, víry, existence. V tom ožívá pravda na scéně.*“¹¹⁰ Proto učil své herce existovat v okruhu tzv. **veřejné samoty**. Nazýval tak malý okruh pozornosti, který umožňuje herci relativně ignorovat diváky v hledišti a dostat se do kontaktu se svým vnitřním životem (prožíváním), se svými intimními, autentickými pocity a prožitky.¹¹¹ Stanislavskij měl za to, že v situaci „jako kdyby tu diváci nebyli“ herec snáze kultivuje svůj cit pro pravdu.

Vidět očima Julie Capuletové

„*Nikdo z nás nikdy neví, jak vypadá. Nikdo z nás nikdy nemůže mít jistotu, jak působí. Proto jsou úvahy o tom, jak se jevím navenek, vždycky pouhou spekulací a spekulace je pouhou teorií,*“¹¹² tvrdí britský režisér a pedagog **Declan Donnellan** v knize *Herec a jeho cíl*, jakési „příručce divadelního herce mediální éry“, jak Donnellanovu práci charakterizuje Jan Hančil.¹¹³ Donnellan tu vyslovuje předpoklad, že žádná jednou provždy nadefinovaná postava, do které by se herec mohl převtělit, neexistuje. Nelze zafixovat živoucí bytost, a proto se také nelze do jiné bytosti převtělit. „*Hledání transformace je však stejně marné jako hledání dokonalosti. Je důležité rozbít myšlenku převtělení hned na počátku. Nemůžeme se změnit a nemůžeme se proměnit. Zůstáváme na místě, jenom cíl se pohybuje. Jediná věc schopná transformace je cíl. A cíl se proměňuje ustavičně.*“¹¹⁴ Donnellan nabízí herci osvobozující možnost, jak dosáhnout autentického

¹¹⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. Str. 208.

¹¹¹ Stanislavskij dále rozlišoval střední kruh pozornosti (jeviště a ostatní postavy na něm) a velký kruh pozornosti (hlediště).

¹¹² DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7. Str. 87.

¹¹³ Tamtéž, text na přebalu knihy.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 82.

a živého výkonu: nesnažit se „stát někým jiným“ (protože to vede v důsledku jen k předvádění, respektive předstírání), ale „vidět očima někoho jiného“. Když se herec pokouší předvést, co cítí jeho postava, pokouší se ve skutečnosti kontrolovat vnímání publika – jako by svým jednáním ukazoval divákům, co si mají o postavě myslet. Jenomže vnímání diváků je příliš individuální a subjektivní, ani herec ani režisér ho nemůže nikdy zcela opanovat. Proto Donnellan hercům radí, aby se nezaměřovali tolik na to, jaká jejich postava je, ale spíše, co chce, co je její cíl, jak vidí svět kolem sebe. A protože se v každém momentě dramatického děje mění dílčí cíle i zorné pole postavy, mění se (vyvíjí) také postava sama a s ní samozřejmě její představitel. Ne však záměrně, jako výsledek volného jednání, ale jako organický a spontánní důsledek toho, že herec sleduje a vidí věci tak, jak jsou tj. ve shodě se svou postavou. Neboli že je ve svém chování a jednání autentický. *„Můžeme nanejvýš vidět věci jasněji, přítomněji, pozorněji. Může nás potkat změna. Ale změna sama zůstává absolutně mimo naši kontrolu.“*¹¹⁵

Pro herce tedy není výhodné ptát se ve jménu své postavy „kdo jsem?“, protože odpověď je v plné šíři nezjistitelná. Spíše mu pomůže hledat dvojici protikladných otázek, vedoucích ke konkrétnímu jednání: „kým bych byl raději?“ a „kým se bojím být?“ Co však lze poznat a přesně popsat, je **identita**. Donnellan ji považuje za umělý konstrukt, „naši soukromou osobní instituci“, kterou si budujeme už od raného dětství. *„Naše identita je v zásadě to, jak chceme sami sebe vidět. Abychom se přesvědčili o tom, kým jsme, musíme přesvědčit také ostatní. Přínos identity v reálném životě lze snadno zpochybnit, ale pro herectví může být užitečným nástrojem.“*¹¹⁶ Nástroj, s jehož pomocí prezentujeme svou identitu navenek a interagujeme s okolím, nazývá Donnellan ve shodě s Jungem **personou** – ani ta tedy nevypovídá o tom, kým doopravdy jsme, ale je tváří (maskou), kterou jsme se rozhodli ukazovat druhým.

Z Donnellanových úvah vyplývá, že úkolem herce není být na jevišti někým jiným, ale sám sebou. *„Nejenže je něco takového nefér vůči publiku, je to kacířství vůči vlastní tvorbě.“*¹¹⁷ Diváci se nepřišli podívat na Julii Capuletovou, ale na herečku, která ji hraje.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 83.

¹¹⁶ Tamtéž, str. 102.

¹¹⁷ Tamtéž, str. 83.

Přišli sledovat to, co tato herečka uvidí očima své postavy. „*Obecenstvo se dívá přes představení na svět, který vidí herec, na konkrétní cíle, které vidí herec, a na neúprosně se zdvojující sázky. Pouhá virtuoza dosáhne toho, že diváci nevidí nic víc než hercovu chytrou a zručnost. Herec má větší potenciál než pouhou virtuoza, protože hercovy smysly a představitelství otevírají pohled objektivem do nekonečného vesmíru.*“¹¹⁸

Donnellanova herecká příručka je sympatická zejména tím, že pečlivě odkrývá všechno, co herce při jeho výkonu blokuje, stresuje a demobilizuje. Ukazuje mu, že pokud svou pozornost přesune ze sebe samého (zda hraju svou roli dobře nebo špatně) na postavu, kterou ztvárňuje (co a jak tato postava vnímá, jak vidí svět kolem sebe, co chce a co nechce atd.), osvobodí se od nekonstruktivních pochybností či autocenzury a rozpohybuje tvořivý proces. Pro autenticitu hercovy výkonu je pak určující, zda jeho „oči“, skrze které sledujeme představení, korespondují s „očima“ jeho postavy.

Kdybych si byla bývala přečetla Donnellanovu knihu ještě předtím, než jsem se ocitla v roli televizní moderátorky, mohla jsem si ušetřit jednu až obsedantní pochybnost. Jestli jsem anebo nejsem na obrazovce sama sebou, respektive jestli se mám pokoušet měnit nastavené podmínky (text, kostým aj.) a mizanscénu tak, aby co nejvíce odpovídaly mé osobnosti. Vnímala jsem rozpor mezi sebou a svou rolí jako něco zásadně problematického. Rozpor, který existoval paradoxně právě proto, že se mi role moderátorky Hany Malaníkové v tolika ohledech podobala. Kdyby se ta postava jmenovala jinak, kdybych se mohla identifikovat s někým výrazně odlišným, mnohem rychleji bych pochopila, že stojím před hereckým úkolem, jak dát této virtuální postavě věrohodné tělo a hlas.

Studium autorské tvorby na KATaP mě učilo nacházet si vlastní témata a hledat vlastní cesty, jak je sdílet a sdělovat druhým. Zvykla jsem si, že mám vždy alespoň nějakou možnost autorsky zasáhnout do toho, co prezentuju. Že za prezentované dílo ručím svým spoluautorstvím, a proto si za ním mohu stoprocentně stát, mít ho za své. A najednou jsem se ocitla v situaci, kdy jsem mohla do výsledné podoby díla zasahovat jen minimálně, a přitom jsem byla jednou z jeho nejviditelnějších součástí.

Autenticita našeho projevu pochopitelně neodvisí od toho, do jaké míry jsme či nejsme autory svého výstupu. Mnohokrát v životě – i na jevišti – děláme anebo říkáme

¹¹⁸ Tamtéž, str. 86.

věci, které nám předepsal někdo jiný. Nelze ani tvrdit, že garantovat vlastní dílo je přirozenější či jednodušší, než se postavit za cizí věc. Pro někoho jistě ano, pro jiného to platí přesně naopak, je to velmi individuální. Autenticita mnohem spíše souvisí s jasným vědomím své role – za koho tu jsem, co sleduju a jakýma očima se mám dívat. Co je můj cíl. Trvalo mi poměrně dlouho, než jsem se v tomto smyslu v televizi zorientovala.

Autenticita hráče

O dialogickém jednání se mluví také jako o příležitosti ke studiu nepředmětného herectví (hráčství), tedy hry v širším než jen uměleckém (divadelním) smyslu slova. Hry, která nemá předem daný žádný námět, která vzniká teď a tady, která je projevem naší svobody a spontaneity, které se účastníme s plným nasazením a která nám přináší potěšení. Která má cíl a smysl sama v sobě (jak tvrdili holandští kulturní antropologové **Frederik Jacobus Johannes Buytendijk** a **Johan Huizinga**). Která nestojí v opozici proti dospělosti, vážnosti, opravdovosti, práci, ale je jedním ze základních fenoménů lidské existence, „oázou štěstí“, „zábleskem věčnosti“, „darem přítomnosti“, aktivitou a tvorbou (jak ji pojímal německý fenomenolog **Eugen Fink**).¹¹⁹ Pokud bychom hledali zastřešující definici, pak asi tu Huizingovu: „*Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím ‚jiného bytí‘, než je ‚všední život‘.*“¹²⁰

Být takovým hráčem přináší osvobozující zážitek nevšednosti, plnosti a mohoucnosti vlastní existence. Smysl a cíl našeho hraní (ve smyslu anglického *act* tj. jednání) se skrývá v jednání samém. Pokud má hráč dostatek času i prostoru, aby navázal sám se sebou, se svým tělem i myslí, autentické spojení (Rousseau ho označoval jako *le sentiment de l'existence*, viz kapitola 1.2.), pak se může také autenticky a spontánně vztahovat k předmětu hry a ke spoluhráčům. Zním okamžiky hráčské radosti při dialogickém jednání, které pro takovou hru vytváří v rámci

¹¹⁹ Srov. SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry: od Buytendijka k Vyskočilovi*. Vyd. 1. V Praze: Brkola, 2011. 79 s. ISBN 978-80-905152-3-9.

¹²⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1971. 226 s. Ypsilon; sv. 13. Str. 33.

možností ideální podmínky. Znáám je i ze životních situací, ve kterých si člověk dopřeje nezávaznost a svobodu. V obou případech si ale hraju především pro hru samu, jsem sama sobě hlavním divákem a svědkem, sama si stanovuju pravidla hry. Co když je ale naše hra určena především někomu jinému?

Nabízím jednu konkrétní a v některých aspektech extrémní hráčskou zkušenost. Zhruba třináct let se věnuju divadelní improvizaci v nejrůznější formě, většinou však ve spojení s amatérským občanským sdružením zvaným Improliga.¹²¹ Improvizace pevně ohraničená formálními i principiálními pravidly, navíc časově omezená a zasazená do rámce sportovního utkání (myšleno ovšem s nadsázkou, jako hra na zápas) – to vše klade na improvizátora mnoho nároků. Musí být pohotový, schopný přizpůsobit se rychle měnící situaci na jevišti, jednat bez přípravy. Mezi trenéry a hráči Improligy dokonce koluje desatero „příkázání“:¹²²

1. Neblokuj sebe ani ostatní ve vzájemné komunikaci.
2. Snaž se vždycky vědět, co říkáš.
3. Snaž se, aby tvůj humor nebyl na úkor někoho jiného.
4. Bud' cílevědomý.
5. Na nic si nehraj (nepředstírej).
6. Naslouchej ostatním.
7. Neprosazuj se a dávej prostor ostatním.
8. Neupadej do stereotypů a nevytvářej si předsudky.
9. Nebud' povrchní, snaž se pochopit podstatu.
10. Bud' sebevědomou osobností.

V bodě číslo pět se jinými slovy říká, že hráč má na jevišti v rámci hry ukazovat své pravé Já. K tomu je potřeba velká odvaha, nelze se totiž schovat za žádnou kulisu, do

¹²¹ Česká Improliga je občanské sdružení zastřešující týmy z celé České republiky, které se věnují především zápasům v improvizaci. Jde o improvizaci formu inspirovanou sportovními pravidly, patřící do rodiny tzv. divadelních sportů. Zdroj: Česká Improliga [online]. Dostupné z: <http://www.improliga.cz/o-improlige/>.

¹²² Zdroj: archiv autorky.

žádných kostýmů či předem připravené role nebo příběhu. Navíc je potřeba dodržet vybraný formát (používá se pojem *kategorie*) a téma zadané od diváků, maximálně kooperovat s partnerem či partnery (s některými se poprvé potkáte až na jevišti) a dodržet časový limit.

Za těch třináct let jsem v Improlize potkala jen několik málo improvizátorů, kteří jsou schopni pod tlakem hlediště a s vědomím všech výše popsaných pravidel a omezení vzít do hry své pravé Já. Obejít se bez rutinních tělových výrazů, grimas, gest a hlášek, které u diváků zaručeně zaberou (pobaví). Vytvořit si i na tak krátké časové ploše a za tak nevýhodných podmínek veřejnou samotu, která umožňuje navázat sám se sebou a se svou momentální situací autentický vztah. Nepodlehout atmosféře zápasu a nenechat se ovládnout adrenalinem provázejícím každý sportovní výkon. Podlehout ne pokušení z úspěchu před publikem, ale pokušení ze hry, jak o tom mluvil německý filosof a Heideggerův žák **Hans-Georg Gadamer**: *„Veškeré hraní spočívá v tom, že jsme hráni. Půvab hry, okouzlení, které způsobuje, vězí právě v tom, že se hra stává pánem nad hráčem. Dokonce i u takových her, v nichž se snažíme plnit úkoly, které jsme si sami uložili, záleží půvab hry v riziku, zda to ‚vyjde‘, zda se to ‚podaří‘ a zda se to ‚podaří znovu‘. Kdo se takto o něco pokouší, je sám vpravdě tím, kdo je pokoušen. Vlastním subjektem hry (což ozřejmují právě takové zkušenosti, v nichž se jedná o jediného hráče) není hráč, nýbrž hra sama. Je to hra, co hráče poutá, co jej zaplétá do hry a ve hře drží.“*¹²³

Jakmile se přestaneme pokoušet o hru a začneme ji jen reprodukovat, ztrácíme svou hráčskou autenticitu. A protože přítomnost publika zesiluje všechny momenty, které se na jevišti odehrávají, mohou nám být diváci při zvědomování vlastní autenticity velmi nápomocni.

2.3. Diváci jako lakmusový papírek

Jedním z principů, na kterých stojí dialogické jednání, je výše zmiňovaný Stanislavského koncept veřejné samoty, jež vytváří hřiště, na němž poznáváme sami sebe jako ty druhé, skrze herní jednání (*kdyby*) v dramatické situaci. Ale zatímco

¹²³ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2010. 415 s. Paprsek; sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6. Str. 107.

Stanislavskij chtěl herce od rušivých vlivů publika ochránit, Vyskočil primárně zkoumá, jak zacházet s přítomností přihlížejících tak, aby pro nás byla výhodná. Přenáší vztah herec-divák přímo na jeviště a zhmotňuje ho ve hře, kde jsme si sami sobě partnerem hned ve třech rolích: jako herec, divák i autor.

Své jednání na „place“ tak můžeme bezprostředně reflektovat očima publika, protože náš vnitřní partner zastupuje přítomné, ale do dění nezasahující diváky. *„Naplnuje to, co divák v hledišti vidí jako herní možnost, co sleduje, čeho si všímá. Za něj protagonistův vnitřní partner jedná, za něj se ptá. Za diváka, který je vtahován do hry vynořujícími se nabídkami, vznikajícími situacemi, kdy se dá vykročit do více stran.“*¹²⁴ V rámci hry se pak na těchto křižovatkách můžeme zastavit, prozkoumat je, zkoušet různé cesty a návraty, a tam, kde nejsme přesní a pravdiví, hledat adekvátní funkční výraz, který bude organicky patřit do hry. Jakmile přehlédneme nějakou do očí bijící příležitost, nahrávku – anebo se namísto spontánní (autentické) reakce rozhodneme pro formální, předem vymyšlenou odpověď – divák to pocítí jako zmařenou šanci, jako netrefený okamžik, jako porušení pravidel otevřené hry. Obzvláště senzitivní jsme coby diváci na momenty, kdy se člověk vyhne konfrontaci s realitou situace, ve které se nachází. Kdy ignoruje nebo si nevšímá toho, co se doopravdy děje, co je skutečným tématem přítomného okamžiku. Kdy sám na sebe, respektive na nás něco hraje.

Jak to, že diváci dokážou při dialogickém jednání tak přesně diagnostikovat pravdu nebo lež? V čem spočívá jejich objektivizující role, kterou jim v procesu zkoušení dialogického jednání přisuzujeme?

Porozumění natolik subjektivní kvalitě, jakou je autenticita, zákonitě naráží na problematiku poznání – respektive **objektivitu** našeho poznání. Připomeňme si fenomenologický pohled na věc: *„Odkud já jako poznávající subjekt vím a mohu vůbec spolehlivě vědět, že tyto mé poznávací akty nejsou pouze mé prožitky, nýbrž že jest též to, co tyto akty poznávají, že je vůbec něco takového, co lze klást proti poznání jako jeho objekt?“*¹²⁵ Převvedeno do situace dialogického jednání a zkoumání vlastní autenticity:

¹²⁴ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Filiace dialogického jednání s moderními psychoterapeutickými směry*. Str. 39.

¹²⁵ HUSSERL, Edmund. In: PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. Str. 24.

Odkud mohu vědět, že to, co vnímám na svém projevu jako autentické, není pouze můj pocit, že cosi jako „moje autenticita“ objektivně (pro druhé) existuje?

Fenomenologie nabízí cestu poznání skrze reflexi vlastního vědomí. Zkoumat, jak se věci samy o sobě člověku ukazují, jak se nám naše zkušenost „zjevuje“ ve vědomí. Nejprve zbavit zkoumanou věc všech předsudků, interpretací, tradic, výkladů založených na empirické zkušenosti, a pak zkoumat, jak se jeví našemu vědomí sama o sobě (jak ji vnímáme, cítíme, zamýšlíme). „Protože se však zkoumání přenáší cele na půdu vědomí, bude to zkoumání v **reflexi**: vědomí se bude obracet k sobě samému, bude studovat své struktury,“¹²⁶ vysvětluje Petříček myšlenky zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla.

Reflektovat znamená vyjít ze sebe a pak se k sobě vrátit a zkoumat, co a jak jsem na této cestě poznal, pochopil. Jak si myslím, že jsem něčemu porozuměl, jak si myslím, že jsem něco udělal.¹²⁷ V případě dialogického jednání dochází k takovéto reflexi hned dvakrát. Poprvé přímo na „place“, v bezprostřední reakci na to, co jsme právě řekli anebo udělali, jednáním (řečí a tělem). Podruhé pak s určitým časovým odstupem, písemně, nejčastěji v podobě úvah, formulování otázek a hypotéz, pokusů začlenit konkrétní zkušenost do obecnějšího kontextu.

Při té první, bezprostřední reflexi v prostoru, jsou přítomni diváci. Sledují celé mé zkoušení, od první vteřiny, kdy se pohnu směrem za židle do prázdného prostoru. V ideálním případě je moje konání natolik jasně a srozumitelně artikulováno, že mu druzí v základu rozumí a že se ho mohou z pozice diváka naplno účastnit. Tj. chápou, v jakém jsem situaci, co sleduju, co si zkouším, na co reaguju... a právě proto mi mohou věnovat **přející pozornost**. Protože rozumějí tomu, co mi přát. Abych našla pokud možno co nejlepší řešení, abych si všimla nabízených možností, abych se koncentrovala atd. Rozumějí pravidlům hry, kterou si zkouším rozehrávat, respektive ta pravidla společně se mnou objevují. Jsou napnuti, a tudíž v pozornosti, protože před nimi nic podstatného netajím, je to hra s odkrytými kartami. Jsou vtaženi do „děje“, protože si mohou představovat, co by dělali na mém místě, jak by oni jednali v té které situaci. Anebo – a

¹²⁶ Tamtéž, str. 25.

¹²⁷ HEJDÁNEK, L. v pořadu *Hovory o víře* [online], Český rozhlas 6, 24. 3. 2007. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/paprskynadeje/_zprava/vira-a-jeji-reflexe--348289.

na základě vlastní divácké zkušenosti to považuju za častější případ – odhadují, co v následujícím okamžiku udělám já.

V tomto smyslu překračují kompetence běžného divadelního publika, které tak sugestivně a s krásným ruským patosem popisuje Stanislavskij: „*V divadle přeplněném diváky, v němž tisíce srdcí bije souhlasně se srdcem herce, je skvělá resonance a akustika pro naše city. V odpověď na každý okamžik opravdového prožívání na scéně odráží se k nám z hlediště odezva, účast, soucítění, neviditelné záření tisíců živých lidských bytostí, které se společně s námi zúčastní tvůrčí práce na představení. Diváci mohou herce nejenom zdeptat a ztrémovat, nýbrž probudit v něm i opravdovou tvůrčí energii. Ta ho naplní nesmírným vnitřním teplem, sebedůvěrou, vírou v jeho hereckou práci.*“¹²⁸ Ti, kdo přihlížejí našemu zkoušení, jsou v ideálním případě nejen spoluúčastníky a přejíciými partnery, ale také kolegy ve výzkumu. Spolu s námi a skrze nás si ověřují své hypotézy ohledně této disciplíny. Míra vzájemné empatie a psychofyzického naladění umožňuje spoluprožívat přítomné okamžiky jako společné. Opět to mohu doložit vlastní zkušeností: patřím k těm, kteří sledují zkoušení kolegy doslova celým tělem. Už způsob, jakým sedím na kraji židle, odráží můj aktivní vztah k situaci druhého na „place“. Fyzické reakce se projevují v drobných pohybech rukou, nohou či mimických svalů, někdy si pro sebe zopakuju nějaké slovo nebo zvuk, grimasu obličejů... „Nejneklidnějším“ divákem bývám, když sama asistuju a potřebuju se naladit na zkoušejícího.

Vztah s publikem při dialogickém jednání je nadstandardní také v tom smyslu, že je komorní a osobní. Diváci mě totiž dobře znají nejen z řady exponovaných okamžiků v rámci DJ (zkouším si několik let ve skupině s podobným složením), ale někteří i z řady jiných situací veřejného vystupování: jako autorskou herečku, improvizátorku, asistentku dialogického jednání aj., a dále z běžného neformálního kontaktu, jako kolegyni, kamarádku... Americký sociolog **Erving Goffman** by to z pohledu své **dramaturgické sociologie** (analýzy každodenního lidského jednání perspektivou divadelní dramaturgie) formuloval asi takto: Viděli mě v různých společenských rolích a v mnoha představeních. Mohou srovnávat, protože znají výkony autentické i neautentické. Znají mé chování a jednání v neveřejných situacích, kdy se člověk nemá

¹²⁸ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. Str. 386.

potřebu tolik kontrolovat a stylizovat, podat výkon, splnit očekávání, obstát. Znají můj hlas a moje gesta v okamžicích, kdy si důvěřuju, kdy jsem uvolněná, přirozená, sama sebou. Mohou mi dát osobní zpětnou vazbu. Jako například na jaře 2008 po jednom obzvláště zbloudilém hledání autentického výrazu na DJ.

19. března 2008. Vašek Trojan mi po hodině řekl: „Já myslel, že si zkoušíš DJ někoho jiného.“ To je zajímavé! Ani já sama se na DJ moc nepoznávám. Často to nejsou moje přirozené, spontánní výrazy, ale nějaký nahraný pokus o ně. Jak dostatečně naplno začít, abych se hned v první chvíli nepropadla do rozpaků nebo nezačala něco umělého vyrábět? A jak to dokázat nechat plynout, dít se, jen sledovat?¹²⁹

Někteří jsou svědky mých pokusů celých těch dvanáct let a dost možná mě v některých aspektech veřejného vystupování znají lépe, než já sebe samu. Vidí mé možnosti dříve, s větším odstupem a jasnozřivěji než já. Vnímám, jak mi pomáhají rozpoznat, co je a co není při zkoušení slepá ulička. Ostatně, sami také hledají a dostávají se do podobných pastí jako já se svou autenticitou.

Tím ovšem nechci říct, že dlouhodobá osobní známost je nějakou podmínkou pro to, aby člověk mohl při dialogickém jednání „poznat sebe skrze druhé“.¹³⁰ Autentické momenty existence na „place“ se velmi ostře vyjevují i těm, kdo dotyčného vidí zkoušet poprvé, a také hned při úvodních pokusech v seminářích začátečníků, kdy jsou v situaci „poprvé“ všichni – jak diváci, tak zkoušející. Dokonce je snad možné říci, že jsme při prvních výpravách do prázdného prostoru natolik exponovaní, hození do vody v tak neznámé situaci, že tu nejsme schopni sobě či divákům nic moc předstírat. A když už, tak velmi neobratně. Domnívám se, že je to mimo jiné i proto, že ten, koho máme zpřítomnit (vnitřní partner, chcete-li alter ego), je pro nás samotné ještě neznámý (neznámý v této neobvyklé situaci). I když se nakrásně rozhodneme ho zahrát (udělat jako), nevíme jak. Vypovídají o tom následující úryvky z reflexí frekventantů dialogického jednání.

¹²⁹ Zdroj: pracovní deník autorky.

¹³⁰ VYSKOČIL, Ivan a RUT, Přemysl, ed. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. soubor. vyd. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3. Str. 243.

▪ „(...) když si při dialogickém jednání nejsem jistá, začnu ,hrát‘. A nejen to, začnu navíc ,hrát‘, že ,nehraju‘, protože mám v hlavě zakódované, že dialogické jednání není hraní, jak se spousta zkoušejících při prvních pokusech domnívá. V záchvatu vnitřní paniky však promýšlím věci předem, vypointovávám a nedokážu přibrzdit, to vše se snažím zahalit pod rouškou spontánnosti. Marně, pokaždé jsem odhalena.“ (J. B., únor 2013)¹³¹

▪ „Na dialogickém jednání je sympatické, že práce s autenticitou je přímo obsažena v zadání. Práce s osobností, s osobnostmi uvnitř sebe. Víra v sebe, v ty další, co jsou v nás, pomáhají odhalit hlubinné zdroje z nevědomí. Dialogické jednání mi pomohlo najít pojem, pevný bod v přirozenosti na jevišti a paradoxně i v životě. Masky a stereotypy, které si už při probuzení navlíkáme do boje s velkoměstem a jeho nástrahami, že přes ně ani nevidíme uzel na tkaničce jako uzel na tkaničce, motýla jako motýla a snopy sena jako snopy. Dialogické jednání je to, co dennodenně děláme nevědomě, jen díky vědomí si teď mnohem více uvědomuji pojem přirozenosti.“ (P. P., srpen 2012)¹³²

Autorem té druhé reflexe je herec. Právě ti, a také například učitelé (obecně lidé, kteří mají s vystupováním na veřejnosti v nějaké roli zkušenosti) mohou při dialogickém jednání zažívat paradoxní situace. Na rozdíl od ostatních nebývají tolik zaskočení pozorností publika, na kterou jsou zvyklí. Zato je často paralyzuje fakt, že se tu před očima diváků mají setkat sami se sebou. Herci nevěří, že by mohli být zajímaví a dramatičtí sami o sobě a sami pro sebe, bez cizího textu a cizího příběhu, ve zcela jednoduchých „banálních“ situacích prázdné místnosti. „Velmi dobře ovládají umění sebe prezentace, jejich řemeslem je zavděčování se publiku nebo třídě žáků. Své role hrají dobře. Vystoupit před zraky druhých pro ně automaticky znamená obstát. Každý, kdo se kdy pokusil o dialogické jednání, ví, že musí protrpět chvíle bezradnosti, protože teprve z nich se rodí nové, nezvyklé, překvapivé, to, kdy si uvědomím sebe, jak se neznám. Znamená

¹³¹ Reflexe frekventantky dvouletého vzdělávacího kurzu *Kreativní pedagogika - pedagogická kondice 2012–2013*. Zdroj: archiv autorky.

¹³² Reflexe frekventanta dvouletého vzdělávacího kurzu *Kreativní pedagogika - pedagogická kondice 2012–2013*. Zdroj: archiv autorky.

to odhodit vyzkoušené berličky a právě učitelé a herci jich mají bohatý arzenál,¹³³ reflektuje svou zkušenost asistenta i frekventanta DJ „námezdná“ (jak sama sebe nazvala) herečka **Jaroslava Pokorná**. DJ si chodí zkoušet už skoro dvacet let. Podle vlastních slov se jí ozřejmují „klišé, manýry, zlovyky, sebeobelhávání, neklid, netrpělivost, spěch, nedostatek koncentrace, vnímání a naslouchání sobě, a tedy i druhým.“¹³⁴

Výraz „námezdné herectví“ použil profesor Vyskočil v pozvánce na konferenci o autorském herectví, která se pod názvem *Hic sunt leones* uskutečnila v listopadu 2002 v Divadle Na Zábradlí. V té pozvánce doslova stálo: „Autorské herectví jako pravý protiklad standardního herectví reprodukčního a námezdného. Jde o alternativu. Netoliko uměleckou, ale i životní.“¹³⁵ V čem přesně se ale autorské (osobnostní) herectví odlišuje od tradičního herectví psychologického divadla? Je součástí této jinakosti také odlišný vztah k autenticitě? Jak se k sobě mají autorství a autenticita na poli autorského divadla?

2.4. Autorské herectví

V červnu 2008 se v rámci mezinárodního festivalu vysokých uměleckých škol ZLOMVAZ uskutečnilo na půdě DAMU kolokvium na téma *Osobnostní herectví a cesta k němu*. Zúčastnila se ho celá řada tuzemských divadelních teoretiků – Karel Makonj, Jaroslav Vostrý, Jan Hyvnar, Jan Hančil, Ivan Vyskočil, Martin Porubjak, Josef Kovalčuk aj. Co osobnost, to jiný názor na základní otázku, co přesně vystihuje nebo má vystihovat pojem osobnostní herectví. Tehdejší děkan DAMU **Jan Hančil** to ve sborníku vydaném u příležitosti kolokvia shrnul následovně: „Pojem osobnostní herectví může vyvolávat otázky: nejde o pleonasmus? Není osobnostním každé dobré herectví? Přestože většina účastníků si byla tohoto problému vědoma, jednotliví pedagogové uvítali příležitost prezentovat své vlastní postoje a zkušenosti. Zdá se totiž, že v záplavě televizních seriálů, ve kterých se stále více uplatňují stereotypy a kvalita je obětována kvantitě, si přívlástek ‚osobnostní‘ nejen udržuje právo na existenci, ale je dokonce

¹³³ POKORNÁ, Jaroslava. *Reflexe námezdné herečky*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 47.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

vítanou možností kvalitativně se vymezit vůči běžně přijímanému ‚zboží‘. Kolokvium ukázalo, že jde o pojem potřebný, který ukazuje na ideál herectví v jeho plnosti.“¹³⁶

Pojem **osobnostní herectví** se tu dostává do přímé konfrontace s televizní realitou, jako protiklad seriálového herectví a jakási zástava kvality herecké práce. McLuhanův citát, uvozující tuto práci („Člověk příliš osobního vzezření vyvolává v televizi velice špatný dojem, zatímco ten, kdo vypadá jako starý rolník nebo jako zničené individuum, působí v televizi dobře.“¹³⁷) zřejmě komentuje skutečnost, že se do televize spíše hodí dramatická kliše a stereotypy. Že povrchní herecká rutina je ve výsledku lépe prodejná, než příliš komplexní a křehká osobitost.

Pokusme se ale přesto vymezit **autorské (osobnostní) herectví** konkrétněji. Jak už jsem naznačila, divadelní teoretici i praktici se nemohou shodnout na tom, co přesně tento pojem označuje a je-li vůbec takový typ herectví obhajitelný jako samostatná kategorie. Výraz navíc používáme jen v češtině, v jiných jazycích neexistuje.

Například herečka a divadelní pedagožka Eva Salzmannová prohlásila v jednom z dílů televizního pořadu *Zrcadlení*, věnovanému českému divadelnímu školství: „Při dnešních současných nárocích na herce v divadle nevidím žádný rozdíl mezi alternativním, pohybovým, osobnostním a jánevímjakým herectvím... já bych všechny katedry sloučila v jednu a učila prostě herectví. To striktní dělení je úplně umělé a nemá dneska žádný smysl.“¹³⁸ V této debatě hovořil podobně i režisér a toho času vedoucí Katedry činoherního herectví na pražské DAMU Jan Burian, který upřednostňoval rozdělování na herce-performátora a herce schopného vytvářet obrazy. Profesor Vyskočil zmínil rozdíl mezi profesionálním diletantem a člověkem, schopným osobního oslovení. Pokud bychom rovnou lakonicky prohlásili, že herectví je buď dobré anebo špatné, pak za nejuvěstičnější definici „dobrého“ herectví považuju tu, kterou v jiném díle *Zrcadlení* vyslovil brněnský režisér Vladimír Morávek: „Herectví je myslet. Proto jsou modelky většinou špatné herečky. Základem je pochopit a sloužit smyslu. A ne

¹³⁶ *Osobnostní herectví a cesta k němu. Sborník z kolokvia.* Akademie múzických umění v Praze, Praha: Divadelní fakulta, 2009. 69 s. ISBN 978-80-7331-134-6. Str. 6 a 7.

¹³⁷ MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla.* Str. 274.

¹³⁸ SALZMANNOVÁ, E. v pořadu *Zrcadlení*. Česká televize 2, 3. 9. 2011.

*vyslovit nahlas. Ale v českém divadle se relativně často vyslovuje nahlas a pokládá se to za herectví. Herectví je obhájit smysl.*¹³⁹

Tak snadno se ale pojmu *autorské herectví* nezbavíme – už proto, že nás Vyskočil provokuje poznámkou o umělecké i životní alternativě. Pokud si budeme tento pojem vykládat jako hercův autorský podíl na výsledném celku představení, pak můžeme říct, že každé herectví je do jisté míry autorské (protože herec je vždy minimálně vykonavatelem, vykladačem, interpretem svého partu) a že se tedy autorské herectví objevuje i v tradičním repertoárovém a interpretačním divadle. Otázka je, v jaké míře a jak autenticky. Škálu tohoto autorství můžeme vymezit od přísně kanonizované čínské opery až po otevřenou dramatickou hru, od velkých ansámblových produkcí až po sólové volné improvizace.

Nebo proti sobě můžeme postavit autorské a psychologické herectví v duchu Stanislavského, jak to udělal divadelní režisér a teoretik, profesor **Karel Makonj**. Dle jeho slov se v případě psychologického herectví herec snaží sám sebou zpodobnit **jiného člověka** (navíc napsaného ještě dalším člověkem). „*Subjekt hraje jiný subjekt, napsaný zase jiným subjektem.*“¹⁴⁰ Prožívá ho, vcituje se do něj, psychofyzicky se v něj proměňuje (přetělesňuje). Jak už jsem zmiňovala výše, v části věnované Stanislavskému a jeho pojetí herecké autenticity, herec realizuje svou proměnu v někoho jiného skrze navazování pravdivého vztahu k jednotlivým atributům ztvárňované postavy – k jejím duševním i fyzickým pochodům. Aby byl v roli někoho jiného pravdivý, musí opravdově jednat a prožívat. Tohoto jiného člověka nehodnotí, netematizuje, neobjektivizuje.

Autorské herectví Makonj naopak definuje jako hraní sebe sama. Herec na jevišti realizuje **varianty svých „já“**, „**vlastní dramatickou postavu**“ – **autopersonu**.¹⁴¹ Aby patřil na jeviště a ne do péče psychologa či psychiatra, musí své zkoumání vlastních duševních pochodů (introspekci) vnímat jako princip *zcizení*, jako nadhled nad sebou samým, jako záležitost dynamicky se proměňující, vztahovou, situační ve smyslu

¹³⁹ MORÁVEK, V. v pořadu *Zrcadlení*. Česká televize 2, 21. 5. 2011.

¹⁴⁰ MAKONJ, Karel. *Pantalone, nebo Vyskočil?* In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 29.

¹⁴¹ Tamtéž, str. 29–30.

dramatické situace, „neboť i člověk ve své autoprojekci něco chce, něco si přeje, k něčemu směřuje, a tak **jedná**, byť v možnosti.“¹⁴² Vědomě a záměrně zjednodušuje svou celostní existenci a tematizuje svá „já“ – stává se sám sobě materiálem, objektivizuje se. „Herectví autorského divadla je tedy přímo zkonkrétněním dialektického principu vyjádření totality – celistvosti skrze částečné, necelistvé, respektive jednoty v mnohosti a mnohosti v jednotě.“¹⁴³

Hančil vychází z Jungova pojetí osobnosti jako výzvy a úkolu, „nejvyššího uskutečnění vrozené svéráznosti určité živé bytosti“, která je „činem největší životní odvahy“.¹⁴⁴ Pro takového herce na jevišti užívá pojem **jevištní osobnost**, označující „člověka v imaginární situaci, kde má tematizovat, akcentovat, vypovídat, sugerovat, a to vše v divadelním tvaru, silovém poli, které skýtá prostor ke hře a spoluře, poli, které navíc není pouze dílem herce, ale také (často zejména) režiséra.“¹⁴⁵ Podstatná je pravdivost jeho tvorby. Každý herec přitom do silového pole dramatické situace vstupuje jako unikátní psychosomatická jednotka, se svým specifickým tělem, hlasem, gestikou, mimikou, fantazií atd. Potenciál autenticity (a autorství) spočívá v jedinečnosti a spontaneitě hercovy výpovědi o jeho momentální situaci, skrze níž se nám vyjevují obecně lidské situace. „Nejde o herectví, které předvádí sebe, ale které představuje témata bytí.“¹⁴⁶

Kdykoli se mě někdo zeptá na konkrétní příklad autorského či osobnostního herectví, vybaví se mi jako první herec, překladatel a Vyskočilův partner z Nedivadla **Leoš Suchařípa**. Hančil na jeho jevištní osobnost vzpomíná takto: „Zvuk pracně kroucených samohlásek jeho nakřáplého hlasu se mi vryl do paměti od prvního okamžiku, kdy jsem jej uviděl a uslyšel hrát v Haprdánsi. (...) Sotva mohl někdo po Suchařípovi požadovat nějaké próteovské přeměny, alchymii přetělesňování, a přesto dokázal přesvědčivěji než leckterý ‚herecký atlet‘ sdělit obecnou pravdu o zákoutích lidské duše své postavy. Byla v tom intelligence, tvrdá práce, vnímavost vůči situaci a především

¹⁴² Tamtéž, str. 30.

¹⁴³ Tamtéž, str. 32.

¹⁴⁴ JUNG, Karl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994. In: HANČIL, Jan. *K osobnostnímu herectví*. In: *Osobnostní herectví - učitelství*. Str. 13.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 15.

*postoj. Suchařípa byl nezapomenutelný. Byl v tomto smyslu zjevením povahy existence – skrze svůj zápas, svou těžce bojovanou existenci, kterou na jevišti dokázal vyjevit.*¹⁴⁷

Podle Vyskočila je autorské herectví postaveno na součinnosti a souladu tří základních osobnostních předpokladů: funkce koncipující, konající a reflektující.¹⁴⁸ To je ona trojjedinost autor-herec-divák, kterou si zkoušíme v dialogickém jednání. Zatímco herec v tradičním divadle vytváří jen jednu roli (tu, do které byl obsazen), herec autorského divadla vytváří celou hru. Jak připomíná Vyskočilův spolupracovník, teatrolog **Jan Roubal**, pro Vyskočila je ideálním naplněním konceptu autorského divadla a autenticity na jevišti totálně improvizovaná spontánní dramatická hra, o kterou se pokoušel v rámci svého **Nedivadla**.¹⁴⁹ „*Představa improvizace z nulového bodu, tedy bez apriorního tématu, totiž není jen ideálním úkolem pro spontánní divadelní virtuozitu (jak se o to snaží např. Vyskočilovi následovníci v Divadle Vizita), ale spíše pokusem o úplnou autenticitu všech partnerů dramatické hry, která se svou osobní otevřeností a vstřícností – a tím i přirozenými překlenovacími interpersonálními obtížemi – stane pokusem o dialog podobné váhy, jakou mohou mít osobně katarzní účinky psychodramatu a sociodramatu,*“¹⁵⁰ myslí si Roubal. Dodává, že Vyskočilovi nejde o aplikaci psychoterapie do divadla, ale o prohloubení jeho smyslu, o antropologické dobrodružství představení, o radost z tvorby. Je to cíl ideální a absolutní, v praxi dosažitelný spíš výjimečně. Jak ostatně Roubal dodává, většina Vyskočilových inscenací v rámci Nedivadla také vznikla na předem promyšlené téma či námět.

Základním smyslem autorského divadla ve Vyskočilově pojetí je tedy „*objevování a vyjasňování společného tématu, kdy téma není předem dáno ani jako nápad nebo*

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 18.

¹⁴⁸ VYSKOČIL, Ivan. *Úvodem*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 12.

¹⁴⁹ Roubal ohraničuje Vyskočilovo **Nedivadlo** lety 1962 až 1990 a definuje ho jako osobité divadelní uvažování a zejména praktické experimentování autora. Srov. ROUBAL, Jan. *Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila*. In: Kontext(y) I: Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria-Theatralia-Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.

¹⁵⁰ ROUBAL, Jan. *Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 38.

příběh.¹⁵¹ **Téma** je tu pojímáno jako bytostná kategorie: „*Téma je to, co člověk žije. Téma není námět, téma je základní psychosociální zkušenost a potřeba. (...) Na námětu a fabulaci se snadno shodneme, ale na tématu, to znamená, jaký to má smysl, co to říká nám, jak to oslovuje ty druhé, na tom se tak snadno neshodneme.*“¹⁵² Autenticita autorského herectví vychází z objevování toho, **co a jak žiju**, jak to oslovuje ty druhé – tedy z hledání společného tématu – a také ze sdílení tohoto hledání.

Naplno se mi to potvrzuje při realizaci autorského divadelního projektu zvaného *Boršč*, který s kolegyní a životní spolupracovnicí Evou Čechovou hrajeme – a kterým bez nadsázky žijeme – od roku 2004. Jde o jakýsi divadelní pořad na pokračování, jehož protagonistkami jsou naše alter-ega, čechovovsky stylizované „sestry“. Jednotlivá vydání se inspiroují tím, co se právě odehrává v našich životech, co nás zajímá, těší nebo nám dělá starosti. Náměty jsou tedy předem promyšleny a koncipovány. Nad tím vším ale existuje jedno společné, stále ještě spíše tušené než plně pochopené téma – proč jsme se právě my dvě setkaly, proč se navzájem tak potřebujeme, proč potřebujeme tvořit spolu. Navzdory mnoha odlišnostem a antagonismům.

Při psaní této práce jsem si uvědomila, jak často si dělám starosti s autenticitou a o autenticitu při dialogickém jednání, ale i při běžném vystupování na veřejnosti (například při pedagogické praxi) nebo v médiích – a jak málo se starám o autenticitu, když hrajeme *Boršč*. Svou roli v tom jistě hraje autobiografičnost některých ztvárňovaných situací, scén či textů. Ale naopak mnoho jiných momentů realitu neodráží, jde o čistou fabulaci a stylizaci. Jistota, že jsme na jevišti autentické, plyne z přesvědčení, že jsme si *Boršč* vlastně nevymyslely, že to není umělý konstrukt, který bychom si přivlastnily, ale že je to jedna z přirozených podob našeho života, které jsme si všimly a „jen“ pro ni hledáme vhodný jevištní tvar.

V tom, jaký má ten tvar být, se můžeme splést (a taky se často pleteme). Dokud ale bude mezi námi existovat živá potřeba vzájemného sdílení našich životů, tedy i tvorby,

¹⁵¹ VOJÍŘ, Pavel. *Oddanost je více než ochota (s Ivanem Vyskočilem o autorském divadle)*. Praha: Amatérská scéna, 1984. In: ROUBAL, Jan. *Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 33.

¹⁵² HERMAN, Josef (ed.). *Vy si mne s někým pletete... aneb Z besed na filosofické fakultě*. Prémie Divadelních novin, Praha: Divadelní noviny, 1994. In: ROUBAL, Jan. *Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 37.

nemůžeme být falešné v samotné podstatě našeho konání. Hančil v tomto smyslu mluví o tendenci *jevištní osobnosti* rozšiřovat své působení mimo jeviště a uplatňovat svou mohoucnost na jednání a chování v situacích veřejného vystupování. „*Tak se jevištní osobnost může zpětně stávat potencialitou civilní osobnosti, to, co bylo nalezeno pro performační situaci, se zpětně stává druhou přirozeností, nikoli maskou ve smyslu klamu a předstírání, ale mohoucností ve smyslu sociální tvorby.*“¹⁵³

2.5. Závěrem

Shrňme si předchozí kapitolu, věnovanou autenticitě na „place“ a na jevišti. Pojmu autorské či osobnostní herectví rozumím především jako specifickému způsobu vztahování se k herecké situaci (obecně k jednání ve veřejné situaci), který klade důraz na hledání a rozvíjení osobních témat, autorskou interpretaci a soulad mezi osobností herce a člověka. Jak zdůrazňuje Vyskočil, nejde tu o tradiční a standardní výchovu k herecké profesi, ale šířeji a univerzálněji o výchovu k autorské osobnosti: „*Autorskému herectví jde víc o umění existovat a sdělovat i sdílet než o umění hrát. Rozumí se existovat na scéně, na jevišti – i na tom tradičním – a existovat také v ‚životě‘, ‚na jevišti života‘.*“¹⁵⁴ A právě ve sdělování a sdílení témat, kterými žijeme, je ukryta autenticita autorského divadla.

Můj příběh s hledáním autenticity při dialogickém jednání ještě neskončil. K významné změně už ale došlo – přestala jsem se bát, že nebudu autentická. Přestala jsem o autenticitu usilovat. Vrátila jsem se k tomu, co mě při zkoušení vždycky bavilo – k rozehrávání a fabulování dramatických situací, ke zkoušení hereckého výrazu, k improvizaci. Věřím své chuti, svému zájmu, nechávám se řídit tím, co mi lahodí, i v každodenním životě. Učím se věřit, že nic lepšího (pravějšího) než to, co je teď, nebude. Všímám si drobných spontánních momentů (gesta, výrazu v tváři, přešlápnutí nohou), protože „*nejsnáze lze najít nebo vyvolat pocit pravdy a víry v tělesné oblasti, v malých, prostých fyzických úkonech a dějstvích. Ty jsou dostupné, určité, viditelné, postihnutelné a podrobují se poznání a příkazu.*“¹⁵⁵

¹⁵³ HANČIL, Jan. *K osobnostnímu herectví*. In: *Osobnostní herectví - učitelství*. Str. 20.

¹⁵⁴ VYSKOČIL, Ivan. *Úvodem*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Str. 8.

¹⁵⁵ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. Str. 210.

Autenticitu ve veřejném vystupování (a tedy i v hereckém projevu) vnímám jako hledání **vnitřní pravdy**. Tedy podobně jako Stanislavskij jako přirozený soulad mezi vnitřním a vnějším, mezi prožíváním a projevem. Anebo Donnellanovými slovy jako nalezení a sledování stejného cíle, jaký má postava, kterou chci ztvárnit. Domnívám se, že autenticitu lze zkoušet, zkoumat a verifikovat skrze dialogické jednání, a že přitom jednu z hlavních rolí hraje živá přítomnost těch druhých v roli objektivizujících svědků. Pojdme se teď ale podívat na situaci, kdy se s těmi druhými setkáváme zprostředkovaně, jindy a jinde než v přítomnosti, a také naše autenticita je tím pádem zprostředkovaná, medializovaná. Konkrétně skrze televizní obrazovku.

3. AUTENTICITA PŘED TELEVIZNÍ KAMEROU

Ať už se podmínky a atmosféra v televizi lišily od mých dosavadních zkušeností a zážitků sebevic, pořád byly organickou součástí jednoho příběhu, příběhu mého života. Rozhodla jsem se proto neměnit optiku a zkusit se na svou televizní anabázi podívat divadelními brýlemi. Své vlastní mediální vystupování budu popisovat jako specifickou divadelní situaci v nedivadelních podmínkách, jako jistou variantu *představení*. To si ovšem zaslouží obsáhlejší teoretický úvod, protože svět médií je velmi specifické „divadlo“.

3.1. Co je tohle za představení?

V teatrologickém slovníku je pojem **divadelní představení** definován jako „*akt jedinečného provedení divadelní inscenace v konkrétním čase a prostoru. Konkrétní inscenace pak může být provedena několikrát, větším počtem představení – repríz. Představení je prezentováno před publikem jeho tvůrci.*“¹⁵⁶ Nesmíme ale zapomínat, že divadelní představení je jen jedním z mnoha projevů fenoménu lidské hry, která se odpradáвна realizuje také v podobě sportovních her, náboženských obřadů a svátků atd. Projevu, který se teprve postupem času estetizoval a insitucionalizoval. Proto ho můžeme nahlížet i jinak než jen teatrologicky.

¹⁵⁶ ZDEŇKOVÁ, Marie et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

Například Goffman definoval představení z pohledu dramaturgické sociologie jako „veškerou činnost, kterou jednotlivec provádí v době vyznačující se jeho trvalou přítomností ve společnosti konkrétního souboru pozorovatelů a která má na pozorovatele nějaký vliv“.¹⁵⁷ Rozhodně ale nebyl první a jediný, kdo poukázal na to, že jevištní zákonitosti a principy lze pozorovat i mimo divadelní svět, respektive že se na jeviště dostaly ze skutečného života.

Teorie teatrality

Goffmanovo propojení světa sociologie a divadla bylo jednou z prvních mezioborových reakcí na koncept teorie teatrality **Nikolaje Nikolajeviče Jevrejnova**. Tento ruský dramatik, skladatel, režisér, scénograf, dramaturg, kritik, historik i teoretik (a ve třinácti letech také cirkusový klaun) se ve svých studiích věnoval myšlence totální teatralizace života. Do základu veškeré lidské činnosti kladl tzv. instinkt divadelnosti a herectví, který chápal jako princip produkující kulturu a podmiňující existenci umění, náboženství, práva, etiky i politiky. A promýšlel ho opravdu do hloubky, protože se zabýval i divadelností zvířat a neživé přírody.¹⁵⁸

Jak upozorňuje německá divadelní teoretička **Erika Fischer-Lichteová** z Katedry divadelních studií berlínské Freie Universität, Jevrejnovovo pojetí teatrality bylo příliš široké a těžko aplikovatelné.¹⁵⁹ Navíc si liboval v mystifikaci a hře, takže si čtenáři jeho knih nemohli být nikdy jisti, jestli to autor myslí vážně. Texty obsahují spousty protikladných tvrzení, aforismů a znejišťujících poznámek.¹⁶⁰ Jevrejnov nezapře své klaunské sklony, když Kantovy nebo Schopenhauerovy myšlenky doplňuje citacemi z kuchařské knihy.

¹⁵⁷ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Str. 29.

¹⁵⁸ HYVNAR, Jan. *Jevrejnovova apologie divadelnosti*. Časopis Disk 29. Praha: Akademie múzických umění v Praze & Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, 2009.

¹⁵⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. In: NICKEL, Wolfgang (ed.): *Colloquium zur Theatertheorie*. Berlin 1999. Publikováno v Divadelní revue 2/2005, Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2005.

¹⁶⁰ Hyvnar ve své studii uvádí, že v knize *Pro Scena Sua* cituje Jevrejnov starou historku o třech slepcích, kteří potkali slona: první si sáhl na jeho chobot a řekl, že je to had, druhý si sáhl na ocas a řekl, že je to provaz, a třetí si na něj sáhl z boku a řekl, že je to stěna. In.: HYVNAR, Jan. *Jevrejnovova apologie divadelnosti*.

Přesto byl průkopníkem v mezioborovém používání divadelního pojmosloví a vytvořil tak platformu pro pozdější rozvíjení teorie teatrality a zkoumání teatralizace naší kultury.

Scénické procesy

V souvislosti s konceptem teatrality je zajímavé sledovat myšlenky švýcarského teatrologa, profesora na bernské univerzitě **Andrease Kotteho**. Základ divadla spatřuje v herní povaze lidského chování a jednání, které má zároveň potenciál interaktivní komunikace a spektakulárnosti. Těmto elementárním „scénám“ z každodenního života říká Kotte **scénické procesy** (*szenische Vorgänge*)¹⁶¹ a považuje je za zdroj všech forem divadla. Teatralitu pak chápe jako vztahovou strukturu čtyř vzájemně a současně se ovlivňujících oblastí: *divadla života* (Lebenstheater), *uměleckého divadla* (Kunsttheater), *divadla-hry* (Theaterspiel) a *ne-divadla* (Nichttheater).¹⁶² Tedy oblast oněch scénických procesů v každodenním sociálním životě člověka, oblast konvenčního a historicky institucionalizovaného divadelního umění, oblast alternativních divadelních projevů vymezujících se proti předepisované formě¹⁶³ a oblast tzv. **ne-divadla**, odrážející míru tolerance publika.

U posledně jmenované oblasti se musím krátce zastavit. Na rozdíl od ostatních tří působí na první pohled trochu tajemně. Je těžké si představit, jaké konkrétní scénické procesy tu má Kotte na mysli. A navíc může být pojem *ne-divadlo* zavádějící, na KATaP

¹⁶¹ KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln - Weimar - Wien: Böhlau Verlag, 2005. Str. 58. Kniha vyšla také česky pod titulem *Divadelní věda (Úvod)*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010.

¹⁶² Tento model teatrality Kotte nevymyslel, pouze upravil. Pochází z roku 1979 a jeho autorem je lipský teatrolog **Rudolf Münz**, který např. místo pojmu *divadlo-hra* (Theaterspiel) užívá výraz *jiné divadlo* (anderes Theater) anebo *antidivadlo* (Anti-Theater). In: MÜNZ, Rudolf. *Zdechlina, kterou je nutno ještě dorazit (Lidský koncept teatrality jako metodický princip v historiografii staršího divadla)*. Studie vyšla ve sborníku *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, uspořádal Jan Roubal, Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2005.

¹⁶³ Jako příklad uvádí Kotte varianty harlekýnského principu od antického mimu přes komedie dell'arte až po Daria Fo. Kolega Eriky Fischer-Lichte z berlínské university, profesor Matthias Warstat, vysvětluje pojem *divadlo-hra* srozumitelně, jako „*hravě-reflexivní divadlo, jež kritizuje umění i každodennost, vměšuje se do nich a reorganizuje je*“. In: FISCHER-LICHTE, Erika; KOLESCH, Doris; WARSTAT, Matthias. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart - Weimar: Metzler Verlag, 2005. Str. 362.

si ho totiž tradičně spojujeme s Nedivadlem Ivana Vyskočila, o kterém byla řeč ve druhé kapitole. Čím se tedy liší Kotteho ne-divadlo od Vyskočilova Nedivadla? Na pomoc si znovu vezmu **Jana Roubala**, který sleduje současnou německou teatrologii a před čtyřmi lety recenzoval pro českou odbornou veřejnost Kotteho text.¹⁶⁴

*„Umělecká i společenská anabáze Nedivadla je ve svých motivech i některých projevech nejen součástí hnutí malých a později studiových divadel, ale také dosud nedoceněnou obdobou radikálnějšího hledání světového alternativního divadla. Mezi tato společná znamení např. patří: programová neoficiálnost a faktická provozní perifernost Nedivadla, akcentování autorského principu a procesuality divadla, improvizace a překračování hranic interpretačního a inscenačního divadla směrem k spontánně chápané otevřené tvorbě analogické principu work in progress, a tedy i k představení coby neopakovatelné události a interaktivnímu setkání, zúročování psychodramatické zkušenosti apod.“*¹⁶⁵ shrnuje Roubal. Dělat Nedivadlo znamenalo ve Vyskočilově případě pořád ještě dělat divadlo, ale takové, které se vymezovalo vůči konvenčnosti, omezenosti a institucionalizaci soudobých divadelních (kulturních) aktivit. Kotte by ho tedy nejspíše řadil do oblasti *divadla-hry*.

Kotteho ne-divadlo je už na první pohled mnohem radikálnější pojem. Pomlčka napovídá, že tu půjde o něco, co se vymezuje, odděluje od divadla jako celku. Roubal jeho ne-divadlo interpretuje jako *„celé spektrum odmítajících, vymezujících, omezujících ale i diferencovanějších zásadních osobních i společenských postojů ke všem projevům scénických procesů i konkrétním formám divadla.“*¹⁶⁶ Kotte tedy pod tento pojem zahrnuje všemožné snahy zaměřené proti divadlu jako takovému, které jsou ale paradoxně součástí konceptu lidské teatrality, protože i odmítání divadla je projevem naší divadelnosti.

Předchozí nahlédnutí do konceptů dramaturgické sociologie, lidské teatrality a scénických procesů mělo demonstrovat, že pojem *představení* lze chápat mnohem šířeji

¹⁶⁴ ROUBAL, Jan. *Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla*. Publikováno v Divadelní revue 2/2008. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2008. Str. 74–82.

¹⁶⁵ ROUBAL, Jan. *Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila*. Str. 33.

¹⁶⁶ ROUBAL, Jan. *Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla*. Str. 79.

než jen jako divadelní akt. Lze jím označit různé situace z běžného života, ve kterých vyniká naše přirozená hravost, spektakulárnost našeho jednání, dramatická interakce v elementárních komunikačních situacích, a také možnost distancovat se od (sociální) role, kterou hrajeme.

Role

Dostane-li herec v divadle **rolí**, znamená to, že má za úkol ztvárnit konkrétní dramatickou postavu, která bude jednat v souladu s textem hry i režijním a dramaturgickým záměrem. Roli mu zpravidla přidělí režisér, i když v případě autorského tvaru, improvizace anebo třeba kolektivní, předem nehierarchizované divadelní tvorby (tzv. devising theatre) to může fungovat jinak.

Zpočátku jsem si myslela, že moje účinkování v televizi žádnou předem danou rolí není. Že mým cílem není někoho dobře zahrát. Že mám být naopak sama sebou a že k tomu postačí chovat se před kamerou co nejpřirozeněji. Jenže jsem si neuvědomila, že ve veřejném prostoru – ale vlastně v jakékoli mezilidské interakci – nelze být jednoduše sám sebou. Vždy už tu „nějak“, za „někoho“ jsme. Vždy už máme nějakou **rolí** (já-učitelka, já-turistka, já-cestující MHD), konkrétní **úlohu** (nadchnout studenty pro divadlo, seznámit se s domorodci, nenechat se chytit revizorem) a často také **text**, který chceme sdělit. A platí to i v soukromí, prostě kdekoli, kde se ocitneme před druhým či druhými. Ve vztahu. V situaci „jsem viděn, něco se ode mě očekává, je na mě upřena pozornost – nebo se tak alespoň domnívám.“ Tím „druhým“ můžeme být dokonce i my sami, pokud se na sebe dokážeme podívat s odstupem, jako na druhého.¹⁶⁷

Divadelní přirovnání společenského života ke hře, při které jako herci vystupujeme na jevišti, a zejména pak metaforu role jako jakéhosi „*souhrnu očekávaných jednání vůči jedinci, který zastává určitou sociální pozici*“¹⁶⁸ si velmi oblíbili sociologové a filosofové, kteří se zabývají sociální interakcí. Například **Karl Marx** používal pojem „*charakterová*

¹⁶⁷ Právě na této obecně lidské schopnosti odstoupit od vlastního jednání (sebereflexe) a nahlížet ho jako jednání někoho druhého je založena v tomto textu už mnohokrát zmiňovaná disciplína dialogického jednání s vnitřním partnerem.

¹⁶⁸ JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2012. 258 s. ISBN 978-80-247-3679-2. Str. 197.

maska“, když chtěl vysvětlit, že odcizený člověk v kapitalismu nosí (anebo je nucen nosit) své charakterové vlastnosti jako odložitelnou masku. „Charakterové ekonomické masky osob jsou jen personifikací ekonomických vztahů.“¹⁶⁹ Významný americký sociolog a jeden za zakladatelů tzv. chicagské sociologické školy **Robert Ezra Park** dával do souvislosti pojmy maska a role: „Možná to není pouhá historická shoda okolností, že slovo osoba (angl. person) je ve svém původním významu maska. Je to svým způsobem uznání skutečnosti, že každý, vždy a všude a víceméně vědomě hraje nějakou roli... Vzájemně se známe z těchto rolí; v těchto rolích známe i sebe samy... V určitém slova smyslu a do té míry, do jaké tato maska reprezentuje představu, jakou jsme si o sobě vytvořili – roli, kterou se pracně snažíme naplnit – je maska naším pravdivějším já, oním já, kterým bychom chtěli být. Naše představa o vlastní roli se nakonec stane druhou podstatou a nedílnou součástí naší povahy.“¹⁷⁰

Natrvalo se ale pojem **sociální role** zabydlet v sociologickém slovníku až v roce 1934 díky posmrtně vydané knize *Mind, Self and Society* amerického filosofa a psychologa **George Herberta Meada**,¹⁷¹ která se zabývá procesem socializace člověka. Meada zajímalo, jak se dítě naučí definovat rozličné životní situace a přejímat existující způsoby jejich řešení. Všiml si, že k tomuto *přejímání rolí* dochází už během her, při napodobování dospělých: „Přejímáním rolí druhých (zpravidla jde o role rodičovské a profesní) si dítě zároveň osvojuje obecnější zkušenost, a sice schopnost považovat očekávání druhých za závazná. Učí se zároveň pohlížet na sebe očima druhých i programovat vlastní činnost již s ohledem na reakce, které od druhých očekává.“¹⁷² To je jedna ze základních myšlenek sociální teorie rolí – že totiž známe nebo umíme odhadnout očekávání, která si druzí (publikum) spojují s naším sociálním postavením (rolí), tato očekávání si nějak interpretujeme, a pak je převádíme do konkrétního

¹⁶⁹ MARX, Karl. *Kapitál: kritika politické ekonomie. Díl 1, kniha 1, Výrobní proces kapitálu*. 6. vyd., ve Svobodě 2. vyd. Praha: Svoboda, 1978. 845, [1] s. Str. 98.

¹⁷⁰ PARK, Robert Ezra. *Race and Culture*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1950. Str. 249 a 250. In: GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Str. 27.

¹⁷¹ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 4., rozš. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. 181 s. Studijní texty; sv. 2. ISBN 80-85850-25-7. Str. 62.

¹⁷² Tamtéž.

rolového chování.¹⁷³ Díky tomu, že je naše chování do značné míry předvídatelné, že naplňuje představy druhých o adekvátním výkonu naší role, můžeme jako jedinci kooperovat navzájem v rámci společenství. Existují přitom různé typy rolí: role **připsané** tedy ty, které máme bez vlastního přičinění a zásluh (pohlaví, věk, národnost), role **získané** tj. ty, ke kterým se dostaneme dobrovolně a využíváme v nich své schopnosti a dovednosti (prestiž, nezděděná privilegia), a role **vnucené** (vojenská služba, nezaměstnanost).¹⁷⁴

S pojmem *role* pracuje také Erving Goffman v již citované knize *Všichni hrajeme divadlo*. Rolí neboli **úlohou** tu nazývá „*předem stanovený vzorec jednání, který je předváděn během představení a který může být prezentován či odehrán i při jiných příležitostech*“.¹⁷⁵ Velmi přesně to vystihuje moji roli moderátora. Zmiňuje také pojem **společenská role**, kterou definuje jako „*dramatické ztvárnění práv a povinností vázaných na dané postavení*“¹⁷⁶ a připomíná, že pokud jedinec hraje stejnou úlohu před stejným publikem, ale při různých příležitostech, můžeme předpokládat, že mezi ním a jeho diváky vznikne společenský vztah.

V průběhu 20. století se koncepce sociálních rolí dočkala mnohé kritiky, která si všímala právě rozporu mezi teoreticky proklamovaným souladem zájmů individuů a společnosti, a zdaleka ne tak harmonickou skutečností. Funkcionální výklad totiž pojímá role jako jednosměrný prostředek sloužící k zvnitřnění společenských norem, k utužení sebekontroly, a tím pádem poslušnému dodržování konformity, která zase významně přispívá k posílení kýžené sociální stability. Jak ale na konci padesátých let upozornil německý sociolog a politolog **Ralf Dahrendorf**, tato teorie nijak nenapomáhá k lepšímu pochopení toho, jak a proč se chovají konkrétní lidé v reálném světě. Mnohem spíše vytváří abstraktní nefunkční model, který vyhovuje společenské představě o tom, jak má vypadat sociologická věda.¹⁷⁷ Dahrendorf také zpochybnil užívání pojmu *společnost* ve smyslu toho, kdo určuje obsahy sociálních rolí, protože

¹⁷³ JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Str. 197.

¹⁷⁴ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. Str. 63.

¹⁷⁵ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Str. 21.

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 22.

¹⁷⁷ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. Str. 63.

společnost je podle něj příliš anonymní pojem, který jen zakrývá různorodé mocenské síly. Nabídl jemnější typologii rolových očekávání – odlišuje naše očekávání toho, co nositel role **musí** učinit, od toho, co jen **může**. Díky tomu vzniká prostor pro možné balancování mezi tlaky jednotlivých rolí. Jako nejpodstatnější se mi ale zdá Dahrendorfovo připomenutí toho, že člověk není jen souborem svých rolí, má schopnost odstupe, která mu dovoluje pohlížet na požadavky rolí kriticky a zpochybňovat je.¹⁷⁸ Bez tohoto předpokladu bych ani nemohla napsat předkládanou práci.

Hovoříme-li tu kriticky o teorii sociálních rolí, sám její autor Mead připustil, že osobnost (Self) se skládá nejen ze socializovaného Já, které se projevuje v rámci konvenčních forem chování, ale také z individuálního Já, „jehož projevy jsou autentické a nepředvídatelné.“¹⁷⁹ A **Carl Gustav Jung** postoupil ještě o krok dál, když ve svém archetypu **persony** postavil společensky diktovanou roli (ve smyslu antické masky) do opozice vůči osobnosti, která je „činem úspěšného přizpůsobení se univerzálně danému za co možná největší svobody vlastního rozhodnutí.“¹⁸⁰ Člověk je podle něj nucen přijmout a respektovat společensky diktovaná pravidla role, jinak se ocitne v konfliktní situaci. Na druhou stranu si ale má být vědom své individuality: „Ignorovat důležitost role a masky znamená podceňování společnosti. Ale ztotožnění s maskou a ignorace vlastní osobnosti znamená ztrátu authenticity.“¹⁸¹

Posledním, koho považuju za důležitého pokračovatele Meadových úvah o sociálních rolích, je zakladatel psychodramatu, Američan **Jacob Levi Moreno**. Ve svém pojetí struktury osobnosti nepočítal jen s pasivním **přejímáním rolí** (*role taking*), ale také s aktivním **hraním rolí** (*role playing*), které vychází ze spontánního bytí a je výrazem sociálního sebevědomí (Self) autentické osobnosti. Jak vysvětluje Vladimír Borecký, hraní rolí je dle Morena proměnlivější a pestřejší než osvojování rolí, ke kterému dochází nevědomě a pod sociálním tlakem. Má charakter improvizací a je vždy

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd., (V Tritonu 1.). Praha: Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5. Str. 21.

¹⁸⁰ JUNG, Karl Gustav. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994. In: HANČIL, Jan. *K osobnostnímu herectví*. In: *Osobnostní herectví - učitelství*. Str. 13.

¹⁸¹ Tamtéž, str. 24.

„aktuální odpovědí na roli druhého a má v sobě moment nepředvídatelnosti a překvapení. Má svou dynamickou komponentu v utváření autentické osobnosti. Osvojená role nás uzavírá. Hraná role nás osvobozuje.“¹⁸²

Medialita představení

Divadlo realizované na jevišti je tedy jen jedním z mnoha rozličných projevů dramatické kultury a tvorby, která je člověku vlastní. Mimo jeviště se dennodenně odehrávají neuvěřitelná představení. Jenomže ve chvíli, kdy jako představení označíme nějaký televizní výstup, ocitáme se v pojmové pasti. Představení je ve své podstatě definováno právě tím, co televize zprostředkovat nedokáže: **setkáním tady a teď**, oboustrannou přítomností, sdílením stejného časoprostoru. Erika Fischer-Lichteová to v teatrologické učebnici *Divadelní věda: Úvod do základů oboru* vysvětluje velmi názorně: *„Za představení je třeba považovat ty události, při kterých se všichni účastníci nachází v určitém čase na stejném místě a tady se účastní konkrétního programu aktivit – buď jako herci, nebo jako diváci, přičemž se tyto role mohou vyměnit, takže tatáž osoba může po určitou dobu působit jako herec a po jinou dobu jako divák. Představení vzniká z jejich setkání, interakcí a vzájemného ovlivňování.“¹⁸³*

Tyto specifické podmínky zprostředkování (tělesnou ko-prézenci neboli spolupřítomnost určitých osob v určitém místě po určitý časový úsek a jejich rozdělení na herce a diváky, kteří se vzájemně konfrontují) nazývá Fischer-Lichteová **medialitou představení**. A protože *„každé jednání herců má vliv na diváky a každé jednání diváků*

¹⁸² Tamtéž, str. 28.

¹⁸³ *„Entsprechend sollen nachfolgend als Aufführung Veranstaltung gelten, bei denen sich alle Beteiligten zu einer bestimmten Zeit am selben Orten einfinden, um dort ein einem spezifischen Programm von Aktivitäten teilzunehmen - entweder als Akteur oder als Zuschauer, wobei die Rollen von Akteuren um Zuschauern wechseln können, so dass dieselbe Person für eine bestimmte Zeitspanne als Akteur und für eine andere als Zuschauer agiert. Die Aufführung entsteht aus ihrer Begegnung, ihren Interaktionen, ihrem Zusammenwirken.“* In: FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen - Basel: A. Francke Verlag, 2009. Str. 24. Autorka tu navazuje na úvahy zakladatele německé teatrologie, profesora berlínské University Maxe Herrmanna.

ovlivňuje herce a ostatní diváky“,¹⁸⁴ je jasné, že představení nemůže být nikdy zcela pod kontrolou a předvídatelné. Vždy ho totiž bude významným způsobem ovlivňovat a proměňovat konkrétní **zpětná vazba**,¹⁸⁵ která mezi herci a diváky vzniká a kterou v této přímé podobě při sledování televizního vysílání zažít nemůžeme.

Jak trefně poznamenává švýcarský teatrolog Kotte, na rozdíl od technologiemi zprostředkovaných obrazů produkovaných audiovizuálními médii (tzv. **virtuální realita**) se divadlo „konstituuje tam, kde lidé a objekty nemohou být nahrazovány, (...) kde bytí těla a předmětů probouzí zájem svou neopakovatelností, přítomností a multifunkčností.“¹⁸⁶ Divadlo v nás svou přítomností probouzí zájem o přítomnost. A proto myslím ztrácíme coby diváci zájem o záznamy divadelních představení, sledované na obrazovce. Uvědomila jsem si to v souvislosti s mnoha divadelními klenoty, které jsem si pustila na DVD nebo viděla v televizi. Vždycky to bylo zklamání. Vnímala jsem skvělé herecké výkony a bravurní režii, přesný timing, gradující napětí, dokonalou souhru všech jevištních složek... bylo tu všechno, co dělá z divadelního představení nezapomenutelný zážitek. A přece něco chybělo. Záznam neumí zprostředkovat 3D zážitek z uspořádání jevištního prostoru. Nemohla jsem cítit, jak se hýbe publikum anebo jak naopak sedí bez pohnutí, jak v jednu chvíli dýchá ve stejném rytmu jako herec na scéně, jak jím probíhá elektrizující napětí anebo naopak katarzní uvolnění a jak se tyto vlny přelévají mezi hledištěm a jevištěm. Při sledování záznamu víme, že se nic překvapujícího a nečekaného nemůže stát, že se naplňuje předem připravený plán. (Naopak v divadle jsme jako diváci na takové nehody a náhody v

¹⁸⁴ "Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer." In: FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Str. 26.

¹⁸⁵ Koncept zpětné vazby souvisí se zachycením dynamických procesů uvnitř určitého systému a používal se původně při výzkumu naváděcích zařízení protiletadlové obrany za druhé světové války. Do divadelní vědy se pak dostal přes kybernetiku. Jelikož je založený na mechanické podmíněnosti akce a reakce, bývá divadelními teoretiky kritizován jako málo vypovídající. Nahrazují ho termínem *autopoiesis* (nebo také *autopoietická zpětnovazební smyčka*), který pochází z biologie, kde označuje systém schopný vlastní reprodukce nezávisle na okolí.

¹⁸⁶ KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Str. 315.

skrytu duše natěšení, protože jsou důkazem živé přítomnosti.) Některé smysly, jako čich a hmat, jsou úplně vyřazeny z provozu.

A když mluvím o hmatu, tak mám na mysli také vnitřní hmat, s jehož pomocí se vžíváme do děje a do postav na jevišti. Když hudební skladatel a profesor estetiky **Otakar Zich** přibližuje ve spise *Estetika dramatického umění* z roku 1931 svůj pojem **dramatická osoba** (subjektivní obraz, který vzniká v naší mysli při sledování herecké postavy na jevišti), zahrnuje do něj nejen všechno, co vidíme a slyšíme, ale také „*soubor našich vněmů vnitřně hmatových, způsobený naším vžíváním se do určité dramatické osoby, který je hlavním mostem, jímž vnikáme do nitra dramatické osoby, do jejího duševního života citového a snahového.*“¹⁸⁷ Vnitřní hmat nám tedy v hledišti slouží k tomu, abychom si zvnitřnili, přisvojili myšlení a cítění herecké postavy na jevišti.

Při sledování obrazovky (nebo monitoru) ale možná dochází k přesně opačnému procesu. Alespoň tak si vykládám výrok kanadského teoretika médií a kulturního sociologa **Herberta Marshalla McLuhana**, který v roce 1961 prohlásil: „*Televizní obraz představuje první technologii určenou k projekci neboli zvnějšnění našeho hmatového smyslu.*“¹⁸⁸ K tomu, že si své vlastní city, nálady a motivace projektujeme do těch, kteří na nás z televizní obrazovky mluví. Že jsou jako my. Nasvědčoval by tomu mimo jiné způsob, jakým se diváci vztahují ke „svým“ hrdinům z televizních seriálů.

Až dosud jsme se věnovali tomu, čím je divadelní představení jedinečné a odlišné od televizního výstupu. Teď je načase přiblížit specifický svět televize.

3.2. Televizní vysílání

Jak připomíná anglický sociolog masové komunikace **Denis McQuail**, televizní technologie (a podobně i rozhlasová) vyrostla „*z telefonu, telegrafu, pohyblivé i nehybné fotografie a nahrávání zvuku.*“¹⁸⁹ Tedy primárně proto, aby vysílala a přijímala fakta. Přitom nebyl definován žádný speciálně televizní obsah – televize přenášela (a dodnes

¹⁸⁷ ZICH, Otakar a OSOLSOBĚ, Ivo. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (V Panoramě 1.). Praha: Panorama, 1986. 412 s. Dramatické umění. Str. 91.

¹⁸⁸ MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla*. Str. 274.

¹⁸⁹ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN 80-7178-200-9. Str. 39.

s úspěchem přenáší) audiovizuální obsahy vypůjčené od historicky starších médií: filmy, hudbu, příběhy, zprávy, divadelní inscenace.¹⁹⁰ Její výjimečnost nespočívala v unikátnosti vysílaného produktu, ale ve „*schopnosti přímého sledování, přenášení a zaznamenávání událostí ve chvíli, kdy se dějí.*“¹⁹¹

3.2.1. Živé vysílání

Kvalitu živého vysílání můžeme jako diváci začít prožívat a oceňovat až ve chvíli, kdy se samozřejmostí stane vysílání za záznamu. V československém televizním pravěku, tj. v padesátých letech minulého století, se televizní obraz zaznamenával na film snímáním z obrazovky speciálního monitoru (tzv. telerecording). Vlastní pořady a reportáže se podobně jako filmy natáčely rovnou na filmový pás a poté se převáděly na televizní signál. Praktické ani efektivní to tedy nebylo, a tak nezbývalo než se pokoušet o živé vysílání, které s sebou ovšem přinášelo mnoho dramatických okolností: „*Hercům se především roztékalo líčení velkým horkem, protože bylo nutno nasvítit 1000 luxů na scéně. Program se musel odvysílat v jednom tahu bez přerušení, to vše v jedné místnosti. Jestliže zařízení vysadilo, někdy byl na obrazovce nápis s omluvou, jindy tma. Po skončení inscenace bylo možno přepnout na kameru s hlasatelkou sedící ve stejném studiu, nebo se mohl spustit film.*“¹⁹² Šlo o inscenace činoherních představení, oper a operet. V roce 1953 jich ČST odvysílala pět, o tři roky později už 107. Nejprve to fungovalo tak, že se populární kusy z programů stálých divadelních scén přenesly do studia v Malostranské besedě a stavba pro ně vyrobila speciální kulisy. Dobová kritika ocenila například invenci režiséra Václava Kašíka během vysílání jedné z prvních televizních inscenací opery, Dvořákovy Rusalky, v listopadu 1954. Studiové záběry, ve kterých se zpívalo na playback, kombinoval s dotáčkami mraků, bouří a blesků.¹⁹³ V dubnu 1955 se pak s velkou slávou uskutečnil první přímý přenos Prodané nevěsty z Národního divadla. A zatímco do té doby byla pro mnohé Čechoslováky kulturním vrcholem roku návštěva

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² Zdroj: populárně naučný vědeckotechnický internetový časopis SvětVědy.cz. Dostupný z: <http://svetvedy.cz/50-let-televize---cast-i/>.

¹⁹³ ŠMÍD, Milan. *Historie televize v ČR - 4.* Zdroj: Louče 38 [online]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/p38his4.html>.

Zlaté kapličky, od této chvíle to pomalu, ale jistě začala být koupě televizního přijímače...

Až když na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století dorazila do ČST technologie magnetického záznamu, která se rychle zdokonalovala, umožnila vnímat „živé“ vysílání ne jako z nouze ctnost, ale jako přidanou hodnotu, jako něco výjimečného a pozoruhodného. Dnes je přímý přenos neboli „live“ vysílání jedním z nejatraktivnějších televizních formátů. Jedinečná příležitost, kdy může být televize zároveň nejrychlejším a nejkompexnějším informačním médiem. Být „u toho“ první. Součástí této kvality je jakýsi příslib autenticity, který nás diváky přitahuje. Jako by ono divadelní „ted' a tady“, které znamená nepředvídatelnost přenášené události, zaručovalo její pravost a pravdivost. Kdykoli sleduju v televizi nějaký živý vstup, vždycky se víc než na informace v něm obsažené soustřeďuju na to, jestli se náhodou nestane něco neplánovaného, něco, co by svou spontaneitou narušilo sterilní formálnost televizního vysílání. Jestli se reportér nepřekne, jestli se někdo z kolemjdoucích nerozhodne zviditelnit... Málokdy si přitom uvědomím, že i „živé“ situace mohou být – a často bývají – uměle inscenovány. Jako například nedávná praxe ČT natáčet „živé vstupy“ v jiné místnosti či na chodbě zpravodajské budovy na Kavčích horách.

3.2.2. Zprostředkovaná kvaziinterakce

Technologie výroby a vysílání televizních obsahů má za následek časoprostorové oddělení „jeviště“ od „hlediště“. Obsahy se tvoří a sdělují jinde a jindy, než se přijímají a reflektují, neboli produkce sdělení a jeho příjem mají rozdílný kontext. Mezi televizním divákem a hercem (v mém případě moderátorem) vzniká specifický vztah. V mediálních studiích se pro tento typ vztahu někdy používá Thompsonův termín **zprostředkovaná kvaziinterakce**.¹⁹⁴ Ta se ve dvou podstatných ohledech liší od **interakce tváří v tvář** anebo od **interakce zprostředkované** nějakým médiem (dopisním papírem, telefonním kabelem apod.). *„Za prvé, účastníci prvních dvou typů interakce zaměřují svoji pozornost na konkrétní lidi, kvůli nimž vyvíjejí příslušnou činnost, formulují promluvy atd. Naopak v případě zprostředkované kvaziinterakce jsou*

¹⁹⁴ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Str. 71.

symbolická sdělení produkována pro neurčitou řadu potenciálních zájemců. Za druhé, zatímco interakce tváří v tvář a interakce zprostředkovaná jsou dialogické, zprostředkovaná kvaziinterakce je svou povahou monologická, a to v tom smyslu, že v ní převládá jednosměrný tok komunikace.“¹⁹⁵

Ano, televize vede před našimi zraky monolog, ale přitom se ze všech sil snaží tvářit, že jde o dialog. Oslovuje nás, pokládá nám otázky, reaguje na naše potřeby a touhy... Jako kdyby nás ta cizí paní v našem obývacím pokoji důvěrně znala a rozuměla nám. Nejbizarnější mi v tomto smyslu vždy připadali hlasatelé a hlasatelky České (a předtím Československé) televize.¹⁹⁶ Jejich úkolem bylo uvádět jednotlivé pořady, tzn. připomenout divákům, co anebo koho teď na obrazovce uvidí. Celkem nezáživnou faktografickou informaci sdělovali Alexandr Hemala nebo Marie Skarlandtová pokaždé s tak srdečným až spikleneckým výrazem, že si tón jejich hlasu a šířku úsměvu budu pamatovat do smrti. Opravdu se tvářili jako dobří známí.

Mediovaná intimita

Je to strategie tvořící samu podstatu televizního marketingu. Televize bojuje o náš volný čas a naši pozornost, o pozici hlavního zdroje informací a zábavy. Uchází se o naše přátelství, nabízí se nám jako blízká chápající duše, jako poradce při řešení partnerských, chovatelských či pěstitelských problémů, jako průvodce po exotických krajinách nebo kuchyních. Láká nás na různé výhody, abychom se stali součástí jejího světa. Například diváckého klubu televize Nova.¹⁹⁷ A ona už přitom dávno je součástí našich domácností. Jde sice o přátelství inscenované a virtuální, ale to neznamená, že bychom ho automaticky brali s větším odstupem a méně vážně než skutečné mezilidské vazby. Thompson upozorňuje, že příjemci symbolických sdělení sice

¹⁹⁵ Tamtéž, str. 72.

¹⁹⁶ Pozice hlasatele či hlasatelky existovala v Československé televizi hned od jejich počátků, tedy od roku 1953 (první stálá hlasatelka, Jarmila Šusterová, vystupovala na obrazovce v letech 1956 až 1971). Funkci hlasatele zrušila ČT až v roce 2005, údajně proto, že ji diváci přestali považovat za potřebnou a že ji v jiných evropských veřejnoprávních televizích také nemají. V českých komerčních televizích se tento způsob self promotion nikdy nepoužíval. Zdroj: ČTK, Česká média [online], 29. 12. 2005. Dostupné např. z: <http://www.satcentrum.cz/clanky/1764/hlasatele-ceske-televize-zitra-naposledy/>.

¹⁹⁷ Zdroj: klub televize Nova [online]. Dostupné z: <http://web.nova.cz/vasetelevize/?212c=%3Bklub~>.

většinou nemohou během zprostředkované kvaziinterakce reagovat na původce sdělení, „*přesto si k nim mohou budovat přátelské či citové vazby, popřípadě pocit věrnosti*“.¹⁹⁸

Americký profesor komunikace **Joshua Meyrowitz** ve své knize o vlivu elektronických médií na naše sociální chování upozorňuje na výzkum svých kolegů Donalda Hortona a Richarda Wohla z padesátých let 20. století, který dokazuje, že elektronická média vytvářejí nový typ vztahu. Horton a Wohl ho nazvali *parasociální interakcí*¹⁹⁹ a tvrdí, že navzdory svému zprostředkovanému charakteru připomíná z psychologického pohledu interakci tváří v tvář. „*Diváci získávají pocit, že ty, s nimiž se setkávají prostřednictvím televizní obrazovky, znají stejně dobře jako své přátele a známé. Mnozí diváci dokonce propadají pocitu, že znají a rozumějí určité televizní hvězdy lépe než ostatní. Je ironií, že parasociální aktér si dokáže vytvořit důvěrný vztah s milióny diváků*“.²⁰⁰

Výmluvná je v tomto smyslu Meyrowitzova úvaha o způsobu, jakým prožíváme smrt mediálního přítele, která na rozdíl od úmrtí opravdového blízkého neumožňuje žádné jasné způsoby útěchy spojené s tradičními rodinnými rituály. Při čtení následujících řádků jsem si okamžitě vybavila národní truchlení po smrti Václava Havla o Vánocích roku 2011. Konkrétně sebe samu, jak stojím daleko před branami Pražského hradu v nekonečné frontě na Havlovu rakev, obklopena stejně „autenticky“ sklíčenými neznámými spoluobčany: „*Truchlení nad parasociálním přítelem je naplněno paradoxy a bezmocností; pokusy utěšit rodinu zesnulého slovy nebo květinami představují vměšování se do záležitostí cizích lidí. Intenzita pocitu osobního zármutku současně závisí na míře jeho posílení emocionálním rozpoložením davu. Tisíce lidí vycházejí do ulic nebo se shromažďují blízko bydiště či místa smrti parasociálního přítele, aby zaplašili démony smutku a bezmoci*“.²⁰¹ A nejparadoxnější je, že nejintenzivněji v takovou chvíli truchlí

¹⁹⁸ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Str. 72.

¹⁹⁹ HORTON, Donald a WOHL, Richard. *Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance*. Psychiatry, 1956, č. 19, str. 215–229. In: MEYROWITZ, Joshua. *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2006. 341 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0905-3. Str. 105.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Tamtéž, str. 106.

sama média, která nás o mrtvém informují tak detailně a nepřetržitě, že dotyčného vlastně nenechají zemřít...

Žijeme zkrátka ve světě, v němž stále narůstá objem mediovaných symbolických sdělení, která nás obklopují a jsou pro nás (možná dokonce častěji než interakce tváří v tvář) zdrojem zkušeností a zážitků, na kterých stavíme svou sebeidentifikaci. Média významně ovlivňují naši vlastní interpretaci toho, kdo jsme, komu nebo čemu věříme, co považujeme ze správné a co ne, koho uznáváme, koho nebo čeho se bojíme, kým chceme být. Podobně, jako vyhledáváme ve svém okolí autority, od kterých si necháváme radit a doporučovat, které informace a podněty stojí za pozornost (tzv. **opinion leaders**),²⁰² obracíme se s důvěrou také na své virtuální „přátele“.

Vzdálení druzí

Důvěrný vztah na dálku, který s původcem mediovaného sdělení můžeme navázat, má několik výhod. Na rozdíl od interakce tváří v tvář na nás neklade nárok na vzájemnost a opěťování – není reciproční. Sami se rozhodujeme, jakou bude mít podobu a intenzitu. Neomezuje nás realita, na kterou musíme brát ohledy při setkávání naživo: můžeme si o tom druhém cokoli představovat, domýšlet nebo vymýšlet, na základě svých přání a tužeb. Máme prostor pro svobodnou fantazii a tvořivost. Je to vztah trvale přitažlivý právě proto, že je nedostupný. Thompson tvrdí, že „většina lidí v moderních společnostech si tím či oním způsobem vytváří a udržuje nějaké reciproční vztahy se vzdálenými druhými. Herci a herečky, moderátoři zpráv a debatních pořadů, popové hvězdy a další se stávají známými a rozpoznatelnými postavami, o nichž se lidé ve svém každodenním životě často baví (a často přitom užívají jejich křestní jména nebo jim tykají).“²⁰³

Dokud se tito **vzdálení druzí**, jak jim Thompson říká, stávají jen předmětem debat s našimi blízkými druhými, mohou nám sloužit jako jedno z mnoha zrcadel, která reflektují náš vlastní obraz, naše sebepojetí. Vedeme řeči o „nich“, abychom si ujasnili sami sebe a svůj vztah k reálným druhým. Figuruje jako zástupné téma, s jehož pomocí

²⁰² Tento termín vnesli do mediálních studií Elihu Katz a Paul Felix Lazarsfeld ve svém díle *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2006. Str. 32–33.

²⁰³ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Str. 177.

prezentujeme sami sebe, svůj názor, svůj způsob vidění světa. Jakmile se ale virtuální vztahy stanou důležitějšími než ty skutečné a my jim začneme podřizovat své chování a jednání, mohou v kontextu našeho životního příběhu (našeho sebepojetí) napáchat velké škody. Thompson ve své práci věnované sociální roli médií v moderní společnosti cituje výpověď dvaadvacetileté Joanne, vdané matky tří dětí, která se zamilovala do amerického popového zpěváka Barryho Manilowa: *„Když se miluju se svým manželem, představuju si Barryho Manilowa. Celou dobu. A když je po všem, když manžel a já skončíme s milováním, uvědomím si, že to není Barry, a dám se tiše do pláče. Když mi slzy tečou po tvářích, je obvykle tma, a tak se mi je podaří nějak skrýt. (...) Myslím, že je to totéž, co lidé čekají od náboženství. Líp to opravdu neumím vysvětlit. Ale lidé zřejmě dostávají od Boha něco, co jim pomáhá vyrovnat se se životem. A Barry je – asi bych to takhle neměla říkat, ale já to tak cítím – Barry je něco podobného.“*²⁰⁴

Joannin příběh považuju za extrémní případ toho, jak může vzdálený druhý, který je nám dostupný především skrze média, vstoupit do našeho reálného života. Vypovídá o životě fanoušků, kteří propadli svým hvězdám. Dokládá ale také obrovskou sugestivní moc, kterou média – a ta audiovizuální zejména – mají. Dokážou nám snadno vsugerovat, že to, co vidíme a slyšíme na vlastní oči a uši, přece musí být pravda.

3.2.3 Televizní versus divadelní aura

Thompson v souvislosti s televizními celebritami mluví o tom, že mohou *„získat jakousi ‚auru‘, na jejímž přežívání se částečně podílí i onen odstup, který odděluje tyto osoby od diváků“*.²⁰⁵ Pozoruhodná situace pak nastane ve chvíli, kdy se divák při nějaké výjimečné příležitosti setká s tím, koho zná jen z médií. Pokud se podaří překonat vzájemný odstup, může „televizní tvář“ o svou auru přijít. *„Ale podivný a tak trochu trapný charakter těchto setkání svědčí o tom, že vztah ustavený prostřednictvím televize patří do množiny vztahů, jejichž součástí za normálních okolností není sdílení společného prostoru.“*²⁰⁶

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Tamtéž, str. 83.

²⁰⁶ Tamtéž.

Televizní aura má v Thompsonově výkladu charakter nedotknutelnosti, výjimečnosti, privilegovanosti. Osoby, které známe pouze přes média, vnímáme díky této auře jako ne-obyčejné, a proto nás tak fascinuje cokoli obyčejného, co se jim přihodí. Proto nás baví číst v bulvárních magazínech o tom, že ztloustly nebo zhubly, že jsou šťastně zamilované anebo šťastně rozvedené... Čteme si o jejich osudech se směsicí obdivu a zlomyslnosti – neuvěřitelné, co se *jim* mohlo stát! Aura těchto celebrit přitom mnohdy nespočívá v ničem jiném než v časté a exponované přítomnosti v médiích. Rozhodně však ne v jejich jedinečnosti a nenahraditelnosti, protože tváře i osudy slavných se sobě navzájem podobají jako vejce vejci a jen co se jedna celebrita ohřeje na výsluní mediální slávy, bývá zapomenuta a vyměněna za někoho jiného a neokoukaného.

O auře lze samozřejmě mluvit i v souvislosti s hercem na divadelním jevišti. Svou představu hercovy aury přibližuje berlínská teatroložka Erika Fischer-Lichteová takto: *„Zatímco fyzicky přítomní herci se pohybují v prostoru a prostorem, promlouvají, zpívají a manipulují s předměty, vnímají je tělesně přítomní diváci; rozvíjejí cit pro prostorové dimenze svého okolí, vycítují atmosféru prostoru, určitým způsobem, se silnější či slabší intenzitou prožívají čas; reagují na auru herců, kterou zakoušejí jako erotickou, odpudivou, démonickou apod., pocítují sílu a energii, jež z nich vychází, a zároveň dávají hercům pocítit stupeň svého vlastního ‚involvement‘, své fascinace, či svého odmítání.“*²⁰⁷

Divadelní aura se rodí skrze hercovo jednání na jevišti, skrze jeho i divákovu intenzivní a radikální přítomnost neboli *prézentnost*. Fischer-Lichteová pod tímto pojmem rozumí specifické procesy ztělesnění, při kterých herec ovládá prostor i divákovu pozornost, kdy se jeho skutečné (fenomenální, nikoli sémiotické) tělo zjevuje jako vtělená mysl a diváci tímto způsobem zakouší nejen jeho, ale i sami sebe. Kdy je na přítomný okamžik překonána dichotomie těla a mysli, která je typická pro kulturní tradici západní společnosti. Proto přináší *prézentnost* publiku pocit štěstí a osvobozující úlevy. Na rozdíl od Benjaminovy aury uměleckého díla (viz kapitola 1.2.), která spočívá v „jedinečném zjevení dálky, i sebebližší“ a bývá přisuzována častěji

²⁰⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. Divadelní revue 2/2005.

objektům,²⁰⁸ je divadelní aura podle Fischer-Lichteové naopak zážitkem „zvlášť intenzivního způsobu zpřítomnění“.²⁰⁹

Něco podstatného však mají oba koncepty aury společné – nefungují ve světě médií. Tady je totiž jakákoli přítomnost pouze *zdáním* přítomnosti. Média dokážou prezentnost dokonale simulovat, ale nikoli vytvářet. *„Lidská těla, jejich části, věci nebo krajiny působí dojem přítomnosti, ale jsou tvořeny pouhými světelnými pixely, vyvolávají však na promítacím plátně, televizní obrazovce či počítačovém monitoru zdání přítomnosti skutečné. Tento dojem posiluje obzvláštní věrohodnost zobrazení jejich prezentnosti. Skutečná těla, věci a krajiny však v moři světla a pixelů zanikly. Zpřítomněné jsou ony, a ne jejich obraz, jenž se snaží dojem zpřítomnění navodit.“*²¹⁰

Pro případ televize platí, že čím dokonaleji vykresluje technologii záznamu a příjmu televizního obrazu a zvuku materiálnost lidských těl, věcí i krajin, tím dokonalejší zdání jejich prezentnosti v divácích vzniká. Jak upozorňuje Fischer-Lichteová, tato iluze dokáže vyvolat v publiku podobně silné fyziologické, afektivní, energetické a motorické reakce, jako se to dařilo divadlu v 18. století. Dokáže nás pohnout k slzám, vyvolat strach či úzkost, zatajit dech... Nedokáže ovšem zpřítomnit fenomenální těla herců ani je zjevovat jako vtělenou mysl. *„Imitace prezentnosti a zdání zpřítomnění mohou naplnit příslib štěstí civilizačního procesu – v jeho logice – dematerializací vlastní tělesnosti performerů a jejich odtělesněním. Jejich zpřítomnění má být zakoušeno výhradně jako estetické zobrazení, bez vlastní, reálné, materiální tělesnosti.“*²¹¹ A to je také odpověď na otázku, proč herec nemůže svou jedinečnou auru vyzařovat přes televizní obrazovku, respektive proč bude z televizní obrazovky vždy zákonitě zářit jen jako aura zdánlivá, zprostředkovaná.

3.2.4. Kompetentní televizní divák

Díky televizi se můžeme stát svědky živé události, aniž bychom museli být na stejném místě anebo ve stejný čas, kdy se odehrává. Thompson tomuto specifickému

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter a GREBENÍČKOVÁ, Růžena, ed. *Dílo a jeho zdroj*. Str. 21.

²⁰⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8. Str. 139.

²¹⁰ Tamtéž, str. 145.

²¹¹ Tamtéž, str. 146.

diváckému zážitku říká **nespojité časoprostorová zkušenost**.²¹² Kdykoli si zapneme televizi anebo přeladíme na jiný program, musíme se nejprve zorientovat, v jakých časoprostorových souřadnicích se nacházíme – teprve potom můžeme sledovat vysílaný obsah. A nejde jen o to zjistit, kdy a kde se vysílané sdělení odehrává, ale také v rámci jakých pravidel – zda sledujeme zpravodajskou relaci, publicistický pořad, seriál či záznam divadelní inscenace. Thompson říká, že „*schopnost vylad'ovat vztahy mezi těmito rámci a bezpečně se vracet do kontextu každodenního života patří mezi dovednosti, jimiž jedinci disponují jako kompetentní televizní diváci*“.²¹³

Být v tomto smyslu kompetentním televizním divákem není dnes vůbec jednoduché. Schopnost zorientovat se v tom, co se na nás line z obrazovky a s jakým záměrem je nám to ukazováno, komplikuje hra s autenticitou (pravdivostí, věrohodností) vysílaného obsahu. Televize se snaží profilovat jako „pravdivé“ médium, které nám zprostředkovává skutečnou realitu. Hledá způsoby, jak dostat na obrazovku spontaneitu živého setkání, autentické emoce, zážitek spoluprožívání – tedy to, co lze přirozeně zakusit třeba právě v divadle nebo v jakémkoli jiném kontextu společné přítomnosti (*interakce tváří v tvář*).²¹⁴ Jsme svědky, jak se ony výše zmiňované Kotteho *scénické procesy*, tedy projevy lidské divadelnosti, s úspěchem komerčně medializují.

Dobrym příkladem je dlouhodobá popularita a sledovanost televizních pořadů v žánru **reality show**, které lákají na zábavnou podívanou s reálnými lidmi v hlavních rolích. Jak upozorňuje britská mediální teoretička **Annette Hillová**, která se věnuje výzkumu fenoménu reality TV, jde o velmi rozmanitý a hraniční žánr, který osciluje mezi dokumentem (informacemi) a dramatem (zábavou),²¹⁵ přičemž ta dramatická stránka je důležitější než ta faktická. Baví nás sledovat, jak se „skuteční“ lidé „skutečně“ chovají v „neskutečných“ situacích, i když ve skrytu duše dobře víme či alespoň tušíme, že sledujeme situace režírované a hrané. Uzavíráme sami se sebou dohodu „vím, že to

²¹² THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Str. 79.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž, str. 71.

²¹⁵ „... reality TV is located in border territories, between information and entertainment, documentary and drama.“ HILL, Annette. *Reality TV: audiences and popular factual television*. London, New York: Routledge, 2005. Str. 2.

není skutečné a pravdivé, ale jako by bylo“. Hrajeme tedy stejnou hru, na niž přistupujeme při sledování divadelního představení a která dává vzniknout divadelní iluzi.

3.2.5. Hybridní televizní žánry

Reality show je výsledkem vývoje **hybridních televizních žánrů**, které začaly vznikat už na konci osmdesátých a v raných devadesátých letech 20. století ve Velké Británii a Spojených státech, ale ve vysílání českých televizních stanic se objevily až relativně nedávno. Jejich úkolem bylo přitáhnout k obrazovkám diváky přesycené fikcí. Annette Hillová uvádí hybridní formáty jako příklad toho, „*jak televize kanibalizuje sebe sama, aby přežila, využíváním již existujících žánrů k vytvoření úspěšných hybridních pořadů, které pak zase vytvářejí ‚nový‘ televizní žánr*“.²¹⁶

Tyto „nové“ žánry v sobě vždy v různém poměru míchají autentickou realitu s inscenovanými prvky – **docu-drama** je kombinací dokumentárního a hraného filmu;²¹⁷ **docu-soap** je forma dokumentárního seriálu, který pracuje se skutečnými postavami a prostředím, ale je dramaticky a střihově koncipován jako hraný;²¹⁸ a **mockument** je

²¹⁶ "The development of reality programming is an example of how television cannibalises itself in order to survive, drawing of existing genres to create successful, hybrid programmes, which in turn generate a ‚new‘ television genre." Tamtéž, str. 24.

²¹⁷ O jedno z prvních českých televizních docu-drama se v roce 2008 pokusila TV Barrandov. Její talk show ze soudní síně, kde se inscenuje nový proces ve skutečnosti už souzeného reálného případu, se jmenovala *Sud'te je!*. Tvůrci lákali na autentické emoce, které dostanou přednost před nezázivným výkladem práva. Divácké ohlasy se ale nesly spíše v duchu toho, že jde o amatérskou, nudnou a nevěrohodnou „slátaninu“. Zdroj: Československá filmová databáze [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/252622-sudte-je/>.

²¹⁸ Například TV Nova uvedla v roce 2010 projekt *Příběhy bez scénáře* – tři minisérie, natáčené na autentických místech s autentickými aktéry (*Zlatí hoši* z prostředí slávistické přípravky malých hokejistů, *Život na vlásku* o lidech čekajících na transplantaci důležitých orgánů v pražském IKEMu a *Zvěřinec* o lidech a zvířatech z plzeňské zoo). Hned úvodní díl vzbudil bouřlivé reakce diváků, na jedné straně pohoršených z chování trenérů a rodičů, na druhé straně vytýkajících televizi neobjektivnost a manipulaci. Nový formát byl pro mnohé nesrozumitelný právě svou kombinací reálného dokumentu s inscenátorským přístupem. Projekt skončil neúspěchem, odvysílaly se jen první dvě série. Ve stylu docu-soap je ale vyroben i jiný „novácký“ projekt, mnohem známější a úspěšnější: reality-show *Výměna manželek*. Momentálně se do vysílání připravuje už šestá řada.

fikce zpracovaná a prezentovaná jako dokument.²¹⁹ Televize se nás jejich prostřednictvím snaží přesvědčit, že to, co vidíme na obrazovce, je pravda, že jde o obrazy ze skutečného života. Dojem autenticity má umocnit natáčení skrytou kamerou, reálné lokace, účinkování neherců, možnost diváků zasahovat do děje atd. Ale ukazuje se, že to nestačí. Aby skutečnost vypadala ještě skutečněji, zajímavěji a dramatičtěji, a tudíž udržela u televize co nejvíc diváků (což zajímá zadavatele reklamy), je třeba jí trochu pomoci. Některé zásahy tvůrců jsou přiznané: stříhová montáž, herecký casting, inscenování situací. O jiných nemá mít divák ani ponětí: přetáčené scény, hrané dotáčky, svévolné porušování pravidel hry apod. Čas od času vyjdou zákulisní praktiky najevo, část veřejnosti se pohorší, ale na popularitu a sledovanost dotyčného pořadu to žádný negativní vliv nemá. Spíš naopak, skandál zafunguje jako dobrá (a levná) reklama. Uvedu jeden příklad.

V srpnu 2010 se ve Velké Británii začala vysílat už sedmá série populární talentové soutěže s prvky reality show X-Factor, kterou známe i v české mutaci z televize Nova.²²⁰ Krátce po odvysílání prvního dílu uveřejnil britský bulvární list Daily Mirror podezření o manipulaci se zvukovou stopou záznamu. Jeden z bývalých členů štábu se novinám svěřil, že se při natáčení soutěže běžně používal počítačový program Auto-Tune schopný v postprodukci opravit falešně zazpívané tóny na čisté. *„Bylo veřejným tajemstvím, že jsme Auto-Tune používali k tomu, aby se soutěžící buď trefili, anebo aby byli mimo. V některých případech jsme ho dokonce použili tak, že zatímco se mohlo zdát, že zpěvák zpívá čistě, doprovodná kapela za ním zněla falešně. Tak se to dělá už několik*

²¹⁹ Zatímco za hranicemi je tento formát v televizi velice populární (za všechny jmenujme seriály *Kancl* anebo *Taková moderní rodinka*), na českých obrazovkách se mu zatím moc nedaří. Známe ho spíš z kina – liboval si v něm už v devadesátých letech Petr Zelenka (*Mňága - Happy End, Visací zámek 1982–2007*). Za svého druhu mockument bychom mohli označit také celovečerní snímek Marka Najbrta *Polski film* z roku 2012. Čtveřice hlavních protagonistů, spolužáci z brněnské JAMU Matonoha, Polášek, Daniel a Liška, sice nejsou vymyšlení a ve filmu hrají sami sebe, ale celé dílo je dokonale promyšlený mystifikační koncept, cíleně konstruovaný tak, aby nás mátl právě svou zdánlivě nezpochybnitelnou autentičností. Ve filmu se prolínají nejméně tři roviny – hraná (M+P+D+L hrají sami sebe zamlada, v době studií na JAMU), pseudo-dokumentární (vidíme, jací M+P+D+L „opravdu“ jsou, při natáčení a ve chvílích volna) a pseudo-reálná (před kamerou se skamarádí skutečná Polášková manželka s herečkou, která ji ve filmu hraje).

²²⁰ Český X-Factor začala TV Nova vysílat 3. února 2008.

let, nejen v castingových kolech, ale i v živých přenosech. Je totiž problém, když máte spoustu stejně kvalitních zpěváků. Jak se pak mají diváci u obrazovek rozhodnout, komu poslat svůj hlas? Proto používáme Auto-Tune, aby opravdu dobří zpěváci zněli ještě lépe a ti ne tak dobří o hodně hůř. Výsledkem je samozřejmě zábavnější show, ve které někteří zpěváci znějí příšerně, a pořád zpívají falešně, a ti druzí mají úžasně vybroušené hlasy. Všichni jsme si mysleli, že není správné, aby se tahle technika používala v talentové soutěži, protože nabízí divákům zavádějící pohled na skutečné schopnosti zpěváků. Byl to trochu podfuk.“²²¹

Jak jsem se právě pokusila demonstrovat, v současné mediální produkci se **záznamy skutečnosti** a **inscenované záznamy** prolínají, prostupují anebo přímo zastupují. A to nejen na úrovni prezentovaného obsahu, tedy vůči divákům, ale i ve fázi vzniku, při výrobě (mám na mysli třeba natáčení ve virtuálním studiu). Ve výsledném „mediálním divadle“ se zdá nemožné zpětně rozeznat, co je autentické (skutečné) a co pseudoautentické (inscenované). Divadelní a mediální formy komunikace tu existují v těsné symbióze, média umějí divadelní postupy a principy dobře využívat a používat. Konec konců, jak připomíná Kotte, divadelní obsahy (inscenace) i mediální obsahy (např. film) vznikají analogickým způsobem a využívají „podobné strategie vyprávění, zobrazování a inscenování“.²²²

²²¹ “It was an open secret on the show that Auto-Tune was used to both make contestants slightly more on key - or off - key. On some occasions it was used to such extremes that while the contestant may have sounded like they were hitting the right note, the backing band had gone right out of tune. It has been used for a long time on the show both for the auditions and the live shows. The problem is that you have got a lot of contestants who sound equally good, so how do viewers at home make a judgement on who to pick. So Auto-Tune has been used to make good singers sound even better and not so good singers sound much worse. Obviously that would result in a much more entertaining show where some singers sounded hilariously bad, constantly missing notes, and others were amazingly polished. We all thought it wasn't right to use that kind of equipment on a talent contest as it gave viewers a misleading view of the singers' ability. It was a bit of a con.” BRYANT, Tom. *X Factor Auto-Tune scandal deepens amidst claims performances were altered during live finals*. Zdroj: britský bulvární deník Daily Mirror [online]. 24. 8. 2010. Dostupný z: <http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/x-factor-auto-tune-scandal-deepens-243155>.

²²² KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Str. 253.

3.2.6. Kultura inscenace

V souvislosti s užitím termínu **inscenování** ocituju ještě jednu část z příspěvku berlínské teatroložky Eriky Fischer-Lichteové: „*Naši současnou kulturu můžeme popsat jako kulturu inscenace anebo také jako inscenování kultury. Ve všech sociálních oblastech spolu soupeří jednotlivé společenské skupiny v ‚umění‘, jak sebe a svůj žitý svět účinně prosadit na scéně. (...) Politika se zakouší v médiích především jako symbolická inscenace. Vzpomínám si na zvláště symbolické výjevy, když Kohl a Mitterrand procházeli ruku v ruce bojištěm ve Verdunu anebo když ministr životního prostředí Töpfer plaval Rýnem. To jsou situace, jež vedly k tomu, že v naší současné kultuře diagnostikujeme rostoucí ztrátu reality. V podstatě nekonečný sled inscenovaných událostí poukazuje na to, že se vytvořila ‚kultura prožitku a podívané‘, jež se sama plodí a rozmnožuje inscenováním událostí. Skutečnost se v ní prožívá stále více jako předvádění a jako inscenace.*“²²³ A dávno už nejde jen o to, že televize je oním ideálním médiem (rozuměj technologickým prostředkem), které umožňuje inscenované události zaznamenat a masově šířit. Televize sama takovéto události generuje, je vlajkovou lodí *kultury prožitku a podívané*, i když jí na paty šlape virtuální realita nových médií, především počítačových her a sociálních sítí.²²⁴

Média zacházejí velmi obratně s tou rovinou divadelního představení, kterou bychom mohli nazvat *staging* neboli *inscenování*. Produkují čím dál zajímavější a zábavnější *podívanou*, která vytváří *iluzi* vzájemnosti, přítomnosti, spolusdílení, dialogu. Vzniká tak zajímavý paradox. Zatímco konzervativní část divadelní produkce dodnes pracuje s klasicistním konceptem *čtvrté stěny*,²²⁵ který přikazuje hercům jednat tak, jako by v hledišti nebylo přítomno živé publikum, televizní produkce naopak stále zdokonaluje iluzi toho, že aktéři před kamerou komunikují s diváky přímo. Tedy jako

²²³ FISCHER-LICHTE, Erika. „*Ah, die alten Fragen...*“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. Divadelní revue 2/2005.

²²⁴ V Česku je ale televize pořád ještě nejlivnějším médiem, což nepřímo dokládá například trvalý zájem politiků oslovovat voliče právě jejím prostřednictvím.

²²⁵ Čtvrtá stěna je pomyslná „zed“ oddělující jeviště od hlediště (svět divadelní fikce od reality). Pojem uvedl do divadelní praxe **Denis Diderot** a rozšířil se v 19. století s příchodem realistického divadla. Zdroj: Wikipedia, The Free Encyclopedia [online].

Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Fourth_wall.

by šlo o *interakci tváří v tvář*, která „*se děje v kontextu společné přítomnosti – účastníci interakce jsou bezprostředně jeden druhému k dispozici, sdílejí společný časoprostor a k němu se vztahují*“.²²⁶ Ti, kdo televizní obsahy vysílají, i ti, kdo je přijímají, jsou si přitom dobře vědomi, že ve skutečnosti dochází pouze ke *zprostředkované kvaziinterakci*, ve které jsou „*symbolická sdělení produkována pro neurčitou řadu potenciálních příjemců*“.²²⁷

3.2.7. Atribut živosti

Čím tenčí a obtížněji definovatelná je hranice mezi divadlem a jinými audiovizuálními médii, tím vášnivěji teatrologové brání jeho unikátnost. Před směřováním divadla a médií varuje například i Andreas Kotte. Upozorňuje, že tendence považovat divadlo za jedno z médií a integrovat divadelní vědu do mediálních studií vyplývají z příliš vágního definování pojmu *média* – a tím pádem i divadla jako jednoho z nejstarších médií komunikace.²²⁸

Přesto v současnosti sílí tendence vnímat divadlo mediální optikou, jako prostředek komunikace. Dokladem může být mimo jiné na sklonku loňského roku publikovaná disertační práce režisérky Ireny Žantovské *Divadlo jako komunikační médium*, která zkoumá divadelní představení jako formu komunikace mezi tvůrci a diváky a sociologický kontext současného dramatického umění i jeho publika.²²⁹

Názory, že živé a medializované kulturní formy by neměly být vnímány v opozici, ale jako vzájemně se překrývající a na sobě závislé, se ozývají také v zahraničí. Významným mluvčím této myšlenkové linie je americký teoretik performačních studií **Philip Auslander**. Ve své knize *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*²³⁰ tvrdí,

²²⁶ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Str. 71.

²²⁷ Tamtéž, str. 72.

²²⁸ Tamtéž, str. 78.

²²⁹ ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 233 s. ISBN 978-80-7331-243-5.

²³⁰ AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge, 1999.

že **atribut živosti** (liveness)²³¹ je společensky konstruovaný pojem, že není ontologickou vlastností divadelních představení. Že je historicky podmíněn kulturní nadvládou *televizuality*²³² a že jsme si ho plně uvědomili a docenili teprve až s rozvojem medializace kultury. Tedy až ve chvíli, kdy se objevily technologie umožňující představení zaznamenat a kdy se reprodukováné události staly všudypřítomnými: „Živému představení nemůžeme přiřknout ontologickou nebo historickou přednost před medializací, protože živost se zviditelnila až díky možnostem technické reprodukce.“²³³

Podle Auslandera se rozdíl mezi živými a zprostředkovanými událostmi postupně stírají, protože živé události se stále více uzpůsobují potřebám medializace. „Až do té míry, že dnes živá představení napodobují (své) medializované záznamy a stávají se zábavou z druhé ruky, replikou sebe sama, odrazem své medializované podoby.“²³⁴ Auslanderova formulace tu připomíná Baudrillardovu tezi o simulakrech – kopiích bez originálu, které jsou pro nás skutečnější a autentičtější než realita sama.

Své úvahy o absenci zásadnějších rozdílů mezi živým a zprostředkovaným představením staví Auslander mimo jiné na tvrzení, že zpětnovazební efekt v divadle může a nemusí nastat. Že samo představení může proběhnout jen jako opakování určité šablony (opakovaná spontánnost) a že na druhé straně i televize a záznamová média podléhají jisté prchavosti a neukončenosti. Živým událostem přitom neupírá

²³¹ V tomto případě se pojem *živost* vztahuje na fyzickou spolupřítomnost jednajících a přihlízejících a jejich projevy při představení (tedy tady a teď) – na rozdíl od jiného významu slova „živě“ (live), kterým v češtině označujeme televizní vysílání v přímém přenosu.

²³² Tento pojem poprvé použil americký profesor politologie John Thornton Caldwell v knize *Televisuality: Style, crisis and authority in American Television* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1994), aby jím označil specifickou proměnu televizního průmyslu v USA po roce 1980. Auslander ho užívá v obecnějším smyslu: televize jako společný kulturní kontext, jako převládající kulturní prostředí. Je zajímavé, že ve druhém, rozšířeném vydání své knihy z roku 2008 už uvádí jako převládající kulturní formu digitální média.

²³³ "Live performance cannot be said to have ontological or historical priority over medialization, since Liveness was made visible only by the possibility of technical reproduction." In: AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Str. 51.

²³⁴ "To the extent that live performances now emulate mediatized representations, they have become second-hand recreations of themselves as refracted through mediatization." Tamtéž, str. 158.

jejich schopnost poskytovat svébytnou blízkost („*its own brand of proximity*“),²³⁵ upozorňuje ale zároveň na zajímavý paradox, který s sebou rostoucí medializace přinesla: „*Ironií je, že právě intimita a bezprostřednost jsou kvality připisované televizi, které se tak podařilo nahradit živá představení.*“²³⁶

Auslanderovo uvažování považuju za inspirativní, protože připouští velkou míru provázanosti živé a medializované kultury. Je ale třeba doplnit, že jeho argumenty (živé události se přizpůsobují potřebám medializace a často užívají reprodukční technologie v takové míře, že se zpochybňuje nebo zcela stírá rozdíl mezi nimi a událostmi zprostředkovanými) mají své důsledné kritiky. Jedním z nich je i berlínská teatroložka Fischer-Lichteová. Ta na konkrétních příkladech dokazuje, že tvůrci do svých představení „*úmyslně zapojují procesy, které jsou závislé na fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků, a jsou tak jakýmkoli záznamem nezachytitelné*“²³⁷ a že důsledkem zapojení technologií do divadelního představení může být naopak oslava tělesné přítomnosti herce, „*jež diváka ovlivňuje a dává do pohybu zpětnovazební smyčku*“.²³⁸

V kontextu této práce není důležité dokázat, jestli má pravdu Auslander anebo jeho kritici. Chtěla jsem jen uvést jeden z možných současných názorů na vztah mezi divadlem a médiem, který podporuje můj záměr nahlížet na vystupování v televizi jako na svého druhu divadelní představení (inscenovanou situaci) a na sebe jako na herečku pokoušející se zvládnout svou roli a být v ní autentická. Uvědomuju si, že z pohledu teatrologie jde o neucelenou perspektivu, omezenou jen na jeden směr (z jeviště do hlediště), vnímanou a reflektovanou pouze z pozice herce. Což je dost netypické, protože divadelní teorie sleduje a vyhodnocuje divadelní akt vždy především z pohledu recipienta, tj. diváka.

Na následujících řádcích se budu zabývat jednotlivými součástmi svého hereckého výkonu. Předtím bych ale znovu připomněla, že jsem do televize vstoupila ze života na

²³⁵ Tamtéž, str. 36.

²³⁶ „*Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it to displace live performance.*“ Tamtéž, str. 32.

²³⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Str. 99.

²³⁸ Str. 106.

volné noze a ze studií autorského divadla. Oboje znamená, že člověk je sám sobě zaměstnavatelem i zaměstnancem. Že je zvyklý sám si organizovat čas i pracovní příležitosti, obsáhnout v případě potřeby všechny role, mít zodpovědnost za celek, mít to tzv. „na triku“. A že je také zvyklý mnohem spíše na **zkoušení** a **pokusy** v rámci hry než na **produkování** a **výkony**. Moje herecká praxe obnáší nejvíce zkušeností s divadelní improvizací, autorským komorním divadlem a také klaunerií. Na jevišti tedy bývám častěji jako autor (a spoluautor) a hráč (a spoluhráč) než jako herečka. Jsem zvyklá (a možná závislá) na objektivizující a spolutvůrčí roli živého publika.

Předpokládala jsem, že mě zkoušení dialogického jednání a v návaznosti na něj pokusy o autorské divadlo a další zkušenosti s vystupováním na veřejnosti vybavily alespoň základním smyslem pro orientaci v přítomné situaci, empatií k sobě a tím pádem k druhým, schopností bezprostředně reflektovat aktuální dění a zaujmout k němu autentický vztah. Otázka je, jestli jsou takové dispozice v televizi žádoucí a k čemu přesně. Dají se divácká očekávání, která si spojujeme s postavou moderátora, nějak zobecnit?

3.2.8. „Bejt lidskej“

Pokud hledám základní rámeček, kterým by se dalo moje účinkování v televizi charakterizovat, pak by to mohla být ono zaklínadlo zvané **veřejnoprávnost**, ať už si pod tímto pojmem představujeme cokoli. Reprezentovala jsem přece Českou televizi – tedy *médium veřejné služby*, o jehož moderátorech mají diváci jistou zavedenou představu. Určující samozřejmě je, v jakém typu pořadu má dotyčný nebo dotyčná vystupovat. Na moderátory zpravodajství klademe jiné nároky než na průvodce dětským vysíláním nebo magazínem o alternativní hudbě. Nicméně nějaký univerzální standard, jež by měl moderátor ČT naplňovat a který ho v očích diváka (zatím ještě stále) odlišuje od moderátora televize Nova, zřejmě existuje. Jak ale vypadá?

Žádný komplexní průzkum tohoto druhu se, pokud vím, neuskutečnil, ale vypovídající hodnotu pro nás může mít kvalitativní výzkum agentury TNS AISA,²³⁹

²³⁹ TNS AISA s.r.o.: *Moderátoři nově koncipovaných Událostí*. Závěrečná zpráva z kvalitativního výzkumu. Únor 2012. Zdroj: Česká televize [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/media-it/166417-nove-tvare-udalosti-jakub-zelezny-a-aneta-savarova/>.

který jí zadala Česká televize v rámci modernizace své hlavní zpravodajské relace. Vzhledem k tomu, že jsem moderovala publicistický pořad na zpravodajském kanále ČT24 a kulturní zpravodajství na ČT2, tedy pořady ve zpravodajsko-publicistickém stylu, není srovnání s nároky na moderátory Událostí tak úplně od věci.

Nejprve se podívejme, jak svá kritéria pro výběr moderátorů sepsala a zveřejnila sama Česká televize.²⁴⁰ Vedle zkušeností (například minimálně pět let praxe v elektronickém médiu na pozici moderátor nebo reportér), kvalifikace (orientace v klíčových bodech politické, ekonomické, společenské, zahraniční aj. agendy) a předpokladů pro týmovou spolupráci požaduje po moderátorech svého nejprestižnějšího pořadu:

- vynikající znalost pravidel českého jazyka a schopnost aktivní práce s ním v mluvené i psané formě
- dynamický a přirozený čtený projev
- schopnost precizního projevu bez čtecího zařízení
- schopnost improvizace
- schopnost připravit a vést rozhovor s respondentem/respondenty

A pak také osobnostní předpoklady:

- charisma na obrazovce
- akceptace širším spektrem cílových skupin
- vyrovnaná a pozitivní osobnost, pohotový extrovertní typ
- odolnost vůči stresu
- pohybové nadání, přirozená neverbální komunikace
- stabilní váha/hmotnost, harmonická postava, konfekční velikost
- příjemný hlas – nižší poloha

Asi nás nepřekvapí, že na prvním místě ve výčtu moderátorských předpokladů stojí spisovná mluva. Je to zřejmě nejrozšířenější představa diváků České televize (ale také

²⁴⁰ Tamtéž.

posluchačů Českého rozhlasu) o „veřejnoprávnosti“ moderátora – že bude mluvit spisovně. A tím pádem také nejčastější chyba, kterou mu publikum vytýká.²⁴¹ Mohlo by to vypovídat o tom, že si roli moderátora spojujeme mnohem víc s profesí novinářskou než hereckou – protože novináři jsou v českém prostředí tradičně chápáni jako nositelé spisovnosti. Nepřímo to potvrdila i Saskia Burešová, televizní hlasatelka s pětačtyřicetiletou praxí, v rozhovoru pro magazín TV Plus. Na otázku, jak by měl vypadat dobrý televizní moderátor, odpověděla: „*Určitě by mu nemělo chybět vzdělanostní zázemí, šarm, vtip, bohatá slovní zásoba, schopnost improvizace, správné vyjadřování, a především by měl ctít český jazyk, neboť jak se mluví ve sdělovacích prostředcích, je pro diváky jistá norma.*“²⁴²

Zajímavé detaily jsem k tomuto tématu objevila v celostátním sociolingvistickém výzkumu na téma *Fenomén spisovnosti v současné české jazykové situaci*,²⁴³ který v rámci výzkumného projektu Grantové agentury České republiky realizovali v roce 2010 na Pedagogické fakultě Ostravské univerzity. Od respondentů z celé republiky získali celkem 3269 vyplněných dotazníků. Největší skupinu tvořili dospělí (1511 osob), ale pro srovnání se výzkum zaměřil i na dvě menší skupiny: mládež od 12 do 18 let (1422) a odborníky-češtináře (336). Na otázku ***Ve kterém prostředí se podle Vás skutečně setkáváme s mluvenou spisovnou češtinou?*** odpověděli lidé ve všech skupinách shodně: na prvních dvou místech uvedli ***v televizi jen v některých pořadech (hlavně ve zprávách)*** a ***v rozhlase jen v některých pořadech (hlavně ve zprávách)***. Trochu paradoxně pak ovšem vyznívá odpověď hned na další otázku: ***Vybaví se Vám nějaká známá osobnost veřejného života, která byla nebo je vzorem spisovného vyjadřování?*** Na prvním anebo druhém místě se ve všech dotaznicích objevilo jméno Václava Klause a Marka Ebena, dále se všichni shodují na Václavu Havlovi, Ladislavu

²⁴¹ Kolikrát jsem například v živě vysílaných diskusních pořadech na Radiožurnálu zažila situaci, kdy moderátor vyzve posluchače, aby volali do studia dotazy na hosta. V tu chvíli spustí se lavina telefonátů od vášnivých obhájců spisovného jazyka českého, které vůbec nezajímá, kdo je hostem pořadu a jaké téma se probírá. Ze židle je zvedne jedině špatně užitá shoda přísudku s podmětem.

²⁴² LANDA, Jiří. *Saskia Burešová: Štěstí můžeme dávat, i když je nemáme*. Zdroj: Magazín TV Plus, č. 21, vyšlo 15. 5. 2012.

²⁴³ SVOBODOVÁ, Jana et al. *Fenomén spisovnosti v současné české jazykové situaci*. Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2011. 233 s. Spis PdF OU. ISBN 978-80-7464-019-3.

Špačkovi, Zdeňku Svěrákovi a dospělí také na Radovanu Lukavském (mládež místo něj volí Karla Gotta). Zdá se tedy, že televizní a rozhlasoví moderátoři nejsou dostatečně známými osobnostmi veřejného života anebo mezi nimi není žádný opravdu výrazný vzor... Tezi o moderátorech jako nositelích spisovného jazyka ještě zajímavě komentují odpovědi na otázku: ***U kterých z následujících povolání by ovládnutí spisovného mluveného projevu mělo být samozřejmostí?*** Dospělí uvádějí profesi ***moderátor a hlasatel v médiích*** až na pátém místě (před ním je učitel na základní a střední škole, veřejný činitel/politik, vysokoškolský učitel a tiskový mluvčí/tlumočník). Pro dospívající je ochráncem spisovnosti číslo jedna vysokoškolský učitel – moderátor je až šestý (kromě výše jmenovaných se před ním umístil ještě právník). Jedině skupina odborníků-češtinářů jmenovala moderátora na předním, druhém místě – hned po učiteli na ZŠ a SŠ.

Stále tedy platí, že se na televizi a rozhlas spoléháme jako na instituce, které na nás budou mluvit podle kodifikovaných pravidel, i když moderátoři a hlasatelé nejsou zdaleka jediné profese, od kterých spisovnou češtinu očekáváme. V této souvislosti mě napadá, jak často vytýkáme moderátorům gramatické chyby, užití nesprávných tvarů slov, „nečeskou“ stavbu věty... a jak málo si všímáme zvukové stránky jejich promluv, která je přitom pro navázání komunikace s druhými, autentický projev a úspěšné předání sdělení tak podstatná. Uvědomila jsem si to, když jsem při pátrání v české mediální historii narazila na citaci jazykovědce a profesora na Filosofické fakultě University Karlovy **Miloše Weingarta**, který se ve dvacátých letech minulého století vyjádřil ke kvalitám rozhlasových moderátorů takto: *„Hlas rozhlasových přednášečů bývá nezvučný, základní tón příliš hluboký a zřejmě nižší, než je hovorová tónová výše mluvícího, daná útvarem jeho hlasivek; špatně se artikuluje sykavky, které jsou pro radio i gramofon nejchoulostivější; nezřetelné bývají skupiny souhlásek; konce delších slov nebo frází nebo vět, kde klesá hlas, se polykají; ve větách bývá nedostatek melodie a chyby v tempu; dokonce se ozývají různé pazvuky, které by se musily označiti vlastně jako ‚nekulturní návyky‘: pochrchlávání, bručení (mm), všelijaká ta éé apod.“*²⁴⁴ Tedy, nechtěla bych, aby pan profesor analyzoval mě...

²⁴⁴ HRAŠE, Jiří. První zprávař Československého rozhlasu. In: Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové spolupráci, č. 7, Praha: Český rozhlas, 2001. Str. 35-37.

Vraťme se ale k výzkumu agentury TNS AISA a k otázce, jaký má být ideální moderátor veřejnoprávní televize. V první fázi bylo na základě minutového videomedailonku otestováno osmnáct potenciálních moderátorů hlavní zpravodajské relace nazývané Události. Reprezentativní vzorek 600 respondentů²⁴⁵ hodnotil v dotazníku jejich celkovou sympatii, mluvený projev, jak se hodí právě k tomuto pořadu atd. Na základě výsledků bylo do druhého kola vybráno deset uchazečů. Ty pak v rámci moderovaných skupinových diskusí posuzovala další asi třicítka respondentů ze čtyř regionů. Ve druhé fázi sledoval výzkum tyto klíčové otázky:

- Jaké jsou spontánní asociace a vnímání jednotlivých kandidátů?
- Co mohou jednotliví kandidáti Událostem přinést a naopak?
- Jaké jsou preference respondentů, pokud jde o jednotlivé moderátory?
- Do jaké míry je vnímají jako vhodné pro moderování hlavního zpravodajského pořadu na ČT1?
- Jak se hodí do nového konceptu Událostí?

Zveřejněny byly jen profily vítězných uchazečů – Marcely Augustové, Anety Savarové, Jolany Voldánové a Jakuba Železného. Z nich se například dozvíme, že zatímco staré známé tváře ČT Augustovou a Voldánovou hodnotilo nejvíce respondentů slovem **profesionální**, nováčci Savarová a Železný dostali mnohem osobitější charakteristiky: **sympatická**, **příjemná** a **usměvavý**. Jako vůbec nejsympatičtější z testovaných moderátorů byla hodnocena Aneta Savarová, u které většina diváků zdůraznila její atraktivní vzhled. Mě zaujaly konkrétní formulace, kterými diváci moderátory hodnotili:

²⁴⁵ Agentura ve svých materiálech uvádí, že šlo o muže a ženy ve čtyřech věkových kategoriích, kteří se dívají na televizi minimálně čtyřikrát týdně. Ve vzorku dotazovaných bylo rovnoměrně zastoupeno pohlaví, vzdělání, velikost bydliště, region a socio-ekonomický status. Třetina diváků nejraději sledovala Události (ČT), třetina Televizní noviny (Nova) a třetina Prima zprávy (Prima).

„Příjemná, charismatická, milá – tak má ženská vypadat.“

(České Budějovice, 40–65 let, o A. Savarové)

„Je zkušená, umí vystupovat, ví, jak se má tvářit podle typu zpráv.“

(Jihlava, 18–39 let, o J. Voldánové)

„Očekávala jsem něco jiného, zadržávala se, neseslo jí to, nekomunikovala s publikem.“

(Praha, 18–39 let, o J. Voldánové)

„Snažil se být lidskej, jako s tou poznámkou ‚určitě si vzpomínáte‘.“

(Praha, 18–39 let, o J. Železném)

„Události s ním budou zajímavější, dostanou šmrnc, nebudou tak pochmurné, má rozzářený projev, opravdový potenciál zaujmout.“ (Boskovice, 40–65 let, o J. Železném)

Diváci oceňují, když na ně z obrazovky mluví někdo, kdo je „lidskej“, má „šmrnc“, „rozzářený projev“ a charisma. To jsou tedy žádoucí atributy role moderátora. Proč ale vídáme na obrazovkách českých televizí tak málo moderátorských individualit? Proč tu nemáme víc podobných osobností, jakými jsou v zámoří například Jay Leno, Piers Morgan nebo Oprah Winfreyová? Nevyzdvihuju teď jejich světoznámou proslulost a status celebrit, s tím se jistě nemá smysl srovnávat. Český a americký mediální trh jsou po všech stránkách nesrovnatelné. Jde mi spíš o způsob, jakým moderují, jak skrze kameru komunikují s divákem. Jejich projev je živý, osobitý, autentický – cítíte za ním skutečného, reálného člověka, silnou osobnost s vyhraněným názorem, za kterým je schopen si důsledně a přitom kultivovaně stát.

Důkazem může být nedávná aféra kolem britského moderátora Pierse Morgana, který na americké stanici CNN nahradil slavného Larryho Kinga. 19. prosince 2012 si Morgan do své talk show pozval šéfa organizace Gun Owners of America Larryho Pratta. Stalo se tak necelý týden po masakru na newtownské základní škole, kde dvacetiletý mladík zastřelil zbraněmi své matky 26 osob včetně jí a nakonec i sebe. V emotivním rozhovoru, ve kterém Pratt obhajoval právo Američanů vlastnit zbraně, se Morgan nijak netajil svým nesouhlasem a v jednu chvíli nazval svého hosta „idiotem“ a

nebezpečným mužem.²⁴⁶ Musel v té chvíli dobře vědět, že si u velké části svých diváků vyslouží negativní reakce. Během několika dní podepsalo na padesát tisíc Američanů petici žádající Bílý dům, aby byl Morgan vyhoštěn ze země za útok na ústavu Spojených států amerických. Morgan jim na sociální síti Twitter v narážce na jiný útok střelnou zbraní, který se odehrál pro změnu v New Yorku, odpověděl: „*Nezáleží mi na petici požadující mé vyhoštění. Záleží mi ale na hasičích v New Yorku, kteří byli dnes zabiti automatickou zbraní.*“²⁴⁷

Talk show Pierse Morgana a ostatních jmenovaných sledují diváci především kvůli nim samým, až potom kvůli hostům, které si zvolí. Jejich mediální výstupy vypadají jako autorské one-man show, přestože je pro ně ve skutečnosti připravují celé týmy spolupracovníků. Vše, co řeknou anebo udělají, každé slovo a gesto, ale ve výsledku působí jako organická součást role, kterou si s obrovskou a nakažlivou chutí užívají. Mají ten těžko definovatelný a přitom jasně rozpoznatelný dar, zahrnující kouzlo osobnosti, přirozenou autoritu, vrozenou komunikativnost a autentickou přesvědčivost, kterému se souhrnně říká **charisma**.²⁴⁸ Dost možná, že právě v jejich případech dokáže televizní kamera tuto „magickou“ přitažlivost ještě znásobit a umocnit, každopádně s ní ale dokážou před kamerou výborně pracovat.

Jistě se dá namítnout, že v ČT panují jiné pracovní podmínky než třeba v NBC nebo CNN a že výjimečné postavení těchto moderátorů je do velké míry výsledkem dobře cíleného televizního marketingu. Že Velká Británie, respektive Spojené státy stavějí kulturu veřejného projevu na dlouhé a odlišné tradici one-man show, stand-up komiků, kazatelů a řečníků. Že nemá smysl vztahovat se k nerealistickým vzorům. Ale o to mi

²⁴⁶ CNN Live. *Gun Owner's of America Larry Pratt DESTROYS CNN's Piers Morgan on CT Shooting*. Zdroj: server YouTube [online]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=n9z1wfgNf9E&noredirect=1>. Slova "idiot" a "dangerous man with dangerous ideas" zazní v posledních 30 vteřinách záznamu.

²⁴⁷ TÝDEN.CZ [online]. *Idiote! řekl moderátor CNN zastánci zbraní. Chtějí ho vyhostit*. 25. 12. 2012. Zdroj: ČTK. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/zahranici/amerika/jste-idiot-rekl-moderator-cnn-zastanci-zbrani-chteji-ho-vyhostit_256406.html.

²⁴⁸ Slovo *charisma* pochází z novozákonní řečtiny, kde se jím označoval Boží *dar* či *milost* seslaná Duchem svatým na některé proroky a kazatele. V sociologii pak koncept charismatu a typ charismatického vůdce rozpracoval německý filosof a sociolog Max Weber. Zdroj: JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Str. 102–103.

nešlo. Moderátorské výkony výše zmiňovaných působí jako důkaz, že člověk před kamerou opravdu může nabídnout jakousi náhradu za živý kontakt a živou komunikaci. V podobě výrazného a otevřeně formulovaného názoru, který sleduje stejně pozorně, jako diváci. Tím, že vstoupí do dialogu se svým vlastním míněním, svým vlastním pohledem na věc. Že je připraven a schopen ho upřesňovat, opravovat, vracet se k němu. Tím, že riskuje a vysloví se, vystoupí z bezpečné ulity neutrality a formálnosti. A to cele, se vším všudy, včetně svých emocí, gestiky, mimiky a třeba i projevů podvědomí.

Lze asi oprávněně předpokládat, že Larry King měl na CNN takové postavení, že si mohl svou roli v pětadvacet let trvající talk show *Larry King Live* pojmout po svém. Začínal prý ale v roce 1957 tak, že přijel na Miami Beach, zaklepal na dveře malého lokálního rádia a vydržel se kolem těch dveří motat tak dlouho, až bylo jednoho dne potřeba narychlo sehnat náhradu za odcházejícího dýdžeje...²⁴⁹ Obávám se, že můj televizní příběh se s tím Larryho nedá srovnat ani omylem. Už proto, že zatímco si chudý třidvacetiletý mladíček šel vytrvale a neodbytně za svým snem (jak se na protagonistu „amerického příběhu“ sluší a patří), já jsem se na moderátorský post dostala tak nějak náhodou, neplánovaně, jen z čiré zvědavosti, která mě celý život nutí zkoušet něco nového.

3.3. Můj televizní příběh

Před kamerou jsem se ocitla shodou několika okolností v době, kdy se Česká televize pokoušela reorganizovat a jasněji programově profilovat, a byla tak otevřená novým nápadům i lidem zvenku. Ne že by jindy nebyla – je to továrna na výrobu audiovizuálního obsahu, a tím pádem potřebuje neustálý přísun nového materiálu, neokoukaných tváří. Z nich se samozřejmě rychle stávají tváře okoukané, ale jen několik těch okoukaných je natolik osobitých a v důsledku toho neokoukatelných, že se pro televizi stanou nepostradatelnými. Moje šance spočívala v tom, že ve chvíli, kdy se televize potřebovala rychle a viditelně „změnit k lepšímu“, byla ochotná riskovat a

²⁴⁹ KING, Larry. *How I became Larry King*. Výňatek z autobiografie Larryho Kinga *My Remarkable Journey* (Weinstein Books, 2009). Zdroj: CNN.com/entertainment [online]. Dostupné z: <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/05/05/larry.king.book.radio/index.html?iref=allsearch>.

postavit před kameru v hlavním vysílacím čase nejen někoho neokoukaného, ale i nezkušeného. Abych ale nepředbíhala. Nejprve jsem v létě 2010 dostala na doporučení tehdejšího děkana DAMU pozvánku na konkurs do pořadu Věřte nevěřte, který se vysílal na ČT24, měl za sebou prvních šest dílů a hledal nového moderátora.²⁵⁰

18. června 2010. Ve virtuálním studiu jsem se ocitla poprvé v životě. Prázdný prostor ohraničený modrými klíčovými stěnami. Zkoušela jsem si za kamerou představit konkrétního člověka... zkoušela jsem si představit, že kamera je živý člověk... Měla jsem za úkol přečíst ze čtecího zařízení několik „studií“, textů uvádějících reportáže. A během toho se koukat střídavě do jedné a do druhé kamery. Snažila jsem se hlavně myslet na to, co říkám. Jak nás to ta paní Fryntová učila...²⁵¹ Každé slovo, které říkáte, musíte říkat s konkrétní představou. Což jde u Hrabalových nebo Poláčkových textů mnohem jednodušeji než například u věty „*Poslední výsledky prodejů naznačují prudký nárůst zájmu o elektronické knihy, na úkor těch papírových.*“²⁵² Vrchol nastal, když jsem měla z prázdného prostoru zacouvat za stůl a přitom plynule hovořit. I když jsem si to několikrát zkusila nanečisto, naostro jsem pochopitelně do stolu narazila a postrčila ho o pár centimetrů. Což může ve virtuálním studiu, kde má každý předmět na milimetr přesně určené místo, způsobit hotovou katastrofu, jak mi ochotně vysvětlili kameramani.

Cestou domů jsem se snažila samu sebe přesvědčit, jak skvělé je být na volné noze a dělat si věci po svém, v závětrí veřejné pozornosti. Nemuset podávat žádné výkony, prokazovat schopnosti, obstávat v neznámých situacích. A pak zavolali z televize, že mě berou.²⁵³

²⁵⁰ Autoři VN se předem dohodli, že dají příležitost mediálně neokoukané tváři a pořad bude moderovat někdo ze studentů či absolventů Divadelní fakulty AMU. Prvním moderátorem se stal Ondřej Cihlář (herec, režisér, člen divadla Vosto5 a programový ředitel festivalu Letní Letná). Uváděl pořad do června 2010 a objevil se celkem v pěti dílech. V díle vysílaném 13. června 2010 ho zastoupil kolega z „vostopětky“, režisér a herec Jiří Havelka.

²⁵¹ Odborná asistentka **Vítězslava Fryntová** učí na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU disciplínu zvanou *řečové jednání*. Jde o studium přednesu, zaměřené na sdělování a sdílení skrze řeč. Studenti jsou mj. vedeni k tomu, aby měli za každým slovem, které říkají, konkrétní představu.

²⁵² Ze scénáře k vydání VN vysílaného 12. 9. 2010.

²⁵³ Zdroj: pracovní deník autorky. Mimochodem, jak jsem se později dozvěděla, nebylo to vůbec jednomyslné rozhodnutí. Proti byl hlavně režisér. Údajně řekl, že vypadám na kameře příliš výrazně a že by se to mohlo divákům brzy omrzet. Tedy, že jsem „okoukatelný“ typ.

Na podzim 2010 se také intenzivně připravovaly programové změny kanálu ČT2, kterému pomalu, ale jistě klesala sledovanost.²⁵⁴ Chystalo se pevné schéma včetně hlavního vysílacího času a tematicky zaměřených dní pracovního týdne. Vlajkovou lodí nového kanálu mělo být čtvrt hodinové kulturní zpravodajství vysílané každý všední den v prime time a nazvané *Kultura s Dvojkou*. Hledali se dva moderátoři, kteří by se po týdnu střídali. A protože jeden z tvůrců pořadu *Věřte nevěřte*, Vlastimil Ježek, byl v té době zároveň zástupcem výkonného ředitele ČT2, dostala jsem pozvánku na další konkurs.

25. října 2010. Přišla jsem do salónku v restauraci ČT o půl sedmé večer tak unavená, že mi bylo všechno jedno. Texty jsem se tentokrát musela naučit z paměti, čtecí zařízení nebylo. Naštěstí mám fotografickou paměť. Cítila jsem, že už to tak neprožívám, že už mě opustily prvotní rozpaky z komunikace s kamerou.

Pak jsem měla vést s budoucím šéfdramaturgem Kultury s Dvojkou Ondřejem Šrámkem dvouminutový improvizovaný rozhovor. Řekli, že nejdůležitější je včas skončit. Jenže já jsem se dvacet vteřin před koncem zeptala, proč by se měl člověk radši dívat na záznamy divadelních představení v televizi než chodit do divadla... Řekli, že se ozvou, což je takové konkursní klišé. Ale ozvali se.²⁵⁵

A tak se ze mě na skoro rok a půl stala televizní moderátorka. Dovolte mi nejprve seznámit vás s ní skrze interview, které vzniklo v březnu 2011 pro propagaci Kultury s Dvojkou.²⁵⁶ Ve skutečnosti šlo o virtuální rozhovor: otázky mi poslal kdosi z oddělení marketingu a komunikace ČT elektronicky a mé odpovědi pak nijak neupravoval. Jen do textu dopsal „autentickou“ poznámku „(smích)“...

²⁵⁴ Průměrná sledovanost (celodenní podíl na trhu) ČT2 v roce 2008 činila 7,44 % diváků starších patnácti let, v roce 2009 klesla na 6,05 % a v roce 2010 na 5,69 %. Od konce léta 2010 se pokles zrychlil a v roce 2011 klesla sledovanost až na 3,66 % (Zdroj: ATO – Mediaresearch). Dlouhodobý pokles sledovanosti druhého kanálu se zdůvodňuje mj. postupným vypínáním analogových vysílačů, které musela ČT2 uvolnit digitální síť ČT, a také přesunem sportovních pořadů na kanál ČT4 (ČTSport).

²⁵⁵ Zdroj: pracovní deník autorky.

²⁵⁶ Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/4913-rozhovor-s-hanou-malanikovou/>.

Z vlastní novinářské zkušenosti vím, že rozhovory po e-mailu bývají povrchní a dozvíte se z nich hlavně to, co by si zpovídaný přál, aby si o něm druzí mysleli. Takže na následujících řádcích dělá Hana Malaníková PR Haně Malaníkové.

3.3.1. Rozhovor s moderátorkou Hanou Malaníkovou

Hana se narodila ve znamení Vodnáře. Mezi její koníčky patří pěší výlety, jízda na kole a na běžkách, fotografování a vaření. Za svůj největší životní úspěch považuje to, že je stále idealistou. Jako televizní divák si nikdy nenechá ujít americký sitcom The Big Bang Theory. Poprvé moderovala festival Pavlač na pavlači Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy. Její oblíbené životní motto zní: „Není to na vás, ale ve vás.“

Proč by si televizní divák neměl nechat ujít Kulturu s Dvojkou?

Protože se tu objevují zprávy o tom, co dělají lidé z různých kulturních komunit. Z těch okrajových a alternativních, i z těch známých a už „profláknutých“. Je to takový krasohled, mozaika, snad zajímavá konfrontace.

Je délka patnácti minut pro pravidelný magazín o kultuře optimální?

Pro zpravodajský formát je těch patnáct minut tak akorát. I když já bych nejradši přidala ještě pět navrch, aby zbylo víc času na rozhovor s hostem. Televizní realita je krutá a za tři minuty nic moc podstatného nestihnete. A mně je vždycky líto, když musím rozhovor skončit ve chvíli, kdy teprve pořádně začíná.

Jaké jsou vaše dosavadní moderátorské zkušenosti?

Ta první televizní zkušenost je nezapomenutelná. Nechali nás jednou s kamarádem Martinem Duškem moderovat Studio Kamarád, v té době se mu říkalo Edův pohádkový balík. Do vysílání jsme se snesli na padácích, přistáli jsme Arnoštu Goldflamovi na hlavu, v jednu chvíli jsem na sobě měla šaty Jiřiny Bohdalové a Já mi dalo kytku (smích). Vlastně docela chápu, že už nám další moderování nenabídli. Příležitostně uvádím improvizální zápasy a show v rámci České improvizální ligy. Od roku 2009 spolupracuji s ekocentrem Koniklec a moderuji Den Země, který připravují pro Prahu 12. A málem bych na sebe zapomněla říct, že od září moderuji na ČT24 kritický pořad o médiích Věřte nevěřte.

Ke které sféře kultury máte nejbliže a proč?

Vystudovala jsem, ale vlastně pořád ještě studuji herectví na Katedře autorské tvorby a pedagogiky pražské DAMU, a tak mám asi pořád nejbliže k divadlu. Ale film je hned

v těsném závěsu. A ne že by mi hudba byla vzdálená. A na výstavy chodím fakt ráda (smích).

Jaký je váš pocit, když se náhodou zahlédnete na televizní obrazovce?

Divný. Jsem a nejsem to já. Někdy mi přijde, že je ta paní docela sympatická a dělá to celkem dobře. Jindy mám chuť napsat do televize, jak je proboha tohle možný?

Baví vás více dramatická výchova, moderování nebo novinářina?

Učím sice „dramaták“ na jednom pražském gymnáziu, ale ke klasickým hodinám dramatické výchovy to má daleko. Nedal jste mi na výběr autorskou tvorbu. To je věc, která mě určitě baví a provokuje nejvíc. Patří pod ni všechno, co dělám, co mě baví a co se snažím nějak pochopit: autorské divadlo, improvizace, psaní, učení, rozhlasová tvorba, veřejné vystupování.

Mimochodem, to motto „není to na vás, ale ve vás“ je od profesora Vyskočila a ve chvíli, kdy jsem ho do dotazníku psala, tak mě ani ve snu nenapadlo, jak často si ho ještě budu v televizi připomínat.

Přestože jsem se v roli televizní moderátorky ocitla poprvé v životě (když tedy nepočítám to dostaveníčko s Jů a Hele) a přestože všechno kolem mě počínaje prostorem a konče mezilidskými vztahy fungovalo úplně jinak, než jak jsem byla dosud zvyklá, vplula jsem do své nové role celkem rychle. A hned od začátku jsem ji chtěla dělat jinak, nestereotypně, nesterilně, živě a po svém. Což mě usvědčovalo z toho, že mám o televizním moderování přece jen nějaké konkrétní představy a dost možná i předsudky. Goffman to komentuje takto: „Když se jednotlivec dostane ve společnosti do nového postavení a má hrát novou roli, pravděpodobně mu nikdo nebude podrobně říkat, jak se má chovat, a ani skutečnosti vyplývající z jeho nové situace jej nebudou zpočátku nutit, aby určil svůj postoj bez toho, že by o tom jednotlivec sám přemýšlel. Je obvyklé, že se mu dostane jenom pár základních náznaků, rad a režijních poznámek a bude se očekávat, že již má ve svém repertoáru velké množství jednotlivých částí představení, které budou potřeba v novém prostředí.“²⁵⁷

²⁵⁷ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Str. 71.

3.3.2. Moje role

Zkusím si teď trochu pohrát s divadelními a sociologickými pojmy a spojit teorii sociálních rolí s mým účinkováním v televizi. Získala jsem zde **roli televizní moderátorky Hany Malaníkové**. Stala jsem se jí dobrovolně, snažila se v ní využít všechny své schopnosti a dovednosti, a dokonce se dá říct, že mi přinesla jistou prestiž i privilegia. Konkrétně mi někteří přátelé a známí začali dávat najevo jistý obdiv nebo uznání, párkrát se ke mně na veřejnosti cizí lidé zachovali vstřícněji a ochotněji než k ostatním, ale vůbec nejvýrazněji se moje televizní „známost“ projevila při pravidelném nákupu ve stánku s pečivem na pražské Palmovce. Prodavačka mi tu vždycky ukrojila dvojnásobnou porci řezu Míša a doprovodila to významným pomrknutím: „Já vás znám z televize.“ Začala se tak ke mně chovat asi čtyři měsíce poté, co jsem se na obrazovce ČT2 objevila poprvé, ale přestala skoro vzápětí poté, co jsem z obrazovky zmizela.

Duben 2011. Na Dvojce jsem už čtyři měsíce. V úterý 26. 4. mě poznala paní ve stánku s pečivem na Palmovce. Dala mi protekčního Míšu. Den nato mě během telefonování na ulici oslovil nějaký pán. Docela nevybíravým způsobem, chytl mě za rameno a bez úsměvu nebo nějaké zdvořilosti se mě zeptal: Vy jste z televize, že jo? Měl v očích takový lovecký výraz. A já si připadala jako králík. Nechtěl se se mnou seznámit nebo o mně něco vědět. Jen mě ulovit.²⁵⁸

V mém případě samozřejmě nešlo o status celebrity, takový zájem a sledovanost oba pořady nebudily ani zdaleka. Ale mohla jsem na vlastní kůži zažít jakousi modelovou situaci toho, když se člověk stane tváří z obrazovky. Když na něm ulpí trocha té *televizní aury*, o které jsme mluvili v kapitole 3.2.3.. Nebylo to moc příjemné (až na ten Míša řez). Obzvláště, když své chování vůči mně najednou měnili moji přátelé, kteří nedokázali jednoduše integrovat dva rozdílné typy vztahů – náš osobní vztah, založený na setkávání tváří v tvář, a virtuální vztah existující skrze televizní obrazovku. Nebýt toho, že televize svůj obsah vysílá neurčité skupině potenciálních zájemců (Thompson), a nelze tudíž předem zjistit, kdo bude divákem mého vystoupení, mohla by výše popsanou situaci vyřešit „*segregace obecnstva*“, o které Goffman mluví jako o

²⁵⁸ Zdroj: pracovní deník autorky.

prostředku na ochranu vytvářeného dojmu: „Při ní jednotlivec zajistí, že ti, před nimiž hraje jednu ze svých úloh, nejsou totožní s těmi, před nimiž v jiném prostředí hraje další roli.“²⁵⁹

Trapný pocit nepatřičnosti doprovázející setkání s mými diváky naživo, o kterém jsme už mluvili v souvislosti s Thompsonovým výkladem televizní aury, jsem nejen vnímala, ale často i sama probouzela. Ani mně totiž nebylo zpočátku jasné, za koho v televizi vystupuju a jak tu *moderátorku Malaníkovou* začlenit do svého života. Ulevilo se mi až po několika měsících, kdy jsem se rozhodla změnit přístup a napříště se ke své televizní úloze stavět jako k divadelní roli. Namísto marné snahy *být (stát se) moderátorkou* jsem se začala zaměřovat na to, *zahrát postavu moderátorky* co nejlépe. Užít si to jako hru. Přestala jsem řešit, nakolik to jsem anebo nejsem autentická já – i když se moje role jmenovala stejně jako já, nosila stejný účes a občas i stejné šaty. Přestala jsem si myslet, že když se nebudu v televizi cítit sama sebou, bude to automaticky znamenat, že jsem se nějak „zaprodala ďábelskému spektaklu“. Viz záznam mého prvního dne na Kavčích horách.

Pátek 10. září 2010. Samozřejmě mi ujel autobus, takže jsem běžela od metra až na Kavky, což mě moc neuklidnilo. V poklusu jsem si dokolečka opakovala, že se z toho hlavně nesmím zbláznit, že budu v televizi. Že mě to prostředí nesmí vyvést z míry. Že nesmím propadnout pocitu, že je to něco výjimečného, co po mně vyžaduje se nějak změnit, chovat jinak. Nesmí mě dostat, mumlala jsem si svoji televizní mantru. Doběhla jsem na minutu přesně a už při průchodu vrátnicí mi došlo, že tohle prostě normální prostředí není. Koukalo to z každého, kdo šel kolem. Tady jsi v televizi, holčičko!²⁶⁰

Postavu moderátorky Malaníkové jsem tedy hrála ve dvou odlišných „inscenacích“ (v pořadech *Věřte nevěřte* a *Kultuře s Dvojkou*), které se vysílaly na dvou rozdílně profilovaných kanálech (ČT24 a ČT2). Do jisté míry se proto lišila i očekávání směřovaná k mému výkonu.

²⁵⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Str. 51.

²⁶⁰ Zdroj: pracovní deník autorky.

a) Věřte nevěřte

VN vysílal zpravodajský kanál ČT24 jako jeden ze svých publicistických pořadů. Nebyla jsem u jeho zrodu, a tak nevím, zda a nakolik se původní představy tvůrců nakonec lišily od reality – ale myslím si, že nijak výrazně. Pořad chtěl šířit osvětu na poli mediální výchovy a ukazovat na konkrétních příkladech, jak média zpracovávají informace a jak mohou záměrně i nechtěně manipulovat s realitou. Téma autenticity se tu tedy ocitlo hned ve dvou podobách – jako námět pořadu a jako výzva, aby takový pořad a jeho tvůrci sami byli prokazatelně autentičtí. Aby se kozel nestal zahradníkem.

Autoři konceptu museli předem počítat s tím, že budou veřejností kritizováni za loajalitu ke svému vysílateli (bez níž by ale zase pořad neměl dlouhého trvání) a s tím související nedůvěryhodnost. Koncentrovali se proto víc na výchovný než investigativní cíl. Odpovídala tomu skladba pořadu s pravidelnými vzdělávacími rubrikami (např. seriál ředitele Národní knihovny Martina Sekery o tématech z historie médií nebo tzv. Koutek mediální gramotnosti), výběr témat (*Vizuální a zvukové podbarvování zpráv, Spotřebitelská žurnalistika, Co rozhoduje o tom, co bude ve zprávách, Apríl na stránkách denního tisku* aj.) i výběr hostů a témata rozhovorů.

Naučně-publicistický styl pronikal na obrazovku také díky textům studií a komentářů. Byly plné dlouhých souvětí a výkladových pasáží, jako například: *„Média stojí v takové chvíli před zásadním problémem, zda uvádět – a tím zdůrazňovat – etnickou příslušnost pachatelů, nebo ji přehlížet a fakticky se tím vymezovat vůči všem, kdo se s příslušným stereotypem identifikovali – v tomto případě se zažitou, ale prokazatelně mylnou představou, že pro romské obyvatele je typické porušování zákona, a to včetně násilné trestné činnosti. (...) Média musela rychle měnit kurz a to, co vypadalo jako – jak by řekl kriminalista – hospodská fašírka, se najednou změnilo v celospolečenský problém vyvěrající z nezvládnutého soužití různých etnik a kultur, oslabené sociální solidarity a v neposlední řadě i z neřešené – a mnohdy zákonem nepostižitelné – lichvy.“*²⁶¹

Bylo obtížné říkat takový text přehledně, srozumitelně a přitom obyčejně. Občas jsem si připadala spíš jako rozhlasová hlasatelka. Pokud se podíváte do video archivu

²⁶¹ Scénář k dílu pořadu Věřte nevěřte, vysílanému 16. 10. 2011. Zdroj: archiv autorky.

ČT právě na tento díl VN, vysílaný 16. října 2011,²⁶² uvidíte, jak si v té první citované pasáži pomáhám členěním souvětí na samostatné kratší věty a vypichováním několika výrazů jako záchytných bodů, které mají pospojovat příliš mnoho informací do pochopitelného celku.²⁶³ Přesto je výsledek málo srozumitelný, nesoudržný a prozrazuje na moderátorku, že neví, co přesně říká, respektive co ta spousta jednotlivostí má dohromady znamenat.

V klasickém činoherním divadle je text hlavním pilířem, na kterém herec staví svou roli. Z pozorného čtení se lze dozvědět mnoho indicií o charakteru i jednání postavy v konkrétní dramatické situaci. Proto se koneckonců při zkoušení divadelní inscenace tradičně začíná tzv. čtenou zkouškou. *„Při opakovaném čtení je dobré svoji invenci příliš neuplatňovat a se svým názorem zůstat po jistou dobu v pozadí, aby se nejdříve mohl projevit sám autor. Klademe dramatikovi otázky. V dobrém textu naleznete všechny potřebné informace. Rozhovor s textem hry vedeme v tvořivém duchu. Otázky, na které vám text neodpovídá, to jsou otázky nadbytečné a znamená to, že tím směrem se při práci na inscenaci není třeba ubírat,“* radí Václav Martinec adeptům a studentům herectví.²⁶⁴ Aby herec působil na jevišti autenticky, potřebuje si text své role přivlastnit, osvojit, říkat ho „ze sebe“, jako „svůj“. To se děje postupně, skrze neustálý dialog s textem, který se pak na jevišti projevuje jako řečové jednání.

Dokud jsem byla fixovaná na představu, že moderátorka Hanka Malaníková se musí co nejvíc podobat skutečné Hance Malaníkové (aby to bylo pravdivé, osobní, autorské, autentické), sváděla jsem s texty VN vnitřní boj. A teď nemluvím jen o tom, že se někdy těžko adaptovaly na mluvený projev, jak už jsem se zmiňovala výše. Bojovala jsem s

²⁶² Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/211411058120017/video/>. Citované pasáže najdete v časech 00:07:05 - 00:07:30 a 00:11:05 - 00:11:25.

²⁶³ V tomto případě jsem ale sdělení hned na začátku promluvy překcentovala – zdůraznění slov *uvádět* a *přehlížet* má ještě logiku, v úvodním souvětí jde právě o tyto dvě neslučitelné možnosti (buď uvádět etnickou příslušnost pachatelů, nebo ji přehlížet). Jenže já jsem dala největší důraz na slovo *zdůrazňovat*, které je v textu myšleno jen jako dovysvětlující vsuvka.

²⁶⁴ MARTINEC, Václav a DVOŘÁK, Jan, ed. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003. 191 s. Teatrologie; sv. 6. ISBN 80-7068-171-3. Str. 125.

osobnostní charakteristikou, kterou mi texty předepisovaly. Moje role měla kritické, mentorské a výchovné rysy. Je to patrné na následujících ukázkách ze scénářů VN:²⁶⁵

▪ *Je ovšem otázka, jestli to, co prospívá mediálním organizacím a inzerentům, prospívá také nám občanům. Potřebujeme slavné novináře, nebo raději kritické osobnosti, myšlenkové a existenčně nezávislé na vlastní popularitě? (10. 4. 2011)*

▪ *I když chybovat je lidské, rozčilení španělských pěstitelů se tentokrát není co divit. Politici a média je společně a bez důkazů připravili o pořádnou část obchodu. Přijít na to, čemu věřit a čemu ne, je zkrátka čím dál tím těžší. (5. 6. 2011)*

▪ *Typické pro stav současné české žurnalistiky rovněž je, že jen málokterí z novinářů považovali vůbec za nutné sdělit čtenářům, divákům nebo posluchačům o Brahem něco víc než jen stručnou recyklaci informace, že to byl slavný, proslulý či legendární astronom. (5. 12. 2010)*

A vnímali to tak i diváci: „Moderátorka tohoto dílu (předchozí jsem neviděl) se nijak zvlášť nevyznamena. Přímo z ní čiší, jakou radost jí dělá někoho plísnit, kárat, radovat se z něčí chyby. Jejím moderování chyběl nadhled, laskavost a elegance... A to přesto, že sama není v češtině obzvláštním expertem – vazba obtížného slůvka ‚zřejmě‘ k adjektivu ‚zřejmě‘ a zejména ke slovesu ‚zřítí‘ jí zcela uniká.“²⁶⁶ Tohle byla první oficiální divácká zpětná vazba, kterou jsem na svoje televizní vystupování dostala. Pan Martin Uher komentoval pořad vysílaný 10. října 2011, tedy moje třetí vystoupení na obrazovce. Z jeho slov je patrné, že mě vnímá jako svrchovaného autora pořadu, a to nejen textu scénáře, ale i celkové koncepce a vyznění. Copak nečetl titulky a nevšiml si, že jenom moderuju? Copak netuší, jak se v televizi takový pořad vyrábí a že jsem jen malé kolo u vozu? Copak si vážně myslí, že říkám svoje myšlenky a názory?

Jenže když jsem svým přátelům a blízkým občas vyprávěla nějaké historky z televizního zákulisí, ukázalo se, že je to celkem rozšířená iluze. Byli překvapení, když

²⁶⁵ Zdroj: archiv autorky.

²⁶⁶ Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/diskuse/5>.

jsem jim řekla, že si nepíšu texty studií, nevybírám témata reportáží ani hosty do studia a že mám často dokonce předepsané otázky, na které se musím zeptat. Jejich reakce zase zaskočila mě, protože mi došlo, co všechno pro diváky reprezentuju a s jakou někdy až naivní důvěrou vnímají moji osobu na obrazovce. Třeba pan Karpiss, který do diskuse na webových stránkách pořadu 30. ledna 2011 napsal (přepisuju v původním znění včetně překlepů): „*Vážená paní redaktorko, s tím o(d)střelovačem určitě nemáte pravdu, podívejte se na Wikipedii, nebo si obě slova zadejte do vyhledávače. Vaše zdůvodnění mi nepřipadá moc průkazné. Já jsem toto slovo četl v mnoha knihách, ještě když Vy jste nebyla na světě, ale nikdy tam nebyl odstřelovač. A panu Balšínkovi vzkazte, že ty jeho Ledové noviny nikde v trafikách nevidím...*“²⁶⁷ Anebo paní Helena, kterou jsem 5. června 2011 rozčílila příspěvkem o její slavné jmenovkyni: „*Slečinko. Když mluvíte o Heleně Vondráčkové, tak by se slušilo před jejím jménem užívat označení ‚paní‘, anebo mistře, či mistrová vzhledem k tomu, čeho jako zpěvačka a jako umělkyně dosáhla od šedesátých let až do dneška!!! Ale to Vám madam asi nikdo neřekl, anebo nejste slušně vychovaná rodiči? Vy ji nesaháte ani po kotníky i s celou vaší televizí. Vám by se líbilo, kdyby Vám někdo říkal příjmením?...*“²⁶⁸ Musím uznat, že to paní Helena odhadla přesně – odmalička nesnáším, když mi někdo říká Malaníková.

Pro mě osobně bylo naplňování takto definované role (moderátor-odborník) složité hned z několika důvodů. Byla jsem začátečnická, a také jsem se tak cítila, což bylo v přímém rozporu s charakterem vševědoucího kritika. Občas se stalo, že jsem musela v příspěvcích „plísnit a kárat“ své bývalé spolužáky z katedry žurnalistiky na Fakultě sociálních věd UK, kteří ale na rozdíl ode mě zůstali v oboru. Zatímco já jsem dávno ztratila kontakt se zákulisím žurnalistické profese, v době příchodu do televize jsem nesledovala pravidelně televizní ani jiné zpravodajství, neorientovala jsem se v historii a souvislostech známých politických kauz a většinu svého času a zájmu jsem věnovala aktivitám spojeným s divadlem a pedagogikou. Přesto se mi zřejmě dařilo vypadat na obrazovce věrohodně a kompetentně, alespoň mě o tom v jednom e-mailu přesvědčoval pan Zdeněk Kuchyňka ze Sládečkova vlastivědného muzea v Kladně: „I

²⁶⁷ Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/diskuse/3>.

²⁶⁸ Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/diskuse/2>.

když píšete, že jste ‚jen‘ moderátorkou pořadu, působíte na mne jako velmi poučená moderátorka, což dnes není vždy obvyklé (zvláště v pořadu Věřte nevěřte).“²⁶⁹

Otázka je, jestli jsem vůbec mohla anebo chtěla být něčím víc než jen moderátorkou. Do pořadu jsem přišla jako náhrada za Ondřeje Cihláře, a tak jsem k tomu na začátku přistupovala. Role moderátora se mi zdála sama o sobě dost tvrdý oříšek, rozhodně tvrdší, než jsem předpokládala. Nechtěla jsem mu věnovat víc času než jednou za dva týdny páteční odpoledne na natáčení a pár hodin předtím na domácí přípravu, nevnímala jsem to totiž jako svou hlavní práci a hlavní zájem. Když mě pak autoři sami vyzvali, abych se zapojila do tvorby scénáře a do výběru témat, byla jsem na rozpacích. Přišla jsem na několik tvůrčích porad, ale jen jsem si na nich potvrdila svůj pocit nekompetentnosti – navrhnout nějaké konkrétní téma nebo hosta pro mě znamenalo ponořit se na několik hodin do zpráv z mediálního světa a pokusit se v nich nejprve vůbec zorientovat. A pak bylo potřeba svést nelítostnou bitvu s autorskou ješitností Vlastimila Ježka, jednoho ze spoluautorů VN, scenáristy a muže, který měl hlavní slovo při natáčení a kompletování pořadu. Bývalo obtížně prosadit si vůči němu třeba jen drobné změny v textu typu zjednodušení větné stavby, natož odlišný názor na to, čemu a jak bychom se měli věnovat. Přiznávám, že jsem na podobnou diskusi až na pár výjimek celkem rychle a s úlevou rezignovala.

Jednou z těch mála výjimek, kdy jsem se na VN autorsky podílela, byl nápad pozvat do pořadu mého brněnského kamaráda Jana Bočka, který se zabývá tzv. datovou žurnalistikou. O tématu jsem toho věděla celkem dost, a tak jsem se těšila na neformální atmosféru a zajímavý rozhovor. Jak to dopadlo? Nabízím ke srovnání dvě vzpomínky, moji a mého hosta.

27. března 2011. Honza měl kocovinu. Někomu by to možná dodalo nenucenou sebejistotu, ale na něj to účinkovalo přesně opačně. Ve chvíli, kdy mě spatřil na chodbě před studiem v kostýmu a nalíčenou, se naprosto autenticky polekal. To zase rozhodilo mě. Stáli jsme proti sobě v rozpacích a já vůbec nevěděla, za koho tu jsem. Vypadala jsem a chovala se jako moderátorka, zároveň jsem chtěla být „normální“ a zároveň mi bylo

²⁶⁹ Email je z 11. 5. 2011. Zdroj: archiv autorky.

jasné, že „normální“ v tuhle chvíli znamená vypadat a chovat se jako moderátorka. Každý pokus odlehčit situaci vyzníval najednou trapně profesionálně a nacvičeně. Cítila jsem, že mi ta role, kostým a „maska“ dává komunikační převahu a jakousi moc, kterou jsem nechtěla. V tomhle duchu pak proběhl rozhovor, ve kterém Honza většinu času vypadal jako student zkoušený u tabule a já jako milá a laskavá učitelka.²⁷⁰

• *Omylem jsem přijel z Brna na pražské natáčení o den dřív, tento den jsem tedy strávil s přáteli. V den natáčení jsem proto přišel špinavý, smradlavý a ještě trochu opilý. Prostředí před vstupem do studia působilo příjemně, zapadalo do mé bezstarostné nálady, včetně spontánní moderátorky a neformálního režiséra. Jen mě trochu mátl pečlivý make-up moderátorky. V okamžiku, kdy jsem vstoupil do studia a namířila na mě masivní kamera a 77 světel – každé mělo své jméno – jsem zpanikařil. Nechápal jsem, jak bych mohl coby necvičený mluvčí zvládnout tři minuty bez stříhu. Připadal jsem si jako někdo, kdo tam zabloudil omylem, takže to celý byl vtíp. Jediný můj vklad je, že jsem se snažil zůstat aspoň trochu neformální, ale to se mi nepodařilo udržet. Špatný pocit, který mi po vystoupení zůstal, zmírnila moderátorka větou „byl jsi takový lidský“, která mi ve světě 77 světel, kde každé má své jméno, přišla originální a krásně lidská.²⁷¹*

Podle svých slov vnímá Honza televizi jako jistou autoritu a instituci, se kterými má ve zvyku se vyrovnávat dvěma způsoby: „*Bud' se mi povede vzteknout a pogovat a vysmívat se, nebo se pěkně jak malej kluk podřídím mamce.*“²⁷² V případě našeho setkání před kamerou VN se stalo to druhé. A přestože Honza tvrdí, že mé osoby se ten jeho boj s autoritami netýká, jsem přesvědčená, že jsem pro něj jako moderátorka ztělesňovala a reprezentovala televizi se vším všudy. A podřídil se právě proto, že jsme se znali a on nechtěl, abych případný výsměch anebo vztek brala osobně.

Během té rok a půl trvající spolupráce mě mnohokrát napadlo, proč pořad nemoderují sami autoři. Bylo by to přece logičtější a v důsledku efektnější. A priori by na obrazovce museli působit autentičtější, už vzhledem ke svému věku a zkušenostem.

²⁷⁰ Zdroj: pracovní deník autorky.

²⁷¹ Zdroj: archiv autorky.

²⁷² Zdroj: archiv autorky.

Zatímco já musím kromě role moderátorky zahrát ještě roli zasvěcené odbornice, oni by prostě sdělovali to, co napsali a za čím si mohou stoprocentně stát.

Jedním z důvodů, proč to prý nešlo, bylo angažmá Vlastimila Ježka a Zdeňka A. Tichého ve vedení programu ČT2, a tedy jasný střet zájmů: moderátoři kritizující média sami působí ve vedení jednoho z nich. Jenomže přesně to se přece dělo, jenom ne tak očividně. Nemám v úmyslu spekulovat o tom, do jaké míry se v (České) televizi důvěřuje autorským formátům. Spíš bych řekla, se tu na potřebu autorství a autorského vztahu nehledí, a ani nemusí. Stačí, když to jako autorský počin vypadá. Televize nás potřebuje přesvědčit, že si její moderátoři něco myslí, že mají nějaký názor na věc a že jde o myšlenky zajímavé, pozoruhodné a nejlépe původní – aniž by tomu tak ve skutečnosti muselo nutně být. Nejde o pravdu, ale o vzbuzení nějakého dojmu či mínění.

Napadá mě v této souvislosti přirovnání s počátky rétorického umění ve starověkém Řecku. Nad důkazní silou argumentů převažovala u mnohých řečníků magie slov, vytváření iluze, umění manipulovat publikum svou přesvědčivostí a výmluvností, „*schopnost učinit slabší výrok silnějším*“.²⁷³ Úloha řečníka se v některých případech blížila roli dramatika nebo herce. Platón takovou podobu rétoriky důsledně kritizoval a vedle přesvědčivosti projevu kladl důraz také na to, aby rétor zůstal „obecně prospěšným“ a „spravedlivým“ člověkem. O jednom z prvních učitelů rétoriky (tzv. sofistů) Georgiu z Leontin například prohlásil, že „*si více váží pravděpodobnosti než pravdy, a silou řeči způsobuje, že malé věci vypadají jako velké a důležité jako bezvýznamné, že nové věci vypadají staře a staré jako novinky*“.²⁷⁴ Tedy že dokáže pomocí řečového jednání způsobit něco podobného, co díky stříhové montáži obrazu a zvuku umí televize.

Když to shrnu, k moderování VN jsem přišla „jak slepá k houslím“, díky osobnímu doporučení děkana DAMU a přes nejednoznačný úspěch ve velice malém konkursu. Vnímala jsem, že se ode mě očekává, že především rychle naskočím do jedoucího vlaku,

²⁷³ KRAUS, Jiří. Rétorika v evropské kultuře. Vyd. 2., (přeprac.). Praha: Academia, 1998. 182 s. ISBN 80-200-0659-1. Str. 23.

²⁷⁴ Tamtéž, str. 24.

budu „bezproblémová“ a začlením se do týmu (možná jsem i kvůli tomu nebrala pobídky ke spoluautorství vážně). Věřte nevěřte skutečně fungovalo na týmové bázi, štáb se scházel pokaždé ve víceméně konstantním složení, díky přibývajícím společným zážitkům tu existovalo vědomí kontinuity a společného příběhu. Až zpětně jsem docenila, jak důležitý to byl prvek a jak významně mi ulehčoval situaci.

b) Kultura s Dvojkou

Kultura s Dvojkou byl úplně nový pořad. Měl se vysílat v prime time jako hlavní symbol dlouho očekávaných změn kanálu ČT2, jako jedna z nadějí na zvýšení jeho tržní sledovanosti. Na tváře K2 byl vypsan konkurs, kterého se zúčastnili i zavedení moderátoři ČT. Tuším, že zájem byl velký. Podle původního konceptu se K2 měla stát jakýmsi alternativním kulturním zpravodajstvím postaveným na výrazném autorském podílu jeho moderátorů, kteří měli být osobnostmi s blízkým vztahem ke kultuře. Alespoň tak o své koncepci mluvili sami tvůrci a tak se také pořad hrdě prezentoval médiím.

20. prosince 2010. Dneska vyšel v Respektu článek o Kultuře s Dvojkou. Jmenuje se „Dvojka hledá tvář“ a má podtitul „Velká alternativa v České televizi právě začíná“... Napsal ho kamarád Honza Gregor a píše se tu i o mně: „Pocity z příprav nového pořadu Kultura s Dvojkou definuje jeho moderátorka Hana Malaníková jako ‚příjemné překvapení‘. Dvaatřicetiletá absolventka žurnalistiky a DAMU, jež se v roli autorské průvodkyně pořadem bude střídát s hereckým kolegou Filipem Jevičem, cítí mezi kolegy zápal, který je pro rutinérskou pracovní atmosféru na Kavčích horách nezvyklý. Entuziasmus se šíří od režiséra Mojžíra Kučery až po vizážistky, které připravují image mladých moderátorů. V týmu se skloňuje slovo alternativa, ale o konkrétním naplnění tohoto mírně zprofanovaného pojmu se mezi tvůrci stále vede diskuse.“²⁷⁵ To by mě samotnou zajímalo, co mu asi řeknu za měsíc.²⁷⁶

²⁷⁵ GREGOR, Jan. *Dvojka hledá tvář*. Zdroj: časopis Respekt [online]. Publikováno 19. 2. 2010. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-48731650-dvojka-hleda-tvar>.

²⁷⁶ Zdroj: pracovní deník autorky.

Stali jsme se s Filipem Jevičem součástí tohoto projektu dva měsíce před jeho premiérou. Což bývá v divadelním provozu standardní doba na zkoušení nové hry. Zřejmě jsme splňovali představu neokoukaných, nových tváří s osobitým přístupem, a také s vlastní aktivní zkušeností z oblasti živé kultury. Současně jsme ale byli velice nezkušení, co se týče vystupování před televizní kamerou a orientace v celém výrobním procesu televizního pořadu.²⁷⁷ A zmatky a chaos panovaly i mimo naše hlavy – stanice ČT2 neměla s takovým typem pořadu žádné zkušenosti (kulturní zpravodajství se předtím vždy vyrábělo v produkci útvaru zpravodajství).

Bylo nesmírně obtížné vyznat se ve struktuře mezilidských vztahů, v hierarchii pracovních pozic, a tím pádem v relevantnosti některých připomínek a požadavků – jak od druhých, tak svých vlastních. Co byl žádoucí kompromis a výraz pokory před faktem, že jsem nováček a neumětel? A co naopak onen proklamovaný alternativní pohled zvenku, který má cenu obhajovat? Které situace bylo třeba akceptovat, protože „takhle to prostě v televizi funguje“, a které naopak odmítnout jako nepřijatelné?

18. listopadu 2010. Dostavila jsem se v 6.30 ráno, přesně jak to chtěli z Centra vizuální prezentace. Zbyla jim volná frekvence z natáčení kampaně s Ferem Feničem, a tak se zničehonic rozhodli, že musíme s Filipem natočit upoutávku na Kulturu s Dvojkou. Legrační bylo, že o tom nic nevěděl ani Ondřej (pozn. aut.: Ondřej Šrámek, hlavní dramaturg K2) ani Šárka (pozn. aut.: Šárka Lišková, vizážistka). Prý ať si z domova vezmu nějaké vhodné šaty. Vhodné na co? Na televizní upoutávku? Přinesla jsem dva modely nevhodné na cokoli a Filip několik nevhodných košil. Dohromady jsme vypadali dokonale nevhodně. Dostali jsme scénář – rádoby spontánní rozhovor typu „A co je to, Filipe, Kultura s Dvojkou? To jsou pravidelné zprávy ze světa divadla, hudby, filmu a výtvarného umění, Hanko.“ Neuměla jsem si představit, že něco takového bude televize vysílat. A opakovaně! Mno, Dvojka prý hledá souvislosti...²⁷⁸

Do spuštění pravidelného vysílání zbývalo něco málo přes měsíc. Všude

²⁷⁷ Měla jsem před Filipem sice náskok spočívající v moderování VN, ale rozhodně mi nepomohl k tomu, že bych byla před kamerou K2 klidnější a sebejistější. Vlastně jsem s tím podvědomě trochu počítala. A nejen já, také někteří mí televizní šéfové. Nakonec to trvalo déle než měsíc, než přestala z obrazovky vyzařovat moje nervozita a nejistota.

²⁷⁸ „Dvojka hledá souvislosti“ byl v té době oficiální slogan stanice ČT2. Ten neoficiální zněl „Dvojka nesportuje“...

panoval totální zmatek – Ondřej sedával se šíleným pohledem ve své kanceláři zavalené papíry a co pět vteřin mu zvonil telefon. Kateřina, Míša a Petr (pozn. aut.: Kateřina Blechová, Michaela Koliandrová a Petr Buchta – dramaturgové jednotlivých vydání) nevypadali o moc líp. Možná se pletu, ale zdálo se mi, že v nich s Filipem nevzbuzujeme žádná velká očekávání a ani to moc neskrývají.²⁷⁹

Přípravy se dostaly do časového presu. Nešlo samozřejmě jen o premiérové vysílání 3. ledna 2011, bylo potřeba rozpohybovat celý systém dramaturgie, výroby a kompletace pořadu, který se měl vysílat každý všední den. Původní představy o alternativě ustupovaly do pozadí a hlavní slovo dostávala pragmatická řešení, vedoucí co nejjednodušší cestou k cíli, tj. k zaplnění patnáctiminutové stopáže.²⁸⁰ Chyběla jasná koncepce, o jakých kulturních událostech konkrétně má pořad informovat. Má-li jeho „alternativnost“ spočívat v tom, že bude pokrývat události mimo mainstreamovou kulturu, anebo má být alternativní spíše forma zpracování vybraných témat či pojetí role moderátora? O autorské spolupráci na dramaturgii nepadlo dosud ani slovo a bylo patrné, že pokud by něco takového vůbec přicházelo v úvahu, určitě ne ve fázi příprav.

Během nich se intenzivně řešilo hlavně to, kdo reportáže natočí, když televize neuvolnila prostředky na vlastní redakci. A dále, jak kompletovat „vlajkovou loď Dvojky“ ve studiu, které patří k technicky nejhůře vybaveným. A jak se zachovat ve chvíli, kdy se v souladu s novou grafikou nainstalovaly do studia nové kulisy, ale ukázalo se, že barevná kombinace žluté a petrolejově modré vypadá na obrazovce úplně jinak než v návrzích a že výsledné studio nelze označit ani za útulné, ani za moderní... Uprostřed toho hektického závodu s časem proběhla tisková konference k novému programovému schématu ČT2.

30. listopadu 2010. Tak mám tu slavnou tiskovou konferenci za sebou. Díky Bohu. Měla pěknou předeheru, když jsme se s Filipem do posledních vteřin dohadovali na produkci kvůli smlouvě, a Baroš říkal, že pokud to odmítneme podepsat, tak na tiskovku ani nesmíme. Filip mu řekl, že v tom případě teda budeme novinářům chybět. Koukali jsme tam na sebe jako v Sedmi statečných. Nahoře už to pomalu začínalo, takže Barošovi nakonec

²⁷⁹ Zdroj: pracovní deník autorky.

²⁸⁰ Na jaře 2011 pak byla stopáž zkrácena na deset minut.

stejně nezbylo nic jiného než nás nechat odejít bez podpisu.

Byla jsem nervózní. Ještě nikdy jsem se nepředstavovala novinářům – tuhle situaci znám pokaždé jen z druhé strany. Před námi se navíc prezentovali moderátoři odpolední Televizní akademie: Václav Žmolík, Jan Kovařík, Jitka Novotná, Zuzana Burešová a Petr Horký. Televizní celebrity, které to o sobě vědí a ke kterým se okolí také tak chovalo. A pak zazněla naše jména a mně to najednou celé přišlo strašně absurdní, jako bych hrála ve filmu o falešných číšnicích, na které to musí každou chvíli prasknout... Přestože jsem si zakázala být vtipná, začala jsem vyprávět historku o tom, jak jsem přistála na hlavě Arnoštu Goldflamovi a že mě dost překvapilo, když mi ČT po tom všem ještě nabídla moderovat Kulturu s Dvojkou... Filip nic osobního neříkal, ale zase filosofoval o potřebě kulturního zpravodajství... No, nevím. Jestli se slovem „alternativní“ myslí „úplně mimo mísu“, tak jsme se myslím uvedli dost alternativně.

Ale to nejpodivnější se stalo po tiskovce. Vzala si nás stranou dáma, která se představila jako někdo z oddělení komunikace a PR. Se zájmem si nás prohlédla a pak nám dala několik šokujících rad do mediálního života. Především nám oznámila, že do týdne od chvíle, kdy se objevíme na obrazovce, vyjde v bulváru článek o tom, že spolu chodíme. Tak ať s tím rovnou počítáme a varujeme své partnery a rodiny. Pak nám doporučila, ať si pořádně užijeme silvestr, protože pak už se v hospodě bezstarostně nepoveselíme. Přidala historku o Jolaně Voldánové, která prchá z televize domů podzemními garážemi. A zakončila přátelskou nabídkou, ať se na ni kdykoli obrátíme, až budeme mít toho pronásledování od bulváru plné zuby. Přišlo nám to hodně přitažené za vlasy. Proč by Blesk zajímali moderátoři kulturních zpráv na ČT2? Zároveň nám definitivě došlo, že jsme vlezli do úchylného světa médií.²⁸¹

Naším nejdůležitějším spojencem byl v této době režisér Mojmír Kučera, o jehož nadšení jsem mluvila v rozhovoru pro Respekt. Zkušený televizní profesionál²⁸² dostal od vedení stanice ČT2 za úkol připravit pilotní díl a dohlížet první měsíc na výrobu, než se vše usadí do správných kolejí. Zdálo se mi, že je široko daleko jediný, kdo přemýšlí o tom, jaký bude mít pořad obsah a jak mají tím pádem vypadat naše role. Že mu nejde o to, zformovat nás do nějaké předem dané podoby, že mu nestačí naplnit zažitou

²⁸¹ Zdroj: pracovní deník autorky.

²⁸² Byl např. jedním ze tří režisérů seriálu Rodinná pouta na televizi Prima (2004–2006), od roku 2006 je art directorem cestopisného dokumentárního cyklu České televize Na cestě.

představu o výkonu moderátorské role. Že naopak hledal, jak bychom mohli zůstat na obrazovce co nejvíc sami sebou, vnést sem něco osobitého a netradičního. Mojmír byl důkaz, že na Kavčích horách existují lidé posedlí tvůrčím zápallem, které zajímá proces realizace víc než hotový výsledek. Zkoušky s ním mi připomínaly atmosféru v divadle. Najednou jsme tu byli jako partneři, jako rovnocenní kolegové, kterým šlo o stejnou věc. Jestli mi někdo dodával sebevědomí, že svoji úlohu zvládnou, tak to byl on.

S odstupem si uvědomuju, že se do výše napsaného přimíchala vedle objektivního popisu skutečnosti také moje zbožná přání. Potřebovala jsem věřit, že máme s Filipem spojení, který nás v tom nenechá. Že někdo věří nám. Až mnohem později mi došlo, že Mojmír musel už dávno před vyplutím „vlajkové lodi“ tušit, že s touhle posádkou, vybavením a tak šibeničním časem na přípravu nelze uskutečnit žádnou spanilou jízdu. Že vypouští na moře rezavý kolesový parník, který s pomocí Boží a hlasitým funěním dopluje tak maximálně z přístavu do přístavu. Tedy od jednoho vydání ke druhému.

Přesto jsme 3. ledna 2011 vypluli. Měla jsem tu čest moderovat první týden. Ještě když si po dvou letech pustím záznam prvního vydání Kultury s Dvojkou, stačí mi pár vteřin sledovat sebe samu na obrazovce a vrátí se mi ta šílená tréma, stažený žaludek a srdce v kalhotách. Zkušenosti ze studia na ČT24 jako by neexistovaly, jako bych se vrátila na začátek, a možná ještě kus před něj. Té chybějící jistoty a suverenity v mém projevu si pochopitelně všimli novináři. Ale všimli si i spousty dalších a méně omluvitelných chyb. Marketingová bublina slibující zcela novou, svěží a netradiční podívanou splaskla. Dostali jsme od médií nelichotivou nálepku, jednou provždy, a nutno říct, že do značné míry právem.

▪ *Po prvotních rozpacích je bohužel na čase si otevřeně říci, že tahle vlajková loď ztroskotala ještě na suchu. (...) A co je opravdu zarážející, když už tam (pozn. autorky: Kultura s Dvojkou na alternativní scéně) vyjede, dává protagonistům podobně „nápadité“ otázky, jako by zpovídala vrcholové sportovce. „Jak se točí s takhle známými herci?“ „Je vám blízká postava, kterou hrajete?“ „Čím je Praha zajímavá pro zahraniční pěvce?“ „Co je hlavní téma vašeho díla?“ Pravda, pokud by dotazovaní odpovídali „Špatně, jsou líní a namyšlení“, „Není, chtěl jsem jinou“, „Ničím, ale dostanou tu prachy“ a „Ženský – to jste snad slepý?“, mělo by to aspoň grády. Ovšem režiséři, herci, teoretici a malíři poctivě odpovídají, jak je to všechno úžasné, jaká že je to čest pracovat s takovými plejádami pánů a dam a že jsou hlavně hrozně rádi, že mohou diváky na svůj kousek*

pozvat. Na což jim moderátor (televize jako průvodce pořadem angažovala dva mladé herce) spokojeně odvětí, že „se na seriál všichni už moc těšíme“. Je až k neuvěření, jak dlouho se v tak nudné podobě může patnáct minut vléct.²⁸³

▪ Nevýrazné a nudné natáčecí studio se dvěma po týdnu se střídajícími moderátory mluvícími na několik kamer, statické rozhovory v interiéru i tradiční unylé reportáže z terénu, u nichž máte pocit, že trvají dvojnásobně dlouho a nikdo nic skutečně zajímavého neříká, jen zvýrazňují tvůrčí impotenci veřejnoprávního média.²⁸⁴

A tak zatímco pořadu Věřte nevěřte tiše a nenápadně rostla sledovanost, Kultura s Dvojkou měla cejch neúspěchu. Hledal se viník, který za to zodpovídá. Byli jsme s Filipem jasní adepti, protože jsme dělali spousty začátečnických chyb. Navíc jsme provokovali tím, že jsme se „z ulice“ vyšvihli rovnou do hlavního vysílacího času, namísto toho, abychom postupovali pěkně pomalu přes Toulavou kameru nebo losování Šťastných 10. Jak mi bylo v průběhu našeho půlročního účinkování několikrát tajně svěřeno, leželo to v žaludku mnoha lidem...

Atmosféra ve štábu, respektive mezi šéfdramaturgem, editory a námi (zbytek týmu, tj. osazenstvo studia i režiséři, se pořád střídal) byla napjatá, někdy dokonce nepřátelská a nespolupracující. Na přející pozornost, kterou znám z katedry, jsem vzpomínala jako na zázrak z jiného světa. Chyběl mi tu někdo, koho bych mohla považovat za spolupracovníka. Mojmír předal „svůj“ pořad na začátku února a tuším, že s velkou úlevou odletěl natáčet cestopisný dokument do Jižní Ameriky. S Filipem jsme si čas od času zatelefonovali a navzájem se trumfovali, kdo dostal před nastoupenou jednotkou větší „sprchu“. Opravdu dobré mezilidské vztahy se mi dařilo navázat jen s kostymérkami, maskérkami a obecně řečeno s těmi, kdo nestáli v hierarchii výrobního systému nijak vysoko. Výjimku tvořila produkční Barbora Drahoňovská a editor Petr Buchta. A tak, přestože jsem se původně vysloveně těšila na to, že budu k divákům K2 mluvit o něčem, o co se zajímám a co také částečně znám z vlastní zkušenosti, že mi

²⁸³ VITVAR, Jan H.. *Dvojka něčeho lepšího*. Zdroj: časopis Respekt [online], č. 5/2011. Publikováno 30. 1. 2011. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-49633740-dvojka-neceho-lepsiho>.

²⁸⁴ LINDAUROVÁ, Lenka. *Kultura s Dvojkou za pět*. Zdroj: časopis A2 [online], č. 4/2011. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/4/kultura-s-dvojkou-za-pet>.

bude proto tahle verze moderátorky Malaníkové bližší než ta ve VN, dopadlo to přesně opačně.

28. dubna 2011. Do televize se vůbec netěším. Těším se, až už to skončí, až už budu doma, až už bude konečně pátek večer. Jedinou výjimkou jsou dny, kdy má službu Petr. Jako třeba dneska. To se těším, protože budu uvádět reportáž o novém vydání Bible, kterou jsem mu doporučila. Cítím se být aspoň trochu „spolutvůrcem“ obsahu, a hned mě to motivuje. Jinak jsem ale opravdu jen hezkým ksichtem, který navíc svou přirozeností, autentičností a prezentovaným zájmem prodává cizí zboží a jakoby ho „legalizuje“... všechny ty fráze, klišé, PR marketing, kamarádské službičky... to všechno беру na sebe, zaštiťuju.²⁸⁵

Kulturní zpravodajství (a publicistika) v naší zemi opravdu často jen supluje práci promotérů kulturních akcí, a navíc se to ani nepovažuje za něco špatného. A tak jsem i já vedla rozhovory o průměrných knihách, které je třeba propagovat, protože je napsal někdo známý; o špatných filmech, které koprodukuje Česká televize apod. Do vysílání se mohlo dostat leccos, protože obsah neměl žádnou konzistentní dramaturgii. Pokud byla editorem vydání Kateřina Blechová, informovali jsme o prestižních mainstreamových událostech, nejčastěji o hostování nějaké světově proslulé operní hvězdy. Pokud vysílání připravovala Michaela Koliandrová, obsahovalo naopak reportáže z velmi okrajových anebo „undergroundových“ akcí. Petr Buchta měl rád historii... Omlouvám se jim za poněkud drastické zjednodušení jejich práce, ale chtěla jsem ve zkratce vystihnout, že jsme vlastně vyráběli tři tematicky odlišné pořady v jednom.

Také moje moderátorská role byla už od fáze příprav pořadu nejasná, nspecifikovaná, a takovou i zůstala. Ani fasáda tohoto představení (televizní studio) ve žluto-petrolejových barvách diváka příliš neorientovala. Působilo seriózně, chladně a na mě osobně trochu jako vzpomínka na 80. léta minulého století. O kostýmech čili našem oblečení se ještě zmíním později, ale ani ono nedávalo žádný jednoznačný signál, v jakém stylu se kulturní zpravodajství ponese. Jednou jsme byli oblečení

²⁸⁵ Zdroj: pracovní deník autorky.

usedleji, jindy překvapivě rozverně. Chudák Filip k tomu navíc vyfasoval dred, který měl zřejmě zařídit onu slibovanou alternativu...

O charakteru mé postavy nevyprávěl nic podstatného ani text. Pokud si vzpomenete, ve scénáři VN se daly celkem snadno vybrat pasáže stylizující interpreta do kritické a edukativní role. Scénáře K2 žádný styl neměly. Šlo o krátký, strohý, zpravodajský text zaměřený na fakta a faktografii. Takto například vypadal kompletní scénář pořadu vysílaného 23. června 2011:²⁸⁶

- *Dobry večer, dnešní Kultura s Dvojkou se věnuje těmto událostem.*
- *Syn slavného ruského spisovatele Alexandra Solženicyna, pianista a dirigent Ignat Solženicyn, je v Praze. Hlavní hostující dirigent Moskevské filharmonie a současně šéf Filadelfského komorního orchestru vystoupí v sobotu v Obecním domě s Českým národním symfonickým orchestrem. V rámci festivalu Prague Proms.*
- *Slavná inscenace režiséra Jurije Ljubimova, která se stala v roce 1964 impulsem ke vzniku Divadla na Tagance, zkoumá původ dobra a zla v lidské duši. Moskevské divadlo uvedlo Brechtovu hru „Dobry člověk ze Sečuanu“ včera v Hradci Králové. Zítřka ji budou moci spatřit diváci na Nové scéně Národního divadla v Praze.*
- *Právě teď probíhá ve Smetanově síni Obecního domu v Praze závěrečný koncert sezony Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK. Na programu je největší dílo německého skladatele Carla Orffa – kantáta Carmina Burana. Měla premiéru už v roce 1937 a obsahuje zhudebněné texty středověkých básníků nalezené v klášteře Bojrum neboli Buranum.*
- *V pražské Leica Gallery vystavuje pod názvem Photopass Ivan Prokop. Photopass je akreditace, která opravňuje fotografa k práci na koncertech. Platí ovšem jen po dobu prvních tří skladeb interpreta. Vystavované Prokopovy fotografie tak vznikly většinou během prvních deseti minut koncertu.*
- *Dnešní přehled kulturních událostí je u konce. Ale v programu Dvojky následují krátké zprávy z Pražského Quadriennale. Přeju vám hezký večer!*

²⁸⁶ Zdroj: archiv autorky.

Jediný prostor pro osobitý projev se tak otevíral v krátkých, dvouminutových až čtyřminutových rozhovorech s hosty (které byly zprvu pravidelnou součástí K2, ale od jara 2011 je dramaturgové začali zařazovat jen občas a během posledního půlroku existence pořadu už ve struktuře chyběly zcela). Z mého pohledu šlo o nejtěžší, ale zároveň nejzajímavější moderátorskou disciplínu. Jak se v krátkosti dostat k podstatě věci, k pochopení či poznání nebo jen k nějaké zajímavé, vypovídající myšlence? Jak uhlídat čas, aby se kvůli delší stopáži nemusel hovor přetáčet? Jak vést živý a přirozený rozhovor s někým, koho znáte pár minut? Třeba o něčem, co nepovažujete za zajímavé? Nebo naopak s někým, koho znáte moc dobře, ale v tomhle představení musíte oba předstírat, že ne?

31. ledna 2011. Tomu říkám ukázková schizofrenie! Do Kultury přišel jako host Přemysl Rut, vedoucí „mé“ katedry, se kterým si normálně tykám, protože se známe jedenáct let. Na kameru jsme si ovšem vykali a já ho oslovovala pane profesore... A propagovali jsme „náš“ festival Autorská tvorba nablízko, kde jsem spolu s Evou měla ve čtvrtek vystupovat. Ještě že na otázku, které představení může doporučit, neřekl Přemysl Boršč. To už bych asi ten výraz „nic nevím, ale moc mě to zajímá“ neudržela. I tak to bylo o fous, Přemyslovi hrál celou dobu v očích šibalský pohled a já měla co dělat, abych nevyprskla smíchy. Zároveň mi ale to „divadlo“ bylo nepříjemné a stresovala mě představa, kolik lidí, kteří mě znají a uvidí nás, se bude cítit obelhaně.²⁸⁷

Jak připomíná Meyrowitz, při televizním interview se setkává novinář a zpovídaný na stejném „místě“, které zároveň vidí i divák. Na rozdíl od rozhovoru pro tisk, kde je komunikační situace novinář-zpovídaný prostorově oddělena od situace zpovídaný-čtenář. S hostem lze tudíž navázat privátní vztah, aniž by to bylo součástí sdělení adresovaného publiku. Proto jsem vždycky ráda psala rozhovory do tištěných médií, protože třeba v kavárně mohla živá a spontánní interakce mezi mnou a mým respondentem vzniknout celkem přirozeně. Když jsem se před televizní kamerou snažila chovat ke zpovídanému hostu stejně nenuceně a autenticky, jako bychom byli v

²⁸⁷ Zdroj: pracovní deník autorky. Zmiňovaný díl Kultury s Dvojkou lze zhlédnout ve videoarchivu ČT.

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/21154215600021/>.

kavárně, jen jsem tím nevědomky posilovala nepřírozenost situace i našeho chování v ní: „*Podivná směsice formality a neformálnosti, intimacy a vzdálenosti je u televizních rozhovorů výsledkem smísení původně oddělených sociálních situací.*“²⁸⁸

Za těch šest měsíců jsem se v roli průvodce K2 potkala před kamerou s řadou známých či přátel, kteří mě znali z jiných rolí a v jiných představeních. Z toho důvodu jsem při rozhovorech s nimi měla vždycky větší trému, než když jsem mluvila s cizím člověkem. Bála jsem se, jestli a jak v jejich očích obstojím coby televizní tvář – jestli to nebude vypadat, že si před nimi na něco (někoho) hraju. Dalo by se to shrnout i tak, že zatímco jsem se ve VN více zaměřila na zvládnutí role televizní moderátorky (také proto, že to bylo poprvé), v K2 jsem chtěla na obrazovce hlavně dobře reprezentovat Hanu Malaníkovou. Jedno od druhého se samozřejmě nedalo oddělit, ale tato formulace asi nejlíp vystihuje můj vztah k vlastnímu mediálnímu obrazu. V prvním případě bylo pro mě snazší vnímat sebe samu s odstupem, jako někoho jiného. Moderovat Kulturu s Dvojkou bylo mnohem osobnější.

3.3.3. Pravdivost mého výkonu

Když už mluvím o odstupu... Mnoho situací, které jsem v televizi brala osobně a připadaly mi nenormální, nesnesitelné a k nezvládnutí, vidím dnes přece jen realističtější. Jedna z věcí, které jsem intenzivně prožívala, byla otázka pravdivosti mého veřejného výstupu. Dlouholeté studium autorské tvorby ve mně vypěstovalo možná až trochu rigidní lpění na autorství prezentované věci, a v televizi jsem pak často měla pocit, že když nebudu aspoň trochu autorem či spoluautorem obsahu, který prezentuju, nemůžu ho prezentovat věrohodně. Jenomže jsem zároveň o žádný autorský podíl na výsledném díle nebojovala!

Připustíme-li, že člověk má skutečně schopnost odstupu od svých rolí, která mu dovoluje pohlížet na ně a na sebe v nich kriticky, jak o tom výše hovoří Dahrendorf (kap. 3.1.3.), pak mohu konstatovat, že jsem se chovala zbaběle. Že jsem raději zůstávala v pasivní opozici a tichém nesouhlasu, místo abych přišla s vlastním návrhem a bojovala za jeho prosazení.

²⁸⁸ MEYROWITZ, Joshua. *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. Str. 108.

Květen 2011. Jsem si vědoma, že by to mělo být jinak. Kde by mohla být kvalita nebo smysl. Ale to je tak všechno – prostor pro autorství, možnost něco změnit, udělat si to po svém, stát si za tím jako za vlastním, za „mým“ NELZE.²⁸⁹

Asi nejmýšlivěji to popsal školitel této práce a zároveň jeden ze spoluvůrců pořadu Věřte nevěřte, profesor Jan Jiráček, v jedné z poznámek ke vznikajícímu textu: *„Tys byla rolí reprodukcí moderátorky opakovaně zaskakována a rozladována. Mělas takovou drobnou hereckou etudu ‚Já tu jen říkám cizí slova‘, kterou ses před shromážděnými rituálně očišťovala od odpovědnosti za pronášená slova a jejich obsah.“*²⁹⁰ Ano, chovala jsem se jako pokrytec – jako bych nebyla součástí toho, co právě vzniká. Schovávala jsem se na pozici „jsem odjinud, mám málo zkušeností, není to moje dílo“. A dostávala jsem se díky této **schizofrenii rolí** do velice nepříjemných a rozporuplných situací.

Podobně jako Dahrendorf při své kritice konceptu sociálních rolí věnuje i Goffman velkou pozornost možnosti prosadit si své vlastní pojetí role a distancovat se od ní. Uvádí v zásadě dvě extrémní situace: Buď jsem o roli, kterou hraju, zcela přesvědčen a bezvýhradně se ztotožňuju se svým výkonem. Pak mohu dokonce věřit tomu, že to, co předvádím, je skutečná realita. V takových případech bývá i publikum přesvědčeno o pravdivosti (autentičnosti) mého vystoupení. Goffman označuje toho, kdo takto věří své roli, za „**upřímného**“.²⁹¹ Druhým extrémem je, když se se svým vystoupením neztotožňuju ani v nejmenším, a přesto hraju svou roli podle očekávání, a dokonce si ani nedělám starosti o její věrohodnost před publikem. Goffman říká takovému herci „**cynik**“ a dodává, že může klamat publikum nejen ve jménu postranních zájmů či svého osobního prospěchu, ale i z přesvědčení, že jde o dobrou věc.

Patřila jsem během svého působení v ČT spíše k těm upřímným hercům, nebo k těm cynikům? Nejpřesnější odpověď asi zní, že k ani jedné z těchto extrémních variant. I když jsem zažila mnohé okamžiky, kdy jsem své roli úplně propadla, a také momenty opačné, kdy jsem měla od sebe a od všeho, co se kolem mě dělo, velký distanc. Goffman hovoří o přirozeném kolísání cynismu a upřímnosti, které se organicky střídá podle

²⁸⁹ Zdroj: pracovní deník autorky.

²⁹⁰ Zdroj: archiv autorky.

²⁹¹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Str. 26.

toho, jak postupně poznávám svou roli a nároky, které na ni publikum klade. Existuje ale stav, ve kterém člověka udržuje trocha **sebeklamu** – a ve kterém jsem se myslím ocitala nejčastěji. Americký sociolog ho popisuje takto: „Zjistíme, že se jednotlivec může pokusit přimět obecenstvo, aby jeho samého i jeho situaci posuzovalo určitým způsobem, a tento soud může být dokonce jeho konečným cílem, a přesto jednotlivec nemusí stoprocentně věřit, že zasluhuje takové ohodnocení, o jaké žádá, nebo že zdání reality, které podporuje, je platné.“²⁹²

Mým cílem opravdu bylo přesvědčit diváky – a sebe vlastně taky –, že se se svou rolí moderátora ztotožňuju, že si stojím za vším, co říkám a dělám. Přestože jsem zároveň věděla, že to, co se společně s ostatními členy štábu snažíme zaznamenat a odvysílat, není reálná skutečnost, ale její virtuální obraz, který má jako skutečnost pouze působit. Týká se toho podstatná otázka: Co se stane s autenticitou vlastního hereckého výkonu, pokud jeho pravdivosti sám nevěřím? Je autenticita mého jednání skutečně závislá na víře v pravdivost konaného, jak to tvrdil Stanislavskij? Má publikum šanci ze svého pozorovatelského místa odhalit, že je klamáno? Bude na něj v tom případě můj výkon působit méně autenticky?

Mnohonásobně zkušenější moderátorka Saskia Burešová k tomu v již zmiňovaném interview říká: „Moderátor musí působit upřímně a přirozeně, jedině tak bude důvěryhodný. A jestliže si někdo nacvičuje gesta a mimiku před zrcadlem, pak se z něj moderátor nikdy nestane. Divák totiž pozná, co je nacvičené, a co upřímné.“²⁹³

Opravdu dokážeme coby diváci s jistotou určit, které úsměvy, gesta a grimasy na obrazovce jsou nacvičené a které spontánní? Není to spíš tak, že si každý moderátor podobně jako herec vybuduje časem arzenál ozkoušených výrazů a reakcí, které umí použít tak, aby **působily** spontánně a organicky, spíš než „upřímně“? Že se tak autenticita stává druhem hereckého výkonu? Upřímnost na mě v této souvislosti působí jako velmi naivní mediální kvalita. Na základě vlastních zkušeností totiž tvrdím, že autenticita našeho výkonu nemusí nijak souviset s hodnocením publika:

²⁹² Tamtéž, str. 28.

²⁹³ LANDA, Jiří. *Saskia Burešová: Štěstí můžeme dávat, i když je nemáme.*

3. května 2011. Na návštěvě u Aleše potkávám jeho přítele. A jeden pán mi skládá poklonu – všiml si prý, jak jsem se minulý týden v Kultuře s Dvojkou najednou otočila do kamery a řekla něco opravdu za sebe, spontánně a živě. A já přitom stoprocentně vím, že tahle věta byla cizí, naučená a připravená!²⁹⁴

Potvrzuje to i Goffman, podle něhož je v dramatu událostí především potřeba na obecnstvo **zapůsobit** upřímným dojmem: „*Má-li se představení vydařit, většina jeho svědků musí být přesvědčena, že je účinkující provádí se vsí upřímností. (...) Účinkující mohou být upřímní – nebo upřímně věřit ve vlastní upřímnost – ale tento druh kladného vztahu vůči vlastní roli ještě není nezbytný pro přesvědčivost představení. (...) Některé výkony jsou předvedeny úspěšně a zcela neupřímně, jiné se vsí otevřeností; pro představení obecně není nutné ani jeden z těchto extrémů a ani jeden není vhodný z dramaturgického hlediska.*“²⁹⁵ Kdybych měla pojmenovat, co se mi v roli moderátorky dařilo, tak to myslím byla právě ona přesvědčivost a důvěryhodnost. Působila jsem na diváky upřímným dojmem. Dařilo se mi publikum přesvědčit o tom, že jsem skutečně tou postavou, kterou ztělesňuju. Působila jsem důvěryhodně, tedy jako herec, který věří v pravdivost jevištní situace. Který **věří tomu, co není pravda** – protože jak už jsem zmiňovala výše, média nelze považovat za zprostředkovatele skutečnosti, ale za její inscenátory.

Americký mediální teoretik **Neil Postman** ve své proslulé knize *Ubavit se k smrti* z roku 1985 upozorňuje, že naše vnímání pravdivosti určité zprávy, kterou televize vysílá, je do značné míry ovlivňováno osobností hlasatele. Pokud ho přijímáme a zdá se nám důvěryhodný, máme pak také větší tendenci věřit zprávě, kterou nám sděluje. Jako kdyby důkazem pravdivosti byla důvěryhodnost mluvčího. „*Výraz ‚důvěryhodnost‘ se přitom nevztahuje k tomu, jak výroky mluvčího v minulosti obstály v konfrontaci se skutečností, nýbrž jen k dojmu upřímnosti, autenticity, nejistoty či přitažlivosti (vyberte si jednu nebo více možností), který herec/reportér vzbuzuje.*“²⁹⁶ Jde o zásadní změnu ve

²⁹⁴ Zdroj: pracovní deník autorky.

²⁹⁵ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Str. 69–70.

²⁹⁶ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. 190 s. Souvislosti; sv. 16. ISBN 80-204-0747-2. Str. 110.

vnímání pravdy, kterou ve věku televize zažíváme – větší hodnotu, než pravda samotná, má zdání pravdy. A protože televizi nelze redukovat jen na médium ve smyslu technologie, které by člověku zprostředkovávalo veřejnou komunikaci jinou formou než například tisk, ale musíme ji chápat jako jazyk, který vedle formy proměňuje také obsah komunikace (a tím pádem celou naši kulturu), je výše popsaná změna náhledu na pravdu alarmující.

Jeden z poznatků, kterými Postman doprovází svá tvrzení, se týká i výkonu role televizního hlasatele zpráv. Bez ohledu na to, jak šokující, znepokojující či alarmující obrazový materiál před kamerou komentuje, jeho tvář zůstává v podstatě bez mimiky. Anebo, v horším případě, ve stereotypním výrazu nadšení, který se ke zprávám o genocidě ve Rwandě nebo zemětřesení v Japonsku příliš nehodí. Nám, divákům, to ale připadá v pořádku, a kdyby naopak moderátor nějaké emoce projevil, považovali bychom to za neadekvátní porušení televizní konvence, která je mimo jiné založena na diskontinuitě a bezkontextovosti.

Vzpomínám si na jednu situaci, kdy jsem zřejmě porušila konvence pořadu K2. Bylo to hned můj druhý pracovní týden, v lednu 2011. Do studia přišel jako host Jakub Špalek, divadelní herec, režisér, producent a zakladatel spolku Kašpar z Divadla v Celetné. Naše setkání bylo už od první chvíle napínavé a v jistém smyslu slova konfliktní (detailně ho popisuju v kapitole 3.3.5.). Host si vychutnával mou nezkušenost a zranitelnost, byl totiž přítomen ve studiu a mohl sledovat zkoušku i natáčení předchozích částí pořadu. V rozhovoru samotném pak působil velmi sebevědomě a prezentoval sebe i „své“ divadlo v tom nejlepším světle. Zkrátka se trochu vytahoval. Během těch čtyř minut o sobě několikrát prohlásil, že je hitmaker. A tak jsem se s ním na závěr rozloučila lehce ironickými slovy: „To byl Jakub Špalek, hitmaker.“²⁹⁷

Chtěla jsem dát divákům najevo, že jsem si vědoma podtextu, který během rozhovoru vznikl. Že zajímavé není jen to, *co* host říká, ale hodně se o něm dozvíme i skrze to *jak*. Dostala jsem pak od dramaturgyně vynadáno. Prý jsem se vůči hostu zachovala neuctivě a neprofesionálně. Mně se ale spíš zdá, že jsem nevědomky odkryla

²⁹⁷ Záznam tohoto dílu K2, vysílaného 19. 1. 2011, je možné zhlédnout ve videoarchivu ČT. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/211542156000013/video/>.

zákulisí televizního vysílání, které musí zůstat divákovi zatajeno, aby celý spektakl fungoval. O formálnosti a neautenticitě natáčených rozhovorů se publikum nemá dozvědět – to je přece neprofesionální. Diváci totiž od hlasatele očekávají, „že sehraje roli postavy dílčího významu, u níž nijak nehrozí, že by chápala podstatu toho, oč běží. Od diváka se na druhé straně očekává, že na zhlédnuté nebude reagovat jako na skutečnost o nic více než divák v divadle, který přirozeně nepoběží volat domů, oznámí-li některá postava na jevišti, že v okolí se pohybuje uprchlý vrah.“²⁹⁸

Pokud dostane herec na jevišti od publika signál, že je jeho výkon přijímán jako nepravdivý (nevěrohodný), má možnost ho na místě korigovat. V případě televizního záznamu se při posuzování pravdivosti svého výkonu musím spolehnout pouze na odhad toho, jak asi na obrazovce vyznívá. A to včetně mnoha okolností, které výsledný obraz ovlivňují, ale já sama je ovlivnit nemůžu. Především, v jaké situaci budou diváci mé vystoupení sledovat, do jakého momentu jejich života vstoupím, s jakou motivací a nároky se na mě dívají, jak velkou pozornost a zájem mi budou věnovat, jak bude můj výstup působit v kontextu toho, co se v televizi vysílá před ním a po něm apod. Pravdivost mého výkonu je do takové míry závislá na vnějších okolnostech určených televizním vysíláním, až se zdá nepodstatné, jestli svou hru hraju upřímně anebo cynicky.

Z hlediska autenticity je to poněkud pesimistická kapitola. Řekli jsme, že abychom na obrazovce vzbudili zdání pravdivého, upřímného výkonu, nemusíme ho nutně prožívat upřímně. Na druhou stranu nám k přesvědčivému výkonu nepomůže ani totální odstup cynika – obě varianty označuje Goffman za dramaturgicky nevhodné. Znamená to, že pravdivost nemá v televizi nic společného se skutečnou pravdou, že tu jde jen o zdání pravdy. Možná měl McLuhan na mysli totéž, když mluvil o tom, že „člověk příliš osobního vzezření“ vzbuzuje na obrazovce špatný dojem.²⁹⁹ Televizní vysílání totiž ze všeho nejvíc připomíná dadaistický kabaret na sobě vzájemně

²⁹⁸ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Str. 112.

²⁹⁹ „Člověk příliš osobního vzezření vyvolává v televizi velice špatný dojem, zatímco ten, kdo vypadá jako starý rolník nebo jako zničené individuum, působí v televizi dobře.“ In: MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. Str. 274.

nezávislých, pro diváka vesměs zcela nepotřebných informací, kterým chybí kontext, respektive které jsou ze svého původního kontextu vytrženy a ocitají se nově v souvislostech televizního vysílání. Jsou prezentovány jako něco, co má především zaujmout (pobavit), ale co rozhodně nemá být bráno nijak vážně nebo závazně. Po pár vteřinách či minutách střídá jednu informaci (dnes se s oblibou říká *story*) jiná. Na obrazovce tak vzbudí divácký zájem spíše osoby s potenciálně dramatickým vzhledem a *očividným*, srozumitelným a očekávatelným příběhem, než příliš komplexní a složité osobnosti, které se navíc často svým zjevem a chováním odlišují od zavedených zvyklostí.

3.3.4. Osobní fasáda

Výstižně to popisuje Erving Goffman v souvislosti s pojmem sociální **fasáda**: *„Když se herec chopí ustálené společenské role, obvykle zjistí, že pro ni již byla ustavena konkrétní fasáda. At' již byl při přijímání role primárně motivován přáním vykonat daný úkol, nebo přáním udržovat odpovídající fasádu, zjistí, že musí činit obojí.“*³⁰⁰ Fasádou je zde myšlena standardní výrazová výbava, kterou užíváme buď záměrně anebo bezděčně během svého vystupování na veřejnosti (představení), a podle které se také publikum orientuje při výkladu naší role a celé situace. Goffman upozorňuje, že odlišné sociální role mívají společnou fasádu. A také že konkrétní společenská fasáda bývá institucionalizována do podoby abstraktního stereotypního očekávání.³⁰¹

O tom, jakou fasádu běžně očekáváme od televizního moderátora, jsem se zmiňovala už v souvislosti s konkursem ČT na moderátory hlavní zpravodajské relace. Do **osobní fasády**³⁰² náležející k této sociální roli bychom jistě zařadili většinu požadavků, zmíněných v podmínkách konkursu, jako např. *„ vynikající znalost pravidel českého jazyka a schopnost aktivní práce s ním v mluvené i psané formě, dynamický a přirozený čtený projev, charisma na obrazovce, vyrovnaná a pozitivní osobnost, pohotový extrovertní typ, pohybové nadání, přirozená neverbální komunikace, stabilní váha,*

³⁰⁰ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Str. 33.

³⁰¹ Tamtéž.

³⁰² Goffman dělí fasádu na vnější, jevištní část (tzv. **scénu**) a **osobní fasádu** svázanou se samotným účinkujícím. In: GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Str. 30–31.

*harmonická postava, konfekční velikost, příjemný hlas.*³⁰³ Jak vidíme, osobní fasáda zahrnuje jak **vzhled**, tak **způsob vystupování** dotyčné osoby.

Vzhled

Vzhled moderátora je podle všeho jedna z divácky nejsledovanějších kategorií. Spousta mých přátel a známých se mnou neřešila nic jiného, než jak na obrazovce vypadám, kdo mě líčí a kdo mi vybral ten příšerný fialový svetr... Bývala to většinou ta první a často jediná zpětná vazba, kterou jsem od diváků dostávala: vypadáš na kameře dobře, sluší ti to. Členy své rodiny jsem mnohokrát přistihla, že vůbec nevnímají, co ve studiu říkám, ale jen jak vypadám. Někteří diváci to naopak striktně odlišovali, jako například anonym, který se 30. října 2011 vyjádřil takto: *Máte opravdu krásnou moderátorku, ale nenechte ji číst z AutoCue nepřesné nebo nepravdivé informace, please.*³⁰⁴

Vypadat dobře je zřejmě vůbec nejdůležitější předpoklad pro práci ve vizuálním médiu. V tomhle si televize nijak nezadá s filmovým průmyslem, proto se tu taky uplatní tolik modelek a hereček. Postman přibližuje, jakým způsobem uvažuje producent, který chce vyrobit takový televizní zpravodajský pořad, který by přilákal co nejvíc diváků. *„Z podobenek těch, kteří by přicházeli v úvahu, byste vyřadili všechny, kteří se svým vzezřením nehodí pro to, aby se každý večer objevovali na obrazovce. Vyloučili byste proto ženy starší padesáti let nebo ty, které příliš krásy nepobraly, plešaté muže, všechny, kteří trpí nadváhou, mají příliš velký nos nebo oči příliš blízko sebe. Jinými slovy, pokusili byste se dát dohromady cosi jako soubor mluvících figurín do výlohy; přinejmenším byste hledali ty, jejichž tváře by se dobře vyjímaly na obálce obrázkového časopisu.*³⁰⁵ Na moderátora musí být především hezký a příjemný pohled, jinak divák přepne na jiný kanál, kde dokonalou tvář najde. Proto se ve fázi příprav na natáčení věnuje tolik času vizáži a oblečení, protože moderátorův vzhled bude prodávat obsah.

Mně samotné hned nedošlo, že jsem se na roli televizní moderátorky kvalifikovala i proto, že mám hezkou tvář. V civilním životě se líčím jen minimálně a vlastně to ani

³⁰³ TNS AISA s.r.o.: *Moderátoři nově koncipovaných Událostí.*

³⁰⁴ Zdroj: Česká televize [online]. Diskuse na stránkách pořadu Věřte nevěřte. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/diskuse>.

³⁰⁵ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy.* Str. 108–109.

moc neumím, takže jsem zpočátku prožívala v maskéřně rozpačité, stresující chvíle. Místo abych se koncentrovala na text, který budu za chvíli říkat, nebo na hosta, se kterým se setkám, řešila jsem, na jakou stranu chci mít ofinu. Cítila jsem se nepatřičně, jako žáček, kterého každou chvíli někdo přistihne přitom, že se nic nenaučil. Zvláště do virtuálního studia maskérky nešetří make-upem, a když jsem nesmělým hlasem namítala, že si vůbec nejsem podobná a že bych radši méně pudru a méně barev, kategoricky prohlásily, že to kamera „sežere“. Na konci každé takové seance v maskéřně jsem se podívala do zrcadla a spatřila tam cizí paní, takovou sebevědomou, moderní, asertivní... zkrátka typickou (a typizovanou) televizní moderátorku.

Na konci roku 2010 jsem také strávila mnoho hodin a dnů na obchůzkách po obchodech s oblečením. Během nich mě vizážistka oblékala do kožených pumpek i ostře žlutých svetrů, vždy s otázkou, jestli bych byla ochotná si to na sebe vzít. Mnohokrát jsem kývla, že ano, bylo přece báječné zkoušet si kalhoty United Colors of Benetton a nemuset se na prvním místě koukat na cenovku. Dokonce přišel od nadřízených příkaz, že každému z nových moderátorů Dvojky se musí do konce prosince nakoupit oblečení za padesát tisíc korun. A tak jsme ty kalhoty koupily hned dvoje... Byla jsem okouzlená situací jako z románu, ale i kdybych nebyla, stejně bych nedokázala předem odhadnout, ve kterém oblečení se budu ve studiu cítit dobře a přirozeně, a ve kterém ne. V následujících měsících se pak ukázalo, že kožené pumpky a ostře žluté svetry to rozhodně nejsou. Nejlíp jsem se před kamerou cítila ve svém vlastním oblečení, a pokud to jen trochu šlo, tak jsem ho na obrazovku propašovala.

Způsob vystupování

Do celkového vyznění moderátorovi fasády promlouvá ještě mnoho dalších aspektů, které nemůže ovlivnit – jsou buď jednou pro vždy dané a de facto neměnné (rasa, rodinný původ) anebo nevědomé (fyziologické reakce). Divák při tom mezi záměrnými a nezáměrnými atributy hercova projevu nerozlišuje, oboje pro něj funguje jako stejně relevantní znak, který má tendenci vnímat jako pravdivý (vyjevující pravdu). Řečeno divadelní terminologií a slovy strukturalisty **Jana Mukařovského**, herec se na divadle vyděluje ze svého reálně existujícího prostorového určení a s realitou svého

přirozeného bytí nemá nic společného – je znakem a jakožto takový je publikem vnímán jako záměrná součást uměleckého díla.³⁰⁶

Mukařovského žák, teatrolog a sémiotik **Jiří Veltruský**, v této souvislosti v roce 1940 konstatoval, že „*všechno, co je na scéně, je znakem.*“³⁰⁷ Zatímco ale kostýmy nebo dekorace můžeme opatřit jen několika vybranými znaky, hodícími se pro danou dramatickou situaci, herec přichází na jeviště vždy jako komplexní znakový systém, se všemi svými psychosomatickými vlastnostmi. „*Živý člověk pochopitelně nemůže některé z nich odložit a ponechat si jen ty, kterých je pro danou situaci třeba. Proto nejsou všechny složky hercova výkonu záměrné; některé jsou dány prostě fyziologickou nutností (tak na př. různé automatické reflexy).*“³⁰⁸ Veltruský soudí, že herecká postava je právě díky přítomnosti nezáměrné (mohli bychom také použít výraz autentické) složky projevu mnohem komplikovanějším a bohatším nositelem znaků než třeba dekorace nebo kostýmy. S nezáměrností v moderátorském projevu bojoval i můj předchůdce před kamerou Věřte nevěřte, herec Ondřej Cihlář. Alespoň o tom vypovídá následující doslovný přepis divácké diskuse na webových stránkách VN:³⁰⁹

- „*Viděl jsem pouze druhý díl, velmi originální a povedené!!! Jenom doporučuji redaktorovi, aby tak nekulil oči... i když je pořad pojatý s určitým nadhledem, toto už skoro hraničí s parodií :-).*“ Vojtěch Remeš, 16. 5. 2010

- „*Dobrý den, je hezké, že se snaží ukazovat na nešvary v médiích. Když už ale chcete něco takového kritizovat, měl by váš pořad být profi. Proto velmi doporučuji postavit před kameru opravdového moderátora a ne šaška.*“ Tina, 21. 5. 2010

- „*Moderátor je právě že originální. Očividně nemáte cit pro kvalitu.*“ George, 5. 6. 2010

³⁰⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnosti a nezáměrnosti v umění*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan, JANKOVIČ, Milan, ed. a ČERVENKA, Miroslav, ed. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. 2 sv. (556, 598 s.). Strukturalistická knihovna; sv. 4, 5. ISBN 80-7294-000-7. Str. 353–388.

³⁰⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. *Člověk a předmět na divadle*. Stať vyšla v časopise Slovo a slovesnost (List pražského lingvistického kroužku), nákladem Melantricha a.s. v Praze, 1940. Ročník VI. Str. 155.

³⁰⁸ Tamtéž.

³⁰⁹ Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/diskuse/5/>.

• „Pseudo profíků, kteří mluví všichni stejně, je plná televize. Mě se to líbilo!.. a teď už je tam v posledním díle pan ‚režiser‘, a už to zčína být nuda. Ten před tím byl fakt zabavný!
Matěj, 17 .6. 2010

Na základě sledování záznamů svých televizních představení jsem se pokusila pojmenovat alespoň několik nezáměrných prvků svého projevu. Tedy znaků, které jsou autentickou součástí mého veřejného vystupování, ale nebyly tak zamýšleny:

- mírně zvednutá brada – může působit jako výraz jakéhosi apriorního odstupu od diváků anebo jejich poučování (dívám se na ně svrchu)
- časté zvedání obočí a krčení čela – může způsobovat přehnaný důraz na výpověď
- časté zvedání levého nebo pravého koutku úst („křivá pusa“) - opět může působit jako ironický odstup od sdělení
- nepřírozeně rovný postoj (v záznamech z virtuálního studia VN) anebo naopak shrbená záda (ze studia K2) – divák si to může v prvním případě vykládat jako výraz suverenity a oficiality, ve druhém naopak jako neadekvátní neformálnost

Pochopitelně, jakmile náš veřejný projev jen trochu vybočuje ze standardního, neutrálního průměru (třeba „kulíme oči“), vzbudí to v divácích rozporuplné reakce. Někteří budou nadšeni, že je na obrazovce konečně k vidění někdo svébytný, autentický, ne-šablonovitý. Jiní budou volat po návratu k tomu, co je normální a z jejich pohledu profesionální. Osobně se domnívám, že nejvíc záleží na sdělnosti našeho projevu – tedy, pokud náš nekonvenční způsob vyjadřování není samoúčelný, pokud ho doprovází jasné vědomí toho, co a komu sdělujeme, a pokud se nám daří tuto intenci naplňovat s plným soustředěním, bývá také soustředění publika směřováno mnohem spíše k obsahu než formě naší komunikace. A naopak – čím méně jsme zainteresováni v tom, co nám druzí sdělují, tím detailněji si všímáme jejich projevu.

Tedy tak to funguje v živých situacích veřejného vystupování. V mediální komunikaci je ale vzhledem k absenci bezprostředního kontaktu příliš oslabeno ono vodivé napětí mezi mnou, mým sdělením a přítomnými posluchači, které nás orientuje. Do hry navíc vstupuje společenská prestiž a vlivné postavení médií. respektive těch,

kteří s námi skrze ně komunikují. Jako diváci lpíme na určitých konvenčních představách, jak má jejich vystupování vypadat, jakou roli mají plnit. O mnohých aspektech moderátorské role jsme se už zmínili v předchozích kapitolách. Ke způsobu vystupování však patří ještě jeden stereotyp, o kterém hovoří britský sociolog **Anthony Giddens**.

Protože řeč televizních moderátorů není zpravidla spontánní, ale předem napsaná, „očekáváme, že bude ‚dokonalejší‘ než obyčejný hovor, že bude méně váhavá a zřetelněji artikulovaná“.³¹⁰ Pokud se moderátor (anebo například také pedagog) přeřekne, podřekne, zkomolí slovo či výraz nebo vypustí do světa nějaký dvojsmysl či nesmysl, považujeme to za mnohem významnější chybu, než když se totéž stane mimo televizní obrazovku (školu). Roli moderátora nebo učitele totiž automaticky vnímáme jako někoho, součástí jehož sociální fasády je správné užívání mluvené řeči. Dokazuje to výzkumný projekt Pedagogické fakulty Ostravské univerzity sledující fenomén spisovnosti, jehož výsledky jsem už zmiňovala v souvislosti s konkurzem na nové moderátory hlavní zpravodajské relace ČT.³¹¹

Takové přeřeknutí nás zajímá a vzrušuje také proto, že nám umožňuje „na okamžik nahlédnout za masku chladného professionalismismu a uvidět za ní ‚normálního člověka““.³¹² Máme pocit, že jsme dotyčného přistihli při momentu, kdy ze své role vypadl. Kdy se poodkryla jakási „pravda“ o jeho skutečné, autentické existenci. Jak připomíná Giddens, analýze přeřeknutí věnuje ve svých spisech významné místo také **Sigmund Freud**.³¹³ Chyby, které v řeči uděláme, nejsou podle něj nikdy náhodné a vyjadřují dramatické konflikty v našem nevědomí – myšlenky, motivace a pocity, které se snažíme vědomě potlačit. I to ukazuje na autentičnost našich řečových chyb.

Z televizní praxe mohu jen potvrdit, že se přeřeknutí moderátora považuje za poměrně velkou chybu, kterou je třeba opravit (pokud se tedy nestane v přímém přenosu). Dokonce to byla jedna z mých hlavních předností, kterou opakovaně

³¹⁰ GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Vyd. 1. Praha: Argo, 1999. 595 s. ISBN 80-7203-124-4. Str. 95.

³¹¹ SVOBODOVÁ, Jana et al. *Fenomén spisovnosti v současné české jazykové situaci*.

³¹² GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Str. 96.

³¹³ FREUD, Sigmund. *Psychopatologie všedního života: o zapomínání, přeřeknutí, přehmátnutí, pověře a omylu*. Vyd. 2. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1996. 262 s. Sebrané spisy Sigmunda Freuda; kn. 4. ISBN 80-901601-8-2.

oceňovali lidé ze štábu Věřte nevěřte³¹⁴ – že jsem se většinou přeříkávala jen minimálně. A protože scénář VN byl na textu přímo postavený, znamenalo to mimo jiné velkou časovou úsporu, která se v pátek odpoledne, kdy se standardně natáčelo, velice cenila. Nezmiňovala bych to ve své práci o autenticitě, kdyby mě mnohokrát nenapadlo, proč je vlastně potřeba ta drobná zaváhání a zaškobrtnutí tak důsledně retušovat a proč je schopnost nepřeríkávat se hodnocena v televizi často výše než třeba schopnost předat myšlenku obsaženou v textu. Proč je tak důležité, aby byl moderátorův projev „nelidsky“ bezchybný? Proč je to tak zásadní důkaz jeho profesionality?

Je to vlastně paradoxní situace – na jedné straně má moderátor působit co nejpřirozeněji, být divákovi blízký, vytvořit dojem partnerské komunikace a živého dialogu. Chová se a jedná tak, jako by mluvil k reálným, přítomným divákům. Jako kdyby ta cizí paní na obrazovce opravdu trávila večer s vámi, ve vašem obýváku.

Na druhé straně je ale naprostá většina znaků, které tvoří jeho roli (vnější scénu i osobní fasádu) nepřirozená anebo nepravdivá. Ten, ke komu doopravdy mluví a na koho se usmívá, je buď černý objektiv kamery, anebo text na čtecím zařízení. Šaty, které má na sobě, mu doopravdy nepatří a v civilu by je nikdy nenosil. Totéž může platit o jeho účesu a líčení. Bezprostřední rozhovor plný překvapujících otázek na hosta je ve skutečnosti předem domluvený. Díky detailnímu záběru kamery nevidíme, že zdánlivě relaxovaný postoj obnáší nepřirozené natočení horní poloviny těla nebo třeba stání na úzké podložce apod. Drobné přeřeknutí, spontánně vzniklá pauza či emotivní reakce na promluvu hosta by mohly vyvážit umělé prostředí a umělé situace svou autentičností. V televizní praxi jsou ale považovány za nežádoucí.

3.3.5. Technologie má přednost

Přestože se opírám o relativně krátkou osobní zkušenost, a to navíc jen z prostředí České televize, troufám si tvrdit, že místo toho, aby se technologie a podmínky televizního natáčení přizpůsobovaly člověku a potřebám jeho přirozeného projevu, odehrává se v televizním provozu proces přesně opačný.

³¹⁴ Při natáčení K2 tahle moje dovednost až tak nevynikala, texty studií byly totiž krátké a případné přetáčení štáb tolik nezdržovalo.

V praxi – jak jsem ji zažila já – nezbyvá většinou čas ani motivace zabývat se tím, jak zlidštit a oživit moderátorův (hercův) projev, respektive situace, ve kterých vystupuje. Veškerá pozornost je věnována vizuálně-technickým parametrům, které má natáčený materiál splňovat, a na jeho obsah – jaké sdělení má k divákům doputovat – pak často zbude minimum pozornosti a soustředění. **Tělesnost hercovy existence**, jeho „fyzické bytí-ve-světě odehrávající se skrze fenomenální tělo“, ³¹⁵ je redukováno na pragmatickou rovinu. Považuje se za samozřejmé, že se herec přizpůsobí televizní technologii, a ne naopak. Pro ilustraci: Že v záběru ze studia sedíte naprosto nepřírozeně na stole, s vykroucenými rameny, protože to z pohledu kameramana vypadá dobře. Že přečtete odstavec nahuštěný informacemi za dobu kratší než deset vteřin, byť je to na hranici srozumitelnosti i fyziologických možností vašeho hlasu a dechu, protože je potřeba se vejít do stopáže. Že vytvoříte iluzi, jako byste mluvili spatra a přímo s divákem, přestože ve skutečnosti čtete psaný text ze čtecího zařízení. Jinými slovy, že dojde k dokonalému **ztělesnění** v podobném smyslu, v jakém ho vnímala divadelní historie v 18. století. *„Herec byl nucen transformovat své fenomenální tělo na tělo sémiotické, jež by posloužilo jako materiální nositel textového významu. Významy, které dramatik ukryl v textu, měly najít nové tělo-znak v hercově skutečném těle, v němž budou potlačeny všechny mimovýznamové aspekty, které by ovlivnily, falšovaly, znečistily, kontaminovaly či jakýmkoli jiným způsobem narušovaly dané významy.“*³¹⁶

O dematerializaci vlastní tělesnosti herce v médiích jsme už mluvili v souvislosti s možným konceptem televizní aury (viz kapitola 3.2.3.). Zvládnout takové „odtělesnění“ je považováno za samozřejmou součást moderátorovy profesionality. Divák by o skutečných (autentických) „smyslových, efemérních a nedostatečných aspektech“³¹⁷ jeho těla neměl mít ani ponětí. Pokud jste profesionál, dokážete vypadat přirozeně, ať už se s vámi a kolem vás děje cokoli.

Středa 19. ledna 2011. Snad ze všeho nejhorší je, když hosta pustí do studia ještě před rozhovorem a on tam sedí a kouká na mě, jak se

³¹⁵ Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Str. 109.

³¹⁶ Tamtéž, str. 111–112.

³¹⁷ Tamtéž, str. 115.

přeříkávám nebo to furt opakujeme kvůli režii anebo si Kateřina na poslední chvíli vzpomene, že to chce mít o půlku kratší. Ještě horší je, když toho hosta znám. Ale vůbec nejhorší je, když je to někdo od divadla. No a dneska přišel Jakub Špalek.

Přivedli ho ještě před zkouškou. Takže viděl zkoušku. Pak jsem se s ním šla pozdravit a domluvit, jak asi bude ten rozhovor vypadat. Sledoval mě pobaveným pohledem, který jako by říkal: mám pochopení pro trable začátečníků. Moc nevnímal, co říkám, zato si detailně prohlížel, jak vypadám. To by mě dokázalo znervóznit samo o sobě. Ale štválo mě, že jsem se najednou opravdu začala cítit jako pěkně namašlovaná tvářička, která se umí jen usmívat do kamery. Jako ty spousty „moderátorek“, které zaplavují televize a rádia, protože dobře vypadají. Chtěla jsem mu nějak dokázat, že tady rozhodně nejsem první den, že vím, co dělám, že mu v tom rozhovoru budu rovnocenným partnerem. Zároveň jsem ale chtěla, aby nějak pochopil, že do tohoto světa nepatřím, že jsem od „nich“, od divadla. Hlavně jsem ale byla na sebe naštvaná, že mám vůbec potřebu něco někomu dokazovat.

V červeném trikotu s volánky kolem výstřihu a krátké sukni lemované krajkou jsem ovšem ze všeho nejspíš vypadala jako na hodině baletu... No, a pak se rozsvítila červená a točilo se a já celou dobu cítila, jak mě z té tmy za kameramanem paralyzuje Špalkův pohled. Vůbec nechápu, jak jsem se dokázala přeřeknout jen dvakrát!³¹⁸

Goffman by výše popsanou situaci označil za nevhodné překrývání předního a zadního regionu neboli jeviště a zákulisí, které od sebe bývají odděleny, aby se účinkující mohl spolehnout, že nebude rušen žádným členem publika. *„Vzhledem k tomu, že v zákulisí jsou viditelná důležitá tajemství představení, a vzhledem k tomu, že účinkující v zákulisí vystupují ze své role, můžeme očekávat, že cesta z předního regionu do zákulisí bude pro členy obecnstva uzavřena nebo že celý zadní region bude před obecnstvem ukrytý. To je běžně praktikovaná technika managementu dojmů.“*³¹⁹

Teprve v televizním studiu jsem si naplno uvědomila, kolik faktorů ovlivňuje přirozenost našeho projevu v jeho celku i jednotlivých aspektech. Například hlas, který je, jak připomíná Eva Vyskočilová, *„výrazem osobnosti člověka jako celku a jeho*

³¹⁸ Zdroj: pracovní deník autorky. Tento díl Kultury s Dvojkou, vysílaný 19. 1. 2011, lze zhlédnout ve videoarchivu ČT. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/21154215600013/video/>.

³¹⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Str. 114.

momentálního duševního rozpoložení zvláště“.³²⁰ Způsob, jakým vystupujeme ze sebe do světa, je závislý na psychosomatické rovnováze a vyladěnosti našeho organismu, na integraci svalového i psychického uvolnění a současně soustředění na přítomnou komunikační situaci. Významně nás ovlivňují zdánlivé maličkosti: tvar a charakter vnějšího prostoru, atmosféra a kvalita mezilidských vztahů aj. Veřejně vystupovat nelze bez jisté dávky sebe-vědomí a sebe-jistoty, které se ale těžko navozují třeba právě v prostředí televizního vysílání, zaměřeného na výkon a bezchybnost.

Květen 2011. Teprve teď získávám jakousi základní jistotu a sebevědomí. Ale stojí na vratkých základech – stačí se dvakrát zabreptat ve stejné větě nebo muset počtvrté přetočit rozhovor (protože neskončil tak, jak si to Míša naplánovala), a najednou si připadám jako úplně malá, blbá a neschopná holka.³²¹

Pochopitelně, televizní výroba je organizačně a produkčně složitý systém. Je to továrna na virtualitu, jejímž hlavním cílem je vyrábět co nejefektivněji, tedy nejrychleji, nejlevněji a v co největším množství. Vysílací čas se musí neustále něčím zaplňovat. Průměrná délka záběru v americké komerční televizi byla v osmdesátých letech minulého století 3,5 sekundy³²² – tipuju, že to dnes v české veřejnoprávní nebude o moc víc. Denně to tedy znamená odvysílat tisíce obrazů, ber kde ber. Jakákoli změna plánu či vstup náhody do výrobního procesu znamená zbytečné komplikace, proto je potřeba s nimi předem počítat a pokud možno je eliminovat. Televizní technologie si tu

³²⁰ VYSKOČILOVÁ, Eva. *Výchova k hlasu jako pedagogicko-psychologický problém*. In: *Hlas, mluva, řeč*. Sborník ze semináře, který 3. 6. 2005 uspořádal Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU. Praha: 2006. ISBN 80-7331-074-0. Str. 63.

Mmimoходом, otázka, co se děje s přirozeným hlasovým projevem v médiích (v televizi), by sama o sobě vystačila na samostatnou práci. Na KATaP se této problematice dlouhodobě věnuje docentka Libuše Válková. Mimo jiné konstatuje, že klesající nároky na úroveň mluvního projevu v médiích výrazně přispívají k dramaticky klesající úrovni hlasové dovednosti a kultury. „*Hlasově kvalitní komunikace přestala být nedílnou součástí lidské kultury už od předchozích staletí lidské civilizace.*“ In: VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlasové poruchy. Studijní text vzdělávacího cyklu Via aperta*. Vyd. 2. DDM Rokycany, 2008. 94 s. ISBN 978-80-254-1647-1. Str. 9.

³²¹ Zdroj: pracovní deník autorky.

³²² POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Str. 94.

do určité míry musí diktovat podmínky, je strojem, bez něhož by nebylo možno zaznamenat, zpracovat a předat sdělení. Postman ji přirovnává k mozku, který je fyzickým aparátem myšlení. Médium samo je pak způsobem, jak tento aparát použít. Podstatné přitom je, že každá technologie (podobně jako mozek) v sobě nese určitou vrozenou tendenci. „*K některým způsobům použití je svou fyzickou formou předurčena, zatímco k jiným ne. Jen ti, kteří nevědí nic o dějinách technologie, si myslí, že technologie je veskrze neutrální.*“³²³

Stále ještě relativně složitý proces výroby vyžaduje detailní dělbu práce a autorství (potažmo zodpovědnosti), která ale může snadno vyústit v kolektivní ne-autorství a nezodpovědnost (mohou za to všichni, takže nikdo). V každém případě je tu zvykem pracovat podobně jako v klasickém divadle: nejprve přijdou profesionálové, kteří mají téma a na jeho základě stvoří text, a pak jiní, kteří mají za úkol prezentovat obsah publiku, a jiní, kteří zabezpečují technickou a technologickou stránku. Proces vzniku výsledného díla je v souladu se zažitými tradicemi důsledně systematizován a separován na jednotlivé výrobní kroky, které jsou v kompetenci jednotlivých odborníků a každý z nich má zodpovědnost pouze za svůj díl práce. (Na účet České televize se pak často žertuje v tom smyslu, že zaměstnává i odborníky na přenášení papírů z jedné kanceláře do druhé.) Pokud je například potřeba obléknout moderátorku, pak se na scéně objeví nejprve vizážistka, která rozhodne o stylu a typu oblečení, a následně ji vystřídá kostymérka, která má za úkol konkrétní oblečení opatřit a opatrovat. Úspěch jejich mise záleží na tom, jak budou schopny a ochotny spolu komunikovat a kooperovat, jestli si navzájem poskytnou nějakou zpětnou vazbu a jestli budou mít možnost kontinuálně reagovat na změny, kterými prochází každý pořad a každý moderátor v něm.

3.3.6. Ti druzí

Právě *zpětná vazba a kontinuita spolupráce* jsou z mého pohledu v televizi výjimečný a běžně nepraktikovaný jev. Alespoň tam, kam jsem měla možnost nahlédnout, se o natočeném a odvysílaném díle skoro nikdy nemluvílo. Ve chvíli, kdy se dobojovalo ve studiu a pořad přestal být v našich rukou, jako by přestal existovat. Bylo hotovo. Padla.

³²³ Tamtéž, str. 92.

Okamžitě ho vystřídaly starosti a přípravy na pořad další. Fakt, že se ještě několik hodin, či dokonce dnů uchovává v jakémsi neviditelném meziprostoru, než se odvysílá do éteru, jen umocňoval pocit, že už s ním vlastně nikdo z nás nemá nic společného.

Sama jsem přitom byla hlavně v počátcích na jakékoli zpětné vazbě závislá. Protože mi ji nemohli poskytnout diváci, o to víc jsem ji vyhledávala u kolegů. Potřebovala jsem vědět, jak na obrazovce působím, jestli to dělám dobře anebo jak to mám dělat líp. Přirozeně jsem se v tomhle ohledu nejvíc spoléhala na režiséra.

Režisér Vladimír Kotlář a vlastně celý štáb **VN** (vyjma kameramanů a technika od světel, kteří byli se mnou ve studiu) seděl naproti přes chodbu. Před začátkem každého tematického bloku scénáře se Vladimír přišel domluvit, jak budou jednotlivá studia rozzáběrována, které pasáže čtu MO, tedy mimo obraz atd. V průběhu natáčení jsme pak spolu komunikovali přes intercom (mikrofon ve studiu, který slyšeli všichni přítomní). S každým dalším natáčením ale přicházelo těch instrukcí z režie méně a méně, asi se automaticky předpokládalo, že už budu vědět, jak se to dělá. A tak nakonec na mé účinkování nejpozorněji dohlížel hlavní kameraman Jiří Kozohorský, který spolehlivě hlídal nejen to, jestli přirozeně stojím a dobře vypadám, ale dodával mi svým otcovským přístupem potřebný klid a sebevědomí, bez kterého bych některé situace nezvládla.

Struktura a technologie výroby byly složitější než u K2, pracovalo se s klíčováním na modrou (později zelenou barvu), s elektronickou tužkou a dalšími grafickými prvky, takže režie potrebovala víc času na kompletaci pořadu. Pravidelně se proto stávalo, že jsem dlouhé minuty stála ve studiu a netušila, co se děje, respektive proč se nic neděje. Bylo to nepříjemné hlavně kvůli ztrátě soustředění, energie a někdy i sebejistoty. Časem přibyla taková „sportovní“ tradice – pánové v režii počítali, kolik chyb jsem udělala já a kolik oni. Jen tuším, že se kolem toho vedla spousta vtipných řečí, a vůbec že v režii panovala převážně veselá nálada, založená na verbální rivalitě přítomných intelektuálů. Já byla mimo hru, ve studiu, kam se většinou doneslo jen to skóre.

Při natáčení **K2** seděl režisér Mojmir Kučera a později jeho následovníci spolu s dramaturgem v oddělené místnosti, do níž se chodilo dvě patra nahoru po schodech. Komunikovali jsme spolu buď přes intercom, nebo přímo do sluchátek. Režiséři se po prvním měsíci začali střídat na směny, každý den většinou někdo jiný. Časem jsem

vyozorovala, od koho se žádné zpětné vazby nedočkám a u koho se naopak mohu spolehnout, že když něco nebude v pořádku, řekne mi to. Někdo byl taktický a kritické připomínky mi šeptal do ucha, aby mi před štábem nesnižoval sebevědomí. Většina režijních připomínek se týkala formálních věcí: do které kamery a kdy se mám otočit, že mám zrychlit nebo zpomalit kvůli stopáži anebo že jsem se při rozloučení zapomněla na diváky usmát.

Ocenila jsem také, když se po natočení daného záběru jasně řeklo, proč ho musíme točit znovu. Dost často totiž něco zkazil právě režisér, střihač nebo kameraman, ale když se to neřeklo nahlas, chápala jsem to já i všichni ostatní jako moji chybu. Před štábem přitom bylo potřeba udržet si tvář, protože jakmile člověk jednou sklouzl do kategorie „neschopný začátečník“, začali se k němu někteří tak chovat a hrozilo, že se roztočí kolotoč nejistoty a nesebevědomí. Dařilo se mi takové situace zvládat díky sebeironickému humoru a nadhledu nad svou rolí. Tedy, občas...

Spiklenci

V tomto smyslu bylo moje postavení v rámci VN přece jen příjemnější. Neměla jsem potřebu před druhými tak důsledně taktizovat, mohla jsem si dovolit zcizení (vystoupení z role). Tím, že jsme tvořili stálý štáb a sdíleli společné zkušenosti a zážitky, cítili jsme se přirozeněji jako **tým**. Ten tvoří v Goffmanově pojetí jeden či více jednotlivců, kteří dramaturgicky spolupracují na udržení určitého dojmu a užívají ho jako nástroje k dosažení svých cílů. *„Vzhledem k tomu, že všichni jsme členy nějakého týmu, všichni v sobě zákonitě neseme něco ze sladkého pocitu spoluviny a spiklenectví. A protože každý tým se podílí na udržování stability určitých výkladů situace, k čemuž mu slouží i skrývání nebo zlehčování některých skutečností, můžeme očekávat, že účinkující bude svou spikleneckou kariéru prožívat do určité míry tajněstkářsky.“*³²⁴ Pocit spoluspiklenectví, který jsem vnímala při natáčení VN, vyvěral ze společného prožívání příběhu, který bych mohla nazvat „Kterak se z neznámého pořadu, jež ostatní ignorují, pomalu stával pořad čím dál sledovanější, který už nešlo jen tak přehlížet“. Pokud v tom cítíte trochu ješitnosti a touhy po uznání, tak to myslím odpovídá skutečnosti.

³²⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebereprezentace v každodenním životě*. Str. 104.

Nepochybně nás tento „příběh“ dlouhou dobu motivoval, spojoval, a dokonce vytvářel vřelé přátelské vztahy.

V tom byl zásadní rozdíl mezi atmosférou natáčení VN a K2. Kultura s Dvojkou, která fungovala na směny, jíž chyběla jednotná koncepce a jejíž tři dramaturgové bojovali spíše mezi sebou než za společnou věc, sice také obnášela práci v týmu a pocity spiklenectví a spoluviny, ale na trochu jiné bázi: „*Mezi členy jednoho týmu privilegium familiárnosti – které může být určitým druhem důvěrnosti, jež neobsahuje vřelost – nemusí být nutně něčím organickým, co vzniká pomalu se společně stráveným časem, ale jde spíše o poněkud oficiální vztah, který je automaticky nabídnut a přijat, jakmile jednotlivec zaujme v týmu své místo.*“³²⁵ Familiárnost projevující se tykáním, žertováním, popichováním anebo také přátelskými radami a sdělováním „čistě soukromých“ informací, to všechno nedokázalo zakrýt fakt, že naše vztahy v rámci K2 jsou pracovní a oficiální. A že navíc neúčinkujeme jen v jednom společném týmovém představení, ale hrajeme určitá představení sami před sebou, abychom obhájili své role a z nich vyplývající postavení.

Jak už jsem se zmiňovala, moje a Filipova „raketová“ kariéra z ulice na obrazovku v prime time narušovala zavedené pořádky a nerespektovala tradiční kariérní schéma. Pro některé zaměstnance ČT jsme zosobňovali zavedení nových (a pochopitelně horších) pořádků. Někomu jsme možná prostě jen nebyli sympatičtí. Rozhodně nemohu říct, že bych během svého působení v K2 měla nouzi o emočně vypjaté situace, nepříjemná nedorozumění a zákulisní hry. Tak se mi například jednoho dne stalo, že na dveře šatny chvílku před začátkem natáčení někdo *spiklenecky* zaklepal. Když jsem řekla dále, otevřely se dveře a na prahu stála maskérka. Opatrně se rozhlédla po chodbě, aby ji nikdo neviděl, a pak s dramatickým výrazem zašeptala: Na Míšu si dávej bacha, pomlouvá tě, kudy chodí! Než jsem se stihla zeptat, co to má znamenat, byla dotyčná „dobrá duše“ pryč.

Spolupachatelé

Určitou míru spoluspiklenectví jsem prožívala vůči všem, se kterými jsem se v rámci příprav a natáčení setkala. Počáteční ostych a pocit nepatřičnosti časem přirozeně

³²⁵ Tamtéž, str. 86.

slábl. Po několika měsících jsem se přestala v maskérnách a kostymérnách cítit jako vetřelec (kupodivu před kamerou jsem se tak necítila nikdy). Ten pocit, že sem navzdory všem okolnostem nějak patřím, se promítl do mého chování i jednání, počínaje tónem hlasu i způsobem, jakým jsem oslovovala kolegy. Najednou mě také oni začali přijímat mnohem samozřejměji. S některými jsem udržovala pravidelnou konverzaci na pokračování – nešlo o žádné hlubokomyslné rozhovory, jen běžný pracovní „small talk“, ale pomáhal mi k pocitu, že mám v televizi své místo.

S několika málo kolegy jsem tuhle hranici zdvořilostní komunikace překročila. Sdílela jsem s nimi své pocity, pochyby i kritiku. Mluvili jsme před sebou na rovinu. Stali jsme se spolupachateli v tom smyslu, ve kterém hovoří Goffman: *„Pokud musí členové týmu spolupracovat na udržení daného výkladu situace před svým obecnstvem, jen těžko se ocitnou v takové pozici, aby příslušný dojem udržovali i před sebou navzájem. Jelikož jsou při udržování určitého zdání ‚spolupachateli‘, jsou nuceni definovat jeden druhého jako osoby zasvěcené, osoby, před nimiž nelze udržovat určitou fasádu.“*³²⁶

Jedním z nejzasvěcenějších spolupachatelů byl spoluscenárista VN a zároveň jeho pravidelný host, profesor Jan Jiráček. Z hlediska autenticity šlo o zajímavý paradox: můj host znal předem do detailů scénář dotyčného pořadu – a nejenže „viděl do kuchyně“, on v ní byl víc doma než já. Na místě pak byl svědkem všech zákulisních událostí, které formovaly atmosféru konkrétního natáčení. Náš rozhovor se vždy natáčel jako jeden z posledních příspěvků, až když bylo z komplety předchozího natočeného materiálu jasné, zda vůbec a kolik času přesně nám na něj zbývá. Často jsme dostali jako jedinou instrukci z režie informaci, jak dlouhý má rozhovor být – na vteřinu.³²⁷

³²⁶ Tamtéž, str. 85–86.

³²⁷ Aby bylo možné skončit rozhovor v požadovaném limitu, byly vedle kamer, které nás snímaly, umístěny kontrolní monitory se stopkami. Jeden vedle „mé“ kamery a jeden vedle Honzovy. V okamžicích, kdy režie stříhla do záběru druhou kameru, mohla jsem buď já, nebo host po očku sledovat, kolik času nám zbývá. Honza se v této „disciplíně“ dopracoval k mistrovství a byl pak schopen ukončit své sdělení na několik „oken“ přesně. Můj úkol byl jednodušší: Šlo jen o to, nepoložit mu těsně před koncem další otázku, která by otevřela nové téma. Odhadnout, jestli si už ve své řeči nahrává na závěrečné shrnutí a pointu (a pak ho nepřerušovat), anebo jestli mu takovou nahrávku mám poskytnout já.

Co jsme do poslední chvíle před rozsvícením červené neznali, byl obsah naší rozmluvy. O čem konkrétně si budeme povídat. Na rozdíl od všech ostatních rozhovorů, ke kterým jsem od scenáristů dostávala už naformulované otázky i jejich pořadí (a oboje jsem měla dodržovat), k rozhovoru „s profesorem“ žádné detailnější podklady neexistovaly. Znali jsme jen téma. Ve své podstatě to klidně mohl být (a snad původně i měl být) Honzův monolog, vitrina jeho názorů, jeho komentář k hlavnímu tématu pořadu apod. Naše spoluspiklenectví a spolupachatelství spočívalo v tom, že on mi pomáhal zapojit se do rozhovoru jako rovnocenný partner a já se mu pak pokoušela jako spoluhráč nahrávat tak, aby mohl zahrát své nejlepší údery a na závěr ideálně zasměčovat. Moje rovnocennost nevycházela z toho, že bych měla stejný vhled do tématu jako host, ale že jsem v rozhovoru zastupovala laický pohled veřejnosti. Vědomě jsem se snažila klást co nejjednodušší otázky na principu „kdo, co, kdy, kde, proč“. Byla to sice z nouze ctnost, ale cítila jsem se v takto definované roli mnohem přirozeněji než v roli moderátora-odborníka.

Přesto jsem vždycky měla trému. Šlo o nejméně připravenou, a tudíž nejživější část pořadu. Rozhovory s profesorem mi připomínaly kategorie, v jejichž rámci hráči improvizují na zápase v divadelní improvizaci – jde také o průměrně dvouminutový až třiminutový tvar, který je ohraničen několika striktními pravidly, do kterých se musí improvizátoři vejít se svými spontánními nápady, fantazií, asociacemi apod. Jde o adrenalinový zážitek. Podobně jako ve sportu má člověk natrénováno, je vybaven určitou kondicí a zkušeností a to všechno by měl zúročit teď a tady, na prostoru několika desítek vteřin. Měl by podat výkon. A navíc se v tomto konkrétním případě rozhodně nepočítalo s žádným typem neúspěchu. Režisér i všichni kolegové ze štábu považovali za samozřejmé, že Honza ví, co říct, a že to dokáže zformulovat zajímavě, srozumitelně a na čas. Připočtete-li k tomu skutečnost, že se naše rozmluva natáčela na samém sklonku pracovní směny, kdy už toho všichni měli plné zuby a těšili se domů, dokážete si asi představit, pod jakým tlakem profesor byl. Naše přípravy na natáčení, odbývajících se někde v rohu chodby anebo už přímo ve studiu, se časem ustálily v jakési „šamanské zaříkávání“, v jehož účinek jsme myslím oba pevně věřili:

(bez datace) Začíná to pokaždé stejně. Honza se mě zeptá, na co se ho budu ptát. Já odpovím, že nemám tušení, a jestli on ví, o čem chce mluvit. Dušuje se, že ne. A tak se chvilku vzájemně ujišťujeme, že to bude

tentokrát fakt průšvih. A to nás uklidní! Jako bychom si potřebovali jinými slovy zopakovat, že jsme na jedné lodi a že jeden druhého nezradíme a neopustíme palubu předčasně. Teprve pak se ukáže, že oba vlastně nějakou představu i nápady máme...³²⁸

Bez vzájemné důvěry bych nebyla schopna kategorii „rozhovor s profesorem“ zvládnout (podobně, jako se improvizátorům špatně hraje, když nejsou naladěni na stejnou notu s druhým či druhými a když nevěří, že je na jevišti nenechají na holičkách). Televizní kamera nedokáže divákovi zprostředkovat všechny nuance tohoto druhu živého spoluspiklenectví a spolupachatelství, ale i tak lze na mých rozhovorech s Honzou vysledovat specifický typ hráčského napětí a napojení, který je odlišuje od rozhovorů s jinými respondenty.

Při běžném televizním rozhovoru totiž přichází host na scénu zvenku, bez znalosti zákulisí, v němž se utvářejí a konzultují veškeré strategie potřebné k vyvolání patřičného dojmu na scéně. Přestože má odehrát jinou roli než moderátor a jeho tým, vystupují ve společném představení – a tento fakt z nich činí dočasné spiklence, kteří věří, že ani jedna strana neporuší po dobu strávenou na scéně dohodnutá pravidla a konvence. Například že host bude během rozhovoru stát nebo sedět na určeném místě, že bude poslouchat otázky a odpovídat na ně, že bude mluvit stejným jazykem jako moderátor, že neřekne anebo neudělá nic, co by se do pořadu nehodilo atd. A z druhé strany že se moderátor bude ptát jen na to, co souvisí s avizovaným tématem, že si odpovědi nebude vynucovat násilím, že dá hostu na odpovědi větší prostor než sám sobě na otázky atd.. Zkuste si jen na chvilku představit, co všechno by se mohlo stát, kdyby se jeden nebo druhý rozhodl nehrát podle pravidel...

Přestože jsme s Honzou hráli stejnou hru, vstupovali jsme do ní oba jako zasvěcenci ze zákulisí. Vzájemnou důvěru a status spolupachatelů mimo jiné posilovalo vědomí, že toho o svých rolích a o našem představení tolik víme. Jako dva komplicové, kteří se drží v dokonalém šachu.

³²⁸ Zdroj: pracovní deník autorky.

3.4. Vyplň se, osude!

Je možné, že jsem svou roli televizní moderátorky příliš sebeprožívala a sebereflekovala. Že jsem ji zbytečně problematizovala. Mám už takovou povahu. Rozhodně mě zejména v souvislosti s atmosférou ve štábu K2 mnohokrát napadlo, že z televize odejdu. Vážně jsem to ale začala myslet až ve chvíli, kdy jsem si uvědomila, že mi na pomyslném seznamu „PRO“ a „PROTI“ zůstala v prvním sloupci jediná položka: peníze.

Jak už to tak v životě bývá, než se člověk rozhoupá k činu, udělají to za něj druzí. Poslední natáčecí den před letními prázdninami 2011 jsem spěchala do šatny se převléknout a odlíčit, nadšená vidinou, že si teď dva měsíce od televize odpočinu. A konečně budu mít čas a klid se rozhodnout, jestli zůstat nebo ne. Na chodbě mě doběhl šéfdramaturg K2 Ondřej Šrámek, jestli mám chvilku. Zašimralo mě v žaludku. To bude asi předprázdninová pochvala, pomyslela jsem si. Nikdo se mnou ani s Filipem už několik měsíců nemluvil, za celý půlrok existence K2 jsme od vedení nedostali žádnou oficiální přímou zpětnou vazbu, jen režiséři i někteří členové štábu mi čas od času dali najevo, že to dělám dobře. Sama jsem taky cítila, že se zlepšuju... a navíc jsem právě před pár dny začala s kostymérkou řešit podzimní garderobu. Odpověděla jsem Ondřejovi, že chvilku mám. Šli jsme ke mně do šatny a tam mi oznámil, že s Filipem končíme. Důvod našeho propuštění zněl naprosto absurdně: prý jsme nepůsobili na obrazovce dost osobitě neboli Ondřejovými slovy: *„Někdy se to prostě přes tu kameru neprocpe, i kdyby se člověk rozkrájel.“* Absurdní je to z mého pohledu hlavně proto, že jsme se takovou zpětnou vazbu měli dozvědět po pár dnech nebo nanejvýš týdnech vysílání, abychom s tím mohli začít něco dělat. A ne po půlroce.

Na podzim už mi tedy zůstalo jen moderování VN, což jsem přijala s úlevou. Tady jsem se cítila být mezi svými, dostávalo se mi tu otevřeně podpory, navíc i jakéhosi pocitu úspěchu – sledovanost VN totiž rostla a ještě v září se intenzivně vymýšlely novinky typu animovaného psa (inspirovaného konceptem médií jako „hlídacího psa demokracie“), který by vylepšil grafickou podobu pořadu a posunul ho o kus dál. ČT dokonce schválila rozpočet na vývoj a realizaci této animované postavičky... A pak nám Vlastimil Ježek jednoho dne oznámil, že 9. prosince natáčíme poslední díl.

Když si pročítám zápisky ve svém pracovním deníku, je mi jasné, že bych svůj boj o osobní autenticitu před kamerou dřív nebo později vzdala a buď se přizpůsobila příslušné mediální logice, nebo z televize odešla. Čím dál častěji jsem totiž narážela na překážky limitující autentický projev, které jsou dány nejen technologií, ale i filosofií tohoto média – na limity, které podle mého soudu nelze překročit, aniž by se od základu změnilo médium jako takové. Můj příběh televizní moderátorky Hany Malaníkové však skončil dřív, než jsem se mohla pro jednu ze dvou naznačených cest rozhodnout. Zdá se mi, že nejlíp mé pocity z dvojznačného konce vystihuje známá Nezvalova báseň: „*Sbohem a kdybychom se víckrát nesetkali bylo to překrásné a bylo toho dost (...) Sbohem a bylo-li to všechno naposledy tím hůře mé naděje nic vám už nezbude Chcem-li se setkati nelučme se radš tedy Sbohem a šáteček Vyplň se osude!*“³²⁹

Na jednu stranu se mi ulevilo. Vnímala jsem to jako osvobození a návrat zpátky do „normálního“, živého, bezprostředního světa autorského divadla a pedagogiky, který sice nemusí být vždy a priori autentický, alespoň v něm však lze tuto kvalitu snadněji rozpoznat a okusit doslova na vlastní kůži, na rozdíl od mediované komunikace. Na druhou stranu jsem z televize odcházela uprostřed rozdělané práce. Ve chvíli, kdy jsem se začala před kamerou konečně cítit přirozeněji, kdy už jsem se zorientovala v zákulisí, kdy by snad bylo možné postoupit ve studiu své role o úroveň výš a naplno si uvědomit, že člověk má (zatím ještě stále) „aparáty“ ve své moci. Že lze s aparáty a proti aparátům jednat. Jak? Vilém Flusser nabízí hned čtyři možnosti – a já věřím, že je lze uskutečnit: „*Za prvé je možno aparát přelstít, protože je tupý. Za druhé je možno propašovat do jeho programu lidské záměry, se kterými se v něm nepočítalo. Za třetí je možno aparát přinutit k tomu, aby vyráběl nepředvídané, nepravděpodobné, informativní věci a situace. Za čtvrté je možno pohrdnout aparátem a jeho výrobky, přestat se zajímat o věc a soustředit se na informaci. Zkrátka: Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu.*“³³⁰

³²⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Sbohem a šáteček: [Básnická sbírka]*. 12. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982. 217 s. Klub přátel poezie. Výběrová řada. Pegas. Str. 216–217.

³³⁰ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Str. 71–72.

EPILOG

Tato práce dospěla do místa, ze kterého se sluší a patří ohlédnout nazpět a shrnout, které její předpoklady se naplnily, které ne, a jak by některé teoretické i praktické nálezy učiněné na této cestě mohly přispět ke studiu oboru autorského herectví a autorské tvorby. Připomeňme, že šlo o cestu hledání autenticity jako jedné z možných kvalit veřejného vystupování ve světě médií, konkrétně v roli moderátorky před televizní kamerou. Mediální svět ovšem není svět přirozený (tj. svět mediálně nezprostředkované, nekonstruované zkušenosti), jak ukazuje krátká exkurze do historických i současných konceptů autenticity obsažená především v první kapitole. Proto tu také autenticita nemůže existovat ve stejné podobě, v jaké ji známe z živé, bezprostřední komunikace. Jak tedy média změnila nás a naše vnímání autenticity?

Pokud přijmeme Debordův a Baudrillardův pohled na svět, ve kterém dnes žijeme, pak je to místo, kde mizí realita a nahrazuje ji inscenovaná skutečnost (hyperrealita). Kde my sami ztrácíme schopnost vztahovat se autenticky ke skutečnosti, protože nás obklopují jen její obrazy, které skutečnost simulují. Žijeme ve společnosti spektaklu, náš vztah ke světu je zprostředkovaný, ubývá přímých zkušeností získaných „na vlastní oči a na vlastní kůži“. Fischer-Lichteová mluví o rostoucí ztrátě reality, která postihla dnešní kulturu. Žijeme v kultuře prožitku a podívané a tuto symbolickou inscenaci reality nám zprostředkovávají především média.

A jedním z těch obrazů, které se v médiích skvěle prodávají jako divácky atraktivní zboží, je **obraz autentického člověka**. Autenticita se stala předmětem komercializace a jako takovou ji lze prodávat nezávisle na „svém člověku“ a jeho případném souhlasném či nesouhlasném postoji. Nositele autenticity totiž dokážou média přeměnit v simulakrum stejně snadno jako obraz jeho přirozenosti. Ztrácí tak jakoukoli kontrolu nad mediálním obrazem sebe samého i své autenticity. Oboje začne žít v médiích vlastním životem, je interpretováno či dezinterpretováno a vkládáno do různých kontextů v duchu mediální logiky.

Obzvláště efektně působí takto zkonstruovaná autenticita v televizi. Vždyť to přece vidíme na vlastní oči a slyšíme na vlastní uši, tak to musí být pravda! Jenže pravda je ve světě zprostředkovaném „aparáty“ nepolapitelný pojem, jak dokládá i následující Flusserův postřeh o pravdivosti barevné fotografie. Většina z nás se na fotografii dívá očima naivního diváka, který *„má mlčky za to, že prostřednictvím fotografie poznává*

svět ,tam venku‘ a že se proto universum fotografie kryje se světem ,tam venku‘“.³³¹ Tudíž předpokládáme, že i „tam venku“ existují černobílá a barevná uspořádání obrazů. Ve skutečnosti je ale barevnost nebo černobílost fotografie čistě teoretická, souvisí s teorií chemie a technologií kamery, která je naprogramovaná tak, aby například pojem „zelený“ převedla do obrazu. Barevná fotografie tedy vlastně „lže“ o realitě víc než černobílá: „V tomto smyslu je zeleně vyfotografovaná louka abstraktnější než louka šedá. Barevné fotografie jsou na vyšší rovině abstrakce než černobílé. Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu pravdivější: Zřetelněji odhalují svůj teoretický původ; a naopak: Čím ,pravdivější‘ jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější, tím více zastírají svůj teoretický původ.“³³²

Televize nám neukazuje autentická svědectví autentických lidí jenom proto, abychom uvěřili v pravdivost mediované události, ale především proto, aby nás zpráva zaujala a pobavila. Abychom nepřepnuli. Alespoň to tvrdí Postman a dodává, že televize má nejen zábavní charakter, ale především tendenci **učinit ze zábavy přirozenou formu zobrazení jakékoli skutečnosti**. A protože nemůžeme myslet jinak, než jaký máme mozek, přizpůsobujeme také své vnímání skutečnosti televiznímu jazyku. Myslíme a komunikujeme vizuálně. Vyjadřujeme se v krátkých heslovitých větách, ne nepodobných reklamním sloganům. Jsme zvyklí věnovat se během dne mnoha vzájemně nesouvisejícím tématům, dokážeme souběžně řešit rozdílné věci, relativně snadno přepínáme z jednoho světa (programu) na druhý. Snažíme se i k těm nejsložitějším a nejdůležitějším problémům nebo úkolům přistupovat za každou cenu s nadhledem a ironií, zjednodušit je, a tím pádem relativizovat. Když si náhodou uvědomíme, že nás takový stav vyčerpává a není nám v něm dobře, obvykle to zhodnotíme jako vlastní neschopnost nebo nepřizpůsobivost. (Mimochodem, Postman své varování formuloval v roce 1985, to mi bylo sedm let, ale nemám pocit, že by po téměř třiceti letech cokoli z jeho postřehů a závěrů ztratilo na aktuálnosti.)

Jak ve světle všech výše popsaných skutečností mohl skončit můj televizní příběh?

³³¹ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Str. 37.

³³² Tamtéž, str. 39.

Předpokládala jsem, že přicházím do televize vybavena specifickou kondicí k vědomé a tvořivé komunikaci, kterou jsem získala během více než desetiletého studia na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU zejména praktickým zkoušením a reflektováním disciplíny zvané dialogické jednání. V jejím rámci lze za pomoci autopoietické zpětnovazební smyčky zvědomovat momenty vlastní autenticity ve veřejném vystupování. Člověk má šanci přeměnit vstřícnou a zainteresovanou přítomnost diváků na zdroj provokující a inspirující energie, která ho motivuje k odvaze vystoupit ze sebe do prostoru hlasem a gestem, a setkat se tak sám se sebou jako s druhým. Případné další aplikace DJ stojí mimo jiné na premise, že čím lépe a detailněji poznáme sami sebe v rozličných dramatických situacích, tím přesněji můžeme porozumět druhému (druhým) a také komunikačním situacím, ve kterých se spolu s nimi ocitneme.

A právě tuhle **hypotézu o vztahu kondice k DJ a sociability** jsem si v televizním provozu jednoznačně ověřila. Přestože jsem se ocitla v nové roli a novém prostředí, plném složitých komunikačních vazeb a kódů, dařilo se mi relativně rychle se zorientovat a porozumět, jaký typ situace se právě děje. Neboli jaké představení se tu hraje a co se ode mě jako od představitelky dané role očekává. Myslím, že mě takový druh empatie zachránil od mnoha (i když ne ode všech) faux pas v zákulisí i na scéně. Schopnost socializovat se v novém prostředí a vztazích, kterou jsem částečně dostala už do vínku, tvoří podstatnou součást oné kondice k veřejnému vystupování. V prostředí médií zaměřeném na výkon a prestiž pak o to víc, že tu na rozdíl od studia na katedře nelze automaticky počítat se vstřícností, otevřeností ani zastřešujícím paradigmatem hry.

Zkušenosti s autorským přístupem k herecké práci mi na jednu stranu umožnily jednat samostatně a důvěřovat vlastní reflexi svých výstupů, na druhou stranu jsem měla tendence příliš lpět na spojení autorství a autenticity. Osvobodila jsem se až v okamžiku, kdy jsem přijala svou situaci jako herecký úkol, přestala se snažit *být* moderátorkou a začala hledat a zkoušet, jak propůjčit své roli pravdivost a věrohodnost. Dospěla jsem přitom k obdobnému principu, který podle vlastních slov praktikuje v médiích profesor Přemysl Rut: *„Já se nekoukám do kamery, ale skrz*

*kameru. Říkám to takovým způsobem, abych se případně nemusel stydět při setkání s adresátem mého sdělení a dokázal mu to stejným způsobem říct do očí.*³³³

Doplnila bych ho ještě v tom smyslu, že se mi televizní výstupy staly vynikajícím tréninkem dialogického jednání v polních podmínkách. Chybějící zpětnou vazbu od publika (a často i od režiséra) mi tváří v tvář kameře nebo plynule jedoucímu čtecímu zařízení nahrazoval pohled *vnitřního partnera*, přesněji jeho hlas, který se pokoušel moji momentální situaci komentovat zvenku, očima potenciálních diváků. Nemám pochopitelně žádné empirické důkazy o tom, že jsem svou situaci dokázala vystihnout přesně, ale hned v několika případech se moje reflexe shodovala s následnou zpětnou vazbou od diváků (buď těch u televizní obrazovky, nebo těch ze zákulisí). A protože jsem se za ta léta zkoušení DJ naučila vycházet se svým vnitřním partnerem v dobrém a vnímat ho ne jako cenzora, nýbrž jako spoluhráče, mohla jsem se teď o něj v náročné a ne vždy vstřícné atmosféře natáčení opřít. Osvobozovalo mě to v momentech, kdy jsem měla pod tlakem podat co nejlepší výkon.

Potvrzení toho, že **člověk může být sám sobě přejícím divákem i tam, kde živé publikum chybí**, považuju za podstatný nálezný z této práce. Při své pedagogické praxi zejména se studenty (či spíše kolegy) z vysokých škol a s frekventanty programu celoživotního vzdělávání si často pokládám otázku, co je to nejdůležitější, k čemu je mám v roli učitele vést. Při vědomí svých omezených životních i pracovních zkušeností mezi námi ani nemůže panovat jiný než rovnocenný vztah – nemohu je naučit nic, aniž bych se zároveň já neučila od nich. Díky televiznímu dobrodružství jsem si jasně uvědomila, že se můžeme společně učit právě oné schopnosti být sám sobě divákem. Stát si ve veřejné situaci za svým a na svém a toto své co nejdetailněji objevovat a prozkoumávat. Ti druzí jsou na takové studijní cestě velmi cenní, bez jejich svědectví nelze ověřit žádné objevy ani nálezy. A v tomto procesu musí být učitel nejen skutečně přítomen spolu s ostatními, ale nesmí ztratit inspirující a *autentickou* tvář. Mám ve svém archivu jednu nezapomenutelnou reflexi z roku 2008, která o této pedagogické tváři a o jejích nositelích mluví: „*Oni jsou exupérovským uzlem božím, který věci svazuje, a očekávání z mé strany spočívá právě v tom, že chci vidět onu tvář, která mě nadchne pro moře. Jedině tak je možné stvořit lodě, vypočítat hvězdy, stlouci prkna hřebíky v lodní*

³³³ Zdroj: archiv autorky.

*kýl. Jestliže se ukáže nějaké směřování být potentní, pak budu po něm prahnout jako žíznivý v poušti. (...) Je třeba vykazovat, odkud mluvím, jaké mám k tomu oprávnění momentální i dlouhodobé.*³³⁴

Vraťme se však ještě do televizního studia a k mému příběhu o hledání autenticity před kamerou. Z pohledu herce účinkujícího v daném představení se mi televize jevila ve srovnání s divadlem jako velmi zaostalé médium. Jako by se přestala vyvíjet v diderotovských časech osvícenství, podobala se měšťanskému divadlu, které na principu kukátkového jeviště důsledně odděluje herce od diváků a říká: Sed' ve fotelu a dívej se, co ti předvedeme. A já se tedy snažila předvést, že svou roli moderátorky Hany Malaníkové dokážu zahrát co nejpřirozeněji. S každým dalším natáčením jsem se ve své roli zabydlovala vědoměji a svobodněji. Jenomže zatímco během živého představení by v takovém momentu mohlo dojít k napojení se na diváky a recyklaci (nebo přesněji řečeno transformaci) oboustranně vysílané pozornosti a energie, objektiv televizní kamery fungoval jako příslovečná černá díra. energii, pozornost a napětí pouze pohlcoval. Zpátky se nevracelo nic. Jako herec v roli moderátora jsem se tak ocitla v paradoxní situaci. Čím větší míru autenticity, pravdivosti a přítomnosti jsem na „jevišti“ pociťovala, tím silnější frustraci to ve mně vzbuzovalo. Začala jsem si uvědomovat, že se aktivně podílím na něčem bytostně neautentickém a nepravdivém. Že se z mé autentické přítomnosti během mediované komunikace stává cosi jako **„zprostředkovaná kvazipřítomnost“** – a já se, jakkoli skutečná a reálná v okamžiku natáčení, měním v hyperreálný znak sebe samé. Moje tělová zkušenost se instrumentalizuje, tj. stává se nástrojem (respektive zbožím) jako cokoli jiného. Že „zaprodávám“ svou autenticitu něčemu, co ze své podstaty nemůže být věrohodné, protože je to založeno na šíření iluze. Jedním z paradoxních výsledků této práce je fakt, že mě od té doby trochu děsí, když někdo v televizi vypadá spontánně a lidsky.

Můžete namítnout, že divadlo je přece také založeno na iluzi. Hrajeme hru na „jako“. Diváci v hledišti mají podlehnout *mimetické iluzi* spočívající v předpokladu, že to, co se odehrává na jevišti, zrcadlí skutečnost, a lze to proto na určitou dobu **jako** skutečnost přijmout a identifikovat se s tím. Vzpomeňme si na Stanislavského *magické kdyby* a

³³⁴ Autorem textu je Ondřej Bergmann, v roce 2008 student Filozofické fakulty UK a posluchač semináře, ve kterém jsem učila. Zdroj: archiv autorky.

představu jevištní pravdy, která je nerozlučně spjata s vírou v opravdovost prožívaného citu a předváděného jednání. Pro živý divadelní tvar je charakteristická neustálá oscilace mezi uvědomováním si této iluze a podléháním jí, přičemž střídání obou pólů může zažít anebo pozorovat během představení divák i herec. Vztah mezi jevištěm a hledištěm má *dialogickou povahu* a každý může do komunikační situace nějak zasáhnout, nějak ji ovlivnit. Jde o vztah mezi konkrétními lidmi, i když u obřích divadelních produkcí s tisícíhlavým hledištěm je to myšleno spíše hypoteticky. A právě adresnost (tedy existence konkrétního příjemce sdělení), vzájemnost a osobnostní jedinečnost jsou pro mě ty nejpodstatnější parametry, které umožňují člověku být na jevišti autentický.

Nepřímo jsem si pak skrze prožitou televizní zkušenost redefinovala **vztah autenticity a autorství**. Určitě si nemyslím, že by se navzájem podmiňovaly – co je autentické, nemusí být nutně autorské, a neplatí to ani naopak. Ale autorství může člověka do velké míry zbavit starostí o autenticitu vlastního díla, protože mu dovoluje opřít se s důvěrou o vztah, který mezi ním a jeho dílem panuje. K cizímu dílu si autentický vztah musíme teprve hledat, k tomu vlastnímu existuje už a priori jako ze své podstaty pravý. Je dobré si ho plně uvědomit a při tvorbě respektovat. Výchova k autorství není z etického hlediska jen otázkou zodpovědnosti autora za své počiny vůči publiku, ale také vědomím zodpovědnosti vůči sobě samému. Budu-li parafrázovat Charlese Taylora (kap. 1.3.), pak jde o to, stát se autorem vlastního života: zůstat věrný sám sobě, svým jedinečným možnostem i danostem, nezradit své téma. Zdá se mi, že je to jeden z mála principů schopných účinkovat jako sérum proti virtualitě světa, jenž nás obklopuje a kterému vládne strategie marketingu. Jak vzbudit anebo zvýšit zájem o mé zboží, o mé služby, o mé myšlenky, o mě samotného.

Všichni hrajeme před ostatními a pro ostatní divadlo, říká Erving Goffman. Chceme, ať už vědomě či podvědomě, aby nás publikum bralo vážně, aby nám věnovalo patřičnou pozornost, abychom sami sebe prezentovali přesvědčivě, opravdově, autenticky. Goffmanovy závěry ale nemusíme vnímat jen jako utilitární návod, jak být úspěšný v hraní společenských rolí. Jak připomíná Ivan Vyskočil, lze je číst také jako „výrazný apel na osobní odpovědnost a etickou stránku lidského chování a jednání“.³³⁵

³³⁵ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Str. 11.

Můj příběh autenticity v médiích končí tam, kde začíná příběh autenticity samotného média. Respektive autenticity, kterou mu jako příjemci mediovaných sdělení prisuzujeme. Nakolik jsou pro nás dnes média důvěryhodná a jaké jsou důvody historické proměny našeho vnímání jejich autenticity, to je samo o sobě téma, které by vystačilo na další práci. Já jsem se v předkládaném textu pokusila propojit svou empirickou mediální a divadelní zkušenost s teoretickými základy z obou oborů. I teď, na poslední stránce a na konci svého doktorského studia, si plně uvědomuju, kolik nepřečtených knih a nepochopených souvislostí zůstává. Stále ještě například nevím jistě, proč v televizi lépe působí starý rolník anebo zničené individuum...

Leccos důležitého jsem se ale na své dobrodružné výpravě dozvěděla. Mnohem přesněji a detailněji jsem porozuměla tomu, co se se mnou před televizní kamerou dělo a proč. Pro mě osobně to není málo a doufám, že to může být inspirující a objevné i pro někoho jiného.

LITERATURA

- ADORNO, Theodor W. a HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 247 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 68. ISBN 978-80-7298-267-7.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, ©1994. 164 s. The body in theory: histories of cultural materialism. ISBN 0-472-06521-1.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Indiana University Press, 1995. 96 s.
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 165 s. Post; sv. 1. ISBN 80-85850-12-5.
- BENJAMIN, Walter a GREBENÍČKOVÁ, Růžena, ed. *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979. 428, [4] s.
- BENJAMIN, Walter a RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 76. ISBN 978-80-7298-278-3.
- BERGER, Peter L. a LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. 214 s. ISBN 80-85959-46-1.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Mezi světy & mezisvěty: filosofické dialogy*. 1. knižní vyd. Praha: Votobia, 1997. 194 s. ISBN 80-7220-004-6.
- BRÁZDA, Radim. *Jean Baudrillard – simulace, simulakra a reverzibilita*. In: BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Vyd. 1. Olomouc: Periplum, 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5.
- BOORSTIN, Daniel Joseph. *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. New York: Atheneum, 1961.
- BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. 2., rozš. a opr. vyd., (V Tritonu 1.). Praha: Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5.
- COOLYE, Charles Horton. *Human Nature and the Social Order*. New Jersey: Transaction Publishers, 2009.
- ČUNDERLE, Michal a ROUBAL, Jan. *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. 195 s., [15] s. obr. příl. ISBN 80-902482-5-X.
- DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007. ix, 157 s. ISBN 978-80-903355-5-4.
- DEFLEUR, Melvin L. a BALL-ROKEACH, Sandra J. *Teorie masové komunikace*. 1. čes. vyd. Praha: Karolinum, 1996. 363 s. ISBN 80-7184-420-9.
- DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *"Ah, die alten Fragen..." und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht*. In: NICKEL, Wolfgang (ed.): *Colloquium zur Theatertheorie*. Berlin 1999. In: Divadelní revue 2/2005, Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8.

- FISCHER-LICHTE, Erika; KOLESCH, Doris; WARSTAT, Matthias. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart - Weimar: Metzler Verlag, 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen - Basel: A. Francke Verlag, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 1994. 75 s. Punkt; sv. 2. ISBN 80-85906-04-X.
- FROMM, Erich. *Obraz člověka u Marxe*. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2004. 150 s. ISBN 80-86263-53-3.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2010. 415 s. Paprsek; sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Vyd. 1. Praha: Argo, 1999. 595 s. ISBN 80-7203-124-4.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebereprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.
- HANČIL, Jan. *K osobnostnímu herectví*. In: *Osobnostní herectví - učitelství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. 151 s. ISBN 978-80-7331-194-0.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. 487 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 10. ISBN 80-7298-048-3.
- HILL, Annette. *Reality TV: audiences and popular factual television*. London, New York: Routledge, 2005.
- HOLUB, Josef, ed., LUTTERER, Ivan, ed. a LYER, Stanislav, ed. *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. 2., rozš. vyd. Praha: SPN, 1978. 527, [1] s. Odborné slovníky.
- HRAŠE, Jiří. *První zprávař Československého rozhlasu*. In: *Svět rozhlasu*. Bulletin o rozhlasové spolupráci, č. 7, Praha: Český rozhlas, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1971. 226 s. Ypsilon; sv. 13.
- HYVNAR, Jan. *Jevrejnovova apologie divadelnosti*. Časopis Disk 29. Praha: Akademie múzických umění v Praze & Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, 2009.
- CHATEAU, Ladislav. *Myslím, že utrpení neskončilo*. Literární noviny, ročník 2007, číslo 13.
- CHRZ, Vladimír. *Dialogické jednání jako transformace skrze kontradikce*. [Paradox přirozenosti (přirozenost - nepřirozenost)]. In: *Osobnostní herectví - učitelství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. 151 s. ISBN 978-80-7331-194-0.
- JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2012. 258 s. ISBN 978-80-247-3679-2.
- KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 4., rozš. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 1997. 181 s. Studijní texty; sv. 2. ISBN 80-85850-25-7.
- KIERKEGAARD, Soren; DRU, Alexander. *The Soul of Kierkegaard: Selections from His Journal*. New York: Dover Publications, Inc. Mineola, 2003.
- KLÁCEL, František Matouš. *Slovník pro čtenáře nowin, w němž se vysvětlují slova cizího původu*. W Brně: Karel Winiker, 1849. 166 s.

- KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln - Weimar - Wien: Böhlau Verlag, 2005.
- KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005. 879 s. ISBN 80-200-1351-2.
- KRAUS, Jiří. *Rétorika v evropské kultuře*. Vyd. 2., (přepřac.). Praha: Academia, 1998. 182 s. ISBN 80-200-0659-1.
- LANDA, Jiří. *Saskia Burešová: Štěstí můžeme dávat, i když je nemáme*. Zdroj: Magazín TV Plus, č. 21, vyšlo 15. 5. 2012.
- MAKONJ, Karel. *Pantalone, nebo Vyskočil?* In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5.
- MARTINEC, Václav a DVOŘÁK, Jan, ed. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003. 191 s. Teatrologie; sv. 6. ISBN 80-7068-171-3.
- MARX, Karl. *Kapitál: kritika politické ekonomie. Díl 1, kniha 1, Výrobní proces kapitálu*. 6. vyd., ve Svobodě 2. vyd. Praha: Svoboda, 1978. 845, [1] s.
- MARX, Karl a ENGELS, Friedrich. *Spisy*. Sv. 3. Praha: SNPL, 1958. 1 sv. REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
- MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3.
- MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. 448 s. ISBN 80-7178-200-9.
- MEYROWITZ, Joshua. *Všude a nikde: vliv elektronických médií na sociální chování*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2006. 341 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0905-3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnosti a nezáměrnosti v umění*. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan, JANKOVIČ, Milan, ed. a ČERVENKA, Miroslav, ed. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. 2 sv. (556, 598 s.). Strukturalistická knihovna; sv. 4, 5. ISBN 80-7294-000-7.
- MÜNZ, Rudolf. *Zdechlina, kterou je nutno ještě dorazit (Lidský koncept teatrality jako metodický princip v historiografii staršího divadla)*. In: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, uspořádal Jan Roubal, Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2005.
- NEZVAL, Vítězslav. *Sbohem a šáteček: [Básnická sbírka]*. 12. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1982. 217 s. Klub přátel poezie. Výběrová řada. Pegas.
- *Osobnostní herectví a cesta k němu. Sborník z kolokvia*. Akademie múzických umění v Praze, Praha: Divadelní fakulta, 2009. 69 s. ISBN 978-80-7331-134-6.
- PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1990. 162 s. ISBN 80-200-0263-4.
- PETRUSEK, Miloslav. *Společnost jako sociální konstrukce a text*. Časopis TEORIE VĚDY/THEORY OF SCIENCE. Vol 30, No 3-4 (2008). Praha: Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti při Filosofickém ústavu Akademie věd České republiky, 2008. ISSN 1210-0250.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4., upr. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997. 178 s. ISBN 80-238-1741-8.

- *Platón: Ústava - Republika.* [Praha]: Nová Akropolis, [1996]. 23 s. Učební text ke Kursu srovnávací filosofie Východu a Západu. ISBN 80-86038-07-6.
- POKORNÁ, Jaroslava. *Reflexe námezdné herečky.* In: *Hic sunt leones (o autorském herectví).* In: *Hic sunt leones (o autorském herectví).* Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5.
- POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy.* Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. 190 s. Souvislosti; sv. 16. ISBN 80-204-0747-2.
- RIESMAN, David, DENNEY, Reuel a GLAZER, Nathan. *Osamělý dav: Studie o změnách amerického charakteru.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968. 365, [2] s. Ypsilon; Sv. 4.
- ROUBAL, Jan. *Ludická koncepce Nevidadla Ivana Vyskočila.* In: Kontext(y) I: Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria-Theatralia-Cinematographica. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
- ROUBAL, Jan. *Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství.* In: *Hic sunt leones (o autorském herectví).* In: *Hic sunt leones (o autorském herectví).* Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5.
- ROUBAL, Jan. *Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla.* In: Divadelní revue 2/2008. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rozpravy.* 2., rozš. vyd. Praha: Svoboda, 1989. 292 s. Filozofické dědictví / Nakl. Svoboda. ISBN 80-205-0064-2.
- SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii.* Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2006. 717 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 45. ISBN 80-7298-097-1.
- SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus.* Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2004. 109 s. Krystal; sv. 4. ISBN 80-7021-661-1.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. *Filiace dialogického jednání s moderními psychoterapeutickými směry.* In: *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi.* Vyd. 1. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. 162 s. ISBN 978-80-7331-193-3.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry: od Buytendijka k Vyskočilovi.* Vyd. 1. V Praze: Brkola, 2011. 79 s. ISBN 978-80-905152-3-9.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta).* V Praze: Athos, 1946. 463 s.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění.* 2. vydání. Praha: Fr. Borový, 1941. 454 - [II] s. Umění a život; Sv. 1.
- SVOBODOVÁ, Jana et al. *Fenomén spisovnosti v současné české jazykové situaci.* Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2011. 233 s. Spis Pdf OU. ISBN 978-80-7464-019-3.
- TAYLOR, Charles. *Etika authenticity.* Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2001. 134 s. Morální a politická filosofie; sv. 9. ISBN 80-7007-150-8.
- THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií.* 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004. 219 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0652-6.
- TRAMPOTA, Tomáš. *Zpravodajství.* Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. 191 s. ISBN 80-7367-096-8.
- VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlasové poruchy. Studijní text vzdělávacího cyklu Via aperta.* Vyd. 2. DDM Rokycany, 2008. 94 s. ISBN 978-80-254-1647-1.

- VELTRUSKÝ, Jiří. *Člověk a předmět na divadle*. In: Slovo a slovesnost (List pražského lingvistického kroužku), nákladem Melantricha a.s. v Praze, 1940. Ročník VI.
- *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelský dům OP, 1996. Díl 1: A - F. Encyklopedie Diderot. ISBN 80-85841-31-2.
- VYSKOČIL, Ivan. *Dialogické jednání (heslo k autorizaci)*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5.
- VYSKOČIL, Ivan a RUT, Přemysl, ed. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. soubor. vyd. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3.
- VYSKOČIL, Ivan. *Úvodem*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5.
- VYSKOČILOVÁ, Eva. *Výchova k hlasu jako pedagogicko-psychologický problém*. In: *Hlas, mluva, řeč*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006. ISBN 80-7331-074-0.
- ZDEŇKOVÁ, Marie et al. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- ZICH, Otakar a OSOLSOBĚ, Ivo. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd., (V Panorámě 1.). Praha: Panorama, 1986. 412 s.
- ZUKIN, Sharon. *Consuming Authenticity*. In: *Cultural Studies Vol. 22, září 2008, č. 5*.

ONLINE ZDROJE

- BAUDRILLARD, Jean. *Realita překonává hyperrealismus* (studie). Časopis ALUZE [online] – Revue pro literaturu, filozofii a jiné. 1/2007. Dostupné z: http://www.aluze.cz/pdf/aluze_2007_01.pdf.
- BRÁZDA, Radim. *Jean Baudrillard – reálný únik z hyperreality*. Komentář ke studii. Časopis ALUZE [online] – Revue pro literaturu, filozofii a jiné. 1/2007. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2007_01/08_Studie_-_predmluva_-_Brazda.pdf.
- BRYANT, Tom. *X Factor Auto-Tune scandal deepens amidst claims performances were altered during live finals*. Daily Mirror [online]. 24. 8. 2010. Dostupný z: <http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/x-factor-auto-tune-scandal-deepens-243155>.
- CNN Live. *Gun Owner's of America Larry Pratt DESTROYS CNN's Piers Morgan on CT Shooting*. Zdroj: server YouTube [online]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=n9z1wfgNf9E&noredirect=1>.
- ČESKÁ IMPROLIGA [online]. Dostupné z: <http://www.improliga.cz/o-improalize/>.
- ČTK, Česká média [online]. *Hlasatelé české televize naposledy!* 29. 12. 2005. Dostupné např. z: <http://www.satcentrum.cz/clanky/1764/hlasatele-ceske-televize-zitra-naposledy/>.
- ENGELS, Friedrich. *Engels to Franz Mehring*. London, July 14th, 1893. In: *New International* [online], Vol. 1 No. 3, September – October 1934. Dostupné z: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93_07_14a.htm.

- GREGOR, Jan. *Dvojka hledá tvář*. Zdroj: časopis Respekt [online]. 19. 2. 2010. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-48731650-dvojka-hleda-tvar>.
- HEJDÁNEK, L. v pořadu *Hovory o víře* [online], Český rozhlas 6, 24. 3. 2007. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/paprskynadeje/zprava/vira-a-jeji-reflexe--348289>.
- KING, Larry. *How I became Larry King*. Výňatek z autobiografie Larryho Kinga *My Remarkable Journey* (Weinstein Books, 2009). Zdroj: CNN.com/entertainment [online]. Dostupné z: <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/05/05/larry.king.book.radio/index.html?iref=allsearch>.
- KLUB TELEVIZE NOVA [online]. Dostupné z: <http://web.nova.cz/vasetelevize/?212c=%3Bklub~>.
- KULTURA S DVOJKOU [online], Česká televize (ČT2), videoarchiv. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/video>.
- LINDAUROVÁ, Lenka. *Kultura s Dvojkou za pět*. Zdroj: časopis A2 [online], č. 4/2011. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/4/kultura-s-dvojkou-za-pet>.
- SEDLICKÁ, Dagmar. *Kolik je věcí, které já nepotřebuji*. Rozhovor s Ivem Treterou. Literární noviny [online], 1. 2. 2011. Dostupné z: <http://www.literarninoviny.cz/politika/rozhovory/3181-kolik-je-vci-ktere-ja-nepotebuji>.
- SLOVNÍK CIZÍCH SLOV [online]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz>.
- SUĎTE JE! Československá filmová databáze [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/252622-sudte-je/>.
- SVĚTVĚDY.CZ [online], populárně naučný vědeckotechnický časopis. Dostupný z: <http://svetvedy.cz/50-let-televize---cast-i/>.
- ŠMÍD, Milan. *Historie televize v ČR - 4*. Louče 38 [online]. Dostupné z: <http://www.louc.cz/pril01/p38his4.html>.
- TNS AISA s.r.o.: *Moderátoři nově koncipovaných Událostí*. Závěrečná zpráva z kvalitativního výzkumu. Únor 2012. Zdroj: Česká televize [online]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/media-it/166417-nove-tvare-udalosti-jakub-zelezny-a-aneta-savarova/>.
- TÝDEN.CZ [online]. *Idiote! řekl moderátor CNN zastánci zbraní. Chtěl ho vyhostit*. 25. 12. 2012. Zdroj: ČTK. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/zahranici/amerika/jste-idiot-rekl-moderator-cnn-zastanci-zbrani-chteji-ho-vyhostit_256406.html.
- VĚŘTE NEVĚŘTE [online], Česká televize (ČT24), videoarchiv. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/video>.
- VITVAR, Jan H.. *Dvojka něčeho lepšího*. Zdroj: časopis Respekt [online], č. 5/2011. 30. 1. 2011. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-49633740-dvojka-neceho-lepsiho>.
- VRTĚTI PSEM (Wag The Dog). Česko-slovenská filmová databáze [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/5959-vrteti-psem/>.
- WIKIPEDIA contributors. *Fourth wall* [online]. Wikipedia, The Free Encyclopedia; 2013 Apr 14, 20:42 UTC [cited 2013 Apr 25]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Fourth_wall.