

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Adam Suchánek

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Herectví z hlediska kognitivních studií

Bc. Adam Suchánek

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Herectví z hlediska kognitivní lingvistiky vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování *Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D.* za její cenné rady a trpělivost při vedení mé magisterské diplomové práce. Rovněž bych chtěl poděkovat *doc. PhDr. Jasně Pacovské, CSc.* za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

OBSAH

ÚVOD	5
1. ÚVOD DO KOGNITIVNÍ VĚDY	13
1.1. CO JE TO KOGNITIVNÍ VĚDA	13
1.2. OBRAT K JAZYKU A INSPIRACE VE FENOMENOLOGII.....	14
1.3. PRVNÍ A DRUHÁ GENERACE KOGNITIVNÍ VĚDY	17
1.4. ROZŠÍŘENÍ KOGNITIVNÍ VĚDY DO EVROPY	20
1.5. KRITIKA KOGNITIVNÍ VĚDY.....	21
2. ZÁKLADNÍ POJMY KOGNITIVNÍCH STUDIÍ.....	24
2.1. VTĚLESNĚNÁ MYSL.....	24
2.2. KATEGORIZACE A KONCEPTUALIZACE	25
2.3. PŘEDSTAVOVÁ SCHÉMATA.....	28
2.4. TEORIE PROTOTYPU	35
3. METAFORA	43
3.1. TRADIČNÍ JAZYKOVÝ A BÁSNICKÝ PŘÍSTUP K METAFOŘE	43
3.2. PRINCIP KONCEPTUÁLNÍ METAFORY	44
3.2.1. <i>Metafora orientační</i>	45
3.2.2. <i>Metafora ontologická</i>	46
3.2.3. <i>Strukturní (pojmová) metafora</i>	46
4. KONCEPTUALIZACE HERECTVÍ Z HLEDISKA KOG. STUDIÍ.....	49
4.1. CO JE TO HERECTVÍ.....	50
4.2. KONCEPTUÁLNÍ INTEGRACE HERCE A POSTAVY	50
4.3. HERECKÝ TRÉNINK A TVORBA JEVIŠTNÍ POSTAVY	51
4.4. KONCEPTUALIZACE TĚLA, EMOCÍ A PAMĚTI NA JEVIŠTI	64
4.5. KONCEPTUALIZACE ZTĚLESNĚNÉHO PROSTORU A ČASU	73
5. ROMÁN VELKÝ GATSBY	79
5.1. OKOLNOSTI VZNIKU DÍLA: „BOUŘLIVÁ DVACÁTÁ LÉTA“	79
5.2. AUTOR DÍLA: FRANCIS SCOTT FITZGERALD	82
5.3. DĚJ A HLAVNÍ TÉMA PŘÍBĚHU.....	83
5.4. ADAPTACE ROMÁNU VELKÝ GATSBY	85
6. VELKÝ GATSBY NA PRKNECH DIVADLA TRAMTARIE.....	88

6.1. O DIVADLE TRAMTARIE	88
6.2. CÍLOVÁ SKUPINA	88
6.3. INSCENACE VELKÝ GATSBY	89
7. KONCEPTUALIZACE HERECTVÍ V PRAXI.....	92
7.1. HERECTVÍ BARBORY ŠEBESTÍKOVÉ	92
7.2. HERECTVÍ JANA ŤOUPALÍKA	101
ZÁVĚR.....	109
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	116
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	124
SEZNAM PŘÍLOH	125
1. HERECTVÍ PODLE BARBORY ŠEBESTÍKOVÉ.....	126
2. HERECTVÍ PODLE JANA ŤOUPALÍKA	130
3. PLAKÁT K INSCENACI VELKÝ GATSBY V DIVADLE TRAMTARIE	137
4. FOTOGRAFIE BARBORY ŠEBESTÍKOVÉ V ROLI DAISY	138
5. FOTOGRAFIE JANA ŤOUPALÍKA V ROLI WILSONA	139

Úvod

Na počátku mé magisterské diplomové práce stojí několik otázek, které mě také vedly k motivaci a následné realizaci psaní. V průběhu svého studia na Filozofické fakultě Univerzity Palackého jsem dlouho hledal společné pojítko, jímž bych dokázal prolnout oba studované obory, a sice českou filologii a divadelní vědu. V bakalářském programu jsem ono prolnutí z počátku nacházel v literatuře a historii. Studium ale čím dál více akcentovalo odtržení divadelního umění od literatury, respektive od dramatu, a v současné době je tento náhled vnímán spíše jako přežitek. Z toho důvodu ve své práci nepoužívám výrazy jako na příklad „dramatické umění“ v souvislosti s uměním scénickým nebo „dramatické jednání“ v souvislosti s jevištní akcí apod.

Výstupem bakalářského programu byla mimo jiné i bakalářská diplomová práce, kde jsem zpracoval dramaturgickou strukturu olomouckého Divadla na cucky. Na daném tématu mě přitahoval převážně úzký vzájemný vztah uměleckého souboru Divadla na cucky s Katedrou divadelních a filmových studií v Olomouci, odkud později již etablované divadlo vzešlo. Jakožto student této katedry a zároveň člen novějšího divadelního uskupení jsem osobně pojímal Divadlo na cucky jako model přerodu amatérského studentského divadla v usazenou profesionální scénu. V navazujícím magisterském programu mě tento model motivoval i nadále. Magisterský výzkum jsem chtěl tedy původně vystavět na tomto modelu a dále se zaměřit na téma managementu jednotlivých studentských divadelních souborů při Katedře divadelních a filmových studií. Zajímala mě především propagace, návštěvnost a celková divácká úspěšnost u jednotlivých inscenací. Vzhledem k tomu, že počet těchto souborů se ve sledovaném období značně zvýšil, bylo na snadě zvážit postup komparace. Svou zainteresovanost do jednoho ze souborů, a tudíž i minimální odstup od daného tématu, jsem se chystal vyřešit studiem publika. Pro tyto účely byly již také připraveny dotazníky, kde publikum hodnotilo vlastní působení a názory na daná představení. Již zde se začínají objevovat principy kognitivní teatrologie, která je následně představena i v této práci. Po téměř ročním sběru dat se ale toto téma vyjevilo jako nefunkční. Studentský divadelní soubor, jehož jsem stále aktivním členem, vstoupil jednou nohou do komerčního prostoru, s čímž se nutně vázalo

i častější uvádění repríz, a tím pádem oslovení širší palety diváků. Další sledované soubory hrály v daném období méně, někdy i nárazově, a tudíž se metoda komparace potvrdila jako neuskutečnitelná. Pokus o tuto práci však nehodnotím za zbytečný, protože mé nahlížení posunul zase o krok dále, přičemž obrátil mé myšlení na počátek studia a na hledání společných jmenovatelů studovaných oborů. V rámci specializovaného modulu na české filologii s názvem Interdisciplinární přesahy lingvistiky jsem měl možnost nahlédnout do odvětví sociolingvistiky, počítačové lingvistiky a pragmatiky. Vybíral jsem si semináře se zaměřením na komunikaci, jako byla například rétorika a v neposlední řadě jsem se začal více zajímat o proud kognitivní lingvistiky. Právě zde bylo započato utvrzování v novém tématu pro magisterskou diplomovou práci.

Jazyk pro mě platí za velký dynamický a neustále se vyvíjející systém, který má jasnou strukturu, svá pravidla, svou historii a své uživatele. Je to systém, pomocí kterého se komunikuje. I přes svou sílu se ale daný systém svému uživateli do jisté míry podřizuje. Mezi systémem a uživatelem existuje vzájemné ovlivňování a vývoj. S vývojem uživatele se vyvíjí i jazyk, kterým komunikuje. Lidská společnost zde má ale na rozdíl od zvířecí říše, která mezi sebou také komunikuje, možnost sebereflexe a použití intelektu. Člověk může hovořit jak o konkrétních objektech reality, tak i o pocitech, emocích či abstraktních zkušenostech. V každodenní realitě přikládá těmto rozličným objektům reality určité významy. Na základě zkušenosti s danými objekty si pak lidé mezi sebou vzájemně rozumí. Lidská komunikace je téma značně obšírné. Existuje komunikace známá jako verbální lidská řeč slovem a písmem, dále neverbální komunikace jakožto dorozumívání beze slov, intrapersonální komunikace v myšlenkách, interpersonální komunikace ve skupině, jednosměrná masová komunikace využívána v médiích, interaktivní telekomunikace a spousta dalších.

William Shakespeare napsal ve své komedii *Jak se Vám líbí* toto: „*Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci*“. Je na snadě, že zmíněný citát platí za jednu velkou metaforu, jak Shakespeare vnímal svět, k čemu ho přirovnával a jak si ho konceptualizoval. Právě metafora stojí ve středobodu této práce. Vycházím z předpokladu, že každý člověk žije svůj vlastní život, ten konceptualizuje dle svých vlastních zkušeností, na základě kterých k němu přirovnává různé metafory stejně tak jako Shakespeare.

Uvědomění si těchto skutečností mne vedlo i k otázkám teatrologickým. Ve své magisterské diplomové práci se zabývám jedním z klíčových procesů divadelního umění, a to herectvím. Divadlo vzniká za předpokladu, že se v témže místě a v témže čase odehrává před zrakem alespoň jednoho diváka scénické jednání minimálně jednoho herce. Ten buď předvádí jinou postavu, nebo prezentuje sám sebe. Hercův primární pracovní materiál je jeho vlastní fyzické tělo. Skrze něj komunikuje se všemi účastníky daného prostoru. Využívá jazyk, verbální i neverbální projevy a vyvolává v přítomných účastnících akce určitou reakci na daný podnět. Magisterská diplomová práce tedy uvažuje nad herectvím nejen z hlediska nového progresivního proudu kognitivní teatrologie, ale také i z hlediska jazyka, respektive kognitivní lingvistiky a dalších kognitivních studií.

Z výše zmíněného vyplývá, že magisterská diplomová práce nenahlíží na problematiku herectví z perspektivy strukturálně-sémiotického úzu nazírání na divadelní umění, nýbrž vnímá herectví jako dorozumivací prostředek. Klade důraz na fungování tohoto specifického kódu z hlediska sémantiky, pragmatiky a komunikace. Pro vědu zabývající se kognitivně-kulturními strukturami se stal právě jazyk jedinečným zdrojem poznání člověka, skrz který poukazuje na lidskou zkušenost, prožívání a mysl. V práci se nezabývám jen hereckou profesí, ale i tím, jak je herectví obsaženo rovněž v běžném lidském životě a jak je mimo jiné zakotveno i v jazyce.

Pro ozkoušení této hypotézy v praxi a v návaznosti na téma bakalářské diplomové práce jsem zvolil další olomoucké divadlo, jež se etablovalo z prostoru Katedry divadelních a filmových studií. Jedná se o Divadlo Tramtarie, které rovněž jako Divadlo na cucky začínalo na studentské amatérské bázi. Divadlo Tramtarie letos slaví patnácté výročí od svého založení. Umělci tohoto uskupení neprošli v drtivé většině vysokoškolskou hereckou, či dokonce i režisérskou průpravou. Přesto se jedná o velmi oblíbené profesionální olomoucké divadlo, které zde má již vypěstované úctyhodné renomé. Mimo to mě na divadle zaujala dramaturgická linka, která zpracovává původní světovou a tuzemskou literaturu. Z toho důvodu jsem si také za modelový příklad pro rozměr této práce vybral jednu inscenaci z této linky, a sice adaptaci *Velkého Gatsbyho*, slavného amerického románu od Francise Scotta Fitzgeralda.

Při zpracování inscenace *Velký Gatsby* jsem musel nastudovat i okolnosti vzniku díla, tedy historické události z 20. let 20. století, které toto původní dílo reflektuje. Také jsem využil poznatky z teorie literatury. V centru práce pak stojí analytický experiment, který se dotýká subjektivního vnímání herců na hereckou profesi i hereckou dovednost obecně. Příkladový model *Velký Gatsby* byl do této práce zvolen záměrně, a to z důvodu rozporuplného chování jednajících postav. Zajímá mě, zda tento aspekt může ovlivnit herecký proces prostřednictvím sympatií, či naopak antipatií herců k jejich ztvárněným postavám. Značný prostor je věnován dialogickému partnerství ve vztahu herec-režisér, herec-herec, herec-divák, a dokonce i herec-postava. Předpokládám totiž, že herec svou roli musí řádně nastudovat po psychické i fyzické stránce a dále předvést před divákem věrohodný výkon. Důležité je, že herec v obecném slova smyslu jen předstírá, že je ten, koho předvádí, a tedy se opět vracím oklikou k Williamu Shakespearovi a k jeho citátu, tedy i k metafoře. Na základě rozhovorů s herci jsem zjišťoval, jak herci užívají vrozenou schopnost komunikace jako nástroj k realizaci herectví. Rozhovory jsou poté rozebrány více do detailu a konkrétní data jsou dosazována do základních pojmů, postupů a metod kognitivistického uvažování o divadle a o jazyce. Práce zde potom hledá společné body těchto disciplín.

Kognitivní věda studující lidskou mysl je relativně nový a progresivní pohled na moderní vědecké bádání. Ve své historii byly koncepty této vědy potlačovány a odmítány pro její „nevědeckost“. Každý člověk je ale originál a má svou vlastní soukromou mysl. Dojít tedy poté k obecným vědeckým závěrům je zvláště složité. K odhalení a objasnění tohoto problému využívá kognitivní věda jako prostředek právě jazyk a fakt, že člověk umí komunikovat i o něčem tak abstraktním, jako je lidská mysl. Fakticky však využívá spoustu disciplín zabývajících se člověkem, které poté v práci označuji jako kognitivní studia. Škála těchto disciplín vede od filozofie a lingvistiky přes psychologii, sociologii, antropologii, estetiku až po disciplíny lékařské a počítačové. Kognitivní věda prostřednictvím kognitivních studií pak vybírá z těchto oborů to důležité, co vědecky definuje pochopení lidské mysli.

Principy kognitivní vědy se tedy přímo slučují s původním záměrem na počátku mého studia na Univerzitě Palackého v Olomouci. Prostřednictvím kombinace dvou humanitních oborů jsem si dal za cíl, vyselektovat pro mou osobu to důležité z nich

a následně i používat v praxi. Z těchto úvah se pak zrodil i tento experiment ve formě magisterské diplomové práce.

Hovořím o této práci jako o experimentu, protože se ve svém výzkumu nedržím žádného osvědčeného modelu. Navíc si dobře uvědomuji, že tato práce zabíhá do zorného úhlu několika disciplín, kde mám v jistých případech minimální zkušenosti. Zde mi v rámci Univerzity Palackého byly poskytnuty konzultace odborníků, které se ale ne vždy scházely s pochopením tohoto tématu a vracely mě takzvaně „nohama na zem“. Všechny vědní disciplíny, které se zabývají primárně empirickým výzkumem, tak v práci odsouvám na periferii ve prospěch svých dvou studovaných oborů. V rámci kognitivní lingvistiky mi byla velmi napomocná konzultace docentky brněnské Masarykovy univerzity PhDr. Jasni Pacovské CSc. a v rámci práce jako celku jsem konzultoval své psaní s divadelní teoretičkou Mgr. Jitkou Pavlišovou PhD. při Katedře divadelních a filmových studií na Univerzitě Palackého. Důležité je, že spatřuji výhodu i v možném zjištění, že cíle, kterých chci dosáhnout, se mohou vyjevit jako neuskutečnitelné. Hlubková analýza zde totiž slouží jako příklad možného nazírání na proces herectví ze dvou různých úhlů pohledu. Pokud se experiment projeví jako nefunkční, stále je zde přítomen hutný teoretický materiál, který sumarizuje hlavní myšlenky kognitivního přístupu, jenž je založen na introspekci a prožívání. To může být prospěšné pro každého dalšího čtenáře, který se chce o této progresivní a moderní části vědy dozvědět více informací. Z hlediska divadelní teatrologie je totiž text podložen z velké části cizojazyčnými studiemi.

Během psaní této práce jsem postupoval metodou směřování od obecného ke konkrétnímu. V počátcích jsem využíval materiály a vlastní poznámky ze seminářů kognitivní lingvistiky na straně jedné a současných tendencí teorie divadla na straně druhé. Takové materiály však poskytovaly pouze obecný vhled do dané problematiky s výčtem mnoha původních zdrojů. V rámci divadelní teorie se jedná o studii Šárky Havlíčkové Kysové s názvem *Metafory, kterými hraje: Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie*, jež v roce 2015 vydává odborný časopis *Theatralia*. Teatroložka Havlíčková Kysová platí v České republice za jednu z mála divadelních teoretiků zabývajících se právě kognitivním přístupem v teatrologii. Na straně druhé jsem využíval poznatky jazykovědkyň Ireny Vaňkové a Jasni Pacovské. Za zmínku stojí hlavně článek Ireny Vaňkové z roku 1999, jenž se objevil v odborném časopise

Slovo a slovesnost. Tento článek nese název *Člověk a jazykový obraz (přirozeného) světa*. Didaktická monografie Jasni Pacovské určená učitelům českého jazyka s ohledem na komunikační dovednosti vychází roku 2012 pod názvem *K hlubinám študákovy duše*. Poznatků docentky Pacovské využívám jednak v obecných kapitolách věnujících se definování kognitivní vědy, a jednak při samotné hloubkové analýze v praktické části této práce.

Ve všech zmíněných publikacích, které jsou dostupné i online, jsem se inspiroval a na obou stranách započal hledání těch zdrojů, které odkazují ke společnému základu. Za jakousi bibli zde s metaforickou nadsázkou pojmám publikaci George Lakoffa a Marka Johnsona s názvem *Metafory, kterými žijeme* z roku 1980. Myšlenky z této knihy využívám jak v raných, tak i v pokročilých fázích této práce, přičemž na nich stavím základ celého bádání. Zvlášť pozoruhodné jsou také dílčí eseje George Lakoffa, kterého jsem z dvojice Lakoff-Johnson upřednostnil a zabýval se jím více. Důvodem je fakt, že jeho teze jsou více filologické, načež teze Marka Johnsona více filozofické. Abych nezabředl do neznámých vod, rozhodl jsem se jim z části radši vyhnout. Nicméně i přesto v práci jednu jeho esej cituji, protože se jedná o autora konceptu *image schemas*. Tomuto zásadnímu pojmu je v práci věnován značný prostor. Všechny tyto dílčí studie spadají časově do posledních dvaceti let minulého století. V originálním anglickém jazyce jsou dostupné i online.

Pro objasnění dalších důležitých konceptů a pojmů kognitivního přístupu jsem využil Lakoffovu publikaci *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Zde jsem se setkal s jistou nejednotností v rámci českých překladů Lakoffova pojmu *embodied mind*. V překladu Dominika Lukeše se v Lakoffově knize objevuje tento pojem jako *vtělesněná mysl*. V teatrologickém náhledu na danou problematiku zase Havlíčková Kysová uvádí pojem *vtělená mysl*. V pojmech, kde je sice zachován přívlastek *embodied*, který je ale zároveň navázán na jiný subjekt, je užíváno překladu *ztělesněný*, a to dle modelu českých lingvistických studií. Příkladem jsou tak v práci zmíněny pojmy jako *ztělesněná zkušenost*, *ztělesněná postava* či *ztělesněný prostor*.

Po úvodních kapitolách, kde osvětluji celkovou problematiku a vývoj kognitivní vědy se zaměřením na konkrétní kognitivní studia, věnuji velkou část prostoru již konkrétní kapitole sumarizující kognitivní poznatky v rámci teoretického

náhledu na proces herectví. Zaměřuji se přitom hlavně na osobu herce a jeho vztah k postavě, k emocím, k paměti či k otázkám prostorovosti a časovosti. S ohledem na výběr tradičních poetik v rámci teorie herectví vkládám do souvislostí nové teze současných kognitivních teatrologů, a to především z angloamerického prostředí. V práci se velmi často odkazují na jména jako Bruce McConachie, Rhonda Blair, John Lutterbie, Tobin Nellhaus, Neal Swettenham či F. Elizabeth Hart. Jejich dílčí studie týkající se vzájemných vztahů kognitivismu a divadelní teorie, výzkumu herectví a publika jsem v práci přiblížil českému čtenáři a doplnil o příkladové modely, díky nimž jsou jejich teze pochopitelnější. Vzhledem k faktu, že kognitivním přístupům se věnuje převážně americká a polská větev, nemohl jsem opomenout ani publikace našich východních sousedů. V práci se často odkazují na studii polského teatrologa Wojciecha Balucha s názvem *Metafora v procesu vytváření jevištní postavy*. Studie byla vydána jako součást *Antologie současné polské divadelní teorie*, kterou editoval dnes již zesnulý český teatrolog Jan Roubal. Tato studie je tedy dostupná i v češtině a v jistém smyslu si pokládá otázky podobné těm, které jsou obsaženy v této práci. Z hlediska využitelnosti kognitivních studií se Baluch zamyslí nad tím, jakou úlohu sehrávají metafory v práci herce v divadelní praxi.

Mezi tímto teoritickým základem a samotnou analýzou je ještě vložena kapitola, která blíže specifikuje informace týkající se příkladového modelu Divadla Tramtarie. Do analýzy byla vybrána inscenace *Velký Gatsby*, která neplatí za původní dramatický text, nýbrž za známý americký román. Již zde se ukazuje jakési dramaturgické definování zmíněného divadla, které odpovídá současným trendům v divadelní praxi. Pro přiblížení Divadla Tramtarie jsem využil veřejných webových stránek či dílčích recenzí a odkazů v médiích právě na tuto malou komorní scénu.

Jako filolog jsem musel využít i poznatků z literární teorie a osvětlit nejen několik pojmů, jako je na příklad *homodiegetický vypravěč*, ale také nahlédnout pod povrch příběhu a definovat okolnosti jeho vzniku či přiblížit autora Francisa Scotta Fitzgeralda. Zde mi ve velkém měřítku pomohly knihy zabývající se americkou historií či historií americké literatury. Za hlavní zdroje považuji *A history of American literature* od Richarda Graye z roku 2003 či souhrnnou publikaci *Od puritanismu k postmodernismu: dějiny americké literatury* z pera Malcolma Bradburyho. Pod druhou zmíněnou knihou z roku 1997 je podepsána také slušná řada

českých překladatelů. Pochopil jsem tak velmi úzké spojení mezi narativem příběhu a společností takzvaného *jazzového věku* 20. let minulého století. V poslední řadě pro mě bylo cennou zkušeností přečtení původního románu *Velký Gatsby* v překladu Martina Pokorného z roku 2013, zhlédnutí stejnojmenného filmového zpracování z téhož roku v režii Baze Luhrmana a především také navštívení Divadla Tramtarie, kde je inscenace *Velký Gatsby* zařazena do aktuálního repertoáru.

Analytická část se následně věnuje kmenové herečce Barboře Šebestíkové, která je představena v roli Daisy Buchannové a dále hostujícímu herci Janu Āoupalíkovi. Ten v inscenaci ztvárnil roli podváděného majitele autoopravny George Wilsona. Na základě získaného materiálu skrze videohovory s těmito dvěma herci dále analyzuji jejich vlastní pojetí na hereckou profesi i hereckou dovednost obecně. Velmi mi zde pomohly internetové výkladové slovníky vydávané Jazykovým ústavem Akademie věd České republiky. Nejvíce čerpám ze *Spisovného slovníku jazyka českého*. V rámci oborového slangu ale také využívám *Divadelní slovník* Patrice Pavise či *Praktický divadelní slovník* Ludka Richtera.

1. Úvod do kognitivní vědy

1.1. Co je to kognitivní věda

Ze všeho nejdříve je důležité vymezit si předmět zkoumání a charakteristiku tzv. kognitivní vědy. Jedná se o spojovník mezi mnoha zavedenými disciplínami, a tudíž je její přesné vymezení značně složité. Jeden ze styčných bodů nabízí na příklad Paul Thagard, když říká, že hlavním úkolem kognitivní vědy je porozumět tomu, na jakých principech probíhá poznání a myšlení. Považuje ji tedy za široce pojatou teorii mysli, která studuje jednak neurální procesy odehrávající se v mozku, a jednak mentální mechanismy podílející se na procesu myšlení a poznávání.¹

Další vyjádření lze najít u literárního teoretika Jiřího Travníčka. Ten popisuje kognitivní vědu jako „*směr, který se zabývá myslí a myšlením a všemi jeho dílčími aktivitami (usuzováním, cítěním, rozhodováním, učením, pamětí, schopností tvořit analogie a symbolické systémy atd.)*“²

Lingvista Mirek Čejka³ popisuje kognitivní vědu obdobně jako jeho výše citovaní kolegové. Dodává však, že se jedná jak o výzkum přirozených, tak o výzkum umělých kognitivních procesů.

Studování mysli znamená v obecném slova smyslu širokou paletu přístupů a zahrnuje spoustu metodologií různých samostatných disciplín, v jejichž centru stojí proces pozorování a zkoumání člověka. Myšleny jsou zde hlavně oblasti psychologie, lingvistiky, filozofie, neurovědy, antropologie a dalších. Kognitivní věda však také při výzkumu sahá po sofistikovaných lékařských metodách či prostředcích umělé inteligence. V posledních deseti až patnácti letech se dostává do pozornosti i oblast kognitivní teatrologie.⁴

¹ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 66.

² TRÁVNÍČEK, Jiří. Doslov. In: TURNER, Mark. *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*. 1. vyd. Brno: Host, 2005, s. 247.

³ ČEJKA, Mirek. Proč jsme přeložili tuto knihu (komentář). In: LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. 1. vyd. Brno: Host, 2002, s. 263.

⁴ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 68.

Na otázku, co je to kognitivní věda, lze tedy nalézt takovou odpověď, že se jedná o vědeckou aktivitu podpořenou empirickým výzkumem. Kognitivní věda se poté dělí na kognitivní studia, která vědecké poznatky přebírají a dále s nimi operují.⁵ Detailněji jsou v této práci vyobrazeny oblasti kognitivní lingvistiky a kognitivní teatrologie. Důvodem je v první řadě fakt, že tato práce v mnohém vychází z myšlenek otců zakladatelů, kteří staví na práci s jazykem. Ve druhé řadě je zde přítomen výchozí předpoklad, že herectví, které v rámci teorie divadla platí za jednu z hlavních dílčích složek syntetického divadelního díla, může platit z pohledu lingvistického za specifický kód, kterým se komunikuje. V procesu dokázání tohoto předpokladu se práce v rámci obou disciplín zaměří na pojetí metafory, obzvláště pak na pojetí metafory konceptuální, která v kognitivní teatrologii slouží k analýze hereckých technik.

1.2. Obrat k jazyku a inspirace ve fenomenologii

Na přelomu 19. a 20. století dochází k tzv. *Lingvistic Turn* – obratu k jazyku. Tato proměna „je vedena poznáním, že pro řešení filosofických otázek je zcela zásadní analyzování jazyka, ve kterém jsou tyto otázky kladeny a ve kterém se na ně má odpovídat.“⁶

Český filozof Jaroslav Peregrin zde hovoří o základu tzv. *analytické filozofie*, která je někdy vykládána jako filozofie obratu k jazyku. Výrazný posun chápání jazyka jako předmětu zkoumání zasáhl uvažování mnoha vědců, logiků a matematiků. Za zakladatele analytické filozofie je považován filozof Gottlob Frege. Ten byl současníkem jiného velikána, a sice Edmunda Husserla, německého filozofa moravského původu. Dle Peregrina lze u obou myslitelů nalézt v počátcích kariéry určité shody. Oba zkoumali matematiku a oba v tomto kontextu trápil problém, čím se vlastně matematika zabývá. Husserl nacházel odpověď v analýze obsahů uvnitř

⁵ Tamtéž.

⁶ PEREGRIN, Jaroslav. Co je to obrat k jazyku. In: PEREGRIN, Jaroslav (ed.). *Obrat k jazyku: druhé kolo (jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filozofů)* [online]. [cit. 28. 1. 2020]. Dostupné z: http://jarda.peregrin.cz/mybibl/HTMLTxt/467.htm#*

lidského vědomí. Frege považoval vědomí za abstraktní a neuchopitelnou entitu, a proto ho jako předmět racionálního zkoumání odmítal. Skutečnou podstatu viděl právě v analýze jazyka. Tím se dá totiž o abstraktních entitách hovořit, a tudíž i objektivně s pomocí logiky obsáhnout:⁷

„Pokoušíme-li se odpovědět na otázku Co je to X?, pomůže nám, když ji přeformulujeme jako otázku Jaký je význam slova X?, a tu pak můžeme osvětlovat prostřednictvím odpovědí na takové otázky jako Jak lidé slova X užívají? Za touto poučkou se skrývalo obecné přesvědčení, že cokoli existuje, existuje nutně také jako význam, a může to být tedy jako význam zkoumáno – zkoumáním sémantiky jazyka tedy můžeme prozkoumat všechno, co tu ke zkoumání je. (Můžeme tak totiž zkoumat vše, o čem lze (smysluplně) mluvit, a ,o čem nelze mluvit,‘ jak říká Wittgenstein (1922, § 7), ‘o tom je třeba mlčet.‘). Filosofie se zdála být pohlcována analyzováním jazyka.“⁸

Na počátku 20. století se však díky Edmundu Husserlovi rodí nový filozofický směr zvaný fenomenologie. Cílem fenomenologie je návrat ke kořenům věcí, respektive k naší zkušenosti s věcmi, přičemž se snaží dokázat odlišnost od klasických vědeckých teorií, redukcí a zobecnění. Lingvistka Irena Vaňková, která se na poli české lingvistiky zajímá o kognitivní proud nejvíce, odkazuje ve svém článku Člověk a jazykový obraz přirozeného světa na myšlenky fenomenologie v konfrontaci s lingvistikou:⁹

„Fenomenologie zkoumá, co ze zkušenostního obsahu je v tezích obsaženo: Pro každou abstraktní myšlenku chce ukázat, co je za ní viděného, žitého. Odhalujeme něco, co zde již bylo, co jsme cítili, viděli jaksi koutkem oka, ale ne plně věděli, co nebylo přivedeno k pojmu. Fenomén – to, co se zjevuje: logos – řeč, která má smysl. Teprve vyslovením něco plně víme, řečené teprv plně vidíme.“¹⁰

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

⁹ VAŇKOVÁ, Irena. Člověk a jazykový obraz (přirozeného) světa. In: *Slovo a slovesnost* [online]. 1999, roč. 60, č. 4, s. 283–292. ISSN 0037-7031. [cit. 1. 6. 2019]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=3858>

¹⁰ Tamtéž.

Jan Patočka, hlavní osobnost českého proudu fenomenologie, pracuje s pojmem přirozený svět. Přirozenost přirozeného světa tkví v tom, že se člověk narodí do předem připravené struktury dané doby, daného místa, dané kultury. Na tomto základu se pak člověk ke světu aktivně vztahuje dál svým myšlením a konáním.

Fenomenologie nesouhlasí s vědeckým zobecňováním. Pro lepší vysvětlení Vaňková parafrázuje dalšího fenomenologa Martina Heideggera: *„Chceme-li však odhalit způsob bytí věci, spatřit ji v horizontu světa a v různých kontextech, které její bytnost spoluurčují, nutně potřebujeme jazyk. Nejen jako médium myšlení, vyjadřování a komunikace: potřebujeme ho zkoumat. Zkoumáním jazyka jakožto obrazu světa, studiem slov – a ‚portrétováním‘ věci z hlediska jejich (kognitivně a kulturně pojatého) významu by se měla vyjevit ona ‚věcnost věci‘: a rovněž takovým zkoumáním, jak kdysi napsal Jungmann, ‚i my sami neomylně vyzkoumání budeme‘ – jakožto společenství, které prostřednictvím daného jazyka žije, jehož dráhy myšlení, hodnocení a prožívání skutečnosti, jehož kolektivní zkušenosti jsou určeny právě tímto jazykem a v něm uloženy.“*¹¹

Z výše zmíněného vychází, že ve vědeckém pohledu na jazyk nastal značný obrat. Důraz na jazykový systém a zkoumání jeho strukturních vlastností byl posunut k zájmu o funkci jazyka z hlediska sémantiky, pragmatiky a komunikace. Zajímá se tedy právě o to, jaké svědectví nám může jazyk podat o podstatě naší mysli, o našem rozumění světu, o specifičnosti dané kultury. V rámci svého bádání se propojuje s filozofií, psychologií a dalšími vědami o člověku. Tento posun nastal ve druhé polovině minulého století a byl toho času označován jako komunikačně-pragmatický obrat.¹²

Ve fenomenologii a lingvistice stejně jako i v psychologii a antropologii se inspirovala i novodobá kognitivní teatrologie, jejíž první ucelené texty vychází na počátku milénia:

¹¹ VAŇKOVÁ, Irena, cit. dílo, viz pozn. č. 9, s. 15 této práce.

¹²Tamtéž.

„Fenomenologická perspektiva jí poskytla například otázky z oblasti vnímání zkušenosti divadelní události, psychologie zřejmě nejvíce přispívá na poli psychologie vnímání – zejména v problematice divácké percepce či recepce, obecně antropologické otázky se ponejvíce přes divadelně-antropologické výzkumy dostaly do středu zájmu například při hledání univerzálií v hercově pohybu v divadelním prostoru (čímž se mnohdy opět zprostředkovaně dostávají ke svým fenomenologickým kořenům) atp.“¹³

1.3. První a druhá generace kognitivní vědy

Na počátku 50. let 20. století zaznamenává věda nepřehlédnutelný rozmach informačních technologií. Právě v této době se také zrodila otázka, zda není lidská mysl funkčně založena na stejných principech jako počítač:

„Lidská mysl se začala považovat za kus softwaru, který je realizován mozem, jehož neurální složka byla považována za jakýsi speciální hardware. To byl tzv. kognitivismus (strong artificial intelligence – silná umělá inteligence), který přispěl ke sblížení a částečnému splynutí umělé inteligence a kognitivní psychologie, čímž byly položeny základy kognitivní vědy. Mluví se v této slouvislosti často o kognitivním obratu ve vědě.“¹⁴

Myšlenky na nalezení matematicky přesné podstaty jazyka a zájem o vytvoření umělé inteligence, která by se dokázala vyrovnat lidské mysli charakterizuje tzv. první generaci kognitivní vědy. Ta v mnohém navazuje na Gottleba Frega v čele s hlavním průkopníkem kognitivní vědy americkým lingvistou Georgem Lakoffem.¹⁵ Své počáteční bádání založil na generativní lingvistice, kde čerpal z poznatků Noama

¹³ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 68.

¹⁴ ČEJKA, Mirek, cit. dílo, s. 262.

¹⁵ LAKOFF, George. The neurocognitive self: Conceptual System Research in the 21st Century And The Rethinking of What a Person Is. In: *georgelakoff.com* [online]. 1995, s. 1. [cit. 29. 1. 2020].

Dostupné z: <https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/the-neurocognitive-self-lakoff-1992.pdf>

Chomského. V pozdějších pracích však teorii „mysl jako stroj“ opouští a pokládá ji za nefunkční.¹⁶

Na konci 70. let přichází s novým konceptem. U výzkumu skrze jazyk zůstává, avšak zároveň si uvědomuje, že lidské myšlení je výrazně ovlivněno tělesnými zkušenostmi každého jednoho člověka.¹⁷ Stává se tak průkopníkem a otcem zakladatelem tzv. druhé generace kognitivní vědy, jejíž poznatky a teorie jsou platné až do dnešních dní.

Hlavním východiskem práce kognitivních vědců je tzv. transdisciplinarita oborů. Kognitivní věda je totiž tvořena propojením škály několika oborů, kde se rozdíly mezi jednotlivými disciplínami stírají ve prospěch jednoho celku. Jednoduše řečeno se zabývají tématy, na něž je nahlíženo prizmatem různých disciplín, a tudíž i různých úhlů pohledu či různých kontextů. Docentka Jasňa Pacovská z brněnské Masarykovy univerzity nabízí ve své didaktické publikaci *K hlubinám študákovy duše*¹⁸ náhled Ivana Miloše Havla, který upozorňuje na tři specifické typy přístupů ke studiu lidské mysli:

„První přístup je založen na introspekci a prožívání. Je vlastní částí fenomenologické filozofie, psychologie, pedagogiky uměnověd a kognitivní lingvistiky. Druhou skupinu představují přírodovědné přístupy založené na pozorování, měření a laboratorních pokusech. Ty jsou typické pro biologii, neurovědy a část psychologie. Ve třetí skupině jsou přístupy konstruktivní, kterými se vytvářejí umělé modely, jednak matematické, počítačové, fyzikální nebo fyzické. Skupina je zastoupena kybernetikou a umělou inteligencí.“¹⁹

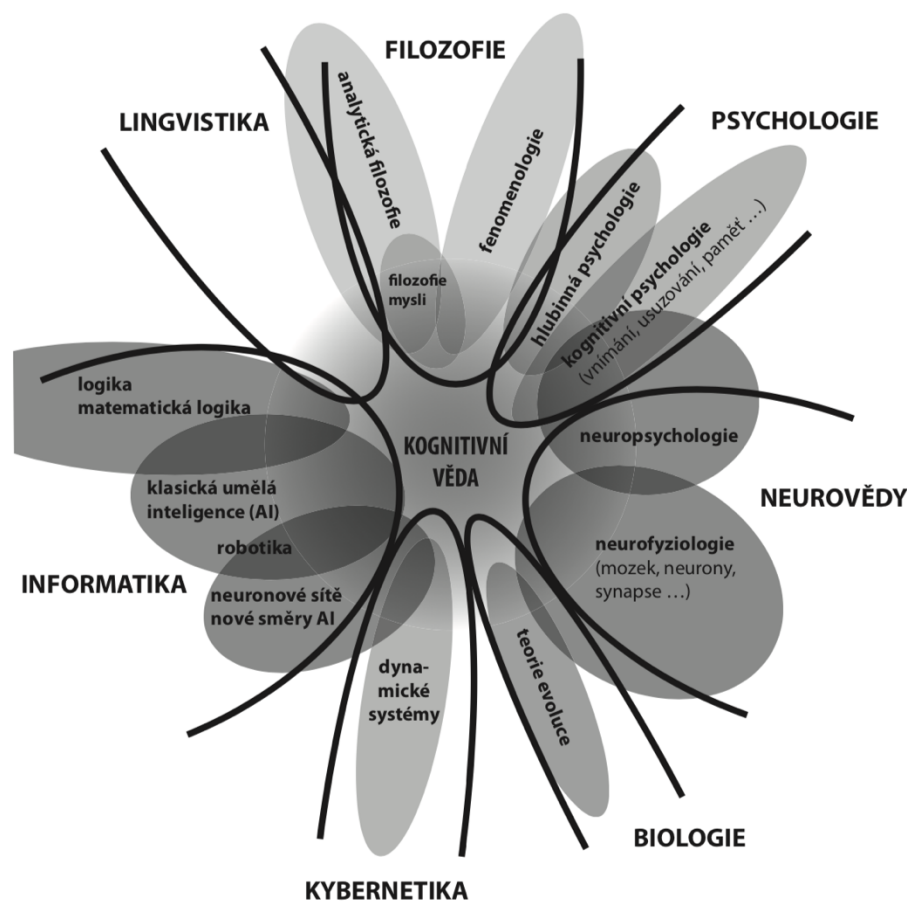
Jak je patrné, kognitivně orientované přístupy lingvistiky a divadelní vědy spadají dle Havlova schématu do prvního typu nahlížení na kognitivně vědu.

¹⁶ LAKOFF, George. Categories: An Essay in Cognitive Linguistics. In: *georgelakoff.com* [online]. 1982, s. 4. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/categories-an-essay-in-cognitive-linguistics-lakoff-1982.pdf>

¹⁷ LAKOFF, George. A Figure of Thought. In: *georgelakoff.com* [online]. 1986, s. 360. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/metamorphical-issues-a-figure-of-thought-lakoff-1987.pdf>

¹⁸ PACOVSKÁ, Jasňa. *K hlubinám študákovy duše*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2012, 242 s.

¹⁹ Tamtéž, s. 27.



Obr. 1: Kognitivní věda podle I. M. Havla

Zdroj: PACOVSKÁ, Jasňa, cit. dílo, s. 27.

Základním východiskem této práce je náhled na téma herectví, a to ze dvou různých úhlů prostřednictvím dvou různých humanitních disciplín. Výchozí publikací je zde proto kniha George Lakoffa a Marka Johnsona s názvem *Metafory, kterými žijeme*²⁰ z roku 1980. Ústředním tématem knihy je značný posun v náhledu na jistý druh básnické tropy, tedy metaforu. Na tu je nazíráno prizmatem několika vědních oborů. V centru pak stojí tvrzení, že díky metaforickému myšlení člověk dokáže organizovat každodenní zkušenost se světem, a to skrze vnímání limit vlastního těla. Taková metafora předchází jazyku a stává se modelem reality. Do popředí se dostává poznávací funkce, která je následně uplatňována skrze lidskou

²⁰ LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil: ČEJKA, Mirek. 1. vyd. Brno: Host, 2002, 282 s.

dovednost komunikace. V kognitivním proudu divadelní teatrologie je princip metafory uplatňován ve výzkumu hereckých technik.

1.4. Rozšíření kognitivní vědy do Evropy

Ve druhé polovině 80. let se kognitivní věda rozšířila i do Evropy, kde se jí zabývají hlavně polští lingvisté. Ti přebírají americkou iniciativu a nachází v ní další nové náhledy. Oproti americkým kognitivistům se však nezaměřují na metaforu, nýbrž na tzv. „jazykový obraz světa“. Kladou tak více důrazu na fenomenologii, která je pro středoevropský kontext přirozenější.

Za rozšířením kognitivní vědy po střední Evropě stojí dva hlavní představitelé, a to polští jazykovědci Jerzy Bartmiński a Ryszard Tokarski. Jejich koncept „jazykového obrazu světa“ pojednává o rovinách možného dorozumění mezi lidmi. Každý jazyk podává specifickou interpretaci světa, a to kvůli rozdílným sociálním a kulturním podmínkám. Tento přístup se mimo jiné více rozšířil i na území České republiky, kde se mu nejvíce věnuje lingvistka Irena Vaňková:

„Příznačná je, jak už z uvedeného vyplývá, orientace na sémantiku, zejména lexikální. Slova se zkoumají jako poukazy k ‚věcem‘, tak jak je chápe a hodnotí průměrný člen daného jazykového společenství, a to s sebou nese odklon od strukturálního pojetí (a výkladu) významu. Zdůrazňují se jeho (strukturalisty opomíjené) pragmatické složky, zejm. kulturně zakotvené konotace, místo slova-věci v daném jazykovém obrazu světa. Cílem významového výkladu je rekonstruovat ‚mikrokosmos‘ skrytý ve významu (a ‚za‘ významem) každé lexikální jednotky. Studují se proto detailně (ustálená i aktuální) metaforická vyjádření, typická (i méně typická) kolokace, a samozřejmě frazeologie. Základem zkoumání jednotlivých sémantických oblastí a slov jako součástí jazykového obrazu světa jsou zejména texty folklorní a umělecké, jako svědectví různých modifikací tohoto obrazu a jeho proměn se ovšem studují též např. texty publicistické, reklama apod.“²¹

²¹ Tamtéž.

Filozof Zdeněk Kratochvíl, autor textu *Filosofie živé přírody*, říká, že „řeč a svět si navzájem odpovídají. Řeč ukazuje souvislosti. Slovo v řeči a věc na světě si vzájemně odpovídají.“²²

Zastánce kognitivních přístupů by zde nesouhlasil, a to z toho důvodu, že chápání dané věci a její následné pojmenování není u každého jednoho člověka jednotné. Jazykový obraz světa se mění s mluvčími daného jazyka, s kulturním kontextem, osobními preferencemi a běžnou lidskou zkušeností s danou věcí.

1.5. Kritika kognitivní vědy

Bylo již řečeno, že kognitivní věda se do jisté míry záměrně vyhýbá tradičním vědeckým hodnotám, jako je na příklad generalizace. Z toho důvodu dochází z jistých kruhů ke zpochybňování této vědecké disciplíny a ke kritice její částečné „nevědeckosti“. Je totiž pravda, že kognitivní věda je ve své podstatě založena jak na přesných a ověřených postupech exaktních věd, tak i na metodách interpretativních.²³

Irena Vaňková také upozorňuje na fakt, že lingvisté tradičně vytlačovali „pravou stranu“ Ogdenova a Richardsonova trojúhelníku. Řeč je zde o tzv. referentu²⁴, označujícím vybranou část reálného světa. Tradiční lingvisté se totiž domnívali, že povaha referentu nespadá do jejich odborné kompetence.

Jako jednoho z odpůrců nového myšlení o jazyce jmenuje jazykovědce Stephena Ullmanna, který říká: „*Povaha vztahu mezi realitou a její reflexí v naší mysli je problém pro psychology a filology, filolog není povolán k tomu, aby v této*

²² KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 1996, s. 50.

²³ VAŇKOVÁ, Irena. *Nádoba plná řeči. Člověk, řeč a přirozený svět*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2007, s. 50.

²⁴ Jinak též denotát.

kontroverzní věci zaujímal nějaká stanoviska. Je schopen se soustředit na levou stranu trojúhelníku, na linii spojující symbol²⁵ s myšlenkou²⁶.“²⁷

Kognitivisté počítají se všemi třemi vrcholy i stranami sémiotického trojúhelníku. Irena Vaňková zde pod vlivem polské sémantické školy uvádí za vhodný příklad pojem „lev“. Ve slovníkové definici bývá označován lev jako velká žlutohnědá kočkovitá šelma žijící v Africe. V běžné lidské komunikaci se však objevují i taková slovní spojení jako „bít se jako lev“ ve smyslu lev - „silné zvíře plné odvahy“. Lidské chápání lva je obdařeno o sémantický rys subjektivní povahy a tělesnou zkušenost. Lze pokračovat i dalšími konotacemi spojenými s lidským chápáním lva, jako je reprezentativnost (král zvířat), ješitnost (lev salónů), nebezpečnost (v jámě lvové) apod.²⁸

V opozitu zde stojí přístup klasických strukturalistů, kdy Vaňková cituje Františka Čermáka: *„Ve strukturní sémantice se konotace chápou jako sekundární nekognitivní rysy významu a nevěnuje se jim příliš pozornosti, zejména proto, že nejsou dobře popsitelné prostřednictvím sémické analýzy. Jeví se jako subjektivní nebo při nejmenším nesnadno objektivizovatelné.“²⁹*

Na to Vaňková reaguje následujícím tvrzením: *„Různým aspektům konotativního významu a konotací se věnují zejména lublinští badatelé. I v naší lexikologii bychom jim ovšem měli věnovat pozornost: ukazuje se totiž, že nejde o ‚sekundární‘, a už vůbec ne ‚nekognitivní‘ rysy významu. Vždyť právě ony většinou prozrazují o našem chápání věci to podstatné.“³⁰*

Propojení lidského světa se zvířecím je patrné i v analytické části této práce. Herec Jan Toupalík na příklad vychází ze stereotypního náhledu na uměleckou komunitu, kdy odkazuje k její obecné technické nešikovnosti. Základním zlidovělým obrazem je zde fráze *chovat se jako slon v porcelánu*. Spojení těžkého mohutného zvířete s velmi křehkým materiálem pak evokuje konotace neohrabanosti

²⁵ Jinak též znak – forma. Jedná se o jazykovou konstrukci vnějšího sdělovacího jazyka.

²⁶ Jinak též význam – designát. Jedná se o vnitropsychický kognitivní model člověka.

²⁷ VAŇKOVÁ, Irena, cit. dílo, viz pozn. č. 9, s. 15 této práce.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž.

či těžkopádnosti. Základním východiskem přitom není přímá zažitá zkušenost Jana Ťoupalíka se slonem, který vlivem své váhy rozbije kus porcelánu. Zažitá zkušenost, a to ne vždy tělesná, je zde pouze s dominantními charakteristikami daných příkladů. Následně zde hraje hlavní roli stereotypní představa, která ukazuje, jak by to asi v onom spojení mohlo vypadat. To se pak prostřednictvím metaforického myšlení přenáší do lidského světa v souvislosti s lidským jednáním a chováním.

2. Základní pojmy kognitivních studií

2.1. Vtělesněná mysl

Slavní filozofové, jako byli Platón, Aristoteles či Tomáš Ankvinský, přirovnávali lidskou duši k nepopsané tabuli. Anglický filozof John Locke pojmenoval tuto skutečnost jako *tabula rasa*, kdy člověk získává všechny znalosti a všechna mínění a představy o světě až na základě zkušenosti v průběhu života. Tyto teorie byly však vlivem vědecko-technologického pokroku již dávno vyvráceny a překonány. Z lékařského a psychologického hlediska je mysl člověka aktivní už v prenatálním stavu, tedy v období před vlastním narozením. Poté přichází na řadu vlastní utváření světa a znatelný vliv tělesných zkušeností, prožitků, výchovy, kultury či genetické výbavy.³¹

Vtělesnost je považována za výchozí předpoklad druhé generace kognitivní vědy, a proto je jí v této práci věnován prostor na první příčce v rámci výčtu pojmů, které kognitivní věda v rámci studií zkoumaných v této práci využívá. George Lakoff a Mark Johnson operují v rámci svého výzkumu s faktem, že člověk nemůže vnímat objekty a jevy reality objektivně, odosobněně a jakoby z pohledu „božího oka.“³² Těmto objektům a jevům vkládá člověk určité významy a vlastnosti. Ty jsou však vždy ve výsledku ovlivněny jeho zkušeností se světem, kulturním prostředím a limity jeho těla.³³ Tyto interakce se světem poté vytváří strukturovaný pojmový systém, pomocí kterého člověk konceptualizuje a organizuje svůj vlastní život. Toto vzájemné působení označuje George Lakoff jako *vtělesnění*.³⁴ V knize *Ženy, oheň a nebezpečné věci*³⁵ hovoří Lakoff o tzv. *funkčním vtělesnění*. Tento pojem vychází z faktu, že určité pojmy nejsou chápány intelektuálně a že myšlení je ve velké míře nevědomé. Řadu činností vykonává člověk během dne automaticky

³¹ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 75.

³² LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Přeložil: LUKEŠ, Dominik. 1. vyd. Praha: Triáda, Paprsek, sv. 11, 2006, s. 258.

³³ Tamtéž, s. 61.

³⁴ Tamtéž, s. 25.

³⁵ LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Přeložil: LUKEŠ, Dominik. 1. vyd. Praha: Triáda, Paprsek, sv. 11, 2006, 655 s.

a bez přemýšlení, což mu ulehčuje žití v každodenní perspektivě. Na druhou stranu je v tomto případě těžší o vlastní vtělesnosti hovořit na vědomé úrovni.³⁶

Koncept *vtělesněné mysli* je pro tuto práci věnující se herecké tvorbě takřka zásadní. Idea mysli integrované ve fyzickém těle odpovídá předpokladu mysli herecké postavy integrované uvnitř fyzického těla herce. Jedná se tak o prvotní impulz k následujícím kapitolám, které se blíže zabývají konceptem představových schémat a konceptuálních metafor. Primárně je zde myšleno schéma obsahování prostřednictvím metafor nádoby.³⁷ Této problematice se na poli kognitivní teatrologie zabývá blíže Bruce McConachie. Výsledek jeho myšlenek tkví v tom, že lidská mysl si dokáže na základě podobnosti představit člověka obsaženého v nějaké situaci či herce v roli.³⁸ Obdobně se této problematice věnuje i teatrolog John Lutterbie. Ten se více specifikuje na herecký trénink a analýzu herecké tvorby skrze metaforu a lingvistiku coby prostředníkem zkoumání.³⁹ Právě na Lutterbieho technice je založena praktická část této práce.

2.2. Kategorizace a konceptualizace

V této kapitole je přiblížen a více rozveden strukturní pojmový / konceptuální systém, o kterém se práce zmiňuje v předešlé podkapitole. Jedná se také o úvod k teorii prototypu, o kterém je v práci psáno níže.

George Lakoff popisuje teorii kategorizace jako ústřední prvek porozumění konceptuálního systému, který je nezbytný pro jakékoli pochopení toho, jak člověk jako bytost funguje a co ho oním člověkem dělá. Říká, že *„bez schopnosti konceptualizovat a kategorizovat bychom nemohli fungovat vůbec, ani ve fyzickém světě, ani v našem společenském či intelektuálním životě.“*⁴⁰

Teorie kategorizace úzce souvisí s konceptem vtělesněné mysli. Člověk díky vtělesnění tvoří konceptuální systém složený z pojmů, do kterých vkládá na základě

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Viz níže.

³⁸ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 72.

³⁹ Tamtéž, s. 70.

⁴⁰ LAKOFF, George, cit. dílo, s. 7.

svých předpojmových⁴¹ zkušeností se světem určité sémantické významy. Kategorizace pak slouží ke třídění těchto významů a zařazování do relevantního systému, který má jak konkrétní, tak abstraktní povahu. Lakoff uvádí za příklad abstraktního kategorizování systém jazykový, který dokazuje, že kategorizace je ve velké míře prováděna přirozeně automaticky⁴² v lidském podvědomí.⁴³

V předešlém odstavci je kromě procesu kategorizace Lakoffem zmíněn i proces tzv. *konceptualizace*. Polský kognitivní teatrolog Wojciech Baluch ve své studii s názvem *Metafora v procesu vytváření jevištní postavy* odkazuje na obecně přijímanou definici amerického lingvisty Ronalda Wayne Langackera, který říká, že proces konceptualizace je třeba chápat jako „*mentální zkušenost zahrnující nové nebo již ustálené koncepce a pojmy, smyslové a kinetické zkušenosti, emoce i schopnost rozeznávání bezprostředního kontextu (společenského, fyzického i jazykového)*“.⁴⁴

Proces konceptualizace zároveň představuje zdroj motivace jazykových forem jednání, jež vyjadřují nějaký význam. Jazykové formy jednání nacházejí svou motivaci v mentálních procesech, přičemž ale nejsou těmito procesy jednoznačně determinovány. Baluchova studie poukazuje na terminologii, kterou Langacker používá při popisu vývoje procesu konceptualizace. Hlavní termín *mentální zobrazování* ve smyslu přirozeného lidského poznávání dále dělí na úroveň *detailizace* a *metaforizace*. Zatímco první zmíněná úroveň disponuje dynamickým charakterem, jenž pomáhá pomocí logiky usouvztažnit lidské chápání skutečnosti, druhá zmíněná úroveň definuje chápání skutečnosti jako prožívání jednoho druhu věci z hlediska jiné věci. Langacker se tak vrací k původním pojmům Lakoffa a Johnsona, jen je jinak pojmenovává.⁴⁵

Kognitivisté se vymezují proti tzv. teorii doslovného významu. I přes vzájemné působení člověka s okolním světem „*pojmy nejsou interní reprezentací externí*

⁴¹ Viz kapitola 2.3. (Představová schémata)

⁴² Viz kapitola 2.1. (Vtělesněná mysl)

⁴³ LAKOFF, George, cit. dílo, s. 7.

⁴⁴ BALUCH, WOJCIECH. *Metafora v procesu vytváření jevištní postavy*. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Antologie současné polské divadelní teorie, divadlo v průsečíku reflexe*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 379.

⁴⁵ Tamtéž, s. 380.

reality, (...) protože ve světě nejsou žádné vhodné kategorie, kterým by mohly odpovídat.“⁴⁶ Toto tvrzení podporuje myšlenku, že ve světě neexistují kategorie ryze objektivní. Kognitivisté si pak kladou otázku, kde lze nalézt v rámci subjektivních kategorií průsečíky ke vzájemnému lidskému porozumění. Lakoff nachází odpovědi v rámci kategorizování lidského těla: „*Ve většině domén budou úrovně kategorizace stejné pro všechny lidské bytosti prostě proto, že všichni lidé sdílejí obecné schopnosti gestaltového vnímání a holistického motorického pohybu.*“⁴⁷

Koncept *základních / bázových kategorií* popisuje Lakoff jako kategorie, které jsou v myšlení člověka primární. Ohled je brán na vytváření obrazů, uspořádávání vědomostí, snadnost průběhu kognitivních procesů a snadnost jazykového vyjadřování.⁴⁸ Zároveň jsou kognitivisty vnímány jako tzv. zkušenostní gestalty. Těmi jsou myšleny „*způsoby a organizace zkušeností do strukturovaných celků.*“⁴⁹ Ony celky jsou dle Lakoffa a Johnsona z psychologického hlediska jednodušší než jejich části.⁵⁰

George Lakoff dále ve svém výzkumu zmiňuje fakt, že základní kategorie pak stojí v centru vytváření *kognitivních modelů*, skrz které člověk charakterizuje strukturu svého myšlení.⁵¹ Ve své práci tak navazuje na myšlenky kognitivní psycholožky Eleanor Roschové, která říká, že „*myšlení je všeobecně organizováno kolem prototypů a bázových struktur.*“⁵²

Teorii prototypů i s dalšími odkazy na zmíněnou Eleanor Roschovou je v této práci níže věnována celá podkapitola. George Lakoff vysvětluje prototyp jako takového člena, který je v rámci dané kategorie nejvíce reprezentativní. V odborné terminologii pojmenovává prototyp jako tzv. *idealizovaný kognitivní model*.⁵³

⁴⁶ LAKOFF, George, cit. dílo, s. 197.

⁴⁷ Tamtéž, s. 49.

⁴⁸ Tamtéž, s. 25.

⁴⁹ LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. s. 15.

⁵⁰ Tamtéž, s. 87.

⁵¹ LAKOFF, George, cit. dílo, s. 126.

⁵² Tamtéž, s. 27.

⁵³ Tamtéž, s. 275.

2.3. Představová schémata

Dle hlavních představitelů druhé generace kognitivní vědy určuje život člověka tzv. *pojmový / konceptuální systém*. V rámci pečlivé strukturace tohoto systému tvoří každý jeden člověk kolem sebe svůj vlastní mikrosvět.⁵⁴ Mark Johnson říká, že zkušenost je pravděpodobně strukturována „*ještě před vznikem pojmů a nezávisle na nich*.“⁵⁵ V některých publikacích se lze setkat i s překladem „obrazová schémata“.

Autorem pojmu je Mark Johnson. Rozeznávat struktury kolem sebe začíná člověk hned po narození. Učí se zaměřovat pozornost na objekty v centru jeho zorného úhlu. Ty považuje za důležité. Naopak objekty stojící mimo centrum, tedy na periferii jsou přirozeně rozmazané a člověk jim nevěnuje tolik pozornosti. Toto rozlišení je dle Johnsona bezpodmínečně nutné pro přežití každého živočicha na Zemi. Na následujícím diagramu je vidět Johnsonův princip vnímání *centrum – periferie*.⁵⁶

Výše zmíněný příklad se zaměřuje na jediný smysl, a to zrak. Představová schémata se ale dotýkají všech smyslů. Schéma *centrum-periferie* zásadním způsobem ovlivňuje prekonceptuální porozumění světu každého člověka.⁵⁷ Je tedy zřejmé, že tyto abstraktní vzorce vznikají na základě představivosti a k jejich osvojení stačí člověku pouhé „bytí“ a následná sociální a smyslová zkušenost a interakce se světem. *Tyto vzorce v sobě zahrnují struktury, prostor, čas, látku a akci*.⁵⁸

Lingvistka Irena Vaňková odkazuje ve svém příspěvku pro odborný časopis *Slovo a Slovesnost* s názvem *Člověk a jazykový obraz (přirozeného) světa* ke knize *Metafory, kterými žijeme: „Pozoruhodným zjištěním autorů uvedené knihy, jež pak rozpracovávají individuálně dále, je ta skutečnost, že základ našeho*

⁵⁴ Více o pojmovém systému v kapitole věnované konceptuální metafoře.

⁵⁵ LAKOFF, George, cit. dílo, s. 25.

⁵⁶ JOHNSON, Mark. Image-Schematic Bases of Meaning. In: *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* [online]. 1989, roč. 9, č. 1-2-3, s. 112. [cit. 2. 2. 2020]. Dostupné z: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/1981/Johnson_ImageSchematic.001-01.pdf;jsessionid=B48A45769663452118B83D735F85AA60?sequence=4

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 72.

konceptuálního systému tvoří představová schémata daná naší tělesností, tím, že se chápeme a prožíváme jako ‚prostorová v prostoru‘, řečeno slovy J. Patočky. Naše vertikálnost, pravolevost, možnost pohybu, fyziologické prostředky a problémy a možnosti dané naším tělem, smyslové vnímání – to je základem našeho vztahu ke světu.“⁵⁹

Obdobně hodnotí představová schémata i teatroložka Šárka Havlíčková Kysová, která parafrázuje divadelního vědce Tobina Nellhause: „*Obrazová schémata (a jejich rozvinutí do metaforické představivosti), jakožto pojmové/konceptuální podstruktury, organizují a prostupují každou oblast myšlení, od úplných základů kategorizace a gramatiky, přes běžné vnímání a idiomatická vyjádření/idiomatické výrazy, až do sféry filozofie a etiky.*“⁶⁰ Jako příklady poté Nellhaus uvádí schémata „*čas–celek, nahore–dole, střed—okraj/centrum–periferie, teplo–chlad/teplý–chladný, cesta (path), síla (force), spojení (link), cyklus atp*“.⁶¹ Mimo příklady založené na orientaci v prostoru se jedná i o schéma *nádoby, cesty, rovnováhy* apod.⁶² Nellhaus rovněž doplňuje, že se nejedná o plnohodnotné obrazy či mentální vzory. K tomu jim totiž chybí určitá zvláštnost a detail.⁶³

Dle autora pojmu tvoří představová schémata centrum lidského myšlení, a to i přesto, že jsou nepojmová. Od nich se pak odvíjí propojování s dalším důležitým konceptem kognitivní vědy, tedy s konceptuální metaforou, a vlastním vytvářením pojmů.⁶⁴

Výše již bylo naznačeno, že se problematikou „*image schemas*“⁶⁵ blíže zabývá americký teatrolog Tobin Nellhaus. Ve své studii *Performance*

⁵⁹ VAŇKOVÁ, Irena, cit. dílo, viz pozn. č. 9, s. 15 této práce.

⁶⁰ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 72.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² LAKOFF, George, cit. dílo, s. 262.

⁶³ NELLHAUS, Tobin. Performance strategies, image schemas, and communication frameworks. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 76.

⁶⁴ JOHNSON, Mark, cit. dílo, s. 5.

⁶⁵ V této práci je akcentován překlad termínu „*představová schémata*“, a to z důvodu, že lépe vystihuje jeho podstatu.

*strategies, image schemas and communication frameworks*⁶⁶ odkazuje k poznatkům George Lakoffa a Marka Johnsona, dále z nich čerpá, konfrontuje je a dosazuje podstatu *představových schémat* do oblastí teatrologických otázek.

Zabývá se herectvím, divadelním prostorem, dramatickým příběhem a v neposlední řadě neopomenutelným prvkem diváka. Tyto prvky se dále spojují do integrovaných systémů, které Nellahus označuje jako „*performance strategies*“. Každý takový systém se pak řídí hrstkou představových schémat a primárních metafor. Pokládá si však zásadní otázku, a sice odkud soubory těchto schémat pocházejí, proč některé kulturně dominují, zatímco ostatní stojí na periférii, proč se neustále mění a kam ony změny směřují.⁶⁷

Autor studie dodává, že kognitivní věda nemůže sama o sobě tuto analýzu poskytnout, protože se její metodologické zaměření orientuje na vývoj schémat v lidské mysli individuálně. Z toho důvodu přenáší své teze do oblasti jazykovědné. Koncepční vývoj představových schémat tedy vysvětluje na základě vývoje komunikačních praktik – řeči, rukopisu, tisku a elektroniky. Tento počín si obhajuje na základě tvrzení, že „*komunikační postupy zahrnují ztělesněné zkušenosti, které vytvářejí dominantní obrazová schémata kultury, která jsou zakotvena v tvůrčích strategiích.*“^{68 69 70} Navrhovanou teorií rovněž pomáhá k zaplnění mezer v teoriích Lakoffa a Johnsona. Domnívá se totiž, že v metaforickém základu není výběr jednotlivých metafor nahodilý, ale že je podmíněn alespoň částečně historickým vývojem komunikačních praktik.

Tvůrčí strategie platí za širokou paletu materiálů a technik, které využívají všichni zaangażovaní aktéři, jejichž činnost přispívá ke vzniku daného uměleckého díla. Namátkou se jedná o divadelní prostor a čas, jevištní akci, scénérii, zvuk,

⁶⁶ NELLHAUS, Tobin. Performance strategies, image schemas, and communication frameworks. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, 256 s.

⁶⁷ Tamtéž, s. 76.

⁶⁸ Tamtéž, s. 77.

⁶⁹ Volně přeloženo z anglického originálu, a to z důvodu celkové kompaktnosti textu práce. Pro přehlednost je dále u každé volně přeložené citace uveden v poznámce pod čarou i původní cizojazyčný text.

⁷⁰ Communication practices involve embodied experiences that generate a culture's dominant image schemas, which are embedded in performance strategies.

charakterizaci, jazyk, herectví, žánrové koncepty, očekávané chování publika, dynamika jeviště / publika, přístupy, diskurz před a po vystoupení apod.⁷¹

Vzhledem k faktu, že divadlo je syntetické umění složené z většího množství dílčích složek, využívá každá taková složka k dosažení svých cílů své vlastní strategie. Pro rozměry této diplomové práce je ale kladen větší důraz na aktivitu uměleckou. Další dílčí aspekty jako možnosti manažerských, finančních, materiálních a dalších zdrojů jsou zde odsunuty do pozadí.

Klíčovým prvkem je zde tedy herecké jednání. Nellhaus říká, že v divadelním představení si herci (skuteční aktéři) vytvářejí postavy (virtuální aktéři).⁷² Nellhaus tedy popisuje jevištní postavu jako produkt vzniknuvší příčinou skutečného jednání herce, přičemž se snaží zodpovědět otázku, kdo je v tomto vztahu vlastně aktér. Postava se obvykle snaží vyřešit problémy, uspokojit potřeby, odstranit překážky nebo splnit touhy. Divadelní umělci také řeší problémy, ale značně odlišné. Ohnisko problémů je zde posunuto k otázkám, jak nejlépe pochopit scénář, jak oživit postavu ze stránky na scénu nebo jak komunikovat s potenciálním publikem.

Jak bylo zmíněno, tvůrčí strategie jsou tvořeny a strukturovány výběrovou sadou představových schémat vycházejících ze zkušeností se základními senzomotickými a sociálními vztahy nebo hrajících výjimečnou roli při reprodukci či transformaci těchto vztahů. Důkaz o této strukturaci a jejich příčinách hledá Nellhaus ve vývoji komunikačních praktik. Ve své studii dokládá přítomnost tzv. *dominantních představových schémat*, která v určitých historických epochách ve společnosti převládají. Svá tvrzení dokládá na příkladu průraznosti rodící se éry periodického tisku v období sentimentalismu. Sepětí mezi lidmi a texty je dle Nellhause natolik úzké, že metaforicky definuje samotné *bytí* člověka. Na začátku této kapitoly zmiňuje jeden odstavec anglického filozofa 17. století Johna Locka. Jeho slavná teorie poznání přirovnává mysl člověka k prázdnému listu papíru. Nellhaus zmiňuje i další díla, převážně umělecká, která využívají podobného principu, tedy že nedostatek napsaného značí duševní prázdnotu.⁷³ Toto tvrzení však

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž, s. 80.

platí i obráceně. Masivní rozvoj komunikačních technologií a k nim odpovídající společenský ohlas a zkušenost přináší i nová představová schémata. Byť mluvené slovo rozhodně neztratilo svou důležitost, psaný text ho předčil ve své platnosti a důvěrnosti. Tento kontrast lze srovnat například i v právním odvětví, kde platnost právních nároků více závisela na hmatatelných důkazech, na rozdíl od dob středověku, kde bylo upřednostňováno ústní svědectví před domnělými falzifikáty.⁷⁴ Tuto skutečnost hezky vystihuje latinské přísloví „*Littera skripta manet*“, které se v českém kontextu uchytilo jako „*Co je psáno, to je dáno*“.

V souvislosti z výše zmíněným se práce blíže zaměří na předpokládanou dominantu v oblasti herecké práce, kterou je představové schéma *obsahování*. Šárka Havlíčková Kysová si pokládá otázku, zda se v tomto případě jedná o představové schéma nebo složitější konceptuální metaforu. Tento nesoulad vysvětluje lingvista Jiří Matela, který s teatroložkou Havlíčkovou Kysovou konzultuje její výzkum kognitivní teatrologie.

Matela říká, že „*pokud jde o obsahování jako obrazové schéma, představava se zakládá na ‚pouhém‘ konstatování skutečnosti/jevu – např. člověk je (obsažen) v domě. Konceptuální metafora však může na takovém obecném obrazovém schématu (něco je obsaženo v něčem), vyjádřeno výstižněji na představě, stavět. Na základě, řekněme, analogie jsme si pak schopni představit člověka (obsaženého) v nějaké situaci nebo – herce v roli.*“⁷⁵

Abstraktní vzorec obsahování tedy generuje jistý druh konceptuální metafory. Ta je v této práci označována jako metafora nádoby. „*Ochrana či odolnost vůči vnějším silám; Rovněž hranice či omezení silám uvnitř nádoby. Když jsem v pokoji nebo v bundě, nemohu dělat prudké či velké pohyby (forceful movements); Z důvodu (tohoto) omezení síly/sil má předmět v nádobě relativně ustálené místo, na němž se nachází. Například rybka se obvykle nachází v akváriu. Hrnek se drží v ruce; Toto relativně stálé místo uvnitř nádoby znamená, že v ní obsažený předmět je dostupný, nebo naopak nedostupný pozorovateli; A konečně, máme zkušenost*

⁷⁴ Tamtéž, s. 83.

⁷⁵ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 72.

*s tranzitivitou v obsahování. Jestliže B je v A, pak cokoliv, co je v B, je také v A. Jestliže jsem v posteli a moje postel je v mém pokoji, pak já jsem rovněž v mém pokoji.*⁷⁶

Vůbec nejzákladnějším představovým schématem obsahu je ontologické vnímání svého vlastního JÁ, jinými slovy připuštění, že lidská tělesná schránka disponuje jakýmsi nitrem. Takový obraz Nellhaus zároveň přirovnává k Robinsonu Crusoeovi⁷⁷, když říká, že *lidé jsou v zásadě izolovaní jedinci, jejichž sociální vztahy jsou vnějším doplňkem jejich existence.*⁷⁸ ⁷⁹ V obou případech je zde patrná metaforická představa, kde je fyzické tělo hodnoceno jako ohraničená nádoba naplněná obsahem vlastního JÁ.

Takový náhled však může vést ke zmatení. V podkapitole *Vtělesněná mysl* výše v této práci je jasně uvedeno, že kognitivní proud popírá karteziánský dualismus, tedy rozdělení na duši a tělo. Nellhaus svou teorii obhajuje tím, že rozdělení v jeho kontextu není chápáno z vnějšího pohledu ve vztahu k sociálmu a náboženskému pořádku věcí, ale z pohledu vnitřního, kde jde o individuální vývoj jedince. Ten pak identifikuje osobu člověka jako „jedinečnou“.⁸⁰

Základními silami, které podněcují vznik představových schémat, jsou tedy lidské znalosti a vnímání okolního světa, které člověk získává prostřednictvím tělesných zkušeností s ním. Nicméně, je nutné si zároveň uvědomit, že „tělesná praxe“ na poli získávání znalostí o světě nedominuje:

⁷⁶ Tamtéž, s. 78.

⁷⁷ Hlavní postava stejnojmenného románu, jehož příběh pojednává o ztroskotaném námořníkovi na pustém ostrově. Autorem románu je anglický spisovatel Daniel Defoe.

⁷⁸ NELLHAUS, Tobin, cit. dílo, s. 82.

⁷⁹ People are essentially isolated individuals whose social relationships are exterior accessories to their existence.

⁸⁰ Tamtéž.

„Málokdo cestuje kolem světa, aby se naučil, že je sférický, provádí experimenty, aby zjistil, že musíme dýchat kyslík, a ne neon, nebo vykopat kosti, aby se přesvědčil o teorii evoluce.“^{81 82}

Místo toho převládá získávání tzv. *diskurzivních znalostí*, kde člověk přijímá informace prostřednictvím poslouchání ostatních, čtením knih, díváním se na televizi nebo třeba posloucháním rádia. Přijaté informace a znalosti pak předává dál, k čemuž přirozeně užívá prostředků mluvení, psaní, nebo dokonce i kreslení. Hlavním procesem při získávání diskurzivní znalostí je tedy *komunikace*.⁸³

V širším slova smyslu hovoří Nellhaus o *komunikačním rámci*, jenž zahrnuje celý komplexní a dynamický systém způsobů komunikace, a prostřednictvím tvorby představových schémat stanovuje gnozeologické a ontologické předpoklady. V závislosti na tom, jak se proměňuje myšlení společnosti, se proměňují i dominantní představová schémata.⁸⁴

Proces, kdy jedna sada paradigmat nahrazuje jinou, ale vůbec není jednoduchý. Nellhaus vysvětluje, že v komunikačních rámcích se na časové ose vytvářejí na základě dominantních představových schémat nejen metafory nové, ale také se reorganizují role metafor starších, jež jsou v některých případech dokonce základní.⁸⁵ Jinými slovy, seřazením stávajících metafor založených na zkušenostech se vyvíjí metafory nové. To, jakým způsobem se metafory kombinují, je určeno vývojem společnosti. Zde Nellhaus zároveň naráží na mezeru v teorii Lakoffa a Johnsona, kteří hovoří o společném charakteru představových schémat pouze na základě prostorovosti lidského těla. Toto myšlení však podle Nellhause vede nutně ke ztrátě kulturně-sociálního kontextu. Metafory týkající se striktně senzomotorického původu nemohou vysvětlit sociální teorie.⁸⁶

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Few people travel around the world to learn if it is spherical, conduct the experiments necessary to discover that we need to breath oxygen and not neon, or dig up bones to convince themselves of the theory of evolution,

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Tamtéž, s. 89.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž, s. 91.

Proto Nellhaus navrhuje teorii, která si nepokládá za cíl interpretovat zcela všechny metafory, ale vysvětlit to, jak se některé metafory objevují a objasnit mezi nimi vzájemné vztahy. Taková vysvětlení jsou pak důležitá pro pochopení metafor, která popisují povahu myšlení, bytí a sociálního jednání, protože jak se mysl vyvíjí prostřednictvím tělesných interakcí se světem, vyvíjí se také prostřednictvím interakcí s lidmi.⁸⁷ Tím opět dokazuje, že bytí a poznání je přímo závislé na komunikačních praktikách, jejichž prostřednictvím člověk získává znalosti o světě a o sobě samém.

V tomto ohledu je možné považovat divadlo za vzor sociálního jednání, které je motivováno představovými schémata, díky nimž se v divadelní praxi rozvíjejí více či méně soudržné tvůrčí strategie. Tato schémata vychází z komunikačních praktik, ze kterých lidé rozvíjí své způsoby jednání, jejich chápání vztahů se světem a vnímání toho, co v něm má být jednajícím aktérem.⁸⁸

2.4. Teorie prototypu

Z dosavadních poznatků je zatím zřejmé, že člověk v rámci svého myšlení a konání systematicky modeluje a tvoří svět kolem sebe. Základem tohoto konceptuálního systému je tělesná či diskurzivní zkušenost s daným objektem či jevem reality a jeho kategorizace. Přesné hranice daných kategorií neexistují. Místo toho se rozlišuje centrum a periferie.

„Při vymezování významu se klade důraz na tzv. (v ‚centru centra‘ stojící) prototyp (Roschová), stereotyp (Bartmiński) či idealizovaný kognitivní model (Lakoff) s charakteristickými vlastnostmi, který si mluvčí daného jazyka (a nositel dané kultury) představuje jako typického reprezentanta dané kategorie.“⁸⁹ Dále se objasňuje skutečnost, že člověk dokáže myslet a mluvit i o abstraktních projevech,

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž, s. 92.

⁸⁹ VAŇKOVÁ, Irena. Kategorie, stereotyp, význam. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 51.

citech a emocích, u kterých není možná smyslová zkušenost. Zde se uplatňuje schopnost imaginace, respektive metaforizace.

Více se touto problematikou zabývají teze kognitivní psycholožky Eleonory Roschové. Ta rozlišuje na jedné straně *kategorie odstupňované* a na straně druhé *kategorie radiální*.⁹⁰

V rámci prvních zmíněných kategorií se Roschová na počátku 70. let zamýšlela nad tím, zda lidé vnímají příslušnost k dané kategorii stejně či nikoli. Během svého bádání učinila pokus, jehož úkolem bylo zjistit, jak respondenti uvažují o kategorii ideálního reprezentanta v oblasti PRACTVA.

„Zkoumala, jak kategorizujeme: zda je pro nás přirozené uvažovat o daných exemplářích buď jako o ptácích, nebo jako o ne-ptácích – anebo zda je posuzujeme jako ptáky určitého stupně. Zjistila, že platí druhá možnost. Respondenti byli požádáni o sestavení určité hierarchie zadaných tvorů podle toho, nakolik jsou podle nich (reprezentativními) ptáky, do jaké míry odpovídají obrazu ideálního ptáka. Výsledky byly překvapivě jednoznačné. Zkoumané osoby pokládaly za nejtypičtější ptáky drozdy, méně typickými se ukázali orli, následovala drůbež – slepice, kachny a husy, teprve potom se umístili tučňáci a pelikáni, na konci – jako nejméně typičtí – se ocitli pštrosi. Pod pštrosy skončili netopýři a zcela mimo zůstaly krávy.“⁹¹

Na tento výzkum reaguje i sám Lakoff. Domnívá se, že pro zařazení exempláře do kategorie ptractva jsou přeci neodmyslitelné rysy jako zobák, peří a snášení vajec. Netopýr nedisponuje ani jedním ze zmíněných rysů, a přesto se na „ose ptákovosti“ objevuje výš než krávy. Důvodem je fakt, že oproti nim se splňuje alespoň schopnost létat, což se pojí typicky k ptačím vlastnostem.

„Zoolog by jistě nesouhlasil, podle něho jsou netopýr i kráva ve vztahu k ptákovi zhruba na stejné úrovni. Naivní obraz světa zakládá však kategorizaci jinak

⁹⁰ SWETTENHAM, Neal. Categories and catcalls: cognitive dissonance in The Playboy of the Western World. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 209.

⁹¹ Tamtéž.

než obraz vědecký. (Velryba také není ryba – a všichni to víme, ale přesto máme iracionální pocit, že přece jen aspoň trochu je, a potvrzuje nám to i jazyk.)“⁹²

Pozoruhodným faktem je také upozornění Anny Wierzbické, která v kontextu výzkumu udává, že v jiných jazycích a kulturách se může prototyp různit a i hranice mezi kategoriemi mohou být odlišné. Wierzbická říká, že „v australském jazyce *Nunggubuyu* zahrnuje ekvivalent ptáka nejen netopýry, ale navíc také třeba i luční koníky, zatímco v australském jazyce *Wa rlpiri* naopak mezi ptáky netopýři nepatří, ale nejsou mezi ně zahrnuti ani pštrosi.“⁹³

V českém obrazu světa hrají ptáci velkou roli a jejich zakomponování v jazyce je vysoce frekventované. Objevují se typické konotace svobody a volnosti (volný jako pták), nadhledu z výšky (vidět z ptačí perspektivy), hudebního umění (zpívá jako ptáček), starosti o rodinu a o bydlení (stavět si hnízdo) vyzorované ze skutečného života ptáků. Dále však atribut ptáka souvisí s lidským vzhledem a úcesem (labutí šije, vrabčí hnízdo), s měřením času (ranní ptáče, noční sova) či s lidskými vlastnostmi (hloupá jako slepice, pyšný jako páv, moudrý jako sova) atd.⁹⁴

Radiální kategorie jsou však o něco složitější. Nabízejí totiž více možných prototypů, a to obvykle na základě variací vztahu mezi centrálním reprezentantem a s ním spojenými konkrétními aspekty. Za příklad vhodně poslouží kategorie UČITEL. Centrálně lze tuto kategorii chápat jako člověka, který ostatním lidem sděluje informace a předává dovednosti. Tento hlavní případ však skrývá mnoho dalších možných podkategorií. Z hlediska aspektu DISCIPLÍNY lze považovat učitele za člověka, jenž jako autorita udržuje třídu pod kontrolou. Další faktory ovlivňující podobu tohoto prototypu mohou být na příklad ZNALOST vyučovaného předmětu, úroveň KVALIFIKACE či doba PRAXE vykonávání profese. Svou roli může sehrát i FYZICKÁ PŘITAŽLIVOST. Z výše zmíněného vyplývá, že hlavní význam *efektu prototypu* tkví v generalizaci založené na subjektivní povaze. Výběr prototypu je „povrchní fenomén“, který může pramenit z řady příčin, jež jsou

⁹² Tamtéž, s. 52.

⁹³ Tamtéž, s. 53.

⁹⁴ SITTOVÁ, Gabriela. Svět z ptačí perspektivy. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 56.

založeny na lidské zkušenosti s daným objektem, vlastností či emocí. Jakmile je ale prototyp zvolen, reprezentuje pak metonymicky zbytek celé kategorie.⁹⁵

George Lakoff přichází s řadou různých typů metonymických modelů, o kterých se domnívá, že jsou v rámci této problematiky funkční. Jedná se o:

- *Sociální stereotypy.*
- *Typické příklady.*
- *Ideální případy.*
- *Paragony.*
- *Významové příklady.*
- *Submodely.*
- *Generátory.*

Sociální stereotypy se dle Lakoffa tvoří ve vědomém stavu mysli a za jejich primární funkci je považována definice kulturního očekávání. Často bývají předmětem veřejné diskuze a kvůli své nepřesnosti mohou vést i k negativní odezvě. Na základě délky doby používání se mohou být buď zpochybněny, nebo se v opačném případě usazují, a stávají se tak obecně přijímanou veřejnou záležitostí. Níže je podstata sociálního stereotypu ukázána na dichotomii výrazu „tchýně“.

„Stereotypy nám mohou pomoci hlavně ve formulování nejlepších, nejlépe odkrývajících definic, které nás přibližují k lidské konceptualizaci skutečnosti. Ta se odráží a je ztělesněná v jazyce. Zevrubnější etnolingvistický a etymologický výzkum by nám mohl také odhalit, proč na příklad v českých anekdotách tak často vystupují zlé tchýně, zatímco pro Francouze je tchýně krásnou matkou, srov. výraz belle-mère.“⁹⁶

Typické příklady platí za přesný opak výše zmíněných sociálních stereotypů. Tvoří se automaticky v lidském podvědomí, nejsou předmětem veřejné debaty

⁹⁵ SWETTENHAM, Neal, cit. dílo, s. 208.

⁹⁶ ŠLÉDROVÁ, Jasňa. Stereotypy v rodinných a příbuzenských vztazích. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 69.

a nemění se radikálně v průběhu času. Funkčně zahrnují ústřední případy, které jsou poté použity k zobecnění netypických příkladů.

Ideální případy organizují a ukládají míru „nejvyšších“ kulturních očekávání ve vztahu k dané kategorii.

Paragony jsou jednotlivé případy, které reprezentují v dané kategorii buď ideál, nebo jeho pravý opak.

Významné příklady platí za takové, které jsou vybrány na základě zapamatovatelnosti nebo známosti.

Submodely zahrnují omezené způsoby nahlížení na kategorii. Výše jsou zmíněny jako možné definice u příkladu učitele.

Generátory se používají ke generování členů kategorie na základě členů centrální kategorie v kombinaci s jasným pravidlem. V ústředním případě definice učitele (člověk sdělující informace ostatním) může být v otázce členství považováno za generační pravidlo na příklad aspekt kvalifikace.⁹⁷

Na poli kognitivní teatrologie se teorii prototypu blíže věnuje esej Neala Swettenhama s názvem *Categories and catcalls: Cognitive dissonance in The Playboy of the Western World*⁹⁸. Autor již v úvodu této eseje parafrázuje, čímž zároveň i přebírá myšlenky George Lakoffa o kognitivním modelu. Celá esej pojednává o slavném irském dramatikovi a spoluzakladateli dublinského Abbey Theatre Johnu Millingtonu Synge a jeho nejslavnější divadelní hře *Hrdina západu*.⁹⁹ V době premiéry v lednu 1907 vyvolala stejnojmenná inscenace značné pobouření ze strany publika. Isabella Augusta Persse Gregory¹⁰⁰, dramatička a rovněž také i spoluzakladatelka Abbey Theatre, označila za hlavní příčinu tzv. „*language of the play*“. Dobová média a kritici soudili příběh i postavy jako urážku Irska a irských

⁹⁷ Tamtéž, s. 210-211.

⁹⁸ SWETTENHAM, Neal. Categories and catcalls: Cognitive dissonance in The Playboy of the Western World. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 207–222.

⁹⁹ V anglickém originálu nese hra název *The Playboy in the Western World*.

¹⁰⁰ V esejí označována pseudonymem *Lady Gregory*.

obyvatel. Novější studie již na problematiku nahlíží s odstupem. Poskytují podrobný popis sociopolitického, historického a ideologického pozadí této divadelní hry, jejíž identifikaci objasňují možné příčiny onoho pobouření. Neal Swettenham zde však poukazuje na poznatky kognitivních studií a podává návod k tomu, jak objasnit zmíněné pobouřené reakce diváků coby *vtělesněných myslí*, které během procesu předvádění příběhu přijímají širokou škálu slovních, vizuálních a zvukových informací.¹⁰¹ Těmto nabytým informacím dále prostřednictvím tělesných a imaginativních struktur přiřazují významy a dospívají k vlastním názorům. Významným objevem kognitivní vědy je poukázání na schopnost člověka *kategorizovat*, a tudíž i zjednodušovat a efektivně seskupovat neustále nabývající množství vstupních dat. Tato schopnost je dle Lakoffa v první řadě biologickou záležitostí.

S ohledem na Lakoffovo rozdělení metonymických modelů hledá Neal Swettenham odpovědi na otázku, jak mohou fungovat v radiální kategorii prototypy IRISHNESS, tedy irské národní povahy. Svůj průzkum provádí na pozadí nejslavnější Syngeho hry, která však nebyla v době prvního uvedení publikem přijata. Nutno podotknout, že zakladatelé divadla Abbey Theatre vydali při myšlence na Irské Národní divadlo prohlášení, kde chtějí skrze divadelní aktivity dokázat, že Irsko není domoven prostoduchých naivních hlupáků, ale domovem starověkého idealismu. Z tohoto prohlášení číší jistá míta frustrace z nepravdivých zkreslení irského ducha cizími lidmi, zejména koloniálními silami. Dle metonymického rozdělení je zde značně akcentovaný *sociální stereotyp*. Irové tedy ve své době obecně platili za emocionálně naivní rolníky, kteří byli navíc hloupí, líní a zbabělí.¹⁰²

Hrdina západu se odehrává na západním pobřeží County Mayo. Ústřední postavou je Christy Mahon, člověk, jenž se na veřejnosti chlubí spácháním otcovraždy. Místo zodpovídání se z činu je ale místními obyvateli chválen pro svou smělost a stává se ohniskem obdivu pro celou komunitu. Vlivem událostí je ale tento idealizovaný obraz rozpuštěn a měšťané se k Mahonovi obrátí zády. Swettenham tomuto antihrdinovi přisuzuje na základě Lakoffova rozdělení model *ideálního*

¹⁰¹ SWETTENHAM, Neal, cit. dílo, s. 208.

¹⁰² Tamtéž, s. 212.

případu, který ale nedokázal svou image udržet. A právě zde se rodí potenciální zdroj urážky pro pobouřené dublinské publikum.¹⁰³

Hrdina západu platí za tradiční příběhové drama, tedy je zcela přirozené, že se v něm vyskytují i „*typické postavy*“, které se zdají být nejreprezentativnější pro širší sociální skupinu. Tyto postavy se rovněž vyznačují vyšší mírou psychologické složitosti, která by měla být ve svém zobrazení povýšena nad rámec prosté prezentace „plochých“ znaků.¹⁰⁴ Synge také důmyslně postavil ústřední události hry kolem řady dobře známých případů, ve kterých byl spáchán podobný trestný čin nebo byla pachateli nabídnuta srovnatelná ochrana. Je jisté, že takový obraz společnosti značně rezonuje, a to nejen ve fikčním světě hry, ale i v mimodivadelním prostředí dublinského, v té době značně nacionálního publika.¹⁰⁵

V závěru se Swettenham dostává k uvažování o *generátorech*. Při hledání generačního pravidla, které by prostřednictvím znaků určilo reprezentující vzorek „Irishness“, tedy irského národního charakteru, zjišťuje, že nelze tak jednoduše odpovědět. Jak poznamenává Lakoff: „*Většina kategorizace je automatická a podvědomá, a pokud si ji vůbec uvědomíme, je to pouze v problematických případech.*“¹⁰⁶ Dublinské publikum se v tomto případě setkalo s velkým množstvím problémových případů, jenž jsou důsledkem Syngeho nahlížení na „Irishness“ z různých perspektiv. Značné ideologické rozdíly ve vnímání díla pak souvisí s *kognitivním šokem*, který je základem onoho pobouření.

Publikum při premiéře hry *Hrdina západu* v dublinském Abbey Theatre správně odhalilo, že předváděný příběh představuje pro ně znepokojující útok na jejich vlastní idealizované pohledy ve vztahu k irskému národnímu charakteru. Synge napadl nejzákladnější, a tudíž i nejvýznamnější úroveň organizace znalostí diváků a nutil je k nežádoucímu přehodnocení kategorie „Irishness“, což v důsledku vyvolalo ostrý střet kategorií, a tedy i kognitivní disonanci.

¹⁰³ Tamtéž, s. 214.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 213.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 217.

¹⁰⁶ Tamtéž.

Nutno podotknout, že samotný akt pokusu o vraždu se ve hře objevuje dvakrát. Poprvé je čin považován za oprávněný a hrdina je uznáván jako revolucionář, podruhé se jedná o kopii prvního činu jakožto potvrzení uznání a udržení si vlastní image a s ním spojených výhod. Efekt této myšlenky tkví v tom, že druhý pokus se na rozdíl od prvního odehrává před zraky diváka. To je zásadní rozdíl, jak pro postavy ve hře, tak pro samotné publikum. Efekt materiálního ztělesnění značně zvyšuje pocit fyzické interakce a možnost narušení kategorie. Toho Synge dosáhl prostřednictvím odmítnutí identifikovat kteroukoli z radiálních kategorií jako „nejlepší příklad“.¹⁰⁷

Zpracování právě Swettenahamovy eseje figuruje v této práci primárně z toho důvodu, že se dotýká rozporuplnosti určitého uměleckého díla, které ve své době nebylo přijato. Později se tato práce těmito otázkami zabývá, a to konkrétně u románu *Velký Gatsby*, jenž se stal předlohou pro zpracování stejnojmenné adaptace olomouckého divadla Tramtarie. Jak u *Velkého Gatsbyho*, tak u *Hrdiny západu* dochází v době prvního uvedení díla k chladnému přijetí ze stran čtenářů/diváků. To se však postupem času promění v pravý opak a obě díla jsou souzena jako „nejslavnější“ umělecký počín svých autorů.

Již v první kapitole této práce byla naznačena jistá stereotypizace, která se objevuje i v analytické části. Ve volných vyprávěních zpovídáných respondentů se odkrývají převážně sociální stereotypy spjaté s divadelní komunitou, jíž jsou sami součástí. Tyto stereotypní náhledy vychází ze shodného jednání a chování členů této komunity v určitých situacích.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 220.

3. Metafora

Tato práce akcentuje v následující kapitole teorii metafory a její přínos v rámci kognitivních studií. S výše zmíněnými základní pojmy je úzce propojena a patří mezi ně. Nicméně vzhledem k zaměření tématu je jí věnována celá kapitola, a to z důvodu, že z analýzy tzv. konceptuálních metafor a jejich základních mechanismů vychází i kognitivní teorie. Té pak metafora slouží především k analýze hereckých technik,¹⁰⁸ což je i hlavním cílem této práce.

3.1. Tradiční jazykový a básnický přístup k metafoře

Už od dob Aristotela je metafora pojímána jako konstrukce čistě jazyková a literární, která se uplatnila především v poezii. Posláním této metafory je jazykové ozvláštňení každodenní reality za použití přenesení významu původního pojmenování na jiný předmět, a to na základě jeho vnější podobnosti

V lingvistice funguje tradičně pojatá metafora jako slovtvorný prostředek, jehož významem v jazyce se zabývá obor lexikologie. Za základní stavební jednotku lexikální roviny je zde považováno „slovo“. To se vyznačuje daným významem v dané formě. Význam slova je na jednu stranu konvenční a určený kulturním kontextem, ve kterém se slovo používá a na druhou stranu dochází ke změně významu i na základě kontextu dané situace.¹⁰⁹

Každý mimojazykový objekt reality, jenž je přirozeně pojmenován slovem, má svůj základní sémantický význam. Ten se v odborné terminologii popisuje jako „denotace“ a odpovídá slovníkové definici daného slova.¹¹⁰ Do významu je však zahrnuta i expresivní složka, jež je subjektivní a emocionálně zbarvená, a označuje se termínem „konotace“. Z toho vyplývá zásadní vyústění, a sice že v konkrétní realizované promluvě záleží na tom, kdo danou výpověď

¹⁰⁸ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 70.

¹⁰⁹ HAUSER, Přemysl. *Nauka o slovní zásobě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980, s. 59.

¹¹⁰ Objekt reality se poté označuje jako denotát.

pronese, komu ji předává, za jakých okolností, v jakém emočním a psychologickém rozpoložení apod.¹¹¹

Základem metafory je přenášení významů pojmenování z jednoho denotátu na druhý, a to na základě vnější podobnosti obou denotátů. To se týká především barvy, tvaru, umístění, rozsahu a funkce. Za příklad zde poslouží kolokace *havraní vlasy = černé vlasy = vlasy stejné barvy, jako je barva havraního peří*. Existuje však připodobnění i na základě vnitřní podobnosti. To se označuje termínem metonymie.

3.2. Princip konceptuální metafory

Práce zde vychází z přelomové publikace George Lakoffa a Marka Johnsona s názvem *Metafory, kterými žijeme* z roku 1980. Autoři knihy zde konfrontují klasické pojetí literární tropy zvané metafora se svým vlastním pojetím. Říkají, že se nejedná o ozvláštnění každodenní reality, nýbrž o její model. V rámci americké větve kognitivní vědy platí *konceptuální metafora* za stěžejní pojem, který je využitelný i na poli teatrologickém, a tudíž i důležitý pro tuto práci.

Metafory se podle Johnsona a Lakoffa stávají prvotními koncepty, jimiž se setkáváme již od raného věku se světem, se sebou samými, jimiž si organizujeme zkušenost a díky nimž jsme schopni naše pojmy utříďovat. Autoři hledají inspiraci v každodenních situacích běžného života, přičemž čerpají i z dalších oborů, jako je lingvistika, filozofie, literární teorie, estetika, kulturní antropologie, sociologie, psychologie a teorie modelování. V rámci svého studia nacházejí v každodenních situacích příbuznosti a průsečíky. Ty podrobují analýze, přičemž zkoumají způsoby, jakými jsou uspořádávány v systému.

¹¹¹ Tamtéž.

„Metafora prostupuje celý náš každodenní život, a to nejenom v jazyce, nýbrž i v myšlení a činnosti. Náš obyčejný pojmový systém, v jehož rámci jednak myslíme, a jednak jednáme, má v podstatě metaforickou povahu.“¹¹²

V knize je také zmíněno, že myšlení je závislé na pojmovém systému, který si člověk sám neuvědomuje. Spoustu činností dělá automaticky podle jistých postupů. Důkaz o metaforičnosti systému a identifikaci jednotlivých metafor dokládají autoři prostřednictvím zkoumání jazykového materiálu a komunikace:¹¹³

Lakoff a Johnson rozlišují tři typy těchto základních metafor, a sice metaforu orientační, metaforu ontologickou a za nejsložitější platí metafora strukturní.

3.2.1. METAFORA ORIENTAČNÍ

Orientační metafora organizuje dle Lakoffa a Johnsona celý systém pojmů, které působí vůči sobě navzájem. Navíc souvisejí s orientací v prostoru a jsou založeny na fyzické a kulturní zkušenosti každého člověka.

„Tyto prostorové orientace vyplývají z toho, že máme těla jistého specifického typu a že v našem fyzickém prostředí tato těla fungují jistým specifickým způsobem.“¹¹⁴

Orientační metafora je založena na polaritě pojmů fyzické povahy, jako je *nahoře-dole*, *uvnitř-vně*, *vpředu-vzadu* apod. Ty mohou mít v různých kulturách různé významy, a to na základě zkušenosti s danými pojmy. Za typický příklad zde poslouží opozice pojmů *nahoře-dole*. Obecně je pojímáno, že to, co je nahoře, je dobré. Toto tvrzení začíná u chápání lidského těla, kde se nahoře nachází hlava, respektive mozek jakožto řídicí centrum celého člověka.

¹¹² LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, cit. dílo, s. 15.

¹¹³ Tamtéž, s. 16.

¹¹⁴ VAŇKOVÁ, Irena, cit. dílo, viz pozn. č. 9, s. 15 této práce.

3.2.2. METAFORA ONTOLOGICKÁ

Orientační metafory poskytují základ pro porozumění pojmů na základě orientace. S nimi úzce souvisí také další typ, a to metafory ontologické. Ty jsou založené na zkušenosti s fyzickými předměty. Na základě představových schémat a schopnosti kategorizace tak většinu věcí svého okolí (a také sami sebe) vnímáme jako nespojitě entity s definovanými hranicemi, které je nadále možné například kvantifikovat.¹¹⁵

Jako jeden z příkladů uvádí autoři metaforu nádoby: *„Jsme bytosti fyzické, ohraničené a oddělené od ostatního světa povrchem naší pokožky, a zbytek světa zakoušíme jako něco vnějšího, co je mimo nás. Každý jsme nádoba s povrchem, který ji omezuje, a s orientací uvnitř – vně. Tuto svou vlastní orientaci uvnitř – vně promítáme i na jiné fyzické objekty, které jsou ohraničeny svými povrchy. Takže je rovněž vnímáme jako nádoby s vnitřkem a vnějškem.*¹¹⁶

3.2.3. STRUKTURNÍ (POJMOVÁ) METAFORA

Pro příklad uvádí autoři situaci sporu či argumentace, která je běžnou součástí lidského života. Vzorec *argumentace / spor je válka* označují jako tzv. strukturní metaforu¹¹⁷. Tento vzorec se potvrzuje frekventovaným užíváním společných jazykových prostředků, přičemž se jeden pojem strukturuje na základě pojmu druhého.¹¹⁸ V rámci argumentace se dá jako o válce nejen mluvit, ale také dokonce i zažívat stejné emoce a vykazovat stejné známky chování a jednání. Nejde tu ovšem o bitvu fyzickou, nýbrž o bitvu verbální:

„Na tomto příkladě je vidět, co znamená, když metaforický pojem, zde kupř. spor/argumentace je válka, strukturuje to, co děláme, a jak chápeme to, co děláme, když vedeme spor/argumentaci. Podstatou metafory je chápání a prožívání jednoho druhu věci z hlediska jiné věci. Nejde o to,

¹¹⁵ LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, cit. dílo, s. 39.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 43.

¹¹⁷ V knize je tento typ metafory označován také za metaforu pojmovou.

¹¹⁸ Např.: Odstřelil všechny námitky.; Napadl každou slabinu.; Vyhrál díky nové strategii.

že by spory/argumentace byly pojmově podřazeny válce jako její poddruh. Spory/argumentace a války jsou dvě věci dvojího různého druhu – verbální rozprava a ozbrojený konflikt – a vykonávané činnosti jsou různé druhy činností.“¹¹⁹

Pro uvědomění si a utvoření lepší představy o tom, že metaforické pojmy strukturují každodenní činnosti člověka, dokládají autoři svá tvrzení na úsloví *čas jsou peníze*. Z kulturní zkušenosti vyplývá, že čas pro člověka omezený zdroj prostředků, kterého využívá k dosažení svých cílů. Čas je zároveň pojímán jako něco cenného, čeho je málo, čím by se mělo šetřit, a ne plýtvat, tedy správně hospodařit. Fakticky člověk v běžné komunikaci mluví o času jako o penězích, a tudíž podle tohoto vzorce také i koná:

„Pro moderní západní kulturu je typické, že se práce asociativně spojuje s časem, kterého je zapotřebí, přičemž je čas přesně kvantifikován. Jelikož se zde pojem práce vyvinul právě takto, stalo se zvykem platit lidi podle hodin, týdnů nebo měsíců. V naší kultuře platí, že čas jsou peníze v mnoha ohledech: telefonní impulsy, hodinové mzdy, ceny pokojů v hotelu, roční rozpočty, zúročení půjček, jakož i splácení dluhu společnosti tím, že si odsloužíme svůj čas (v učení nebo vojenské službě), popř. si čas odsedíme nebo odkroutíme (ve vězení).“¹²⁰

Metaforické pojmy *čas jsou peníze*, *čas je omezený zdroj* a *čas je cenné zboží* nesou v naší kultuře logickou návaznost a charakterizují důsledkový vztah mezi metaforami. V naší společnosti jsou peníze omezeným zdrojem prostředků a omezené zdroje jsou cenným zbožím. Tento způsob konceptualizace času je však vázán na konkrétní kulturu, tedy neplatí plošně.

Systém chápání jednoho pojmu na základě jiného pojmu zahrnuje i fakt, že metafora dokáže být ve slovech dokonale skryta. Lingvista Michael Reddy si všímá tohoto problému v oblasti lidského myšlení o jazyce. Jazyk o jazyce je zde strukturován skrz složitou metaforu *myšlenky/významy jsou objekty, jazykové výrazy jsou nádoby a komunikace je posláni*. Tato metafora nese přívlastek potrubní.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 17.

¹²⁰ Tamtéž, s. 20.

Mluvčí vkládá své myšlenky do slov a posílá je posluchači, který je přijímá. Myšlenka zde může sloužit jako fyzický objekt. Ten se vloží do slova jako do nádoby a posílá se skrz komunikační potrubí k posluchači.¹²¹

Dobré ukrytí metafor je zde způsobeno konvenčním způsobem myšlení o jazyce, kdy je těžké představit si, že by jazyk nemusel být v souladu se skutečností.

„Podíváme-li se však na to, co z potrubní metafor vyplývá, uvidíme některé způsoby, jimiž maskuje jisté aspekty komunikativního procesu. Především z onoho aspektu potrubní metafor, který byl charakterizován jako jazykové výrazy jsou nádoby na význam, vyplývá, že slova a věty mají význam samy o sobě, aniž by to záviselo na nějakém kontextu nebo posluchači.“¹²²

Fakt, že význam je ve slovech, platí za předpokladu, kdy všichni účastníci komunikace chápou věty tímž způsobem, přičemž kontextové rozdíly zde nehrají roli. Existuje ale mnoho případů, kde je kontext od významu neodmyslitelný. Záleží na okolnosti, kdo větu říká, kdo ji slyší a jaké jsou jeho společenské a politické názory a postoje.

Zmíněné příklady ukazují, že je důležité uvědomit si částečnost metaforické strukturace. Kdyby totiž byla tato strukturace úplná, jeden pojem by tím druhým skutečně byl, a nebyl by pouze chápán na základě toho druhého:¹²³

„Řekneme-li, že je pojem strukturován metaforou, máme zde na mysli okolnost, že je strukturován částečně a že se dá jistými způsoby rozšířit a jinými nikoli.“¹²⁴

¹²¹ To jsou jenom prázdná slova.; Ta věta je bez obsahu.; Je těžké vložit tu myšlenku do slov.

¹²² Tamtéž, s. 23.

¹²³ Např.: Čas ve skutečnosti nejsou peníze.

¹²⁴ Tamtéž, s. 25.

4. Konceptualizace herectví z hlediska kognitivních studií

4.1. Co je to herectví

Diplomová práce se zabývá jedním z klíčových procesů divadelního umění, a to herectvím. V jazyce se pojem *herec* či *herecký* vyskytuje v několika významech. V první řadě jde o zobrazení umělce předvádějícího nějakou jinou postavu či objekt reality. Druhý způsob zahrnuje herectví jako profesi v umělecké sféře. Tyto dva aspekty se vzájemně prolínají a doplňují se. Třetí způsob popisuje člověka, který něco předstírá, zatajuje, lže či se přetvařuje. Za příklad poslouží známé věty jako: „*Nehraj tady na mě ty tvoje herecké výkony!*“, „*Nevěř mu, je dobrý herec.*“, „*Ty jsi ale herečka!*“ apod. Herecká profese pak v jazyce zlidověla v různých přirovnání související s kočovným způsobem života, nedostatečnou hygienou a chudobou. Tyto konotace vycházejí ze zkušenosti z historických událostí, kdy byli herci a umělci považováni za spodinu společnosti. „*To je smrad jak z namoklýho cirkusu!*“, „*To je smrad, jako když rozpáře komedianta!*“, „*Má hlad jako herec!*“ Poslední zmíněné přirovnání se dá interpretovat i s ohledem na dnešní dobu. V prvním případě se jedná o nejednotné platové ohodnocení herců a ve druhém případě o nesnadnost sehnat si v umělecké sféře jistou práci.

V této kapitole se diplomová práce blíže zaměří na herectví ve smyslu umělecké činnosti ve vztahu s herectvím profesním. Pod povoláním herec se dá představit spousta různých úkonů a činností v různých uměleckých odvětvích. Tradičně se lze setkat s herci divadelními. Ti se poté podle oblasti daného výkonu blíže specifikují na herce činoherní, muzikálové, operní pěvce, mimy, improvizátory apod. Na obrazovkách televize či na plátně se objevují herci filmoví, seriáloví či reklamní. Herec nemusí být vždy nutně vidět. V určitých odvětvích stačí, když je slyšet. To platí na příklad pro herce rozhlasové, dabéry či loutoherce.

Pro účely této práce je tato široká škála zúžena na herectví činoherní. Nutno však podotknout, že ani na to neexistuje jakýsi univerzální plně zobecňující náhled. Herectví je totiž na časové ose divadelní historie jedna velká proměnná. Nejen společenské podmínky, světonázor dané epochy a technický pokrok měli na vývoj herectví značný vliv. Od druhé poloviny 18. století se nad herectvím začíná uvažovat

z odborného hlediska, vzniká početná paleta přístupů a technik „jak být hercem“ a v neposlední řadě dochází vlivem společensko-politických podmínek k revolucím a reformám. Herectví ve smyslu řemesla je rovněž etablováno jako plnohodnotný vysokoškolský obor. Důležité je ale uvědomit si i fakt, že „herectví“ je dáno také souborem vlastností, se kterými se člověk narodí. Proto je právě tato schopnost v této práci srovnávána s jazykem. S možností osvojit si jazyk se rodí každý člověk, jenž je dále ovlivněn okolními podmínkami. Schopnost herectví je na tom dost podobně, avšak s ohledem na to, že tato možnost není dána každému.

Práce se tedy blíže specifikuje na herectví činoherní. To platí za takovou uměleckou formu, kde je herecké jednání založeno na mluveném slově. Výsledky této práce se poté prezentují skrz olomoucké Divadlo Tramtarie. V tomto případě se však musí brát i ohled na to, že zmíněné divadlo neodmítá inovativní tvůrčí přístupy, jistou míru interdisciplinarity či využívání nepůvodních divadelních textů.

4.2. Konceptuální integrace herce a postavy

Pojem *konceptuální integrace*, nebo jak Havlíčková Kysová uvádí v českém překladu *míšení pojmů* či *včleňování pojmů* (literatuře) přímo odkazuje k procesu kategorizace a konceptualizace světa v raném dětství. Tento pojem představili na počátku milénia lingvisté Gilles Fauconnier a Mark Turner. Jeho podstata spočívá ve faktu, že člověk od narození přejímá různé sociální role a osvojuje si dovednost rozeznat, jakou roli v dané situaci hraje on sám. Dále tento pojem zahrnuje aspekty lidské kognice, jako například schopnost používat jazyk a gramatiku, schopnost rozumět analogiím apod. Havlíčková Kysová parafrázuje ve svém článku McConachieho a uvádí příklad, který ukazuje, jak funguje lidská schopnost rozeznávat obličeje:

„Na jedné straně jsme schopni vnímat (poznat) obličeje na základě jistých obecných rysů, které nesou všechny obličeje. Jsme toho schopni i přes skutečnost, že každý z nás má trochu jiný nos, ústa, čelo atd. Na straně druhé nám nečiní potíže na základě zmíněných základních rysů, které dávají dohromady jakési univerzální pojetí (či pojem) obličeje, vnímat odlišné kombinace prvků obličeje. Zjednodušeně

řečeno, známe pravidla vzezření obličeje, která jsou společná všem obličejům na světě." ¹²⁵

Z výše uvedeného vyplývá, že konceptuální integrace je operace založená na dvou či více sférách, z jejichž společných rysů je poté vytvořena sféra další. Ta působí jako zcela nová, specificky vytvořená pro potřeby daného účelu. Lidská mysl vnímá tyto sféry synonymicky. Pro otázku divadelní herecké praxe přináší tento pojem další úhly pohledu, a to převážně co se týče technik hereckého tréninku či tvoření jevištní postavy.

4.3. Herecký trénink a tvorba jevištní postavy

Kognitivní teatrologie nahlíží na konceptuální integraci z hlediska polarity živého herce a smyšlené postavy. Díky této dané kognitivní operaci je herec ztvárňující jevištní postavu schopen smísit pojem sebe sama s pojmem postavy. Bruce McConachie klade míšení pojmů do souvislosti s tzv. *konceptuálními/pojmovými primitivy*. Označuje je za způsoby uvažování, které se projevují schopností na základě každodenních zkušeností rozpoznávat rozdíl například mezi „nahore“ a „dole“ či „uvnitř“ a „vně“. McConachie se tak oklikou vrací k základnímu pojetí konceptuální metafory.

Bylo již zmíněno, že kognitivisté podtrhují všudypřítomnost metafor v životě člověka a jejich zásadní vliv na jeho myšlení, představivost a chápání. Polský kognitivní teatrolog Wojciech Baluch se v tomto ohledu zamýšlí nad tím, zda metafory sehrávají podobnou úlohu i v práci herce v divadelní praxi. Vychází z logiky, kdy se herec vydává za jinou postavu, přičemž jí propůjčuje své skutečné tělo, myšlenky i emoce. Baluch se zmiňuje převážně o rusko-americkém herci, režisérovi a pedagogovi první poloviny 20. století Michailu Čechovovi, který ve své knize *O herecké technice*¹²⁶ využívá termín *skutečné psychologické gesto*. Zde se podle něj dá na základě hercovy fyzické angažovanosti pozorovat mimo jiné

¹²⁵ Tamtéž, s. 77.

¹²⁶ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta, O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017, 254 s.

i metaforický charakter jeho práce. Podstata *skutečného psychologického gesta* tkví v tom, že existují obecná určitá gesta vzniknuvší v lidském podvědomí, na základě kterých pak herec dále vykonává gesta individuální, a to svým vlastním vědomým způsobem. Čechov toto tvrzení přirovává k načrtnuté skice na malířově platně před tím, než začne pracovat na detailech obrazu.¹²⁷

Zároveň se zamýšlí nad otázkou lidské řeči a nad tím, co se v člověku děje, když říká nebo slyší výrazy typu: „*DOJÍT k závěru, ZAVADIT o problém, PŘERUŠIT vztahy, VYVLÉCI SE z odpovědnosti, PROPADNOUT zoufalosti, POLOŽIT otázku. O čem svědčí všechna tato slovesa? O zřetelně určitých výrazných gestech. Když zavadiš o problém, nezavadiš o něj fyzicky, ale v duchu. Taková gesta v nás totiž žijí jako praobrazy našich každodenních fyzických gest. Stojí za nimi (jako za slovy naší řeči) a dávají jim smysl, sílu a výraznost.*“¹²⁸

Až s podivem lze sledovat propojenost mezi myšlenkami ruského herce Michaila Čechova s myšlenkami amerických kognitivních lingvistů druhé generace. Dokonce by se Čechovovy úvahy daly pokládat za praktické uplatnění již zmíněných kognitivně-lingvistických teorií. Brání tomu ale fakt, že tyto teorie byly definovány o několik desetiletí později. První vydání Čechovovy publikace vychází totiž již v roce 1928.

Wojciech Baluch se však nezdráhá tuto vzájemně nezávislou souběžnost názorů srovnávat. Obě úvahy totiž nejsou založeny jen na podobnosti prostorových metafor, ale dotýkají se samotné podstaty metaforizace a jejího senzomotorického základu:

„Jak pro Čechova, tak i pro Lakoffa se funkce gest metaforického charakteru neomezují na označování jistých obsahů, ale představují jednání, jež aktivně formuje náš způsob chápání (mentální konstrukce) daných pojmů a významů.“¹²⁹

Úvahy se ale hlavně shodují v tvrzení, že konkrétní fyzické zkušenosti jsou uchovávány v lidské paměti jako určité prostorové představy, jež vytvářejí základ

¹²⁷ BALUCH, Wojciech, cit. dílo, s. 384.

¹²⁸ Tamtéž, 385.

¹²⁹ Tamtéž.

abstraktnějších pojmů. Právě zde se rodí souvislost s hercovou prací a přípravou na roli. Jednoduché prostorové metafory jsou totiž tak obecné, že je herec může intuitivně využít i v rámci prvotní etapy tvorby charakteru vůle a pocitů dramatické postavy.¹³⁰

Čechov dokazuje svůj náhled na příkladu ztvárnění bojácného vzdoru. Jeho konkrétní příklad Gogolova *Revizora* je v této práci zobecněn a dále interpretován. Pokud člověk zažívá v interakci strach, intuitivně před sebe *natáhne ruce*. Ty mají v případě napadení predátorem ochránit člověka a jeho životně důležité vnitřní orgány od přímého, a tudíž i nebezpečného fyzického kontaktu. Tento vzorec bude pravděpodobně ukotven v mysli člověka již od dob prehistorických. Zde je zároveň přítomno propojení s metaforickým pojmem „*spor / argumentace je válka*“, o němž se tato práce více vyjadřuje ve třetí kapitole. Podstata této strukturní metafory tkví v dvousečnosti jejího dopadu, kdy se člověk i v případě verbální rozpravy vyjadřuje a chová tak, jako by prožíval ozbrojený fyzický konflikt. Na toto gesto se dále nabalují gesta další jako i *přikrčení*, které vyjadřuje podřízenost, a to na základě opačného významu Lakoffova a Johnsonova metaforického vzorce „*více znamená výše*“.¹³¹ Tento projev zmenšení se ze strachu je rozšířený i v říši zvířat. Ježek se na příklad v pocitu ohrožení stočí do klubička a naježí bodliny, hlemýžď zase zatáhne své tělo do ulity. V jazyce se také často pro příměr bojácnosti užívá frazém „*strkat hlavu do písku*“, což vzniklo na základě pozorování pštrosů. Zde se však jedná o lidský omyl. Pštros má vysoce vyvinutý obranný systém a s hlavou zapíchnutou v písku hledá jen potravu a s bojácností nemá toto gesto nic společného. Frazém „*strkat hlavu do písku*“ však v lidském světě zlidověl a v kontextu „*mít z něčeho strach*“ se i nadále hojně používá.

Dle Čechova dosáhne herec přizpůsobováním a zdokonalováním svého gesta dvou cílů: Za prvé intuitivně proniká do podstaty role bez pomoci myšlenkové analýzy a za druhé se zmocní role jako herec, který ji musí ztvárnit, a ne ji pouze pochopit a dokázat o ní hovořit. Na základě kontinuálního vývoje takové herecké práce se postupně dostává k detailnějším rysům postavy, aniž by o psychologických

¹³⁰ Tamtéž, s. 386.

¹³¹ Tamtéž, s. 381.

gestech dále vědomě přemýšlel. Ona gesta se v pokročilé fázi přípravy totiž přesouvají do podvědomí, odkud celou hru skrytě „pozorují“.¹³²

Wojciech Baluch dodává: „*Celé Čechovovo pojednání o výchozí technice práce na roli v zásadě poskytuje argumenty ve prospěch Lakoffovy teorie, jež přikládá jednoduchým prostorovým metaforám fundamentální úlohu při chápání (rozumění i pocítování) světa tím, že je vřazuje do mentálních procesů. Také závěry kognitivních jazykovědců zvěrohodňují zkušenosti práce na roli, s nimiž se Čechov svěřuje a jimiž dokazuje, že enigmatická ‚duchovnost‘ (tj. pojem, jehož užívá) se dá charakterizovat (tedy ne popsát) jako souhrn vcelku reálných obrazotvorně-emocionálních procesů.*“¹³³

Základní témata obrazotvorné představitivosti jsou také přímo úměrná k hercově způsobu vnímání vlastní tělesnosti. Zde je důležité si uvědomit nejen onen fakt, že každý herec má jiné tělesné predispozice, ale také že fyzické tělo platí za hercův hlavní technický materiál, který při práci používá. Wojciech Baluch zde odkazuje na Bruce McConachieho, který přináší náhled na tento jev prostřednictvím způsobu hry herců okolo Lee Strasberga. Ten učil své herce objevovat jejich tzv. „*vnitřní pravdu*“. Toto objevování spočívalo v soustředěnosti na vlastní vnitřní emocionální zkušenosti. V rámci kognitivních studií se hovoří o tzv. *konceptuální metafoře nádoby*. S touto metaforou se člověk setkává v každodenní zkušenosti. Chápání těla jako nádoby je velmi obecné a může být využíváno mnoha různými způsoby. Každý člověk disponuje v zásadě svým vlastním nitrem, kterému bývá obecně připisována zvláštní tajemná hodnota.

U herce se na příklad jedná o nádobu, která ve svém nitru ukrývá „*drahocenný poklad v podobě herecké osobnosti.*“¹³⁴ Stěny této nádoby jsou křehké a vystaveny agresii z vnějšku ze strany publika. To může svými nepředvídatelnými projevy vyvést herce z koncentrace, a zavinit tak pokles uměleckého jednání. Herec proto musí citlivou konstrukci role, kterou vytváří na základě vnitřních pocitů a emocí, patřičně

¹³² Tamtéž, s. 386.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž, s. 387.

chránit. Analýza těchto metafor dovoluje podle Balucha proniknout k podstatným rysům herecké techniky.

Také považuje za důležité, „aby se usilovalo o vystižení úrovně detailní konkretizace určitého metaforického obrazu, která je nutná pro zachycení specifiky chápání těla v rámci dané divadelní kultury nebo školy.“¹³⁵ V tomto ohledu dává za příklad porovnání Strasbergovy metody s hereckými technikami v době racionálního osvícenství. Zde byl totiž položen první kámen k teorii herectví.

Jednou z nejvýznamnějších osobností evropského osvícenství byl *Denis Diderot* (1713–1784). Edičně sestavil slavnou *Encyclopédii* o 28 svazcích a kromě toho se věnoval mnoha oblastem lidského vědění: literatuře, filozofii, matematice, fyzice, teologii a dalším. Zásadní je také jeho vliv na poli teatrologie. Je autorem několika dramát (např. *Nemanželský syn*, *Otec rodiny*) a dialogů, zabývajících se divadelní tematikou. Pro teorii herectví je nejpodstatnější jeho dialog *Herecký paradox*, který napsal v roce 1770 a jenž se stal jedním z prvních děl, které se dotýká této problematiky. „Prosazoval prozaický dialog, detailní pohyb a gesto a konvenci čtvrté stěny v herectví (to jest takové jednání, které nebere ohled na publikum).“¹³⁶

Jeho myšlenky ovlivnily pojetí herecké techniky takřka po celé následující století a konkurovat mu mohla až metoda Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Byť se zpočátku může zdát, že Stanislavskij, který mimo jiné významně proklamoval i důraz na hercovy emoce, platí za protipól k Diderotovi, byla by to pravdivá informace jen z poloviny. Tento ruský reformátor první poloviny 20. století se s Diderotem totiž shoduje v názledu na hercovu tělesnou stránku, kde je zásadní tvrdý fyzický trénink a studium vlastního těla.

V překladu *Hereckého paradoxu* z roku 1945 se v předmluvě Josefa Pospíšila píše hned v úvodních větách o často nesprávném výkladu a nepochopení tohoto kanonického díla. Diderotovi je vyčítána přílišná mechaničnost, přehnaná

¹³⁵ Tamtéž, s. 388.

¹³⁶ BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Přeložili: SLOUPOVÁ, Jitka, LUKEŠ, Milan. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1999, s. 346.

racionalizace a degradace herce na bezduchý automat a loutku v rukách autora dramatického díla.¹³⁷

Fakt, že druhá polovina 18. století je spjata především s důrazem na rozum a mechanizaci, je sice pravdivý, ne však tak docela v pojetí divadla podle Diderota. Akcentace na precizní hereckou práci bez přítomnosti emocí a dokonalé řízení vlastním rozumem připomíná Pospíšilovi spíše funkci režisérskou než hereckou. Tyto dvě funkce mají mezi sebou velmi úzkou hranici a v případě nadměrného režisérova vstupování do hercova tvůrčího procesu se dokonce dostávají do konfliktu. Byť se mají vzájemně doplňovat, působí protichůdně. Pokud tedy herec nevykazuje svou vlastní iniciativu při formování postavy a jen pasivně reprodukuje režisérovu myšlenku, dá se plným právem hovořit o divadle zmechanizovaném.¹³⁸

Podle Diderota si má herec při formování postavy, kterou vyobrazuje, pomoci silou vlastní představivosti, a vytvořit si tak v mysli ideální model této postavy. Poté ji propracovat do nejmenších detailů včetně i toho nejmenšího gesta či nejjemnějšího hlasového odstínu. Je logické, že v této nelehké práci pomáhá herci jeho intelekt. Dále je zde přítomný fakt, že interpretace každé jedné autorovy postavy nebude vždy u dvou herců totožná. Oním pomyslným ideálním vzorem ponese dramatická postava vždy osobitou pečeť nejen daného herce, ale také i jeho spolupracovníků, jakými jsou na příklad režisér nebo výtvarník.¹³⁹

Herecký paradox se dále zabývá otázkou hercovy citlivosti. Jeho talent by neměl být založen na důsledném emočním prožívání dané dramatické situace, nýbrž na jeho nápodobě. Herectví založeno na emoci vede podle Diderota k průměrným nestabilním výkonům. Citlivé emoční naladění nelze jednoduše kopírovat, a tedy věrohodně opakovat.¹⁴⁰

Citlivost je přirozená pro každého živého tvora včetně člověka. Herec je důmyslný pozorovatel, který člověka studuje, a to i v těch nejběžnějších situacích.

¹³⁷ POSPÍŠIL, Josef. Nad Diderotovým hereckým paradoxem. In: DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1945, s. 5.

¹³⁸ Tamtéž, s. 7.

¹³⁹ Tamtéž, s. 6.

¹⁴⁰ DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil: POSPÍŠIL, Josef. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1945, s. 20.

Hercovým cílem je pak při samotné hře čerpat ze získaných poznatků a věrohodně je napodobovat. Tím vzniká pro diváka klam. Herec není danou postavou, ale divák ho za ni považuje, a jak popisuje Diderot, herec se namáhal, aniž by pociťoval, a divák pociťoval, aniž by se namáhal.¹⁴¹

„Pravím tedy a podtrhuji: Nejvyšší citlivost vytváří prostřední herce, prostřední citlivost vytváří množství špatných herců a naprostý nedostatek citlivosti tvoří ušlechtilé herce. Hercovy slzy kanou z jeho mozku. Slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. U citlivého člověka nitro nesmírně rozesmutňuje hlavu, u herce někdy hlava vnáší pomíjivý smutek do jeho nitra.“¹⁴²

Fyzické tělo u Lee Strasberga představuje metaforu nádoby, jakožto konkrétní realizaci představového schématu obsahu *uvnitř-vně*. Ve druhém případě se objevuje prostorové schéma *nahoře-dole*, kde osvícený rozum stojí nad emocemi a vládne pudům níže hodnoceného těla.¹⁴³ Jak je uvedeno dále v této práci, i to jediné společné všem lidem na světě napříč všemi kulturami a epochami, tedy prostorovost fyzického těla, nedokáže zcela pojmout otázky týkající se *bytí a poznání*, a to z důvodu měnícího se sociálního prostředí. Tento aspekt je více rozveden prostřednictvím teorie Tobina Nellhause výše v této práci.

Wojciech Baluch věnuje ve své práci podstatnou část Michailu Čechovovi. Okrajově se však také zmiňuje o Čechovově učiteli Konstantinu Sergejeviči Stanislavském. V textu je uveden tento Stanislavského výrok: *„Vždyť naše vlastní prožitky, vzaté ze skutečnosti a přenesené do role, vdechují jí na jevišti život.“¹⁴⁴* Už v tomto samotném vyjádření se zde opět projevuje metaforická projekce lidského emočního života jako obsahu v nádobě. V tomto pohledu vyplouvá na povrch zásadní otázka. Pokud se nádoba ve formě těla naplní novým obsahem emočního života herecké postavy, co se pak stane s náplní emočního života herce? Teoretických možností, kterým se tato práce níže zabývá detailněji, je hned několik. Zatímco na počátku 20. století proklamoval významný ruský režisér, herec, teoretik a pedagog

¹⁴¹ Tamtéž, s. 23.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ BALUCH, Wojciech, cit. dílo, s. 388.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 384.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij „*splynutí*“ obou obsahů, současná teatrologie nahlíží na tuto problematiku jiným úhlem pohledu.

Podstatou Stanislavského reformy je tzv. *živelné prožívání*. Herectví za těchto okolností vychází samovolně z hercova podvědomí, kde se rodí jeho přirozenost. Stanislavskij zde tedy klade důraz na to, aby byl herec schopen svou roli dostatečně procítit, respektive prožít, bez zbytečného omezování a bránění se podvědomým tvůrčím procesům. Vykreslení ztvárněné postavy tak vychází přímo z hercova nitra. To souvisí s dalšími technikami jako i s *emocionální pamětí*, kde herec skládá duši jevištní postavy ze svých vlastních emocionálních vzpomínek.¹⁴⁵

Z výsledků analytické části práce vyplývá jakési hledání základu postavy ve vlastních životních vzpomínkách, zkušenostech, nebo dokonce i obrat k vlastní charakteristice. Nedá se však říci, že by se jednalo o vnitřní techniku Stanislavského metody herectví. Tato problematika je mnohem komplexnější a prochází neustálým dynamickým vývojem. Z analytického materiálu vychází najevo potlačení vlastní osobnosti a vpuštění osobnosti nově vytvořené. Současný teatrolog John Lutterbie proklamuje *vyprázdnění* vlastního obsahu z tělesné schránky, aby byla následně naplněna obsahem novým a čerstvým. Na druhé straně zas teatroložka Rhonda Blair říká, že žádná herecká postava, a tudíž ani její obsah, neexistuje. Místo toho se inspiruje Stanislavského *emocionální pamětí*, kterou dále rozvíjí, a vytváří teorii *proudu obrazů*.

Ve všech zmíněných příkladech dochází k tvorbě postavy na základě zkušeností s každodenním světem. Baluch říká, že *„abychom pochopili, co to znamená, že někdo má křehké nitro, měli bychom alespoň jednou v životě upustit nějaký pro nás drahocný předmět, jenž se roztříští o tvrdou podlahu na sto malých kousků. Jinak by metafora zůstala prázdnou formulací.“*¹⁴⁶

Výše zmíněný odstavec přímo podporuje teze Stanislavského, který proklamoval budování hercovy postavy na základě jemu blízkých vzpomínek

¹⁴⁵ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. Přeložil: HULÁK, Jaroslav. 1. vyd. Praha: Athos, 1946, s. 32-33.

¹⁴⁶ BALUCH, WOJCIECH, cit. dílo, s. 388.

na živé a jím prožité události. Zde je však jasně vidět, že tyto teze musí být v dnešní době do jisté míry již přežité a zastaralé. Wojciech Baluch říká: „*Odkud se může herec dozvědět, jak se cítí král odsuzující k smrti sluhu nebo svedená a trávící se milenka? Anebo jak se vcítit do Hamletem odvržené Ofélie?*“¹⁴⁷

Zde je nutné připomenout, že kognitivisté pojmají zkušenost velmi široce. Herec nemusí danou skutečnost přímo prožít, aby dokázal, že s ní má zkušenost. Do paměti se ukládají kromě zážitků ze skutečných událostí také poznatky získané z literatury, médií, pozorování světa nebo vyvozování závěrů z vlastního přemýšlení apod. Zde Baluch uvádí za příklad polskou divadelní herečku Annu Dymnu, jež měla ztvárnit¹⁴⁸ roli Ofélie pro inscenaci *Hamlet* v režii Konrada Swinarského.¹⁴⁹ Dymna vzpomíná na poslední období zkoušek, kdy ji režisér vyslal do kina na americký horor *Vymítač ďábla*. Tento film natočený roku 1973 režisérem Williamem Fredkinem vypráví o dívce Regan, kterou posedne zlý démon, jenž její chování i vzhled mění k nepoznání. Aby Anna Dymna dokázala zahrát proces šílenství, kterým postava Ofélie prochází, musela si tento stav z filmu nastudovat brutální zvířecí erotismus, patrný z chování hlavní představitelky. Tato zkušenost, byť vznikla na základě přihlížení, a nikoli vlastního prožití, mohla být následně využita jako zdroj metaforických představ, jež dále směřují k odvedení věrohodnějšího, a tudíž i kvalitnějšího výkonu.¹⁵⁰

Metodu Konstantina Sergejeviče Stanislavského, jenž opravdu platí za reformátora a zakladatele skutečného systému práce na roli, tedy kognitivisté nepopírají, ale naopak dále a hlouběji rozvíjejí. „*Z celkového shrnutí a analýzy uváděných příkladů vyplývá, že shodně s předpoklady prezentované teorie, umožňuje metaforizace divadelních jednání herci pochopit hranou postavu pomocí – nebo spíše přes – zkušenosti, které dobře zná, ale současně také těch, jež ho hluboce zasáhly a poznamenaly. Řečeno vědeckým jazykem, jsou pro něho relevantní.*“¹⁵¹

¹⁴⁷ Tamtéž, 389.

¹⁴⁸ Vlivem režisérový smrti nebyla inscenace dokončena.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 391.

¹⁵¹ Tamtéž.

Potřeba této práce je ve velké míře založena na jazyku, protože právě ten zprostředkovává teatrologovi řadu poznatků o kognitivních procesech. Šárka Havlíčková Kysová tuto hypotézu podporuje a zmiňuje, že se „*kognitivisté nezřídka pouštějí do rozhovorů s diváky o jejich divácké zkušenosti, s tvůrci představení o jejich práci a velmi často zkoumají i jazyk, jímž mluví o své činnosti herci, jejichž herecké metody se od sebe vzájemně zásadně odlišují. Nejde však o to zjistit, jak herci o své práci mluví, nýbrž o to, jak svoji práci, tj. sebe jakožto vtělené myslí, konceptualizují.*“¹⁵²

Této metodě se na poli kognitivní teatrologie blíže věnuje John Lutterbie ve své studii *Neuroscience and creativity in the rehearsal process*.¹⁵³ Na základě analýzy výpovědí dvou hereček pocházejících z různých prostředí přitom objasňuje, jak moc ovlivňuje konceptualizaci herectví samotný herecký výcvik. Tím se s pomocí analytických nástrojů lingvistiky, antropologie a psychologie dostává k univerzáliím v oblasti vnímání herecké tvorby.¹⁵⁴

„*Ve výpovědích obou hereček o vlastní tvorbě identifikuje společné či podobné metafory, v nichž se vyjadřují, a rozebírá jejich význam – jak herečky konceptualizují svoji činnost a jak ji vnímají. Obě ženy například uvažují v intencích jednoho z nejvíce obecných konceptů používaných v herectví – být v (přítomném) okamžiku. (pozn. být v roli). Jde tedy opět o jednu z nejznámějších a nejen v herectví velmi frekventovaných metafor obsažnosti či obsahování.*“¹⁵⁵

Pro rozměry této práce je dále více rozbrán Lutterbieho výzkum, jehož podstata je zmíněna výše. Výzkum odkazuje ke dvěma herečkám, jež zde reprezentují dva odlišné přístupy k hereckému tvůrčímu procesu. Američanka *Deborah Mayo*, která sbírá hereckou praxi již od útlého věku, popisuje svůj herecký výcvik jako „tradiční“. Myslí tím hlavně absenci alternativních tréninkových metod, primární důraz na text a minimum prostoru pro improvizaci. Na druhé straně stojí

¹⁵² HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 74.

¹⁵³ LUTTERBIE, John. *Neuroscience and creativity in the rehearsal process*. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, 256 s.

¹⁵⁴ HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, cit. dílo, s. 75.

¹⁵⁵ Tamtéž.

Portoričanka Margarita Espada-Santos. V počátcích hereckého výcviku se inspirovala filozofií bojových umění, kde je kladen důraz na specifičnost a plynulost každého gesta. Na tomto základě byla později ovlivněna přístupy Eugenia Barby, a více se pak profilovala v duchu improvizace a důrazu na pohybovou práci těla.

Hlavní důraz u hereckého tréninku Espada-Santos je kladen na generování obrazů, které jsou následně strukturovány a nacvičovány, dokud nejsou připraveny na uvedení před publikem. Generování těchto obrazů je založeno na asociativním vnímání dynamických pohybů vlastního těla v kombinaci s jím vyvolanými pocity. Pohybující se tělo prochází řadou gest, které odrážejí zažitá zkušenosti pozitivního i negativního charakteru. Ty však herečka opětovně vyjádří volnou asociací v pohybu. V tomto procesu, během kterého herečka nejprve „utišuje hlasy všedního dne“ a následně hledá hluboký vztah mezi sebou a vytvářenými obrazy, je hromaděn obrazný materiál. Cílem tohoto aktivního „meditačního“ aktu je najít *čistý obraz*. Lutterbie však podotýká, že někdy nelze najít jedinečný obraz, a může dokonce dojít k přetížení smyslů.¹⁵⁶

Oproti tomu pracuje *Mayo* především s texty a vývojem charakteru. V rámci domácích příprav na roli si ujasňuje cíle postavy, dává si do souvislostí veškeré její akce a učí se text z předem napsaného scénáře. Po příchodu na zkoušku se snaží odprostit od svého běžného každodenního života a být dostatečně volná na to, aby k sobě mohla vpustit charakter postavy. Zásadním aspektem pro obživení postavy je přítomnost dalších herců. Jednání postavy není definováno jen oním samotným jednáním, ale hlavně reagováním na ostatní přítomné v jednom prostoru a čase. V tuto chvíli dle *Mayo* postava přebírá iniciativu a „dělá si co chce“.

Odlišnost přístupů obou modelových příkladů je z výše zmíněných odstavců zřetelná. Přesto zde John Lutterbie objevuje několik společných primárních metafor vycházejících z jednoho základu. Jedná se o metafory *negace/potvrzení, vyprázdnění/naplnění a bytí v přítomném okamžiku*¹⁵⁷.

¹⁵⁶ LUTTERBIE, John, cit. dílo, s. 152.

¹⁵⁷ Tamtéž, s.154.

Schéma „*být v přítomném okamžiku*“ se považuje v oblasti herectví za zobecněný a univerzální termín.¹⁵⁸ V kontextu zkoumaných hereček ale zároveň tato myšlenka představuje zamezení vniknutí *diskurzivního myšlení*. To narušuje hercovu soustředěnost a je tím pádem vnímáno jako negativní vliv. Z výše zmíněného vyplývá, že herečky pojmají své vlastní fyzické tělo jako „nádobu“, kde je obsaženo identické JÁ. To ale brání v tvůrčím procesu, a proto je třeba fyzické tělo vyprázdnit od dosavadního obsahu a nahradit obsahem novým.

„*Bytí v přítomném okamžiku*“ pak znamená schopnost soustředit se na konkrétní soubor zkušeností, který je zásadní pro zájem člověka v aktuálním okamžiku. Takové tvrzení navazuje na schopnost člověka vnímat neustále plynoucí změny a následně je na základě důležitosti buď privilegovat, nebo upozadovat.¹⁵⁹ Tento proces, který směřuje k hlubším a složitějším pohledům na sebe sama, vede přes tzv. „*neutrální stav*“. V rámci tohoto hloubkového principu přijímají hodnotu asociativních a metaforických procesů. Zapojením se do hry asociací vznikají evokace vzpomínek a emocionálních fenomenologických zážitků.

Důležité je si uvědomit, že k porozumění jejich hereckého přístupu závisí jednak na metaforách dostupných v konkrétní společnosti, které popisují zkušenost s vytvářením představení, a jednak na metaforických vztazích, které se vyvíjejí ve zkušebním procesu.¹⁶⁰

Tuto hypotézu potvrzuje i Wojciech Baluch. V již zmiňované studii *Metafora procesu vytváření jevištní postavy* odkazuje na rozhovor polské herečky Anny Dymny s teatrologem Józefem Opalským. Nejen, že ve výstavbě fiktivní postavy Ofélie v inscenaci *Hamlet* využívala herečka vlastní zkušenosti, či dokonce získávala pro nastudování role zkušenosti nové, ale také z rozhovoru číší metaforická představivost ve vztahu k tomu, jak se herečka o postavě vyjadřuje:

„*Nejdříve jsem se Hamletovi uklonila, a chtěla jsem tak skrýt svůj zmatek a přebít stud z toho, co činím na rozkaz otce, vztáhla jsem ruce s dárky k Hamletovi,*

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 155.

¹⁶⁰ Tamtéž.

aniž bych se mu přitom podívala do očí, jako automat (...). V závěrečném fragmentu scény mě chytil za vlasy, smýknul se mnou na zem a lehl si na mě. Já uražená, jsem ještě chvíli myslela, že v stavu, v němž se nachází, je to jeho způsob demonstrace lásky. Teprve když řekl ‚nemiloval jsem tě...‘ – a překročil mne jako odhozený hadr, začala jsem chápat, že se děje něco hrozného a neodvratného.“¹⁶¹

Baluch se na základě výše zmíněho výňatku z rozhovoru zaměřil na dvě metafory, a to na *jednat jako automat* a dále na *překročit někoho jako odhozený hadr*. První zmíněná metafora odkazuje k režisérovi poznámce s cílem *zakrýt citovou bouři*, kterou Ofélie před Hamletem zažívá. Druhá metafora je spjatá s běžným každodenním používáním výrazu, který patří do repertoáru metaforických charakteristik mezilidských vztahů. Herečka zde ale výrokem *začala jsem chápat* zdůrazňuje fakt, že zde bylo chování postavy značně ovlivněno emocemi herečky samotné. Tyto emoce byly vzbuzené na základě metaforické představy vztahu Hamleta a Ofélie.¹⁶²

Tato diplomová práce se více zaměřuje na tzv. *iluzivní divadlo*. To spočívá v realistickém způsobu jevištního ztvárnění, kde je za cíl pokládáno navození dojmu představovaného fiktivního světa. Hlavní úkol diváka pak tkví v nacházení významů prostřednictvím pochopení a interpretace vývoje narativních událostí a jednání hlavních hrdinů. Ve výňatku z textu teatrologické disertační práce již výše zmíněného Wojciecha Balucha lze parafrázovat jeho tvrzení, že interpretace významu divadelního představení rozhoduje nejčastěji o jeho konečné hodnotě:

„Krásné představení o ničem se stane spíš předmětem kritiky, než aby se setkal s nadšením recenzentů a akceptací publika. I když tedy význam nevystihuje v úplnosti hodnoty daného představení, tak v naprosté většině je pochopení smyslu předváděných událostí nutnou podmínkou, aby recipienti akceptovali dané představení jako hodnotné dílo.“¹⁶³

¹⁶¹ BALUCH, WOJCIECH, cit. dílo, s. 390.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ BALUCH, WOJCIECH. Divadelní a mentální scéna. Proces interpretace v kognitivním pojetí. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Antologie současné polské divadelní teorie, divadlo v průsečíku reflexe*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 395.

Nutno však podotknout, že iluzivní divadlo je jen jednou z forem divadelní praxe. Počínaje první polovinou 20. století vycházela na povrch řada provokativních experimentů, kde divadelní tvůrci stavěli na novém progresivním vztahu mezi hercem a publikem a také na posouvání hranic mezi uměním a každodenním životem. Divák se dostává z pasivní pozice do pozice aktivní. Je nucen zaujímat nějaký postoj, či se dokonce podílet na výstavbě představení. Do světa fikce vstupuje mimodivadelní realita a zkrátka dochází k propojování mezi divadelním souborem, danou kulturou a její společností. Takové spojení pak mohlo vyústit v realizaci politického divadla, psychodramatu nebo se navrátit k samotným divadelním kořenům, tedy k rituálu.

Z výše zmíněného plyne daný fakt, že proces samotné tvůrčí aktivity se v tomto období stal najednou důležitějším než konečný efekt v podobě hotového divadelního představení s následným opakovaným prezentováním.

4.4. Konceptualizace těla, emocí a paměti na jevišti

Na počátku milénia režírovala významná americká praktička a teoretička *Rhonda Blair* inscenaci pro divadlo Echo v Dallasu. Ve své studii s názvem *Image and action: Cognitive neuroscience and actor training*¹⁶⁴ ukazuje, jakým způsobem se postavila k přípravě herců na tuto inscenaci. Její teorie je pozoruhdná ve faktu, že prostřednictvím kognitivních neurověd dokazuje neexistenci jakékoli herecké postavy.

Inscenace s názvem *Boy gets girl* podle stejnojmenného dramatického textu Rebecy Gilman pojednává o tom, co se stane, když se nevinné „rande naslepo“ promění v terorizující stalking. Režisérka si dobře uvědomovala, že přijetí této inscenace nezávisí jen na poutavém příběhu, ale také na přesvědčivých hereckých výkonech. Ty vznikají prostřednictvím procesu *charakterizace*, kdy herec přesouvá

¹⁶⁴ BLAIR, Rhonda. *Image and action: Cognitive neuroscience and actor training*. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, 256 s.

jazyk scénáře ze stránky papíru do svého těla. Také musí brát ohled na své herecké kolegy a propojit svůj výkon s jejich výkony. Cílem je vytvořit „ztělesněnou postavu“.¹⁶⁵

Rhonda Blair v tomto kontextu odkazuje k základním metodám Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Ztělesněnou postavu, která zde platí za soudržnou a jasně formulovanou bytost, herec vytvoří na základě jednak daných okolností vyplývajících ze scénáře, a jednak prací s vlastní představivostí, pozorností, emocemi a pamětí: „*Srdcem hereckého jednání je koncept komplexního vědomí, které pohltí celé tělo, ve kterém od sebe nejsou dobrovolné a nedobrovolné procesy a chování navzájem odděleny.*“¹⁶⁶

Blair také přirovnává herecký proces k dalším uměleckým procesům, jako jsou hudba nebo tanec. I za předpokladu, že se psaná forma díla nemusí měnit, bude způsob každého jednotlivého uvedení značně odlišný. Za největší úspěch pak pokládá takové výkony, které jsou plně spojeny s celkovým tokem díla.¹⁶⁷

Na počátku zkoušení *Boy gets girl* vyžadovala režisérka po hercích, aby si vytvořili jasně artikulovanou paměť své postavy. Tento technický postup byl založen na proudění konkrétních obrazů, které si herec vytvářel ve vlastní mysli. Vše, o čem herci v textu hovořili, jimi bylo imaginativně převáděno do vizuálních, zvukových či zážitkových obrazů. To v častém případě znamenalo i nastudovávání znalostí z knih, filmů či internetu.¹⁶⁸

Rhonda Blair dále ve své studii nahlíží na proces herectví prizmatem *kognitivní neurovědy*. Pozornost je vedena k neurokognitivním základům paměti, pocitům, imaginaci a otázkám emoční autentičnosti. Blair v této souvislosti zmiňuje amerického neurovědce Matta Wilsona, který proklamuje tzv. *modely konekcionismu*. Tento přístup v zásadě představuje mentální reprezentaci v síti vzájemně propojených uzlů neuronových jednotek. Hlavní roli zde však nehrají jednotky, ale právě ony spoje. Ty nesou název *synapse* a mění se pokaždé,

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 167.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 169.

když mozek zaznamená zážitek. Jinými slovy, v případě opakovaného zážitku synaptické spojení zesílí, čímž podporuje proces učení. To dokazuje přímé spojení a oboustranné působení tělesného neurálního systému s procesem nabývání zkušeností. Výsledkem této interakce je pak podíl na vlastním vývoji člověka.¹⁶⁹

Proces *neurálního vzorování*, jak jsou jiným termínem pojmenovány již výše zmíněné *konekcionistické modely*, se dá definovat jako proces nabývání zkušeností prostřednictvím učení. Získané informace jsou pak pro člověka dostupné prostřednictvím paměti, a to jak vědomé, tak i nevědomé. Tyto informace *paměť* pouze rekonstruuje, a to způsobem, na základě kterého byly uloženy. Z toho vyplývá, že ne vždy se vzpomínka na okolnost shoduje s okolností samotnou, jež proběhla v minulosti. Rhonda Blair v tomto kontextu čerpá z amerického neurovědce Josepha E. LeDoux, který rozlišuje paměť na dva základní typy, a sice na paměť *explicitní* a *implicitní*.¹⁷⁰

*Explicitní paměť*¹⁷¹ je vědomá schopnost vzpomenout si na průběh událostí. Ta se dále dělí na *paměť epizodickou*, což jsou vzpomínky na osobní zkušenosti, a *paměť sémantickou*, což jsou fakta, která člověk nutně nemusel zažít, ale jednoduše je zná. Explicitní paměť disponuje funkcí navazovat vztahy. To ve výsledku vede k tomu, že vzpomínka, aktivovaná prostřednictvím této paměti, nemusí být založena na původním kontextu proběhlé události. Tím se Rhonda Blair vrací zpátky k hereckého jednání v přípravné fázi a k její teorii o *obrazových proudech*. *Implicitní paměť* pak odráží to, co člověk dělá a jakým způsobem. Jedná se na příklad o motorické a poznávací dovednosti, jako je chůze, řeč, podmíněné reakce apod.¹⁷²

Paměť je charakteristická svou dočasnou povahou, což úzce souvisí s emocemi a pocity. S ohledem na problematiku herectví je zde důležité zmínit, tzv. „*emoční paměť*“. Stejnomený termín Stanislavského vnitřní techniky herectví je v oblasti herecké praxe vnímán jako „*pravdivá rekonstrukce*“ emočního stavu. S tímto tvrzením ale Rhonda Blair nesouhlasí a pokládá ho za přežitek. Technika emoční

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 171.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 173.

¹⁷¹ V textu se také objevuje termín *paměť deklarativní*.

¹⁷² Tamtéž, s. 174.

nebo smyslové paměti platí vždy za „*imaginativní rekonstrukci*“, a to z důvodu, že na základě aktivace nervových vzorců vznikají čistě nové události. Informace o počátečním zážitku jsou pouze jednou ze složek, jež jsou použity při rekonstrukci vzpomínky.¹⁷³

Rhonda Blair se tímto tvrzením domnívá, že by tento posun vedl k většímu důrazu na hercovu představivost a přítomnost v daném okamžiku. Jak bylo ukázáno na příkladu *Boy gets girl*, herci si vytvořili „*fiktivní paměť*“ své postavy. Učinili tak na základě své představivosti, která aktivovala jednotlivá viscerální, senzomotická a sémantická schémata:

„Pro herce není důležité znovu zachytit nejautentičtější nebo nejpravdivější paměť (smyslovou nebo emocionální), ale pochopit, že paměť je jevem okamžiku, respektive současnosti – nástrojem, který se má použít k předání díla. Záleží na tom, že je to reimaginace něčeho, co má kognitivní, afektivní a neurochemickou užitečnost, která je pouze prozatímně autobiograficky nebo historicky přesná.“^{174 175}

V pojednání o pocitech a emocích zmiňuje Rhonda Blair dva velikány na poli divadelní teorie počátku 20. století, a to Konstantina Sergejeviče Stanislavského a Vsevoloda Emilijeviče Mejercholda. Ti slouží jako příklad dvou protipólních náhledů na emoční angažovanost v hereckém výkonu a zároveň jako příklad spojovníku fyzické angažovanosti v hereckém výkonu. Počínaje nimi zaznamenává divadelní teorie nárůst pozornosti v problematice fungování emočního života herců. Rhonda Blair ale tyto průzkumy hodnotí jako subjektivní a nepřesné, načež přichází s vlastní teorií. Ta se opírá o myšlenky americko-portugalského neurovědce Antonia Damasia.

Damasio říká, že *emoce* jsou v podstatě biologické reakce. Jsou to neurální nebo chemické vzorce, které se tvoří v momentu, kdy mozek detekuje emocionálně kompetentní stimul. Tento proces se tvoří automaticky, je založený na zděděných

¹⁷³ Tamtéž, s. 175.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ For an actor, what matters is not recapturing the most authentic or truthful memory (sensory or emotional) but understanding that memory is a phenomenon of the moment, of the now – a tool to be used to forward the work. What matters is that it is a reimagining of something that has a cognitive, affective, neurochemical utility, which is only provisionally autobiographically or historically „accurate“.

a naučených repertoárech činnosti, a jako každý tělesný proces je neustále v toku. *Pocity* pak platí za vědomé vnímání a následnou jazykovou formulaci těchto procesů. Jinými slovy: „*V divadle těla se hrají emoce. Pocity se odehrávají v divadle mysli.*“¹⁷⁶
177

Rhonda Blair v tomto rámci shledává způsob, jak rozlišovat mezi fyzickými a mentálními prvky herecké práce a posiluje myšlenku herecké svobody myslet kreativně v procesu tvorby role.¹⁷⁸ Jmenuje zde tzv. *multivalentní síť*, kde se slučuje emocionální stav těla, myšlení a gesta. Tyto zmíněné prvky sítě inicují sled zkušeností a v daném okamžiku může dominovat kterýkoli z nich. Blair parafrázuje Damasia, který říká: „*Na začátku byla emoce, ale na začátku emoce byla akce.*“^{179 180} V tomto kontextu se potvrzují teorie Mejercholdovy biomechaniky a Stanislavského vnější technika herectví, a sice že fyzické chování, respektive vědomé přizpůsobení těla, může vést k následnému ovlivnění emocí a pocitů.¹⁸¹

Tento argument je v přímém rozporu s některými divadelně-vědeckými názory, které i přes zřetelné propojení těla a mysli proklamují binární soustavu mysli/těla a intelektu/emocí:

„Nkteří praktici tvrdí, že lidé, kteří jsou příliš intelektuální, nejsou dobrými herci, protože nejsou dostatečně v kontaktu se svými emocemi. Zatímco jiní tvrdí, že emocionalismu současných hereckých stylů by se mělo zabránit ve prospěch samostatnějšího přístupu k hraní.“^{182 183}

Jak dokazují poznatky kognitivní neurovědy, systémy pro myšlení a cítění jsou mýtus. Člověk platí za jeden organismus, který je schopen abstraktně i konkrétně poznávat a definovat svět. Jakým způsobem tak činí určuje z velké části přírodní

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 176.

¹⁷⁷ Emotions play out in the theatre of the body.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ In the beginning was emotion, but at the beginning of emotion was action.

¹⁸¹ Tamtéž.

¹⁸² LUTTERBIE, John, cit. dílo, s. 150.

¹⁸³ Some practitioners argue that people who are too intellectual do not make good actors because they are not sufficiently in touch with their emotions. While others maintain that the emotionalism of contemporary acting styles should be avoided in favor of more detached approach to performing.

a kulturní prostředí, ve kterém žije. Myšlenka rozděleného těla však pomáhá dávat věcem smysl.¹⁸⁴

Důkaz o tomto tvrzení lze opět najít v jazyce. Na příklad v češtině, polštině a dalších slovanských jazycích existuje vysoce rozvinutý systém tzv. somatické frazeologie. V tomto pojetí „nese každý významnější orgán lidského těla s výraznou specializovanou funkcí určitý (metaforicko-metonymicky utvořený) význam, vztahující se k lidské aktivitě, na niž se tento orgán v našem obrazu světa podílí nebo jejímž je aktérem.“¹⁸⁵

Nohy značí pohyb a přemísťování, ruce značí pracovitost, zručnost či nešikovnost, oko symbolizuje vhled do nitra a poznání, jazyk se vztahuje k mluvení a chuti, nos je pojen se zvědavostí a intuicí a takhle lze pokračovat dále téměř s každou částí lidského těla. V návaznosti na výše zmíněné pojednání o intelektu a emocích se práce detailněji zaměří na příklad hlavy a srdce.

Hlava představuje ve společnosti vyobrazení rozumu, intelektu a vzdělanosti. Tím podporuje pravdivost metaforického vzorce Lakoffa a Johnsona, kteří píší, že *co je nahoře, je dobré*. Hlava je pojímána jako hlavní řídicí centrum racionálního uvažování. Známé jsou například idiomy jako „*dát hlavy dohromady*“ nebo „*víc hlav, víc ví*“ ve smyslu kolektivně nad něčím zapřemýšlet. V opozitu je pak pro metaforické vyjádření hlouposti zaužívána fráze „*slepičí mozeček*“, což zjevně analogicky odkazuje ke kuru domácímu a jeho malé hlavě, ve které je obsažen malý, a tudíž i hloupý mozek. Deminutivum „*mozeček*“ pak celý význam ještě umocňuje.

S prožíváním emocí pak souvisí vnitřní soustava lidského těla. V souvislosti se stresovými situacemi jsou na příklad známé fráze jako *napnuté nervy* či *sevřený žaludek*. Avšak znatelně nejzastoupenějším orgánem v rámci mluvení o emocích a jejich domnělým řídicím centrem je srdce:

„Srdce bývá chápáno přímo jako ,orgán citění, střed člověka jakožto člověka a centrum jeho lidskosti. Reprezentuje to, co je v lidovém obrazu světa hodnoceno

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 156.

¹⁸⁵ WEHLE, Egle. O těle, smyslech, citech a prožitcích. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 8.

nejvýše. Často se tak objevuje jako synonymum duše. (...) V našem obrazu světa tak v tomto smyslu stojí nad hlavou – která často představuje sídlo („chladného“, „střízlivého“) rozumu, myšlení, učení a vědomosti.“¹⁸⁶ V jazyce se obraz srdce uplatňuje na příklad v idiomech „mít dobré srdce“ ve smyslu být dobrým a laskavým člověkem, dále na příklad „má srdce z kamene“, což odkazuje k člověku, který je emocionálně nedostupný ad.

Jak hlava, případně mozek, tak i srdce zároveň metaforicky fungují jako nádoba, která se plní obsahem informací. V prvním případě se na příklad říká „mám toho plnou hlavu“, „vzít si do hlavy“, „nasadit brouka do hlavy“ apod. Lze zde také vidět i metaforické hranice a míru tvrdosti nádoby. Zatímco rozum je pevný a pevně ohraničený, emoce jsou měkké a otevřené.¹⁸⁷ Rozvolněnost hranic se profiluje i do jazyka, který který se nesoustředí jen na centrum, ale i na jeho okolí, jako na příklad „nosit pod srdcem“, „ležet na srdci“, „vzít si k srdci“, „bolet u srdce“ apod.

Rhonda Blair utvrzuje spojení intelektu a emocí prostřednictvím tělesných procesů v tvrzení, že čím vyšší je stav emocionálního vzrušení, tím vyšší je počet aktivovaných systémů v mozku. V herectví má tento jev z následek zapojení hercova intelektu co nejúplněji napříč celým rozsahem prožívání. To mu pak umožňuje vytvořit lepší příležitost pro jasně koordinované učení. Tato problematika pak úzce souvisí i se zapojením explicitní paměti. Rhonda Blair zmiňuje, že „vzpomínky se snáze získávají, když se emoční stav v době vytvoření vzpomínky shoduje se stavem v době znovunalezení.“^{188 189} Zároveň je důležité si uvědomit, že znovunalezená vzpomínka nedosahuje autentičnosti originálu. Její povaha je relativní a v konečném důsledku není cílem obnovit konkrétní vzpomínku, ale na jejím základu a za pomoci procesu imaginace vystavět vzpomínku novou, jež podpoří akt herectví v okamžiku představení.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 9.

¹⁸⁷ LUTTERBIE, John, cit. dílo, s. 163.

¹⁸⁸ BLAIR, Rhonda, cit. dílo, s. 177.

¹⁸⁹ Memories are more easily retrieved when the emotional state at the time of memory formation matches the state of the time of retrieval.

¹⁹⁰ Tamtéž.

Otázky, ve kterých dochází k přímém střetu fikce a reality, emocí a rozumu či imaginárního a skutečného, byly akcentovány na poli divadelní historie od nejstarších antických dob až po dnešní nejmodernější přístup. Pro herce jsou zásadní klíčové pojmy *obraz*, *metaforizace* a *imaginace*. Byť poslední dva zmíněné pojmy mohou existovat i na úrovni sémantické paměti, herec si musí pro tyto účely vybavit nebo vymyslet tělesné zkušenosti vycházející z epizodické paměti.¹⁹¹ Pomocí toho totiž dokáže vytvořit správné fyzické a imaginární prostředí, které vede k efektivnímu toku obrazů, což ve výsledku vede k požadovanému chování a pocitu.¹⁹²

Rhonda Blair dokládá své teze na základě příkladu *Boy gets girl*, a to konkrétně na výňatku z textu, který pronáší hlavní představitelka příběhu. Tento krátký výsek textu pojednává o události, kdy protagonistka přemýšlí nad tím, proč je v intearkci s mužem spíše milá než upřímná a sebevědomá. Ve vzpomínce na školní léta si připomíná náhodný polibek s postarším mužem, kterého potkala v nočních hodinách v prostředí baru.

Herečka, která postavu ztvárnila, si tedy musela v rámci přípravy na roli ve své hlavě představit a dále smyslově vnímat všechny různé detaily, který v onen večer sehrály svou roli. Nabízí se na příklad obraz protagonistky jako „prvačky“, což zahrnuje jednak její vzhled, ale i emoční rozpoložení. Dále je zde obraz „baru“ odkazující k místu, kde seděla, k době, jakou v něm strávila, k množství alkoholu, který vypila apod. Detailní zaměření na obraz „staršího muže“ zase poukazoval na jeho vlasy, kůži, oblečení, vůni, hlas, a další aspekty, které vrcholí tou hlavní akcí, a sice polibkem.¹⁹³

A takhle by se v zásadě dalo pokračovat dál slovo za slovem ve scénáři, obraz za obrazem v herečvě myšlenkách. Hlavním účelem je zde vyvolání pocitu intimní interakce mezi dívkou a starším mužem z pohledu starší ženy, která na událost vzpomíná v současnosti. Blair zároveň dodává, že narážky na fyzický a psychický pocit lze nalézt v jazykovém zobrazení samotného textu. Není úplně důležité,

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ Tamtéž, s. 189.

co konkrétně padne v textu za informaci, víc záleží na tom, jak se u pronášeného textu daný mluvčí cítí a jak se v něm aktivizují specifické kinestetické a smyslové představy.

Rhonda Blair si dala ve studii za cíl přeformulovat otázku hereckého procesu za použití poznatků z kognitivní neurovědy, přičemž klade důraz převážně na operování s *epizodickou pamětí* a posilování *nervových vzorců*. Ve své teorii o *kaskádovitém proudu obrazů* nachází osvobození od formálních přístupů k žánru, stylu a technice. Problematika týkající se „nabírání postavy“ nebo „vstřebávání reality“ je zde překonána novou strategií, která pojímá postavu jako sadu různých možností a chování. Na otázku věčného sporu ve vztahu angažovanosti herce a postavy, tedy Rhonda Blair odpovídá tvrzením, že žádná postava neexistuje:

„Existuje pouze proces a chování konkrétního jednotlivce v konkrétním kontextu. To, co herec dělá, se stává jednoduše – a komplexně – z toho, co herec dělá.“^{194 195}

4.5. Konceptualizace ztělesněného prostoru a času

Problematikou metafory divadelního prostoru a času se blíže zabývá americká teoretička kognitivního proudu F. Elizabeth Hart. Ve své studii s názvem *Performance, phenomenology and the cognitive turn*¹⁹⁶ se odvolává na teoretiky jako Antonin Artaud či Gay McAulley. Skrze ně připomíná, že existence divadelního prostoru je to, co odlišuje divadlo od jiných scénických umění, a činí ho tak jedinečné. Tato argumentace se samozřejmě do jisté míry vztahuje i na literaturu. Artaud říká, že psaný text se musí od konceptualizace prostoru odlišovat také, a to

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 183.

¹⁹⁵ There is only the proces and behavior of a particular individual in a particular context. What the actor is doing becomes simply – and complexly – that: what the actor is doing.

¹⁹⁶ HART, F. Elizabeth. Performance, phenomenology and the cognitive turn. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, 256 s.

z důvodu „že jeviště je hmatatelné, fyzické místo, které musí být vyplněno, a mělo by mu být umožněno mluvit vlastním konkrétním jazykem“.^{197 198}

Zde je nutné si uvědomit, že v současném kontextu je již divadlo svébytným scénickým uměním, které již nijak není závislé na literatuře, respektive na dramatu. Inscenační praxe je dnes natolik rozvolněná, že tvůrci mohou k uvedení divadelního díla použít nejen původní dramatický text, ale také i jiný textový materiál, případně nemusí pracovat s textem žádným. Tento aspekt je přirozeně závislý i na otázce daného divadelního žánru.

V divadelním prostoru dochází ke střetu dvou „světů“. Na jedné straně stojí všichni pracovníci divadla včetně herců a na straně druhé jsou diváci. F. Elizabet Hart říká, že prostor je zásadní pro pochopení divadelní události. Nejedná se však, jak by se mohlo zdát, jen o samotnou scénu a fikční světy, které se kolem ní vytváří. To, jak jsou v divadle budovány a následně sdělovány významy, závisí mimo jiné i na fyzické realitě divadelní budovy a místa, kde se nachází, a to i ve vztahu k jiným budovám, dále organizace hlediště či další různá místa, kde se nachází pracovníci divadla.¹⁹⁹

Nicméně nyní se tato práce bude věnovat tvorbě a přenosu významu v divadelním prostoru během představení. Hart se zde opírá o slova amerického teatrologa Stanton Garnera, jenž nástroj pro konceptualizaci plné a prožívané divadelní zkušenosti spatřuje ve fenomenologii. Garner pojímá divadelní prostor jako místo, kde je prostřednictvím imaginace soustředěno legitimní ohnisko metafor, tedy propojených kognitivních domén myšlení a jazyka.²⁰⁰

Jak je již známo, tyto metafory vznikají na základě představových schémat, která mají dle Lakoffa a Johnsona prostorovou podstatu. Pojímání vlastního tělesného JÁ ve vztahu k interiéru a exteriéru vede k metaforickým projekcím nespočetného množství nehmotných domén. V této práci je již v několika případech zmíněn fenomén

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 35.

¹⁹⁸ The stage is a tangible, physical place that needs to be filled, and it ought to be allowed to speak its own concrete language.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 35.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 36.

tzv. metafory *nádoby* a jinak tomu nebude ani v diskuzi o jevištním prostoru. Touto problematikou se blíže zabývá divadelní historik Bruce McConacchie. Jeho záběr je značně široký a sahá od analýzy vývoje typů jevištního prostoru až k sociálním otázkám atmosféry značně dobových inscenací jako na příklad i v období Studené války na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století.

McConacchie analyzuje jevištní prostor na základě konkrétního typu jeviště ve vztahu k jeho prostrovosti a sociálních zkušenosti diváků. Pro příklad uvádí, že iluze reality v tradičním typu divadelního prostoru závisí na obrazových schématech založených na vzorech lidského zraku. Má na mysli schémata jako *blzký/vzdálený*, *centrální/periferní* apod. Kdežto v alternativním site-specific prostoru, kde se mimo jiné očekává i vyšší míra divácké účasti a kde herci a diváci obývají téměř stejný prostor, by se dalo hovořit spíše o schématu *obsahování*. „Náplň nádoby“ zde ztvárnňují vzájemně propojené pohledy herce a diváka s cílem vytvořit celkový pocit inkluivity a společenství.²⁰¹

Důležitá je ale také i *etická dimenze* nebo *historická dimenze* divadelního zážitku. Jejich přínos pro divadelní historii závisí na tom, jaké metafory panují v diskurzích dané doby.²⁰² McConacchie se tak shoduje s teorií Tobina Nellhause, který spojuje historii divadelní praxe s historií komunikačních rámců.

F. Elizabeth Hart ve své teorii o konceptualizaci jevištního prostoru z McConacchieho přístupu vychází. Stejně jako on i ona významně akcentuje základní roli představových schémat. Tento koncept však posouvá dále, a sice k otázkám lingvistickým. Předpokládá, že existuje materiální souhra mezi ztělesněnou konceptualizací prostoru na jedné straně a psaným textem představení s jeho následnou řečovou realizací na straně druhé. Hlavním spojovníkem mezi oběma stranami je *sdílená materialita*, která vychází z konceptu Merleau-Pontyho *ztělesněného vědomí*.²⁰³

²⁰¹ Tamtéž, s. 39.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž, s. 40.

V prvním případě F. Elizabeth Hart ukazuje svou teorii na příkladu Williama Shakespeara. Jak je zmíněno výše, významotvornost divadelního prostoru se nezaměřuje jen na jeviště a hlediště, ale i na fyzický objekt divadelní budovy. S ohledem na londýnské Globe Theatre Shakespeare nese důležitý význam už samotné jméno. Slovo „*globe*“, což v překladu znamená „*glóbus*“ odkazuje k rozsáhlým možnostem interpretací, jak tento název vnímat. V úvodu této práce je jmenována jedna Shakespearova památná věta z komedie *Jak se Vám líbí*. Ta odkazuje k myšlence, že Globe Theatre platí za „mikrokosmos“, respektive za model světa jako takového. V něm se pak odehrává bohatý „život“ ve formě divadelních her. Tyto metafory vznikají mimo jiné na základě vizuální a funkční stránky budovy divadla, které svou mísovitou povahou opravdu připomíná tvar zeměkoule.²⁰⁴

V úvodu textu historické hry *Jindřich V.* odkazuje sbor k oběma zmíněným metaforám. Nabádají diváky k tomu, aby si prostřednictvím své fantazie představili *bohatý obraz* reálií příběhu, a zapomněli tak na scénu, kterou vidí před očima. Pomocí pečlivě zvolené rétoriky chóru spojuje Shakespeare divadelní publikum v komunitu přijímající jednu velkou kolektivní fantazii.

F. Elizabeth Hart zmiňuje, že kognitivní teoretici důmyslně rozlišují mezi *představovými schématy* a *bohatými obrazy*. Zatímco v prvním případě se jedná o odraz senzomotorického kinestetického zážitku, jenž je hluboce zakořeněn v paměti jednotlivce, druhý případ platí za konkrétní, specifickou, prchavou a pomíjivou představu, která je tvořena na základě buď lingvistického média, nebo přímého vizuálního vnímání.²⁰⁵

Seskupování a kombinování těchto obrazů pak umožňuje vnímateli pochopit celkový smysl uměleckého textu. Taková forma „čtení“ intuitivně podtrhuje teorii o představových schématech. Hart v rámci problematiky přidává další termín, a sice „*rétorickou metaforu*“. Zatímco *konceptuální metafora* je v obecném měřítku

²⁰⁴ Tamtéž, s. 41.

²⁰⁵ Tamtéž.

promyšlené promítání představových schémat do textu nebo na jeviště, *rétorická metafora* k tomu přidává i lingvistické hledisko.²⁰⁶

Jazyk, který William Shakespeare v *Jindřichu V.* používá, je čerpán z bohatých obrazů známých věcí, které člověka obklopují, a to za účelem zapojení se do kognitivně základního představového schématu *obsahování*. Za příklad může posloužit výňatek z textu: „*Předpokládejme, že v opasku těchto zdí jsou upoutány dvě mocné monarchie.*“^{207 208} Pomocí rétorické přitažlivosti k tomu, co je nejznámější a nejzákladnější pro vtělesněnou mysl publika se Shakespeareovi daří utvářet kolektivní představivost publika. F. Elizabeth Hart k tomu dodává, že čím více vizuální přitažlivost v tomto smyslu je, tím více rezonuje skrz inventář ztělesněných znalostí daného diváka, a to bez ohledu na sociální statut. V tomto kontextu je však důležité si uvědomit fakt, že představivost dvou lidí nebude nikdy úplně shodná, a to ani za předpokladu, že je jim zobrazován stejný podnět. Na druhou stranu, pokud se jedná o zobrazení představových schémat na skutečně základní úrovni, může dojít k přibližnému izomorfismu.²⁰⁹

Podobně se F. Elizabeth Hart staví i ke konceptualizaci v otázkách divadelního času, jenž je nezbytný pro jakékoli vyprávění. Podoba příběhu je vystavěna na dalším základním představovém schématu, a sice *začátek – cesta – cíl*. Obecně se jedná o tělesný pohyb podél vektoru z jednoho bodu do druhého. Událost, která se odehraje mezi těmito body a která často zahrnuje nějakou překážku, se následně po myšlnkovém zpracování stává příběhem. Zdárným příkladem „cesty“ jsou i myšlenky dotýkající se lidského smrtelného života. Původní schopnost a dovednost pohybu se tak povyšuje na úroveň složitých a abstraktních koncepcí, s nimiž souvisí mimo jiné i otázka příčinných souvislostí nebo otázka uchopení smrti.

Za živý příklad propojení divadelního času a ztělesněného prostoru jeviště pojímá divadelní hru s názvem *After Mrs Rochester*, již v roce 2003 napsala britská dramatička Polly Teale. Dramatička čerpá inspiraci z reálií skutečného světa,

²⁰⁶ Tamtéž, s. 42.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Suppose within the gridle of these walls/ Are now confined two mighty monarchies.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 43.

kdy postavu hlavní hrdinky vystavěla na osobnosti skutečné britské spisovatelky Jean Rhys, jež se proslavila uvedením prequelu románu z roku 1847 *Jana Eyerová* z pera spisovatelky Charlotte Brontë. Rhysin román z roku 1966 s názvem *Wide Sargasso Sea* staví do centra dění postavu Berthy Mason, která se objevuje i v *Janě Eyerové, a to jako* stereotyp tzv. „šílené ženy na půdě“. Jean Rhys dává této postavě možnost se vyjádřit, což jí v *Janě Eyerové* nebylo umožněno.²¹⁰

Příběh *After Mrs Rochester* se odehrává v jednom omezeném prostoru, v pokoji postarší spisovatelky *Jean Rhys*, která se uzavírá před světem, a to jen proto, aby dokončila svůj román *Wide Sargasso Sea*. Také se utápí v alkoholu. Mimo to je s ní v místnosti přítomná ležící a svíjející se postava, oděná v roztrhaném viktoriánském prádle. Mezi oběma postavami neexistuje žádná interakce. Tato zvláštní žema je totiž podána jako ztělesněná metafora nastupujícího šílenství hlavní představitelky. V průběhu vyprávění se k dvojici přidává další postava ztvárněná další herečkou, a sice mladší JÁ hlavní představitelky. Na jevišti jsou tak před zraky publika přítomny tři aspekty, z nichž každý vyjadřuje určité období nebo duševní stav jedné postavy. Byť tyto tři části sdílejí stejný prostor, jednají samostatně a reagují na sebe velmi zřídka.²¹¹

Zajímavý je zde fakt, že divák dokáže rychle a automaticky tento způsob zobrazení přijmout. F. Elizabeth Hart říká: „*Je tomu tak proto, že kognitivní aparát nutný k tomu, aby fungovalo Tealino zařízení, je ve skutečnosti tak základní, tak zásadní pro naše ztělesněné vědomí, že po pouhých několika minutách hry publikum zapomene, jak složité je toto zařízení skutečně.*“^{212 213}

Jak poznamenávají Lakoff a Johnson, pojetí času nemá samo o sobě materiální podstatu, a proto musí být čas pojímán ve vztahu k jiným konceptům, jako je na příklad pohyb, prostor a události.²¹⁴

²¹⁰ Tamtéž, s. 44.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Tamtéž, s. 46.

²¹³ This is because the cognitive apparatus required to make Teale's device work is actually so basic, so fundamental to our embodied consciousness, that after only a few minutes into the play the audience forgets how complicated the device truly is.

²¹⁴ Tamtéž.

V lidském chápání se tyto skutečnosti projevují prostřednictvím metaforických vzorců převzatých z každodenních událostí. Ohnisko je zde opět zaměřeno na vztah vůči fyzickému tělu. Vnímatel si na základě vlastní tělesné zkušenosti a představového schématu *začátek-cesta-cíl* uvědomuje sekvenčně proudící proces stárání a toto uvědomění mu nezboří ani vizuální zobrazení několika sekvencí současně, jako je tomu v inscenaci *After Mrs. Rochester*.

Na těchto příkladech chtěla F. Elizabeth Hart vysvětlit přímou spojitost mezi jazykem a divadelním prostorem a časem. V obou případech je zde konceptualizace založena na materiální podstatě lidského těla, jakožto ohniska, od kterého se abstraktní koncepty prostoru a času odvíjejí.

5. Román Velký Gatsby

5.1. Okolnosti vzniku díla: „Bouřlivá dvacátá léta“

Počátek dvacátých let minulého století v USA se nesl ve znamení kulturního i ekonomického rozkvětu. Byť byla celá Evropa postižena důsledky První světové války, americký kontinent postižen nebyl.²¹⁵ K hospodářské prosperitě v USA značně přispěl i potřebný export do Evropy, a americký dolar se tak stal jednou z nejdůležitějších měn té doby. Následkem úspěchů na newyorské burze se do popředí dostává individualita amerického jedince, který má dostatek peněz na to, aby se takřka odprostil od státní pomoci. V roce 1920 zaznamenává USA na 20 000 milionářů.²¹⁶

Důvod, proč dvacátá léta 20. století dostala v USA přívlastek „roaring“²¹⁷, leží na jejich rozporuplnosti. I přes hospodářskou prosperitu, rozvoj průmyslu, snížení nezaměstnanosti a vysoké poptávce po americkém zboží v Evropě, existovali lidé, kteří tohoto rozmachu nebyli součástí. „*Více než 60 % Američanů žilo pod hranicí chudoby. Obecně se jedná o skupiny jako zemědělci, Afroameričané, přistěhovalci či pracovníci v tradičních průmyslových odvětvích.*“^{218 219}

V roce 1920 se ze společensko-náboženských důvodů mění americká ústava, přičemž je uzákoněn také zákaz konzumace alkoholu – tzv. *prohibice*. Řada Američanů ale tuto reformu nepodporovala a za pomoci nelegálních obchodů a pašeráctví se k alkoholu mohl dostat každý, kdo měl peníze. Tyto události měly v historickém měřítku za následek zvýšení organizovaného zločinu,

²¹⁵ Amerika vstoupila aktivně do 1. světové války až v roce 1917 a následně se stala ekonomickým vítězem.

²¹⁶ HEIDEKING, Jürgen, MAUCH, Christof. *Dějiny USA*. Přeložila: KVĚŠKOVÁ, Jana. 1. vyd. Praha: Grada, 2012, s. 232.

²¹⁷ Volný překlad: Bouřlivá, burácející.

²¹⁸ The Roaring Twenties. In: *BBC* [online]. [cit. 11. 2. 2020].

Dostupné z: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zsggdxs/revision/5>

²¹⁹ More than 60 per cent of Americans lived just below the poverty line. Generally, groups such as farmers, black Americans, immigrants, workers in the traditional industries.

který na nelegálních obchodech vydělával miliony dolarů.²²⁰ Alkohol se konzumoval jednak ve skrytých barech, a jednak na soukromých večírcích.²²¹

Američané patří za hrdý nacionální národ, a to i přes paradox, že tzv. Bílí Američané, kteří tvoří valnou většinu tamější populace, jsou přistěhovalci z různých koutů světa. USA představuje zemi, kde se tedy mísí řada ras, národností a náboženství a kam může přijít každý člověk za lepším životem. V práci je později tato skutečnost pojmenovávána jako tzv. *americký sen*. V opozici však z historického hlediska stojí despekt vůči Afroameričanům. Ti byli od 17. do 19. století považováni za nesvobodné otroky, se kterými se obchodovalo přes Atlantský oceán. Po skončení První světové války a návratu vojsk z Evropy, hlavně rasově tolerantní Francie, se ve Spojených státech začalo hlasitěji ozývat volání černošského obyvatelstva po odstranění segregace.

V období po První světové válce se v americké společnosti začínají ozývat také hlasy politicky utlačovaných žen. Bouřlivá dvacátá léta jsou mimo jiné význačná i ženskou emancipací a nárůstem nového spektra společenských ideologií tzv. *feminismu*. Značný vliv na požadavek zrovnoprávnění žen a mužů měly události První světové války, kde ženy zastávaly i takové funkce, které byly původně určeny výhradně mužům. Politicky však ženy stále zaostávaly, a proto bylo založeno tzv. *Hnutí sufražetek*, které usilovalo o získání volebního práva pro ženy. To se podařilo na základě demonstrací a nátlaku z řad žen tohoto hnutí a dne 26. srpna 1920 byly ženy a muži politicky zrovnoprávněni.²²² Emancipace měla u žen vliv i na duševní a fyzické sebevědomí. Tradiční role matky a ženy v domácnosti se proměnila v silnou a moderní soběstačnost. Z hlediska vizáže vstoupila do popředí móda krátkých vlasů obnažujících šíji, rovné střihy šatů odkrývající kolena a ramena či hluboké výstřihy dekoltů i zad. Mimo to pronikly do dámské módy maskulinní prvky, jako jsou kalhoty, saka a kravaty. Z hlediska společenského si ženy začaly užívat života. Svůj volný čas trávily na bujarých večírcích, kam se vydávaly

²²⁰ HEIDEKING, Jürgen, MAUCH, Christof, cit. dílo, s. 235.

²²¹ American Culture in the 1920s. In: *Khanacademy* [online]. [cit. 11. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/rise-to-world-power/1920s-america/a/prohibition>

²²² Woman Suffragete. In: *Encyklopædia Britannica* [online]. [cit. 11. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage/The-United-States>

i bez mužského doprovodu. Výsadou těchto žen bylo rovněž kouření, konzumace alkoholu či dokonce řízení automobilu.²²³

Kromě politicko-sociálních změn se v této době ve Spojených Státech udály i značné změny kulturní. Symbolem dvacátých let se stala jazzová hudba produkovaná především černošskými migranty na území Alabamy a New Orleans. Za nejznámější představitele jsou považováni Joe Oliver, Luis Armstrong, Jelly Roll Morton a Bill Johnson.²²⁴ Život amerických občanů usnadňoval také technický pokrok prostřednictvím nových vymožitků doby, jako jsou rádio, telefon nebo automobil.²²⁵ Na vzestupu je i známý Hollywood, který v této době platí za největší centrum filmové produkce na světě a kde se uplatnili spisovatelé románů a povídek jako na příklad i Francis Scott Fitzgerald.²²⁶

Prudký vzestup dvacátých let dosáhl v srpnu 1929 svého vrcholu. Dne 29. října 1929 došlo k havárii akciového trhu, kdy investoři na Wall Street vyobchodovali přibližně 16 milionů akcií na newyorské burze za jediný den. Důsledkem toho se ceny akcií zhroutily, byly ztraceny miliardy dolarů, a Spojené Státy tak upadly do Velké hospodářské krize (1929-1939).²²⁷

S ohledem na tyto nepříznivé okolnosti začala americká společnost střízlivět z opojení, které Bouřlivá dvacátá léta přinesla. Francis Scott Fitzgerald v roce 1931 prohlásil: „*Jazzová éra skončila před dvěma lety, protože bezmezná důvěřivost, na které byla vystavěna, utrpěla ohromný šok. Netrvalo dlouho a křehká konstrukce se poroučela k zemi.*“²²⁸

²²³ GRAY, Richard J. *A history of American literature*. Malden: Blackwell, 2003, XII, s. 341.

²²⁴ HEIDEKING, Jürgen, MAUCH, Christof, cit. dílo, s. 236 .

²²⁵ Tamtéž, s. 233.

²²⁶ PROCHÁZKA, Martin. Historical Influences & Distinctive Features. In: QUINN, Justin (ed.). *Lectures on American Literature*. 3. vyd. Praha: Karolinum, 2011, s. 19.

²²⁷ Stock Market Crash of 1929. In: *History.com*. [online]. 10. 5. 2010 [cit. 11. 2. 2020].

Dostupné z: <https://www.history.com/topics/great-depression/1929-stock-market-crash>

²²⁸ BRADBURY, Malcolm, RULAND, Richard, JAŘAB, Josef. *Od puritanismu k postmodernismu: dějiny americké literatury*. Přeložili: HUBÁČKOVÁ, Alexandra, ARBEIT, Marcel, JAŘAB, Josef, PEPRNÍK, Michal, PRÁGEROVÁ, Veronika, OBENAUŠOVÁ, Světlana, JAŘAB, Jan. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 308.

5.2. Autor díla: Francis Scott Fitzgerald

Kulturní rozmach 20. let byl zaznamenán i na poli literárním. Američtí autoři tvořící v tomto období bývají označováni jako tzv. *Ztracená generace*²²⁹. Poprvé tento termín použila spisovatelka Gertrude Steinová, která zároveň říká, že poválečný modernismus začal v Americe a dále se rozvíjel v Paříži.²³⁰ Mnoho spisovatelů na počátku modernismu uniklo do Evropy, a odloučilo se tak na čas od kultury, která se dostala do duševní i politické krize. V literárních dílech jsou reflektována témata ukazující existenciální krizi válečné a poválečné doby a zároveň úžas nad kouzelným pomíjivým okamžikem.²³¹ Mezi autory Ztracené generace patří na příklad Gertruda Steinová, Ernest Hemingway, William Faulkner, Erza Pound, Thomas Stearns Eliot a především Francis Scott Fitzgerald.²³²

Francis Scott Fitzgerald (1896–1940) byl velmi slavný a uznávaný americký autor, který se stal ztělesňujícím symbolem Bouřlivých dvacátých let na poli literatury.²³³ Za jeho první větší dílo je považován román *Na prahu ráje*, který zaznamenal pozitivní reakci zvláště u mladé generace.²³⁴ Tento úspěch přinesl Fitzgeraldovi dost peněz na to, aby se mohl oženit se svou přítelkyní Zeldou Sayerovou, pořádat s ní večírky a žít rušným společenským životem v oblasti newyorského Long Islandu. Další jeho díla jsou předzvěstí nadcházející katastrofy. V textech akcentuje nespoutané mládí jazzového věku, novou módu i ženskou emancipaci. Nechybí zde však ani otevřená kritika společnosti. V polovině dvacátých let se Fitzgerald se svou ženou a dcerou Scottie stěhuje do Francie, kde je také dokončen román *Velký Gatsby*, v němž se zabývá fenoménem tzv. *amerického snu*. Následuje román *Něžná je noc*, kde reflektuje krach na americké burze. Kvůli své nespokojenosti ho ještě po vydání sice přepisuje, ale i tak platí za spisovatelovo nejanalytičtější dílo.²³⁵

²²⁹ Lze se setkat i s názvem Literatura jazzového věku.

²³⁰ BRADBURY, Malcolm, RULAND, Richard, JAŘAB, Josef, cit. dílo, s. 7.

²³¹ Tamtéž, s. 294.

²³² Tamtéž.

²³³ Tamtéž, s. 279.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ Tamtéž, s. 280-282.

Okolo roku 1930 byl Fitzgerald na dně. Jeho žena Zelda byla trvale hospitalizována v nemocnici, kvůli čemuž prožíval také finanční krizi. Aby sebe i Zeldu uživil, pracuje jako scénarista v Hollywoodu. Vlivem těchto okolností propadá v závěru života alkoholu. Jeho poslední, ale zároveň i nedokončené dílo nese název *Poslední magnát* a pojednává o posledním z velkých filmových hollywoodských producentů. „*Stahrova*²³⁶ *tragédie připomíná Fitzgeraldův osud, neboť i on mnohokrát musel zápasit o to, aby uvedl v soulad formu a čas, umění a historii, tvorbu a komerční ohledy, a přestože se do svého jednání vkládal s romantickým a mravním nasazením, mnohé z jeho snů se nakonec obrátily v prach či bezvýznamné cetky.*²³⁷ Franciss Scot Fitzgerald zemřel v roce 1940 na infarkt ve věku 44 let.

5.3. Děj a hlavní téma příběhu

Francis Scott Fitzgerald vypráví příběh skrze homodiegetického²³⁸ vypravěče Nicka Carrawaye, který v příběhu aktivně figuruje a vypráví události z pohledu vlastní osoby. Nick je bohatý mladý muž, co se na začátku vyprávění stěhuje z amerického středozápadu do New Yorku na východní pobřeží. Jeho motivací je zde vydělat peníze na newyorské burze. Jeho nový dům na Long Islandu sídlí vedle domu výstředního, avšak velmi tajemného milionáře Jaye Gatsbyho, který je pověstný pořádáním obrovských večírků, kde se schází smetánka z celého New Yorku. Nick se setkává se svou vzdálenou sestřenicí Daisy Buchanonovou, jež se svým mužem Tomem Bachanonem a malou dcerkou žije také nedaleko jeho domu. Manželství zbohatlíka Toma a povrchní Daisy není příliš šťastné. Nick se dokonce setkává s Tomovou milenkou Myrtle Wilsonou, ženou George Wilsona, majitele nedaleké autoopravny. Postupem času se Nick s Gatsbym zpřátelí a v příběhu vychází najevo, že Gatsby už od mládí Daisy tajně miluje a večírky pořádá z toho důvodu, aby na sebe lépe upozornil. Tato dvojice však v minulosti už milostný poměr zažila, avšak ze společenských důvodů od sebe byli oba milenci odloučení. Důvodem

²³⁶ Protagonista knihy *Poslední magnát*.

²³⁷ BRADBURY, Malcolm, RULAND, Richard, JAŘAB, Josef, cit. dílo, s. 283.

²³⁸ To znamená, že vypravěč je součástí příběhu.

odloučení byl jednak fakt, že Gatsby byl chudý zatímco Daisy bohatá, a jednak okolnosti První světové války. Právě Nick zde poté sehraje klíčovou roli v opětovném setkání obou milenců. Byť se zdá, že milostné spojení se opět obnoví, dochází ke konfliktu mezi Gatsbym a Tomem, který vyvrcholí autonehodou, při níž je zabita Tomova milenka Myrtle. Její zhrzený manžel George Wilson poznává auto patřící Gatsbymu a vydává se ho zabít. Gatsby, jehož auto ale řídila Daisy, ji chce chránit a vzít na sebe před policií všechnu vinu. Než tak ale stihne učinit, je zastřelen mstvicím se Wilsonem, který následně zastřelí i sebe. Na povrch se dostávají informace o Gatsbyho tajemné minulosti. Ta je spjatá s pašováním zakázaného alkoholu, díky kterému tak rapidně zbohatnul. Okolí zjišťuje, že Gatsby, což ani nebylo jeho pravé jméno, všem lhal. Příběh končí Gatsbyho pohřbem, kam kromě Nicka Carrawaye a Gatsbyho otce vůbec nikdo nedorazí. Bohatý pořadatel těch nejznámějších a nejnavštěvovanějších večírků tak umírá sám a bez přátel. Nick Carraway je nad bezcitným chováním Gatsbyho okolí, které ho využívalo pouze pro peníze, tak moc znechucen, že odjíždí domů.²³⁹

Jak je již v této práci zmíněno výše, hlavní téma příběhu poukazuje na fenomén obecně známý jako „*americký sen*“. Fitzgerald zaznamenává v příběhu radosti i strasti tzv. „*jazzové doby*“, což je termín, o který se dokonce sám zasadil. Vzhledem k tomu, že i on byl součástí této strany společnosti, lze si všimnout značně patrných autobiografických prvků, jako jsou na příklad bohémský život plný večírků a alkoholového opojení, práce pro hvězdný Hollywood, život na Long Islandu a obecně bezstarostnost a nespoutanost 20. let minulého století.

V prologu knihy stojí věnování „*Opět Zeldě*“.²⁴⁰ Propojenost Fitzgeraldova života s narativem románového příběhu lze sledovat i v této rovině. Když se tato dvojice poznala v průběhu První světové války, byl Fitzgerald mladý voják z chudých poměrů nastupující na frontu, přičemž Zelda patřila k horní vrstvě jižní americké společnosti.²⁴¹ Při prvním pokusu o žádost o ruku Zeldy odmítne.²⁴²

²³⁹ FITZGERALD, Francis Scott. *Velký Gatsby*. Přeložil: POKORNÝ, Martin. 1. vyd. Praha: Odeon, 2013, s. 5-157.

²⁴⁰ FITZGERALD, Francis Scott, cit. dílo, s. 4.

²⁴¹ STROMBERG, Kyra. *Zelda a F. Scott Fitzgeraldovi: americký sen*. Přeložila: KUFNEROVÁ, Zlata. 1. vyd. Praha: H & H, 1999, s. 26.

²⁴² Tamtéž, s. 42.

Důvodem jsou Fitzgeraldovy nízké výdělky. Vlivem odmítnutí propadá Fitzgerald alkoholismu. Po vyhlášení prohibice je však jako tvůrce neuvěřitelně činný.²⁴³ To vše proto, aby vydělal dostatek peněz a Zeldu ohromil. To se mu povede a z dvojice se stávají manželé žijící svůj *americký sen*. Je však zcela pochopitelné, že vytoužené peníze, úspěch a vyšší společenské postavení, které nakonec Fitzgerald získal, byly jen pouhé iluze na pozadí všech hrůz poválečné doby. Pomíjivost peněz a úspěchu symbolizuje i skon obou partnerů, kteří zemřeli v mladém věku a za nešťastných okolností. Fitzgerald podlehl po čtyřicítce srdečnímu infarktu a jeho pohřbu, který se nápadně podobá pohřbu Jaye Gatsbyho, se kromě jeho dcery a pár nejbližších přátel nikdo nezúčastnil.²⁴⁴ Zeldu umírá o osm let později při požáru nemocnice, kde se dlouhodobě léčila ze schyzofrenie.

Francis Scott Fitzgerald si ve své době prožil jak značnou slávu, bohatství, lásku a náklonnost lidí, tak i drsný úpadek. Jeho práce dosáhla skutečného ocenění a pochopení až několik desítek let po jeho smrti. „*V průběhu padesátých a šedesátých let se zničený pijan, jak utkvěl ve všeobecné představě, stále víc ztrácí za vynikajícím vypravěčem své epochy. Jeho knihy dosahují milionových nákladů. Scott se stává klasikem moderny, jeho Velký Gatsby pak – mezitím nejen v Americe – bohatě komentovanou školní četbou.*“²⁴⁵

5.4. Adaptace románu Velký Gatsby

V medailonku, který tato práce věnuje Francisi Scottu Fitzgeraldovi, je zmíněno, že v jedné epoše svého života psal i pro filmový průmysl v Hollywoodu. I přes daný fakt, že dílo Velký Gatsby bylo rozklíčováno a pochopeno až dlouho po Fitzgeraldově smrti, bylo ještě za jeho života zfilmováno.

První filmovou adaptaci zpracoval režisér Herbert Brenon. Tento němý černobílý film z roku 1926 se sice nedochoval, ale na Mezinárodní internetové

²⁴³ Tamtéž, s. 50.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 130.

²⁴⁵ Tamtéž.

filmové databázi visí několik málo informací, které odkazují k tomu, že Velký Gatsby platil v tomto podání za krimi příběh s gangsterskou tematikou.²⁴⁶ To by vystvělovalo fakt, že společnost 20. let opravdu tento příběh nereflektovala jako kritiku vlastního způsobu života. V roce 1974 byl do kin uveden Velký Gatsby v režii Jacka Claytona s Robertem Redfordem v hlavní roli. Tento snímek získal v roce 1975 dokonce dva Oscary, a to za nejlepší kostýmy a nejlepší hudbu.²⁴⁷

Rok 2000 přinesl další filmovou adaptaci, kterou režijně zpracoval Robert Markowitz. Tato verze však byla určena pouze televizním divákům.²⁴⁸ Poslední filmová verze vznikla v roce 2013. Režie se ujal Baz Luhrmann a titulní roli ztvárnil Leonardo DiCaprio. Tato verze zachycuje dvacátá léta přesně v onom bouřlivém opojení a barevnosti bujarých večírků. Luhrmannův snímek dosáhl na ocenění dvou Oscarů za nejlepší kostýmní a výrobní design.²⁴⁹

Na poli scénického umění byla v roce 1999 v Metropolitní opeře v New Yorku uvedena stejnojmenná opera, kterou uvedl hudební skladatel John Harbison.²⁵⁰ Aktuálně se Velký Gatsby hraje v londýnském Immersive LDN. Tato inscenace je pojata jako imerzivní zážitkové divadlo, které láká nejen na velkolepou show ve stylu „jazzového věku“, ale také na originální jídelníček a koktejly.²⁵¹

V českém prostředí se divadelní adaptace Fitzgeraldova Gatsbyho objevila v Národním divadle moravskoslezském v režii Petera Gábora²⁵² a v příbramském Divadle A. Dvořáka v režii Milana Schejbala²⁵³. Nově uvádí Velkého Gatsbyho

²⁴⁶ The Great Gatsby (1926). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0016938/?ref=fn_al_tt_6

²⁴⁷ The Great Gatsby (1974). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0071577/?ref=ttawd_awd_tt

²⁴⁸ The Great Gatsby (2000). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0210719/?ref=fn_al_tt_5

²⁴⁹ The Great Gatsby (2013). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. https://www.imdb.com/title/tt1343092/?ref=fn_al_tt_3

²⁵⁰ The Great Gatsby (1999). In: *Wise Music Classical*. [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/24195>

²⁵¹ About Immersive Gatsby. In: *immersivEGatsby.com*. [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <https://immersivEGatsby.com/event/the-great-gatsby>

²⁵² Velký Gatsby. In: *Národní divadlo moravskoslezské*. [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/cinohra/predstaveni/3372-velky-gatsby/2016-12-03/20250/>

²⁵³ Velký Gatsby. In: *Divadlo A. Dvořáka*. [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlopribram.eu/repertoar/velky-gatsby/>

i brněnské Divadlo na Orlí v režii Jana Lišky s premiérou na začátku února 2020²⁵⁴ a hradecké Klicperovo divadlo v režii Adama Svozila a Kristýny Kosové s premiérou v březnu 2020.²⁵⁵ Tuto práci však nejvíce zajímá adaptace olomouckého Divadla Tramtarie v režii Vladislava Kracíka. Premiéra této inscenace proběhla 8. dubna 2018 a hraje se dodnes.²⁵⁶ Níže je Divadlu Tramtarie věnována celá kapitola.

²⁵⁴ Velký Gatsby. In: *Divadlo na Orlí* [online]. [cit. 12. 2. 2020].

Dostupné z: <http://divadlonaorli.jamu.cz/index.php?a=repertoar-pripravujeme/velky-gatsby>

²⁵⁵ Velký Gatsby. In: *Klicperovo divadlo* [online]. [cit. 12. 2. 2020].

Dostupné z <https://www.klicperovodivadlo.cz/premiery-sezona-2019-20-2461/>

6. Velký Gatsby na prknech Divadla Tramtarie

6.1. O Divadle Tramtarie

Divadlo Tramtarie samo sebe představuje jako nezávislé profesionální divadlo sídlící v prostorách Slovanského domu v Olomouci. Svou divadelní činnost rozděluje do tří dramaturgických linií, kam patří adaptace světových a tuzemských děl, autorská tvorba a pohádky pro děti. Dle webových stránek má v současné době Divadlo Tramtarie na repertoáru dvanáct inscenací a šest pohádek. Měsíčně uvádí zhruba patnáct představení ve svém prostoru a dalších pět zájezdových představení po České republice i v zahraničí. Ve spolupráci s Moravským divadlem Olomouc se také podílí na představeních v žánru stand-up comedy pod názvem Herci Na ležáka.²⁵⁷

6.2. Cílová skupina

Divadlo Tramtarie se nijak netají tím, že hledá inspiraci v popkultuře a současném dění. Silné příběhy a aktuální témata zpracovává inscenační tým s pomocí prvků rychlého vyprávění, epizodické struktury a rychlého střihu. Jak samo divadlo uvádí, jevištní poetika je vystavěna na rozhraní divadelní a filmové řeči. To dokazuje i časté používání filmových projekcí. Charakteristická je rovněž i řemeslná nápaditost a střety různých uměleckých projevů.²⁵⁸

Z výše řečeného vyplývá, že produkce může oslovit převážně střední a mladou generaci, tedy lidi ve věku mezi 18 – 65 lety. Dle dramaturgicky zvolených titulů lze usoudit fakt, že hlavní cílovou skupinou jsou pravděpodobně mladistvě založení pracující lidé hledající lehké, avšak zároveň inteligentní pobavení. Další skupinu poté tvoří studenti, kteří mají mimo jiné zvýhodněnou cenu lístku a u kterých Divadlo záměrně buduje pozitivní vztah ke scénickému umění a kultuře. Na okraji stojí malé děti, pro něž Divadlo tvoří inscenace v žánru pohádky a dále senioři, pro něž byl

²⁵⁷ O Divadle. In: *Divadlo Tramtarie* [online]. [cit. 19. 1. 2020]. Dostupné z: <https://divadlotramtarie.cz/o-divadle/>

²⁵⁸ Tamtéž.

v roce 2019 uspořádán osvětový projekt ve spolupráci s Policií ČR a Olomouckým krajem, a sice komentovaná inscenace s názvem *Víš, kdo volá?*. Inscenace je koncipována jako prevence proti falešným a manipulativním obchodníkům.²⁵⁹

6.3. Inscenace Velký Gatsby

Inscenace Velký Gatsby v podání olomouckého Divadla Tramtarie spadá do dramaturgické linky, jež se věnuje jednak zahraničním, a jednak tuzemským adaptacím slavných literárních děl. Staví se tak na stejnou rovinu jako na příklad inscenace *Růže pro Algernon*, *Anna Karenina*, *Válka s mloky*, *R. U. R.*, *Stařec a moře*, *Kabaret nahatý Shakespeare* a další.²⁶⁰

Premiéra se uskutečnila dne 8. dubna 2018 a představení, která se aktuálně hrají zhruba jednou až dvakrát do měsíce, jsou stále k navštívení.²⁶¹ Za zdramatizováním románu v překladu Lubomíra Dorůžka a režii stojí umělecký šéf souboru Vladislav Kracík. Ten úzce spolupracoval s hostující dramaturgyní Kateřinou Menclerovou, jež standardně působí v Divadle Petra Bezruče v Ostravě. Nápad neobvyklého scénografického zpracování přísluší Hynku Petržalkovi, hlavní autorkou kostýmů je dvorní výtvarnice souboru Adéla Szturcová a hudbu složil skladatel Dalibor Elimut. Vzhledem k faktu, že se v inscenaci objevují i taneční a bojové scény, přizval Kracík i dva choreografy Elišku Holčapkovou a Daniela Bodláka. V titulní roli Velkého Gatsbyho se představil Václav Stojan. Celkem bylo do inscenace obsazeno sedm kmenových herců a hereček a dva hosté z Moravského divadla Olomouc.²⁶²

²⁵⁹ JINDRA, Petr. *Víš, kdo volá?* Divadlo Tramtarie seniorům poradí, jak nenaletět „šmejďům“. In: *City.cz* [online]. [cit. 19. 1. 2020].

Dostupné z: <https://olomouc.city.cz/zpravodajstvi/vis--kdo-vola--divadlo-tramtarie-seniorum-poradi--jak-nenaletet---smejdm-/18688>

²⁶⁰ O Divadle, cit. dílo, viz pozn. č. 257, s. 88 této práce.

²⁶¹ V době, kdy je tato diplomová práce psána, se Česká republika nachází v povinné karanténě s cílem zamezení šíření nového typu koronaviru COVID-19. Z toho důvodu jsou také na území ČR dočasně uzavřena všechna kulturní zařízení včetně divadel.

²⁶² *Velký Gatsby*. *Divadlo Tramtarie* [online]. [cit. 13. 2. 2020].

Dostupné z: <https://divadlotramtarie.cz/inscenace/velky-gatsby/>

V práci již bylo naznačeno, že čtenáři a diváci jazzového věku mohli vnímat ze svého pohledu toto dílo jako detektivní příběh. Zpracování Divadla Tramtarie tuto domněnku z části podporuje. Vyprávění příběhu se odehrává retrospektivně a je střihově protkáno policejními výslechy jednotlivých postav, které hovoří o své zkušenosti se zavražděným Jayem Gatsbym. Doba a okolnosti vzniku díla jsou zde zcela upozaděny. Tramtarie sice čerpá ze základních motivů Bouřlivých dvacátých let, ale zároveň tuto inscenaci posouvá do blíže neurčeného času současného dění. Touto motivací je dle anotace tvůrců akcentování nadčasových témat, jako jsou na příklad neschopnost řešit problémy vlastního života, povrchnost jednorázových milostných a alkoholových zážitků, bezcílnost či únava z dnešního konzumního světa. Velký Gatsby vstupuje do tohoto kódu jako symbol naděje. *„Je možné věci změnit, tak jak chceme. Stačí jenom upřímně jít za svým cílem a pokud se tak rozhodneme, potom není žádná meta, kterou bychom nedokázali zdolat. „Je to vlastně jednoduché’ pronáší Gatsby.“²⁶³*

Je to však právě Gatsby, který v příběhu končí ze všech nejhůř. Divák se skrze policejní výslechy dozvídá nejvíce o samotných svědcích událostí, nikoli však o oběti vraždy. Tramtarie se zde odklání od původního materiálu a vypouští rozklíčování Gatsbyho pravé minulosti o pašeráctví alkoholu. Inscenace tak působí tajemně od začátku až do samého konce.

K navození dojmu přepychu a pompéznosti života americké smetánky pomáhá tvůrcům netradiční a složitá vizuální složka, která je pro malé komorní jeviště Divadla Tramtarie spíše neobvyklá. Scénograf Hynek Petrželka pokryl prostor divadelních prken bazénem, jenž se v průběhu představení napouští skutečnou vodou. *„Je to pro nás naprosto nové, s živou vodou je potřeba pracovat úplně jinak, než jsme zvyklí, zkoušení bylo díky tomu hodně kreativní a bavilo nás. (Václav Stojan, představitel Velkého Gatsbyho).“²⁶⁴*

²⁶³ Tamtéž.

²⁶⁴ Velký Gatsby Divadla Tramtarie se odehrává v bazénu s vodou. In: *i-divadlo.cz*. [online] 5. 4. 2018 [cit. 16. 2. 2020].

Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/zpravy/velky-gatsby-divadla-tramtarie-se-odehrava-v-bazenu-s-vodou>

Herci nehrají jen v bazénu ale i na jeho okrajích či na mole, které je umístěno po pravé straně jeviště. Živá voda v bazéně pak představuje zástupný prvek mimo jiné i pro účely nezřízeného popíjení alkoholu, který je v celé inscenaci přítomen a jehož je stále dostatek. S vodou se také pracuje i při tanečních kreacích na bujarých Gatsbyho večírcích. Zde je patrná také hravá práce se světlem a moderní hudbou. Za znak anonymity hostů na velkolepých party se herci schovávají za bílými maskami. To odkazuje na příběhový fakt, že se na Gatsbyho večírcích objevují známí i neznámí, mladí i staří, muži i ženy, zkrátka všichni, kdo si chtějí užít večírek za cizí peníze. *„Herci na scéně vytváří light show za pomoci neonových masek a kostýmových doplňků. Prostor je tak plný barev, tance, hudby a vody, přesně tak, jak to vyžaduje párty v ‚gatsbyovském‘ stylu, při níž dochází k odpoutání od reality.“*²⁶⁵

V zadním plánu si pak divák všimá dřevěné zdi s čtvercovým poloprůsvitným otvorem, jenž navazuje dojem čelního skla automobilu, které je velmi důležité pro vyvrcholení příběhu. Kostýmy postav odpovídají nejvíce stylu *casual*, neboli volnočasovému elegantnímu oblečení. Rovněž se zde využívají i rekvizity z dnešního světa, jako je například mobilní telefon.

*„Velký Gatsby opět posunul hranice Tramtarie. Jedná se o jeden z nejdražších a zároveň umělecký nejnáročnějších projektů, do kterých se kdy tato olomoucká scéna pustila. Fitzgeraldův román je látka, která již od svého vzniku v roce 1925 láká filmaře i divadelníky k uchopení. Vznikla tak celá řada filmů i divadelních verzí, málo kdy se ale podařilo magii Fitzgeraldova románu přenést. A my věříme, že se nám to povedlo. (Vladislav Kracík, režisér).“*²⁶⁶

²⁶⁵ KUPCOVÁ, Petra. Velká bazénová párty v Tramtarii. In: *Divá Báze*. [online] 6. 5. 2018 [cit. 16. 2. 2020]. Dostupné z: <https://divabase.cz/velka-bazenova-party-v-tramtarii/>

²⁶⁶ Velký Gatsby Divadla Tramtarie se odehrává v bazénu s vodou, cit. dílo, viz pozn. č. 262, s. 90 této práce.

7. Konceptualizace herectví v praxi

7.1. Herectví Barbory Šebestíkové

Barbora Šebestíková je mladá česká herečka, za jejíž domovskou scénu platí Divadlo Tramtarie v Olomouci. Zde působí od sezóny 2008/2009, kde se představila v autorské inscenaci *I na Batmana občas padne smutek* v režii Vladislava Kracíka.²⁶⁷ Od té doby se na jevišti Divadla Tramtarie objevuje pravidelně dodnes, a to jak v pohádkách, tak i ve vážných či komediálních inscenacích. Jako host se objevila také v pohybové inscenaci *Dej mi štěstí* v Divadle na cucky²⁶⁸.

Rozhovor s Barborou Šebestíkovou na téma herectví proběhl dne 17. 4. 2020, toho času v době celosvětové koronavirové krize. Rozhovor se proto uskutečnil ve formě videohovoru přes sociální síť. Herečka byla dopředu upozorněna, že se nebude jednat o klasické interview, ale o experimentální metodu vycházející z nových progresivních proudů nahlížení na divadelní umění. Pro získání potřebného materiálu byla zvolena strategie volného vyprávění, kde se herečka dotknula takových témat, která v rámci vlastního nahlížení na uměleckou profesi považovala za důležité. Tento asi půl hodinový projev byl následně přepsán do textové podoby a je volně k nahlédnutí v přílohách této práce. Proces analýzy dále spočíval v hledání a kategorizování metafor, které Barbora Šebestíková v hovoru spontánně a bez rozmýšlení používala. K tomuto úkonu pak v této práci posloužily internetové slovníky, zvláště pak *Slovník spisovného jazyka českého*²⁶⁹ vydávaný Ústavem pro jazyk český AV ČR.

Jak je již zmíněno výše, celý rozhovor je pojímán jako příběh. Každý smyslupný příběh má počáteční výchozí bod, dynamický průběh a cíl v podobě

²⁶⁷ NĚMEČKOVÁ, Petra, KRACÍK, Vladislav, LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, RICHTER, Luděk. *Divadlo Tramtarie: almanach 2005-2015*. Olomouc: Divadlo Tramtarie, 2015, s. 33.

²⁶⁸ Divadlo na cucky. *Dej mi štěstí*. *Repertoár – archiv inscenací* [online]. [cit. 21. 4. 2020].

Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=dej-mi-stesti>

²⁶⁹ UJČ AV ČR, v. v. i. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 24. 4. 2020]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz>. Dále užíváno pod zkratkou SSJČ.

pointy plynoucí ze závěru vyprávění. Ona dynamičnost se projevuje v závislosti na určitém prostoru a linearitě času. V podobě příběhu se tak ukazuje základní představové schéma tzv. *cesty*, které pomáhá respondentce strukturovat její tělesnou zkušenost s okolním světem. Barbora Šebestíková již v úvodu rozhovoru nasadila velmi přátelský a příjemný tón, za nímž se ale skrývala jistá míra nejistoty a pokory. První věty totiž věnuje omluvám s následným upozorněním na nedostatečnou kvalifikaci v uměleckém oboru. Sama sebe přitom označila za divadelního *eléva*. Dle SSJČ bývá takto v některých institucích označován začínající student. V oborovém *Divadelním slovníku*²⁷⁰ od Patrice Pavise nicméně o tomto hesle není ani zmínka. Odpověď poskytl až *Praktický divadelní slovník* sepsaný českým divadelním praktikem Luděkem Richtermem. Zde je elév popsán jako divadelní začátečník, respektive nováček.²⁷¹ I přes více než desetiletou praxi v divadelním prostoru tedy Šebestíková nezakrývá spojitost s amatérským prostředím, odkud Divadlo Tramtarie původně vychází. Také je zde přítomný akcent na umělecké vysokoškolské vzdělání a bez něj jakoby byl herec i se svými kvalitami automaticky na nižší úrovni.

Vzdělávání však není omezeno jen prostorami školních budov, ale jedná se o celoživotní neukončený proces poznávání. V kapitole věnované prototypům se objevuje příklad učitele. Zde je popsáno, že učitel je člověk, který ostatním předává dovednosti a vede je k určitému výkonu. Promítne-li se toto přirovnání do divadelního prostředí, sehrává zde roli učitele režisér inscenace. Herec je pak žák, který nastudovává danou látku, aby v rámci ní následně předvedl obstojný výkon před publikem. Proces poznávání látky, který je realizován v podobě divadelních zkoušek, vrcholí premiérou. I zde se tedy jedná o schéma cesty. Ta se proměňuje v závislosti na okolním prostředí a objevuje se na ní mnoho překážek, které herci musí překonat. Barbora Šebestíková konceptualizuje úroveň obtížnosti na základě smyslové modality hmatu. Náročnost je buď lehká, nebo těžká. Do běžné lidské komunikace se tak metaforicky projektuje vlastní tělesná zkušenost s tíhou fyzických předmětů, což je hlavní určující znak tzv. *ontologické metafory*. Jak píše lingvistka

²⁷⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila: JOBERTOVÁ, Daniela. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s.

²⁷¹ RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008, s. 41.

Jasňa Pacovská ve své didaktické publikaci *K hlubinám študákovy duše*: „*To, co naše tělo ,zakusilo’ je ,zaznamenáno’ v řeči.*“²⁷²

S ohledem na inscenaci *Velký Gatsby* herečka přiznává, že proces poznávání její postavy Daisy Buchannonové nebyl vůbec jednoduchý a vlivem jejích důmyslně komplikovaných charakteristických vlastností je stále tento proces neukončený a trvajícím:

„*Je pro ni prioritou materiální luxus a pohodlí, a že je krásná, povrchní, přelétává, z nuděná, něžná, nerozhodná, náladová a lehkomyšlná postava. A vyjádřit kombinaci těchto charakteristik pro mě bylo zvláště obtížné, abych je v každé scéně dokázala divákům podsouvat tak, aby jí rozuměli.*“²⁷³

Ve výše zmíněném citátu je Barborou Šebestíkovou neúmyslně naznačen důležitý rys herectví, a sice že tato profese ve skutečnosti spočívá v úmyslném lhaní či přetváření se. Dle výkladového slovníku znamená sloveso *podsunouti* mimo jiné i *nenápadně přisoudit výroku nepravý význam*. Nicméně pro diváka tato přetvářka nenese ryze negativní konotace. Herec je naopak za důmyslné a věrohodné lhaní chválen a oceňován. Příkladový model *Velký Gatsby* byl do této práce zvolen záměrně, a to z důvodu rozporuplného chování jednajících postav, kde má, slovy Barbory Šebestíkové, každá jedna postava větší či menší vroubek. Právě ona rozporuplnost může mít za následek fakt, že divák, či dokonce samotný herec nemusí s touto postavou vždycky souznit a sympatizovat.

Ostatně sama Šebestíková přisuzuje v rozhovoru své postavě Daisy titul *čubka*. Zatímco *Slovník spisovného jazyka českého* nachází pod tímto heslem pouze synonymum výrazů *fena* a *psice*, další slovník vydávaný Ústavem pro jazyk český AV ČR s názvem *Internetová jazyková příručka*²⁷⁴ uvádí i další významy. Ty jsou *běhna*, *nevěstka* či *nestoudná ženština*, tedy výrazy značně obhroublé až vulgární odkazující k ženské promiskuitě. Nicméně zatímco divák má s danou postavou

²⁷² PACOVSKÁ, Jasňa, cit. dílo, s. 61.

²⁷³ ŠEBESTÍKOVÁ, Barbora. Rozhovor s autorem práce [videozáznam]. Olomouc, 17. 4. 2020. Videozáznam uložen v osobním archivu autora magisterské diplomové práce.

²⁷⁴ UJČ AV ČR, v. v. i. *Internetová jazyková příručka* [online]. 2008–2015 [cit. 24. 4. 2020]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz>

v tomto pojetí pouze jednu krátkou zkušenost, herec s postavou žije daleko déle a snaží se pochopit její počínání do detailů a porozumět jí s jistou mírou empatie jako reálně žijícímu člověku. S ohledem na diváckou zpětnou vazbu Šebestíková říká:

„A i když na mě Daisy působila negativně, tak jsem se přece jenom snažila, aby si diváci řekli: ‚Jo, ona sice čubka je, ale já ji vlastně chápu, proč to tak má‘. A i přesto mě teď vlastně lidi nemají rádi, protože tam hraju to, co tam hraju.“²⁷⁵

Z hlediska kognitivistického nazírání zde v rámci teorie prototypů platí Daisy za tzv. *typický příklad*, který reprezentuje, a tím pádem i definuje širší sociální skupinu. Typické příklady nejsou předmětem veřejné debaty a nemění se radikálně v průběhu času. Jak je patrné z páté kapitoly, román *Velký Gatsby* vypovídá o specifickém chování ve velmi specifické době a na jednom určitém místě světa. Aby současný divák dokázal tuto látku srozumitelně pochopit, museli se inscenátoři přirozeně upnout k funkčnímu zobecňování. To se neprojevuje jen tím, že příběh zasadili do moderní doby, kde jsou přítomny technické výtvarné prvky dnešního světa či prvky dnešního stylu oblékání. Zobecňování se projevuje i v herectví. Barbora Šebestíková blíže hovoří o procesu zkoušení a o neočekávaných situacích, které pomohly ke vzniku Daisy:

„Například na to, jak uchopit vztah Daisy s manželem Tomem, jsme přišli až v půlce. Ona je jak ptáček ve zlaté kličce. Byť si život plný bohatství a luxusu sama vysnila, nemůže uniknout a chybí jí láska. Tam jsme přišli na to, že Tom evidentně nechodí pro ránu daleko a bije ji. To sice vůbec nebylo ve scénáři, ale snažili jsme se to tam v lehkých nuancích dávat, aby to těm divákům došlo.“²⁷⁶

Ve vztahu postavy Daisy k jejímu manželovi Tomovi odkazuje herečka na frazém *být jako ptáček ve zlaté kličce*. Pod heslem *klec* ukazuje SSJČ na prvním místě prostor uzavřené schránky nebo ohrady obvykle tvořené mřížemi a určené pro chov ptáků nebo zvířat. Tím se od schématu cesty posouvá tato práce k metafoře nádoby. Ta vyniká svou státností a ohraničeností vůči vnějšímu i vnitřnímu prostoru. Ve druhé kapitole je zmíněna metaforičnost ptactva v českém obrazu světa a typických

²⁷⁵ ŠEBESTÍKOVÁ, Barbora, cit. dílo, viz pozn. č. 273, s. 94 této práce.

²⁷⁶ Tamtéž.

konotací *svobody* a *volnosti*. Když je ale pták uzavřen do klece, je mu volný pohyb znemožněn. *Zlatá klec* pak symbolizuje konotace přepychu a pohodlnosti. Pomocí užitého deminutiva *ptáček* si herečka dopomáhá k faktu, že její postava je mladá žena. Se zdrobněným obrazem *klícky* zase souvisí fakt, že zbavení se svobody ve prospěch luxusu zvolila postava dobrovolně jako svou životní náplň.

Kolokace „životní náplň“ zde zároveň posloužila jako uvědomění si faktu, že i ohraničenost lidského těla je z kognitivistického hlediska metaforizována jako nádoba. Slovníky ukazují, že obsahem tělesné schránky je tzv. *duše*, respektive *vnitřní vědomí a schopnost člověka myslit, cítit a chtít, vázané na jeho hmotnou podstatu a vznikající mozkovou činností*. Již zde lze spatřit jisté propojení mezi schématem uvnitř-vně. Ne nadarmo se také lidskému duševnímu životu přezdívá slovem *nitro*. V této souvislosti se však dá také hovořit o prostorovém schématu *povrch-hloubka*. Pokud jsou lidské city hluboké, jsou opravdové. Povrchní city pak značí pravý opak.

„*Ona je totiž taková: ‚Mmm, přetvářka, mám se krásně, budeme pít a jíst a sluníčko...‘, jenže pak se setkala s Gatsbym a nemusela se přetvařovat. Mohla si dovolit být naprosto upřímná a otevřená. Nemusela si na nic hrát, a to mi přišlo krásné.*“²⁷⁷

Z výše zmíněného citátu vyplývá na pozadí několika metafor i jakási analogie mezi reálným heretvím a herectvím uvnitř příběhu. Postava Daisy totiž v negativních konotacích *hraje*, tedy předstírá. Právě zde herečka Barbora Šebestíková mluví o složitosti své postavy a o tom, proč právě Daisy pro ni byla jednou z nejobtížnějších hereckých výzev vůbec. Za povrchním lživým vystupováním a jednáním se totiž skrývají hluboké a opravdové city. Herečka říká, že jen a pouze Gatsbymu se Daisy mohla plně *otevřít* – ve smyslu umožnit mu nahlédnout do hloubky svých skrytých citů. *Hloubka* zde tím pádem platí za *orientační metaforu*, která vypovídá o upřímných a nepředstíraných emocionálních stavech a mezilidských vztazích.

Z rozhovoru je víc než patrné, že herečka přistupuje k postavě Daisy jako k reálně žijícímu člověku. K tomu má na jednu stranu sice jistou emocionální vazbu,

²⁷⁷ Tamtéž.

ale na druhou stranu si od něj snaží držet patřičný odstup. První zmíněný aspekt se projevuje skrz obhajování postavy, empatii, porozumění jejím myšlenkovým pochodům a v neposlední řadě pochopení příčinám a následkům jejího jednání. Tato *cesta poznání* však nevychází ze skutečných hereččiných pocitů, ale ve větší míře z načerpaných diskurzivních znalostí, jako byly původní předloha od F. S. Fitzgeralda a filmová zpracování od Jacka Claytona a Baze Luhrmanna. Daisy Barbory Šebestíkové je tak seskládána převážně z charakteristických vlastností různých variant této smyšlené postavy.

V menší míře se pak Daisy promítá do skutečného života Barbory Šebestíkové jako známá osoba, jejíž přítomnost je spíše trpěna než vítána. Nicméně i přes nevoli zde hraje roli jeden hlavní společný rys, a sice otázka ženskosti. Na pozadí všech charakterových vlastností postavy využívá herečka ty nejjobecnější signály *sociálního stereotypu* ženskosti. V rámci výčtu Daisyných charakteristik věnuje Šebestíková první místo aspektu krásy. Zde se jedná o ryze vizuální vjem, který v rámci inscenačních strategií stereotypně cílí na konotace ženy jako sexuálního objektu. Za zmínku stojí na příklad časté střídání ryze ženských kostýmů, jako jsou krátké sukně či šaty, dlouhé udržované vlasy či výrazné líčení. Zde se však odkrývá pozoruhodný fakt, kdy režisér Vladislav Kracík zvolil v tomto ohledu důmyslný protipól k původní knižní předloze. Jak je již popsáno v páté kapitole, pro bouřlivá dvacátá léta jsou za typické znaky ženské krásy pokládány průchodnost maskulinních prvků do stylu oblékání, krátké vlasy, kouření na veřejnosti ad. Složitější a více abstraktní ženské sociální stereotypy se promítají na příkladu reflexe výše zmíněného domácího násilí. Na odiv je dáována jednak ženská bezbrannost, něžnost, menší fyzická síla, ale také i citová či materiální závislost na muži. Nutno také podotknout, že v rozhovoru o herectví používá Barbora Šebestíková časté příklady ke gastronomii a vaření, což je činnost, která také spadá do sociálního stereotypního přístupu k ženám. V rámci teorie prototypů dle Tobina Nellhause se jedná o tzv. *významové příklady*, které bývají vybírány na základě obecné známosti. Ozvláštněný znamená *kořeněný*, plnohodnotný je *šťavnatý*, *konzumace jídla a pití* symbolizuje blahobyt, avšak *proces vaření* je spojován se stresem. A v neposlední řadě hovoří herečka o ženské sounáležitosti a vzájemném pochopení:

„Nicméně, když jsem se o tom bavila s režisérkou Hankou Marvanovou, která teď u nás bude dělat Nebezpečné známosti, tak mi řekla, že pro ni jsem vlastně ta

nejmenší čubka ze všech těch postav. To mě mile překvapilo. Možná je to i tím, že ona mě vlastně pochopila jako ženská a vnímala to, jak jsem to myslela i já. Je to ale samozřejmě jeden názor z mnoha.“²⁷⁸

Hereččin soukromý život se tedy jakoby obalí životem postavy Daisy, přičemž není vpuštěn hlouběji ke skutečnému nitru. Tady navazuje práce na kapitulu, ve které je zmíněno schéma *být v roli*, které platí za schopnost maximálního soustředění v aktuálním okamžiku. Byť zde dochází k potlačení vlastní osobnosti ve prospěch uvolnění místa pro vědomí postavy, neuskuteční se proces vedoucí k neutrálnímu stavu. Zásadním aspektem pro obživnutí role je přítomnost dalších herců na jevišti. Skutečná lidská opravdovost je tak ukrytá někde hluboko uvnitř, což dokazují hereččiny slova: „*V každé postavě budu vnitřně Bára. Vždycky. Když přijdu na jeviště, tak mi to přeblikne a do situací mě hází ten, se kterým partnerím.*“²⁷⁹

V kapitole této práce, jež se věnuje konceptualizaci těla a emocí na jevišti, je zmíněno, že ústředním centrem pro zpracovávání myšlenek je v českém obrazu světa *hlava*. Herečka využívá nejen známé příklady somatické frazeologie jako třeba *lámat si hlavu*, což značí usilovné přemýšlení, ale také i hlavu samotnou pojímá jako nádobu. V té se jednak myšlenky rodí, jednak rozvíjí, a jednak se vlivem jejich přehlčení může tato nádoba přeplnit a vytvářet různé psychické i fyzické nežádoucí účinky. Herečka pro popis takových negativních vlivů používá slovo *opruz*. *Slovník spisovného jazyka českého* nachází pouze heslo *opruzení*, které odkazuje k procesu vznikání kožního onemocnění. Na základě nepříjemných zkušeností s bolestmi, které při tomto onemocnění sužují tělo, vznikl pravděpodobně v přeneseném významu i expresivní výraz *opruz* jakožto zobecnění nepříjemných událostí. Nakupené myšlenky v řídicím centru tedy musí z těla ven, a to prostřednictvím řeči. Lingvistka Jasňa Pacovská ve své didaktice říká, že „*řeč (a to, co se řečí nebo v řeči materializuje) si představujeme jako substanci, již je člověk naplněn a která se z něho volně nebo méně volně dostává ven.*“²⁸⁰

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ PACOVSKÁ, Jasňa, cit. dílo, s. 52.

V procesu poznávání postavy volí herečka možnost psaní, což jí umožňuje myšlenky na jedné straně formalizovat, a na druhé straně uchovat a následně lépe uvést v platnost. Takové jednání odpovídá teorii kultury tisku Tobina Nellhause o představových schématech, která dominují v daných epochách a společnostech. Také s ohledem na rozhovor pro rozměry této práce si Barbora Šebestíková své myšlenky předem připravila ve formě poznámek na papír, a to z důvodu snazšího a pohotového komunikování:

„Pak jsem si sedla a začala jsem psát. Docela dost. Když jsem si totiž tu otázku sama položila v hlavě, tak se ta slova najednou ze mě začala sypat a chrlit.“²⁸¹

Konceptualizaci hlavy jako přeplněné nádoby používá herečka i v souvislosti s divákem a se zodpovězením si otázky, proč vlastně lidé rádi chodí do Divadla Tramtarie:

„Každý máme určitě své problémy, chodíme s plnou hlavou z práce, pak přijdeme do toho divadla a mým úkolem je, aby ti lidi na tu hodinu naprosto vypnuli, vypustili ty svoje problémy, relaxovali, smáli se tomu, co vidí...“²⁸²

Z tohoto tvrzení vyplývá několik zásadních kognitivistických poznatků. Zaprvé se jedná o konceptualizaci lidského těla jako strojového zařízení, jehož řídicí centrum se dá vypnutím uvést do stavu nečinnosti. Za druhé se zde nepřímou odkrývá metaforizace na základě nejspolehlivějšího smyslového vjemu *zraku* a *vidění*. Prostor Divadla Tramtarie není příliš velký a divák je s herci ve značné blízkosti. Tato konceptualizace na základě schématu *blízký-daleký* se pak projektuje do slov herečky, kdy říká, že diváci vidí „*každé mrknutí oka*“. A v neposlední řadě je zde patrné, že uvolnění myšlenkového napětí nemusí vést výhradně skrze mluvenou či psanou řeč. Herečka užívá výraz *oddechnout si*. Ve výkladovém slovníku se pod tímto heslem nalézá vysvětlení *dechem něco odvanout pryč*. V tomto kontextu se tedy dá přenést výraz *oddechnout si* ve smyslu *odvanout přehršel myšlenek*, a uvolnit tak napětí v nádobě hlavy. Toto odvanutí z těla ven musí proběhnout skrze nějaký otvor, zde tedy skrze ústa. Ta umožňují člověku nabírat vzduch do plic a vypouštět jej.

²⁸¹ ŠEBESTÍKOVÁ, Barbora, cit. dílo, viz pozn. č. 273, s. 94 této práce.

²⁸² Tamtéž.

Ústa jsou však také hlavním orgánem komunikace a skrze teze o uvolnění myšlenkového napětí se dokazuje jistá komunikační výměna mezi hercem a divákem. Ten totiž má možnost na hercovo jednání bezprostředně reagovat, a to na příklad formou smíchu. Taková komunikační výměna je dle Barbory Šebestíkové prospěšná pro obě strany. Divák dosáhne uvolnění, což herečce sdělí skrze smích, a ona má tak radost z dobře odvedeného výkonu. Za nejdůležitější poslání divadla však herečka považuje jistý druh myšlenkového přesahu, kdy se skrz herectví dostane divákovi hluboko do jeho nitra k jeho opravdovým citům a pohnutkám. Pod příběhovou povrchní linkou se často skrývají hlubší významy, a to často s přesahem do společnosti. Hlavním úkolem herectví je dle Barbory Šebestíkové tyto skryté významy srozumitelně divákům *předat* tak, aby si je následně s sebou *odnesli* i z budovy divadla. Slovesa *nésti* a *předati* se v českém jazyce používají ve smyslu *udržení a následné manipulace něčeho v rukách*. Jedná se tedy o další důkaz konceptualizace myšlenkového porozumění na základě smyslových vjemů. V tomto konkrétním případě se jedná *hmat*. Tuto metaforizaci lze vysledovat i v hovoru o komunikaci mezi herci na jevišti. Barbora Šebestíková zmiňuje, že ji kolegové *hází* do situací.

Na divadle je však běžné, že v rámci komunikační výměny dojde k neporozumění. I zde zastává hlavní funkci metaforizace hmatu. Když se na jevišti stane v rámci herecké interakce něco neočekavaného, *vyhodí* to Barboru Šebestíkovou z role, respktive z koncentrace. Takovou událost zároveň nazývá jako *boření domečku z karet*. Tento frazém se v českém jazyce používá pro vyjádření *něčeho nepevného* či *chatrného*, co se snadno zhroutlí směrem dolů. Také zde lze uplatnit Lakoffův a Johnsonův příklad o orientačních metaforách, kdy nahoře je dobré a dole je špatné.

V souvislosti s vnímáním diváka herečka hovoří o tom, že se divák *nechytá*. To ji vede k nasazení většího hereckého důrazu, což vyjadřuje frází *šlápnout na to*²⁸³ ve smyslu *pustit se do něčeho s vervou*, případně *šlapat na jinou hranu*, čímž odkazuje ke změně herecké strategie. Zde se v rámci hmatové konceptualizace přidává metaforičnost spojená s nohama. Šlápání na nohách slouží k pohybu, což přirozeně

²⁸³ V SSIČ je výraz uveden v podobě „šlápnout do pedálů“

značí změnu. Patrná je také výsada lidského druhu, a sice vertikálnost. Stání na obou nohách odkazuje v jednání k jistotě a opravdovosti:

„Jakmile vycítím, že se to lidem líbí, že jsme na stejné vlně a můžeme jet dál, je to pro mě potěšení.“²⁸⁴

Frazémem *být na stejné vlně*²⁸⁵ obohacuje herečka konceptualizaci zraku a hmatu také o metaforu v rámci vnímání *sluchového*.

Ve výzkumu konceptualizace herectví Barbory Šebestíkové vychází najevo několik závěrů. Primárním cílem bylo zjistit, zda respondentovo vyjadřování odpovídá také jeho uvažování. Takový ucelený náhled zcela jistě ovlivňuje řada faktorů, ať již biologických, sociálních či psychologických. V prvním případě ona sama pojímá svou dovednost herectví jako neustále vyvíjející se proces učení a poznávání. Jako základní nástroj k realizaci herectví jí slouží vrozená schopnost komunikace, kterou využívá jak směrem k hereckým kolegům, divákům a režisérovi, tak i směrem ke své postavě a k sobě samotné. V situaci, kdy o vlastním herectví hovoří, uvažuje v intencích jazyka z hlediska somatické frazeologie a tělesných zkušeností se světem. Tím se v rozhovoru potvrzuje původní hypotéza této práce, a sice tvrzení, že herecké jednání je komunikace.

7.2. Herectví Jana Ťoupalíka

Herec Jan Ťoupalík pochází z Ústí nad Labem. V roce 2011 absolvoval obor činoherní herectví na Divadelní fakultě AMU v Praze. Během studií se objevil na různých jevištích, jako v Divadle na Vinohradech, Národním divadle či na Letních Shakespearovských slavnostech. Po ukončení studia se vrátil do Ústí nad Labem, kde získal své první angažmá v Činoherním studiu. V současné době žije již šestý rok v Olomouci. Jako herec působí hlavně v činohře Moravského divadla Olomouc.²⁸⁶

²⁸⁴ ŠEBESTÍKOVÁ, Barbora, cit. dílo, viz pozn. č. 273, s. 94 této práce.

²⁸⁵ Jinak též „být na stejné vlnové délce“

²⁸⁶ Jan Ťoupalík. In: *Moravské divadlo Olomouc* [online]. [cit. 26. . 2020]. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/cinohra/umelci/?s=detail&id=189>

Mimo to se zabývá stand up comedy či prací v rozhlase. V Divadle Tramtarie se objevuje v několika inscenacích jako host, přičemž zde bývá obsazován jak do komediálních, tak i do vážnějších rolí. V inscenaci *Velký Gatsby* ztvárnil velmi rozporuplnou postavu podváděného majitele autoopravny George Wilsona.

Rozhovor s Janem Āoupalíkem proběhl dne 25. 4. 2020, a to přes videohovor, kdy jsou v České republice z důvodu vládních opatření uzavřena všechna divadla. Hledání a kategorizování metafor v jeho projevu je navíc obohaceno o srovnání s výše uvedenou Barborou Šebestíkovou a blíže zaměřeno na problematiku teorie stereotypu. Z obou projevů je zřejmé, že respondenti pochází z jiného prostředí, a to jak geograficky, tak profesně. Navíc byl do práce záměrně vložen také aspekt genderový. I přes tyto rozdíly však lze identifikovat společné či podobné metafory, v nichž se respondenti vyjadřují, tedy jak konceptualizují svoji dovednost herectví a jak ji vnímají.

Ze začátku analýzy lze říci, že rozdílnost přichází již v úvodu obou projevů. Zatímco Barbora Šebestíková se odvolává na nedostatečné oborové akademické vzdělání, tak Jan Āoupalík, který tímto vzděláním prošel, mu ani v úvodu ani později v projevu nevěnuje příliš velkou pozornost. Odkazy na DAMU jsou zaznamenány pouze v ojedinělých zmínkách. Místo toho svádí hovor k uvědomění si svého uměleckého talentu v období mladšího školního věku. Tam dle jeho slov herectví našel. V kombinaci s dalšími užitými jazykovými prostředky lze interpretovat, že respondent přisuzuje této dovednosti téměř až magické či nadpřirozené konotace. Základové slovo *věřiti* metaforizuje do několika různých kontextů. První myšlenka na herectví se Janu Āoupalíkovi zjeví jako *blesk z čistého nebe*. Nutno podotknout, že v náboženských představách platí nebe za sídlo bohů. Dále se odkazuje k *pověřivosti*, která je v divadelní komunitě značně rozsáhlá a která také vyplývá z víry v jistou nadpřirozenou sílu. Také se odvolává k východní náboženské symbolice *jin a jang* jakžto k metafoře rovnováhy. A v neposlední řadě sám sebe pasuje do role *stvořitele*, který vlivem vlastního úsilí vytváří ryze novou osobnost, za níž je také i zodpovědný. Taková úvaha odpovídá tvrzení francouzské herečky Jane Lapotaire, jejíž slova se objevují v knize Carole Zucker *In the Company of Actors*:

„Nemůžete učit herectví, nemůžete. Je to jednoduché. Lidé to v sobě buď mají, nebo ne. Můžete je naučit, jak lépe mluvit, správně dýchat nebo analyzovat text.

Ale skutečná jiskra, která přeměňuje slova na stránce na živou a uvěřitelnou lidskou bytost...to je proces tajemství a mýtu, který nikdo nemůže analyzovat. Proto je to tak magické.“^{287 288}

Z výše zmíněného vyplývá, že herec Jan Ťoupalík pojímá herectví jako takovou dovednost, která není přirozeně dána každému. Pokud ji však v sobě člověk objeví, může ji neustále rozvíjet pomocí různých technik a metod nabytých ze zkušeností se světem. Ťoupalík říká:

„Na DAMU nám říkali, že máme hodně jezdit metrem a tramvají, koukat na lidi a ty typy si zapamatovávat. Pak ale můžeš hledat inspiraci ve filmech, v seriálech, v dalších divadelních hrách. Proto by herci měli chodit do divadla a koukat na svoje kolegy. To tě taky hodně posílá dopředu, co se týče techniky. To je důležité. Učit se od ostatních. Pořád. I v mých třiatřiceti se pořád učím.“²⁸⁹

Zde se stejně jako u Barbory Šebestíkové objevuje metafora *cesty* jakožto metafora celoživotního poznávání a hledání hranic svých schopností a dovedností. Právě ty se dají zúročit v herecké profesi. Pro lepší vyjádření svého postoje ji Jan Ťoupalík kategorizuje dle stereotypního chování v sociálních situacích. První, a zároveň i častější typ herce spatřuje Ťoupalík ve výstředním extrovertovi, který přijde do místnosti a *je ho tam plno*. Zde naráží na jistý osobitý ráz a výraznost, jimiž se tato komunita prezentuje na veřejnosti, a také na oblibu v bohémském stylu života a potřebě být ve středu pozornosti. K často akcentovanému schématu *nádooby* se tak přidává i schéma *centrum-periferie*. Vlivem neuspořádaného způsobu života se však také mohou herci chovat jako *sloni v porcelánu*. Přirovnání spojující mohutného živočicha s křehkým materiálem zlidovělo v českém jazyce jako metafora *neohrabanosti a těžkopádnosti*. Tímto frazémem tedy respondent odkazuje k faktu,

²⁸⁷ CORTÉS, Sebastián. Body and Movement as a pedagogical Tool for Actor Training. In: KUNDEROVÁ, Radka (ed.). *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*. 1. vyd. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, 2017, s. 102.

²⁸⁸ You cannot teach acting, you cannot. People either have it or they don't, it's as simple as that. You can teach them how to speak better, or breath properl, to analyse a text, but the actual spatk that transmutes words on a page into a living, believable human being...is a proces of mystery and myth that no-one can analyse. That's what makes it so magical.

²⁸⁹ ŤOUPALÍK, Jan. Rozhovor s autorem práce [videozáznam]. Olomouc, 25. 4. 2020. Videozáznam uložen v osobním archivu autora magisterské diplomové práce.

že jsou herci často méně zruční ve smyslu technickém. Druhý typ herce, ke kterému se připodobňuje i Āoupalík, jsou spíše introverti. Jejich nejdřaznější dovednost není zřejmá na první pohled a než se do něčeho pustí, musí si to patřičně *osahat*. Práce se tak zpětně vrací k metaforizaci na základě smyslových preferencí, kde se ruce a jejich základní hmatová schopnost projektují v řeči jako schopnost poznávání. Dominantní roli však zde i nadále hraje hlava jakžto řídící centrum rozumu.

S ohledem na uměleckou osobnost Jana Āoupalíka lze na něj na základě užitě rétoriky vztáhnout i sociální stereotyp hloubavého poety, což dokazují slova: „*Jak jsem říkal, píšu básničky, polovina mě je romantická duše...*“.²⁹⁰ Báseň platí ve výkladovém slovníku za *umělecký slovesný vřtvor, zpravidla ve verřích* ale také za *vřtvor vrcholné krásy, uřlechtlosti a řhlednosti*. Bášník je pak *slovesný umělec a řlověk silné obrazivosti*. Jsou to tedy právě básně, respektive jejich výsada obrazotvornosti a vyjádření bohatě obsáhlých myřlenek na minimálním prostoru, ke kterým Jan Āoupalík přirovnává své herectví na jeviřti Divadla Tramtarie.

„...*Ale ta Tramtarka ti jako herci dovolí neuvěřitelnou věc toho hereckého minimalismu. A to je pak nádhera vyjadřovat ty pocity potichu, jemňounce, kreslit malinkou tužtičkou jemnokresbu toho herectví. To je protipól k tomu velkému jeviřti, které si tohle nemůžte dovolit, protože by to vnímala jenom první řada. To je pak taková slast to hrát...*“²⁹¹

Ve výře uvedeném citátu se odkřývá představové schéma *blízky-daleký*, jež je definováno vzdáleností objektů od lidského řtla. Respondent si k vyjádření myřlenky týkající se herectví pomáhá prostorovým rozmístěním divadelního hlediřte velkých scén. Zatímco *první řada* pojímá nejbližři diváky k herecké akci, kteří mají možnost vidět nejjemněři detaily, obecnstvo na *třetím balkoně* má značně jinou perspektivu. Herec tudíž musí zvolit jinou tvůrčí strategii jako i prosazení velkých gest ři hlasité mluvy do akce. Z toho důvodu přirovnává Āoupalík celé hlediřte Divadla Tramtarie jedné, a to nejbližři řadě hlediřte v městřském divadle.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Tamtéž.

Postava George Wilsona není zdaleka jedinou postavou, kterou má Jan Ťoupalík ve svém aktuálním repertoáru. Téměř dvacet svých rolí taktéž kategorizuje, a to dle obtížnosti, respektive jednak podle míry textu, který postava pronáší, jednak podle délky doby strávené na jevišti, jednak podle žánru inscenace a v neposlední řadě podle celkového psychologického prokreslení dané role. Proto také ve svém projevu dělí role metaforicky na *malé* a *velké* či *lehké* a *těžké*. Nicméně zde zdůrazňuje fakt, že každá postava, kterou herec vytvoří, je zároveň do určité míry součástí něho samotného: „Trošku mi to připomíná ten film *Rozpolcený*.²⁹² Je to taková trošku schýza, je to na bednu, je to jako kdybys měl šestnáct dětí a musel je tahat pořád s sebou.“²⁹³

V hovoru o komediálních rolích vnímá herec svou práci skutečně odlehčeně, když popisuje, že *hraje z fleku* – ve smyslu bez přípravy. Byť je jeho vlastní osobnost v tu chvíli potlačena, nijak ho to netíží a soustředěnost věnuje jiným úkonům. V těžších rolích je ale i přirozeně těžší je herecky obsáhnout. Zde se u Jana Ťoupalíka uplatňuje metafora těla jako nádoby obohacená o Lutterbieho koncept *vyprázdnění* vlastní osobnosti s následným *naplněním* ve formě nového obsahu. K vlastnímu potlačení a navození *neutrálního stavu* dochází pomocí dechových cvičení, která herec provádí těsně před tím, než vstoupí na jeviště jako postava. To mu na tu chvíli umožní za tu postavu myslet i jednat. V případě George Wilsona tuto metodu aplikuje z toho důvodu, že musí věrohodně zahrát vraždu člověka:

„Já tam stojím a rozdýchávám se, myslím na to, že jdu zabít Gatsbyho, už se snažím myslet jako Wilson, ne jako Honza Ťoupalík a teď si uvědomím, že mi mi kvůli Gatsbymu umřela žena... Teda Wilson si to myslí...Hm, už mluvím jako Wilson, už se do něj dostávám, jen o tom tady mluvím.“²⁹⁴

Herec však zároveň uznává, že takové sebezpotlačení má i své negativní následky, kdy podstatně dlouho trvá se z vědomí postavy *vymanit*. Výkladový slovník pod heslem *vymaniti* nachází toto vysvětlení: *zbavit nadvlády, cizí moci,*

²⁹² Film *Rozpolcený* v režii M. Night Schyamalana je americko-japonský horor z roku 2016. Hrdinou příběhu je dospělý muž Kevin, ve kterém se ukrývá 23 různých osobností najednou. Roli Kevinu ztvárnil skotský herec James McAvoy.

²⁹³ ŤOUPALÍK, Jan, cit. dílo, viz pozn. č. 289, s. 103 této práce.

²⁹⁴ Tamtéž.

učinit volným, svobodným. K naprostému osvobození od postavy pak dojde tím, že ji herec metaforicky *pohřbí* derniérou. A ani v tomto případě není osvobození jisté. Āoupalík toto tvrzení dokládá v souvislosti s dalším sociálním stereotypem, a to je záliba herců v konzumaci alkoholu, který domněle vytváří svobodnou a nezatíženou mysl.

Z výše zmíněného vyplývá, že herec přistupuje k postavě jako k reálnému člověku, respektive k vlastnímu dítěti. To nedokazuje jen příklad, jenž je uveden v citátu, ale také fakt, že se cítí být rodičem-stvořitelem, který postavu vytvořil z kusu vlastní osobnosti, a tudíž má i nutkání její skutky a chování obhajovat.

„...A co se týče postavy toho Wilsona, tak já mám toho chlapíka vlastně docela rád. Já si totiž nemyslím, že je to úplně negativní postava, ale obecně když hraješ vyloženě negativní postavu, máš nutkání ji obhajovat, protože je to pořád přece jen součást tvoji osobnosti. Byl je to padouch.“²⁹⁵

Jan Āoupalík říká, že díky své výšce a urostlé tělesné stavbě bývá často obsazován do rolí hromotluků, dokonce i padouchů. Takhle zpočátku na povrchové úrovni vnímal i postavu George Wilsona. Toho si v představách projektoval ve formě dalšího výrazného sociálního stereotypu:

„Je to v hlavě taková ta představa amerického automechanika pomazaného od oleje, který je ale chlapák. Doma pak vypije pět piv a jde spát, aby mohl pak celý příští den makat, aby uživil svoji rodinu.“²⁹⁶

Výše zmíněná citace zároveň dokládá tvorbu artikulované paměti postavy, jež ve svých tezích proklamuje Rhonda Blair. Je to kaskádovitý proud obrazů, který pomáhá herci pochopit a vcítit se do jednání postavy. Tuto prvotní Āoupalíkovou představu ale rozbil inscenační styl režiséra Vladislava Kracíka, který s oblibou zadává hercům protiúkoly. S ohledem na vnitřní prokreslení postavy George Wilsona zaznamenal Kracík také jeho *jemnou* část povahy. Onu něžnost, vlídnost, pozornost

²⁹⁵ Tamtéž.

²⁹⁶ Tamtéž.

a hlavně věrnost převzal Āoupalík sám ze sebe a ze svých vlastních rysů hloubavého básníka.

V rozhovoru k této práci věnuje Jan Āoupalík vztahům herec-herec a herec-režisér dost velký prostor. Uvědomuje si, že divadlo je tvůrčí proces několika složek, jejichž práce musí být kompatibilní. Pro jasnou představu uvádí, že *divadlo je jako stroj*, který má malá a velká kolečka. Když se pak cokoli pokazí, či se zlomí i to nejmenší kolečko, stroj nefunguje. Taková metafora nese název ontologická a vzniká na základě zkušeností s materiálně existujícími objekty, na jejichž dominantách jsou následně připodobňována abstrakta.

Za nejdůležitější při práci na jevišti pokládá herecké partnerství. To také metaforizuje na základě tzv. významných příkladů, kde se ohlíží na známost sportovní tematiky. Herecký soubor pokládá za *tým*, repliky si mezi sebou herci *nahrávají* a vrcholný vtip či pointu pokládá za *smeč*. V této souvislosti dokládá také dvě známá divadelní rčení, a to *není malých rolí a krále tvoří dvůr*, která rovněž odkazují k důležitosti hereckého partnerství.

Ve vztahu k režisérovi také klade důraz na partnerskou komunikaci. Tvorba postavy je podle Āoupalíka zásluha obou. Režisér dává herci obecné podněty a ten na základě tvůrčích schopností tyto podněty zpracovává.

„Vláda mi říkal, že to sice dělám dobře, ale furt tomu něco chybí. A my jsme s Vládou nemohli přijít na to, co to je. No, a pak to Vládu napadlo a říká: ‚Āoupi, když se tam jako Wilson budeš dostávat do těch vypjatých situací, zkus mi tam dát nějaký tik.‘ A z toho jsem pak vymyslel nakonec to, co tam dělám. Jednak to zadržávání, a jednak tik v obličeji.“²⁹⁷

Toto nonverbální ozvláštňení zasadili tvůrci do scénáře dva dny před premiérou, tedy v době vrcholícího procesu zkoušení. Jan Āoupalík zde v rozhovoru opět metaforizuje myšlenky pomocí sportovní tematiky. Generáلكový týden v Tramtarii považuje za šílený *maraton* a náhlé změny přirovnává k náhlému odjezdu na *olympiádu v hokeji*. Právě skrze tyto záškuby pak ale herec komunikoval

²⁹⁷ Tamtéž.

s publikem a podsouval jim zprávu, že s postavou není něco v pořádku. V jeho slovech lze najít orientační metaforu *vědomý je nahoře*.

„Musel jsem to zároveň od nuly vygradovat postupně do té nejvyšší míry. Vláda říkal: ‚Ten divák si toho ze začátku nemusí ani všimnout. Jen malinko mrkni a jed’ dál. No ale na konci už musíš úplně psycho.‘ Jak říkám, první plány Vlád’u nezajímají. On vnímá až to, co je pod povrchem, a to je pro herce inspirující.“²⁹⁸

Jan Ťoupalík pojímá herectví na jedné straně jako něco, bez čeho by sám nemohl existovat, a na straně druhé jako lhaní a potlačování vlastní osobnosti. Vyprávění jeho příběhu na téma herectví by se dalo shrnout nejen pod schéma *cesty*, ale také i pod schéma *rovnováhy*. Když mluví o tragédiích, nezapomene zmínit ani komedie, když mluví o velkých rolích, vzpomene i na ty menší. Srovnává velká jeviště se studiovými scénami, rád hraje pozitivní i negativní role. V rámci kognitivistického vnímání užívá často sociálních stereotypů, které vztahuje primárně na komunitu divadelníků, jíž je také sám součástí. V rámci stereotypního vyjadřování užívá i významných příkladů, které jsou pak konkrétně používány na základě známosti. V tomto kontextu je míněn příklad stereotypů souvisejících s pojmáním herectví jako sportu. Stereotypizace je zde výraznější než u herečky Barbory Šebestíkové, u které se práce zaměřila spíše na hledání metafor na základě smyslových preferencí. Původní hypotéza této práce, a to jak se prostřednictvím herectví komunikuje, je však obhájena i v tomto případě, kdy respondent důmyslně popisuje dialogický systém mezi dílčími složkami divadelního díla, přičemž nejvíce pozornosti věnuje komunikačnímu partnerství mezi herci na jevišti a mezi hercem a režisérem. Ten totiž, byť je sám také jedna z dílčích složek, dává všechny ostatní složky dohromady a tvoří z nich jeden celek.

V závěru hovoru ukazuje herec na kameru menší jizvu na paži, kterou utrpěl při akční scéně v rámci jednoho z představení *Velký Gatsby*. Hovor pak ukončuje těmito slovy: *„Když se podívám na ruku, tak vidím tu jizvu a je to Gatsby. Dalo by se teda říct, že Gatsby se mi vlastně vryl do kůže. A to úplně doslova.“²⁹⁹*

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž.

Závěr

Hlavním východiskem práce kognitivních vědců je tzv. transdisciplinarita oborů. Kognitivní věda je totiž tvořena propojením šikály několika oborů, kde se rozdílly mezi jednotlivými disciplínami stírají ve prospěch jednoho celku. Jednoduše řečeno se zabývají tématy, na něž je nahlíženo prizmatem různých disciplín, a tudíž i různých úhlů pohledu či různých kontextů. Takové propojování se rozhodně neobejde bez poctivého nastudování široké palety relevantních materiálů či dílčích konzultací s odborníky.

Na základě výše zmíněného modelu jsem se zaměřil na téma herectví, a to z pohledu dvou různých disciplín, jimiž jsou lingvistika a teatrologie. Je zřejmé, že tato diplomová práce zasáhla i do oblastí filozofie, psychologie, sociologie, kulturní antropologie, historie, literatury, či dokonce biologie. Jsem si vědom faktu, že poměr zorných úhlů na výchozí téma je značně nevyvážený, respektive že jsou některé disciplíny upřednostňovány a jiné odsouvány na periferii. Důvod, proč tak činím, je na jedné straně omezený rozsah práce a na druhé straně omezené znalosti a zkušenosti v každé jedné zmíněné disciplíně.

Záměrně proto svou práci hodnotím jako experiment, kterým chci dále motivovat k průzkumu hranic problematiky kognitivismu, jež na poli divadelní teorie platí za relativně mladou metodu zkoumání.

Jak píšou v úvodu, motivace k psaní této práce vycházela z hledání společného pojítka mých dvou studovaných oborů. V průběhu tohoto procesu v rámci magisterského programu jsem ale narážel na řadu obtíží, a dokonce jsem již jeden započatý výzkum musel přerušit a začít od začátku. Zde mi výrazně pomohl modul s názvem Interdisciplinární přesahy lingvistiky na studované Katedře bohemistiky. Studium tohoto modulu mi umožnilo odstup od jazyka, který mi jako rodilému mluvčímu náleží a který zkrátka vnímám přirozeně a automaticky. Uvědomění si přesahu jazyka do různých disciplín, v jejichž centru stojí člověk, mě následně vedlo k jeho propojení s divadelní teorií. Zde jsem si vybral jeden z klíčových procesů scénického umění, a to herectví. Budu-li hovořit v kognitivistických termínech, spatřuji v této konkrétní divadelní složce jisté analogie a metafory, které odkazují k meritum mé práce. Ku příkladu mám na mysli

aspekt rozmanitosti. Herectví zahrnuje širokou paletu různých úkonů a činností. Na ně se dá dále nahlížet z různých stran. Z divadelní historie jsou známy fakty, kdy byli herci na jedné straně pronásledováni a považováni za spodinu společnosti a na straně druhé byli jejím vzorovým modelem. Herectví je v současné době etablovaný studijní obor, jehož výuka probíhá na základní, středoškolské i vysokoškolské úrovni. Hlavně se však primárně jedná o dovednost, kde je kladen důraz na tvořivost, originalitu, individualitu a experiment. Ve všech zmíněných ohledech zde do jisté míry spatřuji analogii jak s kognitivistickou metodou zkoumání, tak i se samotným jazykovým systémem. Je zřejmé, že existují jasná normativní pravidla, která vnáší do daných problematik řád. Stvořitelem a uživatelem těchto řádů je ale člověk a ten má zásadní pravomoc tyto řády za jistých, a více specifických okolností upravovat dle svých vlastních potřeb.

Tuto diplomovou práci zcela záměrně stavím na polaritách a rozporuplnostech. Je totiž pravda, že kognitivní metoda, kterou jsem si vybral, je ve své podstatě založena jak na přesných a ověřených postupech exaktních věd, tak i na metodách interpretativních. Tím bývá z vědeckých kruhů kritizována pro svou „nevědeckost“. Značně vymykajícím se je i výběr výzkumného vzorku herectví. Pro účely práce jsem za vzorový příklad zvolil olomoucké Divadlo Tramtarie. Toto divadlo nebylo primárně založeno na profesionální úrovni. Soubor vznikl ve studentském prostředí humanitních oborů Univerzity Palackého v Olomouci. Umělci tohoto uskupení neprošli v drtivé většině vysokoškolskou hereckou, či dokonce režisérskou přípravou. Přesto se jedná o velmi oblíbené profesionální olomoucké divadlo, které zde má již vypěstované úctyhodné renomé. Mimo to mě na divadle zaujala dramaturgická linka, která zpracovává původní světovou a tuzemskou literaturu. Z toho důvodu jsem si také za modelový příklad pro rozměr této práce vybral jednu inscenaci z této linky, a sice adaptaci *Velkého Gatsbyho*, amerického románu od Francise Scotta Fitzgeralda. Rozporuplný život autora románu odpovídá rozporuplné době tzv. jazzového věku, jehož byl součástí. Díky tomu vznikl i rozporuplný příběh Jaye Gatsbyho. Divadlo Tramtarie pojímá adaptaci *Velkého Gatsbyho* v režii Vladislava Kracíka jako výzvu. V té se odráží i ojedinělý Kracíkův styl zadávání tvůrčích protiúkolů.

Součástí analýzy jsou výpovědi dvou umělců, a to kmenové herečky Barbory Šebestíkové a hostujícího herce Jana Āoupalíka. Polaritu jsem zachoval i v tomto ohledu. Umělci pochází z různých prostředí, a to jak geograficky, tak i profesně. Zatímco Barbora Šebestíková se odvolává na nedostatečné oborové akademické vzdělání, tak Jan Āoupalík, který tímto vzděláním prošel, mu ani v úvodu ani později v projevu nevěnuje příliš velkou pozornost. Odkazy na absolventství DAMU jsou zaznamenány pouze v ojedinělých zmínkách. Domovskou scénou Barbory Šebestíkové je komorní Divadlo Tramtarie, zatímco Jan Āoupalík spadá do činoherního souboru olomouckého Moravského divadla. Také je zde zachován aspekt genderové vyváženosti. Oběma umělcům je okolo třiceti let a spojuje je práce na divadelní inscenaci *Velký Gatsby* v Divadle Tramtarie. Barbora Šebestíková ztvárnila ústřední ženskou postavu Daisy Buchannonové, která v inscenaci dostává hodně prostoru a její psychologické prokreslení je značně složité. Jan Āoupalík se představil v roli George Wilsona, podváděného majitele autoopravny. Wilson platí za vedlejší postavu a na jevišti stráví zřetelně méně času než postava Daisy. I přes malý prostor je však jeho jednání zásadní, a to skrze akt zavraždění titulní postavy Jaye Gatsbyho.

Téma hovorů bylo u obou respondentů stejné, a sice vlastní náhled na herectví, a to jak obecně, tak i s ohledem na inscenaci *Velký Gatsby*. Abych předešel možnému ovlivňování výsledků z mé strany, nepokládal jsem respondentům žádné otázky. Místo toho jsem zvolil metodu volného vyprávění. Právě zde vidím v této práci mezeru. Vzhledem k faktu, že hovory probíhaly nezávisle na sobě a s minimem informací, existovalo zde riziko nejednotnosti, nekonzistence a vágnosti výpovědí. To se do určité míry v jistých případech potvrdilo a nyní vím, že možným východiskem by bylo metodické nastudování správného vedení interview. Tím by se transdisciplinarita obohatila také o žánr zpravodajský. Hovory byly dále přepsány do textové podoby a podrobeny kognitivistické analýze, kdy jsou konkrétní jevy dosazovány do zavedených termínů daného odvětví.

Primárním cílem bylo zjistit, zda vyjadřování respondentů o uměleckých dovednostech, odpovídá také jejich uvažování. I přes všechny výše zmiňované rozdíly a polaritu dochází u obou umělců k identifikaci společných či podobných

metafor v rámci náhledu na divadelní proces herectví, a tím pádem i k nacházení univerzálií v oblasti vnímání herecké tvorby.

V prvním případě se u obou respondentů projektuje do herectví metafora cesty jakožto proces celoživotního a neukončeného poznávání. Roli hlavního mentora či učitele zde hraje režisér inscenace, který má jasnou představu a hlavní slovo. Herec je pak žák, který nastudovává danou látku, aby v rámci ní následně předvedl obstojný výkon před publikem. Herci přijímají svůj žakovský úděl, přičemž u vztahu režisér–herec kladou důraz na vzájemný dialog. V partnerském dialogu se otevírají velké poznávací možnosti.

V rámci této cesty zakouší herci velké množství překážek, které musí překonat. Aby dokázali co nejpřesněji vyjádřit své myšlenky, pomáhají si ontologickými metaforami, kde se do běžné lidské komunikace projektuje vlastní tělesná zkušenost s fyzickými předměty. Takové uvažování odpovídá Lakoffovým a Johnsonovým myšlenkám o společném charakteru představových schémat na základě prostorovosti lidského těla. S tím souvisí i hutné užívání somatické frazeologie, především co se týče konceptualizace hlavy jako řídicího centra rozumu a končetin jako prostředků poznání. Nacházení metafor, které vyplývají ze základu smyslových preferencí, akcentují v textu práce převážně u Barbory Šebestíkové. To však neznamená, že se tyto metafory u Jana Toupalíka nenacházejí. Dalo by se říci, že užívání somatické frazeologie je dáno obecným lingvisticko-kulturním určením, které je zakořeněno u všech rodilých mluvčích českého jazyka, a tudíž se nejedná o výsadu divadelní komunity. Toto tvrzení dokazují především výkladové slovníky.

Shodný popis obecného náhledu na herectví se u obou respondentů jeví jako důmyslný oxymóron. Oba vnímají tuto dovednost jako proces lhaní. Význam slova, na které se v běžné komunikaci pojí jen negativní konotace, je zde převrácen. Za vědomé věrohodné lhaní je herec chválen a oceňován. Fakt, že herec předstírá identitu někoho jiného, vede k potlačování vlastní osobnosti.

Na základě toho se odkrývá další společná, a dokonce nejdůležitější metafora této práce – metafora nádoby. Herci pojmají fyzické tělo jako nádobu, kde je obsaženo vědomí vlastní osobnosti. To je následně potlačeno ve prospěch uvolnění místa pro vědomí postavy. Takový stav vyžaduje po herci absolutní soustředěnost.

Zásadním aspektem pro obživnutí role je přítomnost dalších herců na jevišti. Obloukem se tak vracím k partnerskému dialogu. Původní hypotéza této práce zabývající se možnostmi herecké komunikace, je obhájena i v tomto případě, kdy respondenti důmyslně popisují systém dialogu mezi dílčími složkami divadelního díla. Nejvíce pozornosti věnují partnerství mezi herci na jevišti a mezi hercem a režisérem. Ten totiž, byť je sám také jedna z dílčích složek, dává všechny ostatní složky dohromady a tvoří z nich jeden celek.

Neméně důležitá je také komunikační výměna mezi hercem a divákem. S ohledem na iluzivní divadlo je hlavním úkolem diváka nacházet významy prostřednictvím pochopení a interpretace vývoje narativních událostí a jednání postav příběhu. Narativ *Velkého Gatsbyho* vypovídá o specifickém chování ve velmi specifické době a na jednom určitém místě světa. Aby současný divák dokázal tuto látku srozumitelně pochopit, museli se inscenátoři přirozeně upnout k funkčnímu zobecňování. To se neprojevuje jen tím, že příběh zasadili do moderní doby, kde jsou přítomny technické vymoženosti dnešního světa či prvky dnešního stylu oblékání. Zobecňování se projevuje i v herectví skrz různé stereotypizace, které v největší míře definují znaky širších sociálních skupin. Toto tvrzení však z druhé strany naráží na inscenační styl režiséra Vladislava Kracíka, jenž je dle respondentů založen na hereckých protiúkolech. Byť postava Barbory Šebestíkové zastává z hlediska teorie sociálního stereotypu objekt ženské krásy, je akcentován důraz na krásu současné ženy, nikoli ženy spadající do 20. let 20. století. Taková zobrazení jsou viditelná na příklad ve filmových adaptacích románu *Velký Gatsby*. Podobně tomu je i v případě Jana Ťoupalíka. Ten chtěl původně vystavět roli Wilsona na základě své urostlé postavy. Režisér však kladl důraz na vnitřní prokreslení postavy a vyzdvižení jejich jemnějších charakterových rysů. Skrytou emoční disbalanci postavy tak herec vysílal publiku skrz promyšleně rostoucí nonverbální náznaky.

Příkladový model *Velký Gatsby* byl do této práce zvolen záměrně, a to z důvodu rozporuplného chování jednajících postav. Na počátku mé práce jsem si položil otázku, zda tento aspekt může ovlivnit herecký proces prostřednictvím sympatií, či naopak antipatií herců k jejich ztvárněným postavám. Zde se názory respondentů značně rozcházejí.

Jan Āoupalík sám sebe pasuje do role rodiče-stvořitele, ktery vlivem vlastního úsilí vytvr ryze novou osobnost, za nž je také i zodpovdny. Ke své postavě pstupuje jako k reálnému člověku, respektive vlastnímu dítěti. Tm pádem má i nutkání její skutky a chování obhajovat. Onu něžnost, vlídnost, pozornost a hlavn věrnost prevzal Āoupalík sám ze sebe a ze svých vlastních rysů hloubavého básníka. Tím, že si postavu hodn ppustil k tělu, vsak zároveň prznv negativn důsledky, kdy podstatn dlouho trvá se z vdom postavy vymanit. S tím souvisí i zaveden hovoru k sociálnímu stereotypu vypovídající o divadelní komunitě, jež je spojena s konzumc alkohol, ktery vytvr domnl osvobozen od vdom postavy.

Z rozhovoru s Barborou Šebestíkovou je patrn, že i ona pstupuje k postavě Daisy jako k reln žijícímu člověku. K tomu má na jednu stranu sice jistou emocionln vazbu, jež se projevuje skrz obhajování postavy, empatii a porozumění, ale na druhou stranu si od ní snaží držet patřcn odstup. Důkazem je mimo jiné i akcent na studování diskurzivních znalostí, jako byly pvodn předloha od F. S. Fitzgeralda a filmov zpracování od Jacka Claytona a Baze Luhrmanna. Daisy Barbory Šebestkov je tak seskládána převážně z charakteristických vlastností různých variant této smyšlen postavy. V menší míře se pak Daisy promítá do skutečného života Barbory Šebestkov jako znm osoba, jejíž přítomnost je spíše tpna neų vítána. Hereččin soukrom život se tedy jakoby obal životem postavy Daisy, přemž není vpuštěn hlouběji ke skutečnému nitru.

Každy lovk je originál a má svou vlastn soukromou mysl. Dojít tedy k obecnm vdeckm závěrům je zvláště složit. K odkryt a objasnění tohoto problému využívá kognitivn věda jako prostředek pv jazyk a fakt, že člověk umí komunikovat i o něčem tak abstraktním, jako je lidsk mysl. Na základě zkušenosti s danmi objekty si pak lid mezi sebou vzjemn rozumí. Prostřednictvím kombinace dvou humanitních oborů, z nichų se jeden přmo zaměřuje na komunikaci a druh na divadelní teorii, jsem si dal za cíl vyselektovat pro mou osobu to dležit z nich a nsledn i pouųzvat v praxi. Z toho vznikla základní hypotéza této prce, a sice jak heretv může být vnímáno jako dorozumívací prostředek. Na základě rozhovorů s herci jsem zjitoval, jak herci uųžívj vrozenou schopnost komunikace jako nástroj k realizaci heretv a jak ji využívájí směrem k hereckm kolegům, divákům, reųisrovi, k postavě i k sobě samotnm. Konkrtn data jsou poté dosazována do základních pojmů, postupů a metod kognitivistického uvaųzovn

o divadle a o jazyce. Byť jsem se tedy nedržel při práci žádného osvědčeného modelu, považuji teze tohoto experimentu za uskutečnitelné. Tím bych chtěl zároveň i motivovat další studenty k hlubšímu bádání v rámci této problematiky.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. About Immersive Gatsby. In: *immersivegatsby.com* [online]. [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://immersivegatsby.com/event/the-great-gatsby#about>
2. FITZGERALD, Francis Scott. *Velký Gatsby*. Přeložil: POKORNÝ, Martin. 1. vyd. Praha: Odeon, 2013, 157 s. ISBN 978-80-207-1499-2.
3. Jan Āoupalík. In: *Moravské divadlo Olomouc* [online]. [cit. 26. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/cinohra/umelci/?s=detail&id=189>
4. JINDRA, Petr. Víš, kdo volá? Divadlo Tramtarie seniorům poradí, jak nenaletět „šmejdům“. In: *City.cz* [online]. [cit. 19. 1. 2020]. Dostupné z: <https://olomouc.city.cz/zpravodajstvi/vis--kdo-vola--divadlo-tramtarie-seniorum-poradi--jak-nenaletet---smejdum-/18688>
5. KRACÍK, Vladislav, FITZGERALD, Francis, Scott. *Velký Gatsby* [divadelní inscenace]. Režie Vladislav Kracík. Divadlo Tramtarie Olomouc 9. 10. 2019.
6. KUPCOVÁ, Petra. Velká bazénová párty v Tramtarii. In: *Divá Báze* [online]. 6. 5. 2018 [cit. 19. 1. 2020]. Dostupné z: <https://divabaze.cz/velka-bazenova-party-v-tramtarii/>
7. NĚMEČKOVÁ, Petra, KRACÍK, Vladislav. LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, RICHTER, Luděk. *Divadlo Tramtarie: almanach 2005-2015*. Olomouc: Divadlo Tramtarie, 2015, 62 s. ISBN 978-80-270-0186-6.
8. O divadle. In: *Divadlo Tramtarie* [online]. [cit. 19. 1. 2020]. Dostupné z: <https://divadlotramtarie.cz/o-divadle/>
9. ŠEBESTÍKOVÁ, Barbora. Rozhovor s autorem práce [videozáznam]. Olomouc, 17. 4. 2020. Videozáznam uložen v osobním archivu autora magisterské diplomové práce.

10. The Great Gatsby (1926). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0016938/?ref_=fn_al_tt_6
11. The Great Gatsby (1974). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0071577/?ref_=ttawd_awd_tt
12. The Great Gatsby (1999). In: *Wise Music Classical* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.wisemusicclassical.com/work/24195/>
13. The Great Gatsby (2000). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0210719/?ref_=fn_al_tt_5
14. The Great Gatsby (2013). In: *Internet Movie Database* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1343092/?ref_=fn_al_tt_3
15. ŤOUPALÍK, Jan. Rozhovor s autorem práce [videozáznam]. Olomouc, 25. 4. 2020. Videozáznam uložen v osobním archivu autora magisterské diplomové práce.
16. Velký Gatsby. In: *Divadlo A. Dvořáka* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlopribram.eu/repertoar/velky-gatsby/>
17. Velký Gatsby. In: *Divadlo na Orli* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <http://divadlonaorli.jamu.cz/index.php?a=repertoar-pripravujeme/velky-gatsby>
18. Velký Gatsby. In: *Divadlo Tramtarie* [online]. [cit. 13. 2. 2020]. Dostupné z: <https://divadlotramtarie.cz/inscenace/velky-gatsby/>
19. Velký Gatsby. In: *Klicperovo divadlo* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.klicperovodivadlo.cz/premiery-sezona-2019-20-2461/>
20. Velký Gatsby. In: *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 12. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/cinohra/predstaveni/3372-velky-gatsby/2016-12-03/20250/>

21. Velký Gatsby Divadla Tramtarie se odehrává v bazénu s vodou. In: *i-divadlo.cz* [online]. 5. 4. 2018 [cit. 16. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/zpravy/velky-gatsby-divadla-tramtarie-se-odehrava-v-bazenu-s-vodou>
22. *Velký Gatsby* [The Great Gatsby] [film na DVD]. Režie Jack CLAYTON. USA, 1974.
23. *Velký Gatsby* [The Great Gatsby] [film na DVD]. Režie Baz LUHRMANN. USA, 1974.

Literatura

1. American Culture in 1920s. In: *Khanacademy* [online]. [cit. 11. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/rise-to-world-power/1920s-america/a/prohibition>
2. BALUCH, Wojciech. Divadelní a mentální scéna. Proces interpretace v kognitivním pojetí. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Antologie současné polské divadelní teorie, divadlo v průsečíku reflexe*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 392–420. ISBN 978-80-7008-403-8.
3. BALUCH, Wojciech. Metafora v procesu vytváření jevištní postavy. In: ROUBAL, Jan (ed.). *Antologie současné polské divadelní teorie, divadlo v průsečíku reflexe*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 377–391. ISBN 978-80-7008-403-8.
4. BLAIR, Rhonda. Image and action: Cognitive neuroscience and actor training. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 167–186. ISBN 0-203-96656-2.
5. BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Přeložili: SLOUPOVÁ, Jitka, LUKEŠ, Milan. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1999, 948 s. ISBN 8071063649.

6. BRADBURY, Malcolm, RULAND, Richard, JAŘAB, Josef. *Od puritanismu k postmodernismu*. Přeložili: HUBÁČKOVÁ, Alexandra, ARBEIT, Marcel, JAŘAB, Josef, PEPRNÍK, Michal, PRÁGEROVÁ, Veronika, OBENAUŠOVÁ, Světlana, JAŘAB, Jan. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, 492 s. ISBN 8020405860.
7. CORTÉS, Sebastián. *Body and Movement as a pedagogical Tool for Actor Training*. In: KUNDEROVÁ, Radka (ed.). *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*. 1. vyd. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, 2017, s. 102–107. ISBN 978-80-7460-116-3.
8. ČEJKA, Mírek. Proč jsme přeložili tuto knihu. In: LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. 1. vyd. Brno: Host, 2002, s. 260–266. ISBN 80-7294-071-6.
9. ČECHOV, Michail Alexandrovič. *Hercova cesta, O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017, 254 s. ISBN 978-80-7437-241-4.
10. Dej mi štěstí. In: *Divadlo na cucky* [online]. [cit. 21. 4. 2020]. Dostupné z: <http://www.divadlonacucky.cz/index.php?page=dej-mi-stesti>
11. DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1945, s. 5–12.
12. GRAY, Richard J. *A history of American literature*. Malden: Blackwell, 2003, XII, 899 s. ISBN 0631221352.
13. HART, F. Elizabeth. Performance, phenomenology, and the cognitive turn. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 29–51. ISBN 0-203-96656-2.
14. HAUSER, Přemysl. *Nauka o slovní zásobě*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980, 192 s.

15. HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, roč. 18, č. 1, s. 65–84. ISSN 1803-845X.
16. HEIDEKING, Jürgen, MAUCH, Christof. *Dějiny USA*. Přeložila: KVĚŠKOVÁ, Jana. 1. vyd. Praha: Grada, 2012, 464 s. ISBN 978-80-247-2894-0 (váz.).
17. JOHNSON, Mark. Image-schematic Bases of Meaning. In: *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* [online] 1989, roč. 9, č. 1-2-3, s. 109–118. [cit. 2. 2. 2020]. Dostupné z: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/1981/Johnson_ImageSchematic.00101.pdf;jsessionid=B48A45769663452118B83D735F85AA60?sequence=4
18. KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 1994, 222 s. ISBN (Brož.).
19. LAKOFF, George. A Figure of thought. In: *georgelakoff.com* [online] 1986, s. 359–367. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/metamorphical-issues-a-figure-of-thought-lakoff-1987.pdf>
20. LAKOFF, George. Categories: An Essay in Cognitive Linguistics. In: *georgelakoff.com* [online] 1982, s. 1–88. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/categories-an-essay-in-cognitive-linguistics-lakoff-1982.pdf>
21. LAKOFF, George. The neurocognitive self: Conceptual System Research in the 21st Century and the Rethinking of What a Person Is. In: *georgelakoff.com* [online] 1995, s. 1–26. [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <https://georgelakoff.files.wordpress.com/2011/04/the-neurocognitive-self-lakoff-1992.pdf>
22. LAKOFF, George. *Ženy, oheň a nebezpečné věci: co kategorie vypovídají o naší mysli*. Přeložil: LUKEŠ, Dominik. 1. vyd. Praha: Triáda, Paprsek, sv. 11, 2006, 655 s. ISBN 80-86138-78-X.

23. LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil: ČEJKA, Mirek. 1. vyd. Brno: Host, 2002, 282 s. ISBN 8072940716.
24. LUTTERBIE, John. Neuroscience and creativity in the rehearsal process. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 149–166. ISBN 0-203-96656-2.
25. NELLHAUS, Tobin. Performance strategies, image schemas, and communication frameworks. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 76–94. ISBN 0-203-96656-2.
26. PACOVSKÁ, Jasňa. *K hlubinám študákovy duše*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2012, 242 s. ISBN 978-80-246-2152-4.
27. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila: JOBERTOVÁ, Daniela. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 8070081570.
28. POSPÍŠIL, Josef. Nad Diderotovým hereckým paradoxem. In: DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1945, s. 5–12.
29. PROCHÁZKA, Martin. Historical Influences & Distinctive Features. In: QUINN, Justin (ed.). *Lectures on American literature*. 3. vyd. Praha: Karolinum, 2011, 320 s. ISBN 9788024623474.
30. RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Společenství pro přesgtování divadla pro děti a mládež Dobré divadlo dětem, 2008, 207 s. ISBN 978-80-902975-8-6.
31. SITTOVÁ, Gabriela. Svět z ptačí perspektivy. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 54–57. ISSN 1210-9339.
32. STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. Přeložil: HULÁK, Jaroslav. 1. vyd. Praha: Athos, 1946, 463 s. ISBN (Váz.).

33. Stock Market Crash of 1929. In: *History.com*. [online]. 10. 5. 2010 [cit. 11. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.history.com/topics/great-depression/1929-stock-market-crash>
34. STROMBERG, Kyra. *Zelda a F. Scott Fitzgeraldovi: americký sen*. Přeložila: KUFNEROVÁ, Zlata. 1. vyd. Praha: H & H, 1999, 137 s. ISBN 8086022536.
35. SWETTENHAM, Neal. Categories and catcalls: cognitive dissonance in The Playboy of the Western World. In: MCCONACHIE, Bruce, HART, F. Elizabeth (ed.). *Performance and Cognition, Theatre studies and the cognitive turn*. 1. vyd. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2006, s. 207–222. ISBN 0-203-96656-2.
36. ŠLÉDROVÁ, Jasňa. Stereotypy v rodinných a příbuzenských vztazích. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 64–72. ISSN 1210-9339.
37. The roaring twenties. In: *BBC* [online]. [cit. 11. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zsggdxs/revision/5>
38. TRÁVNÍČEK, Jiří. Doslov. In: TURNER, Mark. *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*. 1. vyd. Brno: Host, 2005, s. 257. ISBN 80-7294-130-5.
39. ÚJČ AV ČR, v. v. i. *Internetová jazyková příručka* [online]. 2008–2015 [cit. 24. 4. 2020]. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz>
40. ÚJČ AV ČR, v. v. i. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 24. 4. 2020]. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz>
41. VAŇKOVÁ, Irena. Člověk a jazykový obraz (přirozeného) světa. In: *Slovo a slovesnost* [online] 1999, roč. 60, č. 4, s. 283–292. ISSN 0037-7031. [cit. 1. 6. 2019]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=3858>
42. VAŇKOVÁ, Irena. Kategorie, stereotyp, význam. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 49–54. ISSN 1210-9339.
43. VAŇKOVÁ, Irena. *Nádoba plná řeči. Člověk, řeč a přirozený svět*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2007, 312 s. ISBN 978-80246-1122-8.

44. WEHLE, Egle. O těle, smyslech, citech a prožitcích. *Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2, s. 7–14. ISSN 1210-9339.
45. Woman Suffragete. In: *Encyklopædia Britannica* [online]. [cit. 11. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage/The-United-States>

Seznam obrázků

Obr. 1: Kognitivní věda podle I. M. Havla	19
---	----

Seznam příloh

1. Herectví podle Barbory Šebestíkové
2. Herectví podle Jana Ťoupalíka
3. Plakát k inscenaci *Velký Gatsby* v Divadle Tramtarie
4. Fotografie Barbory Šebestíkové v roli Daisy
5. Fotografie Jana Ťoupalíka v roli Wilsona

1. Herectví podle Barbory Šebestíkové

Já bych teda úplně na začátek chtěla říct, že se ti omlouvám, protože nemám vystudovanou divadelní vědu, VOŠku, DAMU ani JAMU. Studovala jsem něco úplně jiného. Dalo by se říct, že jsem takový divadelní elév a budu mluvit velmi lajcky. Na rozdíl od mých kolegů, kteří mají vystudované tady tyto obory a orientují se v nějakých pojmech a názvech v rámci divadelnictví.

Docela mě zarazilo, že sis vybral právě téma *Velkého Gatsbyho*. Když jsem se to dozvěděla, začala jsem se smát a říkala jsem si: „Ježišmarja, proč zrovna Daisy? Proč to nemůže být z nějakého jiného představení“? Daisy pro mě byla totiž v rámci jejího pochopení ta nejkomplicovanější postava. Vůbec jsem jí nerozuměla. Je mi jedno, jestli dostanu negativní nebo pozitivní postavu, ale nad Daisy jsem tak moc dumala, že s tím mám asi problémy doted’.

Když hraju jakoukoli novou postavu, tak se jí pro začátek vždycky snažím porozumět. Jak jsem říkala, u Daisy to pro mě bylo velmi komplikované, ale pomohla mi zde knižní předloha a dvě filmové adaptace. V každé té adaptaci byla přitom Daisy ztvárněna úplně jinak. Samozřejmě, v té knížce si člověk může představit úplně cokoli a domýšlet si. V tom jsou knížky nádherné. Ve filmech je to jasně na první dobrou ukázáno. Víc mě Daisy bavila v tom starším filmu, kde je až taková fiflenka. Nicméně u každé té Daisy mě bavilo něco jiného. Nejprve jsem si ji napsala – jak ji vnímám já – a potom jsem si doplňovala, jak bych si chtěla zpracovat to, co se mi od těch hereček líbilo nejvíc a jak to můžu přijatelně předat divákovi. Zajímala mě charakteristika, to, co má Daisy v hlavě. Ona je totiž taková: „Mmm, přetvářka, mám se krásně, budeme pít a jíst a sluníčko...“, jenže pak se setkala s Gatsbym a nemusela se přetvařovat. Mohla si dovolit být naprosto upřímná a otevřená. Nemusela si na nic hrát, a to mi přišlo krásné.

Když jsem poprvé uviděla scénář, začala jsem si do něj připisovat Daisyny charakteristiky. Našla jsem si, že charakter byl vytvořen podle Fitzgeraldovy ženy Zeldy, že pro Gatsbyho Daisy znamená ztělesnění dokonalosti, že ona ho miluje také, ale je dál než on. Dále, že je pro ni prioritou materiální luxus a pohodlí a že je krásná, povrchní, přelétává, znuděná, něžná, nerozhodná, náladová a lehkomyšlná postava.

A vyjádřit kombinaci těchto charakteristik pro mě bylo zvlášť obtížné, abych je v každé scéně dokázala divákům podsouvat tak, aby jí rozuměli. Nejvíce si lámu hlavu po první čtené. To se sejdu s režisérem Vládou Kracíkem a spekulujeme nad tím, jak by si to on představoval, abych už na první jevištní zkoušku přišla částečně připravená. Nicméně všechno se objevuje až při tom zkoušení. Vláda má takové režisérské postupy, že přijímá naše návrhy a pak řekne: „Ok, uvidíme, co z toho vyplyne na jevišti“. No, a my zkusíme a přicházíme na spoustu nových věcí. Například, na to, jak uchopit vztah Daisy s manželem Tomem, jsme přišli až v půlce. Ona je jak ptáček ve zlaté klínce. Byť si život plný bohatství a luxusu sama vysnila, nemůže uniknout a chybí jí láska. Tam jsme přišli na to, že Tom evidentně nechodí pro ránu daleko a bije ji. To sice vůbec nebylo ve scénáři, ale snažili jsme se to tam v lehkých nuancích dávat, aby to těm divákům došlo. Já jsem z té Daisy vlastně doteď docela nešťastná. Každý se na ni dívá negativně, protože je to vlastně taková, jak to říct, nechci mluvit úplně sprostě, ale je to taková, no prostě čubka. Je pravda, že každá z těch postav má v sobě takový menší nebo naopak větší vroubek. A i když na mě Daisy působila negativně, tak jsem se přece jenom snažila, aby si diváci řekli: „Jo, ona sice čubka je, ale já ji vlastně chápu, proč to tak má“. A i přesto mě teď vlastně lidi nemají rádi, protože tam hraju to, co tam hraju. Nicméně, když jsem se o tom bavila s režisérkou Hankou Marvanovou, která teď u nás bude dělat *Nebezpečné známosti*, tak mi řekla, že pro ni jsem vlastně ta nejmenší čubka ze všech těch postav. To mě mile překvapilo. Možná je to i tím, že ona mě vlastně pochopila jako ženská a vnímala to, jak jsem to myslela i já. Je to ale samozřejmě jeden názor z mnoha.

Musím se přiznat, že jsem si musela třikrát přečíst tvoji zprávu, kde se mě ptáš, co pro mě vlastně znamená herectví jako profese. To mě úplně zarazilo. Vůbec jsem to nechápala. Pak jsem si ale sedla a začala jsem psát. Docela dost. Když jsem si totiž tu otázku sama položila v hlavě, tak se ta slova najednou ze mě začala sypat a chrlit. No, na herectví mě teda nejvíce baví to, že můžu zažívat různé životní příběhy a situace, do kterých se v reálném životě vůbec nedostanu, někdy dokonce bohudík. To je ještě okořeněno tím, že mám v rámci těchto situací pokaždé nový charakter. Takže je to pro mě jako pro herečku všechno takové šťavnaté, rozmanité a krásné. Herec podle mě musí divákům něco předat. Vím, že jsem zažila situaci, kdy mi někdo volal, že byl u nás na představení. Říkal, že se mu to moc líbilo, nemohl z toho spát a doteď nad tím přemýšlí. To je pro herce největší dík. Já to tak mám

podobně, když vidím dobrý film. Přemýšlím o něm, když jdu spát, a i když další den jdu na tramvaj, pořád nad ním dumám a rozebírám ho v hlavě. To je pro mě kvalita filmu, protože ve mně něco vyvolal, ať už strach, slzy nebo smích. To, když si ti diváci odnáší, to je pro mě nejvíc. Také se stalo, že nám někdo do návštěvní knihy napsal: „Díky, pomohli jste mi rozhodnout se, kam mám v životě jít“. My jsme mu jen něco ukázali a on si to vsugeroval do toho svého. Ta práce může být teda pro někoho, kdo zažívá určité situace, zároveň i rada nebo motivace. Ted' jsem spíš mluvila o dramatech. Platí to samozřejmě i pro komedie, ale trochu jinak. U komedie je důležité, aby si lidé oddechli a odpočinuli si. Každý máme určitě své problémy, chodíme s plnou hlavou z práce, pak přijdeme do toho divadla a mým úkolem je, aby ti lidé na tu hodinu naprosto vypnuli, vypustili ty svoje problémy, relaxovali, smáli se tomu, co vidí, a nepřemýšleli nad tím, co mají vařit. Tuto odměnu se jim snažím dát a pro mě je zase odměna jejich smích, což je pro mě fakt super, protože vím, že se jim to líbí a že je bavím. Je to taková zpětná vazba a propojení. Nicméně, to herectví je zároveň i těžká disciplína, protože diváci se někdy nechytají. Cítím, že s tím nejdu, což mě nutí na to šlápnout a udělat větší dynamiku. Třeba u komedií se stává, že z 99% se zasmějí a najednou se nesmějí. A já si říkám: „Aha, tak tady je jiný diváček. Buď je třeba víc intelektuálnější, nebo jde naopak zase po těch více béčkových fórech“. Úkolem herce je toto vycítit a v tu ránu jednat podle toho, co vlastně ten divák chce. Když se mi to někdy stane, tak opravdu začínám hrát trochu jinak a šlapat na jinou hranu. Jakmile pak vycítím, že se to lidem líbí, že jsme na stejné vlně a můžeme jet dál, je to pro mě potěšení.

Zároveň se mi líbí, že na naší malé scéně divák vidí úplně všechno. Já tam nemůžu nic schovat. Divák vidí každé mrknutí oka, pot, zkrátka všechno, co se nám děje. To na velkých scénách nikdo nevidí. Celé je to takové intimní a divák, jakoby byl na tom jevišti s námi, což je hezké a fascinující.

Představení si užívám. Pokud teda nehraju někdy šestkrát za sebou. To je fakt opruz, nedejbože, pokud se jedná o komedii, to je pak podle mě na prostřelení hlavy. Nejzábavnější je pro mě ale ten proces zkoušení. Ráda tvořím. Mám ráda situace, kdy jedu tramvají domů, sednu si na patník, čekám na tramvaj, přemýšlím a v hlavě mi jedou myšlenky, jak postavu vylepšit. Já jsem vlastně měsíc v jedné postavě. Jednou se mi dokonce stalo, že jsem si vybila zlost na paní v supermarketu, protože byla velmi nepříjemná. Já jsem si kupovala rohlíky a ona na mě něco vybalila a bylo to

v době, kdy jsem dělala postavu, která byla hysterická a nevrlá. A jak jsem nad ní pořád přemýšlela, tak jsem na tu paní něco vychrlila a pak jsem si sama řekla: „Ježíšmarja, já hraju!“. Já taková totiž vůbec nejsem. Já jsem docela hodná holka a snažím se na lidi usmívat, ale tohle mi prostě nějak přepíná v hlavě. No, a jak skončí proces toho zkoušení, tak se těším zase na nové příležitosti a nové charaktery. Zkrátka z toho chci vyždímat, co nejvíc to jde.

U Gatsbyho mě nějaké scény bavili víc a nějaké míň. U některých jsme se nadřeli hodně. Pro mě ale byla nejnáročnější scéna, kdy se dvakrát polévám kýblem ledové vody, a to jsem se po každém představení cítila, jako bych hodinu vkuse plavala prsa v bazénu. Je to sice zvláštní, protože se tam normálně moc nenadřu, ale ta voda mě úplně vyflusávala. Takže nejtěžší pro nás byl ten prostor. My jsme poprvé hráli ve vodě a prvních čtrnáct dní jsme se učili, jak v té vodě chodit. Samozřejmě tam taky byly pády. Já, protože jsem trošku kopejtka, jsem spadla dokonce jako druhá. Byla to pro nás nová herecká výzva. Když jsem třeba říkala text a měla jsem v jednu chvíli chodit ladně jako něžná víla, tak mi to samozřejmě hned podjelo. A v tom to bylo těžké. Spojit to, co říkám, s pohybem v té vodě.

V každé postavě budu vnitřně Bára. Vždycky. Když přijdu na jeviště, tak mi to přeblikne a do situací mě hází ten, se kterým partnerím. Já pak za tu postavu jednám, protože ji znám a vím, jaký má oblouk a jak se má vyvíjet. Každý herec má podle mě v postavě vždycky něco ze sebe, ale to je třeba 5%. A zbylých „95%“ už je úplně někde jinde. Do příběhu se pak dostanu tak, že vnímám ty situace. Mně se třeba někdo zeptal, jestli se dokážu na lusk rozbřčet. Já neumím břečet, pokud to necítím. Já musím být ta postava. Pokud se tam něco pokazí a zborťí se to jako domeček z karet, tak tě to najednou vyhodí a pak jsi to z 50% ty, a ne z těch 5%.

2. Herectví podle Jana Ťoupalíka

Když se zeptám sám sebe, co je pro mě herectví, tak první věc, která mě v hlavě napadne – jako blesk z čistého nebe – že herectví je pro mě všechno. Je to z toho důvodu, že se tomu věnuju už relativně dlouho. Kdybych se měl vracet ve svém životě tam, kde jsem našel herectví, tak je to desátý rok. Tam jsem si uvědomil, že to asi chci dělat, což je zároveň nízký věk na to, aby si člověk uvědomil, co chce v životě dělat nebo kam chce svůj život vést. Já jsem totiž do té doby prošel spíš sportovními kroužky a v žádném jsem se nechytнул. A pak si moje učitelka výtvarky – hm, zvláštní – všimla, že docela dost píšu básničky a poprosila mě, jestli bych nenapsal krátkou scénku na téma Vánoce a já jsem ji v deseti letech napsal a pak jsem ji i pro celou školu sehrál. Když jsem stál na tom jevišti, tak jsem si uvědomil, že ani fotbal ani karate ani volejbal mě nebaví, ale stát na tom jevišti a něco těm lidem říkat, něco jim dávat, to mě baví. To je docela paradox, protože jsem byl dost zakřiknutý malý kluk, co se nechtěl projevovat – uf, teď si připadám, jak u psychologa – takže to herectví pro mě bylo jakýsi nástroj, jak ukázat všem, že prostě nejsem zakřiknutý kluk.

Obecně jsou dva typy herců. Víc herců je těch extravagantních, těch extrovertů, kteří přijdou do místnosti a je jich tam plno, chovají se někdy jako sloni v porcelánu, a já patřím do té druhé skupiny herců, kteří jsou vlastně introverti. Ti, než se začnou projevovat, tak si to musí všechno osahat, omakat a člověk by do nich možná ani nikdy neřekl, že se živí herectvím.

Co pro mě znamená herectví, když se zeptám jinak, ve smyslu, co si myslím, že je herectví, tak jako první mi vytane na mysl, že herectví je svým způsobem lhaní. Ty vlastně předstíráš a lžeš, potlačuješ svoji vlastní osobnost, abys dal průchod jiné osobnosti, kterou vytvoříš, když pracuješ na roli. To znamená, že když se to herectví povede úplně na 100%, tak na jevišti s ohledem na Velkého Gatsbyho sice nezapomenu, že jsem Honza Ťoupalík, ale objeví se tam i Wilson. A ta osobnost Honzy Ťoupalíka je natolik potlačena, že v neočekávané situaci se ten člověk – v tomto případě já – nemůže zachovat jako Honza Ťoupalík, ale musí v hlavě myslet jako Wilson. To znamená, že hraní je pro mě myšlení jako někdo jiný. To je pro mě herectví. Přetvoření se do jiné osoby.

Před těžkým představením se musím hodně soustředit a připravovat se. V odlehčených představeních, třeba v komediích, můžu přijít, zahrát to z fleku a nemusím se ani rozmlouvat. Pravda ale je, že mám nějaké rituály před představením. U většiny z nich, co je tutovka, co je tak jisté, že zítra bude zítřek, je rozmlouvání. Já jsem sice rozmluvený za celý den dost, tím že ještě zkouším, pracuju v rozhlase, dělám různé jiné kšefty jako audiospoty a videospoty, takže už to nemá úplně praktický důvod, ale je to spíš takový osobní rituál. Mám svoje zavedené rozmlouvadla, která mám už od DAMU. Jsem dokonce tak pověřčivý, jako jsou pověřčiví i hokejisti – hm, většina herců je vlastně pověřčivých, to je zvláštní – tak podle toho, jak se povede poslední fráze toho rozmlouvadla, tak si říkám, že úplně stejně se mi povede i ten spiel.

Nicméně do situací mě dostávají kolegové. Partnerina je na jevišti hodně důležitá. Ale když jsem tam sám a sám taky musím vytvořit tu atmosféru, tak záleží, jak těžká ta role je. Když je to těžká role, musím se opravdu soustředit aspoň minutu před tím než jdu na scénu a když vím, že to zvládnu bez toho soustředění, tak se tam přecvaknu lusknutím prstu. Kdybychom se bavili o Wilsonovi, tak v poslední scéně jdu zabít Gatsbyho – spoiler – a jde o to, že tam přijdu, rozsvítí se světlo, namířím zbraň, Vašek Stojan se na mě pootočí a já vypálím. To ale nejde jen tak přijít, zvednout a vystřelit. To by bylo moc jednoduchý. Ten člověk totiž v tu chvíli něco prožívá a já se do toho – konkrétně tady – prostě musím dostat. Já tam stojím a rozdýchávám se, myslím na to, že jdu zabít Gatsbyho, už se snažím myslet jako Wilson – ne jako Honza Ťoupalík – a teď si uvědomím, že mi mi kvůli Gatsbymu umřela žena, teda Wilson si to myslí...Hm, už mluvím jako Wilson, už se do něj dostávám, jen o tom tady mluvím. Já totiž chci, aby ten divák na mě viděl, že je to pro mě těžké zabít člověka, že je to pro Wilsona těžké zabít člověka, ale že prostě nemá jiné východisko, protože přišel o svoji manželku. Ale jak říkám, není to tak, že bych měl rituál soustředění se před každým představením. Když se ale překvaltuju třeba na Moravské divadlo, kde hrajeme takovou hodně odlehčenou komedii *Když se zhasne*, tak tam se nemusím soustředit vůbec. Přijdu, a ve chvíli, kdy jsem na jevišti, začnu hrát. Pak zase zajdu a nic se nezmění. Takže je to fakt o náročnosti jednotlivých rolí. Na druhou stranu někdy se stává, že je zase těžké se z toho dostat a z té role se vymanit. To trvá až dvojnásobek času. Možná proto tolik herců po představení pije. Možná proto mnoho herců pije i před představením a při představení. To totiž vůbec

není legrace vytlačovat svoji vlastní osobnost a dovnitř pouštět nějakou, kterou jsi sám stvořil. Já teď hraju, tuším, nějakých čtrnáct až šestnáct různých představení a těch šestnáct lidí je pořád s tebou, dokud je vlastně nepohřbíš derniérou. Těch šestnáct lidí teď ve mně prostě je a není jednoduché tahat je všechny s sebou. Trošku mi to připomíná ten film *Rozpolcený*. Je to taková trošku schýza, je to na bednu, je to jako kdybys měl šestnáct dětí a musel je tahat pořád s sebou. No, některé role ve mně zůstaly i po derniéře. V Moravském jsme hráli *Rodinnou slavnost*, kde jsem hrál hlavní roli o tom, že jsem byl v mládí znásilňovaný svým otcem, a to fakt trvalo třeba dvě hodiny, než mi pak od chvíle, kdy odezněl potlesk, začalo být dobře. Ale v zásadě nejde jen o negativní stránku té postavy. U komedií se taky soustředíš, ale na něco jiného než u dramatu.

Každopádně mám rád obojí. Kdyby ses mě teď zeptal, jestli mám radši komedie nebo drama, tak hrozně rád bavím lidi, mám kolem sebe stand up skupinu, rád improvizuju a píšu scénky a skeče. Pak ale na druhou stranu hrozně rád hraju Gatsbyho nebo Oněgina. Prostě nemám rád, když je člověk zaškatulkovaný jen do jednoho typu role. Já mám mixáž obojího – jin a jang. Samozřejmě z komedií se člověk dostává snadněji než třeba z Gatsbyho. Nebo teď hrajeme v Tramtárce *Madisonské cesty*, to je taky vážné téma. Tam ale nemám zas tak velkou roli. A o tom to je taky. I když máš malou roli o několika větách, tak samozřejmě, že to uděláš naplno, ale je pro tebe snadné se z toho dostat. Sice to svádí to k tomu to pak na jevišti odfláknout, ale existuje něco jako herecká čest a ta by se měla dodržovat. Takže i role menšího rozsahu se musí hrát stejně na plný koule. Na divadle je takové rčení, že „krále hraje dvůr“. Sám totiž krále nezahraješ. Ty se tam můžeš nosit jako páv, ale to, že jsi král, ty lidi pochopí až z toho, že tvoji poddaní se ti ukloní, když vstoupíš na jeviště. To je prostě nádherný, a proto se taky říká rčení: „Není malých rolí“. Já, pokud bych hrál takovou roli a tomu králi se neuklonil, tak ten herec to může na té scéně podělat a toho krále prostě dobře nezahrát. Dejme tomu, Vašek Stojan hraje Gatsbyho a on ho taky nezahraje sám. On potřebuje nás a my jako celek fungujeme jako stroj. Nezáleží na tom, jestli je jedno kolečko větší a jedno menší, protože když se to malé kolečko zlomí, tak to velké se přestane točit. Z toho důvodu je důležité mít v divadle i dobrou partu. Já jsem se dostal do Moravského, předtím jsem byl v Ústí nad Labem a měl jsem vždycky štěstí na dobré soubory. Myslím, že v Moravském je hrozně sehraná parta a hrozně mě to tam baví. Jsem v Olomouci

šestý rok, a dokonce bych řekl, že v Moravském je to ta nejšehranější parta, jakou jsem kdy zažil. V Tramarii, což je menší divadlo, to funguje úplně stejně. Proto si tam ty herce tak náročně vybírají a neberou tam jen tak někoho. Oni musí fungovat dobře jako tým. Nemám rád na divadle sólisty, kteří na jevišti nepartnerí a nenabídnou ti ten smeč. To je vlastně podobné jako sport. Ty potřebuješ, aby ti někdo nahrával, aby ta hlavní role pak mohla smečovat. A to já miluju. Když je dobrá partnerina na jevišti, tak nic lepšího není.

Lidi se mě zároveň často ptají, jestli mám radši hraní nebo zkoušení. Tohle mám v sobě vyřešený dávno a je to to zkoušení. To hraní je pak už jen předvádění lidem toho, co vzniklo. Herectví je jen jedna složka divadla, jen jde nejvíc vidět, a proto je to možná tak populární povolání. Ale je to opravdu jen jedna složka té obrovské syntézy představení a režisér ty všechny složky dává dohromady tak, aby to všechno fungovalo. Jednou jsem si zkusil roli režiséra v Moravském divadle. Byla to pohádka *Královna koloběžka I*. A už to nikdy neudělám! Nikdy! Já prostě nemám na to, abych režíroval. Já jsem spokojený jako herec, jako jedna složka toho představení. Samozřejmě, že někteří herci si myslí, že jsou hlavní složka toho divadla, ale není to pravda. Herec jde jen vidět, ale to hlavní to není. Tím se zpětně vracím k tomu, že to celé funguje jako stroj.

Mluvil jsem ale o tom, že mám radši zkoušení. To, jak to vzniká, to je prostě nádhera. Ale zároveň je to i spousta emocí. Brečí se, směje se, herečky často zvrací, když nemůžou chytout roli. Je tam taky spousta dřiny, i když to tak nevypadá. Když se o mně někdo dozví, že jsem herec, tak se mě většinou ptá: „Týjo, a jak si můžeš pamatovat tolik textů?“ a moje odpověď je vždycky: „Hele, naučit se text, to je je 1% herecké práce. Těch 99% je pak obsáhnutí té role“. Musíš zjistit, jak to hrát, aby to bylo uvěřitelné, aby lidi odcházeli spokojení a aby zapomněli, že jsem Honza Ťoupalík. Když hraju negativní postavu a zeptám se kamarádů, co byli na představení, na zpětnou vazbu, mám pak úplně nejradši, když odpoví, že mě hrozně nenáviděli. To je super! Oni mě totiž v reálu, doufám, mají rádi, ale když mě při tom představení nenávidí, tak to dělám dobře. Ta transformace do té postavy je pak tím pádem dokonalá. To tvoření role je teda pro mě atraktivnější než hraní. Tím ale nechci říct, že bych hraní neměl rád! Ježíšmarja, teď je karanténa a já bych dal cokoliv, abych mohl hrát i představení, které nemám rád. Ale ty zkoušky, ten klasický zkušební čas šesti týdnů, mi už prostě nikdo nevezme.

Když přemýšlím nad tvorbou Wilsona, pojí se k tomu taková zvláštní historka. Například to zadrhávání, které u toho Wilsona mám, jsme přidali s režisérem Vládou Kracíkem dva dny před premiérou. Když tvořím postavu, tak obecně je vždycky důležitá ta spolupráce s režisérem a tím, jaká je i jeho představa. Já sice můžu mít nějakou představu, ale ten režisér přijde a dává mi impulzy k tomu, jak tu postavu vytvořit.

Já jsem osobně viděl toho Wilsona jako statného automechanika. Je to v hlavě taková ta představa amerického automechanika pomazaného od oleje, který je ale chlapák. Doma pak vypije pět piv a jde spát, aby mohl pak celý příští den makat, aby uživil svoji rodinu. A Vlád'a mi říkal: „Hele, Ťoupi, to ne. Já to vidím jinak. Ten Wilson je mnohem jemnější. Jdi proti tomu, co většinou hraješ.“ Já totiž většinou hraju ty hromotluky, což je dáno i tělesnou konstitucí, tím jak vypadám. Jsem zároveň i tmavý typ, a tak dostávám takové role. Ale u toho Wilsona a obecně u Vládi mám rád to, že on jde většinou kontra proti tomu prvnímu plánu. No, a tu jemnost jsem hledal fakt dlouho. Inspiraci u rolí obecně hledám ve světě. Na DAMU nám říkali, že máme hodně jezdit metrem a tramvají, koukat na lidi a ty typy si zapamatovávat. Pak ale můžeš hledat inspiraci ve filmech, v seriálech, v dalších divadelních hrách. Proto by herci měli chodit do divadla a koukat na ty svoje kolegy. To tě taky hodně posílá dopředu, co se týče techniky. To je důležité. Učit se od ostatních. Pořád. I v mých třiatřiceti se pořád učím. No, ale u toho Wilsona to bylo trochu těžké, protože najít ve světě jemného automechanika, to moc ani nejde. Spíš jsem ho teda hledal v sobě. Jak jsem říkal, píšu básničky, polovina mě je romantická duše a Vlád'a mi říkal, že to sice dělám dobře, ale furt tomu něco chybí. A my jsme s Vlád'ou nemohli přijít na to, co to je. No, a pak Vlád'u napadlo a říká: „Ťoupi, když se tam jako Wilson budeš dostávat do těch vypjatých situací, zkus mi tam dát nějaký tik.“ A z toho jsem pak vymyslel nakonec to, co tam dělám. Jednak to zadrhávání, a jednak tik v obličejí. Takže Vlád'a dal impulz a já pak na tom miluju to, že něco zkoušíš a ono to buď vyjde, nebo nevyjde. Ale jak říkám, bylo to dva dny před premiérou, což je fakt jako o hubu. To je totiž generálový týden a v Tramtarii je to navíc šílený maraton, protože tam se někdy zkouší i přes noci. Takže máš týden na to, aby sis tu roli fakt už úplně osahal, byl si ve všem jistý a mohl s ní vyjít před lidi. A změnit něco dva dny před premiérou je pro herce fakt masakr. To je, jako by ses dozvěděl, že za dva dny jedeš hrát olympiádu v hokeji. Ale vyšlo to. Vlád'ovi to vyšlo. Nám společně to vyšlo. Jen

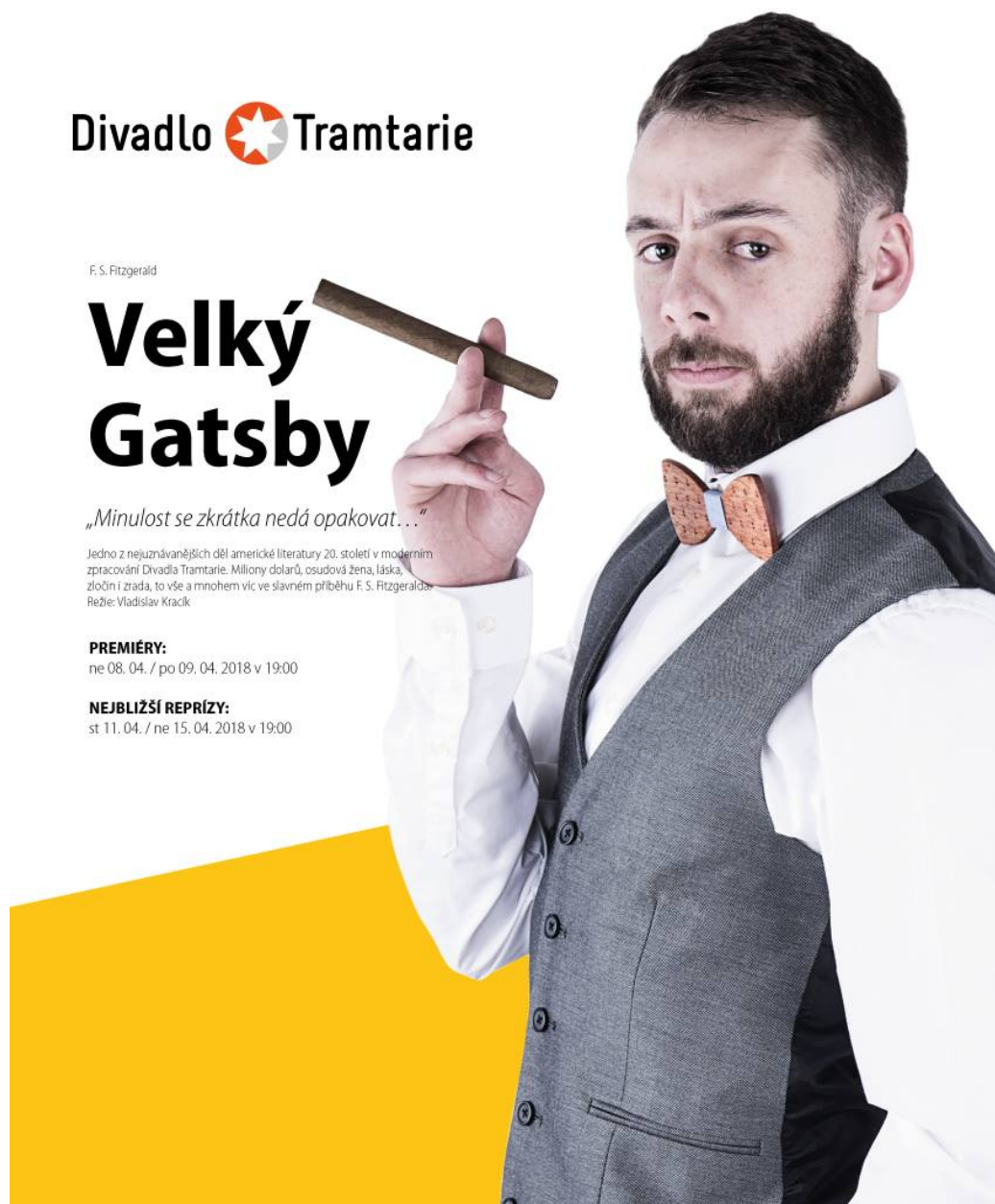
jsem si musel dát bacha na to, abych ten tik nedělal od začátku, ale fakt jen ve vypjatých situacích. Musel jsem to zároveň od nuly vygradovat postupně do té nejvyšší míry. Vláďa říkal: „Ten divák si toho ze začátku nemusí ani všimnout. Jen malinko mrkni a jed’ dál. No ale na konci už musíš být úplně psycho.“ Jak říkám, první plány Vláďu nezajímají. On vnímá až to, co je pod povrchem. To je pro herce inspirující. Vím samozřejmě, že existuje knížka. Tu jsem četl na gymplu a příběh jsem si pamatoval. Mám ji sice doma, ale nezačal jsem ji číst znova. Filmy si samozřejmě pamatuju taky. Ten s DiCapriem máme teď asi jako nejzarytější verzi Gatsbyho. Tam jsem taky nehledal žádnou inspiraci. Šel jsem hlavně po Vláďovi. Držel jsem se režiséra a chtěl jsem tu postavu hledat s ním.

Co se týče nějakých silných zážitků, tak je to určitě ta voda, která je na scéně. Diváci to sice neví, ale ta voda je hrozně ledová a ten první kontakt s ní je prostě masakrální. Je to jako v *Titanicu* – a zase jsme u DiCapria – je to jako, když se ti ticíc jehliček zabodává do těla. A do toho musíš hrát tu postavu. My hrajeme, že je to úplná pohodička, ale ta voda je fakt ledová. Další silný zážitek je jizvička, kterou mám od Gatsbyho na ruce. Tam je ta scéna, kde sráží moji manželku, což je technicky uděláno tak, že Tereza Toth Čápková je na laně, vzadu je Jana Posníková, která s ní škubne a já s Vítou Pištěckým tu Terku chytáme, aby si nerozbila tlamu. Logicky. A tím, jak je to ve tmě, tak já potřebuju mít jistotu, že je to bezpečné. To je taky na divadle hodně důležité – úplně numero uno. Já mám tři šrouby v kotníku z Ústí nad Labem z jedné divadelní rvačky, protože tam to prostě bezpečné nebylo a budu s tím žít nadosmrti. No, ale v Gatsbym si v té tmě musím hlídat lano rukou. A jak se s ním škubne, tak mi to pálí sval, což v důsledku udělalo jizvičku. Takže když se podívám na ruku, tak vidím tu jizvu a je to Gatsby. Dalo by se teda říct, že Gatsby se mi vlastně vryl do kůže. A to úplně doslova.

Nicméně o Gatsbym se říká, že je to neinscenovatelný román, ale můj názor je ten, že to Vláďa Kracík dokázal a posunul to ještě na vyšší level. A co se týče postavy toho Wilsona, tak já mám toho chlapíka vlastně docela rád. Já si totiž nemyslím, že je to úplně negativní postava. Ale obecně, když hraješ vyloženě negativní postavu, máš nutkání ji obhajovat, protože je to pořád přece jen součást tvé osobnosti. Byť je to padouch. V té scéně, kdy Terezu vězním a mám ji na řetězu, mám pořád strach, že ji škrtnu doopravdy. Do toho ji tam různě oblizuju a do toho ty tiky, no, to je hodně silná scéna. Oproti tomu tam pak následuje scéna, kdy tam jenom

sedím, už je to po smrti manželky a Jana Posníková mě tam zpovídá. Tam se dostávám herecky zase do minimalismu. To mě naučila hodně Tramtarie, a proto mám i rád studiové scény. Já, jako herec velkého jeviště se musím uchýlovat k těm hereckým prostředkům, které jsou velké, aby to viděli i lidi na třetím balkoně. Ale ta Tramtarka ti jako herci dovolí neuvěřitelnou věc toho hereckého minimalismu. A to je pak nádhera vyjadřovat ty pocity potichu, jemňounce, kreslit malinkou tužičkou tu jemnokresbu toho herectví. To je oproti tomu velkému jevišti, které si tohle nemůže dovolit, protože by to vnímala jenom první řada. To je pak taková slast to hrát, kdy mám možnost si úplně vyráplít, zařvat si a za pět minut tam jemně hereckým minimalismem tvořit obraz jemného automechanika, kterému zabili ženu.

3. Plakát k inscenaci *Velký Gatsby* v Divadle Tramtarie



Divadlo Tramtarie, Slovanský dům, Hynaisova 11, Olomouc. **Web:** www.divadlotramtarie.cz **Email:** info@divadlotramtarie.cz
Předprodej vstupenek: Online na www.divadlotramtarie.cz a v informačním centru v podloubí radnice.

Činnost Divadla Tramtarie finančně podporuje
Statutární město Olomouce a Olomoucký kraj.

Partneři inscenace



Zdroj: Divadlo Tramtarie. In: *Facebook* [online] 4. 4. 2018 [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/divadlotramtarie.cz/photos/kdo-je-vubec-ten-gatsby-slyšela-jsem-že-je-majitelem-mezinárodního-řetězce-s-alk/10156335046618270/>

4. Fotografie Barbory Šebestíkové v roli Daisy



Zdroj: Velký Gatsby. In: *Divadlo Tramtarie* [online] [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: https://divadlotramtarie.cz/inscenace/velky-gatsby/?fbclid=IwAR3gZgHAN-UELkdG_okqEcYjZ2D3dUjxNhqB-TZk0hmzHb6FoFYC3SZL0s8

5. Fotografie Jana Āoupalíka v roli Wilsona



Zdroj: Velký Gatsby. In: *Divadlo Tramtarie* [online] [cit. 5. 5. 2020]. Dostupné z: https://divadlotramtarie.cz/inscenace/velky-gatsby/?fbclid=IwAR3gZgHAN-UELkdG_okqEcYjZ2D3dUjxNhqB-TZk0hmzHb6FoFYC3SZL0s8

NÁZEV:

Herectví z hlediska kognitivních studií

AUTOR:

Bc. Adam Suchánek

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Kognitivní věda je relativně nová vědecká aktivita studující lidskou mysl. Hlavním východiskem práce kognitivních vědců je transdisciplinarita oborů. Předmět zkoumání je nahrazen tématem, na nějž je nahlíženo prizmatem různých disciplín. Tato magisterská diplomová práce se blíže zabývá herectvím, a to z pohledu kognitivní teatrologie a kognitivní lingvistiky. Výchozí hypotézou práce je otázka, jak může být herectví vnímáno jako dorozumívací prostředek komunikace. Formou experimentu je v práci provedena analýza subjektivního vnímání dvou herců na hereckou profesi i hereckou dovednost obecně. Za příkladový model zde slouží inscenace Velký Gatsby z dílny olomouckého Divadla Tramtarie, na níž se oba herci umělecky podíleli. Bylo zjišťováno, jak herci užívají vrozenou schopnost komunikace jako nástroj k realizaci herectví a jak ji využívají směrem k hereckým kolegům, divákům, režisérovi, k postavě i k sobě samotným. Konkrétní data, která se potvrdila jako uskutečnitelná, jsou poté dosazována do základních pojmů kognitivistického uvažování o divadle a o jazyce.

KLÍČOVÁ SLOVA:

kognitivní věda, herectví, teatrologie, lingvistika, Divadlo Tramtarie

TITLE:

Acting from the view od Cognitive Studies

AUTHOR:

Bc. Adam Suchánek

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

Cognitive science is a rather new scientific pursue studying the human mind. The main fundation of the work od cognitive scientists is transdiscilinariry of scientific fields. In other words the subject under research is being observed from a variety of different fields. This master diploma thesis is particularly concerned with acting and that is from the view of both cognitive theatrolgy and cognitive linguistics. The main hypotesis is a question, whether acting can be perceived as a means of communication. The analysisof subjective perception of two actors to the acting as a profession and as a skilil is used in this thesis in the formo f an experiment. The play The Great Gatsby from the Theatre Tramtarie from Olomouc, in which both actors actively took part, is set as an exemplary example. The thesis is then concerned with how the actors use their innate ability of communiacation as a tool to the actualization of acting and how they use it towards their colleagues in profession, towards the audience, the director and themselves. Factual data, that turned out to be feasible, are then put into the basic concepts of cognitive understanding of theatre and language.

KEYWORDS:

cognitive science, acting, theatrolgy, linguistics, the Theatre Tramtarie

ORIGINÁL ČI KOPIE ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Akademický rok: 2019/2020

Obor v rámci kterého má být VŠKP vypracována: Divadelní studia

Studijní program: Humanitní studia

Forma studia: Prezenční

Obor/kombinace: Česká filologie – Divadelní studia (ČF-DS)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

Jméno a příjmení: **Adam SUCHÁNEK**

Osobní číslo: **F170018**

Adresa: Na Hrázi 245, Veselí nad Moravou, 69801 Veselí nad Moravou, Česká republika

Téma práce: Herectví z hlediska kognitivních studií

Téma práce anglicky: Acting from the view of Cognitive Studies

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Katedra divadelních a filmových studií

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce se zabývá jedním z klíčových procesů divadelního umění, a to herectvím. Divadlo vzniká za předpokladu, že se v témže místě a v témže čase odehrává před zrskem alespoň jednoho diváka dramatické jednání minimálně jednoho herce. Ten buď předvádí jinou postavu, nebo reprezentuje sám sebe. Hercův primární pracovní materiál je jeho vlastní fyzické tělo. Skrze něj komunikuje se všemi účastníky daného prostoru. Využívá jazyk, verbální i neverbální projevy a vyvolává v přítomných účastnících akce určitou reakci na daný podnět. Magisterská diplomová práce uvažuje nad herectvím z hlediska jazyka, respektive kognitivní lingvistiky s ohledem na koncept metafor a tzv. jazykového obrazu světa, který razí polský model tohoto zkoumání.

Za modelový příklad je v práci použita divadelní inscenace *Velký Gatsby* olomouckého Divadla Tramtarie, která je adaptací stejnojmenného románu Francise Scotta Fitzgeralda. V centru práce stojí subjektivní vnímání a pohled samotných herců na dramatickou postavu, kterou ztvárnili, a inspirační zdroje, které pomohly k jejímu vytvoření. Cílem je analytické zmapování stylu, jakým herec skrze své tělo komunikuje ve svých hlasových a pohybových projevech směrem k divákovi. Data jsou získána z osobních rozhovorů s jednotlivými herci podílejících se na této inscenaci. Herci hovořili převážně o přesně vymezených vlastnostech postavy, o její vizáži a motivacích v jednání. Rozhovory jsou poté rozebrány více do detailu a konkrétní data jsou dosazována do základních pojmů, postupů a metod kognitivistického uvažování o divadle a o jazyce. Práce zde potom hledá společné body těchto disciplín.

Seznam doporučené literatury:

BEDNÁŘÍKOVÁ, Lenka. *Obraz hněvu v českém jazyce. Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2. ISSN 1210-9339.

HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. *Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 1. ISSN 1803-845X.

KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. Praha: Herrmann a synové, 1996. ISBN (Brož).

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002. ISBN 8072940716.

PATOČKA, Jan. *Tělo, společnost, jazyk, svět: ze záznamů přednášek proslouvených ve školním roce 1968-69 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*. Praha: Oikoyemenh, 1995. ISBN 8085241900.

SITTOVÁ, Gabriela. *Svět z ptačí perspektivy. Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2. ISSN 1210-9339.

ŠLÉDROVÁ, Jasiňa. *Stereotypy v rodinných a příbuzenských vztazích. Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2. ISSN 1210-9339.

VAŇKOVÁ, Irena. *Člověk a jazykový obraz (přirozeného) světa*. In: *Slovo a slovesnost* [online]. [cit. 1. 6. 2019]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=3858>

VAŇKOVÁ, Irena. *Kategorie, stereotyp, význam. Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2. ISSN 1210-9339.

WEHLE, Egle. *O těle, smyslech, citech a prožitcích. Čeština doma a ve světě*. 2003, roč. 11, č. 1-2. ISSN 1210-9339.

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

© IS/STAG, Portál – Podklad kvalifikační práce , suchad00, 7. května 2020 09:23