

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETICKÁ DISTANCE A DIVADLO

AESTHETIC DISTANCE AND THEATRE

Final paper

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph. D.

Autor práce: Loukotová Veronika

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma *Estetická distance a divadlo* jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s 47b zákona 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů, práce i záznam o průběhu a výsledků obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 1. července 2010

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za věnovaný čas, podnětné návrhy, hodnotné rady a odborné vedení během mé bakalářské práce.

Anotace

Základním tématem bakalářské práce *Estetická distance a divadlo* je vysvětlení základních charakteristik „psychické distance“ tak, jak ji ve svém textu „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip popisuje Edward Bullough. Práce se věnuje nejprve distanci obecně, vysvětluje terminologii Edwarda Bullougha - pojem distance, pojem „psychické distance“, antinomii a variabilitu distance. Poté se zaměřuje pouze na distanci v umění a získaná fakta se snaží ukázat na příkladech v jednotlivých druzích umění. Práce také nahlíží na distanci jako na estetický princip, jehož pomocí lze v estetice vysvětlit problematiku odlišování „krásného“ od „příjemného“. Tato bakalářská práce se dále zaměřuje na distanci v umělecké tvorbě a snaží se jí popsat ve vybraném druhu umění – v umění dramatickém.

Práce má dokázat, že existuje několik teorií herectví, které se v názorech na distanci herce extrémně liší. V souladu s fakty získanými z textu Edwarda Bullougha se práce přiklání k teorii, která je blízká dvěma významným teoretikům umění – Denisovi Diderotovi a Bertoltovi Brechtovi. Cílem práce je také vystihnout jejich nové názory a pohledy na divadlo.

Annotation

The basic topic of the Bachelor Thesis *Aesthetic Distance and Theatre* is the explanation of basic characteristics of “psychical distance” as described in ‘*Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle* by Edward Bullough. At first, the thesis deals with the distance in general, explains Edward Bullough’s terminology – the conception of distance, the conception of “psychical distance”, and the antinomy and variability of distance. Then it concentrates specifically on distance in the art and tries to demonstrate the facts obtained by examples in individual kinds of art. The thesis also contemplates the distance as an aesthetic principle whereby the problems of the “beautiful” and the “pleasant” can be explained in aesthetics. Further, this Bachelor Thesis aims at the distance in artistic creation and tries to describe it in one selected kind of art – the art of drama.

The aim of the thesis is to prove that there are several theories of acting, which are extremely different in opinion of distance of actor. The thesis, in concord with the facts gained from Edward Bullough’s text, leans to the theory which is near to the two noted theoreticians of art – Denis Diderot and Bertolt Brecht. The thesis also aims to give a true picture of their innovative thoughts and views concerning theatre.

Obsah

Anotace.....	5
Annotation.....	6
Úvod.....	9
1. Distance.....	11
<u>1.1 Pojem distance.....</u>	<u>11</u>
<u>1.2 „Psychická“ distance.....</u>	<u>11</u>
1.2.1 Antinomie distance.....	12
1.2.2 Variabilita distance.....	13
2. Klasifikace umění podle distančních dispozic.....	16
<u>2.1 Divadlo a tanec.....</u>	<u>16</u>
<u>2.2 Sochařství.....</u>	<u>16</u>
<u>2.3 Malířství.....</u>	<u>16</u>
<u>2.4 Hudba a architektura.....</u>	<u>17</u>
3. Distance jako estetické kritérium.....	18
4. Umělecká tvorba jako nápodoba přírody nebo sebeexprese umělce.....	19
5. Herectví jako výjimečná umělecká tvorba.....	21
6. Teorie herectví Denise Diderota.....	24
<u>6.1 Měšťanské drama.....</u>	<u>24</u>
<u>6.2 Herecké předpoklady.....</u>	<u>25</u>
<u>6.3 Citlivost.....</u>	<u>25</u>
<u>6.4 Herec.....</u>	<u>26</u>
7. Rozdíly v teoriích Denise Diderota a Edwarda Bullougha.....	28
<u>7.1 Charakter umění.....</u>	<u>28</u>
<u>7.2 Distance publika.....</u>	<u>28</u>
8. Teorie herectví Bertolta Brechta.....	29
<u>8.1 Moderní divadlo a jeho funkce.....</u>	<u>29</u>
<u>8.2 Epické divadlo.....</u>	<u>30</u>
<u>8.3 „Efekt Z“.....</u>	<u>32</u>
<u>8.4 Vciťování se herce do role.....</u>	<u>33</u>
<u>8.5 Publikum.....</u>	<u>34</u>
<u>8.6 Pouliční scéna.....</u>	<u>34</u>

<u>8.7 Herec</u>	<u>36</u>
9. Komparace teorií Denise Diderota a Bertolta Brechta.....	38
<u>9.1 Distance v herecké tvorbě.....</u>	<u>38</u>
<u>9.2 Distance publika.....</u>	<u>38</u>
Závěr.....	40
Použitá literatura.....	42

Úvod

Tato bakalářská práce se věnuje psychické distanci – důležitému a významnému pojmu na poli estetiky, který se dotýká umělecké i mimoumělecké stránky lidského života. Tato práce se zabývá především psychickou distancí v umění, konkrétně v umění dramatickém. Průběh distance zásadně ovlivňuje divákovu estetické nazírání na objekt a jejím projevem je podmíněno jeho estetické hodnocení objektu. Problematika distance se však netýká pouze recepce, ale i samotné tvorby uměleckého díla, a je tedy důležitým aspektem jak diváka, tak umělce.

Základním tématem práce je osvětlení tohoto pojmu. Definice distance, její průběh a její charakteristiky vyvozuje z textu Edwarda Bullougha „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. Edward Bullough zavádí samotný pojem „psychické“ distance a terminologii související s tímto pojmem. Tato práce má za úkol nejprve definovat „psychickou“ (estetickou) distanci. Základní charakteristiky a tvrzení, ke kterým Bullough dochází, se snaží ukázat na konkrétních příkladech v umění, zvláště v umění dramatickém.

Po obecném vysvětlení pojmu distance se chce tato práce zaměřit na problematiku distance v herectví, jakožto zajímavém a výjimečném druhu umělecké tvorby. V dramatickém umění existuje komplikovaná problematika distancování umělce i vnímatele od uměleckého díla, a to z toho důvodu, že v takovémto uměleckém díle se objevuje živý člověk - herec. Otázka „vcitování se“ herce do role je velice komplikovaná a je odlišně chápána. Existuje mnoho teorií herectví, které se staví různě k názoru na distanci herce. Tato práce se snaží postihnout hlavní poznatky Denise Diderota a Bertolta Brechta. Ačkoli jiná doba a jiná společenská situace přinášejí v jejich úsudcích odlišnosti, přesto se dá říci, že se ve svých názorech shodují. Denise Diderota jsem si vybrala především proto, že se ve svém spise *Herecký paradox* důkladně věnuje *citlivosti* herce při jeho tvorbě. Tento pojem, který zde Diderot podrobně rozebírá, vysvětluje a ukazuje na příkladech, je velmi důležitý v otázce psychické distance.

Denis Diderot žil v letech 1713 až 1784 a za jeho života se objevila polemika o povaze herectví, která vyvrcholila Diderotovým dílem *Herecký paradox*, ve kterém vymezil dva základní typy herce: „představujícího“ a „prožívajícího“. Tyto dva typy hereckých postupů přetrvávaly dodnes a vytvořily dva protikladné póly – jeden staví do popředí vcítění se do postavy, druhý ho odsuzuje. Právě prožitku se Diderot ve svém

spise důkladně věnuje a otevírá tak problematiku cítění herce při jeho tvorbě. Sám se klaní k jednomu ze dvou typů herectví – k typu herce „představujícího“.

Podobného názoru na tvorbu herce je i o dvě století déle Bertolt Brecht, významný teoretik moderního divadla, jehož nový koncept a požadavky ovlivňují dramatiky dodnes. Bertolta Brechta jsem si do své práce vybrala proto, že mě velmi zaujala jeho teorie moderního epického divadla.

Tato práce si klade za cíl na základě poznatků ze spisů *Herecký paradox* (Denis Diderot) a *Myšlenky* (Bertolt Brecht) ukázat roli distance v herecké tvorbě.

1. Distance

1.1 Pojem distance

Samotný pojem distance označuje vzdálenost. Tento obecný smysl distance nabývá v umění tří rozměrů: za prvé je to vzdálenost uměleckého díla od diváka (skutečná prostorová distance), za druhé vzdálenost znázorněná v samotném uměleckém díle (reprezentovaná prostorová distance), za třetí je to vzdálenost od diváka z časového hlediska (temporální distance). Temporální distance má značný podíl na našem estetickém hodnocení a je také zdrojem nedorozumění, neboť limit distance se v průběhu času mění (na povahu distance má vliv společnost a doba, ve které recipient žije). Jinak budou jedno a to samé umělecké dílo vnímat diváci ve středověku a jinak ho budeme vnímat my dnes. Např. dnešní chápání řecké tragédie se změnilo, náš náhled na řeckou mytologii je oproti starověkému Řekovi značně distancovaný. Tato časová vzdálenost je důležitá pro dějiny umění. Dílo, které oslovovalo společnost v minulosti a oslovuje ji i nyní, může být označeno za dílo, které přesahuje svou dobu a promlouvá k člověku mnohdy i přes hranice století.

1.2 „Psychická“ distance

Tyto druhy distance jsou v umění však podle Bullougha pouze speciálními formami distance psychické - od ní se odvozují všechny jejich estetické kvality, které jim mohou náležet.

Nástup distance popisuje na názorném příkladu, kdy člověk pozoruje mlhu na moři. Tento přírodní úkaz spolu s dalšími vlivy (např. pohyby lodí či varovné houkání) může vyvolat v člověku nepříjemné pocity – např. strach, úzkost, obavy. Na druhou stranu může být tato mlha zdrojem i opačných, příjemných pocitů. *„Zaměřte svou pozornost na rysy ‘objektivně’ konstituující jev - mléčně neprůhledný závoj, jenž vás obklopuje, rozostřující obrysy věcí a proměňující jejich tvary do podivné grotesknosti, pozorujte úchvatnou moc vzduchu vytvářejícího dojem, že se můžete dotknout nějaké vzdálené sirény pouhým vztáhnutím ruky a nechat ji zase se ztratit za onou bílou zdí ...“¹*

¹ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, 1995, str. 11

Distance tedy vzniká vyřazením jevu ze souvislosti s naším aktuálním já. Oddálíme se od našeho „já“ a umožníme sledovanému jevu stát mimo naše praktické potřeby a cíle. Distance tak podle Bullougha není naším normálním náhledem na svět, jelikož se na věci dívá z jejich odvrácené strany. Zážitky nám většinou nastavují jen tu stranu, která má největší praktickou schopnost nás oslovit, člověk si aspektů věcí, které se ho bezprostředně nedotýkají, běžně nevšímá. Distance leží mezi naším já a jeho afekty. Bullough těmito afekty míní vše, co na nás tělesně či duševně působí – např. počitek, vjem, myšlenky, emocionální stav.

Proces distance je podle Bullougha vysoce komplexní a má dvě stránky - negativní (odděluje nás od praktické stránky věci) a pozitivní (vytvoření zkušenosti na novém základě). Při distanci nejprve opustíme náš praktický postoj, ale zároveň si na tomto základě, který vznikl při negativním aspektu distance, vytvoříme novou zkušenost.

1.2.1 Antinomie distance

Distance popisuje velice složitý vztah. Přesto, že se při distanci oddálíme od našeho praktického já a jeho zájmů, není náš distancovaný postoj zcela neosobní - naopak, někdy je silně emocionálně zabarvený. Osobní charakter vztahu byl zbaven své praktické stránky, přitom ale neztratil svou původní konstituci. Např. rysy postav zhlédnutého dramatu, nám mohou být známé z naší zkušenosti. Přitom ale víme, že postavy a scény jsou smyšlené. Bullough říká, jen nevzdělanec by chtěl do hry zasáhnout. *„Ale příslovečně nevzdělaný křupan, jenž chce kvůli nešťastné hrdince zasáhnout do hry a jehož je možno od toho odvrátit jen zdůrazněním, že to je jenom jako, určitě není ideálním typem divadelního diváka.“*²

Tento osobní a zároveň distancovaný vztah nazývá Bullough antinomií distance. Umělecké dílo na diváka zapůsobí tím spíše, čím více „vyhovuje“ jeho intelektu, emocím a zkušenostem, musí však udržet odstup mezi průběhem dramatu a svými pocity. Podle Bullougha toto platí i při tvorbě uměleckého díla. Umělec, chce-li být úspěšný, nemůže při tvorbě uměleckého díla, které vychází z jeho zkušenosti brát tuto zkušenost jako svou osobní. Může z ní vycházet, ale postavy samy si poté získávají svůj vlastní život. *„Jak při recepci, tak při tvorbě je nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty.“*³ Totéž tvrdí Denis Diderot ve své knize *Herecký paradox*, kde

² Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, str. 13

³ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, str. 14

se zmiňuje o vlastnostech a předpokladech velkých herců. Umělec - herec se nemůže „vcit'ovat“ do svých rolí, nemůže hrát sám sebe - to popírá samotný význam slova „hrát“. Herec předstírá, napodobuje, „nasazuje si masky“.

1.2.2 Variabilita distance

Distance připouští přirozené odstupňování, které se liší buď podle charakteru objektu, který vyvolává vyšší nebo nižší stupeň distance nebo podle schopnosti jedince mít větší či menší distanční odstup. Rozdíl v distanci může nastat u různých osob při pohledu na jeden objekt a také u jednotlivce, který má před sebou několik různých objektů. „*Máme tudíž dva různé soubory podmínek ovlivňujících stupeň distance v jakémkoli daném případě: ty, s nimiž přichází objekt a ty, jež realizuje subjekt. Jejich vzájemné působení poskytuje jedno z nejobsáhlejších vysvětlení rozdílnosti estetického zážitku, neboť ztráta distance, ať již díky jednomu nebo druhému, znamená ztrátu estetického porozumění a hodnocení.*“⁴

Distanční limit je bod, ve kterém se distance ztrácí a hodnocení mizí nebo mění svojí povahu. Průměrný člověk má tento distanční limit obvykle značně vyšší než umělec. Mez distančního limitu se u různých jedinců liší. Distanční limit kolísá, je ovlivněn schopnostmi jedince a společností, ve které jedinec žije. Rozdíl v distančním limitu mezi umělcem a divákem může být příčinou mnoha nedorozumění. S tím se lze setkat u umění, které naráží na různé společenské instituce, obecně platné etické principy apod. Distanci lze ztratit dvěma způsoby: pod-distancováním a před-distancováním.

Pod-distancování

Pod-distancování (přílišné snížení „vzdálenosti“ od objektu) má často na vině subjekt, dochází u něj k zaměření na vlastní prožitky.

Podle Bullougha při divadelních představeních může dojít u diváka ke ztrátě distance v podobě pod-distancování. Je to dáno fyzickou přítomností živých lidských bytostí, které se nevyskytují v žádném jiném druhu umění. Avšak na druhou stranu v divadle existují i jiné rysy jevištní prezentace, které mají mít opačný účinek, např. tvar jeviště, umělé osvětlení, kostýmy, veršovaný jazyk. Bullough uvádí, že některé divadelní žánry mají samy tendenci k pod-distancování, např. tragédie. Ta vzbuzuje v divákovi osobní reakci - soucit, smutek, slzy. Důležitým bodem tragédie, který se staví proti ztrátě distance je výjimečnost, typičnost - např. situací, charakterů postav,

⁴ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, 1995, str. 14

osudů a jednání. Výjimečnost odlišuje postavy tragédie od lidí, které zná divák z běžného života. Mají navíc důslednost, sílu, ideály, úpornost. Tyto vlastnosti jsou většinou nadsazené oproti skutečnému životu.

Komedie má taktéž tendenci k pod-distancování. Zde je třeba říci, že existuje mnoho druhů komedií a každý vyžaduje jiný stupeň distance. Bullough uvádí čtyři základní typy komedie. Za prvé je to *satirická komedie*, v níž se objevují „narážky“ na skutečné existující osoby či profese, na zvyky anebo na celou společnost. Druhým typem je *fraška*, podle Bullougha se jedná především o komedie nižších forem, u kterých je hlavním smyslem jednoduchá zábava. *Řádná komedie* je čistá komedie, ve které se objevují obecné lidské situace a charaktery. Tento typ komedie snadno přechází do čtvrtého druhu, *dramatu* – hry s vážnými situacemi, ale se šťastným, neočekávaným koncem. Bullough tvrdí, že smích, který bývá cílem komedií je (stejně jako pláč v tragédii) výrazem zcela praktické povahy a indikuje osobní citový vztah. Žánr komedie má tendenci k pod-distancování ještě častěji než žánr tragédie. Existuje zde tenká hranice mezi komedií jako uměním a nižší komedií, která slouží čistě pro pobavení. Její libost je pak spíše hédonistická nežli estetická. Působení takovéto komedie je potom nedistancované.

Pře-distancování

Pře-distancování, čili nadměrná distance, je podle Bullougha nejčastěji chybou umění a vytváří dojem nepravděpodobnosti, umělosti a prázdnoty. U subjektu nedochází k „ponoření se“ do uměleckého díla.

Některé historické epochy měly větší tendenci ke zvýšení distance, a to především ty, během nichž se vyskytla umění sloužící nějakému vnějšmu cíli - např. náboženskému, posvátnému, panovnickému, vlasteneckému apod. Příkladem takového umění je umění egyptské. Umělecká díla se snažila nabýt dojmu velikosti, neobyčejnosti, nadpřirozenosti. Bullough říká, že historické epochy s nízkou úrovní kultury byly epochy velké distance. Naopak období rozkvětu neslo znaky snižování distance.

Podle Bullougha najdeme v divadelním umění žánr, který na jednu stranu má tendenci k pře-distancování, ale na druhou stranu i k pod - distancování. Jedná se o melodrama, které svým přehnaným idealismem, morálním podtextem a sentimentalitou může být divákem lehce označeno za podřadné. Bullough tvrdí, že divák melodramatu není schopen jakési rovnováhy mysli, která je zahrnuta v antinomii distance. „*Jeho*

*postoj je buď postojem realistického dospělého nebo dítěte: to znamená, že je buď v upřímně osobním vztahu k ději hry, zlosyna, který ošklivě zachází s nevinnou hrdinkou, by nejraději zbil holí a při jeho konečné porážce se vesele raduje – právě tak, jak by tomu bylo ve skutečnosti - a nebo je zcela ztracen v přehnané distanci, kterou dílo vyvolává a naivně sleduje ty divy, jako když dítě očarovane naslouchá pohádce.“*⁵ Ale ani v jednom případě nemá divák podle Bullougha estetický postoj.

Další zvláštností v otázce ztráty distance je umění idealistické - umění zobrazující abstraktní pojmy, alegorické významy, obecné pravdy. Největším problémem je, že tato umění jsou příliš všeobecná, než aby vyvolaly v divákovi osobní zájem. „*Vztahují se na každého a tudíž na nikoho.*“⁶ Obecná pravda je divákovi vzdálena na tolik, než aby si ji mohl konkrétně uvědomit, anebo si ji uvědomí pouze jako součást svého bytí. Z tohoto vyplývá, že idealistické umění je pře-distancované, ale má pod-distancované působení. Uslyší-li člověk tak obecný pojem jako je např. láska, dobro nebo zlo, bude mít k těmto pojmům pře – distancovaný postoj. Bude-li chtít tyto pojmy pochopit, vztáhne je na sebe, aplikuje je na svůj život a zkušenosti. To ale znamená, že již zaujímá pod – distancovaný postoj.

⁵ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, 1995, str. 28

⁶ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, Estetika, 1995, str. 16

2. Klasifikace umění podle distančních dispozic

2.1 Divadlo a tanec

Umění lze klasifikovat i podle jeho distančních dispozic. Divadlo, jak již bylo uvedeno, se setkává nejčastěji se ztrátou distance v podobě pod-distancování. Podobně je na tom i tanec. Důvodem je fyzická přítomnost živých bytostí. Forma prezentace uměleckého díla tedy může ohrozit udržení distance diváka, více ale působí jako její podpora. Jak již bylo uvedeno, v divadle může přítomnost živých bytostí vést ke ztrátě distance. Další rysy jevištní prezentace (např. tvar jeviště, umělé osvětlení, kostýmy, apod.) mají opačný účinek a působí tak jako protiváha. Historie inscenace je spjata s vývojem distance. Např. moderní inscenace se snaží odstranit nesoulad mezi nadměrnou dekorací a živými herci a snaží se tak vědomě o to, aby si divák od inscenací udržel větší odstup.

2.2 Sochařství

Dispozice k pod-distancování má i sochařství, které také často využívá lidské postavy. K malé distanci přispívá podle Bullougha hned několik faktorů. *„Naše severské návyky nošení oděvu a neznalost lidského těla ohromně zvyšují obtížnost distancování sochařského díla. Částečně tomu tak je díky hrubě špatnému chápání, kterému je vystaveno, částečně kvůli naprostému nedostatku norem tělesné dokonalosti a díky neschopnosti uvědomit si rozdíl mezi sochařskou formou a tělesným tvarem, což je jediný, ale fundamentální prvek odlišující sochu od odlité repliky skutečného těla.“*⁷ Avšak v sochařství existují elementy, které mohou distanci zvýšit – např. absence barvy nebo používání piedestalů, které umožňují rozlišení prostoru sochařského díla, a tím jeho vytržení z divákova prostorového kontextu.

2.3 Malířství

Malířství naopak navozuje větší distanci. Důvodem je hned několik aspektů. Za prvé je to na rozdíl od sochařství dvoudimenzionální charakter malby, dále rámování

⁷ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, str. 16-17

obrazů nebo fakt, že prostor perspektivy ani světlo v malbě se neshoduje s divákovým reálným prostorem a světlem. Stejně tak působí na diváka i redukce měřítka v obrazech.

2.4 Hudba a architektura

Zvláštní distanční dispozice má hudba a architektura. Jsou to nejabstraktnější druhy umění a objevuje se u nich jakési distanční kolísání. Hudbu klasickou či vážnou mnoho lidí označí za pře-distancovanou, naopak lehké melodie mají tendenci k pod-distancování, může se stát, že někdy přestanou být uměním a stanou se pouhou zábavou. Architektura vyžaduje často distanci velkou. Estetickému soudu se podrobují jen některé její prvky, např. prvky ozdobné.

3. Distance jako estetické kritérium

Distance nabízí vysvětlení rozdílu mezi krásou a pouhou libostí. Hédonistická estetika říká, že krása je libost. Podle Bullougha ale každá libost není krásnou. Musí tedy existovat nějaké kritérium, které by oddělilo krásu od pouze příjemného.

Bullough přichází s názorem, že pouhá libost je jakýkoli pocit slasti, který je vyvolán smyslovým vnímáním. Krása je však spjata s estetickým požitekem, který se odlišuje od smyslových zážitků tím, že není omezen jen na některé smyslové orgány.

Bulloughův koncept psychické distance vymezuje příjemné jako ne - distancovanou libost. Krásné však nelze vymezit bez zavedení distance. Příjemné je pocíťováno jako odraz konkrétního já, leží uvnitř já, ale estetický zážitek má své těžiště uvnitř objektu, já bylo distancováno mimo danou osobu.

Vztah krásna a příjemného se objevuje i v otázce estetické hodnoty tzv. „nižších smyslů“, tj. čichu a chuti. Zrak a sluch jsou uznány všeobecně jako smysly estetické, avšak vnímání chuti či čichu estetickým smyslům na první pohled neodpovídá. Důvod, který bývá uváděn, je ten, že nižší smysly zprostředkovávají místo estetických zážitků pouze příjemné počítky. Avšak toto tvrzení podle Bullougha není úplně pravdivé. I nižšími smysly lze esteticky vnímat, i když je to díky jejich neschopnosti odstupů a tělesné svázanosti velmi obtížné. I když objekty nižších smyslů nemají žádnou materiální fixaci a existují jen v daný okamžik a jen pro jednu osobu, mohou se stát smysly estetickými. Podle Bullougha pouhá materiální fixace a trvání nejsou estetickým kritériem.

Vztah krásy a příjemného můžeme pozorovat i u různých uměleckých druhů. Bullough uvádí příklad komedie, kde se objevuje paralelismus příjemného a krásného. Existuje několik druhů komedie, které se mohou i vzájemně slévat, protože mezi nimi nevede žádná pevná hranice. V nižších komediích, které mají diváka pouze pobavit, převládá směšné, které zahrnuje více než komično a může přejít do hloupého a naivního. U takovýchto nižších forem komedie je libost pouze hédonistická.

4. Umělecká tvorba jako nápodoba přírody nebo sebeexprese umělce

Distance hraje důležitou roli nejen při recepci, ale i při tvorbě uměleckého díla. V minulosti se objevily dvě nejznámější definice umění, k nimž se Bullough ve spise „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip vyjadřuje. První definice, známá již z dob antiky, považuje umělcovo dílo za nápodobu přírody a tvrdí, že příroda měla umělcovi sloužit jako dokonalý ideální vzor, který se umělec snažil ve svém díle co nejlépe napodobit. Druhá definice umění jako „sebeexprese“ umělce se rozvíjela v romantismu a říká, že umělcova tvorba je založena na jeho prožitcích, přáních a tužbách.

Bullough teorii nápodoby odmítá a tvrdí, že obecnou charakteristikou pro umění (jak pro naturalistické, tak pro idealistické) je jeho anti – realistická povaha. Bullough věří, že umění není přírodou, nikdy ji nenapodobovalo, dokonce ji přímo odmítá. Tím popírá v minulosti tak běžnou koncepci, že umění je nápodobou přírody. „*Imitovat přírodu proto, aby byl divák uveden v klamně přesvědčení, že to, na co hledí, je příroda, znamená opustit umění, jeho distancovaný duchovní ráz a spadnout pod limit do přetvářky, laciné efektivnosti či banálnosti.*“⁸

Bullough nesouhlasí ani s definicí umělecké tvorby jako sebeexprese umělce. Umělecká tvorba podle něj nemůže být sebeexpresí, protože sebeexprese není vyjádření konkrétní osobnosti umělce, z jeho díla nelze vyčíst jeho zážitky, pocity, přesvědčení či obraz jeho doby. Toto lze praktikovat jen opačně: pokud víme, jaké zážitky hledat, můžeme v díle nalézt jejich odezvu. Základní chybou teorie sebeexprese podle Bullougha je, že ztotožňuje umělce a člověka. Avšak, jak tvrdí Bullough, tvůrce sám je již distancován od konkrétní historické osobnosti, a tak jeho mysl nemůžeme najít v jeho dílech. „*Stručně řečeno, místo, aby byla sebeexpresí je umělecká tvorba nepřímou formulací distancovaného mentálního obsahu.*“⁹

Jako ukázkou uvádí Bullough proces tvorby na příkladě jeho přítele dramatika. Samotná tvorba začíná v ideji, jakési emocionální koncepci, která je vlastním zážitkem umělce. Tato idea se kondenzuje do vzájemné hry postav a poté s postavami „soupeří“. Pokud vítězí idea, koncepce díla se rozpadá. Naopak jestliže idea prostoupí do postav,

⁸ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, *tamtéž*, str. 18

⁹ Edward Bullough, „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, 1995, str. 27

dílo je úspěšné. Idea odráží umělcovo já, ale aby bylo dílo úspěšné, musí tato část „zemřít“. Postavy jsou imaginární, přesto vycházejí ze skutečnosti, jejich další vývoj se ale od této skutečnosti odtrhává a postavy si samy získávají své zkušenosti a zážitky. Proces, ve kterém se idea vlévá do postav, nazývá Bullough „objektivací“ představy a je to okamžik, kdy tvůrce „umírá“ jako člověk, ale „ožívá“ jako umělec a s ním i umělecké dílo.

5. Herectví jako výjimečná umělecká tvorba

Distance při tvorbě uměleckého díla je široké téma, tato práce má za úkol zmapovat projevy distance v herectví, které vyniká nad ostatními uměleckými druhy především tím, že proces jeho tvorby se překrývá již s hotovým dílem.

Popis herce i jeho tvorby podává Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku*. „*Herec, který hraje roli či ztělesňuje postavu, je středem divadelní události: je živým spojením mezi autorovým textem, režisérovými pokyny ke hře a divákovým zrakem a sluchem.*“¹⁰ Podle Pavise herec oslovuje diváka, ale neposkytuje mu prostor pro jeho odpověď. Divák vnímá hercovu fyzickou přítomnost na jevišti, ale zároveň pociťuje i jeho neuchopitelnost. Herec předstírá fiktivní jednání, přesto vykonává skutečné scénické akce. Pavis tvrdí, že herec zažívá jakousi dvojakost – je sám sebou („bytostí z masa a krve“) i někým jiným („bytostí z papíru“). Herec je součástí představení – přináší informace o příběhu, charakteru své postavy, vztazích mezi jednotlivými postavami, a podílí se tak na tvorbě znaků. Produktem herectví je herecká kreace, což je vše, co diváci v hracím prostoru smyslově vnímají. Divák musí postihnout celkovou výpověď herce (gesta, mimiku, intonaci, apod.).

Pavis také popisuje dva typy herecké tvorby, které se od sebe liší názorem na „vcítění se“ herce do role: „*Říkává se často, že v herci 'ožívá', že do něho vstupuje nebo ho přetváří jiná osoba; není už sám sebou a nějaká síla ho nutí k tomu, aby jednal v podobě někoho jiného: to je romantický mýtus herce 'z boží milosti', který už nedělá rozdíl mezi divadlem a životem. To je ovšem jen jeden z možných aspektů vztahu mezi hercem a jeho rolí: herec může stejně dobře zdůraznit odstup od své role a ukazovat ji jako uměle vytvořenou konstrukci, jak to dělá herec brechtovský.*“¹¹ Pavis uvádí, že v problematice herecké upřímnosti existují dva přístupy: jeden označuje herce jako „krále“, to znamená, že herec má tvořit svobodně a pomocí improvizace, druhý přístup označuje herce jako „nadroutku“, která je nástrojem režiséra. Pavis tvrdí, že současný herec se od těchto dvou přístupů oprostil a hraje spíše roli interpreta své postavy, textu a celé inscenace. Úvahy o herectví se tedy dlouho zabývají otázkou, jestli má herec věřit tomu, co říká a být tím dojat, nebo jestli má od své role vytvořit odstup a stát se tak pouhým „nosičem“ této role. Podle Pavise k tomuto rozdělení dochází, protože existují různé představy o účinku na diváka a na společenskou funkci divadla. Pavis uvádí

¹⁰ Pavis, Patrice, *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003, str. 170

¹¹ Pavis, Patrice, *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003, str. 170

příklad Diderotova řešení, že herec nemá být citový a tvrdí, že toto je explicitní označení herectví, které si samo sebe stále uvědomuje a herec se nesnaží diváky přesvědčit, že se proměnil v hranou postavu. Podle Pavise však současní režiséři k hercům nepřístupují z hlediska citovosti, ale zajímá je otázka dramatické a scénické funkce. „*Neexistuje přirozené herectví, které by se obešlo bez konvencí a přitom mohlo být považováno za samozřejmé a univerzální: veškeré herectví spočívá na kodifikovaném systému chování a jednání (i když je publikum jako takové necítí), které chce být buď věrohodné a realistické, nebo umělé a zdivadelněné.*“¹² Pavis tvrdí, že pokud chce divadlo hlásat spontánnost, chce vytvořit dojem přirozenosti vzhledem k určitému ideologickému kódu, který stanovuje, jaké herectví se bude v určitém historickém okamžiku jevit konkrétnímu publiku jako naturalistické nebo jako deklamační.

Herectví také vyniká nad ostatními uměleckými druhy tím, že herec při tvorbě díla používá své vlastní tělo. Petr Pavlovský v *Základních pojmech divadla*¹³ tvrdí, že herec je jak tvůrcem, tak i materiálem své kreace. Hrané postavě propůjčuje svou osobnost, psychické danosti (intelekt, emocionalitu, představivost) a fyzické danosti (vzhled, tělesný pohyb, tělesná konstituce). Pavlovský uvádí rozlišení mezi hereckými vyjadřovacími prostředky, které jsou **akustické a vizuální**.

Akustické (hlasové prostředky) se dělí na jazykové, které jsou spojené s řečí a přednesem textu, a nejazykové, které jsou spojené s neartikulovanými zvuky (např. smích). V hlasovém projevu mají hlavní funkci jazykové prostředky, herec při nich moduluje *timbre* (zabarvení hlasu), *expiraci* (sílu hlasu) a *intonaci* (melodii, tempo a rytmus hlasového projevu). Nejazykové prostředky jsou pouze doplňující, často mívají zástupné poslání (např. tleskání, zvuk kroků, bouchání) a souvisejí s pohybem herce po scéně. Pavlovský však tvrdí, že i přesto jsou při herecké tvorbě významné, neboť jsou spontánní a méně kontrolované rozumem.

Vizuální neboli optické vyjadřovací prostředky se dělí na mimické prostředky, gestické prostředky a postojové prostředky. Mimika je pro herce velice důležitá. Obličej poskytuje dostatek mimoslovních informací. V některých případech může mimika nahradit i řeč. Petr Pavlovský v *Základních pojmech divadla* uvádí popis mimiky: „*Mimikou rozumíme výrazové stavy a pohyby lidského obličeje, jež signalizují právě probíhající prožitky a navenek značí aktuální duševní i tělesné naladění. Mimický výraz*

¹² Pavis, Patrice, *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003, str. 179

¹³ Pavlovský, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Libri, 2004

*je výsledkem emotivního prožitku, aktem výpovědi (vztahující se zároveň k 'mé' osobě i obsahu sdělovaného), signálem určeným partnerovi či partnerům v dané situaci.*¹⁴ Některé mimické výrazy se v průběhu vývoje člověka ustálily a bývají předmětem hereckého výcviku. Gesto hraje velkou roli při sdělnosti a metaforičnosti hereckého výkonu, jeho materiálem je pohyb těla. Pomocí gest může herec vyjádřit emoce i myšlenkové pochody. Opakující se gesta se stala znakem, který je obecně srozumitelný. Gesto má tedy vždy znakový charakter a vyjadřuje určitý smysl. Míru sdělitelnosti gesta určuje jeho vymezenost a dokončenost. Postojové prostředky využívají vyjadřování celým tělem, udávají tempo, rytmus a stupňují intenzitu hereckého projevu.

¹⁴ Petr Pavlovský, *Základní pojmy divadla*, nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004, str. 178

6. Teorie herectví Denise Diderota

Herectvím se podrobně zabývá Denis Diderot ve svém díle *Herecký paradox*. Tento spis byl napsán v roce 1773 a pro divadelní umění to byla bouřlivá doba. Diderot vytýkal dvorskému divadlu příliš elegantní verše, přejemnělost a zbytečné řečnění. Novým Diderotovým požadavkem byla svobodná tvůrčí práce, herec už neměl být jen „otrokem veršů“. Divadlo mělo být pravdivější. Diderot odmítal mechanické divadlo a stavěl proti němu divadlo francouzského lidu. Požadoval bohatší a dramatický děj, jeho vzorem byl Shakespeare.

6.1 Měšťanské drama

Diderot je zakladatelem tzv. měšťanského dramatu, tento umělecký žánr označuje jako stupeň mezi tragédií a komedií. Měšťanské drama mělo lépe vyobrazovat mezilidské vztahy a morálku, konflikty byly řešeny zásahem samotných postav. Diderot nediktoval tomuto dramatu nějaká přísná pravidla, důraz kladl především na emocionální život postav, zápletky se většinou týkaly majetků, peněz, stavovských rozdílů, morálky či nešťastné lásky. Zlo bylo potrestáno a postavy pohnuty k lítosti. Hranice tohoto žánru byly neurčité, a proto vznikla jednotlivá pojmenování (např. slzavá komedie, vážné drama, měšťanská truchlohra, apod.).

Diderot vyzdvihuje význam mravoučného dramatu a označuje divadlo jako instituci, která může být jakýmsi veřejným vzděláváním. Divadlo má totiž diváky seznamovat s dobrými mravy a ke svému prospěchu ho může využívat i vláda. „*Hlediště je jediné místo, kde se mísí slzy ctnostného muže i darebáka. Tady se darebák rozčiluje nad bezprávím, které by byl sám klidně spáchal; má soucit s bolestí, kterou by byl sám dovedl způsobit, a pohoršuje se nad člověkem sobě podobným. Ale dojem jednou vznikl a setrvává i proti naší vůli. A darebák vychází ze své lóže méně ochoten konat zlo, než kdyby ho byl vyplánil přísný a nesmlouvavý kazatel.*“¹⁵ Podle Diderota platí, že ač jsou příběhy na divadle vymyšlené, působí na morálku diváka více než zákony. Umělci se totiž snaží zasáhnout divákovu srdce a ukázat špatné jednání lidí. Divadlo pomáhá divákovi rozpoznat nejen dobré mravy, ale i vkus.

Divadlo má pak podle Diderota kromě vzdělávací funkce ještě tu funkci, že předvádí výjimečné historické okamžiky lidem, kteří je nezažili. V těchto význačných a

¹⁵ Denis Diderot, *O umění*, Praha: Odeon, 1983, str. 112

těžkých dobách (např. při katastrofách či neštěstích) se podle Diderota objevovali ti nejlepší básníci.

6.2 Herecké předpoklady

Herecký paradox má však v první řadě podat novou teorii herectví. Hlavními předpoklady herce podle Diderota jsou krásná obrazotvornost, úsudek, bystrost, vkus, vytrvalá práce, studium velkých vzorů, znalost způsobů, znalost lidského srdce, jemný takt, zkušenost, návyk na divadlo a schopnost chladného a klidného pozorování. Herec má podle Diderota postupovat tak, že podle autorovy předlohy si vytvoří svou představivostí a svým intelektem vzor postavy, který se snaží co nejdůvěrněji propracovat (včetně gest, mluvy, chůze apod.). Herec si tedy vytváří určitý ideál – není to on sám, na jevišti nemůže prožívat svoje pocity.

6.3 Citlivost

Diderot uvádí, že herec nesmí mít citlivost. „*Citovost je vždycky projevem ústrojné slabosti.*“¹⁶ Tato slabost je podle Diderota slabostí orgánů, je spojena s živou obrazností, nervy, zármutkem, pláčem a dalšími pocity člověka. Přírozená citlivost tedy herce omezuje, protože velký herec je vždy pánem sám sobě, dokáže ovládat svoje pocity, hraje na základě studia a úsudku.

Důležitý je v Diderotově terminologii rozdíl mezi pojmy *být citlivý* a *cítiti*. Pokud je někdo citlivý, neumí hrát, protože se zaobírá svou duší. Naproti tomu skvělý herec musí cítit. Vnímavý člověk cítí popudy přírody, avšak nedává najevo svoje city, skrývá je. V tomto okamžiku už není sebou samým, ale je hercem. Herec cítí rozdíl mezi věcí a napodobeninou, používá svůj úsudek a citlivost napodobuje. Za vzor si bere citlivého člověka a všímá si jeho znaků, které upotřebí při ztvárňování své role. Spolu s Diderotem tedy můžeme říci, že herec tedy cítí, ale není citlivý. Citlivý člověk je věc, herec je jeho napodobenina. Herec má mít tedy chladnou hlavu, aby mohl nezaujatě pozorovat okolí, protože z něho si vybírá podklady pro své postavy.

Zde se Diderot shoduje s Bulloughem, který na příkladu tvorby dramatika tvrdí, že ačkoli jsou postavy imaginární, přesto vycházejí ze skutečnosti. Herec i dramatik se

¹⁶ Denis Diderot, *O umění*, Praha: Svoboda, 1945, str. 169

tedy inspirují reálnými postavami, ale aby dílo bylo úspěšné, dramatik musí dále postavy rozvíjet jejich „vlastním životem“ a herec se poté při hraní role musí distancovat od svých zkušeností a pocitů, aby mohl svou postavu věrně napodobovat.

Diderot navíc uvádí další důvody, proč herec nesmí a ani nemůže být citlivý. Kdyby herec byl citlivý, zahrál by svůj výstup jen jednou, protože by se jednalo o spontánní projev. Herec navíc předem ví, co bude v hrané hře následovat, všechny scény jsou předem připravené. Herec diváka pouze klame. Dojmy z divadla si nemá odnést herec, ale divák. *„Hercovy slzy jsou produktem jeho mozku; slzy citového člověka pramení z jeho nitra: srdce mate citovému člověku zbytečně hlavu; hercův rozum vnáší někdy přechodný zmatek do jeho duše;“*¹⁷

6.4 Herec

Podle Diderota je herec formován zčásti přírodou. Z ní získá osobní vlastnosti jako hlas, postavu nebo jemnost. Další jeho vlastnosti jako znalost způsobů a lidského srdce, zkušenost, návyk na divadlo či obrazotvornost pouze zdokonalují „dar“ přírody. Podle Diderota musí být dobrý herec chladným pozorovatelem svého okolí, musí být schopen napodobit vše. Celá hercova tvorba by měla spočívat v tom, že napodobuje jakýsi ideální vzor postavy, který nalezne ve svém okolí. *„Nebude mít výkyvy: je zrcadlem, jež vždy pohotově ukáže věc pokaždé stejně přesně, výrazně a pravdivě. Podobně jako básník bude se ustavičně napájet z nevyčerpatelných zdrojů přírody, jinak by své bohatství brzy vyčerpal.“*¹⁸ Herec podle Diderota je tedy chladný, vnímavý a jeho hlavním úkolem je co nejdůvěrněji napodobit obraz přírody. Hercova forma nesmí být nikdy v rozporu s cizími formami, které má na sebe vzít, proto by herec jako člověk neměl mít žádný charakter, aby mohl hrát všechny ostatní charaktery různých postav. *„Herci prý nemají charakter, protože předváděním všech charakterů ztrácejí svůj vlastní, daný jim přírodou; jsou falešní, tak jako lékař, chirurg a řezník jsou otrlí: ze zvyku. Myslím, že je tu příčina pokládána za následek a že herci jsou schopni hrát všechny charaktery právě proto, že žádný nemají.“*¹⁹ Člověk je od přírody sebou samým a díky napodobování se stává někým jiným. Přirozený charakter herce nemusí mít s povahou hrané postavy nic společného. Velký herec je podle Diderota tragický nebo komický napodobitel, kterému nadiktoval text básník. Básník má sledovat obecný vzor

¹⁷ Denis Diderot, O umění, Praha: Odeon, 1983, str. 170

¹⁸ Denis Diderot, O umění, Praha: Odeon, 1983, str. 168

¹⁹ Denis Diderot, O umění, Praha: Odeon, 1983, str. 186

a nejobecnější skutky, nemá zobrazovat žádné konkrétní postavy, protože obrazy jednotlivých lidí stojí pod obecnou představou básníka. Podle Diderota divadlo diváka obelhává a přispívá tak k tomu, že divák je postaven doprostřed děje. A toto je podle Diderota cílem divadla. Divák má prožívat spolu s postavami na jevišti jejich pocity a osudy. „Pravdivý“ herec je tedy takový, který nejlépe napodobuje, protože „být pravdivý“ v divadle znamená co nejdokonalejší shodu hercova jednání, hovoru, tváře, hlasu, pohyby a gest s ideálním vzorem, ale ne s přírodou. Divadlo a skutečná společnost jsou podle Diderota dva odlišné světy. Obrazy pocitů v divadle jsou přehnané portréty, jakési karikatury podrobené konvenčním pravidlům. V divadle je vše zvětšeno. Např. komedie jsou přehnané, žerty by skutečnou společnost ranily, ale pro imaginární bytosti neplatí tytéž ohledy, které je nutno mít ke skutečným bytostem. Jak již bylo uvedeno, existují dva základní typy herectví, které také ve svém textu „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip nastínil Bullough. Jeden klade důraz na „vcítění se“ herce do postavy, druhý vcítění odmítá. Z Diderotových názorů lze učinit závěr, že se jasně přiklání k teorii druhé.

7. Rozdíly v teoriích Denise Diderota a Edwarda Bullougha

7.1 Charakter umění

Rozdíl mezi spisy *Herecký paradox* a „*Estetická distance*“ jako faktor v umění a *estetický princip* je ten, že se Diderot soustřeďuje pouze na jeden typ umění – herectví. Na rozdíl od něj se Bullough zabývá všemi uměleckými druhy. Bullough a Diderot se také zásadně liší v názoru na povahu umění. Zatímco Diderot uvádí, že umění je mimetické, Bullough tvrdí opak: umění má anti – realistický charakter.

V 18. století, kdy vznikala Diderotova kniha, bylo všeobecně uznáváno, že umění je nápodobou přírody. I Diderot byl touto teorií ovlivněn. Tvrdí dokonce, že umění přírodu zkrášluje. Příroda je prchavá a každý její jedinečný okamžik se může uchovat v uměleckém díle, které má svoje trvání a souvislost. V přírodě se nachází mnoho vznešených okamžiků, a ty dokáže zachytit jen člověk svojí horlivostí a genialitou. Diderot popisuje toto zkrášlování přírody na vzniku sochařství. Sochař si nejprve našel první model a ten vypočetl. Poté si všiml méně nedokonalých modelů a začal chyby na svém prvním modelu opravovat, až vznikla dokonalá postava, která už v přírodě neexistuje.

Tato teorie je v rozporu s tvrzením Bullougha, že jakékoli umění má anti – realistickou povahu. Bullough tvrdí, že umění není přírodou, ani ji nenapodobuje a dokonce veškeré smísení s přírodou odmítá. A tak ani umělcova tvorba nemůže být mimetická.

7.2 Distance publika

Podle Diderota je hlavním cílem divadla přinutit diváka, aby drama prožíval. Divadlu jde o hluboko vrývající se účinek, chce diváka postavit doprostřed děje. Divák má zapomenout, že je v divadle, měl by se vžít do postav, do prostředí, ve kterém se postavy pohybují, do děje, který postavy prožívají.

Podle Bullougha by se však jednalo o ztrátu distance ve formě pod-distancování. Bullough by jistě dodal, že v divadle je žádoucí nejvyšší možné snížení distance, ale divák přitom nesmí distanci ztratit, protože následně by ztratil i estetické porozumění a estetické hodnocení díla.

8. Teorie herectví Bertolta Brechta

8.1 Moderní divadlo a jeho funkce

Jinou koncepci herectví a divadla přináší ve 20. století Bertolt Brecht. Brecht je ovlivněn fašismem a 2. světovou válkou, vychází z názoru, že doba a společnost se rezolutně proměnily, a proto si žádají nové, moderní divadlo. Zásadní otázkou je to, zda vůbec lze ještě dnešní svět zobrazit na divadle. Tato otázka se pro Brechta stává otázkou společenskou. *„Soudil jsem tak po mnoho let a žiji teď ve státě, kde se vynakládá nesmírné úsilí, aby se společnost změnila. I když třeba odsuzujete prostředky a způsoby – ostatně doufám, že je znáte opravdu, nikoli z novin -, i když třeba neakceptujete právě tento ideál nového světa – doufám, že i tento ideál znáte -, přece asi nepochybujete, že se ve světě, v němž žiji, pracuje na proměně světa, na proměně soužití lidí. A snad mi přisvědčíte, že dnešní svět změnu potřebuje.“*²⁰

Podle Brechta bylo divadelní představení vždy založeno výhradně na prožitku. Aby se však divadlo stalo prožitkem, musí být zejména pravdivé. Brecht tak dává modernímu divadlu novou funkci - má odkrývat pravdu a pomoci tak zlepšit společenskou situaci a poměry ve společnosti. Podle Brechta autor musí mít odvahu hledat pravdu, nejen proto, že pravda je všude zastírána a potlačována, ale také proto, že bývá podrobována mocným a překrucována v neprospěch slabých. Svět se má dnešní společnosti líčit jako svět, který lidé mohou měnit. Společnost se zajímá o události, do kterých může zasahovat. Brecht nazývá 20. století jako století vědy. Díky jejímu pokroku už není člověk obětí přírody, ale zasahuje do ní, má v přírodě své pevné místo.

Kromě funkce podávat společnosti pravdivý obraz o dění ve světě má divadlo sloužit také k pobavení diváka. Podle Brechta je divadlo místem zábavy. Lze zde nalézt dva její druhy - jednoduchá a silná zábava. Se silnou zábavou se podle Brechta setkáváme ve velkých dramatech, které jsou rozvětvenější a protikladnější. Zábava měla v různých dobách různou podobu, a divadlo tak podávalo obrazy jiného druhu (postavy měly jiné proporce, měnily se situace, příběhy se vyprávěly jiným způsobem). Podle Brechta je nyní divákův prožitek slabší než u našich předků. Na to, co se zobrazuje, se díváme jinak než naši předchůdci. Současná divadla navíc nemají schopnost vyprávět staré příběhy. *„Víc a víc nás ruší primitivní a bezstarostné zobrazení lidského soužití, a*

²⁰ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 9

*to nejen u starých děl, nýbrž i u děl současných, jsou-li udělána podle starých receptů. Celý náš způsob vychutnávání začíná být nečasový.*²¹

8.2 Epické divadlo

Abychom správně pochopili Brechtovu teorii herectví, musíme jeho herce nejprve poznat v novém konceptu divadla, který Brecht zavádí. Brecht je zakladatelem tzv. epického divadla, které podle něj splňuje nové dobové požadavky.

Samotný termín“epické divadlo“ se může jevit jako termín rozporuplný, neboť již od dob Aristotela se epická a dramatická forma lišily ve způsobu prezentování publiku. Epická forma používala knihy a dramatická lidské bytosti. Podle Brechta ale existuje epičnost i v dramatických dílech, stejně jako dramatičnost v epických. (Např. buržoazní román v 19. století rozvíjel dramatičnost zejména svým vášnivým přednesem.) Skloubení epičnosti a dramatičnosti je dnes možné také díky vymoženosti jevištní techniky, která dovoluje do dramatické produkce včlenit vyprávění.

Podle Brechta je v nové době potřeba dokonale vyobrazit nejdůležitější děje mezi lidmi a to tak, že se více uplatní okolní svět, ve kterém lidé žijí. Doposud byl tento okolní svět pouze pozadím, diváci ho poznávali jen z hlediska hlavní postavy a jejích reakcí. Brecht vznesl nový požadavek, že okolní svět se má stát samostatnou složkou, jeviště má vyprávět. (Např. na jevišti byly v pozadí umístěny tabule, které připomínaly současně se odehrávající situace na jiných místech, promítané dokumenty vyvracely nebo potvrzovaly výroky osob, objevovaly se chóry, které poučovaly diváka, filmové montáže byly schopny ukazovat události z celého světa.) Podle Brechta se scéna díky těmto faktům stala naučnou. Předmětem divadelního představení se staly válka, boje, rodina, náboženství.

Následkem toho, že pozadí mohlo významně zasahovat do děje, bylo to, že se ukázalo chybné a správné jednání lidí a ti byli vystaveni divákově kritice. Brecht požadoval, aby divák hranou inscenací v divadle kriticky hodnotil. *„V žádném směru se divákovi nadále neumožňovalo, aby se prostým vcitěním do dramatických postav oddal bez kritiky (a prakticky bez důsledků) svým zážitkům. Představení dávalo látky a jevy napospas odcizovacímu procesu. Bylo to odcizení, jakého je třeba, aby člověk pochopil. Při všem 'samozřejmém' se od pochopení prostě upouští.*²² Podle Brechta, se

²¹ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 92

²² Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 31

„přirozené“ věci musely v epickém divadle stát něčím nápadné, jen tak může divák pochopit zákonitosti příčiny a následku. Brecht říká, že divák dramatického divadla při hrané inscenaci cítí, že to toto již někdy zažil, že to, co vidí, se mu zdá přirozené a utrpení člověka jím otřásá, protože pro člověka není jiné východisko. Avšak divákovi epického divadla se zdá, že to, co vidí, je nápadné, téměř neuvěřitelné, utrpení člověka jím otřásá, protože pro člověka snad přece jen existuje východisko.

Divadlo tedy své publikum poučovalo, protože ukazovalo, jaké jednání je špatné a jaké správné. Zde se nabízí otázka, zda je potom takové divadlo i zábavné, nebo pouze naučné. Brecht tvrdí, že obecně bylo „učení“ a „zábava“ vždy rozděleno. V epickém divadle tomu ale je jinak, epické divadlo je schopno skloubit užitečné a příjemné. Podle Brechta ve společnosti existují vrstvy, které nejsou spokojeny se svými životními poměry a tito lidé mají zájem o učení, chtějí se orientovat a vzdělávat, a proto se v epickém divadle, které jim toto učení nabízí, projevuje divákova radost z učení. *„Divadlo se musí pro skutečnost angažovat, aby mohlo a smělo vytvářet účinná vyobrazení skutečnosti. Ale to pak usnadňuje divadlu přiblížit se co nejtěsněji učebním a publikačním institucím. Neboť, i když nelze divadlo zatěžovat všelijakým učivem, s nímž by pozbylo zábavnosti, má přece možnost učením nebo bádáním se bavit.“*²³ Podle Brechta divadlo podává morálku zábavným způsobem.

Stejnou shodu nachází Brecht také u umění a vědy, která do umění často zasahuje. Ačkoli se může zdát, že umění a věda nemají nic společného, ba dokonce se i odporují, Brecht tvrdí, že se shodují v tom, že smyslem obou je ulehčit lidem život. Věda se zabývá tím, jak zlepšit životní úroveň a divadlo tím, jak pobavit publikum. Je známým faktem, že někteří umělci byli zároveň vědci, a Brecht tvrdí, že někteří umělci by se dokonce bez vědeckých znalostí neobešli. Umělci s vědeckými znalostmi mohou dostatečně porozumět všem událostem ve světě. Podle Brechta je pro dramatiky nejdůležitější psychologie, díky jejím poznatkům mohou lépe a pravdivěji vykreslit duševní stavy člověka (např. co dožene člověka k sebevraždě, co pocítuje vrah apod.).

Bylo by však špatné chápat Brechtovo epické divadlo jako divadlo pouze moralizující. *„Nebylo také účelem našeho zkoumání vzbudit toliko morální pochybnosti proti jistým poměrům (přestože k takovým pochybnostem mohlo snadno dojít, byť ne u všech posluchačů – k takovým pochybnostem docházelo například zřídka u těch posluchačů, jimž z takových poměrů plynul zisk!), účelem našeho zkoumání bylo*

²³ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 97

vypátrat prostředky, které by ony těžko snesitelné poměry mohly odstranit. Nemluvili jsme totiž jménem morálky, ale jménem poškozených.“²⁴

8.3 „Efekt Z“

Epické divadlo je podobné divadlu asijskému, ke kterému Brecht vzhlíží. Vyzdvihuje z něj zejména tzv. zcizující prvek. Zcizující efekt neboli „efekt Z“ je technika, která umožňuje herci hrát tak, že divák tuší něco, co je nápadné, co potřebuje vysvětlení, co není samozřejmé, divák se tak necítí do postav hry a může přistoupit ke kritice ze společenského hlediska. Podle Brechta se divákovo přijetí či odmítnutí výroků nebo činů postav děje v divákově vědomí, a ne v podvědomí.

Staré čínské divadlo zcizující efekty hojně využívalo – pracovalo s mnoha symboly (např. chudoba může být naznačena tak, že na hedvábných rouchách jsou přišity jinak barevné ústřížky hedvábí, které znamenají záplaty), charaktery postav se vyjadřovaly pomocí masek, jistá gesta rukama mohla představovat násilné otevírání dveří a podobně. Asijské divadlo také používalo tzv. čtvrtou stěnu. Používá-li divadlo čtvrtou stěnu, herec předstírá, že kromě tří stěn na divadle existuje ještě čtvrtá. Dává tak najevo, že si je vědom toho, že se publikum na něj dívá. Herec tak ruší iluzi, kterou evropská divadla vytváří. Divák se cítí, že je hercem „viděn“ a herec sám volí takové postavení, aby se nejlépe vystavil zraku diváka. Herec navíc přihlíží k sobě samému. Kontroluje svůj tvůrčí proces, své pohyby i tělo, pohlédne občas i na diváka jakoby chtěl slyšet souhlas od publika. Herec ovládá jak mimiku (zpodobení pohledu), tak gestiku (držení těla), které na sebe navzájem působí. Herec se snaží mít od své role odstup, a tak každodenní věci, které předvádí, znevšedňuje. Jakmile herec pozoruje sám sebe, divák se necítí do postavy a udrží si odstup od hraných událostí.

Hraní se zcizujícím efektem však musí být stále přirozené, ne stylizované. Herec se snaží o pravdivost svého přednesu. Avšak kdykoli u zkoušení může být přerušeno jinou osobou, proto hraje tak, že po každém jeho činu může následovat úsudek publika. To také vypovídá o tom, že herec nehraje v tranzu, může kdykoli své hraní přerušit a poté zase pokračovat. Když předstoupí herec na jeviště, je se svým dílem již hotov. Čínští herci čerpají zcizující efekt z magie, a Brecht tvrdí, že se ho dosahuje velmi těžce. Smyslem zcizujícího efektu byla historizace událostí. Byly vytvářeny všeobecné události, ve kterých se mohl objevit člověk jakékoli doby. *„Všechny události jsou pouze velkým heslem, a na toto heslo následuje „věčná“ odpověď, nevyhnutelná, obvyklá,*

²⁴ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 37

přirozená, prostě lidská odpověď. ²⁵ Je to nehistorické pojetí, okolnosti a prostředí se změni, člověk však ne. Podle Brechta historie platí pro prostředí, ale ne pro člověka. *„Prostředí je tak podivně nedůležité, chápe se čistě jako podnět, je to variabilní veličina a zároveň cosi podivně nelidského; existuje vlastně bez člověka, vystupuje vůči němu jako uzavřená jednotka, vůči němu, jenž se nikdy nezmění, proti pevné veličině. Pojetí člověka jako variabilní veličiny prostředí, pojetí prostředí jako variabilní veličiny člověka, to jest rozplývání prostředí ve vztazích mezi lidmi, prýští z nového myšlení, z historického myšlení.* ²⁶

8.4 Vcítování se herce do role

Brecht kritizuje evropské herce, kteří se snaží o to, aby se divák do jejich postavy vcítoval, a přiblížil se tak co nejvíce k hrané události. Z tohoto vyplývá, že takový herec usiluje o to, aby se on sám hrané postavě co nejvíce podobal, nebo v nejlepším případě, aby se v ní proměnil.

Takovou metodu prosazoval jiný režisér a teoretik divadelního herectví Konstantin Sergejevič Stanislavskij. Brecht kritizuje tuto Stanislavského metodu, která se o přeměnu herce do jiné osoby pokouší. Stanislavskij tvrdí, že herec se musí při každém představení vnutit do tzv. *creative mood* – tvůrčího rozpoložení. Vytvoření nové osoby se děje v podvědomí herce. Brecht však tvrdí, že člověk své podvědomí neumí ovládat, a tak se proměna mnohdy nezdaří, a podaří-li se, ne nadlouho a určitě ne pro každé představení. Hercův výkon se z tohoto důvodu stává slabým.

Podle Brechta by měl herec svou postavu pouze citovat a téměř se zřít veškeré iluze. Herec není schopen vyvolávat v sobě najednou jakékoli emoce, stačí, když předvede vnější znaky, které tyto emoce provázejí. *„Umělec znázorňuje veliké vášně, ale jeho přednes při tom zůstává klidný. V okamžicích hlubokého vzrušení představované osoby dá si umělec mezi rty pramen vlasů a překousne jej. Ale je to ritus, jakákoli eruptivnost tomu chybí. Jde jasně o opakování události jiným člověkem, o líčení, ovšem skrz naskrz umělecké. Umělec ukazuje: tento člověk je zbaven smyslu, a naznačí vnější znaky takového stavu.* ²⁷

Když má herec předstírat tyto vnější příznaky emocí, musí používat takové příznaky, aby u něj nedošlo k tomu, že se do oné emoce nakonec vcítí. Podle Brechta

²⁵ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 47

²⁶ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 47

²⁷ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 42

takovýchto vnějších příznaků může herec dosáhnout i mechanickou cestou (např. má-li herec zahrát úlek, může si obličej položit do dlaní s bílým líčidlem). Brecht uznává, že určitý způsob „vcitování se“ herce do role je možný na zkouškách. Herec toto vcítění použije jen jako pomůcku při svém pozorování, aby se mohl zeptat, co by udělal ve stejné situaci jako jeho postava.

8.5 Publikum

Ani divák by se podle Brechta neměl v divadle do hrané postavy vcítovat. *„Dojem chladu tkví v tom, že se herec zmíněným způsobem distancuje od postavy, kterou představuje. Chrání se udělat z jejích pocitů pocity diváků. Nikdo není znásilňován jednotlivcem, kterého herec představuje: není to divák sám, je to jeho soused.“*²⁸ Tím, že se herec do postavy nevcítuje, nepředvádí pravé emoce ale pouze vnější znaky těchto emocí, necítí se do pocitů postavy ani divák. Nastupuje zde zcizující prvek v podobě emocí, které se nemusí shodovat s pocity hrané postavy (např. při pohledu za zuřivost může divák pocítovat zhnusení).

Pokud ale Brecht tvrdí, že divák v divadle nesmí prožívat pocity postav ve hře, mohlo by to znamenat, že divák při hře nic neprožívá. Brecht však toto tvrzení popírá a tvrdí, že divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele, a tak se zušlechťuje jeho pozorovací postoj.

8.6 Pouliční scéna

Epické divadlo našlo svůj základ v pouliční scéně. Podle Brechta herec divákovi něco ukazuje, něco mu líčí, stejně tak se chová i běžný člověk při reprodukování nějaké události, kterou zažil.

Brecht se pokusil toto nastínit na příkladu události, která může nastat v běžném životě: svědek dopravní nehody popisuje, jak k nehodě došlo. Svědek nehody – demonstrátor předvádí řidiče či přejeteého. Brecht tvrdí, že tento výjev se může v epickém divadle stát bohatým a složitým dějem hry. Demonstrátor na ulici pohyby předvádí událost, kterou právě viděl. Dokonalost jeho napodobování musí mít však své meze, nesmí onu událost napodobovat příliš věrně, nesmí nikoho „učarovat“. Demonstrátor na ulici zaujímá přirozený dvojí postoj: 1) chová se přirozeně jako demonstrátor, 2) předvádí přirozeně demonstrovaného. Demonstrátor a demonstrovaný jsou jiné osoby, jejich názory ani city se nekryjí. *„Je bezpodmínečně nutné, aby z naší*

²⁸ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 42

pouliční scény vypadl jeden hlavní znak obvyklého divadla: **vytváření iluze**. Produkce pouličního demonstrátora má charakter opakování. Událost se přihodila, teď se zde opakuje. Snaží-li se o to **divadelní scéna** tak jako **scéna pouliční**, pak už divadlo nezakrývá, že je divadlem, tak jako demonstrovaný výjev na nároží nezakrývá, že je demonstrovaným výjevem (a nepředstírá, že je událostí). Ve hře se plně projeví výsledky zkoušek, text naučený z paměti, celý aparát a celá příprava.²⁹

Při pouliční scéně má demonstrátor svůj prožitek již za sebou, ale neusiluje o to, aby tento svůj prožitek vnutil divákům, neusiluje o vyvolání emocí. Epické divadlo, které tento fakt následuje, mění zcela dosavadní funkci divadla. Důležité je, že jak při pouliční scéně, tak v epickém divadle má demonstrovaný výjev praktický společenský význam. Předvádění demonstrátora má praktické cíle (chce informovat například o tom, jak nehoda vznikla či kdo je vinen).

Rozdíl mezi pouliční scénou a divadlem je ve stupni dokonalosti napodobování události. Demonstrátor nemusí předvádět vše, jen některé rysy postav. Herec však podává mnohem dokonalejší obrazy. Může zodpovědět ostatní okolnosti, které u pouličního demonstrátora nebyly k vypovězení události tolik důležité, např. jaké byly vlastnosti přejetého, zda byl roztržitý, zda ho něco rozptýlilo, atp. Demonstrátor na ulici odvozuje charaktery postav z jejich skutků. Je při tom dosti omezen, protože pro něj jsou důležité jen ty vlastnosti, které mohly zapříčinit nehodu. Divadelní scéna může svou postavu ukázat přesněji. Musí pak však vyznačit okruh této postavy, v němž se projeví společensky významné účinky. Divadlo může rozšířit svojí podívanou např. ukázat řidiče auta ještě v jiných situacích, které odůvodňují jeho emoce (např. byl rozčilený či unavený, protože řídil již několik hodin).

Divadlo ale pořád musí dodržet charakter modelové scény a rozvíjet techniku, která podrobí emoce divákově kritice. Divadelní herec musí zachovat odstup od své postavy, aby byl divák schopen kritiky. Herec je demonstrátorem, předvádí jinou osobu, ne sebe. „*Divadelní demonstrátor, tj. herec, musí použít techniky, s níž může reprodukovat tón řeči toho, koho demonstruje, s jistou rezervou, s odstupem (tak, aby divák mohl říci: 'Rozčiluje se – nadarmo, příliš pozdě, konečně' atd.)*. Zkrátka: herec musí zůstat demonstrátorem; musí toho, koho demonstruje, reprodukovat jako cizí osobu, nesmí při svém výkonu zcela setřít to, že *'on* udělal to, *on* řekl to'. Nesmí dopustit, aby se **beze zbytku přeměnil v osobu, kterou demonstruje**.“³⁰

²⁹ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 51 - 52

³⁰ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 56

Herec na divadle i pouliční demonstrátor používají zcizující prvek. Např. demonstrátor se může zaměřit na svůj pohyb (předvádí ho zpomaleně), znevšedňuje tak událost a tím ji zcizuje, své předvádění často komentuje vysvětlivkami, což v podobě chórů či projekcí najdeme také v epickém divadle.

Pokud se ale epické divadlo a pouliční scéna takto shodují, nabízí se zde otázka, jestli má epické divadlo vůbec nějakou uměleckou hodnotu. Brecht tvrdí, že určitou uměleckou hodnotu lze nalézt i v pouliční scéně – každý člověk má určitý stupeň uměleckých schopností. Mezi epickým divadlem a pouliční scénou není žádný markantní rozdíl. Pouliční scéna je primitivním divadlem, u kterého lze vypozařovat společenskou funkci, a na jehož základech se staví epické divadlo, vysoce umělecká činnost se složitými obsahy a stanovením sociálního cíle. Epické divadlo se zajímá o mezilidské vztahy, jestliže je toto chování mezi lidmi sociálně historicky významné. Ve scénách ukazuje sociální zákony, podle nichž se společnost řídí a snahy lidí do těchto zákonů zasahovat. Epické divadlo zobrazuje člověka a jeho chování jako změnitelné. Divák dostává prostor ke kritice lidského chování ze společenského hlediska, společenský gestus herců je tedy velmi důležitý.

8.7 Herec

Brechtův herec má tedy zachovat velkou distanci od své postavy, nesmí dopustit, aby se v postavu proměnil. Nemá svou postavu prožívat, ale ukazovat. Brecht odmítá tvrzení, že takovýto herec je zcela bez citu. Herec má své vlastní emoce, ale ty se nesmí ztotožnit s emocemi hrané postavy. S emocemi postavy se tak neztotožní ani divák, který si ponechává svojí svobodu. Podobně se podle Brechta má herec stavět i ke hraným scénám. Nemá publiku předstírat, že to, co se děje na jevišti se děje poprvé, ale naopak dokazovat, že celá hra je předem nastudována a připravena, a že zná konec. Podle Brechta se má herec na svou postavu dívat a přemýšlet, jak se chová, a co ji k takovému chování vede. Herec ukazuje, jak si svou postavu představuje. „*S živým předváděním vypráví historii své postavy, ví více než ona a nedosazuje 'nyní' a 'zde' jako fikci, umožněnou pravidly hry, nýbrž odpoutává je od včerejška a od jiného místa, a proto pak je patrné skloubení událostí.*“³¹

Podle Brechta je pozorování hlavní složkou hereckého umění. Herec pozoruje, aby mohl napodobovat. Samotné napodobování však nestačí. Herec musí zároveň projít myšlenkovým procesem. Herec musí mít hluboké znalosti lidí, životní moudrost a musí

³¹ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str.

pochopit, co je společensky důležité. „*Aby se herec dostal od nápodoby k zobrazení, dívá se na lidi, jako by mu předváděli, co dělají, jako by mu zkrátka doporučovali, aby si to, co dělají, promyslí.*“³²

Brecht také uvádí, že herec nemá studium své role nijak uspěchat. Např. když herec ihned najde spád řeči, který se mu zdá pro svou postavu nejpřirozenější, musí váhat a zaujmout postoj člověka, který se podivuje. Herec musí usilovat o něco zvláštního, jeho postava má být publiku nápadná, svou postavu musí tvořit společně s ostatními herci.

S tím také souvisí nadřazenost hlavního herce. Ostatní herci mu pouze „přisluhují“, aby dali vyniknout jeho postavě. Různé druhy postoje, které k sobě postavy zaujímají, nazývá Brecht gestickou oblastí - ta zahrnuje držení těla, řeč, výraz tváře. To vše ovlivňuje společenský gestus. Herec má svou postavu kriticky pozorovat, stejně jako postavy svých protihráčů. Podle Brechta se má herec nejprve zaměřit na fabuli, což je celková uzavřená událost. Teprve od ní dojde k postavě se všemi jejími jednotlivými rysy. Fabule je podle Brechta celková kompozice gestických procesů, které obsahuje sdělení a impulsy, které přinášejí divákovi pobavení.

³² Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 109

9. Komparace teorií Denise Diderota a Bertolta Brechta

9.1 Distance v herecké tvorbě

Porovnáme-li teorii herectví Denise Diderota vycházející z jeho spisu *Herecký paradox* a teorii Bertolta Brechta, najdeme určité shody. Oba dva tvrdí, že umělec – herec musí být distancován od své tvorby, aby ji byl schopen kvalitně produkovat. Herec si musí zachovat od své role odstup a nesmí se do ní vcítovat. Diderot i Brecht taktéž shodně tvrdí, že herec je pozorovatelem svého okolí, a zkušenosti, které nabude tímto pozorováním, mu poté slouží při vytváření své role, takový herec je vlastně napodobitelem.

Herec podle Diderota postupuje tak, že chladně a bez jakýchkoliv svých zájmů pozoruje okolí, z něho si vytvoří ideální vzor postavy, který se poté snaží co nejvěrněji napodobit (např. studuje chůzi, hlas, gesta postavy). Nejdokonalejší a nejpravdivější herecův výkon je podle Diderota pak ten, který se tomuto vytvořenému ideálu nejvíce podobá.

Brecht tvrdí, že herec sice pozoruje, aby mohl napodobovat, ale to k dokonalému výkonu herce nestačí. Brechtův herec je mnohem racionálnější, nad svou rolí více přemýšlí, než ji vůbec začne „tvořit“. Brecht tvrdí, že každý herec má projít myšlenkovým procesem. Nemá pouze sledovat mezilidské vztahy ve společnosti, ale měl by se také zamyslet nad tím, proč se tak lidé chovají a co je k takovému chování vede. Herec tak při svém výkonu svou postavu ukazuje, líčí ji a odhaluje divákovi její historii.

9.2 Distance publika

Brecht a Diderot se liší v názoru na distanci diváka. Diderot tvrdí, že herec má hrát tak, aby diváka oklamal. Herec si má ponechat odstup od své role, avšak hlavním úkolem divadla je obelhat diváka, postavit ho doprostřed děje, aby hranou inscenací prožíval.

Brecht je zcela opačného názoru. Herec má divákovi dokazovat, že celá hra je předem připravená. Divák se nemá ztotožňovat s postavami, které právě sleduje na jevišti, ale má je podrobit své kritice. Přesto zde ze strany diváka nedochází k předstancování. Divák si svůj prožitek zachová. „*Tím se samozřejmě neříká, že divákovi*

*se musí zásadně bránit, aby se podílel na jistých emocích, které se předvádějí; ale přejímání emocí je jen určitá forma (fáze, důsledek) kritiky.*³³

³³ Bertolt Brecht, *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel, 1958, str. 56

Závěr

Přes tento rozpor v teoriích Denise Diderota a Bertolta Brechta lze říci, že patří do jednoho ze dvou základních proudů teorie herectví, které se liší v názoru na „vcit'ování se“ herce do role. Diderot i Brecht se přiklánějí k herectví, které „vcit'ování se„ odsuzuje, a jehož charakteristikou je sebeovládání herce a příprava role. Opačný druh herecké tvorby, který „vcitění se“ herce do role klade do popředí, byl vyzdvihován např. Konstantinem Sergejevičem Stanislavským a klade naopak důraz na improvizaci a tvůrčí svobodu herce, který se spoléhá na jevišti na jakési boží vnuknutí, svou roli hraje v tranzu a jeho výkon je spontánní. To však znamená, že tento výkon by herec už jindy nemohl zopakovat. Ale právě opakování je důležitou složkou herecké tvorby, herec hru nastuduje a může ji hrát několikrát za sebou, má oproti ostatním umělcům jako je například malíř či sochař tu schopnost, že může své umělecké dílo tvořit znovu.

V této práci jsem se nejprve pokusila obecně vymezit pojem distance. Jeden z hlavních cílů práce bylo zdůraznit a vyzdvihnout tento pojem a dokázat jeho důležitou roli na poli estetiky. Tato práce se poté snažila z textu Edwarda Bullougha „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip definovat základní charakteristiky „psychické“ distance – antinomii a variabilitu distance. Práce také poukázala na to, jak Bullough klasifikuje umění podle distančních dispozic (různé druhy umění mohou mít vliv na snížení či zvýšení distance u diváka). Poté se tato práce konkrétněji zabývala distancí v umělecké tvorbě. Vzhledem k širokému záběru tohoto tématu jsem si vybrala jeden druh umělecké tvorby – herectví. Herectví považuji za výjimečný a zajímavý druh umění, protože se v něm proces umělcovy tvorby překrývá s hotovým dílem. Herec je na jevišti sám sebou a zároveň předvádí (nikoli procit'uje) i jinou osobu. Díky těmto abnormalitám, kterými se herectví vyznačuje oproti ostatním druhům umělecké tvorby, jsem si jej zvolila k podrobnější analýze. Za pomoci *Divadelního slovníku* Patrice Pavise se tato práce snažila definovat postavu herce a chtěla také vyzdvihnout, jak Pavis popisuje dva základní přístupy k herecké tvorbě, které se vždy prolínaly a lišily se v názoru herecké upřímnosti. Pavis zde také vysvětluje, jak se k této problematice staví moderní herec a režisér.

Přínos této práce je v přiblížení teorií herectví Denise Diderota a Bertolta Brechta a aplikace základních charakteristik distance na tyto teorie. Denis Diderot jakožto zakladatel tzv. měšťanského dramatu nabídl své době nový pohled na hereckou tvorbu. Tato práce vychází z jeho textu *Herecký paradox* a snaží se především popsat pojem

„citlivostí“ u herce, a tím ukázat Diderotův názor na vcit'ování se herce do role. Krátce se práce také zabývala názorem Diderota na distanci publika. Bertolta Brechta jsem vybrala proto, že mě zaujal jeho nový koncept moderního epického divadla, který se také tato práce snaží přiblížit, stejně jako jeho pohled na herce, jeho vcit'ování do role a distanci publika.

Na závěr měla komparace těchto dvou divadelních teoretiků ukázat, že se jejich teorie převážně shodují a lze obě zařadit do jednoho ze dvou základních hereckých proudů: do herectví, které odmítá „vcitění se“ herce do role. V této práci jsem se záměrně zabývala pouze tímto typem herectví, neboť na základě poznatků Edwarda Bullougha, Denise Diderota a Bertolta Brechta jsem dospěla k názoru, že v dramatickém umění lze označit za správný pouze tento typ herectví. Teorie herectví, která zastává názor „vcit'ování se“ herce do role totiž požaduje, aby se herec „převtěil“ do hrané postavy a získal tak její pocity a prožitky. Tento fakt však popírá samotný koncept psychické distance. V momentu vcitění se herce do hrané postavy distance mizí. Herec neudrží odstup od své role a dochází ke ztrátě distance v podobě pod-distancování. Jak ale tvrdí Bullough, bez přítomnosti distance nelze umělecké dílo vnímat, ani tvořit.

Použitá literatura

- Brecht, Bertolt, *Myšlenky*, Praha, Československý spisovatel, 1958
- Bullough, Edward, „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, ročník XXXII, 1995
- Diderot, Denis, *O umění*, Praha, Odeon, 1983
- Pavis, Patrice, *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003
- Pavlovský, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Libri, 2004