

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Autorské herectví a teorie autorské tvorby

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

AUTENTICITA VE SVĚTĚ MÉDIÍ

Hana Malaníková

Vedoucí práce:

prof. PhDr. Ivan Vyskočil a prof. PhDr. Jan Jiráček, Ph.D.

Praha, 2013

AUTENTICITA VE SVĚTĚ MÉDIÍ

„Člověk příliš osobního vzezření vyvolává v televizi velice špatný dojem, zatímco ten, kdo vypadá jako starý rolník nebo jako zničené individuum, působí v televizi dobře.“¹

Herbert Marshall McLuhan, 1972

PROLOG

Předmětem mého zkoumání je problematika autenticity veřejného vystupování v kontextu postmoderní mediální společnosti, s akcentem na etickou rovinu tohoto tématu. Hlavní opěrné body předkládané práce tvoří můj osobní příběh hledání autenticity před kamerou České televize v roli moderátorky, a také teoretický aparát společenských věd – především mediálních a kulturních studií, sociologie a filosofie.

Expedice do světa „za obrazovkou“ představovala relativně krátkou, ale intenzivní zkušenost: Trvala celkem čtrnáct měsíců, během nichž jsem na obrazovce strávila něco kolem šestadvaceti hodin čistého času. Byla to „učňovská léta“ se vším, co k tomu patří – naivitou, nerealistickými očekáváním, nejistotou, nezkušeností.

Zůstala mi řada provokujících otázek: Lze být v podmínkách televizní výroby autentický? Pokud tu nemohu anebo nemám být sama sebou, kým tu tedy jsem? Kdybychom si mediální výstup představili jako jistý typ jevištní situace, co přesně obnáší role moderátora? Může herci v této situaci pomoci psychosomatická a autorská kondice v té podobě, v jaké ji rozvíjí studium autorské tvorby a pedagogiky na DAMU? Pokud ano, čím konkrétně mě studium vybavilo pro náročnou situaci vystupování na veřejnosti *bez veřejnosti*?

Jsem si přitom vědoma, že být autentický v dnešním postmoderním světě zprostředkované (medializované) skutečnosti je nanejvýš komplikované předsevzetí. *„Moderní filosofie se ptala, jak se může z jedinců vytvořit společnost;*

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

filosofie postmoderní se ptá, jak a kdy se může člověk ve společnosti stát jedincem, vnímat se jako jedinec, mít pocit, že je sám sebou, definovat se jako subjekt. Jak je možné, že slova, která patří všem, cítíme jako svoje vlastní, jako výraz sebe sama?“ táže se filosof **Václav Bělohradský**.² Tu nedefinovatelnost sebe sama a nemožnost rozeznat své subjektivní názory, pocity a dojmy od těch převzatých prožívám na vlastní kůži. Žiju v době, ve které kategorie jako původnost či pravdivost pozbyly jednoznačného obsahu a mění se často a pod vlivem mnoha komplikovaných okolností ve své protiklady.

Postavení autenticity v mediálním světě je o to složitější, že média stejně jako například kulturu nebo sport ovládá **komercializace**, která má principiální schopnost zpeněžit cokoli – tedy i věrohodnost a opravdovost. Média dokážou autenticitu jedince izolovat od subjektu a proměnit ji ve zboží. Herec (moderátor) je v médiích prodáván „jako autentický člověk“. Za všechny jmenujme oblíbenou televizní taneční soutěž StarDance, v níž celebrity vystupují „samy za sebe“ a sebe a svou autenticitu de facto hrají...

Ve hře jsou tedy dva pohledy na autenticitu v médiích: „**prožívání**“ a reflexe vlastní autenticity jako součást hercovy práce (což je hlavní téma této práce) a „**konstrukce**“ autenticity jako součást diváckého zážitku. Předpokládám, že v *masových médiích*³ sice vzniká autenticita jako určitá kvalita hereckého projevu, ale že se v nich především zužitkovává jako hotová či budovaná součást hercova veřejného obrazu. Že je tedy spotřebním zbožím, se kterým se ve světě médií obchoduje.

Snažila jsem se najít takovou stylovou rovinu a takovou strukturu práce, která by odpovídala zvolenému subjektivnímu přístupu. Můj osobní pohled a postoj coby aktéra před kamerou reprezentují především **úryvky z**

² BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Mezi světy & mezisvěty: filosofické dialogy*. 1. knižní vyd. Praha: Votobia, 1997. 194 s. ISBN 80-7220-004-6. Str. 12.

³ Pod tímto pojmem rozumíme prostředky sloužící ke komunikaci mezi komplexními formalizovanými mediálními organizacemi (které zaměstnávají profesionální komunikátory) na straně jedné a početným, nesourodým a rozptýleným publikem (masou) na straně druhé. In: REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7. Str. 140.

pracovního deníku, psané pro lepší odlišení fontem napodobujícím psací stroj. Objektivizující pohled zvenku (pohled publika) umožňuje veřejně přístupný online videoarchiv České televize, kde je možné zhlédnout oba mnou moderované pořady. Pořad **Věřte nevěřte** (VN) je dostupný na adrese <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10286282617-verte-neverte/video> a pořad **Kultura s Dvojkou** (K2) na adrese: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318911545-kultura-s-dvojkou/video>. Kromě záznamů z pracovního deníku, který jsem si vedla v době své televizní praxe, obsahuje práce také několik úryvků z reflexí frekventantů disciplíny zvané **dialogického jednání s vnitřním partnerem** (DJ), které jsem od studentů obdržela coby asistent této disciplíny a jejichž kopie jsou uloženy v archivu Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU (KATaP).

Jako jeden z možných teoretických rámců a metodologických nástrojů mi posloužily **Goffmanovy úvahy**⁴ a jejich aplikace na mediální prostředí a dále **Thompsonův koncept mediované kvaziinterakce**.⁵ Vycházela jsem přitom z faktu, že mediální komunikace je považována za zvláštní a svébytný typ kulturní produkce s vlastní *mediální logikou*,⁶ tedy s vlastními komunikačními (produkčními i recepčními) pravidly. Ta ovlivňují výslednou podobu mediovaného sdělení a mohou ovlivnit i prožívání autenticity vlastního projevu – jak na straně samotného protagonisty pořadu, tak na straně příjemců, diváků.

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

⁵ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004. 219 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0652-6.

⁶ Pojem „mediální logika“ uvedl ve známost americký sociolog **David L. Altheide** a věnoval mu ve spolupráci s Robertem P. Snowem už roku 1979 knihu *Media Logic* (Beverly Hills, CA: Sage). Mediální logika vystihuje skutečnou praxi, kdy je veškerý obsah v médiích systematicky vybírán, zpracováván, prezentován a interpretován podle zákonitostí mediální produkce, tedy tak aby byla udržena pozornost a spokojenost publika, nikoli dle logiky zpracovávaného obsahu. V duchu mediální logiky kladou média důraz například na bezprostřednost (dramatické ilustrační záběry a fotografie), dynamické tempo (střih), osobní přitažlivost vystupujících či uvolněný přístup moderujících.

Vyprávění – protože to je asi nejvhodnější příměr charakterizující styl této práce – jsem strukturovala do čtyř základních kapitol.

KAPITOLA 1 – Pojem a jeho možné výklady

V úvodní kapitole se nejprve věnuju samotnému pojmu *autenticita*. Upozorňuju, že ho nelze definovat jinak než za pomoci dalších pojmů, protože sám sebe nemůže vysvětlit a sám sebou nemůže být vysvětlen. Připomínám jeho nejčastější výklady ve slovnících cizích slov i jeho etymologický původ.

Ideál autenticity – respektive její etika – je jedním z charakteristických témat moderní společnosti. Protože souvisí se sebepojetím člověka, zabývají se jím vedle filosofie snad všechny sociální vědy: především antropologie, sociologie, psychologie a také teorie masové komunikace. Proto se v první kapitole věnuju nejpodstatnějším novodobým pohledům na autenticitu, počínaje myšlenkami Jeana-Jacquesa Rousseaua a konče teorií sociální konstrukce reality Petera Bergera a Thomase Luckmanna. Jde o subjektivní výběr těch myšlenek a názorů, jež mě zaujaly a které různým způsobem odrážejí mé zkušenosti před kamerou.

Na závěr se pokouším shrnout, kam jednotliví autoři a koncepce umísťují „zdroj autenticity“. **Jean-Jacques Rousseau** ho viděl v návratu k původnímu přirozenému stavu, ve kterém je člověk svobodný, spojený se svým vnitřním autentickým hlasem (hlasem přírody) a mimo negativní vlivy společnosti. **Johann Gottfried Herder** mluví o subjektivním měřítku lidské existence, kterému je třeba zůstat věrný. **Søren Kierkegaard** spatřuje zdroj autenticity v oddanosti subjektivní pravdě a permanentním uskutečňování existenciální volby sebe samého. Pro **Karla Marxe** spočívala autenticita v procitnutí z falešného vědomí, poznání a naplnění svých pravých potřeb, v emancipaci skrze aktivní, tvůrčí sebeuskutečnění. **Edmund Husserl** hledal zdroj autenticity ve vztahu k okolnímu světu – přirozený postoj totiž znamená žít ve skutečnosti tak, jak se nám dává. **Martin Heidegger** a **Jean-Paul Sartre** považovali autenticitu za „*označení vlastního lidského bytí, které bezprostředně chápe svou existenci, nezastírá si svou osudovou předurčenost k smrti a přitom*

se nezavazuje zodpovědnosti za svou svobodu a své činy“.⁷ Představitelé frankfurtské školy **Walter Benjamin** a **Theodor Adorno** upozorňují, že kulturní průmysl a reprodukční technologie zbavují umělecká díla jejich autentičnosti a magické aury. Za poslední oázu autentické kultury považovali oba avantgardní umění. **David Riesman** v diagnóze mediální společnosti pokračuje, když ji nazývá vnějškově řízenou strukturou, ve které se autorita přesouvá do rukou médií a veřejného mínění, důsledkem čehož za své vlastní autentické potřeby a přání často mylně označujeme potřeby a přání těch druhých. Podle **Guye Deborda** a **Jean Baudrillarda** žijeme ve spektaklu, kde je vše jen hyperrealistickým obrazem sebe sama, simulakrem budícím zdání autentické skutečnosti. Umělé se stává autentickým. Jak to, že nejsme schopni tento podvod reality prohlédnout anebo, pokud o něm víme, tak se mu vzepřít? Odpovědí může být teorie o **sociální konstrukci reality**, která tvrdí, že to, co nazýváme realitou, nemá nic společného s objektivní pravdou, ale že se jedná o sociálně vytvářený a podmíněný fenomén.

Jak se v přehledu možných výkladů autenticity dostávám blíže k současnosti, jeví se tento fenomén čím dál méně reálný a realizovatelný.

Proto přesouvám pozornost ze světa intelektuálních teorií do žité, praktické zkušenosti, abych zjistila, zda je to s autenticitou opravdu tak „beznadějné“.

KAPITOLA 2 – Dialogické jednání jako případ autentického bytí

Ve druhé kapitole se zabývám zkušenostmi ze specifické veřejné situace, ve které je autentická přítomnost podstatnou a nezastupitelnou kvalitou – ze zkoušení dialogického jednání. Pokouším se doložit, proč považuju DJ za disciplínu umožňující ověřovat si svou autenticitu před druhými a s druhými, a za jakých podmínek k tomu dochází. Odvolávám se přitom mimo jiné na úvahy kanadského filosofa **Charlese Taylora** o moderním ideálu autenticity: *„Být věrný sobě samému znamená být věrný své vlastní originalitě, což je něco, co mohu artikulovat a objevit jen já sám. Tímto artikulováním definuji také sám*

⁷ *Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelský dům OP, 1996. Díl 1: A - F. Encyklopedie Diderot. ISBN 80-85841-31-2. Str. 172.

*sebe. Uvědomuji si možnost, která náleží pouze mně.*⁸ Artikulovat znamená mluvit zřetelně, formulovat, vyslovit se. Abych našel sám sebe, to, co skutečně jsem, musím se vyslovit – vystoupit ze sebe, projevit se. Zřetelně a srozumitelně, tedy tak, abych sám sobě porozuměl, abych si sám dokázal uvědomit „možnost, která náleží pouze mně“ neboli své téma.

A přesně to se pokoušíme praktikovat a zvědomovat při dialogickém jednání. Za vydatné pomoci přísedících, kteří překračují kompetence běžného divadelního publika. Jsou v ideálním případě nejen spoluúčastníky a přejíci partnery, ale také kolegy ve výzkumu. Velká míra vzájemné empatie a psychofyzického naladění umožňuje spoluprožívat přítomné okamžiky jako společné. **Objektivizující role publika** souvisí s herním principem DJ: Vztah herec-divák se přenáší přímo na "jeviště" a zhmotňuje ve hře, kde jsme si sami sobě partnerem hned ve třech rolích: jako herec, divák i autor. Náš vnitřní partner zastupuje přítomné, ale do dění nezasahující diváky. *„Naplnuje to, co divák v hledišti vidí jako herní možnost, co sleduje, čeho si všímá. Za něj protagonistův vnitřní partner jedná, za něj se ptá. Za diváka, který je vtahován do hry vynořujícími se nabídkami, vznikajícími situacemi, kdy se dá vykročit do více stran.*“⁹

O dialogickém jednání se mluví také jako o příležitosti ke studiu nepředmětného herectví (hráčství), tedy hry v širším než jen uměleckém (divadelním) smyslu slova. V textu se proto pokouším postihnout autenticitu hráče ve dvou specifických módech jevištní existence, se kterými mám zkušenost. **Hráč-improvizátor** je vystaven náročným podmínkám hry bez přípravy, která je tematizována a podléhá určitým formálním i "technickým" pravidlům. Jakmile se přestane pokoušet o hru a začne ji jen reprodukovat, jakmile podlehe pokušení zajistit si úspěch u publika za každou cenu (tzn. nic nerisikovat a spolehnout se na osvědčené stereotypy), pak ztrácí svou hráčskou autenticitu. *„Veškeré hraní spočívá v tom, že jsme hráni. Půvab hry,*

⁸ TAYLOR, Charles. *Etika autenticity*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2001. 134 s. Morální a politická filosofie; sv. 9. ISBN 80-7007-150-8. Str. 34.

⁹ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Filiace dialogického jednání s moderními psychoterapeutickými směry*. In: *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. 162 s. ISBN 978-80-7331-193-3. Str. 39.

okouzlení, které způsobuje, vězí právě v tom, že se hra stává pánem nad hráčem. Dokonce i u takových her, v nichž se snažíme plnit úkoly, které jsme si sami uložili, záleží půvab hry v riziku, zda to ‚vyjde‘, zda se to ‚podaří‘ a zda se to ‚podaří znovu‘.“¹⁰ **Herec v otevřené dramatické hře**, jak ji chápal a v rámci svého Nediadla experimentálně ověřoval Ivan Vyskočil, se ocitá na scéně bez apriorního tématu. Jde o improvizaci z bodu nula, pokus „o úplnou autenticitu všech partnerů dramatické hry, která se svou osobní otevřeností a vstřícností – a tím i přirozenými překlenovacími interpersonálními obtížemi – stane pokusem o dialog podobné váhy, jakou mohou mít osobně katarzní účinky psychodramatu a sociodramatu.“¹¹ Mohli bychom také říci, že jde o ideální (maximální možné) naplnění koncepce autorského divadla.

Pokud přijmeme, že existuje specifický způsob vztahování se k herecké situaci zvaný *autorské herectví* (v textu shrnuju možná vymezení tohoto pojmu), pak **autenticitu autorského herectví** spatřuju v objevování toho, co a jak žiju a jak to oslovuje ty druhé – tedy v hledání společného tématu a ve sdílení tohoto hledání. Naplno se mi to potvrzuje při realizaci autorského projektu zvaného *Boršč*, který s kolegyní a životní spolupracovnicí Evou Čechovou hrajeme – a kterým bez nadsázky žijeme – od roku 2004. Jistota, že jsme na jevišti autentické, plyne z přesvědčení, že jsme si *Boršč* vlastně nevymyslely, ale že je to jedna z přirozených podob našeho života, které jsme si všimly a „jen“ pro ni hledáme vhodný jevištní tvar. V tom, jaký má ten tvar být, se můžeme splést (a taky se často pleteme). Dokud ale bude mezi námi existovat živá potřeba vzájemného sdílení našich životů, tedy i tvorby, nemůžeme být falešné v samotné podstatě našeho konání.

Pokud bych měla shrnout svůj pohled na autenticitu hereckého projevu na jevišti (a obecně ve veřejném vystupování), pak ji vnímám jako **hledání vnitřní pravdy**, tedy jako přirozený soulad mezi vnitřním a vnějším, mezi prožíváním a projevem, jak o tom hovořil **Konstantin Sergejevič**

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2010. 415 s. Paprsek; sv. 18. ISBN 978-80-87256-04-6. Str. 107.

¹¹ ROUBAL, Jan. *Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství*. In: *Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003. 182 s. ISBN 80-7331-001-5. Str. 38.

Stanislavskij: „*Pravda na scéně je to, čemu upřímně věříme jak ve svém vlastním nitru, tak v duši našich spoluherců. Pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy. Nemohou existovat jedna bez druhé a bez nich nemůže být ani prožívání ani tvůrčí práce.*“¹² A také jako schopnost **vidět očima někoho jiného**, tedy nalézt a sledovat stejný cíl, jaký má postava, kterou chci ztvárnit, jak hercům radí **Declan Donnellan**. Protože se v každém momentě dramatického děje mění dílčí cíle postavy, mění se (vyvíjí) také postava sama a s ní i její představitel. Jde o organický důsledek toho, že herec sleduje a vidí věci tak, jak jsou tj. ve shodě se svou postavou. Neboli že je ve svém chování a jednání autentický. „*Můžeme nanejvýš vidět věci jasněji, přítomněji, pozorněji. Může nás potkat změna. Ale změna sama zůstává absolutně mimo naši kontrolu.*“¹³

KAPITOLA 3 – Autenticita před televizní kamerou

Ve třetí kapitole analyzuji své vystupování v televizi a obecněji kontext, jež televizní médium vytváří a se kterým je pak člověk stojící před kamerou konfrontován. Přestože podmínky a atmosféra v televizi byly na hony vzdálené všem mým dosavadním zkušenostem a zážitkům, patřily do jednoho příběhu – do příběhu mého života. Proto jsem se rozhodla neměnit optiku a zkoumat své mediální vystupování jako specifickou divadelní situaci v nedivadelních podmínkách, jako jistou variantu *představení*.

V teoretické části kapitoly se proto věnuju tomu, v čem se situace herce na jevišti a moderátora před televizní kamerou podobají a v čem jsou naopak unikátní. Na konceptech lidské teatrality (N. N. Jevrejnov), dramaturgické sociologie (E. Goffman) a scénických procesů (A. Kotte) demonstruju, že pojem **představení** lze chápat mnohem širěji než jen jako divadelní akt. Že tak lze označit různé situace z běžného života, ve kterých vyniká naše přirozená hravost, spektakulárnost našeho jednání, dramatická interakce v elementárních komunikačních situacích, a také možnost distancovat se od

¹² STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: (z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946. 463 s. Str. 203.

¹³ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7. Str. 83.

(sociální) **role**, kterou hrajeme. Divadelní přirovnání společenského života ke hře, při které jako herci vystupujeme na jevišti, a zejména pak metaforu role jako jakéhosi „*souhrnu očekávaných jednání vůči jedinci, který zastává určitou sociální pozici*“¹⁴ si velmi oblíbili sociologové, filosofové a psychologové, kteří se zabývali sociální interakcí. V textu připomínám pohledy K. Marxe, R. E. Parka, G. H. Meada, E. Goffmana, R. Dahrendorfa, C. G. Junga a J. L. Morena.

Divadlo realizované na jevišti je tedy jen jedním z mnoha rozličných projevů dramatické kultury a tvorby. Mimo jeviště se dennodenně odehrávají neuvěřitelná představení. Jsou ovšem ze své podstaty definována právě tím, co televize zprostředkovat nedokáže: **setkáním tady a teď**, oboustrannou přítomností, sdílením stejného časoprostoru. Tyto specifické podmínky zprostředkování (*tělesnou ko-prézencí*) nazývá Erika Fischer-Lichteová **medialitou představení**. Andreas Kotte připomíná, že na rozdíl od technologiemi zprostředkovaných obrazů produkovaných audiovizuálními médii (tzv. **virtuální realita**) se divadlo „*konstituuje tam, kde lidé a objekty nemohou být nahrazovány, (...) kde bytí těla a předmětů probouzí zájem svou neopakovatelností, přítomností a multifunkčností.*“¹⁵

Technologie výroby a vysílání televizních obsahů má za následek přesný opak: časoprostorové oddělení „jeviště“ od „hledišť“. Obsahy se tvoří a sdělují jinde a jindy, než se přijímají a reflektují. Mezi televizním divákem a hercem (v mém případě moderátorem) vzniká specifický vztah, pro který se v mediálních studiích užívá Thompsonův termín **zprostředkovaná kvaziinterakce**.¹⁶ Příjemci symbolických sdělení sice většinou nemohou během zprostředkované kvaziinterakce reagovat na původce sdělení, „*přesto si k nim mohou budovat přátelské či citové vazby, popřípadě pocit věrnosti*“.¹⁷ Tomuto virtuálnímu přátelství se v textu věnuju podrobněji. Zmiňuju úvahy **Joshuy Meyrowitze** o pocitu mediální intimity, kterou domnělé vztahy s

¹⁴ JANDOUREK, Jan. *Slovník sociologických pojmů: 610 hesel*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2012. 258 s. ISBN 978-80-247-3679-2. Str. 197.

¹⁵ KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln - Weimar - Wien: Böhlau Verlag, 2005. Str. 315.

¹⁶ THOMPSON, John B. *Média a modernita: sociální teorie médií*. Str. 71.

¹⁷ Tamtéž, str. 72.

televizními osobnostmi vyvolávají v divácích. Thompson hovoří přímo o **televizní auře**, kterou celebrity pobývající často na obrazovce získávají. Dávám ji do kontrastu s **aurou divadelní**, která se rodí skrze hercovu i divákovu intenzivní a radikální *prézentnost* (E. Fischer-Lichteová). Na rozdíl od Benjaminovy **aury uměleckého díla**, která spočívá v „jedinečném zjevení dálky, i sebebližší“ a bývá přisuzována častěji objektům,¹⁸ je divadelní aura podle Fischer-Lichteové naopak zážitkem „zvlášť intenzivního způsobu zpřítomnění“.¹⁹ Přesto mají oba koncepty aury mají něco společného – nefungují ve světě médií. Média dokážou *prézentnost* dokonale simulovat, ale nikoli vytvářet. Čím dokonaleji vykresluje televizní technologie materiálnost lidských těl, věcí i krajin, tím dokonalejší zdání jejich *prézentnosti* v divácích vzniká. Jak upozorňuje Fischer-Lichteová, tato iluze dokáže vyvolat v publiku podobně silné reakce, jako se to dařilo divadlu v 18. století. Nedokáže ovšem zpřítomnit fenomenální těla herců, ani je zjevovat jako vtělenou mysl. A to je odpověď na otázku, proč herec nemůže svou jedinečnou auru vyzařovat přes televizní obrazovku, respektive proč to zákonitě bude vždycky jen aura zdánlivá, zprostředkovaná.

Nespojitá časoprostorová zkušenost (Thompson) klade na televizního diváka specifické nároky. Schopnost zorientovat se v tom, co se na nás line z obrazovky a s jakým záměrem je nám to ukazováno, komplikuje hra s autenticitou (pravdivostí, věrohodností) vysílaného obsahu. Jsme svědky, jak se výše zmiňované Kotteho *scénické procesy* s úspěchem komerčně medializují. Jako příklad uvádím a analyzuju **reality show** jako exemplární případ *hybridních televizních žánrů*, které v různém poměru míchají autentickou realitu s inscenovanými prvky.

Teoretickou část této kapitoly uzavírám inspirativním a provokativním názorem, že živé a medializované kulturní formy by neměly být vnímány v opozici, ale jako vzájemně se překrývající a na sobě závislé. Významným mluvčím této myšlenkové linie je **Philip Auslander**, podle něhož se živé

¹⁸ BENJAMIN, Walter a GREBENÍČKOVÁ, Růžena, ed. *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979. 428, [4] s. Str. 21.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8. Str. 139.

události se stále více uzpůsobují potřebám medializace. „Až do té míry, že dnes živá představení napodobují (své) medializované záznamy a stávají se zábavou z druhé ruky, replikou sebe sama, odrazem své medializované podoby.“²⁰ Rostoucí medializace s sebou přináší zajímavý paradox: „Ironií je, že právě intimita a bezprostřednost jsou kvality připisované televizi, které se tak podařilo nahradit živá představení.“²¹

Druhou část třetí kapitoly tvoří pokus popsat a s pomocí výše zmiňovaných teoretických rámců reflektovat vlastní zkušenost s vystupováním před televizní kamerou. Nejprve se na základě kvalitativního výzkumu marketingové agentury TNS AISA z února 2012 zamýšlím nad tím, jak má vypadat **ideální moderátor** či moderátorka **veřejnoprávní televize**, tedy s jakým vzorem jsem byla nebo mohla být srovnávána. Svůj televizní příběh pak začínám vzpomínkou na to, za jakých okolností jsem se stala televizní moderátorkou.

18. června 2010. Ve virtuálním studiu jsem se ocitla poprvé v životě. Prázdný prostor ohraničený modrými klíčovacími stěnami. Zkoušela jsem si za kamerou představit konkrétního člověka... zkoušela jsem si představit, že kamera je živý člověk... Měla jsem za úkol přečíst ze čtecího zařízení několik „studií“, textů uvádějících reportáže. A během toho se koukat střídavě do jedné a do druhé kamery. Snažila jsem se hlavně myslet na to, co říkám. Jak nás to ta paní Fryntová učila...²²

Zabývám se podrobně rolí, kterou jsem měla v televizi ztvárňovat. Reflektuju trapný pocit nepatřičnosti doprovázející setkání s mými diváky naživo, o kterém jsem se zmínila už v souvislosti s Thompsonovým výkladem televizní aury a který jsem sama živila tím, že jsem zpočátku nevěděla, jak *moderátorku Malaníkovou* začlenit do svého života. Ulevilo se mi až ve chvíli, kdy jsem se rozhodla stavět ke své televizní úloze jako k divadelní roli. Namísto marné snahy **být moderátorkou** jsem se začala zaměřovat na to, **zahrát postavu moderátorky** co nejlépe. Přestala jsem řešit, nakolik to jsem

²⁰ AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge, 1999. Str. 158.

²¹ Tamtéž, str. 32.

²² Zdroj: pracovní deník autorky.

anebo nejsem autentická Já – i když se moje role jmenovala stejně, nosila stejný účes a občas i stejné šaty.

Protože jsem postavu moderátorky hrála ve dvou odlišných „inscenacích“, v pořadech Věřte nevěřte a v Kultuře s Dvojkou, které se vysílaly na dvou rozdílně profilovaných kanálech (ČT24 a ČT2), lišila se do jisté míry i očekávání směřovaná k mému výkonu. Zabývám se jimi ve své práci velmi konkrétně a využívám k tomu vedle záznamů z pracovního deníku také úryvky ze scénářů i divácké ohlasy.

Přivádí mě to k úvahám nad **pravdivostí mého výkonu**. Hledám odpověď na otázku, zda jsem při svém působení v ČT patřila dle Goffmanova členění spíše k **upřímným** hercům nebo k **cynikům**. Docházím k závěru, že pravdivost moderátorského výkonu je do takové míry závislá na vnějších okolnostech určených televizním vysíláním, až se zdá nepodstatné, jestli dotčený hraje svou hru upřímně anebo cynicky. Potvrzuje to i Goffman, podle něhož je v dramatu událostí především potřeba na obecenstvo **zapůsobit**. Působila jsem na diváky upřímným dojmem. Dařilo se mi je přesvědčit o tom, že jsem skutečně tou postavou, kterou ztělesňuju. Jako herec, který věří v pravdivost jevištní situace, který **věří tomu, co není pravda** – protože jak už jsem zmiňovala výše, média nelze považovat za zprostředkovatele skutečnosti, ale za její inscenátory.

V návaznosti na téma pravdivosti se věnuju **osobní fasádě** své role. Pod tímto pojmem rozumí Goffman standardní výrazovou výbavu, kterou užíváme buď záměrně anebo bezděčně během svého vystupování na veřejnosti (představení), a podle které se také publikum orientuje při výkladu naší role a celé situace. Zabývám se svým vzhledem a způsobem vystupování. Docházím k paradoxnímu závěru – na jedné straně má moderátor působit co nejpřirozeněji, být divákovi blízký, vytvořit dojem partnerské komunikace a živého dialogu. Na druhé straně je ale naprostá většina znaků, které tvoří jeho roli (vnější scénu i osobní fasádu) nepřirozená anebo nepravdivá.

Tělesnost hercovy existence, jeho „fyzické bytí-ve-světě odehrávající se skrze fenomenální tělo“,²³ je redukováno na pragmatickou rovinu. Považuje se

²³ Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Str. 109.

za samozřejmé, že se herec přizpůsobí **televizní technologii**, a ne naopak. Jinými slovy, že dojde k dokonalému **ztělesnění** v podobném smyslu, v jakém ho vnímala divadelní historie v 18. století. Zvládnout takové „odtělesnění“ je považováno za samozřejmou součást moderátorovy profesionality. Divák by o skutečných (autentických) „smyslových, efemérních a nedostatečných aspektech“²⁴ jeho těla neměl mít ani ponětí.

Neil Postman přirovnává televizní technologii k mozku, který je fyzickým aparátem myšlení. Médium samo je pak způsobem, jak tento aparát použít. Podstatné přitom je, že každá technologie (podobně jako mozek) v sobě nese určitou vrozenou tendenci. *„K některým způsobům použití je svou fyzickou formou předurčena, zatímco k jiným ne. Jen ti, kteří nevědí nic o dějinách technologie, si myslí, že technologie je veskrze neutrální.“*²⁵

Poslední část televizního příběhu se týká zpětné vazby a kontinuity spolupráce. Vztahy s kolegy, které jsem při natáčení potkávala, byly totiž pro kvalitu mého moderátorského výkonu velmi podstatné. Uvědomuju si, že rozdílná atmosféra při natáčení VN a K2 souvisela s rozdílným vnímáním pocitů **spiklenectví** a **spoluviny**, o kterých hovoří Goffman v souvislosti s účinkováním v týmu. *„Mezi členy jednoho týmu privilegium familiárnosti – které může být určitým druhem důvěrnosti, jež neobsahuje vřelost – nemusí být nutně něčím organickým, co vzniká pomalu se společně stráveným časem, ale jde spíše o poněkud oficiální vztah, který je automaticky nabídnut a přijat, jakmile jednotlivec zaujme v týmu své místo.“*²⁶

Na konci třetí kapitoly svůj televizní příběh uzavírám. Vysvětluju, proč jsem o roli moderátorky přišla a s jakými pocity jsem se s ní loučila. Stalo se to ve chvíli, kdy jsem se začala před kamerou konečně cítit přirozeněji, kdy už jsem se zorientovala v zákulisí, kdy by snad bylo možné postoupit ve studiu své role o úroveň výš a naplno si uvědomit, že člověk má (zatím ještě stále) „aparáty“ ve své moci. Že lze s aparáty a proti aparátům jednat. Jak? Vilém Flusser nabízí hned čtyři možnosti – a já věřím, že je lze uskutečnit: *„Za první je*

²⁴ Tamtéž, str. 115.

²⁵ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1999. 190 s. Souvislosti; sv. 16. ISBN 80-204-0747-2. Str. 92.

²⁶ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Str. 86.

možno aparát přelstít, protože je tupý. Za druhé je možno propašovat do jeho programu lidské záměry, se kterými se v něm nepočítalo. Za třetí je možno aparát přinutit k tomu, aby vyráběl nepředvídané, nepravděpodobné, informativní věci a situace. Za čtvrté je možno pohrdnout aparátem a jeho výrobky, přestat se zajímat o věc a soustředit se na informaci. Zkrátka: Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu.“²⁷

EPILOG

Ohlížím se zpátky k úvodním hypotézám a představám a konfrontuju je s nálezy, které jsem po cestě učinila. Shrnuju, k jakým závěrům jsem došla a čím by případně mohly výsledky mé práce obohatit obor autorského herectví a teorie autorské tvorby.

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

Zkušenosti s autorským přístupem k herecké práci mi na jednu stranu umožnily jednat samostatně a důvěřovat vlastní reflexi svých výstupů, na druhou stranu jsem měla tendence příliš lpět na spojení autorství a autenticity. Osvobodila jsem se až v okamžiku, kdy jsem přijala svou situaci jako herecký úkol a začala hledat, jak propůjčit své roli pravdivost a věrohodnost. Dospěla jsem přitom k obdobnému principu, který podle vlastních slov praktikuje v

²⁷ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 1994. 75 s. Punkt; sv. 2. ISBN 80-85906-04-X. Str. 71–72.

médiích profesor Přemysl Rut: „*Já se nekoukám do kamery, ale skrz kameru. Říkám to takovým způsobem, abych se případně nemusel stydět při setkání s adresátem mého sdělení a dokázal mu to stejným způsobem říct do očí.*“²⁸

Doplnila bych ho ještě v tom smyslu, že se mi televizní výstupy staly vynikajícím tréninkem dialogického jednání v polních podmínkách. Chybějící zpětnou vazbu od publika (a často i od režiséra) mi tváří v tvář kameře nebo plynule jedoucímu čtecímu zařízení nahrazoval pohled *vnitřního partnera*, přesněji jeho hlas, který se pokoušel moji momentální situaci komentovat zvenku, očima potenciálních diváků. Hned v několika případech se moje reflexe shodovala s následnou zpětnou vazbou od diváků (buď těch u televizní obrazovky, nebo těch ze zákulisí).

Potvrzení toho, že **člověk může být sám sobě přejícím divákem i tam, kde živé publikum chybí**, považuju za podstatný nález této práce. Při své pedagogické praxi zejména se studenty (či spíše kolegy) z vysokých škol a s frekventanty programu celoživotního vzdělávání si často pokládám otázku, co je to nejdůležitější, k čemu je mám v roli učitele vést. Díky televiznímu dobrodružství jsem si uvědomila, že se můžeme společně učit právě oné schopnosti být sám sobě divákem. V tomto procesu musí být učitel nejen skutečně přítomen spolu s ostatními, ale nesmí ztratit inspirující a *autentickou* tvář.

Z pohledu herce účinkujícího v daném představení se mi televize jevila ve srovnání s divadlem jako velmi zaostalé médium. Jako by se přestala vyvíjet v diderotovských časech osvícenství, podobala se měšťanskému divadlu, které na principu kukátkového jeviště důsledně odděluje herce od diváků a říká: Sed' ve fotelu a dívej se, co ti předvedeme. A já se tedy snažila předvést, že svou roli moderátorky Hany Malánkové dokážu zahrát co nejpřirozeněji. Jenomže čím větší míru autenticity, pravdivosti a přítomnosti jsem na „jevišti“ pociťovala, tím silnější frustraci to ve mně vzbuzovalo. Objektiv televizní kamery fungoval jako příslovečná černá díra. Začala jsem si uvědomovat, že se aktivně podílím na něčem bytostně nepravdivém. Že se z mé autentické přítomnosti stává během mediované komunikace cosi jako

²⁸ Zdroj: archiv autorky.

„zprostředkovaná kvazipřítomnost“ – a já se, jakkoli skutečná a reálná v okamžiku natáčení, měním v hyperreálný znak sebe samé. Moje tělová zkušenost se instrumentalizuje, tj. stává se nástrojem (respektive zbožím) jako cokoli jiného. Že „zaprodávám“ svou autenticitu něčemu, co ze své podstaty nemůže být věrohodné, protože je to založeno na šíření iluze. Jedním z paradoxních výsledků této práce je fakt, že mě od té doby trochu děsí, když někdo v televizi vypadá spontánně a lidsky.

Nepřímo jsem si pak skrze prožitou televizní zkušenost redefinovala **vztah autenticity a autorství**. Určitě si nemyslím, že by se navzájem podmiňovaly – co je autentické, nemusí být nutně autorské, a neplatí to ani naopak. Ale autorství může člověka do velké míry zbavit starostí o autenticitu vlastního díla, protože mu dovoluje opřít se s důvěrou o vztah, který mezi ním a jeho dílem panuje. K cizímu dílu si autentický vztah musíme teprve hledat, k tomu vlastnímu existuje už a priori jako ze své podstaty pravý. Je dobré si ho plně uvědomit a při tvorbě respektovat. Výchova k autorství není z etického hlediska jen otázkou zodpovědnosti autora za své počiny vůči publiku, ale také vědomím zodpovědnosti vůči sobě samému. Budu-li parafrázovat Charlese Taylora, pak jde o to, stát se autorem vlastního života: zůstat věrný sám sobě, svým jedinečným možnostem i danostem, nezradit své téma.

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