

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

ZMRAZIT ČERSTVÉ OVOCE

Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe

Jiří Havelka

Vedoucí práce : prof. Jan Schmid, prof. Jaroslav Etlík

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Creations and Theory of Alternative and Puppets Theatre

DISSERTATION THESIS

FREEZING FRESH FRUIT

Fragmented thoughts on rehearsing based on my own stage experience

Jiří Havelka

Supervisor: prof. Jan Schmid, prof. Jaroslav Etlík

External examiner's report:

Defended in:

Degree which is upon: PhD.

Prague, 2010

"Jsem v přítomnosti a jenom na ní mi záleží. "

Ariane Mnouchkine¹

¹ Citáty uváděné v záhlaví jednotlivých kapitol jsou bez určení zdroje. Cituji je ze svého poznámkového bloku, do kterého si je vypisuji z různých knih, bohužel do této doby vždy bez bližšího upřesnění, kde jsem ten který citát vyčetl. Víím, že to neodpovídá normám vědecké práce, věřím však, že tento defekt neubližší srozumitelnosti práce. Kde to bude jen trochu možné, samozřejmě zdroj dohledám.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Zmrazit čerstvé ovoce. Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe.

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt disertační práce

Tato disertační práce je v zásadě rozdělena na tři části. V první, nazvané Divadelní kontext, se snažím dokázat výlučnost tohoto živého druhu umění mezi všemi ostatními obory a hledat nové podstatné důvody pro divadlo v době elektronických médií a virtuálních realit. Zkoumám hranici mezi skutečnou a divadelní realitou, a to především na půdorysu hry. Zaměřuji se na pohled diváka, na schopnost jeho aktivní imaginace jako zásadní složky pro vznik divadelního představení.

V druhé části nazvané Divadelní zkouška leží samotné gró práce. Divadelní zkoušku vnímám jako jedinečnou lidskou tvůrčí činnost, do jisté míry ojedinělý sociologicko-umělecký experiment pohybující se právě na té hraně „pravého“ a „nepravého“. V průnicích mezi „skutečným“ a „umělým“ se pak pokouším nacházet a definovat mnohohvrstevnatou, komplikovanou herní a znakovou strukturu generovanou v rámci zkoušek. Z dílčích závěrů vyvozují několik postulátů shrnutých do metodiky „pěti N“ (naslouchání, nejistota, náhoda, nedokončenost, naivita), jakéhosi otevřeného systému, který z mého pohledu, může pomoci, aby se zkouška stala plně využitým, kolektivně tvořivým, živoucím, plodným procesem, ve kterém může dojít ke spontánnímu zrození ryze divadelních momentů, k jejich vědomé selekci a strukturování, tedy k doteku s přítomností, kterou jsme schopni „zakonzervovat“, aby opět znovu naplno ožila percepce diváka.

Poslední oddíl se jmenuje Divadelní praxe a skládá se z reflexí některých vlastních inscenací vybraných tak, aby výhodně dokreslovaly teze z předchozích částí.

Klíčová slova: Hra, přítomnost, sdílení, komunikace, divák, imaginace, improvizace...

Dissertation Abstract

My doctoral thesis is actually divided into three parts. In the first one called The Theatre Context I am trying to prove the exclusivity of this living art form among other artistic forms. I am looking for new essential reasons to vindicate validity of theatre work in the age of electronic medias and virtual reality. On the base of a playfulness I examine the border between the real reality and the theatre one. I focus on the audience's point of view, on their ability for active imagination – the basic element creating the theatre performance.

The second part called The Theatre Rehearsal is the base of my thesis. By the theatre rehearsal I understand a unique human creative activity, to a certain extend a rare sociologically artistic experiment balancing on that boarder between "the real" and "the unreal". And, in the intersections of "the real" and "the artificial", I am trying to find and define a complicated multilayer play- and sign- structure that is generated within the frame of rehearsals. From partial conclusions I infer few postulates resumed into the "Five N Methodology" (Naslouchání = listening, Nejistota = doubt, Náhoda = coincidence, Nedokončenost = incompleteness, Naivita = naivety), an open system that in my opinion can be helpful for rehearsal to become a fully used, collectively created and fertile living process, that can become a place for spontaneous creation of sincerely theatrical moments, for their conscious selection and structuralization, therefore the touch with the present, that we are able to preserve to become alive again by perception of the audience.

The last part is called The Theatre Experience and is based on thoughts on some of my productions. These reflections are chosen in a way to support theses from previous parts.

Key words: play, present, sharing, communication, audience, imagination and improvisation

Obsah

Prohlášení.....	4
Evidenční list.....	5
Abstrakt (ČJ)	6
Abstract (AJ)	7
Obsah.....	8
Seznam příloh.....	10
ÚVOD.....	11
1. Divadelní kontext.....	14
Změna.....	14
Záměr a čin.....	18
Hra a nehra.....	23
Jen jako.....	28
Cizí jazyk.....	33
Divák jako komplic.....	35
Moc imaginace.....	40
Divadlo doby a doba divadla.....	44
Technologie.....	52
Vesmírné divadlo.....	55
Game of life.....	62
2. Divadelní zkouška.....	67
Podstata letu.....	67
Zkouška jako sen.....	69
Továrna na přítomno.....	72
Imaginární divák.....	74
Neřízená raketa.....	77
Pět „N“ jako otevřený zkušební systém....	83
Naslouchání.....	83
Nejistota.....	89
Náhoda.....	99
Nedokončenost.....	106
Naivita.....	113
Kapitola navíc: Improvizace.....	125
Poznámka na závěr: Všechno už bylo.....	134

3. Divadelní praxe.....	139
Mezi barem a estetickým tvarem (Drama v kostce).....	140
Druhý pokus (Drama v kostce-pokus 2. Mystérium skutečnosti)...	160
Bod Nula (Černá díra).....	162
Myšlenkový experiment (Indián v ohrožení).....	171
Za všechno může čas! (Člověče, zkus to!).....	183
Fotka (EXIT 89).....	185
Kde domov můj (Fidlovačka).....	187
Kdyby nebylo letadel, nebylo by nebe (Ubu se baví).....	194
Předsíň jako téma (Léto v Laponsku).....	201
Vnitřní a vnější rytmus (Kam vítr tam pláží).....	209
 Přílohy.....	 224
 Seznam použité literatury.....	 225

Seznam příloh

DVD vybraných inscenací:

Drama v kostce, pokus 2. – Mystérium skutečnosti

Kam vítr tam pláží

Indián v ohrožení

Černá díra

Ubu se baví

ÚVOD

Záblesk

„Nikdy nedej na první nápad, bývá nejlepší.“

Alfréd Radok

Při každém zkoušení nové autorské inscenace se mi původní koncept mění přímo pod rukama. Co platilo, když sem šel ráno do divadla, neplatí, když z něj odcházím. Dobrá zkouška mi vždy posune zorný úhel, detail, který se zrodil při zkoušení, ovlivňuje podobu celku a změněný celek zase přináší jiné detaily. A tak se postupně zhmotňuje jiné pojetí, které se však při dalším zkoušení opět mění a takto se v různých gejzírech nápadů, ale též propadech a krizích tepe a opracovává původní téma či koncepcce na novou. Nicméně viděno později z odstupu připomene mi výsledná podoba skoro pokaždé jakýsi pranápad, který byl tím prvním inspiračním momentem. Mohlo to být cokoli: podivný povzdech čekajícího na metro, rozlité kafe při čtení novin na baru, nadpis v novinách, billboard nebo jen jeho vtipný reklamní slogan, lístek do kina, titulek na konci filmu, pohled náhodného kolemjdoucího, pokynutí ruky dvou míjejících se řidičů tramvaje, přednáška, rozhovor, televizní zprávy, sen, probuzení ze snu, prasklá žárovka, zazvonění telefonu, zpráva na internetu...cokoli, co v člověku v jednom kratičkém okamžiku zformuje téma a od té chvíle je změněn - má záměr. Jako kdyby vás něco přepadlo, doslova infikovalo. A vy sami jste překvapeni zjištěním, že vám vlastně cosi už dlouho zraje v mysli, jen to nyní dostalo ten nutný zážeh. Zformovalo to vágní myšlenkovou hmotu ve vaší hlavě do jistého tvaru. Je to jen záblesk, kdy z ničeho nic šílenou eskapádou křížících se drah neuronů vidíte v milisekundě celou hotovou inscenaci.

Hned vzápětí přichází vystřízlivění, levá mozkové hemisféry provede okamžitou racionální analýzu. Ve své racionální nahotě se najednou onen inspirační záblesk jeví jako banální, zoufale neoriginální a je odsunut do zapomnění.

Koncepce této práce se měnila podobně tekutým způsobem. Měl jsem několik jasných představ o čem psát, aby to mělo smysl pro mě i případné čtenáře. Chtěl jsem zkoumat divadelního diváka, jeho naprosto specifickou roli odlišnou od jiných forem umělecké percepce, dále vývoj vztahu hlediště a jeviště a z toho až jako za druhé odvodit vlastní koncept divadelního myšlení „přes diváka“. Nicméně jsem objevil dvě knihy, které tuto problematiku zevrubně zkoumají.¹ Změnil jsem tedy cíl na pokus zaznamenat historickou linii neinterpretovaného divadla se zaměřením na 20.století a hledat postupně určité shodné vývojové prvky s vlastní tvorbou. Bohužel jsem objevil knihu *Devising Performance*², a zároveň musím přiznat, že takový záběr se ukázal být nad mé teoreticko-vědné schopnosti. Stejně to dopadlo se snahou zabývat se čistě zvukovou složkou divadla.³ Přes několik dalších posunů v tématu práce jsem se nakonec dostal k staronovému poznání (přičemž ono „staronové“ – ve smyslu znovu a nově objeované a tím zpřítomňované - bude hrát ještě velkou roli), že jediné, čím jsem schopen popsat papír smysluplně je „pouze“ ta druhá část navázaná na mou vlastní praxi. Rád bych se tedy podělil o určité objevy, které jsem učinil a které jsou z mého pohledu pro divadla stěžejní, chtěl bych popsat principy, které nejen vytyčují jednu z možných větví divadelního myšlení, ale zároveň nabízí alternativní pohled na roli divadla v současné společnosti. Dá se to ovšem říci také velmi stručně – snažím se najít subjektivní odpovědi na objektivní otázky: proč, pro koho, o čem a jak, dnes, v této době, tvořit divadlo.

¹ BENNET, Susan (2003) *Theatre Audience. A theory of production and reception. Second edition.* New York: Routledge.

BLAU, Herbert (1990) *The Audience.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

² HEDDON, Deirdre and MILLING, Jane (2006) *Devising performance. A critical history.* New York: Palgrave Macmillan.

³ BRACEWELL, John L. (1993) *Sound design in the theatre.* New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Tímto zaměřením nastal celkový odklon od teorie k praxi, a tím pádem od vědeckého stylu spíše k esejistickému. Práce není psána či řazena podle přísně vytyčeného konceptu, je spíše souhrnem více či méně provázaných a často útržkovitých zpráv a myšlenek, může se tedy střídavě jevit jako divadelní deník, režijní kniha, chvílemi snad jako metodika nebo osobní archiv. Což byl ostatně onen prvotní nápad, ihned zavržený, protože tímto způsobem byla psaná nejen moje bakalářská práce, ale i diplomová. Vytknul jsem si to tedy naopak jako výhodu a rozhodl se pokračovat v této linii, protože sama o sobě zachycuje onu tekutost, nezachytitelnost a proměnlivost divadla v čase jako jednu z jeho fundamentálních vlastností. Divadlo jako nikdy nekončící proces. A tak bych po bakalářské a diplomové mohl i tuto dizertační práci donekonečna přepisovat a dopisovat a měnit, protože nikdy nebude zcela hotová, všechno, co napíšu už se mi jen z malého časového odstupu jeví jako zastaralé a z odstupu několika let se možná bude zdát jako silně naivní. Ale tak to prostě je, v jednu chvíli se tento text dopsat a odevzdat musí. Je to tedy v tomto bodě. Právě teď.

1. DIVADELNÍ KONTEXT

„Poselstvím umění je zpřítomnit přítomnost.“

Miroslav Petříček

Změna

Bez umění člověk může docela dobře žít. Přesněji: Může přežít. Bez kyslíku, jídla, vody nepřežije. Když nepůjdu večer do divadla, vlastně se nic nestane. Nebo stane?

Některé odpovědi můžeme vyčíst z knih, protože v knihách je ukryto ohromné množství odpovědí na všechno možné včetně tisíců různých definic umění, jiné nalezneme během chvíle na internetu, některé odpovědi můžeme najít u přátel, protože v rozhovoru s druhými se lépe formulují myšlenky, některé odpovědi si sami nadefinujeme z vlastní zkušenosti a některé odpovědi nemusíme nalézt vůbec. Stačí, že v nás doutná touha po odpovědi. Dokud doutná, nedá nám spát.

Je nám tak nějak obecně známé, že kultura je „národní poklad“ a umění je „duševní bohatství civilizace“. Jenže to nejsou odpovědi. Nejsem si jist, zda má cenu ptát se, co je umění, ale rozhodně má cenu se ptát: Proč dělám to, co dělám? Pro koho to dělám? Co to přináší mně? Co to přináší lidem okolo mě? Má to smysl? Jaký? V čem spočívá? Jaký má moje činnost dopad? Má mít nějaký dopad? Měním tím něco? Měním někoho? Koho?

Možná je tvorba jen permanentní kladení otázek. A permanentní zpochybňování nabízejících se odpovědí. Možná je to stále dokola jedna a táž otázka.

„ Umění je hořící keř, který nás chrání a zároveň osvětluje naše nejhlubší tužby.“

Jeanette Winterson

Pamatuji si, že pro mě bylo v dětství obrovským zážitkem, když jednou na nějaké oslavě, byl to, tuším, silvestr, kdosi vyskládal skleničky do pyramidy a lil nápoj pouze do té horní. Víno přetékało postupně do nižších a nižších pater, až se všechny sklenice naplnily. Zíral jsem na ten jednoduchý mechanismus s otevřenou pusou a představoval si nekonečnou pyramidu sklenic. S odpověďmi na složité otázky je to podobné. Stačí jedna jednoduchá, až dětská otázka nahoře, a spustí eskapádu možných odpovědí. Čím hlouběji jdou, tím je jich více - jako těch skleniček. Nikdy nedostaneme konečnou odpověď, ba naopak. Dostaneme spoustu jednoduchých, až heslovitých odpovědí, které si mohou vzájemně třeba i odporovat. A v tom mě to baví. Vždy, když stojím před velkým problémem, hraji si takovouto hru na zjednodušování. Můžu třeba napsat, že si myslím toto: Kultura je sdílení. Sdílení je komunikace. Komunikace je umění. A vím, že to říká všechno, a proto vlastně nic.

„Naše jazyky jsou našimi médii. Naše média jsou našimi metaforami. Naše metafory tvoří obsah naší kultury.“

Neil Postman

Jisté je, že umění se týká člověka. Umění bez člověka neexistuje. Je integrální součástí civilizace. A cokoli si vymyslí člověk, má nějaký důvod, vazbu k životu, má řešit překážku, před kterou byl člověk postaven. Vymyslel kolo, protože mu nestačily nohy. Vymyslel hodiny, protože potřeboval organizovat čas. Člověk vymýšlí nástroje, které mají pomáhat, usnadňovat, zjednodušovat, řešit, rozvíjet... Jsou součástí evoluce. Umění je tedy také nástroj člověka? Jaký úkol má v procesu zvaném evoluce? K čemu slouží?

Zkusme opět eskapádu: Člověk žije ve světě. Svět je místem ke sdílení s ostatními lidmi. Lidé si vytváří své vlastní reality. Umění pomáhá ke kompatibilitě těchto realit, a tím ke komunikaci. Nebo jinak: Realita světa je příliš složitá. Spoustě věcí nerozumím. Nechápu tak docela, proč auto jezdí, jak funguje mikrovlnka, proč se lidé k sobě chovají zle... Umění

potom pomáhá vyznat se ve světě, vyznat se v sobě, vyznat se v druhých, odhalit tajemství života? Člověk je obrazem Boha a umění je obrazem člověka? Cesta ke skutečnému poznání skrze umělecké podobenství?

Umění je obraz i odraz světa! Umění je rám i chrám! A další slogany mohou následovat.

„Lhaním k pravdě.“

Baron Prášil

Mám rád reklamní slogany firem. Čtu si na billboardech, v časopisech a telefonních budkách zkratkovitá slovní spojení, která nás mají manipulovat ke koupi. Ty nejlepší bývají na hranici geniality. Víím, že útočí prvosignálně, víím, že se vtírají do podvědomí, víím, že používají nekalé praktiky a mají přízemní cíl, jenže mají také skvostný nápad, vtip, neotřelost, sílu a vlastně poezii. Na malé ploše maximum účinku. Můj osobní reklamní slogan na umění by byl: „Umění mění“.

Když mi bylo asi dvanáct, všiml jsem si na návštěvě u známých obrazu, na kterém byl jednoduchý pokoj a v něm obrovské zelené jablko, jež vyplňuje prakticky celou místnost. Olbřímí jablko. Díval jsem se na ten obraz zblízka i zdálky. Nevnímal jsem umění. Vnímal jsem změnu, která se se mnou děje. Už nikdy potom pro mě jablko nebylo normální jablko. Vlastně nic nebylo jako dřív. Úplně jiné významy dostala slova malý a velký. Od té doby jsem si v duchu pohrával s měřítky všech věcí kolem mě. Až mnohem později jsem zjistil, že to byl obraz Reného Magritta.

Umění mě změnilo. Na první pohled žádná velká změna. Minimálně z vnějšího pohledu. Ale změnil se můj způsob vnímání reality, chcete-li – změnila se realita, ve které žiji.

„Umění je lež, jež nám pomáhá pochopit pravdu.“

Picasso

Chuť či nutnost měnit je hnací silou. Často slyším, že umění musí být angažované, aktivistické, že v Čechách se nedělá odvážné umění. Po divadle se chce, aby bylo víc politické. Sousloví „angažované umění“ mi zní jako nesmyslná tautologie. Každé umění přece musí být revoluční a politické ze své podstaty. Což ale neznámá, že je hláskou troubou politických názorů či břitkým kritikem společenských poměrů. Revoluční musí být, protože vzniká z nutnosti změny. Revoluční je, protože vnitřní napětí při tvorbě vede k přehodnocení, tedy k jinému řádu hodnot, ať už osobnímu nebo veřejnému. Revoluční je, protože rekonstruuje, bortí a znovu staví, a tím zkoumá systém, odhaluje jeho chyby, zranitelná místa. Tvůrčí akt je akt přeměny. Je to čin. A je to čin politický, protože jeho ústředním tématem nikdy nemůže být nic jiného než člověk na pozadí doby. Zabývat se uměním pro mě znamená snažit se porozumět, poznat a lépe chápat člověka a jeho dobu, zajímat se o kontext, ve kterém člověk žije, zkoumat současný stav světa, ale nestačí zaujmout postoj, je nutné uvádět věci a názory v pohyb. Umění je záměr a čin.

Cvičení: Sledujte televizní zprávy, po chvíli vypněte zvuk, rozdělte si role hlavního moderátora, komentátora a reportéra v terénu a dabujte zprávy po svém. Najděte si sportovní kanál a dabujte např. fotbalový zápas ve stylu sitcomu. Najděte si válečnou scénu a dabujte ji ve stylu sportovního komentáře. Kombinujte dále.¹

Cvičení: Vyberte si titulní fotografii libovolného deníku a vymyslete alternativní příběh k hlavní fotografii na stránce. Jsou-li na fotografii postavy, převedte fotografii do jevištní podoby a domyslete, co se dělo chvíli před a po stisknutí spouště.

Cvičení: Vyberte si palcové titulky a hlavní nadpisy článků v dnešních novinách.

- Složte z nich krátký příběh.
- Přeházejte jednotlivá slova v jiné významy.
- Bez dlouhého přemýšlení k nim nadiktujte vlastní verzi článku.

Cvičení: Popište svůj dnešní den jen pomocí palcových titulků bulvárního tisku.

¹ Na konec některých kapitol bych rád přidával herní cvičení, která sem si již víckrát ověřil jako funkční. Na jednotlivé kapitoly se váží tu více tu méně, občas tematicky, občas spíše asociálně. Nechci vysvětlovat jejich přesné zaměření či popisovat trénovaný faktor. Nechávám raději na čtenáři, ať si sám vyzkouší a sám posoudí.

Záměr a čin

„Proč je umění krásné? Protože je zbytečné. Proč je život ošklivý? Protože je plný citů a úmyslů a plánů.“

Fernando Pessoa

Kdysi jsem dělal rozhovor s jedním z výtvarných umělců ze skupiny *Ztohoven*, který si říká Roman Týc. Jejich excesy ve veřejném prostoru jsou dobře známé (otazník místo srdce na Hradě, naboření do ranního vysílání ČT s atomovým výbuchem, hajlující ruce přidané k pomníku 17. listopadu atd.).¹ Tyto akce vyžadují dlouhou přípravu v naprostém utajení, syntézu mnoha složek, často více technických než uměleckých a v konečné fázi se vždy pohybují na hraně zákona, možná spíš za hranou. Když jsem se Romana ptal, jestli berou svou činnost jako umění nebo prostě jako občanskou angažovanost, řekl mi, že "...umělec je ten, kdo si řekne, že je umělec, že to dělá s uměleckým záměrem. A to my jsme."² Po hojně diskutované aféře s možným soudním řízením kvůli šíření poplašné zprávy, když se nabourali do ranního vysílání ČT se záběrem výbuchu atomové bomby, vydali *Ztohoven* toto prohlášení:

*"Nejsme žádná teroristická ani politická skupina, účelem není jakkoli společnost strašit, či manipulovat, tak jako jsme toho dennodenně svědky ve světě reálném tak mediálním. Ač už to jsou politické zájmy, nebo zájmy trhu, firem, nadnárodních společností skrytě manipulují, tlačí své produkty a ideje všemi možnými cestami do podvědomí občana. Jemné narušení tohoto systému, apel na čistý rozum člověka, jeho neovlivnitelnost, si myslíme nikdy neškodí ani v demokratické zemi. Proto umělecká skupina *Ztohoven* před několika lety nabourala veřejný prostor hl. města Praha, zpochybnila prostor reklamy v principu, i prostor konkrétní reklamy jako takové. Dne 17.06.2007 napadla mediální prostor, prostor televize. Narušila ho, zpochybnila jeho pravdivost, uvěřitelnost. Upozornila na možnou záměnu mediálního obrazu světa za svět jako takový, reálný. Je vše, co denně*

¹ <<http://www.ztohoven.com>>

² Celý rozhovor proběhl v rámci televizního pořadu *Hotel Insomnia* na ČT2. Dostupné též na webových stránkách: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267397899-hotel-insomnia/21054215301/video/>>

vidíme na obrazovkách televizí pravdou, realitou? Je vše, co je nám médií, novinami, televizí, internetem za pravdu předkládáno opravdu pravdou? Tuto myšlenku má náš projekt uvést, připomenout. Věříme, že i svobodný prostor veřejnoprávní televize takovouto akci a tedy i své vlastní zpochybnění snese, bude apelem pro budoucnost a připomínkou médiím pravdu dále prezentovat. Díky za svobodná média, svobodný prostor pro společnost."¹

To je pregnantně formulovaný záměr převedený v náročný čin, a to ve fyzickém slova smyslu (lezli na střechu, stříhali kabely atd.). Záměr může být daleko subtilnější, každý umělecký druh má jiné prostředky, kterým vyhovuje jiné provedení akce, záměrně jsem ovšem citoval zrovna tuto skupinu, protože ideálně demonstruje osobní angažovanost, vnitřní nutnost, důvod „proč“ jako hnací motor. Nemám nic, pokud nevím „proč“. Můj záměr může být vzdálený touze zpochybňovat společenský systém, mohu mít daleko intimnější důvody, více opřené o mě samotného než o společnost, ale nesmí chybět. Je to čin, kdy nelze jinak. Začít tvořit znamená jít do boje a k tomu přece musím mít nějaký důvod. Vyžaduje to přípravy, cvik, odvahu, ale především vnitřní odhodlání. Tady jsem a jdu na věc. Jsem přesvědčen, že důvody se při dalším procesu mohou měnit, a hlavně se mění způsob jejich realizace, nicméně pro prvotní skok do uměleckého aktu je nezbytné stát na pevném podkladu záměru a vydat ráznou a rozhodnou porci energie, která vás vymrští od země.

„Rád bych si myslel, že v šťastnější, zdravější době bych možná vůbec nebyl umělcem.“

Richard Foreman

Když se ptal redaktor týdeníku Respekt básníka J. H. Krchovského, proč od devadesátých let nevydal žádnou sbírku, odpověděl: „Čistotu pohnutek k tvorbě věřím málokomu. Tvorba je vždy tak trochu

¹ <<http://www.ztohoven.com/omr.html>>

sebeinzerce: tady jsem, chcete mě? A já ztratil ty důvody nabízet se.”² Říká se, že každý herec musí být exhibicionista a každý umělec tak trochu egoista a ješita. Ano, samozřejmě, chci přece zveřejňovat, chci komunikovat a jde „o mě“, o můj záměr, čerpám ze sebe, tvořím, protože nevím a chci poznat, protože pochybuji a chci se s tím svěřit, protože nerozumím, neumím řešit životní situaci, jsem ztracen, konfrontován s neznámým a chci ten pocit sdílet a pokusit se pochopit. Kdykoli si vybavím některou ze svých autorských inscenací, vytane mi na mysli celé tehdejší období, nejen zkoušení, ale spíše to osobní prostředí, které mě tehdy obklopovalo – ty zmatky, tápání, bolesti, otázky, ze kterých se vše rodilo. Ano, jde „o vás“, jediné, podle čeho se nakonec můžete řídit v otázkách satisfakce, úspěchu, smyslu a významu celého snažení jste vy sám. To ovšem ještě neznamená, že musíte spadnout do pasti exhibicionismu. Upřímnost k sobě samému je klíčová.

Je to stejné, jako při normálním rozhovoru. Je přeci velmi dobře rozpoznatelné, zda mi chce dotyčný něco opravdu sdělit, nebo jen touží odhalit něco o sobě. Zda mu jde o komunikaci nebo o vytváření obrazu o sobě samém. Jde o rozhovor nebo o sebe prezentaci či prostě jen demonstraci svých názorů?

Vytvořit si názor je hrozně snadná věc. Moc nechápu to neustálé spílání na špatný vzdělávací systém v Čechách, to neustálé stěžování si, že se české děti učí biflovat, místo aby se učili mít názor. Mám pocit, že zde má naopak každý okamžitý názor na všechno. Takový ten prvotní, hospodský názor, který si vytvářím ne proto, abych určitý jev podrobil osobnímu zkoumání, abych si k němu hledal vlastní vztah, nýbrž abych všechny utvrdil o své výlučnosti. Takový ten názor, který vytváří (zkreslený) obraz mé osobnosti, ale s onou hodnocenou skutečností nemá nic společného. Názor jako vztyčenou vlajku klubu, jako vnější atribut. Jenže názor by měl být spíše vstupní branou do diskuse, nástrojem komunikace, čochou poznávání. A může se měnit. Jsem si jist, že až si tuto práci přečtu za 5 let, nebudu s mnoha věcmi vůbec souhlasit.

² NĚMEC, Jan. Pokus o život. *Respekt*, 2010, čís. 24, s. 73.

Je-li váš prvotní záměr dát o sobě vědět, nebude stát výsledek za nic. Je-li váš prvotní záměr ve zkoumání, hledání, odhalování, přijímání výzev a nebezpečí, v chuti komunikovat a klást otázky (nebo prostě v chuti „si hrát“) a vaše ego je jen nutná podmínka pro uskutečnění, protože váha celé vaší osobnosti teprve ukotvuje plány a snahy v určitý typ sdělení „od lidí pro lidi“, potom bude výsledek měnit vás i druhé.

Anne Bogart napsala celou knihu o divadelní tvorbě po 11. září 2001. Je přesvědčená, že s každou zlomovou dějinnou událostí se zásadně mění i motivace k umění. Jako by historický zvrát přinesl i nový důvod pro umění.¹ Největší změnu pro sebe po 11. září vidí právě v síle, upřímnosti a čistotě úmyslu, který se mění v čin. Z jejího pohledu není možné dělat umění poletující ve vzduchoprázdnu, ale jedině umění zrozené z ducha doby pevně zakotvené v osobním postoji a jasném, čitelném záměru. „Umění je záměrný tlak. Záměr dělat umění vytváří tlak. Tlak tvoří záměrné umění.“²

Na výletě do Říma jsme chodili po památkách. V jednu chvíli jsme si v naprosté únavě sedli na schody vedoucí úzkou uličkou k nějakému dalšímu kostelu. Sedělo tam více zmožených turistů v různých polohách. Vlastně jsme vytvořili hlediště s přirozenou elevací díky schodům, čehož využila jakási kočovná společnost, natáhla pod schody prostěradlo mezi dvoje štafle a začala hrát představení. Přímo za nimi v prvním patře myla paní okna. Dělala to nesmírně soustředěně, pečlivě. Kousek pod ní v různých pózách komedie dell'arte performovalo pět pestrobarevně okostýmovaných herců dynamickou show, ale když jsem se podíval na diváky na schodech, zjistil jsem, že tyto komedianty nikdo nesleduje a všichni se dívají směrem, ve kterém byla paní, co myje okna. Proč? Myslím, že měla čitelnější záměr.

¹ Připomeňme nostalgické vzpomínání starších divadelníků na dobu komunismu, kdy publikum dychtivě „četlo“ i sebemenší protirežimní narážku a na z jejich pohledu „zploštění“ a zbanálení divadla v době bez společného politického nepřítele.

² BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s.38.

Cvičení: Skupina sedí v kruhu, jeden uprostřed. Kdokoli z kruhu řekne první oznamovací větu, herec uprostřed se zeptá proč. Okamžitě mu musí odpovědět ten, který sedí vedle toho, co řekl první větu. A tak dále. Jakmile někdo váhá z odpovědí nebo odpoví tak, že se nelze dál ptát proč, střídá se s hercem uprostřed.

Cvičení: Popište pět největších problémů světa, které byste chtěli změnit. Popište pět největších problémů vašeho města, které byste chtěli změnit. Popište pět vašich největších osobních problémů, které byste chtěli změnit. Nebojte se být naivní či banální. Na libovolný z nich vytvořte divadelní projekt se sociálním přesahem.

Cvičení: Vyberte si libovolné místo ve městě, které vás něčím přitahuje. Sedte na tom místě minimálně hodinu. Pozorujte, nechte myšlenky plynout, do ničeho se nenuťte, nevymýšlejte. Odpovězte si na následující otázky a potom navrhnete site-specific projekt pro toto místo:

- V čem se toto místo liší od jiných?
- Jak se toto místo mění ve dne a v noci?
- S kým bych zde chtěl být?
- Co mi tu chybí?
- Co si zde nedokážu představit?
- Jaký sen by se zde mohl odehrávat?

Hra a nehra

„Hra je starší než kultura.“

Johan Huizinga

Nemá cenu se zdržovat definicemi divadla, které jasně pojmenovávají jedinečnost divadelního umění. Dostali bychom se ke komunikaci, k setkání, ke sdělení a sdílení, k energii proudící mezi jevištěm a hledištěm, jevištěm jako nepravým prostorem pro znaky a hledištěm jako pravým prostorem pro jejich dekódování, k živé interakci herce a diváka, k tomu, že se děje vždy pouze tady a teď, že vytváří vždy novou, divadelní realitu, dostali bychom se k tomu, že je divadlo nezáznamové umění, nedá se archivovat, museli bychom se zabývat sémiotikou, dramatickou osobou a hereckou postavou atd.

Pro mě největší tajemství divadla vždy leželo v té nedefinovatelné provázanosti se skutečným životem. Jeviště jako buňka odhalující podobu celého organismu. Mikrokosmos a makrokosmos. Pomiňme to shakespearovské „svět je jeviště a my jsme herci“. Pomiňme i to, že celá jedna větev sociologie si bere na pomoc divadelní terminologii a mezilidské vztahy řeší jako stavbu dramatické situace, individuum pak chápe jako účinkujícího, který vstupuje do různých rolí.¹ Zaměřme se na ony podivné překryvy, záhadné průniky a společné jmenovatele mezi estetickým artefaktem a realitou, mezi skutečností a jejím obrazem. Právě pro toto neustálé míchání a přelévání dvou pramenů je divadlo a vždy bude do jisté míry neuchopitelné pro teoretiky, kteří by chtěli divadlo napasovat na jeden všeplatný sémiotický systém. Znaková složitost tohoto druhu umění se bude vždy ze své podstaty vzpírat konečnému pojmenování, jak dobře naznačuje Jaroslav Etlík ve své přelomové studii *Divadlo jako zakoušení*:

¹ Směrem k divadlu se takto pohybuje více oborů a dochází k mezioborovému překrývání, které tvoří nové zajímavé oblasti a možnosti. Kromě sociologie či antropologie je to i psychologie, kde existuje například mnoho rozdílných forem divadelní terapie. V sociologii se tímto fenoménem nejuceleněji zabýval americký sociolog Erving Goffman, který uvedl do sociologické analýzy každodenního lidského jednání tzv. dramaturgickou perspektivu.

GOFFMAN, Erving (1999) *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.

„V divadle sdílíme skutečnost nejen jako technickou představu, jako vjem fyzického substrátu a jeho psychickou a fyziognomickou interpretaci v podobě technické představy, ale podprahově nebo ještě přesněji totálně fyziognomicky vnímáme celou lidskou bytost a materiálnost předmětu. Tomuto totálnímu vnímání (nejen noetickému, ale i ontologickému) bychom nejraději říkali zakoušení (totální zakoušení divadla). Divadlo je vždy cosi mezi 'hospodou' a estetickým tvarem. Zázrak a magie tu zakoušíme nejen z toho, že se nám něco zázračného, nám dosud neznámého předvádí, ale magično se tu rodí i vedle toho – ve smyslu pospolitosti, magie ze setkání. Nejde tedy jen o magii imaginace, ale i magii a energii samotného bytí, vyplývající už ze samotného faktu osobní, originální účasti všech přítomných v divadelním prostoru“.¹ S jakým materiálem koneckonců herec-umělec pracuje? Se dřevem? Barvou? Mramorem? Ne. Herec je sám sobě materiálem, používá lidské tělo a něco, co bychom snad mohli nazvat lidskou duší. Složitá pohyblivá skulptura z bioorganického materiálu a vnitřní svět člověka. Z úplně stejné „materie“ je ale přece tvořen i divák.

S jakým časem se na jevišti pracuje? Čas na jevišti, onen divadelní čas, můžete jakkoli deformovat, ale herec i divák zestárne během představení stejně. A když odejde poslední divák, nikdy už si to stejné představení znovu „nepřehraje“. Šipka času ukazuje dopředu. Stejně jako nemůžeme vrátit žádné rozhodnutí v životě. Nevratnost, pomíjivost, smrtelnost, nepřenositelnost - to vše dělá z divadla nejdokonalejší a nejtajemnější zrcadlo člověka. Herec na jevišti je také člověk, člověk v hledišti je také herec.

Zygmund Bauman píše: „Výrok 'život je umělecké dílo' není ani požadavek, ani varování, ale konstatování faktu. Život nemůže nebýt uměleckým dílem, je-li to život lidský – život bytosti obdařené vůlí a svobodou volby... Lidský život je tvořen neustálou konfrontací 'vnějších podmínek' (vnímaných jako 'realita') s plány autorů-herců.“² Divadlo jako laboratoř pro život a život jako laboratoř pro divadlo. Pro žádný jiný druh

¹ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení. *Divadelní revue*. 1999, č. 1. s 3-32.

² BAUMANN, Zygmund. *Umění života*. Praha: Nakladatelství Academia, 2010, s. 62.

není natolik klíčová přítomnost živých lidí, a to na obou stranách stranách „barikády“ – jak v prostoru pro hru, tak v prostoru pro její vnímání. Na obou stranách neustále dochází k zvláštnímu oscilování mezi životem a uměním, mezi znakem a originálem, mezi skutečností a hrou.

Rád bych teď uvedl dva zážitky, které od sebe dělí mnoho let, ale přesto mají něco společného. První je nedávný a nepíše se mi o něm lehce. V jedné ze svých hodin jsem se rozhodl jít se studenty herectví prvního ročníku ven, do pražských ulic, zkoušet lehce manipulovat realitu kolem sebe: Mezi „normálními“ chodci měnit tempo chůze, zpomalovat, zastavovat se, chodit pozpátku, ptát se na cestu, na čas, jít proti jinému člověku tak „nešikovně“, že musí změnit směr a podobně. Já sám jsem stál ve třetím patře prosklené budovy na Národní třídě a odsud zadával úkoly do mikrofону, studenti mě slyšeli ve sluchátkách, protože každý z nich měl svůj přijímač. Impulsy, které jsme takto vyvolávaly, nás překvapovaly svým účinkem, a tak jsme nadšeně pokračovali až do doby, kdy jsem zadal tento úkol: Jeden z vás vyběhne z klenotnictví a někdo jiný zakřičí zloděj, ostatní se rozeběhnou za „zlodějem“. Akce se spustila, lidé se ohlíželi a jeden muž, který se blížil ke klenotnictví zrovna ve chvíli, kdy se ozvalo „zloděj“, se okamžitě dal do pronásledování celé skupiny. Za ním se hned rozeběhli další dva muži. Z mého nadhledu ve třetím patře vypadala celá událost perfektně, vše zafungovalo. Řekl jsem do mikrofону, ať se studenti zastaví a vysvětlí pronásledovatelům, že to byla jen hra, jako kdyby naletěli na skrytou kameru. Jenže to už byli mimo radiový dosah. Znejistěl jsem. Po chvíli vidím, že se vrací všichni kromě studenta, který vyběhl jako první. Pochopil jsem, že se něco děje a seběhl dolů, kde mi řekli, že ten muž tak nějak polosrbsky poločesky na našeho studenta řval, že je majitel toho klenotnictví a že ho zabije, jestli to nevrátí. Hra přestala být hrou. A ta „nehra“ měla svou velmi nepříjemnou dohru, kterou už nebudu rozepisovat, jen uvedu, že vše dobře dopadlo, i když jeden student byl lehce zraněn. Jelikož jsem samozřejmě nesl za studenty odpovědnost, prožíval jsem a uvědomoval si onen přechod ze zábavné hry v realitě do reality v dimenzích dramatu velmi ostře.

Druhý zážitek je o poznání klidnější. Kdysi dávno jsme šli se školou (nebo snad ještě se školkou) na dopravní hřiště. Rozdělovali jsme si kola a malé modely autíček a najednou koukáme, jak na to dopravní hřiště vjelo auto. Normální velké auto. Škodovka. V ní zmatený řidič, který sem omylem najel a teď nemohl najít cestu ven. Bylo to – nepatřičné. Auto patří na silnici. Dopravní hřiště je model silnic a křižovatek. A najednou zde bylo „pravé“ auto v „nepravém“ prostoru, i když ten „nepravý“ prostor byl pro nás, děti, vlastně dost „pravý“, a naopak auto se zde zdálo být „nepravým“, víc než „pravým“, tak nějak „právě nepravým“. Zmatek. A ani sebevíce uvozovek u slov vyjadřujících pravost či nepravost nám nepomůže v tom udělat více jasno. Model je vždy nepravý a pravý zároveň: „Model je vždycky také ‘skutečný’, znázorňuje a napodobuje nějakou skutečnost velice věrně. Leč nikdy touto skutečností není, je – řečeno pravověrně sémioticky – epistemickou náhražkou, je ‘místo nějakého skutečného jevu’, je prostředkem k šíření informací a komunikování o něčem, co ve skutečnosti existuje jinde a jinak. V umění navíc charakterizuje model především to, že na rozdíl od interpretace nevysvětluje, ale osvětluje. Je samostatným tvarem, jenž je paralelou a ekvivalentem znázorňované skutečnosti,“¹ píše Jan Císař v závěru knihy *Člověk v situaci* a dále se odkazuje k Eugenu Finkovi: „... vždy je to pohyb v dvojitěm světě, kde věc je v prosté skutečnosti a zároveň má jinou, tajuplnou ‘realitu’. Je to ‘svět hry’, jenž je ‘imaginární dimenzí’,... hrajeme si sice v tak zvaném skutečném světě, avšak přitom si vyhráváme oblast, záhadné pole, jež není jen pouhé nic a přitom není ničím skutečným... Problémem hry největší hloubky a nejtvrďší myslitelné obtížnosti je vyložit přesně, jak se v lidské hře vzájemně prostupují skutečnost s neskutečností.“²

„Člověk je dokonale lidský, jen když si hraje.“

Fridrich Schiller

¹ CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 131.

² CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 131.

„Pravost“ či „nepravost“ nelze objektivně určit, je definována kontextem. A ten se mění. Situací, úhlem pohledu či domluvou, konvencí. Tam, kde narážím na hranice pravého, začíná prostor pro hru. A každá hra existuje pouze v dialogu s „ted“. Hra je zdrojem přítomnosti. A bez přítomnosti není divadlo. To právě teď přítomné „ted“ je samozřejmě nezachytitelné. Divadlo probíhá v čase, což znamená permanentní změnu, pořád „v procesu“. Divadlo je místo přeměny. Stejně jako se papír proměňuje hořením na popel, spaluje se představení „zakoušením“, zážitkem hry na... Na co se spaluje? Co je vlastně smyslem?

To je jedna z těch otázek, které nemají žádnou odpověď, nebo jich mají nekonečně mnoho. Moje by byla: Spaluje se na rozkoš. Rozkoš ze hry. Což je parafráze názvu knihy Rozkoš z textu, ze které mi už tak v záplavě citací dovoďte odcitovat část, kde sám autor obhájí název své knihy: „Jakmile pronesete jediné slovo o rozkoši z textu, dva bouchači vám neprodleně skočí na záda: politický bachař a psychoanalytický četník. Rozkoš rovná se zahálka a/nebo marnost, jejími synonymy jsou pomíjivost a/nebo provinění; rozkoš je třídní pojem, anebo iluze. Stará, prastará tradice. Hédonismus byl potlačován takřka všemi filozofickými školami. Málo bylo těch, kteří se k němu hlásili, vesměs postavy na okraji společnosti, Sade, Fourier; ba i pro Nietzscheho je hédonismus pesimismem. Rozkoš je umenšována, bagatelizována ve prospěch silných, vznešených hodnot: Pravda, Smrt, Pokrok, Boj, Radost atd. Její vítěznou soupeřkou je Touha: kdekdo mluví o touze, nikdo o rozkoši... Zvláštní, ne, tahle filozofická stálost touhy (nikdy nenaplněné)? Že by to slovo obnášelo nějaký ten třídní pojem? (Primitivní, avšak přesto pádný předpoklad: „lid“ nezná touhu – toliko rozkoše a radovánky.)“¹

Cvičení: Vytvořte dvě mužstva a zahrajte si volejbal bez míče, pouze křičte jméno toho, kdo má míč přijmout. Nejdříve se „rozpinkejte“ tak, že stojíte staticky proti sobě ve dvou řadách a rychle „odpalujete“ jména. Posléze přejděte v „normální“ hru v pohybu hranou podle běžných pravidel volejbalu, tedy můžete „příhrát“ (vyslovit jméno) i spoluhráči, ale třetí „míč“ už musí jít přes síť atd. Vyzkoušejte tak více míčových her.

¹ BARTHES, Roland. Rozkoš z textu. Praha: Triáda, 2008, s. 51.

Jen jako

„Hra není smyslem světa, smysl světa je hrou.“

Ladislav Klíma

Nyní si budu záměrně protiřečit: Nejasné hranice mezi skutečným a iluzivním, mezi pravým a nepravým, propletenost divadelní reality a tzv. skutečného světa je nicméně do jisté míry pouhým bonmotem. Paní, která myla v Římě okna, si nebyla vědoma toho, že se na ni všichni díváme, její akce tedy nebyla záměrná, tudíž bychom se nevešli do kategorie „divadlo“. Během „skutečného“ divadelního představení je linie oddělující prostor pro hru a prostor pro její vnímání přesně definována.¹ Všichni přece víme, že vše, co se na jevišti odehrává, není skutečné. To je základní divadelní konvence, základní pravidlo hry, na které jako divák přistupuji. Svobodně, protože chci, protože budu mít to privilegium být součástí hry. Hra je neuvěřitelný lidský fenomén, který bude svou tajemností a složitostí vždy vábit všemožné sociology, filozofy či kulturní historiky. Pojdme se podívat na pokus o definici z pera jednoho z těch nejvýznamnějších ludologů, Johana Huzingy: „Podle formy tedy můžeme hru souhrnně nazvat svobodné jednání, které je míněné ‘jen tak’ a stojí mimo obyčejný život, ale které přesto může hráče zaujmout, k němuž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž se nedosahuje žádného užitku, které se uskutečňuje ve zvlášť určeném čase a ve zvlášť určeném prostoru, které probíhá řádně podle určitých pravidel a vyvolává v život společenské skupiny, které se rády obklopují tajemstvím nebo které se vymaňují z obyčejného světa tím, že se přestavují za jiné.“²

Sousloví „jen tak“ bych raději vyměnil za klíčové „jen jako“. „Jen tak“ příliš odkazuje k uzavřenosti ve hře, zdůrazňuje nulový dopad mimo rámec hry, kdežto „jen jako“ má magičtější charakter. V psychologii je přesně popsán vývojově zlomový moment, odkdy je dítě schopné hrát

¹ Jak už jsem psal, je opravdu signifikantní, že ani uvozovky u slov jako skutečný, pravý nebo opravdový nestačí na zpřesnění popisu, jehož předmětem je divadlo.

² HUZINGA, Johan. *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. s. 20.

si třeba s panenkou na maminku a dítě nebo si vzít dva rohlíky a „hrát“ s nimi setkání dvou lidí. Rohlík je člověk, protože to je „jen jako“.

Roger Caillois klasifikuje hru ještě o něco přesněji a pro mě přehledněji, a nemyslím tím pouze ono známé dělení na *agón* (soutěž), *alea* (náhoda), *mimikry* (předstírání) a *ilinx* (závrať), ale především definování podmínek vzniku hry. Navazuje na Huizingu, ale v některých podstatných detailech ho doplňuje: „...definovat hru jako činnost bytostně

1. svobodnou, k níž hráč nemůže být nucen, aniž by hra okamžitě přišla o svou povahu přitažlivé a radostné zábavy;
2. vydělenou z každodenního života, vepsanou do přesných a předem daných časoprostorových mezí;
3. nejistou, jejíž průběh ani výsledek nemůže být předběžně určen, v níž je hráči a jeho iniciativě a invenci nezbytně ponechán určitý prostor;
4. neproduktivní, jež nevytváří ani hodnoty ani majetek, ani žádné nové prvky, a která s výjimkou cirkulace majetku uvnitř kruhu hráčů vyúsťuje v situaci identickou jako byla na počátku hry;
5. podřízenou pravidlům, podléhající konvencím, které pozastaví po dobu hry působnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jedině ve hře platí;
6. fiktivní, doprovázenou specifickým vědomím alternativní reality nebo neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu.¹

Především poslední bod se k onomu klíčovému „jenom jako“ vztahuje velmi srozumitelně. „Jenom jako“ neznamena, že se teď děje něco méně podstatného než pravá realita, nýbrž něco alternativního, se svými vlastními zákony, které ovšem musí platit stejně pevně jako zákony skutečné, je to ekvivalent života. Krásný příklad uvádí jeden z českých nejvýznamnějších ludologů (a mimochodem autor tohoto termínu

¹ CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Ypsilon, 1998, s. 31-32.

„ludolog“) Zdeněk Hořínek: „Otec jednoho dítěte našel svého čtyřletého synka, jak sedí v čele řady židlí a hraje si 'na vláček'. Políbil chlapce, ale ten mu řekl: Tati, lokomotivě nemůžeš dávat pusku, to by si vagóny myslely, že to není doopravdy.“¹

Všechny hry zkrátka vychází ze stejných pozic, a ať chceme nebo ne, představení Hamleta má něco společného s dětskou hrou „Honzo, vstávej.“ Samozřejmě to neznamena, že je herec v zajetí dětské hry, že propadl iluzi a není schopen kontrolovat svou činnost. Naopak. Herec koná vědomě, kontroluje se, což ovšem nevylučuje možnost probudit v sobě „dítě“, které si chce hrát. Hra je v divadle přítomna natolik organicky, že ji nelze derivací odpojit jen jako jednu ze složek, nelze na ni nahlížet odděleně. I proto mi je dodnes velkou záhadou, proč česká divadelní kritika používá hodnocení „hravé“ ve smyslu studentsky rozverně. Osobně chápu toto slovo ve významu „vpravdě divadelní“, nebo chcete-li „využívající prostředky čistě divadelní“. Vzpomínám si na mnoho představení, která byla svými vnějšími znaky velmi totožná, herci byli přesní, režie neokázalá, námět silný a výtvarné pojetí působivé, přesto bylo jedno představení ohromným divadelním zážitkem a jiné zůstalo jen chladnou demonstrací. Rozdíl byl v „hravosti“. Jedno bylo „hravé“ a jiné ne. Což ovšem neznamena, že v jednom tryskal gejzír scénických nápadů, herci na mě „pomrkávali“, strhávala se „maska iluze“, divákům se dávalo nakouknout, jak se to všechno vaří v té „divadelní kuchyni“, a druhé bylo komorním úsporným realistickým dramatem. Ne. Rozdíl je v inscenačním myšlení a především ve způsobu jevištní existence. Buď pouze zobrazují, demonstrují či ukazují nebo hrají, třeba skrytou, ale hru. Hru s divákem, o diváka, pro diváka. Ale opět – neznamena to upozorňování na nepravost nebo zdůrazňování herního rámce, ve kterém se pohybují. Hravost se klene nad celou divadelní událostí, proplétá se jako tepající žíla od začátku do konce, musí být zakomponována jako živoucí složka organické struktury probíhajícího představení. „Jen jako“ není jeden ze scénických nápadů nebo inscenační klíč, je to šém divadelnosti.

¹ HOŘÍNEK Zdeněk. *Paradoxy hry*. <<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=4152>>

„Herec nevstupuje do prostoru proto, aby v něm byl, trval. Vstupuje do něho proto, aby jej proměňoval v prostor pro hru.“

Jaroslav Etlík

V roce 2004 jsme v Ypsilonce zkoušeli inscenaci *Drama v kostce*. Naším cílem bylo (pokud budu velmi stručný) vytvořit představení, během kterého by si diváci postupně uvědomovali, na základě přirozeného odhalování určitých divadelních principů, že ten, o kom se zde dnes večer hraje, jsou vlastně oni sami. Že to oni - diváci - jsou hlavní postavy. Jejich přítomnost, jejich proces vnímání, jejich pozornost, energie, jejich vědomí a smysly, jejich paměť a nálada, emoce a názory, jejich schopnost číst symboly, překládat metafory, asociovat fakta, abstrahovat viděné, dešifrovat slyšené, to je to, co tvoří probíhající představení. Inscenace se setkala s velmi dobrým ohlasem a byla vyprodávaná. Často jsem při reprízách sedával na utajeném místě, odkud jsem mohl pozorovat diváky a s uspokojením sledovat viditelnou změnu, kterou v průběhu procházejí. Nejdříve nedůvěřivě sledují, co z toho „vyleze“ - čtyři postavy na prázdném jevišti a nemůžou opustit prostor jeviště, hm. Pak „roztají“ a začnou se smát situacím, ve kterých se odhalují charaktery našich postav, a pak už velmi živě reagují na snahu postav, dostat se nějak ven. Opustit jeviště. Byl jsem pokaždé překvapen, jak zřetelná změna nastane ve chvíli, kdy si diváci začnou uvědomovat, že děj ani postavy nejsou to nejdůležitější, že to hlavní jsou jejich reakce. Divácké reakce. A když sledujete, jak diváci reagují na představení, které je o jejich reakcích, nutně vás jako autora napadají možnosti, co a jak ještě vylepšit a posunout. Rozhodl jsem se proto, že se musíme pokusit nazkoušet jakýsi druhý díl, který by zapracoval změny způsobené diváckými reakcemi. Pro toto pokračování jsem poprosil dramaturga Jaroslava Etlíka, aby se pokusil o nemožné - popsat v několika málo větách hlavní princip divadla. Napsal odstavec, jenž jsme nejen otiskli v programu k inscenaci, ale zároveň se stal ve zvukové podobě organickou součástí představení:

„Divadlo je svébytný, uměle budovaný útvar, založený na divadelních konvencích, který je však ve svém `nitru` životadárně napájen ze dvou zdrojů - na jedné straně inklinuje vždy k funkci zobrazovací a na straně druhé má v sobě zakódován herní princip jako živou organickou sílu, která mu umožňuje přesahovat sama sebe, vydávat spontánní energii, již bychom snad nejlépe mohli nazvat energií kontaktní. Má-li obraz sklon k zbytnění, tendenci stát se pouhou iluzí, pouhým napodobením skutečnosti, pak hra svou podstatou tuto tendenci trvale narušuje. Hra v divadle má samozřejmě různé podoby - od nevinných zcizovacích hříček, přes rozmanité možnosti významově si pohrávat s rolí, ale může také vést do nejvyšších a nejhlubších pater lidské i mimolidské existence, třeba až k rituálům a obřadům. Právě hra je totiž schopna povýšit divadelní tvar až na jakési podobenství velkého divadla světa. Podobenství, jež už přestává být pouhým zrcadlením, ale je doslova spontánně vnímaným, to jest zakoušeným duchem přítomného času. Hra a zobrazení tvoří partnerskou dvojici. Představují dvě základní substance, které se v různé míře, ale vždy společně, podílejí na výstavbě divadelního tvaru.“¹

Zhodnotím-li inscenaci jako „hravou“, myslím to vždy jako kompliment. Bez hry není divadla. Dokud bude hra, bude divadlo. „Přes všechna chmurná proroctví a nesmírnou konkurenci jiných médií zůstává divadlo médiem, jež svou komunikací o „člověku v situaci“ vždycky nabízí hru jako pozoruhodné organické spojení skutečného s neskutečným, či abychom se drželi našich domácích zdrojů, formulace Zichovy: skutečného s nepravým.“²

Cvičení: *Vzpomeňte si na co nejvíce kolektivních her z dětství. Rekonstruuje pravidla. Zahrajte si je. Zkuste pojmenovat, co mají shodné. (Slepá bába, Mrazík, Honzo vstávej, Krvavé koleno...) Posléze zvolte jednu, která vás nejvíce bavila a spontánně si ji zahrajte. Po skončení ji zkuste přesně zopakovat. Všechny pohyby, slova, gesta, zvuky... Tedy zkuste dokonale zimitovat to, co nejprve vzniklo jen hrou samotnou.*

¹ ETLÍK, Jaroslav. *Stát do programu k inscenaci Drama v kostce, pokus 2 - Mysterium skutečnosti*. Program vydalo Studio Ypsilon ke své premiéře 4.dubna 2008.

² ČÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství, 200, s. 131.

Cizí jazyk

„Vejit do slova se všemi svými údy“

Chasidské přísloví

Přítomnost je klíčový pojem pro pochopení divadelní jedinečnosti. A pochopit to, co dělá divadlo jedinečným, je zase zásadní pro osvojení si divadelního myšlení. A osvojit si divadelní myšlení je zásadní pro schopnost signalizovat divadelním jazykem.

Filmový režisér Christopher Nolan v jednom televizním interview ke svému poslednímu filmu *Inception* řekl, že chce dělat filmy, jenž se nedají přepsat do knížky, nemůže z nich být divadlo, v televizi vyzní trapně a samotný filmový soundtrack nebude mít bez obrazu smysl. Myslím, že chtěl vyjádřit touhu dělat filmy, které mluví filmovou řečí. Dávají smysl pouze jako filmové médium vnímané v kině. Pouze tak se může dostavit skutečně filmový zážitek. Neměl by být naším cílem jedinečný divadelní zážitek? Divadlo, které má smysl jedině jako divadlo?

Je paradoxní, že právě s filmem je divadlo nejčastěji spojováno a porovnáváno a přitom s ním má daleko méně společného než třeba s živě provozovanou hudbou. Každý umělecký druh má své znaky, svou abecedu. Komplikovanost divadla tkví v tom, že si od každého bere nějaká písmenka, někdy i celá slova, ale vše pak přetaví na novou, svébytně divadelní řeč s vlastní gramatikou. Pro divadlo je vše okolní inspirací, ale nikdy ne vzorem. Je to jasné jako facka, a přesto mám u mnoha představení pocit, jako bych sledoval málo efektní film, špatně namalovaný obraz, unylý koncert či zinscenovanou literaturu.

Je to podobné, jako když se učíte cizí jazyk. V jisté fázi máte vždy radost, že už umíte slovíčka, umíte fráze, docela rychle překládáte texty, nicméně v živém hovoru zjistíte, že sice skládáte větné celky na určité komunikační úrovni, v hlavě ale pořád překládáte ze svého mateřského jazyka. Myslíte ve svém jazyce (literárním, výtvarném či filmovém) a převádíte ho do jiné znakové formy. Mezi myšlenkou a jejím vyjádřením je spousta prostředníků, kteří vás brzdí a vy díky tomu cítíte, že to vlastně

nejste tak docela vy. Je totiž poměrně snadné naučit se cizí slovíčka, těžké je ale správně pochopit vztahy mezi nimi, syntax.

„V našem jazyce je uložena celá mytologie.“

Ludwig Wittgenstein

Po druhé světové válce se věřilo, že bude poměrně snadné vytvořit počítač, který bude strojově překládat jazyky. V tomto optimismu vědce podporoval především úspěch při prolamování nepřátelských šifer za války. Konstrukteři věřili, že počítač se velmi snadno naučí pravidla přirozeného jazyka. Jenže se ukázalo, že najít přesný algoritmus popisující stavbu věty je nemožné. Slovo je znak, ale jazyk je organismus, je to mnohem složitější struktura než jen šifra, do níž lze sdělení zakódovat a pak jej obráceným postupem zase přečíst. Pokusy o strojový překlad ustaly až do doby, kdy se začala objevovat datová centra s ohromnou paměťovou kapacitou. I přesto, že Google Translate dnes poměrně úspěšně překládá většinu jazyků, stejně vám při zadání celosvětově známého volebního hesla Baracka Obamy „Yes, we can“ vypadl český překlad „Ano, my plechovka.“ A to je příhodná analogie.

Divadlo nikdy není jen komunikace na úrovni vyslání a přijmutí zprávy, není to tedy jen šifra, jeden bit, je to celistvá organická struktura. Teprve dlouhým cvikem a ideálně pobytem v cizí zemi, kde je jazyk všudypřítomný, můžete dosáhnout výsady, která je dána přirozeně pouze dětem - naučíte se v novém jazyce myslet. Nebudete už překládat. Stane se vám další mateřštinou, přijmete cizí jazyk za svůj, osvojíte si jej a osvojit znamená učinit vnitřní součástí, zahrnout ho téměř tělesně jako přirozenou součást své osobnosti. Teprve nyní můžete plnohodnotně komunikovat, vysílat do světa zprávu o člověku v situaci.

Cvičení: *Vyberte si oblíbenou filmovou scénu a převedte ji na jeviště. Měňte její žánry. Vymyslete divadelní klip k vaší oblíbené písničce. Vytvořte scénu inspirovanou výjimečnou stavbou ve vašem městě. Vnímejte vzájemné žánrové ovlivňování. Co může architektura, film, hudba nebo obraz přinést divadlu?*

Divák jako komplic

„Jediné, co potřebuji pro to, aby vzniklo divadlo, je někdo, kdo přechází prostor a někdo, kdo se na něj dívá.“

Peter Brook

Jak nemám rád jakékoli vměšování literatury do divadla (jsem přesvědčen, že především v českém divadelním prostředí je spíše potřeba divadlo neustále „odliterárnovat“), odvolám se teď na literárního historika a sémiotika Rolanda Barthes. Velmi zjednodušeně lze říci, že Barthes byl mezi prvními, kteří se začali věnovat uměleckému dílu více z pohledu příjemce. Barthes spílal literárním teoretikům, že více než o to, co se Jemu – velkému a nedotknutelnému Autorovi děje v hlavě, měli by se začít zajímat o to, co se děje v hlavách čtenářů. Začal nahlížet na proces čtení (v tom doslovném i nejširším slova smyslu) jako na vždy nový tvůrčí akt vzniku. S každým čtenářem se ta či ona kniha vždy rodí znovu, vždy znovu vzniká v tvůrčím procesu čtení. V dialogu se čtenářem se vždy znovu a znovu oživuje, můžeme říci zpřítomňuje to, co má svou hmotnou substanci v písmenkách na papíře. S divadlem je to nepochybně výrazně složitější, už proto že žádný hmotný přenašeč nemá, nicméně ono „myšlení přes čtenáře“ - v našem případě přes diváka - je z mého pohledu klíčové.

I když si knihu nikdo nepřečte, a bude ležet v knihovně, autor na ni může ukázat, jako na svoje dílo. Divadlo bez diváka nevznikne. Barthes jde v propojení čtenáře a spisovatele ještě dál: „Na jevišti textu neexistuje rampa: za textem nestojí někdo aktivní (spisovatel) a naproti někdo pasivní (čtenář), není tu subjekt ani objekt.“¹ V divadle samotném samozřejmě rampa jako dělící čára mezi prostorem pro vnímání a hraní zůstává, jinak bychom se už nepohybovali na poli divadla, nicméně dělení na aktivní herce a pasivní diváky je i zde dávno dávno minulostí.

¹ BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 16.

Fyzicky se rampa může porušit tím, že herec přenesse svou akci do hlediště, nicméně linie mezi prostorem pro prezentaci a pro percepci zůstane i tak zachována. Herec může naopak v rámci hry vtáhnout diváka na jeviště, což díky ztrapnění vybraného jedince vede většinou k salvám smíchu a velké přízni publika, nicméně ani to neporuší jasně vymezuující hranu mezi hrou a jejím vnímáním a skutečně tvořivou diváckou spoluúčast nám to nezajistí.

Zapojení diváka se děje stále během celého představení, a to daleko jemnějším, a přitom podstatnějším způsobem. Stejně jako Barthesův čtenář, i náš divadelní divák je ten, jehož vnímáním předpřipraveného artefaktu se stále znovu a znovu rodí divadelní představení. Zapojení diváka tedy vlastně není zapojení, je to podmínka sine qua non. A je jen na nás, na autorech, jaké nároky budeme na diváka klást.

V jisté zjednodušující nadsázce si vždy říkám, že čím méně se děje na jevišti a čím více v hledišti, tím lépe. Tím nemyslím holou scénu a jednoho stojící herce. Na jevišti by mělo být co nejméně zobrazení, která jsou dokončená, co nejméně momentů, která se demonstrují, co nejméně situací, která se vysvětlují a scén, které jsou hotové. Naopak zanechávat díry v přesné struktuře, které si doplní divák, klást pasti a mást diváka nejasnostmi, které ale později odhalí svůj význam, sdělovat zdánlivě nesourodé informace, kterým dá společný smysl až divák, protiřečit si a interpretaci nechat na divákovi, naznačovat spíš než doříkávat, vzbuzovat falešná očekávání, zkrátka vysílat jemné signály, které vyzývají k účasti, k domyšlení či sebezprojekci. Hrát hru. Forma a míra vnitřní interakce je v konečném důsledku vždy to, co rozlišuje dobré a špatné představení.

Všichni si pamatujeme na sešit plný omalováněk. Je vytištěn obrázek jen černou linií a na vás je ho vymalovat. Nikdy jsem nechápal, co na tom děti baví. Vždyť přece už vím, co je na obrázku. Už jen mechanicky vybarvuji předem dané obrysy. Omalovánky pro mě neměly žádné tajemství, vyžadovaly jen určitou míru dovednosti. Ve stejném sešitě ale bývala často ještě jiná hra. Na stránce byly rozházeny body,

u kterých byly čísla. Vaším úkolem bylo spojit body linií a tak teprve odhalit, co za obrázek se zde skrývá. Tohle mě bavilo. Dokonce jsem si potom často spojovat body podle sebe v jiném než předepsaném pořadí a tvořil jiné obrazce. Myslím, že divadlo má poskytovat body, přesně definované, nazkoušené, ale spojovat si je má divák. V opačném případě jen zobrazujeme. Nenabízíme spoluúčast. V části o rozdílu mezi figurací (zpodobením) a reprezentací (zobrazením) píše Barthes: „Reprezentace znamená toto: nic nepřechází, nic nevyčnívá – z obrazu, z knihy, z filmového plátna.“¹ My můžeme dodat: ...z jeviště.

„Vy jste téma, vy jste centrum. Vy jste příležitost. Vy jste ten důvod proč.“

Peter Handke (Spílání publiku)

Už zmiňovaná Anne Bogart ráda přemýšlí o divácích jako o „...detektivech a umělcích jako kriminálních, kteří zanechají na scéně zločinu indície. Když jich zanechají moc, detektivové–diváci ztratí zájem, když jich bude málo, budou detektivové–diváci zmateni. Zločinec musí zanechat právě takovou stopu, aby chybělo přesné množství informací.“²

Naopak Peter Brook při přemýšlení o divadelních divácích používá raději sportovní paralelu. Popisuje divadlo jako fotbalové utkání, kdy diváky, i když už fotbalový zápas viděli třeba stokrát, stejně baví pořád znovu a znovu ho sledovat, protože možnosti vývoje zápasu jsou nekonečné a výsledek neznámý.

V rámci teorie „myšlení přes diváka“ bych představu diváků sedících na ochozech vyměnil za představu diváků jako mužstva protihráčů. Všichni jsme fotbalisté, pravidla jsou definovaná, hřiště je vymezené, tým herců je perfektně připravený, má dokonale nazkoušené standardní situace, jen o taktice protivníků (diváků) ví hrozně málo. Tým diváků spolu totiž nikdy předtím netrénoval, sešli se až těsně před vstupem na hřiště a těší se, jaký průběh zápas bude mít. Je to „přátelák.“ Diváci jsou partneři na hřišti.

¹ BARTHES, Roland. Rozkoš z textu. Praha: Triáda, 2008, s. 50.

² BOGART, Anne. *And then, you act.* New York: Routledge, 2007, s.77.

Jaký je vlastně divadelní divák 21. století? Už si ve své historii prošel vším možným, chtělo se po něm aby prožíval, sledoval, přemýšlel, hodnotil, měl odstup, dostal se do transu, účastnil se, aby se naštvál, pobouřil, bylo mu spíláno, zhasínáno, odešel, brečel, smál se, přemísťoval...

Tim Etchelss, současný divadelní režisér, zakladatel skupiny Force Entertainment říká, že nechce produkovat diváky, ale svědky. „Být svědkem události znamená být jí přítomen v jakési fundamentální etické rovině, znamená to cítit tíhu věcí a své místo mezi nimi, i když v tuto chvíli prostě jen v pozici přihlížejícího.“¹

Divadlo není myšlenka, divadlo je událost, které je divák očitým svědkem. Divadlo vyžaduje totální divákovu přítomnost, tedy komplexní lidskou bytost, tělo i osobnost naplněnou kodexem morálky, smyslem pro zodpovědnost, vědomím i svědomím.

Britské divadelní skupiny jako Station House Opera nebo Blast Theory jdou v touze po divácké osobní angažovanosti na samu hranici divadla. Ve svých „performačních eventech“ konajících se dávno mimo divadelní sály dávají veškerou zodpovědnost za konání divákovi, který se vlastně mění v přímého aktéra dění, z diváka v samotného performeru. Jsem však přesvědčen, že pro dosažení velké míry interakce, angažovanosti i začlenění diváků nemusíme opouštět divadelní sály.

„V divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to dvojici natolik významnou, že teprve díky ní – díky jejich vzájemné 'spolupráci' – se realizuje divadelní představení.“

Jaroslav Etlík

Slovíčko „spolupráce“ v uvedeném citátu považuji za daleko vhodnější než jen „komunikace“. Čím hmatatelnější kontakt divák má, čím silnější pouto ho váže k představení, tím lépe. Při zkouškách si často představuji diváka ne jako svědka budoucí události, ale jako svého

¹ ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. New York: Routledge, 1999, s. 17.

komplíc. Komplic je do jisté míry spolupachatelem. Je zasvěcen do celé tajné akce, ale nikdy si nemůže být jist, kolik vlastně ví. Není hlavou celé operace. Potřebuji ho, bez něj to nejde, ale může mě podrazit. Vzájemně se držíme v šachu, potřebujeme se a zachováváme si odstup. Není to můj důvěrník, není to životní přítel, je to parťák na jednu akci. Věříme si a zároveň nevíme, co od sebe čekat. Každý z nás může být překvapen či překvapit. A o ta překvapení vlastně nakonec jde. Divák je můj komplic.

Ale většinou není sám. Těch kompliců je mnoho. Nesmíme zapomínat, že divák je vždy individualita, ale též součást davu, vždy cítí spříznění s ostatními diváky, ale také to, jak se liší. Často můžete slyšet diváky po představení říkat třeba: „nechápu, čemu se smáli,“ nebo: „já jsem snad viděl úplně jiné představení než ti vedle mě.“ Divadelní „diváctvo“ zahrnuje velmi široké spektrum lidských bytostí, je pestřejší než třeba čtenáři poezie a tím i méně výlučné a homogenní, přesto existuje mnoho míst, které mají všichni společné a na kterých je lze hromadně „zasáhnout“, i když u každého s jiným dopadem. Věřím, že cesta, jak vtáhnout diváka do živé přítomnosti, jak ho přimět k „vnitřní interakci“, vede přes aktivní imaginaci.

Cvičení: Projděte se po libovolné chodbě mimo ateliér. Potom se projděte v ateliéru před ostatními studenty. Jinými slovy, zkuste přejít jeviště úplně stejně přirozenou chůzí, jakou jste se procházeli na chodbě. Pozorujte a definujte rozdíl.

Cvičení: Vyberte jednoho z vás, který si zavře oči (nebo mu je zavažte šátkem) a potom umístěte do prázdného prostoru libovolný předmět. Úkolem dotyčného je ten předmět najít. Pozorujte jeho pohyby, způsob hledání. Opakujte stejnou akci, tentokrát ale s otevřenými očima. Jinými slovy - vybraný student teď musí tmu hrát. Pozorujte rozdíl v impulsech a pohybech. Vystřídejte se a zkuste popsat rozdíl i z pohledu hledače.

Cvičení: Hledejte ve svém okolí sochy. Zkuste vlastním tělem co nejdokonaleji imitovat gesto těla, ve kterém je socha zobrazena. Z vašeho běžného stoje se dostaňte do tohoto gesta v různých časových intervalech, čili měňte tempo. Vdechněte gestu život. Jak takový člověk chodil, jak si sedal, jak jedl, jak zdravil. Vyhledejte si osud zobrazované osoby. Zjišťujte jaké zobrazení těla bylo typické pro tu kterou historickou epochu. V čem bylo rozdíly a jak rozdílné držení těla to vyžaduje?

Moc imaginace

„Noviny jsou schopny občana informovat, veřejné projevy strhnout. Divadlo jej však může utvářet.“

Jiří Frejka (Divadlo je vesmír)

Velmi intenzivní zážitek jsem měl z jedné výstavy v Městské knihovně. V malé místnosti byl na zemi postavený nevelký kus proraženého, zkrouceného dálničního svodidla. Žádný náznak, jen malý kousek skutečného svodidla, do kterého evidentně něco narazilo. V místnosti byla zároveň puštěna audio stopa s nepřetržitým zvukem skřípějících brzd. Stál jsem v té místnosti a zaraženě koukal na to svodidlo. Po chvíli mi začalo být nepříjemně, úzko, stažený žaludek, tepající krev v hlavě. Uvědomil jsem si, že se zde vůbec nic neděje, nic se nehýbe, a proto pracuje na plno moje obrazotvornost. Musel jsem z té místnosti odejít. Tu úzkost vyvolalo to, co tam nebylo. Co chybělo. Co sem si dotvářel já se všemi svými vzpomínkami a asociacemi týkajícími se autohavárie. Nikdy už na mě v žádném filmu sebedokonaleji a efektněji natočená scéna havárie neměla takový účinek jako tehdy v té malé místnosti s kusem plechu na podlaze.

Současnost je zahlcena obrazy. Tisíce vizuálních vjemů každou chvíli útočí na naše zrakové senzory a na sítnici mozku vytváří obrazy, které volají po uskutečnění. Zrak nám devaluje na pouhou díru do mozku, kde spouští reakci uspokojení potřeb. Reklamní plochy, billboardy, internet a televize nabízí nepřeborné množství obrazových impulsů. Jsou hotové, dokončené. Vyžadují jen pasivní přijímání a mají spustit prvosignální reakci. Televize nás nevede k obrazotvornosti, ale obrázkovitosti. Jeden prefabrikovaný obrázek za druhým skládaný maximálně v předvídatelné leporelo klišovitého děje s klišovitými postavami. Vnímáme svět skrze televizní realismus. Žádná námaha, žádná investice, žádný život.

V divadle je schopnost aktivní imaginace na určité úrovni vyžadována neustále. Je nutná. I ve velmi popisném realismu musím přistoupit na nějakou minimální licenci, vnímat přenesené významy. Třeba

že tenhle jeden strom znamená sad. Tenhle zvuk znamená příjezd vlaku. Skutečný vlak zřejmě na jeviště nevjede. Nebo rozbřesk - jak na divadle vytvoříme východ slunce? Nemůžeme pracovat s realitou, musíme použít znaky, náznaky, příznaky - a to je cesta k zapojení imaginace.

Imaginace je schopnost tvořit mentální reprezentaci světa, vytvářet mentální konstrukt, obraz. Je to základní tvůrčí síla vepsaná do naší osobnosti. Je závislá na paměti, kde je uložen otisk skutečného světa, a na naší schopnosti vnímat jinou, zestetizovanou realitu. Konfrontace těchto dvou skutečností a napětí mezi nimi vede k aktivizaci kreativní síly - imaginace. Např: Divák vidí dva paravány opřené o sebe do podoby písmenka „A“ a vidí herce, kteří vytváří pomocí svého těla zvuk letících holubů. Nebo jen slyší ten zvuk. Na sítnici jeho mozku vytane obraz střech s holuby, který zná z reality. Pak přijde herec a chová se na jevišti jako by byl v ohromné výšce, vrávorá, jako by mohl spadnout, což je nesmysl. Stojí na podlaze. Je to paradox, ale divák se mu nediví, protože zapadá do obrazu vytvořeném v jeho mysli. Střechy a muž na nich. Divák je potěšen, a to z několika důvodů. Jednak právě zjistil, že s ním kdosi mluví nepopisným netelevizním jazykem a on mu rozumí, jednak v sobě objevil tvůrčí sílu a jednak si uvědomuje sounáležitost s ostatními diváky v sále, protože jak to tak vypadá, všichni rozluštili, o co jde. Je to pocit libý, protože naplňující. Být tvořivý má smysl.

Pro imaginaci je však podstatný i vnitřní svět každého receptora, tedy specifické zkušenosti a individuální sklony tvořící právě tu kterou osobnost. Díky tomu imaginace nepracuje pouze jedním směrem, kdy se jeviště odkazuje k venkovní realitě, ale tvoří i zbrusu nový mentální konstrukt, jenž žádný odkaz nepotřebuje. Chápu imaginaci nejen jako schopnost abstrahovat, šifrovat, chápat a propojovat, ale též schopnost tvořit z daných detailů nový jedinečný celek, tedy schopnost bytostně tvůrčí. Opět se odkáží na Barthes: „...v tom případě by existovaly dva realismy. První nabízí klíč k 'reálnu' - k tomu, co se dokazuje, ale nevidí. Druhý vypovídá 'realitu' - to, co je vidět, ale co se nedokazuje. Román,

v němž se oba realismy mísí, kombinuje srozumitelnost 'reálna' a obrazivost 'reality'." ¹

Když už divák přijde do divadla, můžeme mít na jeho schopnost imaginace ty nejvyšší nároky. Můžeme ho dokonce naučit úplně nový jazyk, který je opřený o jeho znalost skutečné reality, ale po krůčcích ho odvádí do nového divadelního světa. A divák se naučí ovládat jiný znakový systém, novou řeč, bez jakýchkoli manuálů, rychlokurzů či učebnic pro samouky – jen divadlem samotným (tedy percepcí během zakoušeného představení). Tou řečí s námi potom komunikuje a pocítí „rozkoš z tvorby“. Nejsme učitelé na hodině imaginace, jen probouzíme něco, co leželo dlouhou dobu bez užitku. Procvičujeme to, rozvíjíme. Můžeme hrát ještě vyšší hru: pokaždé, když už si je divák jistý, že jazyk zná, zase ho vykolejit, zmást, překvapit, nutit hledat nová řešení, nutit zapojovat imaginaci na stále vyšších a vyšších stupních.

Mám teorii na to, proč je Ikea tak úspěšná firma. Protože vám dává dvojnásobnou radost. Jednak z nové skříně a jednak z faktu, že jste si ji složil sám. K nábytku, jenž jste si sám sestavil máte úplně jiný vztah než k hotové koupené věci. (Stejně jako k inscenaci, na které máte nezpochybnitelný autorský podíl.) Většina lidí není schopná si skříň sama ze dřeva vyrobit. Většina lidí ale je schopná si výrobek podle návodu složit. Možná, že by vás takhle Ikea postupným komplikováním skládacího principu dovedla až do bodu, kdy si tu skříň opravdu vyrobíte sám. Všichni v sobě máme tvůrce.

A řekl jsem: „Jste Bohové.“

Ježíš

Nejsem si jist, jestli se dá divadlem změnit svět, ale určitě můžeme změnit pohled na svět. Můžeme změnit diváka tím, že změníme jeho vnímání. Divadlo může skrze imaginativní participaci divákovi rozvolnit ustálené spoje a usadit je v nových nečekaných souvislostech, může

¹ BARTHES, Roland. Rozkoš z textu. Praha: Triáda, 2008, s. 41.

přehodnotit dosavadní pevné zásady, rozmetat předsudky, může nabourat vžitá představa, zpochybnit žebříček hodnot, může rozhybat představivost do nebyvalých rozměrů, může vytvořit zbrusu nová neuronová spojení mezi centry, které spolu doteď nekomunikovaly, může zkrátka rozšířit pole vnímání a tím i života, zbystrit smysly, zkultivovat vkus, může způsobit nečekaná nová poznání, možná zásadní poznání. Divadlo může člověka probudit, může ho znovuobjevit jako komplexní lidskou bytost s vnitřní imaginací. Člověk s imaginací je člověk hůře manipulovatelný, člověk více odpovědný, člověk tvůrčí. Divadlo může měnit.

Ve filmu Hranice ovládní šel jeho autor Jim Jarmusch opravdu na samotnou hranici (sebe)ovládání. Celý film sledujeme naprosto bezemočního muže s pouzdrem na kytaru, zřejmě nájemného zabijáka, který si dává pravidelně ranní kávu a pak potkává různé lidi, jež mu nechávají různé vzkazy v krabičce od zápalek. Ve filmu se neděje prakticky nic, žádná vražda, žádná honička, žádný útěk, a přitom vás pořád drží v napětí, protože máte pocit, že všechno to málo, co se děje, nějak zapadá do utajené mozaiky. Trik je, že žádná mozaika není. Jen kvůli absenci velkých signálů, které by vás zahltily, je vaše představivost neustále ve velké pozornosti a je drážděna malými detaily, s nimiž už sama dál pracuje, a to na plné obrátky. Imaginace tvoří to, co ve filmu (záměrně) chybí - napětí, akci, zápletku, možné rozuzlení... Po celou dobu nad mužem přelétává vrtulník často signalizovaný jen nepříjemným zvukem rotující vrtule. Ke konci filmu hlavní hrdina leží schovaný za keřem a pozoruje vrtulník, který právě přistává. Z něho vystupuje muž a vchází do svého přísně střeženého sídla. My, diváci, máme pocit, že karty jsou konečně rozdány, že jsme se konečně „chytili“, pochopili: muž s kytarou je vrah a má zneškodnit muže z vrtulníku, takže teď konečně uvidíme jeho náročný postup přes všechny stráže. Jenže přijde stříh a náš muž s kytarou sedí přímo v kanceláři muže z vrtulníku, kterého hraje Bill Murray. Ten upozoruje nezvaného hosta, vyděsí se a vykřikne: „Krucí, jak jste se sem dostal?“ Odpověď muže: „Použil jsem představivost.“

Divadlo doby a doba divadla

„Divadlo musí být časové a nadčasové zároveň.“

Jan Schmid

Neexistuje zřejmě banálnější pravda, než že „divadlo se děje jen teď a tady.“ Může tedy vůbec divadlo přesáhnout úzký rámec současnosti? Hraje se pro diváka, který přišel dnes, tento konkrétní večer do divadla. Neexistuje žádný budoucí divák. Chci-li myslet přes „dnes přítomného diváka“, musím ho znát. Chci-li znát diváka, musím znát jeho dobu, společenský kontext, v němž se on i já teď právě nacházíme. Dá se ale poznat doba, ve které žiji? Není na to potřeba časový odstup? Jenže žádné „potom“ u divadla neplatí! Otázkou je, o co se má tedy divadlo pokoušet. O nadčasově platný postřeh nebo vhled do současné doby? Kombinaci obého? Profesor Miloslav Klíma mi při poznámkování pracovní verze této práce připsal k tomuto odstavečku slova, která si dovoluji zacitovat, protože lépe to těžko vyjádřím: „Bud' chci jakousi/jakési definice, 'přesné' charakteristiky a údaje, což lze opravdu udělat až zpětně, nebo chci mít cit na tendence, na procesualnost, na v dobrém 'tep doby', a to lze, i když to není definovatelné a numerizovatelné.“¹

Jedním z možných způsobů jak zachytit nebo spíše nasát současný stav společnosti je přes jazyk. Jazyk je jako lakmusový papírek kultury. Je možné zjistit, jak se mění např. slovní zásoba – vyhledat slova, která se nečekaně agresivně derou do běžné slovní zásoby, dokonce na přední příčky... Která by to byla v češtině? Sdílení (nebo i anglické „šéring“), interaktivní, on-line, virtuální, real-time, performance...

Sdílení

Sdílení neboli „šérování“ zažilo svůj boom díky sociálním webům. Ještě před pár lety, pokud jste chtěli někomu ukázat fotografie z dovolené, museli jste ho pozvat na večeři a před nebo po jídle přinést krásně zpracované album. Dnes můžete fotku z večírku sdílet se všemi

¹ KLÍMA, Miloslav. *Glosy a poznámky k pracovní verzi dizertační práce Zmrazit čerstvé ovoce*. 2010, s.22.

svými přáteli okamžitě po jejím pořízení. Ikonka „share“ nebo „sdílet“ se stala nutnou součástí každé webové stránky. Jedním klikem můžete sdílet fotku, článek, video, písničku, blog, diskusi, odkaz, link, libovolnou informaci... vše, co se dá převést do digitální podoby (čemuž divadlo stále vzdoruje a z podstaty věci asi navždy úspěšně vzdorovat bude). Není problém, aby všech tisíc vašich internetových přátel vědělo, že právě teď si dáváte výbornou ranní kávu. Sdílette tuto informaci o vás a kávě a skrze tuto informaci sdělíte vlastně zážitek pití ranní kávy. Nebo minimálně vytváříte iluzi sdílení. Je sdílení zážitku silněji prožitý zážitek, multiplikuje ho počtem „přátel“? Je sdílená informace o zážitku zážitkem? Kde se vzala ta ohromná chuť po sdílení? Čím byla ukájená dřív, když jsme neměli Facebook ani Twitter?

Interaktivní

Co není interaktivní, nemá dnes šanci na úspěch. Interaktivní jsou televizní pořady, mobilní telefony i počítačové hry. Interaktivní funguje jako zaklínadlo úspěchu, jako duch doby, je to homonymum pro moderní, současný. Můžu napsat do televizního pořadu dotaz pro hosta přes facebook, můžu v mobilu hlasovat o nejlepší album, můžu reagovat v internetové diskusi atd. Interaktivní počítačové hry se dnes nehrají s joystickem v ruce. Stojíte před televizí a jedete na snowboardu. Opravdu provádíte pohyby, které byste prováděli na skutečné sjezdovce. Senzory snímají váš pohyb a ovlivňují obraz, podle kterého se řídíte. Nebo stojíte před televizí a hrajete tenis: Držíte v ruce raketu (nebo ovladač raketě podobný) napojenou na hru a provádíte skutečné pohyby, reagujete na míček na monitoru a jeho iluzivní pohyb. Digitalizace posunula vývoj tak dopředu, že dnes můžete hrát tenis s počítačem prakticky stejně, jako kdybyste ho hráli na skutečném hřišti. Nepřipomíná vám to něco?

Být on-line

Dnes není problém být stále připojen. Souvisí to s interaktivitou i se sdílením. Díky mobilnímu telefonu můžete komunikovat přes „skype“,

měnit profil na „myspace“, přispívat na „Youtube“, být přihlášen na „facebooku“, „ICQ“, „twitteru“ a dalších. Každý, kdo chce, kdo je „nasdílen“, může znát vaši momentální polohu, jste neustále „nalogován“, tedy přihlášen... Nejste on-line, nežijete. Vlastně o sobě permanentně vysíláte signály, kdo a kde jste, a údaje o vaší poloze, vaše osobní data jsou potom díky internetu sdíleny s kýmkoli chcete.

Můžu hrát on-line hru. Třeba s tisíci účastníky, kteří jsou na úplně jiných kontinentech než já, a já s nimi dobývám nějakou pevnost. Nebo oni chtějí zastřelit mě a já jim utíkám. Prostě si hrajeme. Nepřipomíná vám to něco?

Real-time

Pokud dnes kupujete jakýkoliv software na různé úpravy fotek nebo editaci filmů v počítači, vaše první otázka vždy bude, jestli program pracuje v real-time, tedy jestli můžete vidět změny, které uděláte, okamžitě. V reálném čase. Nechcete čekat, až se trik „spočítá“. Technologii real-time umožnil větší výkon počítačů, které dokáží zpracovávat data s tak malým zpožděním, že se nám jeví jako okamžité. Vy tedy můžete pozorovat dopad svého snažení „teď a tady“. Mezi vámi a médiem není žádná časová prodleva. Vše se odehrává v jednom časovém rámci. Nepřipomíná vám to něco?

Virtuální

Virtualita je dnes vetkána do naší každodenní zkušenosti s naprostou samozřejmostí. Většina finančních transakcí po světě probíhá virtuálně. Bez skutečných peněz. Virtuální studio pro televizní natáčení. Virtuální volby před volbami skutečnými. Virtuální demonstrace, do kterých můžete poslat svou animovanou postavičku s virtuálním transparentem, který si vyberete. Nejčastějším (až klišovitě) tématem v knihách a filmech posledních let se stala právě nerozpoznatelnost hranice mezi skutečností a virtuální skutečností ve všech možných patrech. Takový „syndrom Matrix“. Svět a jeho virtuální obraz a jeho

virtuální obraz a v něm další virtuální obraz... Simulakrum.¹ Simulace začaly být díky technologickému postupu tak dokonalé, že nabízejí druhou, alternativní realitu, téměř nerozpoznatelnou od té skutečné. Virtualita nabídla možnost druhého života, tedy života bez rizik, která nabízí skutečný život. Opravdu můžete žít „second-life“.² Jak to probíhá? Vyberete si svého zástupce, svého avatara, tedy svou postavičku - charakter, vyberete si oblečení, vyberete si, kde budete bydlet, vyberete si, co se vám bude dít. Nepřipomíná vám to něco?

Každý z těchto nových fenoménů (které budou velmi brzo zastaralé) by si zasloužil důkladný rozbor o vlivu, jenž má na společnost. Já jsem sáhl k tomuto zjednodušenému výčtu, abych zdůraznil, co mají společného. Nejsou to všechno signály? Signály o přítomnosti? Zoufalé zprávy vysílané do světa. Zprávy o touze komunikovat. Zprávy, které říkají: „Jsem tady a teď. A jsem živý!“? A nejsou to snad všechno zároveň základní divadelní principy? Není to náhoda, že jsou to všechno slova, která do jisté míry definují divadlo jako umělecký žánr? V divadle přece sdílíte s ostatními lidmi, jste pořád *nalogován*, neustále přítomen, tedy perfektně *on-line*, vytváříte si v hlavě *virtuální* realitu a hraje dokonalou *real-time* hru. Kde je rozdíl?

Internet sice poskytl ohromný prostor ke sdílení, jenže ke skutečné interakci zde přece nedochází. Vše se děje na bázi přenosu bitů, informací sem a tam. Sdílím pouze ve smyslu poskytnutí osobního komentáře, komunikuji pouze ve smyslu akce-reakce. Tento druh sdílení je přesycen exhibicionismem, grafománií, obnažováním, sebeprodejem. Komunikace probíhá na úrovni „všimni si mě a doporuč dál.“ Ale hlavní rozdíl leží ještě jinde – kontakt zde probíhá virtuálně. Bez těla. A divadlo, jak víme, je tělesné do morku kosti. A zde je zakopán pes.

¹ Simulakrum pochází z latinského *simulare*, tedy napodobovat. Je chápáno jako vyprázdňovaný obraz, pouhá forma bez obsahu, nápodoba, vlastně virtuální kopie neexistujícího originálu, která je reálnější než skutečnost. Nebo jednodušeji jako kopie originálu, ale skutečnější než originál.

² Second Life je třírozměrný virtuální svět vyvíjený firmou Linden Lab, který je od svého spuštění 23. června 2003 přístupný přes internet a umožňuje svým obyvatelům spolu komunikovat prostřednictvím svých avatarů. Uživatelé spolu mohou například chatovat, vytvářet a prodávat věci, cestovat po virtuálním světě nebo se vzdělávat a tak dále. Podle údajů české firmy beVirtual zde na počátku roku 2008 bylo registrováno více než dvanáct milionů „obyvatel“, kteří v tamní ekonomice denně utratili přes 30 milionů Kč.

Všichni dobře známe komplikované situace, při kterých se rádi vyhýbáme fyzickému kontaktu a použijeme raději „virtuální“ komunikaci. Dochází k rozhodům přes esemesky, z práce se vyhazuje emailem, naši novou lásku oznámíme přátelům změnou facebookového statusu ze „svobodný“ na „zadaný“. Fyzický kontakt z očí do očí vyžaduje nadstandardní angažovanost. V emailu si dovolíme být daleko úsečnější než třeba v telefonu, kde už nám brání částečná lidská přítomnost – skrze hlas. I hlas je část těla, je tělesný. V přímém kontaktu rázem ztrácíme drzost esemesky, odvalu facebooku či odstup emailu. Přímá komunikace, tělesná přítomnost dvou lidí je veliký sociální střet, otevřená hra s nejistým výsledkem, bouřlivá výměna tisíce signálů vědomých, podvědomých, tělesných, zvukových atd. Setkání dvou lidských bytostí je ve své podstatě bitva na otevřeném poli, odhalujeme zbraně, máme ale záložní, používáme mimikry, které mohou být odhaleny, je to zkrátka boj zblízka. Divadlo je takovým bojem. Keith Johnstone zmiňuje ve své knize *Impro* drobnou, ale pro něj zásadní vzpomínku na jednu větu v dopise, který mu poslal Samuel Becket: „...jeviště je prostor maximální verbální přítomnosti a tělesné přítomnosti.“¹ Proč je pro nás rozhovor probíhající za přítomnosti našich těl daleko složitější? Protože slova mohou lhát, ale tělo ne. Opět Barthes: „Se svou řečí mohu dělat cokoli, nikoli však se svým tělem. To, co v řeči skrývám, říká mé tělo. Mohu libovolně modelovat svou zprávu, nikoli však svůj hlas. Na mém hlase, ať vyslovuje cokoli, druhý pozná, že ‘se mnou něco je’. Mé tělo je paličaté dítě, má řeč je velice civilizovaný dospělý....“²

„Lidský kontakt je pořád důležitější než jakýkoli elektronický vynález – ještě záleží na barvě něčích očí. Zůstaňme ve styku. Vedme častěji dialog.“

Jan Kaplický (Album)

¹ JOHNSTONE, Keith. *Impro. Improvization and the theatre*. New York: Routledge, 1989, s. 23.

² BARTHES, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008, s. 63-64.

Ještě vhodnější příklad uvádí neurolog Sacks v případě nazvaném Prezidentova řeč. Píše o tom, jak jednou večer slyšel salvy smíchu na oddělení afatiků. Šel se tedy podívat a zjistil, že sledují projev prezidenta. Afázie je ztráta řeči, a to buď motorická, která postihuje schopnost mluveného projevu při zachování schopnosti porozumění řeči, nebo sensorická, která postihuje schopnost porozumění řeči s následnou poruchou mluveného projevu. Na tomto oddělení byli afatici buď senzoriční anebo totální. Tedy nerozuměli slovům, nechápali jejich význam. Jenže jak upozorňuje Sacks, poznat afatika je problém, protože pokud mluvíte přirozeně, vyrozumí afatici téměř vše, co jim chcete sdělit. Jak je to možné? Řeč nikdy netvoří jen slova nebo jenom samá sdělení, nýbrž vždy obsahuje vyjádření vlastního mínění a celé bytosti mluvčího. „Slova sama o sobě jsou verbální konstrukcí. V řeči jsou však nesena určitou melodií a modulací, jsou zvýrazňována, nebo potlačována a schopnost vnímat takové vyjádření v celé rozmanitosti a komplexnosti, v subtilnosti a složitosti, je v afázii plně zachována a je téměř nadpřirozená ve své dokonalosti...“¹ Afatici se tedy nedají obelhat, protože slovům nerozumí, zato neomylně chápou výraz, který slova doprovází, vnímají celkový, spontánní a většinou neuvědomělý způsob vyjadřování. „Chce-li neurolog bezpečně poznat afázii, musí mluvit a chovat se nepřirozeně. Hlas musí být plochý, bez intonace, bez zdůrazňování, nesmí se snižovat, ani zvyšovat. Lékař se také musí vzdát vizuální složky komunikace: žádný výraz v obličeji, žádná mimika, žádná gesta – musí zmizet celý osobní, často neuvědomělý repertoár řeči. To vede až k depersonalizaci řeči a stále častěji se teď používá computerizovaný hlas, protože syntetizátor redukuje řeč opravdu jen na slova.“² Proto se tak smáli. Nerozuměli sice vůbec tomu, co prezident říká, jenže díky své hypercitlivosti na to, co je autentické a co předstírané, pochopili, že jejich prezident je komediant.

A právě proto je pro nás ono „virtuální“ sdílené tak příjemné. Je naprosto bezpečné, snadné, nevyžaduje investice, protože za sebou nemá žádné „pravdivé tělo.“ Co je docíleno digitálními technologiemi je divadlu

¹ SACKS, Oliver. *Muž, který si pletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk, 2008, s 89.

² SACKS, Oliver. *Muž, který si pletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk, 2008, s 88.

přirozeně dané, vyžaduje však přítomnost komplexní lidské bytosti, tělesně i duševně. A zdá se, že disharmonie mezi virtualitou doby a smyslností i smyslovostí člověka přináší své plody:

Kvůli pirátskému kopírování hudby měli všichni strach, že zanikne hudební průmysl. Každá kapela má svůj webový profil, každou lze slyšet z reproduktorů u počítače, každou skladbu si lze „stáhnout“ od stolu, aniž bychom museli vyrazit do prodejny s CD. A co se stalo? Kapely začaly znovu koncertovat. A mají narváno. Lidé chtějí vidět a slyšet své hudební hvězdy naživo. Filmy se stahují jak na běžícím pásu, ale filmové festivaly nadále praskají ve švech. I když film naživo nevidíte, alespoň ho sdílíte v narvaném natěšeném kině s mnoha dalšími diváky. Virtuálnost vede k hladu po autenticitě. Nevím, jestli si tohle nenamlouvám, nebo příliš nezjednodušuji, ale mám neodbytný pocit, že veškerá digitalizace a z toho plynoucí možnost sdílení přes ohromné vzdálenosti, virtuální setkávání a internetová přátelství jenom zesílily a do jisté míry více nasvítily odvěké lidské touhy po fyzickém kontaktu, po autentické komunikaci, po bytostném sdílení. Není tohle ta správná doba pro divadlo?

„Divadlo je vždy o tom, co to znamená být v tuto chvíli naživo.“

Anne Bogart

Velké hollywoodské filmy se už standardně dodělávají z velké části ve virtuálních studiích na vysoce výkonných počítačích. Obrovské davové scény, exploze, měsíční krajiny, to vše se tvoří počítačovými animacemi. Donedávna bylo však stále značným problémem imitovat věrohodně lidskou bytost, lidskou motoriku, mimiku atd. Skutečný herec byl zkrátka přesvědčivější. A levnější. Průlomem byla postava Gluma v Jacksonově filmovém přepisu Pána prstenů. Glum existoval v počítači jako třírozměrný virtuální model, který byl napojen skrze senzory na herce Andyho Serkise, který vlastně „animoval“ umělého Gluma svým vlastním pohybem, svým jednáním. Tedy živý herec rozpochoval virtuální model. Film Avatar to dovedl zatím nejdál. Většina scén se natáčela v prázdné hale s herci, kteří

na sobě měli speciální reflexní obleky a na obličeji spoustu malých reflexních bodů, všude kolem mnoho kamer snímajících všechny tyto body a předávajících signál o jejich pohybu do počítače a režisér Cameron sledoval kousek od nich na monitoru už hotový výsledek. Díky vysoce výkonným počítačům byla totiž celá náročná animace tvořena v real-time režimu, Cameron tedy neviděl halu, ale planetu Pandoru a neviděl herce v kostýmech, ale Avatary, kteří na Pandoře provádějí konkrétní hereckou akci. Sám Cameron řekl, že to bylo jak režírovat přímo na Pandoře. Taková kouzla dovoluje technologie, které se říká Full Performance Capture. Spočívá v tom, že herec ve speciálním obleku se senzorickými značkami je v každou chvíli snímán mnoha kamerami ze všech úhlů a svou hereckou akcí „animuje“ cokoli, co je připraveno v simulaci na počítači. Pohádkovou postavu nebo příšeru, to už je jedno. Četl jsem rozhovor s jedním z herců, kteří se podíleli na Avataru. Popisoval tento typ herectví jako „...nesmírně náročný, protože nehrajete na jednu konkrétní kameru, na jeden úhel, ale do celého prostoru, do všech směrů, hraje celé vaše tělo, senzory máte úplně všude a na obličeji třikrát tolik, jste pod drobnohledem, zkrátka je to jedna plynulá akce, komplexní herectví. Vlastně je to trochu jako na divadle.“¹

Cvičení: *Běžte na ulici a zeptejte se náhodných kolemjdoucích, kolik je hodin. Přesně si zapamatujte jejich jednání, způsob jakým odpověděli, gesta, která udělali... Potom s partnerem situaci přesně zopakujte na jevišti. Zkopírujte realitu a pak ji divadelně rozvíjejte. Impulzy vyvolávejte v různých prostředích s různými lidmi. V obchodech, na nádraží, na policii... Pozorujte těžkosti, které to přináší...*

Cvičení: *Vytvořte dvojice. V každé dvojice je jeden z vás vodič a jeden auto. Auta musí vodičům naprosto důvěřovat. Vodiči nesmí nechat auto zranit. Auta si zavřou oči a vodiči mají pouze těchto pět zvukových signálů: Dopředu, dozadu, vlevo, vpravo, stop. Těmito pokyny řídí provoz, sami vodiči ovšem zůstávají stát u stěny, auta jsou „vyladěna“ na frekvenci hlasu svého vodiče. Nejdříve je úkolem nesrazit se. Posléze může být jedno auto policejní a musí všechny ostatní piráty silnic pochyťat (dotekem). Cvičení můžete libovolně dále komplikovat.*

¹ <<http://www.crunchgear.com/2009/06/23/interview-reuben-langdon-motion-capture-artist-for-avatar/>>

Technologie

„Dnešní 'příroda' je poselstvím, obsahem však stále zůstává člověk.“

Marshall McLuhan

Předchozí kapitola neměla vyznít jako stěžování si na přetechnizovanost světa, ve kterém už není místo pro normální lidský kontakt. Chci jen znovu upozornit na to, že zabývat se divadlem, znamená zajímat se o člověka. Každý nový převratný vynález má na život člověka zásadní vliv. Neznámější a pro své netradiční názory často zatracovaný teoretik médií McLuhan říká: „Prehistorický nebo kmenový člověk existoval v harmonické rovnováze smyslů a svět vnímal vyváženě sluchem, čichem, hmatem, zrakem a chutí. Technologické novinky ale rozšiřují lidské schopnosti a smysly, čímž mění senzoricou rovnováhu. Tato změna zpětně neúprosně proměňuje společnost, jež onu technologii vytvořila.“¹ McLuhan vidí všechna média jako určitá prodloužení částí lidského těla - ať už fyzických nebo psychických, jako extenze člověka. Například kolo je prodloužením nohy, oblečení je extenzí kůže a elektronická technika je dokonce prodloužením celého centrálního nervového systému.

Co z toho plyne? Rozšíření jakéhokoli smyslu proměňuje způsob vnímání světa. Proměňuje realitu samu. Dopady jsou cítit ve sféře sociální, antropologické, politické, ekonomické... zkrátka všude. Tím Etchells popisuje stejný fakt mnohem lapidárněji: „Technologie se vám dostane do krve ať chcete nebo ne.“² Všechny vzorce jednání a každý druh myšlení musíme neustále znovu přehodnocovat, vidět je novou optikou, snažit se prověřit dosavadní způsoby uvažování, klást si otázky: Jaký mají média vliv na prožívání přítomnosti? Kterým smyslem se dnes lidé převážně řídí? Který smysl je zakrnělý? Existuje ještě nezprostředkovaná zkušenost?

Ambicí divadla by nemělo být začlenit všechny nové technologie jako další složky v jevištní syntéze (projekce, animace atd.), ale začlenit vliv, který mají na chování člověka, na jeho způsob života, na proces percepce.

¹ McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Nakladatelství JOTA, 2000, s. 213-214.

² ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. New York: Routledge, 1999, s. 95

„Pravda je jistý druh kulturního předsudku.“

Neil Postman (Ubavit se k smrti)

Knihtisk odsunul ústní lidovou poezii, říčení a pořekadla, na okraj zájmu. Tištěná věta náhle nevyžadovala přítomnost autora, dala se „zpřítomnit historie“, ale zároveň „obejít člověk“. Být konfrontován s tištěným slovem znamená vnímat holý jazyk, bez přispění krásna či lidského společenství. A divadlo má vždy blíže k orální kultuře než psané.¹ Televize přenesla hlavní důraz na zrakový vjem, dříve znamenalo „věřit“ číst, s příchodem televize „věřit“ znamenalo „vidět“, televize nám začala sugerovat, že něco víme a přitom nás odvádět od skutečného poznání, stala se zábavním médiem. Jak řekl kdosi moudrý a vtipný zároveň: „Televize vytváří program mezi reklamy.“ Telegram stojí podle některých antropologů na počátku věku elektronických médií, je počátkem útržkových zpráv nespojených časově ani prostorově, je to počátek diskontinuity a diskontextuality světa vrcholící internetem, který vytváří iluze, že jsme u všeho, že jsme aktivní a interaktivní. Jedním klikem můžeme podepsat petici, stát se stoupencem tohoto či onoho hnutí. Nikdy nebylo snazší budovat svou identitu, respektive obraz o ní. Je to bezpečné a bezzubé, pohodlné a anonymní. V zájmu zachování základního osobního bezpečí se zřekneme svých práv bez mrknutí oka. Nikdy předtím neměl člověk takové možnosti voleb a nikdy předtím nebyly tak iluzorní. Čím více voleb, tím větší ochota přenechat zodpovědnost za volby jiným. Říkalo se, že internet svou interaktivitou zničí klasickou televizi. Lidé dají přece přednost tvorbě vlastního programu, vlastnímu výběru pořadů. Poslední průzkumy ukázaly, že průměrný mladý člověk tráví u televize 2 hodiny denně, u internetu 10 minut. Na Youtube jsou nejnavštěvovanější videa vždy kratší než 1 minutu, reklamy se „scukly“ na 15 vteřin. Všudypřítomná fragmentárnost a nekoherentnost světa má devastující vliv na prožívání přítomnosti, a tím zásadně ovlivňuje lidskou společnost, což má samozřejmě dopad i na médium, které se ze své podstaty

¹ Je zajímavé zkoumat moment v historii, kdy Bible přestala být vnímána jako mluvené slovo a kdy začala být knihou na polici.

k přítomnosti permanentně vztahuje – tedy na divadlo. Tříštění a kouskování času na stále menší a menší částičky, komprimování informace či zprávy do stále kratšího a kratšího úseku vede nutně ke ztrátě návaznosti a souvislosti. Thomas Hyllan Eriksen píše ve své studii *Tyranie okamžiku*, že „... je-li čas rozsekán do dostatečně malých úseků, přestává existovat jako trvání, zůstává jen frenetický okamžik, stojící bez pohybu uprostřed šílené rychlosti. Cirkus bez cíle a smyslu.“¹

Nemá cenu se důsledkům technologického vývoje bránit. Má ale smysl pokoušet se analyzovat změny, jež působí, chápat jejich vliv na člověka, posuny, které způsobují v komunikaci a ony transformace potom organicky začlenit do způsobu práce, do divadelní myšlení. Divadlo se ve své nezkomprimovatelnosti pomalu stává poslední oázou, kde ještě existuje trvání, souvislé plynutí času. Poslední oáza hmatatelně tělesného kontaktu, společně prožívané a zažívané pospolitosti.

Cvičení: *Najděte si v okolí místo s největším hustotou lidí v pohybu. Např. úzký most, vchod k turistické atrakci nebo nástupiště metra. Chodte mezi lidmi a vnímejte tisíce signálů, které se každou vteřinu v davu vysílají proto, aby se lidé nesrazili. Po chvíli začněte dění lehce manipulovat. Měňte znenadání směr vaší chůze (např. předstírejte, že jdete na špatnou stranu nebo si potřebujete zavázat tkaničku atd.) a tím nuťte ostatní okamžitě reagovat. Pozorujte řetězení reakce, kterou jste vyvolali.*

Cvičení: *Hledejte ve městě místa s hojným výskytem lidí, která se dají pozorovat z nějakého přirozeně orámovaného místa. Např. skrze jednu tabuli výlohy sledujte zvenku pohyb v kavárně. Nebo naopak z kavárny sledujte oknem dění na ulici. Zkuste vnímat takto ohraničenou realitu jako stylizovanou. Náhodné chodce vnímejte jako herce, jejich oblečení jako kostýmy. Posléze do dění za oknem zasáhněte. Dva nebo tři ze skupiny běžte chodit mezi „normální chodce“. Začněte realitu za oknem manipulovat: měňte tempo chůze, od zcela pomalé na hranici štronzka k velmi rychlé, zastavte se, jděte pozpátku atd.*

Cvičení: *Vyrobte si rám velikosti krabice od bot, dejte si ho před oči a pozorujte veškeré dění skrze tento rám. Chodte po městě a jen pozorujte. Chaos na tržišti, autobusovou zastávku, nakupování v hypermarketu, hádku v tramvaji atd. Vše, co se děje v rámu, vnímejte jako inscenované, aranžované právě nyní právě pro vás.*

¹ ERIKSEN, Thomas Hylland. *Tyranie okamžiku*. Brno: Doplněk, 2005, s. 145.

Vesmírné divadlo

„Nejsi izolovanou entitou, ale jedinečnou, nenahraditelnou součástí kosmu. Měj to na paměti. Jsi základním dílem lidské skládky.“

Epiktetos

Jeviště je model světa. Každá divadelní hra tvoří na jevišti nový divadelní vesmír. Při prvotních úvahách nad novou inscenací se vždy nejdříve snažím určit několik stručných, jednoduchých, vymezujících pravidel fungování toho nového vesmíru. Třeba: Drama z vlaku. V hlavní roli je Prostor a Čas. Průvodčí chce, aby vlak jel přesně podle Řádu, ale Prostor a Čas ho neustále „vykolejují“. Nebo: Lidé nemohou utéct z jeviště. Drží je divadelní iluze. Stávají se postavami. Musí dohrát hru. Nebo: Příběh lidského těla od zrodu po zánik formou antická tragédie. Nebo: Kluk se ocitne na Ostrově Přítomnosti, kde se děje stále jen „ted“. Čas i prostor jsou zde zacykleny. Chce se dostat pryč. Jak? Nebo stačí třeba jen jedno slovo: Spirála. Vše se staví do spirály. A tak dále.

Nejde o ta pravidla, jde o to, co z nich při zkouškách vyjde, kam nás zavedou, jaké prvky, bytosti, jaký druh života stvoří právě tento vesmír.

Fungování našeho skutečného vesmíru, jehož jsme součástí, je pro takový postup práce víc než inspirativní. Pochopím-li fungování vesmíru ve kterém žiji, můžu lépe pochopit i sebe, své místo v něm, můžu se lépe orientovat, odhalovat principy jevů, rozšířit si vnímání, ale především mohu vytvářet bohatší alternativní vesmíry, kde to „funguje jinak“.

Stejně jako technologické objevy vyvíjí se i naše představa o realitě, ve které žijeme. Vědci pokračují v odhalování nových a nových zákonitostí, a tím neustále přepisují možnou podobu našeho vesmíru. Cílem je teorie všeho, tedy několik jednoduchých pravidel (ideálně jen jedno), kterým se řídí celý kosmos, všechny jevy v něm se odehrávají. Každý nový přelomový objev nicméně dokazuje, že žádný konečný bod našeho poznání se nepřibližuje.¹

¹ V historii vědy už se několikrát opakovala situace, kdy nějaký vážený fyzik vystoupil před obecnostvo s tím, že fyzika je prakticky u konce, protože zbývá vysvětlit jen několik málo posledních detailů. Ony detaily potom obrátily celé dosavadní poznávání vzhůru nohama.

„Žijeme na ostrově obklopeni mořem nevědomosti. Jak roste náš ostrov znalostí, roste také pobřeží naší neznalosti.“

John Wheeler

Fyzika a popularizátora vědy Richarda Feynmana se jednou zeptali: „Kdyby při nějaké katastrofě měly být zničeny všechny vědecké poznatky a pro budoucí generace mohla být zachována pouze jedna krátká věta, která by co nejméně slovy předala co nejvíce, kterou byste vybral?“ Feynman ani chvíli nezaváhal a řekl: „Všechno se skládá z atomů.“¹

Když říká všechno, myslí tím všechno. Dnes víme, že atomy se skládají z dalších menších částí a ty zase z menších, ale podstata zůstává stejná od doby, kdy ji odhalil Démokritos. Atomy jsou přírodní lego. Záleží na kombinaci a stvoříte úplně cokoli. Počítač, kámen, voda, srdce, knížka, kuře, hvězda, vidlička, strom, člověk... vše je ze stejné hmoty jen jinak tvarované. Vesmír není nic jiného než hmota a energie. Stejně jako člověk.

První, kdo vtisknul hmotě a energii pravidla, kterými se řídilo všechno na zemi i na nebi byl Newton, a to především objevem gravitace. Newton popsal jednoduchými zákony fungování vesmírných i pozemských těles. Vytvořil systém, vesmír dostal jasný řád a zdál se být plně předvídatelný. Podobně jako kulečník. Pokud znáte všechny síly a jiné fyzikální veličiny, nemůže vás žádný pohyb koule překvapit. Tahle narazí takovou silou a tímto směrem do této koule, a proto se tato posune tímto směrem a narazí do této atd. Většina klasických dramát je psána řekněme newtonovsky. Pokud známe motivace a jejich směr, můžeme odhadovat jednání postav, jejich střet. Jenže dnes už víme, že Newtonova teorie není platná. Einstein rozbořil absolutní čas a prostor a hlavní roli přisoudil pozorovateli. Realita dvou pozorovatelů, kteří jsou vůči sobě v pohybu může být naprosto odlišná. Dovolte mi zacitovat z autorské inscenace *Indián v ohrožení* v brněnském HaDivadle: „Newton nahlížel na čas a prostor jako na něco, co prostě bylo. Netečné univerzální pódium. Ale

¹ CHOWN, Marcus. *Kvantová teorie nikoho nezabije*. Zlín: Kniha Zlín, 2010, s 20.

prostor není prázdnou nádobou, do níž Bůh libovolně umísťuje věci. Dění na jevišti určuje podobu jeviště a jeviště zase vtiskuje tvar tomu, co se na něm odehrává. Hmota i energie utvářejí svým působením a pohybem prostoročas. Bez nich by neexistoval žádný prostor a žádný čas. Tedy také žádný svět. Svět je jeden velký myšlenkový experiment.“¹

Od Einsteina už nemáme samostatný čas a prostor, ale časoprostor jako jakousi plastelínu, která se zakřivuje podle přítomnosti hmoty, tedy i nás. Náš pohyb zásadně ovlivňuje vnímanou realitu. Nic není absolutní. Záleží na úhlu pohledu, a to doslova. Sledujte lidi sedící v kavárně. Změna způsobu sezení kohokoli z nich ovlivní celý prostor. Sice jenom jemně, ale pozorovatelně. Odchod jednoho člověka z kavárny už uspořádáním ostatních zahýbe více. Jeviště tak přestává být neměnným absolutním prostorem. Každá akce změní dispozice jeviště a dispozice jeviště naopak mění hereckou akci. Takto se dá pokračovat. Fyzikální svět má své nádherné divadelní analogie. Jedno poznání pomáhá druhému. Samozřejmě to neplatí jen pro fyziku, ale pro mnohé další obory, např. filozofii, která nabízí velmi podobnou analogii: „Dva elementy nenáleží k vnější realitě, ale my je do předmětu vkládáme. Jsou to prostor a čas. Prostor není předmět, ale podmínka každého možného předmětu. Prostor nevyplývá ze zkušenosti, ale je nevyhnutelnou podmínkou veškeré zkušenosti. Nemůžeme jej chápat jako konkrétní, protože to není předmět. Prostor je čistá intuice, to znamená, že prostor není nějaká věc, nýbrž podmínka nějaké věci, protože jej máme sami v sobě. Stejně je i vysvětlení času. Čas není žádná věc, kterou by bylo možné zakoušet, ale všechny věci existují v čase. Můžeme si velmi dobře představit čas bez jevu, je však nemožné představit si jev bez času. Nedokážeme si představit jiný čas (jako jiné předměty: stůl, židle). Čas je vždy tentýž, nevyplývá z našeho pozorování vnějšího světa, nýbrž je to přímá intuice, intuitivní vědění, to znamená vědění bezprostřední.“² Prostor a čas je tedy

¹ Jiří Havelka a HaDi: *Indián v ohrožení. (Nová teorie vesmíru.)* Režie: Jiří Havelka, dramaturgie: Luboš Balák, scéna: Dáda Němeček, kostýmy: Jana Smetanová, hudba: Dominik Renč. Premiéra: 9.1.2008. HaDivadlo. Brno.

² GOMBROWICZ, Witold. *Kurz filozofie v šesti hodinách a patnácti minutách.* Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2010, s. 14–16.

nutné chápat jako flexibilní fenomény, závislé více na nás, na lidském vnímání, než na vnější realitě, neexistují mimo nás, v jakémsi „objektivním světě“, nýbrž jsou integrální součástí našeho vědomí.

Jednou jsem dlouze čekal na letišti na další spoj. Seděl jsem přímo proti tzv. „smoking zone“, tedy zcela prosklené místnosti, do které chodili kouřit kuřáci. Pomiňme nyní divadelně lákavou absurditu tohoto kuřáckého „minigheta“ a soustředíme se čistě na prostor. Uvnitř byly stojací popelníky, jež svítily jasně žlutým světlem. Jak se venku stmívalo, umělé osvětlení začalo celému prostoru letiště dodávat podivně přízračnou atmosféru. V jednu chvíli se do té skleněné krychle namačkalo asi dvacet kuřáků a klimatizace přestala stíhat odsávat kouř. Postavy uvnitř se proměnily v přízraky zahalené hustým kouřem. Stály, nemluvily, produkovaly kouř. Kdykoli se někdo pohnul, bylo díky kouři nasvícenému světlem z popelníků vidět, jak zároveň pohnul celým prostorem. Pohyb rukou rozhýbal dým až ke stěně místnosti. Odchod jednoho z kuřáků doslova rozvířil celý prostor, příchod také. Kouř vytvářel pohybem zvláštní turbulentní obrazce v přesné korespondenci k akci prováděné pohybem lidí uvnitř. Pozoroval jsem to se zatajeným dechem a přál si, aby moje letadlo mělo zpoždění.

Snažím se vidět jeviště jako prostor, který je naplněn kouřem a herec od svého příchodu mění jeho podobu. Existence herce na jevišti není chůzí po podlaze, ale pohybem v prostoru, v jeho všech třech dimenzích. Herec po sobě zanechává stopu, otisk, jenž je nejsilnější hned u jeho těla a směrem od něj klesá, ale jeho vliv je patrný i na úplném konci sálu.

„Jestliže vše, co se pohybuje neustále ovlivňuje všechny ostatní pohyby, celá věc se značně komplikuje.“

Albert Einstein

Vliv, jaký měla teorie relativity na naše chápání prostoru a času byl převratný, nicméně ještě větší dopad snad měly objevy kvantové mechaniky na naše chápání kauzálních vztahů. Kvantové objevy rozstřílely většinu jistot na padrtě a udělaly z paradoxu běžnou součást našeho vesmíru. Elementární částice, jejichž chování popisuje právě kvantová fyzika, zkrátka nectí téměř žádné pravidlo našeho běžného světa. Kvantová fyzika vlastně kanonizovala náhodu a odtud potom plyne vědecký souboj o to, zda Bůh hraje či nehraje v kostky. Známý princip neurčitosti např. říká, že nemůžeme nikdy určit rychlost a zároveň pozici elektronu. Buď jedno nebo druhé. Čím přesněji změříme jednu veličinu, tím méně víme o druhé. Je to asi jako kdybyste určily rychlost letadla, ale nemohli říct, kde se nalézá. Kvantová mechanika omezila naše možnosti přesného definování na pouhé určení pravděpodobnosti. Někdy se světlo chová jako částice a někdy jako vlnění. Nikdy nemůžeme předpovědět, zda se bude elektron pohybovat tudy nebo tudy, můžeme maximálně určit oblast všech možných pohybů. V řeči fyziky můžeme maximálně určit jeho vlnovou funkci. Skutečný stav nikdy neznáme, dokud ho nepozorujeme. To je asi ten nejtajemnější přínos kvantové fyziky. Slavná „Schrödingerova kočka“ znamená ve velkém zjednodušení to, že kočka, která je zavřená v krabici s jedem je živá i mrtvá zároveň. A živomrtvou kočku nikdo ještě neviděl. Teprve otevřením krabice a přímým pozorováním můžeme určit, jestli je živá, nebo mrtvá. To je fundamentální objev. Experimentátor ovlivňuje experiment svým pozorováním. Teprve pozorováním strhává vlnovou funkci do superpozice. Jinými slovy teprve vědomí pozorovatele určuje, co je a co není, tedy určuje realitu. Svítí světlo v ledničce, i když je zavřená?

Dala-li teorie relativity hlavní roli ve vesmírném dramatu pozorovateli, kvantová fyzika z něj činí jeho tvůrce. Akt pozorování se mění na akt tvoření. Není to zajímavý pohled na divadelního diváka?

„Žádný elementární jev není jevem, dokud není pozorovaným jevem.“

John Wheeler

Často přemýšlím, proč jsou mi jako inspirační zdroje vždy bližší exaktní vědy než humanitní obory typu sociologie nebo psychologie. Přírodní vědy se snaží popisovat objektivní realitu kolem nás, neovlivněnou lidskou optikou a samy dochází k poznání, že lidské vnímání zde hraje nezastupitelnou roli. Všechny ostatní společenské nauky se do jisté míry přizpůsobují novým okolnostem, dosazují si člověka do nových rovnic. Tak třeba popření absolutního času a prostoru fyzikou spustilo lavinu revizí jak v náboženských, tak filozofických vědách, které se ihned ptaly: „Neexistuje tedy absolutní pravda?“ Objev rozpínavosti vesmíru zase nutně vsugeruje otázku: Co nebo kdo tedy byl na úplném počátku? Každé takové přenesení samozřejmě trpí zjednodušením fyzikální podstaty problému, což je jasně vidět i z výroků fyziků, kteří se snaží problém zpopularizovat, přiblížit lidem, na druhou stranu je přece velkým dobrodružstvím aplikovat principy ohromných vesmírných těles v nekonečných vzdálenostech na naše lidské rozměry nebo do lidských rozměrů naopak posunout principy chování těch nejmenších mikročástic. Copak nejsou inspirativní zjednodušující výroky vědců na sebe navazující. Např.:

Bůh nehraje v kostky.¹

Bůh nejenže hraje v kostky, ale navíc je vrhá i tam, kde je nemůžeme vidět.²

Bůh hraje kostky, ale má v nich zalité olovo.³

A zřejmě právě pro to mě víc zajímají fakta vzešlá z tzv. „tvrdých věd“. Baví mě dosazovat si člověka do těch rovnic sám, baví mě dívat se na jejich zjištění skrze antropologickou čočku, jakou divadlo je. A právě ten optický rozdíl skrývá největší inspirační zdroj.

Vezměte si, že pozorujete tak běžný jev jakým je například západ slunce. Střet bezprostředně smyslového vnímání, vlastní zkušenosti, vkusu, nálady a klasického vzdělání plodí koktejl úvah: „To je ale krásný zážitek, vidět takhle slunce. Sice kýč, ale zážitek. V poledne se slunce pozorovat nedá, zničilo by to oči. Ale teď už tolik nežhne. Už je rudé. Ale

¹ Odpověď Alberta Einstein a na objevy kvantové mechaniky.

² Komentář Stephena Hawkinga k objevu černých děr.

³ Reakce Johna Forda na výzkumy teorie chaosu.

vlastně slunce se nemění. Svítí pořád stejně. To se jen mění úhel, kterým na mě dopadají paprsky. Protože je slunce níž. Nebo já jsem výš? Za chvíli bude za horizontem a bude tma. A budou vidět hvězdy. To jsou taky slunce. Noc a den jsou tedy stejné. Ale slunce vlastně nezachází, to je jen optický klam. To Země se otáčí. I když slunce se asi taky pohybuje, protože se točí celá galaxie. Stojím, pozoruji a vlastně se točím. Jsem i nejsem v pohybu. A galaxie se rozpínají, hvězdy se od sebe neustále vzdalují. Takže i slunce se od nás vzdaluje? Bude pořád větší zima? Celý vesmír vychladne a zamrzne. Nebo se začne smršťovat? Totální zánik. Ale třeba to je opravdu tak, že slunce zalézá a ráno zase vyleze na druhé straně. Když to tak pozoruji, když to moje oči tak vidí, proč bych tomu nevěřil. Co když se celá věda mýlí. Měl bych spíš věřit svým smyslům. Ale tak jako tak - je to krásný. Kýč."

Cvičení: *Chodte po ateliéru normální chůzí. Zaplňte rovnoměrně prostor. Nikdy neměňte trasu zbrkle, vnímejte všechny ostatní periferně. Vnímejte, jak se každý z vás podílí na zaplnění prostoru a hledejte své místo v něm. Potupně si úkol komplikujte:*

- zvyšujte rychlost chůze
- pohybujte se pouze v kruzích, v pravých úhlech, v diagonálách, v elipsách...
- jeden z vás si vezme tyč nebo rozpaží a tvoří tak pohyblivou čtvrtou stěnu místnosti, přizpůsobujte se měnícím se dispozicím prostor
- zastavte se na pokyn v určité pozici, v gestu těla a postupně se všichni musíte „ustálit“ v jedné náhodně vybrané pozici, nikdo nic neurčuje, nikdo se nesmí otáčet na ostatní, vybrané gesto těla se samo šíří prostorem, dokud nejsou všichni identičtí
- během chůze si mezi sebou hledejte beze slov partnery, se kterými byste vytvořili rovnoramenný trojúhelník, každý z vás je hrot trojúhelníku, ve chvíli, kdy jste si jisti, že máte zbývající dva hroty, zastavte se

Cvičení: *Chodte po městě rychlým tempem, ukazujte prstem na všechny věci kolem sebe a pojmenovávejte je jinak, než čím skutečně jsou. Další z vás musí ukázat na stejný předmět, pojmenovat ho stejně a ještě dodat přídavné jméno, které evidentně nesedí. Posléze si vyberte libovolný pestrobarevný předmět, ukazujte na jeho jednotlivé barvy a říkejte jakoukoli jinou barvu, než jaká to skutečně je. Dle libosti kombinujte dál.*

Game of Life

„Zjednoduř všechno tak, jak jen to jde. Ale nikdy ne víc.“

Albert Einstein

Vřichni ti, kteří se odnepaměti snařili pochopit přirozený svět kolem nás, byli sváděni pokuřením jednoduchosti. Jejich cílem bylo odvodit fungování přírody z jejích stavebních kamenů. Můžeme to přirovnat k neznámé místnosti, do které jste veřli a chcete zjistit, jak to tady funguje. Budete nejdřív zkoumat její jednotlivé části, jako lampu, řidli, skřínř a člověka, a teprve z toho odvodíte pravidla celé místnosti. Například když člověk zmáčkne vypínač, rozsvítí se světlo. Existuje ještě druhá možnost. Sledovat dění v celé místnosti v její komplexitě a zkusit určit její zákony z chování celého systému. Prvnímu případu se říká redukcionismus, protože se snaří redukovat problém na co nejmenří části, druhému komplexita. Redukcionismus často vede k tomu, že máme odborníky na lampu, skřínř a člověka, ale nejsme schopni ty poznatky propojit ve funkční celek. Redukcionismus vidí vesmír jako neustálé srážení, kmitání a otáčení molekul a atomů, věda o komplexitě přemýřlí o vesmíru jako o jediném harmonickém systému, kosmu.

Právě komplexita vrací do hry člověka. Běžná fyzika například nerozlišuje řipku času, každý jev se může odehrávat v čase dopředu i zpět. Naše lidská zkušenost ale přece říká něco jiného - sněžulák vždy nakonec roztaje, vrásky na kůži přibývají a mléko zamíchané do kávy už se nedá oddělit. Komplexita má paradox nevratnosti jako jeden ze svých stavebních kamenů, druhým je nelinearita. Vřechny fyzikální příklady, které si pamatujete ze řkoly, se odehrávaly v tzv. ideálním prostředí. Ve vakuu, prostředí bez tření a tak dále. Tedy v lineárních systémech. Jenže náš svět je nelineární. Malé změny na jedné úrovni mohou vyvolat obrovské změny na jiných úrovních. Úplně nepatrný rozdíl v hlasitosti reproduktoru může způsobit ohlušující zpětnou vazbu. Takovýto přístup odhaluje nesmírně složité chaotické systémy všude kolem nás – kapající kohoutek, dopravní zácpa, tlukot lidského srdce, struktura kapradiny,

vzruchy nervových buněk, mrak, počasí, úroda obilí, mořské vlny, propad akcií na burze, tvar pobřeží... Vrcholným příkladem komplexity dosažené biologickou evolucí je lidský mozek. Z pohledu exaktní vědy by byl člověk jen součet jednotlivých orgánů. Jenže palec u nohy má prokazatelný vliv na bolesti zad. To si uvědomuje už i západní medicína a snaží se zapojit do svého přístupu celistvý pohled na člověka, což třeba východní medicína dělá odnepaměti.

Pohledem komplexity je například fouknutí do bublifuku a bubliny takto vzniklé nekonečně složitým chaotickým nepředpověditelným systémem. A zároveň jako by nám komplexita ponechávala prostor pro to, uvědomit si, že odrazy slunečních paprsků na bublinách jsou krásné. Komplexní pohled buduje most mezi vědou a lidskou situací, a v kombinaci obou přístupů vede cesta ke skutečnému poznání. Zjednodušeně: je potřeba vnímat detail i celek naráz, prokopávat tunel z obou stran. Divadlo je tvořeno mnoha samostatnými složkami, jako jsou hudba, herec či světlo. Zároveň ale nesmíme zapomínat, že je divadlo víc než jen součet těchto komponentů, mnohem pravděpodobněji je jejich násobkem, který tvoří ve vědomí diváka onen nový vesmír. Klasický interpretační přístup se zdá být překonaný. Nemusíme hned použít slovo postdramatické divadlo. Možná bych raději použil pojem „komplexní divadlo“. Musíme si uvědomit, že složitost lidského mozku dovoluje vnímat divadelní útvar v jeho celistvosti. Slovo nese význam stejně jako výkřik, jako rozsvícení světla, jako zakopnutí, jako permanentní hučení, jako přerušování takového hučení, jako roztrhnutí kostýmu, jako zmizení ze scény, jako cokoli, co je či se děje na jevišti a divácký vjem nevzniká pouhým součtem prvků, mechanickou syntézou, nýbrž součinem vjemů, jejichž vrstvením se rodí celá nová znaková struktura, ve které vše ovlivňuje vše, včetně receptora samotného, jeho osobnostní profil, individuální vkus, vzdělání, nastavení hodnot, způsob myšlení, vnímání i momentální nálada, to vše se podílí na komplexitě divadelního zážitku. Divadlo se pod takovýmto prizmatem stává jednodušší, ale flexibilní signální plochou, která vytváří v neurologických spojkách diváka originální

obraz celku a výklad je povahy dynamické. Na ztotožnění nepotřebuji identifikaci s postavou, stačí mi volný prostor v krajině možností, na vznik dramatu nepotřebuji konflikt postav, stačí mi kolize rytmů či časů, způsobů percepce. Velmi často se stále setkávám s omezeným úzce interpretačním přístupem, který velí pouze kódovat šifry z jeviště. Současné divadlo se často snaží být angažované právě tímto jednoduchým způsobem, který byl obvyklý v dobách totality, kdy se divák snaží nacházet skryté narážky na současnost, kdy chápe pouze zřetelné analogie na politickou situaci, což svádí k pouhé komunální satíře. Inscenace by přece neměla vyzývat k pouze jedné jediné interpretaci. *Toto* nemůže znamenat jen *toto*. Umělecké percepcie ve stylu hádanky, tedy jen jakýsi dvoustranně omezený způsob čtení typu „znak a jeho význam“, „metafora a její výklad“ nebo chcete-li „luštění šifry“ je i díky technologickým, politickým a sociálním změnám dávno překonán a nahrazen myšlením pluralitním, vícevrstevnatým, multiplikačním, síťovým. Přesto člověk neustále čte kritiky, které jsou založeny na otázce „co tím chtěl básník říci“. Autor si vkládá do nabídnuté struktury pouze jednu, vlastní interpretaci, což není špatně, špatně je až fakt, že ji pokládá za jedinou platnou. Dozvíme se tedy leccos o vkusu, sečtěllosti, vzdělanosti či charakteru autora kritiky, jaký humor má rád, pokud vůbec nějaký, co od divadla očekává a tak dále, daleko méně už o inscenaci samotné. Je to jako narvat chobotnici do krabičky od sirek a tvrdit, že chobotnice je hranatá. Není to přece tak, že tvůrci nám něco připravili a divák to s odstupem pozoruje, případně hodnotí kostýmy, výkony herců atd. Divák by vůbec neměl mít možnost hodnotit jednotlivé složky, měl by se propadnout do přítomného prožívání komplexního divadelního zážitku, což neznamená vyloučit analytický mozek, který (jak máme v našem kulturním ranku tak nějak dané) se jako šílený slídící pes snaží vyčenichat téma, významy, narážky a paralely, ale nechat fungovat také druhou část mozku, tedy nejen rozumět, ale také zažít, nejen pochopit, ale také zakoušet. Jedině komplexním vnímáním se představení může stát skutečným podobenstvím.

„Život je jen náhoda.“

Refrén šlágru z pera J. Voskovce, J. Wericha a J. Ježka

Náš vesmír a život v něm se skládá z chaotických, nelineárních, dynamických systémů, které dramaticky závisejí na počátečních podmínkách a jejich budoucí chování se dá spolehlivě předpovědět jen na krátké časové období. Jedinou útěchou pro vědce sklíčené ohromnou složitostí skutečného světa je fakt, že některé složité jevy se dají zachytit malým souborem deterministických rovnic. Jejich jediná šance, jak zkoumat složitost světa je tedy - simulace. Musí vytvořit umělý systém s několika málo vstupními pravidly a pozorovat jeho chování, jeho vývoj. Takové systémy již byly realizovány a říká se jim celulární (buněčné) automaty. Jsou to stylizované syntetické vesmíry, definované jednoduchými pravidly, dosti podobné deskovým hrám. Mají svou vlastní formu hmoty, která se složitě pohybuje ve svém vlastním prostoru a čase. Úkolem celulárního automatu je vlastně generovat určité formy organického chování (jako např. sebereprodukce, učení atd.) bez vztahu k biologickým procesům. Britský matematik John Conway našel v roce 1970 kombinaci několika málo pravidel vedoucích k velmi globálnímu a komplexnímu chování a vytvořil celulární automat s názvem *Game of life*, ze kterého se okamžitě stal kult, a to i mimo vědecké kruhy, neboť celá věc se tvářila vlastně jako zábavná hra. Někteří ji přezdívali „hra na Boha“, protože hráči byl dán k dispozici vesmír jako dětská hračka. Zadání pro „vznik života“ bylo opravdu stručné: Hracím polem je čtvercová síť, kde jednotlivé čtverečky (buňky) jsou buď živé (stav 1), nebo mrtvé (stav 0). Mrtvá buňka, která je obklopena třemi živými buňkami, ožije. Pokud kolem živé buňky není žádná buňka živá, nebo je živá pouze jedna, zajde žalem a naopak, pokud jsou kolem buňky více než tři živé buňky, umírá na umačkání. Buňkami kolem jsou chápány ty, jež mají s buňkou alespoň jeden společný bod. Je jich tedy celkem osm.

Několik generací vědců s úžasem sledovalo, jak pár lokálních pravidel dokáže produkovat neuvěřitelně složitou, pokaždé jinou, nepředvídatelnou komplexní strukturu, ohromné množství různorodých obrazců, které se permanentně mění, smršťují, rozpínají, podle toho, kde zrovna buňky nečekaně vymírají nebo ožívají. Vědci pozorovali život.

Divadlo je pro mě „Game of life.“

2. Divadelní zkouška

„Chceš bejt kreativní, a najednou se ti rozsvítí. Chceš bejt kreativní a z toho slova je ti na blití.“

Kapela OTK, píseň Kreativita

Podstata letu

Peter Brook píše v knize *Pohyblivý bod*, v jedné z mých nejoblíbenějších knih o divadle vůbec: „V divadelních kruzích dnes existuje veliké nedorozumění – lidé si myslí, že divadelní proces se dělí na dvě stádia, jako tomu je v jiných oblastech. První stádium: výroba. Druhé stádium: prodej. Období zkoušení slouží k přípravě předmětu, který je posléze dán do prodeje. Podobně jako hrnčíř krouží hrnec, autor píše knihu nebo režisér točí film, aby jej pak poslal do světa... Řekl bych, že u divadla se tento proces neskládá ze dvou stádií, ale ze dvou fází. První: příprava. Druhá: zrod. To je veliký rozdíl.“¹

Četl jsem to poprvé asi před jedenácti lety a pamatuji si můj tehdejší údiv nad tím, že osobnost Brookova formátu má zapotřebí zdůrazňovat takové samozřejmosti. Dnes už se nedivím, protože je to odstavec, který mi od té doby vytanul na mysli nesčetněkrát. Je to lapidárně řečené, ale ve své jednoduchosti dokonalé. A dokonalé věci bývají prosté. Podobně jako většina klišé má v sobě ukrytu jednoduchou pravdu zdevalvovanou pouze nadměrným používáním. Neleží jádro skutečně živoucího divadla v pochopení tohoto jednoduchého rozdílu?

Brook pokračuje: „Příprava může trvat jen pět minut jako v případě improvizace, může ale také trvat několik let jako u jiných forem divadla. To není důležité. Příprava obsahuje vědomé rigorózní studium všech překážek a způsob, kterými je možné se jim vyhnout nebo je překonat. Cesty je třeba zamést. Zda pomalu či rychle už záleží na jejich stavu.

¹ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 19.

Obraz hrnčíře bych zde nejraději nahradil obrazem rakety startující k měsíci: veliké úkoly, které klade příprava ke startu si vyžádají měsíce a pak jednoho dne...prásk!“ Příprava, to je prověřování, testování, čištění. Podstata letu je zcela odlišná.“¹

Brookův příměr divadla k obrazu kosmického výzkumu mi často dodával sílu ve chvílích malomyslnosti. Kolik času a energie stálo mnoho vesmírných projektů, které skončily vteřinu po startu naprostou katastrofou? Ale výzkum to nikdy nezastavilo.

Oněm přípravám před prvním zážehem jsme si navykli říkat „zkoušení“. A o magii divadelní zkoušky bude další část práce.

¹BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 19.

Zkouška je sen

„Všichni jsou ochotni do nekonečna rozebírat podstatu, ale nikdo nechce zkoušet.“

Anatolij Efros (*Divadlo má láska*)

Divadelní zkouška je bezprecedentní záležitost. Neznám mnoho jiných společenských nebo možná všeobecně lidských fenoménů, které by v sobě skrývaly takovou magii jako divadelní zkouška. Na jedné straně je to reálně se dějící událost v reálném prostoru a čase směřující na straně druhé k uchopení světa fikce, k výstavbě jiné reality. Stojí-li divadlo na hraně dvou realit, té kterou žijeme a té umělé, je divadelní zkouška hadem obtáčejícím tuto hranu, zkoumajícím tuto dělící linii, snažícím se jí poznat, nově vytyčit, definovat. Zkoušíme si chůzi po tom tenkém laně, balancujeme, přepadáváme chvíli na jednu, chvíli na druhou stranu, skáčeme, padáme a znovu vstáváme v nekonečné spirále.

Je-li divadlo něco jako zrcadlo, je divadelní zkouška zrcadlový sál, bludiště na Petříně. Skutečnost se zde zrcadlí a její obraz se zrcadlí v dalších zrcadleních, občas vypluje na povrch původní nezkreslený originál, který už je ale vlastně první kopií. Snažíme se vždy najít jiné, neotřelé pozice zrcadel, nová konkávní a konvexní zakřivení, vytvářející nečekané deformace, stále však máme na paměti, že to děláme pro diváka, jenž by přes sebevíc matoucí odrazy, přes sebevětší šálení smyslů, měl mít šanci poznat se a najít cestu z bludiště. Divadelní zkouška je designování labyrintu.

Když jsme zkoušeli inscenaci *Kopie kopie*, chtěli jsme zjistit, zda lze na chvíli u diváků docílit pocitu, že pozorují čistou improvizaci, nebo ještě lépe prostě jen život probíhající na jevišti, a tuto sekvenci potom přesně do detailu zopakovat, tím dát najevo, že to, co bylo považováno za improvizované, bylo naopak přesně nazkoušené. Nikdy nezapomenu na ten zmatek při zkouškách, kdy jsme si zadali, že zkusíme vytvořit co možná nejcivilnější obraz normální existence nás, lidí na jevišti, že zkrátka nebudeme nic hrát a posléze zkusíme třeba těch 5 minut zopakovat.

Někdo řekl: „To nejde, to nemá ani cenu zkoušet.“ A my se začali ptát: „Počkej, to už hraješ nebo to ještě myslíš opravdu?“ A někdo další se zeptal: „To se ho na to ptáš jako opravdu nebo už jedeš hru?“ Naprostý kolaps komunikace z důvodu nejasných hranic hraného a nehraného, vrstvené zmatení vedlo až k paranoickým stavům. Nejdříve jsme z toho byly trochu vyděšeni a zároveň nadšeni, měli jsme pocit, že jsme se dotkli nějaké divadelní podstaty, velmi brzy přišlo vystřízlivění: Tohoto stavu lze dosáhnout pouze při zkoušce, nikdy ne při představení, kdy je jasné, že je vše domluvené a nic na tom nemění ani tzv. narežirované odbourávačky. Zkouška má v jistém smyslu hranice pravého a nepravého, záměrného a nezáměrného daleko vrstevnatější než představení.

Někdy sám sebe zachytím uprostřed zkoušek v podobném stavu jako těsně před probuzením, kdy se snažíte rozpomenout na sen, ale jeho obrysy už se vám propíjí do pomalu se vynořující reality nového dne. Divadelní zkouška je pro mě sněním. Snem nemyslím nepochopitelnou fantazijní mozaikou denních útržků poskládaných do obrazce nekontrolovatelným podvědomím, ne sen jako nahodilý cirkus bláznivých asociačních fragmentů, ale sen jako velmi konkrétní, hmatatelná jiná realita prolomená dočasně do té běžné. Sen tak, jak ho popisuje Milan Kundera: „Sen není jen sdělení (eventuelně šifrované sdělení), nýbrž také estetická aktivita, hra imaginace, která je sama o sobě hodnotou. Sen je důkazem toho, že fantazie, snění o tom, co se nestalo, patří k nejhlubším potřebám člověka.“¹

Divadelní zkouška je jedinečná událost z mnoha úhlů pohledu, ale v jádru je to především setkání s lidmi, které něco spojuje. Divadelní zkouška je blízkost lidí, fyzická i psychická, protože zkouška vyžaduje živé, přítomné lidi se všemi smysly, senzory, vědomostmi a emocemi, přítomné tělesně i mentálně na nejvyšší možné úrovni, zkrátka vyžaduje komplexní lidské bytosti, které mohou společně zažívat „zázrak“ kolektivní tvorby. Říkám záměrně „zázrak“, protože se opravdu v těch

¹ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, s. 71.

nejvýjimečnějších chvílích dotýká až jisté svátosti. Ne v religiózním slova smyslu, spíše jako svátek nebo oslava. A když oslava, tak spíš jako vnitřní radost než bujará veselice. Spíš jmeniny než narozeniny. Všichni tvrdíme, že je neslavíme, ale stejně cítíme, že je ten den pro nás jaksi zvláštní, že je určen nám, že máme slavit, protože to tak prostě je v kalendáři dané. Stejně tak by měla být zkouška zapsaná v diáři.

Divadelní zkouška nejsou čtyři hodiny mezi desátou a druhou v tmavém sále. Je to průrva v časoprostoru, čas na tvorbu a prostor na hraní, vytržení z každodennosti. V běžném životě často setrváváme v „pásu šedi“. Vše děláme „tak nějak normálně“, ve středním tempu. Ve středním tempu chodíme, komunikujeme, myslíme, žijeme. Zkouška je možnost opustit „pás šedi“ a podívat se na člověka (i sám na sebe) v jiných měřítkách, zasadit člověka do jiných souvislostí, jít pod či nad, ale nezůstat v průměru. Moje mamka se mě často ptá: „Co teď zase nacvičuješ?“ A já ji vždycky odpovím: „Nenacvičuju nic, zkouším.“ Divadelní zkouška není nacvičování sestavy, není to průprava na spartakiádu, není to bezpečnostní školení, není to výuka, procvičování příkladů před státnicí ani debata o filozofických problémech. Spíš dětský tábor, odpolední družina, sportovní soustředění, hospodská tancovačka, půlnoční mše, večírek abiturientů, autobusová zastávka v dešti, kostel v bouřce..., a nic z toho není přesné. Přesné je jedině: divadelní zkouška je divadelní zkouška.

Továrna na přítomno

„Nic minulého není, pokud se to nevytváří v přítomnosti.“

Emanuel Frynta

Pokládám za nesmírné a ne náhodné štěstí, že v češtině používáme pro proces divadelních příprav právě slovo „zkouška“. Anglické „rehearsal“ je odvozeno z příprav na pohřební rituál, „hearse“ může znamenat máry nebo také pohřební vůz. Obřad si museli hrobníci alespoň jednou zkusit, tedy jde spíše o ono nacvičování než zkoušení. Francouzské „repetition“ nese ještě větší dávku mechanického opakování jednoho a téhož až k určitému stupni dokonalosti. Nejbližší je německé „Probe“, které ale může označovat i důkaz, odkazuje celkově k výzkumné činnosti, je tedy více exaktní než třeba „versuchen“, pokusit se, jehož kořen „suchen“ odpovídá více povaze divadelní zkoušky.

V češtině můžeme *zkoušet* cokoli. Oblečení, boty, žáka, nervy, nový lék nebo právě divadlo. Zkoušet tak chápeme ve významu hledat podstatu, zkoumat vlastnosti a možnosti, ale nikdy ne věci či jevu samotného, nýbrž vždy ve vztahu k osobě, která ta zkoumání provádí. Boty zkouším vzhledem ke své noze, je to mezi mnou a botou, když zkouším žáka, je to mezi mnou a žákem, nový lék je mezi lékem a pacientem, zkoumá interakci mezi chemikálií a organismem. Zkoušet znamená nekonečné množství *interakcí*, zkoušet znamená opakovaně podstupovat pokusy mezi sebou a něčím nebo někým. Pokus za pokusem s nejistým výsledkem. Pokus o sebe, pokus o diváky, pokus o divadlo.

„Zkouším se prokopat ven, zkouším se prokopat...“

Mňága a Žďorp (píseň Made in Valmez)

Zkoušet, vyzkoušet, pokoušet. Zkoušet vede ke zkoušce, vyzkoušet k výzkumu a pokoušet k pokoušení, ale i k pokušení. To všechno jsou derivace v divadelní zkoušce obsažené. Řada na sebe navazujících zkoušek, výzkumů, pokusů, ale také řada na sebe navazujících pokušení.

Divadlo se tvoří na divadelních zkouškách. Nikde jinde. Divadlo nevymyslíte, musíte ho „nazkoušet“. Můžete se před tím připravovat, jak chcete, načítat knihy, diskutovat s odborníky, promýšlet situace, kreslit storyboardy, psát režijní knihy, rešeršovat, zjišťovat, studovat, ale divadlo se rodí jen a pouze na divadelní zkoušce. Můžete si předem popsat stohy papírů, ale při zkoušce musíte začít „psát přes herce“, malovat světlem, tesat do těl a budovat architekturu vztahů v prostoru. Teprve divadelní zkouška nekompromisně prověřuje všechny vaše předchozí přípravné fáze a nelítostně testuje životnost obrazů, které jste si vystavěli ve své hlavě. Divadelní zkouška zkouší vás samotného. Mnohokrát se mi stalo, že mám v ruce před zahájením zkoušek velmi zajímavý námět, silný životní příběh, autentické dialogy nebo neuvěřitelné osobní zážitky, ale pokud nenaleznu klíč ke „zdivadelnění“, nemám vlastně nic a musím začít znovu, od nuly. Zkoušení je hledání klíče k divadlu. Picasso sice prý kdysi řekl: „Já nehledám, já nacházím“, považuji to však spíše za bonmot. Když hledám klíč, vím poměrně přesně, co hledám, mám velmi konkrétní představu toho, co nemám, co mi chybí, přesto mě často překvapí, co během procesu „hledání“ nakonec naleznou. Většinou něco zcela jiného, než jsem předpokládal. Pokud během zkoušek neobjevím (nebo se neobjeví) generální nápad, pokud nenaleznu onen „klíč ke zdivadelnění“, nestvořím divadlo. Ze silného příběhu tak zůstane jen jakýsi divadelní popis života, z autentických dialogů nudné scénické čtení a z osobních zážitků trapná intimní zpověď hodná spíše deníčku než jeviště.

Divadelní zkouška je mlýnek, kterým musí všechny vaše přípravy a inspirace prolézt a přetvořit se na jakousi divadelní hmotu. A hlavním stavebním prvkem téhle hmoty je přítomnost. Divadelní zkouška je do jisté míry pokusem o nemožné. O zakonzervování přítomnosti.

Imaginární divák

„Nikdy nic nebylo a naše seznámení, proběhlo má milá, před kinem, který není.“

Kapela Sto Zvířat (píseň Nikdy nic nebylo)

Divadelní zkouška je zapeklitá záležitost. Probíhá v přítomnosti, ale celou svou podstatou směřuje do budoucna, k momentu setkání s divákem, kdy by opět měla vytvořit nejen iluzi přítomnosti, ale skutečně právě teď zažívaný tok času. Přítomností vytvořit konstrukt přítomnosti. Už ze slova „zkouška“ je přece jasné, že nemá cíl sama v sobě. Připravuje hmotu, které dá konečný tvar až divák, formuje loď, která čeká na svého pasažéra. Debatujeme, hrajeme si, stavíme, boříme a znovu stavíme, plujeme podle kormidla, které různě stáčíme, protože cíl cesty jen matně tušíme v dáli a možných tras je nekonečně mnoho, přesto vždy jednu volit musíme. Dosazujeme si virtuálního diváka, ohmatáváme možnosti jeho imaginace, vytváříme důmyslnou mapu se záchytnými body, ale můžeme se jen domnívat, kterou cestu si divák vybere. Vlastně vyrábíme potenci, umělý produkt „na potom“. Nic hmatatelného. Jen možnost uskutečnění. Celé naše snažení směřuje k tomu, že pak někdy možná někdo přijde a svou schopností percepce dá všemu smysl. Dost bizarní.

Ale dá se vlastně „zafixovat“ přítomnost? Není to protimluv? Často mi to připomíná snahu vynalézt pokaždé nový, dokonalý způsob zavařování ovoce. Zkouška je proces, kdy hledáte ty nejlepší plody, potřebujete k tomu lidi s nadměrně vyvinutými smysly pro vypátrání toho nejlepšího, šťavnatého ovoce. A na vás, jako na režisérovi, je pak najít způsob, jak ty plody uchovat dokonale čerstvé až do doby, kdy je slupne divák. Musíte najít ideální recepturu na zavaření nebo zmražení čerstvě utrženého ovoce, které roztaje až teplem diváků v sále. A diváci musí mít pocit, že jedí právě teď utržené plody. Že si je skoro sami právě teď utrhli. Bohužel recept, který fungoval minule, většinou už znovu nefunguje.

Jako když vybíráte nejvhodnější dárek a představujete si, jak by mohl dotyčný na to či ono reagovat. Nebo jako když chystáte oslavenci party, vymýšlíte, koho pozvete, kdy rozsvítíte, jak překvapíte, tedy jak všechno připravit tak, aby byl efekt na oslavence co největší, protože tím vyjadřujete zájem o tuto osobu. Nebo jako chystat dobrodružnou hru, třeba stezku odvahy. Vymýšlíte lsti, pasti, léčky a překvapení především proto, že vám jde o toho, kdo tou stezkou půjde. Vytváříte hru pro hráče, protože mu chcete dát zažít rozkoš ze hry.

Budte si jisti, že způsob, jakým probíhá divadelní zkouška se dokonale odrazí na výsledku. To, co nakonec vždy odlišuje dobré a špatné divadlo, je právě „míra přítomnosti“, kterou představení generuje.

„Ale v čem je ten kontakt?“, ptá se Vladimír Mikeš. „V tom, že divák zašumí při dobré replice, ztichne v napětí a zatleská? A tím to končí, divák odchází domů a herec na barovou stoličku? A nezačíná ten kontakt až doma, když si ten živý présens znovu přehrávám v duchu mlčky, když si tu zpřítomnělou chvíli znovu zpřítomňuji? Přehrávám si v duchu tu chvíli zakoušenou při představení, protože je pro mě *znovu* důležitá a až tady, když vstupuji podruhé do téže řeky, ji zvažuji daleko od tleskačů? Až tady poznám, že nebyla pro pouhou chvíli či kratochvíli. A jen živý présens je závažný.“¹

Podle průběhu zkoušek se nám podaří buď docílit představení, které vyzařuje kontaktní energii, zve diváka dál, vyvolává chuť „účastnit se“, „být přítom“ (nic z toho neznamená samozřejmě pouze přímý fyzický kontakt), nebo vyžaduje od diváka, aby zíral s otevřenou pusou na jevištní efekty, obdivoval akrobacii herců, analyzoval témata zakletá ve slovech, dojímal se nad emocemi, rozkrýval symboly, zkrátka byl unešen. Myslím, že nechci „unešeného“ diváka, chci diváka přítomného a připraveného splést si z našich signálů vlastní kosmos. Je velmi snadné dosáhnout u diváků jednotného silného pohnutí, je ale nesmírně obtížné dát každému z nich zažít „vlastní přítomnost“, tedy jejich jedinečný „živý présens“.

¹ MIKEŠ, Vladimír. *Jak se dostat do přítomnosti a udržet se v ní*. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce III*, Praha: ReproArt a nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s KALD DAMU, 2008, s. 95.

„Psát, malovat anebo tesat sochy pro budoucnost je není ničím jiným než bláznovou ješitností.“

Anatole France

Do třetího ročníku gymnázia pro mě byly „laborky“ z chemie tou nejnudnější věcí. Nedával jsem pozor, co se tam vepředu u tabule děje, jen jsem si automaticky cosi zapisoval a moje poznámky se nelišily od susedových poznámek. Pak nám vyměnili učitele, a já jsem se stal největším fandou chemie, měl jsem hroznou chuť vyzkoušet si každý z pokusů na vlastní kůži, skoro nic už jsem si nikdy nezapsal, místo toho jsem si koupil domů sestavu „malý chemik.“ V čem byl rozdíl? Já jsem se určitě z ničeho nic tak nezměnil. Rozdíl byl v přístupu učitele. Jeden pouze demonstroval, druhý kouzlil. Jeden byl učenec, druhý alchymista.

Technicky může k divadelní zkoušce dojít kdykoli, kdekoli, potřebujete jen prostor někde na zeměkouli, herce, světlo. Aby ke skutečné divadelní zkoušce došlo i vnitřním smyslem toho sousloví, potřebujete něco navíc - kromě vášně, chuti či zájmu především důvod. Často se říká, že proces je důležitější než výsledek, což má určitě své opodstatnění v pedagogické činnosti, nikoli už tolik při divadelním zkoušení. Zkouška nemůže mít smysl pouze sama v sobě, protože celou svou povahou směřuje k setkání s divákem. Teprve „před-stavením“ před diváky je naplněn a završen smysl celého zkušebního procesu. Důvod může mít každý svůj, ale musí mít obrovské osobní zanícení, živelný tah, který nepoleví při první krizi, protože zkoušení, to je permanentní hledání cesty z krize. Musím mít závažný důvod pro divadlo. Pro mě je to vždy potýkání se s přítomností, s mou realitou, s životem teď a tady.

Jako režisér (ba ani jako pedagog) nemůžete nikdy nutit k tvorbě, nemůžete čekat na naplnění vašich zadání, na splnění úkolů, nemůžete „vyrábět děje“ kolem vás. Můžete ovšem vytvořit podmínky, kde se něco „může“ stát, kde k tvorbě „může“ dojít. Postupem času jsem si vypracoval jakýsi systém „pět N“¹, jenž může pomoci vytvořit prostředí, ve kterém jsou zkoušky skutečnou tvorbou, ne nacvičováním, ale zkoušením, ne vykonáváním, ale „o sebe se pokoušením“.

¹ Slovo systém používám s vědomím naprosté nevhodnosti, protože tento „systém“ má jako jeden z principů nedogmaticnost, tedy neuzavřenost, naopak je systémem otevřeným, tedy měnícím se, reagujícím, živým.

Neřízená raketa

„Improvizaci nelze vymyslet, ale dá se na ni připravit.“

Jan Schmid

Čím více inscenací člověk vytvoří, tím je těžší zbavovat se svých vlastních klišé. Divoká neprobádaná cesta se brzy stává turistickou stezkou a nový trik ve free stylu hned všichni okopírují.

O to víc mě překvapuje, že existuje oblast v divadle, jež pro mě pořád zůstává tajuplná, inspirativní a dokonale neprozkoumaná, možná neprozkoumatelná oblast, jež mi dává pořád víru, že v samotné DNA divadla je ukryto něco, co je věčné, nevyčerpatelné. Mluvím o čisté improvizaci.

Čistá – nebo chcete-li „totální improvizace“ zažívá velký boom. Existuje spousta skupin, které bez přípravy, zkoušky či minimální domluvy přichází před diváky, dokonce se v improvizaci soutěží, někdy je to čistě drzost, někdy nuda, někdy punk a jindy jedinečný neopakovatelný zážitek. Nechci se obecně věnovat fenoménu čisté improvizace ani kolektivní improvizaci jako jedné z tvůrčích metod vzniku představení, nýbrž chci svou osobní zkušenost s čistou improvizací ve skupině Vosto5 použít jako odrazový můstek pro další psaní o fenoménu divadelní zkoušky.

Na začátku našeho zcela improvizovaného divadelního tvaru byl jakýsi kabaret. Tedy koláž čísel, jež byla lehce předem nazkoušená, měla určitý vývoj, pointu a potenci oslovit publikum. Jejich skladba i pořadí se vždy vzájemně měnily, stejně jako jednotlivé předěly, které ze začátku byly tou jedinou zcela nepřipravenou částí, vznikající pouze z okamžité inspirace. Byl to tedy princip tisíckrát vyzkoušený a prověřený, v našich podmínkách asi nejvíce Studiem Ypsilon a jeho *Večery pod lampou* a *Večery na přidanou*. Tyto tvary obsahují momenty čisté improvizace, kdy jste hozeni do vody bez předchozí domluvy, ale vždy také obsahují ostrůvky jistot, na které se můžete uchýlit, pokud inspirace nefunguje tak, jak by měla, tedy se nedaří tvořit situace rezonující u diváků. Jenže naše čísla, tyto ostrůvky jistot, jež ze začátku rezonovaly absolutně (každý

z nás měl osobní databázi asi pěti situací a přibližně pěti charakterů, které se daly libovolně kombinovat), ztrácela častým opakováním zajímavost. Ale pozor – prvotně pro nás. Cítili jsme, že nejsme (jakožto neherci) schopni zajistit stálou živost těchto čísel, dát jim to, co dělá divadlo divadlem, tedy že jsou pokaždé znovu zrozeny, vznikají vždy znovu tak, jako bychom je právě vymysleli a hráli poprvé. Tím pádem se úměrně snižovaly i reakce diváků a my sáhli k lehkému vyhlášení se z této situace. Ony improvizované „spojovák“, ty výplně, které často fungovaly mnohem lépe než ony základní stavební kameny, jsme zcela přirozeně začali natahovat na úkor nazkoušených čísel. Touto evolucí se došlo k naprosté improvizaci, kdy si dopředu neřekneme vůbec nic, jen se asi minutu před příchodem před diváky společně zklidníme a „napojíme“. Použít od té doby něco ze starých čísel je nepsaným zákonem vlastně zakázáno. A ani k tomu nikdo nemá chuť. Protože když jednou zažijete to plutí v proudu, který vás nekontrolovatelně unáší kamsi vpřed, nemůžete se už vrátit. Přestanete mít chuť vědět o ostrůvcích jistot před vámi. Na nich je většinou nuda.

V této změně myšlení, kdy moment „topení se“ je záživnější než moment „plavání“ je ukryt klíč k úspěchu v čisté improvizaci. Opravdové mistrovství je, když si s momentem „topit se“ začnete hrát, začnete ho používat jako prostředek hry ještě o patro výš, matete diváky, kteří si myslí, že vidí v přímém přenosu topení se, a ono se posléze ukáže, že to zoufalé plácání ve vodě mělo určitý cíl, určitý směr, čili to bylo spíš plavání. A mezi plácáním a plaváním je podstatný rozdíl.

Chceme-li rozvíjet Brookovu metaforu, toto je let rakety bez přípravy. Raketa se odpálí naostro. Prostě se to zkusí. Chování rakety je nepředvídatelné, protože neproběhly žádné záběhové zkoušky. Může se stát cokoli. Raketa může ostře vyletět vzhůru a za minutu vybuchnout, může se zmateně potácet a cukat u rampy, neschopna se odlepit, může provádět neuvěřitelné akrobatické kousky těsně nad zemí, může vytvářet vysoko na obloze krásné ladné pohyby a také může vystartovat přímo vzhůru, zmizet v atmosféře a všichni už si mohou jen domýšlet, co se děje

dál. Může to být nuda a taky to může být jízda jako v Pratru. A právě ta nepředvídatelnost diváky sledující toto odpálení baví. V tomto specifickém odvětví raketového výzkumu nejde o to, jak dobře byla raketa připravena, zda splní všechna očekávání, do jakých neprozkoumaných míst se dostane a co nám odtamtud přinese za nové cenné informace a hodnotné objevy. V tomto případě jde jen o ten let a jeho neřiditelnost. Užívají si astronauti i diváci na kosmodromu.

V diváckém zážitku zde hraje zásadní roli míra informovanosti. Divák, který ví, že ho čeká let bez přípravy, je od začátku chycen v osidlech přítomnosti, ví, že herci nejsou ani o kousek před ním a užívá si tu divokou jízdu od momentu startu. Divák, jenž se přišel podívat na odpálení klasické rakety bude jejími pohyby po obloze pravděpodobně ze minimálně ze začátku dost zmaten.

Nestane se to vždycky, ale díky mnohaletému tréninku při společných vystoupeních a zřejmě také díky velkému propojení s ostatními kluky z Vosto5 v osobní rovině se nám občas podaří dosáhnout při improvizacích tzv. „absolutní napojení“. Nejen mezi námi na jevišti, ale i s diváky. Je to zvláštní stav myslí, kdy je vědomí zredukováno na úroveň čistě přítomného prožívání. Předpokládá to potlačení mnoha racionálních center v mozku, vypnutí velkého analytického cenzora v hlavě, ohromnou citlivost na ty nejjemnější impulsy. Vnímání je vlastně úplně povolené a zároveň naprosto soustředěné, jednání je instinktivní a přitom vědomé. Dá se to snad připodobnit ke stavu lehkého transu, Keith Johnstone, jeden z nejlepších učitelů improvizace vůbec, mluví o momentu *Satori*.¹ Člověk se necítí jako samostatně myslící jednotka, ale jako jeden z elementů složitého komplexu, jako jedna souřadnice v časoprostorové síti, kterou formují jak diváci, tak spoluhráči na jevišti svými verbálními i tělesnými projevy a síť naopak zpětně ovlivňuje vaši pozici. Jste všichni unášeni v proudu lávy přítomnosti, v níž se rodí nápady z okamžitých impulsů, tryská spontánní energie. Jste součástí živoucího organismu.

¹ JOHNSTONE, Keith. *Improvization and the theatre*. New York: Routledge, 1998, s. 93.

Nemá to ovšem nic společného se změněnými stavy vědomí, třeba jako při hypnózách nebo po požití halucinogenů. Mozek není vypnutý, jen se ho podařilo na chvíli ošálit, vyvést z jeho ustálené rovnováhy, vysadit prefabrikované vzorce. Spíš než „jako na drogách“, je to stav jako při ping-pongu. Kdybyste před každým úderem analyzovali protihráčův úder, zvažovali, jakou rotaci zvolit na jakou faleš, míček byste nikdy neodehráli. Vnímání je zaostřené pouze na tu jednu jedinou činnost, naplno pracují ty části mozky, které reflexivně sledují všechny impulsy, podněty, letmé záblesky, vyhodnocování se pak děje ne přes analytické procesy, ale tou nejkratší možnou cestou, která může překvapit i samotného hráče. „Jak jsem to vlastně odehrál?“ Jednáte instinktivně, ale také měníte taktiku. A hlavně - kdybyste neprošli tréninkem, nezahrajete nic, nebudete mít nic ze hry ani vy ani diváci.

Zmiňovaný Keith Johnstone připodobňuje dobrou improvizaci k chůzi pozpátku.¹ Víte, kde jste byli, ale nevíte, co vás čeká. Nemůžete být „v rauši“, musíte vědomě pracovat s tím, co bylo, ale nepřipravovat to, co bude.

Jsem přesvědčen, že tento zážitek naprostého ponoru do epicentra kontaktní energie, vplutí do toku přítomného času je pro pochopení podstaty divadelní zkoušky zásadní. Je to hra a není to hra, není to „vymyšlené“, ale také to není „z nebe spadlé“, je to instinktivní reagování, ale ne automatické, je to moment, kdy ve vás zvítězila spontánnost, ale kontrola se nevypnula, jste „v tom“ , ale maličko i „nad tím“, jste „ted“ , ale vnímáte „co bylo“, jste hercem, i sám sobě režisérem, jste spoluhráčem i divákem, jste sám i v kolektivu, děje se vám to, co profesor Vyskočil pojmenoval jako „ucho se diví, co pusa říká.“

V takových chvílích se osobnost člověka upozaduje a do popředí vystupuje cosi daleko „vnitřnějšího“ než osobnost. Johnstone dokonce vidí osobnost pouze jako jakési propagační oddělení skutečné mysli. Vždy znovu a znovu se formuje podle toho, s kým zrovna jednáme, vůči komu

¹ JOHNSTONE, Keith. *Impro. Improvization and the theatre*. New York: Routledge, 1981, s. 116.

se vymezujeme. Ve chvílích ohrožení nebo vytržení se potom takové PR oddělení ukazuje jako zbytečné, retardující, a proto odpadá.

Něco na tom asi bude, protože při zpětné analýze některých „gagů“ z improvizací nejsem schopen rozlišit, jestli jsem to či ono udělal úplně podvědomě, nebo to trochu „přihrál“ pro lidi. Zda-li se mi to dělo, nebo to byl lehce „kalkul“. Zůstávám s otevřenou pusou stát před tématy, postavami a zápletkami, které se při improvizacích zrodily jen z momentu okamžité inspirace, v těsném sepjetí s diváky. Jako režisér jste většinou zvyklý držet v ruce „lajnovačku“ a tvořit čáry, jež vymezují hrací plochu. Víte, jak má hřiště přibližně vypadat, vedete lajnovačku pevnou rukou a za vámi zůstává jasně viditelná linka určující hranice prostoru pro hru. Jenže v tomto případě vede „lajnovačka“ vás, vy se jí jen držíte a s minimálním předstihem odhadujete, jak budete měnit směr. Ta určující bílá čára se vytváří prakticky zároveň s vaším pohybem.

„Přítomnost, znamená vyjít ze sebe, je to trhlina v nezměrném předivu existování, které nemá začátek ani konec. Přítomnost zpřetrhává a znovu navazuje; přítomnost začíná; je to sám začátek. Má minulost, ale v podobě vzpomínky. Má dějiny, ale není dějinami.“

Emanuel Levinas

Mluvím-li o plutí na vlně právě probíhajícího okamžiku, nemyslím tím přítomnost v klasickém časovém smyslu. Žít jen v přítomnosti znamená být vlastně povrchní, zajímat se jen o to, co se děje teď. To po nás chce celý spotřební systém, abychom byli rychle uspokojeni a už chtěli další zážitky a kupovali si další věci a ukojili další a další touhy. Mluvím o tom, čemu Vladimír Mikeš říká „niterný présens“. Skutečně hluboce prožitou přítomnost, kdy cítíme vlastní tep v celém těle až po konečky prstů, kdy se nám roztikají vnitřní hodiny ohlušujícím způsobem. Dokonalý důkaz živosti, jasný rozdíl mezi „prožít“ a „odžít“, opojný moment, který nemůžeme archivovat (ani nás nenapadne ho vyfotit), protože ho „žijeme“. Moment, kdy si neklademe otázky. Vše jen je. Niterný présens je to, co nám zoufale chybí, a snažíme se to nahradit adrenalinovými

sporty, extrémními zážitky, hraničními momenty života a smrti nebo neuvěřitelně krutými činy, protože jen úplně extrémní zážitek nám může přinést ještě nějaké důkazy opravdového bytí, důkazy, že jevíme poslední, zoufalé, ale přece nějaké známky skutečného života. Nechť je nám divadlo ostrovem přítomnosti, důkazem života.

Pět „N“ jako otevřený zkušební systém

(Naslouchání, Nejistota, Náhoda, Nedokončenost, Naivita)

Naslouchání

„Jen velice málo lidí umí naslouchat. Pospíchají a jsou nepozorní, nebo si v duchu situaci vylepšují, či přemýšlejí, jak vstoupí na scénu, až člověk sklapne a na řadě budou oni.“

Peter Høeg (Cit slečny Smilly pro sníh)

Je zajímavé, že kosmické analogie pro divadlo nejsou pouze výsadou Petera Brooka. Když píše Anne Bogart o zkoušce, představuje si herce jako astronauty a sebe, režiséra, jako kontrolní věž. Astronauti jsou ztraceni v prázdném prostoru, motají se, zmateně zachytávají všemožné signály a snaží se o nich podávat zprávu kontrolní věži, která zase zpětně jednoduchými příkazy ovlivňuje akce astronautů, pomáhá jim orientovat se. „Zkušenost astronautů je sdílená, podstupují tuto cestu do neznáma pro blaho celého lidstva.“¹

V žebříčku nejnáročnějších povolání je právě dispečer na kontrolní věži (i když ne přímo vesmírného výzkumu, nýbrž leteckého provozu) vždy na jedné z nejvyšších příček. Na první pohled byste takové zaměstnání nerozeznali od práce telefonního operátora. Oba sedí u monitoru, před sebou klávesnici, po ruce myš a na hlavě sluchátka s mikrofonom. Rozdíl je přitom zásadní. V čem? V míře přítomnosti, v míře pozornosti a v míře odpovědnosti. To jsou zároveň parametry, které z mého pohledu rozhodují o kvalitě zkoušky, o nárocích na režiséra.

Nebo jiný, možná bližší příklad. Kolikrát jste měli při rozhovoru s kamarádem pocit, že vás vlastně neposlouchá. Buď kýve, když mluvíte vy, a ve chvíli, kdy domluvíte, pokračuje tam, kde přestal před vámi, nebo vykonává při rozhovoru s vámi dalších tisíc činností. Roztříštěnost vnímání

¹ BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 97.

je jedna z nejvážnějších civilizačních chorob dneška. Měl jsem jednou sraz v hospodě s člověkem, který během rozhovoru se mnou (tvrdil, že to nejde vyřídit telefonicky, že se musíme sejít) vyřizoval emaily, chatoval si po skypu a ještě glosoval stavy jiných uživatelů na facebooku. On nebyl zaneprázdněn, to by si se mnou nedal schůzku - toto byl jeho normální stav pozornosti. Těkal očima ode mě k počítači a zpět a nezdálo se, že by to pokládal za něco nepatřičného, za výjimečný stav.

Pozornost je nedostatkové zboží, věnovat skutečnou pozornost je možná ten největší dar, který můžeme dnes druhému dát. Pozornost je časová investice, stojí energii a úsilí. Předpokládá to stoprocentní přítomnost, kdy vnímám druhého všemi smysly. Nestačí slyšet, je potřeba poslouchat. Slyšíme ušima, ale posloucháme mozkiem. Slyší tělo, ale poslouchá mysl, která přijímá, vnímá a interpretuje přicházející signály, zapojuje přitom všechny neurony a synapse, paměť, imaginaci, emoce, vědomí. To, co začíná u pozornosti, může přerůst v komplexní vnímání. Naslouchání. Čeština má velkou výhodu v předponách, které jemně zaostřují významy slov. Naslouchání je pro to dobrým příkladem. Je-li poslouchání projevem úcty, je naslouchání projevem lásky. A stejně jako láska je to především čin. Naslouchání vyžaduje nejen časovou investici, ale celkovou lidskou angažovanost, velmi konkrétní tělesnou i duševní přítomnost člověka, jenž dočasně rezignuje na své ego, potlačí vlastní předsudky a zájmy. Naslouchání je rozšířením a prodloužením mého vlastního já. Je to poslouchání celým tělem. Musíme zbystrit všechny naše smysly včetně těch vnitřně hmatových, jako kdyby celý povrch našeho těla byl jedním velkým senzorem. Vzájemně si naslouchat neznamena jen zaznamenávat, co druhý říká, ale bytostně se vnímat, snažit se o vcítění, usilovat o pochopení, všechnu svou energii vložit do pozornosti druhému, plně se respektovat, uznávat, vidět druhé jako možnost vlastního růstu, vzájemně se ovlivňovat, inspirovat, důvěřovat si, být si partnery, mít se rádi...

Pouze lidé, kteří jsou schopni si vzájemně naslouchat, mohou společně vytvořit prostředí, ve kterém neexistují bariéry bránící vypustit

veškerou spontánní energii. Prostředí velmi intimní, kde jsem schopen se naprosto odhalit, zveřejnit a přitom nemít strach ze zranění. Z mé osobní zkušenosti bývá právě strach nejčastější překážkou plodného zkušebního procesu. Strach z porovnávání, strach z neúspěchu, strach z nedostatečnosti, strach ze ztrapnění se atd. Klíčem k divadelní zkoušce je vytvoření atmosféry, kde neexistuje dělení na dobře a špatně, vtipně a trapně, hodnocení zde pozbývá význam, protože kategorie „dobře – špatně“ zde zkrátka nefungují. Chyba tu neexistuje. Potkal jsem spoustu lidí, kteří byli přesvědčeni o tom, že neumí zpívat jenom proto, že jim to kdysi kdosi řekl. Zhodnotil je. Zkouška nemůže být castingem. Všichni zde jsme a o něco se společně snažíme. Nejsme herci a režiséři a dramaturgové, to jsou jen funkce, jež mezi námi fluktuují. Určitá hierarchie se vždy dříve či později utvoří přirozeně, ale nikdy není vnucená. Jsme lidé, kteří se nebojí být trapní, protože si důvěřují. Víím, že nic ze zkoušky nebude použito proti mně, proto se zde mohu chovat tak, jak je mi to vlastní. Můžu odložit štíty, jenž mě chrání, a zábrany, které mám vytvořené pro fungování ve společnosti. Budu zranitelnější, ale také daleko senzitivnější. Jedině tak, obnažený, mohu brát inspiraci sám ze sebe, z ukrytých míst a spodních proudů, z vnitřních zdrojů, je to cesta k většímu poznání sebe sama. Nejde o cestu do podvědomí, nejde o pouhé sebevyjádření, odhalování nitra, jde o vlastní přirozenost vyjevovanou v okamžicích absolutní spontánnosti, která je prvním krokem na cestě k tvůrčí improvizaci. Je nutné odstranit toho autocenzora, který mě hlídá, kontroluje mé chování, mé myšlení, mé jednání. Ještě před tím, než mě napadne, že tento nápad je příliš neoriginální nebo obscénní, měl bych ho říct, zahrát, popsat, ukázat na něj. Divadelní zkouška není soutěž v originalitě, divadelní zkouška je soukromá pláž, kde mohu bez studu před ostatními chodit nahý.

„Připrav se být trapný.“

Anne Bogart

Zatím poslední performance Mariny Abramović proběhla v Muzeu moderního umění v New Yorku pod názvem „The Artist is Present“, tedy „Umělec je přítomen.“ Abramović seděla nehybně uprostřed prázdného osvětleného prostoru ohrazeného provazem. Naproti ní za stolem byla jen jedna prázdná židle, na kterou si mohl kdokoli přisednout. Toť vše. „Odseděla“ si takto skoro sedm set hodin. Někteří návštěvníci zasedli proti ní jen na chvíli, jiní se zdrželi hodiny, někteří se začali po chvíli smát, jiní plakat. Jediné, co Abramović dělala, bylo, že tu „byla“. Její performance byly kdysi proslulé především kvůli sebeubližování na hranici masochismu, dnes sama tvrdí, že bolest, kterou tělu způsobuje nehybnost, je prý mnohem horší než bičování. „Čím jsem starší, tím dělám delší performance, ve kterých se skoro nic neděje. Setkat se s nicotou. Neschovávat se za různé akce a předměty, ale být přítomen tady a teď, při plném vědomí.“¹

Abramović nabízela možnost usednout s ní ke stolu, ne mluvit, jen spolu „pobýt“, nabízela dar pozornosti. Pokládám naslouchání za regulární a elementární tvůrčí prostředek v divadle. Pro mě jako režiséra dokonce primární nástroj, minimálně v prvních fázích zkoušení. To, co já mohu dát, je čas a pozornost. Funkce režiséra při zkouškách je z velké míry funkce prvního diváka. Funkce velmi pozorného diváka. Jsme si herci a diváky navzájem. Zkoušky vždy produkují momenty probíhajícího divadla. Divadlo se děje už na zkouškách. Mám tu přece akci a mám tu někoho, kdo ji pozoruje. Neděje se divadlo kompletní, jen záblesky, ne v trvalém proudu, spíš ve smyčkách a reversích, ale děje se. Syrové, surové, neobdělané, ale často víceúrovňové, vrstevnaté. Mám rád chvíle, kdy dva herci improvizují a další dva se na ně dívají, já v hledišti pozoruji, jak je oni pozorují. Jsem voyeurom právě se rodícího momentu divadla. Divácký element je přítomen v každém z nás, nicméně často je potlačen tou dominantnější funkcí – jsem především režisér, jsem především herec. Moje zkušenost říká, že občas prospívá, upřednostníme-li v nás diváka. V těch záblescích probíhajícího divadla leží často ukryt klíč k uchopení

¹ PLATZOVÁ, Magdaléna. *Setkání s nicotou*. Respekt, 2010, čís. 16, s. 58.

celého tvaru, jenže později, neustálým opakováním, ten moment ztrácí živost. Uvěřit v těchto chvílích „divákovi v sobě“ na úkor „režiséra“ bývá těžké, nicméně bychom na ten primární divácký zážitek zapomínat neměli (koneckonců diváci vše uvidí také poprvé), ba naopak, měli bychom mu důvěřovat právě ve chvílích, kdy z původně spontánního jevu vzniká nezáživný automatismus.

Použijeme-li opět Brookův přírůstek, pak je příprava na start rakety plná malých startů. Jen s maketou, bez veřejnosti, v laboratoři. Snažíme se simulovat podmínky vesmíru (o kterém máme určité kusé informace, ale jinak je to stále jedna velká neznámá), předvídat okolnosti, které mohou nastat a s maketou všech těch tisíců miniletů podstoupit. V jistém smyslu má tato fáze blížeji k dětské hře než k samotnému předvedení inscenace. Zním mnoho vědců i umělců, kteří se ve svých vzpomínkách vyznávali z toho, že jim fáze „hraní si s maketou“ nakonec nabízela daleko větší uspokojení (a mírnou závislost) než samotný start rakety.

„Naše hlava je kulatá, aby myšlení mohlo měnit směr. Kreativita znamená vidět to, co vidí ostatní, ale něco jiného si u toho myslet.“

Francis Picabia

Zkoušku vykonávají živí lidé, uvědomte si, že všichni vaši spolupracovníci, tedy herci, osvětlovači, technici, zvukaři a další, ti všichni jsou „materiálem“, ze kterého divadlo vzniká. Divadlo je a vždy bude kolektivní činností. Ze stejného důvodu je zkouška vždy modelem komplikovaných sociálně-společenských vzorců, je to předivo mezilidských vztahů, síť nadějí, tužeb, zklamání, radostí, ublížení a lásek, vinoucí se v několika rovinách mezi divadelní a skutečnou realitou. Čas strávený na zkoušce může být velmi složitý a náročný, ale pokud si budeme vzájemně naslouchat, může být také obohacující, a to v mnoha směrech. Nic z toho ovšem nevyklučuje konflikt, střet názorů či rozdílný pohled, naopak, v prostředí, kde si lidé vzájemně naslouchají, je právě nesouhlas tím pozitivním hnacím motorem nápadů. Skutečná spolupráce neznamena

přítakávání, naopak - nedorozumění, odlišnosti, neshody a kolize vedou při vzájemném respektování k cíli a zároveň neustále zkoušejí vaši schopnost naslouchat si. Po několik týdnů si budete inspirací, motivací, zrcadlem, učiteli, odraznou plochou i záchrannou sítí, budete se radit, hádat, pomáhat, přít, zkrátka budete spolu žít jako dočasná komunita. Pokud je to komunita lidí schopných plně si vzájemně naslouchat, potom může vzniknout společenství, jež se vyvíjí podobně jako živý organismus. Utváří si vlastní přirozenou hierarchii a má vlastní čistící mechanismy, které se osvědčují především v krizích. Zjistil jsem, že jedno z největších pokušení mezi umělci je propadnout pocitu vlastní výjimečnosti. Jde to samo a velmi snadno, ani si to neuvědomíte. Jste-li členem výše popsané skupiny, jste před tímto nebezpečím uchráněni. Čistící mechanismus vás brzy upozorní, že s vámi něco není v pořádku.

Cvičení: *Jeden z vás jde za dveře. Po chvíli se vrátí a představí se celým jménem: „Dobrý den, já jsem...“. Sledujte kolik zbytečných pohybů člověk udělá při obyčejném představování, za kolik vatových gest se schovává, kolik obranných mechanismů se zapojí při aktu „sebeprezentace.“ Až bude představení „čisté“, bez okolních šumů, nebude vtipné, zesměšňující či parodující, až to bude obyčejné představení se, jde za dveře další.*

Cvičení: *Každý si vybere spolužáka, kterého zkusí zparodovat jedním jediným pohybem, jediným přesným gestem. Tedy musím objevit znak, jenž je typický a zveličím ho tak, aby byl srozumitelný všem ostatním. Až ostatní uhádnou o koho se jedná, jde na řadu další.*

Cvičení: *Do prázdného prostoru s jednou židlí vstoupí dva herci. Každému zadáte jiný prostor. Jednomu např. řeknete „byt“, druhému „autobusová zastávka.“ Herci se dle zadání začnou k prostoru chovat, beze slov improvizují a dle zadání se vztahují k židli. Dále měníme prostředí, vždy dvě odlišná pro každého z nich. Např: krematorium a letiště. Nebo zahrada a kasino atd.*

Cvičení: *Rozdělte se na dvě poloviny. Zahrajte si fotbal a postupně si dávejte omezení:*

- *Smíte se pohybovat jen velmi malou rychlostí.*
- *Smíte dělat jen velmi malé kroky.*
- *Při dotyku s míčem se zároveň musíte vždy dotýkat jiného hráče.*
- *Hrajte se zavřenýma očima.*
- *Hrajte bez míče.*

Nejistota

„Co je pevné, zaniká, nestálé trvá.“

Tao te t'ing

Dříve jsem dlouho nevydržel u žádného sportu, především ne kolektivního. Buď mě přestal bavit, nebo jsem se necítil dobře v „mužstvu“. Měl jsem pocit, že ti druzí jsou lepší, respektive že to těm druhým kazím. Tenhle strach byl silnější než touha zlepšovat se. Jediný, u kterého jsem zůstal léta, byl orientační běh. Sám běžíte lesem podle mapy, řídíte se buzolou a musíte cvaknout kontroly, jež jsou záludně rozestavěny po lese. Ne že bych v tomto případě neměl strach. Ale nebyl to strach z toho, že nebudu kvalitní člen týmu, tady nebylo komu to kazit. Měl jsem strach, že se ztratím. Představoval jsem si, jak nenajdu cestu ven z lesa, zůstanu v něm přes noc, budou na mě útočit divoká zvířata...

Přesto jsem se na závody těšil. Proč? Těšil jsem se na to samé, z čeho jsem měl strach. Že se můžu ztratit. Že vyběhnu z mapy. Nebude, podle čeho se řídit. A pak se může stát cokoli. Nic není jisté. Může to dopadnout jakkoli. Zavánělo to velkým dobrodružstvím. Strach a dobrodružství jdou spolu ruku v ruce. Na startu jsem sice měl strach a zároveň jsem se těšil, že od chvíle, kdy vyběhnu na trať, nic není jisté.

Nejistota neznamena nevědět, co dělám, nýbrž přijmout fakt, že se může stát cokoli a já bych měl být na cokoli připraven. Nejistota je riziko a riziko je počátek tvorby, zkoušet znamená riskovat. Bezpečí produkuje pasivitu, nebezpečí nutí být „nastartován“, volá do akce. Nejistotu musíme přijmout jako startovní pozici. Chci-li nalézt novou cestu, musím opustit známé trasy a zahodit nastudované a prozkoumané mapy. Vstoupit na neprobádané území, kde se může stát cokoli. V pocitu ohrožení člověk jedná instinktivně, ne racionálně, což ovšem neznamena nerozhodnost. Naopak. Přijmout nejistotu jako tvůrčí metodu pomáhá rozhodovat okamžitě, i když si rozhodnutím nejsem jistý.

Nápady na zkoušce se rodí ne z toho, že vím, ale že tuším, často spíš z nejistoty než z přesvědčení, podle obrysů mých pochyb se vyjevuje to, co hledám. Divadelní zkouška je jako list bílého papíru, na kterém jsou naházené kovové piliny, a vy se snažíte objevit jejich ideální harmonické uspořádání, aniž máte v ruce magnet. Měníte pozice jednotlivých pilin, protože siločáry mezi režisérem a herci, mezi jednotlivými herci, mezi zkoušenou situací a tématem, mezi první a poslední scénou, mezi stejnou scénou zkoušenou dnes a včera se také neustále mění. Teprve v průběhu zkoušek objevujete ten jediný možný obraz, který by býval z pilin vytvořil ten jediný správný magnet. Magnet i obraz nalézáte současně.

„Inspirace existuje, ale musí nás objevit při práci.“

Picasso

Věřím, že většina toho nejlepšího na zkoušce se vždy rodí z intuice. Přemýšlet o tématu můžeme před zkouškou, reflektovat po ní, ale ve chvíli, kdy začne, vstupuji do moře nejistot. Intuitivní není laxní. Intuitivní rozhodnutí je bleskové, vycházející z momentálního popudu nebo možná pudu, nicméně využívající racionálně vše, co jsem si do té doby uložil. Abych se vydal na dobrodružnou výpravu, musím být náležitě vybaven, vycvičen a obeznámen, ale v kritických chvílích se zapnou nouzové instinkty a velení přebírá intuice. Zpochybňuji, abych poznal, znejišťuji, abych pochopil.

Svět, ve kterém dnes žijeme, se snaží uchránit nás veškerého ohrožení. Svět chce a má být bezpečným místem. Máme se cítit bezpečně, což vede k touze po „zabezpečení“. Jenže být zabezpečen je stav uspokojení a saturace, což je ta nejlepší cesta k smrtelné pasivitě. Kde není nebezpečí, tam není dobrodružství, kde není dobrodružství, tam není přítomnost. Nejistota života a jistota smrti, které prožíval člověk v minulosti, jsou dnes vystřídány jistotou života a nejistotou smrti. Proto je smrt odsouvána mimo pozornost, jako by nebyla naší součástí, protože smrt je nejistota. Co je po ní? Kdo nás pak „zabezpečí“?

Dřív jsem se vždycky těšil na dlouhé výlety autem. Měl jsem jen malou automapu a chtěl jsem probádat neznámé končiny. Často jsem bloudil, musel se ptát, komunikovat s cizinci, staré auto mělo poruchy, hledal jsem opravny atd. Zkrátka taková dvoutýdenní cesta skýtala ohromné množství nepředvídatelných událostí. Dnes mají všechna auta, lodě i kola GPS a jiné navigační systémy. Umělý hlas vám radí, kam a za jak dlouho odbočit. Když se vám porouchá auto, přijede firemní servis, nebo vám dovezou jiné. Všechny náročnější situace za nás řeší někdo jiný. Vše je jisté. K čemu to vede? Přestáváme se spoléhat na instinkty. Naše přirozené senzory atrofuji. Kdyby se vám rozbila GPS a vy neměli mapu, dokázali byste určit alespoň světový směr podle slunce?

A proto tolik komerčně pořádaných výprav do „neznámých krajů“, tolik celosvětových her na obeplutí zeměkoule, tolik zážitkových agentur nabízejících nepřeborné množství adrenalinových překvapení, tolik extrémních sportů na hranici života a smrti... Chybí nám nejistota, chybí nám dobrodružství...

Přitom divadelní zkouška může být divoká adrenalinová jízda. Pokud si vytkneme nejistotu jako záměrný stavební prvek, máme se na co těšit. Pokud si naopak řekneme „nebudeme se stresovat, když holt nic nevznikne, nic se nestane,“ tak se opravdu nic nestane. „Očekávání dělá zkušenost,“ říká Anne Bogart.¹ K divadelní zkoušce musíme přistoupit jako k extrémnímu sportu. To neznamena, že budu úporně vymáhat šílenou aktivitu. Nemůžu zajistit, aby se věci děly, ale mohu vytvořit podmínky, aby se něco stát mohlo. Třeba už jen svým přístupem. Pokud vejdu na jeviště s kávou a svačinou a sednu si do rohu, protože vím, že se stejně sejdem až tak za půl hodiny, nestane se opravdu mnoho. Nejdete přece do čekárny. Vstupujete rovnou do býčí arény, do casina k roztočené ruletě, kde jsou sázky proklatě vysoko.

Představte si, že divadelní zkouška je jako zamrzlé jezero. Musíte přejít na druhou stranu, ale netušíte, jak je led silný. Prasknout může kdykoli. Kdykoli se kdokoli z vás může ocitnout ve smrtelném nebezpečí.

¹ BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 54.

Vzájemně jste propojeni rizikem, rozloha váhy vás všech je zásadní. V takové situaci je každý krok otázkou života a smrti. Každý krok na jevišti by měl být takovým dobrodružstvím. Pak opravdu vytváříme podmínky pro to, aby k něčemu došlo. Nejsme srábotkové, nebojíme se vstoupit na led, jen jsme výrazně obezřetní, jsme sice vycvičení řešit určité nepředvídatelné situace, ale tohle prostředí nás může kdykoli zaskočit, překvapit, naše budoucnost je nejistá.

V takových situacích se celé tělo chová jinak. Ve chvílích ohrožení za nás přebírá vládu instinktivní část mozku, protože ta racionálně-analytická by v případě nouze jednala příliš pomalu. Výpovědi lidí, kteří se ocitli ve smrtelném nebezpečí, se velmi shodují. Všichni mluví o pocitu, jako by se zapnul nějaký „jiný mozek“ než ten, jenž utváří naše vědomí a řídí a kontroluje veškerou činnost osobnosti. V těchto momentech následujeme tento „nadmozek“, posloucháme jeho pudové příkazy.

My nemusíme vstupovat přímo do smrtelného nebezpečí, nám postačí pocit nejistoty - dům hrůzy nebo stezka odvahy spíš než setkání s medvědem.

„Astrologové 20.století řekli, že prozkoumali celý vesmír a nenašli nic, co by ukazovalo, že by něco mělo nějaký smysl.“

Milan Machovec (Smysl lidské existence)

Určitě si každý vzpomíná na první přespání na nějaké opuštěné horské chatě nebo jinde na samotě, kdy si v klidu čtete, chcete usnout, najednou něco vrzne a někdo zašeptá: „Slyšeli jste to?“ V ten moment přestanete dýchat, ztuhnete, ale krev se rozpumpuje, máte nastražené uši a oči na šťopkách. A to doslova. Slyšíte každé šustnutí nebo jen nádech. Najednou vidíte ve tmě každý detail, rozeznáváte lépe tvary, okamžitě zaregistrujete i ten nejmenší pohyb. Zjeví se vám chlupy na rukou, cítíte vlastní tep i pot.

V normálním každodenním životě jsou naše smysly v jakémsi „stand-by modu“. Tisíce vjemů, kterým jsme každý den vystaveni, musí

být někde filtrovány. Bohužel množství filtrů, jenž jsme si tak vytvořili, se mění v clonu zatemňující naši percepci do jakési mdlé polohy. Naše otupělé vnímání je nastaveno tak, aby stačilo tak akorát na běžné denní procedury. Mozek je nejprizpůsobivější orgán, což má své ohromné výhody třeba při určitých zraněních nebo při učení nových dovedností, protože si dokáže vytvořit nové cesty, zároveň je přizpůsobivý i v negativním slova smyslu. Pokud nemá nové a nové impulsy, zakrní. Pes, který neběhá, ztloustne.

Pokud přijdu na zkoušku s vědomím, že vstupuji na minové pole, že se vrhám do nebezpečného dobrodružství, že jdu riskovat, potom se mi smysly nastaví na nejvyšší citlivost. Moje tělo se stane seismografem. Přijímačem i vysílačem časoprostorových vln a kolektivní energie.

Na vnímání reality, ve které žijeme se podílí všechny smysly v dokonalé synchronizaci s mozkem. Na určování tvarů, vzdáleností, obličejů, úhlů, obrysů, barev či perspektiv se podílí miliarda buněk v syntéze všech smyslů. Od dětství se učíme konstruovat realitu v našem mozku, děje se to automaticky. Dysfunkce libovolného smyslového orgánu má pak samozřejmě vliv na způsob vytváření tohoto obrazu reality na sítnici naší mysli. Dobře víme, že od narození slepí lidé mají dokonale vyvinutý hmat a sluch, naopak neslyšící lidé excelují v čichu a zraku atd. Neurolog a psycholog Oliver Sacks popisuje ve svých knihách pacienty, kterým se kvůli nemoci či úrazu změnilo vnímání reality. Jsou to jedny z nejčtivějších „vědeckých“ knih, jež znám, mnoho „povídek“ bylo zfilmováno. Jeden příběh popisuje muže jménem Virgilius, který v dětství oslepl a ve čtyřiceti letech mu byl operací vrácen zrak. Jeho způsob „tvoření světa“ je s příchodem zraku naprosto narušen. Nebudu zde popisovat celý jeho osud, ale rád bych zacitoval delší úsek různých vybraných částí. Z mého pohledu jsou tyto vědecké (neurologické, ne psychologické) náhledy na vnímání spojené se Sacksovou zkušeností dokonalou inspirací pro divadlo, které je převážně počítačovým zážitkem:

„Virgilius mi později řekl, že v první chvíli po operaci nevěděl, co vidí. Bylo to světlo, pohyb, všechno smíchané a zmatené, nedávalo to

mysl. Zprostředka toho chaosu uslyšel hlas: Je to dobré? Pak teprve pochopil, že ta skvrna světla a stínů je obličej, zřejmě obličej chirurga. My, kteří jsem se narodili s dobrým zrakem, si takový zmatek umíme jen těžko představit. Protože od samého počátku máme všechny smysly v pořádku a navzájem je propojujeme, tvoříme svět viděného – viděných předmětů, pojmů a významů. Když ráno otevřeme oči, je kolem nás svět, který se učíme vidět celý život. Svět nám není dán: tvoříme ho skrze nepřetržitou zkušenost, kategorizaci, paměť, opětovné rozpoznávání.... Člověk nevidí, nevnímá zrakem izolovaně. Vnímání je vždy spojeno s chováním a s pohybem, zkoumáním a s dotýkáním se světa. Nestačí vidět, člověk se také musí umět dívat. Virgiliovi chyběl podnět, aby se díval aktivně... Smyslové vnímání samo o sobě nemá žádné 'šablony' pro tvar a vzdálenost, musíme se je 'naučit' zkušeností. Lidé, žijící celý život v hustém deštném lese, kde předměty nejsou nikdy vzdáleny víc než několik metrů, se neumí orientovat v otevřené krajině. Nemají představu vzdálenosti, natahují například ruce, aby se dotkli vrcholků hor... My, kteří máme všechny smysly, žijeme v prostoru a v čase. Slepci žijí jen ve světě času. Protože staví svůj svět ze sledu počitků (dotykových, sluchových, čichových), nejsou schopni udělat 'momentku' scény nebo děje simultánním vjemem, jak to děláme zrakem my, vidoucí lidé. Jestliže někdo dlouhou dobu nevidí prostor, přestane pro něj být srozumitelná i představa, idea prostoru. ... Plocha je určována časem... Lidé nejsou pro slepce přítomni, dokud nezačnou mluvit... Jsou v pohybu, jsou dočasní, přicházejí a odcházejí. Přicházejí z nicoty, v nicotě mizí. ... Procesy poznávání skrze smysly jsou procesy fyziologické, ale zároveň ryze osobní. Není to svět, který lidé vnímají a konstruuji stejně, ale vlastní, osobní svět – tyto procesy jsou svázány s vnímajícím 'já', s individuální vůlí, založením a stylem."¹

Ze všech smyslů neustále v bdělém stavu proudí ohromný datový tok do lidského mozku, kde dochází k jeho zpracování paralelně na mnoha úrovních. Lidský mozek zůstává nekomplexnější strukturou známého

¹ SACKS, Oliver. *Antropoložka na Marsu*. Praha: Dybbuk, 2009, s. 117,118,122,123.

vesmíru a ani tzv. „nová umělá inteligence“, která se snaží využít všech dostupných informací a co nejdokonaleji imitovat mozkovou činnost, tedy především schopnost učit se z vlastních chyb, nedosahuje v souboji s mozkem ani částečně podobné komplexity. Není mi nutně snažit se do hloubky porozumět tomu, „jak to ten mozek dělá“, výhodnější je sám na sobě provádět „smyslové experimenty“ a pak pozorovat reakce, a tak si tříbit a trénovat citlivost smyslů, učit se s nimi vědomě zacházet. Ten úplně nejprimitivnější experiment bude zavázat si oči a projít se v důvěrně známém prostředí. Nebo si dejte špunty do uší. Okamžitě zjistíte kolik neuvěřitelně složitých procesů dělá naše tělo (mozek) úplně automaticky. Jejich spouštěče a ovladače jsou uloženy kdesi v zadní části mozku, vyvíjely se během dlouhé evoluce a dnes na jejich správnou činnost nemusíme vynakládat žádné úsilí. Neznamena to ovšem nečinnost. Mozek „jede“ neustále na plné obrátky, jen nám toho málo „propouští“ do vědomí. Není divadelní zkouška také od toho, najít pro „zautomatizované“ jevy novou „vědomou“ cestu?

Cvičení, které jsem popisoval na začátku říká: Projděte se v nějakém přirozeném prostředí, třeba jen po chodbě školy. Vraťte se do ateliéru a projděte se stejně před spolužáky. Pozorujte rozdíl. To, co je nám dané, o čem nepřemýšlíme a co se děje automaticky – tedy např. chůze, dostává najednou nový rozměr a já ji musím „tvořit vědomě“, najít nová spojení, která „vyprodukují mojí chůzi“. A ideálem je, aby byla co nejvíce podobná mé „skutečné“ chůzi, tedy té, o které nepřemýšlím.

Výše zmiňovaný Sacks popisuje případ jedné pacientky, která přestala kontrolovat svoje pohyby, ruce se jí bezcílně mrskaly podél těla, nohy jí nenesly a dělaly si, co chtěly, postupně pacientka úplně ochrnula, došlo k celkovému svalovému kolapsu. Jenže fyziologicky byla úplně v pořádku, žádná poškozená mícha. Jediná cesta k diagnóze byla její výpověď: „Ztratila sem tělo.“ Sacks jí nechal udělat vyšetření temenních laloků a zjistil, že sice pracují, ale naprázdno. Nedostávají žádné informace. Poprvé v životě se tak setkal s totální ztrátou propriocepce. „O ‘klasických’ pěti smyslech víme, a nikdo je nemusel objevovat. Ten

šestý však objeven být musel – udělal to v devadesátých letech devatenáctého století Sherrington. Označil ho jako propiocepci, tedy vnímání vlastní, aby je odlišil od exterocepce, vnímání na základě počitků z vnějšího světa a od interocepce – od vnímání na základě vnitřních stimulů. Chtěl také zdůraznit, že jenom díky tomuto smyslu cítíme tělo jako svoji 'proprietu', jako své vlastnictví."¹ Sacks pacientce vysvětlil, že vědomí vlastního těla je dáno třemi smysly: zrakem, smyslem pro rovnováhu a právě propiocepcí. Naděje pacientky byla v tom, že když některý z těchto faktorů selže, další dva by měly být schopni ho nahradit. A tak se naučila dívat očima na své tělo, tedy zvnějšku, a díky tomu znovu začít dávat končetinám správné povely. Neuvědomělá zpětná vazba propiocepce tak byla nahrazována nejdříve uvědomělou, postupně však také částečně zautomatizovanou zpětnou vazbou zraku. I když se reflexy stávaly plynulejšími a integrovanějšími, už nikdy se nezbavila pocitu, že „ztratila své tělo“.

Zkoušet si uvědomovat „neuvědomovanou“ činnost, reflektovat instinktivní, je základním hereckým cvičením. Přemýšlet o tom, jak se v mé mysli tvoří model mého vlastního těla, jak automaticky určuji jeho pozici v prostoru a s tímto poznáním dále nakládat. Zkoumat ustálené vazby na svém vlastním těle, pak je zpřetrhat a zkoušet hledat nové „triky“, hledat „druhou přirozenost“. Není hledání jevištní autenticity hledáním jakési „druhé přirozenosti“?

„Nejdůležitější věci nám zůstávají skryty ve své všednosti a samozřejmosti. Skutečný základ svého poznání nevnímáme.“

Ludwig Wittgenstein

O svém těle normálně nepochybujeme. Je nesporné, je tady. Pro některé filozofy je vědomí našeho těla tou nejzákladnější jistotou, východiskem všech našich dalších jistot. Toto je má ruka, tím jsem si jist, a proto jsem si jist i dalším. Případ pacientky neurologa Sackse dokazuje, že i tato jistota může být zpochybněna, i základní kámen může být podkopán. Stoprocentní jistota neexistuje.

¹ SACKS, Oliver. *Muž, který si spletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk, 2008, s. 54.

Jako režisér jsem mnohokrát zažil pocit naprosté nejistoty, ohrožení ze ztráty autority, strach z toho, že nevím... Většinou se z těchto momentů narodily ty nejzajímavější či nejoriginálnější inscenace. Dnes už stav „nevím“ přijímám jako výzvu. Není to prázdné „nevím“, je to „nevím“ zpochybňující a pochybující, „nevím“, které vyzývá k akci, k pátrání, k tvorbě „ze sebe“, ne na zadání, nutí nás hledat nová řešení, přizpůsobovat se momentálním stavům. Berme nejistotu jako výhodu. Na zkoušce můžeme překračovat limity, za které bychom se nikdy nepustili, můžeme opouštět bezpečná území, a jedině mimo ně leží poklad.

„Rostlina je především dynamická. Tím, jak se mění, dokazuje, že je živá.“

B. Marx

Držitel Nobelovy ceny a jeden z nejoriginálnějších teoretických fyziků Richard Feynman napsal v knize Radost z poznání: „Myslím, že je mnohem zajímavější žít s nejistotou v duši, než si být jistý věcmi, které mohou být nesprávné. Mám svoje přibližné vědění a možnou víru a různé stupně nejistoty v různých záležitostech, ale absolutně jistý si nejsem ničím a existuje spousta věcí, o nichž nevím vůbec nic, jako zda má smysl si klást otázku proč tu jsme, a co ta otázka znamená. Můžu o tom nějakou dobu přemýšlet, a když to vypadá, že to nevyřeším, tak prostě přejdu k něčemu jinému. Já tuhle odpověď znát nemusím, neděsí mě, že něco nevím, že jsem ztracen v tajemném vesmíru a nevím proč, což je – pokud to můžu posoudit – situace, v níž jsme. Mě to prostě neděsí.“¹

Cvičení: Sledujte pozorně předmět před sebou. Povolte pozornost. Neuhýbejte očima, ale myslí se zaměřte na předmět, který je na periferii viděného. Aniž uhnete očima „prohlížejte“ si důkladně tento předmět na kraji zorného pole. Povolte pozornost a zadívejte se na zvolený předmět přímým pohledem. Pozorujte rozdíly.

¹ FEYNMAN, Richard. *Radost z poznání*. Praha: AURORA, 2003, s. 48.

Cvičení: Sežeňte si libovolný audio nahrávací přístroj, ideálně se směrovým mikrofonem. Dejte si sluchátka na uši, zapněte nahrávání a poslouchajte. Natáčejte směrový mikrofon na konkrétní jevy. Na lidský hovor, na stromy, na projíždějící auta, přiložte mikrofon k trávě atd. Uvědomujte si, kolik zvukových vjemů při normálním vnímání „přehlížíte“. Potom si sluchátka sundejte a zkuste stejně intenzivně vnímat ruchy bez přístroje.

Cvičení: Jednomu z vás zavažte oči. Ostatní stojí kolem něj, vodí ho po prostoru, předávají si ho a posléze ho i nadzvednou a dotyčný „pluje“ prostorem. Stále však jemně, plynule a pomalu, aby měl šanci vnímat svůj pohyb prostorem. Postavte ho zpět na zem a řekněte, ať ukáže na jeden konkrétní bod v místnosti, např. dveře.

Cvičení: Běžte do nejbližšího obchodního centra, ideálně do oddělení parfumerie. Zavřete oči. Soustředte se plně nejdřív na zvuky. Nejdřív slyšíte jen hluk. Začněte „dešifrovat“ zvuky. Nejdřív ty výrazné - ruch pokladny, dveří, výkřiky lidí... Zkuste myslí odstínit indiferentní šum a nacházejte zvukové detaily – hučení klimatizace, útržky rozhovorů, narážení nákupních vozíků... Přepněte na vnímání pachů. Postupujte stejným způsobem. Vnímejte rozdíly mezi pachem parfémů a lidí procházejících okolo. Nyní se soustředte na vnímání kůží. Měli byste být po chvíli schopni rozeznat jemné rozdíly tlaků vzduchu při průchodu nakupujících kolem vás, cítit lehký vítr při otevírání dveří, zkrátka pociťovat na vlastní kůži celý prostor. Otevřete oči – měl by to být šok – zostřený zrakový smysl „nezvládá“ tolik impulsů naráz. Na chvíli oči zase zavřete. Toto cvičení je dobré provádět několikanásobně, postupně ztěžovat.

Cvičení: Lehněte si na zem. Úplně se uvolněte. Nechte ostatní manipulovat pomalu vaše bezvládné tělo. Hýbou vám končetinami, možná vás dokáží i postavit, animují vás, to vše bez vaší minimální vůle. Zkuste nyní přesně zopakovat předešlý pohyb vašeho těla, nyní ovšem sami, bez animátorů.

Cvičení: Všichni chodíte volným prostorem, rovnoměrně ho zaplňujete. Na tlesknutí vedoucího se zastavíte. Posléze může tlesknout kdokoli z vaší skupiny. Posléze si může každý tlesknout kdy chce, pro sebe. Pozorujte rozdíl v reakci těla a mysli, když impuls (tlesknutí) přichází zvenčí (od učitele), od jednoho z vás (jednoho z chodících) a od vás samotných.

Cvičení: Dávejte sami sobě hlasité příkazy, které okamžitě vykonáte. Např. Rozejdu se. Zastavím se. Ohnu se. Otočím se. Zakašlu. Posléze zkuste celou akci zopakovat bez příkazů jako jedno plynulé jednání. Zkuste to ve dvou, kdy si příkazy dáváte vždy jeden po druhém. Zkuste to ve třech.

Náhoda

„Záměrnost dává pocítiti dílo jako znak, nezáměrnost jako věc - je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomií umění.“

Jan Mukařovský

Všechny inscenace, jež pro mě osobně byly určitým způsobem přelomové, mají jeden společný rys. Jejich generální nápad, který dal všem dalším smysl, se zrodil vlastně z náhody. Po dlouhé a náročné snaze se v nestřeženém okamžiku stalo něco, na co podvědomě čekáte, ale nevíte, jak přesně to bude vypadat. A náhle máte klíč.

Fyzika do jisté míry postupuje podobně. Někdo z teoretických fyziků přijde na to, že musí existovat jistý jev nebo částice a experimentální fyzik ji za dlouhou dobu, často díky náhodě, skutečně objeví a jeho existenci potvrdí. Anebo také ne. Což znamená, že předpoklad byl mylný. Démokritos předpověděl existenci atomu asi 400 let př. n. l a teprve v roce 1980 se podařilo atom skutečně pozorovat. Celou tu dobu mohla být teorie atomů vlastně slepá ulička.

Při zkoušení *Indiána v ohrožení* v brněnském HaDivadle jsme postupně zavrhlí asi deset koncepcí. Inscenace měla být zahajovacím kusem cyklu mapujícího celé 20. století, a protože jsme za počátek minulého století považovali, stejně jako Paul Johnson ve svých *Dějínách 20. století*, objev teorie relativity, snažili jsme se po celou dobu najít způsob transformace tohoto zásadního fyzikálního objevu do divadelního jazyka. Klíčem nám byl dopravní prostředek, na kterém sám Einstein demonstroval nejčastěji svou novou teorii širší veřejnosti, tedy vlak. Měli jsme tři paravány, které postavené vedle sebe v pravidelných rozestupech tvořily jako by okna a stěny vlaku, a před nimi byly sedačky na kolečkách. Všechny naše dosavadní pokusy byly buď příliš vzdálené tématu, nebo naopak příliš ilustrující, příliš výkladové nebo banální. Nedařilo se nám přijít na základní scénický nápad, jenž by pomohl přenést podstatu jiného vnímání reality, kterou přinesl objev relativity. Chtěli jsme, aby diváci měli možnost zažít přímo onu proměnu myšlení, ne aby pozorovali představení

o teorii relativity. Ve chvíli malomyslnosti, kdy atmosféra na zkoušce nesla čitelné rysy vyčerpané invence všech zúčastněných, jsem zadal úkol, aby se dva herci vepředu synchronně posouvali jedním směrem v sedačkách a vytvářeli tím iluzi, že se celý vlak dává do pohybu. Herci začali akci, jenže v ten moment technik, spravující vzadu prostřední paraván najednou nechtěně hnul celým tím paravánem proti pohybu herců a zároveň další technik, který mu něco nesl, se mihnul v okně mezi těmi dvěma paravány, jež se od sebe vzdalovaly. A já stál a „zíral“ na základní divadelní iluzi pohybu zmnoženou nezáměrnou aktivitou do neuvěřitelné dimenze. Hýbalo se popředí jedním směrem, pozadí opačným, to vše ukotveno dalším zcela neiluzivním pohybem člověka po scéně. Každý pohyb ovlivňoval vnímání celé scény, byl porušen zažitý způsob percepce „divadelních kouzel“, rozklížen na prvočástice a složen úplně jinak, než náš mozek očekává a než je uvyklý. Překvapivé vykojení vnímání. Pak se můj vlastní divácky vjem propojil se vším, o čem jsme do té doby mluvili a četli, a také se všemi dosavadními nápady, které nikam nevedly, a v jedné vteřině jsem viděl obrysy celé inscenace, všechno zapadlo. Tyhle chvíle „osvícení“ se dějí prakticky při každém zkoušení. Najednou vás zalije blaho, zažijete pocit ohromné satisfakce, protože si uvědomíte, že všechno to předchozí trápení bylo nutné. Je to, jako když se topíte, „šlapete“ vodu z posledních sil a najednou ucítíte pod nohou vrcholek kamene. Stojíte na špičce jedné nohy, ústa těsně nad hladinou, není to nic moc, ale už víte, že se neutopíte.

"Čistá náhoda a jen náhoda, absolutní, ale slepá svoboda je u kořene ohromující stavby jménem evoluce."

Jacques Monod

Náhoda má tisíce definic, deterministických, výpočetních, fyzikálních, biologicko-evolučních, její nezáměrnost, nepředvídatelnost má spoustu filozofických rozborů. Zdeněk Hořínek i Jan Schmid citují ve svých statích o náhodě Montaigne z jeho Esejů: „A nepřekonala náhoda malíře Protogena v dovednosti umělecké? Když do všech podrobností a ke své

spokojenosti dokončil obraz unaveného a zemdleného psa,¹ nemohl zobrazit pěnu a slinu tak jak chtěl: jsa rozmrzen svým dílem, vzal houbu a tak, jak byla plna rozličných barev, mrští ji na plátno, aby všechno smazal: náhoda řídila ránu přesně na psí tlamu, a tak nahradila, nač nestačilo umění.“²

V divadelním významu nevidím velký rozdíl mezi náhodou a nápadem. Náhoda je pramen nápadu. Nápad vás přece „napadne“. Zezadu na vás skočí v nestřeženou chvíli. A vy ho buď chytíte a zpracujete, nebo se jenom leknete. Málokdy nápad vysedíte, spíš vám znenadání vyskočí z koktejlu myšlenek a asociací, přiživených právě teď viděným nebo slyšeným. Náhoda je past, do které se chytne nápad. V Čechách s náhodou jako s plnoprávnou součástí tvůrčího procesu nejvíc pracuje od svého založení Studio Ypsilon - zde jsou slova jejího principála Jana Schmida: „Žádné umění se neobejde bez podílu náhody dané okamžitou inspirací nebo náhlým zásahem zvenčí, který se mu hodí a tvůrci jej umí přijmout. O to nám právě jde: umět s náhodou počítat a dál zacházet. V naší divadelní praxi je náhoda kořením, které dává každé inscenaci chuť autenticity. V naší divadelní praxi má náhoda programový charakter. I když pracujeme důsledně podle předem stanoveného inscenačního vzorce, počítáme s náhodou jako s prostředkem, který nás může přivést k nejvýraznějším, nejvýmluvnějším, nejpřesvědčivějším scénám celého představení, se kterými jsme původně vůbec nepočítali.“³

V procesu zkoušení je pro mě proto náhoda jedním z nejpodstatnějších hybatelů, ona přináší nečekané nápady, nové okolnosti, mění vše za běhu, nutí nás nahlížet situace z nového úhlu, přizpůsobovat se, je vždy o krok před námi, brání stereotypu, dělá ze zkoušky jedinečnou dobrodružnou událost. Náhoda nepřijde sama: musíte mít záměr, aby vás mohlo překvapit nezáměrné. Anne Bogart tomu říká *„prostřít při večeři jeden talíř navíc, co kdyby přišel nečekaný host.“*⁴

¹ Právě jsem opravil překlep ve slově „spokojenosti“, protože jsem napsal „psokojenost“. To by mohlo znamenat jakousi psí spokojenost. Dobrá náhoda - co sama rozvíjí psí analogii.

² SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006, s. 18.

³ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006, s. 18.

⁴ BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 55.

Na náhodu musíte být připraven, ale nemůžete ji přivolat. Čekat na náhodu je aktivní činnost, jako když zalehnete na lovu - číháte. Ležíte nehnutě, ale aktivně. Jste opět oním seismografem se senzory vytočenými na nejvyšší možnou citlivost. Máte „políčíno“ na náhodu. Potom vás může přepadnout i mimo zkušební sál. Všichni určitě znáte ten pocit, kdy se vám dějí zvláštní události a situace, jež se tváří náhodně, ale vy se nemůžete zbavit dojmu, že zapadají do jakéhosi vzorce, který jste možná nedefinovali úplně vy, ale tušili jste jeho obrysy.

„Domnívám se, že příroda, okolnosti, dekorace před natáčením, ba i sám natočený materiál před jeho sestřihem bývá moudřejší než autor a režisér.“

Sergej Ejzenštejn

Při zkoušení inscenace *Ubu se baví* jsme se ocitli opět v krizovém bodě. Celou inscenaci jsme stavěli jako cestu několika pasažérů letadlem, ale teď jsme nevěděli, jak dál, vypadalo to, že dosavadní činnost byla slepá ulička a budeme muset začít znovu. Šel jsem po zkoušce po ulici a úplně náhodně, bez konkrétního záměru, jsem se podíval do výlohy knihkupectví s křesťanskou tematikou, kam normálně nechodím. Byl to jen ten měkký, letmý pohled za chůze. Přešel jsem výlohu a zastavil se. Něco v tom rychlém pohledu upoutalo mou pozornost. Vrátil se a hledal, co to bylo. Hned mi padl zrak na malou žlutou knihu, která měla na obalu obraz testovací figuríny při automobilových nárazových testech, ale zde seděla v kostelní lavici. Hezký divadelní obraz. Vešel jsem dovnitř a otevřel knihu na náhodné stránce. Četl jsem: „Pasažéři šíleli, spustily se kyslíkové masky, světla blikala, děti plakaly. V kabině přestala fungovat elektřina a letadlo ztratilo výšku. Pilot lhal se zařatými zuby, že vše je v pořádku, než se mu vypnul mikrofon...“¹ Bylo to jakési podobenství obratu na víru. Ale také to bylo pokračování naší inscenace přesně v bodě, kde jsme se zasekli. Jak píše Kundera: „Ptáci náhod se nám začali snášet na ramena“.²

¹ HART, Mark. *Crash test*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2009, s. 13.

² KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, s. 51.

„Jen náhoda se nám může jevit jako poselství. To, co se děje nutně, co je očekávané, co se opakuje každý den, je němé. Jen náhoda k nám promlouvá. Snažíme se v ní číst, jako čtou cikánky z obrazců, které vytvoří sedlina kávy na dně šálku.“

Milan Kundera (Nesnesitelná lehkost bytí)

Síla náhody vás při zkoušce vždy postaví do role diváka. Funkce režiséra je dočasně potlačena, protože zažíváte překvapivou událost, která je mimo váš plán. V případě Indiána v ohrožení to bylo zaškobrtnutí technika, což spadá spíš do kategorie „nehody“, může to být cokoli subtilnějšího, výkřik, pád či náhlá reakce herce, zkrátka jakýkoli jev vytrysklý ze spontánnosti. Třeba jen nedorozumění. Při zkoušení *Pána Času* jsem řekl Jirkovi Zemanovi, který byl v dlouhém plášti a masce, aby dělal takové dlouhé, táhlé pohyby, trochu v podřepu. „Takový tai-či,“ křikl jsem na Jirku, který sebou začal bizarně mrskat a otáčet se, připomínalo to cokoli, jen ne tai-či. Směji se a křičím: „Tai-či, proboha!“ A on přidá ve svých neuvěřitelně originálních škubech, které roztáčely plášť takovým způsobem, že výsledný efekt byl daleko lepší, než kdyby prováděl tai-či pohyby. Jirka totiž přes masku slyšel povel: „Tanči!“

Mám rád, když se takových omylů děje při zkoušení co nejvíce. Samozřejmě jen některé mají právo mít zásadní vliv na koncepci inscenace, nicméně pokud jste správně nastavili hrací pole, pokud jsou všichni správně „napojeni“, většinou vám náhody zapadají do koncepce sami, což je jeden z nejhezčích pocitů při zkoušení. Daleko náročnější se ukazuje věřit tomuto primárnímu diváckému zážitku po zbytek zkoušení, jak už jsem o tom psal v kapitole *Naslouchání*. Ve chvíli, kdy totiž začnete fixovat původně nezáměrný element a vkládat ho do struktury inscenace, ztrácí svou autenticitu, ztrácí zábavnost a efektnost, kterou měl ve chvíli vzniku. Je to samozřejmé, protože se snažíte opakovat spontánní, zreprodukovat jedinečné, zmechanizovat náhodu, zakonzervovat přítomnost. Musíte kolem toho „zaškobrtnutí“ vystavět celé složité lešení, komplikovanou opěrnou konstrukci přesné interakce mnoha složek, ale

pokud byl váš divácký instinkt správný, věřte, že ve chvíli, kdy diváci přijdou a začnou vnímat, poslouchat, dívat se, cítit, celé lešení spadne a zůstane zase jen to nahé „zaškobrtnutí“ v celé své spontánnosti, diváci zažijí živý moment stejně jako vy při zkoušce. Divák bude jíst čerstvé ovoce. Důvěřujme divákovi v nás.

To, jak nakládáme s nezáměrným při zkoušce, se samozřejmě odráží i při představení. I „wilsonovsky“ dokonale přesné představení se liší jedno od druhého, vždy dojde k nepředvídatelným změnám v důsledku nečekaných zásahů „shůry“, ať už malých či větších. Může spadnout kulisa, mohou vypadnout pojistky, může onemocnět herec, může si kýchnout divák v nejtěšším místě inscenace. Takový je prostě každý projev „naživo“, život sám.

Nechci psát o tom, do jaké míry mají či nemají herci brát během představení náhodné momenty „do hry“. Záleží vždy na druhu divadla, žánru, složení publika, osobnosti herce nebo na individuálním vkusu.

Jsem přesvědčen, že se dá „nezáměrné“ během představení do jisté míry předpřipravit, dá se začlenit do tektoniky díla, a to především přes herce. Způsobem vedení zkoušky. Střídáním uvolněnosti a koncentrace, hlubokého ponoru do detailu s lehkým během po povrchu, upozorňováním na mimochodné děje, na nezáměrné jednání, vysíláním cíleně falešných signálů, ale to vše při neustálém vytyčování kvóty, kterou chceme dobýt. Je-li herec během zkoušek připraven vnímat sám sebe uvnitř hry i nad ní, je-li si vědom celkového obrazu, a přitom se umí soustředit na detail, dodržuje-li pravidla, která jsme si vytyčily, ale zároveň je bere jako možnost svobodného pohybu, dokáže-li rozumově chápat téma, a přitom se nechat vést intuicí, zkrátka přijímá-li fakt, že on je tvůrcem hry a zároveň ho hra samotná vysoko převyšuje, potom se dá zkrotit a osedlat náhoda i během představení. A teď nemám na mysli onu „tlustou“ náhodu, jako když se opozdí herec na výstup a druhý to okomentuje, „vtáhne to do hry“, mluvím o mnohem subtilnější náhodě, která tvoří v divadelním sále tu atmosféru jedinečného zážitku, utvrzuje

diváky v přesvědčení, že jsou přítomni něčemu, co se nebude nikdy opakovat, že jsou očití svědkové neopakovatelného originálního zážitku, o kterém budou moci vyprávět. Ne tím, že herec pohotově komentuje rušivý odchod jednoho z diváků, ne tím, že odhaluji chybu, což samozřejmě diváky vždy baví, ne tím, že dávám nahlédnout do divadelní kuchyně, ale tím, že divákům dávám jemný, ale hmatatelný důkaz autenticity tohoto zážitku, jedinečné přítomné chvíle, jež společně prožíváme.

Jednou mě kamarád architekt prováděl novou budovou, kterou navrhoval. Krásná, čistá, jednoduchá, jen sklo, ocel a dřevo. Současný úsporný styl. Rovné, geometricky strohé tvary. Nikde nic navíc. Ukazoval mi patro za patrem, vždy jsme do dalšího patra popojeli výtahem. Když jsme jeli z pátého do šestého patra, zeptal se mě můj průvodce, zda jsem si něčeho nevšiml. Po chvíli váhání jsem řekl, že se mi ten časový interval zdál trochu delší než mezi jinými patry. Můj kamarád se tajemně zazubil a říká: „Tobě to můžu říct. Mezi pátým a šestým je tajné patro. Takové 'půlpatro'. Je uvedeno v neoficiálních plánech, ale ne v kolaudačních.“

Od té doby mě pronásleduje představa inscenace jako budovy s tajným patrem. Patrem pro náhodu.

Cvičení: *Sedněte si do kruhu, jeden z vás řekne slovo, vedle sedící na něj naváže. Každý z vás může říci pouze jedno slovo v pravidelném rytmu, kdo poruší rytmus, vypadává. Cílem je vytvořit smysluplný příběh. Nevymýšlejte slova, jen navazujte na to, co už jste slyšeli. Pak začněte znovu, jen navíc si v duchu každý počítejte sestupně od sta do nuly.*

Cvičení: *Rozdělte se do skupin po čtyřech. Piště dopis tak, že každý z vás napíše jedno slovo a předá papír dalšímu.*

Cvičení: *Utvořte dvojice. Postavte se proti sobě. Zklidněte se. Tvořte zrcadlo. Každý minimální pohyb jednoho z vás se hned musí zrcadlit v druhém a naopak. Vzájemně se „zrcadlíte“, bez časové prodlevy. Tedy cílem je zrcadlově převrácený, ale totožný pohyb tvořený oběma naráz. Ne kopírování s mírným zpožděním, ale současně a společně tvořená činnost, jako byste byli jedno tělo, jedna mysl. Začněte velmi pomalu, postupně zrychlujte. Zkuste přidat i slova (vyslovovaná oběma zároveň, tedy opět nevymyšlená, ale současně tvořená).*

Nedokončenost

„Divadlo je v každém okamžiku hotové a nehotové zároveň.“

Jan Schmid

Znáte ten stav, kdy jste začali číst knihu, která vás hned ze začátku vtáhla naplno do sebe, ale čas na čtení máte vždy až před spaním? Jak se těšíte na večer, a hned po ulehnutí ji otevřete na stránce, kde jste naposledy skončili, přečtete si pár řádek dozadu, abyste se rozpomněli a dostali do děje a pak pokračujete dál? Co je tím velkým lákadlem? Stav rozečtenosti! Vy máte rozečtenou knihu! Rozečtená kniha je otevřený poklad, je to kniha ve stádiu zrodu. Až ji dočtete, bude to jen další věc v knihovně, ale teď je to - kniha. A když je to navíc kniha, jež vás opravdu „chytla“, nesnažíte se před dočtením záměrně brzdit tempo? Já to tak dělám. Proč? Protože si ji chci uchovat co nejdéle rozečtenou, tedy živou.

Divadelní zkouška by měla být permanentně rozečtenou knihou.

„Co vnímáme jako přítomné, je živý okraj paměti s nádechem očekávání.“

Alfred North Whitehead

Stav permanentní nehotovosti je pramenem přítomnosti. Přítomnost není bod. Je to průběh. Má svou kratičkou minulost – retenci a také očekávání příštího – protenci. Abychom mohli plynule číst, abychom mohli skládat písmena ve slova, musíme si vždy to průběhové „ted“ udržet chvíli v paměti, ale retence není vzpomínka, protože vzpomínka se musí vyvolat a na to při procesu čtení nebo slyšení prostě „není čas“. Retence je setrvačnost vnímání, nemá žádné ostré okraje, retence končí svou ozvěnou, menší retencí a retencí retence atd. Stejně tak protence, která díky svému slábnoucímu echu směrem dopředu umožňuje, abychom byli překvapeni, protože jsem čekali něco jiného. Bezprostředně vnímané a zakoušené (prezentace) spolu s retencí a protencí tvoří tedy časový dvorec, naši zkušenostní přítomnost. Představte si žhavý bod, který vrhá své plameny před sebe i za sebe. Jako kometa, která má dva ocasy. A její

střed, její nejsilnější zářící bod se neustále posouvá v čase. Kdyby se zastavil, přestane žhnout, z prožitku přítomnosti se stane fotografie. A fotografie je věčná, ale mrtvá. Právě onen permanentní posun v čase, ta nepolapitelnost, nestálost, a pomíjivost je zdrojem energie. Přítomnost je oheň, ve kterém je spalován čas.

„Pamatujte, nevěřte ničemu proto, že jsem to řekl já. Nikdy nevěřte ničemu, pokud to neprožijete. Prožitek je vždycky otevřený, přesvědčení je vždycky uzavřené, dokončené. A pamatujte, prožitek má krásu, protože je nedokončený.“

Buddha (svým žákům)

Osobně se při zkouškách vždy snažím, aby se dokončovalo – tedy definitivně fixovalo - co nejpozději. Čím déle je zkouška kotlem tavícím živou hmotu, tím lépe. Když zatuhne ve formě, už s ní mnoho neuděláme, hmota dostala svůj tvar. Divadlo už z principu nebude zcela dokončené nikdy. V permanentní nehotovosti je zakódována pomíjivost jakožto hlavní divadelní zákon. Diváci pod kotlem opět roztopí a hmota ve formě opět změkne, nicméně tvar už by ztratit neměla, tedy mluvíme-li o (nepřesně nazvané) tradiční inscenaci, ne o čisté improvizaci či happeningu.

Naším úkolem na zkouškách je snažit se nehotovost vyvolávat uměle, nic nedokončovat a dokončené znovu rozkutat, stále kolektivně vytvářet otevřený systém, tedy udržovat stav, kterému se říká „ve fázi zrodu“. Dnes se stalo poměrně módním ukazovat veřejně projekty ve chvíli, kdy ještě nejsou dokončené, aby mohl kontakt s divákem ovlivnit postupující práci, což pokládám za velmi šťastné. Říká se tomu „work in progress“. Divadelní zkouška by tuto nálepku neměla ztratit nikdy, stále je to „work in progress“. Samozřejmě že se věci postupem času fixují, zpřesňují a staví na sebe, to ale neznamená přijmout je za dořešené a ukončené. Vše se může kdykoli „vrátit k projednávání“. Musíme se naučit neodškrtnout si v hlavě, co už je za námi (např. dnes jsme udělali pět stránek textu), proces fixace vnímat jako dočasný, vždy mít v hlavě

připravenou možnost, že se bude měnit vše od základu. Věřte, že i kdyby se už neměnilo nic, váš přístup ke zkoušení bude úplně jiný. Berete-li celé zkoušení jako proces otevřený do poslední chvíle všem proměnám, vede vás to k úplně jinému druhu existence na zkoušce, k jinému druhu koncentrace, uvažování, fixování a celkového vnímání. Jste ostražitější, bdělejší, aktivnější, „ohebnější“, stále ve stavu „připravenosti“, tedy stále „našlápnuti“. Zdá se to být marginální, ale z osobní zkušenosti vím, jak je těžké na princip „vše se může kdykoli změnit“ přistoupit. „Nikdy definitivně nefixovat“ totiž v praktické herecké práci znamená spíše neustále fixovat a „odfixovávat“. Dělat si skici i hotový obraz zároveň není snadná věc. Vyžaduje to herce trénovaného velmi specifickým způsobem především co se práce s pamětí týče.

„Paměť je výsadou blbých. Chytrý nemá čas si pamatovat, chytrý musí vymýšlet.“

Jan Werich

Počítačům jsem nikdy moc nerozuměl, ale myslím, že chápu zjednodušené rozdělení na paměť RAM a paměť ROM. „RAMka“ je paměť, ve které jsou uložena všechna data, se kterými se zrovna pracuje, je to operační paměť, tedy velmi svižná na vyhledávání, ale neumožňuje trvalé ukládání dat, s vypnutím počítače se maže. ROMka je proti tomu pomalejší paměť, která ukládá data trvale. Je to pevný disk. Každý počítač má samozřejmě svůj mozek – procesor, který má ale také svou vlastní paměť. Procesorová paměť je vůbec nejrychlejší, jelikož data nejsou přenášena po vnější sběrnici mezi procesorem a pamětí, ale přímo po vnitřní sběrnici procesoru.

Mnoho českých herců používá při zkoušení především ROMku. Tvrdé uložení dat. Jenže ta by měla být vlastně jen pomocnou pro ostatní, rychlejší paměti. Jako herec musím být schopen „přepínat“ mezi druhy pamětí, rychle ukládat jednotlivé pokusy, ale také je mazat a „přeukládat“ dalšími verzemi, ideálně si chvilkově pamatovat více verzí jedné situace

a porovnávat rozdíly, „vybírat za pochodu“, což vyžaduje vysoké nároky právě na RAMku, rychlou operační paměť. Myslím, že toto se dá do jisté míry naučit, je to víc řemeslo než talent. Je to věc hereckého přístupu. Zažil jsem herce, jenž odmítl změnit jednu rekvizitu, kterou používal během zkoušení, se slovy: „Vy jste se zbláznil, vždyť je týden do premiéry.“ Zažil jsem ale i herce, jenž odmítal přepisovat si už jednou škrtnutý text dokonce měsíc před premiérou, protože už to měl „postavené“. Herci mají pocit, že když měním scénu, která je „už jednou hotová“, že jim beru jejich jistoty, na kterých staví. Opak je pravdou. Jistota herce roste s mírou flexibility, se schopností vypořádat se s nečekaným, s ochotou přijmout nové. Při zkoušce hledáme kameny, po nichž se dá přejít řeka. Ale vnější podmínky se mění, a tak se mění i ideální cesta. Herec, který zatvrzele nelpí na jednom objeveném bezpečném přechodu a je vytrénovaný přizpůsobovat se momentálnímu stavu řeky, její výšce, síle a směru proudu, zvládne přejít řeku i v extrémních podmínkách. Bude si jistější sám sebou.

„Každý chce být Cary Grant. Dokonce i já chci být Cary Grant.“

Cary Grant

Často jsem řešil problém záznamu zkoušky. Do jaké míry se má materiál vniklý často ze spontánnosti, z neřízené náhody, řízené improvizace či cvičné hry zaznamenat a tím vlastně ukončit. Do jaké míry máme být schopni reprodukovat přesně to, co se včera na zkoušce událo?

Říká se, že Mnouchkinová zapisovala úplně všechno, respektive její asistenti těsnopisem archivovali vše tak, aby nezapadl žádný dobrý nápad. Když se videozáznam rozšířil jako běžně dostupné médium, změnilo to zásadně zkušební proces třeba amerických The Wooster Group a posléze i jejich jevištní poetiku. Tim Etchells tráví se svým souborem Forced Entertainment hodiny pozorováním předešlé zkoušky. Kameru, která je vzadu v sále, zapnou při začátku zkoušky a na konci vypnou. Je to skutečné „oko zvenčí“. Dnešní technologie dovoluje vytáhnout z kapsy mobilní telefon a natočit si okamžitě libovolný moment zkoušky.

O problému záznamu je potřeba přemýšlet odděleně z režijního a hereckého hlediska. Pro režiséra je bezpochyby výhodné, může-li porovnávat „denní práce“, nicméně kdykoli se přímo při zkoušce zapisoval text vzešlý z improvizace, dožadovali se později herci papíru. Přestali myslet jevištně, přímo v situaci, ale přes určitého prostředníka. Už neexistuje jen herecká paměť, je nějaký nosič informace, pomocník, na kterého se mohu spolehnout. Přítomnost se obrací do minulosti. Přemýšlím „přes papír“. Divadlo zapsané na papíře se stává literaturou. Jakýkoli záznam divadlo umrtvuje, divadelní moment se stává dokončeným.

Mám za to, že při zkoušce by mělo být co nejméně mediátorů mezi inspirací, jevištním hledáním a výsledným tvarem. Zarezonovalo-li něco, objevil-li se zajímavý moment, náhodně vytanul nečekaný potenciál, je lépe ho ihned divadelně zpracovat. Okamžitě ho začít obracet z různých stran, tesat a obrábět, hledat jeho ideální podobu a místo ve struktuře. Pracovat s ním bezprostředně na jevišti. Bez záznamu. Neplatí to samozřejmě plošně, všechno se musí posuzovat flexibilně vzhledem k danému tématu a způsobu práce, nicméně kdykoli došlo při zkoušce k momentu „rozpomínání se“ na to, co jsme udělali včera, zjistil jsem, že pokus o živou okamžitou rekonstrukci včera fungujícího momentu je přínosnější než pokus o přesnou reprodukci té určité sekvence, ať už podle videa nebo papíru. Rekonstrukce je další patro tvořivého procesu jedné situace, reprodukce je jen pokusem o imitaci.¹

Zkrátka za nejideálnější médium pro „záznam“ zkoušky považuji herce samotné. Co si sám herec pamatuje přes slova, myšlenky nebo gesta, přes vizuální či tělesnou paměť, to je ten podstatný materiál, uchovaný samotným lidským tělem. Ve své nedokonalosti je právě lidská bytost ten pravý filtr pro divadelní zkoušku, organické síto, které propouští a zachytává zcela jiným způsobem než videokamera. Naše lidská paměť je

¹ Co nám včera přišlo geniální, a byli jsme si jisti, že je to hotové, se ve světle nového dne jeví jako více či méně komické až trapné, musíme to znovu zkoušet, zkoušet zkoušené a tím neustále přizívat oheň, udržovat plamen.

záhadou sama o sobě. Dnes víme, že existuje dlouhodobá paměť, jež uchovává důležité informace získané během života, podílí se na fungování podvědomí a samotné tvorbě osobnosti, máme ale také krátkodobou, která ukládá jen v krátkých časových úsecích a má omezenou kapacitu, ale řešíme pomocí ní aktuálně nastolené problémy, dnes už také víme, že ukládá samotné tělo, naše smysly. Tzv. sensorická paměť jsou vlastně jakési zásobníky přímo za našimi smysly, které chvilkově podržují vjemy procházející těmito orgány, setrvačnost zrakového vjemu je asi desetina vteřiny, sluchový vjem se podrží až tři vteřiny. A tak bychom mohli pokračovat. Interakce těchto složek je nepředvídatelná, vždy v závislosti na mnoha faktorech včetně osobnosti herce, což je myslím pro otázku záznamu zásadní. Podle Atkinson-Shiffrinova modelu jsou všechny vnější podněty zpracovány našimi smysly a převedeny do sensorické paměti – tam proběhne třídění na podstatné a nepodstatné. Informace vyhodnocené naším podvědomím jako nedůležité, jsou odstraněny, ostatní pokračují do krátkodobé paměti. Tam jsou okamžitě využity a následně zapomenuty nebo jako důležité pokračují dál a jsou uchovány v dlouhodobé paměti, odkud mohou být znovu vyvolány nebo po určité době zapomenuty. Člověk je ideální záznamové médium.

Pokud už zapisuji tzv. „konečnou verzi scénáře“ (a i tomuto pojmenování se bráním), dělám to z technické nutnosti, aby mohli „kluci v kabině“ svítit a zvučit podle poznámek, které si do textu potřebují zaznačit. V ideálním případě bychom vůbec tu papírovou verzi scénáře nepotřebovali, protože i zvukoví a světelní mistři by byli od začátku přítomni na zkouškách, byli by přirozeně včleněni do organismu celé inscenace a představení potom svítili a zvučili v sice uložených krocích a změnách nálad, ale ne podle papíru, nýbrž jako by byli přítomni spolu s herci na jevišti, sledující průběh. I jejich těla by byla součástí zkušebního procesu a posléze i představení.

„Nic neexistuje samo o sobě, vše se dá definovat jen ve vztazích.“

Tao te t'ing

Divadlo se nedá stavět od začátku do konce nebo zprava doleva nebo seshora dolů, respektive dá se vytvářet všemi těmi způsoby, ale všechny díly skládky musí být stále neuzavřené. Změna předposledního dílku náhle ovlivní všechny předchozí. Z pohledu režiséra to znamená mít připravenou mřížku, podle které představení postupně budujete, ale každá nezáměrná akce na zkoušce vás jednak může překvapit, jak vám skvěle padne do rastru, ale zároveň vám změní strukturu celé mřížky. Jen když udržujeme každou scénu v permanentní nehotovosti, v těkavé nestabilitě, udržují si svou živost a mění se v závislosti na sobě, až všechny naráz simultánně „docvaknou“ do ideální podoby. Samozřejmě i „hotová“ inscenace si podržuje jistou nedokončenost, ale už je to jiný druh nehotovosti. Budova už stojí, ožívá však s diváky, novými nájemníky.

Kanadský srub si dnes můžete nechat postavit na klíč. Během tří měsíců vám firma poskládá ohromné kulaté trámy na sebe a vy můžete bydlet. Stavba je hotová, akorát nad okny a kolem rámu dveří vám stavaři nechají až 15 cm díry. Chcete to reklamovat? Nedělejte to, je to záměr. Srub si celý další rok „sedá“, dřevo žije a dorůstá do mezer, dům se sám utěšňuje, sám prorůstá, sám se dokončuje. Jestli žije dřevo, mohlo by i divadlo.

Cvičení: *Herec A udělá gesto, které směřuje k určitému jednání, herec B si ho špatně vyloží, herec A mu za to vždy poděkuje. Např. A natáhne ruku, aby zjistil, jestli neprší, B mu do ní vloží drobné jako žebrákovi, herec A poděkuje. Nebo A stopuje se zdviženým palcem u silnice, B mu začne dělat manikúru, A poděkuje. Později komplikujte tím, že A přistupuje na hru B a snaží se ho „nachytat“. Vždy si ovšem poděkujte!*

Cvičení: *Do prázdného prostoru vstoupí jeden herec a udělá jednu konkrétní akci, jeden pohyb, gesto, slovo... (Např. podívá se na hodinky.) Je vystřídán dalším hercem, který musí zopakovat předchozí gesto a přidat vlastní. (Podívá se na hodinky a obrátí oči v sloup.) A tak se stále přidávají další a další gesta, tvoří se příběh. Každé nové jednání dává nový význam i všem předchozím. Navazuji a posouvám.*

Cvičení: *Všichni stojí v kruhu. První položí sousedovi libovolnou otázku, tázaný musí okamžitě, bez přemýšlení, odpovědět a otočit se na dalšího v kruhu se svou otázkou.*

Naivita

„Nevidím děti jako malé dospělé, ale dospělé jako zakrnělé děti.“

Keith Johnstone

Nedávno byla do češtiny přeložena kniha, která vzbudila v době svého vydání v Itálii velký ohlas a respekt budí v každé zemi, kam se ji povede přeložit. Tu knihu napsaly děti. Respektive - učitel prvního stupně v neapolské škole vybral některé slohové práce na zadané téma a sestavil z nich knihu. O Švýcarsku se tak například můžeme dočíst, že „Švýcarsko je malá země v Evropě, která sousedí se Švýcarskem, Itálií, Německem, Švýcarskem a Rakouskem.“ Nebo na zadání „Popište váš byt“ sepsal malý žák toto: „Náš byt je celý rozpadlý, stropy jsou rozpadlé, nábytek je rozpadlý, židle jsou rozpadlé, podlaha je rozpadlá, zdi jsou rozpadlé, koupelna je rozpadlá. Ale bydlíme tam stejně, protože my doma nemáme moc peněz. Maminka říká, že ve třetím světě nemají dokonce ani rozpadlé domy a že si teda nemáme naříkat: třetí svět je ještě mnohem třetější než my!... Mně se náš rozpadlý byt líbí, mám ho rád, sám se cítím taky takový rozpadlý.“¹

Člověk prochází ty dětské texty a nepřestává se divit ryzi vyjádření, básnické metaforičnosti vycházející z naivity, která ve všech těch překlepech, krkolomných vyjádřeních, nechtěných omylech a špatné gramatice skrývá hluboké směšně tragické podobenství o životě v Neapoli.

Že je dětská optika výhodná pro umělecké výpovědi, není žádnou novinkou. Ale samotného mě překvapilo, kolikrát jsem si během čtení říkal „tak tohle bych nevymyslel, na tohle bych nepřišel, no tohle by mě v životě nenapadlo.“ Neobdivoval jsem pouze onu nevinnost, která odhaluje „chyby v systému“ svým geniálně bezelstným způsobem, já jsem záviděl konkrétní nápad, které dětský způsob vidění plodí. „Třetí svět je ještě třetější než my.“

¹ *Já to doufejme někdo zmáknou. 60 slohových prací neapolských dětí připravil k vydání Marcello Dórta, učitel prvního stupně základní školy. Praha: Baobab, 2009, s. 8 a 24.*

Jak to, že jsou tak originální? Protože nejsou vymyšlené! Síla dětské naivity je v tom, že popisuje čistou zkušenost. Nevymýšlí zajímavé, originální či správné, jen zaznamenává vlastní vidění světa.

Keith Johnstone, tvůrce improvizčních sportů, zasvětil celou svou kariéru rozvíjení herecké imaginace. Původním povoláním byl však učitel a ze svých pozorování vyvodil zjištění, že přelomový je věk kolem 11 let, kdy dítě začne velmi rychle ztrácet původní spontaneitu a začíná „... produkovat imitaci dospělého umění.“¹ Celé dospívání je podle Johnstona procesem, který v nás zabíjí kreativitu, protože se učíme následovat vzory, osvojovat si prověřené vzorce chování či umění, následovat, nevybočovat a především hlídat se, tedy vědomě limitovat své přirozené já podle sociálních a jiných kontextů.

„Jsou otázky, které dovedou klást jen děti, mudrcové a básníci.“

Emanuel Frynta

Naivní umění bývá považováno za prvotní stupeň umělecké tvorby, na němž lze sledovat základní principy umění v nejpřístupnější formě. Do moderního umění bylo začleněno až díky objevení Henryho Rousseaua, zvaného „celník“. Byl jsem osobně několikrát na územích, kde bílá rasa vyhnala původní domorodé obyvatelstvo, které nyní zažívá svou malou renesanci. Duchovní vyprahlost západní kultury se najednou snaží najít nové spirituální impulsy u původních primitivních kultur, a proto jim svým turistickým ruchem vlastně dotuje a pomáhá oživit i původní umění. Ať už to bylo u kanadských indiánů či u skandinávských Laponců, všude měli muzea, ve kterých hrdě vystavovali své tzv. insitní umění, které tam my potom jezdíme obdivovat nebo ho vykupujeme do stálých sbírek ve velkých muzeích velkých metropolí. I ne zcela bystrému návštěvníku dojde, že to, co obdivujeme na primitivním umění, je schopnost dětsky naivního pohledu, tedy pohledu nezkaleného vzděláním, civilizačními návyky

¹ JOHNSTONE, Keith. *Impro. Improvisation and The Theatre*. New York: Routledge, 1989, s. 77.

a momentálně platným estetickým ideálem. Není ani příliš složité odvodit, že toto insitní umění domorodých umělců (kteří sami sebe umělci nenazývali), má podobné znaky s díly skutečně velkých mistrů. Ve své abstraktnosti, jednoduchosti, ryzosti, upřímnosti. Například sošky Inuitů jsou podobné skulpturám z vrcholného období tvorby Henry Moora. V historii proběhlo několik pokusů nechat třeba slavného nigerijského sochaře vystudovat západní uměleckou školu. Skoro vždy ztratil to, proč byl ceněn. Koneckonců stačí si porovnat řemeslně nedokonalé, ale živelné, svěží, syrově upřímné mini inscenace při přijímacích zkouškách na DAMU s profesionálně provedenými, ale často sterilně vyznívajícimi inscenacemi absolventskými.

Je-li tedy dospívání procesem ztráty našeho přirozeného já, jaké máme možnosti? Bud' prostě odoláme těm formujícím vnějším tlakům (ať už silou osobnosti, či naopak duševním prostáctvím) podobně jako Rousseaua, nebo (a jsem přesvědčen, že většině z nás zbývá tato druhá možnost) se musíme k naivitě zpětně složitě propracovat vzděláváním se, hlubším a hlubším poznáváním, odhalováním tajného kódu přírody, což je případ Moora. Taková naivita potom není „dětskou optikou“, ale velmi sofistikovaným způsobem vidění světa, který dokáže rozkládat složitou realitu na ty nejjednodušší prvočinitele, dokáže chápat souvislosti mezi elementárními prvky, vidí obnažená jádra věcí, hledá prvotní klíč. Vzdělání je v tom případě naopak nutnou podmínkou, rozdíl je ve způsobu vzdělávání se.

Když říkali celníkovi Rousseauovi, že se nikdy nenaučí malovat, řekl jim, že se nechce *učit* malovat, že chce *malovat*. Naučit se něco znamená napodobit, ať už myšlením či činností. Napodobování nerozvíjí vlastní cestu. Ivan Vyskočil definuje rozdíl mezi předmětem a disciplínou: „Předmět je to, co je mimo mě, a co mohu ovládnout; disciplína je to, co si osvojuji a co zvnitřňuji, co nemohu ovládnout, ale mohu to svou účastí poznávat.“¹ V uměleckých oborech se sice můžeme dovídat o různých školách (ať už v malířství či herectví), můžeme zkoumat různé metody

¹ CÍSAŘ, Jan.(ed.) a kolektiv autorů. *Herectví v alternativních formách*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 81.

v různých historických obdobích, ale nikdy bychom neměli něčí metodu přijmout zcela za svou. Cílem je za pomoci všech dostupných cest vytvořit metodu vlastní, jen v tom je skutečné autorství, jen to je principem skutečného vzdělávání se. Studium je potom zráním.

„Jsou to pořád stejné otázky, které chodí Tereze hlavou už od dětství. Skutečně vážné otázky jsou totiž jen ty, které může formulovat i dítě. Jen ty nejnaivnější otázky jsou skutečně vážné. Jsou to otázky, na které není odpověď.“

Milan Kundera (Nesnesitelná lehkost bytí)

Proč herec znejistí, když mu dám zadání: „Řekni prvních pět slov, která tě napadnou.“ Chce vědět kontext, důvod. Když řeknu: „prostě je vyslov,“ udělá většinou dlouhé „ééééééé“ a začne vyjmenovávat věci, které zrovna vidí nebo které spolu logicky či asociačně nějak souvisejí.

Proč vlastně kdykoli, když máme plnit úkol, nejdřív přemýšlíme? Když řeknu mému tříletému synovci „zvedni ruku“, on ji zvedne a má radost z toho, že dělá něco, co nemá důvod. Má to totiž automaticky za začátek hry, čeká překvapení, příslib dobrodružství, v tom jakoby prázdňém gestu je ukryto tajemství, co z toho „vyleze“... Proč se na zkoušce netěšíme víc z událostí, jež nemají příčinu – možné jsou přece obě cesty: mám v hlavě motivaci, která říká, že jsem ve škole a chci se hlásit, proto zvednu ruku anebo nejdřív provedu vnější formu (třeba zvednutí ruky), která si svůj obsah postupně dohledá...

Ken Mai, přímý potomek jednoho ze dvou zakladatelů tance butó, Kaua Ohna, pořádá spousty workshopů po celém světě. Když se ho ptali, v čem vidí rozdíl západní a východní kultury, odpověděl: „S Japonci o tom nemusím příliš mluvit, kdežto Evropané nebo Američané se neustále ptají, proč mají co a jak dělat. Musím jim z tance udělat vědomost. Nejdřív začnou tím, že sečtou jedničku a jedničku a dojdou k dvojce, za to my začínáme rovnou od dvojky.“¹

¹ MORÁVKOVÁ, Lenka. *Svět v pohybu palce u nohy*. Respekt, 2010, čís. 30, s. 59.

Žijeme v racionálním světě, v království příčin a následků, v nekompromisně kauzálním prostředí. Je těžké přistoupit na úplně jiný druh logiky, pokud nejsme dětmi. Jakmile máme dělat něco bez důvodu, bez promyšlení, bez opory v raci, máme strach ze skoku do prázdna, bojíme se, abychom na sebe něco neprozradili, aby naše podvědomí neodhalilo něco nepatřičného, nějakou úchylku nebo obscénnost. Zkrátka se nám těžko vzdává vrchního cenzora. A přitom se dá hrát o tolik svobodněji, když na kontrolní věži nikdo nesedí.

„Důvod je nepřítel představivosti.“

Martin Heidegger

Johnstone v tomto smyslu upozorňuje na Schillera, který tvrdí, že skutečně „...tvůrčí mysl umí obelhat toho zpropadeného hlídače u brány mysli.“¹ Řekl bych, že tenhle Schillerův hlídač je to stejné, co Anne Bogart objevila u Kleista v jeho Eseji „Tanečník a loutka“: „...od pádu Adamy a Evy, od zrodu sebeuvědomění, nemůžeme vejít do ráje přední bránou.“²

Máme tedy dvě možnosti - buď obejít hlídače u brány, nebo musíme najít zadní vchod. Jenže - jak na to? Johnstone nabízí jako jeden z možných receptů zahlcení. Naložit mozku moc. Přehršel úkolů zavalí hlavního cenzora. Vést dialog, v duchu si přeříkávat vyjmenovaná slova, psát dopis a ještě k tomu hrát šachy. Johnstone říká, že všechna tato cvičení vlastně vedou k jedinému: aby studenti pochopili, že „v nich samotných je něco kromě nich“.³ Já věřím, že existuje ještě jedna cesta.

„Právě to, co nosím mně samotnému neznámého, mne dělá mnou. Právě to neobratné, nejisté, co v sobě mám, je mnou samým.“

Paul Valéry (Pan Teste)

¹ JOHNSTONE, Keith. *Impro. Improvisation and The Theatre*. New York: Routledge, 1989, s. 79.

² BOGART, Anne. *A Directors Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. New York: Routledge, 2002, s. 126.

³ JOHNSTONE, Keith. *Impro. Improvisation and The Theatre*. New York: Routledge, 1989, s. 121.

Ty nejlepší momenty z našich improvizací s Vosto5 si nikdy nepamatuji. Pamatuji si momenty, kdy přemýšlím, co v příští sekundě udělám, přemýšlím, jak bych se mohl zapojit do probíhající situace nebo jak bych mohl vypointovat nikam nevedoucí scénu. Ale někdy se stane, že člověk přemýšlí pořád „méně dopředu“, stále kratší časový úsek dělí nápad a akci, až vás najednou ten přítomný okamžik jakoby dožene. A pak už nevím nic. Respektive nic nevymýšlím. Věci se dějí. Mozek vypne. Nebo se upozadí. Kontrolor zmizel. Stezka, kterou vytvářím, je totožná se stezkou, po které jdu. Přestáváte generovat, jen následujete. Pocit průtokového ohřívače. V ty momenty se jeviště i hlediště stanou jedním a vy cítíte za vším jakousi strukturu, struktury hry, jejíž jste součástí – těžko popsat, protože se to ani nedá moc vybavit, ale myslím, že v tu chvíli se vlastně propadám do dětství, do intenzity dětské hry.

I když vždy vnímáme hru jako fenomén vydělený ze skutečného života, vážnost a intenzita dětské hry má přeci jenom zvláštní pravidla. Hranice mezi skutečností a hrou na skutečnost je daná, nicméně jaksi vzájemně prostoupená. Je zřejmé, že s věkem, s poznáváním fungování světa kolem nás, ztrácíme možnost dokonalého propadu do hry, kdy nám její iluzivnost splývá s neiluzivností světa okolo. Že je právě zde ukryt klíč ke hře dospělého herce si byl vědom prakticky každý velký divadelní reformátor, včetně Stanislavského: „Dětské ‘jako kdyby’ je mnohem účinnější nežli naše magické ‘kdyby’“. Až se v umění doberete té pravdy a víry, jež lze nalézt v dětských hrách, pak se budete moci stát velkými herci.”¹

Mám podobných zážitků s mým tříletým synovcem nespočetně. Třeba jednou se zastavil u stromu, jen u něj stál a tak divně se mračil. Když sem se ho ptal, co se děje, odpověděl „Přišli jsme pozdě, dneska už nepoletíme, už zavřeli vesmír.“ Ta samozřejmost a zároveň naléhavost sdělení o vesmíru po pracovní době vám vsugeruje otázku, co vlastně vidí kolem sebe, co vnímá, jak vypadá realita na sítnici jeho mysli? Evidentně to není jen bláznivá rozpustilá fantazie, je to naopak velmi konkrétní

¹ STANISLAVSKIJ, K. S. Moje výchova k herectví. Praha: ATHOS, 1946, s. 205.

a věcná imaginace. Síla a věcnost dětské imaginace je jeden z lidských fenoménů, který se s dospíváním nenávratně vytrácí. Pokud by byl zachován ve stejné intenzitě, byl by zřejmě označen za psychickou poruchu. Když Kolja volá babičce ve vaně sprchou, je to dojemný obraz, kdyby volal sprchou Zdeněk Svěrák, budeme si myslet, že se zbláznil.

Oliver Sacks vzpomíná na případ starší pacientky, která začala slyšet písně. Nejdřív si myslela, že někde nechali zapnuté rádio, brzy ale zjistila, že tu hudbu slyší jen ona. Navštívila ušního lékaře, ten ji poslal za psychologem a od něj se dostala k neurologovi Sacksovi. Ten po všech vyšetřeních zjistil zvýšené napětí a vzrušivost v obou spánkových lalocích, ve chvílích, kdy pacientka „slyšela“ hudbu zaznamenal křeče v oblastech odpovědných za představitost. Když se jí ptal, co přesně se při hudebních záchvatech děje, řekla mu: „Vím, že jste tady, doktore, vím, že jsem stará žena, že jsme v útulku pro staré lidi, ale jsem také dítě v Irsku, jsem v náruči své matky, vidím ji, slyším její hlas, zpívá.“ Sacks zjistil, že vlivem prodělané mrtvice byly poškozeny spánkové laloky a imaginace pacientky hypertrofovala. Objevil dřívější zmínky o těchto nesmírně komplikovaných mentálních stavech popisované jako epileptické halucinace, které „...nejsou nikdy vymyšlené – nejsou to pouhé fantazie.“ Odborná literatura tyto stavy nazývá „zdvojené vědomí“: „Je tu parazitický stav vědomí a zároveň tu jsou zbytky normálního vědomí, a tak vzniká zdvojené vědomí – mentální diplopie.“¹

Síla dětských vzpomínek, dětské imaginace v tomto případě „prorazila“ tunel do všedního vědomí a tvořila stavy, které nebyly vymyšlené, nebyly fantazijní, skutečně existovaly v jakémsi alternativním imaginativním vnímání. Sacks dále upozorňuje na objev čínského neurologa doktora Dadžue Wanga, který tvrdí, že skladatel Šostakovič měl v hlavě kovovou střečinu, pohyblivý úlomek granátu v levé spánkové části dutiny lebeční a prý se důrazně bránil tomu, aby byla střečina vyňata. „Od té doby, co tam střečina je,“ říkal prý, „mám plnou hlavu hudby. Stačí, abych hlavu v určitém úhlu naklonil.“²

¹ SACKS, Oliver. *Muž, který si spletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk, 2008, s. 54.

² SACKS, Oliver. *Muž, který si spletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk, 2008, s. 54.

Nám dospělým, kteří máme „standardní“ mozek (netrpíme halucinacemi), skutečně zůstaly jen dvě poslední průrvy do jiných realit – usínání a probouzení. Tehdy jsme ochotni vpustit do našeho bezpečného, nám známého a námi ovládaného světa jiný. Nicméně sen se „děje“ bez naší vůle (nepředpokládáme-li programované sny), a i když je často zmiňován jako náš dotek s říší fantazie, jako okno do naší duše, mně nikdy sen nepřišel jako nejvýhodnější inspirace, byl příliš odtržený, surrealisticky bizarní a psychoanalýzou zatížený. Co mě však vždy uvádí v úžas jsou hranice snu. Jak to, že se zazvonění budíku naprosto logicky a přitom originálně zapojí do prostoru i zápletky snu? V té chvíli, kdy se rozpíjí sen a vystupují obrysy okolní reality, jsou oba dva světy provázány zvoněním budíku, zcela skutečnou událostí. V tento moment sen pozbývá svou čistou fantasknost a stává se imaginativním. Snění a bdění se propojuje.

Hrdina knihy Michala Ajvaze Druhé město nachází po Praze místa, kudy se dostává do úplně jiného světa než je na povrchu. Branou do jiných dimenzí však nikdy není sen nebo hypnóza nebo zářící tunel, ale zcela běžná místa či věci - třeba tramvaj nebo vzduchový vývod kanalizace nebo podzemní výtah pro zásobování. Nejsou to skutečnosti apriori fantaskní, ale vždy reálné. A imaginace, tak jak ji chápu já, vyrůstá z konkrétna, námi zažitého, poznaného a definovaného v reálném světě, kde jsme zvyklí žít. Imaginace vyrůstá z hmatatelné skutečnosti. Ze znalosti okolního světa a jeho otisku v lidské paměti. Psychologie i neurovědy budou mít možná jiná dělení, ale já ve slově představivost čtu schopnost vyvolat představu reálného předmětu, který nevidím, jen si ho představuji, není fyzicky přítomný, je jen mým mentálním výtvozem, je „imaginární“, a z této re-produktivní imaginace je možno přejít v produktivní imaginaci, tedy skládat tyto představy v nových vztazích, vytvářet novou skutečnost, být „imaginativní“. Ale ta moje mentální skládačka pracuje stále s prvky, které mají svůj reálný předobraz. Kdežto fantazie leží celou svou vahou v říši neskutečna, nebo tautologicky – v říši

fantazie. Fantazie využívá představivost a vytváří imaginární obrazy. Ale není imaginativní. Být imaginativní znamená aktivní činnost s konkrétním záměrem, který se týká naší skutečné reality. Nasává z ní a zase se do ní vrací. Účelem imaginace je přetvořit, pochopit, najít řešení, které tu dosud nikdy nebylo. Einstein byl imaginativní člověk. Cílem fantazie je uniknout, cílem imaginace je (pře)tvořit.

Vždycky si vzpomenu na zážitek z kavárny, kde jsem seděl u okna a najednou, během konverzace, zpozoroval, že za oknem projelo auto pozpátku. A za chvíli další. A za chvíli tramvaj. Svět šel pozpátku a já nevěděl, jak pít kávu. Pohled z okna rozdrtil strukturu času, svět venku a uvnitř existoval každý v jiném časoprostorovém uspořádání. Samozřejmě, že jsem pak zjistil, že na konci ulice je havárka, a všichni museli vycouvat včetně tramvaje. Ale dojem, že rám okna kavárny je rámem do jiné reality z našeho světa, to neumenšilo.

Věřím, že stačí umět se dívat. Vidět naivně dětsky při všech znalostech o světě, které jsme se naučili. Nebrat to jako návrat, ale jako vyšší stupeň vnímání. Umět se učit a „naučit se odnaučit“. Věřit svým smyslům a přitom používat rozum a v rozporu smyslové a rozumové skutečnosti nacházet místa pro imaginativní tvoření. Člověk nesmí mít strach opustit bezpečné vnímání, oprostít se od předsudků vybudovaných na základě běžné zkušenosti. Zkusit záměrně mást naše neurony vytvářející obraz skutečnosti nebo naopak klamat smysly racionem. Zkrátka hrát hru s mozkem, s jeho schopností mentálních konstruktů.

Současné výzkumy ukazují, že v běžném životě se obecně více používá levá hemisféra, kde sídlí logika, systémy přesvědčení, strach, zkušenosti. Tu pravou, kde je tvořivost a intuice, využíváme podstatně méně. Existuje spousta cvičení, jak se naučit záměrně přepínat mezi hemisférami. Velkým trendem jsou např. kurzy kreslení, které mají přesvědčit lidi, že v každém dřímají tvůrčí tendence. Kurz se dokonce jmenuje „Odblokujte hemisféry“.

V padesátých a šedesátých letech minulého století zkoumal profesor Sperry mozkové vlny a díky němu se zjistilo, že je-li aktivní pravá hemisféra, má levá sklon přecházet do relativně klidového nebo meditačního stavu. Podobně, jakmile se aktivuje levá hemisféra, pravá se zklidňuje. To hlavní však bylo zjištění, že mozky všech zkoumaných osob vykazovaly vysokou úroveň všech funkcí. Jinými slovy, na základní tělesné, fyziologické a potenciální úrovni má každý z nás obrovský rozsah intelektuálních, duševních a tvořivých schopností, které ovšem zjevně využíváme jen zčásti. Zjistil tedy, že mozek se dá trénovat, že ho můžeme posilovat jako svaly, že je schopen tvořit stále nové spoje, tedy to, co si myslíme, že neumíme, je jen, že jsme se o to zatím nesnažili. Navíc se ukázalo, že jakmile se probudil jeden „sval mozku“, začala stoupat výkonnost i všech ostatních. Například jakmile se lidé „bez výtvarného nadání“ učili kreslit, začali náhle lépe vládnout slovem, zacházet lépe s čísly a jejich kreativita se celkově zlepšila. Podobně, jestliže někomu dělala potíže čísla a začal trénovat počty, zvýšila se i jeho představivost a muzikálnost. Zřejmě docházelo k tomu, že si spolu levá a pravá hemisféra „povídaly“. Levá přijímala informace a posílala je dál pravé, která je zpracovávala po svém a posílala zase zpátky nalevo. A tak pořád dokola. Dva jsou více než jeden. Kvůli zjednodušenému dělení na levou hemisféru jako intelektuální, akademickou nebo obchodní a pravou jako uměleckou, tvůrčí a emocionální se zapomnělo na fakt, že naše inteligence a kreativita roste v kooperaci obou hemisfér.

Například Albert Einstein byl dlouho považován za klasického „levo-hemisférového“ člověka. Na své nejzásadnější objevy přišel tzv. myšlenkovým experimentem, který spočíval v tom, že si kladl záludné otázky, a potom prostě povolil uzdu své představivosti. Samozřejmě, že studoval matematiku i fyziku, nicméně ho na těch vědách vždy zajímala právě jejich imaginativní stránka. V jednom ze svých nejznámějších myšlenkových experimentů si Einstein představoval, že je na povrchu Slunce, naskakuje na sluneční paprsek a letí rychlostí světla až na samý konec vesmíru. Když se dostal na „konec“, všiml si ke svému překvapení,

že se dostal zpátky tam, odkud vyletěl. Logicky vzato to bylo nemožné: nemůžete letět pořád rovně po přímce a vrátit se na začátek! Zvolna mu začínalo svítat: jeho představivost mu toho o skutečnosti napověděla víc než logika. Jestliže cestujete rovně do „nekonečna“ a neustále se vracíte do blízkosti místa, odkud jste se vyrazili, pak o „nekonečnu“ musí platit přinejmenším dvě věci: musí být nějak zakřivené a musí mít hranice.

Tímto způsobem Einstein učinil jeden ze svých nejpřevratnějších objevů: náš vesmír je zakřivený a konečný. Nedošel ke svému geniálnímu tvůrčímu poznání pouhým přemýšlením, činností levé hemisféry, nýbrž kombinací znalostí, čísel, slov, řádu a logiky s živou imaginací, prostorovou představivostí a schopností vidět celek ve všech jeho souvislostech. Jeho poznání bylo výsledkem dokonale vyvážené směsi a rozhovoru obou hemisfér mozku. Byl to dokonalý „celo-mozkový“ výkon.

Jedna z ne zcela potvrzených hypotéz říká, že v dětství používáme přirozeně vyváženě obě poloviny mozku a teprve postupně se „specializujeme“. Dává to přece smysl. A dává to naději. Můžeme trénovat levou i pravou hemisféru, ale můžeme také trénovat jejich „přepínání“ a tím jejich vzájemné propojení. Můžeme začít třeba u toho, že si nebudeme říkat, tohle bych já nikdy nenakreslil, tohle bych nikdy nevymyslel, tohle bych nikdy nespočítal. Opět onen návrat ke komplexnímu vnímání, ve kterém všechno ovlivňuje všechno. Jestliže se próza pojí k levé hemisféře a poezie k pravé, je divadlo jedním z mála uměleckých oborů, který může snadno přecházet od prózy k poezii a zpět. „Popis je próza, výraz je poezie, chůze je próza, tanec je poezie, mluvení je próza, zpívání je poezie. Přepínáním režimů přepínáte mozkové funkce. Ale máte na vybranou. Můžete se napojit na obě strany mozku a psát jazykem jeviště.“¹

„Nejde o naivismus v onom primitivním smyslu, ale schopnost redukovat na elementární.“

Jan Schmid

¹ BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 38.

Jednou v noci jsem šel domů podél nábřeží a v jednom z domů svítila asi ve čtvrtém patře dvě okna vedle sebe, která upoutala mou pozornost. Viděl jsem v jednom z oken přecházet zleva doprava siluetu ženy a po chvíli se objevila i v druhém okně, ale tentokrát evidentně v pokročilém těhotenství. Smysly vyšlou signály a pravá hemisféra rozvíjí představu vesmíru, kde devítiměsíční těhotenství trvá přibližně dvě vteřiny, akorát čas na přejítí od jednoho okna k druhému. Levá hemisféra říká, že jsem viděl dvě okna dvou oddělených bytů a zrovna náhodně v jednom přecházela žena, třeba v kuchyni a v druhém, ve stejném směru, jiná, těhotná, v siluetě té první podobná, třeba v obývací místnosti. Mě baví střet obou hemisfér. Nebo aby to nebylo v noci a nezavánělo snem: Jel jsem ve všední den v budově městského úřadu Prahy 7 páternosterem dolů, do přízemí. Míjel jsem 5. patro, 4. patro, 3. patro a 3. patro. Dvakrát jsem projel před cedulkou 3 patro. Byl jsem dvakrát v jednom patře? Dostal se páternoster do nějaké bizarní smyčky, byl to žert uklízečky nebo jsem byl já v časoprostorově zakřivené bublině?

Už nikdy se nemůžeme vrátit do mentality dítěte, ale můžeme se naučit triky, jak toho „dospělého v nás“ obelhat. O naivitě pak mluvíme „ve smyslu schopnosti vidět věci neotřele, prostě a objektivně, vyvázány z konvenčních a užitkových vztahů. Jsme ovšem dospělí tvůrci, a proto nejde o naivitu původní a prvotní, ale o naivitu metodickou, rozvíjející magický předpoklad „jako by“: jako bych nevěděl, jako bych viděl poprvé...“¹ Zkouška v sobě vždy skrývá schizofrenii. Musí být chaosem i řádem, musí být rozverná, ale mít kontrolu, vědomá i podvědomá, musí střídát koncentraci s uvolněním, chápání s prožíváním, dítě s dospělým. Divadelní zkouška musí být setkání na pískovišti, kdy si spolu uprostřed hrajeme a zároveň sedíme okolo a hlídáme se.

Cvičení: Kreslete oběma rukama naráz. Nepřeskakujte pozorností z pravé na levou. Vnímejte obě současně.

¹ HORŮŽEK, Zdeněk. *Poznámky o improvizaci*. <<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12184>>

Kapitola navíc: Improvizace

Kapitole o improvizaci jsem se chtěl za každou cenu vyhnout. Improvizace je slovo s obrovským balastem na sobě, pro který už téměř nevidíme původní význam, který je v současnosti rozmlžený a nejasný. Každá z předchozích kapitol se improvizace do jisté míry týkala. Neexistuje divadlo bez improvizace. Improvizace je přítomná vždy a to jak na zkouškách, tak při představení. Prostupuje divadlo jak sůl mořskou vodu. Nelze se jí vyhnout. Život nás nutí improvizovat.

Velmi zjednodušeně můžeme dělit kolektivní improvizaci jako metodu sběru scénického materiálu a improvizaci jako tvůrčí projev před diváky bez předchozí přípravy. (Což je samozřejmě sporné, protože celý můj dosavadní život je do jisté míry přípravou na totální improvizaci.) Obě mají svá specifika. Například je velkým omylem domnívat se, že pokud nechám v inscenaci místa, která vyplní herec až momentální improvizací, dosáhnu oné živosti a autenticity diváckého zážitku ze spoluvytváření přítomného okamžiku. Moje dosavadní zkušenost dokonce hovoří spíše o opaku. To dokonalé sepětí jeviště a hlediště při vzácné, jedinečné události, kdy společně vytváříme něco nanejvýš prchavého a cenného, kdy je to pro nás pro všechny „jako by“ poprvé, se většinou podařilo dosáhnout spíše u inscenací dokonale fixovaných do posledního detailu, ale pozor – zrozených z čistých improvizací téměř bez zadání, z „lidí“ samotných. Zdá se to jako paradox, ale jen na první pohled. Inscenace jako *Černá díra*, *Indián v ohrožení*, *Drama v kostce*, *Velmi společenské tance* a mnoho dalších vznikaly opravdu jen a pouze na zkouškách. Jsou vlastně potvrzením všech mých předešlých hypotéz. Měl jsem před zahájením zkoušek formulované téma, nákresey možných situací atd., ale během zkoušení vzalo vše za své, a začalo se z bodu nula. Přičemž právě „bod nula“ je z mého základem divadelní tvořivosti. Vše vznikalo až zkoušením, povídáním, přinášením, improvizováním často na minimální zadání, náhoda řídila zkoušky, nedokončenost byla permanentní, ale nakonec se kolem těch improvizací z ničeho a kolem všech těch nápadů

vzniklých ve víru okamžiku začalo obnažovat téma a vytvářet pevná konstrukce. Je to konstrukce, jejíž statika se opírá o všechny části rovnoměrně, takže i sebemenší výchylnka v jednom komponentu může nahodit celkovou strukturu. Proto bývají v závěru takové autorské inscenace velmi přesné, což ovšem nesnižuje hercovi možnosti, naopak: je-li sám spoluautorem, rozumí-li velmi přesně hře jako celku a chápe své pevné místo v ní, potom platí, že čím jasněji definované mantinely, tím jemnější, sofistikovanější a pikantnější hru může mezi nimi rozehrát. Čím křehčí obsah, tím pevnější obal. V ideálním případě pak obal odpadá a taje s tím, jak divák vnímá živé představení a odkrývá původní spontánnost a hru, ze které vznikla. Je to proces náročný, protože vzorce, jenž platily minule, už dnes nefungují, při každé práci se vlastně hledá nový postup práce, nový recept na zavařování čerstvého ovoce.

Čistá improvizace je proti tomu velmi nepolapitelná disciplína, kde žádná pravidla nejsou. Každý si vytváří své vlastní. Rád bych se podělil o ty, které se přirozeně, během let, zformovaly a zformulovaly nám ve Vosto5 do několika jednoduchých hesel. Váží se na téma divadelní zkoušky, neboť se mi již několikrát osvědčily jako principy oživující skomírající zkoušku. Nahodily spadlý řemen našich kolektivních improvizací ve chvílích, kdy jsme se ocitly ve slepé uličce. Dají se z nich také velmi snadno odvodit různá improvizční cvičení.

Nikdy neuděláš první dojem dvakrát

Když se s někým setkám poprvé, hned ho hodnotím, usuzuji, co je to za člověka. Je to podvědomá činnost, ale každý okamžitě vstupujeme do určité sociální role. Vybíráme si, jak chceme zapůsobit, tedy manipulujeme naším obrazem. A zároveň hodnotíme náš protějšek podle fyziognomie, tedy postavy, z gest, tónu a posazení hlasu, intonací, ze způsobu chůze, zkrátka z celé bytosti. Je nesmírně důležité si uvědomit, že od prvního momentu, ať už v životě nebo na jevišti, jsme věž vysílající

nepřetržitý proud signálů. A věž se aktivuje pouze pokud je v dosahu přijímač, kterým je v divadle divák. Od prvního vstupu na jeviště bombardujeme diváky miliardou informací, z nichž si on skládá obraz o nás. (Opět ono „myšlení přes diváka“)

Když budu opatrně našlapovat s rukama tápajícíma před sebou, dávám signál, že je tma, nebo že jsem slepý. A právě v té možnosti dvojího výkladu je prostor pro hru. Dávkování informací je zcela v našich rukou. Můžeme vysílat falešné signály. Můžeme jakkoli zakřivovat divákův obraz. Jsme manipulátoři. Funguje to i mezi spoluhráči, ale ti to na rozdíl od diváka mohou komplikovat zpětně nám, a tím se hra stává ještě daleko zábavnější.

Když řeknu kolegovi-improvizátorovi: „Čau brácho“, do jisté míry determinuji náš vztah, divákovi jsem vyslal signál o našem sourozenectví a omezují prostor druhého hráče. Jenže překážky jsou vítány. A tak druhý hráč může odpovědět: „Zdravím tě, bratře,“ a zakřivit divákovu i spoluhráčovu představu směrem k mnišskému řádu. První hráč odvětlí: „Neviděl jste sestřičku?“ a posunem se někam k vizitě atd. Permanentní posouvání prvního dojmu, permanentní zakřivování divákova vjemu.

Cvičení: *Střídání přímých řečí a pokynů k akci. Herec A zahájí libovolnou replikou, např. „Ahoj.“ Herec B odvětlí: „řekl A a poškrábal se za uchem.“ Herec A provede akci, kterou mu kolega vymyslel a pokračuje herec B: „To mi po takový době řekneš prostě jen ahoj?!“ Na to reaguje herec A: „řekl B a otočil se k oknu“. Herec B provede akci a potom má repliku opět herec A. Takto, ve vzájemném režírování rozvíjet situaci, posléze ji sehrát v plynulém jednání, bez „scénických poznámek“.*

Cvičení: *Sedněte si do kruhu. Vaším úkolem je kolektivně vytvořit obraz myzanscény – tedy jako by zastavenou fotografii libovolné situace. Každý z vás může použít pouze holé věty, ideálně i bez sloves, jen čistý technický popis. Snažte se být konkrétní a popis scény stále více a více zpřesňovat. Příklad:*

První: Místnost. Druhý: V jedné stěně dvě okna. Třetí: Žaluzie v oknech. Čtvrtý: Popraskaný lak. Pátý: V rohu schoulená postava. Šestý:....

Méně je více

Toto původně architektonické zvolání platí snad ve všech oborech, improvizaci nevyjímaje, a již jsem se o něm zmiňoval na začátku práce. Musíme vyslat co nejméně signálů na to, aby si divák složil tu představu, kterou chceme. Jinými slovy sdělit co nejméně při zachování srozumitelnosti. Čím méně přímých pojmenování a čím více divákovi představitivosti, tím lépe. Špatný improvizátor řekne: „Čau brácho,“ protože náš vztah je tím vysloven úplně přímo. Lepší řekne: „Mluvil si už s našima?“, protože si divák sám domyslí, že jsme sourozenci a nejlepší improvizátor neřekne nic, a počká si na nejvhodnější a nejpřekvapivější situaci, kdy bratrství naznačí jedním jediným gestem či slovem.

Cvičení: Improvizujte ve dvou dialog složený pouze z „ANO“ a „NE“. Můžete měnit pořadí, můžete říci i několikrát za sebou jen jedno ze slov, můžete je použít v tázacím i oznamovacím způsobu, ale vždy si musíme být jisti, o čem právě jednáte. Musíte mít velmi konkrétní představu, nikdy ne prázdné „anoneování“.

Nabídka se neodmítá / Překážka lepší pomoci

Nikdy spoluhráče neignorují. Přijímám všechny jeho nabídky ke hře. Háček je v tom, že mohu přijímat nesouhlasem. Můžu ignorovat, pokud je to záměr a rozvíjí situaci. Situace nikdy nevzniká z čistého souhlasu. Přijmout nabídku neznamena jí apaticky odsouhlasit, nýbrž hledat její komplikovaná řešení. Nikdy nejdu nejjednodušší cestou. Stavím překážky.

Např. na otázku: „Máte čerstvé ryby?“ můžete odpovědět buď „mám“ nebo „mám, tak čerstvé, že ještě nejsou chycené“ anebo jen pohnout rty jako kdybyste říkali „ano“, protože po tak dlouhé době, co jste v prodejně jenom s rybami, už jste dávno oněměl.

Cvičení: Herec A klade otázky, na které se dá odpovědět „Ano“. Herec B vždy odpoví „Ano, ale...“ A domyslí si, v čem je háček. Dialog se takto vyvíjí stále dál. Příklad:

A: Dobrý den, máte oheň?

B: Ano, ale ne tady.

A: A můžete mi sdělit, kde ho máte?

B: Ano, ale...

Žádné absurdity, žádné originality

Mohlo by se zdát, že tohle pravidlo odporuje předchozímu, ale je to jen zdánlivě. Nechce zakázat kreativitu, chce upozornit, že po přijetí nabídky mohu klást sebevětší překážku, ale nikdy ne za cenu narušení předchozí logiky. Absurdnost vždy vzniká právě z přísně dodržené logiky, pokud se budete pohybovat v rozbředlém prostoru, kde se může vše a neplatí žádná pravidla, nemá se divák čeho chytit a vy nemáte co absurdně převracet. Absurdita potřebuje řád. Když na otázku: „Máte čerstvé ryby?“ odpovíte: „vy jste ryba“, tak to není absurdita, ale blbost. Nezkušený improvizátor se často v touze po originalitě a kvůli tvůrčímu přetlaku oddá zcela své fantazii a na otázku: „Kdo ho zabil?“, odpoví: „Spadl na něj meteorit velikosti tenisového míčku, jehož srážka se zemí byla dlouho dopředu známa, ale na veřejnost se nedostala kvůli zdánlivě naprosto zanedbatelným důsledkům.“ To je sice možná překvapivá dávka slov, ale situaci to mnoho nepomůže. Posunout neznamena vykloubit, nesouhlasit neznamena zadržet!!!

Cvičení: *Improvizujte dialog jen ze samých otázek, zkrátka smíte použít jen tázací věty. Dialog nesmí ztratit logiku. Opakujte stejný dialog ve vymyšlené (neexistující) řeči.*

Cvičení: *Jeden z herců diktuje právě teď vymyšlený dopis sekretářce, která zapisuje. Druhý mu v pravidelných intervalech pokládá otázky, na které lze v krátkosti odpovědět. První herec střídá diktování dopisu a odpovědí. Můžeme zvyšovat počet tazatelů.*

Teorie nafukovacího balónku

Dojde-li při improvizování k napojení všech zúčastněných a situace směřuje k rozuzlení či k překvapivé pointě, je vždy dobré držet ji co nejdéle neodhalenou. Nafukovat balónek, co to dá. Nezkušený improvizátor ze samé radosti, že „pochopil“ spoluhráče a je mu jasné, o čem se hraje, neodolá touze okamžitě pojmenovat pointu, čímž získá diváckou reakci, ale zároveň ukončí situaci, která ještě mohla růst. Propíchnul balónek moc brzy. Zároveň může dojít k „přefouknutí“, pokud se situace už příliš rozměňuje a divák začíná pomalu a postupně už

chápat, balón se pomalu upouští. Ideální velikost balónku a chvíle pro jeho propíchnutí jen jedna. Ve Vosto5 se vzácně dějí chvíle, kdy všichni čtyři jedeme na stejné vlně, tvoříme a komplikujeme si vzájemně jednu situaci, budujeme víc a víc složitou hádanku a nakonec ten obří balón nepropíchnou nikdo z nás, ale diváci sami. My jim ho jen nastavíme. To je jeden z nejhezčích pocitů vůbec. To jen tak stojíme, mlčí se a po jemném gestu najednou diváci zaburácí smíchem. Došlo jim to.

Cvičení: Naučte se dialog: - Ahoj
- Ahoj
- Čekáš dlouho?
- Věky

Vystřídejte v tomto krátkém dialogu všechny možné vztahy, které se nabízejí: rodič-dítě, sourozenci, manželé, přátelé, nepřátelé... Dále dle libosti a směrem k větší komplikovanosti vztahu.

Tři body za nahrávku, jeden za smeč

Improvizace je sport, kdy se v tabulce výše hodnotí nahrávka, než gól, víc se cení nahrávka na smeč než smeč samotná. Je to podobné předchozímu pravidlu. Zde ovšem nejde jen o rozvíjení situace, ale spíše o poskytnutí možnosti k rozvinutí situace. Je to nahrávka na smeč, nepotřebuje dlouhé nafukování balónu. Ale opět jsou nejcennější ty chvíle, kdy ke smeči ani dojít nemusí, kdy zasměčuje divák sám. Lidé reagují, i když se na jevišti zdánlivě nic neděje, jen se tak tůklo.

Cvičení: *Dva herci jdou do prostoru, ostatní sedí a určují vnější podmínky situace. Např. jeden ze sedících určuje prostředí, jiný žánry, další počasí a ještě další dobu... Vždy v krátkých, ideálně jednoslovných povelích. Herci nereagují zbrkle, ale snaží se změněné podmínky zapracovat situačně. Později můžete slova nahradit čísly stupnice. Např. jeden konkrétní z „režisérů“ určuje stupeň konfliktu podle předem domluvené škály od jedné do pěti, kdy jedna je harmonie, láska a pět je nenávisť, boj. Vymýšlejte další nové okolnosti i stupnice.*

Nikdy žádná neutralita

Neutralita v životě neexistuje. Pořád jsme v kontaktu s někým, vůči komu se vymezujeme. I ten nejobyčejnější rozhovor o počasí, který nemá žádnou dramatickosti, žádný vnitřní konflikt, je bojem. Bojem o statut, o postavení vůči druhému. Každou změnou intonace, lehkým gestem, zakašláním, pohybem očí dáváme najevo svůj postoj, své vymezení vůči partnerovi v dialogu. Jinými slovy určuji, kdo je nadřazený a kdo submisivní element. Není to vědomé přetvářování se, je to podvědomý boj o postavení. Současná psychologie začíná na osobnost pohlížet ne jako na danost, ale na proces. Osobnost se vždy aktivuje při nutnosti vymezovat se, reagovat na prostředí, osobnost je z takového pohledu něco nestálého, živého, měnivého, co se stále znovu a znovu utváří a přetváří. Všechny Molièrovi komedie jsou založené na tom, jak někdo s nízkým společenským postavením (např. sluha), sníží někoho vysoce postaveného (pána). Diváci vždy ocení „ponížení“ někoho, protože je samotné to staví výš. Je to vlastně jednoduchá matematika. Dva neutrální herci v neutrálním vztahu nikdy nic nepředvedou. Každý musí mít konkrétní cíl. Vymezovat se ale můžu na jevišti i vůči imaginárnímu partnerovi nebo i třeba vůči židli. Viděl jsem kdysi půlhodinové představení jenom o tom, že člověk hledá ideální pozici na židli tak, aby se mu sedělo nejpohodlněji. Během těch třiceti minut jsme se o tom člověku dověděli úplně všechno - jak umí být prchlivý, něžný, tvrdohlaví atd. A partnerem mu byla jen židle.

Cvičení: *Improvizujte situace sluha-pán. Například při snídani.*

1. *Hodný sluha, zlý pán. A naopak: Hodný pán, zlý sluha.*

2. *Sluha nesmí nikdy odporovat pánovi, který se ho snaží nachytat. Např.*

- *Žán, proč jste si oblékl tak směšnou uniformu?*

- *Protože máte narozeniny, pane. Tady je vaše ranní káva.*

- *Kde je cukr?*

- *Uvnitř, pane.*

4. *Sluha se sám záměrně dostává do malérů, ze kterých musí „vybruslit“. Např.*

- *Dobré ráno, Žán.*

- *Obávám se, že není ráno, pane. Zapomněl jsem vás vzbudit.*

5. *Sluha má svého vlastního sluhu, který také může mít svého vlastního sluhu.*

6. *Kdykoli je pán nespokojen, luskně prsty a sluha zemře. Je nahrazen dalším hráčem.*

Za vším je víc, než se zdá

Princip improvizace velí, že nevím, co bude následovat. Trik je v tom, že to nemusím dát najevo. Zveřejnění pochybností mi přinese daleko méně než falešná jistota. Jestliže jsem se třeba rozešel směrem k partnerovi, musí ze mě vyzařovat jistota jednání. Vím, co dělám. A přitom o skutečných důvodech nemusím vědět nic. Žádné nejsou. Prostě se jen dokonale soustředím na právě probíhající činnost a vytvářím dojem, že za tou chůzí k partnerovi je skrytý důmyslný plán. Z této jistoty, která je prázdná, se ony motivace často sami objeví, plán se vyjeví. Pokud opravdu přesvědčivě nasimulujete skrytý účel, překvapí i vás samotné, že se nějaký skutečně urodil.

Cvičení: *Dva herci na jevišti mají své dva vodiče, kteří na ně střídavě křičí povely. Povely musí obsahovat pouze fyzické akce. Jdi ke stolu, otoč se, sedni si na podlahu atd. Cílem vodičů je, vytvořit situaci. Cílem vedených herců je, aby jejich činnost nikdy nevyznívala jako mechanické následování příkazů. Nesmí mluvit, jen jednáním vůči sobě vytvářet jevištní existenci.*

Vždy připraven

Jedno z těch základních pravidel. Dřív se nám občas stávalo, ve chvílích, kdy se nedařilo najít situaci nebo nahodit zápletku, kdy jsme se zkrátka brodili blátem a žádný pevný rámec se nevytvářel, že někdo z nás úplně „vypnul“ nebo i odešel. Pravidlo „vždy připraven“ je vlastně extrémní případ pravidla „za vším je víc, než se zdá“. I když stojím a nevím, jak se zapojit, s čím přijít, a jsem tzv. „mimo“, musím vypadat, že moje „bytí mimo“ má geniální důvod. Tedy jsem stále nahozen, stále přítomen, připraven kdykoli skočit do první vhodné scény. Když Vachtangov režíroval Turandot, chtěl po mudrcích, aby kdykoli přechází jeviště, řešili nějaký neřešitelný problém. Třeba jak udělat mouchu velikosti slona. Myslím, že mu šlo vlastně o to stejné. Aby byli herci stále přítomni, aby vypadali, že mají důvod existence.

Cvičení: Herec A a B sedí proti sobě, za nimi stojí jejich „vnitřní hlasy“ hrané herci A2 a B2. Po replice A, přichází vnitřní hlas B2, potom replika B a následuje vnitřní hlas A2, potom replika A a tak dále. Příklad:

A: Ahoj Petře.

B2: Jak se jenom jmenuje.

B: Ahoj - (zakašláni).

A2: Ježíš, abych od něj něco nechytl.

A: Kolik už je vlastně hodin?

Jakýkoli nápad je lepší než žádný nápad

Nikdy nečekejte, že přijde něco lepšího. Vrhněte se okamžitě do akce. Jednání je klíčem, čekání plodí jen další čekání. A když už se jednou rozhodnete, musíte být rozhodní. Žádné opatrné našlapování.

Cvičení: Improvizujte ve dvojici libovolný krátký banální dialog, třeba v obchodě. Opakujte stejný dialog, ale na konci každé věty přidejte nadávku.

Poznámka na závěr: Všechno už bylo

Jedna z nejfrekventovanějších vět při zkoušení je: „To už tu bylo.“ Nebo ještě častěji: „To už jsem viděl.“ Bud' narazíte na to, že vám určitý nápad na zkoušce připomene jednu z vašich předchozích inscenací, a vy se tomu snažíte vyhnout nebo vám herec sdělí, že přesně tohle už po něm chtěl jiný režisér nebo vás dramaturg informuje, na jakém festivalu už tento koncept viděl atd. Ano. Všechno už tu bylo. Divadlo je jen herec, světlo, divák a prostor. Hudební stupnice má také jen sedm tónů, ale hudební vývoj se zatím evidentně nezastavil.

V divadle do jisté míry vždy budete kopírovat něčí duševní bohatství. Divadlo vzniká s příchodem diváků a umírá s jejich odchodem ze sálu. Jak chcete právně chránit tak efemérní záležitost. Copak jste někdy zažili, že by se někdo soudil kvůli krádeži divadelního nápadu? Existuje snad archiv divadelních nápadů? Digitální databáze? Záleží jen na vaší osobní poctivosti.

Když si čtete v knihách napsaných stěžejními divadelními osobnostmi, nemůžete se často ubránit pocitu, jako kdybyste procházeli podobnou cestu, jako kdyby vám ten určitý druh myšlení byl nesmírně blízký nebo dokonce jako kdyby jste se s tím autorem potkali a mluvili spolu, aniž je to fyzicky možné. A pak si přečtete knihu od jiného autora, časově úplně vzdáleného a i on popisuje něco, co vám mluví duše, co je vlastně hodně podobné úvaze v této knížce a také v této knížce a taky už jste to četl tam v té... Něco se mění, ale něco zůstává stále stejné.

Vše v divadle je staré a nové zároveň. Vše je staronové. Klidně přistupte na model, že jen nově oživujete dávno objevené a zase zapomenuté. Co jste si objevili vy sami, je vaše cesta, i když později zjistíte, že podobným směrem už kdosi šel. Prosekáváte cestu, která jen tak tak stačila zarůst před předchozím turistou. A to, že posléze odhalíte, že už stejné orientační body míjel kdosi před vámi, není přece důvodem v cestě nepokračovat. Nepíše koneckonců všichni zásadní divadelní reformátoři o tom stejném? Nespojuje je všechny neutuchající touha vrátit

divadlu zpátky jeho podstatu, smysl, nově formulovat úkol divadla, tedy vrátit mu živost, dech, tep, krev, diváka, komunikaci, sílu, konfrontaci, údernost, spontánnost, angažovanost, emočnost, nechtějí všichni divadlo obrodit, znovu ho „oživit“ - tedy *zpřítomnit*? Vždy znovu a znovu zpřítomňovat je konečným cílem divadla. Metody jsou různé, jeden na to jde zapojením nových technologií, druhý návratem ke kořenům, třetí totálním očištěním divadla od všeho, co nepotřebuje, a další odstupem a analýzou, ještě další změněným stavem vědomí, transem a tak dále a tak dále.

Jan Schmid mi jednou povídal, jak při výletě ze své chalupy v Jizerských horách do Polska objevil starou keramickou dílnu, kde začali opět vyrábět keramiku s původními vzory toho kraje. Nad těmi nádobami, nad jejich vzory si uvědomil, že celé dvacáté století je vlastně jedno velké retro. Říkám si - čeho je to retro? Kde leží původní originál? Není to jen další retro? Retro retra? Originál je také kopíí? A kde tedy leží počátek? Co víme o vzniku divadla? Na počátku bylo slovo? Na počátku byl rituál? Tanec? Modlitba? Zpěv? Chór? Kozel? Jedinec vyloučený z chóru? Touha předvést se? Vrozená schopnost mimeze?

Divadlo neustále reaguje na svou vlastní historii, permanentně zpřítomňuje své vlastní dějiny. A každý vývoj probíhá v opozicích a nových pozicích, opozice k „tradičnímu“ dává vzniknout „alternativnímu“, které se zase přetváří v „tradiční.“ Tyto dva proudy nutné k evoluci tu jsou odnepaměti, neustále žijí vedle sebe, vyvíjí se v závislosti na sobě, vinou se jako dva proudy jedné řeky, s občasnými slepými rameny či umělými kanály, v určitých etapách jsou si vzdálené, aby se zanedlouho mohly téměř dotýkat... A my všichni se plavíme stejnými koryty.

Když se redaktor časopisu Theatre Quarterly zeptal Kennetha Tynana, „brookova“ herce, jestli není divné, že si Brookova nespojujeme s žádnou školou, na rozdíl od Stanislavského, Grotowského či Brechta. Tynan odpověděl, že v tom byla vždy Brookova síla, protože ho nikdo

nemohl obvinít z imitace: „Brook byl jediný z anglických režisérů v mé době, jehož celé kariéra byla v jistém smyslu pátráním po divadelních předcích...“¹

Ano, všechno už tu bylo, to však není překážkou, ba naopak – může to být inspirací. Divadlo vždy bude nasávat ze všech fenoménů, které kolem sebe má, včetně vlastní minulosti, jež je stará snad jako lidstvo samo. Divadlo zprostředkovávalo mýty, umožňovalo znovu prožít konflikty bohů a lidí, boj člověka proti osudu, mělo vychovávat a poučovat, mělo děsit, mělo zesměšňovat, mělo zrcadlit vnitřní svět autora, mělo být objektivní i subjektivní, mělo mluvit v symbolech, odhalovat absurditu lidského života, úzkost bytí, mělo být politickou tribunou, mělo být sakrální, chudé, angažované, velkolepé, sociální, magické, komunitní, sousedské, bylo satirou, obchodním artiklem, zábavou, show...

Když se Antoinovi zdálo divadlo povrchní a plytké, zvolal že, chce pravdu a nic než pravdu, a vytvořil na jevišti pomyslnou „čtvrtou stěnu“, jenže přenést holou realitu na jeviště tak jak je, se ukázalo krátkozraké a tak, když se divadlo zdálo Brechtovi příliš iluzivní, a tím divácky pasivní, zvolal: „Zbořme čtvrtou stěnu.“ Když Artaudovi přišlo, že diváci zapojují jen mozek a nic se jich v divadle skutečně nedotkne, chtěl krutě zaútočit na jejich smysly a podvědomí, když Jarrymu přišlo divadlo moc vážné, chtěl grotesknost, když Mejercholdovi přišlo moc ukecané chtěl, aby herci mluvili tělem, pohybem, když... Je to samozřejmě extrémně zjednodušené, ale takovým způsobem se divadlo vyvíjí – čerpá z minulosti tím, že se proti ní staví.

Dnes už žádný manifest nezpůsobí šok. Nelze zvolat velká jednoduchá hesla typu: Pryč s hercem! Nebo Utrhněme oponu! Všechno už bylo. Už se bojovalo a vymezovalo proti úplně všemu. Terče jsou příliš rozpíchané, překážky pobořené a nové se staví jen uměle, což ve mně vyvolává často údiv, častěji úsměv. Dnes vedle sebe existuje tisíce žánrů a subžánrů divadla od činoherních přes taneční až k novocirkusovým, od loutkových přes pantomimické až ke kabaretním. I dnes se hledají nové

¹ MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. New York: Routledge, 1993, s. 4.

cesty především v propojení všech těchto žánrů i dalších, paradivadelních, „alternativa“ se definuje v mixu všech složek, v propojení tance, mluvy, akrobacie, projekce, loutek atd., nicméně ani to není nic nového.¹

Kde tedy hledat možnost vývoje, posunu? Ve vztahu diváků a herců? I zde už byla pokořena většina kvót. Od povinného, poučného, pohrdajícího, partnerského až po spoluúčastný vztah. V typu hlediště? Myslím, že diváci už byli rozesazeni všemi způsoby. Od amfiteátru jsme se dostali přes rozšiřování prostřední brány až ke kukátku a pak jsme to zase zkusili zpět. Brali jsme si inspiraci ze španělského divadla a dali diváky ze tří stran kolem jeviště, brali jsme si inspiraci z alžbětinského divadelního prostoru i z indického, brazilského a japonského, diváci už seděli v arénách, poloarénách, pod šapitó, v řadách nad sebou, pod sebou, venku na stráni, stáli na náměstích, pochodovali opuštěnými továrnami, čistíčkami, ale také plnými nákupními centry, jeli v kamiónu nebo autobusu, hrálo se kolem nich, nad nimi i pod nimi, bylo jich tisíc, dvě stě, dvacet nebo i jen jeden. Dokonce se zkoušelo hrát divadlo i bez nich, ale tenhle pokus, pokud vím, moc nevyšel.

Diváci byli vtahováni na jeviště, nebo naopak vyháněni ze sálu, byli uráženi, vyzýváni k souložení, byli přesouváni, poléváni vodou, bylo jim lepeno lepidlo na sedačky a Marinetti dokonce sypal divákům do hlediště kýchací prášek. Divák už zažil všemožné způsoby „prolomení rampy“. Hrálo se před průhlednou skleněnou stěnou, za kterou se na ulici zastavovali náhodní chodci, a stali se tak nechtěnými herci. Zkoušelo se dvojí diváctví, kdy jedni diváci přichází už s herci do divadla, vidí je v přípravách při líčení a opakování textu a pak vidí přijít teprve druhé, „tradiční“ diváky, kteří přišli na představení. Diváci byli účastníci hry, jež probíhala v ulicích města a zároveň na internetu, dostávali indicie a nebyli schopni rozlišit, co je v ulicích města skutečné a co inscenované. Škála mezi pasivním vnímáním a totálním zatažením je široká a má mnoho mezistupňů těkajících mezi sochou na výstavě a happeningem na ulici.

¹ Bylo by zajímavé zjistit, kolikrát v historii se už objevil tento program „totálního“ divadla, manifest „Gesamtkunstwerku“.

Nejen divák, samozřejmě i herec a nároky na něj se měnily nesčetněkrát. Měl být dokonalým obrazem skutečnosti, měl být vyhnán a nahrazen loutkou, měl být zcela zakryt a zredukován na kostým, měl být tanečníkem, mimem, akrobatem, intelektuálem a ideálně vším dohromady, performerem. Když se hrálo příliš realisticky, volalo se po stylizaci, když příliš psychologicky, volalo se po „tělesném“ herectví, když příliš technicky, volalo se po spontánním projevu, když byl příliš spontánní, žádalo se řemeslo atd. Vlastně v těch vymezeníích hledali všichni opět stejný klíč. Chtěli pravdivého herce, autentického. O čem to ale vlastně mluvíme, když říkáme „jevištně pravdivý“? Co je to „autenticita“ v prostoru určeném pro hru s neskutečným? Co je to „přirozenost“? Nápodoba „přírody“? V uměle vytvořeném divadelním sále? Není to do jisté míry také jen módní požadavek, dobově podmíněný vkus?

Už v roce 1910 napsal Craig toto: „Kemblové se svou umělostí museli uvolnit místo Edmundu Keanovi, který po třiceti letech byl oceňován pro všechno možné, jenom ne pro svou přirozenost – nebyl snad Macready „přirozenější“? A za pár let nám všichni ti herci připadali afektovaní, vyumělkovaní, když se objevil Henry Irving. A teď mluvíme o stylizovaném herectví Irvingově, v porovnání s přirozeností Antoinovou. ‘Toť příroda sama,’ hlaholí kritici, a brzy bude Antoinovo herectví pouhý konstrukt vedle herectví Stanislavského.”¹

Vlastně se chci asi příliš složitě dostat k jednoduché věci: Je dobré znát divadelní tvůrce, znát dobové kontexty a stěžejní pilíře divadelní historie. Ale je neméně důležité na ně se začátkem zkoušení umět zapomenout.

¹ CRAIG, E.G. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 188.

3. Divadelní praxe

V této poslední části bych rád uveřejnil reflexe některých vybraných vlastních autorských inscenací, respektive často spíše reflexu zrodu těchto inscenací, čímž by bylo dosaženo jistého napojení na předešlé kapitoly. Byly napsány již dříve v poměrně velkém časovém rozpětí většinou pro sborníky profesora Miloslava Klímy *Divadlo a interakce* a jeví se mi dnes tak trochu zastaralé či naivní, navíc některé pasáže do značné míry opakují lapidárněji už výše napsané. Přesto jsem se rozhodl ponechat je v původním znění jako důkaz toho, že divadlo je věc nikdy nekončící, procesuální, do jisté míry „zastaralá“ už ve chvíli svého vzniku. Tento třetí oddíl je tedy svým způsobem pouze přílohovou částí či dalším komentářem předchozích myšlenek z jiné strany. Zároveň se mi ho nechtělo nadepsat titulem *Přílohy*, protože podléhám pokušení dokončit práci jako jakýsi triptych, v jehož jádru leží divadelní zkouška jako fenomén, který je orámován z jedné strany uvedením do kontextu a z druhé reflexí výstupů.

Mezi barem a estetickým tvarem

Reflexe autorské inscenace *Drama v kostce* ve Studiu Ypsilon.

Záměr

Drama v kostce bylo míněno jako pokračování autorské dramaturgické řady *1203 aneb Není mi smutno* a *Nic nás nezastaví*, ale s patrným odklonem od čistého přenosu životních faktů na jeviště směrem k zájmu o vlastní reflexi divadelního rukopisu, potažmo k zájmu o elementární divadelní principy, jejich specifičnost a výjimečnost. Zároveň tedy *Drama v kostce* vznikalo programově jako určitá část bádání pro mou disertační práci. Na úplném počátku byly tyto otázky: co znamená divadelní představení, jaký je vlastně vztah divadla ke skutečnosti, co ho odlišuje od ostatních audiovizuálních umění, co to je za specifickou funkci být divadelním divákem, čím to je, že divadlo stále trvá a stále máme chuť se mu věnovat atd. Ideálem mělo být vlastně divadlo o divadle na divadle, ale ne klasickým způsobem divadla na divadle (tak, že si hrajeme na režiséry a herce), ani ne formou jakéhosi vzdělávacího pásma, ale právě jen a jen divadlem samotným. Pokusit se přimět diváka, aby si postupně uvědomoval, že tento večer se stává součástí domluvené hry a že to je právě to, co ho na divadle přitahuje, vzrušuje a baví. Nejen sledovat více či méně podařené zobrazování reality, ale být nedílnou součástí toho večerního aktu - zázraku, navíc nejen součástí, ale přímo nutnou podmínkou vzniku. Vše jen pomocí divadla samotného, pomocí prostředků, ve kterých je divadlo silné, protože mu jsou nejvlastnější. Divák by měl potom odcházet s pocitem, že se pro tento jeden večer stal opravdu partnerem, rovnocenným společníkem pro komunikaci a že kvůli tomuto partnerství má chuť se do divadla vracet znovu a znovu a udržovat ho tak stále živé.

Příprava

Na začátku jsme čerpali z mnoha teoretických knížek a statí se zaměřením na popis divadelní reality, na přenos znaků na jevišti, na těžkosti s tím spojené, např. v názvosloví. Problém originálu a znaku na jevišti, problém pojmu autenticita v divadelní realitě, co lze nazývat pravým a nepravým na jevišti, rozdíl mezi označujícím a označovaným, problém divákovy obrazové představy, záměrnost a nezáměrnost, cíleně estetizované a náhodně stylizované atd. Díváme-li se na divadelní představení (ne inscenaci) strukturálně-sémioticky, vždy náš pohled budou narušovat všechny možné nezáměrné prvky, které „protékají“ obousměrně (tedy z jeviště do hlediště a naopak) během celého představení a které můžeme těžko esteticky zachytit a třídit. Tuto neuchopitelnost jsme začali vnímat jako výhodu. Tedy jako to, co dělá divadlo divadlem. A zároveň jako jakési podtéma naší inscenace. Divadlo je opravdu ve své totalitě neuchopitelné, a to pro nás byl startovní moment. Ten moment jsme si potřebovali nějak jednoduše definovat a objevili jsme citát Jaroslava Etlíka z poznámkového aparátu k jeho stati *Divadlo jako zakoušení*: „Divadlo je vždy něco mezi hospodou a estetickým tvarem.“ Velmi zjednodušeně to můžeme číst tak, že divadlo není jen sdělení, které čerpáme z uměleckého díla, ale i sdílení, které čerpáme z ostatních lidí v sále – podobně jako v hospodě. A že to je právě ten důvod, proč je zde divadlo odnepaměti a zřejmě vydrží tak dlouho, jak dlouho tady budou živí lidé. Nejde jen o noetické vnímání díla ale celou ontologickou stránku divadelního díla. A záleží je na tom, kam na této škále od ontologie k noetice, od sdílení ke sdělení, klademe důraz. Vždy bude přítomno oboje. Nejsou to statické hraniční kameny. Vždy bude jedno podmiňovat druhé a bude záležet na jejich vzájemném poměru. Už proto, že v jednom prostoru, v divadelním sále (i když na dvou stranách), se sešli současní, živí lidé. Originály.

Ten citát pro nás dostal ještě další rozměr ve chvíli, kdy jsme si uvědomili, že ona hospodská část (sdílení) má velký vliv (někdy zásadní)

nejen při představení, ale i při procesu zkoušení. Divadlo je zkrátka skrz na skrz kolektivní, ve všech směrech. Je to věc společenství. I při každý večer znovu zrozeném uměleckém díle, i při fázi předartefaktové, tedy v době zrodu inscenace. V divadle je nejhluběji zakódována právě vespolečnost. Vespolečnost herců s diváky, ale i vespolečnost herců s režiséry, dramaturgy, scénografy atd. A protože v divadle většinou není hospoda, ale bar (divadelní klub), který jednak rámuje vlastní divácký zážitek (v baru divák většinou začíná, pak je tady o pauze a po představení se zde může potkat s některým z herců), ale hlavně je pro onu „sdílecí“ část zkoušení, pro ono kolektivní spolužití všech tvůrců v době do zrodu artefaktu (pauzy na „kafe a cigára“, při kterých se často budoucí inscenace významně posune), dovolili jsme si pozměnit původní citát na „divadlo je vždy něco mezi barem a estetickým tvarem.“ Což se navíc rýmuje.

Tématem samozřejmě nebylo jen divadlo samo (to bychom se právě nevyhnuli nudné „teoretické hravosti“), ale spousta dalších podtémat, která nám byla vodítkem při hledání na zkouškách: Z pohledu tvůrců nemožnost uniknout divadlu, zbavit se ho. Z pohledu perspektivy současného světa neustále další a další prostory, iluze (kostky), do kterých utíkáme, aniž si uvědomujeme, že jsou vlastně velmi podobné. Naprostá rozvolněnost hranice mezi skutečností a iluzí, hrou na skutečnost. (A to nejen v té nejtlustší podobě jako například nějaké simulátory a počítačové hry, ale v mnohem jemnějších náznacích až třeba ke komunikaci s někým blízkým v „normálním“ životě). Otázka odpovědnosti (ve chvíli, kdy si nejsem jist, nakolik je to či ono skutečné, můžu si dovolit cokoli), kolektivní zříkání se odpovědnosti právě kvůli ziluzivní skutečnosti, tedy život s kopií bez originálu, v simulakru a mnoho dalších. To, co popisuji, byla vodítka, nikoli výsledné interpretace. Jakákoli interpretace zabíjí všechny možné další významy. Nechtěli jsme interpretovat, chtěli jsme autorsky vytvářet, chtěli jsme se pokusit o postupný zrod divadelního zážitku během představení.

Zkoušení

Zkoušky měly od počátku poměrně jasnou koncepci. Improvizovali jsme podle předem vytyčených fází, které vlastně opisují fáze zrodu představení i jakési hypotetické fáze zrodu divadla jako uměleckého žánru.

Fáze nula: pohyb.

„Divadlo je druh umění pohybových. Základem divadla je pohyb.“

Jan Císař

Ale k pohybu potřebujeme prostor. Prázdný prostor. Ale ještě spíš vymezený prostor. Vymezený něčím nehmotným, jen nějakým náznakem hranice, která může hned zmizet (stejně jako okamžik právě uskutečňovaného divadla). Tedy ze tmy a do tmy se nejdřív vyvalí kouř, díky kterému odhalíme čtyři červené lasery svítící vertikálně v rozích a tím vymezující prostor kostky - krychli o rozměrech zhruba 3 x 3 x 3 metry.



Ted' potřebujeme herce – potažmo postavu. Ale k herci potřebujeme světlo. (Bez prostoru, světla a herce není divadlo). Rozsvěcí se první (pokud nepočítáme za světlo už ony lasery) malé bodové světlo přesně uprostřed

vytyčeného prostoru a světlo nám odhalí prvního člověka. (Přesněji herce, který vytváří hereckou postavu, která vytváří v divákově mysli dramatickou osobu.) Postava se právě doobléká (do „kostýmu“ – což je důležité, ale tento důvod ozřejmíme až později). Rozhlíží se, neví, kde je. Dým, prázdno. Postupně se nám takto vyloupne konečný počet postav – čtyři. Nyní jsme potřebovali naznačit v pohybu nemožnost uniknout z prostoru – máme čtyři postavy chycené v pasti. A to je pro nás hlavní dramatický motor následných událostí. Nevěděli jsme, kdo jsou ty postavy, jak se sem dostaly, kdo je zavřel – vůbec jsme toho zatím moc

nevěděli. Ale ani divák neměl zatím vědět mnoho. A divácké hledisko pro nás bylo jedním z klíčů. Proto jsme začali opravdu od pohybu – hledáním co nejlepšího pohybového vyjádření obrazu uvíznutí v pasti divadla. Chodili jsme po prostoru, na zemi si určili hranice, které se nemohou překročit. Nejdřív jsme to zkoušeli s jedním hercem v tomto vymezeném prostoru, pak se dvěma, se třemi až nakonec se všemi čtyřmi. Jako nejvhodnější se nakonec ukázalo zacházet s prostorem tak, že ve chvíli vstupu na hraniční čáru přechází chůze herce v chůzi divadelní (měsíční), tedy stále jde, krok se nezměnil, vlastně se na herci nezměnilo nic, jen jde na místě, fyzicky se neposouvá. Ale on sám to nepozoruje, pokud není konfrontován s jiným objektem v prostoru. A protože prostor je zaplněn pouze dalšími postavami, vytvořili jsme pro improvizace jednoduché pravidlo: ve chvíli, kdy dojdou na kraj prostoru, pokračuji v chůzi jakoby nic, ale neposouvám se z místa, a pokud se v tu chvíli podívám na jiného herce, ten mi musí „dohrát“ iluzi pohybu tím, že se nepozorovaně „šoupáním chodidel“ posouvá v opačném směru než je moje chůze. Z toho nakonec vršením počtu postav vzniklo tolik zajímavých situací, že by to bývalo vydalo možná i na krátké pohybové představení, ale pro nás to byl teprve začátek. Divák dostane první dávku informací: právě začíná vznikat divadlo – máme prostor, světlo a herce, včetně situace – postavy nemohou uniknout, a to, co je drží, co je „vězní“, je samotná divadelní iluze.

Fáze jedna: slovo – vnitřní hlas.

„Slovo je v naší tradici hlavní nástroj herce, nejdůležitější prostředek divadla.“

Jan Císař

Od pohybu jsme se dostali k monologu, respektive ke zveřejněnému myšlení. Co si lidé - postavy - myslí o prostoru, ve kterém se ocitly. Každá uvažuje jinak, muselo tedy dojít na jisté zaostření postav, kdo vlastně jsou, tedy - hledání charakterů. Improvizování na vnitřní monology je hodně specifická forma improvizace. Jde to pomalu, a jen při absolutní koncentraci. Není to ta „dovádivá“ bezbřehá hra, protože nejde

o to nalézt správná slova, ale o nalezení způsobu myšlení té které postavy. Je potřeba najít průsečík, kde se střetává osobní myšlení herce (které jakoby umí, ovládá - je to on sám, je mu to přirozeně dáno) s myšlením charakteru, který hledáme. Teprve pak (po naroubování cizího myšlení na své vlastní), když se herec zabydlí v tomto novém způsobu uvažování, může vlastně začít improvizovat v postavě, může se „zamyslet“, nechat se inspirovat a rovnou zveřejňovat promluvy postavy (tedy ne svoje - i když také svoje - jakýsi mix.)

To byla jedna z těch těžkých částí zkoušení, protože bylo potřeba přijít na to, jak která postava řeší nastalou situaci, což zpětně ovlivňovalo její charakter i monolog. Čili to následně ovlivňovalo zpětně to předchozí, a proto byla konečná fixace poměrně zdlouhavým procesem. Bylo nutno najít čtyři rozdílné druhy myšlení, čtyři přístupy k těžko vysvětlitelné situaci: Jsme zavřeni v prostoru, který jakoby neměl hranice, můžeme jít pořád dál, ale přitom vzhledem k ostatním stojíme na místě. Prostor, kde nejsou zdi ani mříže a přesto nelze odejít. Důležité bylo, že vysvětlení tohoto stavu jsme hledali naprosto racionálně, věcně, uvěřitelně, žádné divadelně-magické řešení. Licencí bylo, že dál postavy vidí jakoby jen černo, ne divadelní sál (ten objevují až postupně). Z této fáze zkoušení se nám tedy zrodily čtyři charaktery. Dopředu jsme věděli, že od toho prázdného prostoru chceme v závěru dojít k nějaké miniinscenaci odehrávající se v baru (z důvodů výše popsaných). To nám trochu usnadnilo hledání, protože jsme se mohli opřít o charaktery, jež se mohou potkat v baru - tedy se nám postupně vyloupily: barmanka, detektiv, jakýsi kabaretní zpěvák-travestita a divadelní režisér. Detektiv jako člověk, který si vždy ví rady („jde o únos, ale já vás odsud dostanu“), racionální, ješitný atd. Zpěvák jako homosexuál, hodně mluví, čímž rozjíždí situace („jsme účastníci reality show - novej druh - žádný rekvizity, cigárka, jen čistá psychologie“). Barmanka - emoční typ, vidí v tom nějaký sociologický projekt, výzkum vztahů atd. Režisér - jako zástupce typu, který ví víc než ostatní (jakoby trochu viděl do „kuchyně“, ale nechce nic prozradit), nenápadný (má to za halucinaci způsobenou

alkoholem-možná záchytka). Určitou představu jsem o charakterech měl dopředu, ale tady se atmosférou při improvizacích podařilo velmi přirozeně najít typy blízké hercům (ne blízké jim samotným, ale stylizacím, které jim jsou blízké), které přesto vyhovují všemu, co jsme od nich ještě požadovali.

Fáze 2: slovo – dialog

„Podstatou divadla je dialog: slovo mezi lidmi.“

Zdeněk Hořínek

Postavy se navzájem neznají. Každá si o každé myslí, že ví víc než ona. Naprostá nedůvěra čtyř lidí, které něco svedlo dohromady a nemohou ven, je ideální (samozřejmě až modelová) dramatická situace. Divák slyšel, co si sami jednotlivé postavy myslí o situaci, ve které se ocitly, tím si o nich udělal nějaký obrázek (začátek dramatické osoby), a teď je vidí v situaci, kdy vstupují do vzájemného dialogu. Tedy „hrají“ něco před ostatními. A ty dva obrazy jsou v rozporu. (Postupné dávkování informací směrem k divákovi, který si sám skládá obraz.) Snažili jsme se o vytvoření věrohodných postav – tedy blízkých zkušenosti diváků



z reálného světa (zkrátka civilní typy - jako kdyby jakýsi tajemný mechanismus vytáhl náhodně zvolené čtyři lidi z ulice a dosadil je na jeviště), a to proto, abychom mohli jít u takto pojatých charakterů ještě do větší stylizace, abychom je i na

jevišti ještě mohli dosadit do divadelního představení, tedy o stupeň vyšší stylizace. To bylo také předmětem improvizací – vytvořit charakter, který od civilní polohy po krocích stylizujeme až do úplné karikatury. A následně dostat tyto charaktery do vzájemných interakcí – budovat vztahy. Přes různé druhy přetvářek, přes nedůvěru, která nese konflikty jako zárodky

dramatických situací začít vytvářet síť možných vazeb mezi čtyřmi osobami, jež pro nás ještě před chvílí byli samostatné jednotky a nyní řeší problém jako problém společný. Začali *jednat*. Začalo vznikat divadlo jako zobrazení lidského jednání.

„Podstata divadelního umění je a odjakživa byla v předvádění jednání lidí v dramatických situacích a vzájemných vztazích.“

Zdeněk Hořínek

Odbočka:

Ze začátku to vypadalo, že by se tato část mohla celá nechat improvizovaná. Jen vytyčit mantinely a obsah nechat víceméně na hercích (při zkouškách nabízeli hodně, vždy to bylo situační a nosné), ale došlo k tomu, co už jsem si od té doby ověřil vícekrát, a stále víc a víc mě to zajímá. Jak přenést spontaneitu zkoušky do inscenace. Spontaneitu jako sílu okamžiku, moment geniální náhodnosti. Jako režisér nabídnu pouze zadání a pak už se jen dívám. Vlastně se dívám na právě probíhající divadlo (i když je to jen zkouška, jsou zde všechny atributy představení: herci, divák-já, prostor, světlo, atd.). A bavím se. Ale bavím se proto, protože vím, že herci nemají připravený žádný text. Kdybych si myslel, že koukám na tisíckrát obehnané repliky, můj dojem bude úplně jiný. Informace, že vše se rodí právě teď před mými zraky je pro pochopení takové improvizace zkrátka zásadní. Ale jak tuto informaci sdělit divákům? V programu? Pomůže to? Další problém – stará známá pravda – to, co fungovalo jednou už podruhé nefunguje, protože umění říkat věci, jako by se pokaždé právě zrodily, je věc mistrovství. I proto to dopadlo tak, jak to dopadne vždy: celá část se improvizovala, vždy se zapsalo to nejlepší, pak se ty nejlepší kousky ze všech improvizací poskládaly, perfektně zafixovaly a nyní působí při představení téměř jako improvizace.

Fáze 3: Imaginace

„Každý předmět, který vstoupí na jeviště, jakmile se stane součástí pro obě strany domluvené fikce, je automaticky znakem.“

Jaroslav Etlík

V jednu chvíli se už frustrovaný Detektiv rozzlobí na Režiséra a nařkne ho, že je nějaký tajemný a podezřelý, protože všichni už na sebe všechno řekli, jen on že pořád mlčí, a že tedy asi „...ví víc, než vypadá, že ví“, a ať mu okamžitě ukáže nějaké dveře, které vedou ven. Režisér ironicky nakreslí do vzduchu imaginární dveře, chytne imaginární kliku, otevře imaginární dveře a imaginárně je za sebou zabouchne. V tu chvíli pro ostatní zmizel, nevidí ho, vstoupil (jakoby) do jiné kostky.

Tento klasický jednoduchý divadelní trik jako z dramatického kroužku je startem pro ostatní „triky“, jejichž složitost a rafinovanost se postupně zvyšuje. Každý se dostává do své vlastní kostky, kterou na jevišti samozřejmě realizujeme v kostce jediné, dochází tak k napětí mezi znázorňovaným a znázorňujícím, lépe teatrologicky mezi označovaným a označujícím nebo prostě mezi tím, co je skutečně přítomno na jevišti (v tuto chvíli nic-vše tvoří herci sami ze sebe-vlastně pantomimou) a co se tvoří v divákově představivosti. Přesné popsání rozdílu mezi tím, co divák

vidí a tím, co si skládá ze všech audiovizuálních impulsů v hlavě, je opět na samostatnou explikaci, nám proto postačí příklad: Když mají na jevišti čtyři lidé propletené vzájemně končetiny, aniž by se dotýkali a divák ví, že



„imaginárně“ se nikdo z nich nevidí (jsou jakoby každý sám ve svém prostoru – ve své kostce), prožívá divák magii divadelního obrazu a už ho máme „na naší straně“, přistoupil na první schod naší hry a teď ho musíme vést dál, do vyšších pater (a to i doslovně ve scéně s výtahem). Na jevišti nám přibude „pravá“ rekvizita – dveře v rámu na kolečkách. Je to tedy také jen náznak, ale je hmotný. Tady bychom opět potřebovali širší teatrologický rozbor o pozici rekvizity na škále mezi iluzivností a skutečností, zřejmě bychom se nevyhnuli přesnějšímu vymezení pojmu

znak, náznak, symptom atd., zabrousili bychom k rozmlžení termínu autenticita, používáme-li ho na poli divadelním, znejistili bychom, jak vlastně v divadelní stati používat slova „pravý“ nebo sousloví „jen jako“ či „jako by“, ale nám v tuto chvíli jde spíše o pochopení tohoto dalšího stupně při stavbě *Dramatu v kostce*.

Přidáme-li nyní do další nástavby „hry s divákem“ zvuk, tedy ruchy, máme již několik vrstev vzájemně kombinovatelných a vytvářejících sítí možností domluvené hry, okamžité konvence. Máme kombinatorickou řadu možností imaginace a iluze. Za dveře se jde Barmanka (jakože) vyčůrat, všichni víme, že nečůrá, ale když vyjde, ozve se ruch splachování, zmate to postavy, ale nezmate to nás, diváky. Kdyby se ale ozval pravý zvuk splachování jdoucí přesně zpoza dveří, možná, že by to některé diváky lehce rozhodilo, a kdybychom tam najednou pravý záchod i uviděli, byli bychom si jako diváci ještě víc nejisti. Toto znásobení potenciálních vrstev divadelní falešnosti (nepravosti) se postupně rozvíjí ne na příkladu záchodu (jehož reálné použití má své divadelní limity), ale

na cigaretě, která je nejprve imaginární, pak náznaková, pak vypadající opravdově, dokonce se z ní kouří, ale je falešná (z Ptákovin) a teprve nakonec pravá cigareta, která svým pravým dýmem (a to je první klíčový



moment) odhalí lasery v rozích kostky. Tato fáze je nejdelší a nejbohatší, vidíme vytvářet ruchy naživo na jevišti postavou, která se nám v průběhu vyloupá. Je to postava Čerňáka, tedy jakéhosi divadelního technika – nemluví, od začátku byl trochu tušit (diváci si mohli myslet, že je to chyba, že občas vidí někoho proběhnout), ale on se odhaluje postupně, promyšleně, rafinovaně, až se z něj ke konci stává hlavní hybatel, tedy spíš ukončovatel veškerého jevištního dění. Vidíme, jak postavy zjišťují, že dveřmi mohou projít do jakéhokoli prostoru chtějí (protože to divadlo

umožňuje) a tak se dostáváme do lesa (opět „dramatačká“, záměrně klišovitě divadelní tvorba iluze – zelené světlo a poletující broučci na drátkách animování Čerňákem), na mořské pobřeží či do výtahu (stejně kostky nachází postavy i nad sebou i pod sebou). Nejde o výčet možností, jde o to, že v této fázi budujeme strukturu s nekonečně mnoha variantami, je to jako nikdy nedostavěná síť, která ale nedrží sama o sobě, ona se propojuje až v divákově představivosti. A to je hlavní princip. Divák nejdřív kouká, pak se snaží pochopit a potom začíná vytvářet představy - obrazy, stal se nedílnou součástí právě tvořeného díla, které se navíc vrší způsobem, který by diváka měl na tento fakt upozornit. Vnímající (dívající se, poslouchající, fyzicky i mentálně přítomný) divák by si měl uvědomit, že to, co se děje, se děje jen díky němu, měl by až fyzicky pocítit onu pospolitost, vzájemnost, existenční podmíněnost toho, co vidí a toho, že na to kouká, že se dívá, že to pozoruje. K tomu nám slouží především postava detektiva jako přísně racionálního člověka, který onu iluzi „jakože“ nevidí, imaginativnost na něj nefunguje, čili ve chvíli kdy všichni jedou výtahem, on stojí za dveřmi a hledá čudlíky, které tam samozřejmě nejsou – on je ztělesněním označujícího, co je „reálně“ na jevišti, co je opravdu vidět. Zastupuje diváka, který na hru nepřistupuje (jako ta často citovaná Nataša z Vojny a míru, která při sledování opery nechápe, že se to skutečně neodehrává). Zastupuje tu technickou část, kdežto ostatní postavy zastupují obrazovou část v mysli diváků – a z toho rozporu samozřejmě vzniká komično, které nejen že je zábavné a situační, ale především vždy podtrhává ten základní fakt: bez tebe - diváku - by tady dnes nic nebylo.

Na konci této „imaginativní“ části pochopí Režisér, kde jsou vlastně celou dobu zavřeni. Pochopí to právě na základě několikanásobné „nepravosti“ cigarety – on sám rozjel hru na imaginární cigaretu (nabídl z neexistující krabičky a pantomimicky jednu vytáhl), jenže najednou vidí v ruce ostatních „pravé“ cigarety. Nechápe, rozhodne se vyzkoušet onu „pravost“ drastickým způsobem – típne cigaretu o dlaň Zpěváka, toho to ale vůbec nebolí (divák se při típnutí lekne, protože cigareta vypadá

„opravdu opravdově“-kouří se z ní), Režisér si od Detektiva tedy onu cigaretu půjčí (při předání upadne na zem, aby se vyměnila za „opravdu pravou“) a kouří – cigareta teď evidentně ubývá, divák to vidí, je si jist, že teď už musí být „skutečně právě pravá“ – nebo snad ne? Režisér vyfoukne dým do rohu kostky, která je celou dobu drží na území 3 x 3 x 3 metry a v dýmu se nám náhle zjeví červený laser ohraničující rohy kostky. Režisér chápe: „jsme v divadle“. (Protože tohle prostě jinde možné není).

Fáze 4: Diváci a herci

„Divadlo je jediným druhem, v němž je divák konfrontován se sobě rovnocenným subjektem.“

Jaroslav Etlík

Nyní jsme potřebovali najít klíč k tomu, jakým způsobem herci zjistí, že jsou herci – tedy, že jsou celou tu dobu součástí právě probíhajícího představení před diváky, a přitom se vyhnout klasickému modelu divadla na divadla, kdy jsou herci (nevěrohodně) najednou „jakože“ překvapeni přítomností diváků. Chtěli jsme najít pravou podstatu divadelní komunikace – interakce hlediště a jeviště. V čem spočívá její jedinečnost v porovnání s jinými současnými médii, které se také snaží být interaktivní. Televize, kde můžete ovlivňovat pořady skrze telefonování nebo textové zprávy. Noviny, kde můžete reagovat na článek skrze internetovou verzi této tiskoviny. Jen v divadle je interakce tělesná. Je přímá, nezprostředkovaná jinými technickými nosiči. To je síla a výjimečnost divadla.

„Divadlo nemůže existovat bez hmatatelného kontaktu herce a diváka.“

Jerzy Grotowski

Hledal se tedy moment, kdy jednotlivé postavy zjistí přítomnost diváků – a z improvizací a diskusí vzešla banální pravda: po reakci. Po divácké reakci na něco, co postava už vědomě na jevišti vytvořila. Podstatné je slovo „vědomě“, nebo ještě lépe „záměrně“. Režisér to

pochopí ve chvíli, kdy vysvětluje ostatním, že nemyslel „v divadle jako v budově, ale v divadle jako...“ „Jako co?“ řeknou všichni naráz se stejným gestem, což je známka něčeho narežírovaného, známka zestetizované reality, tedy nejsme v realitě, ale v jakési její stylizaci, Režisér náhle mezi „normálně“ vypadajícími gesty zahlédne něco, co je evidentně uměle vytvořeno (taková náhoda to být nemůže), tedy někdo něco vědomě estetizuje – tvoří Gestalt. V tu chvíli Režisér spatří diváky. Vše je hra. Otevřená hra s diváky a pro diváky.

Tedy bylo třeba najít tyto momenty záměrného jednání (herectví) korespondující s charakterem postav: Zpěvák recituje báseň, po které přijde potlesk (divácká reakce). Barmanka zkusí naoko líbat režiséra a ono to vyjde (i když „jen jako“). A zatvrzelý Detektiv řekne schválně špatný vtip – lidé se zasmějí. A to je další klíčový moment: V tomto místě inscenace, při špatně vyprávěném a tím pokaženém vtipu, se diváci zasmějí pokaždé, protože kdyby se nezasmáli, hra by nemohla pokračovat. Je to tedy přesně ten moment, kdy reakce diváka opravdu podmiňuje další chod – proto je to udělané (zahrané, vymyšlené a narežírované) tak, aby se lidé zasmáli, ale ne kvůli smíchu samotnému, ale kvůli začlenění divácké reakce ontologicky do tvorby přítomného divadelního okamžiku. Když větu „jsme v divadle“ pochopí tedy už i Detektiv správně, všichni čtyři se na sebe podívají a jdou směrem k divákům, kde jakoby prostrčí hlavu „čtvrtou stěnou“. Divadelní světla na jevišti zhasnou a rozsvítí se pracovní



osvětlení v sále. To je moment, kdy *Drama v kostce* vlastně dochází naplnění. Kdy se nám realita jeviště (realita estetického tvaru) propojí s realitou hlediště (realita hospody či baru) v jeden jediný celek, v jednu jedinou

přítomnost živých lidí v jeden konkrétní večer v jednom konkrétním prostoru, kde pojmy jako originál, znak, náznak, hrát, gesto, skutečnost,

autenticita a tak dále dostávají naprosto specifický, jedinečný význam, těžko teatrologicky zachytitelný. Jsme v oblasti artefaktu, tedy umělého výtvoru s estetickou funkcí, který je ale právě v momentě uvědomělé interakce s receptorem, kdy se stává uměleckým tvarem, zároveň se ale nacházíme v prostoru, který není vymezen pro hru, v prostoru hlediště, kde platí „normální“ zákony. Je to moment, kdy se nám ve své neuchopitelnosti protínají všechny krajní polohy estetického tvaru a baru, sdělení a sdílení, noetiky a ontologie, zformovaného herce a člověka, zkrátka divadelní moment, moment čisté divadelnosti.

Pochopit, k čemu vlastně v tuto chvíli dochází a najít pro to správné termíny, je proto velmi těžké nejen pro teatrology ale i pro naše postavy, kde Detektiv je Jiří a Režisér je René:

René Cokoli je na jevišti, to hraje.

Jiří Aha, takže třeba uklízečka, když vytírá jeviště, tak hraje, jo?

René Když jsou tam diváci, tak ano.

Jiří Co když je tam jenom jeden divák?

René Tak taky.

Jiří A když ten divák je její manžel a čeká na ni, až to dodělá?

René Tak to je chudák.

Jiří Takže diváci jsou chudáci?

René V některých případech ano.

Nebo:

Jiří Zavřete ty dveře.

René Vidíte, vedete se mnou dialog.

Jiří Já s vámi nic nevedu.

René Vy ho dokonce rozvíjíte.

Celá tato fáze končí velkou bitkou, kdy nejdříve „navážno“ dá Detektiv Režisérovi facku, která ho nebolí, protože je divadelní (tedy iluzi facky dodělává ten, kdo jí dostává tlesknutím o dlaně a úhybem hlavy – cirkusový gag). V tuto chvíli tedy už všichni objeví pravidla tohoto

„Svrchovaným a jediným cílem divadelního systému je vyprodukovat, realizovat představení, komunikace mezi hledištěm a jevištěm. Tuto komunikaci představením můžeme považovat za smysl a funkci divadla jako uměleckého druhu.“

Jan Císař

Teď se tedy snaží sehrát - už naprosto záměrně - něco, co si představují pod pojmem „hra“ nebo možná „drama“ nebo prostě „divadlo“ Herci hráli i do té doby, ale hráli postavy, které neví, kde jsou, teď zjistí, že jsou vlastně herci na jevišti a musí hrát, snažit se o herecký výkon, o hereckou tvorbu, tedy tvorbu herecké postavy sami ze sebe, ze svého psychosomatického materiálu. Máme tedy civilní rovinu herců - Petr Vršek, Jiřina Mencáková, Dan Šváb, Andrej Polák a Ondřej Cihlář, která nám ale do představení nezasahuje, a to záměrně. Pořád se totiž pohybujeme na poli divadelně vnímatelného tvaru-inscenace, nejde nám o krátkodobý experiment bez možnosti diváckého pochopení. Jsme stále na poli znakové soustavy, ne reálného prostředí. Tito reální herci vytváří



postavy, které jsou „jakože“ z reálu - Detektiv, Barmanka, Režisér, Travestita a Čerňák (tedy už jedna stylizace) a ty postavy se teď snaží hrát, vědomě před diváky zase jiné postavy, které se ale samozřejmě s jejich „reálem“

hodně pojí - tedy další vrstva stylizace. Všechny principy, které objevily během jejich pobytu v kostce, chtějí teď využít vědomě pro vznik divadelního představení, tedy komunikace mezi jevištěm a hledištěm. V inscenaci se toho dosáhne tak, že se nyní rozsvítí pracovní osvětlení a přestavuje se scéna. Diváci tedy jako by nyní byli vyloučeni z divadelního představení a viděli do kuchyně, přesto ale samozřejmě zůstávají dál sedět, protože je to součástí toho představení, které se klene celou dobu nad tím. Čerňák (poprvé jasně definován jako další postava hry) začne

udělovat úkoly, co se má kam přestavět a podobně. Přiveze stojan s kostýmy, osvětlovač lepí filtry na světla, technici přinášejí kulisu baru, všechno ostatní zůstává na jevišti, pouze se trochu přeskupuje. Principem totiž je využít vše, co se do této chvíle „přirozeně“, v rámci zjišťování, co je to za prostor, dostalo na jeviště – dveře v rámu, malé pódium s oponkou (které přijelo, když začal zpěvák recitovat – zhmotňuje přímo fyzicky ideu divadla na divadle), stůl a židle. K tomu nyní technici přinášejí bar a vhodným přeskupením vzniká vlastně klasická divadelní scéna baru – dveře, stůl, židle, bar a vedle malé jevištětko pro výstupy. Naše postavy vlastně poprvé vidí za imaginární stěny kostky, vidí zákulisí divadla (které ale hrajeme na jevišti), nejdřív nechápou, postupně se zapojují. Marcelka se líčí u stolečku, který vznikl otočením dalšího z paravánů, ostatní si berou kostýmy, zjišťují, že vlastně dokonale doplňují jejich vlastní oblečení (předurčení k hraní – k vytváření postavy, civil a teatrálnost splývají), a přemýšlí, co vlastně mají dělat. Během toho zní z reproduktorů hlas, který podává jisté informace snažící se vymezit pojem divadla.



Hlas: Divadlem se rozumí divadelní prostor, divadelní budova, divadelní sál, dále lidé zúčastnění na divadelní produkci. Divadlo může být instituce nebo právní subjekt, ale také synonymum pro slovo drama. Nejčastěji se však divadlem rozumí druh umění. Divadlo je druh umění pohybových, přičemž pro divadlo platí, že tento pohyb je v jeho artefaktech – divadelních představeních – způsoben přítomnými tvůrci. Cílem divadla je tvorba uměleckého obrazu, odrážejícího skutečnost prostřednictvím jednání postav. Divadelní inscenaci tvoří kolektiv tvůrců (herci, režisér, scénograf, hudební skladatel, choreograf, dramaturg a často i dramatik) a technických spolupracovníků (jevištní technici, zvukaři, osvětlovači

atd.). Může být předváděna divákům jednorázově nebo na více představeních – tzv. reprízách. Inscenace se skládá z několika organicky propojených složek – herecké, výtvarné a zvukové. Hereckou složku zajišťuje herec svým bytím a jednáním v hracím prostoru. Druhým komponentem je složka výtvarná. Sem patří dekorace, rekvizity, kostýmy, světlo, projekce, stíny, částečně i líčení a maska. Třetí složkou je zvuk. Tedy veškerá hudba – živě hraná herci, i reprodukováná, ruchy a šumy, ale i zvukové záznamy herců – jako např. tento můj hlas, který právě posloucháte. Zvláštní, ale nutnou složkou divadelního díla je divák a jeho reakce.

Zde je nutné zmínit, že hlas z reproduktorů je namluven Jiřím Lábusem, a to z jednoho prostého důvodu. Jiří Lábus totiž namluvil i hlášení o vypnutí mobilních telefonů, které se pouští ve Studiu Ypsilon před každým představením. I před tímto. Je to tedy další z mnoha pokusů, jak realitu, kterou divák chápe ještě mimodivadelně, začlenit organicky do představení, je to další argument pro znejasnění hranic divadelní reality, stejně jako třetí zvonění nebo pracovní osvětlení. Hlas, který jste před tím vnímali jen užitkově (nepočítáme samozřejmě konotace na to, že je to hlas právě Jiřího Lábuse), se nyní začleňuje do vznikajícího tvaru. Jakoby se okraje kdysi jasných hranic mezi realitou a divadelní realitou propadali sami do sebe a vše z okrajů brali sebou.

Konec

Samotný konec pak vypadá jako krátké jednoaktové drama, které nám ony čtyři postavy – typy – sváže do jednoho prostoru – baru. (A to v tomto případě nejen pro tezi divadlo je vždy něco mezi barem a estetickým tvarem.) Využívá se co nejvíce rekvizit (cigarety), které jsme už viděli v předchozích situacích a replik z těch, které už jsme slyšeli, zkrátka co nejvíce divadelních prostředků (světelných změn, ruchů, zkrátka všeho, co podporuje divadelní iluzi), které jsme už zaznamenali a nyní je používáme záměrně „divadelně“, jako složky jevištního díla, jako

stavební kameny. Příběh je bizarně plytký a jednoduchý - Barmanka už nechtěla slyšet, jak si Režisér, který se u ní neustále opíjí, pořád ztěžuje na kritiky. Jednoho kritika tedy zabila pistolí, kterou dostala od režiséra jako dárek. Byla to původně divadelní rekvizita, jenže ona nechala zalitou hlaveň znovu provrtat. Do baru to přichází vyšetřovat Detektiv, motá se tu jakýsi homosexuálně vypadající Zpěvák, který se jde převléci za minijevištětko a v závěru vystoupí v travesty show zpívající jako Barbra Streisand, čímž posouvá hru na hru zase o patro dál (hraje, že hraje, že hraje Barbru Streisand -nebo spíše imituje než hraje). Je to blbost a zmatek, ale právě proto, že o děj nejde. Celou dobu šlo o něco jiného. Píseň Barbry Streisand "I am a woman in love" zpívaná zpěvákem s (nejméně) trojitou identitou, teprve teď zní v původní verzi, ale všechny použité hudby do té doby byly parafráze (nebo jiné deformace) této



melodie, což si divák uvědomuje až nyní. V „dramatickém“ závěru Detektiv nechává oba zamilované dobrovolně odejít se slovy: „Já jsem taky jenom člověk“. Což může znamenat jen povzdech, nebo taky dokládat ztrátu

veškerých jistot v přemnožených kostkách kolem nás, v multiplikovaných patrech různých iluzí, kde se ztrácí naše pravá identita, a dále podporuje ústřední princip divadla jako posledního opravdu „živého“ umění, podmíněného zkrátka přítomností živých lidských bytostí. V úplném závěru se najednou všichni zapojí do choreografie závěrečného quasimuzikálového čísla (postavy už nejsou zachytitelné postavy, všechno jsou vlastně tanečníci), muzikál se tříští, zpěvák sundává paruku, hudba se rozpadá v nicneříkající tóny, které jsme slyšely už na začátku při „zrodu ze tmy“, objeví se Čerňák a všechno zahaluje do dýmu z kouřostroje, jakoby „hasil“ divadlo. V dýmu se opět vyjevují čtyři lasery ohraničující kostku. S posledním tónem zhasíná světlo na Čerňáka, který stál s kouřostrojem uprostřed kostky a posléze, už do ticha, se vypínají

i lasery. Divadlo skončilo. Divadlo tu bylo po dobu, kdy diváci sledovali, co se děje na jevišti. Jen tato chvíle a žádná jiná je divadlem. Diváci tleskají, herci se klaní. Diváci odchází domů, herci do šaten. Možná se diváci a herci potkají na baru. Divadlo je substance podobně nehmotná jako lasery, podobně prchavá jako kouř z cigarety. Stačí fouknout a rozptýlí se. Divadlo je pomíjivé, nezachytitelné, což ho činí obrazem člověka. Divadlo je mlha z kouřostroje.

Druhý pokus

Drama v kostce – pokus 2. *Mystérium skutečnosti*.

O tom, že jsme se pokusili o druhý díl této inscenace, už jsem psal. Nechtěli jsme vstoupit dvakrát do téže řeky, nechtěli jsme vytvořit druhý díl ve smyslu pokračování. Ne, šlo nám opravdu o „druhý pokus“ téhož. Vnějších rozdílů mezi prvním a druhým pokusem tedy nebylo mnoho, ale o to zásadnější vliv měly na celkové vyznění. Chtěli jsme ještě daleko více akcentovat podíl diváků a zároveň tu nejasnou mnohovrstevnatost mezi bytím a hraním „bytí“, mezi skutečností a jejím napodobením, mezi originálem a imitací, mezi hospodou a estetickým tvarem.

Každá z postav měla svou kopii - dvourozměrnou figurínu v životní velikosti v konkrétním zastaveném gestu a v odpovídajícím prostředí (např. Režisér je vyfocen na pozadí prázdných sedaček divadelního sálu, Barmanka v baru Ypsilonky atd). Diváci tyto figuríny potkávali už na cestě mezi barem a divadelním sálem a mohli se tedy „seznámit“ s postavami dramatu ještě před začátkem představení. Ve stejném gestu se potom na začátku představení každá z postav objevila na jevišti. Režisér na figuríně kouří zamyšleně cigaretu, na jevišti se objeví ve stejném gestu, ale už bez cigarety – pouze vyfoukne kouř (který má „připravený“ v puse před vstupem na jeviště). Takto jsme chtěli zdůraznit, že opravdu „estetizujeme realitu“, vytrhli jsme vybrané postavy z reálného světa během jejich reálných činností, ale vstupem na jeviště přichází o předměty, tedy rekvizity, zbývá jen to nehmotné, to pomíjivé, to divadelní – např. kouř. Barmanka v gestu figuríny právě dává led do skleničky s nápojem, její první živé gesto na jevišti je totožné, jenže nemá skleničku, tedy led propadne na podlahu. Zpěvák je zachycen v gestu, kdy si zrovna chce dát do vlasů jakousi pěnu ze spreje, v gestu na jevišti najednou nemá sprej, má na dlani jen tu pěnu, která rychle prchá – mizí. A Detektiv je zachycen v gestu vytahování pistole zpod bundy, na jevišti ovšem vytáhne pouze ruku s namířenými dvěma prsty – tedy „pistoli z dlaně“. S tímto gestem a jejich postupným prorůstáním do „divadelní“ reality se dále pracuje, na cestě od nevědomé reakce po záměrné gesto, od předmětu k rekvizitě, od prázdného prostoru k divadelní scéně, od

nahodilého pohybu postav k vystavěné inscenaci. Hlavní důraz při postupném odkrývání jednotlivých pater divadelnosti jsme přenesli z cigaretového dýmu na kostku ledu. Skutečný led a jeho tání během představení se nám stalo obrazem plynutí reálného času, možností imaginace na divadle i celkové pomíjivosti divadla.

Také jsme chtěli ještě více akcentovat podíl diváků. V rozích scény byly umístěny od začátku dvě obrazovky, které přijímaly signál z kamery mířící přímo na diváky. Tedy v televizích bylo vidět hlediště. Diváci se viděli na začátku přicházet, usedat, povídat. Ve chvíli, kdy se v hledišti zhaslo a začalo se svítit na jevišti, přirozeně zčernal i obraz v televizích (kamera do hlediště neměla dostatek světla snímat). Znovu se diváci viděli v televizích až při opětovném rozsvícení pracovního osvětlení v hledišti ve chvíli, kdy postavy pochopili, že jsou v divadle. Diváci se tedy naučili vnímat obraz v televizorech jako reálný obraz hlediště. Toho jsme využili v přidané závěrečné scéně, kdy jsme chtěli dosáhnout pocitu „falešného konce.“ Diváci jasně cítili konec představení - velkolepé taneční finále s jasnou hudební tečkou, zatažení opony a roztažení na děkovačky a klaněčky dokonce s květinami atd. Diváci pomalu vstávají ze svých židlí,



najednou je však hlas z reproduktorů zastaví, aby ještě neodcházeli, že nic ještě nekončí, ať zůstanou a podívají se, co se děje v „divadle“ po skončení „divadla“, a přitom podává výklad o divadle vždy čerpajícím ze dvou zdrojů (zobrazení a hra), který napsal

Jaroslav Etlík a v celém znění je uveřejněn v kapitole *Jenom jako*. Diváci se znovu usadí, opona se znovu roztáhne a vidíme opět prázdný prostor, opět kouř, opět čtyři „laserové“ rohy, pouze tentokrát je na televizních obrazovkách, kde bylo vždy „reálné hlediště“, hlediště prázdné. Diváci vidí sami sebe „po odchodu.“ Postavy provedou poslední pokus „uprchnout z divadla“, chtějí konečně zmizet z jeviště, vrátit se do reality. Zda se jim to může podařit, či ne, zůstává otázkou.

Bod Nula

Reflexe zkoušení autorské inscenace *Černá díra* v Dejvickém divadle.

Záměr a zlom

Inscenace *Černá díra* se měla původně jmenovat *Posedlák*. Na první zkoušku do Dejvického divadla jsem totiž donesl příběh sedláka Jana Rajtera a jeho boje proti mexické firmě Nemark, potažmo proti státní korupci. Vše viděno optikou fotografa, který celou kauzu zaznamenává. Chtěl jsme udělat inscenaci o „posedlácích“, lidech, kteří jdou za svým životním cílem bez ohledu na překážky, ale jdou vždy tou nejspravedlivější cestou, cestou svědomí. Potažmo o člověku, který ač nepřčetl v životě jedinou knížku, má mravní i morální hodnoty přirozeně vštípeny.

Měl jsem po zhruba půl ročním téměř investigativním pátrání (setkání s Janem Rajterem, fotografem Ibrou Ibrahimovičem, Ekologickým právním servisem, novináři i Rajterovými sousedy atd.) bodovou osnovu scénáře, měl jsem připravené postavy i základní situace. Začali jsme zkoušet bez textu, řízenou improvizací dle předpřipravených bodů. Postupovali jsme poměrně rychle, za 3 týdny byla téměř zapsána první verze scénáře. Jenže ve chvíli, kdy jsme začali scény skládat dohromady, ukázalo se, že něco chybí, nebo naopak přebývá, zkrátka to divadelně nefungovalo. Nebylo jasné žánrové zařazení, které klouzalo mezi psychologickým dramatem a parodií, stylizace postav nebyla jednotná, rámcový příběh fotografa nebyl dostatečným pojítkem, námět byl možná příliš aktuální, příliš ekologicko-sociální, i když jsme se snažili vidět vše stylizovaně skrze fotografa v jeho černé komoře v koupelně bytu, nevyhnuli jsme se jisté patetičnosti atd. Zkrátka jsme se (i z mnoha dalších důvodů) rozhodli to téma úplně opustit. Umělecký šéf Dejvického divadla tento fakt přijal a navrhl posunout datum premiéry, ať zatím zkusíme cokoli jiného. Tedy dostali jsme čas a prostor. A všichni zúčastnění herci projevili chuť pokračovat ve zkoušení dál, zkusit si něco zcela jiného, nový přístup, bez textu, plně autorské divadlo. Vznikl tedy autorský tým.

Bod nula

Bod nula je ošemetný termín. Každé zkoušení začíná bodem nula, každé představení začíná bodem nula. Nyní mám ale na mysli *absolutní* divadelní bod nula. Čas, prostor, 7 herců, dramaturgyně, scénograf, režisér. Nic víc. Ještě chuť udělat autorské představení. Nikoli nutnost. Inscenace nakonec vzniknout nemusela, měli jsme 14 dní na, abychom řekli, zda se něco vyvíjí a chceme pokračovat dál, nebo zkoušení úplně zrušíme. Těch 14 dní bylo opravdovým divadelním bodem nula. Z takřka tragické situace, kdy to vypadalo na rozpad, se vlastně rázem staly ideální podmínky pro určitý divadelně autorský experiment. Pro divadlo zrozené z chuti zkoušet, zkoušet si, vyzkoušet, vyzkoumat, pokoušet...

Odbočka:

V tomto smyslu je současné Dejvické divadlo opravdu výjimečné. Divadlo vysoce ceněné diváky i kritikou, které ovšem zůstává věrno svým původním motivacím. Místní soubor vnímá toto divadlo jako „své divadlo“, bere ho za vlastní. I při všech ostatních hereckých aktivitách mají „své“ divadlo na prvním místě, vědí, proč jsou právě teď a právě v tomto divadle. Všichni od techniků po vedení neřeší pouze aktuálně zkoušenou inscenaci, ale přemýšlí v kontextu celého divadla, jeho tváře, každá nová hra je jeden z přítoků proudu, který mohou pomáhat usměrňovat a vést. Za celým tím organismem je cítit dlouholetá cílevědomá práce uměleckého šéfa souboru. Dá se mluvit až o jistém „šlechtění“ souboru (i svých diváků), o pečlivém hledání a vývoji vlastní divadelní poetiky, je to proces dlouhodobý, kontinuální a proto hluboký. Je to absolutní alternativa k dnešnímu projektovému přemýšlení, kdy jeden projekt má jen několik repríz, každá z nich se ale musí stát mediální událostí především pro divadelní veřejnost, na další život inscenace pro „běžného“ diváka, už se příliš nemyslí. Vede to k letáckové válce, k festivalovým závodům, k povrchnímu zkoušení. Dejvické divadlo tak pro mě dnes představuje (ač je vlastně interpretačním divadlem) výjimečně živé ansámblové divadlo, jedno z posledních tohoto druhu, a tím pádem se stává alternativou k většině alternativních divadel, které chtějí být alternativní vůči interpretačním či kamenným divadlům. Jedinou

porovnatelnou, ale samozřejmě obtížně měřitelnou divadelní hodnotou se pro mě od té doby stala „vnitřní živost“ divadla.

Jak začít zkoušku, když nemáte jako režisér ani minimální náskok. V tématu, v nápadech, v ničem. Je 10 hod ráno a herci čekají. Máte rozsvícené jeviště. Co je to prázdný prostor? Je herec, který vstoupí do prázdného prostoru bez jakéhokoli zadání, prázdným hercem? Je toto opravdový Bod nula?

Prázdný prostor, prázdný herec

Prázdný prostor nikdy není prázdný. Prázdnota v tomto smyslu znamená možnost. Potenci. Neurčenost, ale ne neurčitost. Je to prostor pro divadlo. Předpřipravenost. Očekávání. Prázdné jeviště obsahuje



všechny možnosti, obsahuje vše, co se na něm může odehrát a herec je ten, který jednu z možností aktivuje. Prázdnota herce samozřejmě také není prázdnotou. Nemít zadání znamená větší osobní výzvu - možnost zkusit si

cokoli, vyjít ze sebe. Myslím, že čím méně má herec hereckého zadání, tím více se chytá životních zkušeností, své přirozenosti, jde ke své podstatě, k vzpomínkám, k vjemům či náladě, které mohou být asociacemi spojené s něčím dávným i s něčím, co se mu před chvílí stalo v tramvaji na cestě na zkoušku. Stejně tak se ale může více uchýlit k získaným zkušenostem a dovednostem, může je využívat nebo se za ně schovávat. Každopádně to vždy přinese překvapivý materiál.

Těch 14 „prázdných“ dní bylo neuvěřitelným utrpením pro režiséra jako funkci, která má vytvořit syntézu složek, ale neuvěřitelně obohacující pro režiséra jako naslouchatele jemných impulsů vznikajících ze hry na hranici mezi životní a divadelní zkušeností.

Začali jsme improvizacemi opravdu z ničeho: Buď 5 minut na jevišti. Jak strašně dlouhé minuty to jsou. Herci se cítí trapně. Režisér se cítí trapně. Ale něco probíhá. Něco se děje. Existuje pohyb. Nic nehoří, ale křeše se. Herci postupně vyplňují prázdný prostor sami sebou. Teď jděte na jeviště ve dvou. Lehké zklidnění. Ve dvou se dá vést dialog. Nejste v prázdném prostoru osamoceni, ztraceni, máte se čeho nebo koho chytit. Improvizace vedou ke všem myslitelným postavám, ke všem myslitelným stylizacím, žánrům atd. Je jasné, že tito herci jsou sehaní, „slyší na sebe“, jsou extrémně pohotoví, „hraví“, naslouchající, a vlastně i odvážní. Aniž si to možná uvědomují a ač je každý z nich výrazná individualita, spojuje je určité podobné cítění, podobná poetika, podobné divadelní myšlení. Všichni při těchto „neřízených improvizacích“ směřují k jistému hereckému minimalismu, bez zbytečných slov, nikdo nejde cestou velké karikatury, humor vzniká proto, že vše se jeví naprosto normálně, ale řeší se absurdní situace, spojuje je přirozenost, civilnost. Těch společných faktů se pro pozorovatele zvnějšku objevovalo čím dál víc a víc. Improvizace ve třech, čtyřech až sedmi. Sedm herců je hodně. Zmatek, chaos, spousta vjemů, spousta nápadů, přes sebe. Dobrá. Pojdme si určit prostor náhodného setkání lidí. Kde se mohou protnout trajektorie neznámých lidí. Bar, hospoda? Staré, nudné. Benzínka. Benzínová pumpa. Improvizace – tentokrát už lehce řízená - na charaktery, které se mohou potkat na benzínové pumpě. Opět spousta nápadů, geniálních situací náhodně vynořených při improvizaci a zase zapadnutých. Spousta popsaných papírků, obalů, útržků... Vzniká sedm charakterů - obsluha pumpy a malého baru na pumpě plus 6 zákazníků. Přichází po jednom na pumpu. Mluvte co nejméně. Někdo si dá kafičko. Někdo jen zaplatí benzín. Někdo jde na záchod. Vznikají 2 páry. Máme tedy 2 jednotlivce, obsluhu pumpy a dva páry, jeden žensko mužský, jeden mužsko mužský. Chceme se posunout z českých reálií, ze současnosti, pumpa bude v 50. letech v Americe, někde u malé silnice ve vyprahlé stepi. Pouštíme si inspirativní filmy, povídáme.

Odbočka:

Tím, že se jsme se jako tvůrci dostali do momentu nulové přípravy, museli jsme se o to víc aktivizovat při zkouškách. Režie naprosto přestala být silou, která hledá ideální cesty pro inscenování čehosi předpřipraveného, ale stala se okem zvenku, citlivým senzorem, hledačem pokladů. Do popředí vystoupila dle mého názoru základní vlastnost režie: flexibilita, přizpůsobivost, empatie, citlivost nejen psychologická vůči atmosféře zkoušky, ale především jakási dramaturgicko-režijní práce probíhající (řeceno současným slovníkem) on-line. Tedy za chodu. Přímo teď a tady. A teprve poté, v druhém plánu přichází ona schopnost odstupu, analýzy a posléze syntézy, což jsou termíny, které se většinou s pojmem režie pojí. Záměrně používám slovo režie a ne režisér, neboť funkce režie během této fáze přecházela z režiséra (který byl chvílemi zoufalý) plynule na dramaturgyni, scénografa a herce. Díky několika silným hereckým osobnostem, které celému procesu věřily a posouvaly ho, se toto náročné hledačské období překonalo. V tomto smyslu byl celý tento „neřízený“ proces vlastně krajní polohou potvrzující dle mého názoru výjimečnost divadla jako uměleckého druhu s přímou tělesnou interakcí, jako výsostně komunikačního média. Pokud jsme schopni zachytávat na zkouškách a lehce vyvolávat jemné komunikační impulsy, tedy to, co se může přihodit pouze během divadelní zkoušky, jeví se následná režijní skladba vlastně jednoduše. Nutno přiznat, že se zde také skrývá riziko této „metody nulového bodu“, jednak proto, že zkrátka nic nevzniká, že se režisér s herci nenapojí, že se z improvizací nepodaří nic vykřesat, případně proto, že herci dostanou pocit, že si to celé vlastně vymýšlí sami a režiséra vůbec nepotřebují.

Nápad – téma

Přicházíme na zásadní improvizací postup: Vcházejte na pumpu jeden po druhém, v nikdy nekončícím kole, ale vždy tam přijďte jako by poprvé. Pak začněte vcházet dřív, čímž dojde k setkávání postav. Vznikají zárodky situací. Vše stále v jakési časové smyčce. Tím vzniká zajímavý

tvár bez hranic. Vše se proplétá. Rodí se první pomocné téma, nebo spíše podtéma. Minimalismus jako hudební forma. Opakujte jednu situaci pořád dokola, ale měňte jemné detaily. Něco, co se jeví jako stále stejně se opakující je ve skutečnosti rafinovaná struktura s jemnými posuny, kde se začátek a konec velmi liší. Přichází další podtéma. Stylistická cvičení. Opakujte jednu situaci, ale pokaždé v jiné stylizaci. V jiném žánru. Zkousíme improvizovat na principu šachové partie. Prvních několik kroků je daných a vždy stejných, další tahy jsou ale pokaždé jiné a vedou k jinému výsledku.



Vrší se nápady, situace, kupí se materiál. Společným jmenovatelem je hra. Různé herní principy vedoucí k různému situačnímu materiálu. Probíráme, povídáme. Vypadá to, že se nám pomalu odhaluje hlavní téma, které může být konečně vodítkem pro selekci a následnou syntézu materiálu. Nechci ho hlasitě zveřejňovat před herci, aby nás zbytečně nezavádělo, jen pro sebe si toto téma pomocně pojmenuji obecným:



„nejistota.“ Zpráva o nejistotě člověka. V hlavě mi probíhají možné opěrné body rodící se stavby: Nejistota, která začíná kdesi u Einsteina, když potvrdil fakt, že dva lidé hodnotící jednu událost odlišně, mohou mít oba pravdu.

Záleží vždy na pozorovateli. Einstein ruší newtonovský absolutní čas a prostor. Gravitace je jen zakřivení časoprostoru. Díky Einsteinovi jsme zjistili, že vesmír se rozpíná, měl tedy počátek – velký třesk. Po něm

plyny, částice, které se začaly shlukovat a tak vznikaly první hvězdy. Bereme si i tuto paralelu na pomoc: velký třesk a z něho - pumpa. V ní obsluha - pumpařka, která je tak trochu vždy i barmankou. Přichází první zákazník, objedná si kávu, odejde, přijde druhý, odejde, třetí atd. Znovu přichází první, situace se opakuje, ale tentokrát se kávou polije, jde se umýt na záchod, čímž se zdrží a dojde k setkání s druhým příchozím - tedy došlo ke střetu. (Kdyby se nestřetli, nikdy by se nic nestalo, nedošlo by k situaci). Částice se tedy střetávají a reagují spolu - vzniká „hvězdná hmota.“ Tedy v divadelní analogii - jednání, situace, drama. V časové smyčce se tak dostáváme do stále složitějších situací zahrnujících postupně všechny herce. Prostor se deformuje stejně jako čas. Nejdřív vcházejí postavy pouze hlavními dveřmi a zase odcházely, teď je ale vidíme zničehonic za telefonem nebo vycházet ze záchodu, ač jsme je neviděli přijít. (Prostor pumpy má jeden reálný vchod zvenčí, ale více vstupů vnitřních, které umožňují zjevení postavy bez předchozího vstupu - záchod, úklidová



komora za barem, výklenek pro telefon a v neposlední řadě ještě jeden vstup zcela tajný - falešné dveře ve stěně.) Hvězda září naplno, vydává energii - energii lidského jednání. Přichází téma kvantové mechaniky, která nám bere zbytek jistot. Princip neurčitosti - nikdy nevíme přesně kdy kdo kde je, můžeme nanejvýš určit pravděpodobnost výskytu. Charakter postav je jen pravděpodobný. Vždy, když si divák myslím, že už postavu zná, jeví se v další opakované situaci trochu jinak a potom zase. Charakter se stává nezachytitelným, stejně jako motivace. Jde této postavě o toto, nebo o toto, má ráda toho nebo tam toho. Všechny možnosti jsou stejně platné. Sčítání přes historie - všechny trasy mezi A a B jsou možné. Měníme postavy podle detailů kostýmu. Za chodu -

v plynulé nekonečné smyčce - se tedy mění i herecké obsazení. Každý může být kýmkoli. Identita se rozmlžuje („Mohu vidět váš průkaz totožnosti?“). Paralelní historie vesmíru. Postavy se zdvojují, ztrojují. Herecká postava je jakási tvarovatelná hmota, plastelína na hraní, flexibilní obal, do kterého může vstoupit kdokoli. Děje se více paralelních dějů naráz. Neustále se ovšem (i když už ve velmi zdeformované podobě), opakují vlastně ty první, zárodečné situace, ty původní atomy gest, slov a situací, ze kterých se vše zrodilo a na které se vše zase rozpadne. Jen se veškerá jistá „ano“ či „ne“ postupně mění na „nevím“ („Vy si možná myslíte, že já nevím, co?! Jenže – von neví nikdo.“). Nic už není jisté. Není, čeho se zachytit. Vše je tekuté. A přece se vše děje přirozeně, vše se jeví normální, vše vzniká před zraky živých diváků. Hvězda vyzářila veškerou svou energii, veškerou hmotnost. Ze všech se stane jedna jediná postava, která neustále opakuje repliku: „Mohu vám položit několik otázek?“ Odpověď není, zůstávají otázky. Hvězda se hroutí sama do sebe, vzniká Černá díra. Cesta od totální improvizace k velmi přesně zafixovanému tvaru.

Těsně před koncem se jedna z postav podiví nad tím vším chaosem, co se děje na takové obyčejné pumpě: „To sou věci! To nevymyslíš.“
Druhá z postav odpoví: „To ne, tohle píše jenom život!“

Čas a prostor

Všichni divadelní tvůrci vědí, že když inscenují na jevišti, vzniká vždy nový divadelní časoprostor. Ten může být buď v naprostém souladu s naším, empiricky zažívaným časoprostorem (neboť všem lidem – hercům i divákům jdou hodinky víceméně stejně rychle a všem se jeví sál víceméně stejně velký). Tak tomu bývá v klasických činohrách. Nebo mohou být nůžky mezi naší smyslovou časoprostorovou zkušeností a její stylizovanou jevištní podobou hodně rozevřené (jako třeba u Roberta Wilsona). Při práci na této inscenaci jsem si uvědomil další, takřka banální fakt o jedinečnosti divadla. Pouze v divadle dochází k tomuto napětí mezi vnímáním. Jak rozdílně z pohledu diváckého působí např. zpomalený

pohyb ve filmu a na jevišti. Vy můžete na jevišti stvořit nespočet paralelních časů i prostorů, ale vždy budou konfrontovány s divákovým vrozeným vnímáním těchto zákonitostí. A to, co nás při Černé díře bavilo, jsou právě ty možnosti rozevření nůžek. Ta škála od souznění s realitou po totální odlišnost. To, že se vychází z konkrétních pozic, které jsou bytostně vlastní pouze divadlu. To, že vytváříte divadelní divadlo, což je nesmysl a tautologie, ale možná také cíl. Divadlo je hra. I tak by se dalo číst téma Černé díry. Stejně tak se může najít tisíc dalších interpretací a všechny mohou být správné. Nebo se také nemusí hledat žádná interpretace, nemusí existovat chuť „vykládat“ dílo. Jen zažívat. Strávit v divadle hodinu a půl. Spadnout do Černé díry. Tak jako my při zkoušení.

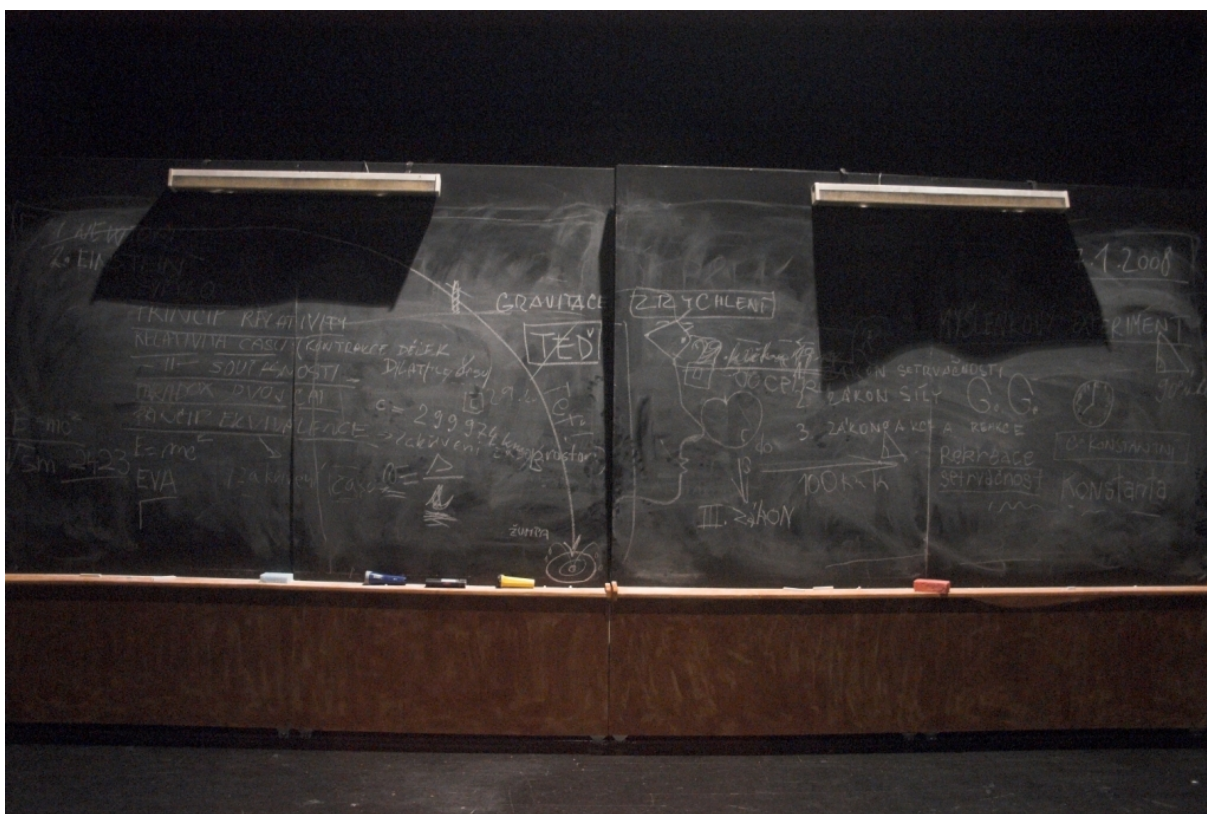


Myšlenkový experiment

Reflexe autorské inscenace *Indián v ohrožení* v HaDivadle.

„Jestliže vše, co se pohybuje, neustále ovlivňuje všechny ostatní pohyby, celá věc se značně komplikuje.“

V HaDivadle si vymysleli projekt *Proměny 20. století*, ve kterém měla každá inscenace nějakým způsobem dokumentovat jedno desetiletí. Já si mohl vybrat, kterou dobou bych do cyklu chtěl přispět já. Vzpomněl jsem si na první větu z Dějin 20. století Paula Johnsona: „Současný svět začal 29. května 1919, kdy zatmění slunce fotografované na ostrově Principe u Západní Afriky a v Sobralu v Brazílii potvrdilo pravdivost nové teorie vesmíru.“¹ Rozhodl jsem se tedy zkusit vytvořit inscenaci uvozující celý projekt, která by na jeviště přenesla počátek nového věku, tedy začátek 20. století, datovaný vědeckým potvrzením naprosto nového nazírání na čas a prostor, jinými slovy vytvořit inscenaci, jež by zdivadelnila Einsteinovu teorii relativity.



¹ JOHNSON, Paul. *Dějiny 20. století*. Praha: Rozmluvy, 1991, s. 7.

Hledání „co“.

„Pozorovatelé pohybující se vzhledem k sobě mají odlišné představy toho co existuje v danou chvíli, a tudíž mají i odlišné představy o realitě.“

Tento nápad samozřejmě nepřišel jen tak zničehonic na objednávku. Byl výsledkem delšího systematického zkoumání možností divadelního vyjadřování především v práci s divadelním časem a prostorem. I v několika mých předchozích inscenacích byla fyzikální teorie jakýmsi opěrným bodem pro hledání nových cest v divadelním časoprostoru, ale teprve nyní se měla stát samotným tématem inscenace. Od začátku bylo jasné, že nechceme vytvořit historickou koláž z doby prvního publikování článků o teorii relativity, zároveň nechceme dělat životopisné dílo o Albertu Einsteinovi.

Základním výchozím bodem měla být onen zlom v myšlení, změna v chápání času a prostoru, naprosto převratné nazírání na náš svět, na vesmír a zároveň určité paradoxy tohoto převratu. (Koneckonců zajímavý je už samotný fakt, že tato z vědeckého hlediska opravdu ohromná revoluce bořící do té doby nedotknutelný a fungující Newtonovský systém, neměla pro běžného člověka prakticky žádný význam. A přesto se jí dostalo celoplanetárního zájmu. A přesto jí pochopilo vlastně naprosté minimum tehdejších vědců.)

Při studiu materiálů se postupně ukazovalo kolik zajímavých témat a podtémat tato oblast nabízí: od samotné postavy Alberta Einsteina (jeho zbožštění, vytvoření celosvětově známé ikony nebo rozpor mezi Einsteinem-vědcem a Einsteinem - otcem, manželem a milencem atd.) přes malost a krátkozrakost lidí, kteří brání z vlastního strachu nástupu čehosi nového, co zásadně mění do té doby platný model, až po samotné fyzikální zákony. Po přečtení téměř veškeré dostupné literatury v češtině se ale jako neinspirativnější (opět) ukázaly živé rozhovory, tentokrát s jadernými fyziky. (Divadlo bude mít vždy blíže k orální kultuře než kultuře písma.) Jejich zanícená snaha popsat objektivně vesmír, ve kterém žijeme, je při hovorech opravdu více než nakažlivá. Když se mi snažili popsat s jak převratným nazíráním Einstein přišel, jak se snažil

dokázat, že žijeme ve čtyřrozměrném světě a čím více se pohybujeme v prostorových dimenzích, tím méně nám zbývá na časovou, tedy že čím rychleji se pohybují, tím pomaleji stárnou. Když mi povídali o relativitě současnosti vedoucí k tomu, že vlastně ve vesmíru neexistuje žádný okamžik, který by bylo možno nazvat „ted“, o kontrakci délek a dilataci času, o paradoxu dvojčat a o spoustě dalších věcí, uvědomil jsem si, jak může být zdánlivě odtažitá fyzika přínosná pro orientaci v našem běžném světě. Právě tím, že moderní fyzika zkoumá jevy buď neskutečně malých rozměrů (v jádru atomu), nebo naopak galakticky ohromných vzdáleností (v kosmu), snaží se vlastně popsat vesmír v celku, a naše lidská měřítka jsou pak jen jakýmsi průměrem. Naše smysly nemohou postřehnout relativistické jevy, protože se prostě nepohybujeme rychlostí blízké rychlosti světla, nemohou postřehnout kvantové jevy, protože nevidíme neutrony a elektrony. Naše lidské (a tím omezené) smysly vytváří na sítnici mozku obraz reality, která je pro nás skutečností. Do jisté míry nás tedy smysly klamou, na druhou stranu jsou to naši jediní průvodci, skrze které se napojujeme na vnější svět. Čas od času tak dochází k momentům, kdy cítíme, že naše smyslově daná realita je v jakémsi rozporu s jakousi jinou realitou. Jako by člověk chvílemi vnímal ještě jednu, objektivnější skutečnost než jen tu smyslovou. Fyzika – potažmo teorie relativity - pak může být vodítkem a pojítkem v roztráštěném světě, kde si každý tvoříme právě tu svou vlastní realitu. Fyzikální objevy se mohou stát názorným příkladem i pro náš život, můžeme je aplikovat na naše vlastní nejistoty, pochyby a úskalí, kterými procházíme. V tomto smyslu se pro mě fyzika svou čistotou a exaktností ukazuje jako lepší rádce i lepší zdroj divadelnosti než třeba psychologie.

Hledání „proč“.

„Abychom pochopili Einsteinův pohled, potřebujeme fungující definici reality, návod jak určit, které věci existují v danou chvíli. Jeden z běžných přístupů je, že když uvažují o realitě, která existuje v této chvíli, v duchu si představují momentku: zamrzlý obrázek celého Vesmíru právě teď. Jenže cokoli, co vidíte zrovna teď, se vlastně už stalo.“

V jedné knize jsem našel odstavec snažící se zhuštěně a velmi všeobecně popsat rozdíl ve vnímání, který přinesla teorie relativity. Snaha popsat poměrně složitý problém v krátkosti může vést, a často také vede, ke zploštění, zkreslení a zbanálnění popisované skutečnosti, ale zároveň může někdy v touze po stručnosti třeba i nechtěně dojít k umělecké zkratce, k metafoře. Proto mám rád velmi jednoduché nebo i dětské knihy popularizující nějakou teorii. V tomto odstavci byla navíc použita divadelní terminologie: *„Newton nahlížel na čas a prostor jako na něco, co prostě bylo. Netečné univerzální pódium. Myslel si, že když z vesmíru zmizí všechny hmotné věci, zůstane jenom prostor a čas. Podle teorie relativity ale zmizí čas a prostor spolu s věcmi. Prostor není prázdnou nádobou, do níž Bůh libovolně umísťuje věci. Dění na jevišti určuje jeho podobu a jeviště zas vtiskne tvar tomu, co se na něm odehrává.“* V tu chvíli jsem si potvrdil, že divadlo je opravdu ideálním hřištěm pro tento časoprostorový divadelní zápas s teorií relativity. Divadlo se tvoří „za chodu“, před diváky, kteří divadelní představení vnímají pomocí lidských sensorů - smyslů, které vlastně zkreslují onu objektivně pravdivější skutečnost popisovanou teorií relativity. Už to je důvod, proč Einsteinovu objevu v jeho době málokdo rozuměl. Ale zároveň má divadlo možnost stvořit jiný svět, umělou realitu, jejíž zákonitosti mohou fungovat velmi odlišně od té „naší“. Jsou zde tedy neustále (po dobu trvání představení) konfrontovány, porovnávány a překrývány dvě reality – a k té konfrontaci dochází v hlavě diváka – v jeho mozku, v jeho představivosti. Tu konfrontaci umožňuje, a tím pádem podstatu divadla naplňuje právě divákova schopnost obrazotvornosti. Když k tomu připočteme, že teorie relativity je vlastně teorií, která staví do hlavní role ne zákon, ale pozorovatele – jeho pozici a hybnost, dojde nám další paralela s divadelním divákem. On je pozorovatel, jehož momentální stav rozhoduje o výsledku jevištního dění, on rozhoduje o míře divadelního zážitku, „pozorování“ je tím rozhodujícím činem.

V tuto chvíli jsem nabytl jistoty, že téma je správné a má smysl se jím na divadle zabývat. Náročnější je ovšem vždy přenos tématu na jeviště. Přeložení fyzikální řeči do jazyka divadla. V tomto případě bylo nejtěžším oříškem nedělat inscenaci „o tom“. Tedy netvořit situace komentující nebo demonstrující teorii relativity. Naší ambicí bylo vytvořit divadlo, které přímo je „tím“, aby byl onen posun v chápání časoprostoru organicky vetknut do celé tektoniky daného představení. Chtěli jsme, aby divák sedící v hledišti a vnímající toto představení prožil onu změnu v chápání, aby přímo během představení přistupoval krůček po krůčku na jiný způsob vnímání, aby potřel silně zakořeněné předsudky (které bránili v přijetí nové teorie v Einsteinově době) a přistoupil na nový klíč percepce, a to i ve smyslu divadelním. Aby zahodil usazené návyky konvenčního divadelního diváka a nechal se unášet jen a jen divadelních obrazů. Od divadelního „Newtona“, tedy klasického interpretačního divadla chápaného především jako zobrazování lidí v situacích, k divadelnímu Einsteinovi, k imaginátorovi.



Hledání „s kým“.

„Přistoupíme-li na myšlenku, že realita sestává z věcí na našem v mysli právě teď pozastaveném obrázku, a souhlasíte-li, že vaše teď není o nic pravdivější než nyníšek někoho, stojícího daleko od vás, potom realita zahrnuje všechny události časoprostoru.“

Je již tisíckrát omletým klišé, že divadlo je kolektivní záležitost. Ale klišé, jak dobře víme, bývají pod nánosem všemožných interpretací vlastně vždy pravdivá. U autorského divadla, tedy divadla vznikajícího bez textu, na téma, je kolektivnost přímo nutnou podmínkou. Vy přinesete nějaké téma, jste nadšený, zapálený, jenže když pro to téma nebo pro tu práci nenadchnete herce, když to herci, potažmo dramaturgové, scénografové, osvětlovači, zvukaři nevezmou „za své“, můžete si doma u stolu vymýšlet sebegeniálnější nápady, můžete „tlačit“ na jevišti sebeefektnější obrazy, ale vznikne z toho nanejvýš „dobře udělané divadlo“. Tvořit představení na téma, pomocí hereckých improvizací, znamená neustálé vzájemné proudění inspirace mezi všemi přítomnými. Každý moment, každá nabídka, slovní i pohybová, každý nápad, dobrý i špatný, chyba, nečekané rozsvícení, pauza na kouření, ranní rozcvičení, letmá poznámka, malá rozepře, velká hádka, to vše je těhotné přítomnou inspirací. Aby člověk mohl toto letmé inspirační vlnění nejen vnímat, ale zachycovat a zpracovávat, musí všechny spolupracovníky dobře znát. Jeví se to možná jako banalita, ale při tomto způsobu divadla to je opravdu podmínka sine qua non. Někteří lidi si přivedete s sebou (třeba scénografa), jiní jsou pro vás noví (herci, technický personál). Musíte se poznat. Nejen profesně, ale i lidsky. Musíte zjistit přednosti a nedostatky všech – jak v talentu, tak v lidském charakteru. Jedině tak můžete „šít“ představení na míru. Na míru hercům i vám i divadlu samotnému. Jedině tak může vzniknout představení, které je osobité a jedinečné, neopakovatelné kdekoli jindy, s jiným souborem. Nepřenosné. Tato metoda má samozřejmě i své velké nástrahy. Stačí, že si s někým „nesednete“, a vše je rázem o hodně komplikovanější. Navíc je tento autorský způsob režie svázán s vámi osobně, téměř intimně. Jste-li

vnitřně vyhaslý, nemáte co nabídnout. Jste-li nabitý, máte co dát, jste-li prázdný, nemáte co dát. Pokud ovšem netematizujete onu prázdnotu. Jste-li zrovna velmi spokojen, nenutí vás nic k tvorbě, nenutí-li vás nic k tvorbě, nemáte, co režírovat. Jsou chvíle, kdy prostě není, o co se opřít. Není text, není nápad, není zadání na improvizace. V takových momentech je jediná možnost posunu v ostatních lidech kolem vás. Herci, dramaturgové, osvětlovači, zvukaři, technici, uklízečky.... Nikdy nevíte, od koho může onen zásadní impuls přijít. Proto je tak důležité poznat všechny zúčastněné. V HaDivadle je navíc každý z herců opravdu osobitý, zvláštní, jiný, zajímavý, a také připravený autorsky pracovat, koneckonců na autorských kořenech HaDivadlo vzniklo.

Hledání „jak“.

„Teorie relativity se dotýká nejhlubších principů v našem poznání světa. Zásadně mění naše pochopení prostoru, času a kauzálních vztahů. Pro pochopení struktury prostoročasu se musíme oprostít od mnoha předsudků, které jsme si vybuodovali na základě své každodenní zkušenosti.“

Nadchnout herce pro teorii relativity není úplně běžná situace. Navíc když jí sám moc nerozumíte. A když, tak spíš tak po svém. A improvizace na téma teorie relativity se samozřejmě zadávají o něco hůře než třeba na vztahy muže a ženy. Tato fáze kolektivní improvizace tedy byla poměrně náročná. Prošli jsme několika koncepcemi. Nejdříve to vypadalo, že půjde o bizarní příběh náhodně se potkávajících lidí ve výtahu „páternoster“. Pak se nám z toho rodila groteska, a její rozpad na prvočástice, pak se zdálo, že to bude o samotném gagu, na kterém ukážeme relativistický svět, pak o světle a o závodě s ním, pak o lásce, která vás dostane do rychlosti světla a tak dále. Nápady přicházely a odcházely, radost střídala zklamání. To vše vedlo ke značnému vyčerpání a zároveň – a to platí téměř obecně – ke stmelení, ke skutečnému „poznání se“. A ke kolektivní víře, že „nějak to přece jít musí“. A to je vždycky dobrý bod pro nový start. Pro mě osobně z toho vyplynulo nové zjištění, že čím více o daném tématu víte, tím větší překážky ke zdivadelnění vám to přináší. Stačí totiž malá

nepřesnost a už to s teorií relativity nemá moc společného. Vzniklo třeba 5 zajímavých minut na jevišti, jenže to příliš odkazovalo k banální myšlence, že vše je v našem světě relativní, což je naprosto mylný výklad teorie relativity. Nebo se zrodila pěkná situace, která byla ale spíše o psychicky rozdílném vnímání času, což s teorií relativity také nemá nic společného. Zasáhnout přesně to, co jsme chtěli, tedy aby divák začal vnímat onen divadelní tvar úplně jinými kanály, případně, aby se mu tyto jiné kanály otevřely, ale aby to přitom nebyl experiment pro experiment, ale zůstal právě divácky vnímatelný (což musí každé představení), to bylo oříškem. Od té doby si pokaždé ověřuji, že ať se zabýváte jakýmkoli tématem, ať studujete a řešujete jakoukoli oblast, vždy je dobré zůstat tak trochu diletantem. Protože když otevřete dveře nějakého pro vás nového oboru, hned vás napadá tisíce analogií, metafor, možností a nápadů pro divadlo, když ovšem víte příliš, začne být množství vědomostí pro divadlo limitující, cesty se uzavírají, možnosti výkladů se zužují, dochází k doslovnosti, poezie se stává prózou. Nesmíte být povrchní, ale zároveň není potřeba být expert, zachovat si lehký odstup a volný prostor pro divadelní licenci je vždy obohacující.

Avšak tentokrát nás nutnost dodržet některé zákonitosti teorie relativity opravdu přesně navedla nakonec k nápadu rozdělit představení do dvou částí. V první provést jakousi divadelní parapřednášku, která co nejpopulárnějším způsobem, ale přesným, faktickým a nehereckým provádí krok za krokem diváka základy teorie relativity. První část tedy jako velmi exaktní, vědecký tvar, založený na slově a klasickém předávání informace. Tedy já-herec-z jeviště (jakožto přednášející potažmo Einstein sám) něco sděluji a vy-diváci-to posloucháte, sledujete napsané na tabuli a snažíte se pochopit, především analyticky. A druhou část jako pandán k první vytvořit čistě divadelní tvar, kde je slovo jen okrajovou záležitostí, a základem jsou divadelní obrazy, jejichž časová a prostorová deformace se tvoří v imaginaci diváka na základě konfrontace toho, co slyšel v první části, a toho, co teď vidí a vnímá čistě divadelně, neanalyticky. V tuto chvíli tedy nastoupila ne sdělnost, ale právě ono smyslové i mimosmyslové vnímání divadelnosti. Proudění neinformativních impulsů

z jeviště do hlediště, chvění imaginace. V této druhé části měl zafungovat doslova princip „myšlenkového experimentu“, což je metoda, kterou do vědy přinesl právě Einstein, jenž nepotřeboval žádnou laboratoř ani dalekohled. Vystačil si pouze se svojí hlavou, respektive se schopností imaginace. Velmi složité úvahy řešil na podkladě dětsky naivních představ typu: osedlám si světelný paprsek jako koně – jak budu vnímat svět okolo? Nebo: kouknu se do vesmíru, a co uvidím, nebude-li světelnému paprsku nic stát v cestě? Nebo: sednu si do výtahu, který nemá žádné okénko a ten se se mnou utrhne - co se se mnou vlastně v té chvíli děje? Myšlenkový experiment se tedy měl udát i v hlavě každého diváka.

Elementární nápad pro tuto druhou část se zrodil – jako už tolikrát – náhodně při zkoušce. Už delší dobu jsme měli na jevišti velmi jednoduchý vlak, protože to byl Einsteinův nejčastější dopravní prostředek (v jeho době také nejrychlejší), do kterého umisťoval své myšlenkové experimenty. Vlak vytvořený jen třemi paravány, mezi kterými byly mezery představující okna vlaku a před paravány několik židlí tvořících sedadla uvnitř vlaku. Zkoušeli jsme nejzákladnější divadelní iluzi pohybu: Průvodčí za oknem se stylizovaně hýbe posouváním nohou bočním směrem, cestující ve vlaku nehybně sedí – dohromady tak tvoříme iluzi rozjíždějíciho se vlaku do protějšího směru, než ve kterém se pohybuje postava za oknem. Úplně nejzákladnější divadelní iluze pohybu, která navíc funguje právě díky principu relativity. Toto se tedy dělo na jevišti a do toho někdo nechtíc zavadil o prostřední paraván. Pohyb postavy za oknem a zároveň prostředního paravánu, který vytvářel iluzi vlaku a měl být statický, vytvořil podivnou iluzivní směs – na vteřinu doslova pohnul mou perspektivou, mým divadelním vnímáním, byl jsem „vykolejen“. Sice jen na vteřinu, ale právě tato vteřina byla tou, která někdy náhle osvítlí základní stavební nápad. Když se k tomu přidal ještě pohyb dalšího člověka, který právě přecházel jeviště – tedy procházel vlakem, byla tato podivná multiiluze dovršena. Naplnila se Einsteinova věta: „Jestliže vše, co se pohybuje neustále ovlivňuje všechny ostatní pohyby, celá věc se značně komplikuje.“ Posléze jsem ještě řekl, ať herci vytváří za oknem jiné postavy než jen průvodčího, a Maruna Ludvíková projela za oknem

jako indián na koni snaží se dostihnout vlak. V tu chvíli se mi spojilo vše, co jsem do té doby načetl, viděl a slyšel o teorii relativity v jeden divadelní celek. Podařilo se přijít na princip „zdivadelnění“, což pokládám za ten nejzásadnější cíl současného divadla. „Zdivadelňovat“, ne dávat na jeviště. Nacházet v divadelním jazyce nová slova, nová slovní spojení, případně nové větné skladby, ale stále mít na paměti divadelní jazyk.

Najednou bylo jasné, že na začátku se naprosto prázdné jeviště „zakřiví“ pomocí paravánů a praktikáblů do podoby velmi naivního vlaku. A to záměrně, protože praktikábl a paraván jsou elementární divadelní prvky, a my chtěli tvořit divadelní vesmír z těch nejzákladnějších částic. Navíc to dokonale odpovídalo tomu odstavci, který jsem citoval na začátku, o dění na jevišti, které zakřivuje prostor, a naopak prostor vtiskuje tvar tomu, co se děje na jevišti. Potom bylo jasné, že zde bude šest cestujících, a jeden průvodčí, jenž se neustále bude snažit dodržovat řád, protože on sám je Řád. Jenže těch šest cestujících, kteří všichni vypadají trochu jako Einstein, bude onen časově i prostorově přesný řád postupně narušovat. Ne schválně, ne fyzicky, ale prostě divadelními možnostmi, ve kterých jsou naprosto svobodní. Vznikla tak série výsostně divadelních iluzí postavených na prazákladních divadelních tricích pomocí zákrytů a paravánů, které postupně boří sami sebe, a ukazují jak úzký pruh divadla jsme zvyklí vnímat. Nejdříve to jsou prostě postavy, jež vidíme nastupovat do vlaku jedoucího do Curichu, kde by měl být přesně v sedm. Jenže během jízdy se čas i prostor toho vagónu začnou ukazovat jako něco nadmíru flexibilního, otočného, variabilního, deformovaného, gumového... divadelního. O cestujících nevíme mnoho – jen to, co vidíme – jako když někoho zahlédnete z jedoucího vlaku a můžete si o něm domýšlet, co chcete, opření jen o ten kratičký moment, kdy jste ho viděli. Z náznaků si tedy domýšlím celek. Vidíme pár loučící se na peróně, slečnu, která si zapomene kufr, mladíka, který vlak nestihl, pána, který si chce koupit kávu atd. Ale výsledný obraz si vytváří až divák. My jsme jen postavili jakési minisituace z vlaku, potom podobné – z jiné perspektivy, z perspektivy nástupiště a nakonec z jakéhosi paralelního prostoru, který obě reality – tedy realitu vlaku i nástupiště – spojuje v jeden celek.

Situace se různě proměňují a otáčejí, ale ne jako bezbřehá permutační lavina, nýbrž podle logiky postupného rozpadu původního řádu. Podstatné je, že my dodáváme jen části skládačky. Ty části jsou až chirurgicky přesné, ale to, co dávají dohromady, onen výsledný obraz, je už na divákovi. Nemá samozřejmě cenu popisovat inscenaci, protože divadlo se musí vidět a slyšet, ne číst.

Hledání „pro koho“.

„Hmota zakřivuje časoprostor. A tedy i samotné světlo. Einstein vypočítal odchylku světelného paprsku, procházejícího v blízkosti Slunce. Fotografie, pořízené 29. května 1919, při zatmění Slunce, prokázaly správnost jeho výpočtu, a tím potvrdily pravdivost nové teorie Vesmíru. Tehdy začal současný svět.“

Zastávám názor, že při zkoušení má režisér pořád tak trochu myslet na diváka, vcítovat se do něj. U „Indiána“ bylo „myšlení přes diváka“ klíčové. Šlo opravdu v první řadě o změnu nebo alespoň napojení na jiný druh divadelní percepce. Mám pár důvodů si myslet, že se to trochu podařilo. Pominu-li důvody jako velká návštěvnost, dobré kritické ohlasy, hojně repríz apod., pak mohu usuzovat hlavně z rozhovorů, které jsem cíleně či náhodně zaslechl. Jedna divačka se jednou po představení na baru svěřovala druhé, že jí to úplně „dojalo“. A já si říkal - co jí vlastně mohlo dojmut? Je to představení o fyzice. Postavy zde mají charaktery jen velmi nejasné, naznačené, vlastně ani nemají jména, na hlavách podivné stejné paruky - těžko se s někým ztotožnit. Situace jsou jen útržkovité, vidíme chlapce dobíhajícího rozjíždějící se vlak s kytkou v ruce křičícího „promiň“, takže si domýšlíme, že chtěl zřejmě kytku dát slečně na peróně, ale už to nestihl, což možná bude mít vliv na celý jeho další život - ale taky to mohlo být úplně jinak. Je to k dojmutí? Jediné možné vysvětlení pro mě je, že tato divačka byla dojata divadlem samotným. Tím, že přistoupila na jednoduchou hru, jejíž pravidla se začala v průběhu trochu měnit, a v ní to otvírala nové, tvořivé podněty. Tady někde vidím další možnou cestu pro opravdu současné divadlo. Nevytvářet jasné

vztahy, charaktery, které na jevišti konfrontujeme v situacích, jež ženou jednání do extrémních poloh a ždímají z nás emoce. V tomto představení hrají hlavní roli čas a prostor. A přesto vyvolává určité emoce. Nepsychologické neznamená bezemoční. Divadlo nezobrazuje realitu, ale posouvá ji, stylizuje, divadlo nedemonstruje nápady tvůrců, ale pracuje s optikou diváka, snaží se zmnožovat jeho perspektivy, kultivovat jeho vnímání, jít jeho obrazotvornost. Drama nemusí být pouze v postavách a zápletce, konflikt – a tedy drama – se může zrodit z kolize časů, rytmů, temp, pohybů, z rozdílu diváckého očekávání a jevištní reality atd. Divadlo nemusí být nutně drama, divadlo musí být zážitek.

Ještě jeden příklad za všechny: Jednou jsem seděl při představení za tabulí, která rámuje celou scénu, a sledoval jsem diváky zepředu. Najednou jsem si všiml, jak prakticky celé publikum jemně kýve hlavou. Uvědomil jsem si, že je to proto, protože herci sedící ve vlaku neustále dotvářejí iluzi pohybu vlaku jemným kýváním hlavy. A diváci to podvědomě přejali. Diváci tak přistoupili na hru. Samozřejmě jen ti, kteří chtěli. Přistoupili na hru všech se všemi ten večer. A možná nejen to. Oni přistoupili na ten myšlenkový experiment. Stali se jeho součástí. Jeli s námi ve vlaku.



Za všechno může čas!

Poznámka k autorské inscenaci *Člověče, zkus to!* v divadle DISK.

Tato inscenace vznikla za trochu netradičních okolností, kdy hercům z KALD DAMU v posledním ročníku vypadl znenadání režisér, který s nimi měl nazkoušet absolventskou inscenaci do Disku a já sem byl pověřen zastat se nečekaně této role. Měli jsme asi 12 dní do premiéry, měli jsme možnost zkoušet v Disku od rána do večera (byl začátek ledna, na DAMU se neučilo, v Disku nehrálo) a měli jsme herce. Co může vzniknout za 12dní? Časový tlak se stal určujícím faktorem. V tak krátkém čase jsme se nechtěli pouštět do divadelní hry ani do náročného tématu, nebyl čas vyrábět scénu a vlastně ani kostýmy. Chtělo to jednoduchý funkční nápad na autorskou inscenaci, nápad, který by byl ideální pro kolektivní improvizaci, poskytl by hodně materiálu, umožnil by studentům uplatnit plně autorský podíl, a přitom by nebyl náročný na konečné zafixování. Házeli jsem na hromadu různá témata a návrhy, chtěli jsme zkusit jakýsi improvizovaný kabaret nebo čistou improvizaci (což se v tolika lidech ukázalo ne úplně ideální), snažil jsem se zjistit, co by si studenti ještě rádi na škole zkusili, co jim během studia chybělo, co jim škola dala, jaké role by rádi hráli, jak vlastně rozumí divadlu... Jak jsme si tak od rána do večera povídali přímo v divadelním prostoru, najednou jsme se začali vzdalovat divadelním tématům, přestali jsme mluvit o tom, jakou inscenaci uděláme a spíš jsme probírali prostě normální životní věci – co je čeká po škole, jakou si představují budoucnost, na co se těší, z čeho mají strach, v jakým okamžicích prožívají štěstí...

Divadlo Disk bylo úplně prázdné. Prázdné jeviště, jen jedno velké propadlo. A tahy. Jak jsem tak poslouchal, napadlo mě úplně jednoduché zadání: Vymýšlejte životní situace, které byste si rádi vyzkoušeli předtím, než je budete „naostro“ prožívat.... Vzpomeňte si na věci, které jste si kdy chtěli „jen“ zkusit.... Nejdřív padaly poměrně běžné návrhy, postupně jsme se dostávali k osobnějším, bizarnějším i perverznějším nápadům. Začalo se nám to vršit: chtěl bych si vyzkoušet žádání o ruku, někdy mě napadne při čekání na metro někoho strčit do kolejiště, chtěl bych si zkusit být

revizor, chtěla bych zažít slepotu, bavilo by mě vyzkoušet si opačné pohlaví, rád bych si nanečisto zkusil přijímačky nebo jak oznámit partnerovi nevěru...

Určili jsme prostor propadla jako prostor pro „simulátor“. Když vstoupíš na propadlo, jsi v simulátoru, kde si můžeš navolit prostředí, počet figurantů a situaci a můžeš si jí zkusit v různých obtížnostech od nuly do desítky, přičemž nula je simulace, která neklade žádné těžkosti a překážky, které normální život tvoří, tedy nula je čistý ideál, umělé prostředí, a desítka je realita.

Nebudu se dále rozepisovat. Bylo to moc dobré zkoušení. Jednak se mi jasně potvrdilo, že intenzivní, celodenní zkoušení v krátkém časovém období ideálně v prostoru, kde má být výsledek uveden, je často plodnější než dvouměsíční zkoušení klasicky od desíti do dvou. Ta energie, chuť a intenzita jsou neporovnatelné. A ještě jednu věc jsem si ověřil a pak mnohokrát znovu, třeba při další „diskové“ zkušenosti, ze které vznikly *Velmi společenské tance* nebo ještě více při kanadském *Stepping On Toes*: Kdykoli hledáte téma i samotný situační materiál přímo v hercích, kdykoli čerpáte přímo z osobních zkušeností, které se snažíte zdivadelnit, pohybujete se na tenkém ledě. Dříve či později se dostanete do bodu, kdy zveřejňování vlastních zážitků začíná hraničit s terapií, kdy se atmosféra stane příliš důvěrná a intimita se počne svářet se zveřejňováním. Sdílím své zkušenosti a ostatní se k nim vyjadřují, komentují je a případně i předvádí. Musíte být obezřetní a nikdy neopustit pole divadla, pořád je to zkouška, teď právě ve fázi „sběru materiálu“, není to léčebna, neprobíhá dramaterapie. Je to stále kolektivní tvůrčí činnost s jasným záměrem vytvořit inscenaci pro diváky. Při převodu často velmi osobního „materiálu“ nesmíte být pietní a opatrní, musíte s ním nakládat jako s jakoukoli jinou zkoušenou situací. Má osobní zpověď slouží jen jako potrava pro divadelní situace. Týká se sice mě, ale na jevišti ji mohou zkusit, obracet, nahlížet z jiného úhlu všichni další zúčastnění. Většinou se dokonce vyplácí, když situaci, která se nejvíc osobně týká jednoho z herců, hraje na jevišti herec jiný. Divadlo není deníček.

Fotka

Letmá poznámka k inscenaci *EXIT 89* v Divadle Archa.

Exit 89 napsali na objednávku Divadla Archa, respektive jejího ředitele Ondřeje Hrabu, Jaroslav Rudiš a Martin Becker. Celý projekt vznikl jako součást česko-německého projektu reflektujícího nové historické pohledy na revoluční roky 68 a 89.

Když se zabýváte textem, který vychází z historických událostí, samozřejmě se chcete dovědět co nejvíce o dějinném kontextu, načítáte materiály, chcete si zjistit informace, udělat si obrázek doby, pochopit tehdejší atmosféru atd. V tomto případě jsme se skrze studium konkrétní historické události a hlavních protagonistů „Pražského jara“ zaměřovali postupně více a více na lidskou paměť. Scházeli jsme se s psychology i neurology, abychom odhalili co nejvíce o paměťových procesech v mozku, zda-li se vůbec dá spoléhat na něco tak nestálého jako je lidská paměť při snaze objektivně popsat historii a zda vůbec něco takového jako objektivní historie může existovat, zda vždy nezáleží na úhlu pohledu, a co si o tom myslí sami historikové, kteří „vytváří“ dějiny, a jaký dopad má tzv. orální historie a tak dále a tak dále... A člověk si vypisuje, zapisuje, čte, pátrá, ptá se, shromažďuje, uvažuje a znovu čte... A pak se najednou probírá starými archívními časopisy z roku 1968, třeba Reportérem nebo Mladým světem a najednou vidí na titulce slavnou fotku Alexandra Dubčeka zachycenou chvíli potom, co se odrazil ze skokanského můstku kdesi na plovárně na Slovensku. Alexander Dubček, vysoký komunistický politik, v letu a v plavkách. Náhodný návštěvník prostě stiskl spoušť, aby si navždy uchoval svého „reformního politika“ na koupališti. Trochu radost, trochu hrdost, trochu bulvár. Tato fotografie se pak stala neoficiálním symbolem změny.

A rázem je všechno předchozí „čtení“ upozaděno. Získané vědomosti blednout před silou této jediné fotografie, která v sobě nese vše. Je klíčem, je mottem. Skok má fázi odrazu, letu vzhůru, moment mrtvého bodu, zastaveného času a potom vždy přichází - pád.

To jsou fáze všech změn, fáze vývoje. Impuls, skok, let, zastavení, pád. Svět se vyvíjí ve skocích. Odraz a pak směr vzhůru, pokořit gravitaci aspoň a chvíli. To je definice naděje. Každá naděje už v sobě má obsaženo zrnko pádu. Bez pádu není naděje. A o té naději jsme nakonec chtěli inscenovat EXIT 89. O tom zastaveném momentu letu, těsně před pádem, který může trvat navždy, ale pouze na fotografii.



Kde Domov můj

Reflexe nového nastudování *Fidlovačky* pro Divadlo na Vinohradech.



Inscenovat starou klasickou hru je vždy chůzí po tenkém laně. Musíte balancovat mezi věrností předloze a současným kontextem, mezi autorem předlohy a vlastním autorstvím, mezi původním textem a jeho interpretací, mezi dobou tehdy a teď.... Hledáte kontext doby, ve kterém hra vznikla, tehdejší důvody k napsání a přemýšlíte o možných paralelách v současnosti. Nejsem přítel aktualizací starých textů. Nejčastěji se k nim totiž přistupuje stylem: zasadíme hru do jiné doby, a to nám dá jiné prostředí, jiné kostýmy, jinou optiku... Případně: zasadíme hru do jiného prostředí a to nám dá jinou dobu, jiné kostýmy, jinou optiku... Jsem také nepřítelem interpretace, tedy „interpretačně vnímaného divadla“, chápaného pouze ve smyslu „výkladu“ nebo „překladu“ pro dnešek. Já – autor – vykládám hru, napsanou jiným autorem. V tomto významu se interpretační divadlo staví do protipozice k divadlu autorskému. Přitom jsou oba termíny velmi zavádějící (i když vhodnější se hledají jen obtížně). Při zkoušení nové inscenace jsem přece vždy autorský a zároveň vždy interpretuji. Interpretace nemusí nutně znamenat jen můj výklad textu, interpretovat mohu něčí životní příběh, příhodu, kterou mi včera řekl

kamarád, nebo svou vizi světa. Interpretuji, protože chci sdělit. Jsem autorský, protože chci tvořit. Jedno nelze oddělit od druhého.

Fidlovačka je jediná z her J. K. Tyla, kde se pokusil zachytit absolutní současnost. Žádný útěk do historie nebo k pohádce. Mnoho bylo napsáno o tom, že je to hra nevydařená, bez pevné dramatické stavby, postavená převážně na lince jazykové. Tyl sám pojmenovává tuto svou (v jeho době vlastně neúspěšnou) hru „čtvero obrazů dle života prazského“. Byl to tedy pokus o realistické zobrazení Tylovy Prahy, samozřejmě vlasteneckou optikou. Nechci vykládat Fidlovačku, nechci ani vykládat naši jevištní verzi. Chci jen sdílet vlastní pochybnosti nad správným přístupem k aktuálnímu inscenování hry takového typu.



Naivnost Fidlovačky je dána průzračností teze, se kterou Tyl k psaní přistoupil. Hra není ani trochu protiněmecká, je zaměřena na Čechy (Češku), kteří chtějí vypadat, chovat se, ale především mluvit jako Němci, tedy honorace. V závěru dochází ke zjištění, že teprve když se žádný jedinec nestydí za svou národní příslušnost, potažmo za svůj jazyk, může se domluvit každý s každým, dokonce i Čech s Němcem. A tak se na konci slaví hned tři svatby naráz.

To, co nám z Fidlovačky zůstalo dodnes, je česká hymna. Prakticky každý Čech ví, že naše hymna pochází z Fidlovačky, ze scény, kde slepý houslista Mareš přijde zazpívat hymnu. Signifikantní pro celkovou „obrázkovitou“ kompozici Fidlovačky je fakt, že tato „marešovská“ scéna nemá žádné napojení na scény předcházející nebo následující.

V roce 1917 byla Fidlovačka uvedena v Divadle na Vinohradech a díky správnému načasování se stala ohromně úspěšnou, lidé si zpívali píseň *Kde domov můj* cestou z divadla a zřejmě i tím přispěli k tomu, aby se v roce 1918 stala oficiální hymnou nově vzniklého státu. A dokud bude něco jako česká státnost existovat, bude hra Fidlovačka vlastně vždy aktuální. I z toho důvodu jsme ji nechtěli s dramaturgyní Klárou Novotnou nijak aktualizovat, vlastně ani násilně interpretovat. Chtěli jsme ji udělat co nejvěrněji „tylovsky“. Ctít Tylovo heslo „obrazy ze života prazského“, tedy vybrat jednotlivé scény, zkusit zhustit postavy na ty nejzákladnější dějové linie (tři páry) a zachovat dokonce německé pasáže německy. Fidlovačka je totiž hra českoněmecká, na což se při většině jevištních variant této hry zapomíná. Stejně tak jsme chtěli naložit se Škroupovou hudbou – vybrat to podstatné a pak co nejvíce zachovat původní aranžmá, tance postavit na České besedě atd. Prvotně jsme tedy nechtěli Fidlovačku aktualizovat, ale spíše „zdramatizovat“. Vybrat nejnutnější postavy a zasadit je do až naivně čitelných situací. Např. Obraz první – Jeník se vrací do Prahy za Lidunkou (po dlouhé době, co ji nadržel v náruči, takže je adekvátně „nažhavený“), na náměstí jsou přistiženi starým Kroutilem a Mastílkovou. Spor alias Romeo a Julie. Obraz druhý – Andreas jde požádat o ruku Margaretu, vše zkazí falešný baron Dudek. Zápletková komedie. A tak dále. Tím vším ovšem nedosáhneme toho, co chtěl Tyl – tedy napsat hru z nejaktuálnější současnosti.

Při těchto úpravách jsem jednou zahlédl v televizi bouřlivé hlasování Evropského parlamentu. Bylo to v době schvalování Lisabonské smlouvy. Rázem mi došlo: Existuje aktuálnější moment, který by dnes otevíral otázku vlastenectví, otázku národní identity, „českou otázku“, existuje palčivější platforma pro diskusi o národní identitě než na půdě Evropského

parlamentu? Začali jsme si s dramaturgyní Klárou klást obyčejné otázky: Kdy jsme si naposledy zazpívali českou hymnu skutečně od srdce? Kdy jsme naposledy cítili hrdost na příslušnost k tomuto národu? Při olympiádě? Na letišti v Ruzyni při návratu ze zahraničí? Jsme schopni vnímat něco jako příslušnost k Evropě? Můžeme si osvojit evropskou identitu? Cítíme něco, když zní „evropská hymna“ Óda na radost?



Velmi snadno jsme v archivu televize Evropského parlamentu dohledali diskusi nad schvalováním Evropské ústavy, která se celá točila kolem marginálie, jednoho zdánlivě naprosto nedůležitého bodu celé Ústavy: oficiální uznání evropských symbolů, tedy hymny, vlajky a hesla jako součást právního řádu Unie. A na tomto bodu se diskuse o Ústavě zadrhla, některé státy byly zásadně proti (právě těch, ve kterých dnes sílí nacionální tendence), a tak byl posléze vypuštěn. Hymna či vlajka jsou totiž symboly státnosti. Záznam diskuse byl napínavý jako akční film. Nacionální rétorika poslanců, kteří nechtěli o žádné další hymně či „nadhymně“ vůbec slyšet, protože mají přece svou vlastní, národní hymnu stála proti názoru, že evropská hymna přece nijak nepotírá či neútočí na tu naši národní. Tedy při velkém zjednodušení stál argument „jsem

Evropan, protože jsem Španěl a jsem Španěl, protože jsem Evropan“ proti názoru „Evropská unie nesmí nést rysy státnosti, k nimž hymna či vlajka bezpochyby patří.“ Při sledování této diskuse jsem byl totálně zmaten. Napadala mě taková spousta otázek, tolik věcí jsem si potřeboval vyjasnit, tolik ustálených názorů najednou bralo za své, přidával jsem se chvíli na tu, chvíli na onu stranu, protože všechny argumenty měli určitou váhu, obdivoval jsem zároveň tu neuvěřitelnou teatralitu poslaneckých výstupů a v neposlední řadě i výkon tlumočnicků, kteří umožňovali vést tuto diskusi v národních jazycích poslanců, a přitom to nemělo žádný vliv na dramatickosti tohoto rokování. Zkrátka dostal jsem pocit, že toto je jedna z možných cest, jak dostat Tylově motivaci „být současný“, držet jazykové téma Fidlovačky a přitom ji nijak „neohýbat“ či „roubovat“ na vlastní tezi. Tedy zkusit neaktualizovat hru samotnou, nýbrž zasadit ji do aktuálního rámce. Hru naopak ponechat co nejvíce „národní“.

Téma národní řeči a od toho odvislé národní příslušnosti je přece pro Tyla stěžejní. A poslanci Evropské unie jsou nabádáni, aby nemluvili anglicky, nýbrž svým národním jazykem, a využívali tak ohromný tlumočnický aparát. Mít na scéně tlumočnický navíc technicky umožňovalo nechat Fidlovačku i s původními německými pasážemi a z následného tlumočení i vybraných českých pasáží do němčiny (např. „Ty mizero Čecháčku.“) ještě podtrhnout téma jazyku.

Nic nevykládat, nesdělovat názor, nedešifrovat symboly. Jen položit vedle sebe realitu Tylovu a realitu dnešní. Porovnat Tylovy tendence bránící český jazyk a potažmo národní identitu s dneškem, kdy je vlastenecká rétorika v Evropském parlamentu často jen sbíráním bodů při volbách v domovské zemi. Co bylo tehdy pochopitelné, je dnes falešné, co bylo tehdy nutné, je dnes směšné. Nikdo nám o naši národní identitu neusiluje, nikdo náš jazyk nepotírá. Brankář české svatyně měl tehdy smysl, dnes chrání bránu, na kterou nikdo nepálí.

Chtěli jsme tímto dosáhnout dvou rovin, které se mají propojit pouze v divákově hlavě. Dvě reality stojící volně vedle sebe. Rovina současná, civilní až dokumentární a rovina tylovská, stylizovaná, naivní.

Linie, ze které vzešla česká hymna a linie pokusu o hymnu evropskou. Rovina diskuse, rovina divadla. Rovina dokumentu, rovina fikce. K propojení nemá dojít, nechceme „interpretovat“ Fidlovačku, chceme ji zasadit do současného rámce. Navíc tento nápad poskytl scénografické řešení vycházející z reality. Ve Štrasburgu při zasedání parlamentu EU se skutečně dole v půlkulatém prostoru odehrává každý měsíc „kulturní vložka“ některého ze států. Například za Slovensko zde, mezi poslanci, tančila Lúčnica v krásných, folklórních krojích. Nápad ukázat jednotlivé „folklórní“ obrazy přímo v Evropském parlamentu tedy není nijak roubovaný, vychází z reality. Tedy amfiteátr jako místo střetu idejí a náměstíčko jako střet lidí, jako místo setkání. Dvě roviny, dvě hymny, dva názory. Čech a Němec, čeština a němčina, čechoněmčina, a spousta dalších jazyků.



Momentem protnutí pak může být jen jeden jediný obraz - scéna slepého Mareše, tedy hymna. Zazní i s druhou slokou (tak jak je v originále napsána), při které se najednou rozsvítí i v hledišti. Diváci se stali součástí. Jeden divák vidí na druhého. Herci stojí na jevišti čelem

k divákům. Divák je postaven před nutnost volby. Mám si stoupnout, nebo ne? Každý divák může vybírat mezi pocitem že „při hymně se přece stojí“, zároveň se tím ale nepřímo vyjadřují ke všemu, co zaznělo z úst především českého europoslance. „Stojím“ si za tím, či jsem proti? Jak bych volil já?

Tím jsem se snažili dostat Tylově touze po aktuálnosti. Nechtěli jsme vymýšlet, nechtěli jsme vykládat. Chtěli jsme jen dát možnost přehodnotit vlastní názory v rámci divadelního zážitku.



Kdyby nebylo letadel, nebylo by nebe

Příprava koncepce pro inscenaci *Ubu se baví* v Divadle Na zábradlí.

Zastávám názor, že divadlo má být „šité na míru.“ Divadlo je lokální záležitost a myslím tím nejen místní ukotvenost, ale též časovou a společenskou. (Což mimochodem představuje z mého pohledu velký problém divadelních festivalů). Divadlo vzniká v konkrétním místě, které má svou historii, současnost i budoucnost, má svou atmosféru, pnutí či symboliku, mluví svým jazykem. A stejně tak divadlo vzniká v konkrétní době, v konkrétních společenských poměrech a především s konkrétními lidmi. To vše se ve výsledné inscenaci zákonitě musí odrazit, tím vším jste během zkoušení nutně inspirován, a to o to více, tvoříte-li autorským způsobem založeným na kolektivní improvizaci, jejímž principem je nasávat všechny impulsy, které prostředí, lidé i atmosféra zkoušky rodí. Do takového procesu se počítá i to, že stěny v sále jsou pruhované nebo že tento herec je ve společnosti znám především pro tuto roli atd., tedy i zdánlivě mimodivadelní faktory. I detail může mít velký dopad. Tvořit „na míru“ souboru, divákům či samotnému divadlu ovšem nelze vykládat jako tvorbu na zadání či dle libosti publika, často spíše naopak – cílem je jít proti očekávání, překvapit, nabourat a pokusit se změnit, posunout. Chci tedy spíše postihnout určitou jedinečnost, nepřenosnost inscenace, jež vzniká právě v tomto prostoru právě s těmito herci.

Divadlo Na zábradlí je divadlo s dlouhou a pohnutou historií, s mnoha přelomovými inscenacemi, se silnými epochami vedenými originálními uměleckými osobnostmi. Jedním z vrcholů je bezesporu *Král Ubu* v režii Jana Grossmana z roku 1964, dokonalá inscenace, která dokonale zapadla do doby svého vzniku, do doby totality.

S dramaturgem Zdeňkem Janáčkem jsme pročetli hry, přemýšleli nad tématy a postupně docházeli k celkem jednoduchému závěru: Nemá cenu dělat další inscenaci, pokud to nemá podstatný důvod. Triviální myšlenka se zásadním dopadem.

Existuje opravdu závažný důvod pro divadlo? Což absolutně neznamená závažnou inscenaci, naopak, jsem přesvědčen, že žádné dobré představení se humoru nemůže vzdát, neboť pak není celistvým obrazem, nízké funguje pouze s vysokým, vážné s komickým a tragické se směšným. Bílou tečku na bílém papíře nevidíte. Závažným důvodem myslím silné osobní pnutí k vyjádření, k tvorbě, neodbytnou nutnost sdílet zprávu, bytostnou angažovanost vůči světu, ve kterém se právě nyní nacházíme, žijeme.

Při hledání tohoto důvodu jsem dramaturgovi Janáčkoví povídal neuvěřitelnou příhodu z letiště, kdy jedna pasažérka při průchodu bezpečnostním rámem neustále „pípala“ a ostraha ji posílala projít rámem znovu a znovu, a pokaždé si něco musela svléknout, protože v každé části oblečení zřejmě měla cosi kovového. Ta paní skončila ve spodním prádle a my všichni stojící v řadě za ní jsme se modlili, aby teď už „nepípla“. Kdyby si musela sundat i spodní prádlo, bylo by nám stydno. Bylo by nám stydno za ni, ale možná ještě víc za nás, že tady před námi svlékají někoho donaha a my to jen nezúčastněně pozorujeme. Paní nakonec prošla, za rámem se oblékla, fronta postoupila a každý z nás by se klidně svlékl také donaha, kdyby ho o to ostraha požádala a nikdo by neprotestoval. Je to přece pro naši vlastní bezpečnost. My jsme ti, kdo chtějí letět. Představa, že všichni procházíme tím rámem zcela nazí, nebyla vůbec daleko od pravdy. Nedlouho potom jsem navíc četl článek, ve kterém popisovali nejnovější letištní bezpečnostní rámy vybavené nejnovějšími bezpečnostními systémy, jenž vás opravdu „vysvléknou“. Na monitoru vidí pracovník skutečně svlečené tělo. Dokonce už byl jeden zaměstnanec vyhozen, protože si obrázky nahých těl ukládal „na doma“.

Kdykoli přemýšlím nad novou hrou, vždy si hledám „nervy k realitě“. Ovšemže divadlo vytváří nový svébytný divadelní svět, ale ten nikdy nesmí zůstat jen osamoceným obrazem v rámu, poletujícím igelitem ve větru, vždy musí mít chapadla spojující ho s okolní realitou. Abych mohl vytvářet vzdušné zámky, potřebuji pevnou půdu pod nohama. Imaginace stojí na reálných pilířích. Z reality se odrážím, ale ať odskočím sebedál,

zůstávám spojen tenkou červenou linií s místem odrazu. Možná je i opačná cesta – začínám z ničeho, tápu ve vzduchoprázdnu a hledám body k ukotvení v realitě. Potřebuji znát nervové dráhy spojující právě zkoušenou inscenaci se světem okolo mě, s lidmi, s budovou, ve které zkoušíme, se společenskou atmosférou, s dobovými trendy atd.

A tak vám postupně body z reality začnou vytvářet síť jako odraznou plochu, jako trampolínu k realitě divadelní. Že jsme od dob, kdy USA vyhlásily válku proti terorismu, ochotni k stále větším a větším omezením našich osobních svobod za cenu větší ochrany, není žádnou novinkou. Ale existuje jiný prostředek než letadlo, kde je tento fenomén cítit znatelněji? Než vůbec nastoupíme do letadla, ochotně odevzdáváme spoustu osobních věcí. V letadle samotném jsme pak plně v rukou letušek. Samotný let mě fascinoval už velmi dlouho. V letadle se nedá dělat skoro nic. Kromě ukojení základních životních potřeb. Najíst se, napít, jít na záchod a především – zabavit se! Pustit si hudbu, film či komediální skeče, nejčastěji typu „skrytá kamera“. Lidé tedy jen sedí, jedí, vyměšují, baví se. V letadle se za letu neděje nic (pokud nepředpokládáme např. únos letadla teroristy). A přitom se tam toho děje spousta. Záleží na míře pozornosti, na úhlu pohledu.

Letadlo má vždy svou rovinu „účastníků zájezdu“, kdy vidíte jednotlivé povahy ve svých „homolkovských“ karikaturách, kdy stádovitě reagují na pokyny personálu, daleko podstatnější rovina je ovšem rovina strachu. Z letadla se stal symbol strachu. Jedním z důvodů je potenciální riziko terorismu, nicméně podstatnější a daleko starší důvod je obsažen v samotném principu letadla, tedy že letí vzduchem. Nemá kontakt se zemí. Letadlo je prostor, kde se může stát cokoli, i když se tam většinou neděje nic (dramatické napětí). Od začátku vývoje tohoto dopravního prostředku je to prostředek psychologicky nejnebezpečnější (ač to statistiky popírají, zde vítězí naše pravá hemisféra), člověk ztrácí kontakt se zemí, odevzdává se do „něčích“ rukou... Zde vládne příroda a to znamená nejistotu, ohrožení člověka, nemá to pod kontrolou. Já sám s tím nic nezmůžu, musím spoléhat na druhé. Člověk chce mít pocit bezpečí,

případně jen zdání bezpečí a pro tento pocit je ochoten předat většinu své zodpovědnosti někomu, kdo tomu „rozumí“. Pilotovi? Letadlo je řízené víceméně automaticky, nebezpečí hrozí převážně při startu a přistání, pravdou ovšem je, že turbulence jsou věcí nepředvídatelnou, a to i při veškerých technologických pokrocích. Samozřejmě se dají přibližně mapovat a předvídat a pilot pak může změnit kurz, aby turbulence nadletěl nebo obletěl, ovšem stále pouze přibližně. Turbulence symbolizují teorii chaosu, která odolává výpočetní technice, ztělesňují přírodu v její nejkryštalitější podobě, jako nepředvídatelnou, nezkrotnou a neřiditelnou sílu. Tam nahoře se letadlo opravdu může stát hračkou v rukou počasí, boha či přírody, chcete-li. Nedávný pád airbusu francouzské letecké společnosti Air France potvrzuje, že i ta nejvyspělejší technologie má své hranice, pokud dojde ke střetu s turbulencemi či bouřkou. Dodnes se letadlo nenašlo, dodnes se neví, co se stalo, a zřejmě se to nebude vědět nikdy. Prostě – nevíme! Naše poznání má limity.

Zúčastnil jsem se kurzu s názvem „Létání beze strachu“, který vedl zasloužilý kapitán a hlavní stewardka a jehož cílem je zmírnit či úplně odstranit strach potenciálních pasažérů z létání. Dověděl jsem se spoustu technických parametrů o stavbě letadla, o trojím zabezpečení každého ze systémů a o zásadní informaci, že „jediným nebezpečím pro letadlo jsou pasažéři sami“. Pokud jsou disciplinovaní, dodržují všechna pravidla nastavená personálem, pak se nemůže nic stát. Ale opravdu nic. A právě proto se pouští tento druh filmů či skečů. Mají samozřejmě rozptýlit strach a nervozitu, zmírnit pocení, zkrátka odvést pozornost. Třeba jsem se dozvěděl, že existuje manuál, který podává výčet vhodných filmů do letadla (nejvíce doporučované jsou právě skeče typu „skrytá kamera“) nebo jaký druh hudby je žádoucí. Na prvním místě „uklidňovacích“ skladeb se objevuje vždy Armstrongovo *What a wonderful world*. Proto se tak často používá v letadlech, v nákupních centrech či kdekoli, kde se lidé hojně shromažďují a měli by spíše nakupovat než přemýšlet. Při poslechu této hudby se cítí bezpečně a klidně a mohou se odevzdat svým nakupovacím vášním.

Tedy - odevzdali jsme vše nepotřebné, dostali přidělen svůj osobní miniprostor – jedno malé sedadlo a o vše ostatní se postará dokonalý a vždy usměvavý personál. Naším úkolem je jen - letět. Sedět, ani nedutat. Dostaneme najíst, napít a ze sedadla nás vyžene maximálně nutnost vyměšovat, kterou máme všichni v podobné chvíli, tedy vždy po servisním kolečku (rozdání občerstvení), starají se o nás vlastně jako ve školce. Jsme pro ně děti. A taková máme i práva. Rozhodují za nás „dospělí“. Naše svoboda je pouze iluzorní a omezuje se na výběr mezi dvěma jídly či nápoji – kuře nebo ryba, voda nebo džus. A navíc oboje vždy chutná v letadle stejně. Žádná možnost volby vlastně neexistuje. I ta hudba na všech dvanácti kanálech zní vlastně stejně synteticky (všude Armstrong). Jsme řízeni servisem případně světelnými transparenty a zvukovými signály – připoutejte se, toaleta je volná, nekuřte atd. Posloucháme hlas hlavní stevardky, který vychází bůhví odkud, na obrazovkách nám jsou poskytovány informace o letu, které si nelze ověřit a plně důvěřujeme pilotovi, jehož jsme nikdy neviděli. Je tam vůbec? Je tady vůbec kabina? Letíme dobře? Letíme tam, kam máme? Je to vůbec skutečné letadlo?

Pro odbourání otázek zde máme full entertainment servis. Jde přece o naši vlastní bezpečnost a pohodlí!!! Není to nic nového, Václav Havel už několik let upozorňuje na to, že moderní prostředky manipulace jsou daleko sofistikovanější než v éře komunismu a útočí velmi příjemnými a nenápadnými cestami a že v každém dříme chuť si tu zodpovědnost tak trošku ulehčit a zbavit se části své svobody a zalehnout do svého osobního vězení. Zygmunt Bauman hovoří o pradávnejší touze „odpružit“ za každou cenu ono „existenciální chvění“ (které mu zosobňuje „osud“), tedy jakousi sílu, která „...útočí vždy bez varování, je jí lhostejné, co její oběti dělají nebo nedělají, aby jejím ranám unikli“.¹ Existenciální chvění jako životní turbulence. Neil Postman píše v předmluvě své knihy *Ubavit se k smrti* („ubuvit“) o rozdílu mezi Georgem Orwellem a Aldousem Huxleym, respektive mezi románem *1984* a *Konec civilizace*. Je přesvědčen, že

¹BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. Praha: Nakladatelství Academia, 2008, str. 19.

prorockou pravdu měl spíše Huxley, který tvrdil, že lidé nebudou ovládnáni bolestí, ale jejich kontrola bude zajištěna prostřednictvím slasti. A další příklady mohou následovat. Jedním z nich by klidně mohl být *Ubu spoutaný* se svou „svobodou naruby“. Rozhodně jsme nechtěli interpretovat Jarryho text či demytizovat slavnou Grossmanovu inscenaci, jen jsme chtěli použít ubuovský mýtus, který ve své genialitě nikdy nevybízí pouze k jednomu dobovému výkladu, vzpírá se jednoznačné interpretaci. Pomocně jsem si nazval tento díl „Ubu připoutaný“, protože onen zvukový i světelný signál „připoutejte se“, měl hrát velkou roli.

Máme tu tedy pasažéry, kteří odevzdali vše nepotřebné na zemi a teď odevzdávají sami sebe do rukou letecké společnosti. (Geniální nám přišel slogan Air France: „Děláme z nebe to nejlepší místo na zemi“. Opět jeden z těch nutných nervů do reality.) Každý má svůj cíl letu, důvod, kam a proč letí. Pasažéři jsou vyškoleni o bezpečnosti, jsou nakrmeni, napojeni a zabaveni. Máme tu stále usměvavý personál poskytující dokonalý servis, který má za úkol vytvořit dokonalé pohodlí, respektive udržet pasažéry na místě a v klidu. Pro naše bezpečí a pohodlí! Děláme z nebe to nejlepší místo na zemi!

A teď - co kdyby každý z pasažérů letěl jinam? Co kdyby toto letadlo nemělo cíl v konkrétní destinaci, ale v letu samém. Podařilo by se servisu upokojit všechny pasažéry a přesvědčit je nenásilně, že příjemnější je prostě jen letět? Personál nesmí být nikdy očividně manipulativní, může použít pouze prostředky, které má k dispozici – úsměv, jídlo, pití, hudbu, zábavný film, případně oznámení o turbulencích a nutnost se připoutat. Personál ovládá světelnou i zvukovou signalizaci. Nic víc. A tento let je přísně nekuřácký. Dokáže pouze těmito prostředky přimět pasažéry k tomu, aby přestali přemýšlet o cíli cesty, zapomněli na své motivace a začali se soustředit pouze na výhody plynoucí z pobytu přímo na palubě? Budou pasažéři pasivní nebo se budou pít po pravdě? Stačí rozsvícení transparentu „připoutejte se“ na to, abych nikam nešel? Stačí jídlo na to, abych se neptal? Pasažéři versus posádka. Bojuje se o bezpečí? O pohodlí? O svobodu?

Máme trup letadla, které vypadá jako ubuovské střevo, máme turbulence, které mohou být ubuovskou peristaltikou. Existenciální chvění jsou turbulence, turbulence jsou pohyby střev. Turbulence jsou hříčkou přírody, turbulence jsou nástroj manipulace, turbulence je spirála, spirála je Ubu, spirála je tajný kód přírody, záhadný vzorec v umění, vědecká záhada, zlatý řez, božský poměr, Fibonacciho číselná posloupnost... spirála je klíčem. Inscenace vystavěná na půdorysu spirály.

Co se skrývá za oponkou oddělující jednotlivé třídy? Možná jen další část pro pasažéry. Možná je celý tubus jen nekonečný urychlovač, střevo bez začátku a konce. Možná je to „ubus“. Možná je to celé jen experiment, hra, trenažér, možná je to jen let pro let. Lidé sedí, cítí se bezpečně, spokojeně a mohli by takto letět donekonečna. Rozdíl mezi nebem a zemí, mezi zemí a peklem, rozdíl mezi vězením a svobodou a rozdíl mezi člověkem a loutkou se smazává. Je snadné udělat jasný konec, zřetelnou tečku, ale je těžké skončit netečkou.

To samozřejmě není výklad. To je popis sítě, v níž jsme se chtěli pohybovat, popis bodu, ze kterého jsme se chtěli odrazit při zkouškách.



Předsíň jako téma

Definování inscenačního klíče pro hru *Lapin Kesä* ve finském Kuopiu.

Inscenovat českou hru Jaroslava Rudiše a Petra Pýchy o cestě do Laponska, tedy severní části Skandinávie, ve Finsku, tedy ve finštině s finskými herci – to nešlo odmítnout.

Fáze příprav před zahájením zkoušek s dramatickým textem vypadá v mnohém podobně a v mnohém velmi odlišně, než když se chystáte na autorskou inscenaci. Samozřejmě že namísto získávání materiálu a sběru dat z reality se více soustředíte na text samotný, snažíte se ho odkrýt, číst na mnoho způsobů, osobně si ho pro sebe vyložit, zpřítomnit, osvojit, hledáte klíč k jeho uchopení a jevištní transformaci. Když se vrháte do autorské inscenace založené na kolektivní improvizaci, jste možná během zkoušek méně limitováni, na druhou stranu více riskujete, může se stát, že nebude nic vznikat, že se budete stále vracet do bodu nula. Pracujete-li s napsanou hrou, máte vždy daný základní odrazový můstek, pod který se nedá spadnout, vstupuje do zkoušek rovnou s určitou divadelní kvalitou, máte v rukou napsaný dramatický materiál. Samozřejmě se při zkoušení může vše měnit a vaše předpřipravené koncepce či nápady mohou vzít za své, nicméně riziko, že nevznikne prostě vůbec nic, je menší. Protože se navíc mělo zkoušet v cizí zemi v cizím jazyce, chtěl jsem mít tentokrát ten vstupní klíč jasný ještě před příjezdem do Kuopia.

Znát kontext připravované hry nemůže být nicméně na škodu ani při práci se scénářem. Touha podívat se do Laponska ve mně byla dávno před tím, než jsem věděl, že budu někdy inscenovat tuto hru, a tak se motivace znásobily a Volvem 240 jsem v létě vyrazil na sever s cílem dobít Laponsko.

Laponsko myslím okamžitě vyvolává (minimálně v Čechách) asociace na jakési duchovno původních primitivních národů. Pojí se nám automaticky se ztracenou spiritualitou, zánikem originálních kultur, pojí se nám s šamany, ohni, rituály atd. Můj obraz Laponska po bližším seznámení se vlastně od té povrchní představy příliš neliší. Že lze dnešní dobu označit jako „boom“ původních etnických skupin, že se v posledních

letech ohromně zvýšil zájem o kulturní život těchto původních obyvatel rozličných částí světa, to jsem věděl už v Praze. Při zoufalém nedostatku smysluplné náplně našich „západních“ životů, při postupném vysychání všech duchovních kanálů plodících pocity, že „něco nám chybí“, se celá euroamerická civilizace snaží již mnoho desetiletí nacházet spásu v rychlokurzech východní spirituality, anebo vlastně jakékoli jiné původní kultury, která nese atributy duchovních rozměrů. Tak se někdo uchyluje k cestám do Nepálu či Tibetu, někdo studuje buddhismus, někdo si platí japonské učitele aikida v Praze, někdo čte mýty původních obyvatel Ameriky, amerických či kanadských indiánů a někdo vyrazí do Laponska. Od začátku bylo na Laponsku nejzajímavější to, že sami Laponci na nás, západní přivandrovalce toužící si od nich koupit alespoň šamanský bubínek, poměrně kašlou. Využívají zjištěně a zcela pochopitelně všech darů finských a švédských vlád, které od prvotního útlaku, kdy „státotvorně“ rozmetaly jejich dávné severské stezky, kudy hnali stáda sobů od východu k západu a zpět, otočily svou politiku a ze Sámů si dělají do jisté míry výkladní skříň své vyspělosti, tolerance a demokratičnosti, ke které dospěly. Sámové mají dokonce svůj vlastní parlament, zařazený v EU jako jakýsi poradní orgán. A tak zakládají muzea sámské kultury, skládají hudbu mixující tradiční yoiky s elektronickým pozadím nahrávané v srdci laponské přírody a domixované v New Yorku, jejich interpreti objíždí jako hudební hvězdy světové festivaly world music, v sámštině se znovu píší knihy, učebnice, v jednom ze sámských jazyků se začíná znovu vyučovat, a dokonce si můžete poslechnout mladého sámského hiphopera rapujícího v sámštině. A tak se nemůžeme divit a vlastně na tom není nic špatného, že nám nabízí k prodeji vše, co se kulturního života týká, všechny ty knihy a CD a vstupy do muzeí a DVD a ukazují nám své staré zachované koty a zvou nás na tradiční oslavy a chtějí nám ušít jejich tradiční nádherné kostýmy, protože zjistili, že ta naše kontemplace vede především přes nakupování, přes pofidérní uspokojení skrze vlastnictví nějakého originálního artefaktu, kulturního výtvoru libovolného přírodního národa. My si to koupíme a máme pocit, že jsme se aspoň na chvíli vzdálili pohlcujícímu konzumu. A proto mi je celé Laponsko sympatické. Sámové

prostě díky západnímu hladu po spiritualitě znovu navazují na přetržený vývoj, znovu hledají pouto k okolní přírodě a snaží se najít způsob života, který kombinuje zachované dědictví s přítomností. A to se vždy daří nejlépe skrze umění. Oni vlastně ožívují ztracené pouto k duchovnímu dědictví a dělají to díky penězům, které jim dáváme my, protože doufáme, že potom nalezneme to, co nám chybí, to co nám peníze vzaly. Je to zjednodušující, ale není to zajímavé kolečko? Je to oboustranně výhodné, je to opět obchod, ale věřím, že potom, když se zavrou muzea a krámy a obchody a promítací sály, potom že se možná Sámové sejdou v hospodě a pak jdou k jezeru zabaleni v kožiších s rukavicemi ze sobí kůže a potom, potom bych chtěl být u toho.

Linda ze hry Léto v Laponsku (v originále se jmenuje Lucie, ale ve finštině tohle jméno moc nefunguje, tak je to Linda, což prý zní tak nějak slovansky a zároveň je to srozumitelné jako ženské jméno) je přesvědčena, že je Laponka. To byl první dojem po přečtení hry, kvůli kterému mě bavilo se jí zabývat dále. Hra má jednoduchou zápletku: Helena, matka Leoše, třicetiletého zastydlého historika pracujícího ve vojenském archivu, podléhá quasimeditačním kurzům šarlatána Oriona. Leošův otec, manžel Heleny, pracuje v realitkách a má smluvní právo na byt, do kterého se po své zemřelé matce nastěhovala Linda, pracující teď v Náprstkově muzeu v oddělení severské kultury. Linda musí sehnat peníze, které na ní vymáhá otec Leoše, jinak s ním bude muset strávit noc, řeší to tím, že uteče na sever, do Laponska, a vezme s sebou Leoše, kterého náhodně potká na jednom z meditativních kurzů Oriona. Leoš ukradne rodičům úspory po tom, co se dozví, jaké prasárny jeho otec páchá a utíká, otec s matkou je stíhají na sever.

Největších banalit se člověk dopouští, když chce pojmenovat téma, protože v tu chvíli zabíjí vše živé, co ve hře je. Třeba téma této hry: Rychlokvašné náhražky nabízející duševní naplnění. Nebo: Touha po štěstí. Nebo: Faleš ve vztazích. Sebeobelhávání. Namlouvání si. Atd. Daleko přínosnější bývá, pojmenovat si věcně základní problém postav, základní situaci. Linda má problém (byt), který chce řešit útekem do Laponska. Jenže Lindina představa Laponska je velmi vzdálená realitě.

Optika Lindy je stěžejní, je to první stopa na cestě k inscenačnímu klíči. Linda vidí Laponsko tak, jak si ho představujeme z pohledů, je to barvotisková estetika, plno sobů, všude bílo, sníh, stromy, vidí ji jako zemi šamanů opředenou tajemnou mytologií. (Už nevidí, že při překročení severního polárního kruhu tě vítá Santa Claus a Sámové jí hot dogy.) Linda ale není jediná postava, jež má problém. Každé z postav něco chybí, něco vnitřního, co je lépe nepojmenovávat, ale říkejme tomu všeobjímajícím způsobem třeba smysl života. A každá z postav si tuto „díru“ nějak vyplňuje, nahrazuje. Matka má Orionovy kurzy astrální dálnice, otec má nevázaný sex, Leoš má modely letadel a historii. Jedinou nejasnou postavou vlastně zůstává Orion, který z textu vyznívá jako obyčejný podvodník, nicméně při inscenování by nám takto jednoznačně vyložená postava ubrala na vícevrstevnatosti, na scénické košatosti. Chtěli jsme Oriona jako postavu plující v interpretacích mezi oběma extrémny – tedy gauner a podvodník proti skutečnému prorokovi, mystikovi, a to podle toho, z čí perspektivy ho právě sledujeme. Orion jako tekuté a plynule se měnící naplnění tužeb každé z postav. Orion ne jako intrikán ani intelektuál, Orion jako možnost, Orion jako iluze štěstí. Jsem přesvědčen, že je v konečném důsledku jedno, co je tím konkrétním prostředkem pro dosažení vnitřního naplnění, pokud je funkční. Jestli se přes iluzivní představu Laponska dostanu k podstatě svého strádání, tak ať. Útěk pryč je vždy zbytečný, protože před sebou neutečeme, ale cílený odjezd není útekem. Samozřejmě, že 14denní kurz u podivného středoevropského šamana, který byl týden v Mongolsku, nám mnoho nepředá, samozřejmě že jsou to všechno náhražky, ale pokud díky nim zjistím, že jde o náhražky, pak to smysl má. Nezáleží na tom, co je smysl, pokud to mně samému smysl dává.

Nicméně to nám stále neposkytlo onen klíč, generální nápad, který v sobě v zárodku skrývá celou inscenaci, jednoduché pojmenování, triviální heslo, jenž v jednom zhuštěném bodě definuje téma, strukturu, herectví i scénu. Např. v případě inscenování Marberova *Dona Juana v Soho* bylo tímto heslem: „hmatatelnost“ - jen to, na co si mohu sáhnout, čeho se můžu fyzicky zmocnit (i sexuálně) je pravé, skutečné a jen to má

smysl, životní smysl. Z toho vyšel nápad s bluescreenovým plátnem, před kterým hráli herci celou inscenaci, a v okolních televizích byli zasazeni do „skutečného“ prostředí, ovšem pouze naklíčovaného. Nahost a prázdnota malého modrého hracího prostoru a doslovnost televize tvořily klíčový kontrast. Z toho se pak odvíjel styl herectví, jenž balancoval mezi televizní realističností a existenciální ztraceností v nejasnosti hran skutečnosti. V případě Léta v Laponsku byl tento generální nápad dlouho problémem. Zlom přišel ve chvíli, kdy jsme se společně s autory rozhodli změnit jednu scénu mezi Otcem a Lindou. Linda zdědila byt po matce, která se utápěla v alkoholu a celý život projedla s filharmonii jako hráčka na harfu. Otec Lindině matce kdysi půjčil a teď Linda žije v bytě zatíženém dluhem. Otec chce buď vysoké úroky, na které Linda nemá, nebo víkend s Lindou. Sexuální víkend. Otcova motivace byla lehce zamlžená, což by tolik nevadilo, ale celá procedura s bytem a dluhem měla několik logických a kauzálních děr, což ubíralo zápletku na dramatickosti. Po diskusi jsme z Otce udělali obchodníka s předsíněmi a všechny scény mezi Lindou a otcem přesunuli z jakéhosi baru na chodbu před dveřmi do bytu Lindy. Tedy do meziprostoru, kde začíná Lindin byt a končí studená domovní chodba. Matka prodala otcí předsíň, Lindě tedy patří celý byt kromě předsíně. A Otec Lindě s klidem zabijáka vysvětluje, že byt může fungovat bez jakékoli části kromě předsíně. Předsíň se chodí do bytu. Předsíň je vstup. Bez předsíně není byt. Předsíň je přechod z veřejného prostoru do privátního. Předsíň je místo, za něž už nepouštím jen tak někoho, ale zároveň to není chodba, po které si může chodit kdokoli. Předsíň je citlivý mezistupeň mezi obecně přístupným a osobně chráněným, přetlaková komora mezi veřejným a intimním, prostor, do kterého jsou lidé zváni nebo se do něj nabourávají nebo se ostýchají do něj vkročit.... Je to prostor, o který „jde“, místo rozhodnutí, po překročení předsíně už nic nelze vzít zpět.

Měli jsme tedy „ideu předsíně.“ V tu chvíli se vyjevilo i scénografické řešení vycházející zároveň z dispozic sálu v Kuopiu. Jeviště je velmi široké (11 m) a poměrně mělké (5m), diváci tedy sedí sice jen v pěti řadách, ale každá má dvacet tři sedadel. Předsíň a širokoúhlost. Scéna tedy funguje

ve dvou plánech. Levopravě a předozadně. Začíná z pohledu diváků pásem silnice, zleva doprava Leo s Lindou stopují na sever. Jsou zde naznačené silniční pruhy a tento první (přední) plán končí pásem zeleně – vyrobené, tedy umělé (podobně jako talismany sobů), ale přísně realisticky vypadající ostrůvky keřů, kamenů a pařezů. Zkrátka náznak



(a slovo náznak je důležité) typické krajnice finské silnice. Za touto krajnicí (krajnice jako linie dělící jednotlivé pásy) začíná druhý plán, kde se zleva doprava táhne koberec chodby, která může

připomínat chodbu starého, ošuntělého, studeného, hodinového hotelu. Prošlapaný koberec, nahoře pět visících starých lamp, hnědé, prosezené křeslo a stojící popelník. Odosobněný, ale přeci jenom trochu zateplený prostor za „pruhem přírody“. Za kobercem je pět dveří. Stejně jako pět lamp nad dveřmi. Stejně jako pět charakterů. Dveře jsou dvoukřídlé, s jedním křídlem zaaretovaným, umožňujícím otevřít je jako normální bytové dveře, tedy pouze jedno křídlo, nebo je použít jako „bránu do jiných dimenzí“, kdy se odaretují a otevřou obě křídla najednou.

Toto je tedy základní hrací prostor. A za dveřmi – tam už jsou jen přesouvací paravány s různým pozadím, podle toho, do kterých dveří nahlížíme. Může tam být třeba jen cihlová stěna pro momenty, kdy nahlížíme do nezařízeného Lindina bytu (a cihlová zeď je právě ona předsíň), může tam být kuchyňský obklad, kdy nahlížíme do matčiny kuchyně atd. Chodba může znamenat domovní chodbu, když otec vstoupí do prostoru ze dveří, které symbolizují výtah, a hledá jiné dveře, dveře do bytu Lindy a pak zde stojí, opřen o futra a vydírá Lindu, která ho samozřejmě do svého bytu nechce pustit, nechce ho pustit do své „předsíně“. Ale také to může být chodba v bytě Leoše a jeho rodičů, chodba bytová, z níž ovšem vedou dveře do osobních prostorů každého

člena rodiny – do Matčiny kuchyně, Leova pokojíčku či Otcova záchodu. V předozadní perspektivě funguje scéna jako průchod od realismu – tedy zobrazení venkovní přírody - přes jakousi mezifázi chodby, kdy nejsme ani venku, ale ještě nejsme uvnitř, až po osobní prostory každé z postav. Je to cesta od exteriéru do interiéru, přes předsíň, a to v lidském slova smyslu, tedy cesta od veřejného k privátnímu, od vnějšího k vnitřnímu, od tělesného k duševnímu. Za dveře nahlížíme jen ve vzácných okamžitéch osobních zpovědí. Je to také cesta od naturalismu (pařez je pařez) až po fantaskní výjevy dějící se za dveřmi (soby, Santa Claus, harfa, Lindiny halucinace atd.) Nadefinovat takový systém se dá ovšem pouze dalším a dalším „čtením“ hry, řečeno trochu školometsky, „hra si o něj musí říci“, a i poté zůstává systém otevřeným, tedy povolný ke všem, i zásadním, změnám, k obměnám a nečekaným nahodilostem, které do „systému“ nezapadají, ale zároveň vám poskytuje nástroje a určuje směr, kterým je možno začít vést zkoušky. Máte-li v rukou (či spíše v hlavě) takovýto systém, musíte si uvědomit, že všechny akce zrozené na zkoušce, všechny věci, předměty, materiály, slova i zvuky začnou být zatížené určitým významem. Máte v rukou složitý a velmi citlivý hudební nástroj a musíte být opatrní v jeho rozehrávání. Byl jsem upřímně překvapen, když se jednou na zkoušce během zpovědi otevřely ony dvoukřídlé dveře ne ven, k divákům, ale dovnitř. Celý monolog Matky vyzněl úplně jinak, i když byl zahráný víceméně stejně jako vždycky. Najednou si uvědomíte, že jste z reálných detailů stvořili umělý svět, kde každý scénický atom nese svůj specifický význam mluvící k divákům svou vlastní řečí, vytvořenou uměle, ale přitom odvozenou z reality.

Zda je tento generální nápad funkční, zjistíme většinou velmi brzy, protože text se začne vzpírat, situace se brání, herci nerozumí a motivace se roubují. V opačném případě se najednou zkoušení stává skutečným „zkoušením“, objevováním, tvůrčím zkoumáním, máte pružnou síť, do které můžete chytat nepředvídatelné impulsy zrozené z náhod, spontánní výklady replik či záměrné herecké nabídky, které síť nenarušují, netrhají, naopak jsou díky ní jako trampolínou odráženy k novým významům,

nápady začínají sami formálně i obsahově zapadat do jednoho klíče, do onoho generálního nápadu, do předsíně.

Když jsme zkoušeli monolog Lindy o jejím dětství, byly otevřené dveře do jejího bytu. Najednou někdo vzadu začal přesouvat paraván s tapetou umělých cihel, jenž tvořil představu předsíně. V tu chvíli vznikl neuvěřitelný divadelní efekt: Linda nám odhaluje jednu z podstatných vzpomínek na Matku a najednou se s ní „zatočil svět“, „ujela jí pod nohama pevná zem“, pohnulo se to „za dveřmi“, to, o čem hrajeme. Nebo méně pateticky - její vzpomínka rozhýbala předsíň, zhmotnila Matku, obavy, strachy, samotu, výčitky, nejistotu...

Linda v konečném obraze, kdy je otevřeno všech pět dveří, tentokrát dovnitř, směrem od diváků, prochází tím do teď ukrývaným posledním plánem. Drží za ruku Leoše a rozhlíží se okolo. Poprvé jdou oba opačným směrem, než kterým celou dobu stopovali. Poprvé se drží za ruku, Linda vede, rozhlíží se kolem sebe. Vidí modrou oblohu, krásné soby a jedno letadlo. Vidí Laponsko „jako z pohádky“, tak, jak si ho vždycky představovala. Nachází smysl skrze sever, Leoš nachází smysl skrze Lindu.



Vnitřní a vnější rytmus

Několik poznámek vycházejících z inscenace *Kam vítr tam pláží*.

Inscenace *Kam vítr tam pláží* se původně jmenovala úplně jinak. Tedy první název, který jsem přinesl na zkoušku, byl od toho konečného hodně odlišný. Titul je vždy problém: Z mnoha provozních důvodů je potřeba dodat ho co nejdříve a já se naopak snažím, aby se při zkoušení vše uzavíralo co možná nejpozději. Měnění názvů během zkoušení je pro mne takovým lakmusovým papírkem kreativity zkoušek. Při tomto zkoušení jsme postupně vystřídali asi dvacet variant.

Změna

Po dohodě s Janem Schmidem jsme se měli pustit do další autorské inscenace na repertoáru velké Ypsilonky. Začali jsme klasicky – tedy nastíněním tématu, zadáním literatury, debatováním, vzájemným inspirováním, hledáním osobních vazeb na téma, sdílením zkušeností a zážitků a pak začali improvizovat. A najednou jsme zjistili, že už to tak nějak příliš známe a příliš umíme. Z dobrodružství se stala rekreace. Každá poetika se dříve či později vyčerpá, systém uzavře a metoda završí. Kde je rozdíl mezi opakováním se a stylem? Kde je rozdíl mezi uvíznutím v pasti vlastního myšlení a rozvíjením osobitého rukopisu? Myslím si, že jakmile spolu určitá divadelní skupina pracuje kontinuálně delší dobu, musí se dříve či později ocitnout v bodě stagnace, vzájemné ovlivňování se vyčerpá, nastane moment saturace, původně neklidné a bouřlivé vody se ustálí v klidnou hladinu a je třeba hledat nové impulsy, které vodu zase rozvíří. Experimentovat.

Existuje experiment?

Co vlastně znamená slovo experiment na poli divadla? Slovník cizích slov uvádí, že experiment je metoda výzkumu nebo vědeckého ověřování. V uměleckém slova smyslu bychom asi o experimentu mluvili jako o určitém pokusu, s velmi nejistým výsledkem, který je ale jedinou možností, jak posunout hranice zkoumaného žánru dál i za cenu

absolutního neúspěchu. Jenže co to vlastně znamená umělecký neúspěch? Špatné kritické ohlasy? Absolutní nezájem publika? Čím se mohu řídit kromě vlastního pocitu a svědomí?

Například škrábání nože přímo na filmovou surovinu či natáčení osmihodinového spánku beze střihu lze určitě označit za filmový experiment. Popírá zavedená pravidla, šokuje, boří, zkoumá, nudí... Jenže zde právě leží podstatný rozdíl s divadlem. Filmový experiment si může dovolit nulový divácký zájem, naprosté nepochopení. Může se stát, že nějaký fanoušek, badatel či archivář objeví za dvacet třicet let tento experiment (filmový kotouč nebo obraz nebo notový zápis nebo cokoli jiného, hmotného), který v době svého vzniku proběhl prakticky bez povšimnutí, usoudí, že je to dílo, které předběhlo svou dobu a je vlastně přelomové, podělí se o tento názor s ostatními, vyšle dílo znovu do světa v úplně jiné době a tentokrát se možná dostaví masový divácký zájem hraničící s označením „kult“. Tohle se s divadlem nikdy nemůže stát. Nikdy ho „nevyšlete“ do světa v jiné době. Experimentovat divadelně rovnou s vědomým takové výlučnosti, jež je absolutně nedivácká, nemá smysl. Mohu si hledat své diváky, minoritní skupinku naladěnou na stejnou vlnu, mohu si zkoušet posouvat vlastní poetiku, zkoumat hranice žánru, ale nemohu nemít diváky. Divadelní experiment musí být nějakým (klidně velmi zvláštním) způsobem divácký. Já potřebuji diváka teď a tady. Na divadelním festivalu na rozdíl od filmového nikdy neuděláte retrospektivu celého díla slavných tvůrců. Divadelní inscenace přestává existovat s derniérou. Opět to potvrzuje banální zjištění, že divadlo je naprosto svázané s časem svého vzniku. Nijak tím nenabádám k úlitbě davovému publiku, k cestě vstříc masovému divákovi, naopak, tvrdím, že právě divák musí být předmětem experimentu v divadle, divadelní experiment (pokud to slovo mám vůbec použít) musí být svázan s divákem, měl by probíhat víc v hledišti, měl by experimentovat s formou percepce, se způsobem čtení a kódování zpráv z jeviště, je to experiment pro diváka, s divákem a o divákovi. Míru experimentálnosti je navíc u divadla nutno posuzovat nejen z hlediska časové ukotvenosti, ale i prostorové. Něco jiného bude experimentem v Národním divadle a něco jiného na scéně, kam se zvou

pouze velmi alternativní představení. Divadlo je zkrátka svázáno pevně s okruhem diváků, které si „vychovává“. Prostory pro velmi okrajové žánry hostí většinou velmi okrajové inscenace a navštěvuje je velmi okrajové publikum, což je do značné míry stále stejná skupina lidí, stoupenci jednoho stylu, kteří se všichni znají, vyznávají stejné hodnoty a vzájemně se utvrzují ve vlastní výlučnosti. Navíc zde hraje roli sociální efekt přenosu značky – chodím-li do hodně výlučného uměleckého prostoru, stávám se i já výlučným, což je mnoha lidem libé, i když jim třeba představení jinak nic moc neříká. Dojde k zacyklení, hladina vody je klidná a nové vzrušení nepřichází. Podobně zčásti funguje kritická obec, kdy můžete dopředu odhadnout reakce konkrétního kritika podle toho, o jakém divadle bude psát. Takové kritické ohlasy vypovídají daleko více o kritikovi samotném, o jeho vkusu, vzdělanosti, inteligenci či nárocích, daleko méně už o inscenaci. Kritický názor se tak spíše stává pouhým zdvižením „vlajky klubu“: Sem já patřím, toto je má krevní skupina. Je zkrátka velmi snadné propadnout pocitu vlastní výjimečnosti ve spolku výjimečných. Jenže to často vede k izolaci, k uzavření, k zacyklení se v jednom názoru či pohledu, k umrtvení. Jen pokud zůstanu otevřen vůči novým impulsům, pokud jsem ochoten přehodnocovat vlastní postoje, neustále ověřovat, porovnávat a zkoumat platnost a pravdivost vyznávaných hodnot, zůstávám živý. A to je možná cíl experimentu. Z pohledu tvůrce i diváka.

Dokumentarista Martin Mareček kdysi prohlásil, že nechce svými dokumenty přesvědčovat přesvědčené. Myslím, že měl na mysli něco podobného. Pouštět divákům dokument o ekologii v centru pro ekologii vlastně nebude mít velký dopad.

Divadelní experiment se zkrátka děje vůči divákovi i vůči tvůrcům samotným. Vyzkoušet odlišný způsob práce, než na jaký jsou právě v tomto souboru zvyklí, posouvat jejich i vlastní povědomí o divadelních možnostech, bořit vlastní dogmata, zkoumat hranice daných žánrů, a tím snad rozšiřovat i diváckou imaginaci, nutit diváka přistoupit na jiný jazyk, tříbit mu vkus, vychovat z něj „gurmána“. Divadelní experiment je záležitost vnitřního přesvědčení.

Windsurfing jako životní styl

Nápad na přenesení windsurfingu na divadlo byl z těch, které zrají dlouho. Windsurfing je malý svět sám pro sebe. Je to jeden z těch dopředu stylizovaných vesmírů, výsek reality, který latentně obsahuje velký divadelní potenciál. Způsob života windsurfařů, jejich způsob komunikace, jazyk, vztah k přírodě, k živlům, k zážitkům, jejich způsob oblékání, ty dokonalé přiléhavé oblečky, plachta, plovák, voda, vítr, vlny... Wikipedie říká: „Windsurfing je sport, při kterém jezdec na dva až čtyři metry dlouhém prkně využívá pomocí plachty sílu větru k pohybu po vodní hladině. Jedná se v podstatě o spojovací článek surfingu a jachtingu. Na rozdíl od plachetnice je ale stěžeň plachty připevněn k plováku pomocí ohebného kloubu, což umožňuje jezdcům téměř libovolnou manipulaci s oplachtěním, a tím i řízení směru plavby ve výtlačné jízdě. Při vyšších rychlostech se plovák dostává do skluzu a je jej možné řídit pouhým nakláněním podobně jako na skateboardu. Windsurfing ale není jen sport. Pro mnoho lidí je i životním stylem a názorem na svět, daným nekonečným obzorem nových zážitků, možností zlepšování vlastních schopností a pocitem dokonalého spojení s přírodou.“¹

Každý rok se kvůli takové jízdě snažím alespoň jednou vyjet někam k moři. Když fouká málo anebo naopak moc, sedím na pláži a pozoruji ostatní surfaře, kteří zde tráví velkou část roku, jsou doslova srostlí s tím konkrétním místem. Opálení, šlachovitě svalnatí mladíci a mladice, ale klidně se objeví i staří ostřílení mazáci. Leží, sedí, čekají. Čekají na vítr. Jakmile zafouká ten správně silný vítr, jdou na vodu jezdit. Když nefouká, čekají na vítr. Jak čekají? Pozorují. „Čtou“ vodu. Hladinu. Vlny. Vítr. A když jsou ideální podmínky, „vlítnou“ na to. Mluví spolu krátce a úsečně žargonem, kterému by nezasvěcenci zřejmě moc nerozuměli. Působí letargicky, občas arogantně. Zabývají se jen otázkou, zda teď jsou či nejsou podmínky k ježdění. Nic jiného. Tohle absolutní soustředění na přítomnost vám ze začátku připadá strašně povrchní. Vždyť řeší jen předpověď počasí, velikosti plachet a bílé čepice na vlnách. Když přijde větrný poryv, řeší se poryv. Když je bezvětří, neřeší se nic, anebo

¹ <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Windsurfing>>

bezvětrí. Brzy vás ale tento prvotní stín povrchnosti přejde a můžete v tom spatřit až jistou životní alternativu. Ne snad na způsob tibetských mnichů, to rozhodně ne, koneckonců všichni zde používají iPhony, iPody, iPady napojené na wi-fi, spíše ve smyslu jistého hédonismu. Rozkoše ze surfování na vlně přítomnosti. Žádné berličky východních filozofií. Čistá radost. Jen touha jezdit, svištět si po hladině tam a zpět za pomoci větru a vlastní váhy. Z vnějšího pohledu se to jeví jako naprosto nezáživná činnost, která zřejmě stojí hodně energie a zdá se být i nebezpečná. Ale s adrenalinovými sporty nemá windsurfing nic společného. Tady jsou motivace úplně jiné než jen překonávání vlastních limitů. Pochopí to nejlépe ten, kdo se poprvé dostane „do skluzu“. To je chvíle, kdy se veškeré vztlaky naprosto vyrovnají. Výtlak plováku, vaše váha, váš náklon, tedy vyosení, tlak větru v plachtě – vše je v naprosté rovnováze a vy doslova letíte, plovák se hladiny dotýká jen minimálně a jste neskutečně stabilní, ač téměř ležíte nad hladinou. Tenhle pocit je nepopsatelný, ale dává smysl tomu bezcílnému ježdění tam a zpět.

Je neuvěřitelné, jak všichni okamžitě reagují na změny způsobené přírodními podmínkami. Jako by měly nějaké přídavné senzory v těle. Jim to nepřijde zvláštní, ale nám, kteří sem přijeli jen na 14 dní z města, je tahle citlivost absolutně cizí. Nejsou to žádné čáry, to jen naše otupení až úplná ztráta jakýchsi prvotních instinktů nám nedovolují vnímat ty jemné výkyvy měnícího se klimatu.

Nejpodstatnějším rozdílem je ovšem rytmus, životní rytmus. Vypadli jste z práce, vzali jste si dovolenou a chcete si „užít“. Jenže vaše vnitřní hodiny tikají pořád tak zběsile a ti surfaři vás svou pomalostí dohání k šílenství. Jenže na vině je opět naše odtržení, přetrhání původních vazeb, zanesení senzorů a ztráta reflexů. Teprve dlouhým pobytem u moře, přirozeným působením všech živlů na všechny naše smysly, vstáváním s východem slunce a usínám se západem se náš vnitřní rytmus může začít napojovat na rytmus okolní přírody, člověk se snad může aspoň na chvíli a aspoň částečně stát jako kdysi součástí všeobjímající komplexity světa.

Rovnováha

Nezahájili jsme zkoušky s tím, že chceme „experimentovat“. Chuť mluvit trochu jiným divadelním jazykem než obvykle přirozeně vyplynula z kolektivních improvizací na zadání týkajících se činností na pláži, při dovolené a především samotného přenosu jízdy po vodě – windsurfinu - na jeviště. Při intenzivním soustředění s veškerým surfařským vybavením v jedné tělocvičně v horách jsme objevili jeden docela banální společný jmenovatel všech dosavadních převážně pohybových improvizčních pokusů s plachtami a dalším surfařským vybavením: *rovnováha*. Nesoustředily jsme se nejdříve vůbec na metaforické významy rovnováhy. Ony jsou beztak vždy přítomny sami od sebe a nemusí se na ně v inscenaci zvlášť upozorňovat. Najednou bylo zřejmé, že ten pocit rozkoše z jízdy je dán především momentem, kdy je člověk vychýlen mimo osu těla a přitom nespadne, tedy kdy ho „drží“ vítr. Musím se naučit věřit větru. To předpokládá poznat vítr, umět s ním komunikovat. Naučit se vidět vítr!

Z toho jsme odvodili témata pro další improvizace: člověk v rovnováze a člověk mimo rovnováhu. Hraniční momenty náklonu beze ztráty rovnováhy. A co může člověka „vyvést z rovnováhy“ a co ho naopak může udržet mimo jeho rovnováhu. Nyní už v doslovném významu s plachtami i přeneseném, situačním, na základě vlastních zkušeností. Hledali jsme tedy vazby. Vazby člověka a člověka. Vazby člověka a plachty. Vazby člověka a větru. Jejich vzájemná vyváženost. A poruchy té vyváženosti. Leh jako nejstabilnější poloha a všechny fáze pádu, od stoje, do lehu. Hledání momentu, kdy už je pád neodvratitelný, kdy gravitace vítězí nad mou schopností balancovat. V těchto pokusech se velmi osvědčily všechny prostředky, které mají skutečným surfařům právě v hledání ideálního rovnovážného stavu pomoci. Např. trapéz – tedy hák na zavěšení do plachty, nebo footstrey – poutka na nohy zpevňující pozici na plováku při rychlé jízdě.

Rytmus

Každý ví, jak se mění vnímání času, když odjede na dovolenou. Lidé říkají: „Najeli jsme tam na úplně jiný životní rytmus.“ I my jsme při zkoušení „najeli“ na úplně jiný rytmus. Zkoušeli jsme třeba jen nástup šesti herců na jeviště. Nejdříve naráz, pak po sobě v pravidelných intervalech, pak s mírnými odchylkami. Sledovali jsme změny. Na jevišti i ve vnímání. Objevovali jsem pro nás zcela nový význam slova rytmus, uvědomovali jsme si, kolik dosud opomíjených divadelních faktorů může nést svůj specifický význam podobně jako slovo či pohyb. Trvání, opakování, zrychlování, zpomalování, rytmus a jeho změny jako komunikační prostředek. Přejít přes jeviště ve všech možných tempech, jedno neustále se opakující slovo v neúprosně pravidelném rytmu, opakování jednoho gesta s různě dlouhými intervaly klidu atd. Zkoumali jsme vnitřní rytmus herce, tlukot srdce, dech, krok, chůzi, později hledali všechny rytmizující elementy v (surfařské) realitě, třeba východ a západ slunce, denní a noční vlny, příchody a odchody poryvů větru, střídání vln atd. Objevovali jsem pro nás nový způsob komunikace s divákem, velmi vzdálený omezené komunikaci typu „slovo a jeho smysl“ nebo chcete-li „znak a jeho význam“, ale zároveň jsme nechtěli dělat abstraktní nesrozumitelné divadlo, nechtěli jsem dělat taneční představení, ale mluvit s divákem tělem i slovem, myšlenkou i instinktem, pocitově i racionálně, zkrátka komplexně, zážitkově.

Kalibrace diváka

Cítili jsme téměř fyzickou potřebu vyjít z jiných než narativních postupů. Zkusili jsme přemýšlet o postavě prvotně ne jako sadě charakterových rysů, jako o zobrazování skrze jednání, ale jako o fyzické entitě, která určitým specifickým způsobem fázuje divadelní časoprostor. Nejenom svým pohybem, případně státností, svou pozicí v jevištní struktuře, ale zároveň slovem. Slovem, jež není jen věšák na významy, ale zároveň rytmizuje zvukovou stopu představení. Hledali jsme nejen dramatické situace, kdy se střetávají dvě perspektivy, ale v širším vnímání

jsme hledali čistě divadelní situaci, která může nabývat dramatickosti až při střetu s divákem. Až divákovy konvence, předsudky, zažitá vnímání jsou tím partnerem s opačnou perspektivou, partnerem nutným pro vznik dramatické situace, jež se odehrává více mezi jevištěm a hledištěm než pouze na jevišti. Nehledali jsme zápletky, ale divadelní vjemy, nehledali jsme konflikty různých argumentů, ale různých časů, nestavěli jsem na pohybu, ale na rytmu. Na rytmu a tempu. Opakování akce vytváří rytmus, ale tempo akce vytváří napětí. Zkoumali jsme hraniční momenty jevištní pomalosti a rychlosti. To vše při plném vědomí toho, že takový Robert Wilson si tímhle prošel někdy na začátku 70. let, Peter Brook určitě ještě deset let před ním a Min Tanaka to žije od dětství. Zkrátka a dobře, jsou to všechno věci dávno známé a vyzkoušené, ale námi do té doby nezažité, neprožité, neosvojené. Pochopili jsme, že něco je na jevišti pomalé či rychlé teprve vymezením vůči něčemu, podobně jako alternativní můžu být pouze vůči jiné skutečnosti. Tedy: toto je pomalejší než toto, ale rychlejší než toto. Pomalost je kategorie diváckého zážitku. Je ohromný rozdíl mezi prožitím pomalého času a mezi čistou nudou. A proto nás nejvíce zajímalo ne porovnávání dvou rozdílných temp na jevišti, ale konfrontace s jinou, ideálně diváckou zkušeností. Tedy – toto je na mě pomalé, pomalejší než jsem zvyklý, naopak na mě je to příliš rychlé atd.

Každý divák vchází do divadelního sálu se svou zkušeností, se svým způsobem vnímání světa, který je vlastní jen jemu samotnému, dá se však se začátkem představení do jisté míry „kalibrovat“. Pokud budu dlouho pozorovat naprosto statickou scénu, bude pro mě i sebemenší pohyb ohromnou událostí, budu-li sledovat nekonečný, stále stejně se opakující pohyb nebo zvuk, budu po čase velmi citlivý na sebemenší výkyv v rytmu, který bych normálně vůbec nezaregistroval, zvyknu-li si na permanentní přítomnost mírného šumu, bude pro mě ticho po vypnutí tohoto šumu daleko větším a dramatictější akcentem než mohutný hlasitý podkres atd.

Čekání a očekávání

Všechna další cvičení tedy vycházela ze střetu s divákem. Jaký je jeho vnitřní rytmus, jaké je jeho obvyklé tempo, kterým je zvyklý vnímat divadelní představení? Dalo by se dosáhnout toho, že se divák postupně napojí na náš rytmus? Že ho svedeme na naši kolej? Zklidníme jeho rychle odbíjení a přizpůsobíme našemu? Kdy se očekávání mění v čekání a napětí v nudu? Očekávání může být ohromně vzrušující, i když nakonec nepřijde nic (což je minimálně od dob Čekání na Godota i tématizováno), zároveň může být jen prázdným naschvalem. Čas je naše vlastnost. Prožívání času je v rukou každého z nás. Chtěli jsme se pohybovat na tenké hranici, kdy budeme diváka stále udržovat v pozornosti a zároveň mu dávat hodně prostoru na ponor do sebe, do vlastní představivosti. To, co se děje, respektive neděje, na jevišti jako příležitost k sebeprojekci. Prázdné doby ve scénickém rytmu jako možnost divácké účasti, ticho jako výzva pro vlastní zpěv. Snažili jsme se ideálně vybalancovat stav, kdy z jeviště přichází dostatek impulsů, které zažehnou divákovu představivost, ale zároveň málo akce, aby nezahlušila ty chvíle pro vnitřní reflexi. Jednoduše řečeno, na jevišti se toho mělo odehrávat co nejméně a v hledišti co nejvíce. V moderní psychoanalýze se tomu říká přenesení zodpovědnosti na klienta.

Výzva

Diváci se usadí v sále. Zhasne se pracovní osvětlení. Rozsvítí se jeviště. Scéna je natolik bílá, že se světlo odráží všude možně a i hlediště je vlastně plně ozářené. Divák vidí diváka. Chybí intimita, na kterou jsem v divadle zvyklý. Chybí clona, za kterou jsem zvyklý se schovat a pak pozorovat. Zleva vyjde herec. Postaví se na forbíně. A kouká. Kouká do hlediště. A divák nemá šanci uniknout. Spásná iluze nenastává, zároveň ale není nijak násilně vtahován do hry. Jen tím, že je přítomen. Herci zírají do hlediště stejně jako surfaři pozorují moře, hlediště je ten zásadní určující element (přírodní), ve kterém se herci (surfaři) učí číst, odhadovat, předvídat. Toto je výzva. Výzva směrem k divákovi: Vstup s námi dnes večer do přítomnosti.

Ostrov přítomnosti

Bylo jasné, že proti „vyklidněným“ surfařům potřebujeme kontrapunkt, který podobně jako diváci není „naladěn na stejnou vlnu“. Máme tedy chlapce, který se záhadně dostane na podivný ostrov, kde jsou pouze windsurfaři, kteří jen čekají na vítr a pak jezdí tam a zpět. Chlapec se chce z tohoto místa, kde se jeho optikou vůbec nic neděje, dostat pryč. Jediným „dopravním prostředkem“ je zde ovšem windsurf, tedy prkno a plachta. Nejdřív se tedy musí naučit surfovat, pak může odjet. Jenže naučit se to, znamená pochopit základy držení rovnováhy na vodní hladině, rozumět větru a vlnám, naučit se „vidět vítr“. Tento jednoduchý příběh samozřejmě neměl být hlavním stavebním kamenem, jen páteří, kolem které mělo vyrůst tělo divadelního zážitku.

Stejně jako dějová linka, byla jednoduchá i scéna. Bílá pláž, možná část ostrova, která se k horizontu zvedala, vypadala tedy zároveň jako mořská vlna. V ní footstrepy a patky pro uchycení plachet. Vzadu natažený horizont, světle modrý, s bílými mraky. Pak už jen plachty a jedno prkno. A frisbee. A jeden minipraporek pro demonstraci síly a směru větru.

Základní rytmus na tomto ostrově je dán střídáním dne a noci (světelně - velmi dlouhými plynulými barevnými změnami), dále má každý den a každá noc svůj vlastní rytmus určený vlnami. Vlna za vlnou přichází a odchází. Přichází a odchází. Tam a zpět. Tam a zpět.

Nebudu popisovat jednotlivé dny a noci, jen přepíšu poznámky, které jsem si k jednotlivým fázím někdy v druhé půli zkoušení udělal.

Prolog

Dva lidé. Vychýlení. Zkouška důvěry. Odchod jednoho z nich. Pád druhého. „Vyveden z rovnováhy“. Ztráta protisíly. Ten, který mě držel. Ten, kterého jsem se držel. Snaha nalézt ztracenou rovnováhu. (Poznám-li vítr, mohu se o něj do plachty opřít a věřit mu zřejmě víc než jinému člověku.) Vychýlit tělo a udržet stabilitu? Křeč. Tiky. Škuby. Ne tanec. Vyčerpání. Zpocení. Upocení. Ležet. „Stabilizovaná poloha“. Zrychlený rytmus dechu. Prolnout do klidného rytmu vln.

Den 1

Ostrov přítomnosti. Rytmus přílivových a odlivových vln. Zoufalá pravidelnost vln, otravuje, zneklidňuje, postupně vnímána podprahově. Objevují se surfaři. Na pláži i na vodě. Tři holky, tři kluci. Tři páry. Objevují se v přesném rytmu v návaznosti na rytmus vln, jeden po druhém. Někdo pije z hrníčku, někdo si čistí zuby, někdo se krémuje. Někdo dá někomu pusu. Jinak nic. Jen pozorují horizont. Tedy diváky. Čtou v nich. Jako v zrcadle. Promluví. Jednotlivá slova v pravidelném rytmu. Klidném, vyplňujícím amplitudu rytmu vln. Fouká? Koukej. Počkám. Zkusím. Vidím...

(Slovo nemá fungovat jen jako zvuk, kdy hlavní roli má melodie, způsob intonování či citové zabarvení. Význam slova zůstává podstatný, jen je významový akcent přenesen i na další faktory, např. na gramatický větný čas – v tomto případě přítomný nebo na chvíli, ve které se slovo zvalo a které definuje jeho pozici v divadelním časoprostoru.)

Letargie hlavního hrdiny. Nic nemá smysl. Všechno je jedno. Leží. Jedna surfařka zkusí vyjet na vodu. Najednou úplné bezvětří. Až toto totální „nic“ vybudí pozornost hlavní postavy. Malinko zvedne hlavu, projeví minimální zájem, načež se malinko zvedne vítr. Surfařka se může vrátit. Přírodní podmínky na tomto „ostrově“ jsou napojeny na aktivitu hlavního hrdiny. Zase hlavu položí. Vítr ustane. Toto se opakuje třikrát. Třikrát si surfaři už už myslí, že půjdou jezdit, třikrát jsou zklamáni, protože to byl jen poryv. Vítr zdvihá očekávání a způsobuje zklamání. Podobně s diváky. Očekávání a zklamání. Surfaři leží. Čekají na vítr. Čekání jako základní jednání. Začnou hrát slovní fotbal. Odříkávají slova v pravidelném rytmu. Od určitého momentu opakují slova, která už řekli. Zacyklení. Nevnímají, že to jsou slova „už řečená“, dokonce nevnímají, že už tu hru hráli. Hlavní hrdina – Petr – se chce přidat nebo jen hru narušit, ale „nepustí“ ho. Dvojitý čas, cyklický a lineární. Dvojitá přítomnost. Přítomnost Petra, jež se vztahuje k minulosti (skrže vztah) a nastavuje očekávání do budoucnosti (co tady proboha budu dělat?) a přítomnost surfařů, která žádnou minulost ani budoucnost nemá. A když, tak jen lehce před a lehce po. Čas

surfařů a Petra je v kolizi. Diváci mají blíž k Petrovu času. Surfaři je dráždí svou pomalostí, svou přesností v dodržování pauz mezi slovy, mezi gesty atd. Cítí, spíš než že by ho už analyzovali, jakýsi vnitřní neúprosný rytmus jejich činnosti a je jim nepříjemný. Petr nakonec přijme jejich rytmus, jejich čas, slova jejich hry. Surfaři odchází. Petr hraje slovní fotbal. Sám se sebou.

Noc 1

Želva. Přejít jeviště. Trvání. Pomalost. Vyjde druhá želva. Také přechází. A třetí. Ta se otočí do diváků a otočí se zpět. Tempo vnímání. Zavřu oči. Na minutu. Otevřu. Na jevišti se nic nezměnilo. Jen želva je o kousek dá. Moje přizpůsobivost. Je to pro mě k nepřekání. Stejně jako pro Petra. Divákův vnitřní rytmus má příležitost se zklidnit, adaptovat se na jiný rytmus, jiný prožitek, přizpůsobit svůj dech dechu představení.

Den 2

Opakuje se den první. Stejný rytmus. Jen jinak rozhozené páry mezi surfaři. (Co tvoří postavu? To, co o ní vím. Penzum informací, které jako divák dostanu z jeviště. Víím to, co vidím, co slyším. Včera vylezli z jednoho spacáku, tedy obalu na plovák, tento chlapec a tato dívka, dnes stejný chlapec, ale jiná dívka – upravuji svůj obraz o postavě, dostávám další informace, zpřesňuji.)

Stále jen poryvy. Opět čekání. Opět slovní fotbal. Stejná slova jako včera. Petrovo zoufalství. (Nejhorší je vydržet sám se sebou). Petr musí opustit ostrov, jinak se zblázní. Odchod vlevo, příchod zprava na stejné místo. Ostrov. Nelze odejít. Frisbee odhozené vlevo, přilétne zprava. Past.

Všichni hrají frisbee, postupně i Petr, který nemá jinou možnost než se přidat. Jiná činnost neexistuje. Slova „házím“ a „chytám“ popisující probíhající činnost. Rozhovor Petra s ostatními. („Co tu děláte? Čekáme. Na co? Až to přijde. Co až přijde? Vítr!) Surfaři odchází. Petr hraje frisbee. Sám se sebou. Házím. Chytám. Házím. Chytám.

Noc 2

Opět želva. Petr řekne: „zrychli“. Úleva diváků: Je na jejich straně, tedy - tvůrci „vědí“ o té nesnesitelné pomalosti. Opojný moment, ve kterém zjišťuji, že se „nenudím sám“, že to „nic“ je záměrné. Světlo majáku. V pravidelném rytmu přes scénu. Zleva doprava. Pravidelné hučení majáku. Petr křičí „pomoc“. Mává do světla. Bouřka. Surfař v bouřce. Snaha sladit tikot vnitřních hodin. Petra, surfařů, diváků, vln i světla.

Den 3

Stejný příchod. Stejný rytmus. Nefouká vůbec. Moře (hlediště) je jako „zrcadlo“. Slovní fotbal. Petr musí pryč. Není tu co dělat. Není tu co vnímat. Dá se jen „být“. (Což nikdy není příjemné, plodí to otázky po smyslu toho „bytí“.) Odjet lze jen skrze plovák a plachtu. Musí se to naučit. Musí pryč. Aspoň k tomu majáku. Tam určitě bude telefon. Spojení se světem. Přece tady nepročekám život.

Windsurfing jako dopravní prostředek, který má za cíl dostat vás z bodu A do bodu B a windsurfing, který má cíl v jízdě samé. V jízdě tam a zpět a tam a zpět. Cesta z bodu A do bodu B nebo cesta jako cíl. Přítomnost. Trvání. Prožívání.

Hledání rovnováhy na prkně, padání do vody, nestabilita. „Musíš kopírovat hladinu“. Stabilita určená vodní hladinou. Hladina je tak neklidná, jak jsem já nevyrovnaný. Její nerovnosti určují můj balanc. Nesmím jít proti. Vyladění váhy, pohybů, gest a rytmů s rytmem přírodních živlů. Já neurčuji, já se přizpůsobuji. Stejně jako divák.

Výkřik: „Je to všechno o rovnováze!“ Poprvé chvíli stabilní vítr.

Noc 3

Žádné želvy. Vlastní aktivita. Hledání rovnováhy na klidné noční hladině. Balancování. Stabilita. Radost.

Den 4

Poprvé fouká. Hodně. A úplně stabilní vítr. Staví se plachty. Jemné vyladění oplachtění. Dokonalý trim - moment, kdy je všechno perfektně

seřizené – podle váhy surfaře, podle síly větru, podle výšky vln. Ohromný požitek z jízdy. Rozkoš. Jízda ve skluzu. Halzy. Zážitek pro postavy. Prozření pro diváky. Jednoduchost. Krása. Stabilita. Rovnováha. Tělo mimo těžiště, bez pádu. Lehkost.

Petr zkouší zvednout plachtu. Poprvé chvíli jede. Padá. Pere se s větrem. Pere se s plachtou. „Jen nastav plachtu větru.“ Jdi s větrem. Ne proti. Vnímá vítr. Vítr jako obraz vnitřní rovnováhy. Tanec. Tanec s plachtou.

Noc 4

Surfařka ukazuje Petrovi halzu, kdy se při obratu může člověk na vítr úplně položit. Čistá krása. Vypadá to téměř jako nemožné. Přece musí spadnout. „Když znáš vítr dobře, můžeš se na něj stoprocentně spolehnout“. Vítr jako partner. Nachází ztracenou rovnováhu?

Vlezou si do jednoho obalu na plovák. Zapnou zip. Splynutí. Petrovo přijetí rytmu. Sladění časů. Zvuky přírody. Larva. A její přerod. Přerod diváka. Přijme jiný rytmus?

Den 5

Surfařka vylézá ze spacáku, dá pusku surfařovi a jde jezdit. Petr nechápe. Strávili spolu noc. Teď je jeho. „Teď?“ Petr zjišťuje, že kartáček, hrníček i pasta, které používají surfaři, jsou jeho osobní. Kde vlastně celou tu dobu je???? Musí pryč. Odjíždí. Padá. Neumí „vidět vítr“. Skutečná voda. Nerovnováha, nevyrovnanost. Špatně „poladěnej“ vercajk. Prostě - špatnej trim.

Ještě jeden pokus. Petr odjíždí. Jede. Je ve skluzu. Zažívá a chápe. Dojede k majáku. Zkusí obrat, zkusí použít halzu, kdy člověk úplně nalehne na vítr. Obrat, při kterém musí stoprocentně důvěřovat větru. Otočí se, jede zpět. Vrací se z vlastní vůle na ostrov. (Ze kterého nejde ujet?)

Je sám. Stejně jako celou dobu. V dálce maják. Teprve když dokážu být sám se sebou, můžu být s někým. Můžu se opřít o vítr.

Racek jako čistá krása. Žádný důvod, žádný symbol, metafora. Prostě racek.

Klid. Rovnováha.

„Přestalo existovat trvání. Je jen sled řídicích se okamžiků.“



„Prkno se ti zdvihne nad hladinu a ve vteřině zrychlíš. Zmizí tah plachty, zmizí vratkost. Žádná námaha, žádný úsilí. Jako by zmizela gravitace. Čistá radost.“

Přílohy

DVD s vybranými inscenacemi jsou nalepené na zadní straně desek.

Seznam použité literatury

- BARKER, Clive (1989) *Theatre Games. A New Approach to Drama Training*. London: Methuen Drama.
- BARTHES, Roland (2008) *Fragmenty milostného diskurzu*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- BARTHES, Roland (2008) *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda.
- BAUMAN, Zygmund (2006) *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- BAUMAN, Zygmunt (2008) *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. Praha: Nakladatelství Academia.
- BAUMANN, Zygmund (2010) *Umění života*. Praha: Nakladatelství Academia.
- BENNET, Susan (2003) *Theatre Audience. A theory of production and reception. Second edition*. New York: Routledge.
- BENNET, Susan (2003) *Theatre Audience. A theory of production and reception*. New York: Routledge.
- BLAU, Herbert (1990) *The Audience*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BLAU, Herbert (1990) *The Audience*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BOGART, A. a LANDAU, T. (2007) *Úhly pohledu*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa.
- BOGART, Anne (2002) *A Directors Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. New York: Routledge.
- BOGART, Anne (2007) *And then, you act*. New York: Routledge.
- BROOK, Peter (1996) *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- CAILLOIS, Roger (1998) *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Ypsilon, 1998, s. 31- 32.
- CÍLEK, Václav (2008) *Borgesův svět*. Praha: Dokořán.
- CÍSAŘ, Jan (2000) *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství.
- COVENEY, P. a HIGHFIELD, R. (2003) *Mezi chaosem a řádem. Hranice komplexity: hledání řádu v chaotickém světě*. Praha: Mladá fronta.
- CRAIG, E.G.(2006) *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav.
- CUMMINSOVÁ, D.Denise (2006) *Záhady experimentální psychologie. Co psychologové zjistili o myšlení, citech a chování člověka*. Praha: Portál.

- DONNELLAN, Declan (2007) *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola.
- EFROS, Anatolij (1980) *Divadlo – má láska*. Praha: Panorama.
- ERIKSEN, Thomas Hylland (2005) *Tyranie okamžiku*. Brno: Doplněk.
- ETCHELLS, Tim (1999) *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. New York: Routledge.
- ETLÍK, Jaroslav (1999) *Divadlo jako zakoušení*. Divadelní revue, č. 1, s. 3-32.
- FEYNMAN, R.P. (2000) *O smyslu bytí*. Praha: AURORA.
- FEYNMAN, Richard (2003) *Radost z poznání*. Praha: AURORA.
- FREJKA, Jiří (2004) *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav.
- FUCHS, Elinor (1996) *The death of character: perspectives on theatre after modernism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- GLEICK, James. (1996) *Chaos: Vznik nové vědy*. Brno: Ando Publishing.
- GOFFMAN, Erving (1999) *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- GOMBROWICZ, Witold (2010) *Kurz filozofie v šesti hodinách a patnácti minutách*. Praha: Společnost pro Revolver Revue.
- GREENE, Brian (2006) *Struktura vesmíru. Čas, prostor a povaha reality*. Praha - Litomyšl: Ladislav Horáček - Paseka.
- HAWKING, Stephen (2002) *Vesmír v kostce*. Praha: Argo.
- HEDDON, Deirdre and MILLING, Jane (2006) *Devising performance. A critical history*. New York: Palgrave Macmillan.
- HEMENWAYOVÁ, Priya (2009) *Tajný kód. Záhadný vzorec v umění, přírodě a vědě*. Praha: Nakladatelství Sloart.
- HUZINGA, Johan (1971) *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta.
- CHOWN, Marcus (2010) *Kvantová teorie nikoho nezabije*. Zlín: Kniha Zlín.
- Já to doufejme ňák zmačknu. 60 slohových prací neapolských dětí připravil k vydání Marcello Dórta, učitel prvního stupně základní školy.* (2009) Praha: Baobab.
- JOHNSON, Paul (1991) *Dějiny dvacátého století*. Praha: Rozmluvy.
- JOHNSTONE, Keith (1989) *Impro. Improvization and the theatre*. New York: Routledge.
- KAKU, Michio (2005) *Einsteinův vesmír. Jak vize Alberta Einsteina změnily naše chápání prostoru a času*. Praha: Dokořán a Argo.
- Kaplický, Jan (2005) *Album*. Praha: Labyrint.
- KLUSÁK, M. a KUČERA, M. (2010) *Dětské hry – Games*. Praha: Karolinum.

- KOUKOLÍK, František (2000) *Lidský mozek: funkční systémy, normy a poruchy*. Praha: Portál.
- KUNDERA, Milan (2006) *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.
- LEHMAN, Hans-Thies (2007) *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Machovec, Milan (2002) *Smysl lidské existence*. Praha: Akropolis.
- MCLUHAN, Marshall (2000) *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Nakladatelství JOTA.
- MITTER, Shomit (1993) *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. New York: Routledge.
- PESSOA, Fernando (2007) *Kniha neklidu*. Praha: Argo.
- POSTMAN, Neil (2010) *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta.
- PRIGOGINE, I. A STENGERSOVÁ, I. (2001) *Řád z chaosu. Nový dialog člověka s přírodou*. Praha: Mladá fronta.
- SACKS, Oliver (2008) *Muž, který si pletl manželku s kloboukem*. Praha: Dybbuk.
- SACKS, Oliver (2009) *Antropoložka na Marsu*. Praha: Dybbuk.
- SCHMID, Jan (2006) *Můj divadelní svět*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- STANISLAVSKIJ, K.S. (1946) *Moje výchova k herectví*. Praha: ATHOS.
- VALÉRY, Paul (2008) *Pan Teste*. Praha: Dokořán.

