

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Prvek nahodilosti ovlivňující kompozici během
procesu zkoušení**

Viktorie Vášová

Vedoucí práce : MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Oponent práce: doc. Mgr. Miroslav Krobot

Datum obhajoby: červen 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

Directing-Dramaturgy of Alternative Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

**The Element of Randomness and Its Effect
on the Rehearsal Process**

Viktorie Vášová

Supervisor: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Opponent: doc. Mgr. Miroslav Krobot

Date of Thesis Defence: June 2017

Proposed Academic Title: BcA

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Prvek nahodilosti ovlivňující kompozici během procesu zkoušení

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.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat Vladimíru Novákovi za cenné připomínky během psaní mé práce. Současně bych chtěla poděkovat i přátelům a rodině, kteří mě ve studiu podporují.

Abstrakt

Práce se zabývá prvkem náhody ve zkoušecím procesu a tím, jak lze nepředvídatelné impulsy přicházející v průběhu zkoušení zapojovat do připraveného rámce konceptu inscenace. Cílem je zreflektovat dosavadní režijní praxi z průběhu bakalářského studia a zaměřit se na analýzu jednotlivých procesů zkoušení, zejména zkoušení bakalářské inscenace ADA. Všimát si budu především typu materiálu, se kterým se do zkoušecího procesu vstupuje, a na základě toho porovnávat, jak je tím proces ovlivněn a kolik ponechá prostoru pro nepředvídatelné impulsy, které proměňují výsledný tvar.

Abstract

This thesis deals with the element of randomness during the rehearsal stage, and with integrating unpredictable impulses which arise from the process into the prepared scope of the performance. This study is a reflection on the author's own experience during her Bachelor's degree. It is based on an analysis of specific projects, most importantly, the author's final performance ADA. We will focus, above all, on the question of how the rehearsal phase is influenced by the type of material that serves as the basis for the process, and whether and to what extent it is possible for unpredictable impulses to influence the result.

Obsah

Úvod	4
Náhoda a nahodilost	6
Pohled vědy a filosofie	6
Záměrná náhoda v umění	8
Náhoda a zkouška	11
Procesy zkoušení klauzurních představení	14
Klauzura: Herec v situaci	14
Klauzura: Antický košík pod nebesy	15
ALLERNEQ: TABU	17
ADA	19
Otevřenost a svoboda zkoušení	26
Zkoušení jako hledání sebe sama	30
Seznam použité literatury	33
Přílohy	34
Herec v situaci - výchozí scénář	34
Autorský text pro klauzuru Antický košík pod nebesy	35
ALLERNEQ: TABU - fotografie z představení	43
ADA - fotografie z představení	44

Úvod

Ve své režijní práci sleduji tendenci k autorskému přístupu k divadlu. Je pro mě důležité tvořit v kolektivu a vést dialog nejen v jádru tvůrčího týmu, ale i s herci. Proto si často kladu otázku, jak nejlépe zkoušecí proces začít, jak do něj vtáhnout herce a do jaké míry mít připravenou strukturu či vizi inscenace před začátkem zkoušení. Zajímá mě, jak přípravná fáze ovlivní zkoušecí proces a tím i výsledný tvar. V průběhu studia na DAMU jsem se zabývala třemi většími klauzurními celky a v posledním ročníku absolventskou inscenací ADA. V této práci budu porovnávat přístupy k jednotlivým projektům a analyzovat postupy před procesem zkoušení - například způsob sbírání materiálu a jeho využití na zkouškách, kolik volnosti připravený materiál kolektivu nabízel, nebo naopak jak moc byl svazující. Zároveň bych chtěla prozkoumat, jak prvek náhody a nahodilost může ovlivnit plánovanou strukturu inscenace a tím sledovat mechanismy fungování zkoušek vlastních projektů. Jedním z cílů je také formulovat, jaký způsob zkoušení mi vyhovuje a k jakému typu divadla tento přístup vede.

Případá mi přirozené, že má-li herec přinášet vlastní nápady a impulsy, musí být zcela vtažen do procesu, seznámen s tématem tak, aby se všichni v týmu dostali na společnou vlnu. Každý krok, každý kontakt s hercem (zejména v počátku) ovlivní, jakou bude zkoušecí proces mít náladu, atmosféru, zda bude plodným podhoubím pro tvorbu, pro práci, která by (v případě napojení všech na sebe) vybízela ke spontánnosti, dialogu mezi jednotlivými členy týmu. Úkolem režiséra pak je všechny prvky, které přicházejí náhodně, spojit do jednoho celku. Hledat souvislosti mezi tématy, které nemusí být přímo viditelné. Být schopen do své mlhavé, ale přesto něčím jasně představy o inscenaci, vklínit právě ty zajímavé a podnětné prvky, které vznikají na zkouškách.

Když tým vstupuje do procesu s tím, že neví, co ho čeká, je to skvělý a zároveň šílený pocit nejistoty. Všichni si jsou vědomi toho, že konečný výsledek ovlivní ještě mnoho okolností. Co je to, co proměňuje připravenou vizi inscenace? Je to intuice herců, režiséra, dramaturga a scénografa? Nebo to je náhoda? Jana Pilátová v dodatku *Deníku zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka* píše: „Konvence na jedné a spontaneita na druhé straně jsou ovšem krajními póly. Divadlo se odehrává mezi nimi; upne-li se k jednomu, buď ztuhne, nebo se pro samou spontánnost nezmůže na celistvé dílo.”¹ Na procesu zkoušení mě zajímá

¹ PILÁTOVÁ, Jana. Století zkoušek. In Rostain, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2013.

bilancování mezi právě těmito póly. Jak najít ten správný pevný bod, od kterého je potřeba se odrazit, než se na zkouškách začne vše proměňovat.

V první části bych chtěla objasnit pojmy „náhoda“ a „nahodilost“ a nalézt příklady mezi umělci, kteří se náhodou v umění zabývali a záměrně ji v tvorbě využívali. Dále se budu zabývat analýzou zkoušek svých dosavadních režijních projektů ze studia na DAMU a budu zkoumat, jak přípravná fáze a míra uzavřenosti konceptu na začátku zkoušení ovlivnila proces a samotný výsledek. Na závěr, na základě nabytých zkušeností, shrnu svůj pohled na zkoušecí proces a pokusím se pojmenovat, co mi připadá pro divadelní tvorbu klíčové.

Náhoda a nahodilost

Pohled vědy a filosofie

A ať už hruška Newtonovi na nos spadla nebo nespada, myšlenka obecné gravitace ho musela nějak „napadnout“. Nápad je také něco, co ze samé definice nemůžeme nijak vysvětlit: nebyl by to už nápad.

Jan Sokol²

Pro pojem *náhoda* budeme těžko hledat jednoznačnou definici. Pohledy na náhodu se velmi různí, zvláště pokud proti sobě postavíme otázky vědy a filosofie. Ve vědě byla náhoda vždy něčím nechtěným, nejasným, neuchopitelným. Proto se jí vědecké obory vždy vyhýbaly nebo ji nepřipouštěly. Náhoda byla porážkou, něčím, co se nedařilo vysvětlit. Během minulého století se však pohled na náhodu proměnil. V některých odvětvích se totiž náhoda začala vyskytovat příliš často a tak nezbývalo nic jiného než vzít náhodu do hry (poprvé tomu tak bylo v oblasti fyziky částic s objevem Heisenbergova principu neurčitosti). Dnes se pozorováním náhody zabývá matematická statistika, která zkoumá chování celku na základě jednotlivých případů, náhodných pokusů a z postřehů vyvozuje pravidlo a zákon, tudíž nějaké rámcové vysvětlení chování jevů. Náhodný jev ale vždy uvažuje v rámci pravděpodobnostního prostoru, tedy matematické struktury, jež celé problematice dává rámec a pravidla. Věda tak obešla potřebu vysvětlovat příčinu náhody, ale dokázala ji dostatečně uchopit a pojmenovat, aby s ní dokázala pracovat.

Ve chvíli, kdy bychom ale chtěli náhodu matematicky napodobit, tak selžeme. Dokážeme ji vědecky formulovat, ale simulovat už ne. *„Ač si s tím už mnoho matematiků lámalo hlavu, nevymysleli nic lepšího než „pseudonáhodu“. Počítač potom umí „vymýšlet“ řady čísel, které jako náhodné vypadají – ale nejsou. Vznikají přísně zákonitě, jenomže tak složitě a neprůhledně, že to na nich nikdo nepozná. Takže skutečnou náhodu vyrobit také neumíme.“³* Počítačem náhodně generovaná čísla z podstaty nemohou být nikdy náhodná.

Spolek *Žádná věda* dokonce uvažoval o tom, zda lze náhodu ovlivnit myslí. Pod jejich vedením proběhl psychologický experiment, který zkoumal, zda dokážeme silou vůle ovlivnit, aby na hrací kostce padlo číslo šest. Na webových

² SOKOL, Jan. *Náhoda a věda*. [online] [cit. 20. 4. 2017] Dostupné z <<http://casopis.vesmir.cz/clanek/nahoda-a-veda>>.

³ Tamtéž.

stránkách *Experimentu Náhoda*⁴ můžeme shlédnout video, na kterém se muži usilovným soustředěním podařilo hodit šestku sedmkrát z dvanácti pokusů. Přihlízející žasli a leckdo v tom spatřuje sílu mysli. Celkové výsledky však potvrzují vědecký pohled - počty jednotlivých čísel, které na kostce padly celkem, jsou vyrovnané a tedy pravděpodobnost hodu libovolného čísla odpovídá $\frac{1}{6}$.

Není náhodou, že věda pro nejčastější demonstraci náhody využívá hod hrací kostkou. Z etymologického hlediska slovo „náhoda“ má kořeny ve hře - hod, vrhcábový hod kostky, který dopadne vždy jinak. Podobně to je i u synonymických slov: „koincidence“, z *con-in-cadentia*, doslova *sou-v-padnutí*. Z *cadentia* také vzniklo francouzské slovo *chance* (štěstí), které v angličtině nabylo významu náhoda. I slovo „hazard“ pocházejícího z arabského *az-zahr* (hra v kostky) má výklad stejný. Druhým etymologickým pohledem je výklad francouzského slova *randir*, neboli klusat, hnát se bezhlavě za něčím. Oba výklady však vystihují jisté odevzdání se neznámým silám.

Dalším slovem, které označuje náhodu, je kontingence, z lat. *con-tango*, doslova společný dotek, vnějškový styk. Pojem kontingence pochází z oboru molekulární biologie a vznikl v souvislosti s evolucí. Pojem kontingence se následně rozšířil a používá se dnes běžně v odborné terminologii. Kontingencí, neboli náhodou, se zabýval například i český filosof a biolog Zdeněk Neubauer, který jako jeden z mála hledal pro náhodu vztah mezi vědou a filosofií. V souvislosti s evolucí zdůrazňuje, že kdyby se někdo snažil evoluci zopakovat, vedla by ke zcela jiným evolučním výsledkům. Přirovnává ji k tvorbě, procesu, nikoli ke zjevování, zobrazování daného. Objevují se také úvahy, že „*ačkoliv je náhoda zdrojem nekonečných možností, málokterá možnost má šanci se uskutečnit. Proto náhoda daleko méně škodí, než bychom čekali; spíše dává příležitost výběru; je více zdrojem změn nežli chyb.*“⁵ Náhoda ani v přírodovědě tedy neznamená chaos. Některé pohledy naopak tvrdí, že náhoda svou přítomností vytváří řád, přestože se pojmem chaos všeobecně rozumí chování, které je projevem absolutní a čisté náhody a není v něm prostor pro zákonitost.

S divadlem se mi hned spojila Neubauerova následující slova, neboť divadlu není nic bližšího než událost. „*Událost nelze vysvětlit. Ani náhodou. I kdyby náhoda byla vysvětlením. Náhodu rovněž nelze vysvětlit. ... Náhoda má tak hodně společného se zázrakem. Zázrak je rovněž něco, čeho důvod či původ*

⁴ popis experimentu je včetně výsledků dostupný na <http://nahoda.zadnaveda.cz>.

⁵ NEUBAUER, Zdeněk. *O náhodě a spontaneitě*. [online] [cit. 2. 5. 2017] Dostupné z <<http://casopis.vesmir.cz/clanek/o-nahode-a-spontaneite>>.

leží „za zrakem“, tj. mimo dohled, za obzorem kauzálních souvislostí, do nichž vstupuje náhoda.”⁶ Budeme-li vnímat událost jemněji a nahradíme ji pojmem okamžik, krásně se o ní v souvislosti s čínskou *Knihou proměn (I’ťing)* vyjádřil C. G. Jung: „V staročínskom chápaní je aktuálna chvíľa v aktuálnom vnímaní skôr náhodným zásahom než jasne definovaným výsledkom súbežných kauzálnych zretázaných procesov. Predmetom záujmu je konfigurácia vytvorená náhodnými udalosťami v okamihu vnímania a vôbec ním nie sú hypotetické príčiny tejto zhody okolností. Ak západný človek starostlivo filtruje, zvažuje, vyberá, triedi a izoluje, čínske vnímanie okamihu zahŕňa všetko až po ten najmenší nezmyselný detail, pretože pozorovaný okamih tvoria všetky tieto zložky.”⁷ Když budeme čas vnímat jako řetězec aktuálních okamžiků, dojdeme k tomu, že náš život je v každé minutě ovlivňován náhodou.

V evropském kontextu je těžké náhodu nejen pojmenovat, ale i přijmout. Nikdo nechce boha, co vrhá kostky. Kdo věří na osud, náhodu také nepřipouští. Ne každý přistoupí na to, že život je řetězcem náhodných okamžiků. Náhodu je těžké si připouštět i proto, že ji neumíme vysvětlit. Možná ji ale vysvětlovat ani nechceme. Třeba nám to nepřísluší a není to ani potřeba.

Záměrná náhoda v umění

Nalezneme řadu umělců, kteří s náhodou pracují záměrně. Častým příkladem je hudba 20. století, ale i mnohem starší. Podle slov mladého skladatele Františka Chaloupky se na počátku 18. století společnost bavila „hudebními kostkovými hrami“, v kterých je náhoda důležitým elementem. Jednou takovou hrou je *Návod jak s dvěma kostkami zkomponovat tak mnoho valčíků, kolik si jen člověk přeje, aniž by musel rozumět hudbě nebo pravidlům kompozice*, jejímž autorem je pravděpodobně W. A. Mozart. František Chaloupka, inspirován právě takovými hrami a stejnojmennou básní S. Mallarmého, vytvořil partituru skladby *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu* rozdělenou na segmenty, přičemž pořadí, v kterém se tyto části hrají, určuje právě číslo vržené kostky během koncertu.

Přijetí principu náhody lze pak hojně sledovat v experimentální hudbě 20. století, například u Johna Cage, Terryho Rileyho, Christiana Wolffa a dalších.

⁶ NEUBAUER, Zdeněk. *O náhodě a spontaneitě*. [online] [cit. 20. 4. 2017] Dostupné z <<http://casopis.vesmir.cz/clanek/o-nahode-a-spontaneite>>.

⁷ NYMAN, Michael. *Experimentální hudba: Cage a iní*. 1. vydání. Bratislava: Hudobné centrum, 2007. str 29.

Ať se jedná o salónní zábavu večírků 18. století či o experimentální hudbu, můžeme vidět společné rysy v hravosti, vytváření pravidel pro hru a prvek náhody, který se následně v rámci struktury začlení do kompozice. V experimentální hudbě nejde o to předepsat definovanou skladbu, ale nastolit situaci pro hráče s danými „pravidly“ pro charakter zvuku, délku či dynamiku tónů. Cage tyto postupy vyhledával v potřebě odstranit z díla autorův záměr a náhodu vnímal jako metodu kompozice. Skladba tak byla spíše zadáním pro interpreta. Jindy partitury komponoval v dialogu s již zmíněnou *Knihou proměn*: házel kostkou či mincí a podle výsledku určoval charakter tónu (délku, barvu, výšku...). Ač by se to na první pohled nemuselo zdát, i skladba 4'33" v sobě obsahuje náhodu - nevíte, v jakém prostředí zazní a zvuk právě zcela závisí na něm. Příkladem podobného přístupu je také skladba Mortona Feldmana, v které hráči hrají stejnou partituru, ale každý ve svém tempu, či Frederica Rzewského, v jejímž průběhu může hudebník dokoce odejít.

V takovém typu skladby je tvorba částečně předána do rukou interpretům, okamžiku události a náhodě. Výsledek není předem daný, vzniká až procesem hraní, někdy by tak koncert šel nazvat jako usměrněná improvizace. Zajímavé je si také uvědomit, že skladba jako celek existuje vlastně pouze virtuálně, vytváří se až představou všech potenciálních kombinací, které ve skladbě mohou nastat. Umberto Eco v této souvislosti hovoří o „svobodě interpreta založené na „kombinatorické“ struktuře skladby, která mu umožňuje „sestavit“ jednotlivé hudební fráze podle vlastního uvážení“⁸. Bylo by ale mylné se domnívat, že výsledná hudba je zcela náhodná, jakákoli či povrchní. Skladba nemůže dávat interpretovi takovou volnost jako by se mohlo zdát. Přicházející náhodu je potřeba vsazovat do rámce a tím pádem pro ni vytvářet jisté hranice. Autor tedy musí uvážit, jaké situace teoreticky mohou při interpretaci vzniknout. V tomto ohledu vidím výraznou podobu s tím, co se odehrává na divadelní zkoušce - je potřeba počítat s tím, že do připravené struktury bude náhoda vstupovat; připravit ji, ale zároveň i uzpůsobit tak, aby nebyla sevřená a neprůchodná. Významným aspektem se pro tvorbu skladatelů experimentální hudby stal právě okamžik, neboť samotný vznik skladby je vázán právě na okamžik realizace. I v tomto ohledu byla inspirací již zmíněná pasáž z *Knihy proměn*, v které je okamžik spojován s náhodou, neboť nikdy nevíme, co přijde v dalším okamžiku.

Divadlo má v sobě náhodu obsaženou už z podstaty samotné události. Úvahy o neopakovatelnosti představení jsou dnes samozřejmostí. Divadlo jako jedinečnou událost, kterou nelze nikdy stejně opakovat, formálně pojmenovává

⁸ ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. 1. vydání. Praha: Argo, 2015. str. 63.

už Otakar Zich na počátku 20. století. Potřeba vyzdvihnout podstatu okamžiku ovládla divadelní umělce v šedesátých letech a projevila se doslova přívalem happeningových událostí, zejména v USA. Americké tvůrce výrazně ovlivnil právě John Cage, byli mezi nimi například i Julian Beck s Judith Malinovou a jejich Living Theatre. Inspirováni Cagovými postupy připravili večer nazvaný *Divadlo náhody*, během něhož uvedli inscenaci hry Johna MacLowa, který při psaní využíval *Knihy proměn* a vytvořil hru bez jasně určeného děje jako čistou kompozicí náhody.

Vedle toho (o něco málo dřív) uspořádal Allan Kaprow *18 happeningů o šesti částech*, podnětem byla opět práce Johna Cage. Tentokrát nebyly stanoveny pravidla pro performery (výtvarníky), ale pro diváky. Při příchodu obdrželi kartičky s instrukcemi pro celý večer, například určovaly číslo sedadla, které se pro každou z šesti částí lišilo. Kaprow si na základě předchozích projektů všimnul, jak s sebou návštěvník happeningu přináší neplánované prvky zvuku a proto viděl prvek náhody a proměnlivost tvaru právě v divákovi.

V Americkém avantgardním divadle je happening pojmenován následovně: „V knize *Happenings* dospěl Michael Kirby k pregnantní definici: *jde podle něj o „záměrně komponovanou divadelní formu, v níž jsou různé alogické prvky - včetně volné herecké performance - uspořádány do segmentální struktury.“*“⁹ Můžeme si všimnout, že se opakovaně setkáváme s myšlenkou, která připouští nahodné prvky, ovšem v rámci dané struktury. Zdá se, že náhoda může přinášet jiskřivé impulsy, pokud jí dáme rámec a pravidla. Není to tedy libovolná náhoda, kterou hledáme, ale náhoda pohybující se v jistých mezích.

I v práci Edwarda Gordona Craiga, který je známý svými úvahami o totální kontrole inscenace, později svůj postoj mění. Zkušenost s herci ovlivněnými převážně realistickým a naturalistickým přístupem, vůči kterému se Craig vymezoval, ho dovedla k postoji, že by nejraději ovládal vše, i každý pohyb herce. To bylo tím, co ho inspirovalo ke známým teoriím nadloutky. Důvodem, proč obdivoval herce ze souboru Maxe Reinhardta, byly právě rysy nadloutky, které v nich spatřoval: měli totální kontrolu nad pohyby, které vykonávali. Po setkání s Isodorou Duncan se však jeho postoj změnil. Uchvátila ho svým tancem, který vycházel z improvizace a ze spontánních pohybů, které pouze následovaly tok fantazie. Nebyla to natrénovaná choeografie, ale zcela čistý pohyb. Pak Craig dochází k pojmům *abstract situation* a *structural principles*,

⁹ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. str. 66.

kteřé jsou podstou jeho další práce, a svým způsobem jsou právě vyjádřením toho, že struktra se bez spontánnosti neobejde, ale ani obráceně.

Dnes můžeme záměrné využívání náhody vidět například v představeních Jiřího Havelky, který se zabývá divadelní situací nacházející se na hranici mezi skutečným životem a divadlem, situací vycházející ze hry, která prvek náhody automaticky zahrnuje. Příkladem můžou být projekty typu *Druhé město*¹⁰ nebo *MAYDAY*¹¹, kde se vždy počítá s komunikací mezi herci a diváky, ale i mezi herci a nediváky - náhodnými kolemjdoucími. Herec musí být připraven na neustálou improvizaci, reakci na nečekané impulsy z okolí či z instrukcí režiséra, které přijímá sluchátkami.

Jedna z možných definic náhodného pokusu je *proces, který při opakování dává za stejných podmínek rozdílné výsledky*. Divadelní událost můžeme vnímat jako takový „náhodný pokus“, neboť přestože jdeme na představení nazkoušené inscenace, bude jiné než to, které se hrálo den před tím. A přitom se nezměnil ani scénář, pohybová a zvuková složka, ani nic jiného. Takové definici pak odpovídá ale i divadelní zkouška. Je procesem, který nezopakujete.

Náhoda a zkouška

Zdeněk Neubauer v souvislosti s událostí používá slovo zázrak, který je podmíněn náhodou. S událostí si spojíme lehce divadelní představení, u kterého se s označím zázrak či svátek v literatuře setkáme běžně. Jako událost, můžeme ale vnímat i divadelní zkoušku, která svým způsobem je také kouzelná, zázračná. Je místem, kde se vytváří prostor pro sdílení, objevování, předávání si zkušeností. Rodí se nápady a vzniká pouto ve skupině. Vzniká nová energie v kolektivu, která je výjimečná. Každá zkouška je takovou malou událostí, malým zázrakem, tvorbou, ne trénování předem vymyšleného.

Berme celý proces zkoušení jako takový řetězec nepředvídatelných impulsů, nápadů - buď dosažených analytickými kroky, dedukcí, nebo těch zázračných, jak by je možná označil Zdeněk Neubauer. Tím bych ale rozhodně

¹⁰ *Druhé město* byl street-art projekt skupiny *Vosto5*, který byl realizovaný poprvé několikrát během roku 2014, například i na podzim v rámci *4+4 dny v pohybu*. Diváci byli usazeni v proskleném patře Stýblova paláce a měli tak výhled na velkou část Václavského náměstí, kde se pohybovali nejen náhodní chodci, ale také herci, kteří na náměstí měli drobné úkony. Diváci skrz sluchátka mohli poslouchat jednotlivé rozhovory mezi herci nebo mezi hercem a lidmi na náměstí. To, který odposlech šel divákům do sluchátek, se rozhodovalo vždy v daný okamžik. Zároveň herci dostávali v průběhu připomínky z režie, které je upozorňovaly na změny či nečekané okolnosti.

¹¹ *MAYDAY* je opět projektem skupiny *Vosto5*. Jednalo se o simulaci letecké katastrofy na Karlově náměstí. Do akce byla zapojena i záchranná služba a policie, čímž ti diváci, kteří se na náměstí ocitli náhodou, byli znejištěni, zda se jedná o divadlo či skutečnou havárii.

nechtěla podcenit přípravu zkoušky. Naopak! Připravit si půdu a důsledně probádat téma je zásadní. Přípravná fáze před procesem zkoušení u mě většinou vypadá jako vytváření myšlenkové mapy. Nechceme dosáhnout chaosu - zcela nahodilých elementů sjednocených v celku - ale chceme náhodné prvky vztahovat k jasnému zázemí, podhoubí. Náhodnou myšlenku je potřeba ověřit, zda se do našich rámců hodí či nikoli, a případně ji do systému zasadit.

Tak jako ve vědě byla náhoda dlouho nechtěná, podobně se můžeme vyhýbat nejistotě před začátkem divadelní zkoušky a předem promýšlet obraz či situaci, kterou podle plánu nazkoušíme. Nebo můžeme náhodu přijmout jako něco neodmyslitelného. Nechat prostor prvku náhody, intuici. Nebát se toho, že přicházím před herce s nedefinitivní představou. Nicméně přijetí musí nastat na všech stranách, i na straně herců, což není vždy samozřejmostí. Je zřejmé, že takový přístup omezí i výběr herců, kteří jsou ochotni tvořit, dávat ze sebe. Jak píše Michael Nyman o experimentální hudbě a jejím interpretovi: *„Experimentálna hudba teda zapája interpreta do hry v mnohých štádiách existujících pred tými, počas ktorých je aktívny v niektorých druhoch západnej hudby [...] Ráta s jeho inteligenciou, iniciatívou, názormi, predsudkami, skúsenosťami, vkusom a citlivosťou tak, ako to nerobí žiaden iný druh hudby.”*¹² Přesně to platí i pro herce, který má být aktivní součástí zkoušecího procesu.

Mnoho umělců, jak jsme viděli v minulé kapitole, dochází k tvorbě skrz vystavění pravidel. Nechává tak hercům či performerům volnější ruku, prostor pro vlastní vklad, ovšem za jistých okolností. Díky tomu z pohledu režiséra do procesu vstupují náhodné prvky, které nemůže předpokládat. Aby ovšem nebyly zcela nahodilé (ledabylé), je potřeba vymezit prostor, určit mantinely, které takové nápady nejen usměrňují, ale i vhodně podněcují. Materiál, který se přináší na zkoušku musí být dost otevřený, ale ne bezbřehý. Struktura by měla být vytvořená, ale musí počítat s tím, že do ní bude vstupovat náhoda, a tomu musí být uzpůsobena. To je klíčový poznatek pro přípravu materiálu na divadelní zkoušku. V následujícím textu krátce popíšu procesy zkoušení, kterými jsem prošla, a bude mě zajímat právě poměr volnosti a uzavřenosti, který zkoušky jak pro mě tak pro ostatní členy týmu nabízely. Budu se je snažit analyzovat, abych zjistila, jak najít „ideální hranice“ pro zkoušku. V souvislosti s procesem tvorby můžeme náhodu vnímat jako nápad, myšlenku, která přijde odkudsi a nedokážeme jasně říct jak a proč. Zároveň to je cokoli, co jde kolem a my se to

¹² NYMAN, Michael. *Experimentálna hudba: Cage a iní*. 1. vydání. Bratislava: Hudobné centrum, 2007. str. 34.

nebojíme vzít a zasadit do našeho systému myšlenek. Jsou to spontánní nápady, impulsy, akce, zázraky na zkouškách.

Přestože významy pojmů „náhoda“ a „nahodilost“ se u Zdeňka Neubauera stírají (*„Kontingence“ znamená nahodilost, nikoli však ve smyslu slepé náhody, nýbrž ve smyslu „nepředurčitelnosti“. Kontingentní je to, čeho jinakost je neviditelná - ježto rovněž smysluplná.”*¹³), pro tento text bych v souvislosti se zkouškami a impulsy přicházejícími na nich, ponechala drobné rozlišení, které mezi slovy vnímám. Náhoda je nečekaným, nepředvídatelným impulsem, nápadem, který spadá mezi ty vytyčené hranice, které jsme si stanovili. Oproti tomu nahodilé jsou impulsy ledabylé, slepé, zcela univerzální. Nevyhledáváme nahodilost, ale přijímáme náhodu.

¹³ NEUBAUER, Zdeněk, FIALA, Jiří. *Střetnutí paradigmat a řád živé skutečnosti*. 1. vydání. Praha: Malvern, 2011. str. 22.

Procesy zkoušení klauzurních představení

Klauzura: Herec v situaci

Hrají: Maëlane Auffray, Eliáš Jeřábek, Martin Krupa

Pro první veřejné klauzury jsme dostali zadání nalézt v literatuře či filmu klasickou dramatickou situaci a následně ji zpracovat ve čtyřech variantách: činoherní, pohybové, objektové a dokumentární. Vycházela jsem z dvou obrazů filmu *Gosford Park*, které jsem spojila do jedné situace. Jednak šlo o hádku mezi manželským párem a pak o okamžik, kdy číšník záměrně vylije hostovi do klína šálek s čajem. Pro účely klauzury pro tři herce jsem došla ke scénáři odrážející spor mladého páru - Freddie na noblesním domácím večírku překupuje a bere drogy; jeho partnerka Mabel, nešťastná z Freddieho závislosti, se ho snaží přesvědčit, aby jí odevzdal právě zakoupený balíček kokainu. Celé situaci přihlíží číšník, který pravidelně hosty domu sleduje a projevuje náhlou náklonnost k Mabel - proto ve chvíli, kdy se Freddie k Mabel začne chovat hrubě, shodí na něj táč se skleničkami.

Pro činoherní zpracování jsme s herci hledali společně charaktery postav, bavili se o vyznění situace a drobně jsme ji zkoušeli upravovat tak, aby byla co nejvíce věrohodná. Pilovali jsme detaily, pohledy, znaky, díky kterým se odkrývaly vztahy mezi postavami.

Na dokumentární části jsme pracovali hodně společně, hledali na internetu dokumenty o drogách a závislosti a vždy vedli okolo tématu diskusi. Sepsali jsme výpověď dívky, která si prošla závislostí na drogách. Osoba byla námi smyšlená, avšak z velké části vycházela z rozhovoru skutečné dívky, která příběh prožila.

V případě objektové verze jsem měla na začátku představu jemné práce s chemikáliemi, zobrazující vnitřní stav Freddieho a chemické pochody v jeho těle v průběhu večírku. Nevěděla jsem však, jak hercům svou představu přiblížit. Materiál, který jsem donesla na zkoušku, v nich vůbec nevzbuzoval zájem. Proto jsem se rozhodla hledat jinou, společnou cestu. Mnoho zkoušek jsme věnovali objevování různých variant, které jsme v zápětí zahazovali jako nevyhovující. Nakonec jsem usoudila, že jediná pro mě schůdná cesta byla ta, o které jsem uvažovala na začátku. Vrátili jsme se tak k mému původnímu návrhu a nakonec vystavěli obraz, který mé představě odpovídal.

Vztah mezi Freddiem a Mabel jsme chtěli vyjádřit v pohybové části, v které účinkovali tentokrát jen Maëlane Auffray a Eliáš Jeřábek. Opět jsme zkoušeli skrz

improvizace nalézt nějaký pohybový materiál. Zde je zrádné to slovo „nějaký“, neboť jsem tehdy ještě neuměla zadání improvizace zkonkrétnit a proto vycházely pohyby příliš universální. Nic z toho nebylo použitelné. V hlavě jsem si pak vytvořila představu jednoho pohybového principu, který by se dal rozvést. Chtěla jsem, aby si herci našli svůj vlastní. Když se to ale nedařilo, popsala jsem princip pronásledování a otáčení se v prostoru a následně vedla zkoušku pevnější rukou, abychom došli k výsledku.

Vyjadřovací prostředky pro všechny varianty jsme s herci vytvářeli společně. Přestože byla situace jasně definovaná hned na začátku, byl velký prostor pro nápady ve způsobu zpracování. O tématu jsme dost diskutovali a společně ho prozkoumávali. V případě improvizací ale nebyly výsledky příliš nosné. I když byla situace a téma dané, nebyly pro improvizaci dané hranice. Během zkoušek nám mizel záměr. Zejména v případě pohybové a objektové varianty jsme se dostali do bodu, kdy se na zkouškách nedařilo nalézt společný pohled. Herci přinášeli nápady, které ale nevedly k uspokojivým výsledkům nebo odváděly téma jiným směrem. Proto jsem pak mnohem pevnější rukou směřovala zkoušku k vlastní představě.

Neodhadla jsem počáteční volnost zkoušek - byly příliš otevřené a tak nepřicházely impulsy náhodné, úrodné, ale nahodilé, ledabylé, vlající ve větru. Když jsem zkoušky uchopila do pevných rukou, měla jsem zase pocit, že jsem hercům zúžila prostor pro hledání natolik, že od nich impulsy přestaly nepřicházet.

Kluzura: Antický košík pod nebesy

Hrají: Maëlane Auffray, Andrea Berecková, Martin Belianský, Eliáš Jeřábek
Zimní kluzury 2016/17, DAMU

Tento projekt měl několik fází. Celý semestr jsme se na dramaturgickém semináři zabývali antickými texty, jak dramatickými, tak nedramatickými. Dlouhou dobu jsme se o nich bavili a hledali, co je vůbec z antické literatury zachované. Na základě toho jsme si formulovali téma, které nám přišlo pro tehdejší dobu typické, a následně vytvořili vlastní koláž, jenž vedla ke kompaktnímu textovému celku. Vedle scénického čtení tohoto vzniklého textu, jsme s herci pracovali na jednom obraze, který měl být textem jen inspirován.

Můj text vycházel ze zachovalých dobových anekdot, pijáckých veršů, útržků dopisů a písní vystihující zábavu tehdejší doby. Tématem se stala

zhýralost a blahobyt elitní části společnosti. Vybrané výchozí texty byly nedramatické, byly to střípky, které jsem chtěla poskládat do obrazu. Podprahově jsem cítila linii „příběhu“ nebo spíše pnutí z bodu A do bodu B, nicméně o příběhu jako takovém hovořit nešlo. Při práci nad textem jsem, přiznám se, pracovala velmi intuitivně. Tehdy jsem měla pocit, že zcela slepě za sebe skládám útržky textů. Možná to bylo náhodné, intuitivní, avšak na dobře prozkoumané půdě, a tak výsledkem byl vnitřně provázaný tvar.

*Umřelo jedno z dvojčat. Scholastikos potkal to žijící a optal se:
„To jsi mrtev ty, nebo tvůj bratr?“*

Mezi herce jsem vstupovala s širokou rešerší antické literatury a textovou koláží. Podle zadání jsme několik prvních zkoušek o tématu pouze debatovali. S herci (na začátku pouze se dvěma - Andreou Bereckovou a Martinem Belianským) jsme srovnávali tehdejší dobu s dnešní, hledali osobní zážitky a zkušenosti, které nám antický text evokoval. Nejvíce jsme se bavili o péči o tělo a duši a přemýšleli o fenoménu saunování, které je dnes tak rozšířené. Navíc vysoká teplota sauny šla ruku v ruce s horkem v antickém Středomoří. Došli jsme tedy k obrazu čtyř lidí (pro náš záměr jsme přibrali další dva herce), kteří se potkají v sauně, kde se každý musí schladit ve studené vodě. Slastné prožívání „utrpení“ ze studené vody a z hustého vzduchu byl odkazem na nekonečné bujarosti za každou cenu. První polovina obrazu byla výstavbou atmosféry složenou z drobných akcí a zů. Z textů jsem vybrala jen krátké pasáže veršů, které obraz rytmizovaly a dotvářely nejen textovou, ale také zvukovou složku.

*Muž s páchnoucím dechem chtěl ukončit svůj život.
Zakryl si celou hlavu a otevřel ústa.*

Zkoušky probíhaly velmi příjemně. Vybavuji si, že tehdy mě skutečně bavily. Měla jsem pocit, jako bych pilovala nějakou skladbu, kompozici postavenou na jemných odstínech. Pracovali jsme citlivě, postupně přidávali a nabalovali nápady, zvuky, slova. Po zkoušce jsem si vždy sepsala, co jsme nového vytvořili, kam se obraz posunul. Ujasňovala jsem si tak rámec obrazu a význam a naplánovala, jakým směrem bychom měli jít dál. Na další zkoušce jsem pak cítila, že můžu pracovat zase svobodně.

ALLERNEQ: TABU

Hraje 9 herců druhého ročníku ALD.

Dramaturgie: Boris Jedinák

Scénografie: Michaela Režová

Letní klauzury 2016/17, DAMU

V letních klauzurách druhého ročníku jsme prezentovali naše výstupy na téma *Mýtus / Pohádka*. Jako východisko jsem si vybrala grónský mýtus o dívce, která si potají vzala obří krevetku a ukrývala ji před rodiči. Jednoduchou pověst jsme přepracovali v příběh svatebního rituálu, na kterém nevěsta skrývá svého ženicha pod dlouhým závěsem. Nikdo neví, kdo pod ním ve skutečnosti je. Nevěsta tak porušuje tradiční principy vlastní společnosti. Svět, v kterém se příběh o dívce a záhadném ženichovi odehrával, jsme vnímali jako prostředí, ve kterém se stírá hranice mezi životem lidí a zvířat.

Přípravná fáze této inscenace trvala už od druhého semestru prvního ročníku, kdy jsme v rámci dramaturgického semináře s Karlem Tománkem shromažďovali materiál, na jeho základě psali text a už koncem prvního ročníku jsem měla hotovou první verzi scénáře. V zimním semestru druhého ročníku se sestavily týmy a s dramaturgem a scénografem jsme se následně nad textem scházeli a připravili režijně-dramaturgicko-scénografický koncept postavený na maskách a zvířecko-mytickém světě. Až v dalším semestru, po ročních přípravách, do procesu vstoupilo devět herců.

Do procesu jsem tentokrát vstupovala s velmi promyšleným scénářem (ve smyslu struktury příběhu) a návrhem masek. Co jsme potřebovali prozkoumat byl herecký projev - jak se budou herci pohybovat? Budou užívat lidské řeči nebo vymyslíme vlastní jazyk? Jaká jsou ve smyšleném světě pravidla? Neadaptovali jsme totiž mýtus doslova, ale příběh jsme posunuli do našeho vlastního vytvořeného světa, který nebyl vymyšlen dopodrobna, ale cítili jsme, že to je potřeba pro další kroky. Tento svět jsme chtěli hledat právě společně s herci. Bylo však těžké sjednotit tak velkou skupinu. Měli jsme většinou tříhodinové zkoušky přibližně dvakrát týdně a bylo těžké pro tak velkou skupinu udržet pojítko mezi zkouškami a herce do tématu vtáhnout. Snažila jsem se o to hravou cestou, improvizacemi, skupinovými cvičeními. Na zkouškách jsem ale cítila nekoncentrovanost, neucelený kolektiv a nepotřebu do zkoušení investovat. Navíc herci měli zkusit s maskami, které byly sice vymyšlené, ale byly vyrobeny až v posledních dnech a do té doby se používaly zástupné. Měla jsem

pocit, že jsme přeskočili nějakou fázi. V užším jádru týmu jsme vymysleli koncept, pro který jsme nyní hledali jen vnější formu.

Celý příběh byl situovaný do obydlí, v kterém probíhala svatební hostina a rituál oddání. Aby divák mohl lépe okusit atmosféru inuitského prostředí, které jsme chtěli vybudovat, rozhodli jsme se pro divadelní tvar, v kterém nebyla oddělena část jeviště a hlediště. V průběhu seděli jak herci tak diváci kolem stolů sestavených do tvaru „U“. Abychom podpořili dojem „světnice“ (a naopak potlačili rysy ateliéru), rozebrali jsme i prostor, kterým divák na událost přicházel. Představení se odehrálo v učebně R102, do které je možné vstoupit i skrz okno ze střechy Divadla Disk. Tam shromáždění diváci čekající na začátek byli svědky rodinné hádky mezi dívkou a jejími rodiči o tom, zda si může vzít svého snoubence či ne. Herci přitom využívali prostorů školy – byli v ateliéru R102, na střeše mezi diváky, ale i v oknech ateliéru o patro výš. Až po tomto úvodu byli diváci, návštěvníci hostiny, usazeni ke stolům.

Každý z diváků byl rodinou přivítán a usazen na své místo. Před začátkem dostal každý lístek s číslem určující zasedací pořádek na hostině. S tímto představením se mi pojí popis happeningu, který pořádal Kaprow koncem padesátých let popsany v předchozí kapitole. V tomto typu představení je nutné počítat s tím, že s příchodem diváka se bude vše proměňovat. Od diváků jsme sice nevyžadovali velkou interakci, herci na ně mluvili, komunikovali s nimi, nabízeli jim pohoštění, ale do žádné interakce nebyli nuceni. Překvapilo mě, jak diváci byli ochotni odkoukávat etiketku, která se na hostině dodržovala a ke které byli vybídnuti (použití brčka při přípitku, drobný rituál před začátkem hostiny). Hráli jsme dvě reprízy v jednom dni a každá se lišila. Je zřejmé, že diváci, jejich nálada a rozpoložení ovlivní představení víc než v klasickém uspořádání jeviště - hlediště. Herci musí být připraveni pohotově reagovat na vzniklé nečekané situace, na reakce diváka, která se u každého liší.

ADA

Hrají: Andrea Berecková, Kateřina Císařová, Martin Belianský,
Štěpán Lustyk, Mikoláš Zika

Scénografie: Klára Fleková

Dramaturgie: Kateřina Konvalinová, Maëlane Auffray

Premiéra 27. 2. 2017 ve Venuši ve Švehlovce

Na začátku zkušebního procesu bylo jen mé okouzlení osobností Adou Lovelace¹⁴. Ženou, která byla v 19. století dost silná na to, aby se prosadila ve světě vědy mezi téměř samými muži, a zabývala se matematikou a vizemi o strojích. Kloubila v sobě poetickou duši, kterou zdělila po otci lordu Byronovi, a analytický přístup, který měla naopak od matky. Vzhledem k mému paralelnímu studiu DAMU a informatiky na MFF to bylo pro mě velmi osobní téma.

Mým cílem nebylo vytvořit historickou inscenaci o Adě Lovelace. Spíš jsem měla potřebu hledat spojnice mezi vědou a uměním, krásu v matematice a poetičnost v analytickém uvažování. Jako rámec inscenace jsme zvolili večírek Charlese Babbage, který se konal každý týden pro vyšší společenské kruhy Londýna, a na kterém se potkávala i Ada Lovelace s dalšími vědeckými osobnostmi tehdejší doby. Chtěli jsme takový večírek zobrazit skrz její pohled. Představit si, s jakou dávkou poetičnosti asi tak mohla vnímat vědecký večírek, na kterém se hovoří o nejnovějších vynálezech.

Do zkušebního procesu jsem vstupovala trochu s obavami a nejistotou. Bude herce zajímat téma, které se váže k matematice? Jak si během zkoušení poradíme s takto abstraktním tématem? Neměla jsem v ruce žádný scénář, jen inspirační materiál: útržky dopisů Ady Lovelace, drobné texty, které se mi s tématem pojily, představu atmosféry a extrémně komplikované Poznámky, které Ada Lovelace sepsala a publikovala jako dodatek ke článku o „prvním počítači“, na kterém spolupracovala s Charlesem Babbagem. K mému překvapení

¹⁴ Ada Lovelace (1815 - 1852) byla anglická matematička, která se do dějin informatiky zapsala jako první programátorka. Je známá především spoluprací s vynálezcem Charlesem Babbagem, který pracoval na návrhu analytického stroje, v podstatě prvního (mechanického) počítače. Ada Lovelace přeložila zahraniční článek pojednávající o přednášce Ch. Babbage a k němu vydala i obsáhlé Poznámky, které byly několikanásobně delší než samotný článek. Poznámky obsahovaly mimo jiné i algoritmus na výpočet Bernoulliho čísel - první algoritmus zpracovatelný počítačem. Vedle matematického nadání oplývala i smyslem pro poezii a umění. To se promítalo i do jejích úvah o stroji. Už ve své době uvažovala o otázkách umělé inteligence (zda může stroj myslet) a předpověděla dnešní podobu počítačů (tvrdila, že jednoho dne budou stroje zpracovávat nejen čísla, ale i hudbu či výtvarné umění).



Pohovka z inscenace ADA

na prvním setkání herci zatoužili si po dlouhé době spočítat příklady jako kdysi ve škole, a tak jsme druhé setkání skutečně strávili matematicky. Počítali jsme slovní úlohy pro pátou třídu a bylo to poprvé, co jsem viděla herce našeho ročníku v takové koncentraci.

Tento moment (i když drobný) jsem vnímala zásadně. Díky němu první zkouška byla plná napětí a pocitu zapojení všech, a tak vzniklo i prvotní pouto celého týmu a podmínky pro budování kolektivní tvorby. To je důležité nejen pro atmosféru zkoušek, ale má-li herec vnášet do procesu vlastní impulsy a nápady, které nebudou zcela mimo, musí se ve vnímání tématu dostat na stejnou úroveň jako zbytek týmu. Michel Rostain v *Deníku zkoušek Tragédie Carmen* píše: „Věřím Carmen ve vykládání osudu? Během diskuse, která po této improvizaci následuje, se Peter obrací na Loa a říká mu: „Tvoje přítelkyně má jméno, které začíná na C, že?“ - „No, ano, sice ne příjmení, ale křestní jméno ano. Jak to víš?“ Peter přece není věštec. Takže? Zázrak komunikace ve skupině? Podobně jako když Carmen zpívá Karetní árii a skutečně vytáhne na scéně káry a piky. Náhoda? Možná, ale možná taky ne.“¹⁵ Pro to, aby na zkouškách přicházely spontánní, náhodné situace, které budou pro inscenaci přínosem, je podstatné, aby ve skupině bylo vytvořeno pouto. Propojení skupiny, napojení čelnů

¹⁵ ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. str. 56.

vzájemně na sebe pak nahodilost usměrňuje. Z nahodilosti vytváří náhodu v dobrém slova smyslu.

V přípravné fázi jsme si se scénografkou Klárou Flekovou dlouho lámaly hlavu, jak projekt výtvarně uchopit. Jak najít klíč, jeden objekt pro scénu, který by celé téma pojmenoval vizuálně. Velkým základem pro scénografii byl pro nás prostor Venuše ve Švehlovce, který je velmi určující. Ale jak ho propojit s naší představou, jsme nevěděly. Vysvětluji si to především tím, že jsme nevycházeli primárně z textu, kterého bychom se jinak držely a hledaly jeho divadelní klíč. Materiál výsledné inscenace jsme chtěly hledat s herci a tím pádem jsme se ocitly v bodu, kdy jsme nebyly schopné v naší představě prostor zkonkrétnit. Pak přišly první zkoušky a s nimi i kouzlo náhody. Na facebooku se objevila fotka starožitného sofa s popisem „nechcete? Zadara z Rudolfiny? 200x135 ... volejte Klára Syrůčková. zn. rychle“. Z Galerie kvůli natrženému potahu vyřazovali gauč obdélníkového půdorysu, jehož symetrie okamžitě naváděla ke geometrickému využití. Lze na něm sedět ze všech stran, situace na něm se tedy daly opakovat v jiném, ale symetrickém, uspořádání, řetězit a cyklit dialogy a akce, neboť posouvání se po okraji gauče je nekonečné. To dobře korespondovalo s připraveným textovým materiálem, například rozhovorem ve formě krabího kánonu mapující strukturu dialogu z knihy *Gödel, Escher, Bach*, který vychází z formy, kterou použil Johann Sebastian Bach ve stejnojmenné skladbě. Principem je symetrická forma, která při četbě od konce na začátek zní stejně jako od začátku na konec. Na tomto principu jsme postavili vlastní dialog a k němu vytvořili pomocí sofa drobnou akci, která princip podtrhla. Najednou se nám otevřely možnosti pro práci s hercem, ale i s celým prostorem. Zasazením sofa do prostoru staré koleje Venuše ve Švehlovce se tak vytvořilo propojení starého sálu s hracím prostorem a vytvořilo nám jednoznačný klíč k dalším úvahám o scénografii.

Na jedné z prvních zkoušek jsme vytvořili zvukovou kompozici vycházející z partitury, kterou nám byla část zmíněných Poznámek Ady Lovelace. Byla to konkrétně Poznámka G, která je popisem algoritmu pro výpočet Bernoulliho čísel, který Ada sestavila pro analytický stroj. Jelikož pro nezasvěceného člověka je algoritmus změtí znaků, zajímalo mě, jakým způsobem by se dala taková „mapa“ přečíst divadelně. A to jednak hudebně, zvukově, ale také pohybově. Herci si měli vymyslet tři až čtyři zvuky jen s tím omezením, aby byly jednoduché a připomínaly útržky rozhovorů v noblesí společnosti, kde se řeší nejvyšší otázky vědy a umění. Vznikaly zvuky typu „jó?“, „ou“, mlasknutí, „hm“, zvuk dýchání, lupnutí, jako když se otevře zátka a podobně. Každému zvuku se přiřadil symbol

Diagram for the computation by the Engine of the Numbers of Bernoulli. See Note G. (page 722 et seq.)

Number of Operation.	Nature of Operation.	Variables acted upon.	Variables receiving results.	Indication of change in the value on any Variable.	Statement of Results.	Data.										Working Variables.										Result Variables.			
						$1V_1$	$1V_2$	$1V_3$	$1V_4$	$1V_5$	$1V_6$	$1V_7$	$1V_8$	$1V_9$	$1V_{10}$	$1V_{11}$	$1V_{12}$	$1V_{13}$	$1V_{14}$	$1V_{15}$	$1V_{16}$	$1V_{17}$	$1V_{18}$	$1V_{19}$	$1V_{20}$	$1V_{21}$	$1V_{22}$	$1V_{23}$	$1V_{24}$
						0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	\times	$1V_2 \times 1V_3$	$1V_4, 1V_5, 1V_6$	$\left. \begin{matrix} 1V_2 = 1V_2 \\ 1V_3 = 1V_3 \end{matrix} \right\}$	$= 2n$	1	2	n	2n	2n	2n																		
2	$-$	$1V_4 - 1V_1$	$1V_2$	$\left. \begin{matrix} 1V_4 = 1V_4 \\ 1V_5 = 1V_5 \end{matrix} \right\}$	$= 2n - 1$	1			2n - 1																				
3	$+$	$1V_5 + 1V_2$	$1V_6$	$\left. \begin{matrix} 1V_5 = 1V_5 \\ 1V_6 = 1V_6 \end{matrix} \right\}$	$= 2n + 1$	1				2n + 1																			
4	$+$	$1V_5 + 1V_4$	$1V_{11}$	$\left. \begin{matrix} 1V_5 = 1V_5 \\ 1V_6 = 1V_6 \end{matrix} \right\}$	$= \frac{2n-1}{2n+1}$				0	0																			
5	$+$	$1V_{11} + 1V_2$	$1V_{13}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{11} = 1V_{11} \\ 1V_{12} = 1V_{12} \end{matrix} \right\}$	$= \frac{1}{2} \frac{2n-1}{2n+1}$		2																						
6	$-$	$1V_{13} - 1V_2$	$1V_{13}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{13} = 1V_{13} \\ 1V_{14} = 1V_{14} \end{matrix} \right\}$	$= -\frac{1}{2} \frac{2n-1}{2n+1} = A_0$																								
7	$-$	$1V_5 - 1V_1$	$1V_{10}$	$\left. \begin{matrix} 1V_5 = 1V_5 \\ 1V_6 = 1V_6 \end{matrix} \right\}$	$= n - 1 (= 3)$	1		n																					
8	$+$	$1V_2 + 1V_2$	$1V_7$	$\left. \begin{matrix} 1V_2 = 1V_2 \\ 1V_3 = 1V_3 \end{matrix} \right\}$	$= 2 + 0 = 2$		2																						
9	$+$	$1V_6 + 1V_7$	$1V_{11}$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= \frac{2n}{2} = A_1$																								
10	\times	$1V_{21} \times 1V_{11}$	$1V_{22}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{21} = 1V_{21} \\ 1V_{22} = 1V_{22} \end{matrix} \right\}$	$= B_1 \cdot \frac{2n}{2} = B_1 A_1$																								
11	$+$	$1V_{12} + 1V_{13}$	$1V_{13}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{12} = 1V_{12} \\ 1V_{13} = 1V_{13} \end{matrix} \right\}$	$= -\frac{1}{2} \frac{2n-1}{2n+1} + B_1 \cdot \frac{2n}{2}$																								
12	$-$	$1V_{10} - 1V_1$	$1V_{10}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{10} = 1V_{10} \\ 1V_{11} = 1V_{11} \end{matrix} \right\}$	$= n - 2 (= 2)$	1																							
13	$-$	$1V_6 - 1V_1$	$1V_6$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= 2n - 1$	1																							
14	$+$	$1V_1 + 1V_2$	$1V_7$	$\left. \begin{matrix} 1V_1 = 1V_1 \\ 1V_2 = 1V_2 \end{matrix} \right\}$	$= 2 + 1 = 3$	1																							
15	$+$	$1V_6 + 1V_7$	$1V_8$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= \frac{2n-1}{3}$																								
16	\times	$1V_6 \times 1V_{11}$	$1V_{11}$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= \frac{2n-1}{3}$																								
17	$-$	$1V_6 - 1V_1$	$1V_8$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= 2n - 2$	1																							
18	$+$	$1V_1 + 1V_2$	$1V_7$	$\left. \begin{matrix} 1V_1 = 1V_1 \\ 1V_2 = 1V_2 \end{matrix} \right\}$	$= 3 + 1 = 4$	1																							
19	$+$	$1V_6 + 1V_7$	$1V_8$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= \frac{2n-2}{4}$																								
20	\times	$1V_6 \times 1V_{11}$	$1V_{11}$	$\left. \begin{matrix} 1V_6 = 1V_6 \\ 1V_7 = 1V_7 \end{matrix} \right\}$	$= \frac{2n-1}{3} \frac{2n-2}{4} = A_2$																								
21	\times	$1V_{22} \times 1V_{11}$	$1V_{22}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{22} = 1V_{22} \\ 1V_{23} = 1V_{23} \end{matrix} \right\}$	$= B_2 \cdot \frac{2n-1}{3} \frac{2n-2}{4} = B_2 A_2$																								
22	$+$	$1V_{12} + 1V_{13}$	$1V_{13}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{12} = 1V_{12} \\ 1V_{13} = 1V_{13} \end{matrix} \right\}$	$= A_0 + B_1 A_1 + B_2 A_2$																								
23	$-$	$1V_{10} - 1V_1$	$1V_{10}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{10} = 1V_{10} \\ 1V_{11} = 1V_{11} \end{matrix} \right\}$	$= n - 3 (= 1)$	1																							
Here follows a repetition of Operations thirteen to twenty-three.																													
24	$+$	$1V_{13} + 1V_{24}$	$1V_{24}$	$\left. \begin{matrix} 1V_{13} = 1V_{13} \\ 1V_{24} = 1V_{24} \end{matrix} \right\}$	$= B_7$																								
25	$+$	$1V_1 + 1V_3$	$1V_3$	$\left. \begin{matrix} 1V_1 = 1V_1 \\ 1V_3 = 1V_3 \end{matrix} \right\}$	$= n + 1 = 4 + 1 = 5$	1		n + 1																					

Poznámka G využitá jako partitura

v „partitūře“ a herci pak četli Poznámku G pomocí symbolů a jim přiřazených zvuků. Tak vznikla na první zkoušce jednoduchá skladba. Obdobně jsme později vytvořili pohybovou kompozici z gest (mrknutí, protáhnutí ruky, očištění špičky boty, pokysování hlavou, pozdrav zamáváním rukou...). Byly to první zkoušky a stále jsme neměli bližší představu o zbytku inscenace. Věděli jsme ale, že zvuky a gesta by se měly objevit i v jiných místech, aby dostaly význam v situaci a aby koncertní pasáže vyznívaly jako jakési zhuštěné momenty večírku. Až následně jsme pro náhodně vzniklé prvky (zvuky a gesta) hledali skrz improvizace jejich význam. Jedno z nich pak bylo pointou celé inscenace. Aniž bych si to v tu chvíli uvědomovala, podprahově mi mohly být inspirací i přístupy komponování Johna Cage. Ve skladbě *Atlas Eclipticalis* Cageovi jako partitura posloužila mapa hvězd. Partitura tedy není komponovaná jako samostatné dílo, ale je daná již existujícím materiálem. Záleží jen na způsobu, jakým se přečte, přimž to čtení je poměrně intuitivní, náhodné. Pokud bychom se ocitli ve zkoušecím procesu ADY znovu na začátku je téměř jisté, že bychom partituru přečetli jinak - jiným směrem, s jiným rytmem a symbolům přiřadili jiné zvuky.

Je jasné, že během procesu vzniká více materiálu, než je ve výsledné inscenaci použito. Některý materiál je zavrhnut okamžitě, jiný se drží až do poslední chvíle, aby se pro něj našlo místo. První ze tří týdnů jsme věnovali

prozkoumávání výrazových prostředků. Hledali jsme atmosféru, pohyby, jakými se pohybovat a vůbec jevištní jazyk.

Jeden den jsme věnovali improvizacím v prostoru s cílem přiblížit hercům dobu 19. století a představit si spjatost tehdejší etikety, honosné prostory, v kterých se vyšší společnost scházela. Inspirovali jsme se osobnostmi jako byli Charles Dickens, Mary Somerville či David Brewster, s nimiž se Ada Lovelace na večírcích potkávala. Docházelo však pouze k vnějšímu napodobování společnosti, které bylo velmi povrchní imitací. To jsme okamžitě zavrhli, neboť takto zvolený rámec vedl parodickému chování, přestože si to herci (zvláště herečky, které si hověly v „dámičkovském“ stylu) užívali. Zadaná improvizace nepřinášela žádné impulsy, které by nás posunuly dál. Přemýšlela jsem, zda by improvizace dopadla jinak, kdyby herci přemýšleli více skrz tělo, a proto jsem se další den rozhodla zabývat pohybovým projevem.

Výchozím zadáním byla pohybová improvizace ve dvojicích. Jeden z dvojice měl zavřené oči a druhý mu zadával slovní obrazové impulsy, podle kterých se měl začít pohybovat. Čtyři herci se v prostoru rozdělili na dva páry - jedna dvojice měla za úkol ztělesňovat poetické, romantické asociace, druhá spíše technické, strojové. Byla jsem neustále překvapována, nemohla jsem z nich spustit oči. Objevovala jsem jejich stránku, kterou jsem do té doby neznala. Martin Belianský, který většinu času hraje mimikou a je tak znám pro svou komičnost, byl najednou strhující svými pohyby! Při reflexi herci uváděli pojmy, které svému partnerovi zadávali - byla to směsice výrazů jako vítr, vůně lesu, šroubek, vrzající dveře, ozubené kolečko, dotek stroje, květina. Některé z pohybů jsme vybrali a pracovali s nimi v dalších improvizcích. Bylo to skvělé. Snažila jsem se pohybový materiál dostat do celkového rámce až do poslední chvíle. V kontextu ostatních částí inscenace ale působil úsměvně, komicky, samoúčelně. I tak jsem o něm uvažovala celou dobu zkoušení. Nakonec do inscenace pronikl jen v minimální, nerozpoznatelné míře. Přestože jsme materiál museli zavrhnout, to, že jsme si touto fází prošli, bylo pro výsledek důležité.

Cítila jsem jako nezbytné, aby herci poznali, co je matematika, a nabourali uvnitř sebe představu, že spočívá v rovnicích a slovních úlohách základní školy. Chtěla jsem, aby přičichli k tomu, co matematika znamená na vědecké úrovni a akademické půdě, a zjistili, že není o počtech, nýbrž má přesah například i do filosofie. Proto jsem dala hercům zadání, aby si našli libovolný matematický pojem a na další zkoušce ho ostatním vysvětlili krátkou přednáškou. Nešlo mi o herecký projev, ale skutečně o porozumění pojmu. Herci si vybrali pravděpodobnostní Poissonovo rozdělení, otázku nekonečna nebo

rozhodnutelnost Turingova stroje. Byla jsem překvapená, jak se s tím vypořádali. Následovala improvizace, která měla za cíl z matematických pojmů vytáhnout podstatu a převést ji do hereckého projevu. Tak vznikl například obraz, kde Kateřina Císařová zkoumá, kolikrát spadne chlebiček namazanou stranou dolu a kolikrát nahoru, ale ovlivnilo to i celkové vnímání zkoušek a vytváření charakterů.

Po tom, co jsme si prošli touto průzkumnou fází a vybrali z ní to nejsilnější, ocitli jsme se v bodu, kdy jsme měli nahromaděný materiál, ale nebylo pojmenované, kým na jevišti herci vlastně jsou. Původně jsme zamýšleli, že to budou ostatní hosté večírku, nějak nám to ale přestalo dávat smysl. Po nějaké době jsme došli k tomu, že všichni ztělesňují jednu postavu, každý je jedním rysem osobnosti Ady Lovelace.

Formulace nás posunula opět dál. Bylo vidět, že herci si jsou v prostoru jistější, že vědí, co dělají a docházeli k větší přesnosti. Díky tomu, že i když může inscenace působit jako zmechanizovaný, rozpohybovaný prostor, herci za svým jednáním a chováním mají pocity a emoce. Myslím, že jen díky tomu je pro mě silné se na ně dívat i když jen třeba stojí, neboť z nich neustále vyzařuje energie a pouhý postoj má charakter a tím pádem význam. Už před tím fungovali jako skupina dobře, nyní se ale začali navzájem více vnímat a poslouchat

Z obrazů, které byly vymyšlené předem, nezůstal ve výsledném tvaru téměř žádný. Například na základě úryvku dopisu¹⁶ z korespondence mezi Adou Lovelace a chemikem Michaelaem Faradayem, jsem měla měla konkrétní představu obrazu: herec stojící hrdě v prostoru a řečnící o vynálezu analytického stroje, u kterého se pomalu objeví želva, v zápětí přichází další, až jich je kolem něj několik. S Klárou Flekovou jsme vymýšlely, jak takovou želvu vyrobit. Koupily jsme v hračkářství různé mechanické hračky, ale žádnou z nich nešlo ovládat na dostatečnou vzdálenost, aby se takový obraz vystavil. Kdybychom na tom trvaly, určitě bychom cestu našly. V tu chvíli mi to ale přišlo zbytečně násilné. Byla by to pouze moje vytrvalost a prosazování si obrazu, který ani tak důležitý nebyl. Místo toho jsme během zkoušek přišli na to, jak jinak robotické hračky použít, bez „převleku“ za želvy. Předem vymyšlený obraz tak posloužil jako impuls, zároveň ale vnesl atmosféru, jakou jsem si slibovala. Proto považuji důležité si některé

¹⁶ „Vaše připodobnění sebe sama k želvě mne nesmírně rozjařilo. Skutečně rozproudilo veškerý můj smysl pro legraci (a věřte, že ho mám hojně). [...] Pravda je vskutku přesně taková, jak jste ji zábavně pojmenoval. Vyvolal jste mi v hlavě směšný, ale nikoli nepůvabný alegorický obrázek: tichá, stydlivá, těžká želva; kolem ní dovádí krásná víla vyvedená v tisíci zářivých barevných odstínech. Želva zvolá: „Vílo, vílo, nejsem jako ty. Neumím se podle libosti změnit v tisíce vzdušné tvary, rozpínat se po tváři všehomíra. Vílo, vílo, slituje se nade mnou, vždyť jsem jen želva.“”, dostupné z <http://findingada.com/blog/2012/09/25/ada-lovelace-and-the-iet/>

obrazy v přípravné fázi pojmenovat, neboť to člověku umožní si utřídit myšlenky a částečně si ujasnit, jaký by inscenace měla mít charakter.

Protože inscenace žije nejen v přípravné fázi a při zkoušení, ale v rámci repríz, není nad to, když náhoda člověka překvapuje i později. Když na začátku představení pustí Kateřina Císařová gramofonovou desku, ozve se píseň s náladou pohodového večírku, která hraje celou dobu před zazněním prvního textu. Celé představení má své pomalé tempo, které si odhodlaně drží až do konce. Avšak po nějaké době nastal „hluchý“ moment, kdy herci prostě jen čekají, až deska dohraje. Herci dlouhé statické místo vždy hrdě ustáli, někdy Andrea Berecková začínala s textem už před koncem desky. Po premiéře se při sklízení scény desky omylem nezabalily do obalů a tak se stalo, že se právě ta, co zní na začátku, poškrábala. Před další reprízou jsme zjistili, že přestane hrát o něco dřív, než je její konec, a díky tomu už první repríza měla lepší načasování a vnitřní rytmus.

Otevřenost a svoboda zkoušení

Umělec nepovažuje „otevřenost“ za nevyhnutelné zlo, nýbrž ji povyšuje na tvůrčí program, a dokonce konstruuje své dílo tak, aby bylo maximálně „otevřené“.

Umberto Eco

Hovoříme-li o náhodě v souvislosti s uměním, je dobré se zamyslet nad tím, do jaké míry náhoda ovlivní autorství díla nebo zda je dokonce zpochybnitelné, že dílo je uměním a ne výtvořem náhody. Co práci přidělí uměleckou kvalitu? Je uměním například i něco, co vznikne pouhým omylem (na internetu kolují fotografie s ukázkami náhodného umění; na jedné je například silnice, kde se při nehodě nákladního automobilu rozlilo 14 tun barev a vytvořilo tak na zemi duhovou plochu¹⁷)?

Například tanec a hudba jsou často založené na intuici a volném toku myšlenek. I tak jsme schopni improvizujícího kytaristu poslouchat dlouhé hodiny. Isodora Duncan o svém tanci tvrdila, že vzniká pouze intuicí a volností fantazie. Její pohyby byly okouzující a přelomové; otevřela tak novou cestu vnímání tance než bylo do té doby v Evropě běžné. V práci českých výtvarníků je práce s náhodou také zcela čitelná. Hugo Demartini při tvorbě bral různé předměty, které vyhazoval a nechal dopadnout a tak vytvořil náhodnou kompozici, kterou uplatňoval v další práci. Milan Grygar pouštěl po papíře mechanická zvířátka zanechávající po sobě stopy a otisky. Tvar linií Zdeňka Sýkory určoval počítač na základě využití náhodných číselných řad. Petr Nikl, známý svým osobitým divadelním jazykem, během představení *Švábí arabesky* pouští mechanické šváby na suchou křídou posypaný papír, a ti se svým vibrováním pohybují a zanechávají tak za sebou barevnou stopu. Výsledkem je velká obrazová plocha tvořená jemnými křivkami. Jindy Petr Nikl na svých performativních akcích využívá švábů a jiných robotických hraček pro vytváření skvrn.

Všechny zmíněné příklady mají jednu věc společnou a tím je záměr. Tyto hry s náhodou jsou úmyslné, chtěné a záměrně pozorované. Cílem procesu je i právě sledovat, jaké tóny v improvizaci zazní a přicházet na to, jak je vzít do hry, zkoumat, jaký pohyb tělo nečekaně objeví a jaké tvary a obrazce vytvoří barva na plátně. Například Nikl při své práci zkoumá, *„jaký má náhodnost vznikajících skvrn smysl a jak důležité je rozdmýchávání vlastní představivosti“*¹⁸. Fascinuje ho *„tvarosloví skvrn, které se i přes snahu ovlivnit jejich podobu*

¹⁷ <http://creativelife.cz/12-uchvatnych-prikladu-aneb-kdyz-je-umeni-dilem-nahody/>.

¹⁸ <http://art.ihned.cz/umeni/c1-65428420-galerie-vaclava-spaly-petr-nikl-vystava>.

"stejně rozpustí jinak"¹⁹. Je právě nádherné umět tyto impulsy v daném okamžiku zpracovat, rozvinout a dále použít. Proto něco, co je sice pěkné, ale vznikne spíš nehodou než náhodou, za umění nepovažuji. Opět jsme se dostali tedy k náhodě, která je jistým způsobem kontrolována a braná do hry.

A není to jen umění, které se dožaduje náhody. Článek o připravovaných nových sídlech nejbohatších firem publikovaný v *The Economist* popisuje, jakým směrem se vyvíjí prostředí, které by mělo sloužit pro naplněnější, efektivnější a bohatší práci. Nabízí alternativu v budovách s kavárnami, knihovnami a dalšími variabilními prostory pro pracovní schůzky: „*Proměnlivé pracovní prostředí by mělo nabízet víc možností k náhodným setkáním, při nichž vznikají nové nápady a rodí se nečekaná spolupráce.*“²⁰ Kdekoli budeme hledat kreativitu, dojdeme k tomu, že spontánnost a intuice jsou na místě.

Často v textu používám vedle náhody slovo intuice. Z etymologického hlediska slovo „intuice“ (z lat. *intueor*) nabývá významu hledět, pohlížet, směřovat, uvažovat. Předpona *in* je vyjádřením směru dovnitř, smyslem je tedy spíš vhléd. Intuitivní poznání je takové, kdy se nám nečekaně odkryje jádro věci, podaří se nám do věci vhlédnout. Odkýráme tím něco, co do té doby bylo skryto, co bylo „za zrakem“, tedy „zázrakem“ (podobně jako tomu bylo u pojmu „náhoda“). Intuice a náhoda k sobě mají celkem blízko. Vnímám tak spontánnost, náhodu a intuici jako jeden balíček, jako vlivy, které jsou na sobě závislé a mezi sebou propojené.

Podobně jako náhoda je vyhledávaná v různých oborech, je tomu tak i v případě intuice. Intuice je úzce spojena s jakýmkoli typem poznání, neboť intuitivní poznání nutně staví na poznání předchozím. „*Jestliže však intuice k poznání bytostně patří, a to natolik, že se bez ní neobejde ani věda, navzdory své přísně objektivní povaze, pak je třeba znovu zavést kantovskou otázku: jaká musí být podvaha skutečnosti, jejíž poznání vyžaduje intuici? Odpověď je nasnadě: skutečnosti musí náležet nitro. Proto se mluví o „jádru“ věci, k němuž nutno proniknout, mám-li ji poznat, tj. pochopit.*“²¹ To ve své práci vnímám jako klíč k tomu, jak s intuicí a náhodou pracovat. Je důležité se dostat k jádru věci, prozkoumat téma či myšlenku natolik, abychom mohli nechat intuici plynout a problematiku volně rozvíjet.

Protože intuice staví na předchozím poznání, nikdy nemůže být nahodilá. Proto poznáme dobrého improvizujícího hráče či tanečníka od špatého. Nemá

¹⁹ <http://art.ihned.cz/umeni/c1-65428420-galerie-vaclava-spaly-petr-nikl-vystava>.

²⁰ *The Economist*, publikováno v časopisu *Repect*, 2017, XXVIII ročník.

²¹ NEUBAUER, Zdeněk: *Smysl a svět*. 1. vydání. Praha: Moraviapress, 2001. str. 151.

naučené noty nebo kroky, ale díky svému předchozímu poznání, které může být tak niterné, že ho nazýváme spíš darem, se dokáže v improvizaci neztratit. Vidím v tom spojitost až v rituálnosti. Není potřeba něco natrénovat, ale jde o využití vnitřního, duševního přesvědčení a předchozí zkušenosti. Bez toho improvizátor jen ledabyle něco zkouší, ale nevytváří celek. Za výsledek vnitřního poznání považuji i díla art brutu, neboť pro jeho vytvoření proniká autor do svého nejhlubšího nitra. Podstatou je zcela spontánní tvorba odstřižená od konvencí současného umění, které nás svazují. Jde o tvorbu v rámci vlastní logiky, zákonitostí a systému dosažených skrz sebe sama a intuici.

Pak lze řešit intuitivně i zdánlivě analytické, racionální otázky. Například struktura incenace ADA do jisté míry velmi intuitivně vznikala. Na počátku zkoušení jsme se rozhodli, že večírek bude protkán životem Ady Lovelace jako takovou „vývojovou linkou“, večírek jsme tedy vnímali jako metaforu jejího života. Při sbírání materiálu jsme se k tomu však příliš neupínali, neboť veškerý inspirační materiál se k jejímu životu vázal a neřešili jsme, jaký obraz bude odkazovat na kterou fázi života. Navíc z podstaty abstraktnosti tématu vznikaly obrazy jejím životem volně inspirované. Když jsme skládali strukturu inscenace, postupovali jsme pocitově, protože v ten moment jsme už podstatu věcí cítili, nepotřebovali jsme ji vymýšlet. Tím, že jsme život Ady Lovelace měli velmi prozkoumaný, podprahově se nám tam linka automaticky dostala, i když pro diváka není čitelná. To ale ani nebylo záměrem.

Díky neuzavřenosti výsledného tvaru a otevřenosti zkoušky si dílo udržuje svou volnost - nejen pro tvůrčí tým během procesu, ale i pro diváky. Umberto Eco popisuje, jak ponechání volnosti v provedení interpreta vytváří dílo otevřené. Vztahuje to k experimentální hudbě, o které byla řeč v začátku práce. Podobně může být také do jisté míry otevřená zkouška v tom smyslu, že možnost výkladu nabízí i herec, scénograf či kdokoli jiný z týmu. Nežijeme v době, kdy by umění bylo založené na jednoznačné interpretaci tak, jak tomu bývalo dříve. Dílo obecně je dnes otevřenější, svobodnější, a to jak pro tvůrce, tak pro konzumenta. Sama mám ráda, když mi jako divákovi divadelní inscenace nechává určitou volnost. Pokud je proces zkoušení kolektivní otázkou, spojují se během něj různé pohledy, tvoří se různými názory a věřím, že jistou míru otevřenosti si ponechá i výsledný tvar inscenace. To je mimo jiné důvod, proč je pro mě důležitá tvorba v kolektivu. Nemyslím si, že jsem schopná od stolu vymyslet dost komplexní a zajímavé dílo, neboť já nikdy nebudu v kontextu světa a světonázoru dostatečně komplexní.

Uvědomuji si, že srovnání divadelních zkoušek s myšlenkou otevřeného díla je nepřesné. Chápu ho spíš jako inspiraci pro vnímání procesu a divadla vůbec. U ADY k možnosti různého výkladu došlo pravděpodobně i vzhledem k abstraktnosti tématu a charakteru materiálu, z kterého jsme vycházeli. Někdo v ADĚ vidí čistou hru s prostorem, jiný vnímá inscenaci jako obraz o nenaplněnosti vztahu mezi mužem a ženou. Občas se setkávám s otázkou, jak můžu být spokojena s tím, že inscenace nenese přesně tu myšlenku, kterou do toho chci dát? Ona tam ale je. Je tam více myšlenek, které jsem chtěla zpřítomnit. Spíš to je o tom, jaké téma u koho převládne - je na každém jednotlivci, která vrstva ho zrovna osloví. A nevadí mi, dokonce jsem velice potěšena, když někdo objeví témata, které jsem zvýrazňovat nechtěla. V tom mě baví mnohvrstevnatost a otevřenost, která nabízí svobodu v rozhodnutí, jak dílo chápat.

Zkoušení jako hledání sebe sama

„Dát tvar neuspořádanosti, to jest ukázat chaos, je odnepaměti nejdůležitější funkcí intelektu.“

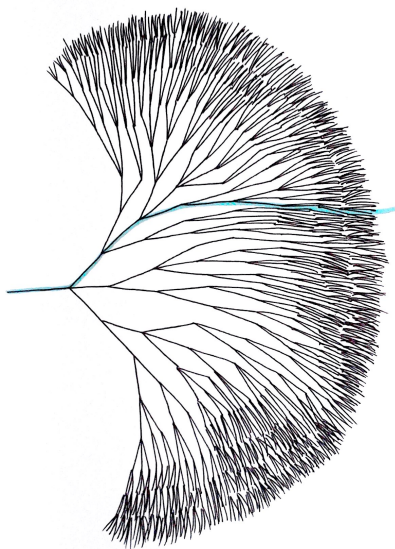
Umberto Eco

Dnes se mohu ohlédnout a porovnat jednotlivé procesy, hledat rozdíly v přístupu, ale i podobné rysy. Hledání hranice mezi otevřeností a usměrněním zkoušek procházelo všemi projekty. Od prvních klauzur a hledání vůbec způsobu komunikace s hercem, až po absolventský projekt většího formátu. Cítím, že tento vývoj není jenom pouhým posunem v režijní praxi, ale je to i proces ve smyslu hledání sebe sama v rámci tvůrčí skupiny a hledání divadelního projevu, neboť to, jakým způsobem pracuji, nutně ovlivňuje mé vnímání a chápání divadla. Současně si myslím, že charakter zkoušek se odráží i ve výsledku práce.

Na svých úplně prvních zkouškách jsem žila v domění, že s herci mohu pracovat zcela otevřeně a tvořit kolektivně. Postupně docházím k tomu, že rovnocenné postavení v týmu není běžně realizovatelné. Věřím, že to je možné u komorních skupin, které jsou na sebe dlouhodobě napojené, ale i tak jednotlivé funkce týmu musí někdo zastávat, i když se rozprostřou třeba mezi více osob. Plnění režijní úlohy je podle mě v koncepčním uvažování, ve schopnosti kontrolovat přicházející spontánní impulsy a zasadit do rámce inscenace. Je o hledání souvislostí mezi jeho představou a tím, co na zkouškách pozoruje. O odkrývání spojitostí, které by třeba ne každý viděl. Podobně jako Petr Nikl sleduje vznikající tvary, na zkouškách si připadám jako pozorovatel různorodých pohybů, zvuků, vůní, z kterých musím uchopit ty, které mě okouzlují.

Přestože se obecně vnímám jako racionálně uvažující člověk, často pracuji velmi intuitivně, jako tomu bylo například u sestavování textu z antické literatury, nebo při práci na ADĚ. Dříve jsem měla pocit, že to je slepé a nahodilé. Ale vzhledem k tomu, že tomu vždy předcházela důkladná rešerše a analýza, jsem nyní přesvědčena o tom, že to nahodilé být nemůže. Podobně, jak píše Craig: *„Můj přítel se patrně domnívá, že Shakespeare napsal Othella v záchvatu žárlivosti a že mu stačilo zapsat první slova, která mu přišla na jazyk; já však soudím, a jiní jsou patrně téhož mínění, že tato slova musela projít autorovou hlavou a že jenom touto cestou, touto kvalitou imaginace, jakož i chladnou silou jeho mozku se mohlo bohatství jeho přirozenosti jasně a úplně projevit a že žádná jiná cesta by k tomu nevedla.“*²² Tedy pokud člověk nechá

²² CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2006. str. 24.



Proces tvorby jako cesta tvořená rozhodnutími
(z knihy *Algoritmy v umění*)

plynout svou intuici s předchozím prozkoumáním tématu, nedochází k nahodilosti, ale pocitovému zpracování, v kterém dochází k využití intuice, emoce a citu na půdě rozumového základu.

V *Algoritmech v umění*²³ dochází Magda Stanová k podobným závěrům, i když opačnou cestou. Ve své disertační práci se snaží zformulovat a zodpovědět otázku, zda je možné najít obecný postup, který by vedl k uměleckému dílu, a byl by tak

přenositelný i třeba na stroj. Jinými slovy se vlastně můžeme ptát, jestli může být umění výplodem čistě racionálního uvažování. Na začátku se Stanová odráží od úvah Edgara Alana Poea, který v reakci na názory jiných spisovatelů, že psaní je mysteriózní až transcendentální tvořivý proces, napsal esej *Filosofie básnické skladby* (1846). V ní na základě své práce na *Havranovi* vykresluje proces tvorby jako paletu rozhodnutí; volbami, které následně dělá, určuje cestu k výslednému tvaru. Odmítá postoj, že umělec má být vnímán jako bytost tvořící pouze na základě vyšší energie či spontánnosti. Nicméně za těmi rozhodnutími, podle mého názoru, zcela může jistě stát intuice.

Při mé práci je spontánnost především obrazotvorným impulsem, který mě dovádí k metaforám, k nahlížení na téma z jiného pohledu, otevírá mi možnosti. V přípravné fázi ADY jsem tak nacházela obrazy velmi intuitivně, ovšem na důkladně prozkoumané půdě. Následně přišla opět kontrola rozumu jakoby takového filtru, který z takto vzniklých nápadů připustí jen některé a pak mohla zase pracovat intuice a náhoda.

Podobně vnímám i herctví, které má být otevřené spontánnosti. Fascinují mě fyzické, intuitivní impulsy, schopnost vnímat pohyb a převádět tématické, myšlenkové impulsy v ty fyzické. Stejně tak je ale (i na zkouškách) důležitá přesnost - uvědomění si každého pohybu, preciznost. Tím nemyslím předem promýšlet každý pohyb, ale být si ho vědom, mít jako herec pocit nepřetržitelné přítomnosti a být také schopný své vlastní reflexe. Materiál posbíraný pomocí impulsů, které na zkouškách přijdou intuitivně, je třeba zpětně zachytit,

²³ STANOVÁ, Magda. *Algoritmus v umění*. Akademie výtvarných umění: Praha. 2015.

zamrazit. Ale opět ne zcela, aby herec měl na jevišti vždy volnost a svobodu. Jen vybrat důležité body, které vytvoří kostru, strukturu obrazů a celé inscenace.

Aby umění nebylo mrtvé, je potřeba hledat, objevovat, poznávat. Díky náhodě odkrýváme nepoznané a setkáváme se tak s něčím, co jsme neznali. Spolužák mi vyprávěl, jak při zkoušce na kabel od reproduktoru chytili rádio. Koho by napadlo to vůbec zkusit? Nemůžeme vše znát a tím pádem ani není možné věci vymýšlet od stolu. Tedy je to možné, ale ochudilo by nás to o nápady, které od stolu prostě nevymyslíme. Někdy by člověka i lákalo vše vymyslet předem, neboť ta nejistota, přicházející když jste před herci a nevíte, je svazující, skličující. Důvodem, proč se někdo snaží vyvarovat náhodě je podle mě strach z nedokonalého výsledku. Touha dosáhnout právě krásy a obava, že mu ji náhoda překazí. Vzpomínám, jak jsem na svých úplně prvních zkouškách byla nervózní. Kdybych to uměla, asi bych to vymyslela předem a ulevila tak i svému tělu. Naštěstí mi to ale ani moc nejde. Navíc mám pocit, že bych se ochudila o mnohé poznání. Myslím si, že bychom se náhodě neměli vyvarovávat jednoduše proto, že je dobrá. Jen je potřeba se jí naučit přijímat.

Nebude tedy překvapivým závěrem, že náhoda, intuice a spontánnost mají v divadle své místo. Přesto si myslím, že je uměním, když ji někdo dokáže být otevřený a zpracovávat ji. Neboť se nedá spoléhat na to kdy přijde, nelze ji vyvolat. Můžeme na ni čekat aktivně, průběžnou prací, hledáním a zkoušením, které je podobně neoddělitelnou součástí procesu a nikdy není zbytečné. Potřebujeme záměr a veškeré trápení před příchodem náhody, nápadu, intuitivní myšlenky je potřebné. Právě díky němu se náhoda může objevit. Náhoda nepřichází jen tak.

Seznam použité literatury

Klasické zdroje:

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2011.

CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2006.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo*. 1. vydání. Praha: Argo, 2015.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2012.

INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

NEUBAUER, Zdeněk: *Smysl a svět*. 1. vydání. Praha: Moraviapress, 2001.

NEUBAUER, Zdeněk, FIALA, Jiří. *Střetnutí paradigmat a řád živé skutečnosti*. 1. vydání. Praha: Malvern, 2011.

NYMAN, Michael. *Experimentálna hudba: Cage a iní*. 1. vydání. Bratislava: Hudobné centrum, 2007.

ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2013.

STANOVÁ, Magda. *Algoritmus v umění*. Praha: Akademie výtvarných umění. 2015.

Webové zdroje:

NEUBAUER, Zdeněk. *O náhodě a spontaneitě*. [online] [cit. 2. 5. 2017] Dostupné z <<http://casopis.vesmir.cz/clanek/o-nahode-a-spontaneite>>.

SOKOL, Jan. *Náhoda a věda*. [online] [cit. 20. 4. 2017] Dostupné z <<http://casopis.vesmir.cz/clanek/nahoda-a-veda>>.

URBA, Václav. *Náhoda v exaktní vědě*. [online] [cit. 10. 5. 2017] Dostupné z <<http://www.it.cas.cz/~uruba/docs/lit/Nahoda.pdf>>.

Přílohy

Herec v situaci - výchozí scénář

postavy: Freddie, Mabel (jeho žena), číšník

Ve velké vile pořádá významný producent jeden ze svých pravidelných večírků. Nosí se luxusní občerstvení a nápoje. Freddie stojí u dveří místnosti, do kapsy u saka si nenápadně něco schovává. Přes celou místnost ho sleduje jeho žena Mabel. Číšník roznáší mezi hosty občerstvení, zároveň ale nemůže spustit oči z Mabel. Freddie pomalu vstupuje ode dveří dál do místnosti, míří ke dvěma prázdným křeslům uprostřed místnosti. Číšník vykročí směrem k Mabel. V tu chvíli ale ona odchází za Freddiem.

Mabel Co ti to Isabela dala?
Freddie Nedělej scény. *(sedá si)*
Mabel Pověz mi to.
Freddie Nic mi nedala.
Mabel *(sedá si na druhé křeslo vedle Freddieho)* Dej mi to.
Freddie Co?
Mabel Přestaň už lhát.
Freddie Říkám, abys tu nedělala scény.
Mabel Když mi to nedáš začnu rvát na celý dům!
Freddie Nech toho!
Mabel Jestli mi nevěříš, zkus to.
Freddie Nedělej ostudu. Sama dobře víš, kolik tu je důležitých lidí. To jsou kontakty! Kšefty!
Chápeš to?
Mabel Tak mi to dej a nechám tě na pokoji.
Freddie Přestaň!
Mabel Budu rvát a začnu tady tancovat nahá!

Číšník chce navázat kontakt s Mabel, popojde k ní blíž. V ruce drží táč s občerstvením. Stojí za Mabel tak, že ho ona nevidí, zároveň ale slyší rozhovor mezi Mabel a Freddiem.

Freddie *(chytne prudce Mabel za zápěstí a kouká se jí do očí)* Přestaň se chovat jako husa!
Mabel Pusť mě!
Freddie Zkus ceknout a sama z toho neuvidíš ani gram!
Mabel *(potlačuje bolest)* Dej mi pokoj!
Freddie Tak se laskavě začni chovat normálně. *(všimne si číšníka, pustí ruku Mabel a objedná si)* Skotskou bez ledu.

Číšník udělá krok směrem k Freddiemu, nenávistně si ho prohlíží a jakoby omylem na něj vyklopí celý táč s jídlem a skleničkami s červeným vínem.

Freddie Ty vole!
číšník *(v hlase si zachovává klidný tón)* Mám vám donést ubrousek, pane?
Freddie Tos musel udělat schválně?
(sklepává ze sebe kusy jídla) No do prdele! Viděli jste to? Ty debile!

Freddie vztekle vyskočí, z kapsy mu vypadne sáček s bílým práškem. Začne sprostě nadávat. Celý sál se na něj dívá.

Autorský text pro klauzuru Antický košík pod nebesy

HOSTITEL

Ted' je podlaha síně už čistá a čisté jsou ruce
všechny a poháry též. Věnci nás ovíjí hoch,
líbezně vonnou myrhu zas jiný podává v misce.
Měsidlo stojí zde, veselí milé je v něm;
čeká i jiné víno, jež slibuje trvalou věrnost,
ve džbáněch, sladké jako med, nabízí vonný svůj květ.

SBOR

Přijď hrdino Dionyse,
v elejský svatý chrám,
přijď s Charitkami v náš chrám,
tepaje skotí nohou,
vzácný býku,
vzácný býku!

HOSTITEL

Kadidlo svatou vůni rozlévá hodovní síní.
Vody chladivý mok, sladký a čistý je tu.
Předložen nahnědlý chléb a stůl již důstojný čeká,
na stole leží sýr, hustý a lahodný med.
Uprostřed stojí oltář a celý je zdoben květy.
Veselý, radostný ples domem se rozléhá kol.

II

Hymnus auf Apollon

c. 150 v. Chr.

[Κέ - κλυθ', Ε - λι - κῶ - να βα - θύ - δεν - δρον αἰ λά - [χε - τε, Δι - ὄς] ἐ [-ρι-]
Ke - klyth', He - li - kō - na ba - thy - den - dron hai la - che - te, Di - os e - ri-

βρό - μου - ου θύ - γα - τρες εὐ - ὠ - λε - [νοι]· μό - λε - τε, συν - ὀ - μαι - μον ἱ - να
bro - mu - u Thy - ga - tres eu - ō - le - noi; mo - le - te, syn - o - mai - mon hi - na

Φοι - οἱ - βον ᾠ - δα - εἰ - σι μέλ - ψη - τε χρυ - σε - ο - κό - μαν. Ὅς ἄ - ρά
Phoi - oi - bon ō - da - ei - si mel - psē - te chry - se - o - ko - man., Hos a - na

δι - κό - ρυν - βα Παρ - νασ - σί - dos τα - ἄσ - δε πε - τέ - ρας ἔ - δρα - να με - τὰ
di - ko - ryn - ba Par - nas - si - dos ta - ās - de pe - te - ras he - dra - na me - ta

κλυ - ται - εἰς Δε - ελ - φί - σι - ν Κα - στα - λί - dos ε - οὐ - ὑ - δρου νά - ματ'
kly - tai - eis De - el - phi - si - in Ka - sta - li - dos e - u - y - dru na - mat'

ἐ - πι - νίο - σε - ται, Δελ - φὸν ἄ - ρά προ - ὄ - να μα - αν - τει εἰ - ον ἐ - φέ -
e - pi - nis - se - tai, Del - phon a - na pro - ō - na ma - an - tei ei - on e - phe-

PIJAN

Jakou radost, radost máme,
číš když vzhůru pozvedáme!
Proto vzhůru, vzhůru číše,
vzhůru, vzhůru, co nejvýše,
a pak pijme,

ZÁLETNÍK

pijme,

STAŘEC

pijme!

Kdykoli piji víno,
starosti usínají.

PIJAN

Nepokaž nám pitku,
vypij beze zbytku!
Vino hřeje příjemně,
slouží tobě, slouží mně,
chvalme tyto dobroty,
pochvalme je jako ty!

SBOR

Pije pán a pije paní,
pije kněžstvo, pijou kmáni,
pije hoch a pije družka,
pije sluha, pije služka,
pije mdlý, i čert s ním šije,
pije černoch, běloch pije,
pije tulák, pije stálý,
pije hlupák, pije znalý,
pije chudý i nemocný,
pije štvanec i bezmocný,
pije sestra, pije matka,
pije bratr, pije babka,
pijou tito, pijou ony,
pijou stovky, milióny

HOSTITEL

Vítejte, druhové v pití a vrstevníci!
Kdykoli k takové věci se sejdeme, přátelé milí,
třeba se bavit a smát (mravnost však zachovat též!),
mile se radovat spolu a říkat si pošetilůstky,
posměšky, které jsou s to budití veselý smích.

* Scholastikos si koupil kalhoty, ale protože byly těsné, mohl si je natáhnout jen s obtížemi. A tak se nechal zbavit na nohách chloupků.

* Dva scholastikové šli spolu a tu jeden z nich uviděl černou slípku a řekl: „Bratře, té asi umřel kohout, že se obléká do černého.“

* Scholastikovi kdosi povídá: „Démeo, předevcírem jsem tě viděl ve snu.“ Ale oslovený na to řekl: „Lžeš, já byl totiž na venkově.“

* Abdéřan uviděl posla přibitého na kříž a řekl: „Páni bozi, ten už neběží, ale letí.“

* Když Caesar přepravil vojsko do Afriky a vystupoval z lodi, zakopl a upadl na zem. To mohlo být špatným věštným znamením. Ale on duchapřítomně rozpřáhl ruce a zvolal: „Mám tě v rukou, Afriko!“

HOSTITEL

Vítej, vítej, Bakchu, k nám,
toužený a milý,
abychom se darem tvým
v mysli rozjařili.
Tohle víno, dobré víno,
víno ušlechtilé,
mění muže na dvořany
řádné, smělé, čilé.

Mysl mužů silou svou
Bakchus podrobuje,
působí, že vroucně se každý zamiluje.

Bakchus často navštíví
dívenky a ženy,
a ty pak jsou, Venuše,
tobě nakloněny.

PIJAN

Bakchus do žil proniká
douškem jiskrného,
oheň lásky roznítí
citu plameného.

Dobrý Bakchus zmirňuje
bolest, chmury, vrásky,
nese radost, žert a smích,
dává blaho lásky.

Bakchus mysl dívčinu
smíří, uchlácholí,
takže muži v objetí
zcela vzdát se svolí.

Tomu dívky odepřou
klín, kdo vodu pije,
ale víno přesnadno
k lásce donutí je.

ZÁLETNÍK

Je těžké nemilovat,
je těžké milovati,
však nad oboje těžší
je milovat marně.

Nic není nestálejšího než láska hetéry.

PIJAN

Nech mne napít se!

Ten báječný kupec má radost! Když kolem něho znějí struny a flétny, zábavu dokáže udržet v takovém tónu, jako by se na ní podílely Charitky a samotná Afrodité. Pozval nás všechny, a nejen nás, ale i všechny hudebnice, všechny lepší hetéry...

HOSTITEL

Hetéry - všem na očích a k dispozici každému, kdo je bude chtít. Tak jako užíváme společně lázni a jejich zařízení, i když je jasně vidět, že patří jednomu, stejně užíváme žen, které se daly na toto zaměstnání.

ZÁLETNÍK

Nic není nestálejšího než láska hetéry. Nevěrné jsou polibky tvých rtů.

Prodáváš se, jako se prodává žoldněř, a svezeš každého, kdo zaplatí, jako námořní kapitán. Pijeme z tebe jako z řek, bereme tě do rukou jako růže. Nestyd' se za svou přístupnost, buď naopak hrdá na to, že jsi stále po ruce. Vždyť voda je pro všechny, oheň nepatří jen jednomu, slunce je božstvo společné celému lidstvu.

Nejvíc na tobě miluju to, co se ostatním zdá nečestné a hodné pokárání. Nenos střevíce a nezakrývej své kotníky falešnou a klamavou koží. Kdyby z tebe bylo vidět i všechno ostatní, byla bys ještě neodolatelnější, celé tvé tělo by lovilo ty, kteří by tě hltali očima!

STAŘEC

Ale ty tvé písničky jsou falešné a místo potěšení vyvolávají v milencích hnus. To, co přednášíš, je tragédie a ne píseň, která by posluchače uklidnila. Milenci, kteří si tě najali, jsou z toho smutní až k pláči. Ty vůbec nedokážeš zahrát něco svůdnějšího. Tvé hraní naladí člověka spíš zbožně než laškovně, a za to ti teda pěkně děkujeme! Ty nejsi flétnistka pro milence, ale učiněná plačka! Až budeš provozovat tu svou muziku, zalepíme si všichni uši voskem. To, co slyšíme, je hotové lkání Sirén nebo Mús.

SBOR

Vzývání Mus a Foiba

PIJAN

Propadl jsem dvěma vášním, příteli. Do zkázy mě přivedla nenasycená hetéra a kostky. Když hrají kostky, popletou se mi všechny myšlenky, protože má láska je šílená. Má touha mě často unáší do vyšších sfér a já pak v roztržitosti posunuji cizí kameny místo svých. Když pak jdu ke své milé, mí šťastní sokové, kteří vyhráli, mohou dávat milence štědřejší dary, a mají proto přede mnou přednost. Vedou pak za mé peníze proti mně válku.

STAŘEC

I já jsem kdysi býval mlád.

Pijeme-li víno, starosti usínají.

PIJAN

Nech mne napít se, napít dlouze!

HOSTITEL

Považuj tuhle dobu — za pouhou slavnost:
trh, zloději a dav, hra v kostky, zábavy...

- * Scholastikos chtěl svého osla odnaučit žrát, a tak mu dlouho nic nedával. Když osel hladem zdechl, říkal scholastikos: „To jsem byl těžce potrestán! Když se už odnaučil pěkně žrát, tak zdechl.“
- * Scholastikos byl pozván na oběd, ale nevzal do úst. A když se ho jeden z pozvaných zeptal, proč nic nejí, odpověděl: „Ale aby se nezdálo, že jsem tady jen kvůli tomu, abych se najedl.“
- * Jeden občan z Kýmy chtěl navštívit svého přítele a tak na něho volal před domem jeho jménem. Když mu kdsi povídal: „Aby to zaselchl, musíš křičet silně,“ přestal přítele volat jménem a křičel: „Silně!“
- * Scholastikovi řekl jeden člověk při setkání: „Pane scholastiku, viděl jsem vás ve snu.“ Na to řekl on: „Promiň, promiň, já měl tolik práce, že jsem si toho nevšiml.“
- * Sidónskému řezníkovi kdsi povídá: „Půjč mi nůž do Smyrny.“ A ten na to: „Takový nůž nemám, aby sahal až tam.“
- * Scholastikos chtěl zjistit, jak mu to sluší, když spí. A tak se díval do zrcadla se zavřenýma očima.

ZÁLETNÍK

Včera jsem náhodou narazil na Gorgiu Eteobútada.

PIJAN / *cituje Gorgia* /

Gorgio: Poslyš, ty jeden, slíbíš, že přijdeš na hostinu, a pak to nesplníš! Budeš pykat, protože ses zachoval ošklivě. Jak bychom se byli pobavili, nasmáli a nafilosofovali! U mnoha lidí můžeš hodovat okázaleji, ale nikde tak vesele, prostě bez okolků. Zkrátka, jestli se neomluvíš, ke mně už nechod!

ZÁLETNÍK

Přátelsky mě pozdravil a pak se do mne pustil, že se u něho nenechám vidět.

PIJAN / *cituje Gorgia* /

Gorgio: Rozsudek zní: do posledního haléře mi zaplatíš výlohy, a není toho málo. Pro každého byla připravena jedna hlávka salátu, tři hlemýždi, dvě vejce, špaldová kaše s medovinou a ledem (i ten si započítáš, dokonce ze všeho nejdřív, protože roztál na míse), olivy, červená řepa, melouny, cibule a tisíc jiných neméně vzácných lahůdek. Byl bys poslouchal komiky, přednašeče aneb hráče na loutnu, nebo při mé velkorysosti, všechny najednou. Tys ale dal přednost, kdoví u koho, ústřicím, sviním dělohám, mořským ježkům a tanečnicím z gades.

ZÁLETNÍK

Chvilku jsme se spolu bavili, potom mi řekl: „Teď už proboha jdi, vykoupej se, přijď brzo ke mně a zastav se pro hetéru Aédoninu. Dal jsem připravit výbornou večeři, filé z mořských ryb a džbány mendélského vína, úplný nektar.“

SBOR

Jak je krásné víno pít,
pospolu se veselit
při pohárech s druhem druh!

STAŘEC

Kdykoli piji víno,

starosti usínají.
Co po žalu mi, po trudech
a co mi po starostech?
Smrt čeká, i když nechci jít:
nač tedy žitím bloudit?
Nuž napijme se vína,
jež nám dal krásný Bakchos!
Vždyť pijeme-li víno,
starosti usínají.

SBOR

Jakou radost, radost máme,
číš když vzhůru pozvedáme!

PIJAN

Nech mne, při všech bozích,
napít se, napít dlouze!

STAŘEC

Já dbám jen mastí vonných,
by skrápěly mé vousy;
Já dbám jen růží vonných,
by věnčily mé skráně;
já o dnešek dbám pouze:
kdo ví, s čím přijde zítřek?

STAŘEC

I já jsem kdysi býval mlád.
Tehdy však jsem se pětkrát denně nekoupal —
teď ano. Žádný plášť jsem nenosil — teď ano.
Vonnými mastmi jsem se nemazal — teď ano.
Ještě si začnu barvit vlasy, trhat chlupy.
Odpoledne se tak vleče...
Že bych se šel zase koupat? Potřetí! Co jiného...

SBOR

Víno, víno lidé pijí,
pijí ho už celé věky,
dobytek však pije z řeky —
nechať nikdy lidský chřtán
nesvlažuje vody džbán!

HOSTITEL

Považuj tuhle dobu — mluvím jenom o té,
po kterou žijem na světě — za pouhou slavnost:
trh, zloději a dav, hra v kostky, zábavy...

PIJAN

Nech mne, při všech bozích,
napít se, napít dlouze!
Já chci, chci teď zšílet!

Já nejsem vrahem,
však zpit jsa rudým vínem

a chci, chci zšílet!

STAŘEC

Kdykoli piji víno,
starosti usínají.

SBOR

Jakou radost, radost máme,
číš když vzhůru pozvedáme!

PIJAN

Nech mne napít se dlouze!
Já s číší v ruce
a na vlasech s vínky
já chci — tak chci zšílet!

STAŘEC

Já dbám jen růží vonných,
by věnčily mé skráně;

PIJAN

Nech mne, při všech bozích,
napít se, napít dlouze!

ZÁLETNÍK

Je těžké nemilovat,
je těžké milovati.

PIJAN

Nech mne napít se!
Vždyť pijeme-li víno,
starosti usínají.

HOSTITEL

Považuj tuhle dobu — mluvím jenom o té,
po kterou žijem na světě — za pouhou slavnost.

STAŘEC

Odpoledne se tak vleče...

PIJAN

Nech mne, při všech bozích, napít se!
Já chci, ó, chci teď zšílet!

STAŘEC

Že bych se šel zase koupat? Potřetí...

ZÁLETNÍK

Nic není nestálejšího než láska hetéry.

PIJAN

Při všech bozích, nech mne
napít se!

HOSTITEL

Považuj tuhle dobu za pouhou slavnost.

PIJAN

tak chci zšílet!

HOSTITEL

Trh, zloději a dav, hra v kostky, zábavy...

Nuž napijme se vína,

jež nám dal krásný Bakchos!

Vždyť pijeme-li víno,

starosti usínají.

- * Scholastikovi řekl kdosi při setkání: „Ten otrok, cos mi ho prodal, zemřel.“ „Bozi nebeští,“ pravil scholastikos, „když byl ten otrok u mě, tak nic takového neudělal.“
- * Misogyn ležel nemocný na smrt a tu mu jeho žena pravila: „Jestli umřeš, tak se oběsím.“ A on k ní vzhlédl a řekl: „Tím se mi zavděč, dokud jsem ještě naživu!“
- * Scholastikos chtěl svého osla odnaučit žrát, a tak mu dlouho nic nedával. Když osel hladem zdechl, říkal scholastikos: „To jsem byl těžce potrestán! Když se už odnaučil pěkně žrát, tak zdechl.“
- * Umřelo jedno z dvojčat. Scholastikos potkal to žijící a optal se: „To jsi mrtev ty, nebo tvůj bratr?“
- * Muž s páchnoucím dechem chtěl ukončit svůj život. Zakryl si celou hlavu a otevřel ústa.

ALLERNEQ: TABU - fotografie z představení



ADA - fotografie z představení





