

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Divadelní vědy

Diplomová práce

Bc. Vojtěch Smetana

Herec a autenticita

The Actor and Authenticity

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu mé diplomové práce doc. Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph.D. za jeho poutavý výklad na seminářích, jež mě vždy dokázal povzbudit k dalšímu bádání.

Děkuji mé rodině a mé přítelkyni za dlouhotrvající podporu při mém rozvleklém zkoumání a psaní této práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt

Diplomová práce vedle sebe staví Heideggerův koncept autenticity a pojem herce podpořený nejvýraznějšími teoriemi herectví 20. století. Při snaze prozkoumat hercův vztah k autenticitě se práce též snaží najít třecí plochy fenomenologie a divadelní vědy. Zastřešující otázkou práce je, zdali se dá na herce aplikovat teorie autenticity pobytu. Na otázku odpovídá text samotný, a sice snahou Heideggerovu autenticitu na herce aplikovat.

Klíčová slova

herce, autenticita, Heidegger, Stanislavskij, Čechov, Brecht, Kantor

Abstract

The diploma thesis juxtaposes Heidegger's concept of authenticity and the notion of an actor supported by the most prominent theories of acting in the 20th century. In an attempt to explore the actor's relationship to authenticity, the thesis also tries to find the common areas of phenomenology and theater studies. The main question of the work is if the theory of authenticity of Dasein can be applied to an actor. The question is answered by the text itself in an effort to apply Heidegger's authenticity to an actor.

Keywords

actor, authenticity, Heidegger, Stanislavski, Chekhov, Brecht, Kantor

Obsah

Úvod.....	6
1. Heideggerův pojem autenticity.....	9
2. Moment hraní.....	16
3. Spolubytí herce a diváka.....	26
4. Hercovo neurčité „ono se“.....	33
5. Nálada.....	38
6. Bytí k smrti.....	43
7. Herec a autenticita.....	47
a) Sémiologický výklad.....	47
b) Fenomenologicko-ontologický výklad.....	48
c) Spolubytný výklad.....	51
8. Praktické pozorování.....	53
Závěr.....	56
Seznam použité literatury.....	59

Úvod

Ověřený původ potravin, pravost nedotčeného místa, identita, být sám sebou – autenticita se objevuje v rozmanitých výkladech dnešního světa. Je vnímána jako stav, kterého bychom měli nebo alespoň chtěli všichni dosáhnout. Dokazují to nejrůznější etikety, hesla a rady o tom, jak najít sebe sama. Andrew Potter ve své knize *The Authenticity Hoax: How We Get Lost Finding Ourselves* tvrdí, že autenticita je reakce na současný virtuální a umělý svět.¹ A je spíše způsobem, jakým mluvíme o věcech, než něco reálného a trvalého.² Přesto se autenticita objevuje v myšlení spousty filosofů jako jsou Jean-Jacques Rousseau, Jean-Paul Sartre, Albert Camus a u spousty dalších je i nepřímo pojmenována – za všechny Sókratův výrok „*Gnóthi Seautón*“.³ U všech jmenovaných je autenticita opisována jen pozitivně vnímanými pojmy jako seberealizace, odpovědnost či pravda. Je však autenticita něco nutně pozitivního?

Pojem autenticity, o který se tato práce opírá, pochází od fenomenologa 20. století Martina Heideggera. Budeme se tak pohybovat v rámci ateistického existencialismu, kde je člověk nejdříve do světa vržen a až následně světem utvářen. V první kapitole zvané *Heideggerův pojem autenticity* budou představeny nejdůležitější pojmy Heideggerovy terminologie a stručně popsány momenty, které jsou pro osvětlení pojmu autenticity zásadní. Stavíme před sebe však těžký úkol, neboť Heideggerova filosofie je všeobecně vnímána jako jedna z nejtěžších a často pozbývá příkladů. Navíc se jedná o ontologickou analýzu člověka, tudíž je Heideggerovo zkoumání nadmíru obecné, což také zapříčiňuje onu absenci konkrétních příkladů. Práce se snaží postavit vedle sebe Heideggerovu terminologii a terminologii divadelní vědy a najít jejich vzájemné třecí plochy.

Dostáváme se tak k první otázce, která tuto práci zastřešuje: Dá se na herce aplikovat teorie autenticity pobytu? Abychom si tuto otázku mohli vůbec položit, musíme pojem herce vystavit Heideggerovým pojmům a ptát se, jaké místo má herec v

1 POTTER, Andrew. *The Authenticity Hoax: How We Get Lost Finding Ourselves*. Harper, 2010, s. 14.

2 Tamtéž, s. 21.

3 „*Poznej sám sebe.*“

rámci fenomenologického zkoumání bytí. Na tuto otázku odpovídá kapitola *Moment hraní*, která herce zkoumá jako jsooucnu ve vztahu ke svému bytí. Následně se snažíme prozkoumat, jak se struktura bytí tohoto jsooucnu mění, když se toto jsooucnu stává hercem.

Další otázka, kterou si v druhé kapitole klademe je: Lze skloubit něco tak údajně umělého jako je umění, s něčím tak domněle přirozeným jako je autenticita? Vždyť i Václav Havel píše: „*Čím více se umění snaží být uměním, tím méně je autentické.*“⁴ Bude tedy třeba prozkoumat vztah herce k realitě spolu s jeho vztahem k umělosti umění. Čímž se též otevírá prostor pro zkoumání rozličných hereckých technik, z nichž má každá jiný vztah k realitě a umělosti. Pokusíme se tak zodpovědět otázku: Je technika herce určujícím faktorem pro jeho autenticitu?

Pro herce je také důležitý jeho vztah s divákem. Stejně jako pro jsooucnu, které zkoumá Heidegger, je důležité jeho spolubytí s druhými. Herec a divák vytvářejí divadelní dílo společně, proto je též podstatné definovat, jak se tato společná tvorba děje vzhledem k Heideggerově ontologii a pojmu autenticity. Touto problematikou se zabýváme v kapitole *Spolubytí herce a diváka* a klademe si tak otázku: Jaký má vliv vztah herce a diváka na jejich autenticitu?

Je třeba také vymezit opak autenticity, který Heidegger nazývá neurčité „ono se“. Z tohoto stavu, ve kterém podle Heideggera člověk setrvává prvotně a nejčastěji, se musí pobyt vymanit, aby prozřel a objevil svou nejzazší a nejvlastnější možnost. Jaké je hercovo neurčité „ono se“? A jak herec může prozřít, aby se z neurčitého „ono se“ vymanil?

Odpověď na to, jak se pobyt může z neurčitého „ono se“ vymanit, Heidegger má. Pomůže mu správné rozpoložení. Snažíme se zde však vyzkoumat, zdali je herec, jakožto určitá forma pobytu, zároveň určitým rozpoložením. Nebo také: Když se pobyt formuje do zformovaného herce, mění se jeho rozpoložení automaticky a bezprostředně, nebo je potřeba, aby se herec naladil?

4 HAVEL, Václav: *Eseje a jiné texty 1953-96*, s. 633.

Stěžejní kapitolou je bezesporu kapitola *Bytí k smrti*, která doplňuje naše hledání autenticity v rámci hercova počínání o poslední dílek skládačky. Fenomén smrti je zde zasazen do kontextu divadla a snaží se najít spojnice s hercem potažmo divákem. Vyjeví se nám, že Heideggerova filosofie a divadlo jsou si navzájem velice blízkými prostory. V předposlední kapitole *Herec a autenticita* se pokusíme nastínit několik možných výkladů, které z našeho bádání plynou.

Závěrečná kapitola nazvaná *Praktické zkoumání* se pokouší o přenesení výzkumu do praktické situace. Několik takových situací je popsáno z pohledu autora práce a jedná se o velmi krátkou reflexi vyzkoumaných myšlenek v rámci vzpomínek spojených s diváctvím a herectvím.

1. Heideggerův pojem autenticity

Zpočátku je třeba pevně ukotvit náš zkoumaný divadelní subjekt (kterýmžto je herec) v jeho výchozí životní situaci, neboť ta determinuje veškeré následující situace včetně momentu, kdy se herec nachází na jevišti v *modu hraní*. Výchozí životní situaci myslíme lidské počinání očištěné od veškerého marastu každodennosti, který bezprostředně po výchozí situaci přichází. Jedná se však o metodologické cvičení, ve kterém je třeba se oprostit od problematiky stáří.

Přístupme k herci nejdříve jako ke jsoucnu očištěnému na pouhé bytí, než na něj budeme nazírat jako na jednu z možných realizací člověka. Hlavním zdrojem této práce, pro nejelementárnější strukturu lidství a pro pojem autenticity z toho vycházející, je ontologický fenomenolog Martin Heidegger. Heideggerovo kanonické dílo *Bytí a čas* se pokouší o novou tzv. fundamentální ontologii na jejíž začátku, aby mohl položit otázku po bytí, musí Heidegger zprůhlednit jsoucno, které si tuto otázku pokládá – člověk sám.⁵ *Bytí a čas* je precizní analýzou situace člověka ve světě. Nezabývá se lidskou osobností psychologicky, nýbrž objektivem fenomenologie nechává člověka vidět tak, jak se sám ukazuje.⁶ Výběr díla *Bytí a čas* není motivován uplatněním Heideggerovy ontologie na herectví kompletně. Bude však třeba věnovat se ontologii do té míry, která nám zajistí nalezení Heideggerova pojmu autenticity.

Každé nové zkoumání sice předpokládá jisté znalosti, ale snaží se zároveň vybudovat základy pro svá tvrzení. Heideggerovo zdánlivě banální rozlišení věci a člověka je neodmyslitelným krokem při zprůhlednění lidství a při analyzování jeho polohy ve světě. V duchu syntézy divadelní vědy a filosofie postavíme vedle sebe pojmosloví z obou oborů. Představme si situaci, kde náš herec sedí v lavici školní třídy, na zádech mu asistuje neživý manekýn a v ruce drží okno. Dívejme se na popsanou situaci očima fenomenologa. Herec obklopený scénou a užívajíc rekvizit, je jednoduše člověk zacházející s věcmi. Podle Heideggera je to *pobyt* obstarávající *výskytová* jsoucna. Herec je přede-vším pobyt, tedy jsoucno, které má nějaký vztah ke svému bytí,

⁵ HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 23.

⁶ Tamtéž, s. 52.

nějak mu rozumí a záleží mu na něm. V originále *Dasein*, tedy doslova přeloženo jako *zde bytí*. Bytí, které je „tu“ u mě, jakožto u jsoucna, které se na něj tázá. Oproti tomu stojí výskytová jsoucna, která též disponují svým bytím, ale nijak mu nerozumí, vědomě se k němu nevztahují. Bytí je pouze jejich vlastnost, tudíž se jen vyskytují.⁷ Taková jsou všechna ostatní jsoucna krom pobytu.⁸ Nutno dodat, že pojem pobyt se ne zcela rovná pojmu člověk. Důvodem vykonstruování nové terminologie je zbavení se nánosu na běžně používaných slovech. Člověk může znamenat náboženské spojení duše a těla nebo určitý biologický organismus a spousty dalších výkladů. Proto i v této práci dodržujeme Heideggerovo pojmosloví.

„Pobyt rozumí sobě samému vždy ze své existence, z jisté možnosti sebe sama, jak sebou samým být, či sebou samým nebýt. Tyto možnosti si pobyt buď sám zvolil, nebo se do nich dostal, či v nich vždy již vyrostl. O existenci, pokud se týče toho, zda se jí chopí, nebo zda jí zanedbá, rozhoduje vždy pouze ten který pobyt sám.“⁹

Pobyt není možné postihnout v celku pouhým popisem jeho vlastností nebo jeho účelem. Je to další odlišení pobytu od výskytové věci. Vlastností okna je průhlednost, která je zároveň i jeho účelem. Pokud bychom chtěli podstatu okna uchopit slovy, řekli bychom, že je to díra ve stěně, která umožňuje vidět skrze onu stěnu. Pokusy o popsání člověka v jeho obecnosti často selhávají svou neúplností. O zachycení podstaty lidství se pokoušela už Antika a Heidegger se ve svém bádání nemůže vyhnout témuž pokusu. Podle Heideggera se pobyt vždy již ocitá ve světě, který je pro něj velice zásadním jsoucnem, neboť k němu se bytostně stále vztahuje, tudíž má tendenci z něj rozumět svému bytí.¹⁰ Navíc dokud pobyt je, nemůže existovat bez vztahu ke světu, bytí a svět jsou fundamentálně neoddělitelné.¹¹ A pobyt vržený do světa je zároveň vždy vržený do svých možností.¹² Z toho vyplývá, že pobyt jakožto bytí, kterému o jeho bytí jde, lze popsat dvěma skutečnostmi. A totiž, že pobyt je svým „tu“ a jest vždy některou ze svých možností.

7 Tamtéž, s. 61.

8 O zvířeti se ontologicky Heidegger zmiňuje v §47, kde jeho uhynutí odlišuje od odchodu pobytu. Živočicha tedy nepokládá za jsoucno, které by mělo vztah ke svému bytí. Živočichova smrt je terminologicky uhynutím a jeho existence pouhým žitím.

9 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 28-29.

10 Tamtéž, s. 32.

11 Tamtéž, s. 81.

12 Tamtéž, s. 61.

Podívejme se nejdříve na to, co Heidegger myslí tím, když mluví o konceptu „být možností“. Nejprve v nás tvrzení, že pobyt je bytostně svými možnostmi, nepochybně vzbudí podezření, že lidskosti je zde přisouzeno svobodné jednání. Heidegger se však pohybuje (alespoň v této fázi) mimo nebo lépe před jakoukoliv etikou či náboženstvím a svobodné jednání není součástí jeho zkoumání. Slovo možnost však naznačuje, že se alespoň jedná o jakousi zodpovědnost. Jednání, ať už svobodné či nikoliv, je v pojmu „být možností“ silně přítomno. Totiž mít možnost znamená být něčeho schopen, moci jednat. A možnost je trvalý stav, který trvá, dokud se nerozhodneme. A pokud se rozhodneme pro jednu z možností, tím naráz negujeme možnosti jiné a následně se ocitáme před možnostmi novými. Kvůli této nemožnosti zbavit se možností, možností pouze nedisponujeme, ale možností jsme. Pobyt je tedy prostoupen negativitou a to hned dvojí. Jednak vždy musí zvolit jednu z možností seberealizace, čímž zároveň není možností druhou. Tedy pobyt se utváří nejen na základě možnosti, kterou zvolil, ale i tím, čím si zvolil nebýt. A protože má před sebou neustále možnosti nové, vždy má něco před sebou, vždy něčím *ještě* není.¹³

*„Pobyt nachází ‚sebe sama‘ prvotně v tom, co dělá, potřebuje, očekává, čemu brání – v prvotně obstarávaném příručním jsoucnu světa našeho okolí.“*¹⁴ Vždy v každé chvíli naší existence jsme vrženi do určitého výchozí stavu v rámci světa kolem nás. Tento stav sestává z několika strukturních momentů, které budou následně probrány. Už jsme uvedli, že člověk (jakožto pobyt) nemůže být mimo svět. Se světem je v neustálém vztahu „bytí ve“ světě. V tom je obsaženo, že pobyt je též ve stavu „bytí u“ světa, když do něj vystupuje a otevírá se mu.¹⁵ To jak každý den zacházíme se světem, jsou různé způsoby bytí v něm a Heidegger toto zabydlování se do světa nazývá „obstarávání“. Svět obstarávám, když něco zhotovuji, zařizuji, o něco pečuji.¹⁶ Když Čechovova postava přijde do místnosti, usedne ke stolu, nalije si vodku a napije se, obstarává svět kolem sebe. Skrze obstarávání člověk nachází sebe sama. Vedle každodenního používání příručních jsoucn, čímž je právě ono obstarávání, se člověk nalézá ve „spolubytí“. Je totiž potřeba přísně odlišit židli či láhev s vodkou, jakožto příruční

13 PUC, Jan: *Být sám sebou: Heideggerův pojem autenticity a jeho kritika*. Praha, 2009, s. 7-8.

14 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 149.

15 Tamtéž, s. 75.

16 Tamtéž, s. 77.

jsoucná, od lidí. Ti nejsou mé vlastní bytí a přesto jsou to také pobyty nejsouce pro nás příručními jsoucnými ve smyslu výskytu. Pobyt chápe ostatní pobyty jako způsoby bytí, kterými se právě projevují.¹⁷ Svět je vždy již světem, který sdílím s druhými a ve světě mého okolí se s druhými setkávám.¹⁸ Tento moment je nazván „spolubytí“.

Tím se dostáváme k částečnému vymezení autenticity jejím opakem a totiž neurčitým „ono se“. Jelikož pobyt žije ve spolubytí s druhými a spolubytí utváří podobu světa, do kterého je pobyt vržen, je sváděn k rozplynutí se do bytí druhých. Řečeno Heideggerem: „*Pobyt zprvu vždy již odpadl od sebe sama jako autentického ‚moci být sebou‘ a propadl ‚světu‘.*“¹⁹ Neurčité „ono se“ je „veřejné nikdo“, které odebírá jednotlivcům odpovědnost a přebírá ji na sebe. Tedy na vyprázdněnou neurčitost, kterou v běžné řeči pojmenováváme jako „ono se“: „Ono se to rozbilo. Ono se to spraví. Tohle se teď nosí. Takhle se to teď dělá.“ V divadelní praxi bychom mohli říci: „Ono se to takhle vždycky hrálo“ nebo „Ono se to lidem líbí“. Myšleno tak, že do vytvářeného díla nechceme vkládat vlastní invenci a ani odpovědnost za něj nechceme přenést na někoho určitého, ale na tradici zastoupenou každým tedy nikým. Upadnout do neurčité „ono se“ je neautentický modus bytí a znamená, že se člověk rozplývá do světa, existuje v něm daleko zapuštěněji než v autentickém bytí sebou samým. Upadá ze sebe do sebe, přesněji z autentického sebe do neautentického sebe, kde vytváří různé charakterologie a typologie bytí,²⁰ které jsou ale dalším zevšeobecněním jednotlivých pobytů a jejich důkladnějším zasazením do neurčité „ono se“. To je však člověku přirozené, že prvotně obstarává svět prakticky a takové upadání do světa zde není morálně hodnoceno jako něco, co je potřeba vymýtit.²¹ My však nehodláme hercovu autenticitu soudit morálně, ale zkoumat ji jako způsob bytí pobytu, který nazýváme „hraní“.

Ze svého neautentického způsobu bytí se pobyt může najít skrze náladu. Pobyt je vždy již nějak naladěn.²² I když někdy říkáme „Jsem bez nálady.“, popisujeme tím určitou naladěnost, ve které se bytí našeho „tu“ ukazuje jako břímě.²³ Naopak dobrá

17 Tamtéž, s. 150.

18 Tamtéž, s. 148.

19 Tamtéž, s. 209.

20 Tamtéž, s. 211.

21 Tamtéž, s. 209.

22 Tamtéž, s. 165.

23 Tamtéž, s. 165.

nálada nás od naší tíže bytí odvádí a zaměřuje nás více na okolní svět. Proto nám návrat z neurčitého „ono se“ k sobě samým umožní nálada ve formě *úzkosti*. Pro její osvětlení je potřeba ji odlišit od strachu. Strach můžeme mít pouze z určitého či neurčitého jsoucna vně nás. Zatímco úzkost máme ze samého „bytí ve světě“ jako takového. Úzkost je více neurčitá, postrádá dostatečnost a neznáme její určitou škodlivost. V úzkosti svět postrádá významnost.²⁴ „*Úzkost osamocuje pobyt k jeho nejvlastnějšímu ,bytí ve světě‘, které se jako rozumějící bytostně rozvrhuje do svých možností.*“²⁵ a dále „*Úzkost přivádí pobyt před jeho svobodu k (...) autenticitě jeho bytí jako před možnost, již vždy už jest.*“²⁶ Úzkost nás vytrhává z chlácholivého neurčitého „ono se“ zpět k nám samým a uvrhuje nás do stavu nezabydlenosti ve světě. Zde už nejsme rozptylováni rádobou pravdivými výklady společnosti, ale soustředíme se pouze na to, že jsme, že můžeme být a že také můžeme nebýt. Tím se nám otevírá možnost autenticity.

V úzkosti „(...) *je pobyt postaven před nic možné nemožnosti své existence.*“²⁷ Uvědomuje si své „moci být“ a i možnost o něj přijít. Uvědomuje si, že může přijít o možnost k čemukoliv se vztahovat, tedy o možnost existence. A přijít o možnost existence znamená smrt. Smrt však není pro autentický pobyt událost, která teprve přijde a prozatím se nás netýká. Výklad, kdy smrti nevěnujeme pozornost, světu hlásá neurčité „ono se“, které nám například prostřednictvím filmu říká, že se smrti nesmíme bát, neboť to značí slabost charakteru. Bytí pobytu je ale smrtí prostoupeno a smrt v něm bytuje jako jeho negace. Pobyt, který stále ještě něčím není, se může završit ve své celosti právě smrtí jako svou nejvlastnější možností. Pobyt nesmí čekat na smrt jako na něco, co má přijít z vnějšku, to je strach o své bytí. V úzkosti pobyt přijímá smrt jako svou součást, jako své nejvlastnější „moci být“.

Zbývá nám pojmenovat to, co nás má vytrhnout z upadání do světa a rozptýlení se v neurčitém „ono se“ a vrátit nás k sobě samým do nezabydlenosti ve světě a k autentickému bytí k smrti. Bytí pobytu Heidegger tituluje jako *starost*, ale pouze čistě ontologicko-existenciálně.²⁸ Nechápe starost v jejím běžném významu, tedy jako obavu

24 Tamtéž, s. 220.

25 Tamtéž, s. 222.

26 Tamtéž, s. 222.

27 Tamtéž, s. 302.

28 Tamtéž, s. 227.

o něco či o někoho a ani ve smyslu péče např. o květiny nebo o nemocnou osobu. Chápe starost v jejím nejširším smyslu slova. Starost jako účast na něčem, co nelze ignorovat. Účast na životě samotném. Starost je nejzákladnější způsob bytí pobytu,²⁹ který zahrnuje (1) fakticitu neboli onu vrženost do světa, kde si pobyt své „tu“ sám nedal, ale je mu bezpodmínečně vystaven. (2) Existenci, tedy určitý rozvrh bytí pobytu určený jako „moci být“. (3) A upadání do světa jakožto základní způsob bytí každodennosti.³⁰ Tak vypadá elementární struktura bytí člověka coby pobytu. Pobyt jakožto starost, s již jmenovanými třemi strukturálními existenciálními, může být v úzkosti burcován svědomím k nejvlastnější provinilosti.³¹ Svědomí je volání starosti, která volá mlčky pobyt ze sebezapomenutí v neurčitém „ono se“ zpět k sobě samému. A pakliže starost volá pobyt, volá pobyt sebe sama. Volání je mlčenlivé, protože se snaží pobyt vytrhnout z řeči neurčitého „ono se“ zpět do mlčenlivosti existenciálního „moci být“.³² Do ticha lze přitáhnout jen tichem. Svědomí by se neozývalo, pokud by zde nebyla vina, kterou však Heidegger nechápe vulgárně, jako být důvodem nedostatku v pobytu někoho druhého. Vině však její určité „ne“ (její negaci) ponechává a vyvozuje, že mít na něčem vinu znamená, být základem bytí určeného skrze „ne“ – být základem negativity. A jak už jsme řekli, pobyt je negativitou, neboť bytuje neustále k smrti, která je jeho součástí. Proto je pobyt vždy již vinen. Jeho vina je jeho neustálá nedokončenost. Opět připomínáme, že se nejedná o morální vinu. Být vinen je negativní, ale ne ve smyslu dobra a zla, ale ve smyslu nebýt ucelený.

K autentickému bytí však nestačí pouze úzkost a svědomí. Mlčenlivé volání svědomí je potřeba vyslyšet, porozumět mu a mít „odhodlanost“, která se úzkosti nevyhýbá a přijímá svou nejvlastnější provinilost.

„Odhodlanost jako autentické ‚bytí sebou‘ neodděluje pobyt od jeho světa, nemění jej v izolované, nezakotvené já. A není to ani možné – neboť odhodlanost jako autentická odemčenost není ničím jiným než autentickým ‚bytím ve světě‘. Právě ona vede ‚bytí sebou‘ od příslušného

29 DREYFUS, H. *Being-in-the-World, A commentary on Heidegger's Being and Time*. Cambridge : The MIT Press, 2001, s. 239.

30 HEIDEGGER, Martin.: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 321.

31 Tamtéž, s. 306.

32 Tamtéž, s. 314.

*obstarávajícího bytí k příručnímu jsoucnu a podněcuje k pečujícímu spolubytí s druhými.*³³

Je však potřeba mít na paměti, že pakliže si pobyť odemkne v odhodlanosti své nejvlastnější „moci být“ a nazírá se celý ve svém „bytí k smrti“, je také stále odemčen opětovnému spadnutí do neautenticity neurčitého „ono se“.³⁴

Díky předchozímu výkladu pojmu Heideggerovy autenticity si můžeme klást cíle pro naše další bádání. Předně je potřeba najít vztah herce ke světu, do kterého je vržený a prozkoumat modus jeho existování, který nazýváme hraní. Následně probereme vztah herce a diváka, jakožto spolubytí pobytů účastníků se divadelního díla. Dále budeme hledat neurčité „ono se“ jako neautentický způsob existování herce. A nakonec bude potřeba prohlédnout hercovo rozpoložení a schopnost bytí k smrti.

33 Tamtéž, s. 336.

34 Tamtéž, s. 346.

2. Moment hraní

Nyní nám jde o to určit, co se děje ve chvíli, kdy pobyť přijde před publikum, začne „hrát“ a stává se tedy hercem. Kdy bytí existuje způsobem, jakým ho obvykle nazýváme „herec“? Zbavme nejdříve pojem „herec“ jeho funkcí jako je zaměstnání nebo permanentní společenský status. Herec je pro nás způsob existování pobytu v momentu hraní. Terminologie Otakara Zicha, totiž triáda *herec–herecká postava–dramatická osoba*,³⁵ je pro naše zkoumání vhodná vzhledem ke své schematičnosti, ale také ke své stálé platnosti. Stejně jako Jaroslav Etlík poukazuje na to, že Zich před divákem schovává herce za hereckou postavu,³⁶ my chceme poukázat na to, že za hercem se skrývá ještě pobyť. Ten je však záležitostí ontologickou, nikoli receptivní. Po definici pobytu se nyní nacházíme před touto triádou a proces přeosobnění herce se nám rozrůstá na: *pobyť–herec–herecká postava–dramatická osoba*. Avšak je třeba tuto řadu obohatit o Etlíkovu invenci a totiž, že herec není při hraní nutně vždy hereckou postavou, ale onen moment hraní, o který nám zde jde, je zformování herce. Ten pak může být hereckou postavou, ale i čímkoliv jiným.³⁷ Řada se nám nyní změnila spíše v jednoduchý diagram (viz Diagram 1). Je potřeba prozkoumat podmínky, za jakých se pobyť stává zformovaným hercem.

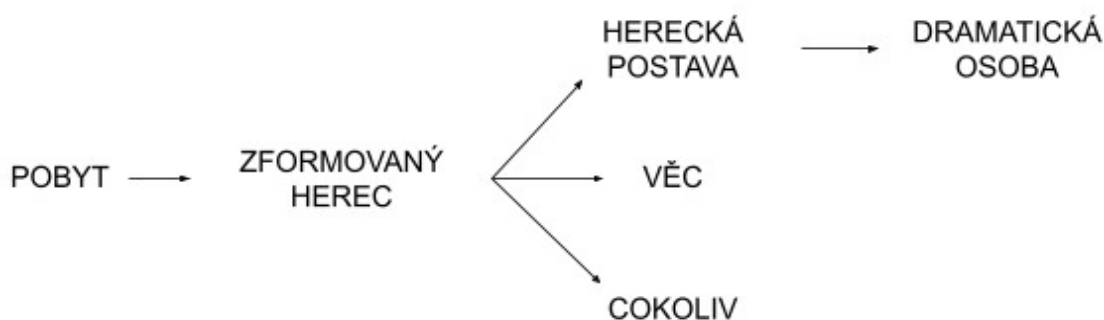


Diagram 1

35 Viz ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*

36 ETLÍK, Jaroslav: *Divadlo jako zakoušení: vztah neotického a ontologického principu v divadelním umění*. Divadelní revue, roč. 10/č. 1 (1999). s. 6.

37 Tamtéž, s. 14.

Klíčem k rozeznání, zda se pobyt nachází mimo mód hraní nebo v něm, by nám mohl být vztah pobytu k výskytovým jsouncům a následně vztah ke světu kolem něj. Již výše jsme řekli, že herec na scéně obklopený věcmi je pobyt zacházející s příručními jsouncy neboli obstarávající svět kolem sebe. Vyjevuje se nám tu vztah mezi pobytem a světem, přesněji pobytem jakožto hercem a světem jakožto jeho okolím. Pobyt se světem může zacházet jako s realitou – vše co používá, používá kvůli užité hodnotě té věci. Vezme-li kladivo, tak proto, aby s ním zatloukl hřebík, případně s ním někoho uhodil. To je zacházení se světem v modu každodenní reality. Naproti tomu lze se světem zacházet znakově. I v situaci běžného života, rozuměj situaci mimo umělecké dílo, mohu kladivo použít jako znak pro označení jiné skutečnosti. Znamená to, že jsem vystoupil z modu každodenní reality? Jak Veltruský píše: „*Na divadle však je jednání samo účelem a chybí mu právě vnější praktický účel,...*“.³⁸

Řečeno s Janem Císařem, herec je pobyt, který je při vstupu na jeviště vyňatý z každodenní reality a stává se „potencionálním“ znakem.³⁹ Takové tvrzení lze podpořit Veltruského tezí: „*Všechno, co je na scéně, je znakem.*“⁴⁰ Pobyt však na jevišti neztrácí svou originalitu (ať už je autentická či nikoliv), ale svou originalitou poskytuje specifický materiál pro určité významy. Tím chceme říct, že vstupem na scénu se pobyt nepromění ve znak bytostně, ale formou. Proto je náš herec v modu hraní pouze zformovaný a nikoliv „zbytostněný“. Je to důležité rozlišení, které ukotvuje pobyt v herci, ať už se herec formuje v cokoliv.

Když pobyt přijde na scénu a začne jednat sám za sebe bez znakových určení (např. když přichází uvaděč, aby řekl pár úvodních slov k následujícímu kusu), není ještě hercem. Pouhé vyskytování se na scéně neznámá, že již hraju, ani že jsem znakem. Oproti tomu nemusím vždy stát na scéně, abych mohl hrát a znakem být. Veltruský toto určitě věděl a jeho výrok není tímto poukázáním na banální faktum nijak zdiskreditován. Jak sám Veltruský píše, rozdíl je v cíli jednání. Pokud jedním za praktickým účelem, nacházím se stále v modu každodenního života. Jakmile se však jednání stává samotným účelem a upoutává na sebe pozornost, je divadlem.⁴¹ Zatímco

38 VELTRUSKÝ, Jiří: Člověk a předmět na divadle. *Slovo a slovesnost*. 1940, 6(3), s. 154.

39 CÍSAŘ, Jan: *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000, s. 65.

40 VELTRUSKÝ, Jiří: Člověk a předmět na divadle. *Slovo a slovesnost*. 1940, 6(3), s. 155.

41 Tamtéž, s. 154.

pobyt v Heideggerově *Bytí a času* jedná za konkrétním a praktickým účelem a žije tedy praktický život, pobyt jakožto zformovaný herec jedná za účelem jednat. Jedná pro jednání.

V modu hraní tedy jedná pro jednání, ale protože hraní je pouze forma pobytu, je zde stále podklad, který této formě dává „hmotu“ – bytí pobytu. A to se stále nachází v modu každodenní reality i přesto, že svou formou „hraje“. A tak i když zformovaný herec jedná pro jednání, jeho pobyt stále sleduje praktický účel, kterým může být komunikace, předvádění se, zábava nebo terapie a mnohé další. Jednání pro jednání v modu hraní, kdy se herec nachází alespoň před jedním vnímajícím, může být forma, jakou herec vnímajícímu komunikuje rozličné významy. Tedy na úrovni zacházení s výskytovými jsoucny pobyt neustále svět kolem sebe obstarává, protože vždy jedná za praktickým účelem. Může však toto obstarávání zahalit do modu hraní. To se od praktického užívání světa liší pouze svou formou – jakousi transformací jednání, ve kterém je příruční jsoucno stále prostředkem, ale jednání samo je vyzdvihováno nad veškerá obstarávaná jsoucna.

Když se pobyt dostává do tohoto zformovaného obstarávání světa, začíná se jeho vztah ke světu proměňovat. A tak hercovo bytování ve světě v momentu hraní je rozprostřeno mezi dva světy. Stále existuje ve světě reálném, tam je jeho bytí zapuštěné a tento reálný svět opouští až se smrtí. Avšak na úrovni hercova „vztahování se k“ se vztahuje též k fiktivnímu světu. Fiktivní svět přivádí hereckou postavu do možnosti vztahování se k ní. Ta je pak vnímajícím, což může být i herec sám, přetvářena v dramatickou osobu. Slovo „fiktivní“ nevolíme nahodile, neboť přeneseně značí též tvarovaný či modelovaný z latinského *ingere*.⁴² Tudíž bychom mohli také říct, že herec je fiktivní pobyt, který fiktivně obstarává, a to na úrovni vztahování se k fiktivnímu světu nikoli na úrovni praktického obstarávání. Nelze však jedním dechem tvrdit, že by tím snad pozbyl své autenticity. Nemění se totiž jeho „pobytočnost“, tudíž je stále pobytem, který jen mění formu svého jednání vůči okolnímu světu.

42 <https://www.dictionary.com/browse/fiction> [5. 6. 2021]

Hercův vztah k tomuto fiktivnímu světu se různí podle hereckých technik. Jedním extrémem je hraní v transu, které můžeme pozorovat u antických herců a též z teoretických útržků o divadle. Příkladem nám může být Platónův výrok ve Faidrovi, který zní takto: „*básnické dílo rozumného zanikne před dílem šílících*“.⁴³ Extatické umělecké tvoření se pak projevuje i v příběhu dvou antických herců, kteří byli při hraní bez sebe samých. Svého času oslavovaný herec Polus vzal ostatky svého syna a učinil z nich ostatky bratra Elektry, kterou ve stejnojmenné Sofoklově hře ztvárňoval. Když je pak Polus jakožto Elektra měl oplakávat, oplakával je doopravdy. Druhým případem je Aesopus, který ve chvíli, kdy jakožto Atreus přemýšlel, jak pomstí Thyesta, byl natolik bez sebe, že zabil sluhu, který běžel kolem něj.⁴⁴ V těchto případech se z pohledu herce stává fiktivní rovina rovinou reálnou. Pokud se herec kompletně přeosobní do dramatické osoby zapomenuvší své reálné já, pak je i jakožto pobyt dramatickou osobou vrženou do fiktivního světa s fiktivními možnostmi. Smrt sluhy je však natolik výrazným zásahem do světa reálného, že se hranice mezi realitou a fikcí stírá. Pokud však herec stále jednal pro jednání, tedy jeho záměrem bylo komunikovat, jak vražda vypadá, byl stále v momentu hraní.

Hraní v transu může mít též co dočinění s tzv. rozpadem ega,⁴⁵ ke kterému dochází při požití vyšší dávky halucinogenní látky.⁴⁶ Michael Stevens ve svém pořadu *Mind Field* podstoupí rituál, při kterém vypije vařený nápoj s psychedelickými účinky zvaný Ayahuasca. Jak Stevens říká, ego je to, co nás odděluje od okolí a dává věci kolem nás do souvislostí.⁴⁷ Nelze však pobyt dát do rovnítka s psychologickým pojmem jako je ego. Heidegger se snažil přijít s novým pojmoslovím právě kvůli tomu, aby mohl bytí zkoumat ontologicky. Na druhé straně je mezi těmito pojmy jistá spojitost, a sice že pobyt je jsoucnost vztahující se ke svému bytí. Ego je psychické vnímání sebe sama své osobnosti, historie a toho, co mě obklopuje. Můžeme tedy říct, že pobyt je očištěné ego od nánosu vlastní personality. Když dojde k rozpadu ega, dojde i k rozpadu

43 Platón: *Faidros*, 245a.

44 VICENTINI, Claudio: *Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*. Napoli, 2012, s. 22.

45 Anglicky *ego dissolution*.

46 <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2016.00269/full> [5. 6. 2021]

47 Vsauce, 2017, The Psychedelic Experience - Mind Field S2 (Ep 2), YouTube video. [5. 6. 2021].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=U31WVLuc6CE&ab_channel=Vsauce

souvislostí sebe uvnitř našeho okolního světa a nastává čisté vnímání.⁴⁸ Něco o co se snažil Heideggerův učitel Edmund Husserl fenomenologickou redukcí. Rozpad ega tak může učinit přístup k vnímání světa fenomenologicky. Pobyt by tak už nebyl pouhý teoretický pojem k ontologickému zkoumání, ale skutečně zakusitelný stav, který nastává při rozpadu ega. Může to však herci v transu pomoci být autentický? Heidegger však říká: „*Sebetotožnost autenticky existujícího ‚bytí sebou‘ je pak ale v ontologickém ohledu propastně vzdálená od identity já, které se udržuje jako totéž v rozmanitosti svých prožitků.*“⁴⁹ Rozpad ega znamená možná ztrátu identity svého já, ale automaticky tím pobyt neztrácí svou ontologickou autenticitu.

Od těchto extrémních poloh herectví se přesuneme k zásadnímu způsobu západního hraní ve 20. století. Vlákno, jehož hlavní uzel se nazývá Stanislavskij, nebylo dodnes přetřhnuto a tudíž je pro nás relevantním zdrojem pro zkoumání momentu hraní. Bylo by nasnadě považovat Stanislavského systém za autentický, vztahujeme-li ho ke způsobu, jakým herec přistupuje k roli, tedy k fiktivnímu světu. Jeho „metoda“ oplývá pojmy jako přirozený, vycházející z herce a autentický prožitek. To však není pojem autenticity, který zde zkoumáme. „*Podvědomá tvůrčí práce přirozenosti, zprostředkovaná vědomou psychickou činností umělce.*“⁵⁰ tak Stanislavskij nazývá *prožívání*, o které svůj systém opírá. Mluví-li o podvědomé činnosti, o momentu, kdy si nic nepamatuje a je ovládán tvůrčí silou,⁵¹ připomíná nám extatické tvoření, o kterém hovoří Platón. Posun, který lze však zaznamenat, je právě v té vědomé činnosti. Stanislavskij se nechce do fiktivního světa ponořit, ale chce mu porozumět. Pomocí techniky „kdyby“ si herec neustále připomíná, že fiktivní svět není reálný, ale přesto mu musí uvěřit.⁵² Spojnicí mezi fiktivním a reálným světem budiž mu představivost, která se aktivuje právě oním „kdyby“. Pomocí představivosti se herec postaví do středu smyšlených okolností, kterým musí on i divák uvěřit, že by se staly i ve světě reálném.⁵³ U Stanislavského se herec nachází v oscilaci mezi světem reálným a fiktivním, kdy v

48 Tamtéž.

49 HEIDEGGER, Martin.: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 160.

50 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946, s. 32.

51 Tamtéž, s. 31.

52 Tamtéž, s. 72-3.

53 Tamtéž, s. 203.

momentu hraní pomocí představivosti lokalizuje své zformované já do fiktivního světa, který je napájen neustálým bděním pobytu ve světě reálném.

Vlákno pokračuje přímým následovníkem Stanislavkého Michailem Čechovem, který přichází se třemi různými typy hereckého já. Základním typem je všední já, které zůstává i poté, co herec opouští jeviště a ukončuje moment hraní. Zkrátka každodenní já, kterým jsme každý z nás.⁵⁴ Připomínáme, že toto všední já se nerovná pobytu, protože pobyt je všední já, očištěné na pouhý vztah ke svému bytí. Všední já se při tvoření v okamžicích inspirace dostává do nadvlády já tvůrčího, které Čechov staví na vyšší úroveň a dává ho k dispozici pouze skutečnému umělci. V té chvíli tvůrčí já formuje všední já a řídí jeho tělo, emoce a vše, čím herec hraje.⁵⁵ Je to moment, kdy se z pobytu stává zformovaný herec. Všední já má však za úkol krotit to tvůrčí, aby nepropadlo příliš fantazii.⁵⁶ Třetí já je vědomí samotné postavy, kterou herec vytváří.⁵⁷ Ta má své bytí a tudíž bychom se neměli bránit tvrzení, že má i svůj pobyt. Čechov dává velký důraz na oddělení herce od postavy. Jsou to dvě jiné entity a herec si toho má být vědom. Postavu na sebe herec pouze obléká,⁵⁸ nemá ji vnucovat svá stanoviska a vybavovat svými vlastnostmi.⁵⁹ V pojetí Čechova je vztah pobytu k fiktivnímu světu poměrně odtažitý ve smyslu ztotožnění s ním. Čechovův herec je zformovaný pobyt, který komunikuje vlastnosti postavy, od které si drží odstup, ale způsob jakým postavu komunikuje je založen pouze na jeho tvůrčím já.

Naši řadu nejskloňovanějších hereckých teorií je potřeba obohatit též o Brechtovo epické herectví. Epický herec je demonstrátor postavy, do které se nepřeměňuje, nýbrž má za úkol ji přirozeně zobrazit.⁶⁰ Vztah herce k fiktivnímu světu je tedy pozorovací, kdy postava je pro něj předmětem diskuze, zkoumání a následného vyobrazení. Herec přiznává, že hraje, nikoliv že je součástí fiktivního světa. Tím je epické divadlo profánní.⁶¹ Zbavené iluze a nadpřirozenosti se zdá být součástí každodenního života

54 ČECHOV, Michail Aleksandrovič: *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo, s. 69.

55 Tamtéž, s. 70.

56 Tamtéž, s. 70.

57 Tamtéž, s. 71.

58 Tamtéž, s. 65.

59 Tamtéž, s. 15.

60 BRECHT, Bertolt: *Myšlenky*. Praha: ČS, 1958, s. 56.

61 Tamtéž, s. 107.

více než všechna divadla před ním. Jeho cíle jsou praktické,⁶² tudíž zdánlivě zasahuje do každodennosti ještě hlouběji.

Pakliže na jedné straně stojí Stanislavského herec, který má úzce spjatý vztah se svou postavou, tak na druhé straně je herec Tadeusze Kantora. Kantorovou hlavní divadelní snahou v jeho raném období bylo zrušit iluzi a usilovat o konkrétní realitu.⁶³ Jeho úsilí o práci se skutečností na divadle bylo tak silné, že by byl nejraději, kdyby herec vůbec nehrál a byl věrný svému já a své osobnosti.⁶⁴ Opět bychom zde mohli být sváděni k tomu, abychom takový požadavek vzývali jako vzor autenticity. Ovšem nehrající herec není předmětem našeho zkoumání, protože nehrající herec je pobyt v jakémkoliv jiném modu bytí než v modu hraní. Kantorovo divadlo informelu rozpouští herce v nezachytitelnou a neforemnou jevištní materii⁶⁵ a staví ho na úroveň neživého předmětu.⁶⁶ Herec je z pohledu diváka zformovaným, avšak ne vždy do dramatické osoby, ale i do jakési neurčité věci. Nebo do čehokoliv, co je pro inscenaci zrovna vhodné, aby tím herec byl. Jaký má být však hercův přístup k momentu hraní?

„Herec neformuje svou roli, netvoří postavu, nenapodobuje ji, zůstává především sám sebou. Zůstává hercem se všemi svými fascinujícími vlastními predispozicemi a danostmi. Není věrnou kopií a reprodukcí role, on se jí ujímá, neustále si je vědom svého vlastního reálného života a vlastní situace.“⁶⁷

Dostáváme se do bodu, kdy si ani nejsme jistí, zdali je pro nás Kantorův herec vůbec něčím jiným, než pouhým obstarávajícím pobytím. A přeci je na něm něco, co nás nutí ho nazývat hercem. Přeci jen jeviště, text, atmosféra, konvence či zkrátka jakýsi duch divadla ho formuje v nějaký jiný způsob existence než ten, který bychom nazvali každodenním.

62 Tamtéž, s. 52.

63 KŁOSSOWICZ, Jan: *Divadlo Tadeusze Kantora*. Praha, 2017, s. 29.

64 Tamtéž, s. 32.

65 Tamtéž, s. 31.

66 Tamtéž, s. 23.

67 Tamtéž, s. 21.

V této kapitole jsme si dali za cíl prozkoumat, co je to moment hraní, tedy za jakých podmínek se pobyt stává zformovaným hercem a jaký je pak jeho vztah ke světu. Z výše popsaného vyplývá, že moment hraní je takový moment, kdy pobyt formuje své obstarávání světa do jiného modu. Moment hraní je modus, ve kterém se pobyt formuje do fiktivního pobytu, s čímž je zformován také jeho vztah ke světu. Respektive svět se ohýbá stejně jako pobyt do nového fiktivního modu. V tomto modu může pobyt zacházet se světem prakticky, ale primárně se jeho obstarávání děje modelově, tedy znakově a s cílem v sobě samém. Tyto dvě formy obstarávání jsou v neustálé oscilaci, kdy se linie mezi praktickým a fiktivním obstaráváním (mezi každodenním žitím a hraním) narušuje. „*Hra‘ není ani reprodukce, ani samotná realita. Je něčím ‚mezi‘ realitou a iluzí.*“⁶⁸ Kantor chápe hru jako jistý druh aktivity nebo procesu, který se děje mezi dvěma elementy,⁶⁹ například fikcí a realitou. Herec⁷⁰ je pak tím pojivem nebo spíše portálem, který otevírá možnost vnímání těchto dvou dimenzí.

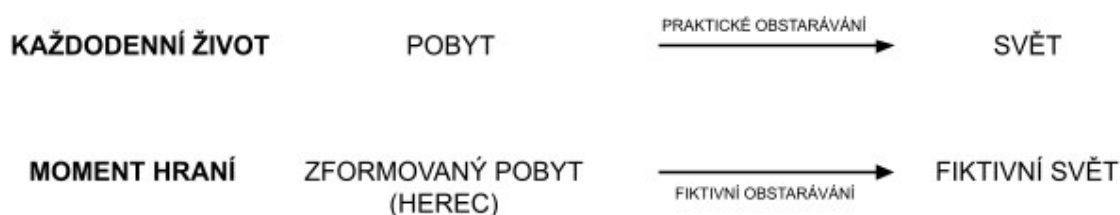


Diagram 2

Stručné popsání některých z nejvýraznějších typů herectví nám má posloužit jako přehled možností fiktivního obstarávání. Z takového kompendia lze načrtnout paletu, na které se pobyt v momentu hraní vztahuje k fiktivnímu světu. Na okraji spektra se nachází hraní v transu, kdy se fiktivní obstarávání prolíná do praktického, přičemž herec je stále v modu hraní, tedy má za to, že stále hraje. V opačném případě by se nejednalo o moment hraní, ale o prosté každodenní žití. Upadnutí do fiktivního světa je tak hluboké, že pobyt nerozezná, zdali je, nebo není zformován. Stanislavského víra ve fiktivní svět a položení se do něj s vědomím, že je opravdu „pouze“ fiktivní, nás posouvá na naší paletě k bdělému zformovanému pobytu, který má od praktické

68 Tamtéž, s. 47.

69 Tamtéž, s. 47.

70 U Kantora nejen herec, ale i předměty, místo atd.

obstarávání pravděpodobně nejdál. Jeho zájem je pouze v intencích fiktivního světa a praktické obstarávání není v jeho zorném poli. Přesto je však Stanislavského hráčící pobyt bdělý, neboť „ (...) vše je prohnáno psychologii, prožitkem, vše se děje za velikého bdění (já)“.⁷¹ Čechov následně dělá krok od fiktivního světa směrem k reálnému a to tím způsobem, že se fiktivním světem rád nechá obklopit, ale pouze stojí-li na pevném základu svého nezformovaného pobytu. Brechtův divácký postoj herce k postavě je umístěn v krajní pozici, kde je v naprostém opaku k transu, neboť herec je zcela při smyslech a k fiktivnímu světu je nakloněn pouze pozorováním a podáváním zprávy o něm, cele však zůstává ve světě reálném. Ještě dále od upadání je však herec Kantorův, který se nachází na nejasné přímce mezi hraním a nehraním.

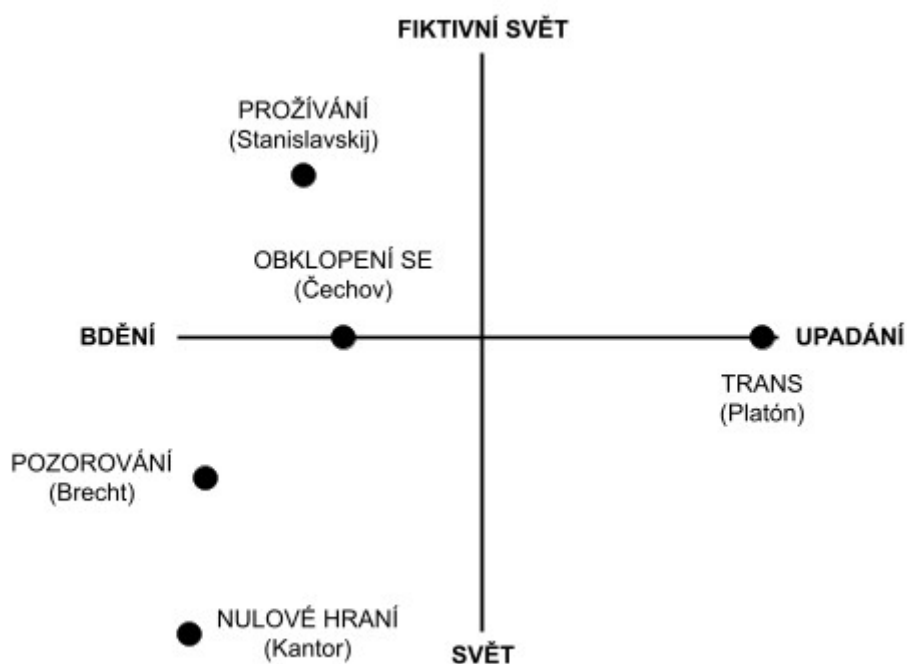


Diagram 3

Pokud bychom chtěli v této chvíli zkoumat autenticitu herce pomocí všeobecného vágního výkladu pojmu autenticity, dopadli bychom asi následovně. Autenticita herce má povšechně dva úhly, ze kterých se může vykládat. Na jedné straně lze mluvit o přirozenosti dramatické osoby a na druhé o přístupu herce k postavě. Častěji se v

⁷¹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946, s. 203.

diskuzích po představení setkáme se způsobem prvním. Diváci se svěřují s tím, jak danému herci uvěřili jeho roli a zdali jim přišla jako hodná existence v reálném světě. Případně bychom také mohli říci hodná existence v daném fiktivním světě, abychom pokryli i sféru stylizace přesahující rámec realistického hraní. Druhý způsob trápí spíše herce samotného a je také záležitostí první části naší práce. Vrátime-li se však k základním typům herectví, zjistíme, že není možné určit, který z nich má být více autentický. Na jedné straně je herec do fiktivního světa ponořený natolik, že v podstatě postavu nehraje, ale postavu „existuje“ – on sám je tou postavou. Je to však odpověď na otázku, kdy je herec autentický? Vzhledem k uchopení své postavy možná. Ještě to však neznamená, že by diváka přesvědčila jeho role, protože takový výkon může být až přehnaně patetický. Na druhé straně je herec, který k postavě přistupuje cizí. Může být na jevišti ovšem natolik uvolněný a přirozený, že by ho o přestávce diváci vychvalovali za jeho uvěřitelnost. Navíc ho můžeme považovat za dramatickou osobu, která přichází pojednat o jiné dramatické osobě a tudíž je herec zase sám dramatickou osobou. Takto bychom se mohli trmácet od jednoho stylu herectví k dalšímu, od jednoho pojmu autenticity k druhému. Budiž tento odstavec menší připomínkou, že se držíme Heideggerova pojmu autenticity, který, jak už brzy uvidíme, dokáže pojmut a zpřesnit oba vágní výklady autenticity.

3. Spolubytí herce a diváka

Probrali jsme, jaký je vztah pobytu k reálnému i fiktivnímu světu, nachází-li se v momentu hraní. Nyní však musíme rozšířit reálný svět o položku, která je pro divadlo stěžejní – o diváka. Neboť svět pobytu netvoří jen příruční prostředky a vyskytující se příroda, ale též jiné pobyty. Ty pro pobyt, kterým jsem vždy já sám pro sebe, nejsou výskytoým jsoucnem ani praktickým prostředkem.⁷² „Svět je vždy již světem, jež sdílím s druhými. Svět pobytu je spolusvět.“⁷³ Nejedná se tu však o „spolu“ ve smyslu určitého množství jednotek, které se nachází v jedné množině a jejich vztah je místního určení. Jde spíše o ztotožnění se spolu, jako se stejným druhem jsoucna, které má stejný vztah ke svému bytí. Pobyt je tedy spolubytím i v případě, kdy je časoprostorově osamocen.

Samota pobytu může mít několik úrovní. Dvě základní a sobě si opačné polohy jsou samota výskytoová a samota druhová. Pobyt je sám z hlediska výskytu, pakliže se v jeho bezprostředním okolí nenachází žádný jiný pobyt. Je to samota, která může být měřena matematicky. Oproti tomu je pobyt sám z hlediska druhu, když je v jemu známé existenci jediným jsoucnem svého druhu. Tedy jediným existujícím pobytém vůbec. To však pobyt není nikdy. Pobyt je vždy spolubytím, je to v základu jeho existence, tudíž druhová samota pobytu neexistuje. Pak je tu však ještě samota, která se týká našeho herce. A sice samota z hlediska pozornosti. Stanislavskij ji nazývá veřejnou samotou, kdy je herec oddělen od diváků kuzelem světla, jež vytváří malý kruh pozornosti,⁷⁴ stavící herce do odtažené pozice vůči divákovi.

„Pobyt si prvotně a většinou rozumí ze svého světa a spolupobyt druhých rozmanitým způsobem vystupuje z nitrosvětsky příručního jsoucna.“⁷⁵ Když pobyt ve světě přijde do kontaktu s druhým pobytém (druhou osobou), tento druhý pobyt pro něj ze světa prvotně nevystupuje jako vyskytující se věc s danou osobností, ale vystupuje

72 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 148.

73 Tamtéž, s. 148.

74 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946, s. 132.

75 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 150.

jako aktuální existenciální modus svého bytí.⁷⁶ Na existenciální úrovni herec diváka nevnímá (pokud ho vůbec vnímá) jako tělo nacházející se v jeho blízkosti, ale jako způsob, kterým divák právě určuje svou existenci. Vnímá ho tedy jako dívání nebo pozorování. Pobyt pro pobyt jsou si navzájem aktuálním modusem existování. Divák může však herce vnímat více způsoby. Některé jsme vyložili v posledním odstavci předešlé kapitoly. Buďto je herec pro diváka modem, který jsme si nazvali moment hraní, tedy herec pro diváka vystupuje ze světa jako „hraní na“, nebo „hraní něčeho“. Pokud však divák uvěří hercovi jeho roli a ponoří se do fiktivního světa, může herec pro diváka ze světa vystupovat jako ten modus, který je postavě dramatikem připsán. Pro diváka potom herec vystupuje jako modus, jímž dramatická osoba momentálně existuje. Řekněme tedy, že divák sleduje představení hry *Čekání na Godota*. Výkon herce v roli Estragona je pro našeho diváka naprosto uvěřitelný a divák se vžije do fiktivního světa, v případě hry *Čekání na Godota*, tvořeného neurčitou krajinou. Pak při jedné ze scén, kdy Estragon společně s Vladimírem aktivně čekají na Godota (tedy v momentě, kdy toto čekání nepřerušují diskuzí o tomto čekání), vystupuje pobyt herce hrajícího Estragona pro diváka jako čekání. Pravděpodobně bude však docházet i k oscilaci mezi zmíněnými mody. Tedy v případě, že divák přichází do divadla s vědomím, že postavy jsou hrány herci, bude chvíli herce vnímat jako modus hraní a chvíli jako modus čekání. Oba tyto mody budou přítomné ve stejnou chvíli, ale vystupující ve střídající se intenzitě. Intenzita pak závisí na výkonu herce a schopnosti diváka připustit k sobě fiktivní úroveň bytí, jež se tu v tomto vztahu tvoří.

Vedle již námi hojně používaného pojmu obstarávání, je třeba připomenout pojem starost. Zatímco obstarávání se týká příručích jsoucen, se kterými ve světě svého okolí prakticky zacházíme, tak starost je nejzákladnější způsob bytí vzhledem k druhým.⁷⁷ Obstarávání příručního jsoucná je vedeno praktickým ohledem a starání je vedeno ohleduplností, která může procházet celou škálou svých modů až k bezohlednosti.⁷⁸

76 Tamtéž, s. 150.

77 Tamtéž, s. 151.

78 Tamtéž, s. 153.

„Bytí spolu‘ tkví zprvu a mnohdy výhradně v tom, co v takovém bytí společně obstaráváme. ‚Bytí spolu‘, které pramení z toho, že se účastníme téhož díla, nejen že se většinou drží na vnější hranici, nýbrž přechází do modu odstupu a rezervovanosti. ‚Bytí spolu‘ těch, kdo jsou zaměstnání touž věcí, žíví se často pouze nedůvěrou. Společné zasazení se o tutéž věc je naopak určeno pokaždé v tom či onom smyslu autenticky uchopeným pobytem. Toto autentické spojení umožňuje teprve pravou věcnost, která druhého uvolňuje v jeho svobodě k němu samému.“⁷⁹

Pokud si dovolíme určit dílo, o které ve vztahu herec – divák především jde, mělo by to být dílo, které produkují společně. Je potřeba si uvědomit, že i divák se na divadelní tvorbě podílí. Pokud chceme být konkrétní, neměli bychom se ubírat k soubornému dílu divadelnímu, jakožto souhrnu dramatiky, režie, dekorace a dalších složek podílejících se na výsledku zvaném inscenace. Bezprostředním dílem, na kterém se podílí herec a divák současně, je dramatická osoba. Bude pro nás zajisté nejlepší, přidržíme-li se Zichovy terminologie, jak jsme učinili již dříve. Vedle dramatické osoby je tu však ještě věc nebo *cokoliv*, co herec může ztvárňovat v očích diváka, jak ukazuje nás Diagram 1. Pro zjednodušení a lepší představu si však ke zkoumání vezmeme dramatickou osobu. Dramatická osoba, tedy spíše vše, co představuje a k čemu odkazuje, je tvořena divákem na základě toho, co mu herec prezentuje. Upřesněme spojitost mezi pojmy Zichovými a těmi, které jsme si v této práci zavedli. Řekněme, že pobyt se ocitá v modu hraní, je tedy zformovaným hercem, který může být dále hereckou postavou, věcí či čímkoliv jiným (viz Diagram 1). V našem případě se formuje do herecké postavy, kde počíná jeho vztah s postavou. Takto zformovaný, ať už je jeho přístup k postavě jakýkoliv, se k divákovi dostává přes ještě jinou deformaci, prováděnou samotným divákem. Dramatická osoba je poté deformace zformovaného pobytu. Řekněme též dešifrace formy pobytu. Vztah herce k divákovi a diváka k herci se neděje napřímo, ale prostřednictvím jakési hry, která se odehrává v jiném modu existence. Divák pak tento modus musí být schopný vztáhnout zpět do reality.

⁷⁹ Tamtéž, s. 152.

Heidegger rozděluje společné obstarávání na zaměstnání a na společné zasazení se touž věcí. Zaměstnání vyvolává v zúčastněných nedůvěru jednoho k druhému, neboť bytí spolu má charakter odstupů a stará se o rozdíl mezi druhými. Tento rozdíl se pobyt snaží vyrovnat.⁸⁰ Kdežto společné zasazení se o jednu a tutéž věc Heidegger pojmenovává autentickým spojenectvím. Pokud bychom divadelní představení chtěli popsat jako Heideggerův pojem zaměstnání touž věcí tak řekneme, že si herec přišel pouze odpracovat svou roli v divadle a jeho postava je pro něj pouze nástrojem, který mu dělá obživu. Divák zase přišel jen z povinnosti, ať už je to kritik, kterého inscenace nebaví nebo povrchní člověk, chodící do divadla jen kvůli společenskému statusu. Jejich vzájemný vztah se omezuje na pouhé nezaujaté odpracování si společné chvíle, která není hlavní náplní jejich setkání, ale prostředkem k dosažení jiných cílů. Pro herce a kritika tento jiný cíl může být obživa, pro diváka například onen společenský status.

Naproti tomu autentické spojenectví je pak setkání, o které nám jde především. Může se totiž uskutečnit jen pokud na něm participují autenticky uchopené pobyty. V tomto spojenectví se herec a divák sešli, aby společně vytvořili dramatickou osobu a setkali se na pomezí reálného a fiktivního světa, tu více tu méně, podle toho, o jaký druh divadla se jedná.

Mírný záchvěv toho, co by mohlo být autentickým spojenectvím, je Čechovova myšlenka, že při setkání s jinými lidmi se chováme tak, jako bychom to byli vždy my plus někdo jiný.⁸¹ Při setkání herce s divákem Čechovův herec vystupuje vždy jako on sám společně s postavou, kterou dává pro diváka do popředí. To, že herec upozadňuje sebe sama, ještě nemusí značit jeho neautenticitu. Autenticita herce nemusí být v sebe integritě, ale naopak v nebránění prostupnosti druhých do našeho chování. V tomto případě se herec nebrání, aby ho prostoupila postava, ale ani se nesmí bránit, aby ho prostoupil divák. Je zde však červená linie, za kterou se nachází tak zvané pochlebování divákovi, o kterém více v následující kapitole. Přijetí toho, že divák je součástí díla a spoluvytváří herce, je důležitý aspekt autentického spojenectví. Divák herce

80 Tamtéž, s. 156.

81 ČECHOV, Michail Aleksandrovič: *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo, s. 100.

spoluvytváří jakožto jeho dílo zvané dramatická osoba, ale též hercovo chování samotné, neboť divák v herci rezonuje.

Nápadně se nám zde objevuje spojitost s Osolsoběho ostenzí. Vztah jeviště a hlediště, který zde probíráme je založen právě na pojmu ostenze, jež je sdělení ukázáním.⁸² Autentické spojenectví, kterého chceme docílit participací na díle tvořeném hercem a divákem, se děje na poli ostenze, jakožto způsobu komunikace pomocí ukazování. Pro Osolsoběho je komunikace dvojího druhu. Čistě ostenzivní neboli prezentativní komunikace, kdy je příjemci k poznávání dán bezprostředně originál. A modelová neboli reprezentativní komunikace, kdy příjemci není dán originál nýbrž zástupný model. Divadlo potřebuje komunikaci reprezentativní, aby bylo divadlem.⁸³ Přesto však je pro něj komunikace prezentativní stejně tak významná. Stejně tak pro nás jsou důležité oba tyto způsoby komunikace, neboť mají jistou korelaci se dvěma pro tuto práci základními situacemi. Totiž pobyt ve svém obstarávání a zformovaný herec v momentu hraní. Čistě ostenzivní komunikace je v podstatě ontologicko-fenomenologickým vztahem mezi komunikujícími. V kapitole *Heideggerův pojem authenticity* jsme již řekli, co fenomenologie dělá a sice, že nechává (nejen) člověka vidět tak, jak se sám ukazuje.⁸⁴ V čistě ostenzivní komunikaci jde tedy o to, že příjemce fenomenologicky vnímá originál v jeho ontologické podstatě. To je úroveň, kdy divák vnímá ještě nezformovaný pobyt, kterým je jsoucno stejného druhu jako je divák sám. Čistá ostenze je tak spolubytím, kde se pobyty setkaly ve své existenciální přítomnosti, aby komunikovali prostřednictvím fenoménů a to bez použití znaků. Modelová komunikace se pak odehrává ve chvíli, kdy se pobyt zformuje a jakožto zformovaný herec se nachází v momentě hraní. Jak je z etymologií slov již patrné, formování je modelování. Fiktivní svět je prostor pro zástupné významy a herec s divákem komunikují reprezentativně, když si předávají informace pomocí modelů, znaků, zástupců originál. U herce je to právě postava, u diváka pak dramatická osoba. Tato reprezentativní komunikace je jistě způsob, jakým divadlo předává informace, ale neznamena to, že je to jediný způsob divadelní komunikace. Neboť stejně jako hercův vztah ke světu je v neustálé oscilaci mezi reálným a fiktivním světem, tak i divákovo

82 OSOLSOBĚ, Ivo: *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. s. 99.

83 Tamtéž, s. 100.

84 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 52.

vnímání herce je v neustále oscilaci mezi přijímání informací bezprostředně z originálu, tedy z čistého bytí herce a vnímání postavy a znaků, ve které se herec formuje. Tedy komunikace ve vztahu herec–divák probíhá na obou polích, jak čistě ostenzivní tak modelové komunikace a jejich nadřazenost a podřazenost je dána stylem hraní herce a specifikacemi jednotlivého diváka jako osobní preference, psychické procesy a jiné okolnosti.

Stojí za to zmínit ještě epické herectví, neboť jeho přidaná hodnota v rámci vztahu herec–divák oproti ostatním typům herectví, které jsme si zde uvedli, spočívá právě v jedné formě komunikace. Jak Osolsobě píše, Zichovo divadlo „dramatického“ typu, je založeno především na principu MIMOS⁸⁵ (co nejpřesnějším napodobení své předlohy) a přeceněním principu EIDOS⁸⁶ (idea, která divadlu dává omezený rámec, ve kterém se může realizovat). Zatímco epický typ divadla se opírá především o princip LOGOS (neboli o sdělení slovem), který je ve spojení s MIMOS.⁸⁷ Právě LOGOS dává epickému herci onu univerzálnost vypravěče.⁸⁸ Zatímco herec dramatického typu se omezuje na zformování se v hereckou postavu, herec epického typu se může zformovat v cokoliv (viz Diagram 1). Jakožto univerzální vypravěč pak s divákem může komunikovat více napřímo. Jeho slova mohou být mířena přímo konkrétnímu divákovi, zatímco herec dramatického typu je omezen pouze na sdělování nápodobou. Umožňuje to však epickému herci dosáhnout lépe autentického spojenectví?

Václav Havel o autentickém spojenectví mezi hercem a divákem píše v dopisech Olze. Nazývá ho však „sociálností“ divadla, kterou popisuje následovně:

„Je to onen zvláštní okamžik, kdy se jejich společná přítomnost mění ve společnou účast; kdy se jejich prostoro–časové setkání mění v setkání existenciální; (...) je to chvíle, kdy společná účast na určitém konkrétním dobrodružství ducha, fantazie a humoru a společná zkušenost pravdy či

85 OSOLSOBĚ, Ivo: *OstENZE, HRA, JAZYK: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. s. 128.

86 Tamtéž, s. 126.

87 Tamtéž, s. 128.

88 Tamtéž, s. 129.

*záblesku „života v pravdě“ zakládá najednou mezi účastníky docela nové vztahy (...)*⁸⁹

Když Havel píše: *„okamžik, (...) kdy se prostoro-časové setkání mění v setkání existenciální“*, jakoby spolu s Heideggerem vymezoval spolubytí vůči bytí spolu jakožto množině jsoucen. V okamžiku „dobrého“ divadla se setkání jsoucen povyšuje na setkání pobytů. A setkání na úrovni pobytů je schopno společně tvořit divadelní dílo. Jaké divadlo dokáže povýšit setkání lidí, kteří přišli do „zaměstnání“ na setkání společné tvorby? Havel dále píše, že

*„(...) jde o divadlo, které je schopno vidět pod povrchem životních jevů jejich vnitřní souvislosti i otázky, jejich skrytý smysl, to čím tyto jevy ‚modelově‘ vypovídají o obecné situaci člověka ve světě. Toto divadlo diváka ani nepoučuje, ani se ho nepokouší seznamovat s nějakými teoriemi či výklady světa, ale svým ‚vrypem‘ ho jaksí strhává (...) k novému a hlubšímu tázání.“*⁹⁰

89 HAVEL, Václav: O divadle. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 630-631.

90 Tamtéž, s. 632.

4. Hercovo neurčité „ono se“

Pakliže neurčité „ono se“, které jsme již krátce popsali v kapitole *Heideggerův pojem authenticity*, je upadání do světa a jeho praktické obstarávání, pak bychom mohli tvrdit, že moment hraní je autentický, protože herec v něm svět prvotně neobstarává prakticky. Jeho jednání nemá účel ve vykonání praktického činu, ale samo v sobě. To však neznamená, že se herce nemůže rozplývat do světa. V případě hraní v transu se herec rozplývá do fiktivního světa. Upadá od sebe sama do postavy, kterou je zformován. Jeho vztah k fiktivnímu světu je „upadavý“. Řečeno Heideggerovým již jednou citovaným výrokem: „*Pobyt zprvu vždy již odpadl od sebe sama jako autentického ,moci být sebou‘ a propadl ,světu‘.*“⁹¹ V tomto případě se však posouváme z každodenního života do modu hraní (viz Diagram 2). Pobyt tak propadl světu fiktivnímu a na úrovni bdění a vztahování se k sobě samému (nikoliv na úrovni existence) odpadl od sebe sama.

U každého z jmenovaných hereckých stylů můžeme najít jeho vlastní neurčité „ono se“. Jeho vlastní neurčitost, které se chce vyhnout. Přesněji řečeno můžeme najít neurčité „ono se“ pobytu, který se nachází v některém z námi vybraných modů hraní. Herec v transu upadá do postavy. Upadání je však pro tento styl herectví žádoucí. Rozpad ega pak může být žádoucím stavem, protože herec v transu by se měl od své identity naprosto odpoutat a být pouze tělem bohů či múz. Neurčitostí zde snad může být to, co herci nedává dostatek osvětlení. Absence múzy, nepřítomnost bohů, nedostatek prostoupení jiné entity, která by herce vedla k uměleckému vyjádření. Pro herce hrajícího v transu je neurčité „ono se“ upadnutím do nemilosti bohů. Do veřejného anonymu, kterým jsou všichni, kteří nedostali darem schopnosti umělce. Avšak herec, který o sobě neví a je v moci vnější síly, postrádá onu sebeurčitost. Mohli bychom tvrzení o upadání otočit a říci, že herec v transu upadá do anonymu, kterým je právě kterýkoliv bůh či tvůrčí síla. Vždyť tyto vyšší síly jsou veřejným výtvozem živěním anonymem. Herec se tak poddává síle, která je tvořena všemi, kteří v ní věří. Upadnutí do moci bohů, je upadnutím do moci neurčitého „ono se“.

91 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 209.

Hercovo neurčité „ono se“ Stanislavskij nazývá posunčinou. Tedy saháním po hereckých šablonách, které jsou všeobecným souhrnem daného typu postavy.⁹² Má-li se zahrát divoch, hraje se všeobecná představa divocha.⁹³ Herec se tak nesnaží o vlastní příspěvní k roli, ale spokojí se s tím, jak se daný typ postavy hraje běžně a jak je často vnímán. Herec se tedy nechá vtáhnout do neurčita a upadne do „ono se to tak hraje“. Je pak nasnadě, že podoba dramatické osoby bude shodná s běžnými předsudky diváků. Nechceme zde morálně hodnotit zaujatost herce či diváka vůči etniku, společenské třídě nebo čemukoliv, co si své předsudky vypěstovalo. Nehledě na to, zdali jsou předsudky o dramatické osobě podložené fakty či vykonstruované nesmysly, Stanislavskému se příčí mechaničnost,⁹⁴ která jde ruku v ruce s očekáváním diváka a následně se promítá do jednání herce. Herec se pak pomocí osvědčených způsobů hraní rozplývá do veřejného anonymu, kterým je pochlebující divák dávající herci na srozuměnou, že hraje tak, jak se to od něho očekává. „*Když se herec začne přizpůsobovat divákům, kteří ho pochvalují, chce jim dát ještě víc.*“⁹⁵ Co Stanislavskij nazývá posunčinou Havel pojmenovává jako figurkaření. Figurka je jednak postava, která je dramatikem vyšperkovaná, ale pro celek díla postradatelná. Vyprázdněná nádoba sloužící k líbivým ornamentům, které udělají na diváka dojem, ovšem pouze v prvním plánu. A pokud se herec rozhodne hrát postavu jako figurku, dopouští se právě té násilné posunčiny, plné samolibosti a touhy po obdivu.⁹⁶

Stanislavskij se vyhrazuje vůči typovému herectví, které se uplatňuje v commedii dell'arte. Ještě větší neshoda však panuje mezi Stanislavským a východním stylem divadla, ze kterého vychází Brecht. V čínském divadle je pro každý vzorec chování určitý pohyb těla a postavení. Pro každou postavu určitý kostým a líčení. Epické divadlo inspirované divadlem východu se naopak chce uchýlovat k zavedeným postupům. Nepotřebuje herce, který se vtělí do postavy a bude originální ve svém jednání jakožto dramatická osoba. Herec epického divadla je komentátor, který pomocí vzorců deklaruje postavu. Zde je naopak hercovo neurčité „ono se“ upadnutí do postavy. Být v

92 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946, s. 52.

93 Tamtéž, s. 51.

94 Tamtéž, s. 203.

95 Tamtéž, s. 344.

96 HAVEL, Václav: *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 266.

postavě rozplynut je neurčité, nekonkrétní a iluzivní, což je prvek pro epické herectví nežádoucí.⁹⁷

Čechovův herec „*se stává nepravdivým a nepřírozeným, když zapojuje logické uvažování*“.⁹⁸ Michael Stevens, populizátor vědy a autor edukačních videí YouTube kanálu Vsauce, ve svém videu zvaném *The Future Of Reasoning*, říká následující:

„Jsme druh složený z jednotlivců, který je zároveň jedním velkým na sobě vzájemně závislým spotřebním růstem. Zběsilým shlukem masa a betonu. Technologickým mudrlantem, jež je poháněn představivostí a vášněmi, vytvořený posvátnou dovedností, kterou nazýváme ‚rozum‘.“⁹⁹

To, co Heidegger popisoval před bezmála sto lety jako neurčité „ono se“, Stevens líčí očima pozorovatele 21. století. Spotřební růst, zběsilý hluk, technologický mudrlant jsou obraty, které charakterizují dnešní dobu, ale v menší míře platily i v době Heideggera a postupem dějin se umocňují. Tento anonym je vytvořený právě oním rozumem, kterému se chce Čechov vyhnout, když chce hrát pravdivě a přirozeně. Jeho přístup k postavě je opakem opírání se o rozum ve smyslu logického uvažování. Čechovův herec má vidět vnitřní život postavy prostřednictvím představivosti.¹⁰⁰ Má se s ní seznámit jako s normálním člověkem, jak by tomu bylo v každodenním životě. A jak Stevens říká, to se neděje pomocí logické dedukce, protože v takovém případě bychom postupovali jako detektiv, který emoci dedukuje z pozice obočí, charakteru hlasu a dalších indikací, až dojde logickým uvažováním ke stavu, ve kterém se člověk naproti němu nachází.¹⁰¹ Místo toho použijeme intuici, tedy v okamžiku víme, jak se člověk

97 BRECHT, Bertolt: *Myšlenky*. Praha: ČS, 1958, s. 95.

98 ČECHOV, Michail Aleksandrovič: *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo, s. 39.

99 Překlad autora. Originál: „*We are a species of individuals that is also one big interdependent lumbering growth. A frantic blur of flesh and concrete. A ‚techno sapient‘ powered by imaginations and passions made real by a hallowed faculty we call ‚reason‘.*“

Vsauce, 2021, *The Future Of Reasoning*, YouTube video. [5. 6. 2021]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=_ArVh3Cj9rw&t=814s&ab_channel=Vsauce

100 ČECHOV, Michail Aleksandrovič: *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo, s. 28.

101 Vsauce, 2021, *The Future Of Reasoning*, YouTube video. [5. 6. 2021]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=_ArVh3Cj9rw&t=814s&ab_channel=Vsauce

naproti nám cítí, aniž bychom věděli, proč to víme.¹⁰² Proto nemůže herec při hraní logicky uvažovat, neboť by pak nejednal přirozeně jako při běžném setkávání s lidmi, kdy v první řadě používá intuici. Představitel rozumu příliš nerozumí, kdežto intuice je pro ni nutností.

Když do velké sklenice nasypete třeba kolem tisíce lentilek a následně dáte někomu za úkol uhodnout jejich přesný počet, pravděpodobně se zmýlí. A nejspíše se zmýlí i o několik stovek. Když se však budete ptát více a více lidí, zprůměrováním jejich výsledků se budete čím dál více blížit přesnému číslu. Zatímco každý účastník tipovací soutěže měl své vlastní číslo, které bylo více či méně krajním tipem, v rámci skupiny lidí se jejich čísla průměrují. Stejně tak se to má s neurčitým „ono se“, které však k žádnému pravdivému výsledku nesměruje. Neurčitá veřejnost průměruje své jednotlivce a ohlazuje jejich originalitu. Bytí spolu v neurčitém „ono se“ obstarává průměrnost. Spolubytí, které neustále vnímá odstup pobytů mezi sebou se snaží o vyrovnání veškerých bytostných možností.¹⁰³ Ovšem autenticita spočívá ve vlastních možnostech pobytu. Pokud jsou každému odebrány možnosti jemu vlastní a jsou zprůměrovány možnostmi druhých, pak se pobyt stává ostatními a vzniká veřejný anonym neboli prostě veřejnost. V takovém stavu se pobyt nachází prvotně. Do takového způsobu bytí se již rodí a takto je zprvu ztracen, nesamostatný a nevlastní.¹⁰⁴ Veřejnost pobytu prostupuje a je neustále s ním, aby mu *odlehčovala* od odpovědnosti, protože veřejnost si to vždy zodpoví, tedy odpovědnost přebírá jistý nikdo.¹⁰⁵

Každá z hereckých technik má své vlastní neurčité „ono se“, avšak je potřeba najít určitou spojitost mezi těmi druhy neurčitého „ono se“, abychom tuto problematiku mohli pojmut v širším výkladu. Co je tedy herecovo neurčité „ono se“, které proniká všemi styly? Lze to vůbec určit? Je možné nasadit jedno neurčité „ono se“ na herecké techniky, které se na našem spektru (viz Diagram 3) nepotkávají? Herec je pobyt na pomezí světa reálného a fiktivního. O co jsme ve zkoumání herce oproti pobytu obohaceni, je právě jeho vztah k fiktivnímu světu. Neurčité „ono se“ se v tomto případě chová stejně jako ve světě reálném. Zakrývá, průměruje a ohlazuje originalitu. Herec se

102 Tamtéž.

103 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 157.

104 Tamtéž, s. 158.

105 Tamtéž, s. 158.

tedy s neurčitým „ono se“ setkává v reálném světě když „(...) *pobyt jakožto každodenní ,bytí spolu‘ je v podřízenosti druhým*“¹⁰⁶. Stejně tak je tomu ve světě fiktivním. Veřejnost má vliv nejen na každodenní život, ale i na umění. Na herci pak je, zdali se bude řídit názory veřejnosti i ve svém vztahu ke světu fiktivnímu. Projev takového podřízení můžeme spatřovat v práci herce na postavě, jeho chápání a předávání textu.

106 Tamtéž, s. 156.

5. Nálada

Nálada neboli rozpoložení, které přivádí pobyt k jeho „tu“,¹⁰⁷ je důležitým krokem v poznání autenticity pobytu a potažmo autenticity herce. Pobyt se nachází vždy v jistém rozpoložení, tedy i v momentě hraní je nějak naladěn. Je však moment hraní nějaké specifické rozpoložení pobytu? Když se pobyt formuje do zformovaného herce, mění se jeho rozpoložení automaticky a bezprostředně, nebo je potřeba, aby se herec naladil? Pobyt může před momentem hraní být nějak naladěn a tuto náladu si s sebou přinést i tak říkajíc na jeviště. Pokud rozmrzelý herec přijde před publikum a svou postavu hraje rozmrzele, přestože je postavě předepsána opačná nálada, herec se tak pravděpodobně nezformoval. Zůstal sice autentický ve smyslu „byl sebou samým“, ale taková autenticita je v mnoha školách herectví nežádoucí. Mohla by být totiž považována za neurčité „ono se“, jak jsme si popsali v předešlé kapitole.

Vzhledem k tomu, že skrze rozpoložení vnímá pobyt nějakým způsobem své „tu“, svůj vztah k okolnímu světu, musí mít vztah ke světu fiktivnímu výrazný dopad na jeho naladěnost. Ať už je vztah herce k fiktivnímu světu jakýkoliv, tedy ať už se do něho ponoří zcela, či ho pouze reflektuje a pozoruje, vždy se musí nějakým způsobem položit do jiného stavu, přeskupit svůj vztah ke světu reálnému, rozpoložít se mezi svět reálný a svět fiktivní a tedy rozpoložít se mezi pobyt a zformovaného herce. Čím více se herec formuje do postavy, tím více by měl přebrat náladu, která je postavě předepsaná. Opět ovšem platí to, co jsme objevili v kapitole *Moment hraní*, když jsme si nastínili paletu hereckých přístupů. Zatímco by se měl Stanislavského herec na postavu naladit, Brechtův herec by měl náladu postavy pouze zprostředkovat.

Nelze se však v rámci Heideggerova pojetí autenticity bavit o jakékoliv náladě. Prozkoumávání různých nálad by vedlo k přílišnému psychologismu a odvádělo by nás od našeho záměru. Je totiž pouze jedna nálada, která vede pobyt k autentickému modu bytí a tou je *úzkost*. Jak ji Heidegger odlišuje od strachu, jsme si vysvětlili již v kapitole *Heideggerův pojem autenticity*. Je však třeba připomenout, jaký má úzkost účinek. V

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 165.

úzkosti je pobytu úzko ze samotného bytí ve světě.¹⁰⁸ Okolní svět na něj trýznivě naléhá.¹⁰⁹ Pobyt už ve světě není zabydlen; už není veden anonymní veřejností za ruku; už mu není neurčitým „ono se“ předkládáno, jak by se měl chovat. Pobyt je v úzkosti vytrhnutý z upadání do světa, jehož smysl dosáhl rozpadu. Nic, co se nachází v okolním světě nedává smysl; vše pozbývá významu; vše je irelevantní. Proto také nic z vnějšku není pro pobyt ohrožující. Nic z toho, co ho obklopuje, mu nezpůsobuje úzkost. „*Úzkost je tudíž nesnesitelná intenzita ničící významnost věcí i vlastních možností.*“¹¹⁰

Avšak jak se zformovaný herec do takové úzkosti dostane? Předně bychom řekli, že si úzkost přenese z pobytu do svého zformování. Tedy bude-li herec ve svém soukromém životě v úzkosti, pak si toto rozpoložení přenese nejspíše s sebou i na jeviště. To, ale jak už jsme řekli, je nežádoucí jev, vzhledem k rozličnosti nálad, které musí herec na jevišti reprodukovat. Může však nastat situace, kdy se přenos rozpoložení obrátí. Postavě je předepsána úzkost a herec, přestože na jeviště přišel v dobrém rozpoložení, na sebe tuto úzkost převezme ať už na chvíli, kterou tráví na jevišti nebo si ji s sebou „vezme“ domů.

Herec Jiří Langmajer v rozhovoru pro Reflex říká: „*Dělal jsem doslova všechno pro to, aby můj život nestál za nic, protože ta neutěšenost ve mně probouzela emoce, jež jsem k hraní potřeboval a které mí nadanější kolegové prostě zahráli.*“¹¹¹ Mluví tu snad Langmajer o vědomém a aktivním navozování úzkosti? Neutěšenost jako opak klidu, pokojnosti a Heidegger by řekl zabydlenosti ve světě. Langmajer hrál lépe, když narušil svůj vztah k reálnému světu, který přestal být jeho domovem. A když pobyt neupadá do světa, nemůže upadnout ani do neurčitého „ono se“. To však prozatím neznamená, že by Langmajer byl autentickým hercem. Ovšem učinil velký krok k tomu, aby otevřel svůj pobyt jeho nejvlastnější možnosti být sám sebou.

108 Tamtéž, s. 222.

109 PUC, Jan: *Být sám sebou: Heideggerův pojem autenticity a jeho kritika*. Praha, 2009, s. 12.

110 Tamtéž, s. 13.

111 TESAŘ, Milan. *Jiří Langmajer: Dělal jsem všechno pro to, aby můj život nestál za nic. Bylo to vyčerpávající a sebepoškozující*. Reflex. [online] [cit. 2021-06-07] ISSN 0862-6634 Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/rozhovory/97547/jiri-langmajer-delal-jsem-vsechno-pro-to-aby-muj-zivot-nestal-za-nic-bylo-to-vycerpavajici-a-sebeposkozujici.html>

Formování herce má tedy značný dopad na změnu rozpoložení pobytu. Můžeme konstatovat, že herec je pobyt se zvýšenou mírou senzitivity vůči svému rozpoložení. Nebo by alespoň ze své podstaty měl být. Své rozpoložení pak dokáže snadněji aktivně měnit nebo naopak přijmout náladu, která k němu ze světa přichází. A přicházet může jak z reálného světa (diváci), tak ze světa fiktivního (postava). Podívejme se nyní na náš Diagram 3, kde jsou naše zkoumané herecké styly rozprostřeny mezi *bdění–upadání* a *reálný svět–fiktivní svět*. Čím blíže se herecká teorie naklání k fiktivnímu světu, tím spíše dokáže být herec ovlivněný svou postavou a přejímá její rozpoložení. Stanislavského herec má fiktivnímu světu uvěřit a zvnitřnit ho v sobě,¹¹² stále si má však pomocí „kdyby“ připomínat, že to není svět reálný.¹¹³ Naopak čím blíže je herec ke světu reálnému, tím spíše si své rozpoložení uchovává a vůči postavě je rezistentní. Jako v případě epického herce, který je pouhým pozorovatelem postavy. Na tomto místě je potřeba čtenáře ubezpečit, že se zde pohybujeme na čistě teoretické rovině, přestože věříme, že toto zkoumání může mít praktický dopad. Tudíž nelze vyloučit, že epický herec může být vůči postavě senzitivnější, než kdejaký herec používající Stanislavského metodu. Relativizace skutečností by však příliš štěpila naše bádání, tudíž se budeme muset přidržovat systematického teoretizování.

Odprostěme se od rozšířenější formy divadla, kde jsou jednotlivé složky jako text, režie, herec a další od sebe více či méně oddělené a dané do určité hierarchie. Především v případě vztahu herce k postavě, která mu je tradičně dramatikem předepsána, dramaturgem přepsána a režisérem připsána. Herec se pak postaví před vytesanou a opracovanou sochu a následně se snaží vytvarovat sebe sama do její formy nebo alespoň do neurčitých kontur jejího stínu. Opusťme tento kaskádový systém a zaměříme se nyní na svrchované herectví nebo chcete-li autonomní herectví. Máme tím na mysli takové herectví, které nepodléhá hierarchii „tradiční“ divadelní struktury. Herectví, které je samo pro sebe dramatikem i režii. Takový autonomní herec je tvůrcem své scénické nálady. Přesněji tvůrcem scénické nálady patřící čemukoliv, v co se zformuje. Ještě bychom mohli tohoto svrchovaného herce uvést do stavu improvizace.

112 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946, s. 72.

113 Tamtéž, s. 73.

Vytvořme si představu pobytu uvrhnutého na jeho naprostý začátek. Nejedná se však o čerstvě narozené batole. Náš pobyt je čistá lidská bytost, idea člověka se vším, co ho dělá člověkem, ale beze všeho, co ho dělá osobností. Nemá žádnou historii ani žádné záliby. Má jen ten nejzákladnější psychologický profil. Jeho vlastnosti jsou obecné vlastnosti, kterými disponuje každý člověk. Naprostý začátek, do kterého je tento náš pobyt uvrhnut, je jeho první situace vůbec. Situace, ve které stojí před publikem a jeho jediná znalost je, že toto publikum od něj očekává jednání. A tak bezprostředně po jeho uvrhnutí do světa začne hrát. Nezná žádné teorie herectví, nikdy neviděl jiného herce představovat roli, antropomorfizovanou věc či cokoliv, co představovat lze. Přesto i takový pobyt se může nacházet v momentu hraní, protože moment hraní je obstarávání světa znakově. A takovýto pobyt se v momentě hraní nachází naprosto svrchovaně a improvizovaně. Svrchovaně natolik, že žádná jeho zkušenost neovlivňuje jeho téma, narativ a formu. Improvizovaně natolik, že je do situace uvrhnut bez předchozí znalosti dané situace.

Zajisté nás napadne otázka, co by takový herec hrál, když mu jsou všechny mýty, války a osobnosti historie cizí, ale i situace všedního života, rodina či láska. My se tu však neptáme po námětu jeho hry. Ptáme se po jeho schopnosti hru provést a po jeho schopnosti přerozvržení sebe sama a světa kolem. Náš herec je sám pro sebe čistý fenomén. On sám sebe vnímá fenomenologicky, tedy pouze tak, jak se sám sobě jeví. A fenomenologicky vnímá i své rozpoložení. Takové rozpoložení mu je sice gnoseologicky cizí, ale ontologicky stále vlastní. Řekněme, že tento náš pobyt dokáže být v náladě úzkosti. Dokáže tuto náladu i zahrát. Rozhodne-li se ve své první situaci zformovat sebe sama do rozpoložení úzkosti, je tato scénická úzkost opravdu pouze jeho úzkostí. Není to idea úzkosti, není to všeobecná představa o tom, jak se nálada úzkosti projevuje. Hypotetický čistý herec, čistý jako fenomén sám, je schopný nejen přeformovat se v jím žádoucí náladu, ale též přeformovat se v náladu, která je bytostně jeho vlastní, protože o žádné jiné nemá znalosti.

Způsob existence, který jsme si nazvali moment hraní, umožňuje pobytu záměrně se uvrhnout do jiného rozpoložení, než v jakém se před momentem hraní nachází. Díky

svrchovanosti a improvizaci není závislý na charakteru postavy, situaci, ve které se jeho postava nachází ani tím, co má jeho postava proklamovat. Pokud si herec ve své umělecké svobodě vybere úzkost jako náladu, do které se bude formovat, staví nás to před značně těžké otázky jako: Může být scénická neboli „hraná“ nálada pravou náladou? Pokud ne, je taková nálada vůbec relevantní a tudíž něco vypovídající? Z naší definice momentu hraní víme, že v tomto momentu může pobyt zacházet se světem prakticky, ale primárně se jeho obstarávání děje modelově, tedy znakově a s cílem v sobě samém (viz kapitola *Moment hraní*). Modelová neboli hraná úzkost nemá žádný praktický účel. Její cíl je úzkost sama. Opravdová úzkost taktéž pozbývá praktického účelu, neboť se v ní okolní svět rozpadá a nic z něj není důležité, nic nedává smysl, tudíž se k němu nelze odkazovat nějakým praktickým účelem. Hraná a opravdová úzkost mají toto společné. Přesto však nemohou být tím stejným. Každá má své zasazení v jiném světě. Jedna ve světě reálném a druhá ve fiktivním. Jedna se však může záhy proměnit v druhou a naopak. Tudíž i přesto, že modelová úzkost není pravou úzkostí, je relevantním rozpoštěním pro zformovaného herce. Ten s ní může pracovat v rámci svého rozpoštění mezi světy. Moment hraní může být jakýsi katalyzátor, který pobytu pomůže dostat se do kýženého rozpoštění. Nejbližší k tomu má hraní v transu, které je zprvu zamýšleno jako hraní, ale následně přerůstá opět v život sám. Tedy formace pobytu je natolik silná, že jeho znakovost se rozbíjí pod tíhou naléhavé skutečnosti a úzkost může být opravdová.

Mluvíme tu však o případě, kdy je divákem sám herec. Divadlo je však situace, kdy divákem je někdo jiný než herec sám. Co když se v pravé úzkosti nachází pobyt nezformovaný a přesto je zde divák, který vnímá jeho úzkost jako zformovanou. Dělá herce hercem divák? Je herec pouze vnitřní způsob bytí pobytu? Nebo je to spolupráce? To jsou zajisté otázky, na které se snaží odpovídat nespočet teorií, ať ze studií performance (Schechner, Goldberg, ...). My jsme si dali za úkol zkoumat herce jakožto způsob bytí pobytu. Taky zde hledáme propojení herce a autenticity. Nemůžeme tedy zavrhnout situaci, kdy je nezformovaný pobyt objektem pro diváka, který k němu jako k herci přistupuje a nějak na sebe vzájemně působí.

6. Bytí k smrti

Když byl Heidegger na jedné přednášce roku 1961 dotázán, co má člověk dělat pro to, aby byl autentický, odpověděl, že má trávit více času na hřbitovech.¹¹⁴ Heideggerova stručná odpověď v sobě obsahuje celou podstatu autenticity pobytu. Neustálá neukončenost pobytu spočívající v neustálém bytí možnosti budoucí, se završuje v jeho smrti. Smrt je poslední možností pobytu, ke které míří a ve které završuje své bytí a stává se celým.¹¹⁵ Dosáhnout celosti však znamená ztrátu „bytí ve světě“.¹¹⁶ Neautentický pobyt rozptýlený do světa, zastírá svou konečnost a nechce ji přijmout jako svou nejvlastnější a konečnou možnost. Respektive neurčité „ono se“ ho chlácholí, aby na smrt nemyslel. Takový pobyt pak ztrácí motivaci vykonat ve světě cokoli nad rámec repetitivnosti, neboť svůj život žije ve falešné nekonečnosti. „Říká se: *Smrt přijde, ale ne hned.*“¹¹⁷ tedy říká to neurčité „ono se“. A právě v onom „ale“ je popření jistoty smrti,¹¹⁸ tudíž se jí pobyt nemusí zabývat nyní. Tím však pobyt odkládá smrt na neurčito, vždy do budoucnosti, protože nyní tu smrt není. Nezabývá se tak smrtí nikdy. Heideggerem znovu „oživené“ memento mori je pro pobyt způsobem, jak nazírat své bytí v celistvosti.

Heidegger definuje smrt existenciálně-ontologicky takto: „(...) *smrt jako konec pobytu je nejvlastnější, bezvztahná, jistá a jako taková neurčitá, nepředstižná možnost pobytu.*“¹¹⁹ Smrt je existenciální fenomén a ne výskytová událost. Smrt je nejvlastnější možnost pobytu, což znamená, že ji nelze zastoupit ani pobytu odejmout.¹²⁰ Každý pobyt má vždy svou smrt, svou nejvlastnější možnost nebýt. Bezvztahnost této možnosti tkví v osamocení, ve kterém se smrt děje. Pobyt musí své konečnosti čelit sám a nikoliv ve vztahu k druhým, neboť bytí k smrti se děje v úzkosti, která pobyt osamocuje.¹²¹ Jistotu smrti není třeba nikterak obhajovat, ovšem s její neurčitostí už to není tak zřetelné. Heidegger se přímo o sebevraždě nevyjadřuje, tudíž pomineme-li situaci, kdy si pobyt chce sám odejmout život, smrt je něčím neurčitým, co nelze

114 <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-martin-heidegger/> [8. 7. 2021]

115 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, 270.

116 Tamtéž, 273.

117 Tamtéž, 294.

118 Tamtéž, 294.

119 Tamtéž, 295.

120 Tamtéž, 276.

121 Tamtéž, s. 222.

předvídat. A dále, pobyt existuje neustále v předstihu svých možností, ve svém nejvlastnějším „moci být“. A protože smrt je nebytím, nelze ji předstihnout. Pobyt žije jen v předstihu toho, co může být a nikoliv toho, že může nebýt.

Bytí k smrti může být jednak neautentické, kdy pobyt nechápe smrt jako svou nejvlastnější možnost a uhýbá před ní tím, že ji bere v duchu neurčitěho „ono se“ jako veřejnou výskytovou událost. Autentické bytí k smrti si smrt nezakrývá, nepřekrucuje a neuhýbá před ní jako neurčité „ono se“.¹²² Bytí k smrti je bytím k možnosti, kterou pobyt očekává. Nelze ovšem takové bytí chápat jako čekání na smrt nebo přemýšlení o tom, kdy přijde a v jaké podobě.¹²³ Pobyt nemá smrt chápat jako něco, co se v budoucnosti uskuteční nebo co by měl uskutečnit on sám. Není to žádné dění, kterého bychom se měli účastnit. Smrt je „*možnost nemožnosti jakéhokoli vztahování se k..., jakéhokoli existování.*“¹²⁴ Tím, že pobyt ve svém předběhu předbíhá svou nejvzdálenější možnost, která je však sama o sobě nepředstižná, odemyká všechny možnosti, které ji předcházejí, tedy nazírá na svůj rozvrh jako na celek.¹²⁵ Úzkost je tím rozpoložením, které nás dostane do stavu, kde cítíme ohrožení našeho bytí a tedy pouze v úzkosti lze učinit tento předběh. Nakonec Heidegger formuluje autentické bytí k smrti takto:

*„Předběh odhaluje pobytu ztracenost v neurčitém ‚ono se‘ a staví ho před možnost být sebou, a to primárně bez opory v obstarávající péči druhých, být sebou ve strhující, iluzi neurčitého ‚ono se‘ zbavené, faktické, sebejisté a sebeúzkostné svobodě ke smrti.“*¹²⁶

Význam smrti v Heideggerově pojmu autenticity nás nemůže zavést nikam jinam, než ke Kantorovu divadlu smrti. Takto nazvaná fáze, do které Kantor dospěl v pozdějším období tvorby, se nejprve zhmotňuje v inscenaci *Mrtvá třída*. Boj reality s iluzí, který byl u Kantora vždy přítomný, přerostl v divadle smrti v soulad dvou opačných sil. Kłossowicz píše, že Kantor „*spojuje oheň s vodou – Duchampa se symbolismem*“.¹²⁷ Ať už je to boj nebo souhra, vztah iluze s realitou je pro naše bádání

122 Tamtéž, s. 297.

123 Tamtéž, s. 298.

124 Tamtéž, s. 298.

125 Tamtéž, s. 301.

126 Tamtéž, s. 302.

127 KŁOSSOWICZ, Jan: *Divadlo Tadeusze Kantora*. Praha, 2017, s. 47.

zásadním momentem. Iluzi jsme sice nazvali fikcí, ale myslíme tím tutéž věc. Ve vztahu fikce s realitou se totiž odehrává moment hraní, který je konstitutivním momentem pro autenticitu herce. Navíc naši tezi o neustále oscilaci praktického a fiktivního obstarávání dějící se v momentu hraní podporuje též Kantorův výrok, že hra je něčím mezi realitou a iluzí.¹²⁸ Před divadlem smrti chce Kantor iluzi na divadle zrušit a na jejím místě odehrát konkrétní realitu.¹²⁹ Tak je zaznamenán jeho postoj v našem Diagramu 3, opírající se o Kantorovo autonomní divadlo. S jeho změnou postoje vůči iluzi se však nemění postavení jeho herce na zmíněném diagramu. Nový vztah iluze s realitou je pouhé zjištění, čím divadlo je, nebo alespoň čím by Kantor chtěl, aby jeho divadlo bylo. A sice setkáním života se smrtí. Protiklad iluze s realitou, které se v divadle setkávají, Kantor přirovnává k protikladu smrti a života.¹³⁰ Fikce, kterou s sebou každé divadlo nutně nese, je záhrobím, ze kterého se nám jeví zemřelá realita. Modelovost divadelního jednání odkazuje k neživé realitě, kterou divadlo právě ožívá. V živém herci se zabydlel nebožtík,¹³¹ říká Kantor a manekýn v jeho hrách hojně používaný, je nápodoba lidské bytosti bez duše, s účelem divákovi připomínat smrt.¹³²

Heideggerova rada ohledně dosažení autenticity by místo „choďte více na hřbitovy“ mohla znít „choďte více do divadla“. Kantorovo pojetí divadla je prostorem, kde si pobyt připomíná smrt. Ne však výkladem neurčitěho „ono se“, tedy výhružkou nebo naopak událostí, která se nás netýká, protože její tíhu přeneseme na anonymní veřejnost. Smrt v divadle smrti je sice připomínkou konečnosti bytí, ale tato připomínka nehrozí ani nechláholí. Smrt k divákovi vystupuje spíše jako fenomén. Jeví se mu skrze umění a nechává diváka jednat autonomně.

„Divadlo – dokazuji stále – je místem odkrývajícím, jako nějaké tajné říční brody, šlépěje přechodu onoho světa do našeho života. Před zraky diváků stojí herec, který připomíná stavem (podobu) mrtvého. Představení, podobné svým charakterem obřadu a slavnosti, se stává úkonem otřesu. Záměrně jej nazývám metafyzickým.“¹³³

128 Tamtéž, s. 47.

129 Tamtéž, s. 29.

130 Tamtéž, s. 52.

131 Tamtéž, s. 53.

132 Tamtéž, s. 54.

133 Tamtéž, s. 52–53.

Odkrývající divadlo je nápadně fenomenologickým pojmem. Sám Heidegger používá *zakrytost* pro neustále uspokojování se ohledně smrti pomocí neurčitého „ono se“¹³⁴ a *odkrytost* pro odemčenost a rozumění svému nejzazšímu „moci být“.¹³⁵ V této odkrytosti má pak pobyt možnost své vlastní autentické existence.

„Autenticky zvolené ‚moci být‘ je to, ‚kvůli čemu‘ se odhodlaný pobyt uvolňuje pro svůj svět. Teprve odhodlanost k sobě samému umožňuje pobytu nechat spolujsoucí druhé ‚být‘ v jejich nejvlastnějším ‚moci být‘ a péči, která předbíhá a osvobozuje, jim toto ‚moci být‘ pomáhá odemykat. Odhodlaný pobyt se může stát ‚svědomím‘ druhých. Až z autentického ‚bytí sebou‘ odhodlanosti pochází autentické spolu bytí - nikoli z dvojznačných a soupeřivých úmluv a upovídání sbratřování v rámci záměrů a podniků neurčitého ‚ono se‘.“¹³⁶

Jak už jsme uvedli v kapitole *Heideggerův pojem authenticity*, pobyt je vždy již vinen ve smyslu, že je prostoupen negativitou. Tato negativita je jeho neustálá možnost nebýt – smrt. Prvotně je pobyt zahlušen řečmi neurčitého „ono se“ a neslyší mlčenlivé volání svého svědomí. Až díky odhodlanosti se přestane vyhýbat úzkosti, ve které se pobyt seberozvrhuje do nejvlastnější provinilosti. Seberozvrhuje se jako negativitou prostoupené bytí, jehož smrt není pouze na jeho konci, ale tvoří strukturu jeho rozvrhu.

134 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 290.

135 Tamtéž, s. 299.

136 Tamtéž, s. 336.

7. Herec a autenticita

Z veškerého zkoumání, které jsme výše podstoupili, lze odvodit několik výkladů autenticity herce. Tyto výklady se různí na základě úhlu pohledu, kterým problematiku můžeme pozorovat. Jestliže nám poměrně obecné zkoumání autenticity herce vůbec něco ukázalo, pak je to právě nutnost výběru optiky, kterou chceme náš problém nazírat. Berme tedy náš předchozí výklad jako švédský stůl, ze kterého bychom si měli vybrat jen ty nejvýživnější pokrmy. Nelze popřít možnost dalších výkladů na základě jiných optik, ale střežme se toho, abychom se „nepřežrali“. Autenticitu herce můžeme tedy vykládat (a) sémiologicky, (b) fenomenologicko-ontologicky nebo (c) spolubytně. Jsou to výklady, které vyplývají z našeho zkoumání.

a) Sémiologický výklad

Vraťme se k našemu zkoumání momentu hraní a zaměřme svou pozornost na Diagram 1. V momentě hraní se náš herec formuje. Jakožto zformovaný stává se znakem. Musí tomu tak být, neboť bez znaku není divadlo. Bez znaku zbývá jen samotné bytí v neumělém životě. Pakliže je herecká postava znakem a dramatická osoba jeho významem, tak i věc či cokoli v co se herec zformuje, je znakem a jejich významem je jakýsi dramatický objekt, který se formuje v mysli diváka stejně jako dramatická osoba. Zformovaný pobyt je tudíž vždy znakem a jako takový se buď vnímá nebo nevnímá. A tak jako se má pobyt ke svému bytí, tak se má i znak ke svému významu. Tedy význam je bytí znaku. A protože pobyt ve svém zformování je sice stále pobyt, ale zároveň též znak, má nějaký vztah ke svému významu, stejně jako má vztah ke svému bytí. Bez bytí není pobytu, bez významu není znaku.

Můžeme tedy rozvrh bytí pobytu aplikovat na rozvrh významu znaku. Potom lze říci, že znak, který si není vědom svého významu a netáže se po něm, je znakem neautentickým. Neurčité „ono se“ znaku je prostě jeho neurčitá významovost. Znak, který se rozplývá do světa povšechných a plochých významů, znak, který zahluje svou významovost přílišnou uměleckostí nebo se utápí v ohromném množství různých

významů, je zkrátka neautentickým znakem. Ve chvíli, kdy si herec neklade otázky po významu své postavy nebo čehokoliv čeho je znakem, je neautentickým hercem.

Stejně tomu je s bytím k smrti znaku, jehož význam musí vždy zaniknout. Znak zaniká ve chvíli, kdy jeho význam nemá svého kurátora tedy recipienta. Jakmile divadlo končí, herec přestává hrát, divák přestává vnímat divadelní dílo bezprostředně, znak zaniká. I přesto, že si divák odnáší vzpomínku na význam znaku, je to stejné jako vzpomínka na již zemřelého člověka – vzpomínka na něco, co již pozbylo svého bytí. A stejně jako tomu je v případě autenticity pobytu, tak i autentický znak by měl existovat ke svému zániku, být si svého zániku vědom. Herec utápějící se ve své roli, nevnímající významovou sepnutost postavy či celého díla, je herec neautentický. Konkrétněji zde můžeme mluvit o herci v transu. Naopak v sémiologickém výkladu autenticity herce by uspěl herec Kantorův či Brechtův.

Pokud se týče nálady úzkosti, víme, že úzkost zapříčiňuje absenci významu světa. Zformovaný herec jakožto znak s jistým významem se nemůže setkat s úzkostí, která by jeho formování popřela. Toto tvrzení je pouze zdánlivé. Význam znaku je jeho bytím. Pobyt v úzkosti pozbývá významu svého bytí. Znak v úzkosti pozbývá významu svého významu, tedy svého bytí. Nastavili jsme si zde paralelu pobyt–bytí se rovná znak–význam. V momentě úzkosti, kdy pobyt ztrácí význam svého bytí, neztrácí své bytí samotné. Tedy znak v momentě úzkosti neztrácí svůj význam, ale význam významu. Ztrácí smysl, který pro něj význam má, aby ho následně mohl znovu objevit a pochopit z perspektivy své nejvlastnější možnosti.

b) Fenomenologicko-ontologický výklad

Je potřeba však minci otočit a prohlédnout si ji i z druhé strany. Umělost a znakovost díla je v herci doplňována jeho bytností. Etlík ve své studii píše: „*Člověk – herec je ve své celistvosti příliš přirozený, příliš ‚neforemný‘ a přesahující vše umělé okolo.*“¹³⁷ a protože je herec jedinou výjimkou umělosti, skryl ho Zich z hlediska vnímání právě za jeho hru.¹³⁸ Avšak fenomenologie má za úkol odkrývat skryté. Proto je potřeba smýt z herce znak, který nosí a odhalit ho ve svém bytí. Mluvíme však stále o

137 ETLÍK, Jaroslav: Divadlo jako zakoušení: vztah neotického a ontologického principu v divadelním umění. Divadelní revue, roč. 10/č. 1 (1999). s. 6.

138 Tamtéž, s. 6.

herci? Herec, z něhož je odejmuta umělost divadla, není již nadále hercem. Herec ve své neumělosti již není zformovaný. Pokud se chceme stále bavit o autenticitě herce, musíme ho udržet v momentě hraní. Ve chvíli, kdy herec hraje a my zkoumáme jeho bytí, nezkoumáme již herce samotného, ale jeho význam pro diváka. Nyní už ne význam jeho znaku, ale význam ve smyslu důležitosti.

Zde je nejdůležitější kapitolou *Bytí k smrti*, která nám odhalila, že herec je manifestací bytí a smrti. Bert. O. States svou stať *Pes na jevišti* zakončuje myšlenkou, že „(...) to, co nás skutečně přitahuje, je zvětšenina bytí.“¹³⁹ Divadlo odkrývá bytí, smrt a bytí k smrti divákovi. Děje se však toto odkrývání i herci samotnému, odhlédneme-li od toho, že je sám sobě divákem? Herec, který je v momentě hraní v neustálé oscilaci mezi realitou a fikcí, Kantor by řekl realitou a iluzí, je tedy ve své realitě v neustálém kontaktu se smrtí. Moment hraní je jakási brána, která odemyká pobytu svět mrtvých. Heidegger však upozorňuje na to, že takové odemčení se může uskutečnit pouze skrze náladu úzkosti. To platí jak pro herce, tak pro diváka.

Výkon herce, díky kterému v sobě dokáže divák vzbudit úzkost, nemůže být žádným figurkařením. Dramatická osoba, která je shodná s divákovým očekáváním, ho nikterak nevytrhuje z upadání. Naopak ho ještě více utvrzuje v názorech veřejnosti a neodkrývá mu smrt v jejím autentickém smyslu. Když však divák přihlíží výkonu herce, díky kterému se divákovi zhroutí příruční jsoucnost jeho okolí, začne rozumět svému upadání do světa, odhalí neurčité „ono se“ v jeho chlácholení a přijme své nejzazší „moci být“, čímž je jeho nejvlastnější smrt, stává se tak divák autenticity schopným. Pozoruje-li Kantorova herce jakožto nebožtíka a zároveň jako zvětšeninu bytí, kterým on sám je, může pochopit, že on je tím nebožtíkem. Může pochopit, že smrt není událost, která se má v jeho životě stát, ale smrt je jeho součástí. Herec se tak stává divákovým svědomím, které ho mlčky volá z řeči neurčitého „ono se“. Nezáleží zde však na tom, o čem se hraje. Tedy jaký je text hry a zdali se v něm objevují takové chlácholivé řeči. Podstatné je nejen ticho v dramatických pauzách, ale také ticho, které se skrývá za textem. Toto mlčenlivé volání musí divák vyslyšet, aby svou vinu patřičně uchopil. Tím však ještě nedokazujeme, že je sám herec autentický, přestože posloužil

139 STATES, Bert O. *Pes na jevišti*. Divadelní revue, roč. 24/č. 3 (2013), s. 95.

jako katalyzátor k autenticitě druhého pobytu. Nutno však dodat, že autenticity musí každý pobyt dosáhnout sám a nelze mu ji nikterak předat nebo mu ji vnutit. Proto je v tomto případě náš herec pouhým svědomím, ale každý divák musí svou odhodlanost najít sám. Pojmenovat takové divadlo nebo hercův výkon, který by zapříčinil divákovu potenci k autenticitě, je nesmírně obtížné ne-li nemožné. Důležité však je, že takové divadlo je možné.

Pobyt, jehož vztah k fiktivnímu světu je více než jen pozorovací, je o to více vystaven fenoménu smrti. Přístup, který však pobyt vůči fikci zvolí, je zásadní v odkrývání smrti. Pakliže Kantorův a Brechtův herec, je spíše pozorovatelem, ukotveným v realitě a bdícím nad iluzí, jeho možnosti odkrývání smrti jsou podobné těm divákovým. Avšak herec Čechovův či Stanislavského je více oddán fiktivnímu světu, přestože si je tohoto oddání vědom. Je jeho oddanost něčím, co by zabraňovalo jeho rozumění si v bytí k smrti? Pakliže postava, se kterou herec nějak zachází, je nositelem smrti a herec v jeho umění na sebe tuto smrt bere a nechá ji sebou prostupovat, může se začít tázat po nejvlastnější možnosti postavy, která je beztak univerzálním pobyttem herce samotného. Tudiž ať už herec fikci pouze pozoruje nebo ji sebou nechá prostupovat, jeho odhodlanost k bytí k smrti je nejspíše stejně silná. Herec hrající v transu je na opačném spektru a upadá do momentu mezi fikcí a realitou. Je rozpuštěný mezi životem a smrtí. Je to možná ještě jiný neautentický stav než upadání do neurčitého „ono se“. V takovém stavu si nelze rozumět a ani nahlédnout svou nejzazší možnost.

Vraťme se však k tvrzení, že postava je univerzálním pobyttem herce samotného. States si všímá, že umění je fenomenologické ve smyslu, že dává na odiv věci tak, že je lze opět objevovat.¹⁴⁰ V takovém případě je pobyt na jevišti člověkem, jehož člověkovost je vystavena a je jí dáván desymbolizační pohled. Znovu tak objevujeme člověka. Havel píše:

*„(...) nejhlubší kořen zvláštní schopnosti divadla vytvářet onu ‚sváteční‘
pospolitost tkví ještě v něčem jiném (...) je to jakési bezprostřední a živé*

140 Tamtéž, s. 85.

zpřítomnění samotného tajemství lidské existence. Tím, že člověk na jedné straně zůstává sám sebou, živým, žijícím, myslícím a uvědoměle se chovajícím člověkem, ale zároveň na druhé straně na tuto přesně ohraničenou sváteční chvíli sám ze sebe vystupuje a programově (...) se zřiká své identity ve prospěch identity jiné (té předváděné), teprve ke skutečnému tajemství lidství a lidské identity poukazuje, toto tajemství aktualizuje, ozvláštňuje, nově otevírá.“¹⁴¹

Herec zavrhuje sebe sama, aby se opět našel. Nachází se pak skrze obecnost a velikost lidské existence – skrze bytí, smrt a bytí k smrti. I Kantor mluví o herci jako o „nahém obraze člověka“¹⁴² a o „atrapě člověka“.¹⁴³ Grotowski zase říká: „*Divadlo má rysy světského obětování, v němž herec není pro nás, ale místo nás (...)*“.¹⁴⁴ Pokud se však herec přichází zříct sebe sama, nezřiká se tím i svých možností? Nestává se tak potom pobyt v momentě hraní pouhým výskytovým jsoucnem, které nemá vztah ke svému bytí? Nikoliv. Pobyt přichází na jeviště zavrhnout své bytí upadlé ve světě, kde ho chlácholí neurčité „ono se“. Poté skrze iluzi nalézá svou smrtelnost jako svou nejvlastnější možnost. Herec je slovy Stanislavského „veřejně osamocený“ a stejně jako divák přichází objevit lidskost a její bytí, ale i její nebytí. A Stanislavského požadavek na herce, aby se na jevišti učil všemu od znovu,¹⁴⁵ tímto nabývá své významnosti.

c) Spolubytný výklad

Vztah diváka a herce je už v předchozím výkladu obsažen, ale můžeme ho podrobit i bližšímu zkoumání. Herec a divák se setkávají na poli divadla, kde spolu komunikují dvěma základními způsoby – prezentativně a reprezentativně. Prezentativní a reprezentativní způsoby komunikace mají svou paralelu ve dvou již námi několikrát probíraných světech – reálném a fiktivním. Stejně jako herec, který se v momentě hraní vztahuje tu více tu méně k jednomu z těchto světů, tak i komunikace diváka s hercem a herce s divákem se odehrává tu více tu méně prezentativně či reprezentativně. Ovšem

141 HAVEL, Václav: *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 634.

142 KŁOSSOWICZ, Jan: *Divadlo Tadeusze Kantora*. Praha, 2017, s. 22.

143 Tamtéž, s. 23.

144 STATES, Bert O. *Pes na jevišti*. Divadelní revue, roč. 24/č. 3 (2013), s. 92.

145 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. Praha: Athos, 1946, s. 125.

vždy jsou přítomny oba světy a vždy jsou přítomny oba způsoby komunikace, pokud se má stále jednat o divadlo.

U Heideggera je spolubytí vždy zprvu ovládáno neurčitým „ono se“. Vždy se zprvu zmítáme ve způsobech bytí druhých a necháme si jimi určovat, jaký má být způsob bytí našeho. Stejně tak se tomu může dít i v divadle a bezesporu tomu tak i často bývá. Například divadla s tvarem podkovy jsou uzpůsobená tak, aby se lidé přesvědčili, že si vzali správné šaty jako všichni ostatní podle nejaktuálnějšího názoru veřejnosti. Na jevišti se odehrává drama některého z klasiků, jehož také schválila veřejnost jakožto dostatečně intelektuálního či zábavného. Tato veřejnost tu nyní sedí a utvrzuje se ve svých názorech v ohromném domě plném ohromných slov a malých lidí, kteří tvoří univerzální a průměrný názor na svět. V takové situaci do divadla přišly pobyty neautentické a jejich společné obstarávání divadla je pouhým zaměstnáním.

Divadlo samotné však není příčinou události spadající pod nadvládu neurčitého „ono se“. Divadlo je platformou, která může posloužit jako prostor pro upadání pobytů do světa. Může ovšem posloužit také jako alarm k probuzení se z nadvlády průměrnosti. Je pak na účastnících, jak s touto příležitostí naloží. Divadlo je prostor, ve kterém se setkávají dva světy. Bytí se přišlo podívat na svůj protějšek. Zasazeno do svého světa reality se setkává s fikcí a nechává se od ní poučit, nabudit, probudit, jak uzná za vhodné. Pokud bychom to měli říci přímo, divák zde představuje ono bytí v reálném světě a herec je nositelem fikce. Avšak herec i divák jsou ontologicky zasazeni v bytí, ve svém „tu“. Zároveň oba obstarávají ještě něco jiného, než své „tu“ a okolí svého světa. Obstarávají starost samotnou.

Zde nacházíme ono autentické zasazení se o stejnou věc. Pobyt rozptýlený do světa zaměřuje své obstarávání na svět kolem sebe. Autentický pobyt reflektuje svou nejvlastnější starost, ale také starost o druhé. Opět připomínáme, že se nejedná o pečování o nemocného nebo strach o své příbuzné. Starost o druhé je zde starost o jejich existenci v ontologickém smyslu. Zájem o stejný druh a o jeho strukturu bytí. Pakliže do divadla přijde divák a herec, kteří si uvědomují svou bytostnou přítomnost a zároveň

naslouchají tichu nebytí přicházejícího z fiktivního světa, mohou se stát autentickými pobyty v autentickém zasazení se o stejnou věc.

8. Praktické pozorování

Poslední kapitolu bych rád věnoval osobní percepci z pohledu diváka, ale též z pozice, kterou jsme zde nazvali moment hraní. Vyvážíme tím tak onu klouzavou a neustále se přerývající změň teorie a pokusíme se ji uplatnit v o něco více praktičtějším pozorování reálného i fiktivního světa.

Měl jsem to obrovské štěstí, že jsem mohl být přítomen u procesu tvoření dvou inscenací v Dejvickém divadle. Tou první hrou byla *Elegance molekuly* od Petra Zelenky, jež onu inscenaci také režíroval. Druhá inscenace, která vznikala před mým zrakem, byla inscenací *Komplíce* od Friedricha Dürrenmatta v režii Davida Šiktance. Obě tyto zkušenosti byly velice prohlubující nejen v rámci praktického fungování profesionálního divadla, ale také vzhledem k herecké práci souboru, jež je právě pro své herecké výkony natolik vyhledávan.

Postavy divadelních her jsou zvětšeninami bytí, herci jsou nebožtíci představující mrtvé a stále platné zákony lidství. *Elegance molekuly* je hra o Antonínu Holém, jeho týmu a jejich objevu léku na AIDS. Postavy jsou zde skuteční a konkrétní lidé, z nichž ne všichni jsou po smrti. Bylo by zajisté hloupé považovat Kantorovo divadlo smrti za historické přednášky o zemřelých osobnostech. Proto i herec hrající konkrétní personu, která je ještě navíc stále naživu, ba dokonce přihlíží tomu, jak je hrána někým jiným, může být stále představitelem lidské obecnosti a již zemřelých, ovšem stále se k nám skrze divadlo navracejících, lidských příběhů.

Neměl jsem možnost herce vyzpovídat natolik, abych zjistil, jaký je jejich přesný metodologický přístup k roli. Přesto jsem vyzpovídal, že by se jejich herectví dalo na našem Diagramu 3 přiřadit někam k Čechovovskému stylu herectví. Rozhodně zde nemůžeme mluvit o žádném hraní v transu, neboť bdělost „dejevických“ herců je dosti patrná. Fiktivním světem se ale snaží opravdu obklopit a především zkoumají motivace postavy a její zázemí nejen v textu, ale i za ním. V případě *Elegance molekuly* měli herci opravdu mnoho reálií svých postav, o které se mohli opřít. Jejich fiktivní svět byl

světem reálným, ale již dávno zemřelým. Vytahovali společně s režisérem a dramatikem v jedné osobě nebožtíky a jejich činy z dávných pamětí.

Martin Myšička jakožto profesor Antonín Holý se ve svém zformování pohyboval mezi svým reálným světem a mrtvým světem reálného člověka. Přestože byl profesor Holý reálným člověkem, pro Myšičku byl Holého svět světem fiktivním. Přistupoval k němu částečně jako k fiktivní postavě, ale zároveň měl neustále povědomí o jeho již minulé existenci. Obklopil se tak životem chemika, aby pochopil alespoň jeho situaci, ve které se Holý nacházel. Už však nezacházel natolik daleko, aby nabyt stejných znalostí chemie nebo obýval stejný dům jako profesor Holý. Proto byl Myšičkův moment hraní zasazen někde mezi reálným a fiktivním světem. Jeho bdění nad rolí bylo pozorovatelné především na zkouškách, kdy snadno přešel z textu do otázky nebo vtipu, které byly vyřčeny za Martina Myšičku samotného.

Profesor Holý je zajisté postavou, jež může pro kdekoho nabývat obecnějších rovin. V takovém případě přichází divák do Dejvického divadla, aby se podíval na manifestaci bytí člověka skrze konkrétní a veskrze pravdivý příběh. Zdali jsem však mohl na premiéře vidět autentické zasazení se o tutéž věc mezi diváky a herci nemohu říct, neboť to musí vyjádřit každý divák za sebe. Já sám jsem však byl jedním z těch diváků a tak mohu nabídnout vzhled do alespoň jednoho z mnoha spojení mezi divákem a hercem.

Můj příchod na premiéru *Elegance molekuly* byl do značné míry motivovaný něčím, co by bylo právě oním zaměstnáním, které jsme si v práci popsali. Šel jsem se totiž podívat na výsledek práce, jejíž vývoj jsem bedlivě pozoroval celé tři měsíce. Naproti tomu jsem ale znal inscenaci natolik dobře, že jsem se mohl zaměřit na můj vztah s herci při hře samotné. Znal jsem scénu, věděl jsem, co je kde položené a kam se to má položit. Znal jsem hudbu, svícení, všechny odchody i příchody a v neposlední řadě text. Všechny tyto věci, které na panenského diváka působí najednou ho rozptylují a musí každé z nich věnovat určité množství své pozornosti. Pro mě to byl rytmus, který jsem znal a nemusel ho objevovat. Byl mi pozadím a podporou pro můj vztah s hercem, na který jsem se zaměřoval. Každého herce zvlášť jsem vnímal jako správně zasazený

dílek do celkového příběhu. Nikdo nevyčníval svým „uměním“, jak to často můžeme u některých slavných herců vidět. Je to dáno prostorem divadla? Možná. Každopádně zde bylo naslouchání divákovi velice střízlivé. A přesně takové mělo být. Herec v inscenaci funguje nejlépe, když působí jako fenomén. Jeví se ze scény, každý sám za sebe, ale nikdy proti sobě nebo jeden nad druhým. Jeví se ve střídavém rytmu a předkládají divákovi výjevy již minulého, ale neustále se na divadle objevujícího. Zdali došlo k autentickému spojení netuším.

Už je tomu nějaká doba, kdy jsem se ale i já nacházel na druhé straně v pozici herce. Rád bych tak pověděl něco též o mém bytí v momentu hraní. Mohu rovnou předesílit, že jsem vždy byl spíše hercem zaměstnání. Neznamená to však, že bych si hraní samotné neužíval. Bylo pro mne vždy velkým zážitkem moci hrát před publikem, které reaguje na mou osobu. A v tom je právě ten problém neautentických herců, jakým jsem vždy byl. Komunikaci s divákem bereme příliš osobně. Máme za to, že divák se směje tomu, jak jsme my vtipní, že se divák dojíká nad naším „skvělým“ výkonem. A na druhé straně jsou také diváci zaměstnání, kteří mají na komunikaci s hercem stejný pohled. Tedy komunikují s ním jako s osobností a ne jako s divadelním prostředkem, znakem či fenoménem. Ve svém momentu hraní jsem byl vždy naprosto bdělý a vnímal jsem siluety diváků. Když jsem jim viděl do tváře tím hůř, neboť jsem se snažil vyčíst, co si o mém výkonu myslí. Postava pro mne byla vždy pouze text a pár nacvičených pohybů a postojů, které jsem musel vykonat. Na jevišti jsem neustále reflektoval své chování a ve stejnou chvíli ho hodnotil, zřídka kladně. Fiktivní svět pro mě byl záminkou toho, že mohu stát na jevišti. Byl jsem Brechtův herec, který se snaží o Stanislavského metodu. Spojení, které je samo tragédií, ale tragédii stvořit neumí. Budiž má zkušenost z herectvím naším příkladem neautentického herce, který bere komunikaci s divákem jako zaměstnání.

Závěr

Postavili jsme vedle sebe Heideggerův pojem autenticity a několik základních výkladů teorie herectví. Hledali jsme jejich prolnutí a pokusili jsme se ohledat, jestli vůbec jakýsi Heideggerův autentický herec existuje. Ukázalo se, že prvotní a nejposlednější přirozenost člověka – tedy jeho bytí jako takové, se může potkat s umělostí divadla, aniž by se navzájem vyvraceli. Že ontologie divadla s jeho noetikou spolu fungují nám již ukázali jiní (srov. Etlík, States) a z jejich prací jsme také pro náš účel čerpali. Při našem bádání jsme se však dozvěděli, že tato dichotomie světa či komunikace v jeho rámci, se ukazuje nejen jako prazáklad divadla, ale též jako možnost uskutečnění Heideggerovy autenticity pobytu.

Naše snaha obohatit Heideggerovu fenomenologii o teorii herectví a vice versa, alespoň o položení základních otázek, byla doufejme zdárná. Nicméně jsme se pokusili též o zasazení herce do kontextu fenomenologického zkoumání pobytu, přestože na to Heideggerův koncept nebyl zcela připraven. Pobyt jako velmi obecný pojem právě pro svou obecnost umožňuje ohledání projevů jeho způsobů. Způsob, kterým se pobyt projevuje jakožto herec, jsme nazvali momentem hraní. V něm pobyt přechází ze stavu každodenního bytí do stavu zformování. Otevřeli jsme tak pobytu možnost jeho vztahování se k ještě jinému světu, než je ten, do kterého ho zprvu Heidegger uvrhnul. Rozpřažení pole působnosti pobytu v momentu hraní jsme tak uskutečnili mezi světem reálným a světem fiktivním a tím, jak moc vědomě se v tomto poli pohybuje. Herec se tak v rámci fenomenologického zkoumání bytí ukázal jako výrazně odlišný projev pobytu, než v jakém pobyt setrvává po většinu svého bytí.

V otázce úlohy diváka v rámci autenticity herce jsme objevili už stokrát objevený fakt, že bez diváka není divadlo a tedy herec bez příjemce svého sdělení postrádá smysl své existence. Nabízelo by se tak zkoumat hercovu autenticitu z pohledu diváka ve smyslu, jak divák herci věří. Operujeme-li však s Heideggerovým pojmem autenticity, nelze se zaobírat autenticitou perceptivní, myšleno hodnocením autenticity dramatické osoby divákem. Jedná se totiž o autenticitu pobytu ve vztahu k sobě samotnému. V

takovém případě jsme se dozvěděli, že herec je pro diváka manifestací ontologických fenoménů, které ho probouzejí z rozplývání se do světa. Herec naopak potřebuje diváka, aby společně přišli do divadla navázat autentické spojenectví, které jim má dopomoci k dosažení autentického způsobu života.

Podobně jako Heidegger se nejdříve snaží vysvětlit, co je opakem autenticity pobytu předtím, než se dobere pojmu autenticity samotného, i my jsme nejdříve hledali hercovo neurčité „ono se“. Pokusili jsme se nastínit různá neurčitá „ono se“ na základě teorií našich vybraných hereckých směrů. Následně jsme určili upadání všem hereckým stylům společné. A sice, že neurčité „ono se“, které se u Heideggera odehrává v reálném světě, se pro herce odehrává ještě navíc ve světě fiktivním. V obou světech je jeho projev totožný, jen se v jednom týká každodenního života a ve druhém modelové smrti. Reálný a fiktivní svět se navzájem doplňují a probíhá mezi nimi hra (hra herce i hra dramatikova). Můžou se tak tyto dva světy od sebe navzájem naučit autenticitě, ale utvrzovat se též ve výkladech veřejnosti.

Odvěká pověst autenticity jakožto pozitivního stavu je Heideggerem mírně narušena. Heideggerovo zkoumání pobytu a zkoumání jeho autentičnosti jsou vedena v čistě fenomenologickém duchu a hodnoty dobrého a špatného by zde neměly být zohledňovány. Přesto však nemůžeme necítit jasný nádech negativity, pokud Heidegger mluví o neurčitém „ono se“. Tento nádech však určuje veřejnost. Dostáváme se do bludného kruhu, kde Heideggerem nastinovaný pojem veřejnosti je vnímán negativně z hlediska veřejnosti. Tudíž je pojem autenticity a neautenticity neutrální, pokud se na ně nebudeme koukat skrze výklad veřejnosti.

Pakliže se týče naší ústřední otázky a sice: Dá se na herce aplikovat teorie autenticity pobytu?, můžeme si odpovědět zjednodušeně: Ano. Přímá odpověď však vyzývá k obhajobě. Přenesení Heideggerovy fenomenologie na teorii herectví jsme uskutečnili pomocí modu bytí pobytu. Heideggerův pobyt je pojem natolik obecný, že je herec pod něj bezpochyby spadá. Co víc, je jedním z jeho nejvýraznějších projevů, který, jak se ukázalo, je umocňující vše, co o pobytu v rámci Heideggera platí. Přesto jsme se však nemohli vyhnout našemu výkladu Heideggerovy teorie, která s různými

způsoby projevu pobytu nepočítá. Leží tak naše zkoumání kompletně na našich bedrech a teorie, ze kterých jsme čerpali, jsou nám jen styčnými body, mezi kterými jsme se pokoušeli napnout ta nejjemnější vlákénka utkaná z domněnek, jež v nás bádání vyvolalo. Není však posledním cílem vyřešit všechny otázky, které si člověk položí, ale jejich samotné položení je uhození do zvonu, který utiší neurčité „ono se“ v jeho řečech a probouzí pobyt z upadání a rozplývání se do světa.

Seznam použité literatury

- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Přel. Ludvík Kundera a Marta Staňková. Praha: ČS, 1958. 168 s. Otázky a názory, sv. 7.
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000. Média. ISBN 80-85866-67-6.
- ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.
- DREYFUS, Hubert. *Being-in-the-World, A commentary on Heidegger's Being and Time*. The MIT Press, 1990. ISBN 9780262540568
- ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo jako zakoušení : vztah neotického a ontologického principu v divadelním umění*. Divadelní revue, roč. 10/č. 1 (1999), s. 3-30.
- HAVEL, Václav, FREIMANOVÁ, Anna, ed. *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012. Edice Knihovny Václava Havla. ISBN 978-80-87490-12-9.
- HEIDEGGER, Martin a Miroslav PETŘÍČEK. *Bytí a čas*. Třetí, opravené vydání. Přeložil Ivan CHVATÍK, přeložil Pavel KOUBA, přeložil Jiří NĚMEC. Praha: OIKOYMENH, 2018. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-244-8.
- KŁOSSOWICZ, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložil Irena LEXOVÁ, přeložil Jan HYVNAR. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, 2017. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-394-9.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-076-7.
- POTTER, Andrew. *The Authenticity Hoax: How We Get Lost Finding Ourselves*. Harper, 2010. ISBN 978-0061251337.
- PUC, Jan. *Být sám sebou: Heideggerův pojem autenticity a jeho kritika*. Praha, 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Prof. PhDr. Pavel Kouba.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.
- STATES, Bert O. *Pes na jevišti*. Divadelní revue, roč. 24/č. 3 (2013), s. 84-95.

- VELTRUSKÝ, Jiří. Člověk a předmět na divadle. *Slovo a slovesnost*. 1940, 6(3), 153-159. ISSN 2571-0885.
- VICENTINI, Claudio. *Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*. Napoli, 2012. ISSN 2039-9766
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: NAMU, 2018. Teoretická řada. ISBN 978-80-7331-482-8.

Internetové zdroje

- <https://www.dictionary.com/browse/fiction>
- TESARŮ, Milan. Jiří Langmajer: Dělal jsem všechno pro to, aby můj život nestál za nic. Bylo to vyčerpávající a sebepoškozující. *Reflex*. [online] [cit. 2021-06-07] ISSN 0862-6634 Dostupné z:
<https://www.reflex.cz/clanek/rozhovory/97547/jiri-langmajer-delal-jsem-vsechno-pro-to-aby-muj-zivot-nestal-za-nic-bylo-to-vycerpavajici-a-sebeposkozujici.html>
- <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-martin-heidegger/>
- Vsauce, 2021, The Future Of Reasoning, YouTube video. [5. 6. 2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_ArVh3Cj9rw&t=814s&ab_channel=Vsauce
- Vsauce, 2017, The Psychedelic Experience - Mind Field S2 (Ep 2), YouTube video. [5. 6. 2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=U31WVLuc6CE&ab_channel=Vsauce