

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŽIVOST IMPULSŮ

O skryté roli náhody a intuice v tvůrčím procesu

Kateřina Jandáčková

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Oponent práce: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Datum obhajoby: Červen 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Directing

DIPLOMA THESIS

THE LIFE OF IMPULSES

**The Hidden Role of Coincidence and Intuition in a
Creative Process**

Kateřina Jandáčková

Supervisor: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Opponent: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Date of Presentation: June 2017

Academic Degree to be Obtained: MgA

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Živost impulsů - o skryté roli náhody a intuice v tvůrčím procesu

vypracovala 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.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne

Kateřina Jandáčková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala mému vedoucímu práce MgA. Jiřímu Adámkovi, Ph.D. za cenné připomínky.

Abstrakt:

Kateřina Jandáčková ve své diplomové práci s názvem ŽIVOST IMPULSŮ, o *skryté roli náhody a intuice v tvůrčím procesu* zkoumá skrze její vlastní divadelní praxi především fenomén intuice, díky kterému je možné zachytit a zafixovat veškeré vnější a vnitřní náhodné impulsy při sběru materiálu a hledání tématu pro připravovanou inscenaci, či při jejím praktickém zkoušení. Každý oddíl nese název jedné ze sedmi inscenací z její dosavadní divadelní praxe, kde autorka reflektuje své tehdejší poznatky a závěry, v neposlední řadě také konkrétní problémy, které musela v kontextu zmíněného tématu řešit. Nakonec nalézá společné praktické i tematické pojítko mezi všemi dosavadními inscenacemi, které se slučuje s jejím společenským postojem.

Klíčová slova: náhoda, intuice, impuls, improvizace, inspirace

Abstract:

Kateřina Jandáčková in her diploma thesis *THE LIFE OF IMPULSES, The Hidden Role of Coincidence and Intuition in a Creative Process* examines the phenomenon of intuition through her own experience. She perceives intuition as something that helps her to capture and to preserve all the external and internal random impulses that originate during collecting of material and searching for a theme for prepared production, or during rehearsals. Each chapter has a title of one of her own seven productions. In those chapters the author of this thesis reflects her previous knowledge and conclusions. Also she reflects certain problems connected with this theme that she dealt with during rehearsals. In the end she finds common thematic link that connects all her productions up to date and which also responds with her social opinion.

Obsah

Úvod	11
1. Mé trápení.....	15
1. 1 Kafkovské	15
1. 2 Filmové médium	16
1. 3 Co konkrétně jako postava chci?	17
1. 4 Inspirace – sen	19
2. Mé království.....	21
2. 1 Metaforičnost akční scénografie	21
2. 2 Rekvizita	22
3. Východ.....	24
3. 1 Interpretace textu.....	24
4. Kyslík	26
4. 1 Reálný prostor	26
4. 2 Dramaturgická nadstavba.....	27
4. 3 Projekce jako druhý plán příběhu	28
4. 4 Vnější impuls – přesah herectví.....	28
5. Naučit se plavat	29
5. 1 Vnější impuls – čas.....	29
6. K smrti šťastní.....	31
6. 1 Ztráta intuice	32
6. 1. 1 Workshop	33
6. 1. 2 Bez scény.....	33
6. 2 Pohádky.....	34
7. Ve dne v noci	38
7. 1 Náhoda jako jeden z principů narace.....	39
7. 2 Na počátku stála náhoda	40

7. 3 Mediální část	42
7. 4 Podle skutečnosti.....	44
7. 5 Název inscenace a rozuzlení postoje	45
7. 6 Nepřestávat vědět.....	47
Závěr.....	48
Příloha č. 1 - Franz Kafka – Trápení	51
Příloha č. 2 - Mé království - fotodokumentace inscenace.....	55
Příloha č. 3 - Východ - filmový materiál ve fázích	57
Příloha č. 4 - Kyslík – fotodokumentace inscenace.....	59
Příloha č. 5 - K smrti šťastní – fotodokumentace inscenace	61
Příloha č. 6 - Graf teroristických útoků v západní Evropě od roku 1970	63
Příloha č. 7 - Ve dne v noci - fotodokumentace inscenace	64
Seznam použité literatury	65

Úvod

Ve své diplomové práci na prvním místě využívám osobní reflexe svého studia režie, ale i veškerých divadelních zkušeností a v neposlední řadě své vlastní umělecké praxe. Jedná se tedy především o nahlédnutí do pracovního deníku každé z inscenací.

Za stěžejní v tomto cítím náhodu a intuici, které pro mne znamenají nejen vhled do čehosi za hranicí všedního konstruování při procesu zkoušení inscenace, ale také všudypřítomný efekt v běžném životě, který lze využít jako inspiraci či dokonce jako princip narace při psaní dramatického textu. Aby náhoda mohla vstoupit do procesu zkoušení a mohla se stát jeho nedílnou součástí, je nutné mít rozvinutou právě onu intuici. Jedině intuice dokáže rozpoznat důležitost konkrétní náhody či impulsu, který vnáší do procesu kdokoli z týmu.

Intuice je něco, co nejde pojmout rozumem. Jedná se především o pocit, který můžeme vnímat jako nasměrování, bez toho, abychom se fixovali na nějaký konkrétní cíl. Můžete se snažit cokoli teoreticky přemyslet, ale v praxi vše vypadá jinak. A právě díky svému podvědomí a intuici mnohdy vytvářím obrazy, které bych, kdybych nad nimi dumala, nevymyslela. Nejednou se mi stalo, že jsem dala prostor náhodě, potažmo intuici, a něco takříkajíc cítila, a v tu chvíli to ani příliš nedávalo smysl, avšak ve výsledném kontextu si to svůj smysl našlo. Náhoda totiž přivolává další náhodu. A toto seskupení náhod a intuitivních pochodů má společný řád a navzájem se tematizuje. Jan Grossman o této problematice píše ve své knize *Texty o divadle*:

„Stále intenzivnější a intenzivnější rozšiřování lidského vědomí je charakterem moderní evropské literatury a kultury vůbec: potlačování všeho nevědomého, či lépe řečeno, přivádění všeho nevědomého do vědomí, rušení všech starých psychologických a filosofických hranic a budování nového, integrovaného vědomí světa a sebe sama – to jsou jeho hlavní znaky. S tímto uvědomováním souvisí pak i jakási specializace vlastního úsilí, totiž to, že si umění vědomě vymezuje svou oblast a uvědomuje si svou funkci a tvoří z ní svůj vlastní obsah. Sem spadá i surrealismus.

Jeho poboření hranic podvědomí, pokus o sloučení života a snu (v nejširším slova smyslu).“¹

Právě tento princip nevědomého vědomí, jsem se snažila intuitivně rozvíjet při zkoušení a přípravách prvních dvou inscenací *Mé království* a *Mé trápení*.

Jako stěžejní moment ve své tvorbě ale cítím především přípravu inscenace *K smrti šťastní*, kde mě tato tvůrčí magie opustila. Teprve díky této konkrétní zkušenosti jsem si uvědomila, jak je intuice důležitá pro mou práci a v žádném případě není samozřejmostí. Také mi tato původně negativní zkušenost umožnila se na chvíli tímto principem zabývat. Minimálně dojít k jakýmsi zásadám, které by mi v budoucnosti pomohly předejít této nepříjemné situaci.

Mému studiu režie na DAMU předcházelo studium herectví na konzervatoři, což pro mne bylo obrovskou výhodou především v té fázi příprav inscenace, kdy jsem pracovala s herci. Díky zkušenosti ze studia herectví jsem jim mohla být daleko blíže především v okamžicích ztracenosti. Věděla jsem alespoň přibližně, jak se herec cítí, když neví, jak dál, a když nedokáže zpracovat mé připomínky. Bylo poté pro obě strany snazší nalézt společnou cestu k ideálnímu výsledku. Avšak jedna zásadní zkušenost mě potkala až na DAMU, kdy jsem se o prázdninách účastnila workshopu improvizace v Žilině na Slovensku, který vedla režisérka Petra Tejnorová společně s tanečníkem a choreografem Jarem Viňarským. Zde mé intuitivní nebo lépe řečeno podvědomé domněnky o stavu herecké mysli dostaly konkrétnější podobu. S improvizací jsem se setkala mimo školu během workshopů na různých festivalech amatérského divadla (Loutkářská Chrudim, Jiráskův Hronov aj.), nicméně zde v Žilině bylo improvizaci věnováno nejvíce prostoru. Kromě velkého množství různorodých cvičení na trénování představitosti, vnímání impulsů a intuice jsem se poprvé setkala s hodinovou improvizací, kde na počátku není nic, žádná postava, ani příběhový rámec, žádná technika ani pravidla – ta se sesumírovala až po této zkušenosti. Tam vznikly tedy obecné zásady, které mi stoprocentně jako herci během studia na konzervatoři chyběly, a které jsem tedy mohla vzít do dílny během studia režie a při práci s herci na DAMU.

¹ Grossman, 1999, str. 33

- Základním pravidlem pro takovou improvizaci bylo odbourání ega nebo jeho potlačení. Aby herec mohl naplno sloužit věci při autorské inscenaci, je tento faktor jedním ze stěžejních. Není nic horšího (a znám to sama ze studia herectví), když se člověk neustále při improvizaci kontroluje a hodnotí. V takové chvíli se nikdy nemůže cítit v situaci bezpečně a nebude moci experimentovat.
- Je běžné, že se herec ocitne v situaci, kdy neví, jak dál. V takovém případě je vhodné se zastavit a možná se na chvíli i odpojit. Poté se uklidnit, naladit se na probíhající situace mezi dalšími aktéry a pokusit se spontánně opět zapojit.
- Důležité je minimálně konstruovat v mysli dopředu. Ideální je vycházet vždy ze situace, která vzniká, nebo již probíhá v přítomném okamžiku, popřípadě začít tím prvním, co nás spontánně napadne.
- Také je velice podstatné s každou věcí vydržet co nejdéle, vyčerpat její potenciál, rozvinout první impuls dokud nepřijde další, dokud se nepromění v další impuls.
- Odhalit se a přijmout veškeré výzvy. Přijmout výzvu znamená riskovat, riskovat znamená nehledat jistoty, bez jistot se teprve člověk může posunout dál.
- Všechna tato pravidla se mohou vědomě na chvíli opustit, aby se ve správnou chvíli zase navrátila.²

Tato pravidla se netýkají pouze improvizace. Jsou to i základní pravidla pro jakýkoli druh tvorby, a především pro tu autorskou, kterou se primárně zabývám. Je nutné si také uvědomit, že se tato pravidla netýkají pouze herců, ale i režiséra (potažmo jiných členů týmu – nemluvě o fungování v životě), a to je na tomto

² Jaro Viňarský a Petra Tejnorová - P jako pravidla, Z jako zásady

poznání možná to nejdůležitější. Když si znovu přečtu ona pravidla a představím si všechny ty momenty svého prázdna při zkoušení, je mi jasné, kde se stala chyba. Tato pravidla jsou především o potlačení ega, které nás nutí vše hodnotit a tím pádem předem uzavírat. A takto rozvinuté ego brání projevům intuice a spontaneity. Milan Nakonečný v knize Psychologie osobnosti píše o egu jako o nástroji sebehodnocení:

„Podstatou ega je tedy obraz vlastního já, které vyvstává, jako každé jiné pojetí, jako rezultat abstrakce a zobecnění určitých zkušeností týkajících se vlastní osoby. Je to tedy určité sebepojetí založené na sebepoznání, jehož zdrojem jsou relace já – okolní svět, především ovšem svět sociální. Obraz vlastního já (ego) zahrnuje v tomto smyslu nejenom úsudky o sobě samém, ale i pocity, které s tím souvisejí. Jde tu principiálně o hodnocení sebe sama, o sebe-oceňování, v němž se uplatňují nutně určitá kritéria.“³

Další inspirací v tomto konkrétním okruhu pro mě byly hodiny dialogického jednání. Princip celého výzkumu (záměrně používám termín „výzkum“, protože autor Dialogického jednání Ivan Vyskočil se rád ohrazoval proti označení „metoda“ a „technika“), je především hra. A to přinejlepším hra sama o sobě, jak potvrzuje Ivan Vyskočil:

„Účel hru ochuzuje. Hra je nejúčinnější, když ji neužíváte pro něco dalšího. Když si tak hraje a díky tomu se dozvídáte, na co byste jinak ani nepomysleli. Jde o bytí na příjmu vlastního podvědomí. Díky hře se do vědomí dostává, co by jinak v podvědomí zůstalo.“⁴

Nad všemi možnými principy dialogického jednání, ať už je to spontaneita, dialog s vnitřním partnerem, a především otevřenost a vnímavost vůči vnitřním i vnějším impulsům, se skrývá samotná hra ne nepodobná té dětské. A právě hra, nikoli beze smyslu, ale přesto bez zatěžkání nutností k něčemu objevnému dojít, je důležitým principem na cestě k výsledné inscenaci, která je podpořena intuicí a vším s ní spojeným.

³ Nakonečný, 2009, str. 175

⁴ Artikl [online]. 2013

1. Mé trápení

Když jsem nastoupila do prvního ročníku režie na DAMU, čekal mě celý rok bez přiděleného hereckého ročníku. Za ten rok jsem se mimo jiné seznámila s vyhledáváním míst po Praze, které nesou příběh a fungují tedy sama o sobě, nebo jsou vhodná pro site-specific projekty. Dále pak se základem investigativního zkoumání různých sociálních skupin, dle kterého vznikly různé performance, události nebo audiovizuální instalace - v mém případě. Zde ale podrobněji reflektuji první větší spolupráci s herci na inscenaci, která proběhla v ročníku druhém. Zadání bylo takové, že se máme pokusit vyjít z námi zvolené povídky, kterou transformujeme do divadelní/dramatické podoby – zdramatizujeme.

1. 1 Kafkovské

Při přípravách své inscenace jsem vycházela z povídkové předlohy od *Franze Kafky*. Pro poetiku Franze Kafky je vlastní skrývání významů obsažených v jeho textech. Tento princip, který popisuje Jan Grossman, jsem se s Kafkou při psaní svého scénáře rozhodla sdílet.

„Kafka patří mezi autory tak zvaně nesnadné, temné, zašifrované. Ale slovo šifra není přesné. Zašifrovaný text se posílá adresátovi, který jej dovede podle jednoznačného klíče jednoznačně dešifrovat. Kafkovy texty však takovou jednoznačnou, konečně platnou dešifraci nejenom nepředpokládají, ale přímo se jí vzpírají. (...) Temný Kafka nejenom umožňuje množství odlišných výkladů. Řekl bych dokonce, že je přímo vyvolává a provokuje – aniž kterémukoli z těchto výkladů dává přednost a konečnou autorizaci. (...) Kafkův svět zůstává světem běžným a normálním, kdykoli ověřitelným stejně běžnou a normální zkušeností. A právě v tomto světě se náhle a nemotivovaně začnou rozvíjet procesy, které nemění tvář skutečnosti, ale mění a deformují její vazby. Tedy její souvislosti a smysl.“⁵

Původní povídku Franze Kafky *Trápení* jsem využila jako inspirační zdroj pro tvorbu vlastního scénáře s názvem *Mé trápení*. Hlavní hrdinkou byla mladá dívka

⁵ Grossman, 1999, str. 191

Helga, která bydlí na internátu se svou spolubydlící Martou, jenž ji hned na začátku příběhu opouští kvůli tomu, že musí nalézt kdesi sama sebe (v inscenaci byl tento nekonkrétní postoj Marty hrán přes botu, která jí na noze chybí a kterou usilovně hledá. Ve skutečnosti však v metaforách mluví o ztrátě identity). Ve chvíli, kdy Marta odchází ze dveří, je v pokoji Helgy prostor pro další novou bytost. Postupně za ní přichází nenarozené dítě, vrátná z přízemí a muž, který ji pravděpodobně kdysi znásilnil (tento akt byl symbolicky znázorněn litím mléka z plechovek do chřtánu hrdinky – to má v sobě značnou dvojznačnost - a propojen s postavou dítěte, které mléko hledalo) a ve skříni jí sídlí medvěd, doktor a pán v cylindru.

Nátlak na ni byl vytvářen jak nesmyslnými pravidly instituce (zde jako zástupce instituce posloužilo prostředí internátního domu a postavy vrátné, v níž se zrcadlily postavy z Kafkova Procesu), tak přízraky, které se jí nečekaně zjevovaly a neustále něco žádaly. Záměrně zde nebylo určeno, která z postav je přízrak a která je skutečná. Nebylo jisté, jestli hrdinka Helga bojuje se sny, představami nebo s realitou.

1. 2 Filmové médium

Zásadní sdělovací formou inscenace byla projekce. Zde jsme se scénografkou Terezou Černou vycházely z reálného prostoru. Herecký ateliér (v té době s oprýskanými zdmi) posloužil jako internátní pokoj. Plošná projekce na zadní stěně ukazovala, co se děje na chodbách. Využili jsme pro to filmové dotáčky, které ovšem působily jako live přenos průmyslových kamer. Divák tedy mohl sledovat příchod postav po členité cestě chodbami až do bytu. Skrze jejich cestu jsme, díky stylizované chůzi a díky jejich zastávkám, mohli odhadnout charakter postav a zároveň odhadnout, s jakým záměrem asi přicházejí za Helgou. Dítě se plazilo po podlaze a zastavovalo se u všeho, co ho zajímalo. Muž šel rázně za jasným cílem, a vrátná, která představovala celou instituci s nesmyslnými pravidly, vše pozorovala, o kamerách věděla, takže se do nich občas i vědomě podívala. Přenos videa se spojil s reálnou přítomností ve chvíli, kdy postava vstoupila do dveří.

Zároveň cesta, kterou na videu postavy absolvovaly, byla všem divákům důvěrně známá. Vedla totiž od vrátnice školy, kde byl výtah, přes členitou chodbu, schodiště, až do ateliéru, kde se představení odehrávalo. Tuto cestu tedy logicky

musel absolvovat i každý divák, který v hledišti seděl a stejně tak ji musel absolvovat po představení při odchodu domů. Skryté kamery na známé cestě a příběh se na ní odehrávající měly hororovou atmosféru.

Taková video sekvence předcházela vstupu každé postavy. Záměrně jsme sekvenci s každou další postavou nezkracovali. Video běželo před každým vstupem ve stejné délce a narušovalo tak klasický předpoklad dramatického timingu, ale zároveň podporovalo vnímání neúprosnosti času a nočního strachu hrdinky.

1. 3 Co konkrétně jako postava chci?

Při procesu zkoušení inscenace jsme našli takovou formu herectví, která stála na hranici civilnosti a stylizace. Stylizace jsme volili kvůli odstranění patosu, čehož jsme dosahovali skrze grotesknost, jenž však nebyla přehnaná, aby se emoce divákovi příliš nevzdálily. Představení si tak snažilo uchovat uvěřitelnost díky preciznímu technickému načasování videa a hereckého prožitku a zároveň hravost i nadhled díky jemné stylizaci a grotesknosti situací. Dalším z prvků hereckého projevu, který jsme použili a který používá i Kafka ve většině svých děl, je věčnost. Jen díky naprosté samozřejmosti, se kterou postavy jednaly i přesto, že se jejich jednání mohlo divákovi zdát minimálně absurdním, mohla na povrch vylézt anekdotičnost celého příběhu. I Kafkovy postavy totiž jednají věčně a vždy se stejnou měrou zaujatosti, ať už se jedná o banalitu nebo závratné životní rozhodnutí. Avšak s minimální měrou emocionálního zabarvení.

Největším problémem se zdála být postava dítěte, bylo jasné, že ho bude hrát dospělá studentka herectví, takže jsme museli najít ten správný druh stylizace, aby fungovala jeho naivita, ale zároveň, aby bylo jako dítě pro diváka rozeznatelné i přesto, že za celou dobu nezaslechne toto označení. Velice dlouho jsme s herečkou nemohly přijít na nic, co by nevypadalo směšně. Pak jsem však jednou po zkoušce jela tramvají domů a viděla maminku s dítětem, které se jí snažilo něco naléhavě vysvětlit. Všimla jsem si, že mu teče z nosu. Jeho projev byl tak specifický a zároveň tak typický pro děti, že stačilo druhý den přijít za Terezou Nádvořníkovou a říct jí „hraj to úplně stejně jako minule, jenom máš ucpaný nos.“. Přesně to zafungovalo. Tato stylizace spojená s kostýmem raubíře a pár dětinsky sprostých slov dotvořily celou postavu.

Dalším z problémů při herecké práci byla postava Marty, kterou hrála Sára Márcová. Jak už jsem zmiňovala, postava byla napsaná tak, že ve skříních, od kterých nikdo z postav neměl klíč, hledá cosi naprosto neurčitěho. Dlouho jsem trvala na tom, aby nebylo řečeno, co hledá. Dávala jsem tím divákovi prostor k vlastním asociacím. Problém však nastal ve chvíli, kdy mě můj pedagog upozornil, že ale Sára neví, co hraje. Veškeré obecnosti, které jsem jí ve své naivitě přidala (např. hledáš samu sebe, svou identitu, smysl všeho), nefungovaly. Musela dostat opět konkrétní zadání, které sice nemusela verbalizovat, ale musela situaci hrát „přes něco“. Nakonec mi bylo dopomoženo otázkou, proč má na sobě jenom jednu botu? A situace se hrála přes ztracenou botu, kterou jsem jí kdysi intuitivně sundala, abych stylizovala její pohyb. Dnes mi přijde taková věc naprosto jasná, v té době jsem se teprve učila vnímavosti k okolnostem a impulsům.

Podle Declana Donnellana pro herce existuje vždy nějaký cíl. Herec nemůže nikdy jednat bez cíle, ale co je ještě důležitější, cíl je vždy aktivní, vždy se proměňuje a hlavně je vždy konkrétní.⁶ V prvním případě postavy dítěte stačilo pomoci přes fyzickou stylizaci, protože již bylo jasně dané, že v situaci je jeho cílem napít se mléka, které se ovšem snaží marně nalézt v bytě Helgy. V druhém případě postavy spolubydlící Marty fyzická stylizace nestačila, protože nebylo zprvu konkrétně určeno, co přesně v dané situaci potřebuje. Důležitá poznámka pro mě tedy byla – herec musí vědět přesně a konkrétně, co od situace očekává jako změnu, každá jeho touha směřuje ke konkrétnímu cíli. V případě Marty tedy potřebovala nalézt botu, aby mohla odejít a nebyla přítom bosa a nemusela kulhat celou tu dlouhou cestu. A potřebovala ji nalézt velice rychle.

Nutno podotknout, že cíle herce se mohou lišit od cítěného cíle divákem a to zcela záměrně. Pro herečku Sárku tedy bylo nutné mít konkrétní cíl v situaci – nalezení boty. Všechny její repliky a jednání se tedy vztahovaly k tomuto cíli. Pro diváka ale přesto cíl její postavy neztrácel na abstraktnosti a metaforičnosti vyznění, protože o botě reálně nikdy nepadla zmínka.

⁶ Donnellan, 2007, str. 26-38

1. 4 Inspirace – sen

Celému uvažování a také výběru Kafkovi povídky předcházela ještě jedna inspirace a tou byly sny. Ve snech, alespoň v těch mých, spatřuji esenci celého svého surrealistického vnímání. Mé sny jsou oproštěné od vnitřních smyslů, které by tvořili jakoukoli logickou kauzalitu a návaznost budoucích dějů, jak je tomu v reálném světě. Je to proud nekontrolovatelných asociací, které podléhají svému vnitřnímu a neuchopitelnému řádu. Oproti tomu je v této inscenaci (a to se v zásadě slučuje se surrealistickou formou) velice zřetelný fokus na detail, který je zdánlivě realistický, avšak se buď chová sám o sobě nepředvídatelně, nebo podléhá nepředvídatelnosti okolního prostředí či dění. V neposlední řadě ve snu vládne rozhodování intuice a to naprosto bez výhrad.

Původní inspirací pro vznik inscenace *Mé trápení* bylo autentické prostředí internátní ubytovny, kde jsem po dobu studia herectví na konzervatoři žila, odloučená od rodiny a sama v cizím velkém městě, a zároveň sny, které se mi zdály a které jsem si zapamatovala za celé období tří let pobytu na onom místě. Respektive jenom jejich části, fragmenty nebo konkrétní detaily. Například mě ve snu navštívil muž, přesněji řečeno tmavá silueta s mužským hlasem, která sedávala do rohu postele, jako byla jeho, a smáčel si nohy do lavoru s horkou vodou.⁷ Výťah, který jezdil stále nahoru a dolů a v každém patře zastavoval. Pasažéři, kteří rozhodně nebyli živými lidmi, i přesto však vystoupily vždy až v posledním (tedy mém) patře. Vrátná, která mi ukradla průkaz, bez kterého jsem nemohla vyjít ven, ale tvářila se, že o ničem neví. A v neposlední řadě miska se starým mlékem za dveřmi, které zápachem rozčilovalo všechny, kteří se přiblížili.

Tyto nelogické snové příběhy či obrazy jsem propojila s Kafkovou povídkou *Trápení*, dále jsem fabulovala nad scénářem, stále v módu intuitivního a náhodného uvažování.

Spojitosť snů s Kafkovým dílem není náhodné. Protože ať už je možné jeho tvorbu spojovat se surrealismem, absurdnem nebo hororem, nejvýstižnější je pro jeho tvorbu právě poetika snů. Jan Grossman je s Kafkou spojuje takto:

„Sny – alespoň ty nejlepší pracují s reálnými postavami, ději, objekty a předvádějí je se smyslem pro ostrou a precizní kresbu. Příznačnost snu vzniká tím,

⁷ Tento muž s lavorem byl zároveň jednou z inspirací v dalším projektu – *Mé království*

že tyto věcné postavy a děje a objekty prodělávají velmi nevěcné a nepochopitelné proměny a zvraty a navazují stejně nepochopitelné a neopodstatněné vztahy. Podoba jednotlivých jevů nebývá porušena. Obvykle je porušena jejich vazba. A to je kafkovské (...) A ještě jeden kafkovský rys mají sny: jejich herci se porušeným vazbám zpravidla nepodivují. Často se jim nepodivuje ani jejich hlavní herec a divák – totiž ten, kdo sní. Ve snu se odehrávají hrůzné, nepochopitelné a nepřirozené věci, ale my jsme proti nim jakoby bezbranní a ochromení: vnucují se nám jako cosi samozřejmého, prostě protože jsou, existují a odvíjejí se s neúprosnou kontinuitou.“⁸

⁸ Grossman, 1999, str. 194

2. Mé království

Kafkovskou a snovou poetiku jsem rozvíjela i při zkoušení další inscenace. Hlavní postava hry byl tentokrát muž. Záměrně jsem vycházela ze stejné situace jako u předchozího textu *Mé trápení*, s rozdílem pohlaví hlavního hrdiny. Ten je zde sám doma a v žádném případě nečeká návštěvu, která je už za dveřmi. Tento výchozí moment a atmosféra byly u obou projektů totožné. Jak už to ale bývá, člověk od člověka si v totožné situaci počíná vždy jinak. A v tomto případě za ním přichází všichni najednou.

Hlavní hrdina Václav je tentokrát o mnohem víc překvapený a zdánlivě vše zažívá poprvé. Ve chvíli, kdy už to vypadá, že se z kapání vody ve svém bytě sám zblázní, stojí před ním rodina, která za něj přichází provdat dceru. Václav si však nic ani nikoho z nich nepamatuje. Rodina zaujímá svá místa u lavorů a dlaněmi drží kapky, zvuky vody a Václav se uklidňuje. Rodina ho posléze vyslychá, jak se s nevěstou Sárrou seznámil. Jelikož si Václav nevzpomíná, za každý jeho špatný tip ho mučí zvukem dopadající kapky na dno kovového lavoru. Václav náhodou konečně zvolí správnou odpověď a vše se dává do pohybu. Seznamuje se s rodinou a díky jejich příběhům si skládá společný příběh, o kterém je přesvědčený, že ho neprožil. Skrze další mile i nemile vyhocené situace se dostává do vrcholného konfliktu a přichází jeho smrt. Ze stropu silně prší. Rodina má deštníky a odchází od něho. On zůstává se zbylými kapkami sám v bytě a zase šílí. Příběh se zacyklí a vše se může znovu a znovu opakovat, bez poučení z předchozích chyb. Lidé rádi zapomínají...

2. 1 Metaforičnost akční scénografie

Zásadním scénografickým prvkem byla voda. Respektive voda, která kapala ze stropu do ozvučených lavorů. Rytmus kapek udával i rytmus každého představení a zvukově dotvářel atmosféru. Voda, která kapala ze stropu i voda, která se usazovala na dně lavorů, ale i samotné lavory, tedy měly funkci akční scénografie. Z původně ilustrativního nástroje pro stav šílenství se tento materiál stával prostředkem pro mučení, lavory nočníkem, bodem, který ohraničoval prostor uvnitř a vně Václavova bytu, i telefonem. S touto akčností bylo zacházeno, oproti původnímu významu

tohoto termínu, zdánlivě nahodile a nepředvídatelně, ve výsledku však veskrze intuitivně.

I tento scénografický nápad vznikl úplnou náhodou. Pamatuji si, že jsem do jedné z verzí scénáře použila větu, ke které mě inspirovaly Kafkovi deníky a pocity v nich zachycené: „Venku je krásně a uvnitř jakoby pršelo“. Jednoduše mi intuitivně evokovala i pocit, který jsem při psaní povídky předvíдалa.

Právě tato věta v průběhu příprav ve mně i ve scénografce Jitce Pospíšilové vyvolala tak silné asociace, že jsme z nich na konzultacích vytvořily téma. Scénografie tvořená z kýblů na stropě, ze kterých po kapkách padá voda do ozvučených lavorů na podlaze, se stala stěžejním prvkem inscenace. Právě tyto rekvizity a živel vody se stal i prostředkem pro rozehrávání všech situací a obrazů.

Tomuto rozhodnutí ovšem předcházela naprosto jiný koncept. Prvním nápadem, s kterým jsme začali zkoušení, byl prostý nábytek. Resp. ne prostý tak docela, měl i funkci transformace. Například obraz, stoličku a stůl měli návštěvníci Václavova příbytku rozložit tak, že se z nich mohlo stát reálné schodiště, postel nebo skříň – to vše k jeho překvapení. Tato akce měla dokázat, že jsou v bytě mnohem víc doma než Václav. Funkčnost/akčnost této scénografie nenabízela takové možnosti, jak se zprvu mohlo zdát. Kromě efektu překvapení se z nábytku stal opět jen jiný nábytek. A co dál? Samozřejmě by i s tímto materiálem bylo možné rozehrávat situace a obrazy, ovšem metaforický koncept s vodou, který nám byl pedagogy doporučen a který jsme posléze zvolily, se určitě víc hodil k autorské formě, kterou jsme měli s herci a dramaturgem Davidem Košťákem v plánu se ubírat, a možností nabízel podstatně větší množství.

2. 2 Rekvizita

Jako další herní princip posloužila rekvizita. V mém původním textu jedna z postav jménem Marie, sestra nevěsty a dcera rodičů, neustále všude vodila na provázku ochočeného pavouka. Při zkoušení se dlouho nedařilo sehnat tu správnou hračku, tak jsem jednou na provázek z netrpělivosti přivázala alespoň houbu na tabuli, která se v ateliéru válela, aby herečka měla s čím zkoušet. A už to tak zůstalo. Protože tento materiál dokázal nasát přítomnou vodu v lavorech, mazlíček tedy poté

uměl močit a zanechal na zdi výraznou stopu po jeho zabití. Navíc je divadelně výhodné hrát s takovou rekvizitou jako se psem potažmo pavoukem, vodit houbu jako loutku a nazývat ji jménem a chtít po ní splnit povely. Je zvláštní, jak taková houba jako předmět působí daleko živěji než napodobenina reálného sklípka. Zajímavá náhoda, která se stala impulsem pro další improvizace. Zvolení nestandardní/nerealistické rekvizity, která měla představovat domácího mazlíčka, v tomto případě evokovala jak zvláštní svět, ve kterém se postavy ocitají, tak mohla i dokreslovat charakter postavy, která houbu vodila. Díky této rekvizitě bylo tedy jasné, že Marie má problém.

3. Východ

Mým prvním pokusem ve sféře scénických čtení byl projekt s názvem *Východ*. Tento projekt vypsal tehdejší vedení divadla Komédie pro studenty prvního stupně pražského gymnázia. Studenti měli jediné zadání, napsat divadelní hru. Jako téma posloužilo slovo – Východ. Naším prvním úkolem bylo přečíst si veškeré zaslané texty přihlášených studentů. Každý ze tří režisérů si posléze vybral text, který použil pro scénické čtení – v mém případě se jednalo o něco mezi scénickou skicou a inscenovaným čtením. Rozhodla jsem se, že pro „mafiánskou“ hru *Východ* bude ideální forma tzv. dabingu. K této formě mě inspiroval samotný text, který byl přiznaně napsán v žánru brakové literatury a příběhově odkazoval k počítačovým hrám *Mafie a Mafie II*, které jsem sama dříve hrála a jež se tak pro mě stali další zásadní inspirací. A to jak po příběhové stránce, tak i po stránce struktury a formy.

3. 1 Interpretace textu

Celý příběh spojený s naší interpretací vypovídal, skrze odlehčenou formu žánrové gangsterky, o sociálně finanční situaci ve světě, kde není výjimkou, že se mladí lidé rozhodnou přestoupit k odvrácené části společnosti, tzv. podsvětí.

Fáze příprav vypadala tak, že jsem s kamarády Tomášem Kyselkou a Ondřejem Rychlým natočili krátký film, který měl tři fáze.

- První fáze byla animovaná - jednalo se o jednoduchou animaci, tedy základně nakreslené postavičky (kulatá hlava a čárkované tělo) zastupovaly hlavní hrdiny a svým jednáním ilustrovaly příběh.
- Druhá fáze byla komiksová – v této fázi zůstaly postavy kreslené, ale již dostaly lidskou podobu podobnou realistické kresbě. Jednalo se zde o portréty hrdinů, kteří spolu vedli dialog, střídali se na plátně pomocí filmového stříhu.

- Třetí fáze byla filmová/hraná. Klasicky natočená filmová přestřelka s živými herci v reálném prostředí.

Zvolila jsem tento postup od minimalistické kresby po reálné filmové záběry záměrně, jakoby i postavy tohoto příběhu na začátku netušili, kam až se vše může odvinout, vše se stalo konkrétním až na samém konci, kdy už nebylo cesty zpět, přesto, že to na začátku vypadalo jako dětská hra.

V textu se objevovalo pět postav mladých mužů (těch se ve filmové verzi ujali studenti herectví na DAMU). Pro jeho živou interpretaci na jevišti jsem zvolila jednu herečku Annu Fialovou, která seděla na scéně před plátnem, na které se vše promítalo. Anna pak přes mikrofon a měnič hlasu (ten jsem živě ovládala já z kabiny), dabovala jednotlivé obrázky/postavy. Dabing a výměna hlasů musely být perfektně nacvičené, nicméně toto zkoušení se včetně natáčení vešlo zhruba do pěti dnů.

Vše bylo mou dramaturgickou nadstavbou doplněno o prolnutí interpretky s příběhem, tedy i postava, která původně v textu nefigurovala, byla nakonec spatřena na plátně, dokonce se stala příběhovou pointou. Když už to vypadalo, že gangsteři policejním hlídkám při přestřelce v podzemních garážích neuniknou, vyjde ve filmu ze dveří hrdinka, která původně seděla na jevišti, a policista ji omylem zastřelí. Tento její náhodný příchod na parkoviště nejenom, že způsobí její smrt, ale také se díky tomu gangsterům podaří uniknout. Pro nikoho z nich to však není šťastným koncem.⁹

⁹ Na této osudovosti náhody jsem později založila příběh k inscenaci *Ve dne v noci*

4. Kyslík

Dalším bodem v mé tvorbě byl text a inscenace *Kyslík*, kde se autor Ivan Vyrpajev zabývá zároveň problémem nešťastné lásky, pomyslným kastovním rozdělením ruské společnosti, světovými problémy, náboženstvím i nezvratným osudem, který nás chtě nechtě dožene.

Přípravy probíhaly na semináři Marty Ljubkové na DAMU. Po dobu jednoho semestru jsme měli každý týden přečíst jednu současnou divadelní hru a na společné hodině jsme se ke každé vyjadřovali, popřípadě za chodu tvořili dramaturgický koncept. Na konci semestru jsme si měli každý vybrat jednu divadelní hru, kterou jsme samostatně nastudovali v semestru následujícím. Každý z režisérů si vybral jednu hru, měly tedy vzniknout tři scénická čtení, která měla být zastřešena jedním společným eventem/událostí v jeden večer na námi vybraném místě. Po dlouhém hledání jsme nakonec jako prostor zvolili palác Orco v Holešovicích.

4. 1 Reálný prostor

Každý z nás okupoval jiné místo v paláci: Klára Hutečková kantýnu, Peter Gonda hudební sál a já jakýsi prostor v patře, který nejspíš původně sloužil jako kanceláře. Dá se tedy říci, že jsme částečně zvolili jako scénografii reálný prostor, tedy každý ze zvolených míst v paláci Orco tvořil kulisy a atmosféru našeho příběhu.

Jak už jsem zmínila, naším prostorem se stala bývalá konferenční místnost. Reálně to na místě vypadalo tak, že na podlaze byl laciný skvrnitý koberec, na stropě veliké zářivky a místnost oddělovala od chodby prosklená stěna s žaluziemi. Na scéně tedy později byli tři herci, Anna Linhartová, Jiří Roskot a Petra Kosková, ti při představení stáli za stojánky na noty, v nichž měli umístěné texty jako partituru.

Toto zprvu inscenované čtení bylo mnohokrát reprízováno, tudíž se z něho nejenom díky tomu vyklubala regulérní inscenace. Nicméně nemohla jsem se vždy, když jsme inscenaci hráli v „obyčejném“ divadelním prostoru, ubránit pocitu, že tolik nefunguje, jako v paláci Orco, protože byla původně inscenace ušita na míru danému prostoru. Vždy, když byla přenesena, bylo to znát. I přesto, že jsme si pomáhali

jinými scénografickými prvky, vždy to působilo jako pouhé napodobení. Až jsme pak našli prostor na chodbě divadla Studia Hrdinů, který plně zastoupil původní Orco.

4. 2 Dramaturgická nadstavba

Na tomto projektu jsme společně s dramaturgem Davidem Košťákem mnohem více zasahovali do textu než kdykoli jindy. Jednak škrtním v textu a také vlastní interpretací textu. Hra Kyslík je původně psaná pro dvě postavy, tedy ONA a ON. Z příběhu však vyplývalo, že jde o postavy tři. O ženu jménem Saša, o muže jménem Saša a o jeho zavražděnou manželku. Z textu také nevyplývalo, kdo hovoří. Jde o komentátory událostí, či o politiky, kteří se na půdorysu události vyjadřují k současnému dění ve světě? Já jsem zvolila variantu, že textem promlouvaly právě ty postavy, které vedou příběh a figurují v něm. Tedy již zmíněný pár a nebožka. Ty samé postavy se vyjadřovali k události vraždy, ke vztahu mezi sebou i k dění ve světě a díky tomu přicházeli do společné interakce a výměny názorů. To, že řečníci jsou zároveň postavy z příběhu, však divák na začátku netušil, dozvěděl se to skoro až na samotném konci představení. Každá kapitola (každý song) se vztahuje k jednomu biblickému citátu. Text je také formálně psaný jako populární skladby. V každém z nich je několik slok prokládaných refrénem, jež svým opakováním zdůrazňuje pointu daného songu. Nicméně nezdálo se mi vhodné zvolit jakýkoli hudební přednes, kromě rytmizace projevu. Hudebnost jsme tedy společně se scénografem Petrem Vítkem projevili ve scénografii. Stojánky nejenže podtrhovaly hudební nádech textu, ale také mohly působit jako pultíky pro řečníky, posléze vyjadřující se politiky.

V inscenaci většinu textu každá postava mluvila v monologu, tedy v osobní výpovědi, a ty se pak navzájem překrývaly. Nicméně jedna část byla napsaná v dialogu. Tento dialog zdánlivě s ničím, co bylo doposud řečeno, nesouvisel. Ve chvíli, kdy jsem za postavy zvolila ne řečníky, ale osoby, o kterých je příběh vyprávěn, najednou dialog v kontextu příběhu dával smysl. Stal se tzv. flashbackem, tudíž se tím zpětně zkonkretizoval a zároveň redefinoval milenecký vztah Saši a Saši. V tom samém obraze v zadním plánu (když se sklo prosvítlo, bylo vidět do prostoru za ním, který byl do té doby skryt) se objevila manželka, která skrze

divadelní metaforu znázornila svou smrt, a zároveň dvojznačnost jejích vzdechů dokresloval atmosféru situace, která se odehrávala mezi milenci vepředu před sklem.

4. 3 Projekce jako druhý plán příběhu

Kromě kancelářských zářivek nebylo jiné divadelní osvětlení. Jako další scénografický prvek jsme zvolili projekci, které se ujal Jiří Šimek. Přes herce svítila v každém songu jiná projekce na sklo za ně (někdy herci stáli v obdélníku, jindy například jejich hlavu orámoval kruh) a mezi songy se na sklo za aktéry promítala prostředí z příběhu. Prostor však byla vždy volená tematicky, nikoli dějově příslušné k situacím, fungovala jako tzv. flashbacky nebo flashforwardy, tedy obraz, který zpětně dopojmenovává děj nebo mu předchází, v obou případech se jedná o narušení chronologického toku příběhu. V prvním případě (flashback) prostředí zahrady nebylo promítnuto ve chvíli, kdy o něm postavy mluví, ale až dlouho poté ve chvíli, kdy se projeví postava, které se ono prostředí fatálně týká, tedy zpětně se ukáže místo, kde se stala vražda. V druhém případě (flashforward) se dřív promítne např. prostředí nádraží, a až posléze postava mluví o situaci na něm, ději tedy tento obraz předchází. Divákovi se však v konečné projekční sekvenci celá předešlá montáž příběhově a také chronologicky poskládá a propojí. Herci vstoupí do fotek a naznačí každou situaci, která se v onom prostředí odehrála. Díky přední projekci vizuálně splynou s fotografií.

4. 4 Vnější impuls – přesah herectví

Dalším vneseným impulsem do zkoušení byla kytara a písničky. Herec Jiří Roskot přišel jednou na zkoušku a vyprávěl, jak ho večer před ní napadly písničky, které by se nám mohly hodit a souvisí s textem hry. Song a kytara nejenže doplnily děj a charakter postav, také podpořili atmosféru tím, že ji odlehčili a zároveň podpořili koncertní prostředí naznačené scénografií. Toto vše by se ovšem nestalo, kdyby herci odcházeli ze zkoušek s pocitem, že pro dnes mají hotovo. Takový impuls přišel jen díky tomu, že herec nepřestával tvořit mimo ohraničený čas zkouškou.

5. Naučit se plavat

Text *Naučit se plavat* od rusko-rakouské dramatičky *Mariany Salzmanna* mi byl zadán vedením *Divadla Letí*. Tento projekt jsem připravovala s dramaturgem Davidem Košťákem a scénografkou Pavlou Kamanovou. Premiéra se uskutečnila na festivalu *Prague Pride*.

Příběh vypovídal o třech mladých lidech, hledajících identitu a štěstí ve světě, v němž příslušnost k rodině a vlasti dávno přestaly být nezpochybnitelnými hodnotami, zároveň jejich proklamovaná svoboda narážela na předsudky a nepochopení.

Feli se zamiluje do Lil, tajemné cizinky. Když se Lil rozhodne vrátit do své vlasti u Černého moře, Feli odjede s ní a zároveň opustí svého manžela. Společně chtějí začít nový život, ale zjišťují, že jsou v zemi obě cizí. Obě se uzavírají před světem i jedna před druhou, topí se v nové situaci a nejsou schopny se v ní naučit plavat. Nakonec se ukáže, že největší zhoubou pro ně nebylo okolí, ale právě ony samy, jejich vlastní strachy a předsudky, a vše se díky tomu zničilo.

5. 1 Vnější impuls – čas

Představení mělo parametry regulérní inscenace, až na to, že herci měli v rukou text. Co se ale týče procesu zkoušení, poprvé jsem zažila zkoušet scénické čtení dlouhého dramatického textu se vším všudy, s tím, že mi byly přiděleny pouhé tři dny zkoušek, z toho pouze ta poslední v prostoru.

Má příprava probíhala následovně: přibližně dva týdny jsem strávila přemýšlením nad textem a jeho strukturou, škrtním a technickou přípravou. Pak následovala první čtená, kde jsme společně s dramaturgem a scénografkou představili text a své vize. Další den následovala zkouška ve zkušebně, kde se vše na první dobrou postavilo, poslední den jsme inscenaci nasvítili a připojili audio složku.

Tato zmíněná časová tíseň byla zároveň i výhodou. Na zkouškách v prostoru jsem byla nucena více selektovat nápady mé i herců dle jednoduchosti a možnosti

provedení. Nebyl čas na složité „psychologizování“, ve výsledku se na zkoušce vlastně situačně a prostorově improvizovalo s pevným textem.

V průběhu příprav jsme se scénografkou vytyčili záchytné body v textu, které nás inspirovali k výsledné scénografii. Vznikl tedy bazén bez vody a herci měli v rukou knihy (ze kterých četli vložený text – dialogy), které náhodně brali ze stěhovacích krabic. Telefonáty byly znázorněny pomocí propojených kelímků, a kdo měl na hlavě stínidlo lampy, mohl se stát neviditelným (když si manžel vzal na hlavu stínidlo lampy, tak i přesto, že seděl u manželky a její nové přítelkyně v bytě, byl pro tyto postavy lampou, jelikož se na ně ale otáčel a pohybem na ně reagoval, pro diváky byl v pokoji reálně přítomen).

Zde jsem také poprvé sama zkoušela s profesionálními herci, což pro mě byla zajímavá zkušenost. Nápady a impulsy hrnuli zcela automaticky a instinktivně, já jsem si z nich mohla jen vybírat a dále je rozvíjet.

6. K smrti šťastní

Absolventská inscenace *K smrti šťastní* vyprávěla o světě, v němž šťastným koncem zdaleka nic nekončí, s podtitulem - *Dej si pozor na svá přání, mohou se ti splnit*. Hlavním inspiračním zdrojem tedy byly čtyři základní a všem známé pohádky bratří Grimmů. Podrobili jsme tyto klasické pohádky střetu se světem dneška. Na jevišti se objevily známé postavy, jako je Popelka, Šípková Růženka, Sněhurka, Karkulka a jejich vlci či princové. Všechny tyto postavy byly nuceny objevovat to, co je čeká v období mezi „šťastným koncem“ a smrtí. Právě relativizace šťastných konců byla stěžejním tématem inscenace. Všechno se zpočátku vyvíjelo podle plánu, každá z dívek nachází svého prince na bílém koni a tam, kde by vše mohlo skončit, se rozjíždí kolotoč naprosté deziluze.

Ne jedna postava se potýká s předsudky a neporozuměním:

- Popelka, která je v naší verzi „nákupoholička“ a prahne po botách, si sice přeje bohatého manžela, který jí bude moci koupit, co chce, zapomněla si však přát i milujícího. Stane se tedy obětí manipulátora a pokryteckého uzurpátora.
- Růženka je holka na vdávání, která si přeje lásku na první pohled. Vlivem okolností se však stane obětí pomsty sudičky a po bodnutí o kaktus usne. Díky svému přání se zamiluje do prvního, kdo ji probudí. Škoda, že ji nechtěně probudí princ s opačnou orientací.
- Trans-homosexuálního princ, který nešťastnou náhodou políbí spící Růženku, když si snaží z jejich rtů sejmout rtěnku na ty své, se bude muset po svatbě vypořádat s následky.
- Karkulka hledá svou dávnou lásku Vlka, když ho najde, celá peripetie „sežrání“ se opakuje, nikdo však tentokrát není nablízku.

- Sněhurka je již na začátku opuštěna princem, který ji krátce po svatbě podvedl a hledá tedy své ztracené trpaslíky. Nalezne je až na konci, v životem zdevastovaných pohádkových postavách.
- A v neposlední řadě pohádková víla, kterou nikdo nechce na oslavě, protože není princezna a nevypadá dost reprezentativně, právě tyto předsudky v ní roznítí zlobu, kterou se jim pokusí vše oplatit. A jak můžeme číst výše, dlouho se jí to daří.

To vše se od začátku odehrávalo v domě a kolem něj, který se mohl libovolně otáčet kolem své osy a také se mohl otevřít na dvě části do různých pozic. Dům tedy fungoval jako malé království. Každá situace se odehrávala zdánlivě na jiném místě a čas se posouval společně s pozicí domu.

6. 1 Ztráta intuice

O nevědomém potlačování intuice a o tom, jak jsem si v žádném případě nepřipouštěla tuto spásnou myšlenku, mám konkrétně u zkoušení inscenace *K smrti šťastní* čím přispět. Nedokážu zpětně podchytit přesný důvod, proč a kvůli čemu se to začalo dít, nicméně trvalo podstatně déle se z tohoto stavu vymanit, než bývá mým zvykem. Nabízí se vše svést na fakt, že absolventská inscenace je pro režiséra/studenta, který právě končí školu, velký stres a zodpovědnost. Je nepsané pravidlo, že pokud se tomu nestalo již dříve, právě v tento okamžik se formuje blízká pracovní budoucnost režiséra i herců. Všichni to uvidí, někdo může dostat angažmá nebo další nabídku. Avšak když se představení nepovede, může se v tu chvíli zdát, že je vše ztraceno. Určitě tomu ve skutečnosti tak není, ale každý chce být tak trochu hvězda a mít hned po škole práci. A čím více si tento narcistický pocit uvědomujeme (alespoň v mém případě), tím víc se mu vše podrobuje. V mém případě byl tento stres nebezpečnější o to víc, protože jsem si ho neuvědomovala a tlak jsem sama na sebe vytvářela podvědomě. Až zpětně si něco takového mohu připustit. Kdyby se mě na to někdo zeptal v období zkoušení, určitě bych tuto variantu odmítla. Opravdu jsem necítila větší obavy než obvykle.

6. 1. 1 Workshop

Průběh příprav probíhal na začátku v pořádku, s choreografem Petrem Šavelem, kterého jsem na projekt oslovila, jsme uspořádali přibližně půl roku před začátkem zkoušení soustředění pro herce, kde jsme využili řízenou improvizaci na zadaná témata a vše probíhalo velice slibně. Dokonce jsem měla pocit, že jsme již takto brzo společně našli klíč, jak pokračovat na podzim. A kdo ví, možná, kdybych mu více uvěřila, mohlo vše dopadnout jinak. Díky tomuto workshopu jsem začala připravovat scénář, který měl posloužit jako výchozí materiál pro další zkoušení.

Na začátku zkoušení také vše probíhalo relativně v pořádku. Herci si na základě napsaného textu vybírali postavy a dál se je pokoušeli rozvinout. Hledal se způsob, jak improvizovat s novým textem a daným příběhovým obloukem atd. Postupně se ale vše víc rozpadalo, než skládalo. V jisté fázi, která následovala po druhém workshopu, jsem nevědomky zazmatkovala a začala si brát práci domů. Doufala jsem, že to vymyslím sama u stolu. Pomalu a jistě jsem se uzavřela veškeré náhodě, intuici a impulsům při zkoušení, a nutila jsem sama sebe vytlačit ze sebe něco „světoborného“. Toto uzavření se dostalo až do takové fáze, že jsem nebyla schopna vnímat skoro nic, co se dělo na zkouškách, a utíkala hned domů vymyslet co dál. Zpětně si dokonce vzpomínám, že některé obrazy a situace, které ve výsledném tvaru díky bohu jsou, jsem vymyslela už při první fázi zkoušek. V tu chvíli jsem jim nevěnovala v záchvatu podvědomého popírání náhod a intuice žádnou pozornost. Na tyto nápady přišel čas až na samotném konci, kdy jsem se dokázala „za pět dvanáct“ vrátit zpět k tomu, o co mi jde a co je mi blízké. Samozřejmě za pomoci dramaturga a pedagogů. I experimentovat se musí občas opatrně a nic nemá být příliš na sílu. Tak moc jsem asi chtěla překročit svůj stín, že jsem se v něm ztratila.

6. 1. 2 Bez scény

Dalším úskalím na této cestě byla již počáteční neshoda se scénografem. Petra Vítka jsem po inscenaci *Kyslík* oslovila podruhé. Již kolem workshopu jsme se domluvili na tom, jakým směrem se bude scénografický koncept ubírat. Jelikož jsem ale scénář psala až potom, odkrylo se, že původní koncept nemusí nutně fungovat a navrhla jsem tedy, ať pokračujeme dál v úvahách. Tato fáze byla sama o sobě velice problematická. Nakonec jsme se společně shodli na definitivním konceptu a mohli ho jít prezentovat na předávací poradě do divadla DISK. Bohužel se ukázalo, že

výsledný koncept byl zdařilý a funkční. Píšu „bohužel“ z toho důvodu, že jsme scénografii v plné technické funkčnosti dostali až pár dní před premiérou. Většina obrazů a situací v prostoru se tedy tvořila/přetvářela na poslední chvíli, tudíž na ně nebylo mnoho času a použil se vždy první fungující nápad. Útočilo se rovnou na branku, nebyl čas na nějaké šperkování, nemusím také podotýkat, že všichni byli tou dobou už značně vyčerpaní. Ale právě tento časový pres spojený s novou silou inspirace při vrcholení zkoušení přivolal zpět na scénu intuici a náhodu. Scénografie přinesla do zkoušek novou naději a inspiraci a vše se na poslední chvíli dalo do chodu. Konečně nebyl čas moc přemýšlet a začalo se tvořit. Takže se odehrálo takové malé štěstí v neštěstí.

6. 2 Pohádky

Vznikl tedy autorský text, který zachycoval můj stěžejní pocit z toho, jak nám jako dětem rodiče vyprávěli pohádkové příběhy se šťastným koncem, který např. nebyl označen po společně prožitém životě, ale již svatbou. Je veliký rozdíl mezi tím, jak jsme kdysi pohádky vnímaly jako děti a mezi tím, jak je vnímáme s odstupem času teď. Já osobně jsem si z pohádkového vyprávění od maminky mimo morální ponaučení do života odnášela i upřímnou víru v to, že každý dobrý člověk bude nakonec vysvobozen a vše dobře dopadne. Z toho důvodu jsme vyrůstali nepřipravení na selhání a životní prohry. Snažila jsem se vystihnout pocit naší generace, která je od malička ujišťována o tom, že je vše možné, a která tak zákonitě spěje k deziluzi ve střetu s realitou. Především proto, že věří v něco nebo v někoho, kdo je zachrání a vyřeší jejich trápení. Potom je ale otázkou, co skutečně můžeme považovat za onen šťastný konec?

Klasickými pohádkami a jejich využití v psychoterapii se zabývá např. i psychiatr Radkin Honzák. Využívá známé pohádkové příběhy k rodinným konstelacím, nebo třeba s pacienty do detailu rozebírá motivace pohádkových postav.

„Pohádky nás provázejí prakticky celý život. Jako malí je slýcháme vyprávěné či čtené, díváme se na ně v televizi, chodíme na ně do divadla či do kina. Později jsme sami vypravěči příběhů. Dnešní pohádky se však od těch klasických v mnohém

liší – jejich původně archetypální obsah je značně upraven, aby pohádky příliš nepohoršovaly. Možná tím ale přicházíme o důležitá sdělení.,¹⁰

Postavy v klasických pohádkách jsou běžně rozděleny na dobré a zlé, s občasnou výjimkou, kdy je záporná figura nakonec k dobru obrácena postavou kladnou. Ale drtivá většina postav v pohádce je zkrátka buď dobrá, nebo zlá, nic mezi tím.

„Uvedení charakterových protikladů dovoluje dítěti lehce porozumět rozdílu mezi nimi, což by nedokázalo tak pohotově, kdyby postavy byly vykresleny věrněji podle života, se všemi složitostmi, které skutečné lidi charakterizují.“¹¹

Není takové zjednodušení s postupem času, jak dítě roste a stále slyší pohádky, nebo si je vybavuje v paměti, značně zavádějící? A ačkoli se pohádky snaží dětem nastínit život se všemi svými složitostmi, proč jsou tak brzy vyřešeny někým jiným? A jak se liší pohádkové „šťastné konce“, které jsme slyšeli od rodičů, od těch, které jsou zachycené v knihách? A jsou i zde různé verze zakončení?

V Perraultově verzi Červené Karkulky je celkem jasné, že vlk je explicitní metaforou zlého muže – násilníka. Také zde není řečeno, že by ji matka na začátku příběhu upozornila, aby nevstupovala do lesa. Karkulka je v této verzi poté, co vlezl vlkovi do postele, sežrána a tím příběh končí:

„...“Babičko, vy máte velké zuby.“ „ To abych tě mohla sníst.“ V tu chvíli se vlk na děvčátko vrhl a sežral ho.“¹²

A ještě doplnil doslovné ponaučení z pohádky:

„Zde vidíte, co zlého potkává děti, a zvláště krásky, ty milé dívky hodné lásky, když smí je oslovit kdejaký ohava, a že nic zvláštního to není, že slouží vlku k najedení. Vlk, povídal jsem, vlci však mohou být přece rozmanití: někteří, než svou kořist chytí, jsou roztomilí bůhvíjak, úslužní, milí, krotcí tak, jdou za mladými

¹⁰ Honzák - Radio Wave – Praha, 4. 5. 2017

¹¹ Bettelheim, 2000, str. 4

¹² Perrault, 2001, str. 190

slečinkami, pozor! Až do domu, až do ložnic jdou s vámi. Ach, běda děvčátka či slečně, neví-li, že nejhorší jsou tihle zdvořilí.“¹³

Zatímco verze od bratří Grimmů si zanechává pohádkové vyznění a daleko větší naivitu příběhu se šťastným koncem:

„Zrovna šel kolem chaloupky lovec a pomyslí si: „Ta stařenka ale chrápe, musím se na ni podívat, zda něco nepotřebuje.“ Vešel do světnice, a když přistoupil k posteli, uviděl, že v ní leží vlk. „Tak přece jsem tě našel, ty starý hříšník!“ zvolal lovec: „Už mám na tebe dlouho políčeno!“ Strhnul z ramene pušku, ale pak mu přišlo na mysl, že vlk mohl sežrat babičku a mohl by ji ještě zachránit. Nestřelil tedy, nýbrž vzal nůžky a začal spícímu vlkovi párat břicho. Sotva učinil pár řezů, uviděl se červenat karkulku a po pár dalších řezech vyskočila dívenka ven a volala: „Ach, já jsem se tolik bála, ve vlkovi je černočerná tma.“ A potom vylezla ven i živá babička; sotva dechu popadala. Červená Karkulka pak nanosila obrovské kameny, kterými vlkovo břicho naplnili, a když se ten probudil a chtěl utéci, kameny ho tak děsivě tížily, že klesnul k zemi nadobro mrtvý. i tři byli spokojeni. Lovec stáhnul vlkovi kožešinu a odnesl si ji domů, babička snědla koláč a vypila víno, které Červená Karkulka přinesla, a opět se zotavila. A Červená Karkulka? Ta si svatosvatě přísahala: „Už nikdy v životě nesejdu z cesty do lesa, když mi to maminka zakáže!“ (...) A tak šla Červená Karkulka večer spokojeně domů a nic zlého se jí nestalo.“¹⁴

Nedovoluji si tvrdit, že je tomu tak ve všech rodinách. Zároveň se vývoj i konec vyprávěného příběhu může lišit i v různých zemích. Každopádně v mé verzi z dětství (a v mé interpretaci) a ve verzi herců i dramaturga rodiče vycházeli očividně z předlohy od bratří Grimmů, popř. od Karla Jaromíra Erbena (jeho Červená Karkulka se příliš neliší od té bratrů Grimmů, především z toho důvodu, že z této verze on sám vycházel). Tedy poté, co maminka poslala Karkulku za babičkou s košíčkem dobrot a zásadně ji upozornila na nebezpečí lesa, a poté, co jí Karkulka slíbila, že nesejde z cesty, a i tak z ní sešla, potkala vlka, který díky vyslechnutým informacím snědl babičku a posléze i Karkulku. Oba životy byly zachráněny kolemjdoucím myslivcem, který vlka rozpáral, a tudíž usmrtil. Jeho smrt a jejich vysvobození pak společně oslavili a Karkulka si z tohoto zážitku odnášela důležité ponaučení, že maminka se má poslouchat a že se nemá bavit s cizími lidmi.

¹³ Perrault, 2001, str. 191

¹⁴ Grimmové, 2011, str. 91-92

Rozumím všem argumentů, které by obhájily pohádky, jako modelový příběh boje dobra se zlem s morální inklinací k dobru, tedy výchovný příběh pro děti. Dopomáhají malému dítěti skrze ztotožnění objevovat vlastní identitu. V jedné jediné pohádce, se může dítě v různých fázích vývoje ztotožňovat se zcela odlišnými postoji pohádkových postav. Psycholog Bruno Bettelheim udává konkrétní příklad toho, jak se může lišit interpretace jedné jediné pohádky s postupem času a věku dítěte:

„Jistou dívku na začátku puberty zaujala pohádka Jeníček a Mařenka. Když si ji opakovaně četla a fantazírovala o ní, pociťovala velkou úlevu. V dětství měl nad dívkou převahu o trochu starší bratr. Svým způsobem jí ukazoval cestu, jako to dělal Jeníček, když kladl na zem oblázky, aby našli cestu domů. V dospívání se dívka i nadále spoléhala na bratra a tento rys pohádky jí připadal uklidňující. Zároveň ji však bratrovo vedoucí postavení zlobilo. Aniž by si toho byla tehdy vědoma, kolem postavy Jeníčka se točil její boj za nezávislost. Příběh jejímu nevědomí sděloval, že následovat Jeníčkovu vedení znamená pro ni cestu zpět a nikoliv vpřed, a významné rovněž bylo, že ačkoliv Jeníček byl na začátku příběhu vědcem, byla to nakonec Mařenka, kdo dosáhl svobody a nezávislosti pro ně oba, protože vyzrála na ježibabu.“¹⁵

Ale co se stane, až děti vyrostou? Nebudou se divit, že se dobro odehraje až později, jestli vůbec? Že ježibaba může být mnohem prozíravější? Že po svatbě z lásky možná přijde zklamání? Nebudou se divit, že i když se celý život chovali správně, nic hezkého je nepotkává? Že je nikdo nevysvobodí od násilného draka či vlka? Nebo stačí zkrátka věřit v pozitivní myšlení a své intuici a doufat, že vše dopadne dobře a bude tomu tak až do úplného konce? Pokud je účelem pohádek pro děti víra v dobro, je tedy pro dospívající prozřením, že nic není tak jisté, jako tomu je v pohádkách?

Toto vše se stalo tématem inscenace K smrti šťastní.

¹⁵ Bettelheim, 2000, str. 6

7. Ve dne v noci

Na začátku roku 2016 mě oslovila dramaturgyně divadla NoD Natálie Preslová, abych pro ně formou autorské inscenace vytvořila představení, které se mělo týkat obětí nedávných teroristických útoků, které se odehrály nejenom v Evropě. Výchozím materiálem pro dramatický text byly tzv. medailonky obětí, které posbírali členové redakce francouzských novin *Le monde*.

V průběhu příprav jsme se s Natálií pravidelně scházely a uvažovaly nad tím, jakým směrem se vydat. Téma teroristických útoků působilo samo o sobě strašidelně. To nejenom kvůli strašidelnosti tématu jako takovému. V Čechách se tímto tématem mnoho divadelníků nezabývá. Jedním z důvodů může být i to, že České Republiky se takové nebezpečí reálně netýká a tak pro nás téma není příliš „žhavé“. Zároveň však mnoho našich občanů reaguje např. na uprchlickou krizi velice radikálně, právě s odvoláním na teroristické útoky. Jde o velice konfliktní a nekomfortní téma.

U lidí, kteří jsou přesvědčeni, že se nás to týká, se většinou setkáváme s extrémně vypjatou reakcí na současný terorismus v Evropě. Přitom z dokazatelných statistik, které jsme s dramaturgyní studovaly, vyplývá, že se jedná o naprosto mizivé počty oproti autonehodám nebo dokonce vraždám v rodině, pádům ze žebříku, a utonutím ve vaně. A i kdybychom strach z pravděpodobnosti nebezpečí současného terorismu - hysterii, kterou někteří lidé projevují, měli brát vážně, stačí se ohlédnout do historie, která jasně ukazuje, že oproti konci poslední třetiny minulého století je počet teroristických útoků a počet zabitých lidí od počátku nového tisíciletí opravdu mizivý. Tak posléze vznikl podtitul inscenace, který zněl:

“Šance, že zemřeme při teroristickém útoku, je stejná jako ta, že vyhraje hlavní výhru v loterii.”

To ovšem neznamená, že kolem nás nechodí lidé, kteří by to nezažili nebo neměli známého či blízkého, který u toho byl nebo který tam dokonce zemřel. I tento faktor jsme musely vzít v potaz, jestli jsme měly být spravedlivé.

Nezdálo se to být úplně jednoduché. Již na začátku bylo jasné, že budu muset hledat příběhovou formu, která mi bude blízká a která nepůjde zcela „napřímo“.

Nakonec jsem se rozhodla, že půjdu cestou autentických výpovědí, tím pádem politickou stranu tématu tak trochu obejdu, nebo z ní vytvořím až druhý plán inscenace. Ne zvolila jsem tuto cestu kvůli tomu, abych se zmíněným nástrahám vyhnula, ale abych se k nim dostala z jiné perspektivy, z jiného úhlu. Určitě se to zdálo jako dobrá strategie vůči divákovi.

Strategie předání tématu skrze osobní příběhy postav a jejich zkušenosti s terorismem a následným traumatem, které posléze vedly k prozření, byly to, co mi v tu chvíli přišlo transparentní a vhodné. Každá z postav byla jiná, každá šla jinou cestou a každá došla k jiným závěrům. K některým z nich mohl dojít i divák.

7. 1 Náhoda jako jeden z principů narace

Právě efekt náhody posloužil jako jedno z témat pro psaní textu *Ve dne v noci*. Hned při pročitání medailonků obětí, které dramaturgyně zkompletovala, jsem náhodou narazila na velice zajímavou věc. Až příliš často byla v medailoncích zmíněna nepředvídatelná okolnost, díky které se oběť ocitla právě na onom osudném místě. Uvedu zde některé příklady tzv. příběhového Butterfly efektu.

Například: obvykle ve středu v redakci nebýval, ale ve středu 7. ledna výjimečně přišel, protože potřeboval pracovat na zvláštním vydání časopisu... na začátku ledna se předčasně vrátila do práce... v pátek 13. listopadu měla volno, ale přišla se jenom podívat na koncert a potkat se s kolegy a kamarády...v pátek přivezl první hosty, kteří ho žádali, aby je doprovodil dovnitř, do stadionu. Ve vstupní hale se tu dobu odpálil jeden z terorist

Právě tyto nepředvídatelné okolnosti, a tedy mohu říci okolnosti náhodné (kauzalita zde nebyla dohledatelná), byly výchozím pojítkem čtyř příběhů, které jsem se rozhodla psát.

S dramaturgyní jsme tedy vybraly čtyři konkrétní osoby, redaktorku časopisu Charlie Hebdo, policistku z Paříže, Studenta z Keni a teroristu, který spáchal atentát v hudebním klubu Bataclan. Tedy životní osudy tří obyčejných hrdinů, kteří by se jimi raději nestali a jednoho útočnicka.

Při první společné schůzce s herci jsme jim postavy obecně představily a zadaly jim úkol na prázdniny, aby formou monologu/výpovědi zkusili sepsat svůj den před útokem a v den útoku. Postavy se v této části měli co nejpřesvědčivěji představit čtenáři/divákovi a zároveň se měli na místo činu dostat náhodou. Otázky, které nás na našem prvním brainstormingu napadaly, byly asi takové: Jak se může v jediném okamžiku změnit celý váš život? Jaké důsledky může mít každé sebemenší rozhodnutí? Dám si na koncertě ještě pivo, nebo už pojedu domů? Pojedou metrem, nebo půjdu pěšky? Napíšu mu já, nebo počkám, jestli se ozve sám? Přáli bychom si znát svůj životní příběh v jeho dalších alternativách nebo je to něco, o čem bychom raději neměli přemýšlet? A kdybychom dostali šanci na druhý život, naplníme ho hrdinskými činy nebo strachem, abychom o něj zase nepřišli?

Při prepisování jejich úkolů jsem narazila na další možnosti náhody a celý text se rozvětvil v jednu velkou smršť nepředvídatelných okolností, které ale postupně díky scénáristickému konstruktovi přecházely v kauzalitu. Jedna náhoda rozpoutala řetězec kauzalit, které vedly až k přítomnosti na místě atentátu.

7. 2 Na počátku stála náhoda

Uvedu zde u každé postavy základní informace, počáteční nepředvídatelnou náhodu a řetězec kauzalit, který je potkal ve dnech před útokem a i v jeho průběhu:

Luisa

- redaktorka časopisu Charlie Hebdo, psycholožka, spisovatelka
- je rozvedená a má dospívající dceru – dostává od ní medailonek s jejich fotkou
- zároveň doma píše svou novou knihu

Když se Luisina dcera za ní vrátí z návštěvy svého otce, přemlouvá Luisu, aby druhý den nechodila do redakce. Luisa ale odmítá, i přesto, že to není běžné a opravdu ve středu nikdy do redakce nechodí, tentokrát se rozhodne udělat opak.

Dcera jí večer před katastrofou věnuje dárek a to velice kýčovitý medailonek s jejich fotografií. A i přesto, že se Luise nelíbí, tak aby dcera nebyla smutná, strčí si ho ráno do náprsní kapsy saka a odejde s ním do redakce. Právě kvůli neobvyklému příchodu do práce se ocitne na místě teroristického útoku. Luisa si celou dobu dokola opakuje větu „neotáčej se“.

Kweuke

- student v na Keňské univerzitě
- má velice přísnou matku
- chodí s děvčetem jménem Loko
- vyznáním je křesťan

Kweuke je student, který často zaspává a pak musí běžet do školy, matka se na něj kvůli tomu často zlobí. Jednoho dne doběhne do školy pozdě a kněz mu zakáže jít na zítřejší slavnost, což zdánlivě napovídá tomu, že se útoku vyhne. Avšak ze strachu, že by na to matka přišla, rozhodne se druhý den do školy jít a alespoň slavnost pozorovat zpozzdálí. Druhý den ho ale při příchodu ke škole překvapí zvuk střelby. Běží tedy dovnitř, kde se stane svědkem útoku. Ze strachu zas běží pryč. V tu chvíli se sice sám zachrání, ale ze strachu se nikoho včetně své přítelkyně nepokusí zachránit, což ho v následujících týdnech nemilosrdně pronásleduje.

Sabah

- policistka z Paříže
- na začátku příběhu je na návštěvě u rodiny mimo město, nebaví jí to tam a tak si domluví směnu na druhý den večer, aby mohla odjet
- je nešťastně zamilovaná do kluka jménem Denis
- vyznáním je muslimka

Sabah, policistka z Paříže je na návštěvě u svých rodičů v Nancy. Moc se jí tam nelíbí, tak se snaží domluvit si směnu v Paříži jako záminku k odjezdu. To se jí

podají, a proto odjíždí domů. Vše vede k tomu, že bude ve službě jako ostraha na koncertě, který se bude odehrávat v Bataclan conferens centre v Paříži. Druhý den se však náhodou dovídá, že její šéf dal směnu kolegovi, který ji potřeboval víc. Rozhodne se i tak jít s kamarádkou na koncert, aby zapily to, že jí neodpovídá její milenec na zprávy. Takže na koncert se i tak dostane, ovšem v civilu a beze zbraně. Když se strhne útok, podají se jí zachránit hrstku lidí a uniká pryč.

Samoul

- nezaměstnaný mladík
- bydlí u rodiny
- nemůže v noci spát
- kamarádí se s bandou na předměstí Saint-Denis v Paříži

Divák je svědkem toho, jak se Samoul snaží sehnat si celý den práci, ale nedaří se mu to. Mimo jiné možná i proto, že je tmavé pleti. Odpoledne se schází s kamarády od vedle (to, že on i jeho kamarádi jsou teroristé, divákovi dochází až na samém konci představení). Poté jsme svědci jeho noční nespavosti a ráno horlivého telefonátu s kamarádem, který ho nabádá, aby na sraz před koncertem v Bataclanu přišel včas. Při jízdě na místo setkání se ale dostane do kolony. Rozhodne se tedy nechat auto na místě a běží do metra. Při přebíhání vozovky ho ovšem srazí dodávka a Samoul, jako jediný z „hrdinů“ na místě a na samém začátku představení umírá.

7. 3 Mediální část

Samotný útok se odehraje v první třetině představení. V další části jsou diváci svědky vyrovnávání se hrdinů s událostí a s pocity strachu, viny a zlosti. Postupně se ale s traumatem, každý po svém a ve vlastním tempu, vyrovnávají. Herec Jan Meduna, který ztvárňuje v první části postavu teroristy, a tedy v té samé části zemře, pokračuje v další části jako zástupce všech vedlejších postav.

Mimo děj příběhu postav se na obrazovkách, které scénografka Pavla Kamanová umístila na sloupy s cedulemi nebo do okýnka trafiky, odehrává svět mediální. Toto dění na obrazovkách otevírá další vrstvy tématu a je o trochu objektivnější. Promítají se v nich nejenom televizní zprávy, které mají funkci informační, ale také různé reportáže a v neposlední řadě debata s redaktorkou Danielou Drtinovou, která je skrze obrazovku v interakci s živým, na jevišti přítomným hercem. Jan Meduna v pořadu zastupuje tři postavy. Tomáše Halíka, který se v rozhovoru vymezuje vůči fenoménu „Je suis Charlie“, a snaží se uvést na pravou míru a zároveň ospravedlnit svůj výrok, ve kterém se odmítl ztotožnit s tímto heslem, skrze které celý svět projevoval solidaritu s oběťmi teroristických útoků v pařížské redakci časopisu Charlie Hebdo. Zástupce z řad psychologů, který vysvětluje pravděpodobnost, či lépe nepravděpodobnost stát se součástí teroristických útoků a přirovnává možnost stát se jejich obětí k výhře v loterii. A nakonec politickou aktivistku a příležitostnou herečku a zpěvačku Olivii Žižkovou, která zastupuje xenofobní názory „běžných“ občanů.

Záměrně jsme zvolili tyto tři zástupce, a také zástupce třech různých názorových polí, tedy profesor jako střízlivý a spravedlivý zastánce pohledu na problém z různých úhlů, psycholog zastupující racionální uvažování a aktivistka zastupující radikální opozici nacionálně vyhlížeující skupiny obyvatel. Přesto, že volba zástupců byla směřována tak, aby jejich zastoupení díky rozdílnosti jejich názorů byla co nejvíc objektivní, skrze hereckou interpretaci jsme se nevyhnuli pravděpodobně zřetelného negativního názoru na hosta Olivii Žižkovou. I moderátorka Daniela Drtinová skrze interakci a výraz, se kterým se snaží poslouchat, co Olivie Žižková přednáší, její názory shazuje. Nicméně výsměch by neměl být tím jediným, co tento rozhovor se Žižkovou poskytuje. Přestože je prvotní reakcí na tento poslední rozhovor, další počínání postav příběhu nastavuje druhou tvář. Někteří posouvají toto vytyčené téma směrem k pochopení občanů, kteří se takto cítí, druzí nastavují druhou tvář tím, že svým počínáním vyvrací vyslovené předsudky. Je nutné zde upozornit, že v představení nikdy nepadnou reálná jména účastníků rozhovoru. Nejednalo se nám o politickou korektnost, nicméně jsme zároveň necítili nutnost jejich identitu artikulovat z toho důvodu, že měli zůstat zástupci třech různých témat a třech úhlů pohledu na současnou politickou situaci v Evropě, nikoli terčem posměchu či úcty ke konkrétním osobnostem.

7. 4 Podle skutečnosti

Všechny tři přeživší postavy po celou dobu pronásledují otázky „coby kdyby“. Luisa se zlobí, že nevyslechla dceřinu prosbu. Kweuke si vyčítá, že nezachránil přítelkyni, Sabah spekuluje o tom, co by se stalo, kdyby ten večer byla ve službě. Některé z těchto proseb, otázek a představ se na konci představení vyplní. Ve chvíli, kdy divákovi připadá, že vše dospělo do tzv. happy endu, vrací se čas zpět do momentu, než postavy učinily své zásadní rozhodnutí při útoku, které jim původně zachránilo život.

Luisa se rozhodla zůstat skrytá za stěnou kanceláře, Kweuke se rozhodl utéci do lesa, Sabah se rozhodla pomoci kamarádce a hrstce přeživších a Samoul se rozhodl přeběhnout křižovatku.

Po návratu v času se však jejich rozhodnutí liší. Luisa neuposlechne svou intuici, která jí po celý průběh útoku napovídá, aby se neotáčela a nikomu se nedívala do tváře. Právě ve chvíli, kdy na ni terorista promluví, otočí se s rukou v náprsní kapse (kde svírá dceřin medailonek) a on ji zastřelí s domněním, že má u sebe zbraň.

Kweuke se při útěku ze školy zastaví za stromem, kde se snaží popadnout dech a po chvíli se rozhodne vrátit do školy a zachránit svou přítelkyni. Při této záchranné akci zahyne.

Alternativní (v tomto případě lépe řečeno reálná) verze příběhu policistky Sabah se od předchozích dvou příběhů liší, protože se Sabah nerozhodne jinak než v předchozí verzi reality. Jenom se její příběh prolne s teroristou, který se na cestě do Bataclanu rozhlédne, a díky tomu ho nesrazí dodávka. Ve chvíli, kdy Sabah úplně stejně uniká z klubu jako v původní verzi, střetává se na ulici s teroristou Samoulem a ten se odpálí výbušninou ve chvíli, kdy se Sabah dostane do bezprostřední blízkosti.

Na konci pak divák může vidět projekci medailonků skutečných obětí a jejich reálná jména a fotografie, kterými byl náš příběh inspirovaný.

Dramaturgyně ráda nazývala naše vyprávění dokumentární formou (tím nebyla myšlena forma inscenace jako dokumentárního divadla, nýbrž dokumentární forma

vyprávění příběhů – tedy výpovědi hrdinů). Já jsem tuto formu však raději vždy nazývala dokumentární fikcí.

K tomuto označení mě dovedly mimo jiné i otázky, které jsem si při zkoušení často pokládala, např. můžeme mluvit skrze reálné postavy, když jsme vycházeli z informací o nich? Můžeme používat jejich jména i přesto, že v příběhu se spoustou faktů fabulujeme? A to nejen v okamžiku, kdy je necháme přežít, ale i v období před útokem? Nakonec jsem z morálního hlediska zvolila verzi, kdy vyprávíme na motivy skutečných příběhů a používáme jiná jména. Uznala jsem, že by to v našem případě byla manipulace se skutečností, v tomto případě už historických postav, a to mi nepřišlo správné. Určitě existuje pro verzi, ve které bychom se rozhodli použít původní jména, skutečných osob, které nás na počátku inspirovali, alibismus, který se opírá o tvrzení, že se jedná o uměleckou licenci. Ale ani to pro mě v tu chvíli nebyl dostatečný argument pro nepřiznanou manipulaci s příběhem osudu reálných postav. Proto tedy dokumentární fikce, či ve výsledku možná spíš divadelní hra.

7. 5 Název inscenace a rozuzlení postoje

Někdy na podzim roku 2016 jsme už byli v pokročilém stadiu zkoušení, ale stále jsme neměli název. Vedení divadla vytvářelo tlak, aby mohli vše uveřejnit a rozjet PR projektu. My však stále tápali. Bylo složité vymyslet název, který by vše vystihoval a zároveň vzhledem k tématu nevzbuzoval negativní emoce a také nebyl „prvoplánový“. Po dlouhém brainstormingu s dramaturgyní a herci jsem jela v noci jednu z hereček doprovodit domů. Když mě v tramvaji opustila a já zůstala sama, zahlédla jsem přes okénko fastfood, ve kterém bylo plno lidí. Myšlenka, která mě v tu chvíli napadla, byla: „v tom fastfoodu mají snad otevřeno ve dne v noci“. Tento náhodný impuls, toto slovní spojení „ve dne v noci“ mi v tu chvíli přišlo vzhledem k tématu natolik vystihující, že jsem jej zvolila za název inscenace. Ale byla to jen intuice. Nijak kromě pocitu, se v tu chvíli k inscenaci nevztahoval. Nicméně svůj zřetelný důvod a místo si našel. Ony nalezené básně, čtené v situacích postavou Sabah na záchodcích, celý název reálně spojilo s myšlenkou inscenace.

V zajetí strachu a pochyb z předchozího zážitku a následného traumatu z něj, četla při představení Sabah báseň, která pro mě zároveň vystihuje globální pocit, který z terorismu ve světě vládne:

Tak jako vítr rozvíří posté listí - tak jako kameny v hlubinách vod

Tak jako čas to za nás vždycky jistí - ani ty nejsi v mém poli zřetelný bod

A pak zjistím - V ulicích, kde chodím

Ve dne v noci

Že žijeme na světě bez pomoci

Odpověď, kterou Sabah píše ve fázi, kdy se se vším vyrovná a přidá se do protiteroristického odboje, zní:

Až se zas budete smát - a šílené sprádat plány

My už nebudem se bát - a nebudem v tom s vámi

Už nemáte nás v moci

Jsme vám v patách

Ve dne v noci

Tato verze odráží naději, že vše dobře dopadne, nebo alespoň to, že se nehodláme terorem nechat zastrašit. A to byla jedna z hlavních myšlenek, kterou jsme chtěli skrze inscenaci sdílet s diváky.

Inscenace se zabývá i tématem xenofobie a rasismu, který je buď v lidech sám o sobě zakořeněný, nebo je důsledkem strachu, či traumatického zážitku. Tvrzení, že „ne každý muslim je terorista“, je další ze zásadních myšlenek, které jsou v inscenaci *Ve dne v noci* nastíněny. Inscenace a hrdinové v ní se snaží bojovat proti strachu a předsudkům s ním spojených.

Inscenaci jsme tvořili s fokusem právě na diváky, které tyto obavy trápí. S nadějí, že možná nepohneme světem, ale snad alespoň vzbudíme podnětné

otázky a pohneme s názorem lidí, kteří v tom nemají jasno, nebo kteří jsou opačného mínění v dané problematice, než my.

7. 6 Nepřestávat vědět

Po několikáté repríze inscenace jsem zjistila, že z ní nemám ten správný pocit - ten pocit, který jsem měla na premiéře. I přes to, že se herci ve spoustě věcí objektivně zlepšili – technicky, v navazování, ve vnímání obsahu konkrétních situací a monologů – chybí v jejich fungování na jevišti to nejdůležitější. A to jsou ti „motýli v břiše“, bez kterých se toto představení nedá hrát.

Abych to přiblížila, jedná se mi o to, že herci postupně začali být k tématu podvědomě trochu cyničtí. Zapomněli na to, o čem doopravdy hrají. Ano, rozumově to chápou, ale to opravdové prožití osudu své postavy postrádají. Zadala jsem jim tedy úkol, aby si znovu se čtenářským odstupem přečetli scénář a uvažovali nad konkrétním tématem hry, kterou hrají, i nad svými postavami a na tím, jaké jsou jejich projevy, jejich postoje, jejich posuny, jejich fáze, a o čem je jejich i společný příběh. Důležité je nikdy nepřestat vnímat, kdo jsem i o čem hraji, vždy hrát postavu, jakoby to všechno zažívala poprvé. To vše by mělo být v rámci „herecké hygieny“ před každým představením. Je to na zodpovědnosti každého herce a každého režiséra, který si ohlídá, aby se mu toto samovolně z inscenace nevytrácelo. Ale ať už mají herci jakkoli dobře vybudovanou emocionální paměť¹⁶ (dle herecké metody Stanislavského) a v každé z konkrétních situací, ve kterých se ocitají, tuto techniku použijí a funguje to, je ještě něco nad tím vším. To tušení kontextu, ve kterém se jako herec ocitám. Jedná se o neviditelnou práci, kterou lze jen těžko vysvětlit. Možná se jedná pouze o neustálé uvědomování a ožívování celé inscenace. Vždy si na to před představením vzpomenout a dál už na to nemyslet, protože málokterý herec dokáže uvěřitelně ztvárnit postavu a zároveň mít takový nadhled, který koriguje vyznění inscenace. To je práce režiséra. Herec by si však měl vždy, alespoň na začátku uvědomit, do čeho vstupuje. A pak se tam nechat okolnostmi příběhu podvědomě odnést.

¹⁶ Stanislavskij, 1946, str. 258

Závěr

Tak aby intuice fungovala ve své nejpřirozenější podobě, je nutné ji neposuzovat a nerozebírat, pouze jí naslouchat v plné přítomnosti a v daném okamžiku. Pouze v takovém případě je možné navázat s ní kontakt. Intuice je protikladem rozumu, není výsledkem přemýšlení. Intuice je druh pocitu, který nám zcela krystalicky jasně dává jistotu pro některá rozhodnutí, zprostředkovává nám náhlé poznání, či odhad nebo nadhled nad danou situací. Díky ní můžeme vnímat a posléze použít kterýkoli náhodný impuls, jenž se objevil a cítíme ho jako ten správný a použitelný.

V neposlední řadě s otevřením se intuici a náhodě souvisí nejen proces zkoušení, ale i samotný začátek tvorby, tedy hledání samotného tématu, něčeho, co v nás rezonuje a nutí nás tvořit samotné umělecké dílo a to pak sdílet s diváky.

Po celou dobu svého studia na DAMU jsem se potýkala s problémem, že nemám své zásadní téma, kterému se chci v budoucnu věnovat. Ačkoli jsem nikdy neměla problém se přizpůsobit impulsům a návrhům okolí a pedagogů, když jsem dostala zadání, díky zkoumání v dané oblasti a problematice, téma samo vysublimovalo. Když mě něco vyloženě nezajímalo, prostě jsem to nedělala.

V kontextu mého permanentního hledání hlavního kontinuálního tématu po celou dobu studia jsem si úplně náhodou před nedávnem uvědomila jednu věc. Většina mých rozhodnutí, jakou optikou se budu na dané téma dívat a i většina zadání zvenčí, se týkala politicko-sociálních témat. Někdy více, někdy méně, ovšem mé tíhnutí k této problematice je jednoznačné. Jedná se o to, že jsem s odstupem času díky reflexi konečně našla společný průsečík témat, kterými mě baví se zabývat, jako jsou např. problémy sexuality a trans genderu ve společnosti, národnostních menšin, náboženství, vyčlenění ze společnosti aj. Společného jmenovatele, onen průsečík těchto témat, jsem pro sebe nazvala „Hate-free problematikou“. Tento název jsem převzala od projektu Agentury pro sociální začleňování, který se na internetu mj. aktivně zabývá kampaní proti rasismu a násilí z nenávislosti s názvem *HateFree Culture*. Problematika celé *kampaně HateFree* by byla na delší rozebírání. Nehledě na její možný dopad a fungování, já jsem se v této myšlence shlédla.

Je možné, že celá tato má linka Hate free tematiky vznikla náhodně. Jednak k ní očividně podvědomě inklinuji, ale také mi byla náhodně zadána. Ve všech uvedených inscenacích jsem nevědomky zaujímala postoj Hate free. Obecnějším společným pojítkem budiž to, že jsem volila hrdiny, kteří jsou z nějakého pro diváka známého či neznámého důvodu vyčleněni ze společnosti a jen těžko se jim daří zpět začlenit, nepotkávají se s lidmi, kteří by jim byli nějak nápomocni. Tím důvodem nemusí být vždy jen sexuální orientace, peníze, rasa nebo věk. Může jím být i předešlé zkušenosti, kvůli kterým se člověk uzavře sám do sebe a shodou okolností není nikdo nablízku, kdo by ho z jeho autonomního světa vysvobodil. Protože, jak už jednou člověk do nějaké tíživé situace zabředne, jen těžko se z ní dostává sám nazpět.

Jako hlavní cíl své Hate free tematiky, kterou se zabývám, vidím snahu o porozumění a smytí rozdílů, náhled na problém z více úhlů a pokládání otázek, proč tomu je ve společnosti jinak. V těchto bodech se mé společenské postoje zrcadlí v těch oficiálně deklamovaných Hate free kampaní:

- *„Přinášíme a sdílíme informace, poskytujeme prostor příběhům obětí (ale také útočníků) násilí z nenávisti.“*
- *„Vyvracíme fámy a nenávistné předsudky vůči různým skupinám obyvatel.“*
- *„Přinášíme ověřené informace z důvěryhodných zdrojů. S nenávistí se snažíme bojovat kreativitou, podloženými argumenty, bez moralizování, dogmat, ideologie, s nadhledem a často s humorem.“¹⁷*

V klauzurních představeních *Mé trápení* a *Mé království* se toto téma začíná pomalu objevovat, ještě ne příliš artikulovaně, ale již zde jsou hlavní hrdinové nějakým způsobem vyčleněni ze společnosti. Vyčlenění ne ve smyslu toho, že by do ní nepatřili. Hrdinové jsou součástí světa, ve kterém se nacházejí, avšak snaží se (v případě *Mého trápení*) s ním marně sžít a fungovat v něm, nebo mu dokonce (v případě *Mého Království*) hlouběji porozumět a zorientovat se v něm a v jeho deformaci, po vzoru hrdinů v Kafkových románech. Jan Grossman k tomu dodává:

¹⁷ Hate free. <http://www.hatefree.cz/o-nas/o-hate-free>

„Ale takto energicky jedná jenom on sám – a ke všemu pouze na počátku svých procesů. Pro ostatní svět se deformace staly samozřejmostí. Klást otázku po jejich příčinách a měřit je nějakými normami, to se ostatním postavám jeví jako počínání kuriózní a nepochopitelné.“

Problém je tedy v jejich nesouměřitelnosti.

Scénické čtení *Východ* vyprávělo o sociálně finanční situaci ve světě, kde není výjimkou, že se mladí lidé rozhodnou přestoupit k odvrácené straně společnosti, kde vládne zločin.

Inscenace *Kyslík* se zabývala zároveň problémem nešťastné lásky, neprolomitelným rozdílem mezi provincií a velkoměstem, světovými problémy, náboženstvím i nezvratným osudem, který nás chtě nechtě dožene.

Scénické čtení *Naučit se plavat* bylo vytvořeno se záměrem, aby podpořilo program festivalu Prague Pride, jehož cílem je a priori přispívat k prosazování tolerantní občanské společnosti a k boji proti homofobii.

Má absolventská inscenace *K smrti šťastní* zdůrazňovala relativizaci šťastných konců, jak je známe z klasických pohádek. Skoro každá z dívek sice našla svého prince na bílém koni, ale tam, kde by vše v pohádkové knížce skončilo, se rozjíždí kolotoč naprosté deziluze. Objevuje se zde nepřiznaná homosexuální orientace, násilí na ženách i vyčlenění ze skupiny kvůli nereprezentativnímu zjevu.

Zatím poslední inscenace *Ve dne v noci*, která se zabývá náhodou, osudem, ale také problematikou xenofobie, rasismu, uprchlické krize, strachem z terorismu a nakonec překonáním toho všeho, byla tvořena už s vědomím návaznosti na společného jmenovatele všech předešlých inscenací. Nesla se tedy v duchu nalezeného tématu a Hate free postoje.

Ale co se týče hledání tématu, opravdu se občas stačí rozhlédnout. Stačí si uvědomit, jaká témata nás baví, nebo rozčilují např. v médiích, na sociálních sítích nebo v samotné živé mezilidské komunikaci. Co v nás rezonuje, kdy máme chuť se zapojit do diskuzí. Občas se stačí ohlédnout za svou tvorbou a podrobit ji reflexi. Občas se téma nedá vymyslet, občas se musí dát prostor náhodě a intuici, zajímat se, pořádně otevřít oči a ono se objeví. Nebo už tu dávno je.

Příloha č. 1 - Franz Kafka – Trápení

Když už to bylo nesnesitelné – jednou k večeru v listopadu – a já pobíhal po úzkém koberci ve svém pokoji jak po závodní dráze, znovu jsem se obrátil, zděšen pohledem na osvětlenou ulici, a v hloubce pokoje, na dně zrcadla, jsem přece jen opět našel nový cíl a vykřikl jsem, jen abych slyšel křik, na nějž sice nic neodpovídá a jemuž také nic neubírá sílu a který tedy stoupá vzhůru, bez protiváhy a nemůže přestat, ani když zmlkne, tu se přímo ve zdi otevřely dveře, velmi spěšně, neboť bylo přece třeba spěchat, a dokonce i koně u vozu dole na dláždění se vzepjali jak zdivočelí koně v bitvě, s hrdly vydanými napospas.

Jako malé strašidlo vyrazilo z docela temné chodby, kde ještě nesvítla lampa, nějaké dítě a na špičkách zůstalo stát na trámku podlahy, který se neznatelně houpal. Ihned, oslepeno zešeřeným pokojem, chtělo rychle skrýt tvář do dlaní, upokojilo se však znenadání, jakmile pohlédlo k oknu, za jehož křídlem se vzkypělý opar pouličního osvětlení konečně uložil pod temnotou. Pravým loktem se opíralo o stěnu před otevřenými dveřmi a průvanem zvenčí si nechalo ovívat kotníky nohou i krk i spánky.

Krátce jsem na ně pohlédl, pak jsem řekl “Dobrý den” a ze zástěny u kamen jsem sundal kabát, neboť jsem tu nechtěl stát tak polonahý. Chvilku jsem nechal ústa pootevřená, aby ze mne ústy vyšlo rozčilení. Měl jsem na jazyku hořko, řasy se mi chvěly v obličeji, zkrátka nechybělo nic než zrovna tahle návštěva, již jsem ovšem čekal.

Dítě pořád stálo u stěny na stejném místě, přitisklo pravou ruku na zeď a s planoucími tvářemi třelo o ni špičky prstů, nemohouc se nabažit toho, jak hrubá je ta bílá stěna. Řekl jsem: “Doopravdy chcete ke mně? Není to omyl? Nic snazšího než zmýlit se v tomhle velikém domě. Jmenuji se Tenaten, bydlím ve třetím patře. Jsem to tedy já, koho chcete navštívit?”

“Klid, klid!” řeklo dítě přes rameno, “všechno je v pořádku.”

“Tak pojdte dál, rád bych zavřel.”

“Zrovna jsem zavřelo. Nenamáhejte se. Buďte úplně klidný.”

“Nemluvte o námaze. Avšak na této chodbě bydlí spousta lidí, jsou to ovšem všechno mí známí; většina z nich se teď vrací ze zaměstnání; jak uslyší někde v pokoji hlasy, myslí si jednoduše, že mají právo otevřít a podívat se, co se děje. Tak už to chodí. Ti lidé mají za sebou celodenní práci; komupak by se podřizovali ve chvíli dočasné večerní svobody! Však to ostatně víte samo. Dovolte, abych ty dveře zavřel.”

“Ale copak je? Co se děje? Pro mě za mě si může přijít celý dům. A potom, říkám vám rovnou: zavřelo jsem, copak si myslíte, že jen vy dovedete zavřít dveře? Dokonce jsem i zamklo.”

“Tak je to v pořádku. Nic víc nechci. Zamykat jste ani nemuselo. A teď si udělejte pohodlí, když už jste tu. Jste můj host. Ve všem mi důvěřujte. Jen se nebojte a uvelebte se tu. Nebudu vás nutit k odchodu, ani abyste zůstalo. Copak to vůbec musím říkat? Znáte mě tak špatně?”

“Ne. Opravdu jste to nemusil říkat. Ba ani jste to neměl říkat. Jsem dítě; nač se mnou dělat takové cavyky?” “Tak zlé to není. Ovšem, dítě. Ale tak malé zas nejste.

Jste už docela velké. Kdybyste bylo dívka, nesmělo byste se tak beze všeho se mnou zamknout v pokoji.”

“S tím si starosti dělat nemusíte. Chtělo jsem jen říci: To, že vás tak dobře znám, mě pramálo chrání, jen vám to ušetří námahu, abyste mi něco nalhával. Ale vy mi přesto děláte poklony. Nechte toho, říkám vám, nechte toho. Mimoto vás neznám všude a v každou dobu, natož při tomto osvětlení. Bylo by mnohem lepší, kdybyste rozsvítil. Ne, raději ne. V každém případě si budu pamatovat, že jste mi už vyhrožoval.”

“Cože? Já že vám vyhrožoval? Ale prosím vás. Vždyť já jsem tak rád, že tu konečně jste. Říkám, konečně, poněvadž je tak pozdě. Nechápu, proč jste přišlo tak pozdě. Je možné, že jsem z radosti mluvil páté přes deváté a vy že jste to právě tak pochopilo. Já vám stokrát přiznám, že jsem tak mluvil, ba vyhrožoval jsem vám vším, co chcete. – Jen žádné hádky, proboha! – Ale jak vás to mohlo napadnout? Jak jste mě mohlo tak urazit? Proč mi chcete vší mocí pokazit tuhle malou chvíličku své přítomnosti? Cizí člověk by mi spíše vyšel vstříc, než vy.”

“To si myslím; to nebylo od vás nic moudrého. Tak blízko, kam by vám až mohl vyjít vstříc cizí člověk, jsem vám já už od přirozenosti. Vy to také víte, tak nač ty stesky? Lekněte, že chcete hrát komedii, a já okamžitě půjdu.”

“Tak? I tohle si mi troufáte povědět? Jste trochu příliš smělé. Konečně jste přece jen v mém pokoji. Jako blázen se třete prsty o mou stěnu. Můj pokoj, má stěna! A kromě toho je to, co říkáte, směšné, ne pouze drzé. Říkáte, že vás vaše přirozenost nutí mluvit se mnou tímto způsobem. Opravdu? Vaše přirozenost vás nutí? To je hezké od vaší přirozenosti. Vaše přirozenost je má přirozenost, a jestliže já se k vám od přirozenosti chovám přívětivě, nesmíte se ani vy chovat jinak.”

“Je tohle přívětivé?” “Mluvím o tom předtím.”

“Víte, jaké já budu později?”

“Nic nevím.”

A přistoupil jsem k nočnímu stolku a zapálil na něm svíčku. Neměl jsem tehdy v pokoji ani plyn, ani elektrické světlo. Seděl jsem pak ještě chvíli u stolu, až i to mě unavilo, oblékl jsem si svrchník, vzal klobouk z pohovky a sfoukl svíčku. Vycházeje ven, zakopl jsem o nohu od židle.

Na schodech jsem potkal nájemníka z téhož poschodí.

“Zase už jdete pryč, vy lumpe?” zeptal se, spočívaje na nohou rozkročených přes dva schody.

“Co mám dělat?” řekl jsem, “teď jsem měl v pokoji strašidlo.”

“Říkáte to tak mrzutě, jako kdybyste byl našel v polévce vlas.”

“Žertujete. Ale vězte, že strašidlo je strašidlo.”

“Velmi správně. Ale co když člověk vůbec na strašidla nevěří?”

“Cožpak si myslíte, že já věřím na strašidla? Co mi to však pomůže, že nevěřím?”

“Velice prosté. Nemusíte se už zkrátka bát, když k vám strašidlo doopravdy přijde.”

“Ano, jenže je to přece vedlejší strach. Ten pravý strach je strach z příčiny zjevení. A tento strach zůstává. Toho mám v sobě víc než dost.” Samou nervozitou jsem začal prohledávat všechny kapsy.

“Když jste ale neměl strach přímo z toho zjevení, mohl jste se ho přece klidně zeptat na jeho příčinu!”

“Zřejmě jste ještě nikdy nemluvil se strašidly. Z nich nikdy nedostanete kloudné vysvětlení. Není s nimi řeč. Tahle strašidla jako by měla o své existenci větší pochybnosti než my, což ostatně při jejich vetčnosti není žádný div.”

“Já jsem však slyšel, že se dají vykrmit.”

“To jste dobře zpraven. Ale kdo to bude dělat?”

“Proč ne? Když je to kupříkladu ženské strašidlo,” řekl a vyšvihl se na hořejší schod.

“Ach tak,” řekl jsem, “ale ani pak to za to nestojí.”

Vzpamatoval jsem se. Můj známý byl už tak vysoko, že se musel sklonit pod klenbou schodiště, aby na mne viděl. “Ale přesto,” zvolal jsem, “jestli mi tam nahoře vezmete mé strašidlo, je mezi námi konec, navždy.”

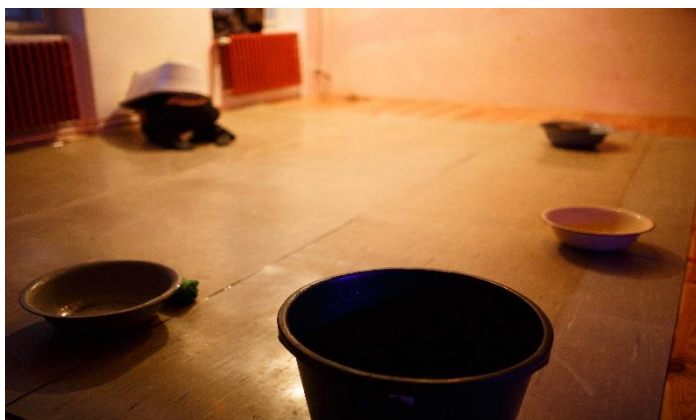
“Ale to byl jenom žert,” řekl a stáhl hlavu zpátky.

“Tak dobře,” řekl jsem a mohl jsem se teď vlastně jít v klidu projít. Ale že jsem se cítil tolik opuštěný, šel jsem raději nahoru a uložil se ke spaní.¹⁸

¹⁸ Kafka, 2009, str. 31-35

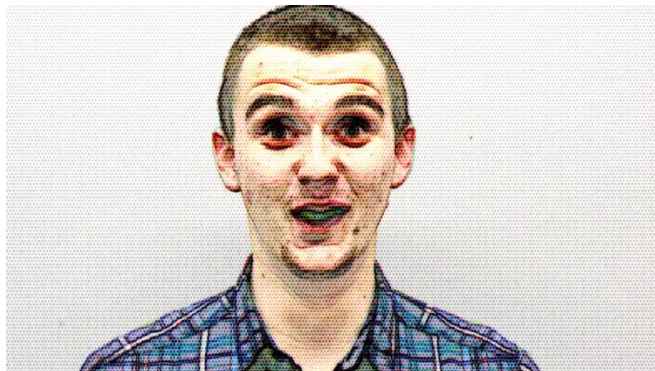
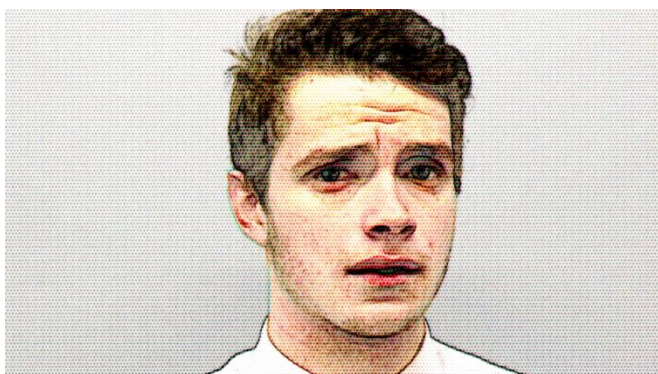
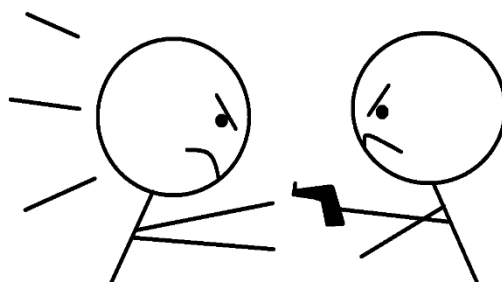
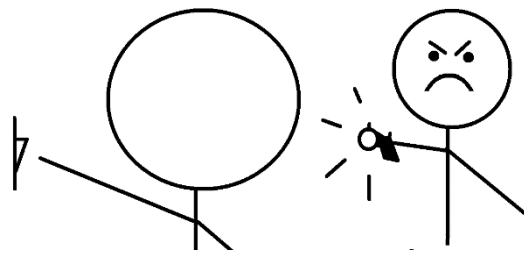
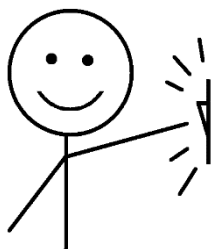
Příloha č. 2 - Mé království - fotodokumentace inscenace

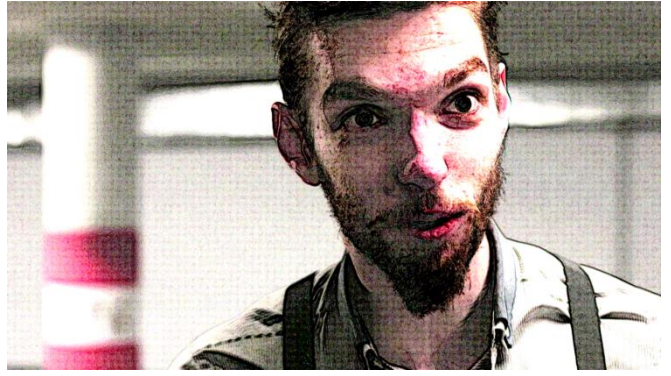
(foto: Jan Hromádko)





Příloha č. 3 - Východ - filmový materiál ve fázích

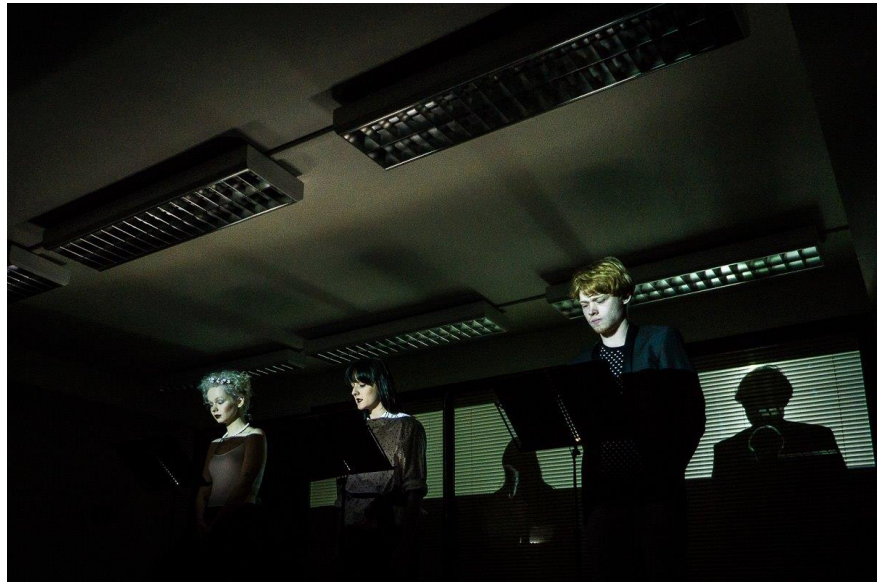




Příloha č. 4 - Kyslík – fotodokumentace inscenace

(Foto: Michal Hančovský)





Příloha č. 5 - K smrti šťastní – fotodokumentace inscenace

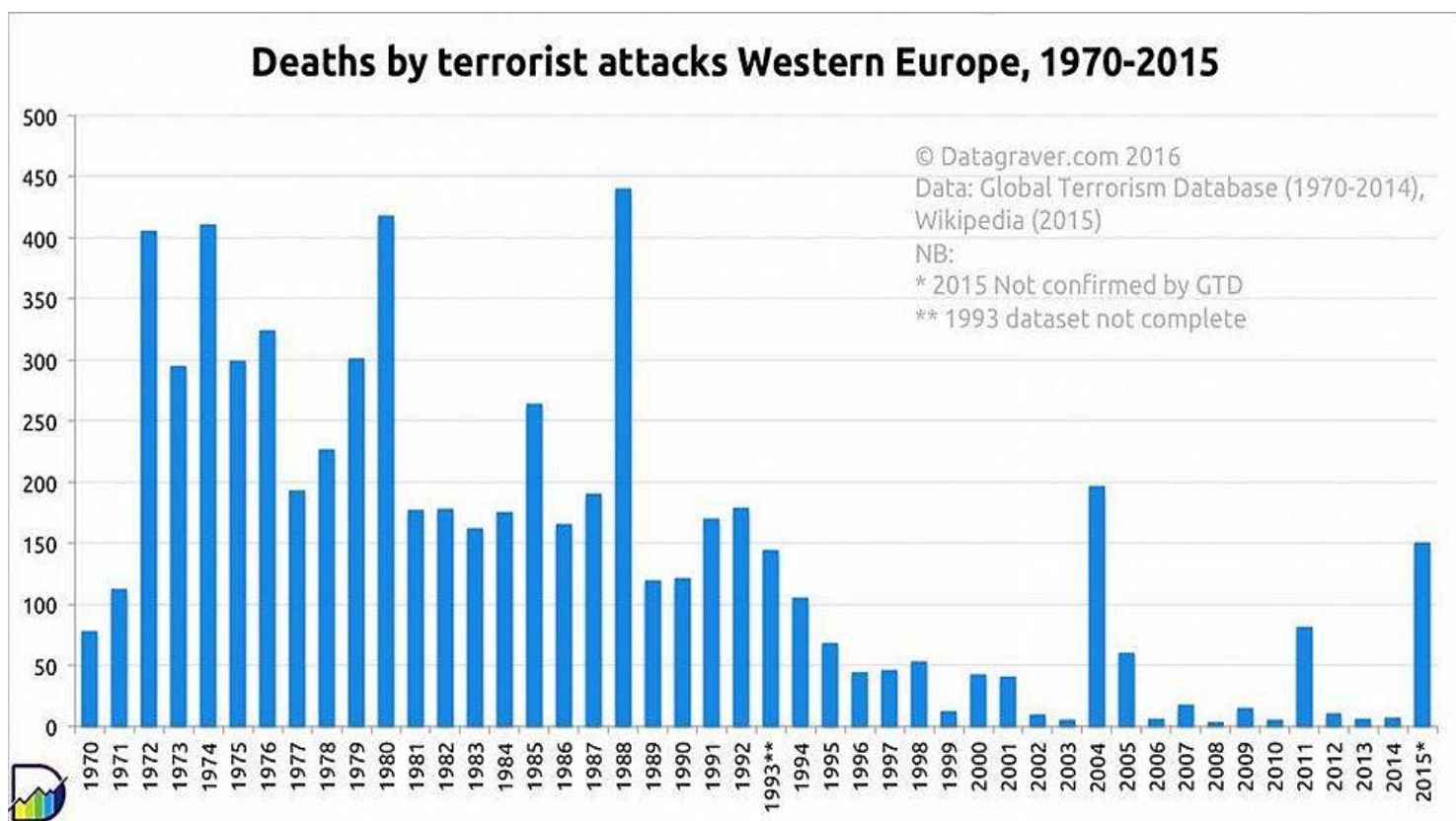
(Marek Bartoš, Jan Hromádko)





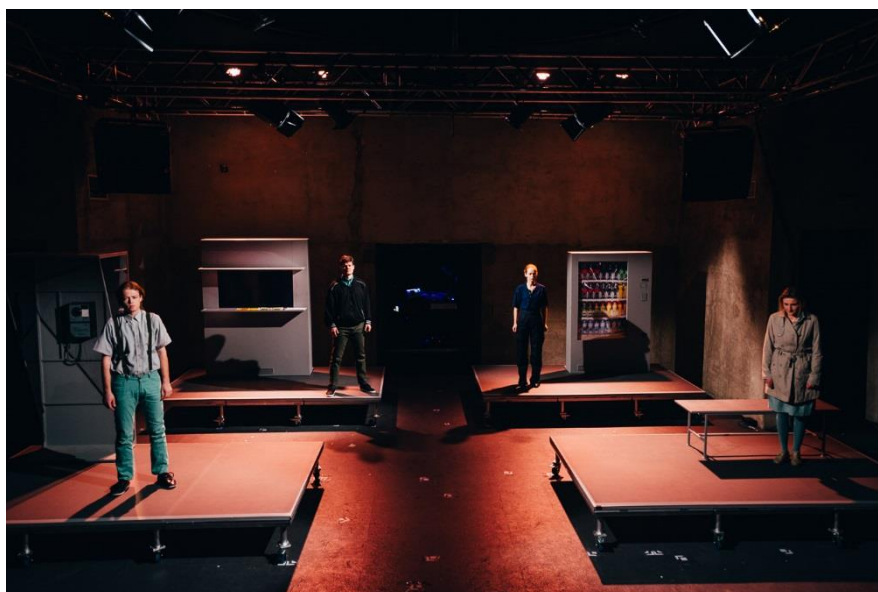
Příloha č. 6 - Graf teroristických útoků v západní Evropě od roku 1970

(časopis Respekt)



Příloha č. 7 - Ve dne v noci - fotodokumentace inscenace

(foto: Jan Hromádko, Marek Bartoš)



Seznam použité literatury

GROSSMAN, Jan. *Texty o divadle*. 1999. Praha: Pražská scéna. ISBN 80-86102-09-2.

NAKONEČNÝ, Milan. *Psychologie osobnosti*. 2009. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1680-5

Artikl [online]. 2013, 2013(12). <http://artikl.org/divadelni/dialogicke-jednani-ktere-se-nesmi-hrat>

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

Diagnóza F [rozhlasový pořad]. Radio Wave – Praha, 4. 5. 2017 17:20

BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek*. Praha: NLN, 2000. ISBN 80-7106-290-1.

PERRAULT, Charles. *Francouzské pohádky a bajky*. 2001. Praha: Brio. ISBN 80-86113-51-5

GRIMM, Jacob, Wilhelm. *Pohádky*. Praha: Brio, 2011. ISBN 978-80-86113-98-2.

RESPEKT [online]. 2016, (30). <https://www.respekt.cz/externi-hlasy/boj-proti-teroru-ma-reseni-ale-nehceme-ho-slyset>

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946. ISBN 231070053862.

Hate free. <http://www.hatefree.cz/o-nas/o-hate-free>

KAFKA, Franz. *Proměna a jiné povídky*. Praha: Československý spisovatel, 2009. ISBN 978-80-87391-08-2.