

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha 2017

Anna Klimešová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
Dramatická umění
Režie-dramaturgie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SDÍLENÁ PAMĚŤ JAKO DRAMATURGICKÉ VÝCHODISKO
Reflexe procesu zkoušení inscenace „Barunka is leaving“

Anna Klimešová

Vedoucí práce:

MgA. Vladimír Novák, Ph.D

Oponent práce:

Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Datum obhajoby:

Září 2017

Přidělovaný akademický titul:

Bc.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
THEATRE FACULTY

Department of Alternative and Puppet Theatre
Bachelors' program - directing and dramaturgy

BACHELORS THESIS

SHARED MEMORY AS DRAMATURGICAL STARTING POINT
Reflexion of rehearsing proces of performance „Barunka is leaving“

Anna Klimešová

Supervisor:

MgA. Vladimír Novák, Ph.D

Opponent:

Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Date of defence:

September 2017

Allotted to the title:

Bc.

Prague 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem:

Sdílená paměť jako dramaturgické východisko

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne.....

.....

podpis studenta

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 (Souhrn):

Tato bakalářská práce se zabývá, jakým způsobem může být „sdílená paměť“ inspirací pro autorské divadlo. Práce je rozdělena na dvě hlavní části. První část práce nazvaná „Sdílená paměť jako dramaturgické východisko“ zkoumá oblasti vztahu paměti a autorského divadla. Ve druhé části práce se věnuji analýze a reflexi zkoušení bakalářské inscenace „*Barunka is leaving*“.

Klíčová slova: sdílená paměť, autorské divadlo, proces, divadelní zkouška

Abstract (Summary):

This bachelor thesis deals with the "shared memory" as inspiration for the devised theater. Thesis is divided into two main parts. The first part of the work titled "Shared memory as a dramaturgical starting point" explores the relationship between memory and devised theater. In the second part of my thesis I analyze and reflect the rehearsing process of bachelor performance "Barunka is leaving".

Keywords: shared memory, devised theater, process, rehearsal

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala za podporu a cenné připomínky
Kateřině Klimešové, Vladimírovi Novákovi, Borisovi Jedinákovi a Evě Hrubé.

Obsah

ÚVOD	1
I. SDÍLENÁ PAMĚŤ JAKO DRAMATURGICKÉ VÝCHODISKO	2
1. UMĚNÍ PAMĚTI	2
2. PAMĚŤ A DIVADLO	3
2.1. <i>Sdílená paměť</i>	4
2.2. <i>Autorské divadlo a sdílená paměť</i>	5
2.3. <i>Vlastní zkušenosti</i>	6
II. PROCES INSCENACE „BARUNKA IS LEAVING“	9
1. BOD NULA	9
2. VYTVÁŘENÍ KONCEPTU	10
2.1. <i>Výchozí vzpomínky</i>	11
2.2. <i>Vzpomínka jako spouštěč</i>	12
2.3. <i>Nositelé tématu</i>	12
2.4. <i>Ideální hrací prostor</i>	13
2.5. <i>Ztvárnění babičky a vnoučat</i>	14
2.6. <i>Jak to zní?</i>	14
3. PROCES ZKOUŠENÍ	15
3.1. <i>Zasvěcení do tématu</i>	15
3.2. <i>Trénink</i>	16
3.3. <i>Dekompozice a hledání hereckého jazyka</i>	19
3.4. <i>Otázky a kompozice</i>	366
ZÁVĚR	41
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE:	42
SEZNAM OBRÁZKŮ	44
SEZNAM PŘÍLOH	44
OBRÁZKY	45
PŘÍLOHY	48

ÚVOD

Ve své práci se zabývám tím, jakým způsobem může být lidská paměť inspirací pro divadlo. Mé otázky směřují k tomu, co to znamená sdílená paměť? Jak z ní lze čerpat? Jak se může stát východiskem pro divadelní tvorbu v rámci autorského divadla? Odpovědi na tyto otázky hledám především skrz analýzu a reflexi absolventského autorského představení „*Barunka is leaving*“, jehož hlavním zdrojem i tématem byla lidská paměť.

První část práce nazvaná „Sdílená paměť jako dramaturgické východisko“ je teoretickým úvodem do oblasti vztahu paměti a divadla. Obsahuje teoreticko – historický kontext týkající se fenoménu paměti, vysvětluji zde, co míním sdílenou pamětí a hledám vztah mezi sdílenou pamětí a autorským divadlem. V následující části popisuji některé své projekty, jejichž dramaturgickým východiskem byla sdílená paměť.

Ve druhé části práce se věnuji analýze a reflexi zkoušení absolventské inscenace „*Barunka is leaving*“.

„Veškeré psaní je svinstvo. Ti, kteří opouštějí nejasnou temnotu, aby se pokusili upřesnit cokoli z toho, co se děje v jejich mysli, jsou prasata. (...) Nemyslete si, že vám ono všechno hned pojmenuji, že vám řeknu, z kolika částí se skládá a kolik váží, že o tom začnu diskutovat a pak se v tom zamotám a ztratím, a tak nevědomky začnu myslet, a že se ono všechno osvětlí, že začne žít, že se ozdobí množstvím slov a každé z nich bude pomazáno smyslem, každé jiným, a všechna dohromady budou schopna vyjádřit postoje a odstíny nějaké velmi citlivé a pronikavé mysli.“ (1)

1) ARTAUD, Antonin, ŠERÝ, Ladislav, ed. *Texty*. Praha: Herrmann, 2003, s. 23 -24. ISBN 80-239-3490-2

I. SDÍLENÁ PAMĚŤ JAKO DRAMATURGIKÉ VÝCHODISKO

1. Umění paměti

Tajemství lidské paměti bylo tématem již ve starověku. Nestálost paměti, její proměnlivost, způsoby zapamatování a vzpomínání a celkové fungování paměti fascinovalo v průběhu historie mnoho filozofů, umělců, spisovatelů, psychologů a sociologů. Bylo vytvořeno nemálo systémů, které se snaží paměť a její procesy uchopit, zkonkrétnit a pojmenovat.

Dříve paměť zastávala poměrně podstatnější funkci než dnes. Před vynálezem písma byla lidská paměť jediný způsob, jak si zapamatovat příběhy, proslovy, historii, předávat si zkušenosti a společenskou či národní identitu. Ve starověkém Řecku bylo umění paměti neboli „*Ars memoriae*“ považováno za velmi váženou disciplínu, která stála naroveň umění rétoriky či filozofie.

Důležitost paměti popisuje Platón skrze Sokrata: „*Paměť byla darem Mnemosyné, matky Múz. Bez paměti by nikdo nemohl užívat to, co Mnemosyniny dcery vytvořily: jakýkoliv zvuk by se rozplynul, aniž by se stal součástí melodie, každé slovo verše by zmizelo dříve, než by zaznělo slovo rýmu.*“⁽²⁾ Platón přirovnává paměť k tabulce vosku, do které se otisknou naše vzpomínky: „*V našich duších je vosková hmota, u toho větší, u onoho menší, u toho z čistšího vosku, u onoho ze špinavějšího, a zde z příliš tvrdého, u některého z příliš měkkého, u některých však z náležitého.*“

I v Aristotelově výkladu je paměť spojená s otiskem, ve svém spisu „*O paměti a vzpomínání*“⁽³⁾ píše, že v naší paměti zůstávají obrazy podobné těm, které vznikají pečetními prsteny.

Diogenes z Apollónie zase předpokládal, že ukládání vzpomínek je dáno určitým rozdělením vzduchu v těle; potvrzení nacházel v pozorování, že si lidé úlevou vydechnou, když si konečně vybaví, na co se snažili vzpomenout.

Paměť je něco, co se neustále proměňuje. Vzpomínky se vytváří, ztrácí a zase vynořují odněkud z temnoty naší mysli, aniž bychom to mohli

2) PLATÓN, *Theaitétos*, překl. František Novotný, Praha 1995, s. 79. In DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 33. Kolumbus.

3) ARISTOTELÉS, *Dememoria et reminiscentia*, I, 450b. In DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 34. Kolumbus.

nějak ovlivnit. Nizozemský spisovatel Cees Nooteboom napsal, že:
„Vzpomínka je jako pes, který si lehá, kam chce.“(4)

Dodnes se mnoho vědců i umělců snaží vysvětlit, co to paměť vlastně je a jak funguje. Leonard Mlodinow, autor knihy *„Vědomí podvědomí“*(5), píše, že naše paměť je v ukládání obrazů a vzpomínek podobná paměti počítače, jen s tím rozdílem, že naše paměť postupně pozměňuje uložená data.

Toto uvažování nad pamětí jako metaforou, jako úložištěm, není nijak neobvyklé, Douwe Draaisma popisuje, že v historii byla paměť přirovnávána např. k archivu, ke knihovně, k vinnému sklepu, holubníku nebo voliére. Prostory paměti byly často odvozené od krajiny: paměť jako les, pole, mořské hlubiny, jeskyně a tak dále, jindy byly vyobrazovány jako palác, labyrint, opatství, ale i jako divadlo.(6)

2. Paměť a divadlo

Divadlo je umění, které je ze své podstaty odkázané na paměť. Herci si musí pamatovat text nebo partituru, osvětlovač si musí pamatovat, co pustit za světla, režisér, co chce po hercích apod. Divadlo vždy probíhá tady a teď, je pro něj bytostně charakteristická nestálost, pomíjivost. Je prakticky nemožné divadlo zaznamenat v jeho úplnosti. Kromě zašlých rekvizit, kostýmů, objektů, plánů, nahrávek či poznámek je paměť diváků a tvůrců to jediné, co nám po určitém představení či zkoušení zůstane. Patrice Pavis popisuje osud divadelního představení takto: *„Na někdejší událost, kterou už nelze postihnout, se během let němě ukládají nové a nové vrstvy památek a dokladů zašlé slávy, svědectví o genezi díla a jeho recepci, a inscenace se tak systematicky vytrhuje z kontextu, v němž se uskutečnila: je to rakev, v níž odpočívá mrtvola, jejíž život si už ani nedokážeme představit.“*(7)

4) NOOTEBOOM, Cees. *Rituály*, 1999, Prostor. ISBN 80-7260-020-6

5) MLODINOW, Leonard. *Vědomí podvědomí: jak naše podvědomí ovládá naše chování*. Praha: Argo, 2013. Aliter (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0909-2.

6) DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 11-12. Kolumbus. ISBN 80-204-0919-X.

7) PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003., s. 77.

Tento obraz rozkládající se existence inscenace může působit poněkud depresivně. Nicméně právě pomíjivost, živost a neustálá proměna jsou vlastnosti, které z divadla tvoří výjimečné umění. Eugenio Barba ve své eseji „Čtyři diváci“ zdůrazňuje, že pomíjivá jsou jenom představení, ne samo divadlo. Podle Barby nelze divadlo zredukovat na pouhou tradici, jako hlavního a zcela zásadního nositele paměti divadla vidí diváka nebo lépe řečeno individuální paměť jednotlivých diváků.(8) Zdenka Brandejská ve své studii „Divadlo v paměti, paměť v divadle“ píše o: „...jisté přízračnosti divadla, tedy příznačnému pocitu diváků, že to, čeho jsou při divadelním představení svědky, už dříve viděli, slyšeli, cítili či zakoušeli.“(9) Právě tento pocit společné „rezonance“ mezi jednotlivými aktéry divadelního setkání jednak společnou sdílenou paměť vytváří, jednak je jí zároveň tvořeno.

2.1. Sdílená paměť

Sdílenou paměť chápu jako síť vzpomínek, které spolu sdílí určitá skupina lidí. V odborné terminologii se objevují spíše termíny jako: kolektivní nebo historická paměť, pojmenování „sdílená“ mi však pro úvahy nad divadlem připadá výstižnější.

Sdílet může také znamenat předat nebo podělit se, zkrátka komunikovat. Význam slova v sobě zahrnuje příležitost k setkání. Toto setkání může být sdílením dobré nálady, napětí, nadšení, ale i únavy, odporu, pocitů trapna a mnoha dalšího. Tato setkání mohou vznikat náhodně, narazím na někoho v hospodě a sdílíme spolu zážitky, historky, společné vzpomínky, může ale probíhat i v hledišti nebo během zkoušení mezi tvůrci inscenace.

Divadlo jednak sdílenou paměť tvoří, svým událostním charakterem, ale zároveň z ní čerpá. Existuje bezpočet divadelních her, které zpracovávají prapříběhy, mýty, historické události, ale i mnoho divadelních scénářů nebo skic, které vycházejí ze svědectví určité události a jsou autorskou výpovědí.

8) BARBA, Eugenio. Quatre spectateurs (Čtyři diváci), program Talabot, překlad Anna a Jan Pilátovy. In PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie. s. 490, Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo.

9) BRANDEJSKÁ, Zdeňka. Divadlo v paměti, paměť v divadle: teoretické aspekty vztahu. Disk, 2005, č. 14, s. 109

Jedním z revolučních představení, které pokládá základ celému odvětví dokumentárního divadla, je dramatické oratorium Petera Weisse nazvané „Přelíčení“ (1965), které je rekonstrukcí života ve vyhlazovacím táboře.

Jeanette R. Malkinová v knize „*Memory-Theater and Postmodern Drama*“ (10) popisuje dvě linie, kterými se drama (či obecněji divadlo) zabývající se otázkami paměti ubírá: jedna z nich se tematicky zaměřuje na minulost, ať už se na ni vzpomíná nebo zapomíná, a druhá zkoumá vlastnosti, mechanismy a procesy paměti a nahlíží na ně jako na inspiraci k uvažování o struktuře a různých narativních postupech. Tyto postupy se samozřejmě netýkají pouze divadla, inspiruje se jimi často i film (např. „*Memento*“, režie Christopher Nolan) nebo výtvarné umění (např. instalace Evy Koťátkové).

Vlastnosti paměti, jako je unikavost, nelineárnost, fragmentárnost či pomíjivost, přímo vybízejí k dekonstrukci tradičního vyprávění. „*Obrazy, události a děje, které paměť zpracovala, si zpravidla nenárokují pravdivost, nemusejí kopírovat realitu, a tudíž nevyžadují realistické zobrazení, nýbrž jsou naopak otevřené experimentu.*“ (11)

Právě takové uvažování nad pamětí poskytuje, dle mého názoru, inspirativní tvůrčí plochu pro autorské divadlo.

2.2. Autorské divadlo a sdílená paměť

Paměť jiných lidí mě vždy fascinovala, ať už se jednalo o rodinné vzpomínky a historky, nebo paměť jiných lidí, určitého místa, budov či krajiny. Je pro mě zajímavá konfrontace s osobním dokumentem, který může být motorem či inspirací k divadelní tvorbě. Jako autorský chápu kolektivní proces, který vychází z tématu, jenž je svým způsobem všem tvůrcům osobní a blízký. Toto téma pak podléhá společnému procesu hledání, ve kterém často na počátku neexistuje pevná stavba, struktura nebo definovaný obsah. David Williams tento postup popsal jako proces,

10) MALKIN, Jeanette R. *Memory-theater and postmodern drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1999. ISBN 0472110373. In BRANDEJSKÁ, Z. *Divadlo v paměti, paměť v divadle: teoretické aspekty vztahu*. Disk, 2005, s. 110, č. 14

11) BRANDEJSKÁ, Zdeňka. *Divadlo v paměti, paměť v divadle: teoretické aspekty vztahu*. Disk, 2005, č. 14, s. 111

kdy se tvůrce „snaží najít tvar věci, o které si myslí, že po ní pátrá, zatímco vlastně moc neví, co skutečně hledá.“(12)

Zdeněk Hořínek popisuje inscenační proces autorského divadla, takto: „...směřuje od zmatku, nejasnosti, problematičnosti k postupnému, byť nikdy úplnému zvládnutí, ujasnění, řešení, poznání. Smysl není nikdy dán předem, ke smyslu se spěje s vědomím toho, že nikdy nic není vyřešeno beze zbytku a s konečnou platností: vždy zůstává něco nezodpovězeného, vždy zůstává něco jako úkol pro aktivního partnera na druhé straně divadelní rampy – pro diváka. Inscenace není uzavřenou subjektivní výpovědí jediného autora, ale otevřenou kolektivní výpovědí.“(13)

Součástí autorské tvorby je podle mého názoru i hledání nových postupů, které nejlépe vystihují danou konstelaci tvůrčího týmu. Synne K. Behrndt, ve své studii „*Dramaturg jako spolutvůrce: proces a blízkost*“, vyžaduje alternativní přístup k vytvoření určitého postupu: „*Dramaturgie nevyvěrá z predeterminovaného plánování, ale prostřednictvím promyšlené ohleduplnosti a bdělosti ke všemu, co se v prostoru zkušebny uskuteční. Když je váš výchozí bod od samotného počátku velmi otevřený, každé gesto, poznámka, pohyb, atmosféra nebo improvizace může nabídnout klíč k tomu, kde a jak práci započít. Vše je otázkou pečlivého pozorování každého detailu, který se během zkoušek může odehrát, a rozlišení, zda tento prvek má vhodný potenciál, či nikoli. Tento pozorovací proces nevyžaduje odstup a odtažitost, ale spíše intimitu a blízkost. V průběhu zkoušení je třeba se spolehnout na svou paměť.*“ (14)

2.3. Vlastní zkušenosti

Autorské divadlo, které vychází ze sdílené paměti, mi bylo vždy blízké. Velká část projektů, které jsem dělala nebo na kterých jsem spolupracovala, se týkala sdílené paměti.

12) TURNER, Cathy & BEHRNDT, Synne. *Dramaturgy and Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (2008), s. 170-171

13) HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012., s. 124. ISBN 978-80-7460-026-5.

14) BEHRNDT, Synne. *Dramaturg jako spolutvůrce: proces a blízkost*, překlad: Kateřina Jenčová Hipská, vyšlo v rámci Pražského Quadriennale, s. 5

V Horním Maršově, kde jsem vyrůstala, mě tato fascinace přivedla k organizaci kulturně komunitního festivalu, který se v různých obměnách koná již sedmý rok. V rámci festivalu vzniklo několik divadelních představení.

V roce 2013 jsem u příležitosti znovuotevření zrekonstruované fary vytvořila spolu s dvaceti místními obyvateli čtyřicetiminutovou smyslovou prohlídku DOJEM po faře a okolním areálu včetně renesančního kostela. Prohlídka byla částečně inspirována příběhy z místních kronik, vzpomínkami některých pamětníků či dělníků, kteří pracovali na rekonstrukci fary, i nalezenými zápisky farářů nebo jiných bývalých obyvatel fary.

V jiném projektu s názvem „*Otevřená ulice*“ jsme vytvořili v rámci dvou let dvě představení, kdy text vždy vycházel ze vzpomínání místních obyvatel. K oběma projektům jsem napsala scénář a dělala dramaturgii, o režii jsem požádala Vítězslava Větrovce. Prvním tématem byl příběh hlavní ulice, osudy jednotlivých domů a lidí v průběhu historie, od normalizační tvrdé přeměny cesty lemované stromořadím na širokou dvouproudou silnici s dvěma odstavnými pruhy.

V druhém ročníku „*Otevřená ulice*“ mě zajímalo, za jakých okolností se lidé do Horního Maršova dostali, co je sem vedlo a proč zde zůstali. Scénář vznikl mimo jiné na základě autentických zápisů občanů i návštěvníků Horního Maršova, kteří během jednoho měsíce mohli své vzpomínky, dojmy a postřehy zaznamenávat na osm tabulí rozmístěných po obci.

V rámci studia na DAMU jsme s Ninou Jacques, Vendulou Bělochovou a Vendulou Guha z FAMU vytvářeli projekt s pracovním názvem „*Karlovka*“. Zajímal nás biorytmus Karlovy ulice, jedné z nejkomerčnějších ulic v Praze a zároveň ulice, kudy každý den chodíme do školy. Podnikly jsme čtyřadvacetihodinové pozorování ulice a průzkum, který zahrnoval nejrozličnější rozhovory s prodejci i pravidelnými návštěvníky ulice a dokumentoval dění na ulici. V rámci pozorování jsme vše, co jsme viděly, zapisovaly na psacím stroji a Vendula vše zakreslovala na dlouhý arch papíru. Výsledek sledování byl vystaven.

V druhém ročníku studia na DAMU vzniklo představení „*Ifigenie*“, které bylo postavené na zadání zpracování obrazu z kompilace antických textů. Z postavy Ifigenie nám vyšlo téma rodinných tlaků, představ o tom,

co by dítě mělo a nemělo dělat. Toto téma jsme zasadili do prostředí oslavy narozenin, na které se sejde celá rodina. Kromě jednoho antického monologu jsme použili autorské texty herců, které vycházely z jejich vlastních zkušeností a vzpomínek na podobné situace.

Ačkoliv tyto příklady mají různou divadelní formu, některé z nich více inklinují až k formě happeningu nebo performance, jiné jsou více divadelní, jejich společným rysem je, že nacházejí určité kořeny v dokumentu, lidské paměti, ve zkušenosti, a zároveň vznikají autorsky, často se text formuje v průběhu tvorby inscenace a do jeho podoby zasahují všichni tvůrci představení. Zatím poslední a nejzásadnější inscenací, které věnuji celou druhou kapitolu své bakalářské práce je moje absolventská inscenace „*Barunka is leaving*“.

II. PROCES INSCENACE „BARUNKA IS LEAVING“

Pokusím se tu reflektovat něco, co je velmi subjektivní a subtilní. Pokusím se zde popsat, jakým způsobem pro nás byla „sdílená paměť“ východiskem. Vzpomínám na všechny důležité momenty, které utvářely inscenaci „*Barunka is leaving*“ a které byly pro mě a celkový proces nejdůležitější. Nejzásadněji vnímám rozhodnutí, která provázejí jednotlivé fáze zkoušení a hledání.

1. Bod nula

Celá idea představení vzešla z tématu ztráty paměti, na které jsme narazili především skrz osobní zážitek s mojí babičkou. Vyprávěla jsem dramaturgovi inscenace Borisovi Jedinákovi o své babičce a jejích občasných výpadcích paměti. Babička jako většina starších lidí si někdy nepamatuje, jestli se vás už na něco ptala, a tak raději předem trpce oznamuje: „Asi jsem ti to už říkala, nevím.“ Pamatuje si mnoho maličností a detailů z dávné minulosti, když jde ale o krátkodobou paměť, je to složitější.

Představa, že se člověk postupně přestává orientovat v čase a realitě, mě vždy děsila. S úzkostí jsem si představovala situaci člověka, který odejde ze svého bytu a cestou zapomene, odkud vlastně vyšel a kam se má vrátit. Co pak?

Paměť vnímám jako něco zcela stěžejního. Určuje to, co umíme, co chceme, proč to chceme, co děláme, a především kdo jsme. V hlavě nosíme spoustu čísel a informací – data narození, čísla bot, domů, rodná čísla, telefonní čísla, bankovní účty, hesla, adresy, recepty na vaření, písně, vtipy, první pusy, první knihy, první cigarety, první strachy, zklamání, jména přátel, cesty, zápasy, všelijaké vzpomínky atd. Co se stane, když všechno tohle z ničeho nic zmizí a stane se mlhou, pouhým Ebbinghausovým nesmyslným seznamem slabik: bes dek fel gup huf jeik mek.

Téma ztráty paměti je pro mě stejně tak tématem ztráty identity a otázkou toho, co naši identitu vůbec určuje. V knize Patricka Modiana, „*Ullice temných krámků*“ se Guy Roland, muž, který ztratil paměť, snaží rekonstruovat svou minulost. Guy se záměrně setkává s různými lidmi, kteří by mohli být vodítkem k jeho minulosti, a pouští se s nimi do řeči. Je rafinovaný a nikdy nikomu neprozradí, že si nic nepamatuje, že neví, kdo je. Bere na sebe nové identity, vydává se za bratrance nebo dávného

přítele. Často se dostane do situace, kdy se mluví o někom, kdo by eventuálně mohl být on. A on si vždy představuje, kdo byl a jak prožil svůj život, jestli bylo tohle jeho dětství a jeho činy, nebo dětství a činy někoho jiného. V knize je také postava „muže z pláží“. Ten muž se objevuje na každé skupinové fotografii nejrůznějších pláží. Všichni znají jeho tvář, ale nikdo neví, kdo to vlastně je. Familiární, a přece neznámá tvář někde v pozadí fotografií, která se z nich jednoho dne prostě vytratí a nikdo se nestará, co se stalo s člověkem, jemuž patřila.

Tyto úvahy mě vedly k otázkám, zda by šlo na divadle vytvořit obraz lidského osudu z pohledu útržků vzpomínek. Jak lze na divadle zobrazit téma paměti a její ztráty? Jak nejlépe zhmotnit obraz rozpadající se představy světa, rozpadající se identity? Začalo nás zajímat, jak lze na divadle reprodukovat a reinkarnovat vzpomínku. Chtěli jsme prozkoumat, jakým způsobem lze v divadle experimentovat s principy, na kterých funguje lidská paměť – mapy paměti, prostorová paměť, fotografická paměť, mechanismy učení, cvičení paměti, cyklické opakování něčeho, co už se událo, nestálost vzpomínky a její proměny apod. Fascinovala nás fragmentárnost paměti, její nekauzálnost, nepřiběhovost. Chtěli jsme použít principy kompozice a dekompozice. Rozložení jednotlivých aspektů vzpomínky. Lákalo nás hrát si s variací jedné konkrétní situace z různých úhlů pohledu. Chtěli jsme, aby divák byl v pozici někoho, kdo pátrá, skládá, loví v paměti, porovnává, reprodukuje a ptá se. Měl by zažít podobný pocit, jaký zažívá pozorovatel detektivního příběhu, ale v mnohem intimnější a subtilnější podobě. Náš ideální divák by měl fyzicky pocítit vzpomínku.

Tímto způsobem by však bylo možné vytvořit velké množství zcela různých inscenací, věděli jsme, že musíme téma zúžit a fokusovat. Před tímto rozhodnutím jsme ale měli potřebu oblast paměti co nejvíc prozkoumat.

2. Vytváření konceptu

V první řadě jsme udělali velkou rešerši ohledně našeho tématu. Byli jsme utopeni v hromadě knih (Vědomí konce od Juliana Barnes, Vědomí a nevědomí, Marcel Proust, Hledání ztraceného času, Oliver Sacks, Umberto Eco ad.), shromažďovali jsme různé texty, obrázky, fotky, sbírali jsme audio materiál, rozhovory z návštěv a rodinných setkání. Zásadní otázkou pro nás

bylo rozhodnout, co bude výchozím textovým a obrazovým materiálem pro celé představení, o čem to budeme hrát a proč.

Kladli jsme si otázku, co to jsou vlastně vzpomínky a kde a jak je vyobrazit. V této fázi úvah jsme ke spolupráci přizvali i scénografy Kláru Flekovou a Mikoláše Ziku a pustili jsme se do příprav celé koncepce.

Museli jsme s konečnou platností rozhodnout: O čem chceme hrát? Jak? Co je výchozí situace pro herce i diváky? A kde se to bude odehrávat?

2.1 Výchozí vzpomínky

Naše uvažování nás nakonec vrátilo zpět k postavě babičky. Rozhodli jsme se vytvořit autorskou inscenaci, která bude vycházet z kostry několika společných vzpomínek mé babičky a dědy. Naším cílem nebylo vytvořit chronologický příběh vztahu, ale spíš jakousi síť paměti, která mapuje vzpomínky na vztah k někomu druhému. Inscenace měla být niternou analýzou, křehkou esejí o vlastních vzpomínkách a pomíjivosti paměti a o strachu z její ztráty.

Texty měly formu dialogu, které vznikaly jako přepisy reálných rozhovorů z návštěv, ale i jako původní texty pouze inspirované určitou událostí. Tyto texty byly pouze výchozím materiálem. Celkový divadelní scénář měl vznikat až během představení. Naším cílem bylo prozkoumat téma i s herci a prostřednictvím montáže teprve skládat strukturu inscenace. Abychom se ve veškerém nasbíraném textovém a obrazovém materiálu lépe orientovali, vytvořili jsme si čtyři základní linie:

1. Babička – vzpomínky babičky a dědy, střepy různých asociací, obrazů a situací.
2. Autorská – vzpomínky herců, jejich vztah k paměti a zapomínání, vzpomínky na babičku, obraz nás samých v budoucnosti a minulosti.
3. Vědecká – vědecké texty o mechanismech paměti, zapomínání a cvičení paměti.
4. Společenská – sdílená paměť, paměť diváků, téma ztráty paměti v širším společenském kontextu.

2.2 Vzpomínka jako spouštěč

Paměť má neuvěřitelnou vlastnost asociativnosti. Nejdůležitějšími asociačními zákony jsou podobnost, kontrast, dotyk v čase a prostoru a princip kauzality. Každý zná moment, kdy vyjde ven před dům a ve vzduchu je cítit něco, co vás okamžitě vrátí do určitého místa nebo období vašeho života. Jindy zaslechnete znělku z večerníčka nebo ochutnáte droždí a hned vám před očima naskočí nejedna situace z mateřské školky.

Chtěli jsme, aby všechny vzpomínky, které vybereme jako výchozí body pro jednotlivé obrazy zkoušení, fungovaly zároveň jako spouštěč vzpomínání i pro diváka. Měly to být vzpomínky, které byly jakýmsi průsečíkem. Takové, které mohli diváci s herci sdílet, které sami měli či znali, takové, které mohly být sdílenou pamětí. Měly to být vzpomínky výrazné, ale nemusely být nijak výrazně dramatické. Z původních devíti jsme nakonec vybrali tyto čtyři:

- 1) Setkání na tělocviku
- 2) Les (Setkání s divočkou)
- 3) Ples (První tanec)
- 4) Moře (Vlny)

2.3. Nositelé tématu

Jako ústřední postavy jsme si zvolili babičku a vnoučata. Zajímalo nás pracovat s mezigeneračním, rodinným poutem, které nutně souvisí s našimi kořeny. S otázkami: Kdo jsem? Co vím o svých předcích? Jak se k nim váží? Postava babičky pro nás byla symbolem, bránou k úvaze nad pamětí, nositelem vzpomínek i zapomínání. Její postava byla archetypem a měla v sobě mísit jak mou babičku, tak babičky herců, diváků, potažmo nést v sobě obraz nás samotných v budoucnosti.

Stejně tak postavy vnoučat měly svou vlastní funkci. Vnoučata byla někým, kdo babiččinu paměť rozzívá, reprodukuje, je zvědavým tazatelem, posluchačem.

2.4. Ideální hrací prostor

Bylo velmi výhodné, že jsme se scénografy spolupracovali už od samého začátku procesu. Mohli jsme tak pečlivě hledat nejvhodnější prostor, který by byl natolik otevřený, aby dal otevřenost budoucímu zkoušení, a zároveň natolik konkrétní, aby mohl inscenaci jasně vymezit.

Hledali jsme prostor, který by mohl být tzv. mentálním prostorem – vnitřním duševním obrazem paměti. Bylo pro nás důležité, aby to byl prostor variabilní, aby ho herci mohli různě přestavovat, aby korespondoval s tekutostí paměti a mohl se případně rozpadat.

Na kanálu Youtube jsem na samém počátku narazila na malý úsek z filmu „Babička“. Je tam situace, kdy vnučka Barunka odjíždí ze Starého bělidla a loučí se s celou rodinou. Kamera sleduje Barunku (Libuši Šafránkovou), která postupně obejmě sourozence, pana Proška, Terezku i babičku. Za zvuku dojemné hudby pod taktovkou Luboše Fišera nasedá do kočáru, kterým se chystá odjet. Barunka se ale na poslední chvíli rozhodne vrátit zpátky, jako by na něco zapomněla, běží a objímá babičku se slovy „Babičko, já se vrátím“, hudba vrcholí, babička v objetí odpoví: „A nezapomeň!“ a se slzami v očích pozoruje, jak kočár s Barunkou odjíždí.

Toto několikaminutové video se stalo inspirací nejen pro název celé inscenace, ale i k nalezení výchozí situace, která nám výrazně pomohla v uvažování nad prostorovým konceptem.

Uvědomili jsme si, že věta „A nezapomeň!“ může být jakýmsi varováním, upozorněním, silnou prosbou, ale i každodenním prohlášením, např. „A nezapomeň koupit housky“. Přišlo nám důležité, aby zapomínání nepůsobilo jako něco patologického, ale něco, co se může přihodit úplně každému. V našem případě babičce i vnučce. Jejich vztah byl pro nás stěžejní. Nad situací jsme začali přemýšlet jako nad návštěvou u babičky. Každý příchozí divák měl být jakoby další „vnučkou Barunkou“, která přichází na návštěvu do babiččina bytu.

Babiččin byt byl prostorem, ve kterém se skrývají dávné vzpomínky, ve kterém se ozývá minulost, prostorem drolící se mysli. Je to místo, ve kterém se setkáme s babiččinou i naší pamětí. Všichni jsou hosté a rozžívá se mezi nimi svět, ve kterém se konfrontuje mládí se stářím, přítomnost s minulostí.

Scéna se skládala z prvního, reálnějšího prostoru babiččina bytu, který byl napojený přímo na elevaci a do kterého jsme zvali diváky. Druhý prostor, umístěný za bytem, byl prázdný a představoval snivější prostor vzpomínek. Toto rozložení nám umožňovalo pohybovat se ve dvou časových realitách, v přítomnosti a v minulosti, a poskytovalo správné podmínky pro hru.

2.5. Ztvárnění babičky a vnoučat

Od začátku jsme věděli, že chceme, aby představení bylo autorské a herci do něj vstupovali vlastními zkušenostmi, aby o paměti vyprávěli oni. Měli být jakousi masou, jakýmisi vypravěči, novodobým chórem, jakousi kolektivní postavou.

Postavu babičky jsme se rozhodli ztvárnit pomocí kostýmu a dřevěné masky s šátkem, který zakrýval vlasy. Masky byla pro postavu babičky ideální, protože z ní dokázala vytvořit archetyp. Zároveň vyřešila naši obavu, aby se ztvárnění babičky dvacetiletými herci nestalo karikaturou. Navíc si ji mohl nasadit kdokoliv, v její roli se mohli herci střídat a vtisknout její postavě větší plastičnost.

Maska s sebou však nesla i svá omezení, došlo nám, že postava babičky nebude moct mluvit, nebylo by ji prostě rozumět. Ještě během zkoušení jsme si mysleli, že babička bude mluvit z magnetofonové pásky. Přišlo nám to výhodné i z toho důvodu, že záznam měl určitou patinu, dalo se s ním manipulovat, byl to materiál, který byl zároveň pamětí, materiál, který by se dal zároveň zničit. Nicméně během zkoušení se ukázalo, že je to technicky velmi komplikované a že to navíc velmi zpomaluje rytmus celé hry, že je to zkrátka navíc. Hlas babičky nakonec vytvářela jedna z vnuček Andrea Berecková, která nám její vzpomínky zprostředkovávala.

2.6. Jak to zní?

To byla další otázka, kterou jsme si kladli ještě před začátkem zkoušení. Věděli jsme, že hudba a zvukovost pro nás bude v inscenaci velmi důležitým prvkem. Nejen proto, že ročník, se kterým jsme se chystali představení nazkoušet, je velmi hudebně nadaný, čehož jsme chtěli využít, ale co bylo důležitější, považovali jsme hudbu za jeden ze základních spouštěčů vzpomínek.

Hudba má tu moc, že dokáže v lidech vyvolat velmi silné emoce a evokovat vzpomínky, dokonce se používá v rámci různých paměťových cvičení nebo terapie, když se mají lidé rozpomenout.

K hudební spolupráci jsme oslovili Vratislava Šrámka, který měl velmi dobré nápady a cenné poznámky (nejen k hudbě) v průběhu celého zkoušení. Domluvili jsme se, že budeme pracovat s jedním hudebním motivem, který by se v různých variantách obměňoval a vracel. Tyto motivy nakonec byly dva, jeden Fišerův motiv z babičky a druhým byla píseň „*Snad byl to stín*“.

Kromě hudby nám šlo i o jednotlivé zvuky inscenace. V průběhu zkoušení jsme se chystali prozkoumávat, jak se může určitá vzpomínka i babiččin byt rozeznít.

V tento moment jsme byli připraveni začít zkoušet a ověřovat, či vyvracet naše u stolu vymyšlené teorie a nápady.

3. Proces zkoušení

Proces zkoušení by se dal rozdělit do několika fází. Nejprve jsme potřebovali do tématu zasvětit herce a sladit herecký tým. Pak jsme začali prozkoumávat jednotlivé obrazy, herecký styl a jazyk inscenace. V závěrečné fázi jsme museli veškerý materiál podrobit výběru, kompozici a fixaci.

3.1. Zasvěcení do tématu

V rámci prvních setkání jsme hercům představili naše téma, základní vzpomínky a prostorový koncept. Chtěli jsme, aby se herci do tématu co nejvíce ponořili. Zkoušení jsme zahájili debatou nad tématem ztráty paměti a čtením textových inspiračních materiálů (texty sepsaných vzpomínek, odborné texty o paměti apod.) Součástí této brainstormingové části byla i beseda s paní Martou Hájkovou, která se věnuje cvičení paměti pro seniory.

V této fázi dostali herci několik zadání:

Zapište tři své vzpomínky jako recept na vaření. Jednu jako hlavní chod, druhou jako polévku a třetí jako dezert. Témata vzpomínek jsou: ples, první láska a nejstrašidelnější vzpomínka.

Toto zadání posloužilo k otevření debaty o vlastnostech naší paměti a umožnilo nám specifický zápis vzpomínky. (příloha č. 1) Právě rozložení vzpomínky do jednotlivých ingrediencí (fragmentů) nám poskytlo zajímavý textový materiál, který nám dále posloužil jako inspirace pro zvolené rekvizity, materiál či zvuk jednotlivých scénických obrazů (např. LES).

V jiných zadáních měli herci popsat svou zkušenost se zapomínáním:

Vyberte dvě situace: první, kdy jsem na něco důležitého zapomněl; druhou, kdy jsem někým byl zapomenut, a oboje zapište. Jednou jako co nejsubjektivnější monolog, jednou jako věcnou rekonstrukci (s důrazem na detaily, fakta, popis situace).

V druhé fázi debat jsme se přesunuli k tématu návštěvy u babičky. Jedno ze zadání bylo:

Vytvořte detailní popis průběhu návštěvy u babičky. První popis z návštěvy dnes a druhý z dětství. Každá návštěva má svůj vlastní rituál, něco, co se opakuje a je bytostně spjaté s vaší babičkou či vaším dědou. (Vítání, věty, předměty – miska se sladkostmi, rady, loučení apod.) Budte v popisu co nejvíc konkrétní, struční a detailní. (příloha č. 2)

Tyto texty nám v pozdější fázi zkoušení posloužili jako východisko pro zadání hereckých akcí a improvizací.

3.2. Trénink

Již od začátku jsme věděli, že chceme, aby herci vytvářeli vnučata a zároveň zhmotňovali babiččiny vzpomínky a vstupovali do různých rolí. Ve vzpomínkách často tvořili jakýsi sbor (třída na tělocviku, orchestr v lese, tanečníci na plese apod.), ale i kolektivní postavu (mladá babička a děda) Taková skupinová práce vyžadovala velkou dávku koncentrace a pozornosti.

První zkoušky se tedy skládaly z tréninku, který měl napomoci společnému bytí na jevišti, celkové důvěře, energii i aktivizaci těla.

Pro jednotlivá zadání cvičení jsem čerpala inspiraci jak z vlastních zkušeností, z různých absolvovaných workshopů, tak tréninkových metod a cvičení Michaila Čechova (*O herecké technice*), Keitha Johnstona

(*Improvizace a divadlo*), Anne Bogart a Tiny Landau (*The Viewpoints Book*), Petera Brooka (*Pohyblivý bod*) či *Slovníku divadelní antropologie*.

Nutnost tréninku, aktivizace a naladění skupiny před každou zkouškou se mi velmi osvědčila a považuji ji za samozřejmost. Tyto tréninky probíhaly po čas celého zkoušení vždy na začátku zkoušky prvních 60–90 minut, postupně se v jejich vedení střídali i herci, kteří přinášeli svá vlastní cvičení.

Pro představu uvádím několik cvičení, která nás provázela celým zkoušením:

1. Naladění a prostorové vnímání

Kde stojí...?

Skupina chodí po prostoru. Každý musí mít přehled, kde kdo je. V momentě, kdy zazní: „Stop zavřete oči, kde stojí...“, jmenujete někoho ze skupiny a všichni musí se zavřenýma očima ukázat, kde si myslí, že ten dotyčný stojí.

2. Koncentrace

Rušička

Jeden z herců stojí a musí opakovat pohyby, které dělá před ním herec A, k tomu odpovídat ihned na otázky, které mu pokládá herec B a do toho zpívat píseň, kterou mu zpívá herec C.

Otočky v kruhu

Skupina stojí v kruhu. Herci se rozejdou jedním směrem stejnou rychlostí. Poté se jim zadávají úkoly. Skupina musí ve stejnou chvíli změnit směr, ve stejnou chvíli vyskočit nebo se zastavit. Pokud se vše daří, začneme od začátku. Nyní musí herci společně udělat 12 otoček, 8 zastavení a 4 výskoky. Pokud má někdo pocit, že vše vykonal, může z kruhu vystoupit.

2. Energie a pohotovost

Různé energie pohybu po prostoru

Měníte energie chůze – např. ostrá, žele, žiletka. Postupně se přidává právo společného zastavení, sedu a společné rychlosti. Vždy, když jeden ze skupiny změní podmínky, měli by je změnit i ostatní. Druhou variantou je, že se mění materiál v těle (tělo plné kamenů, písku atd.).

Tygr

Ať zrovna probíhá na scéně cokoliv, pokaždé když se řekne tygr, musí se energie všech na jevišti změnit v energii tygra, dravou, pohotovou, živou.

Centrum

Skupina stojí ve dvojicích u zdi. Jeden stojí vepředu a druhý ho drží zezadu za pánev. První se snaží dostat na druhou stranu místnosti, druhý se ho snaží udržet na této straně. Důležité je, aby ten, co chce jít kupředu, šel dopředu pánví.

3. Kontakt a důvěra

Skoky

Skupina stojí po dvojicích naproti sobě a skáčou na sebe. Hledají různé způsoby. To samé, ale v prostoru a za chůze.

Strom

Ve dvojicích. Jeden vytváří oporu a druhý se o něj opírá vahou, přenáší těžiště na různé části těla, může po druhém i vyšplhat nahoru.

4. Improvizace

Pojďme...! Ano!

Ve skupině vždy někdo něco navrhne slovy: např. Pojďme se všichni podívat z okna. A celá skupina musí odpovědět: Ano! A udělat to.

Pokyny

Člověk si dává pokyny, co má udělat na jevišti. Nejprve nahlas a pak pro sebe v duchu.

Stopovaná

Dva herci jdou do prostoru, začne volná improvizace, vycházející z libovolného pohybu. Tuto improvizaci může kdykoliv někdo stopnout a vyměnit si s někým pozici nebo přidat postavu.

3.3. Dekompozice a hledání hereckého jazyka

Ve druhé fázi zkoušení jsme tematizovali a prozkoumávali konkrétní obrazy, elementy, situace, které bychom později zkomponovali dohromady.

Myslím, že dobře tuto fázi zkoušení vystihují slova režiséra Eugenia Barby: „...bez úvodní dekompozice se nemůžeme hnout z místa; když nemáme prvky, které bychom pak mohli spojovat do určitých relací, kompozice je vyloučená, nemůžeme postupovat – metodou zkoušek a omylů – kupředu. Pokud jde o práci na „materii“ představení, je to samozřejmé. Proces dospívání k závěrečné jednotě, v níž už se nedají rozpoznat různé úrovně a jednotlivé části, začíná přece právě rozkladem na jednotlivé elementy (scény, sekvence, minisekvence) a diferenciací úrovní (jednání herce, vzájemných vztahů, akcí fyzických a hlasových, času a prostoru představení, vizuální a zvukové montáže).“(15)

V první řadě bylo nejdůležitější prozkoumat možnosti babiččina bytu a vzpomínkového prostoru, pojetí vzpomínek a jejich principy spouštění, principy dekonstrukce vzpomínky a způsoby, jak sami herci mohou o tématu ztráty paměti vyprávět na jevišti. V obecné rovině jsme potřebovali nalézt vzájemné vztahy a divadelní (herní) principy, na kterých bude svět naší inscenace fungovat. Variovali jsme nejrůznější zadání, improvizovali a v rámci mnohahodinového hledání jsme metodou zkoušek a omylů mířili k výslednému představení.

A) Objevování babiččina bytu

Babiččin obývací pokoj byl sestaven ze základních komponentů: ušák, skříň s vitrínou, sporák, televize, stůl na vaření, lednice, dvě stojací lampy, velký podlouhlý stůl s židlemi, který zasahoval až do diváků, lampa nad stolem, rádio a další drobné rekvizity. Prostor byl specifický tím, že byl součástí celé elevace. Všichni diváci tedy jako by seděli přímo v babiččině bytě, někteří dokonce i u stolu. Inspiraci pro vybavení bytu jsme čerpali jak

15) BARBA, Eugenio. *Quatre spectateurs (Čtyři diváci)*, program Talabot, překlad Anna a Jan Pilátovy. In PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. s. 493. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo.

z textů herců, tak během zkoušení.

Například v jednom hereckém zadání měl herec v prázdném prostoru jakoby procházet bytem své babičky a dědy a popisovat, co vidí, kudy prochází a co zde obvykle dělá nebo dělal v dětství. Toto cvičení vycházelo z metody loci, což je mnemotechnická metoda sloužící k zapamatování více pojmů. (16) Poté jsme návštěvu opakovali, ale pouze s fyzickými akcemi, ze kterých postupně vznikala partitura, kterou bylo možné opakovat a variovat.

Tyto improvizace byly navíc zdrojem pro konkrétní fyzické akce v bytě, se kterými jsme dál pracovali:

Akce vnoučat:

Myje si ruce mýdlem, prohlíží si pohlednice a fotky, utírá nádobí, mlsá, převléká se do věcí na „lítačku“, sleduje televizi, zpívá, loupe jablka, ověšuje se šperky, utíká před vařečkou...

Akce Babičky:

Maže si ruce Indulonou, drží růženec a modlí se, vaří, krájí, loupe jablka, luští křížovku, balí věci s sebou do igelitových pytlíků, utírá si ruce, pouští rádio...

Jednotlivé improvizace měly různé obměny zadání, experimentovali jsme například i s ozvučením prostoru babiččina bytu a hledali jsme zvuky, které tam můžeme slyšet. V jedné improvizaci například pracovala Eliška Hanušová s již hotovou partiturou pěti pohybů z návštěvy u babičky. Jednotlivé pohyby se vázaly ke konkrétním místům v prostoru. Tyto akce se měly neustále opakovat a ostatní herci pro ně vytvářeli zvukový podklad s předměty z babiččina bytu – např. šálky na kávu, časopisy, kráječ na knedlíky, vysavač, cukr, mouka, příbory, jablka, talíře, fotoalbum, šperkovnice atd.

16) Tuto metodu jsme použili i pro reálné zprostředkování pocitu zapomínání, které zůstalo spíše zajímavým výzkumem schopnosti vlastní paměti, protože do inscenace se nakonec nedostalo. Herec měl do pomyslného prostoru uložit patnáct objektů, vět nebo pocitů, které mu nadiktovali ostatní. Pak měl prostorem znovu projít a všechny najít a vyjmenovat.

Byt jsme postupně zaplňovali těmito drobnými předměty. Nechtěli jsme ho přeplnit, ale šlo nám o to vytvořit jakýsi ideální arzenál předmětů, se kterými budeme v představení pracovat.

Jedno z dalších zadání, které zkoumalo, jak může byt ožít, byla sólo improvizace. Herec měl vstoupit do bytu a udělat nejkrásnější, nejstrašidelnější, nejnudnější, nejabsurdnější, nejpravděpodobnější, nejšilenější nebo nejtišší věc s využitím materiálů nebo předmětů v bytě. Jiná zase: *Přicházíš do bytu, všechno, co vidíš, jako bys viděl poprvé, nevíš, k čemu to slouží, snažíš se na to přijít.* Tímto způsobem jsme se snažili objevit nejrůznější možnosti, jak využít obrazový potenciál bytu, hledali jsme nerealistické obrazy v bytě, překvapující momenty, které prostor mohli nabídnout. Toto zadání jsme pak opakovali ještě s maskou.

B) Hledání babičky – práce s maskou

Další velkou otázkou pro nás bylo, jak bude fungovat maska babičky. Objevovali jsme, jak babička chodí, jak manipuluje s věcmi. Hledali jsme, jak může maska interagovat s vnuky, ale i s diváky. Hledali jsme způsoby, jak si herci mohou masku a kostým babičky předávat, neboť veškeré předávání masky trvalo poměrně dlouho.

Začali jsme jednoduchými improvizacemi v prázdném prostoru, ještě v Poněšicích, kde jsme měli soustředění před nástupem do Disku. Herec měl jít za oponu, nandat si tam masku, přijít jako babička, pohlédnout na všechny diváky a udělat jednu akci, v rámci níž babička něco zapomene. Herci mohli použít jen jeden z předmětů z bytu.

Maska měla tu moc vtáhnout přihlížející do svého světa. Každý z herců, který si masku nasadil, vytvořil zcela jinou babičku. Ať už to bylo jejich fyziognomií, nebo energií pohybu. Postupně do improvizací vstupovala i vnoučata, která babičce pomáhala. Nebo se měla s babičkou rozloučit.

Babička skvěle fungovala, když byla na scéně sama nebo s jedním vnoučetem, ale při zkoušení situací s větším počtem herců nám připadalo, že nám tam ta babička vlastně nějak překáží. Proti živým hercům, byla jaksi neohrabaná. Často na sebe poutala pozornost. Byla tak trochu cizincem v tomto světě. Velký čas zkoušení nám trvalo, než jsme přišli na způsoby, jak s ní pracovat. Masky vyžadovala velmi jasné fáze, jasné fokusy a motivace, jemné zacházení a ohleduplnost ze strany okolních herců.

Věděli jsme, že chceme vyobrazit babičku ne pouze jako člověka, který může paměť ztrácet, ale také jako osobu, která je nositelem paměti a určité životní moudrosti.

V jedné improvizaci ještě v ateliéru seděla babička u velkého podlouhlého stolu a postupně za ní chodila vnoučata.

Zadání se skládalo z jednoduchého dialogu:

„Ahoj babi, já jsem zapomněl/a...” – nyní si měl herec něco vymyslet. Mohly to být klíče nebo dědova oblíbená písnička. Postupně jsme chtěli, aby se zapomínání všedních věcí změnilo na závažnější. Herci měli použít něco, na co by sami zapomenout nechtěli. Např. Jak vyjí vlci? Jak chutná kachna? Jak se drží příbor? Jak mě štípla vosa? Jak voní jaro? Jak se z mince udělá talisman? Jak se maže chleba?...

Babička musela mít na každou otázku odpověď, tu předvedla, ukázala, řekla nebo zazpívala. Vnouče poděkovalo a řeklo: „*Tak ahoj, babi.*” Babička odpověděla: „*A nezapomeň na...*” a něco vyslovila. Načež do pokoje vešlo další vnouče. „*Ahoj babi, já zapomněl/a...*”

Z těchto obrazů se nakonec mnoho nepoužilo, jednalo se spíše jen o herní princip a chyběla v něm situace, ale pomohl nám hledat a pojmenovávat vztahy mezi vnoučaty a babičkou.

C) Návštěva vnoučat

To, že jsme v bytě strávili tolik času, mělo svůj význam. Nesměl se stát v žádném případě pouze anonymním prostorem. Chtěli jsme docílit, aby babiččin pokoj, do kterého vstupují diváci, měl své *genius loci*, aby v něm byla obsažena historie mnoha návštěv, setkání a událostí. Měl to být mentální prostor se vztahem k hercům, postavám (vnukům/vnučkám a babičce), ale i k divákům. V této fázi zkoušení vznikl jeden z prvních obrazů, hned po vstupu diváků. Pracovně jsme si ho nazvali „*Návštěva Barunky*”.

Inspirovalo nás video polského režiséra Zbigniewa Rybczyńského s názvem „*Tango*”.(17)

17) RYBCZYŃSKI, Zbigniew. *Tango*. 1980. [online]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=u0pEpA_Y1a4&t=91s&index=30&list=PLm7Jjia8P20f1N84zc-9jnxoO2lhqVf

Na videu je jeden pokoj, který navštěvují a opouštějí různí lidé, kteří v něm nezávisle na sobě vykonávají nějakou konkrétní zacyklenou akci (např. do pokoje vletí míč, za ním skočí oknem kluk, který ho zvedá a zase vyskočí ven, aby pro něj mohl zase za chvíli skočit). Prázdný pokoj se plní akcemi různých postav, až se malý pokoj zcela zaplní, lidé pak postupně zase mizí. Princip, se kterým Rybzczyński pracuje, byl pro mě zajímavý precizní rytmičnosti a kompozicí akcí, především ale tím, že při delším sledování videa jste měli pocit, že sledujete průřez událostí, které se v pokoji staly v průběhu několika let. Všechny obrazy působí jako střípky vzpomínek a osudů konkrétních, přesto ale zcela anonymních lidí.

Když jsme zkoušeli scénu „*Návštěva Barunky*“, zadala jsem, aby herci vykonali v bytě akci s předmětem tak, aby ji mohli opakovat. Tyto akce měly být jakýmsi malým rituálem, který u babičky každý provádí. Bylo důležité, jakým způsobem do prostoru herci jako vnoučata přicházejí, s čím a jaký mají vztah k babičce. Herci mohli do prostoru bytu volně vstupovat i vystupovat, v jedné chvíli se tam ale měli všichni potkat.

Jednotlivé akce:

Zapínání rádia, česání koberce, návštěva lednice, skákání na ušáku, vybírání drobků z koberce, ochutnávání z hrnce, skládání hrníčků, koukání na televizi, oblékání do šatů, hraní s hrníčky, mytí rukou apod.

Z těchto akcí jsme pak vybrali ty nejobraznější a vytvořili jsme z nich kompozici. Záměrně jsme pracovali se zvukem a rychlostí jednotlivých akcí. Partitura akcí byla rytmizovaná a podobala se hudebnímu zápisu, do kterého jsme zapsali jednotlivé frekvence akcí, jejich opakování i dobu trvání. Celou situaci opakující se návštěvy navíc rytmizovala věta: „*Ahoj, babi.*“ (při příchodu) a „*Tak čau, babi.*“ (při odchodu) a zároveň babiččiny reakce na příchody jednotlivých vnoučat: „*Ále, kdopak to přišel?! A ty jsi mladší, nebo ten starší? Kafe, dáš si?*“ apod. I tady jsme textově čerpali z jednotlivých rekonstrukcí návštěv u babičky.

D) Mezi dvěma prostory

Nejtěžší bylo najít hranu mezi situacemi vycházejícími z reálné zkušenosti a stylizací. Potřebovali jsme rozbít iluzi, aby jednání získalo sílu výrazu. Toho jsme dosáhli opakováním pohybu, zvýrazněním gesta a rytmizací jednotlivých akcí. Zároveň jsme se chtěli vyhnout vyprázdněné

mechanizaci. Každý obraz musel být živý a nést své téma. To, co jsme hledali, bylo nekaždodenní zobrazení každodennosti.

Rozvržením jevištního prostoru jsme vytvořili dva prostory, dva časy, dvě reality. (18) Oba tyto odlišné prostory vyžadovaly rozdílný jazyk, dva komunikační způsoby.

Vzpomínkový prostor zel prázdnotou a vybízel k antiiluzivní hravosti, snovosti vzpomínek a obrazivosti. Stát se tu mohlo cokoliv, paměť mohla sama od sebe přeskakovat, směla být přehnaná, vzpomínka se mohla opakovat a porušovat linearitu času.

Na druhé straně „babiččin pokoj“ svým uspořádáním předurčoval některé akce a způsoby chování. Byl prostorem stereotypu a jistých pravidel. Čas v něm plynul mnohem pomaleji.

Oba tyto prostory spolu byly ale neodlučně propojeny postavou babičky. To její vzpomínky se tu vynořovaly. Museli jsme najít způsob, jakým se vzpomínky vyvolávají a jak mohou tyto dva světy fungovat společně, jak mezi těmito časovými rovinami můžeme „cestovat“.

V knize „*Vyhasínající mozek Martina Kleina*“ popisuje nizozemský autor J. Bernlef, jak se proměňuje časové a prostorové vnímání člověka postiženého Alzheimerem. Klein zažívá zcela rozdílné plynutí času a prostoru. Kniha popisuje mnoho všedních situací, v nichž se hlavní postava musí konfrontovat s otázkami jako: Co děláš uprostřed noci oblečený u stolu? Často má pocit, že je zcela jinde, než se ve skutečnosti nachází, že je jiná roční doba, jiný rok, jiný den. Jindy stojí na lodi a loučí se s někým, dokud se z obývacího pokoje neozve hlas jeho ženy: „*Komu to máváš?*“ Své pocity popisuje postava takto: „*Pod tímto životem bují jiný život, v němž se přelévají časy, jména a místa a já přestávám existovat jako osoba.*“ (19)

Hledali jsme způsoby, jak se může babička začít ve svém bytě ztrácet, jak se může dostat do jiné časové roviny, do světa vzpomínek. V improvizaci pracovně nazvané „*Stroj času*“ stál jeden herec u mikrofonu mimo vyznačený prostor bytu a sledoval jednání babičky a tří vnoučat v

18) Během zkoušení jsme zjistili, že je zde ještě třetí prostor, který se proměňuje s každou reprízou – prostor diváků.

19) BERNLEF, J. *Vyhasínající mozek Martona Kleina*, přel. Olga Krijtová, doslov Jiřina Šiklová, *Za tratí, Beroun 2010, ISBN 978-80-904335-2-6*

bytě. V určitý moment začal vytvářet zvuky, které vyvolaly určitou babiččinu vzpomínku, například: vzpomínku na moře, na požár, na ples, na pouť apod. Tato zvuková kulisa měla za úkol přenést všechny herce v bytě do dané vzpomínkové situace, která žila dál svým vlastním životem v rámci společné improvizace. Když se řeklo stop, všichni herci, kteří hráli vnučata, se vrátili zpět do reálné situace v bytě. Pouze babička měla za úkol zůstat dál ve své vzpomínce, ve svém časoprostoru.

Jiná improvizace v rámci obrazu „Oběd“ vycházela z principu „odstranění původních podnětů“. Herečka v masce babičky například servírovala postupně všem vnučatům oběd (s určitým gestem, pozdravem, větou i způsobem předání talíře). Všechny pohyby a věty si měla babička zapamatovat a co nejpřesněji zopakovat, tentokrát však již bez vnuků a vnuček.

Tyto improvizace se odehrály před fází zkoušení v Disku. Čekalo nás objevit prostor vzpomínek, najít herní princip pro jejich spouštění a divadelně zhmotnit zapomínání.

E) Spouštěč vzpomínek

Jedno ze zcela prvních zadání pro herce bylo, aby každý přinesl nebo zprostředkoval svoje nejčastější „spouštěče“ vzpomínek – mohly to být zvuk, hudba, vůně, činnost, jídlo, fotka, předmět, tanec atd. Každý z herců si měl připravit divadelní prezentaci, ve které nám spouštěče zprostředkuje.

Podobné spouštěče jsme hledali i pro babičku a její vzpomínky, ale i pro diváky během představení.

Postupně jsme vyzkoušeli, jak se může vzpomínka přivolat skrz zvuk (např. znělka ranní rozhlasové rozcvičky), skrz pohyb (tanec, gesto) nebo skrz určitý objekt. Při spouštění vzpomínky PLESU jsme zkoušeli variantu, že daná vzpomínka vtáhla babičku přímo dovnitř. Tanečník z plesu přitancil přímo k babičce do bytu, sundal jí masku a odtančil s ní do prostoru vzpomínek, což působilo ale tak nějak násilně a nepatřičně. Zjistili jsme, že babička se ve vzpomínkovém prostoru nemůže pohybovat jen tak, její odchod do světa vzpomínek byl natolik významotvorný, že bylo škoda se o něj připravit hned na začátku.

Nejlépe fungovalo spuštění vzpomínky skrz objekt a zvuk. Například vzpomínku LES jsme jí navodili zvukem datla. Zvuk byl podobný tomu, který babička zrovna vytvářela, když krájela jablka. Zásadní bylo vzpomínky nejen vyvolat, ale vytvořit akci tak, aby bylo zřetelné, čí ty vzpomínky jsou. Dlouho jsme měli pocit, že to jasné je, ale ne vždy tomu tak bylo. (20) Našli jsme jednoduchý princip jakési analogie, asociace, který zároveň akcentoval moment, kdy se babička do vzpomínky propadá.

Před vzpomínkou na tělocvik například seděla babička u stolu, vypadlo jí z ruky jablko a skutálelo se ze stolu na zem. V ten samý moment, co se kutálelo jablko po podlaze bytu, se do vzpomínkového prostoru přikutálel míč. Babička se ve svém bytě zvedla ze židle pro jablko, stále myšlenkami v přítomnosti, a v ten samý moment vyběhl za míčem z portálu kluk (Adam Joura). Kluk stál nad míčem, babička nad jablkem. Oba se ve stejný moment sklonili, aby jablko/míč zvedli, a když se narovnali, jejich pohledy se na okamžik střetli. Kluk s míčem pak odběhl a prostor vzpomínek potemněl. Babička se za ním ještě chvíli dívala a pak se odvrátila a pokračovala ve své činnosti v bytě. Než se jí vzpomínka vrátila o chvíli později znovu.

Celé to působí velmi jednoduše a vlastně to také velmi jednoduché je, nicméně cesta k tomuto principu obnášela vyloučení mnoha předchozích nepovedených variant. V momentě, kdy se tento obraz povedl se vší potřebnou synchronizací, přesností a pauzami, jsme nadšeně sledovali vzniklé divadelní kouzlo. Byl to jeden z těch momentů, kdy jsme zažívali kolektivní radost z objeveného. Nyní jsme ještě museli přijít na to, jak spuštěné vzpomínky zhmotníme.

F) Hledání obrazu vzpomínek a zapomínání

Polský režisér a výtvarník Tadeusz Kantor v jednom rozhovoru říká: *„Chci-li přivolat vzpomínku na nějakou událost z dětství, udělám to tak, jak se přivolává duch na seanci. Objevuje se a okamžitě zmizí. (...) Tady není akce.*

20) V průběhu zkoušení nás průběžně navštěvovali různí pedagogové, kteří nám dávali okamžitou a často podnětnou zpětnou vazbu. Byli to především Robert Smolík, Vratislav Šrámek, Lukáš Trpišovský, Martin Kukučka a Jiří Havelka.

Ve vzpomínce nejsou nikdy akce, jenom klišé." Kantor přirovnává paměť ke kartotéce s fotografickými snímky. *„Není v ní žádný děj nebo konflikt a dá se vyvolat pouze jako film. Snímky se mohou klást přes sebe a jednání postavy se dá skládat z různých fragmentů."*(21)

I v našem případě veškerá zadání pro kolektivní improvizace či vytváření obrazů vzpomínek TĚLOCVIKU, LESA, PLESU a MOŘE vycházela z vlastností vzpomínek, jako asociativnost, nelinearita, fragmentárnost, pomíjivost a cyklické opakování. Každá vzpomínka je jedinečná, některé si vybavujeme více jako obraz, jiné zase jako vůni, dotek, zvuk. Když jsem se například ptala své babičky na její první vzpomínku, řekla mi, že si pamatuje na pole mateřídoušek a jak to vonělo. I nás zajímalo, jak to vonělo, jak to znělo, jaký měla vzpomínka nádech apod.

Ještě před začátkem zkoušení jsme si s inscenačním týmem vytvořili představu jednotlivých obrazů vzpomínek. Ta se skládala především ze základního tématu obrazu a z rekvizit, které bychom chtěli pro vytvoření obrazu použít.

TĚLOCVIK byl vzpomínkou na první setkání babičky a dědy na hodině tělesné výchovy, při které děda strefil babičku míčem do hlavy. Měla to být roztříštěná vzpomínka, při které není jasné, jak a kdy se to přesně stalo a která měla asociovat a evokovat vzpomínky na hodiny tělocviku i v divácích.

„Bylo pondělí ráno a přešlapovali jsme před tělocvičnou, než někdo přišel s klíčkama. Měli jsme spojenou hodinu s klukama. Holky do dámských šaten, kluci do pánských šaten. Zašlé kachličky. Špína mezi spárami. Oni nás kluci vždycky šmírovali oknem... Pak jsme vběhli dovnitř tělocvičny. Zatuchlo. Pach propocených dresů. Pamatuju si, jak mě vždycky poštuchoval, když jsme si stoupli do řady. Jako na nástup. Rozvrzané parkety na podlaze. A černý šmouhy. ‚Kolikrát jsem vám říkal, že máte mít bílý podrážky?!‘ To nám vždycky říkal náš tělocvikář. Čestů Zatloukal, tak se jmenoval. No, a když jsme se rozřazovali do týmů na vybiku, vybrali si mě jako poslední.

21) KANTOR, Tadeuzs. *Metoda klisz*, rozhovor s T. Kantorem, Dialog, 1980, s. 12. In HYVNAR, Jan a Jan DVORÁK. *Herec v moderním v divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Prague: Pražská scéna, 2000. S. 186 -187.

Nikdo mě nechtěl do týmu. Já totiž vždycky, když to na mě letělo, tak jsem se lekla a schovala, takhle. No a tehdy jsem to nestihla a ten balón mě trefil rovnou do hlavy. Samozřejmě, že to házel děda. Já byla tak našťvaná!"

LES byl vzpomínkou na to, jak šli babička s dědou na výlet a čtyři hodiny bloudili v lese. Byla to vzpomínka radostná, a zároveň děsivá. Důležitá zde pro nás byla emoce strachu a paranoidních představ z přítomnosti divočáků:

„Šli jsme podél potoka. Najednou jsme nevěděli, kde jsme. Ještě k tomu jsem byla v pantoflích. Nikde nic. Mapu jsme neměli. Nebo měli, ale už na ni nebylo vidět. Všude tma. Takovou úvozovou cestou, kterou obklopoval les, jsme došli na kopec. Před námi palouček. Bála jsem se, že tam jsou divoký prasata, děda se bál taky, ale bál se mi to říct. Všude rozryto. A pak jsme se vydali podle nějaké mé prapaměti diagonálou lesem dolů.“

PLES byl vzpomínkou na jejich první tanec:

„Byl to náš už nevím kolikátý ples.

Ale něčím byl jako náš první.

Byl jsi nervózní. Kdybych tě já nevyzvala, ani by ses nezved.

Ale zved.

A pořád jsi mi šlapal na nohy.

Možná dvakrát jsem ti na ni šlápnul.

A potily se ti ruce. I přes rukavičky to bylo cejtit.

Já se ti tady přede všema moc omlouvám.

A pak tu byl tvůj parfém.

Kolínská. No šílená. Ale tvoje šaty!

Počkej, jaké?

No ty. Měly květovaný vzor a...

Jo tyhle. Vypadaly jako koberec.

...a krajky. Slušely ti.

Byla jsem v nich tlustá a nešlo se v nich hnout.

A když byl tanec ve finále...

Tak jsi sebou mrsknul o zem.

No dovol. Jeden pár do nás narazil.

Ale kulíšku, byli jsme na parketu skoro sami. Mrsknul jsi sebou o zem.

*Když mne zvedala, tak jsem jí to pošeptal. Že na ni mám spadeno.
Tak to neřek.
Naštěstí ne.
A pak jsem utekla na záchod.
Nevěděl jsem, co se děje. Prostě stres. Ťukal jsem na dámskej záchod. Lidi
si o mě mysleli bůhví co.
Otevřela jsem a vypadala jsem jako strašidlo.
V koberci.
A ke stolku jsme si sedli už spolu."*

MOŘE mělo být obrazem totálního štěstí a bezstarostnosti, ale zároveň pomíjivosti:

*„To překvapení, když člověk poprvé ochutná moře a štípne ho na jazyku.
Stojím v moři. Jedna vlna, druhá vlna a všechno je pozdě. Srazí mě to. Jak
tu stojím, mele se to ze strany na stranu. A ten písek, jak se valí tam a
zpátky. A podebírá mi nohy. A vrací se zpátky. Kamínky mám všude za
plavkama. Usmívám se. Plavu. Přitáhnout paty, vytočit špičky, fajfky, palce
do stran, paty k sobě, kop vzad, splývat. Dole azur. Nahoře azur. Nádhera."*

V následujících podkapitolách se pokusím popsat, jakým způsobem jsme obrazy vzpomínek hledali. Nesnažím se tu vystihnout, jak vzpomínky nakonec vypadají, ale spíš pojmenovat základní principy, se kterými jsme pracovali.

Evokace vzpomínky

Začali jsme cvičením, ke kterému mě inspirovala kniha Patrika Ouředníka *„Rok čtyřadvacet“*.⁽²²⁾ V této útlé knize navazuje autor na tzv. *„hru na vzpomínání“*, kterou uvedli do literatury především spisovatelé Joe Brainard a Georges Perec.

Měli jsme před sebou minutku s nastaveným časem na patnáct minut. Zadali jsme si téma vzpomínání, a dokud nezazvonila, říkali jsme

22) OUŘEDNÍK, Patrik. *Rok čtyřadvacet*. Progymnasma. 1965-89. Praha: Volvox Globator, 1995. ISBN 80-85769-68-9.

každý po jednom: "Vzpomínám si jak/na..." a vyřkli jsme první věc, co nás k danému tématu napadla. Vystřídali jsme témata: ples, tělocvik a "co nikdy nechci zapomenout". Tímto způsobem jsme shromáždili velký arzenál vzpomínek na danou oblast a získali mnoho detailů do následujících improvizací. (U tělocviku např. chodí pešek okolo, píšťalka, červené triko, červené tepláky, když tě trefí míč do hlavy, omluvenky, rozřazování na vybice, nástup, černé čáry na parketách atd.) Z mnohých těchto asociací pak vznikly jednotlivé fragmenty obrazu vzpomínky – například šoupání botami o podlahu apod.

Další cvičení, které nám posloužilo pro rozvíření imaginace a start k improvizacím, bylo inspirované cvičením popsáním v knize „Zmrazit čerstvé ovoce“ od Jiřího Havelky. (23)

Seděli jsme v řadě a naším úkolem bylo vytvářet společně pomyslný obraz dění na plese, jako bychom sledovali film. Pojmenovávali jsme, co vidíme, se všemi detaily, jak vypadá prostor, kde kdo stojí nebo co má kdo na sobě apod. Poté, co jsme před sebou měli vykreslený bohatý obraz plesu, jsme se rozdělili na polovinu. Jedna skupina dál popisovala, co vidí, a druhá vše předváděla nyní již v trojrozměrné situaci.

Materiálnost vzpomínky

Existuje studie mapující život Solomona Šereševského, muže, který měl dokonalou fotografickou paměť, takže nedokázal zapomínat. Šereševský dokázal odříkat seznam sedmdesáti slov, která před třiceti lety řekl na první schůzce s profesorem, a dokázal přesně a do nejmenších podrobností popsat, co bylo v místnosti. Tato schopnost byla současně i jeho prokletím. Leonard Mlodinow ve své knize „Vědomí podvědomí“ popisuje pokus, který na sobě Šereševský vyzkoušel: Zapsal na papír jednotlivá slova a jména, která chtěl zapomenout, tento papír pak spálil a doufal, že tak shoří a zmizí i stopy v jeho paměti. Nefungovalo to. Paměť ani vzpomínky nejsou ničím hmotným. Vzpomínky jsou svou křehkostí podobné snům. Mizí sami od sebe, za normálních okolností je nemůžeme zapálit,

23) HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

pošlapat, zamést nebo roztrhat. My jsme však byli na divadle, a to nám umožňovalo i to, co je nemožné.

Hledali jsme tedy výtvarné i scénické metafory a prvky, které by nám to umožnily. Do vzpomínky tělocviku jsme použili lajnovačku, která za sebou nechávala mapu či stopu určité vzpomínky. Taková stopa mohla být jednoduše zničena, rozprášena nebo zametena. Jako náplň do lajnovačky jsme použili krupici, kterou babička v bytě používá na vaření nebo se jí později sype pod rukama. Krupice mohla být ale i pískem v moři. Takto mohl materiál fungovat jako metafora v průřezu celého představení a zároveň provokovat samostatné scénické akce.

Mezi takové další výrazné rekvizity, se kterými jsme zkoušeli, patřily noviny a časopisy, kapradí nebo švihadla. Další jakousi nehmotnou materií vzpomínky byl pro nás zvuk.

Zvuk vzpomínky

Zvuk byl pro nás od samého začátku důležitou složkou celé inscenace. Ve vzpomínce TĚLOCVIK zaplňoval prostor zvuk švihadel, píšťalky, dech a dupot herců, pískání bot, jednotlivé pokyny tělocvikáře, provolávání nástupů apod.

Pamatuji si na jednu z prvních improvizací tělocviku, která probíhala pouze se švihadly, cílem bylo vytvořit zvukovou skladbu pomocí skákání přes švihadlo nebo jinou manipulací s nimi, postupně jsme přidávali různé další zvuky evokující tělocvik a experimentovali s nimi.

Z pohledu zvuku je asi nejvýraznější vzpomínkou LES. Nad ní jsme přemýšleli vyloženě jako nad zvukovou partiturou. Ta vyšla ze zvukových improvizací v prostoru. V těchto improvizacích se vždy jeden herec v roli babičky stal dirigentem. Ostatní herci byli orchestrem, jehož nástroje nahrazovaly různé objekty z babiččina bytu i jejích vzpomínek, které nejlépe vytvářely zvuky lesa. Nejprve jsme improvizovali čistě na téma: „v lese“, poté měl orchestr vytvořit zvukovou rekonstrukci celé situace včetně bloudění, domnělých divočáků apod. Získaný materiál jsme komponovali a fixovali. Jinou zvukovou partiturou je například i šum moře v závěrečné scéně. V rámci celé inscenace jsme se snažili pracovat i s prolínáním více nesourodých zvuků (zvuk vysavače, televize, text, zpěv apod.)

Vrstvení časových rovin

Abychom dosáhli určité roztržitosti vzpomínky, používali jsme princip vrstvení různých časových rovin a zkoušeli jsme různé formy rozkladu: izolaci gest, oddělovali jsme text od pohybu, opakovali jsme jednotlivé prvky pohybu. Hodina tělocviku se cyklila opakovanými nástupy a tříštila mluvou tělocvikáře, která ne vždy odpovídala akci, která se právě děla na jevišti apod.

Při zkouškách tělocviku jsme si užili hodně zábavy, ale taky jsme se pěkně zapotili. Mnoho zkoušek nám zabralo trénování skoků přes švihadla. Jeden z prvních úkolů byl, aby se herci naučili tři triky se švihadlem. Tento obraz vzpomínky plného sálu, kdy všichni skáčou přes švihadla, jejichž zvuk se tříští od podlahy a stěn, mě pronásledoval od prvních nápadů inscenace. Původně jsem dokonce plánovala postavit vzpomínku z tělocviku jen na tomto momentu, během zkoušek jsme přišli i na další zajímavé obrazy.

V jedné fázi zkoušení jsme objevili v Eliášovi Jeřábkovvi postavu tělocvikáře. V té době jsme měli mnoho nasbíraného pohybového materiálu, který jsme začali skládat dohromady, najednou ale všechno začalo působit mechanicky, vytratila se z obrazu uvolněnost a živost. Druhý den jsem zadala Eliášovi, aby dnešní rozcvičku vedl jako tělocvikář. To se osvědčilo. Jeho postavu jsme pak implantovali do hotového obrazu a ten začal lépe fungovat. Tělocvikář byl více zvukovou vzpomínkou. Zatímco probíhal paralelní obraz tělocviku, on stál vpředu a chrlil za sebou například věty:

Dobrý den, jestli jste si nevšimli, tak já jsem tady.

V čem to cvičíš?!

Prosím tě, zavaž si ty tkaničky, chceš se zabít?

Kolmané!

Upažit. Tohle není upažit.

Jo, jo ženský problémy, jasně.

Vaše problémy bych chtěl mít.

Vemte si příklad, třeba... ze mě.

Zakopáváme! Jedem.

Děléj! Skákej!

Berecková, no výborně, z tebe možná i něco bude.

No znáte tu, Sáblikovou, tak s tou jsem chodil... na základku.

Kolmané, seš normální?!

Dekonstrukce vzpomínky

Pojem dekonstrukce tu používám ve smyslu rozebrání na jednotlivé díly, fragmenty obrazu. Jak jsem již předestřela v minulé kapitole, rozklad byl dalším principem, se kterým jsme pracovali. Abychom však mohli takový postup používat během improvizací, potřebovali jsme s ním nejprve seznámit herce.

Prováděli jsme například cvičení, kdy měl každý herec nalézt tři gesta, která udělá v momentě, kdy na něco zapomněl nebo si na něco vzpomněl. K těmto gestům měli nalézt slovo nebo citoslovce. Tato gesta pak měli herci umět tak dobře, že je byli schopní variovat v různých obměnách. Poté se jich pět postavilo v řadě a měli vytvořit jakýsi „chór zapomínajících“ a improvizovat v rámci svých partitur.

Tento princip pohybové stavby situace jsme pak použili v TĚLOCVIKU, ale i v PLESE.

Vzpomínku PLESU jsme začali zkoušet i pomocí jiných pohybových cvičení. Vycházeli jsme z drobných detailů, které si člověk výrazně pamatuje, například: čekání, zda vás někdo vyzve k tanci, pohledy rodičů, opilost, nervozita, nepadnoucí šaty, výhra v tombole, úlevný moment, když si vyzujete nohy z podpatků, zpocené ruce v rukavičkách, chystání na ples, polonéza apod.

Hledali jsme způsob a charakter pohybu, hereckého jazyka, nechtěli jsme, aby měl ples zcela realistickou podobu. Chtěli jsme pracovat se zvětšenými detaily některých akcí. Jedno z prvních cvičení bylo, že herci měli ve dvojicích tančit na hudbu, přičemž tanec spočíval v tom, že jeden druhému šlapal na nohy a druhý uhýbal. Zadáními jsem se snažila dávat překážky obyčejnému pohybu. Herci vyzkoušeli mnoho podob tanců. Co nejtišší tanec nebo tanec s pomyslným balonkem mezi hlavami, koleny, boky apod., při dalším tanci měli mít moc velké nebo naopak malé boty.

Během hledání způsobu pohybu a tance na plese jsme mimo jiné zjistili, jakou sílu má kostým. Každý z herců si měl přinést taneční šaty a kostým. Při jedné dopolední zkoušce už byli všichni unavení a vypuštění. Nezbyvalo než dát pauzu na oběd. Po pauze jsem herce rozdělila na holky a kluky. Kluci měli sedět a dívat se a každá z holek zatím dostala zadání. Rozmístila jsem do prostoru jejich šaty a boty, do kterých se měly převléct. Každá s jiným pocitem. Jedna měla oblékání provádět co nejpomaleji, jedna

se oblékala nervózními trhanými pohyby a nepasovaly jí boty, jiná se měla po každém kuse oblečení běžet podívat do zrcadla, další si vše pečlivě skládala, jedna si měla vybrat někoho, po kom bude opakovat pohyby, jedna se měla těšit natolik, že u oblékání poskakovala. Toto zadání se pak ještě vyvinulo v další, kdy měl každý za úkol obléknout někoho jiného. Vznikl z toho zajímavý obraz, ale museli jsme uznat, že už jsme se odchýlili daleko od vyobrazení vzpomínky. Vrátili jsme se proto zpátky k textu.

Od textu k dekonstrukci

Další způsob tvoření obrazu byl, že se výchozím bodem pro hereckou akci v prostoru stal původní dialog vzpomínky. To probíhalo následovně:

Dva herci četli dialog vzpomínky na ples stále dokola. Ostatní herci si měli vybrat z textu jeden fragment, pocit, motiv a ten znázornit akcí na jevišti. Mohli používat pohyb i některé rekvizity (saka, lodičky, rukavičky apod.). Když se v textu například zmínilo, že někdo do někoho narazil, objevil se člověk, který neustále padal a vstával (jako by se zasekl v čase). Tyto jednotlivé fragmenty akcí pak dohromady na scéně vytvářely celkový roztržitý obraz situace, ale i chaotickou a živou atmosféru plesu. Ti, co četli, měli text postupně deformovat – vynechávat slova, zrychlovat, zaměňovat slova za jiná atd. Takto se vzpomínka rozpadala a stávala se čím dál víc surrealistickou.

Proces zapomínání

Jednou věcí bylo vykreslit vzpomínky a paměť určitého člověka, druhou bylo vyobrazit ztrátu paměti. Téma zapomínání se realizovalo v několika hlavních rovinách:

– Zmatení

Probíhá hlavně skrz postavu babičky v bytě v průběhu celého představení. Babička např. používá věci jinak, zapomene vypnout plotýnku, opakovaně někomu z diváků nabízí kávu, dává hrníčky do trouby apod.

– Deformace vzpomínek

U PLESU dochází k postupnému rozkladu obrazu. Některé postavy zcela zmizí nebo se tu objeví v jiných akcích z předchozích vzpomínek, např.

dívka skáče na podpatcích přes švihadlo, přiběhne kluk s míčem ze vzpomínky na tělocvik, houbař z lesa, pískající tělocvikář nebo divočák atd.

– Prolínání prostoru bytu a vzpomínek

Babička do prostoru vzpomínek postupně zasahuje. Nejprve vynořující vzpomínky pouze sleduje, pak v něm vzpomínky záměrně rozzívá (např. hází do prostoru kapradinu) a nakonec do něj vstoupí v domnění, že si zde trochu „uklidí“, všechny vzpomínky však mizí v nenávratnu. V tento moment se babička potkává s divočákem Herbertem.

– Surrealismus

Divočák byl vedle postavy babičky další postava tvořená maskou. Jeho postava se propojuje i s videem „*Leben in der Rotte – Wildschweine*“, které běží na začátku inscenace v televizi v babiččině bytě. Divočák Herbert představoval více úrovní vztahu. Byl objektem strachu ze vzpomínky LESA a později i návštěvníkem babiččina bytu. Ztělesňuje její ztracenost, promítnout se v něm může i vzpomínka na dědu nebo postava vnuka, kterého babička již nepoznává.

– Divácká paměť

Jedním z obrazů, který tematizuje zapomínání, je obraz „Cvičení paměti“. Již od začátku jsme věděli, že v představení bude situace, ve které jsou diváci konfrontováni se svou vlastní pamětí. Zvažovali jsme různá paměťová cvičení pomocí rádia nebo televize, nakonec nám ale přišlo nejlepší vytvořit cvičení naživo. Cvičení probíhalo jako kvíz, během kterého herci diváky dotazovali na detaily, které se udály během představení. Takováto interakce mohla fungovat jen díky nastolené komunikaci s divákem. Ta začala od prvního momentu, kdy diváci vstoupili do babiččina bytu, a probíhala i během představení. Za jiných okolností by mohla působit velmi násilně. Byla zároveň „zcižujícím efektem“.

3.4. Otázky a kompozice

V této době jsme měli mnoho jevištního obrazového i textového materiálu a hrubou představu struktury. Sdílená paměť nám byla východiskem pro jednotlivé obrazy a sekvence a nyní jsme museli obrazy propojit a komponovat tak, aby se nic důležitého nevytratilo. V této fázi, kdy se měl materiál třídit, vyhazovat a fixovat, nám nejvíce vyvstaly na povrch otázky, které byly pro mou zkušenost nejhodnotnější.

Na některé z nich hledám odpověď ještě teď, když píšu tuto práci. Ale jak píše Lev Nikolajevič Tolstoj v *Anně Karenině*: „*Rozkoš není v objevení pravdy, ale v hledání.*“ (24)

Tyto otázky nejsou nijak výjimečné, ale zásadní. Provázely nás zkoušením již od prvních úvah nad tématem. Velká část otázek se nám ale zodpověděla až během zkoušení. Jsem zastáncem spontánnosti, improvizace a nečekaných řešení, a právě ta se objeví v momentech, kdy jim dáte volnost. Nicméně stále víc si uvědomuji, že svoboda přichází teprve tehdy, když vím, co dělám. Je tedy potřeba nalézt něco mezi spontánním chaosem a promyšleným koncepčním řádem.

Popisnost versus nesrozumitelnost

Jak docílit toho, aby se prvky z jednotlivých scén organicky propojily a vytvořily tak svět, do kterého zvu diváka? Jaká jsou pravidla toho světa a jak je nastolíme? Co divák ví, co tuší a co se nikdy nedozví?

Důležité pro nás byly otevřenost a také možnost překvapení, nechtěli jsme vše zodpovědět, ale spíš klást otázky.

Již na začátku jsme si zvolili, že nebudeme postupovat podle klasického narativu, nyní před námi vyvstával úkol montáže daných obrazů. Nešlo nám „o pouhé mechanické spojování, ‚slepování‘ obrazů, scén, záběrů“, ale o „samostatný princip, který může nahradit dramatickou fabuli“. (25)

Nehledali jsme tedy příběh, ale vytvářeli jsme mozaiku, esej. Pátrali

24) TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Karenina*. V tomto překladu 7. vyd. Překlad Tatjana HAŠKOVÁ. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-285-1.

25) HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012., s. 103. ISBN 978-80-7460-026-5.

jsme po tom, co je leitmotivem inscenace. Jaké jsou jeho zlomy a vrcholné body?

Jak nebýt přehnaně popisní, ale ani moc obecní? Eugenio Barba správně upozorňuje, že „*musíme disponovat technikou, chránící před fragmentací představení nebo před jeho degradací do podoby zašifrovaného sdělení, mrtvého a lhostejného pro diváky, kteří k němu nemají klíč. Umožnit divákům rozluštit sdělovaný příběh ještě neznamená, že budou schopni objevit jeho ‚pravý význam‘, ale vytváří to podmínky, dovolující ptát se na něj. Máme tu co dělat s objevováním těch bodů, ‚uzlů‘ příběhu, v nichž se sbíhají krajnosti. Existují diváci, pro které je divadlo důležité proto, že jim nabízí nikoli řešení, ale právě ony ‚uzly‘.*“ (26)

I my jsme hledali tyto body příběhu. Nejdůležitější bylo nalézt, čím naše téma otevřeme. Potřebovali jsme divákovi poskytnout určitý klíč, aby se mohl orientovat. Ptali jsme se tedy, kým je vlastně divák pozvaný na návštěvu? Zve ho k sobě babička, nebo sami herci? Uvědomili jsme si, že ačkoliv máme postavené jednotlivé situace vzpomínek, chybí nám především odůvodnění, co celá výchozí situace znamená, potřebovali jsme najít způsob, jak divákovi sdělit, že chceme mluvit o paměti, o naší i o jejich. Ukázalo se, že pro nastolení tématu je mnohem logičtější, aby diváka zvali do prostoru bytu sami herci, aby téma nastolili oni. Ten důvod, proč jsou tady, je, že oni sami nechtějí zapomenout.

Absence situace

Další otázky se týkaly vnitřní stavby jednotlivých obrazů. V některých obrazech jsme naráželi na to, že nám chyběla výchozí situace, obraz sám o sobě fungoval, ale chyběl mu důvod, ze kterého situace vyplývá. To mě vedlo k otázce: Čím jsou tvořené situace v nedramatickém tvaru? Zdeněk Hořínek ve své stati „*Drama, divadlo, divák*“ píše, že „*doménou divadla jsou situace mezilidských vztahů*“, a cituje tu Borise Tomaševského: Jsou to „*vzájemné vztahy v daném momentu*“. Ve své kapitole o praxi autorského divadla poukazuje na to, že tady „*prvotním zdrojem jevištních představ a*

26) BARBA, Eugenio. *Quatre spectateurs (Čtyři diváci)*, program Talabot, překlad Anna a Jan Pilátovy. In PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*, Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009, s. 490. Světové divadlo.

konceptů nejsou psychologické vztahy mezi dramatickými postavami, jež by se daly přímo promítnout do vztahů jevištních, ale široké zázemí tématu: charakteristický způsob myšlení a cítění, z něhož dramatické dění vyrůstá". (27)

Vzpomínky byly často specifické tím, že děj samy ze své podstaty postrádaly, byly více poezií, sugestivním asociativním obrazem, nesměly ale postrádat svůj vnitřní smysl v celé struktuře a čitelné vztahy, musely být konkrétní a vyvěrat ze samotného tématu. Ukázalo se, že situace stojí a padají s detaily, které vytvářejí jejich základní esenci. Detail může pomoci rozřešit problém, proč daný obraz nefunguje. Dlouho jsme hledali herecký a inscenační styl jednotlivých vzpomínek, a v jistou chvíli zkoušená forma převálcovala obsah. Nyní jsme se potřebovali vrátit. Nezajímalo nás, „*jak se lidi hýbají, ale co jimi hýbe*". (28) Pokud si objasníme jednotlivé vztahy, usnadní se i hledání situace.

Vztah herce k dění na jevišti

Neměli jsme dramatické postavy. Neměli jsme ani role, které by herci hráli nebo oživovali v rámci psychologie.

Herci na jevišti spíše ztvárňovali sami sebe v určité roli. Jejich úlohy byly mnohoznačné a měly zůstat otevřené. Herci se často ptali: „A jako kdo tam jdu? Koho hraju?“ Museli jsme si jasně pojmenovat jejich vztah k tomu, co hrají, jaký mají vnitřní důvod být na jevišti. Zásadní bylo, aby herci věděli, co tam dělají, proč a v jaké jevištní situaci se právě nacházejí, aby byl herec odpovědný sám za sebe na jevišti.

Herecká přítomnost v rámci autorského divadla je samozřejmě specifická sama o sobě. Zdeněk Hořínek jako dva základní vnitřní činitele herecké tvorby vidí: „*a) herecká osobnost jako soubor osobitých, jedinečných dispozic konkrétního herce*" a za „*b) individuální herecká technika. V některých se stírá hranice mezi hercem a hereckou postavou,*

27) HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012., s. 120. ISBN 978-80-7460-026-5.

28) BAUSCH, Pina. [online]. Dostupné na: http://www.azquotes.com/author/42441-Pina_Bausch

postavou je konkrétní herec." (29) Pak jde podle Hoříňka o tzv. osobnostní herectví.

Herci měli úlohu hostitelů (např. v úvodní scéně při vstupu diváků vyprávěli své historky, vítali je v bytě apod.), zde vytvářeli postavu sami sebe. Na druhé straně měli úlohu vnoučat, která se vztahovala k babičce a zprostředkovávala babiččiny vzpomínky. V momentě, kdy se herci přesunuli do vzpomínkového prostoru, stali se postavami z jejích vzpomínek. Mohli zde být babičkou a dědou za mlada, tělocvikářem, křovím apod. Jan Hyvnar vykresluje herce z pohledu avantgardy takto: „*Hercem není hráč rolí, ale hercem je všechno (lidé, předměty, místa, později manekýn). Co se stane, přestane-li herec na jevišti hrát postavu? (...) ...odkrývá se výchozí divadelní situace, v níž je možné provádět hru mezi iluzí a deziluzí.*" (30)

Tento způsob herectví umožňuje i užší formu vztahu herce k divákovi. Herci byli s divákem již od samého začátku v přímém kontaktu. Sdíleli společně byt, vzpomínky i danou divadelní situaci.

Častou otázkou bylo, jak se vztahuje herec k dané situaci na jevišti? Nejdůležitější pro nás bylo najít vztah k samotné babičce. Co to znamená, když si mladý herec nasazuje masku babičky? Museli jsme najít jasný herní princip, který by mohl být i klíčem pro diváka, například: Masku babičky si nasazují s tím, že nechci na něco zapomenout. To byl ten důvod, proč jsme tady, proč o paměti hrajeme. Zní to vlastně velmi banálně, ale právě něco takové jsme potřebovali. Něco, co bude mít jasný a jednoduchý důvod.

Vztah k výchozímu osobnímu materiálu

Jak moc osobní být? Na tuto otázku jsme narazili hned několikrát. Protože pro mě bylo téma osobní, bylo pro mě někdy těžké připustit, že se může proměnit v divadelní materiál. Dlouhou dobu jsem bojovala s tím, aby se ze vzpomínek, které byly inspirací, stal divadelní materiál, který pak už nemusí být nijak vázaný na skutečný život. Bylo mi například nepříjemné, že by měl být děda mrtvý. Uvažovali jsme nad ním jako nad někým, kdo je

29) HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012., s. 113. ISBN 978-80-7460-026-5.

30) HYVNAR, Jan a Jan DVORÁK. *Herec v moderním v divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Prague: Pražská scéna, 2000.s 184.

latentně pryč, kdo zůstává ve vzpomínkách. Někdo, na koho babička nechce zapomenout. Někdo, kdo představuje vztah dvou lidí – když zapomenu, zapomenu na tebe. To nám přišlo jako silné téma. Neustále jsme ale kroužili okolo. Neuvědomili jsme si, že musíme tento vztah zřetelněji pojmenovat. Že se o dědovi v představení musí mluvit, že tam musí být přítomný. On byl důvodem k tomu, proč babička vzpomíná. Museli jsme si tedy neustále připomínat, že výchozím bodem je seznámení babičky a dědy.

Jak píše Zdenka Brandejská: *„Co v reálném životě může vypadat jako součást striktně soukromé paměti (jako např. intimní zpověď, svědectví, deníky a záznamy vzpomínek), osciluje po vstupu do sféry divadla nevyhnutelně mezi osobním a komunitním. Zdá se, že paměť v divadle operuje právě na takovýchto škálách mezi osobním a společenským, mezi přítomným a minulým, mezi fyzicky přítomným a nepřítomným, mezi materiálním a nemateriálním.“ (31)*

Teprve pak, když jsme každý obraz podrobili těmto otázkám a ujasnili si vztahy, logicky vyplynulo, co je leitmotivem představení a proč. Kde jsou zlomy a kde vrcholné body.

31) BRANDEJSKÁ, Zdeňka, *Divadlo v paměti, paměť v divadle: teoretické aspekty vztahu*. Disk, 2005, č. 14, s. 111

ZÁVĚR

Každé hledání stojí námahu. „*Namáhám se sám tak, že jsem se stal sám sobě půdou plnou námahy a potu.*“ (32) Komentuje s povzdechem Augustinus své snažení pochopit, co to vlastně je vzpomínání a zapomínání. Paměť je velmi široké a obsáhlé téma, které jsem se zde pokusila zúžit ve vztahu k autorskému divadlu. Snažila jsem se zde popsat, jakým způsobem může být sdílená paměť východiskem pro divadelní tvorbu. Zvolila jsem pro to analýzu svého autorského představení „*Barunka is leaving*“.

Hodnota této práce dle mého názoru spočívá především v záznamu své vlastní paměti zkoušení a myšlenek, jenž mi je reflexí pro další tvorbu.

V inscenaci „*Barunka is leaving*“ jsem se zabývala sdílenou pamětí na třech rovinách. Ve fázi přípravy konceptu to byla práce s pamětí vlastní a veškeré poznatky a nápady, které jsme vymysleli, se teprve prověřovaly právě v momentu sdílení paměti s herci. Jen díky tomu mohly být některé naše teorie ověřeny. Ačkoli sdílení paměti je, jak se během zkoušení s herci ukázalo, pro některé osobnosti nepříjemným a někdy až bolestivým procesem, jen díky němu mohly vyjít na povrch průsečíky individuální a kolektivní paměti, které nejsou zjednodušením tématu, ale hledáním společného archetypu.

Přes veškerou práci v těchto dvou rovinách se nikdy nelze přesně připravit na rovinu třetí, což je moment, kdy ke společnému dílu přistoupí divák. Jeho paměť je zcela novým elementem, který je nevypočitatelný, nenaplánovatelný. Možná, že jediné, co lze v inscenaci připravit, jsou příznivé podmínky pro to, aby ke sdílení paměti tvůrců a diváků mohlo dojít. Jaký průsečík společných vzpomínek a zkušeností bude objeven, to už je záležitostí každého zvlášť.

32) DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003, s. 39. Kolumbus. ISBN 80-204-0919-X.

POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE:

Tištěné:

ARTAUD, Antonin, ŠERÝ, Ladislav, ed. *Texty*. Praha: Herrmann, 2003, ISBN 80-239-3490-2

BARBA, Eugenio. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0.

BEHRNDT, Synne. *Dramaturg jako spoluvůrce: proces a blízkost*, překlad: Kateřina Jenčová Hipská, vyšlo v rámci Pražského Quadriennale

BERNLEF, J. *Vyhasínající mozek Martona Kleina, přel. Olga Krijtová, doslov Jiřina Šiklová, Za tratí, Beroun 2010, ISBN 978-80-904335-2-6*

BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.

BRANDEJSKÁ, Zdeňka, *Divadlo v paměti, paměť v divadle: teoretické aspekty vztahu*. Disk, 2005, č. 14

DRAAISMA, Douwe. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003, Kolumbus. ISBN 80-204-0919-X.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

HORŮNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5

HYVNAR, Jan a Jan DVORÁK. *Herec v moderním v divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Prague: Pražská scéna, 2000. S. 186 -187. ISBN 8086102076.

JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4.

MLODINOW, Leonard. *Vědomí podvědomí: jak naše podvědomí ovládá naše chování*. Praha: Argo, 2013. Aliter (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0909-2.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003., s. 77. ISBN 80-7008-157-0.

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.

YATES, Frances Amelia. *Umění paměti*. Přeložil Tomáš KRAMÁR, přeložil Martin ŽEMLA, přeložil Pavel ČERNOVSKÝ. Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-022-5.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

Elektronické:

BAUSCH, Pina. [online]. Dostupné na:
http://www.azquotes.com/author/42441-Pina_Bausch

RYBCZYŃSKI, Zbigniew. *Tango*. 1980. [online]. Dostupné na:
https://www.youtube.com/watch?v=u0pEpA_Y1a4&t=91s&index=30&list=PLm7Jjjia8P20f1N84zc-9jnxoO2lhqqVf

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 – příchod diváků

Obr. 2 – Vzpomínka na tělocvik 1.

Obr. 3 – Vzpomínka na tělocvik 2.

Obr. 4 – Zapomínání

Obr. 5 – Odchod vzpomínky

Obr. 6 – Masky babičky

Fotografovali: Bohdan Holomíček a Kajetán Adler Jablonský

SEZNAM PŘÍLOH

příloha č. 1: Ukázka zápisu vzpomínky jako receptu

Příloha č. 2: Popis průběhu návštěvy u babičky (autor: Kateřina Císařová)

OBRÁZKY







PŘÍLOHY

Příloha č. 1

Ukázka zápisu vzpomínky jako receptu:

Ingredience:

Babička, děda, šum potoka, les, pantofle, tma, bloudění, divočák, strach
babičky, strach dědy, paní s limonádou, babiččino rozhodnutí

Na přílohu:

Mech, vůně hub, kapradí, středočeská krajina, rozcestí

Na oblohu:

Šum potoka, šelest listí, jehličí, tikání času, únava a vyčerpání

Něco navíc:

Babiččiny představy divočáků, dusot, náhodný návštěvník lesa, vytí vlků,
divočáci, co se pasou

Tajná ingredience:

Wabi a Miki Ryvola, maliny

Popis postupu přípravy:

Vezmeme babičku a dědu, vmícháme šum potoka a vsypeme les. Zlehka
vmícháváme babiččiny představy divočáků a zahustíme blouděním.
Podle chuti můžeme přimíchat náhodného návštěvníka lesa či vití vlků.
Zahustíme babiččíným i dědovým strachem. Pokrájíme středočeskou krajinu
a lehce posmažíme. Okořeníme výhledem na sedlo a paní s limonádou.
Obložíme šelestem listí, mechem a únavou.

Popis:

Babička a děda se vydali na procházku na houby kolem Úštěka. Nechtěli jít
první lávkou přes potok a zabloudili. Bloudili čtyři hodiny po lese. Oba dva
se báli, že potkají divočáky a že už nikdy nenajdou cestu z lesa ven. Vylezli
tedy na kopec a viděli, že jsou stále ve stejném kraji. Poznali to podle
Sedla. Pak se vydali podle babiččiny prapaměti diagonálou lesem dolů a
našli cestu domů.

Popis návštěvy – Babička Jablůňková (od názvu Jablonec nad Nisou)

TENKRÁT:

1. Pozdrav, objetí, babička svým zpěvným tónem v hlase: „Ále, kdopak to přišel?“
2. Zouvám se venku a babička říká: „Neblázněte děti moje a pojdte se zout dovnitř.“ Táta: „Mamko, prosim tě, přece ti tu nenašlapeme.“ Babička: „No! Prosim tě!“
3. Jdeme do kuchyně.
4. „Takže, mám tady nějaký sušenky, nebo já nevím, jestli chcete namazat chlebičky s něčím. Kačenko, tobě jsem udělala To, co dobře vypadá (*speciální babiččin recept, někdy udělám na zkoušku. Jako mrňavý asi tříletý dítě jsem na to obdivně s dospělým tónem řekla: „No, to vypadá dobře, babičko!“ a od té doby tomu nikdo neřekl jinak – aneb z cyklu oblíbené rodinné hlášky*). Táta: „Nic nenos, mamko, a pojd' si sednout!“ Babička: „Když já nevím, co bych vám dala, Kačenko, pojd' se podívat a něco si tu vyber.“
5. Vybírám z nabouchané ledničky – jím.
6. „Babi, můžu si půjčit šperkovnici?“ (*pamatuju si přesně, jak vypadaly ty šperky, některý mám doma*) – následně ověšuji tátu všemi šperky, které mám k dispozici, a táta drží a nechá se.
7. Jdu a prohlížím si fotky u babičky na stolku – odjakživa tam má stejný, a to moje, ségry a sestřenky. Babička to komentuje: „No to víš, to já vždycky, když usínám, tak se koukám na to, jaký mám krásný vnučky.“
8. Pomalu se schyluje k tomu, že táta půjde domů.
9. Nastává klasické pakování tatínka do igelitky vším, co babička nakoupila. Mimo jiné je babička pytlíčkový maniak, takže každou potravinu dá nejméně do dvou celofánových sáčků.
10. Loučím se s tátou a už se pomalu štosuju spolu s dobrůtkama, které babička nakoupila, k televizi.
11. Jdu se chystat na kutě a babička: „Tak, ale nejdřív do vany Done Giovanni!“
12. Jdu do postele, chvíli kňourám, že chci maminku, a pak mě babička uklidňuje, že zítra už ji uvidím.
13. Pak mi babička čte na dobrou noc Kocourka Modroočka.
14. Po kapitole, někdy i dvou, z mojí milované knihy řeknu: „Babi, zazpívej mi prosím Něco za něco.“
15. Babička zpívá Kdyby tady byla taková panenka a já spokojeně usínám.

DNES

1. Táta zaklepe, babička: „Kdo je?“ Táta: „Kontrola plynu.“
2. Babička otevírá. Pozdrav, objetí, babička svým zpěvným tónem v hlase: „Ále, kdopak to přišel?“
3. Zouvám se venku a babička říká: „Neblázněte děti moje a pojdte se zout dovnitř.“ Táta: „Mamko, prosim tě, přece ti tu nenašlapeme.“ Babička: „No! Prosim tě!“

4. Jdeme do kuchyně.
5. Takže, mám tady nějaký sušenky, nebo já nevím, jestli chcete namazat chlebičky s něčím. Kačenko, tobě jsem udělala To, co dobře vypadá.
Táta: „Nic nenos, mamko, a pojd' si sednout!“ Babička: „Když já nevím, co bych vám dala, Kačenko, pojd' se podívat a něco si tu vyber.“ Já: „Babi, prosim tě, já nemám hlad, pojd' si sednout!“
6. Konverzace o tom, co u mě probíhá, jak to probíhá. Když mluvim o škole, babička vždycky zmíní svého tatínka, který má na starosti veškerou ochotnickou divadelní činnost, která vznikla v Semilech.
7. Povídáme.
8. Schyluje se k odchodu.
9. Nastává klasické pakování tatínka do igelitky vším, co babička nakoupila. Mimo jiné je babička pytlíčkový maniak, takže každou potravinu dá nejméně do dvou celofánových sáčků.
10. Babička přijde za mnou a říká mi, že by mi něco dala, ale že toho teď moc nemá, ale tak aspoň tady... A podsouvá mi stokorunu. Já: „Babi, prosim tě, já to nechci!“ Babička jen kroutí hlavou a snaží se mi stokorunu vmáchnout do ruky, hlavně aby to neviděl táta.
11. Loučíme se, babička: „Dávejte na sebe pozor, děti moje!“
12. Odcházíme.
13. Když vyjdeme před babiččin panelák, tak babička stojí na balkoně v šestém patře a mává, dokud nás vidí. Vždycky bude stát na balkoně, i v té největší zimě. Vždycky tam stále a vždycky bude stát. Když jsou mrazy a babička tam vyleze jen ve svých domácích šatech, táta na ní většinou pokřikuje: „Koukej zalízt!“
14. Odcházíme, a dokud na babičku dohlédneme, tak se otáčíme a v pravidelných intervalech máváme.