AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2017 Kateřina Dvořáková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Herectví v alternativním divadle

Mezi postavou a prostředníkem

Kateřina Dvořáková

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adámek Ph.D.

Oponent práce: MgA. Jiří Havelka Ph.D.

Datum obhajoby: 21.9. – 22.9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

MASTER'S THESIS

Acting in Alternative Theatre

Between the character and the inetrmediary

Kateřina Dvořáková

Thesis advisor: MgA. Jiří Adámek Ph.D.

Examiner: MgA. Jiří Havelka Ph.D.

Date of thesis defense: 21.9. – 22.9. 2017

Academic title granted: MgA.

Praha, 2017

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Herectví v alternativním divadle

Mezi postavou a prostředníkem

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Tato práce popisuje specifika herecké tvorby v inscenacích režisérky Kláry Hutečkové. Její autorka nejprve ukazuje, jakým způsobem se spolupráce během studií na DAMU vyvíjela, přičemž si všímá, že už v počátcích se často vymyká tradičnímu pojetí herectví jako tvorby postavy. Spolupráce vyvrcholila v roce 2016 vytvořením absolventské inscenace *K majáku, do strany 73*, ve které se uplatňují poznatky z dřívější práce. Stěžejní je tedy analýza této inscenace, která zkoumá způsob herecké práce a vede k definování hereckého projevu třemi typy: postava, mezi postavou a prostředníkem, prostředník. V závěru práce jsou tyto tři typy aplikovány na konkrétní příklady hereckého projevu v inscenaci.

Summary

This thesis describes the specific aspects of actors' work in the productions directed by Klára Hutečková. The actor shows how the collaboration developer during the years of study at DAMU, noting that from the very beginning it exceeded traditional concepts of acting as the creation of a character. The collaboration culminated in 2015 with the graduation production To the Lighthouse, up to the Page 73, which made use of experience gained in previous works. They key part of the thesis id, therefore, analysis of this production, focusing on the acting and defining three types of means of actors' expression: the character, between the character and the intermediary, the intermediary. In the conclusion, those three types are applied to concrete examples from the production.

Obsah

1. Úvod 7

2. Ohledávání možností hereckého bytí na scéně – spolupráce s Klárou Hutečkovou v průběhu studia 9

2.1. Perníková chaloupka – hranice mezi divákem a hercem 9

2.2. Lappin a Lapinová – improvizace jako princip zveřejňování myšlenek 11

2.3. Oblovka – scénografie a text jako dominantní prvek inscenace 13

3. Pozadí, vznik a vývoj inscenace K majáku, do strany 73 15

3.1. Předloha 15

3.2. Proces inscenování K majáku, do strany 73 17

3.2.1. První fáze: Práce s časem 17

3.2.2. Druhá fáze: Práce s předměty 21

3.2.2.1. Důraz na hereckou akci v rámci výrazného obrazového řešení situace 21

3.2.2.2. Herecká akce s důrazem na rekvizitu 22

3.2.2.3. Předmět jako hlavní nositel významu 26

3.2.3. Práce s textem 28

3.2.4. Zavedení postav 30

3.2.5. Mezi postavou a prostředníkem 33

4. Herectví v průběhu představení K majáku, do strany 73 37

5. Závěr 40

Použitá literatura 42

1. Úvod

V říjnu 2015 měla v divadle DISK premiéru druhá absolventská inscenace mého ročníku s názvem K majáku, do strany 73. Režírovala ji tehdejší studentka režie Katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU Klára Hutečková, která se z velké části spolu s Lucií Faltýnkovou (externí spolupráce) a Ha Thanh Nguyenovou (taktéž KALD) podílela i na scénografii. V inscenaci účinkovala většina herců čtvrtého ročníku herectví KALD vedeného Tomášem Měcháčkem, Jiřím Adámkem a Kristýnou Täubelovou: kromě mě František Hnilička, Tomáš Hron, Dan Kranich, Sára Märcová a Lucie Valenová. Dramaturgyní byla Kateřina Součková, o sound design se postaral Jiří Rouš.

Inscenace vzbudila poměrně rozporuplné reakce. Někteří ji dokonce ani nepovažovali za divadlo: *„Velmi zajímavý tvar. Opravdu se mnohem spíš než o klasickou inscenaci jedná o sled instalací."*[1] Středobodem těchto debat přitom bylo herectví. *„Přínos pro diváky a potažmo i pro studenty herectví je řekněme velmi sporný. Na podobném projektu se mohou naučit maximální minimum, o herectví se v tomto případě ani nedá moc mluvit."*[2]. Podobně zhodnotil inscenaci i Jan Pařízek, také redaktor divadelního serveru i-divadlo.cz: *„Bohužel, bude to znít asi krutě, ale nevidím v tomto příliš smysluplný divadelní přínos. Několik zajímavých nápadů se našlo, ale většinou spíše scénického rázu. (…) Po herecké stránce není též moc, co hodnotit, neb z mého pohledu většinu předvedených poloh by zvládl po krátké instruktáži asi kdokoli z publika."*.[3] Jakou roli má tedy v inscenaci herectví? A hrají herci vůbec? Nejsou jen jakýmisi loutkami, kterými někdo manipuluje? Je jejich přítomnost, bytí na jevišti důležité?

Já osobně jsem přesvědčena o tom, že inscenace *K majáku, do strany 73* rozhodně divadlem je. Klíčem k tomuto tvrzení je právě ono tolik zpochybňované herectví. To je do značné míry upozaděno nebo zdánlivě úplně ztraceno v obrazech, které vznikají rozžíváním předmětů, scénografie, jež se tím pádem stává dominantnější. Petra Bruzlová například čte inscenaci právě skrze vztah herce – postavy a předmětu na jevišti. *„Ty* (pozn.: tenisové míčky) *zajistily spojení mezi všemi postavami. Zastupují nejen neviditelné vztahy mezi dětmi, když se míčky různě posílají a házejí, vztahují se pomocí nich i k oběma rodičům.*

---

[1] Zdroj: http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-disk/k-majaku-do-strany-73; hodnocení uživatelů, Hojojicek

[2] Zdroj: tamtéž; hodnocení redakce, Jiří Landa

[3] Zdroj: tamtéž; hodnocení redakce, Jan Pařízek

Otce chodícího po terase dětmi posílané míčky úspěšně vždy minou. Na matku dorážejí a bubnují o stěnu, pořád se kutálí další a další a ona je nestíhá všechny vnímat. (…) Míčky připomínají jednotlivé zakuklené prosby, jež dokážou lehce doputovat na určené místo. Můžete jimi mrsknout úsečnou poznámku, prásknout nadávku nebo poslat nabídku.".[4] Neměli bychom se tedy ptát, jestli herci hrají, ale spíš jaké herecké prostředky využívají, pokud nejde o tradiční psychologické herectví. Zároveň myslím, že to, jakým způsobem je v této inscenaci uchopeno herectví, může do značné míry definovat způsob, jakým se pohybuje herec v současném „alternativním" divadle.

Vzhledem k tomu, že jsme měli možnost s Klárou Hutečkovou spolupracovat už v průběhu studia, a tato spolupráce byla pro celý ročník pro absolventské představení velmi podstatná, ráda budu se v první kapitole mé práce této spolupráci věnovat. Vykazuje totiž některé z rysů, které se posléze objevují v *K majáku, do strany 73* a mohou tak osvětlit zázemí budoucí tvorby. Druhá, nejrozsáhlejší kapitola se bude zabývat pozadím, vznikem a vývojem této inscenace. V této stěžejní části práce vysvětlím, jakou roli má v této ne zcela tradičně pojaté inscenaci herectví, obhájím jeho význam v inscenaci, a tedy zpochybním tvrzení, že „o herectví se v tomto případě nedá mluvit" nebo že „většinu předvedených poloh by zvládl po krátké instruktáži asi kdokoliv". V této práci budu zkoumat hranici, rozdíl mezi tím, když jako herci na jevišti „hrajeme", tedy vytváříme postavu, a tím, co znamená, když postavu nevytváříme, tedy „nehrajeme", přestože pořád mluvíme o herectví. V závěrečné kapitole uvedu konkrétní příklady z inscenace, na kterých ukážu, jak se herectví v průběhu představení proměňuje.

[4] BRUZLOVÁ, Petra. *Jak bude zítra? Zítra bude…*. Hybris, 2015, roč. 12, č. 24, s. 18-22.

2. Ohledávání možností hereckého bytí na scéně – spolupráce s Klárou Hutečkovou v průběhu studia

Jak jsem již naznačila v úvodu, způsob hraní v *K majáku do strany 73* (dále jen Maják) má svá východiska v předchozí spolupráci na několika projektech s Klárou Hutečkovou. Klauzurní představení, která jsme s ní vytvářeli během studia, byla už od prvního ročníku výrazně odlišná od ostatních. Například s Kateřinou Jandáčkovou, naší druhou ročníkovou režisérkou, jsme tvořili spíše tradiční činoherní představení. Hodně jsme pracovali také s pedagogy, kteří vedli workshopy zaměřené na pohyb – Dora Sulženko-Hoštová, Halka Je Třešňáková, Markéta Vacovská, Veronika Knytlová. Zkoumali jsme během nich především hranice vlastních fyzických možností. S Dorou Sulženko-Hoštovou a Halkou Je Třešňákovou jsme ve druhém ročníku nazkoušeli i klauzurní představení (*Od prvku k sekvenci, PŘEDE-MĚ-TY*), kde už lze najít drobné spojitosti se způsobem práce Kláry Hutečkové. Vystupovali jsme v těchto představeních sami za sebe v různých choreografiích. Halka Je Třešňáková klade důraz na vlastní autorský přínos. Pracuje s civilním projevem, civilním gestem, přičemž hodně vychází z osobnosti herce (například jsme byli součástí scény, ačkoliv jsme zrovna nevystupovali - seděli jsme podél zdi a měli za úkol chovat se přirozeně). Hledali jsme způsob, jak být přirozený v umělé realitě představení. Dora Sulženko-Hoštová se zase soustředí na rytmus, napětí, které vychází z kontrastu pohybů, výraz. Každý prvek choreografie má své „jako když" (jako když se chcete dotknout stropu, jako když se schovávám, choulím se, víc a víc a najednou bum, vystřelím atp.), vycházíme z představy, která se zhmotňuje v pohybu a odráží v jeho kvalitách. I přes tyto spojitosti zůstává způsob práce Kláry Hutečkové velmi specifický a v mém případě se jednalo o několik let hledání společné cesty.

2.1. *Perníková chaloupka* – hranice mezi divákem a hercem

Pro Kláru Hutečkovou je podobně jako u Halky Je Třešňákové zásadní způsob existence herců na jevišti, a také velmi souvisí s osobností herce a jeho civilním projevem. První klauzurní prací pod jejím vedením byla *Perníková chaloupka*, která se odehrávala v částečné nebo úplné tmě. Už v tomto prvním projektu jsme se tedy s režisérkou vydali ne zcela tradiční cestou. Důraz zde nebyl kladen na vizualitu, nýbrž na haptický a akustický divácký zážitek. Herecká práce v tomto případě nebyla zaměřena na tvorbu postavy, ale na kontakt s divákem.

Na začátku představení jsme ukládali diváky do postelí, přičemž jsme na ně mluvili tak, jako mluví rodiče na své děti, když je ukládají ke spánku. Zpívali jsme jim ukolébavku a potom jsme s nimi, místo abychom pohádku pouze vyprávěli, do pohádky doslova vyšli. Prováděli jsme je za zvuku deště a houkání jehličnatým lesem až jsme s nimi došli ke světýlku, které představovalo chaloupku. Ta byla opravdu z perníku, a proto jsme mohli pokročit k závěrečné části představení - k hostině. Scéna hostiny spočívala v tom, že diváci seděli okolo perníkové chaloupky a my jsme jim (pouze Jeníčkům, Mařenky musely přihlížet) postupně nosili různé dobroty, chlebíčky, cukrovinky nebo pití a snažili se jim vytvořit co možná nejpříjemnější prostředí: chválili jsme je za to, jak dobře vypadají, masírovali jsme je atp. Během toho jsme je nenápadně nabádali k tomu, aby si ještě dali něco dobrého, a když už nechtěli, začali jsme jim jídlo násilím strkat do pusy.

Během představení jsme neměli žádný pevně daný text ani rozdělené postavy, všichni jsme se zkrátka podíleli na všem. Na začátku jsme tedy byli všichni maminky a tatínkové, potom Jeníčci a Mařenky, kteří diváky prováděli strašidelným lesem a na hostině jsme zase všichni byli ježibabami a ježidědky, kteří si vykrmovali své Jeníčky.

Přesněji nás takto vnímali diváci. Tím, že pohádku dobře znali, přiřazovali nám postupně jednotlivé role podle situací, ve kterých jsme se nacházeli nebo lépe ve kterých se nacházeli diváci. Neměli jsme kostýmy, nestylizovali jsme se například do ježibab, pouze jsme diváky provázeli na cestě tímto příběhem. Naším vlastně jediným zadáním bylo, vytvořit příjemnou atmosféru, která se posléze mění v nepříjemnou, to vše v rámci určitého příběhu, a tedy v kontextu nějaké uměle vytvořené situace. Proto pro mě bylo například vnitřně mnohem těžší diváky - Jeníčky proti jejich vůli nacpávat jídlem. Vnitřně jsem nefungovala za postavu, ale za sebe a byla jsem to já, kdo někoho do něčeho nutí.

Tento civilní projev do velké míry způsobil, že se ztenčila hranice mezi hercem a divákem. Například scéna hostiny byla na této přímé komunikaci mezi námi a diváky postavena a nemohla by fungovat, pokud by se diváci nezapojili. Proto také bylo téměř nemožné tuto scénu bez diváků zkoušet.

Během zkoušení *Perníkové chaloupky* jsme se tedy seznámili s ne zcela tradičně pojatým inscenováním režisérky Kláry Hutečkové. To určité části

ročníku, která se projektu zúčastnila,[5] přineslo zkušenost blízkého kontaktu s divákem. Důležité je zmínit především to, že nešlo tolik o kontakt s divákem skrze postavu, ale spíš o bezprostřední kontakt herce a diváka, člověka a člověka.

2.2.*Lappin a Lapinová* – improvizace jako princip zveřejňování myšlenek

Během setkání na naší druhé společné klauzurní inscenaci ještě v prvním ročníku jsme poprvé narazili na Wirginii Woolfovou. Režisérka se rozhodla zdramatizovat její povídku *Lappin a Lapinová*. Text jsme ale nakonec opustili a během představení jej improvizovali.

Scénář, který režisérka napsala, jsme si několikrát četli, a režisérka nám poté rozdělila postavy. Dvě byly ústřední (Lappin a Lapinová), zbytek tvořil členy Lappinovy rodiny, která se v průběhu objevila jen v jedné scéně. Proto jsem také nebyla součástí celého procesu zkoušení. Každopádně pevný text postupně úplně zmizel. Soustředili jsme se na situace, jejich vyznění a dojem, ty jsme nejprve zkoušeli beze slov, a teprve potom začlenili text, který se ale improvizoval a přímo vycházel ze situací, které režisérka hledala spíš pocitově, intuitivně.

Scénu tvořila velká matrace. Na ní a v její bezprostřední blízkosti se pohybovaly dvě ústřední postavy – pár, Albert alias Lappin (František Hnilička) a Rosalinda alias Lapinová (Veronika Popovičová). Ostatní – Albertova matka (já), jeho otec (Tomáš Hron), bratr Otto (Dan Kranich), jeho přítelkyně Alžběta (Sára Märcová) a vzdálený strýc (Manuel Porcar, student Erasmu), jsme seděli na kraji hlediště, v danou chvíli jsme vstali a vstoupili na jeviště. Zjednodušeně šlo o to, že ústřední postavy, Lappin a Lapinová spolu občas vedli krátký dialog, ale zároveň také nahlas zveřejňovaly své myšlenky, které vlastně vysvětlovaly jejich motivace. Tento postup vycházel z principu, jakým Woolfová píše a objevil se také v Majáku.

---

[5] Je důležité poznamenat, že na tomto zkoušení se podílela jen část našeho ročníku (já, Lucie Valenová, Tomáš Hron, Dan Kranich), stejně tak i v budoucích klauzurních inscenacích jsme nebyli vždy všichni (jen já jsem účinkovala ve všech), což se také odrazilo na zkoušení Majáku, protože někdo poetiku Kláry Hutečkové neznal vůbec a z vlastní zkušenosti vím, že pochopit ji není otázkou jednoho zkoušení. Ostatně během zkoušení *Perníkové chaloupky* mi neustále vrtalo hlavou: Jaký to má smysl? Co znamená nehrát postavu, ale jen se nějak chovat? apod.

Matrace tvořila vymezený, a zároveň velmi osobní a intimní prostor, na kterém se pohybovali Albert (Lappin) a Rosalinda (Lapinová). Byl to jejich prostor, jejich postel. Zatímco Albert se Rosalindě příliš nevěnuje, čte si atd., Rosalinda se nudí a začne si vymýšlet nový zaječí svět, ve kterém je Albert její král Zajda. Tento intimní prostor v jednu chvíli velmi nevhodně naruší Albertova rodina, která se neotřele vecpe k nim na matraci, protože je zajímá, jak Lapinová vypadá, a chtějí se s ní „nenápadně" seznámit. Jejich vztah i díky zásahu rodiny nedopadne dobře. Inscenace končí slovy: Zajda je mrtvá, ano, ano, je mrtvá.

Režisérka se v této inscenaci ovšem pouze inspirovala způsobem práce, jakým Woolfová vytváří, tedy píše text, nikoliv textem samotným. Podobně jako u *Perníkové chaloupky* ani v tomto případě nebyl text přesně daný a improvizoval se. Proto bylo důležité, abychom přesně věděli, o čem jaká scéna je, čeho chceme docílit, k čemu se chceme nějak přirozeně dobrat. K dispozici jsme měli nápady ze zkoušení, o čem například mluvit atd. Dialogy a myšlenky Lappina a Lapinové zase měly fungovat na principu kontrastu, protichůdnosti.

Zatímco v *Perníkové chaloupce* jsme vystupovali sami za sebe a dávali divákům různé pokyny, kam mají jít nebo co by měli dělat, v *Lappinovi a Lapinové* jsme každý celou dobu hráli jednu postavu a diváky jsme nijak aktivně nezapojovali. Mohli bychom v tomto kontextu nejspíš mluvit o tradičním konvenčním rozdělení mezi jevištěm a hledištěm. To, že se veškeré promluvy, kterých bylo poměrně dost, většinu doby improvizovaly, působilo sice občas trochu neobratně, na druhou stranu se tím zdůraznila civilnost hereckého projevu. Když se podařilo, že trefná replika padla ve správný moment nebo že načasování nějaké akce vyšlo dokonale, jakoby se zapomnělo na neobratnost. Diváci se v takovou chvíli vždy znovu „chytí", sdílejí tento moment spolu s herci a užívají si toto chvilkové sblížení. Improvizace tedy svým způsobem také nabízí bližší vztah k divákům, díky vjemu, který během improvizace vznikne přirozeně.

Improvizace jako by svou podstatou zdůrazňovala přítomnost okamžiku. U improvizovaného divadla (Divadlo Vizita Jaroslava Duška, Improliga, některá představení VOSTO5 atd.) vzniká veškerý obsah za běhu. Je to vlastně takový zveřejňovaný proces. Když se podaří nějaký vtip nebo se shodou okolností stane něco, co vypadá jako by to bylo nazkoušené, ale stane se to náhodou, je vztah mezi hercem a divákem nejsilnější. Ve chvíli, kdy víme, že jde o improvizovanou formu, vnímáme to, co se děje na jevišti úplně jinak. Jsme zvědaví na to, co herci vymyslí, jak si poradí, jak se budou vzájemně poslouchat, reagovat na sebe a jsme fascinováni tím, když se podaří dobrá pointa nebo herci bez očividného

domlouvání dokonale vystaví nějakou situaci. Velkou roli v tom hrají schopnosti a zkušenosti herce, které lze samozřejmě zdokonalovat a získávat. Jiří Havelka se roli náhody v divadle věnuje ve své knize *Zmrazit čerstvé ovoce*, ve které mj. píše: *„V naší divadelní praxi je náhoda kořením, které dává každé inscenaci chuť autenticity.".*[6]

2.3.Oblovka – scénografie a text jako dominantní prvek inscenace

Ve druhém ročníku jsme společně s Klárou Hutečkovou vytvořili inscenaci s názvem *Oblovka*. Scéna byla v jistém smyslu podobná scéně v *Lappinovi a Lapinové*. Tvořil ji ohraničený prostor zhruba stejně velký jako matrace, tentokrát to ale byla bílá čtvercová deska. Na té se pohybovalo několik živých oblovek a šneků, dohromady něco okolo stovky těchto tvorů. Před představením jsme všechny shromáždili na střed desky a v průběhu se postupně plazili různými směry, i přes okraj desky až k divákům. Šneci a oblovky doslova zhmotňovali čas svou přítomností, a zároveň na něj svou pomalostí upozorňovali. To mělo svůj význam ve vztahu k textu, který byl tentokrát autorský. Režisérka vyšla z principu Woolfovského zveřejňování myšlenek a do detailu popsala svůj myšlenkový proces, který se jí v hlavě odehrával cestou ze školy domů. Text měl cca pět dějových linek. Čtyři se týkaly vztahu ke čtyřem různým mužům a s nimi spjatých vzpomínek a úvah. Pátá linka se týkala úvah o přítomnosti, tedy samotné cestě, tzn., co viděla, co si o tom myslela, na co měla chuť, jestli jí není zima apod.

Poprvé jsme se setkali[7] s tím, že nehrajeme žádnou postavu nebo lépe, že si to tak nedokážeme pojmenovat. Věděli jsme, že text napsala Klára, a že je o ní. Každý jsme zhruba měli jednu dějovou linku, ale to se časem také proměňovalo, tudíž nebylo možné držet se po celou dobu jedné představy. To, že jsme všichni vlastně jedna osoba, nám sice bylo jasné, ale vlastně k ničemu. Šlo o text, o to, co sdělujeme a jakým způsobem ve vztahu k dění na jevišti. Nejdéle času jsme věnovali práci s textem, tomu, jak ho říkat, hledali jsme způsob, jak přenést hlas v hlavě do jevištní mluvy tak, abychom zachovali jeho charakter. O to těžší

---

[6] HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. 1. vyd. Praha : NAMU, 2012. s. 131. ISBN 978-80-7331-222-0

[7] V inscenaci jsem účinkovala já, František Hnilička, Tomáš Hron, Lucie Valenová a poprvé také Tereza Nádvorníková

potom bylo spojit tento specifický niterný způsob promluvy se způsobem bytí na jevišti a vztahovat se k tomu, co se zrovna děje, přičemž nejčastěji se to týkalo šneků a oblovek, se kterými jsme také v průběhu představení různě manipulovali.

Text byl základním kamenem inscenace. Cílem bylo najít způsob, jak ho přenést na jeviště, jak vizualizovat jeho téma, podstatu, která spočívala v zobrazení plynulého toku myšlenek. U takového typu textu jde v principu o to, že zatímco myšlenka jako taková trvá v hlavě několik vteřin, ve chvíli, kdy jí někomu chceme převyprávět, zabere nám to mnohem více času. Musíme myšlenku opsat několika větami, aby byla srozumitelná, vysvětlit ji atd., což může trvat mnohonásobně déle, než samotné pomyšlení. V textu se konkrétně objevuje věta: *„Anebo že bych si dala okurku?"*, kterou když po smyslu přečteme, zabere nám to zhruba 2-3 vteřiny. Myšlenka na ní ale netrvá ani vteřinu, takže tímto způsobem se délka představení vlastně natahuje. Proto jako by šneci a oblovky na scéně svou pomalostí vyrovnávali tento rozdíl mezi dobou myšlenky dobou vykonaného pohybu.

To nejdůležitější byl v inscenaci tedy text v kombinaci s obrazem, který jsme spoluvytvářeli, kterého jsme byli součástí. Šlo spíš o to nechat text zaznít, což jsme umožnili a nic víc. Jen v krátkých akcích (například když na mě František pokládá šneky, které si pak sundávám a otírám se), kdy jsme neříkali žádný text, jsme měli pocit, že hrajeme, protože jsme na jevišti vytvářeli nějakou umělou situaci. Tyto krátké situace ale byly spíš takovým zpestřením, pauzou v textu, který jinak společně s vizuálním obrazem převyšoval tyto akce. Mimo jiné se v inscenaci objevila, ve které skoro všichni sedíme na jedné lavičce, vysvětlujeme si jednu konkrétní situaci z textu a máme se chovat přirozeně, civilně. Text, který do té doby říkáme slovo od slova, teď improvizujeme. Znovu se tu objevil princip improvizace, který měl na chvíli zdůraznit civilnost hereckého projevu.

3. Pozadí, vznik a vývoj inscenace *K majáku, do strany 73*

3.1.Předloha

Inscenace vychází z románu Virginie Woolfové *K majáku* z roku 1927. Ten je rozdělen do tří částí, které od sebe v příběhu dělí několik let. My jsme se soustředili pouze na tu první. Dodatek „do strany 73" tedy označuje v námi zvoleném vydání právě tuto první část románu. Těchto několik útržkovitých informací bylo také to jediné, co jsme na začátku zkoušení o románu věděli. Režisérka nám totiž doporučila, abychom ho nečetli (naštěstí ho nikdo z nás neznal), protože se obávala, že bychom se pak zbytečně upínali k příběhu, k postavám, anebo si vytvořili vlastní představu románu.

K dispozici jsme tak měli pouze vybrané úryvky z knihy. V těch se hovořilo o několika postavách, které jsou ve stejný čas na stejném místě, žijí v jednom domě, a proto se vídají, pozorují a na základě toho, co o ostatních ví nebo toho, co právě vidí, si utvářejí o ostatních různé názory. I z těchto úryvků románu jsme pochopili, že právě tato rovina románu je tím, co režisérku zajímá: sledování dění, popř. utváření si obrázku o jednotlivých postavách na základě jakýchsi vnitřních výpovědí a názorů ostatních postav a s tím souvisejících úvah. Tyto úvahy jsou přitom vlastně dvojího druhu. Jedním je, pokud postava hovoří (respektive většinou pochybuje) o sobě, svém jednání, životě, a druhý je, hovoří-li postava o někom jiném. Důležité je také zmínit, že text je kromě několika málo přímých řečí napsaný v er formě.[8]

Při četbě románu *K majáku* se vám postupně rozkrývají postavy, situace a po několika kapitolách se vlastně úplně orientujete v tom, kolik je v románu postav, v jakém jsou vůči sobě vztahu, kde se nacházejí. Důležitou roli hraje v románu čas, se kterým Woolfová nepracuje chronologicky, nýbrž jej několikrát vrací o pár vteřin nebo minut zpět, což čtenáři dojde až ve chvíli, kdy se zopakuje nějaká událost (např. je slyšet výstřel a hejno vyplašených špačků vylétne z koruny stromu). I přesto, jakým způsobem autorka románu čtenáře mate, lze si celkem

[8] Díky tomu, že jsme si úryvky románu mnohokrát četli a tolikrát se o nich společně bavili a srovnávali je s našimi zkušenostmi, vytvořili jsme si k textům, respektive ke stylu, jakým Woolfová píše, blízký vztah, tudíž po premiéře jsme neváhali a většina z nás si konečně přečetla celý román. Díky tomu také dokážu lépe popsat principy, s jakými Woolfová v románu pracuje. Vzhledem k tomu, že všechny tři části jsou svým způsobem v něčem odlišné, uvedené příklady a popis se nejlépe vztahují k první části románu, ze které také pochází úryvky použité v inscenaci.

jednoduše představit děj nebo lépe situaci. Text jako by nedramaticky popisoval něco dramatického a nemyslím tím jen vnitřní dramata postav, ale zároveň to, jak postavy jednají. Ono dramatické je totiž to, co si postava myslí, a jak se nakonec zachová.

Je důležité zdůraznit, že texty, se kterými jsme pracovali, byly vyjmuté z románu, tzn., že zůstaly v původní próze oproti povídce *Lappin a Lapinová*, kterou režisérka zdramatizovala. Rozdíl mezi prozaickým a dramatickým textem je v zásadě v tom, že v prozaickém textu je řečeno vše, zatímco dramatický text je složen většinou z dialogů nebo monologů (záleží na počtu postav) a krátkých scénických poznámek, takže všechno, co se děje mimo přímou řeč, si čtenář domýšlí. To je také v důsledku prostor pro režijní a hereckou práci, neboť tento „nevyplněný" prostor se na jevišti zhmotňuje v jednání, které je třeba nějak zobrazit. Pokud v próze čteme, že žena stojí u okna, v divadle musíme vymyslet, jak stojí, co má na sobě, jak bude vypadat okno atd. Něco jiného je, když nejde o snahu román zdramatizovat, ale zachovat text v původní próze. Tato tendence se začala objevovat zhruba od poloviny 20. století. Známá je například Corsettiho verze Kafkova *Popisu jednoho zápasu* z roku 1988. Lehmann v *Postdramatickém divadle* píše: *„Divadlo tu neinterpretuje postavy a dejové línie textu, ale artikuluje svoju reč ako cudziu rušivú realitu na javisku, ktoré sa necháva inšpirovať svojráznosťou textu."*[9] Důležitý tedy není tolik děj nebo postavy, ale samotný text, jeho jazyk, styl. Spíše než povídka se vlastně inscenuje autor, v tomto případě Kafka a herci se stávají jakýmisi médii, skrz která zaznívá text. *„Pokiaľ sa skúsenosť rozštiepenia sprostredkúva zdôraznením odstupu čítaného alebo hovoreného textu od tela, uvedomujeme si* prostredníctvo *čítajúcej/ hovoriacej osoby. Henry M. Sayre si na čítaných performanciách Kathy Ackerovej všimol, ako sa takpovediac stávala chladným médiom, cez ktoré zaznievali spoločenské projekcie a mýty."*[10]

Režisérka Klára Hutečková se chtěla v Majáku postavám vyhnout už od začátku. Tvrdila, že kdybychom hráli postavy, divák by sledoval jejich emoční příběhy, což by zřejmě přebilo to, že naslouchá nějaké úvaze. Přitom nešlo jen o specifické úvahy postav v příběhu, týkaly se vlastně všedního života, tudíž se s nimi mohl každý ztotožnit. Divák jim naslouchá, protože má pocit, že s nimi má něco společného a postavy by tyto úvahy vztahovaly více k sobě, čímž by se

[9] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. s. 173. ISBN 9788088987819

[10] tamtéž, str. 177

vzdalovaly divákovi. Zároveň si režisérka byla od začátku vědoma toho, že budeme potřebovat akce, které nějakým způsobem zobrazí tyto úvahy, čímž vzniknou obrazy. Výsledkem měl být tedy soubor těchto obrazů, které budou dohromady dávat Woolfovou (*K majáku*). V neposlední řadě byly postavy i dost nepraktické, protože dopředu jsme akce neznali, ty jsme hledali až v průběhu zkoušení. A postavy by nás ve vykonávání těchto akcí mohly do značné míry omezovat, neboť bychom byli nuceni pohybovat se jen v nějaké logice těchto postav atd.

3.2. Proces inscenování K majáku, do strany 73

3.2.1. První fáze: Práce s časem

Jednou z prvních věcí, které jsme začali zkoušet v prostoru, byla snaha přenést nějakou konkrétní situaci z románu na jeviště. Režisérka Klára Hutečková vybrala v románu určitou část textu, který jsme společně četli a podtrhávali jednotlivé fyzické akce příslušných postav (např. jsme tak zjistili, že paní Ramsayová sedí, plete, že vyhlédne z okna, pan Ramsay přechází po terase, zapaluje si dýmku, Lilly Briscoová maluje obraz apod.). Buď v samotném textu, nebo podle záchytných momentů (viz výstřel a hejno letících špačků), bylo možné zjistit, které akce se dějí simultánně. Chvíli sledujeme tok myšlenek paní Ramsayové, kde se objeví výstřel a hejno špačků, pak text pokračuje, sledujeme tentokrát třeba pana Ramsayho a znovu se ozve výstřel a čteme, že z koruny vylétlo hejno špačků, takže pak můžeme říct, že zatímco jedna postava sedí a plete, druhá se ve stejnou chvíli prochází po terase, než se ozve výstřel, který obě linky propojí. Dokonce se podařilo ozřejmit i některé souvztažnosti, respektive časování jednotlivých činností, např., že pan Ramsay se zastaví na terase a pohlédne na svou ženu ve chvíli, kdy paní Ramsayová obrací stránku v knize. Byl to sled zhruba patnácti fyzických akcí (pět postav, z nichž každá měla cca jednu až pět akcí), které dohromady tvořily obraz rodiny a přátel, kteří tráví volné dopoledne ve společném domě. Zároveň z těchto akcí vyplynulo, jakým způsobem se k sobě jednotlivé postavy vztahují a vznikly tak jakési schematické dvojice (paní Ramsayová – syn James, syn James – pan Ramsay, paní Ramsayová – pan Ramsay atd.).

Obraz z románu jsme na jeviště přenesli tak, že jsme nalepili na zem papírovou páskou čtverec o rozměrech cca 3x3 metry, který vymezoval hrací prostor. Tento „samostatný ostrůvek", jak by bylo možné náš hrací prostor v tu

chvíli pojmenovat, se tak pojil s vytržeností, s jakou jsme k akcím v románu přistupovali. Režisérka šesti z nás rozdělila postavy: paní Ramsayová, pan Ramsay, syn James, dcera Cam, William Bankes, Lilly Briscoová, o kterých se v textu mluvilo, a řekla nám, abychom se pohybovali pouze ve čtverci. Úkolem bylo v tomto zmenšeném prostoru znázornit předem vybrané akce všech postav tak, jak po sobě chronologicky následují (oproti sledu akcí v knize). Zajímal nás čas, ve kterém se na jevišti odehrají tyto akce, zbavené jakýchkoli myšlenkových komentářů, které jsme četli v knize. Při četbě jsme si akce představovali v jejich přirozeném čase (např., jak paní Ramsayová plete) a nabyli jsme dojmu, že nebude těžké poskládat je podle návodu v románu za a vedle sebe. Zajímal nás kontrast mezi tím, jak dlouhý je text oproti reálnému času.

Já jsem pro tuto chvíli dostala roli Cam, jedné z dcer pana a paní Ramsayových, jejíž akce vypadala následovně: v určitý moment proběhne kolem pana Ramseye, který si jí všimne a nastaví jí náruč. Ona na toto gesto nijak nereaguje a běží dál. V praxi to v podstatě znamenalo, že když přijde můj čas, tak proběhnu kolem Tomáše Hrona, který hrál pana Ramsayho, z jednoho konce čtverce na druhý. Pokyny ostatních zněly velmi podobně: když se paní Ramsyová podívá doprava, Lilly Briscoová prudce uhne pohledem zpět na obraz nebo Pan Ramsay přesně třikrát přejde zleva doprava a zpět, pak se zastaví a zahledí se do dálky, atd. Jednalo se tak vlastně o choreografickou práci. Důležitou roli hrála souslednost pohybů, jejich návaznost a rytmus, tedy jakási partitura. To znamená, že jsme se už na začátku zkoušení věnovali jiné práci s textem. Text jsme použili jako popis akcí, které jsme pak fyzicky předváděli na jevišti. Na několika málo přímých řečí, které se v choreografii objevily, jsme sledovali, jakým způsobem se text přizpůsobí rytmu, tónu, hlasitosti atp.

Ve chvíli, kdy jsme takto choreograficky seřadili všechny fyzické akce všech postav, působil výsledný tvar velmi mechanicky. Tím, že jsme oddělili činnosti postav od toho, co si myslí, a že jsme úplně vypustili text, ztratili jsme spolu s ním plynulost a tempo, které samotný text do akcí vlastně vnášel. Takže několik stran textu se nám tímto přístupem scvrklo do několika vteřin. Zcela jsme přišli o magičnost woolfovských obrazů. Logické seřazení jednotlivých akcí přineslo pouze souslednost nahodilých akci bez jakéhokoliv vnitřního života, tedy zcela v rozporu s předlohou. Vyabstrahování reálného času akcí na jeviště znamenalo, že ještě než si člověk uvědomil začátek situace, byl už konec.

Rozhodli jsme se tedy upustit od záměru převést na jeviště reálný čas románu a vyjít z partitury, kterou nám tento způsob práce pomohl vytvořit.

Soustředili jsme se na to, aby akce byly vzájemně co nejvíce provázané, aby se jednotlivé partitury postav střetávaly na logických místech.

V roce 1959 byla v Reuben Gallery na Manhattanu uvedena adaptace scénáře Allana Kaprowa nazvaného: „Něco, co se má udát: událost (happening)".[11] Scénář obsahoval pokyny podobného charakteru:

„…chlapec dojde k černobíle pruhované tyči ověšené červenými světly, a když se jí dotkne, začne se chvilku TŘÁST, jako by ho popadla zimnice, a když chce, vrátí se zpět na své místo"; „umělec v bílých teniskách a frakové košili sedí na červené stoličce uprostřed ohrazeného prostoru a zapaluje JEDENÁCT DŘEVĚNÝCH ZÁPALEK, které hned zase pomalu a bez výraznějších pohybů sfoukává"; „nahá dívka celá natřená bíle se objeví v nějakých dveřích a kráčí k dlouhé bíločervené lavičce… Lehne si na ni jako odaliska, zvedne obočí, srovná ramena, mírně rozevřená ústa (strnulá a bezvýrazná), zadrží dech, po chvíli vstane a jde zpět ke dveřím a ven."[12]

Nepracovali jsme zatím s kostýmy, rekvizit jsme měli opravdu jen pár – židle, pletení nebo květinu, velkou část jsme si jich jen představovali (např. stojan na obraz, obraz, barvy, které používá Lilly Briscoová, a o kterých je zmínka v úryvku textu apod.). S Kaprowovým scénářem měly naše akce společné to, s jakou syrovostí a mechaničností byly prováděny. Ačkoliv nám šlo o nějakou provázanost a smysl těchto akcí a důležitou roli také hrála textová předloha, to, co nakonec vzniklo, byl čistě jen sled událostí poskládaný za sebou, přičemž některé události jako by na sebe navazovaly jen náhodou. Oproti Kaprowovým událostem, kterým byl věnován, řekla bych jejich čas, byly ty naše velmi krátké a vlastně vůbec o ničem nevypovídaly, byl to jen jakýsi experiment, nikoliv manifestace nebo důmyslně promyšlený záměr. Přesto jsme narazili na něco, čemu jsme od té doby začali věnovat pozornost. Došlo nám, že nechceme přenést reálný čas děje v textu na jeviště, že sice jde o sled akcí (ostatně tak lze nazvat i běžný život), ale že každá tato akce vyžaduje svůj čas, prostor, svou pozornost. Pořád jsme se ale snažili přenést na jeviště dojem, který jsme měli z četby – totiž dojem neustálého proudění času, vědomí jeho přítomnosti. Tento dojem spíš podpoříme, pokud akce zpomalíme, respektive dáme jim jejich čas.

---

[11] ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Edited by Daniela Jobertová, Translated by Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. s. 65. ISBN 9788073312190.

[12] tamtéž

Pro Roberta Wilsona, amerického avantgardního divadelního režiséra a dramatika, je čas také velmi důležitým tématem inscenace. Wilson ale přirozený čas věcí chápe ještě trochu jinak. Například v inscenaci Einstein na pláži, z roku 1976, která trvala bez přestávky pět hodin, byla v jedné části nainstalovaná velká světelná úsečka, tak, že visela horizontálně. Během několika desítek minut se jen pomalu vytahovala nahoru a vrcholem celé akce bylo, že se tato úsečka pootočila o devadesát stupňů, tudíž najednou visela vertikálně. V jednom představení údajně začali diváci ve chvíli, kdy se světlo otočilo, nadšením tleskat. Přitom se jednalo o úplnou banalitu, která ale díky tomu, jak dlouho celá akce trvala, dostala úplně nový rozměr. Wilson tvrdí, že v jeho inscenacích ale nejde o pomalý pohyb, ale právě o přirozený čas. *„Využívám přirozeného času takového, který pomáhá slunci zapadat, oblakům měnit tvar a stmívání dojít tmy," tvrdil. „Dopřávám publiku čas, aby mohlo reflektovat, meditovat o jiných věcech než těch, které se dějí na jevišti; dopřávám mu čas a prostor k přemýšlení."*[13]. V tomto kontextu by přirozený čas, který jsme pro akce hledali my, slovu „přirozený" zdaleka neodpovídal. Hledali takový čas, který ještě udrží divákovu pozornost nebo se pohybuje na hranici pozornosti. Naším záměrem však nebylo tuto hranici překročit.

Režisérka si byla od začátku vědoma toho, že chce nějakým způsobem pracovat s časem, tematizovat jej, podobně jako ho tematizuje Woolfová, ale divadelními prostředky, to znamená nejen pomocí textu, ale také herecké akce nebo například scénografie. V první fázi zkoušení jsme se pokusili zobrazit děj očištěný od vnitřních monologů postav, které jsou charakteristické pro naši předlohu. Toto rozdělení herecké akce a textu nám vlastně ukázalo, že oba divadelní prostředky jsou na sobě nezávislé, a že na nich můžeme také nezávisle pracovat nebo alespoň zezačátku. Režisérku zajímalo především to, jakým způsobem čas v románu vlastně plyne, že je neobjektivní, protože samotná myšlenka je rychlejší než její přečtení, ale že právě tato subjektivita je zajímavá. Začali jsme tedy čas zkoumat podrobněji a hledali nové jevištní akce, prostřednictvím kterých by bylo možné čas ukázat, obnažit ho, doslova vystavit před zraky diváků. Přešli jsme tedy do druhé fáze zkoušení, ve které jsme se soustředili na práci s předměty.

Než jsme se plně ponořili do další fáze zkoušení, pustila nám režisérka video, ve kterém jsme sledovali dráhu koule, která se několik minut kutálela téměř po rovině. Díky překážkám a důmyslně promyšleným mechanismům, které byly

[13] tamtéž, s. 118

vzájemně propojené, se totiž koule pořád pohybovala dál. Pochopili jsme, že čas lze chápat a zobrazit různě, a že jde především o jeho subjektivitu, čím čas měříme, když ne vteřinami.

3.2.2.Druhá fáze: Práce s předměty

Opustili jsme tedy čtverec a s ním i to, že představujeme postavy, opustili jsme příběh a začali jsme pozornost věnovat hledání akcí, které nějakým způsobem tematizují a zviditelňují čas. Režisérka nám dala k dispozici různé předměty, se kterými jsme měli pracovat, a které nějakým způsobem souvisely, respektive byly zmíněny v textu románu. Hlavními předměty byly: pletací jehlice a vlna, tenisové míčky a igelit.

3.2.2.1.Důraz na hereckou akci v rámci výrazného obrazového řešení situace

Stěžejní postavou románu je paní Ramsayová. Paní Ramsayová je jakýmsi středobodem celé rodiny, pro všechny zosobňuje jistotu, krásu, vyrovnanost a klid. Veškerá energie putuje od ní a k ní. A protože jsme vycházeli z textu, se kterým jsme pracovali i ve čtverci, kde je hlavní činností paní Ramsayové pletení, sehnali jsme několik jehlic a klubek vlny a společně se jeden od druhého učili plést. Režisérka této situace hned využila, pět z nás posadila na židle do řady a pozorovala naše snažení. Nejvíc jí bavilo to, jakým způsobem mezi sebou komunikujeme, že se vždy nakloníme k sousedovi vedle, když potřebujeme poradit a pak se zase nakloníme zpět, že tím nakláněním vytváříme vlastně takové vlny.

Tyto pohyby připomínající vlny zůstávají v našem případě u efektu, obrazu. V inscenaci *Korekce* režisérka Jiřího Havelky se pracuje s podobným efektem: tanečníci jsou pevně připoutání botami k podlaze, takže mají možnost více se vychýlit ze své osy, naklonit se k tanečníkovi vedle atd. a několikrát v různých variacích vytváří těmito pohyby podobný vlnový efekt. Přestože uvádím příklad pohybového, nikoliv činoherního divadla, vedou tyto pohyby, které vytváří vlnový efekt i v případě *Korekce* k vytvoření dramatické situace, o které v našem případě mluvit nelze.

Z tohoto cvičení vyplynulo několik podstatných principů, které se pak promítly i v inscenaci a jsou velmi důležité z pohledu herecké tvorby v Majáku. Za prvé jsme se jistým způsobem vrátili ke zkušenostem v *Perníkové chaloupce*. V rámci

dané situace jsme na jevišti existovali sami za sebe a důležité bylo, abychom se v této situaci chovali přirozeně. Zároveň jsme si uvědomovali, že jsme součástí většího obrazu, který je nějakým způsobem naaranžovaný (viz *Oblovka*). Takže velkou roli hrají i mimoděčné pohyby – naklánění, které ve větším počtu herců sedících v řadě vytvoří výrazný efekt. Právě tato aranž obrazu způsobuje, že ačkoliv se cítíme být na jevišti sami sebou, víme také, že jsme součástí obrazu, ve kterém máme svou roli, funkci, takže s tímto vědomím neseme vlastně i určitou zodpovědnost. Došlo nám, že, aby vůbec mohly vzniknout takové obrazy, jakým byl i obraz vln vytvořený z postupně naklánějících se těl, budeme jako herci často v pozici jakýchsi loutek, protože bude nutné s námi manipulovat v kontextu celého obrazu. A takové manipulace bude pochopitelně schopna pouze režisérka a dramaturgyně, které jediné jsou schopné vnímat celek zvenku. My jsme se soustředili na to, abychom se naučili plést, toho, že jsme se společně nakláněli, když jsme potřebovali poradit, bychom si ze své pozice nikdy nevšimli.

3.2.2.2.Herecká akce s důrazem na rekvizitu

Vedle pletení jsme paralelně zkoumali také další předměty. Režisérka se rozhodla, že zajímavým materiálem k hledání jevištních obrazů by mohly být tenisové míčky. Stejně jako akce s pletením vycházela z textu, i tenisové míčky byly inspirovány vybranými úryvky, kde se v jedné větě zmiňoval tenisový kurt, v jiné se objevil jiný podobný sport – kriket, který děti hrály na zahradě. Navíc tenisové míčky společně s hereckou akcí nabízely různé možnosti vyjádření času – hod míčku, který nějakou dobu letí, doba, než se míček zastaví, zvuk míčku, který je stále tišší, postupné shromažďování míčků atd. Začali jsme tedy zkoumat jejich vlastnosti a snažili jsme se je znovu objevovat, jako bychom byli dětmi, které tenisový míček drží poprvé.

Jedním z prvních cvičení, kterému jsme v rámci zkoušení s míčky věnovali pozornost, bylo házení míčků na cíl a záměrně mimo cíl. Na jednu stranu místnosti jsme položili terč, což byla deska s malým otvorem uprostřed, my jsme se postavili na druhou stranu místnosti a snažili jsme se po jednom nebo i najednou strefit do otvoru. Na základě předchozího zkoušení jsme pochopili, že jsme opět součástí obrazu, a tak jsme „pouze" vykonávali tuto činnost. Nesoustředili jsme se na to, co nás k ní vede, jaké jsou naše motivace, proč to děláme.

Zároveň jsme na tomto cvičení pochopili další důležitou věc: režisérka nechala každého z nás, abychom se na chvíli stali diváky, tedy abychom pozorovali letící

míčky, které se ve většině případů odrazily zpátky od desky nebo stěny a sledovali je do té doby, než se někomu nepodaří strefit do otvoru. Najednou to bylo něco úplně jiného – akci sledovat. Zatímco během házení míčků jsem se soustředila na to, abych se trefila do otvoru, když jsem vše pozorovala zvenku, jako by se mi rozšířil zorný úhel, neviděla jsem jen svůj míček, ale také všechny ostatní. Konečně jsem komplexně vnímala celý obraz. Najednou jsem vnímala napětí, které vznikalo – strašně jsem toužila po tom, aby se už nějaký míček strefil, vlastně to byl celkem nepříjemný pocit. Čím blíže otvoru se míček odrazil, ne-li pokud o něj zavadil, ale nespadl do něj, tím větší napětí bylo. A bylo to velmi silné vnitřní napětí, jako by člověk toužil po jakési dokonalosti, které se mu nedostávalo. Bylo to něco podvědomého až pudového, něco, co překračovalo vizuálnost jevištního obrazu a dostávalo se až do těla, které sebou vlivem tohoto napětí a při každém těsném minutí nepatrně škublo. Protože zevnitř obrazu, jsem toto napětí neviděla, bylo pro mě důležité vidět obraz zvenku, protože jsem si uvědomila, že obraz funguje, a že to všechno má nějaký smysl. Vlastně jsem prožila mnohem větší vzrušení než na druhé straně, uvnitř obrazu a cítila jsem, že mnohem víc než kdykoliv jindy vytvářím na jevišti něco pro někoho jiného spíš než pro sebe. Zároveň má pozornost směřovala k terči, nikdy ne na herce, tudíž mi došlo, že v obrazech občas budeme upozaděni, víc ztraceni.

Když házím míček, plně se snažím soustředit na to, abych strefila otvor, ale to, co na jevišti vytváří napětí, není moje snažení, můj výkon nebo výraz, ale to, jak se samotné míčky snaží přiblížit cíli a zoufale jej míjejí, dokud se to jednomu z nich nepodaří. V tomto případě se tedy na významu scény výrazně podílí předměty.

V roce 1960 byl do populární americké TV show „I've Got A Secret" pozván americký skladatel a tvůrce audiovizuálního umění John Cage, který zde zhruba ve třech minutách představil svůj *Water Walk*. „Water walk – because it contains water and because I walk during its performance." vysvětluje v úvodu Cage. V principu šlo o to, že na scéně bylo rozloženo několik předmětů, většinou souvisejících s vodou: vana s vodou, hrnec, ze kterého vycházela pára, nádoba s ledem, džbán na vodu, gumová kachnička, váza s květinami, zahradní konev, lahev s vodou, sklenice a další předměty, se kterými během těchto pár minut manipuloval, přeléval vodu z jedné nádoby do druhé, zapínal různé stroje, občas něco přizvedl nebo s něčím s různou intenzitou praštil, sem tam se ozvalo piano, to vše ve velmi důsledném pořadí a s velmi důsledným načasováním. Tak vznikla

téměř tříminutová hudební skladba, složená ze zvuků, které Cage vytvářel přímo na jevišti.

Do popředí se tedy dostal metariál, jeho vlastnosti, a hra s ním. John Cage ve svém krátkém vystoupení *Water Walk* dokonce doslova hraje na různý materiál hudbu, kterou tvoří přesná choreografie pohybů a zvuků. V tom se jeho krátké vystoupení podobá naší choreografii v první fázi zkoušení (práce s časem), kde byla stejně tak důležitá přesnost pohybů a návaznost. Zároveň Cage vlastně docela jednoduše jen manipuluje s různými předměty, jak by to zvládl asi každý. Jen s tím rozdílem, že Cage má skladbu promyšlenou, jeho „hra" vyžaduje značné soustředění, zkušenost a nejspíš také hudební sluch. Chci ale poukázat na jistou všednost, jednoduchost, se kterou Cage záměrně pracuje. Ze zdánlivě obyčejného, jako jsou zvuky pokládání předmětů apod., vytváří na jevišti něco zcela jedinečného, napínavého, dramatického. I my povyšujeme obyčejnou činnost, jakou je házení tenisových míčků na cíl, na jevištní obraz, který je překvapivě velmi působivý.

Poté, co jsme vyzkoušeli, jaké napětí dokáže vyvolat házení míčků na cíl, rozhodli jsme se zkusit i to, jaké napětí vyvolá házení míčků mimo cíl, konkrétně co nejtěsněji vedle stojícího, popř. sedícího člověka. Režisérka dala jedné herečce do ruky knihu, řekla jí, aby se postavila před stěnu, četla si a snažila se nevšímat si míčků, které se kolem ní odrážejí od stěny. My ostatní jsme měli za úkol házet míčky co možná nejblíže stojící herečce, ale přesto ji netrefit. Tentokrát bylo těžké posoudit, zda větší napětí zažívá ten, kdo situaci jen pozoruje a uleví se mu pokaždé, když se míček odrazí od stěny, nebo herečka, která trpí neustálým strachem z toho, že ji míček trefí nedej bože do obličeje nebo dokonce ten, který míčky hází a s napětím čeká, jestli byl jeho hod přesný. Zatímco režisérka sledovala především reakce herečky, která stála před stěnou a jen stěží se jí dařilo začíst se do knihy, nám, kteří jsme házeli tenisáky, se samozřejmě občas stalo, že jsme herečku trefili, čímž se vlastně vytratilo veškeré napětí, protože to, čeho se všichni obávali, se stalo. Bylo to podobné, jak když se v minulém cvičení míček strefil do otvoru. Očekávání se sice naplnilo, na druhou stranu to vlastně úplně zbořilo do té doby budované napětí.

Tento moment nakonec režisérku inspiroval k tomu, že jsme k normálním tenisovým míčkům přidali ještě molitanové (na první pohled skoro stejné jako tenisové) a to tak, že jsme nějakou dobu házeli nejprve tvrdé tenisové míčky jako doposud a po chvíli jeden z nás hodil molitanovým tak, aby herečku záměrně trefil. Podle chování míčku, který herečku trefil, bylo možné rozpoznat,

že je mnohem měkčí a lehčí, tudíž herečce nemohl ublížit. Napětí se sice vytratilo, ale nové vlastnosti molitanového míčku posunuly vyznění obrazu zase někam dál. Rozhodli jsme se využít těchto odlišných vlastností míčků, které si jsou ale vizuálně velmi podobné a vyzkoušeli jsme jiné cvičení. Házeli jsme tenisové míčky na stěnu – tentokrát bez většího smyslu, důležité bylo, aby se míček jen odrazil od zdi – a po chvíli je plynule vyměnili za molitanové. Kromě toho, že se molitanové míčky méně odrážejí, nevydávají při dopadu na stěnu téměř žádný zvuk, takže v záplavě žlutých míčků to najednou vypadalo jako by někdo ztlumil zvuk.

Umělecká skupina Handa Gote research & development, která působí od roku 2005, je specifická mj. tím, že na jevišti záměrně odhaluje všechny činnosti a procesy, které vedou k vytvoření nějakého efektu, výrobku, obrazu (vaření jídla, příprava chemického pokusu atd.), čímž zdůrazňují jistou rituálnost. Například v inscenaci *Mutus liber* několikrát sledujeme výrobu zvířecích figurek. Nejprve se z nějaké hmoty vymodeluje příslušný tvar zvířete a ten se postupně odlévá z různých materiálů (vosk, olovo…), které se průběžně rozpouští v malém kalíšku na pracovním stole, kde výroba figurek probíhá. Přitom v tu chvíli sledujeme proces vznikání těchto figurek, který je umocněn filmovým detailem na „vyrábějící ruce". To, že figurky nejspíš vyrábí nějaký alchymista (jak s nadsázkou naznačuje proutěná maska, která překrývá hlavu Roberta Smolíka) není v tu chvíli důležité. V inscenaci *Misson* zase v jedné scéně herec „vystřelí šíp", což vypadá tak, že jiný herec drží šíp v ruce a velmi pomalu s ním přechází z jedné strany jeviště na druhou, kde se zabodne do nějakého plyšového zvířete. V tomto případě se dá mluvit o animaci, což je téma, které ale není předmětem této práce.

Jak již bylo naznačeno, byli jsme svým způsobem herecky omezeni – tím, že jsme byli jen jakýmisi manipulátory a byli nuceni přesně se soustředit na vcelku banální činnosti (vrhání tenisákem) bez většího kontextu a zároveň neschopni vnímat úplný účinek obrazu, pokud jsme byli jeho aktivní součástí. Myslím, že i to, že jsme byli zaměstnáni touto činností a nemohli být k dispozici k něčemu dalšímu, podnítilo režisérku k nápadu zaměstnat házením tenisáků někoho jiného a poskytnout tak hercům více prostoru. Tím někým jiným se přirozeně stal stroj na vystřelování tenisových míčků, který běžně slouží k tréninkovým účelům. Ale místo toho, abychom díky němu získali herecky větší svobodu, fascinování jeho funkcemi jsme přinejmenším celou jednu zkoušku věnovali zkoumání toho, co všechno takový stroj dokáže a jak to vlastně funguje. Mohli jsme nastavit různou

výšku, intenzitu hodu, frekvenci vystřelovaných míčků, které se najednou odrážely úplně jinak, učili jsme se stroj ovládat, zkrátka jsme si zase hráli jako děti.

Vlastně jsme s tímto strojem na vystřelování míčků dělali všechno, co jsme dělali bez něj (střelba na cíl i mimo něj nebo jen proti zdi) a porovnávali rozdíly s našimi schopnosti. I když při střelbě na nebo mimo cíl musel stejně někdo stroj ovládat a nasměrovat jej, tudíž šlo spíš o sílu a přesnost, ve které stroj vynikal nad námi. Když jsme znovu zkoušeli střelbu mimo cíl, ale tentokrát se strojem, na židli seděl jeden z nás a opět se snažil začíst do knihy, stalo se jednou, snad náhodou, že herec se proti mylně mířené a vcelku prudké střele, která by ho trefila, bránil tak, že míček chytil. A najednou to bylo něco jiného, než kdyby ho míček zasáhl, protože to lze očekávat. Vlastně to jistým způsobem bylo podobné momentu, kdy se tenisové míčky změnily v molitanové, protože to nikdo nečekal.

Je zajímavé, že to, co jsme do té doby vykonávali my, najednou převzal stroj a ve výsledku se vlastně téměř nic nezměnilo. Na pocitu ani významu obrazu to vůbec neubralo. Dokonce jsme díky tomu získali jinou, větší dovednost. Zatímco předtím jsme manipulovali s míčky, a snažili se, být v házení co nejpřesnější, teď musel vždy jeden z nás ovládat stroj, když jsme chtěli změnit výšku nebo intenzitu hodu. Bylo jasné, že i v tomto případě bude naše role důležitá, protože stroj tuto činnost bez naší pomoci sám zastat nedokáže. Stroj nás v tomto případě zakrýval i vizuálně, přesto jsme byli nepostradatelnou součástí obrazu. Od začátku jsme vlastně postupovali vcelku logicky. Když jsme pletli v řadě vedle sebe, tak význam musel divák vnímat přes nás. Teď jsme byli doslova schovaní za strojem, se kterým jsme manipulovali, tudíž se divákovo vnímání soustředilo z části na stroj a z části na toho, kdo s ním manipuloval, neboť obdivoval jeho dovednost. Jediné, co nám tedy v této logické posloupnosti zbývalo, byl předmět jako hlavní nositel významu.

3.2.2.3.Předmět jako hlavní nositel významu

Poslední materiál, o kterém chci mluvit, a který jsme použili v inscenaci, je igelit. Igelit jako takový se v románu nikde neobjevil, ale režisérka chtěla tentokrát pracovat s materiálem v rovině metafory, a přitom se stále prostřednictvím tohoto materiálu vztahovat k času a jeho vyobrazení. Vzhledem k tomu, že se román odehrává u moře, navíc často byla v úryvcích zmínka o šumějících vlnách, roztáhli jsme přes celý ateliér jeden velký igelit, čtyři z nás se postavili každý k jednomu rohu a zkusili jsme vytvořit prudkým trhnutím igelitu

shora dolů na jedné straně vlnu, která by se plynule přesouvala na druhý konec igelitu. Protože byl igelit opravdu velký, vytvořená vlna se pohybovala pomalu, dokonce pomaleji, než je její přirozený čas na moři, čímž jako by čas zpomalovala. A něco takového jsme potřebovali, protože aniž bychom museli činnost uměle zpomalovat, což se samozřejmě nabízelo, měla zkrátka vlna vytvořená z igelitu svůj přirozený pomalejší čas.

To, že igelitová vlna byla pomalejší než skutečná mořská vlna, bylo výhodné pro to, že se do této akce čistě prakticky vešly úryvky románu, respektive bylo dostatek času na to je přečíst. Stejný princip vlastně režisérka využila i v *Oblovce*, kde pomalí šneci jako by zpomalovali čas, do kterého se najednou vešla hodina mluveného textu, přestože cesta, kterou Klára ze školy domů ušla, trvala dvakrát rychleji. Jediný zádrhel byl v tom, že igelit byl moc dlouhý, tudíž se uprostřed vlna rozplynula a my jsme o čas, který jsme chtěli získat, přišli. Vypomohli jsme si tedy větráky, dalšími stroji, které uprostřed vlnu znovu popohnaly. To nás nakonec přivedlo k igelitovým bublinám.

Opustili jsme tedy na chvíli představu, že na jevišti uměle vytvoříme obraz mořských vln a dále jsme zkoumali možnosti, jaké nám nabízí větráky. Stejně jako v případě se strojem na vystřelování tenisáků, bylo i v tady výhodné, že jsme s igelity nemuseli manipulovat a mohli tak jev všichni pozorovat. Nahodile jsme rozprostřeli igelit po podlaze a sledovali, jak se pohybuje vlivem větru. Větrák bylo možné nastavit na částečné otáčení, takže igelit se chvíli nehýbal, pokud na něj větrák nemířil, a jak se pak vítr pomalu přibližoval, nadzvedával se, ale jen na okamžik, pak zase klesl, když se vítr otočil. Přestože jsme tento závan větru vytvořili uměle, vypadal vcelku uvěřitelně jako průvan nebo krátké zafoukání, které během vteřiny ustane. A zatímco vítr se obrátil jiným směrem, igelit pomalu klesal a jako by se postupně uklidňoval, což trvalo i několik vteřin, než se úplně zastavil. Opět to byly ty cenné vteřiny, které mohly dát prostor textu. A zároveň docela přesně tento obraz – kdy se vlivem větru na chvíli zavlnil kus igelitu – ilustruje to, jakým způsobem Woolfová pracuje s délkou myšlenky vyjádřenou slovy a délkou okamžiku, ve kterém se stane něco banálního, všedního, ale co má v důsledku stejné trvání. Myšlenky nám proběhnou hlavou tak rychle, jako se prožene průvan, ale kdybychom je měli popsat, potřebovali bychom na to mnohem více času. Jako igelit, který se rychle nadzvedne, ale mnohem déle trvá, než opět klesne zpátky na zem.

Abychom co nejvíc prodloužili dobu klesání igelitu, bylo potřeba, aby byl igelit co největší a zároveň, aby vzduch pod ním unikal co nejpomaleji, takže jsme

z igelitu vytvořili jakési bubliny, připevnili je k větráku, který do ní vháněl vzduch a zároveň jím po vypnutí unikal. Několikrát jsme bublinu pomocí větráku nafoukli, tak, že zaplnila polovinu místnosti, poté větrák vypnuli a nakonec několik minut sledovali, jak z bubliny uniká vzduch, igelit postupně klesá, až bublina splaskne úplně. Vyfukování opravdu trvalo dlouho, možná dvě až tři minuty a když jsme jev pozorovali, zdálo se nám to skoro nekonečné.

Ačkoliv jsme pořád byli součástí obrazu – někdo totiž vždy musel větrák vypnout a zapnout (to se nakonec změnilo a větráky se ovládaly na dálku) – herecká akce v tomto případě byla upozaděna úplně, protože v efektu obrazu nefigurovala vůbec. Na to, aby se bublina nafoukla a zase vyfoukla, stačilo jen větrák zapnout, což nevyžadovalo ani žádnou zvláštní dovednost. Proměňující se igelit se v tomto obraze stal dominantním prvkem, hlavním nositelem významu.

V průběhu zkoušení jsme tedy objevili tři typy obrazů, které se liší v tom, je-li dominantní herecká akce (tvorba postavy) nebo herecká akce upozaděna jinou akcí (postava zprostředkovává jinou akci), nebo herecká akce redukovaná na minimum která slouží zcela jiné akci (o tvorbě postavy nelze mluvit, herec je pouze prostředníkem jiné akce).[14] Zároveň v prvním typu obrazu, kde převládá herecká akce, ztvárňuji postavu (viz pletení v řadě). Ve druhém typu obrazu se jsem spíše prostředníkem, skrze kterého obraz a jeho význam vzniká, přičemž pořád ztvárňuji postavu (viz házení tenisákem na a mimo cíl). Ve třetím typu obrazu je herecká akce minimální, v našem případě orientovaná výhradně na práci s předměty, tzn., že o herectví ve smyslu tvorby postavy nelze mluvit (v tu chvíli se totiž jako herec soustředím plně na reálnou manipulaci s předmětem, tudíž jsem, čistě jen prostředníkem; viz nafukování igelitové bubliny).

3.2.3.Práce s textem

Paralelně se zkoumáním vlastností předmětů a materiálů a hledáním obrazů, které nějakým způsobem tematizují čas, jsme se věnovali i vybraným úryvkům románu. Protože stavba vět v románu je poměrně složitá a je celkem náročné se v ní orientovat, museli jsme si texty číst mnohokrát nahlas, vzájemně se opravovat, vysvětlovat si je atd. Po nějaké době jsme si na složité větné stavby zvykli a naučili se jako by přemýšlet spolu s postavami, tzn., že jsme tolik netíhli

[14] V své knize *Théâtre musical* se tohoto tématu dotýká i Jiří Adámek, který v kontextu tvorby německého režiséra Heinera Goebbelse mluví o „neherectví".

k tomu říkat věty „do teček", a zároveň jsme víc a víc byli schopni rozpoznat a držet se hlavní věty.

První část románu se odehrává v jednom nebo dvou dnech, během kterých se neděje vůbec nic neobvyklého, vlastně se nestane vůbec nic, tedy až na to, že se stane strašně moc věcí. Tyto události jsou totiž myšlenkami postav popisovány například jako obrovské katastrofy, události, které obrátí život naruby. Tou katastrofou je v ději ale nakonec jen převržená miska nebo něco podobného, co nám může připadat banální, možná dokonce směšné. Když ale známe kontext a víme, nad čím postava zrovna přemýšlí většinou ve vztahu k někomu jinému, kterého zrovna pozoruje, mluví (v myšlenkách) o tom, co se mu na dotyčném líbí nebo nelíbí a proč, dokážeme se úplně přesně ztotožnit s těmito myšlenkami, které známe z vlastních zkušeností, že si nakonec dokážeme představit, jaká katastrofa to je, když například převrhneme misku v ten nejnevhodnější moment, ještě navíc před někým, o kom si myslíme, že nás za to bude soudit atp.

Ve chvíli, kdy režisérka každému z nás přidělila úryvek, který nám s největší pravděpodobností měl už zůstat, a zároveň už jsme všem vybraným úryvkům věnovali dostatek času – rozuměli jsme větným stavbám i obsahu[15] – soustředili jsme se na to, jak text číst. Intuitivně bychom k textu přistupovali tak, že bychom jej říkali emotivně, ale už v *Oblovce* jsme se setkali s tím, že je třeba říkat text víc ploše, spíš ho nechávat zaznít než interpretovat po svém. Proto nám režisérka často připomínala, abychom tolik nehráli, ale abychom text říkali víc niterně, jako by pro sebe.

Když jsme zkoušeli Oblovku, zásadní připomínkou bylo, abychom text říkali jako by nic, jen tak, jako když někomu vyprávíme, co jsme dnes dělali. To nám ale dělalo velký problém, protože jsme do té doby byli zvyklí text buď improvizovat (zmiňovaná *Perníková chaloupka* a *Lappin a Lapinová* Kláry Hutečkové), nebo se jednalo o klasický napsaný dialog (*Mé trápení* a *Mé království* v režii Kateřiny Jandáčkové) nebo jsme text neměli žádný (pohybové klauzurní inscenace *Od prvku k sekvenci* v režii Vratislava Šrámka a Dory Sulženko Hoštové*, PŘEDE-MĚTY* v režii Halky Je Třešňákové). Akorát v polovině druhého ročníku jsme spolu se scénografkami (pod vedením Kristýny Täubelové, Roberta Smolíka a Jiřího Adámka) pracovali s deníkovými záznamy, které jsme

[15] Několikrát jsme úryvek společně rozebírali tak dlouho, že to režisérce začalo připadat nosné, rozmístila nás po jevišti a vytvořila z našeho domlouvání, hádání a vzájemného vysvětlování samostatnou scénu. V inscenaci jsme ale tuto scénu nakonec nepoužili.

četli k různým drobným scénickým akcím (rozpouštění máslové sochy, práce s meotarem atp.) a tolik jsme se nesoustředili na to, jak text číst. Navíc větší půvab měly deníkové záznamy, právě když se četly, takže jsme se je neučili nazpaměť.

Během zkoušení Majáku jsme text neustále jen vypravovali a nebyli jsme schopni přijít na techniku, jakou text říkat, aby zněl jako náš a ne někoho jiného. A jak už to tak bývá, únava přinesla své a ve chvíli kdy jsme unavení a trochu otrávení začali text říkat dost ledabyle a bez zájmu, režisérka najednou vykřikla: *To je ono! Takhle to říkej!* Jenomže když jsme se to snažili zopakovat, zase jsme si dali záležet na tom, jak text říkáme, protože jsme měli radost, že nás režisérka pochválila, což nás opět zavedlo zpátky k vypravěčskému tónu. Dokonce jsme zkoušeli cvičení, kdy jsme popisovali, jaké jsme měli ráno, co přesně jsme dělali atd., a když režisérka měla pocit, že jsme našli tu správnou polohu, ten správný tón hlasu, řekla nám, abychom hned stejným způsobem začali říkat text, a my jsme nebyli schopni udržet ten stejný tón ani dvě věty. Nakonec to, že je text psaný v er formě přivedlo režisérku na myšlenku, která nám měla pomoct najít cestu ke způsobu přednesu: nemáme si představovat, že jsme postavy, které o sobě mluví ve třetí osobě, ale že jsme naopak vypravěči, kteří postavy pozorují a jako by jim viděli do hlavy, četli jejich myšlenky a přesně popisovali to, co právě dělají.

Na hledání způsobu, jak říkat text, připadlo nejvíce času z herecké práce. Zároveň během našich promluv, ať už z pozice toho, kdo postavu pozoruje nebo z pozice postavy samotné, jsme se snažili vcítit do jedné z těchto pozic, citlivě vnímat obsah. Pohybovali jsme se někde na pomezí vypravěčů a postav.

3.2.4.Zavedení postav

Tři týdny před premiérou jsme se začali věnovat řazení obrazů za sebe. Text jsme částečně uměli nazpaměť, částečně jsme ho četli, to když si režisérka ještě nebyla jistá, jestli nám přiřazený text zůstane. Nepamatuji si, jak přesně byly obrazy seřazené za sebou, když jsme tuto verzi týden před premiérou předváděli před prvními diváky, pedagogy z katedry. Každý z nás se soustředil na to, jak na sebe obrazy navazují, na jaké znamení se např. zvedám ze židle a odcházím, kdy pletu ve svém přirozeném tempu a na kolikátou repliku mám začít plést co nejrychleji, jakým způsobem mám házet míček, kdy mám začít říkat text, zkrátka víc než na hraní jsme se soustředili na to, co máme dělat. Jen během

promluvy jsme se částečně soustředili i na hereckou práci, protože jsme na ni vlastně měli čas, nebyli jsme zaneprázdněni jinou akcí nebo tato akce nevyžadovala zvláštní soustředění.

S důrazem na přesnost jsme tímto způsobem „odehráli" všechny vybrané obrazy. Snažili jsme se nic nepokazit, abychom nenarušili křehkost obrazu. Například jsme v jednu chvíli skopávali zhruba sto tenisových míčků do o pár centimetru sníženého propadla, takže míčky se odtud už nemohly odkutálet, a zároveň jejich velké množství nakonec zaplnilo celý tento ohraničený prostor. Zadání znělo míčky skopávat velmi jemně a lehce, vždy k jednomu přijít a nehlučně do něj vnitřní stranou chodidla kopnout, aby se pomalu dokutálel do propadla. Tyto obrazy, ve kterých jsme fungovali jako manipulátoři, nás do velké míry uzavíraly do sebe. Měla jsem pocit, že přítomnost mého těla obraz vlastně kazí, že to, jak se míčky ze všech stran postupně a velmi pomalu a lehce kutálí do jednoho místa, je krásné, efektní, a mé přecházení od jednoho míčku k druhému to narušuje. Vlastně jsem se snažila předstírat, jako bych tam nebyla. Stejně jsem se cítila, když jsem například pletla, zatímco někdo jiný mluvil. Nechtěla jsem na sebe strhávat pozornost ve chvíli, kdy byla pozornost na někom jiném, což jsem si vyložila tak, že jsem nedělala nic jiného, než jaké bylo zadání – pletení. Podobně to měli i ostatní, takže jsme si tímto způsobem vzájemně nechávali prostor, obrazy se vynořovaly a zase mizely na různých místech, podle toho, kam, na koho a na co měla zrovna směřovat pozornost. Uzavřeni do sebe, soustředěni na své činnosti jsme jen občas zvedli hlavu, když jsme například zrovna mluvili.

Zásadní zlom nastal právě díky této „předváděčce". Část pedagogů se vůbec nebyla podívat v průběhu na naše zkoušení, takže neměli žádná očekávání, nevěděli, jaký je náš záměr a na představení se tak dívali nezaujatě, novýma očima. To, co my jsme chápali jako záměr, totiž naši uzavřenost, prý způsobilo, že se celé představení uzavřelo i samo do sebe a stalo se vlastně nesdělným, nekomunikovalo s divákem, nešlo se čeho chytit a už vůbec ne nás, herců. Tak jako jsme byli schovaní za strojem na vystřelování tenisových míčků nebo upozaděni efektem nafukujícího se igelitu, byli jsme vlastně v představení schovaní úplně. Nebylo totiž jasné, kdo jsme, jakou funkci v představení plníme, pokud jsme součástí obrazu, scény. Pedagogové nám říkali, že zbytečně ignorujeme, co se na jevišti děje, že se k ničemu nevztahujeme. A my jsme to nechápali, protože už tak jsme měli pocit, že na jevišti občas překážíme a nabyli jsme dojmu, že pokud se k situacím nebo k sobě budeme vztahovat, přehlušíme

tím obrazy, které potřebovali svůj prostor, byly křehké a stačilo málo, aby se pozornost upnula na nás, což jsme v tu chvíli nechtěli, odvádělo to pozornost. To však působilo tak, že pokud se k obrazům na jevišti nebudeme vztahovat, nebude divák vědět, jak je číst, proč jsou vlastně v inscenaci důležité, co znamenají. Došlo nám, že jsme součástí jeviště, stejně jako scénografie, se kterou jsme různými způsoby manipulovali. A zatímco jednotlivé obrazy měly svůj řád, protože různé rekvizity se k sobě svým chováním vlastně vztahovaly a ovlivňovaly se, museli jsme mezi sebou řád najít i my, vztahovat se k sobě a k tomu, co se na jevišti děje.

To, že jsme na jevišti prostředníky uskutečnění nějakých akcí, bylo jasné. Nejasný ale byl náš vztah k těmto akcím, a nakonec i k textům, které jsme říkali. My, herci jsme „zevnitř" neměli šanci posoudit, jak obrazy vlastně vypadají. Já jsem si například vždy představovala obrazy druhého a třetího typu bez nás, filmově – v záběru je stěna, kamera je statická, najednou do zdi začnou narážet míčky, vydávat nějaký zvuk, který se najednou zničehonic ztiší, míčky se odrážejí méně, měkce atd. Nebo jsme míčky házeli z dálky na klaviaturu piana a stejně tak mi v představě utkvěl obraz klaviatury, na kterou padají míčky a zaznívají různé tóny. Ve třetím typu obrazu jsme nebyli součástí vůbec, když se pomocí větráku nafukovala igelitová bublina. Takže když jsme tedy tuto verzi inscenace hráli pro pedagogy, soustředila jsem se v představě na tyto obrazy a snažila se, aby efekt, kterého jsme chtěli docílit, vyšel (aby se míčky strefily na klaviaturu apod.). V prvním typu obrazu, kde dominuje herecká práce, například ve scéně „diskuse", kde všichni sedíme na židlích, pleteme a každý řekne jednu větu,[16] jsme se zase k sobě navzdory tomu, že na sebe repliky logicky navazují, vůbec nevztahovali, nereagovali na sebe, takže nebylo jasné, proč vlastně text říkáme. Zkrátka nestačilo obraz číst jen skrze text, který s ním souvisel, ale i skrze toho, kdo text říkal, kdo se na obraz díval nebo ho spoluvytvářel, a tedy se k němu vztahoval. Bylo třeba přesně si pojmenovat tento vztah.

Nebylo těžké přijít na to, jak se s tímto problémem vypořádat. Navíc vzhledem k tomu, že text se vztahuje k nějakým konkrétním postavám, bylo řešení nasnadě. Nikdo z pedagogů vlastně nerozuměl tomu, proč se tolik vyhýbáme postavám. Kdyby věděli, kdo je na jevišti jaká postava, mohli by si nás spojit s obrazy, s tím, co děláme, s ostatními na jevišti atd. To se režisérce

[16] Jednotlivé repliky seřazené chronologicky: „Pojedeme zítra k majáku?", „Jistě, pokud bude zítra hezky.", „ Ale ono hezky nebude.", „A proč si myslíte, že nebude hezky? Já bych řekla, že bude hezky.", „Protože bude foukat."

zprvu nelíbilo, protože od začátku nechtěla, abychom hráli postavy, nechtěla, abychom nabyli dojmu, že někoho hrajeme, měli jsme zůstat sami sebou a s určitým citem a napětím existovat na jevišti a vytvářet prostřednictvím akcí, nikoliv dramatických situací a jednáním, obrazy, které ponesou nějaké téma a divadelním jazykem zobrazí úryvky textu také vizuálně. Nakonec ale usoudila, že zavedením postav se vesměs vyřeší vztah herce k herci, herce k obrazu, a to nejdůležitější, vztah diváka k herci a diváka k obrazu. Tak jsem se stala paní Ramsayovou.

3.2.5.Mezi postavou a prostředníkem

Tato okolnost znamenala velmi mnoho nečekaných změn. Režisérka nám každému přiřadila postavu[17], což přirozeně znamenalo přiřadit k jednotlivým postavám také texty, které jim náležely. Jen výjimečně měl někdo text, který v románu příslušel jiné postavě. Přestože nám režisérka do té doby nepřidělovala texty podle postav, měla například Sára Märcová několik úryvků myšlenek paní Ramsayové, které všechny připadly mně. Každý měl najednou různé nepoměrné množství textu. Zatímco já jsem měla několik odstavců, Lucie Valenová, která představovala dceru Rose, měla sotva pár vět. S texty se zároveň k postavám postupně přiřazovaly činnosti, které jsme třeba do té doby vůbec nedělali. Například jsem doteď v obraze mořských vln posílala míčky proti větráku a najednou jsem byla ta, která vytváří zvuk. Oblíbila jsem si posílání míčků, protože jsem se naučila jak silně a v jakou chvíli je posílat, už jsem si užívala to, jak jsme sehraní a najednou jsem se musela naučit něco jiného. Měla jsem pocit, že jsem dítě, kterému někdo sebral hračku. Na druhou stranu postavy do velké míry prohloubily spojení mezi textem a akcí. To, že jsme si některé texty a činnosti vyměnili, mělo sice u nás, herců negativní ohlas, ale věděli jsme, že pro inscenaci je to důležité, a že se díky tomu stane srozumitelnější.

Zavedení postav nám tedy pomohlo lépe uspořádat texty a naše role v rámci obrazů. Museli jsme se sice vyrovnat s některými změnami, ale uvědomovali jsme si, že to inscenaci může jenom pomoci. Druhý dopad, který mělo zavedení postav, se týkal naší uzavřenosti. Protože teď bylo jasné, kterou postavu z románu na jevišti představujeme (na začátku se v rámci scény „diskuse" sami

[17] Kateřina Dvořáková – paní Ramsayová, František Hnilička – pan Ramsay, Dan Kranich – syn James, Lucie Valenová – dcera Rose, Sára Märcová – Lily Briscoová, Tomáš Hron – Willian Bankes

představíme, říkám: *„Jistě, pokud bude zítra hezky. – odvětila paní Ramsayová, která seděla v okně salónu.“*, podobně i ostatní postavy) mohli jsme si dovolit udělat prakticky cokoliv, aniž by to vyvolalo zmatek, nanejvýš nějakou nelogičnost. Přestali jsme tedy sledovat sebe a skoro doslova jsme zvedli hlavy, otevřeli oči a rozhlíželi se také kolem sebe a na ostatní. Přirozeně jsme se snažili reagovat na to, co se kolem nás děje, pohlédnout, když někdo projde kolem, zaregistrovat, když se děje něco nového, zkrátka být na jevišti spolu. Jako by nás postavy paradoxně osvobodily, stali jsme se rovnocennou složkou inscenace. V obrazech, které jsem si představovala, jsem najednou figurovala i já a ostatní. Díky této nově objevené svobodě, kterou jsme pociťovali jako prostor pro naše další vyjádření, se nám zvýšilo sebevědomí a s chutí jsme objevovali možnosti, jaké nám určení postavy nabízí. Důležitým vodítkem při tom byly vztahy, které mezi sebou postavy měly, a kterými jsme se snažili řídit. Režisérka „zvenku“ hodnotila, kdy je dobré se na někoho nebo na něco dívat a jak dlouho, má-li to být letmý pohled nebo například sledovat postavu, o které zrovna mluvím, po celou dobu monologu atd. Byli jsme tedy často režírováni a manipulováni, ale zase jsme měli prostor zkoušet a nabízet něco nového, jako když jsme si hráli s tím, co dokážou tenisové míčky, igelit apod.

Třetí výraznou změnou, při které nastaly asi největší komplikace, byl fakt, že představujeme konkrétní postavu a nebylo jednoduché pochopit, jak se s tím máme vypořádat. Samozřejmě nám z průběhu zkoušení bylo jasné, že to neznamená najednou začít hrát postavu, prožívat ji, snažit se vypadat jako ona, v mém případě paní Ramsayová, padesátiletá žena, matka osmi dětí. Navíc týden před premiérou ani nebyl dostatek času na to, abychom si vystavěli celou postavu, což v jiném typu divadla (například u Kateřiny Jandáčkové) trvá celý proces zkoušení. Nechápali jsme, co znamená, že nějakou postavu představujeme, ale vlastně ji nehrajeme, nemůžeme si ji po celou dobu představení „držet“. Když jsme postavu neměli hrát, co jsme s ní tedy měli dělat kromě toho, že víme, že ji divák skrze nás vnímá?

Největší dopad měly postavy na to, jak říkáme texty. Připomínky režisérky se začaly týkat nejen způsobu mluvy, ale také prožitku. Říkala mi: *„Musíš se na ty děti usmát vřeleji, víc mateřsky*“ nebo *„Představuj si tady, že vidíš to, co říkáš, díváš se na moře, na duny, povlávající trávu, je to krásné a tobě to taky musí připadat krásné a to musí divák vidět.“*. Najednou jsme se texty snažili říkat niterně, pro sebe, ale zároveň s nějakým pocitem, prožitkem, což bylo nové. Předtím jsme se snažili spíš o jakýsi komentář, konstatování. A právě v těchto

chvílích promluv jsme se také nejvíce cítili být postavami, protože jsme si myšlenky, i přestože text je psaný v er formě, vzali za vlastní. A pokud byl text dojemným popisem krajiny, musela jsem se i já dojmout, stejně jako paní Ramsayová. Tento pocit, to, s čím text říkáme, ale pořád zůstával pocitem v hlavě, takže dojetí neznamenalo rozbrečet se, spíš se jen malinko usmát.

Když ale svůj monolog dokončím a vrátím se opět ke své činnosti – v mém případě k pletení – jako by se postava upozadila, ztrácela a já opět vnímala sama sebe, jak pletu, dokud opět nenastane chvíle, kdy se postava ve mně probudí, což je v tomto případě v momentě, kdy za mnou přijdou děti James a Rose s otázkou: *„Pojedeme zítra k majáku?*" a já jako paní Ramsayová se na ně dívám a potom řeknu: *„Jistě, pokud bude zítra hezky.*" atd. Proto bych teď na základě tří typů obrazů definovala tři typy vnímání mého hereckého projevu.

Typ 1 je postava. Postava jako někdo, koho hraji a projevuje se zejména v promluvách a v kontaktu s jinou postavou. Divák mě poslouchá a vnímá jako paní Ramsayovou a já se tak také vnímám. Soustředím se v tu chvíli především na tvorbu postavy. Typ 2 se pohybuje mezi postavou a prostředníkem (nebo lépe postava + prostředník). Postava je pro mě v tuto chvíli jako takový půjčený oblek, který mám na sobě, a za kterým jsem schovaná. Tím oblekem jsou akce a jednání, které se nějak vztahují k postavě, v mém případě je tou akcí pletení. V tu chvíli se víc než na tvorbu postavy soustředím na akci samotnou, ale jsem si vědoma toho, že postava mě nějak definuje a má nějaké hranice, které nemůžu překročit. Například si nemůžu sednout na židli, jak se mi zlíbí, s nohou na sedátko, ale měla bych sedět spořádaně apod. Typ 3 je prostředník. V tu chvíli se soustředím jen na samotnou akci bez vědomí toho, že v tu chvíli pořád představuji postavu, paní Ramsayovou. Hledám tu nejkratší a nejjednodušší cestu. Když například vyfukuji rejnoka, aby z něj co nejsilněji vycházel vzduch do mikrofonu, snažím se, aby se zvuk nepřerušil, tzn., že si na něj musím postupně, jak se vyfukuje, celým tělem lehnout, až na něm ležím úplně „rozpláclá". Pohybuji se za hranicí postavy, protože důležitější je v tu chvíli to, aby se zvuk nepřerušil, a stávám se tedy pouze prostředníkem.

Poetice Majáku se velmi blíží absolventská inscenace *Skončí to ústa*, která v DISKu vznikla o rok později. Režíroval ji Jiří Adámek, ale spolupracovala na ní i Klára Hutečková jako asistentka režie. Text, ze kterého vycházeli a se kterým pracovali, opět nebyl dramatický, tentokrát se jednalo o českou a zahraniční experimentální poezii šedesátých let. Autoři této poezie vytvářeli ze slov různé systémy a struktury, hráli si s přesmyčkami atd., nešlo tolik a obsah, jako o

zvukomalebnost slov, hru se slovy a absurditu, která hrou vznikla. V tom se text lišil od Majáku, který nesl nějaký děj, postavy apod. V Majáku se úryvky textu asociovaly nebo zobrazovaly v akcích, které jsme pomocí předmětů vytvářeli. Básně v inscenaci *Skončí to ústa*, ale neměly žádný příběh, takže ani akce s předměty, které byly víceméně náhodné, nenesly žádný děj, odkazovaly spíše k absurditě, se kterou byly akce vykonávané (například když si Lumíra Přichystalová vleze do cestovní tašky tak, že v ní klečí, takže z tašky kouká jen horní část jejího těla a v této pozici odhopsá z jedné strany jeviště na druhou). Herci tedy nehráli žádné konkrétní postavy, neměli mezi sebou, na rozdíl od nás v Majáku, žádné vztahy, byli po celou dobu jen prostředníky, nositeli textu a zprostředkovateli akcí. Dokonce i ve chvíli, kdy byla akce explicitně spojená s textem, měl divák dojem, že toto spojení něco znamená, hledal v něm nějaký význam, který ale zůstal ve formálních znacích (například Julie Šurková v jednu chvíli skládá ručníky do komínku a do toho říká: *„Nahé, pevné, narýsované, to, co je tvarem, toho, všeho, za účelem života, k použití, beze ztrát, jako tráva, jako přístav, jako sloup, cíl, trans, vyjížďka, volavka nad močálem, v nížině mračna, nad tím křik, ve fiole formule, ve fiole formule, ve fiole formule, ve fiole formule, nahé, pevné, narýsované…*"). Zatímco v Majáku vedlo zavedení postav k větší srozumitelnosti a přehlednosti, v inscenaci *Skončí to ústa* by to nemělo žádný smysl, protože postavy by stejně musely být vymyšlené. I když je pravda, že někteří (Nataša Mikulová, Lumíra Přichystalová, Ladislav Karda) s náznaky postav do jisté míry pracovali.

4. Herectví v průběhu představení *K majáku, do strany 73*

Rozdělení hereckého projevu do tří typů je velmi schematické a často pochopitelně problematické, protože ne vždy lze projev jednoznačně určit jako ten který typ. V mnoha případech se pohybuji na rozhraní dvou typů nebo se vlivem různým podnětů tyto typy rychle střídají v několika vteřinách. Proto bych chtěla z finální podoby inscenace uvést z vlastní zkušenosti příklady všech tří typů hereckého projevu, vč. těch, kdy se projev pohybuje na rozhraní dvou typů.

Obecně lze říci, že všechny promluvy jsou typem 1, protože vždy promlouvám s vědomím, že hraji postavu (což je ve scéně „diskuse" umocněno i jedinou přímou řečí: *„Jistě, pokud bude zítra hezky." atd.*). Typickým příkladem je tedy jakákoliv promluva. Proto uvedu jeden netypický příklad, ve kterém nemluvím, a přesto se pohybuji v typu 1.

- Sedím na židli a houpu se. Pletu. Dívám se na pletení, ale cítím, že se na mě vpředu jeviště dívá William Bankes, který po chvilce začne říkat text: *„William Bankes nedokázal říct, proč pohled na paní Ramsayovou jak plete, má na něho stejný účinek jako vyřešení vědeckého problému. Jen se tak díval a měl stejný pocit, jako když prokázal cosi absolutního ve vztahu k trávicímu systému rostlin, že barbarství je zažehnáno a vláda chaosu potlačena."*

Přestože jsem se do té doby jen soustředila na nějakou činnost (houpání v určitém rytmu, pletení), což odpovídá spíš typu 2, stala jsem se díky této promluvě vlastně živým obrazem (tedy paní Ramsayovou, která se houpe v křesle a plete). Přijala jsem toto označení a s vědomím, že nyní jsem paní Ramsayová, jsem pokračovala v činnosti, která se tomuto vědomí přizpůsobila, malinko pozměnila.

Stejně jako jsou pro typ 1 typické promluvy, jsou stejně příznačné i momenty, kdy se na sebe díváme a nějak se k sobě vztahujeme.

- Po chvíli po schodech schází František Hnilička – pan Ramsay. Podívám se na něj a několik vteřin sleduji, kam jde. Pletu, ale periferně vidím a vím, že si bere knížky a rozkládá je na zemi. Občas se na něj podívám.

Už se nesoustřeďuji jen na pletení, ale vnímám také pana Ramsayho. Svými pohledy ho vlastně kontroluji a mám pocit, jako by knihy přede mnou rozkládal ostentativně, něco tím myslel. Hlavou se mi honí myšlenka, že tím mně a

zároveň sobě něco dokazuje, ale nechám ho být, protože vím, že mu to dělá dobře.

Herecký projev typu 2 je specifický pro obrazy, kde se nějakým způsobem projevuje ohrožení (střílení míčků) nebo musíme něco pečlivě vnímat, poslouchat, na něco reagovat v přesnou chvíli nebo paradoxně naopak nedělat téměř nic (například několik minut jen plést). Vždy se soustředím na něco jiného než na to, že představuji postavu, buď proto, že v tu chvíli něco mé vnímání postavy přehluší nebo proto, že necítím potřebu postavu hrát, vytvářet. Přesto si uvědomuji jisté hranice této „svobody", a snažím se respektovat postavu, kterou představuji a „nevypadnout" z ní.

- Sedím na židli. S poslední větou mé promluvy hodí jeden z herců míček mým směrem tak, aby mě netrefil, ale odrazil se blízko od stěny. Podívám se na míček a vrátím se zpět k pletení. Míčků postupně přibývá, jak se zapojují i ostatní herci, já se snažím plést, ale odrážející se míčky mě vyrušují, takže musím neustále zvedat hlavu od pletení. Zároveň se bojím, že mě míček zasáhne.

V tomto obraze, kdy herci házejí tenisové míčky na stěnu těsně vedle mě, také po chvíli začnu mluvit. I když se hodně soustředím na míčky, které kolem mě sviští a mám strach, že mě nějaký trefí, říkám do této akce text, který podporuje typ 1. V momentě, kdy se míček prudce odrazí těsně vedle mě a já to nečekám nebo mě míček dokonce trefí, okomentuji tento moment autentickým vyděšeným výrazem (typ 2) a až poté se zase vrátím k textu s vědomím, že hraji postavu (typ 1). To je tedy příklad, kdy se pohybuji mezi typem 1 a 2.

Herecký projev typu 3 pro mě znamená úplně zapomenout na to, že hraji postavu, protože to v tu chvíli není důležité. Mnohem důležitější je efekt, obraz, který vytvářím manipulací s předměty. Jako příklad jsem v minulé kapitole uvedla nafukování rejnoka. Seděla jsem na židli a nafukovala ho tak, že mi postupně zakrýval celou horní část těla a koukaly mi zpod něj jen nohy, což působilo komicky. V dřívější kapitole jsem také zmiňovala obraz mořských vln. Můj herecký projev je během vytváření tohoto obrazu také typem 3.

- Sleduji Rose a čekám, až pošle první molitanový míček. Když to udělá, pustím prstem ventilek a zmáčknu ho, aby vzduch unikal rychleji, přiložím k němu mikrofon a hledám tu správnou vzdálenost, intenzitu zvuku. Ve chvíli kdy se míček přiblíží k Jamesovi, James natočí větrák směrem k míčku, který se na chviličku zastaví a vrací. V momentě tohoto zastavení

vytvářím nejhlasitější zvuk tím, že ventilek zmáčknu silněji a mikrofon přiložím co nejblíže. Když se míček vrací, ventilek trochu povoluji a mikrofon pomalu vzdaluji. Ve chvíli kdy Rose pošle další míček, opět stlačuji ventilek, přibližuji mikrofon, v momentě zastavení vytvořím nejsilnější zvuk, míček se vrací, povoluji ventilek atd. Postupně, jak se rejnok vyfukuje, stlačuji ho vahou svého těla, takže nakonec skoro ležím na zemi. Těchto vln vytvoříme čtyři až pět s tím, že počet míčků postupně přibývá.

Nejednám v postavě, ale soustředím se na to, aby moje manipulace s mikrofonem a rejnokem byla vzhledem k pohybu míčku co nejpřesnější, protože jen tak může být obraz funkční a působivý. Divák nesleduje tolik mě, jako spíš efekt, který společně vyvářím. V tomto případě se pozornost nejvíc upíná na míček.

Mezi typem 2 a 3 se dle mého názoru pohybuji jen v jedné scéně představení, a to skoro na úplném závěru.

- Odložím pletení, vstanu a jdu zapnout oba větráky, nízký i vysoký, přičemž vysoký natočím tak, aby také foukal na knihy. V tu chvíli opět zní zvuk mořských vln a v zadní straně jeviště se nafukují tři igelitové bubliny. Jdu si sednout zpět na židli. Houpu se a pletu. Když se bubliny nafouknou úplně, odložím pletení, vstanu a jdu větráky vypnout.

Když sedím na židli a houpu se, jsem součástí obrazu, ve kterém se připomíná několik motivů z představení: větrák otáčí stránky knih, pomocí rejnoka a mikrofonu zní zvuk moře, každá postava dělá svou specifickou činnost (v mém případě pletení). V tu chvíli se soustředím na pletení a houpání a přitom po očku sleduji, jak se nafukují igelitové bubliny, protože je musím ve správnou chvíli vypnout (typ 2). Zapínání a vypínání větráků dělám věcně, snažím se oba větráky nasměrovat tak, aby foukaly na knihy, a zároveň aby tato manipulace netrvala příliš dlouho (typ 3).

5. Závěr

V úvodu jsem zmiňovala, že tato práce je obhajobou herectví v inscenaci *K majáku, do strany 73*, které bylo kritiky zpochybňováno, podobně jako i to, zdá se vůbec ještě jedná o divadlo. Tato inscenace se do značné míry vymyká pojetí tradičního divadla: vychází z nedramatického textu, nemá děj, postavy nemají žádný příběh a fungují spíše schematicky, stěží hledáme nějakou dramatickou situaci, obrazy tvoří jednotlivé akce, které nevyžadují přílišnou dovednost (vykonávání jedné činnosti, manipulace s předměty), nikoliv motivované jednání atd. Je proto jasné, že tyto pochyby jsou nasnadě a že se objevují různé výtky, zvláště pokud se jedná o absolventskou inscenaci hereckého ročníku. Pokud tedy pan Pařízek tvrdí, že po herecké stránce není moc co hodnotit, je toto tvrzení částečně pravdivé, neboť herecká práce, především co do tvorby postavy, je v tomto případě upozaděna a nahrazena prací s předměty, díky které vznikají obrazy založené především na vizuálním dojmu. Také proto kritici pracují výrazem instalace. Ten lze ale, dle mého názoru, použít maximálně v případě nafukujících se igelitových bublin nebo větráků, které listují otevřenými knihami, protože ve zbylých obrazech jsme nezbytnou součástí pro jejich samotný vznik. Vytváříme je manipulací s předměty, které máme k dispozici, se kterými pracujeme různě, rozvíjíme jejich motivy. Společně s textem se k obrazům nějak vztahujeme a určujeme tím jejich význam. Komunikace s divákem tedy probíhá skrze nás, herce.

Dovolím si ještě citovat z recenze R. Foremana z roku 1970 na představení Roberta Wilsona *Život a doba Sigmunda Freuda*: *„Wilson podle všeho také překonává populární názor, že divadlo je soustředěno kolem talentu zvlášť školeného a rozvinutého performera, a vrací nás ke zdravějšímu „kompozičnímu" divadlu, ve kterém režisérova snaha není úsilím o co nejintenzivnější „výraz" výchozího materiálu, ale jemným a přitom efektním „umístěním" různých nalezených i vynalezených jevištních objektů a akcí – tak situovaných a vzájemně propletených, aby v každém okamžiku „ukázaly" co možná nejvíce implikací a mnohovrstevných vztahů mezi předměty a důsledky."*[18]. To je dle mého názoru celkem výstižný popis i inscenace *K majáku, do strany 73*, a zároveň jakýsi návod, jak ji vnímat. Vskutku jde o kompozici jevištních objektů a akcí, ve kterých je talent školených herců upozaděn ve prospěch obrazu, jehož

[18] ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Edited by Daniela Jobertová, Translated by Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. s. 119. ISBN 9788073312190.

sdělení spočívá ve vztahu předmětů a důsledků. Herci se v našem „kompozičním" divadle pohybují na pomezí postavy a prostředníka, který zároveň dává vyniknout hercovu civilnímu projevu, jeho přirozenosti. Tato funkce herce – prostředníka není v současném „alternativním" divadle ojedinělá. Podobně u nás pracuje režisér Jiří Adámek nebo umělecká skupina Handa Gote research & development, která zároveň pracuje s civilním projevem, možná až záměrným nehraním. Ze zahraničních režisérů mohu jmenovat například Roberta Wilsona.

Inscenace *K majáku, do strany 73* je důkazem toho, že divadlo a herectví jsou široké pojmy, které nelze jednoduše definovat na základě běžné divadelní konvence. Výsledek práce může být použit při dalším zkoumání herecké práce v „alternativním" divadle a může být aplikován na další podobné situace v divadelní praxi.

Použitá literatura

WOOLFOVÁ, Virginia. *K majáku*. Translated by Kateřina Hilská. V tomto překladu vyd. 3. Praha: Odeon, 2012. 204 s. ISBN 9788020714459

Odborná literatura

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical : divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010. 207 s. ISBN 9788073311919.

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Edited by Daniela Jobertová, Translated by Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 9788073312190.

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie : o skrytém umění herců*. Praha: Lidové noviny, 2000. 285 s. ISBN 807106369X.

HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. 186 s. ISBN 978-80-7331-222-0

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 9788088987819.

Periodické publikace:

BRUZLOVÁ, Petra. *Jak bude zítra? Zítra bude…*. In: Hybris, 2015, roč. 12, č. 24, s. 18-22.

Internetové zdroje:

http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-disk/k-majaku-do-strany-73