

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra Alternativního a loutkového divadla

obor: herectví ALD

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PRINCIP TAROTU VE SCÉNICKÉ A HERECKÉ TVORBĚ

Fedir Kis

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Procházka

Oponent práce: MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby: červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Alternative and Puppet Theatre

Field of study:

BACHELOR'S THESIS

**THE USE OF TAROT PRINCIPLE IN ACTING
AND OTHER THEATRE WORK**

Fedir Kis

Consultant: Mgr. Tomáš Procházka

Dissertation reader: MgA. Robert Smolík

Date of defence: June 2019

Assigned academic degree: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

PRINCIP TAROTU VE SCÉNICKÉ A HERECKÉ TVORBĚ

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Abstrakt:

Základním tématem této bakalářské práce je možnost chápání divadla v principu výkladu tarotových karet. Jak se pojí divadelní výklad s výkladem karet. Jakou zodpovědnost má divadelní tvůrce při výkladu scénického a hereckého díla. Jak přijímat rady či vize. Toto téma jsem si zvolil proto, že mne zajímají možnosti divadla, které dokážou něco ovlivnit nebo dát člověku nahlédnout z jiné perspektivy a tím mu dát možnost vidět věci z jiného úhlu, než jak je sám zvyklý. Na svých praktických zkušenostech zde reflektuji svoji cestu k pochopení etiky tvůrce. Čím jsem se mýjel se zamýšleným cílem a jak jsem při svém studiu na DAMU objevil určité principy, které jsou otevřené jako výklad tarotu. Práce se zabývá teoretickým základem, z něhož tento princip vychází. Jak se ptát a jak klást svojí tvorbou odpovědi. Tarot je hra s asociacemi, které otevírají cestu interpretacím. Setkání s tarotem je vždy nějak významné ať k němu přistupujeme jako ke hře, zábavě, nebo v něm hledáme hloubku, vždycky dokáže promluvit, pokud se umíme zeptat a Stejně tak věřím že totéž umí i divadlo.

Abstract:

The basic theme of this bachelor thesis is the ability to understand theatre by Tarot cards reading. What is the link of a theatre theory with a card reading? What responsibility does the theatre author have when they interpret a scenic and acting performance? How to accept advice and visions? I chose this theme as I was interested in all the possibilities of the theatre to influence something or to give a person a different perspective, so they can see it from a different angle. I reflect my personal way, based on my own experience, to understand the ethics of a creator. Where did I go astray during my studies at DAMU and how I found certain principles that are unresolved like the Tarot reading. This thesis concerns with the theoretical basis from which this principle originates. How to ask questions with your art. Tarot is an associations game that opens new ways of interpretation. Experiencing Tarot is always significant, whether we take it as a game, fun, or we study it in depth. It always gives us an answer if we know how to ask. And so does the theater, I believe.

Poděkování:

Janě Pilátové

Tomáši Procházkovi

Petře Tejnorové

Obsah

Úvod: Duch negace/Umění jako alibi.....	9
1. Interpretace skutečnosti a tarot	11
1.1 Setkání s tarotem	12
1.2 Tarot a otázka	12
1.3 Tarot – otázka a odpověď.....	13
1.4 Tarot jako zrcadlo	13
2. Vytvoření scénické tarotové karty a nebezpečí divadla	15
2.1 Tyranie, násilí, brutalita	15
2.2 Můj záměr.....	16
2.3 Odpovědnost	17
2.4 Bezpečí psaní.....	18
2.5 Automatismus a artikulace sporu bezpečí proti nebezpečí.....	19
2.5.1 Fyzická artikulace	20
2.5.2 Verbální artikulace	20
3. Co obsahuje tarot.....	22
3.1 Univerzální jazyk.....	22
3.2 Jak to funguje.....	22
3.3 Balíček a jeho struktura	23
3.4 Divadlo/paralela/Tarot/	24
4. Druhy výkladu.....	25
4.1 Interpretační	25
4.2 Otevřený.....	26
4.2.1 Symbolický jazyk.....	26
4.2.2 Symbolické asociace	27
5. Dialog s divákem	28
5.1 Agnes Limbos	28
5.2 Breivik: Herecká cvičení a etudy na evropské téma	29

6. „Duch negace“ a Tarot	32
7. Hledání hloubky	33
8. Synchronicita	34
8.1 Synchronicita při tvorbě.....	34
8.2 Hloubka skrze pluralitu	35
9. Co je to hrát	37
Závěr: Divadlo i tarot je hra.	38
Seznam použité literatury.....	39

Úvod: Duch negace/Umění jako alibi

„Bez předcházejícího chaosu není žádná tvorba.“ – Friedrich Nietzsche

Mé samostudium „umění“ před samotným studiem na umělecké škole bylo doprovázeno spoustou výstředností, které nyní znějí jako zajímavé životní historky. Při analytickém popisu jde spíše o seskupení odvážných nebo destruktivních rozhodnutí. Dnes bych je, znalý terminologie, nazval Performance jako alibi pro legitimitu mého nutkavého chování. Studium na DAMU mi poodkrylo určité mé vlastnosti, které mi blokovaly cestu k tvorbě.

Nechával jsem se inspirovat v literatuře, v surrealistických manifestech a vytvářel si intelektuální pohled na tvorbu bez sebemenší kritiky a reálné zkušenosti. Četl jsem manifesty a jejich autoři se pro mne stávali rebely nabízejícími nové směry a já jsem si sliboval od světa takovou budoucnost. Antonin Artaud, Alejandro Jodorowsky, André Breton, Salvador Dalí, Guy Debord. To byli moji hrdinové, jelikož se svojí tvorbou dotýkali zhmotňování snů, nebo politickým prosazováním toho, že existují a mají svůj význam.

Naše dnešní doba se odehrává již v jiném společenském kontextu. A to mi nabízí novou otázku, co v dnešní době můžu já, jako tvůrce, znamenat pro lidi, kterým chci své dílo adresovat.

Mou hypotézou je Bretonův výrok: *„Nejjednodušší surrealistický čin spočívá v tom, že vtrhnete s revolvery a pěstmi na ulici a začnete naslepo střílet do davu. Kdo neměl někdy v životě chuť zatočit s podobným ponižováním a ohlupováním, jež se stávají principem naší doby – ten patří jednoznačně sám do tohoto davu a sám má pořád břicho ve výši hlavně.“* Výrok, který je bytostně surrealistický, což evidentně implikuje, že esenciálním rysem je absolutní revolta, totální nepodřízenost a sabotáže všeho druhu.

Jsem surrealistou? Básníkem? Tvůrcem? Kde začíná moment, kdy to o sobě může člověk veřejně prohlásit? Za jakých okolností to o něm prohlásí někdo jiný?

Všechny své výstřednosti jsem považoval za sociologické studium pro hereckou či uměleckou práci. Během těchto aktů jsem se nedostával nikdy do euforie či hysterie, věděl jsem vždy, kam vstupuji. Zajímalo mě, co se při takových situacích skutečně děje. Tímto druhem práce mě provázel výrok

Salvatora Dalího: „Jediný rozdíl mezi mnou a šílenecem je ten, že já nejsem šílenec.“ Prožití těchto situací mi moc praktického nepřineslo, šlo spíše o osobní rituály, ve kterých se mi posunovala odvaha o krok dál, než jsem osobně cítil, že leží hranice tabu mého okolí. Tato odvaha mi spoustu cest otevírala, ale nikdy nevedla až k momentu záměrné, vědomé tvorby. Mé názory a vize byly postavené na revoltě interpretované v manifestech těchto vizionářů.

Zde je úryvek z knihy *Psychomagie* od Alejandra Jodorowského. V knize Jodorowsky odpovídá na dotaz, jak se s časovým odstupem dívá na své tehdejší akty. Jodorowsky odpovídá: „*Naučily mě odvaze, daly mi humor a schopnost pochybovat o zprůměrovaných postulátech každodenního života. Také jsem se naučil milovat svévolnou aktivitu. A jaká je definice poetického aktu? Musí být krásný, estetický a nezdůvodnitelný. Také může obsahovat trochu násilí.*“¹

Tento výklad skutečnosti jsem vnímal se vši svou vážností a začal si pod tyto metafory dosazovat témata svého života, starostí a tužeb. Alejandro Jodorowsky skrze své životní zkušenosti mluvil taktéž o vztazích a činech, které ho obklopovaly. Dle svých životních zkušeností si dosazoval své symboly, které jeho pozornost interpretovaly. Oba jsme si představovali pod jedním popisem neklidu (frustrace) něco jiného. Co to znamená někomu radit, pomáhat, promlouvat k němu. Promlouvat k většímu počtu lidí. Předávat svoji zkušenost. Někoho vést?

¹ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie. Nástin panické terapie*. Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015.

1. Interpretace skutečnosti a tarot

Ke každé životní situaci, prostoru, času, chování přiřazujeme skrze svůj vztah nějakou symboliku, která má nějaké vlastnosti dle našeho názoru nebo momentální reakce.

Tuto symboliku se snažíme nějak artikulovat pro komunikaci s ostatními. Pokud jde o otázku života a smrti, nacházíme tu nejkratší možnou cestu předání informace nebo gesta pro nutnost pohybu. Divadlo má tu výhodu, že může reagovat rychle, jelikož pro něj máme spoustu výrazových prostředků, které nemusí mít dlouhé přípravy a obsahovat složité technologie na rozdíl od filmu. Stačí určitá duchapřítomnost a řemeslnost.

U tarotu jde pouze o setkání teď a tady. Pokud jde o symboliku, která má svůj čas na to, aby byla připravena v plné své síle k předání, člověk dokáže díky myšlení a práci dosáhnout daleko vyšší hodnoty, než je pro předání zprávy nutné. Může informaci zatížit dalšími informacemi a tím způsobit její nečitelnost kvůli velkému obsahu.

V průběhu studia jsme si navzájem nosili materiály, které nás inspirují k danému projektu. Z této praxe vím, jak moc mi záleželo při předávání některých idejí z knih, aby mé okolí vše pojmlou v celém obsahu toho, co pro mne daná inspirace znamená. Předání těchto informací se povětšinou setkávalo s nepochopením nebo zmatením všech přítomných, což mně působilo velké těžkosti. Člověk si přeje, aby mu bylo mezi jeho bližními porozuměno. Později, když jsem chtěl přinést nějaký nový materiál, jsem již předjímal opětovně nepochopené odvíjení situace. Tvrdošijně jsem v tom pokračoval. Dospěl jsem poté k tomu, že jsem hodnotil své spolužáky v úrovni jejich inteligence a možnosti přijímat můj velkolepý zájem o svět. Jsem velice rád, že jsem si tímto procesem prošel a až v třetím ročníku se setkal při tvorbě s Petrou Tejnorovou, kde jsem pochopil rozdíl mezi literárním a divadelním přenosem. V literatuře se člověk může vracet ve stránkách a lámat si hlavu s asociacemi a vazbami k různým postavám. V divadle máme jen jedinou možnost, a to teď a tady. Naším úkolem je sjednotit všechny nutné informace do přítomného momentu.

V divadle se snažíme komunikovat s divákem především svým výsledným tvarem. Divák vnímá prostor, situaci, čas a tyto symbolické scénické prvky vnímá podle toho, jak se pohybují od naturalismu až k tzv. sur-realitě.

Tvůrci by mělo záležet na tom, aby jím zamýšlené dění na jevišti komunikovalo s divákem. Tvůrce kreslí scénu a dění jako tarotovou kartu, kterou si při pohledu divák začne vykládat. Herec či loutka divákovi dynamizuje vztah ke kartě. Je průvodcem hry, jedné z karet „Tarotu“, a dává divákovi možnost proniknout do tohoto světa skrze slovo, tělo, hudbu, materiál.

1.1 Setkání s tarotem

Zájem o tarot ve mně probudilo osobní setkání se surrealistou jménem Alejandro Jodorowsky. Přišel do kavárny, kde dřív vykládal každou středu tarot. „Náhodou“ jsem se tam objevil i já, chtěl jsem pouze vidět, jak toto místo vypadá, a on si k výkladu karet náhodou vylosoval právě mne. Fascinovala mě jeho životní cesta, která se vždy romanticky nakláněla k neznámému a náhodnému. Jeho vize, které přesahovaly hranice společenského chování, estetiky a umělecké provokace pro mne byly velice působivé. Vždycky jsem inklinoval k vůdcům nebo vizionářům, kteří měli nový názor, který v mém okolí neexistoval. Inklinoval jsem k nim při výběru literatury, ale i při výběru životních cílů. Inklinoval jsem k nim natolik, až jsem podle nich v některých chvílích reagoval.

Již pouhé vize a z nich vytvořené názory silně podporují identitu člověka; mohou být zároveň atraktivní i pro ostatní. Od úplného literárního hrdinství vzdaluje člověka již jen čin. Stejně tak je to v politice, stejně tak je to u vykládání budoucnosti nad kartami. Přejímal jsem spoustu názorů, nadějí a možných řešení bez toho, abych k nim dospěl nějakým vlastním praktickým zkoumáním. Dokázal jsem vytvořit něco v rámci těchto idejí, ale dílo stále nekomunikovalo s divákem čistě bez mé další osobní obhajoby. Můj intelekt a síla argumentace se tím rozvíjely. Což v praxi vedlo často k frustraci. Neustále jsem hledal cestu, princip nebo návod, kterým bych mohl projít a dosáhnout svobody, kterou jsem viděl u tvůrců, jejichž díla jsem obdivoval.

1.2 Tarot a otázka

Tarot člověk vykládá proto, aby nahlédl na svůj život v nových souvislostech, které si sám nevybral, a získal odpověď na svou otázku. Pro získání odpovědi musí člověk co nejlépe formulovat otázku. Čím konkrétnější otázka je, tím lépe se na ní bude skrze karty odpovídat. Chybně položená otázka zní třeba: „Vytvořím někdy nějaké představení?“ Správnější formulace je: „Co mohu učinit pro to, abych vytvořil představení, které bude krásné pro někoho druhého?“

Ještě lepší je ptát se také, pro koho druhého? Pro každého? Pro děti? Pro jak staré? Odkud? Jen pro české? Pro kolik? Upřesňování otázky a hledání její co nejstručnější formulace je vlastně příležitost představit si šíři možných variant a vybrat si ty, které odpovídají jak mým záměrům, tak mým možnostem, zájmům, momentální situaci, času, prostoru a spolupracovníkům, se kterými se na svůj úkol chystám – tedy odpovídají realitě. Jana Pilátová během semináře Tělo v historii říkala: „Záměry jsou jeden břeh, ten měkký, realita je druhý, pevný břeh. Mezi nimi může život proudit.“ Vysvětlovala, že ani když jsou oba břehy vybetonované, ani když jsou oba travnaté, nefunguje to, protože se voda buď žene, nebo rozlévá do louží. Pro divadlo, které má na své působení jen vymezený čas, je nutné hledat takový poměr volnosti a pevnosti, jaký umožní žádoucí proudění. Dodávala také, že filosof Jan Patočka říkal, že skutečnost je to, co nám klade odpor, a ten zápas s realitou pomáhá každé tvořivosti.

1.3 Tarot – otázka a odpověď

Velkou nadějí pro můj další vývoj bylo setkání s Petrou Tejnorovou, která se mnou po celé studium otevřeně, trpělivě vedla dialog a naslouchala mému zájmu o tvorbu. Jednou z nejdůležitějších lekcí, které mi předávala, bylo to, že mi vždy sdělila pouze to, v jaké pozici se právě nacházím, jaké mám možnosti, ovšem beze zmínky o tom, jak to řešit, co udělat. Na což bych se byl velice rád zeptal, ale nevěděl jsem pořádně, jak se ptát. Její přístup mi však odpovídal, že by to bylo velikou chybou, kdyby mi přímo odpověděla. Že by mi sice krátkodobě pomohla, ale z dlouhodobého hlediska velice ublížila. Opět bych se totiž uzavřel před možností stát se tvůrcem. Mé konání by mě podpořilo opět v roli čeledína.

Často jsem hledal způsob, jak to vymyslet nebo udělat, místo toho abych to prostě zkoušel a postupně vylepšoval, to mi bylo největší překážkou. Ale pak jsem našel způsob, možná fintu, jak dostat odpověď, která bude zároveň další otázkou: Tarot.

1.4 Tarot jako zrcadlo

Analogie se zrcadlem je nejlepší způsob, jak porozumět tomu, co při výkladu tarotu skutečně děláte. Jednoduše řečeno: vykládáte sami sebe. Podívejte se do zrcadla, na vodní hladinu (jako to dělal Narcis) nebo do výkladní skříně na vlastní odraz. Očividně tam vidíte sami sebe. Je to ale stejný obraz, jaký vidí

i ostatní? Není vše nějak ovlivněno tím, jak se chcete vidět vy sami? Podobně je tomu i s tarotem – také on je zrcadlem a vaše projekce týkající se lásky, života, nadějí a obav se promítají do karet stejně, jako kdyby šlo o tabulky zrcadel. V okamžiku, kdy si vytáhnete náhodnou kartu, se vám vrací váš vlastní obraz – vyjádřený ovšem v tajném jazyce, kterému se právě začínáte učit rozumět. Společně s tím, jak se bude zvyšovat vaše umění číst řeč karet, začnete objektivněji pohlížet na archetypální symboly i nejrůznější události provázející celý váš život.

Symboly a archetypy mají hluboký smysl, přičemž u každého najdeme mnoho významových vrstev. Otevírají naši mysl pro poznání věcí ukrytých v hlubinách vlastní osobnosti. Díky nim můžeme vzít na vědomí vše, co se jinak snažíme podvědomě potlačit, odmítnout nebo zcela vypudit. Když tyto jevy zkoumáte v akci, v přímém kontaktu s lidmi, vyplouvá na povrch plno nečekaných skutečností.

Při divadelním zkoušení pouhé diskuze, resp. verbální jazyk, nedokážou pojmout všechny aspekty dění, které může plodit daleko více asociací. Díky přímé akci při zkoušení jsou tyto asociace rovnou realizované a je potvrzena jejich možná reálná existence, což u nápadů není zaručeno. Miloslav Klíma na jedné z přednášek pronesl: „Není těžké najít nápad, ale zbavit se ho. Říká se, že obraz vydá za tisíc slov, záleží při něm, jaké otázky si pokládáme, a mezi těmito slovy můžeme najít odpověď.“

2. Vytvoření scénické tarotové karty a nebezpečí divadla

Otázky člověka vedou a mne tato cesta přivedla až k performanci, kde jsem při prezentaci po jednom z workshopů manipuloval s ostatními skrze destruktivní fyzické šokování. Chtěl jsem odpověď na to, co je to „vytvořit něco působivého“. Pokusil jsem se sám vytvořit scénickou odpověď. Pokusil jsem se stát kartou, kterou zároveň vyložím ostatním.

Měli jsme dílnu, kde jsme se zabývali pojmem performance. Témata, která jsme sledovali, byla brutalita, násilí, surovost. Rozebírali jsme jejich předávanou zprávu a to, zda se tato zpráva dotýká nějaké hloubky, které je nutné dosahovat tímto způsobem.

K podstatě tvorby mě pak dále inspirovaly úvahy, které zazněly ve filmu Meziprostor – Marina Abramovič a Brazílie (Marina Abramovič in Brazil – The space in between, 2016) a které zde uvádím vlastním překladem:

„Myslím, že to, co pojí rituál s performancí je transformace, proměna. Když projdete rituálem, nikdy po něm nejste stejní jako předtím. Něco jste se naučili, stali jste se jinými. Performance je velice podobná. Připravíte si scénář a s něčím během něho zacházíte, což já nazývám vyšší já. Ve scénáři si zadáte těžký úkol. Jak silná je vaše performance, tak silná je transformace.“

Během své performance jsem objevil druh „dialogu“, který jsem vysílal neustále podvědomě do svého okolí. Napsal jsem „podvědomě“ – je to ale pravda? Věděl jsem, co dělám, ale neuvědomoval jsem si doopravdy, co to znamená pro druhé a jestli to je to, co vážně chci. Svým divákům jsem předkládal symboly, které byly založeny na mých zkušenostech, tedy jsem jim rozuměl jen já. Předkládal jsem je před ně. Mým cílem nebylo s diváky vést dialog, ale manipulovat s nimi, pracovat s jejich zájmem, zvědavostí a předkládat stále horší a destruktivnější dění.

2.1 Tyranie, násilí, brutalita

V dané době jsem se nacházel v rozpoležení, které mi říkalo, že kolem mne se odehrávají samá opatrná díla, opatrné reakce, v době, kdy se v politice měnily věci brutálním způsobem, elegantně a bez zdánlivé moci občanů něco změnit. Měl jsem nutkavou potřebu vytvořit něco silně apelativního na diváka. Můj

výstup byl naprosto kontrolovaný ve smyslu přežití. Chtěl jsem sám pozorovat a vědět, jak probíhá zrození tyranie.

U Radkina Honzáka jsem se dozvěděl, že existují psychopati tzv. zlí a hodní. Absence strachu je u obou, ale zbytek osobnosti je jinak namixovaný. Prototypem dobrého psychopata byl třeba Neil Armstrong, který díky absenci strachu dokázal přistát na Měsíci. To byl člověk absolutně bez nervů.

Performance začínala mile s prosbou, zda se mohou všichni zakousnout do jednoho provazu ležícího před nimi. Následně jsem divákům dával malé úkoly v rámci přesunů po sále, které jsem volil pro zdání banálního odvíjení se situace. Výstup vedl k reálné krvi, moči, násilí, ponižování, vydírání. Performance zanechala publikum ve velmi šokovaném stavu.

V jakém stavu nechala mě? V průběhu dění jsem se plánovaně naprosto odstříhnul od jakékoliv empatie či vznikajícím vztahům, které by mohly zpětně ovlivnit mě. Při čtení díla psychiatra Radkina Honzáka jsem si uvědomil, že můj akt se přímo trefuje do definice psychopata. Podle Honzáka má psychopat potřebu neustálého vzrušení, jinak je ohrožován nudou. Pohybuje se v „rychlé dráze“, vyhovuje mu styl na hraně. Mnoho z nich se dopouští kriminálních činů nikoliv pouze pro zisk, ale především pro adrenalinový pocit napětí.²

2.2 Můj záměr

Díky dlouhému marnému hledání a následnému nevyhnutelnému rozpoznání tohoto mého „ducha negace“ jsem začal svůj přístup promýšlet. Začal jsem si uvědomovat, co je mou vlastní individualitou a co přejatým názorem. Co je mojí vlastní surrealitou a co opsanými tekoucími hodinami Dalího. Kdo jsem?

Hlavní poznatek byl ten, že jsem prezentoval dění, které jsem ovládal pouze já, a to v teroristickém duchu, který nikdo neočekával. Využil jsem bezpečného prostředí k uskutečnění nebezpečné akce bez ohlášení směru, kterým se bude moje performance odvíjet. Uvědomil jsem si, co to znamená, když tvůrce zneužije prostor a čas a taky diváky.

Symbolsy, které jsem předkládal, měly souvislost pouze v mé imaginaci, tudíž jsem zanechal tvorbu asociací čistě na divákovi, aniž bych mu nabídl vodítka k pochopení. Nechal ho „bez touhy po nějakém vedení“, ale až nyní

² HONZÁK, Radkin. *Psychosomatická prvouka*. str. 298.

vidím, že jsem diváka vlastně vodil za nos, zacházel jsem s lidmi jako s věcmi. Zde jsem si uvědomil, že jakékoliv dílo má svého recipienta a toho můžeme někam zavést, a je velkou zodpovědností tvůrce, kam ho vede a zda a jak ho dokáže vzít zpět.

Prezentoval jsem tehdy jen sám sebe bez ohledu na diváka a na jeho duševní stav. Neustále jsem si uvědomoval, jak mám výstup postavený a co se prakticky děje, ale neuvědomoval jsem si, kde se divák právě mentálně – i reálně – nachází. Nebo uvědomoval? Jak je to doopravdy? Neuvažoval jsem nad tím. Svým scénářem jsem prezentoval symboly, jimiž jsem chtěl hlavně vplést ostatní osoby do dění, být konfrontován se zcela odlišnou pravdou, zmást okolí a dovést je ke krajnosti zjevení mé manipulace. Byl jsem připravený kdykoliv performance ukončit. Protože šlo pouze o nezaujatou manipulaci věcmi a pohyb s divákem, který jsem měl připravený. Kdokoliv mohl v průběhu odejít.

Manipulací jsem podporoval zvědavost diváků, ale hned jsem ji zase uzemňoval šokujícím negativním aktem. Nikdo však neodešel, pouze se například odpojil od zakousnutého provazu a oddálil se do pozice „nezúčastněného“ diváka. Je pak ještě nějaký rozdíl mezi performancí a sledováním televize? U performance může snad někdo zakročit proti danému konání, u televize člověk napadne pouze svůj vysílač. Druh dialogu je ale velice podobný.

Při přípravách jsem odhadoval, co je ještě únosné dle svých vlastních psychických hranic, což – jak jsem zjistil – opravdu nestačí. Existuje nějaké kolektivní chápání tohoto světa, ale pokud se člověk vydává na cestu extrému, počet vnímajících, kteří ho dokážou přijmout v určité extrémní podobě, se silně redukuje a s ostatními si pak autor hraje jako kočka s myší. Liší se pak nějak od odpudivých politiků, kteří dělají něco podobného – jen ve větším měřítku? Svým výstupem jsem dle svého názoru věrně interpretoval počínání tyranů, ale je mým posláním, coby tvůrce, opakovat věci, které na nás hází realita skrze zpravodajství?

2.3 Odpovědnost

Za tato uvědomění vděčím konzultacím a semináři Tělo v historii, kde jsem se spolužáky a prof. PhDr. Janou Pilátovou mohl vést dialog a ujasňovat si dodatečně věci, do kterých jsem se bezhlavě při své tvorbě pouštěl. Autor je ODPOVĚDNÝ za své dílo, které působí na jeho recipienta, ale lepší než myslet na

recipienty, je myslet na lidi, kteří mu dali čas a šanci, důvěru. Pokud na ostatní lidi nemyslí, musí si uvědomit, že jde o jeho individuální činnost. Nečiní-li ani tak, nejde o tvorbu, ale o barbarství, které nemá alibi a je pouze a jen destrukcí.

Nepřehnal jsem to? Jak je to s Marinou Abramovič, s její úvahou o performanci a rituálu? Jednak je třeba všimnout si, že když začínala tvořit, bylo násilí na divácích protestem vůči zkamenělé a selhání nepřiznávající, spokojené společnosti, kterou chtěli tvůrci budit šokováním. Dnes je společnost spíš rozdrobená a vyděšená, než zkamenělá a spokojená. Úzkost a agrese sedí na stejné větvi, říkají psychologové, a tak hra s agresí budí úzkost. Cítíme, jak ve společnosti roste strach, chaos a nejistota, a šoků dostáváme dost v běžném zpravodajství. Smysl akcí s agresivitou a znejišťováním se právě v našich časech mění. Druhá věc je, že když performerka pomýšlí na rituální transformaci, myslí na to, jak promění ji samotnou, ale tradiční rituály sloužily zároveň celému společenství, které rituálu asistovalo, nejen jedinci.

Formulace Alejandra Jodorowského mi můj přístup zjednodušuje do lehkosti poezie, jejíž hloubku dokáží nyní vnímat díky svým činům.

„Jeden motýl:
utrhnu mu křídla
a stane se z něj feferonka!

Mistr žákovi okamžitě odpověděl: Ne ne, tak to není, dovol, abych tvou báseň opravil:

Jedna feferonka:
dám jí křídla
a stane se z ní motýl!“

2.4 Bezpečí psaní

Mým nejobvyklejším výrazovým prostředkem bylo psaní, které pro svou mnohotvárnost, mnohovýznamovost či užití metafor mohlo působit jako poezie. Věnoval jsem se automatickému psaní.

Michel Carrouges v knize *André Breton a základy surrealismu* v kapitole o automatickém psaní píše: *„Tato metoda se zdánlivě protíví všem zákonům literatury, a dokonce i jakémukoliv zdravému rozumu. Nejen vylučuje jakýkoliv záměr, ale také jakoukoliv kontrolu vědomí nad psáním, a apeluje pouze*

*na zvláštní impulz vycházející z podvědomí. Jak v tom lze nevidět absurdní pohrdání nejelementárnějšími principy myšlení?*³

Psal jsem tímto automatickým způsobem i v běžné komunikaci či esejích. Pokládal jsem to za hotové názory. Využíval jsem jakýchkoliv souvislostí pro potvrzení mnou zamýšleného postoje. Šlo převážně o vyjádření, která nebyla často nijak zacílená, a pokud už byla, tak ke kritice společnosti, což je verbálně nevyčerpatelné téma. Tato moje činnost byla nazývána jako „střílení do vzduchu“. Vzájemně se mé věty popíraly, jelikož si to mohly dovolit, když mezi nimi nebyl ani kousek obsahu, který by byl křehký a musel bych za něj mít odpovědnost. Svůj diletantismus jsem považoval za vznešenost.

Tvořil jsem větné obraty, které existovaly pouze samy pro sebe. Uvědomil jsem si, že mé psaní je skutečně pouze „mé psaní“, jelikož je artikulované pouze pro moje chápání a s mým vlastním porozuměním zápasí v tom, jak dokáže být originální. Nemyslel jsem při tom na čtenáře nebo diváka. Chtěl jsem se kreativně „předvést“ sám před sebou.

Psaní, jak jsem pochopil, je činnost, při které se intelekt může rozpřáhnout do souvislostí a velikostí, které jsou odvážné, motivující, nadějně, kritizující. Může přivést člověka do světa názorů, které dokážou uvrhnout svět svými slovy do nesvobody či vidiny svobody nutné.

2.5 Automatismus a artikulace sporu bezpečí proti nebezpečí

Surrealismus, jak Breton píše ve svém manifestu, je čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, písemně nebo jakýmkoliv jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Jedná se o diktát myšlení, fungující za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální. Myšlení bylo surrealisty dříve považováno za prapůvod podvědomí. Při dnešním dosaženém rozvoji psychologie a jejich odvětví sahajícím až k biologické psychologii může jít ale i o diktát tělesných impulzů, které jsou podmíněny kulturně a antropologicky dle rodinné linie. Díky studiu na DAMU jsem se setkal několikrát s využitími tohoto principu při tvorbě.

³ CARROUGES, Michel. *André Breton a základy surrealismu*. Přeložil Jan VANĚK. Praha: Malvern, 2015, str. 101.

2.5.1 Fyzická artikulace

Při setkání s Jarem Viňarským jsem byl společně se svými spolužáky uveden do světa fyzického divadla. Jaro nás uváděl do jeho vnímání tance. Předával nám svět tance, který není omezen omezeným prostorem lingvistiky a intelektu. Říkal, že je to způsob, jak se dotknout nedotknutelného a jak zviditelnit přítomnost subtilnějších oblastí lidského bytí.

Hledali jsme obsah skrze tělesné automatické reakce na slova obsahující násilí. Slova jsme objevovali skrze neustálý proud vět, které začínaly: „Násilí je...“ Každý vystoupil a spustil svůj automatický proud asociací. V průběhu jsme zapisovali jednotlivá slova každého výstupu. Potom jsme udělali jeden dlouhý seznam slov. Ty na nás vykřikovala Petra Tejnorová a my jsme měli okamžitě bez přemýšlení tělesně zachytit impuls, který v nás slovo vyvolalo. Z těchto reakcí jsme sestrojili abecedu a následně každý individuálně pohybový jazyk. Šlo o to najít okamžité reakce, které nejsou vázané na intelekt, pouze na tělo.

2.5.2 Verbální artikulace

S Petrou Tejnorovou jsme tento princip použili při stavbě monologů, který měl obsahovat výstup na dané téma. Vystupovali jsme v kabaretním žánru stand-up nebo v přednáškovém rámci tzv. TedX přednášek a improvizovali jsme na téma, které nás procesem celého zkoušení provázelo. Naším cílem byla přenosnost, komunikace s divákem, zaujetí jeho mysli a udržení pozornosti. Téma se pohybovalo okolo terorismu jako možného řešení, tématem se stal Andreas Breivik. Konečný název zněl „Breivik – Herecká cvičení a etudy na evropské téma“. Tento druh práce mi otevíral periférie mých možných komunikačních nástrojů, které jsem před tím nikdy nepoužil. Pochopil jsem, proč Eluárd a Breton definovali báseň jako „rozvrat intelektu“.

Automatismus, proud myšlenek, improvizaci jsme využívali pro možnost využití našeho nevědomí, ve smyslu absentující kontroly nad artikulací našich osobních postojů. Tato práce se setkávala s dotýkáním mých osobních hloubek a uváděla mě často do velkých uvědomění a udivení.

„Je ostatně pravda, že pokud při oddávání se automatismu dojde k neopatrnému rozbití systému hrází a stavidel, ať už v důsledku psychického traumatu, nebo bezuzdného uplatnění surrealismu, vědomí se silně vystavuje

riziku, že bude zaplaveno oceánem snů, utkvělých myšlenek a šílenství. Je vždy těžké a nebezpečné prozkoumávat ‚terra incognitae‘.⁴

Vše, co existuje v člověku, má lidský smysl. Nic z toho, co jsme objevovali, nebylo produktem náhody nebo vymyšlením si skutečnosti: slovo náhoda se až příliš hodí k zastírání toho, co neznáme. V každém pohybu, gestu jsme si uvědomovali, odkud impuls pochází. Zda z těla nebo mysli. Automatismus a práce s těmito impulzy je ze své podstaty plodem člověka, přímým výrazem lidské skutečnosti.

⁴ Notes sur la poesie, vyšlo v *La Revolution surréaliste*, č. 12.

3. Co obsahuje tarot

3.1 Univerzální jazyk

Každá karta má svůj obrázek, jméno a číslo – to vše představuje významné symboly a dodává konkrétní kartě nezaměnitelný význam. Na nejjednodušší základní úrovni je tarot univerzálním jazykem hovořícím prostřednictvím mnoha archetypálních symbolů. Pokud se naučíte rozumět významům skrývajícím se za jednotlivými symboly a pochopíte i vlastní reakce na ně, dokážete jednotlivé vlastnosti představované kartami rozeznávat i ve vlastním životě a pracovat s nimi pozitivním způsobem.

Analogie s divadlem je pro mne více než patrná. Prací tvůrce je snažit se dosáhnout znalosti chování či vlastností, které u sebe nebo u díla dokáže rozeznat a posléze tuto vědomost využít a rozvést. Divadlo je především hra, která má s realitou společné jen to, že občas používá prostředky, které se realitě podobají, aby tvůrci dosáhli názornosti nebo naléhavosti sdělení.

3.2 Jak to funguje

„Náhodné“ míchání a vytahování tarotových karet. Přesvědčení, podle něžž je život řetězcem příčin a následků a jediné platné spojení dvou událostí nastává, pokud jedna způsobuje druhou, je pohledem moderní vědy. Za příklad může posloužit věta: „Auto se porouchalo, neboť jsem s ním nezajel do servisu ve chvíli, kdy jsem to měl udělat.“ Existuje ale i mnohem starší a univerzálnější pohled na svět, podle něžž je úplně vše ve vesmíru navzájem propojeno. Podle tohoto názoru jsou všechny události, postavení planet, lístky v šálku čaje i život kterékoli lidské bytosti na libovolném místě součástí zmíněné neviditelné síly. Jinými slovy – údajná náhodnost projevující se při vykládání tarotu je sama o sobě součástí popsaného procesu.

Divadelní dílo, v němž je spojeno současně více druhů umění, např. hudba, poezie, tanec/pantomima, architektura a malba. Přitom sestava není libovolná ani názorná a jednotlivé složky se musejí doplňovat.

Analogií divadla a tarotu je pojem Gesamtkunstwerk. Gesamtkunstwerk má totiž „tendenci ke stírání hranic mezi estetickým útvarem a realitou“.⁵

Výraz Gesamtkunstwerk prvně použil spisovatel a filosof Eusebius Trahandorff ve svém spise *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* / „Estetika čili nauka nahlížení světa a umění“ (1827). Roku 1849 se pak objevuje ve spisu Richarda Wagnera *Die Kunst und die Revolution* / „Umění a revoluce“.

3.3 Balíček a jeho struktura

Tarot se skládá z 22 karet nazývaných souhrnně Velká arkána a dále ze čtyř barev po 14 listech označovaných souhrnně Malá arkána. Dvaadvacet karet Velké arkány představuje základní archetypální vlastnosti prostupující celým lidstvem na kolektivní i individuální úrovni. Různé vlastnosti zosobňují postavy jako Císař, Blázen nebo Velekněžka. Najdeme zde i několik kosmických sil, jako jsou Slunce a Měsíc, společně s konstrukcemi jako Věž, Kolo štěstí a Kočár. Další karty jsou Mág, Císařovna, Velekněz, Milenci, Síla, Poustevník, Viselec, Smrt, Mírnost, Dábel, Hvězda, Soud a Svět.

Celkem 56 karet Malé arkány představuje různé události, osoby, způsoby, chování, myšlenky a činy provázející váš život. Karty náležící do Malé arkány jsou ve čtyřech barvách číslované od esa po desítku. Tyto řady doplňují čtyři karty s figurami (místo tří obvyklých listů v balíčcích hracích karet jsou zde Král, Královna, Rytíř a Páže – někdy označovaný též jako Kluk). Čtyři barvy Malé arkány jsou spojovány se čtyřmi živly: meče se vzduchem, hole s ohněm, pentakly se zemí a poháry s vodou.⁶

Mnoho knih o tarotu radí, abyste si vymysleli příběh, v němž by figurovaly jednotlivé karty Velké arkány. Jeho námětem je pouť Blázna po všech 21 obrazcích Velké arkány v takovém pořadí, v jakém se budete s kartami seznamovat. Stejně tak můžete napomocť své intuici, pokud si v souvislosti s každou kartou vymyslíte vlastní asociace. Kupříkladu Italo Calvino v knize *Hrad zkrížených mečů* použil tarot jako narativní kombinatorní mechanismus, skrze

⁵ Gesamtkunstwerk. *Wikipedia* [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>.

⁶ BANZHAF, Hajo. *Základní kniha o tarotu*. str. 7.

který se nechal vést při psaní příběhů. V jejich knižním vydání jsou karty po straně vytištěné podle toho, který odstavec je psán nad jakou kartou.

3.4 Divadlo/paralela/Tarot/

Karty stejně jako divadlo umožňují člověku nahlédnout na život v různých perspektivách a souvislostech. Vnímání, uvědomování zažitých situací dosahujeme díky vytváření mentálních spojení či vztahů mezi myšlenkami, symboly a následnými reakcemi.

V divadle tvůrce hledá symboly či situace, které se budou spojovat s asociacemi, názory a reakcemi diváka. Ty vytváří inscenováním záměrné reality.

Tvůrce jakoby maloval tarotovou kartu spolu se symboly, které si divák dle své pozornosti začne vykládat.

Karta, stejně jako jakýkoliv tvůrce nebo interpret, sama o sobě nic neříká. Začíná působit až ve vztahu k něčemu. Například jako obraz ztvárňující určitý archetyp, který se vztahuje k životu, který je nám životně známý.

Karta nám nabízí nezměrné množství náhod, a tak člověku dokáže spojit najednou věci, které by ho samotného nenapadly, protože je přehlíží kvůli nedůležitosti, nezájmu, ze strachu nebo z jiných podmíněných důvodů.

Tarot nevyžaduje žádné předcházející znalosti. Z balíčku 78 karet jich vytáhneme 7 a položíme je na 7 míst hracího plánu. Význam, který každá karta na určitém místě má, lze pak najít ve výkladových knihách tarotu. Úkolem čtenáře zůstává sjednocení těchto jednotlivých výkladů v jediný celek. Jakkoli zajímavým se jeví úkol jednotlivě popsat všechny možné kombinace karet, prakticky je však nemožný – jejich počet je totiž nepředstavitelně vysoký.

Samotný počet kombinací sedmi karet, tažených ze 78, činí 2 641 902 120, což v sekundách představuje 84 roků. Vezmeme-li ještě dodatečně v úvahu, že se těchto sedm karet pokládá na sedm určitých míst, vzroste počet pravděpodobností na 13 315 186 684 800.

Vykladač může nechat celkový výklad na samotném tazateli nebo jej interpretovat sám. Protože se všechny výpovědi vztahují k bezprostřední přítomnosti, není ani pro laika příliš těžké dát si sám dohromady celkový výklad.

Pro vykladače karet nebo divadelního tvůrce je velice nasnadě rozumět symbolům, struktuře a principu pro udržování: vědomí, kde se právě ve výkladu nachází, pozornosti tazatele a dynamiky výkladu či divadelní tvorby. Existují různé principy výkladu tarotu. Rozdělím je pro názornost pouze na dva.

4. Druhy výkladu

4.1 Interpretační

Majitel karet vyloží náhodně vylosované karty a se znalostí symboliky karet interpretuje jejich souvislost vůči tazateli. U tohoto interpretačního druhu výkladu Majitel karet/Herec vytváří svojí interpretací rámec tématem a obsahem sdělení. Skrze pojmenovávání toho, na jakém hřišti se vztah k otázce pohybuje. Pokud například popíše obraz slunce slovem „slunce“, bude tázající používat již tohoto termínu a bude se vztahovat k němu jako k slunci, což vede k jiným asociacím, než když tázající dle své vlastní spontaneity nazve obraz jako světlo. Světlo se vztahuje k jiným asociacím než slunce. Nacházíme se zde u uzavírání, konkretizování imaginace tázajícího se/diváka. Tento druh výkladu kvůli konkretizaci z pozice Majitele karet nepochází z imaginace člověka, kterého se otázka týká.

Se zkušeností takové interpretace role/karty jsem se setkal u činoherního divadla v inscenaci Večer tříkrálový. Zde jsem se setkal s přímou cíleností přesného textu, který jsme scénicky a herecky interpretovali. Měl jsem se zmocnit role Antonia, námořníka, který vyrval z vln po ztroskotání lodi jistého Sebastiána. Šlo o moji první zkušenost s čistě činoherním divadlem. Většina mých výstupů byla právě v interakci s postavou Sebastiána. Při zkoušení jsme hledali scénicky vztah nás dvou, který byl v podtextu. Ten jsme objevili a následně fixovali.

Ctili jsme fixovaný tvar, který jsme postavili na zkoušce. Při reprízách jsem si začal uvědomovat, jak se liší reakce diváků při našich scénických emotivních setkáních a loučeních. Začal jsem si uvědomovat, jak při tomto přesném tvaru někdy působím kostnatě. Uvědomil jsem si, že kontakt našeho výstupu s divákem záležel na tom, jakou energií projde předcházející scéna. Uvědomil jsem si, že si pozornost musíme stále brát skrze přítomnost diváků a ne pouze zopakovat to, co jsme si „secvičili“.

Skrze svůj vývoj pocházející z Katedry alternativního a loutkového divadla jsem vnímal scénu a situace poněkud jinak, jelikož jsme se v tomto představení snažili o tradiční, klasický styl činoherního zpracování. Setkával jsem se v kolektivu studentů s určitou schovávavostí v procesu fixování. Moje znalost přístupu k tomuto žánru byla naprosto nepopsaná. Poněkud jsem se lišil v jejich kolektivu, který spolu fungoval tři roky, jejich pohyb měl fixovanost a přesnost až tanečního kroku. Už se mezi sebou znali a věděli, co od sebe očekávat.

Můj přínos, jak se moji kolegové zmiňovali, byl jistým osvěžením díky občasně nepředvídatelnosti či překvapujícím reakcím při reprízách. Toto chování mi bylo tolerováno, jelikož se procentuálně většinou setkalo s kontaktem diváka.

Při interpretování ze strany vykladače karet také nestačí znát přesně symbol karty. Majitel karet musí vždy vnuknout nový náboj dle toho, s kým se setkává a jaké má kolem sebe okolí. Pokud je strnulý a přerušuje vnímání tázajícího tím, že se snaží například co nejpřípraveněji, nejrychleji, nejmistrněji odpovědět bez ohledu na něj, ztrácí potom jeho pozornost.

4.2 Otevřený

Tázající si položí otázku, majitel karet vyloží náhodně vylosované karty. Majitel se ptá na souvislost obrazu s jeho otázkou a je přítomen u výkladu, čímž udržuje dialogičnost, a tedy nutnost volit svá rozhodnutí. Při volbě těchto rozhodnutí se tázajícímu zjevuje rozdíl mezi tím, jak jedná, jak interpretuje a jak myslí.

Tato otevřenost vykládání karet se od běžných her tarotu odlišuje, neboť ponechává tazateli zodpovědnost za vývoj budoucnosti, místo aby ho stavěl před zdánlivě nezvratný rozsudek věštby.

4.2.1 Symbolický jazyk

Tarot je symbolickým jazykem vycházejícím ze dvou zdrojů: jedním jsou čísla, druhým obrazy. Tyto archetypální symboly spouštějí v lidském nitru prazákladní pocity a spojují nás s věčnými mýty a kolektivními sny. Všechny tyto představy a hluboko usazené emoce je možné probudit k životu, neboť se v nich pro nás na mnoha různých úrovních skrývá řada významů.

V tarotových kartách si tak čteme stejně, jako kdybychom četli knihu. Podobně jako v případě jakéhokoli cizího jazyka potřebujeme určitý čas na to,

abychom se mu dobře naučili. Ve skutečnosti neexistuje jednoznačný nebo přesný význam pro každou kartu či rozložení karet, neboť jazyk tarotu je úžasně bohatý a mění se společně s vámi.

4.2.2 Symbolické asociace

Asociace je klíčový pojem, který člověka na pouti tarotem doprovází na každém kroku. Narážíme na něj ale i v každodenním životě, aniž bychom o tom přemýšleli. Například slovo džbán si okamžitě spojíme s představou nádoby. Ale jaký džbán si vlastně v duchu vybavíte? Velký, baňatý, vysoký, úzký, skleněný, keramický, cínový, barevný, se vzorem nebo sloužící jen tak na ozdobu? Každý z nás vnímá pojem džbán jinak, třebaže se jedná o docela běžné slovo. Jakmile jednou začnete se slovními asociacemi, poznáte, jak důležité je pracovat stejným způsobem i se symboly.

5. Dialog s divákem

5.1 Agnes Limbos

Belgická dramatička, herečka a režisérka. Její jméno je neodlučitelně spojeno s objektovým divadlem (théâtre d'objets).

Při workshopu jsem si uvědomil, kolik toho dokáže vytvořit pouhé skládání sloves (decentních pohybů) a podstatných jmen (předmětů). Podstatná jména jako sklenice, palma, pila, kolo. Slovesa jako třese se, skáče, stýská si, vzrušuje se. Dílo, souvislosti a asociace se nakonec vždy individuálně spojují v oku diváka. Toto spojení slovesa a podstatného jména dává člověku nutnost aktivity, pozornosti a dostává za to individuální zážitek podle vlastního vkladu.

Improvizovali jsme s objekty (beze slov) ve skupině pěti spolužáků. Seděli jsme čelem k divákům u stolu. Každý měl svůj vlastní objekt, který po celou dobu neopustil, nevyměnil, ani k němu nepřidal žádný další. Jedním z hlavních pravidel nejen této improvizace, ale i celého objektového divadla je podle Agnes Limbos snaha nechat objekt promlouvat sám za sebe. Agnes se také obratně vyhýbá užití slova animace ve vztahu k objektovému divadlu a místo toho využívá slov „manipulovat“ či „pohybovat.“ A tak jsme své objekty různě zvedali, dávali do popředí, nebo naopak skrývali. V rámci skupinové improvizace jsme se ve svém herectví snažili oprostít od jakéhokoliv emocionálního zapojení, drželi jsme se těchto pravidel a výsledkem skutečně byl zvýšený důraz na podstatu objektu samotného.

„V současnosti mnoho tvůrců použije vidličku jako letadlo a řekne: Děláám objektové divadlo. Ale to théâtre d'objets není. Pro Agnes Limbos je to skutečná snaha dostat se k podstatě objektu, k jeho metaforickému smyslu, působení, totožnosti. Když na scénu položíte malý domek, je to domek. Když tam dáte hrneček, je to hrneček. Nechci předstírat, že je to něco jiného,“ napsali o Agnes Limbos v časopise Loutkář.

Abychom se zorientovali v kontextu – théâtre d'objets bylo pojmenováno před více než třiceti lety lidmi z Théâtre de Cuisine z Marseille, z Le Vélo Theatre z města Apt a z Théâtre Manarf z Angers. Věnovali se zejména divadlu založenému na výtvarném umění, vycházeli z objektů, a tak to pojmenovali théâtre d'objets. Tento druh divadla ale pochopitelně existoval ještě mnohem dříve. Nevynalezli ho, jen jej pojmenovali. Théâtre d'objets se stalo součástí

loutkového divadla, protože i zde šlo o druh animace, i když v ne-loutkářském stylu.

„Pro mě je velký rozdíl v tom, že pro loutkové divadlo jsou objekty přímo vyráběny. Pro théâtre d'objets nikoliv. Jsou to věci z bleších trhů, nalezené v odpadcích. Příběh se buduje ze skutečných předmětů. Pro mě je théâtre d'objets herec, který může být i autorem, pohybující objektem za účelem něco sdělit publiku. Co víc je potřeba? Théâtre d'objets má mnoho společného se surrealismem, dadaismem i storytellingem. A je to i velmi současné hnutí, protože se hlásí k průmyslově vyráběnému objektu.“⁷

Při tvorbě, jak říkala, je dobré zůstat věrný tomu původnímu. Pokud na něčem trváte a věříte svému prvnímu dojmu a pocitu, dokážete cokoliv.

Agnes Limbos nám při uvádění svých objektů sdělila: Já objekty nehledám. Myslím, že to ony hledají mne.

Kladla nám na srdce, že je důležité si skutečně dát ten čas a vnímat objekt, jít do hloubky a vidět jeho metaforický smysl. Pokud se budete dobře dívat, budete mít dostatečné množství inspirace a materiálu, abyste něco vytvořili. To, co se nám snažila předat, je: Nemanipulujte s objektem tolik, jen ho položte a dívejte se, co sděluje sám o sobě. Nepospíchejte a buďte přesní. Objekt by měl být inspirací.

5.2 Breivik: Herecká cvičení a etudy na evropské téma

Začal jsem sběrem materiálu a jako první téma, které mě zaujalo, byl fenomén takzvaných „osamělých vlků“. Za tohoto „osamělého vlka“ trestní právo považuje Anderse Breivika. Termín jsem objevil v Trestní úpravě rozvíjející soudní přístup k teroristickým činům v České republice. Termín osamělý vlk interpretuje typ teroristy, který o svém plánovaném činu s nikým nehovoří. Je těžce rozpoznatelný, jelikož skrze své plány nemá žádné vazby, které by se dali zachytit skrze vzájemnou komunikaci mezi spiklenci. Toto téma ve mně rezonovalo kvůli mému dosavadnímu vývoji a zájmu o apelativní politické divadlo. Zajímalo mě, co může divadlo sdělit, změnit, otevřít. A odkud tento zájem pramení.

⁷ *Loutkář*. 2008, roč. 67, č. 1, str. 79.

Základní kořínky nebo půda pro fanatické chování je strach, samota, odmítnutí, nepochopení nebo izolace vůči společnosti.

Při svém bádání jsem dospěl až k uměleckým projevům, a to k dadaistům a dekadentům, kteří vytvářeli krásu, ke které se dle popularity vztahuje mnoho lidí. Usuzuji tak ze stále nových dotisků a nemyslím si, že jde pouze o „archeologický“ zájem. Nýbrž o existující prostor lidské duše, na který je člověk citlivý.

Ptal jsem se, proč se stali ceněnými? Ve svých činech jsou plni destrukce, zoufalí a nehodní následování.

Pro osobní nepochopení a výše zmíněné důvody se člověk často uchyluje k odmítnutí a negaci a já si uvědomil, že mám své dekadentní múzy také z tohoto důvodu, z důvodu nepochopení společností, což je jeden z možných výkladů.

Nechci se zde pouštět do své psychoanalýzy. Pouze popsat styčné body, které mě vedly.

Pro nepochopení se často člověk uchyluje pouze ke dvěma reakcím, k apatii, nebo k revoltě.

Během zkoušení jsme vedli debaty nad názory na danou problematiku, při kterých jsme se vzájemně divili, jak extrémní názory jsme si důvěrně sdělovali.

Pokud vnímáte jen „buď, anebo“, je to jen dilema. Začínáme vnímat plasticky, až když objevíme třetí možnost a s ní pak chuť i možnost tvořit a rozvíjet něco, co tu na první pohled nebylo – něco, čeho si nikdo jiný nevšiml.

Vydal jsem se za svým hledáním třetí cesty. Začali jsme improvizovaně artikulovanými výstupy vytvářet své postoje, které vůči tématu máme. Snažili jsme se z něj vytvořit hereckou, divadelní výpověď. Výpověď, která je schopná přenosu a komunikace s druhým. Donutilo mě to najít prostor mezi mými myšlenkami a schopností prakticky něco sdělit. Dalo mi to spoustu práce, odtrhnout se od své identity postavené na určitých názorech. Snažil jsem se sdělit něco, co dokáže hovořit samo za sebe. Výstup kde není nutný další komentář a obhajoba mimo dílo.

Zabýváním se motivacemi Andrease Breivika jsem přemýšlel nad druhem přístupu k vlastní tvorbě a prezentaci.

Dospěl jsem k tomu, že díky intelektuálnímu myšlení, které se dotýká potenciálních reakcí v minulosti či budoucnosti se dá manipulovat s názorovým světem. Tento postup může donutit člověka k rozhodnutím, kterých by nebyl v běžném sledu vývoje situace schopen.

Píši o tom, že na intelektuální úrovni jsem často radikálnější než v praktické tvorbě a to mi přišlo v určité úrovni analogické s terorismem, který se zrodil u Anderse Breivika. Kvůli svojí vlastní frustraci volí neadekvátní reakce vytvořené intelektuálně potenciálními hrozbami, na které potom reaguje reálně. Je to identické s některými druhy schizofrenie, při které nemocný dává přednost fantazii své hlavy, kterou pouští skrze strach přímo do těla a nedokáže tento stav ovládnout.

Začali jsme skrze improvizace hledat pevný text. Z mého čtyřicetiminutového výstupu se text po nespočetných úpravách text vycizeloval na čtyři minuty. S textem, jenž mě uváděl do dramatické situace, jsem začal hledat zkoušením jeho výraz. Věděl jsem, že prezentuji určitou úroveň vlastní inteligence, a to mi bylo zprvu těžké v oddání se odosobněné hravosti.

6. „Duch negace“ a Tarot

Za jakých okolností máme právo nechat se inspirovat teroristou?

Při zkoušení jsme se setkali s mnoha názory, které vykládaly skutečnost tak, že se skutečně nacházíme v době, kdy je nutná válka.

Uvědomil jsem si, že intelekt má tu vlastnost, že dokáže uvrhnout jakýkoliv předmět do těch nejtemnějších strachů, odporů, zapomenuté říše tabu a zároveň ho dokáže vyzdvihnout na ten nejvyšší piedestal kultury naší planety.

Cituji autorsky vytvořený monolog při zkoušení:

Anders Breivik: Herecká cvičení a etudy na evropské téma:

„Máš strach? Tak o něm nemluv nebo ho rozšíříš.“ „Máš rád svou kulturu? Já taky, ale nejsme přece žádní nacionalisti – oba víme, kam to vedlo za druhé světové.“ „Dej si pozor na to, co říkáš; mohl bys někoho špatně motivovat.“ „Každý jeden z nás je schopný udělat z nějaké osobní bolístky globální problém.“ „I když to myslíme dobře, pozor; mohli bychom být špatně pochopeni, a kdo potom ponese následky, AHA?“ – Šimon Dohnálek.

Představuji si to, jako by měl člověk v těle seskupení knih a každou otevřenou v jedné barvě ze základního spektra. A tu vždy naplňoval svým chováním a tím barvu aktivizoval a zároveň vyzařoval.

Kdybych měl zvolit barvu, kterou bych chtěl popsat termín „Duch Negace“ byla by to barva černá.

7. Hledání hloubky

V mé práci jsem hledal jak vytvořit něco působivého, co by mohlo mít hloubku a nacházel jsem vždy pouze řešení na hranici destrukce.

Při zkoušení Breivik: Herecká cvičení a etudy na evropské téma jsme vytvořili 11 výstupů postavených na principech, které by samostatně nepředávaly na diváka tak znepokojivou zprávu. Balancovali jsme na principech stand-up comedy a TedX přednášek. Což je povětšinou zábavná nebo inspirativní forma. A díky tomu jsme k divákovi přistupovali na subtilnější úrovni, než je protest, a tedy jsme se setkali s větším otevřením a přijetím našich statementů.

Petra Tejnorová a Jan Tošovský nám dali prostor pro svobodné vyjádření. Provázeli nás procesem jak si postavit výstup, který má sdělovat nějakou zprávu. Po postavení našich výstupů jsme dostali prostor najít si posloupnost, kdo po kom bude navazovat. Tak jak jsme učinili, tak to zůstalo. Výstupy mezi sebou našly okamžitě souvislost bez nějakého vymyšleného režírování, protože spolu prostě souvisely. Každý jsme si dle impulsu vybrali během improvizace své místo skrze braní si slova po předchozím řečníkovi.

Tarot funguje, neboť rozeznává akordy rezonující s lidskou myslí. Je hudbou, kterou ve skutečnosti vyluzujeme my sami.

8. Synchronicita

Velký švýcarský psycholog Carl Jung, žijící ve 20. století, zavedl výraz „*synchronicita*“, jímž vysvětloval na první pohled náhodné shody okolností, které však ve skutečnosti mají značný význam. Podle jeho názoru vede k výběru konkrétní tarotové karty cosi v našem nitru, co se v dané chvíli chce nebo musí projevit i ve vnějším světě. V daném momentu představuje náhodně zvolená karta závažný projev toho, jaký význam pro nás ona chvíle má. Ve skutečnosti to funguje téměř tak, jako kdyby si karta vybrala vás právě tak, jako vy jste si vytáhli z balíčku ji. Každý z nás promítá do svého okolí vlastní podvědomí. Pohlížíme na realitu brýlemi přibarvenými dle vlastní povahy. Podobně promítáme obsah svého nitra do každé tarotové karty. V kterémkoliv symbolu na kartě je skryto poselství a každý obraz na kartě má svůj význam. Karty nás na oplátku upozorňují na významné rysy lidské povahy a poskytují odpovědi a řešení, které již vlastně podvědomě známe, ale neodvážili jsme se na ně pomyslet jako na něco reálného.

8.1 Synchronicita při tvorbě

Během zkoušení jsme si všimli jak Andres Breivik ve svém manifestu nazvaném 2083: A European Declaration of Independence kompiluje různé manifesty, které jsou si vzájemně protichůdné. Cituje z nich revoltující výroky. Využívá z nich texty o kritice společnosti. Spojuje zde manifesty teroristy Unabombera, bojujícího proti přírodu zničující industrializaci spolu s Václavem Klausem, jenž popírá probíhající ekologickou katastrofu, a dále s Václavem Havlem, jenž zmiňuje, že o demokracii se musí člověk starat každým dnem. Bral si z těchto výroků pouze kritiku, kterou tito lidé argumentovali svůj životní postoj. Souvislosti mu samozřejmě zapadaly, ale reálně šlo o naprostý výmysl. Tyto kritiky využil pro interpretaci vize a opodstatnění svého činu.

Představme si, že má člověk v těle karty a každou otevřenou vůči jedné základní barvě. Tu vždy naplňoval svým chováním názory, tím barvu aktivizoval a zároveň vyzařoval. Anders Breivik využil všech barev, aby mohl promluvit ke všem, ale pro nikoho nebyl čitelný či přitažlivý. V takovém důsledku se tvůrce setkává s deziluzí a jediná možná tvorba, která z toho pramení, je, že ji dá ve vší své temné frustraci najevo.

Díky přístupu tvůrců Petry Tejnorové a Jana Tošovského jsme neměli nutnost přesného zacílení při hledání materiálu. Využili jsme ve výsledku pluralitu našich přístupů a díky tomu z představení vyzařovala hořko – sladkost, při které se divák smál díky formě, ale zpětně se dostával do hloubky tématu kvůli obsahu, který je aktuální, nemá řešení, a pokud, tak jej nabízejí psychopati, kteří nosí černou vlajku války.

8.2 Hloubka skrze pluralitu

Při klasickém výkladu tarotu si člověk bere 7 karet, které mezi sebou mají vždy nějakou souvislost. Každý symbol se vztahuje jiným způsobem, jinou barvou, archetypem, který začíná fungovat díky tomu, na co se ptáme.

Karty mají opodstatněně určité barvy, které s námi komunikují.

Každý z nás je jiný a vnímáme věci různě. Řekne-li se červená a je u toho padesát lidí, dá se předpokládat, že všechny představy červené budou velmi rozdílné. Barvy nikdy nevnímáme samostatně, ale v kontextu s okolím a s ostatními barvami. Psychologické vnímání barev je však velmi závislé i na osobní zkušenosti a také na kultuře, ve které žijeme.

Zde příkládám barvy a jejich popis vyzařování v rámci naší evropské kultury.

Význam barev u tarotových karet má přesné rozložení dle významu zobrazeného archetypu.



Oranžová

Oranžová je barvou mnoha květin a potravin. Je dynamická, povzbudivá, sebevědomá i uklidňující.



Žlutá

coby teplá barva, je poutačem pro naše oči a působí srdečně (slunce v duši). Jelikož se podobá zlatu, žlutá je tradiční barvou indických obchodníků.



Zelená

nejběžnější barva v přírodě, je zklidňující a uvolňující. Často se používá k vyjádření souladu, rovnováhy, Protože zelená se používá tradičně i na amerických bankovkách, znamená pro

mnohé barvu peněz.



Modrá

je barvou vody a nebe, díky čemuž v nás evokuje i nekonečnost a pocit důvěryhodnosti, autoritu. Modrá je nejvíce uklidňující barvou, příliš modré ale může způsobit sklíčenost a deprese, přestože je v některých kulturách světle modrá považována za radostnou barvu.



Purpurová

byla kdysi velmi vzácnou barvou. Purpurová bývá spojována s bohatstvím a mocí, což platí dodnes. Purpurová, směs modré a červené, je vášnivá barva s náznakem smyslnosti a rozbouřených emocí. Mnoho purpurových věcí v přírodě je také křehkých (fialky, kosatce...)



Hnědá je směsicí všech barev. Kromě zjevně pozemských asociací, díky nimž působí velmi hodnověrně, je hnědá také barvou kávy a čokolády, takže může vyjadřovat bohatství a požitek. Často se používá k vyjádření hrdosti.



Černá, bílá a šedá

ani vlastně opravdovými barvami nejsou. Jedná se spíše o barevný nádech, který se používá k úpravě ostatních barev. Ale i přesto...

Černá

vyniká kontrastností a neproniknutelností. Svou neurčitostí a nezařazeností evokuje marnost, prázdnotu, nekonečný vesmír a v západních kulturách také smrt. Je vnímána jako formální, exkluzivní, autoritativní, povýšená a vážná. Proti tomu

Bílá

propojuje všechny barvy světla, a proto evokuje duchovno a sílu. V kontrastu s ostatními barvami (obzvláště s černou) vyniká její čistota, pokojnost a vznešená krása.

9. Co je to hrát

Protějškem herce, který hraje někoho jiného, jsou diváci, kteří na něho hledí. Představme si herce, který si se svým protějškem hraje. Tento protějšek pak už není divákem, ale stává se z něho protihráč, nebo spoluhráč (podle toho, je-li hra více kompetitivní, nebo kooperativní). Herec se pak od svého protějšku liší tím, že je kupříkladu rozehrávačem – dobrým rozehrávačem. Nebo že hraje tu s tím, tu s oním, že je hráčem. Může být jen tichým katalyzátorem hry jiných, jakýmsi nahrávačem nebo přihrávačem.

Takovýto herec by měl umět mnohé - umění napodobovat nějaké skutečné nebo smyšlené postavy by nemuselo být k zahzení, ale bylo by pak pro něho okrajové (asi jako že některý zpěvák umí jódlovat). Měl by například být schopen odhalovat své potenciální protihráče a nenápadně je uvádět do situací, ve kterých se poodhalí ještě víc. Měl by mít v zásobě nespočet ozkoušených her a – vědět, které lidi za jaké situace by pro ně nejspíše mohl získat. Měl by umět utěšovat smutné a rozteskňovat ty, kdo unikají do jalového veselí. Měl by umět stát se přitažlivým jak návyková droga a měl by umět – a mít k tomu vůli – zvolna přerušovat toto pouto a předávat své umění svým spoluhráčům v takové míře, aby ho přestávali potřebovat jakožto podmínku svých vlastních her.“⁸

⁸ BLAŽEK, Bohuslav. *Divadlo v proměně civilizace*. str. 20.

Závěr: Divadlo i tarot je hra.

Materiál je moje tělo, hlas a myšlení, v tomto momentě jsem si obzvlášť nebyl jist, jak a kolik ze sebe a svého soukromí mám nebo mohu investovat.

Divadlo je především hra, která má s realitou společné jen to, že občas používá prostředky, které se realitě podobají, aby tvůrci dosáhli názornosti nebo naléhavosti sdělení. Přesto a možná právě proto je dobré, aby si studenti při vědomí přítomnosti diváků, a tedy při vědomí hry, vyzkoušeli a osahali, kdy, zda a jak je jejich autentický pocit zloby, bolesti, radosti atd. přenosný na partnera a diváka. Kdy, zda a jak je autentická emoce použitelná na jevišti jako divadelní prostředek

Dá se říct, že k věcnosti, konkrétnosti a metaforičnosti se pokoušíme přiřadit i emoci jako další možný divadelní nástroj. Dospět k tomu, aby se dala účinnost a použitelnost emoce vyzkoušet, vyžaduje zkoušení, pokoušení – trpělivost a současně i jistou míru provokativnosti.

Motto: V normálním životě abychom něco získali, ale herec hraje, aby něco dal.

Seznam použité literatury

BANZHAF, Hajo. *Základní kniha o tarotu.*

BLAŽEK, Bohuslav. *Divadlo v proměně civilizace.*

CARROUGES, Michel. *André Breton a základy surrealismu.* Přeložil Jan VANĚK. Praha: Malvern, 2015, str. 101. ISBN 978-80-7530-029-4.

Gesamtkunstwerk. *Wikipedia* [online]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>.

HONZÁK, Radkin. *Psychosomatická prvouka.*

JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie. Nástin panické terapie.* Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-012-6.

Loutkář. 2008, roč. 67, č. 1, str. 79.

Notes sur la poesie. *La Revolution surréaliste.* č. 12.