AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Live Cinema a divadlo

Analýza bakalářského inscenačního projektu *Moře klidu* v divadle DISK

Alžběta Uhlíková

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

Oponent práce: MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Stage Design of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR WORK

Live Cinema and Theatre

The analysis of bachelor staged project *Moře klidu* in DISK Theatre

Alžběta Uhlíková

Leader: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Opponent: MgA. Robert Smolík

Date of defense:

Allocated to the academic degree: bachelor

Praha, 2019

P r o h l á š e n í

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

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

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

V této bakalářské práci se zabývám popisem, analýzou a reflexí svého bakalářského absolventského projektu – inscenací *Moře klidu* v divadle Disk v sezóně 2018/2019, na které jsem spolupracovala se studenty režie Štěpánem Gajdošem, Ludvíkem Pízou, studentem scénografie Ondřejem Menouškem a studenty herectví třetího ročníku herectví Katedry alternativního a loutkového divadla (vedoucí ročníku Petra Tejnorová). Inscenace vznikla pod odborným vedením MgA. Jiřího Adámka, Ph.D., MgA. Jana Bažanta PhD. a MgA. Petry Tejnorové, Ph.D. Mým cílem je popsat a zreflektovat svou praktickou zkušenost od přípravného a tvůrčího procesu až k výslednému tvaru. Věnuji se jak scénografii, tak režijně-dramaturgické práci i specifickým otázkám herecké práce, neboť všechny tyto faktory považuji v této práci za zcela nezbytné a nepostradatelné.

Abstact

In this bachelor thesis I deal with the description, analysis and reflection of my bachelor's graduation project – Moře klidu in the DISK Theater in the season 2018/2019 at which I cooperated with the students of direction Štěpán Gajdoš, Ludvík Píza, stage designer Ondřej Menoušek and the students of acting of the third year of acting of the Department of Alternative and Puppet Theater (head of the year Petra Tejnorová). The production was created under the supervision of MgA. Jiří Adámek, Ph.D., MgA. Jan Bažant Ph.D. and MgA. Petra Tejnorová, Ph.D. My goal is to describe and reflect my practical experience from the initial creative process to the final shape. In this work, I am devoted to scenography and director and dramaturgical work and specific issues of acting, as all these factors I consider this work as absolutely necessary and indispensable.

Obsah

1 SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY 1

2 ÚVOD 2

3 PROJEKCE V PERFORMATIVNÍM PROSTŘEDÍ A LIVE CINEMA 4

4 PRVNÍ TVŮRČÍ PODNĚTY 8

5 Z ROVINY INFORMACE DO ROVINY INSPIRACE PRO DIVADELNÍ TVAR 11

6 TVORBA SCÉNOGRAFICKÉHO KONCEPTU 14

7 KOMPOZICE PODSTATNÝCH DETAILŮ ANEB ZKOUŠENÍ 27

7.1 O TAJEMSTVÍ A ZMATENÍ 27
7.2 O ŽIVÉM SNÍMÁNÍ 30
7.3 O ZVUKU 33
7.4 O HERECKÉM BYTÍ NA SCÉNĚ 34

8 ZÁVĚR 40

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 49

1 Seznam obrazové přílohy

Obrázek 1 Teleskop / Tim Spooner
Obrázek 2 Teleskop / Tim Spooner
Obrázek 3 Teleskop / Tim Spooner
Obrázek 4 TAMURA / Tereza Bartůňková, Jan Čtvrtník & kol.
Obrázek 6 Zvizdal (Černobyl – tak daleko, tak blízko) / BERLIN
Obrázek 7 Zvizdal (Černobyl – tak daleko, tak blízko) / BERLIN
Obrázek 8 Zvizdal (Černobyl – tak daleko, tak blízko) / BERLIN
Obrázek 9 Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger
Obrázek 10 Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger
Obrázek 11 Superquadra – Sønarkon
Obrázek 12 Superquadra – Sønarkon
Obrázek 13–23 Moře klidu / Divadlo DISK

2 Úvod

Středobodem této práce je má zkušenost a výsledek mého snažení zachytit tvůrčí proces vzniku inscenace *Moře klidu,* na které jsem měla možnost spolupracovat se studenty režie Štěpánem Gajdošem a Ludvíkem Pízou, studentem scénografie Ondřejem Menouškem a studenty herectví třetího ročníku.

Jednou z hlavních motivací pro práci na *Moři klidu* je má láska k magickému světu promítaných obrazů a jeho kombinace s divadelními principy. A protože mě vždy bavilo nalézat nová, a ne vždy jednoduchá řešení a cesty, rozhodla jsem se, že se naučím zase něco dalšího. Téma objevující se v mém přemítání za poslední rok bylo, jak lze funkčně využít promítaný obraz v čase a prostoru performativní akce. Zajímalo mě, jak může probíhat komunikace mezi živými herci a živě snímaným a promítaným obrazem. Snažila jsem se hledat základní možnosti, jak s projekcí pracovat ve scénickém prostoru v rámci akcí a kontaktů s materiálem a jeho vlastnostmi tak, aby se stala právoplatnou inscenační složkou a neměla ve struktuře inscenace pouze ilustrativní funkci. Chtěla jsem si vyzkoušet, jak lze měnit divákovo vnímání prostoru a jak lze zacházet s projekcí na jevišti tak, aby nebyla hlavním elementem strhávajícím pozornost od tělesně přítomných živých herců, ale žila s nimi v symbióze. Vlastně jsem chtěla jsem s projekcí nakládat tak, aby se divák snažil nečitelné výjevy na plátně logicky dešifrovat a tím rozvinout jeho prosakující zájem a bezděčné přemítání o matoucí iluzi. Při práci s projekcí jsem se snažila najít nějakou koincidenci a náhlé srážky obrazů, které potom vytváří další význam a které nemusí vyprávět narativním způsobem. V tuto chvíli jsem přesvědčená, že aby se taková projekce mohla dostat dál, musí se vymanit z vycházejících textových informací a spíše se přiklonit k náhodě, improvizaci, nějakému matematickému modelu či algoritmizaci. Právě narušení linearity a ústění v náhodě jsem při tvorbě inscenace *Moře klidu* považovala za klíčové.

Díky mé nové zkušenosti s live projekční metodou v divadle a mému dosavadnímu zájmu o využití projekce ve scénickém prostoru jsem dospěla k názoru, že jazyk audiovizuální performance nemusí být založený na vyprávění, na sestřihu a lineární editaci záběrů pro vytvoření iluze kontinuity, kde zvuk dotváří tu správnou atmosféru a stejně tak nemusí být založený na verbálních rozhovorech. Původní koncept inscenace prošel velkou metamorfózou a stejně tak se proměnil i můj zážitek z tohoto tvůrčího procesu. Za dobu studia na KALD jsem se naučila být otevřená nezdaru a překonávat překážky, které jsem si dříve raději ani nepřipouštěla. Tato práce jednu takovou překážku popisuje.

Z velké části jsem při psaní práce využila publikaci *Umění a řemeslo režiséra* významné britské režisérky Katie Mitchell, která ve svých inscenacích experimentuje

s intermedialitou a postupy Live Cinema. Dále v práci jmenuji několik inspiračních zdrojů a představení, které mě během samotné tvorby zasáhly a ovlivnily.

3 Projekce v performativním prostředí a Live Cinema

Díky mému zájmu o živě vytvářené audiovizuální formy, interakce mezi umělcem a médiem a používání promítaného obrazu v divadelních představeních, věnuji tuto samostatnou kapitolu stručnému seznámení se s termínem Live Cinema, který se následně pokusím ve zkratce vysvětlit.

Vzhledem k nedostatku dostupných českojazyčných publikací věnujících se Live Cinema a realtime audiovizuálním formám vycházím částečně z publikací zahraničních tvůrců, mezi něž patří Mia Makela nebo Michael Lew. V českém prostředí se průzkumu performativního charakteru kinematografické události, projekci a tzv. živému kinu věnuje na badatelské úrovni Martin Blažíček, multimediální umělec, teoretik a pedagog v Centru audiovizuálních studií na FAMU a v Institutu intermédií ČVUT. V roce 2014 napsal disertační práci s názvem Live Cinema[1], která podává nejrozsáhlejší přehled o tomto soudobém fenoménu. Blažíček v práci dochází k závěru, že Live Cinema reprezentuje *„hybridní a rozvrstvenou oblast umění elektronických médií, rozprostírající se napříč různými kulturními a společenskými rovinami.“*

Live Cinema má z hlediska historie mnoho tváří a je obtížné popsat, co přesně představuje, vzhledem k tomu, že se pod tímto termínem skrývá široká škála mediálních forem jako je VJing[2], videomapping, audiovizuální performance, živé animace aj. Například program berlínského festivalu Transmediale[3], zaměřeného na intermediální umění a kritickou reflexi digitální kultury vysvětluje termín Live Cinema jako pojem doposud primárně užívaný k popisu živého hudebního doprovodu němých filmů (tento termín se používá i pro obecné označení mimo filmového obsahu kin, jakým je například přímý přenos oper). Zmiňují ale, že Live Cinema dnes znamená simultánní vytváření zvuku a obrazu v reálném čase vizuálními umělci, kteří tvoří za stejných podmínek. Novinkou těchto zvukových a vizuálních investigací jsou také otázky o základních zkušenostech se synestezií[4] a o tom, jak jsou lidé konfrontováni mechanismy svých smyslových orgánů a ovlivňováni ve vnímání světa. Blažíček ve své přednášce Live Cinema – Manifesty Live Cinema[5] sumarizuje Live Cinema na základě rozebraných textů umělců a kurátorů,

[1] BLAŽÍČEK, Martin: Live Cinema. Disertační práce. FAMU 2014
[2] V podstatě vizuální DJing (dýdžej neskládá vlastní materiál, mixuje hudbu, výdžej mixuje videa)
[3] Program Transmediale 2005 - International Media Art Festival Berlin, dostupné z: https://transmediale.de/sites/default/files/public/node/publication/field_pubpdf/27569/P00028.pdf
[4] Synestézie představuje způsob vnímání, kdy určitý vjem vyvolává vjem jiný, který není reálně přítomen (například číslice, nebo písmeno vyvolává dojem určité barvy, určité slovo vyvolává dojem chutě, zvuk vyvolává pocit dotyku apod.) Dostupné z https://ucjtk.ff.cuni.cz/veda-a-vyzkum/synestezie/
[5] Live Cinema – Manifesty Live Cinema on Artyčok. Artyčok.tv - Contemporary art online [online]. Copyright © artycok.tv. Dostupné z: https://artycok.tv/24612/live-cinema-martin-blazicek-manifesty-live-cinemalive-cinema-martin-blazicek-manifestos-live-cinema

jmenovitě: Graysona Cooka, Duncana Whita, Mitchella Whitelaw, Petera Greenawaye, Mii Makely a dalších. Na jejich podkladě prochází jednotlivé způsoby, jakým se stěžejní představitelé k Live Cinema staví a prezentují a také vymezuje Live Cinema vůči oblasti VJingu a expanded cinema. Tito umělci vyhraňují Live Cinema jako uměleckou praxi a chápou jej jako něco, co může člověk udělat doma díky komerční dostupnosti řady unikátních nástrojů pro práci performera s rozhraním. Cíl těchto autorů se zdá být osobnější a umělečtější také díky tomu, že usilují o prezentaci své práce v jiném kontextu a mediální performance konají v prostorech galerií, kin, muzeí nebo divadel, kde mohou diváci sedět a sledovat představení aktivněji. Vůči VJingu se vymezuje i Mia Makela, která píše, že cíle tvůrců Live Cinema jsou spíše osobní a umělecké než u VJ[6], jehož intence je být spíše součástí zábavního průmyslu.

Hlavní teze tedy říká, že Live Cinema sice může vypadat jako VJing, ale nevychází z kultury klubových prostor, ale z prostředí uměleckého výzkumu, kdy je zcela zásadní vztah mezi performerem a technologií, která zprostředkovává požadovaný obsah v podobě obrazu a umožňuje ho živě modifikovat. Strategií takové performance je to, že využívá snahu o vytvoření vztahu vizuální a hudební složky – tedy mezi obrazem a zvukem a pokouší se o vytvoření simulované synestezie a v neposlední řadě se primárně nesnaží o komodifikovatelná umělecká díla.

Tento divadelně performativní fenomén stojící na pomezí filmu a divadla tedy značí specifický souhrn prostředků tvořící intermediální scénickou událost. Volím označení událost, jelikož se mi zdá v tuto chvíli vhodné díky odkazu k performativnímu obratu v umění (60. let 20. stol.), jak o něm píše E. Fischer-Lichte v *Estetice performativity,* kdy dochází k proměně kategorie „díla“ do „události“. Live Cinema vzniklo jako podobná reakce na rozvoj elektronických technologií, digitálního prostředí a proměnu kulturního prostředí. Například skupina Gob Squad (hojně pracující s audiovizuálními představeními) se od svých počátků snaží vytrhnout diváky z jejich pozorovatelské pasivity a nabídnout jim příležitost stát se dalším členem kolektivu.[7] Existují určité prvky, které Live Cinema události mají společné a jsou pro ně nezbytné. Za základní elementy Live Cinema považuji tvůrce/performera mediálního obsahu, prostor určený pro projekci a účast publika v reálném čase. To jsou elementy divadlu vlastní. Petra Tejnorová vymezuje Live Cinema vůči živému přenosu střihem, dominantním rysem filmu: *„Střih tak typický pro kinematografii vymezuje rozdíl mezi využitím prvků živého přenosu a live cinema, jejímž rysem je právě využití více*

[6] The Practice of Live Cinema - Mia Makela

[7] *Divadlo a interakce VII.* V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, Str. 187, 2006. Panorama českého alternativního divadla, ISBN 978-80-86-102-80-1.

kamerových zdrojů...[8] Živé snímání a bezprostřední promítání akce se „*aktivně podílí na změnách ve struktuře inscenačního díla* a *má velkou výhodu v tom, že vzniká stejně jako divadlo tady a teď a svou rukodělností nepůsobí tak rušivě.“*[9] Souhlasím s tím, že je důležité, aby měl divák dostatek „*indicií k tomu, aby odhalil, že vše skutečně vzniká na místě a není dopředu připraveno.“*[10]

Na Live Cinema lze také nahlížet spíše jako na příznačný směr kultury audiovizuálních světelných obrazů jdoucí ruku v ruce s rozvojem a expanzí kinematografie (a technologií – velice pokročilé digitalizace obrazových i zvukových materiálů). Označuje další vývojový stupeň práce v mediálním prostoru, ve kterém využívá digitální zvukový a obrazový materiál. *„Podobně jako Piscatorovy inscenace ve dvacátých letech; divadlo ostatně vždy používalo pro své účely nejnovější technologie, ať už to byly nejrůznější druhy divadelních strojů v barokním divadle, elektrické osvětlení a otáčivé jeviště na přelomu století nebo počítačově řízené svícení, video, hudba a zvuková produkce dnes.“*[11]

Není pochyb, že za poslední století prošla role moderních interaktivních médií v performativním umění obrovskou proměnou, stejně jako prošel nepolapitelný divák transformacemi a obměnami soustředění jeho pozornosti. Technologie divadelníkům otevřela nové možnosti vyjadřovacích prostředků a nabídla různorodé postupy inscenování. *„Historie scénografie je alespoň z části historií využívání nové techniky, ve službách scénických divů a úžasu publika.“*[12] Pakliže bych podnikla historický exkurz, tak shledávám určitou podobnost již se stínovým divadlem nebo se sekvencemi statických obrazů, konkrétně Laternou Magikou nebo praxinoskopickým divadlem Charlese Emile Reynauda a Clavulixem Thomase Wilfreda. Podobnou analogii lze vidět i s kinem atrakcí[13], které podobně jako Live Cinema pracuje na bázi vizuálních impresí a nemusí obsahovat narativní linku.

Samotná definice Live Cinema tedy není jednoznačná. Live Cinema v divadelním kontextu lze chápat jako audiovizuální performance, která se přibližuje k divákovi svou spontánností a schopností vizuálních impresí. Divák i interpret se setkává na cestě, jejímž těžištěm je aspekt živosti, zatímco zdrojovým materiálem projekce je živý přenos

---

[8] TEJNOROVÁ, Petra. *CROSSOVER Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch,* Praha, 2015, Str. 41, Disertační práce (Ph.D.**)**. AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE, DIVADELNÍ FAKULTA.

[9] *Loutkář: [měsíčník pro loutkářství]*. 2018/3, Str. 37, Praha: Divadelní ústav, 1912. ISSN 1211-4065

[10] tamtéž.

[11] E. Fischer-Lichte. Vnímání a mediálnost. In. Souřadnice a kontexty divadla, c. d, s. 142

[12] ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. Str.102, ISBN 978-80-7008-214-0.

[13] Termín kino atrakcí používá filmolog Tom Gunning k popisu filmové tvorby před rokem 1907, kdy nejsou filmy založeny na narativním schématu, ale naopak jsou na úkor vyprávění vystavovány do popředí atrakce, šokující momenty či triky. Charakteristickým příkladem je část tvorby Georgese Méliese, vyžívající se především pomocí stop-tricku v náhlých proměnách ve stylu kouzelnických triků. GUNNING, Tom. Estetika úžasu. Nová filmová historie, Praha: Herrmann & synové, 2004. ISBN 80-239-4107-0

snímaného obrazu. „*Promítání vytváří nejrůznější dramaturgické funkce: vytváří atmosféru, vyvolává efekt zcizení pomocí slov, obrazů a ilustrací, konfrontuje živou a imaginární přítomnost; zviditelňuje herecký detail, který lze sejmout kamerou, zvětšit a promítnout na video-obrazovky.“*[14] Zjednodušeně Live Cinema považuji za termín označující audiovizuální představení v reálném čase nebo pojmenování pro různé formy performerovy živé jevištní interakce s médii.[15]

[14] PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Str. 327, Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0

[15] V různém rozsahu a významu etablují intermediální koncepce do představení tvůrci v českém prostředí jako Petra Tejnorová, David Vrbík, skupina TOW, SPAM, Petr Šprincl, Jiří Havlíček, Pavel Mrkus, Cristina Maldonado, Braňo Mazúch, Dan Gregor, Handa Gote, Warriot Ideal, Ivan Buraj, Kamila Polívková, Tereza Hofová a další.
Mezi zahraniční představitele mediálního divadla nepochybně patří Katie Mitchell, John Cage, The Wooster Group, Rimini Protokoll, Heiner Goebbels, Robert Wilson, Robert Lepage, Mia Makela, Hans Beekman, Peter Greenaway, Frank Castorf, Gob Squad, Lula del Ray, Herman Kolgen, Tim Spooner a další.

4 První tvůrčí podněty

Nejdříve hledal sám Štěpán Gajdoš námět. Když mě oslovil, abych s ním na inscenaci spolupracovala, položil přede mě na stůl ikonickou fotografii Buzze Aldrina na Měsíci a vedle ní fotografii lidí ležících na pláži u moře. Jeho prvotní myšlenky se týkaly konspiračních teorií o přistání Apolla na Měsíci. Uznávám, že na zpochybňujících detailech je něco opravdu šíleného. Tento motiv zůstal dlouho jako otevřený tvar. Hledali jsme a formulovali ho prostřednictvím hlubšího seznámení se s tématem. Štěpán Gajdoš byl týmovému hledání otevřený a nechal nám mnoho prostoru pro volnou diskusi.
Štěpána Gajdoše zajímalo něco mezi historickou pravdou a mytologií. Také vytváření iluze skrze různá média. A byla to právě iluze, co ho ohromila. Na schůzkách se zmiňoval například o Derrenu Brownovi nebo nám pustil film *Dokonalý trik* a přirovnával fáze kouzelnického triku k základní kompozici dramatu (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa).

Režisérova představa scénografie spočívala ve vymezení prostoru, ve kterém by byla měsíční krajina, výřez Měsíce, čtverec vysypaný měsíčním prachem. Ten by měl svá pravidla, zákony, svou funkci. Zbytek prostoru by představoval filmové studio nebo ateliér, který by se odhaloval až v průběhu představení. Tuto ideu jsme s Ondrou Menouškem velmi rychle opustili, nicméně tvorbě scénografie se budu podrobněji věnovat až v následující kapitole.

Poté, co jsme se doslova prodrali obrovským množstvím faktického materiálu NASA týkajících se programu Apollo, došli jsme k závěru, že celá událost přistání Apolla 11 v roce 1969 působí až pietně a téměř inscenovaně v kontrastu s (mediálně méně známými) dalšími lety až do roku 72, kdy byl program misí Apollo ukončen. Na jeho povrchu tedy kráčelo pouze 12 amerických mužů. Od té doby na Měsíci nikdo nebyl. Zajímavý posun v dost krátkém časovém úseku. Ta časová ohraničenost mi přišla fascinující. Pouhé 4 roky, kdy se něco dělo a jediné, co z toho zbylo, je něco tak dekadentního jako konspirační teorie. Poslední záblesk humanity, pocitu vývoje, že lidstvo dosáhne dál a dál. Akt letu s cílem pokroku. Tohle všechno jako součást studené války, to je na tom to nejméně zajímavé. Dnes na Měsíc lidstvo vysílá robotické sondy, stroje, které paradoxně podají tisíckrát lepší zprávu o tom, co se tam děje než člověk.

Během průzkumu materiálů jsme postřehli také určitou proměnu astronautů. Například na záznamu tiskové konference po příletu posádky Apolla 11, nedokáží zážitek z cesty návštěvníkům zformulovat. Člověk uvažuje o tom, co se tam v té měsíční krajině stalo. Byla cesta na Měsíc výletem za smrtí? Jedním ze základních očekávání bylo, že se astronauti nevrátí. Úmrtnost v kosmu byla strašně vysoká, podobně jako tomu je u vrcholových sportů. Přes takové oběti se lidstvo dostalo daleko. Nebo vstoupili do jiných

dimenzí a jiných realit? Jedny z mých prvních deníkových poznámek obsahovaly spojení jako: pozměněné vnímání, pozměněný čas, odvádění pozornosti, záznamy z vysílaček, matení diváků a práce s fikcí a realitou.

V určitý moment jsem měla pocit, že jsem se v průzkumu letů do vesmíru dostala tak daleko, že další zkoumání bylo natolik složité, že už vlastně zkoumat nešlo, a tak jsem se rozhodla odstřihávat parametry až na takovou úroveň, která byla únosná. Zjednodušila jsem si realitu. Podobným způsobem nás bavilo měnit významy v rámci původních materiálů. Manipulovat s nimi a vytvářet pseudodokument. Nešlo o rekonstrukci měsíční expedice.

Tak začaly postupně vznikat první tématické okruhy, kolem kterých jsme kroužili. Patřilo mezi ně střetávání vědy a imaginace v jednom poli. Pohyb ve světě, který pohlcuje elektronický prostor. Fake news. Dialog mezi současností a minulostí. Mezi jednotlivými a kolektivními vzpomínkami. Vztah mezi prostorem a pamětí. Věda a víra. Doba postfaktická. Kolonizace vesmíru. Vliv Měsíce na člověka nebo takzvaný *overview effect*, v češtině překládaný jako *efekt nadhledu* nebo *pocit přehledu.* Ten označuje jistý druh myšlenkového osvícení, který prožilo mnoho astronautů při pozorování planety Země z vesmíru.

Jsem přesvědčená, že vizuální představa vesmíru, kterou máme je velmi omezená, až smyšlená. A podobně jako mikroskop zprostředkuje obraz buňky, ze které jsme složení, nedokáže tento obraz obsáhnout, že za ním je toho mnohem víc. Posádka programu Apollo byla první, která vyfotografovala planetu Zemi celou. Byla to osudová a nevyhnutelná událost, která musela stát i za všechny vložené finance.

Neil Armstrong tento pocit popsal poté, co se vrátil z vesmíru tímto způsobem: *„Bylo by troufalé, kdybych měl vyzdvihnout jedinou věc, kterou historie prokáže jako hlavní smysl téhle mise. Ale možná nás to jako lidstvo osvítí a pomůže nám pochopit, že jsme důležitou součástí mnohem většího vesmíru, na který se běžně díváme z verandy. Doufám, že se všichni lidé po celém světě zamyslí a podívají se ve správné perspektivě na různé snahy lidstva jako celku. Cesta na Měsíc a zpátky možná není tak důležitá sama o sobě. Ale je to dostatečně velký krok na to, aby lidé našli novou dimenzi v myšlení – jistý druh osvícení.“*[16]

Uvažovali jsme, jestli je možné tento efekt divákovi nějakým výtvarným způsobem zprostředkovat a poukázat i na to, že malou křehkou Zemi ničí právě vědecký přístup technologicky vyspělé civilizace.

Středobodem přesto zůstala mise na Měsíc. Zajímalo nás, jak přistání na Měsíc v lidech rezonuje dnes. Jakou představu dnes v lidech vyvolává. Událost přistání na Měsíci

[16] HANSEN, James R. *První člověk: život Neila Armstronga*. Přeložil Lenka ŠVERČIČOVÁ, přeložil Kateřina TEODOSIJEVOVÁ, přeložil Dagmar KLEINOVÁ, přeložil Marcela NEJEDLÁ. Praha: Euromedia, 2018. str.10, ISBN 978-80-7617-041-4

jsme chápali jako něco ze své podstaty historického a mytologického. Jako motor pro balancování a dešifrování informací, ze kterých lze složit příběh o lidské touze být součástí něčeho ohromného, velkého příběhu. Cílem bylo pojmenovat nebo demonstrovat, prostřednictvím reálné historické události mytologii doby, okomentovat současnou skutečnost. Prolínat scény dějinné a osobní. Nechtěli jsme spekulovat o jednom obecném tématu, ale hledat potenciál situací, obrazů a textů, který nám mohl nasbíraný materiál nabídnout.

5 Z roviny informace do roviny inspirace pro divadelní tvar

„*První kámen putuje do kapsy astronauta.*“

Myslím si, že režisér s dramaturgem nevybrali žádný konkrétní dialog, který by během přípravné fáze přepsali, ale společně jsme nahromadili textový materiál, který byl pro nás inspirativní pro vznik jevištních situací. Museli jsme si: *„procvičovat převedení vašeho intelektuálního vnímání textu na konkrétní úkoly pro herce.“*[17]

Za brilantní materiál považuji tříhodinový audiokomentář přistání Apolla 11 z roku 1969, kterého se účastnili reportéři československého rozhlasu Ivo Budil a Jan Petránek spolu s odborníky Rudolfem Peškem, Petrem Lálou a Jiřím Mrázkem. Je to záznam s jasnou výpovědní hodnotou. Se vší vážností mluví o misi jako kroku humanity, nové svobodě člověka, kroku ve vědě. Lidstvo nemůže usnout, věda musí jít dál. Zdálo se, že věda s technikou zvítězí, že každý může začít revoluci, měnit svět. Potom přišla postmoderna.

Před mnoha lety se kdosi zeptal George Malloryho, slavného britského objevitele, jenž zemřel na Mount Everestu, proč ho chtěl zdolat. Odpověděl: „Protože tam je.“ [18]

Druhý výrazný text nám přinesl projev amerického prezidenta ze září roku 1962, Johna F. Kennedyho na Rice University, o národním vesmírném programu, ve kterém přesvědčuje Američany o smyslu dobývání vesmíru ve jménu svobody a míru, o nutném prvenství USA představující jasnou odpověď Sovětskému svazu na vesmírný závod.
Mezi další materiály, ze kterých jsme čerpali, patří například články z časopisu *Letectví + kosmonautika*, deník československého novináře Karla Pacnera, který zažil start Apolla a na misi nahlíží zcela jinou optikou, také kniha *Měsíc* autorky Hannah Pang*, O putování na měsíc* Radovana Krátkého*,* přednáška Milana Halouska, předního českého popularizátora kosmonautiky, nekrolog astronautů, který měl připravený tehdejší prezident USA Richard Nixon, kompletní přepisy rozhovorů posádky Apolla 11 a mnoho dalších.

Jak se vyjevuje divadelní tvar. Je to souzvuk?

[17] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. Str. 19, ISBN 978-80-7460-084-5.
[18] Projev Johna F. Kennedyho na Rice University 12.září 1962, v původním znění: *Many years ago the great British explorer George Mallory, who was to die on Mount Everest, was asked why did he want to climb it. He said, "Because it is there."*

Přicházeli jsme k němu z různých hledisek a úhlů. Musela jsem se ptát, kde se rodí divadelní fantazie a kde je ten motor, který nám říká, proč tohle všechno děláme? Začali jsme tedy konkretizovat. Tematický okruh zmenšovat, posouvat, znovu zmenšovat a obohacovat co se týče výtvarných a textových materiálů. Zpětně si myslím, že s konkretizací přichází svoboda. Naši zásobárnu materiálu jsme tedy čistili, přesto vnímám, že jsme měli problém rozhodovat se a jít jednou cestou, přestat promýšlet a propadnout se do tvůrčího procesu. Věřím, že je důležité respektovat to, že vzniká řád i chaos. Nebát se jít do emoce, vize, vizuality.

Naťukávali jsme základní drama a přemýšleli příliš intelektuálně a racionálně. Chyběl nám materiál, překračující materiálnost a techničnost, která je na tom fascinující. Motali jsme se okolo otázky, co potřebuje být zpředmětněné a co je naopak vhodné, že se neukáže.

Kde se rodí divadelní situační prostředková vnímavost? Naším úkolem bylo připravit improvizační herecké zadání, ne scénář. Vybírat situace, které pro nás byly nosné a zpracovat a být připraveni na zkoušky s herci.

Potřebovali jsme, aby divák vnímal všechny důležité složky inscenace. Předměty, slova, obrazy, zvuky. Cílem jsme si stanovili výpověď přes hodnoty. Ale jak se dají zprostředkovat? A vznikají během toho portréty nějakých lidí? Identity, se kterými se může divák ztotožnit? Neuvažovali jsme o postavách s příběhem, ale o postavách v akcích. Vize byla taková, že herci budou neustále něčím zaměstnaní, budou mít na starost poměrně dost výkonné práce. Například: herečka si oblékne plavky, sluneční brýle, sedne si do lehátka, podívá se do slunce, sundá si brýle, dál hrabe a sbírá kameny. Líbila se nám i představa vyvolávání fotografií během představení právě pro svůj specifický čas. Ale především jsme chtěli pracovat s diváky celé této události, tak by podíleli na jejím prožití a konstruování. E. Fischer-Lichte, která se odvolává na Maxe Herrmanna říka, že *„za představení pak musí být považovány ty události, ve kterých se všichni účastníci nachází v určitém čase a místě, kde se – buď jako aktéři, nebo jako diváci – účastní specifického programu činností. Role aktérů a diváků se mohou měnit a tatáž osoba může po určitý časový úsek jednat jako aktér a po jiný úsek jako divák. Představení vzniká z jejich setkání, interakcí a vzájemného společného působení.“*

Situačně plodné nám přišlo i ponaučení, jak se pohybovat na Měsíci, vytvořené astronauty programu Apollo. Ze seznamu, který vypadal jako zadání herecké partitury, jsme vybrali přínosné úkoly. Např. *„Vždy měj po ruce kladivo a gafu“.*

„Cílem improvizací je vytvořit obrazy minulosti, jež ovlivňují to, co postavy dělají a říkají v přítomném ději hry.“[19] Štěpán Gajdoš musel rozhodovat, jestli je například dobré

[19] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, Str. 106, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.

improvizační téma nekrolog a jak herci zareagují na to, že rozhlas nekrolog vysílá? Bodový scénář situací jsme postupně rozšiřovali i nadále během zkoušení s herci.

6 Tvorba scénografického konceptu

Jak jsem naznačila v předchozí kapitole, režisérova prostorová vize spočívala v postaveném fiktivním (filmovém) studiu s výřezem měsíčního povrchu uprostřed. Studio, které by se během představení divákům odhalilo. A jak už tomu často bývá, původní plán vykrystalizoval v jiné, dle mého názoru výhodnější řešení. Štěpán Gajdoš mluvil například o situaci, která se odehrává na měsíční krajině, kde z ničeho nic někdo projde s prodlužovacím kabelem v ruce. Mě zajímala spíše iluze, která se tvoří na plátně. V tomto kontextu jsme o využití projekce uvažovali především z pohledu možnosti prostřihů z autentických materiálů a přecházení z reálného dokumentu do naší divadelní reality.

Nápad prozkoumat možné způsoby využití živého snímání pocházel ještě z doby, než mě režisér s otázkou spolupráce oslovil. Rozpracovávala jsem koncept k vlastní autorské inscenaci. Šlo o výtvarnou performance založenou na práci s materiálem, a právě projekce živě snímaných miniaturních objektů/skulptur na velkou plochu byla klíčová. Témata, která mě zajímala, byla mikrosvěty, prolínání z podvědomí do reality, snovost, daydreaming, vesmír, buňky, život v ledu a geologický čas. Text měl probíhat také jen formou projekce.

Můj zájem o využití videotechnologií v objektovém divadle byl čerstvý, rozhodla jsem se tedy vytvořit si k němu nějakou základnu informací. Měla jsem pocit, že nejprve musím dojít k nějakému poznání. Z tohoto zájmu vyplynulo i mé pozdější rozhodnutí věnovat část této práce právě způsobům etablování intermediálních koncepcí v divadelním prostoru. Projekce mě nikdy nezajímala pro její dekorativnost nebo vizuální efektnost, naopak, fascinující mi připadalo například, jak lze vytvářet bezprostřední vztah mezi po sobě jdoucími záběry, a především jak lze tvořit ten nevyslovený význam, který se nachází mezi nimi.

Podstatou filmové montáže se zabýval například Lev Kulešov nebo Sergej M. Ejzenštejn. V české divadelní praxi se Live Cinema zabývá Petra Tejnorová. Inscenace *Nevina* využívající živého snímání na jevišti vznikla na základě divadelní hry německé dramatičky Dey Loher, což byl dle Tejnorové *„ideální text pro tvorbu živého kina“*[20], právě díky až střihové (literární) skladbě tolik vlastní filmovému jazyku. Střih a montáž patří mezi elementární technologie 20. století při tvorbě falešné reality.

Využití živého snímání na jevišti jsem chtěla z důvodu zaznamenání podstaty pohybu v čase a prostoru. Chtěla jsem zaznamenat pohyb, který oku uniká. Obzvlášť ve větším divadle s kapacitou okolo sta diváků, je nemožné usledovat v podstatě cokoliv

[20] TEJNOROVÁ, Petra. *CROSSOVER Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch,* Praha, 2015. Str. 47, Disertační práce (Ph.D.**)**. AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE, DIVADELNÍ FAKULTA.

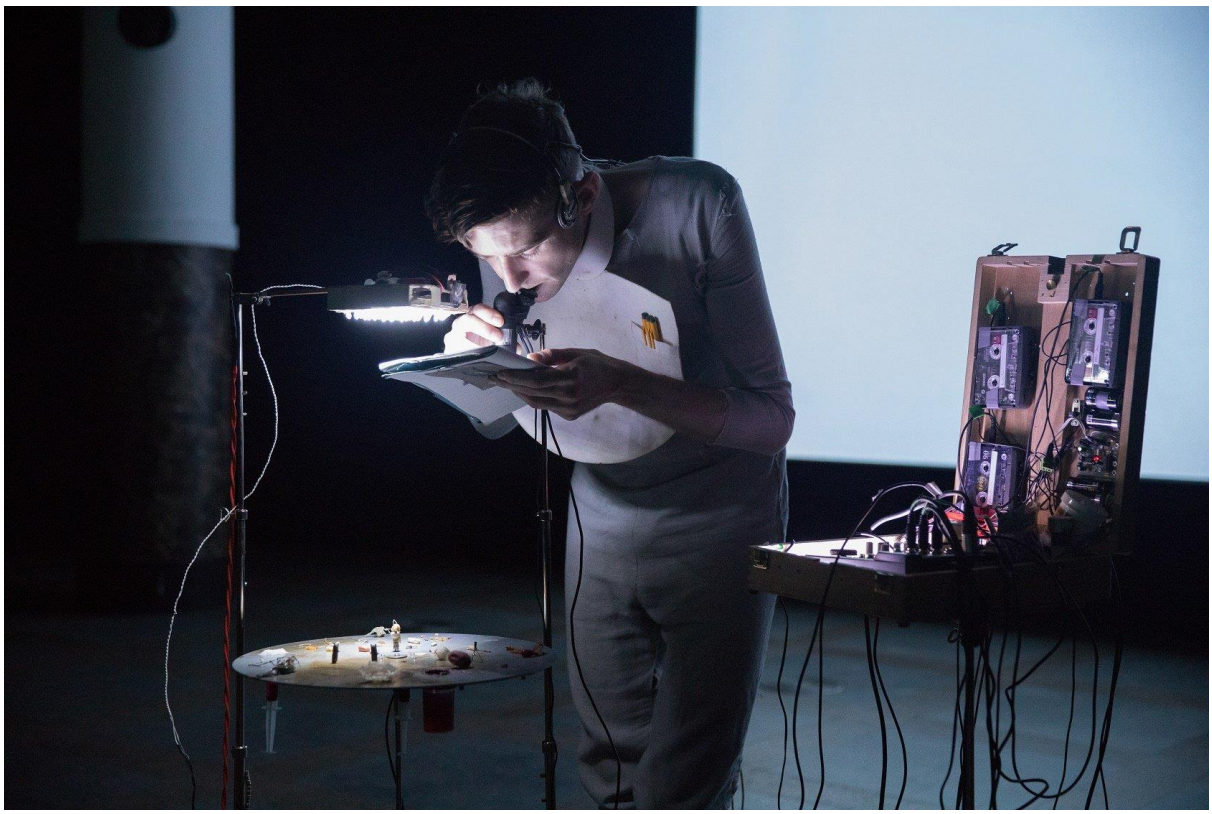
drobného, intimního, křehkého. Zajímalo mě, jak lze proměňovat obraz během projekce pomocí optických, mechanických nebo chemických nástrojů. Stejně tak, jako může záběr v závislosti na záběru předchozím a záběru následujícím znamenat něco zcela jiného, může záběr smítka prachu v koutě místnosti tvořit v projekci celý vesmír.

Shodou okolností probíhal v listopadu 2018 týdenní workshop s britským performerem Timem Spoonerem, kterého jsem se s radostí zúčastnila. Spooner v Praze uvedl také svoji inscenaci *The Telescope*, ve které komponuje obrazové mikro dobrodružství, a to živě přenáší na plátno. Tim Spooner se pohybuje na uměleckém poli performance, malby a sochařství. V rozhovoru pro *Loutkář* zmiňuje, jak se pro něj stal performační aspekt důležitý právě díky zkoumání podstaty materiálů.

Teleskop prošel drastickou proměnou, při které byly jeho čočky a zrcadla nezvratně předělány. Již nebylo možné říct, jestli se skrze něj díváme na povrch neznámé vzdálené planety nebo přímo dovnitř oka pozorovatele. Přesto byl tento nový svět důkladně prozkoumán.

Obrázek 1 - Teleskop / Tim Spooner | Experimentální prostor NoD. Experimentální prostor NoD [online]. Copyright © 2019 NoD Všechna práva vyhrazena [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: https://nod.roxy.cz/events/detail/399/teleskop-tim-spooner

Obrázek 2 Teleskop / Tim Spooner



Obrázek 3 Teleskop / Tim Spooner

Východiskem workshopu bylo použití USB mikroskopické kamery, *která se dostává na okraj, a dokonce mírně za hranici toho, co obvykle vidíme volným okem.* Během workshopu jsme experimentovali s materiály jako je vata, hliníková fólie, dřevěné špejle, kinetický písek a molitan, ze kterých pod našima rukama vznikaly různorodé objekty. Pomocí různé síly vibrací DC motorku připevněného pod stolem (určeným k prezentaci objektů) jsme si předváděli způsoby, jak objekty rozanimovat/rozžít. Naše práce byla organická a téměř nestrukturovaná. S USB mikroskopickými kamerami jsme prozkoumávali a odhalovali povrchy materiálů okolo nás a nořili jsme se hlouběji pod běžnou perspektivu vnímání rozmanitých povrchů.

Z pohledu živého zacházení s technologií mě ovlivnila také autorská inscenace *Tamura*[21] Terezy Bartůňkové a Jana Čtvrtníka, která se konceptem podobá výše zmíněným předpokladům. Audiovizuální složka stojí na projekci obrazů vznikajících v reálném čase díky pěti performerům. Ti u svých stolů snímají obraz i zvuk rozmanitých materiálů a nechávají diváka sledovat animovaný film v plátně nad nimi. Tato apokalyptická pouť diváka chvílemi obklopila, ale přesto se určitá uzavřenost performerů promítla do ztráty celkové dynamiky. Podobný princip jsem shlédla v intermediálním představení *Zvizdal* od sdružení *Berlin* (Antverpy), které proběhlo v říjnu 2017 v Praze na festivalu 4+4 dny v pohybu v Divadle Archa.

Multimediální představení Zvizdal (Černobyl – tak daleko, tak blízko) nabízí portrét stařičkého páru, který se po výbuchu černobylské elektrárny odmítl vystěhovat ze zakázané zóny a dodnes zde v naprosté izolovanosti hospodaří na svých pozemcích. Příběh samoty, chudoby, boje o živobytí, ale i odhodlanosti, lásky a naděje.

Sdružení *Berlin* z Belgie dle mého názoru smysluplně využilo instalaci modelů v performativním prostoru. Uprostřed místnosti postavili oboustranné plátno, na které promítali sestříhaný dokumentární film. Z obou stran kolem plátna posadili diváky. Pod plátno umístili na otočných kulatých stojanech tři modely stavení (ústředního prostředí celého filmu) ve třech ročních obdobích a nad nimi podélně umístili viditelně přiznanou posuvnou konstrukci s kamerou a světlem. Vedle této konstrukce stáli dva performeři a řídili hudbu a prolínání živého přenosu obrazu modelů do dokumentárního filmu na plátně. Vstupovali do děje a stávali se účinkujícími. Divák tak sledoval dílo na pomezí dokumentárního filmu, instalace a performance. Měl možnost rozšířit a měnit ohnisko pozornosti a sledovat paralelní roviny dění na scéně.

21 Alfredvedvoře. [online]. Dostupné z: http://www.alfredvedvore.cz/cs/program/tamura--tereza-bartunkova-jan-ctvrtnik--kol-?pid=630&bck=program

Modely nebyly využity jen jako ilustrativní instalace. Ve staveních byly umístěny malé obrazovky, na kterých se promítaly další záběry s hlavními postavami filmu. Vzdáleně ovládané kamery pohyblivé modely snímaly z ptačí perspektivy a nechávali diváka v nejasnosti, co zrovna na velkém plátně sleduje. Každý model tak oživili a přidali mu na věrohodnosti.

Pro živé snímání malých modelů jsem uvažovala také díky tvorbě dvojice švýcarských umělců Jojakima Cortisw a Adriana Sondereggera, kteří se věnují přetváření nejikoničtějších fotografií v miniaturní dioráma. Fotky zveřejňují opačným postupem. Dioráma vyfotí i s jeho okolím, jako nápovědou, zprávou, jak fotka vznikla.

V rovině sledování dvou paralelních světů obrazové a žité reality mě inspirovali také Jost von Harleßem a Hanke Wilsmann, tvůrci stojící za inscenací *SUPERQUADRA*, která vypráví příběh o konci architektury. Na svých stránkách ji označují za hodinovou Live-Video-Performance[22]. V tomto živém kině má divák možnost sledovat vícevrstevnatou skladbu loutkového sci-fi filmu bez jakéhokoli zastavení. Manipulace s modely, miniaturami a objekty na scéně se přiznaně a živě natáčí před očima publika a promítá v zadním části jeviště na kolážovitě rozčleněné panoramatické obrazovce. Každý filmový obraz divák sleduje v okamžiku jeho výroby a může si zvolit vlastní zdroj pozornosti a vidět, jak se atmosférický obraz v projekci inscenuje díky spolupráci mezi loutkáři, hudebníkem a programátorem stojícím za výslednou postprodukcí a střihem záběrů. Jako problematické u tohoto typu divadelního tvaru považuji především otázku komunikace s divákem. Herci se natolik soustředí na preciznost a technické provedení svých akcí, že jen stěží naváží ten jedinečný zpětnovazební kontakt/smyčku[23] (přímých i nepřímých interakcí), který se neustále vyvíjí, proměňuje a je víceméně neuchopitelný. Zůstává tedy otázkou, jak velký vliv má využití současných digitálních technologií ve scénickém prostoru na hereckou práci. A není-li takováto mediální forma a všechna živost živého snímání pro divadelní liveness[24] destruktivní. Erika Fischer Lichte říká, že: *„...užití technologie v žádném případě neruší „liveness" divadla. Naopak může diváky podnítit či dokonce vyzvat k tomu, aby reflektovali různé módy vnímání, jež umožňují či předpokládají různá média. Zapojení technologie do představení lze tedy jen stěží pokládat za kritérium, jímž lze měřit jeho prezéntnost, jeho*

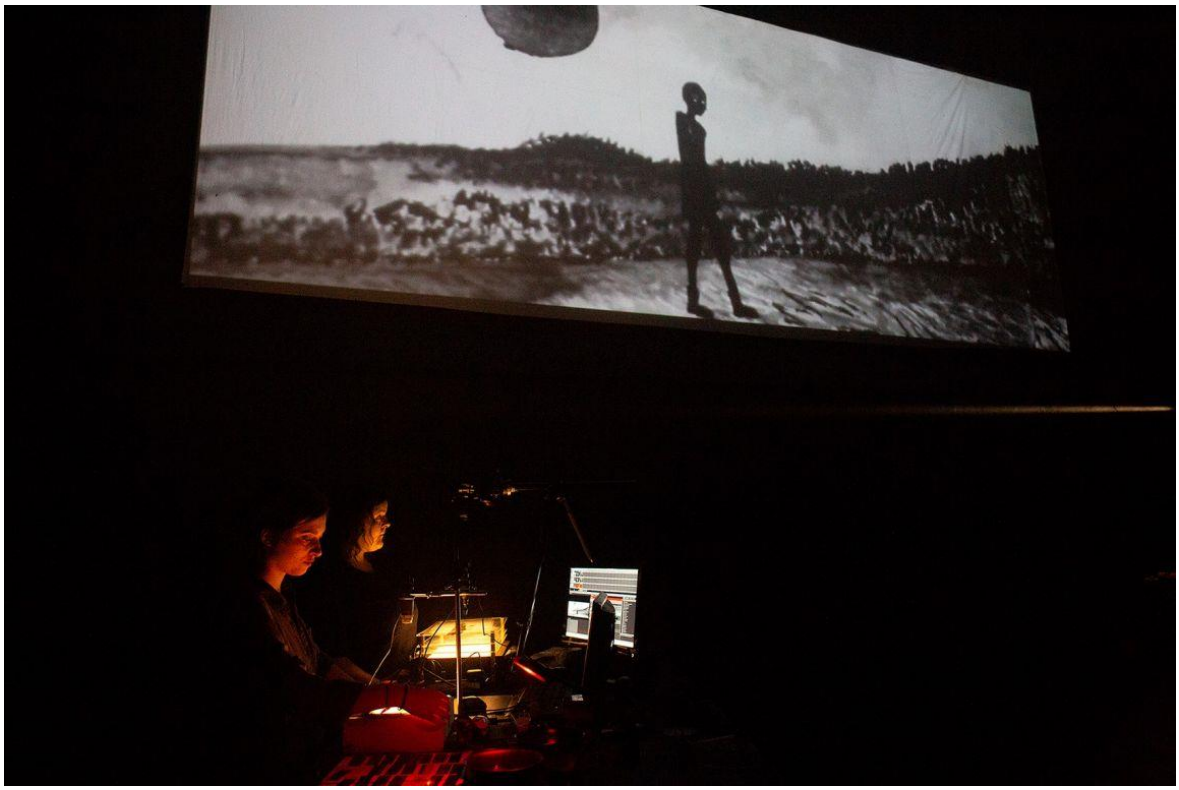
[22] Superquadra – Sønarkon. Sønarkon – Versuchsstelle für Ästhetisches [online]. Copyright © Nico Schmied [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.jostvonharlessem.de/index.php/portfolio/superquadra/

[23] tzv. zpětnovazební smyčka je pojem, kterým Erika Fischer Lichte popisuje kontakt a interakce mezi hercem a publikem
Fischer-Lichte, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011

[24] „Liveness" je podle E. Fischer-Lichte esencí představení a označuje současnou tělesnou přítomnost herců a diváků ve stejném prostoru
E. Fischer-Lichte. Vnímání a mediálnost. In. Souřadnice a kontexty divadla, c. d, s. 142

„liveness“ Neboť se netýká jeho „liveness“ jako takové, nýbrž změn perspektivy, způsobů a zvyklostí vnímání. A takové proměny lze v dějinách divadla doložit v každé době.”[25]

Arnold Aronson se v jeho eseji *„Mohou divadlo a média mluvit stejným jazykem?“*[26] zabývá tím, proč *„promítaná scenérie, zvláště pak film a video na jevišti, až na několik významných výjimek, prostě nefungují“* a říká, že mezi výjimku patří živý video vstup, při kterém se promítá video záběr současně s tím, jak je snímán. Po workshopu s Timem Spoonerem jsem tedy byla přesvědčená, že jádro inscenace nám konspirační teorie nevytvoří, ale měsíční krajina ano. Mytologická krajina. Neviděla jsem důvod, proč iluzivně vytvářet prostor měsíce, ale tvořit ho ze struktur nebo rastrů. Jako protipól k iluzi, po které Štěpán Gajdoš toužil. Objevovat Měsíc z věcí, které tak na první pohled nevypadají, v mycí houbě, ementálu nebo palačince. Využití (video) techniky jsem chápala jako nezbytné pro určité navedení divákova pohledu správným směrem. Kamerou vytvořit iluzi na jevišti, která jde úplně proti tomu, co tam divák ve skutečnosti vidí. Současně dát divákovi možnost přeostřovat mezi dvěma měřítky. Tento výtvarný přístup jsem považovala za klíčový, nejen proto, že nám dopomáhal pojmenovat, s čím chceme hrát, ale také jak. Divák tak měl možnost zapojení na takovou hru imerze přistoupit a sledovat lyrické, sugestivní momenty.



Obrázek 4 TAMURA / Tereza Bartůňková, Jan Čtvrtník & kol. [online]. Dostupné z: http://www.alfredvedvore.cz/cs/program/tamura--tereza-bartunkova-jan-ctvrtnik--kol-?pid=630&bck=index

[25] E. Fischer-Lichte. Vnímání a mediálnost. In. Souřadnice a kontexty divadla, c. d, s. 142

[26] ARONSON, Arnold. Pohled do propasti: eseje o scénografii. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. str.103, ISBN 978-80-7008-214-0.

Obrázek 5 Zvizdal | BERLIN. [online]. Copyright ©BERLIN [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: https://berlinberlin.be/nl/project/zvizdal/

Obrázek 6 Zvizdal | BERLIN. [online]. Copyright ©BERLIN [cit. 19.05.2019]. Dostupné z: https://berlinberlin.be/nl/project/zvizdal/

Obrázek 7 Zvizdal | BERLIN. [online]. Copyright ©BERLIN [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: https://berlinberlin.be/nl/project/zvizdal

Obrázek 8 Zvizdal | BERLIN. [online]. Copyright ©BERLIN [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: https://berlinberlin.be/nl/project/zvizdal/

Obrázek 9 Art Photography by Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, [online]. [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: https://www.ohnetitel.ch/

Obrázek 10 Photography by Jojakim Cortis and Adrian Sonderegger, [online]. [cit. 15.05.2019]. Dostupné https://www.ohnetitel.ch/

Obrázek 11 Superquadra – Sønarkon. Sønarkon – Versuchsstelle für Ästhetisches [online]. Copyright © Nico Schmied [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: http://www.jostvonharlessem.de/index.php/portfolio/superquadra/

Obrázek 12 Superquadra – Sønarkon. Sønarkon – Versuchsstelle für Ästhetisches [online]. Copyright © Nico Schmied [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: http://www.jostvonharlessem.de/index.php/portfolio/superquadra/

S Onřejem Menouškem jsme hledali způsob, jak zachovat prostor otevřený (proměnám) a zároveň jsme hledali průsečík mezi prostředím intimním, veřejným a mediálním. Museli jsme se naučit přemýšlet o prostoru instrumentálně. Jak vytvořit měsíční krajinu? Jak se zapsat do posvátné půdy? Zajímá nás prostor, po kterém kdokoli kde přejde, zůstávají po něm stopy? Chtěla jsem se vyvarovat řešením přímočarým nebo "na první dobrou". Navíc prašné prostředí je v divadle zakázané. Ondru Menouška lákal greenscreen a živé klíčování, nicméně jsme pro něj nenašli pádný důvod, a tedy ho nevyužili. Zajímaly nás také například poloprůsvitné materiály, které deformují realitu jako je např. tyl nebo tahokov, kterým jsou pokryty stěny sálu Divadla Disk. V jednu chvíli nás inspirovalo svým prostorovým rozvržením Mission Control Centre, řídící středisko Houston. Uvažovali jsme o průzorech v lomené víceroplošné kulise, o průřezech v projekční černé showfolii, ve kterých by byl prostor pro loutkové kukátko, o multifunkčním projekčním monolitu. Ondra také navrhl karavan podobný mobilnímu karanténnímu zařízení astronautů. Všechny tyto návrhy jsme zamítli a směřovali k minimalističtějšímu řešení využití jen několika pojízdných stolů, se kterými by herci mohli sami manipulovat a zároveň by poskytovaly zázemí pro jejich činnosti. Představovala jsem si třeba hráče na theremin obklopenéno kabely, rozmotávači kabelů a osvětlovači. Tyto stoly jsme zrecyklovali z již odderniérované inscenace *Žranice* katedry činoherního divadla*.* Zároveň Ondra Menoušek navrhl překližkové bedny, pískoviště, určené nejen pro materiál měsíčního povrchu, ale i pro další rekvizity, sloužící jako ostrůvky divácké pozornosti, přenášení fokusu.

Scénografie má dle Katie Mitchell tři hlavní úkoly: „*vyjádřit čas a místo, pomoci upoutat pozornost diváků na klíčový děj či příběh a podpořit herce při sdělování myšlenek a žánru hry.“*[27] S Ondrou Menouškem jsme si tedy stanovili vizuální rámec a jeho fungování. Mým hlavním záměrem bylo prozkoumat možné způsoby využití živého snímání ve scénickém prostoru, pochopit různé principy propojování filmového a divadelního jazyka. Hledala jsem, v jakém vztahu může být živý obraz snímaný kamerou k prostoru divadla Disk a má-li být na promítacím plátně. Obecně jsme vycházeli z prázdného prostoru divadla Disk, proto jsme se rozhodli pro projekci na holou zadní stěnu bez plátna. Chtěli jsme se vyvarovat „*velké bílé plochy za jevištěm, což je tradiční způsob využití videa v divadle*. *Prázdné bílé plátno může diváky rušit, když se na něm zrovna žádné záběry nepromítají.*“[28] Prázdný prostor jsme chtěli metaforicky kontaminovat různými materiály. Zůstat mělo na scéně něco, co nikdy nezmizí, kusy izotermické fólie, pytle moči a zvratků a rozbité kusy lodí. Právě (sáhodlouhý) seznam lidského odpadu zanechaného na Měsíci nás velmi inspiroval pro počáteční zkoušení s herci. Vyšli jsme z artefaktů a materiálů z různých dob a prostředí,

[27] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015, Str. 113. ISBN 978-80-7460-084-5.
[28]MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015, Str. 133. ISBN 978-80-7460-084-5.

které s cestou na Měsíc souvisely a ty jsme reprodukovali a vytvořili tak iluzi reálných objektů. V seznamu těchto objektů se objevila například soška Fallen Astronaut, zajíc měsíční bohyně nebo česáček na ovoce. Vycházeli jsme ze situací, kde by se tyto objekty mohly rekontextualizovat a některé ideálně proměnit na projekci v něco jiného.

Herec píše obyčejnou tužkou, kameramanka jde tento záběr natočit, zachycuje tužku ve chvíli, kdy za hercem prochází jiná herečka v modrých šatech, kamera zachytí tento výřez a tužka se na pár sekund promění v letící raketu Saturn V. (viz. obrázek)

Důležitým aspektem pro nás byla imitace měsíční chůze. Lze měsíční chůze nahradit zcela jinými prostředky? Například jí simulovat pomocí sekvenční loutkové animace? Levitujících magnetů? Nebo bude jednoho herce nadnášet 5 spoluhráčů? S těmito otázkami se před námi vynořila jedna další: Mít či nemít skafandr?

Režisér s dramaturgem trvali na tom, že skafandr potřebujeme a nejlépe jeho co nejrealističtější repliku. Líbila se jim především představa toho, jak může skafandr rozproudit divákovu imaginaci. Pro Štěpána Gajdoše značil touhu dotknout se Měsíce, stanout na něm. Zajímala ho dokonalá replika skafandru postavená v nevhodném prostředí.

Já jsem byla zase fascinovaná jeho oblékáním. Obléknutím skafandru člověk ztrácí osobnost, mění se mu identita. Astronaut vstupuje na Měsíc a stává se něčím nadlidským. Skafandr jako nové božstvo nebo karnevalový kostým? Ochranná vrstva z tkaniny ze skelných vláken *Beta* chránící před nehostinným a nebezpečným prostředí, která neumožňuje dotknout se Měsíce vlastníma rukama a vidět jeho půdu na vlastní oči. Skafandr poskytuje svému nositeli úplnou anonymitu. Neila Armstronga může hrát kdokoli, předávat si roli, objevovat se a mizet. Svojí váhou a konstrukcí proměňuje celkovou konstituci a pohyb těla. Shodli jsme se, že skafandr napomáhá k vizuálnímu vyjádření charakteristiky astronauta a slouží k určité identifikaci s rolí a podporuje herecký projev. To byly důvody, proč jsme se pro jeho realizaci rozhodli.

Výroba takové repliky byla nesmírně náročná a nákladná. Skafandr jsem musela zjednodušit natolik, aby byla jeho realizace v zadaném čase splnitelná a zároveň, aby realisticky kopíroval původní model A7L[29]. Obtížná byla především výroba polopropustného reflexního hledí přilby. Ta má totiž dva stahovatelné štíty proti infračervenému záření. Jeden průhledný a jeden potažený tenkou vrstvou zlata s nízkou propustností světla. Takového efektu jsem dosáhla vakuovým pokovením průhledné PVC polokoule ø 350mm. Nevyhnula jsem se jen vnitřnímu odrazu obličeje astronauta, který výrobci originálního skafandru odstranili interferenčním nátěrem. Vzhledem k tomu, že skafandr není přizpůsobený

[29] Skafandr typu A7L využila posádka mise Apollo 11

k přemíře pohybu, nemohli si astronauti ani kleknout a všechny vzorky z Měsíce tak museli sbírat komplikovaně pomocí rozmanitých nástrojů. To jsme vzali do hry jako cestu.

S Ondrou Menouškem jsme vybrali množství věcí, které nám přišlo pro divadelní improvizace nejvhodnější. Mezi ně patřilo:12 párů bot, televizní kamery, filmové časopisy, 96 pytlů moči, výkalů a zvratků, fotoaparáty a příslušenství Hasselbad, několik improvizovaných oštěpů, různá kladiva, kleště, hrábě a lopaty, batohy, izotermické deky, ručníky, použité vlhčené ubrousky, soupravy osobní hygieny, prázdné obaly od potravin, fotografie rodiny Charlese Duka, sokolí pírko, soška Padlý astronaut, odznak mise Apollo 1, stříbrný špendlík, medaile ctící sovětské kosmonauty Vladimíra Komarova a Jurije Gagarina, zlatá olivová ratolest, 2 dolarové bankovky, 4 zrcadla. Tyto předměty jsme obohatili (i ochudili) o mnoho dalších vycházejících z výchozích textových materiálů a ty jsme (různě obměněné nebo upravené) připravili pro zkoušení s herci.

Návrhy kostýmů jsme s Ondřejem Menouškem během zkoušení upravovali především díky proměně charakterů postav, zůstali jsme ale u základního barevného módu inspirovaného barvami americké vlajky. *„Oddálení rozhodnutí o kostýmech umožní návrháři sledovat bedlivě postavu každého herce a rozmyslet si, jak nejlépe je obléci s ohledem na střih a barvu.“*[30]

[30] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015, Str. 121. ISBN 978-80-7460-084-5.

7 Kompozice podstatných detailů Aneb zkoušení

7.1 O tajemství a zmatení

Toto období považuji jednoznačně za nejproblematičtější. Štěpán Gajdoš rozhodl, že hercům téma inscenace budeme dlouhou dobu tajit. Takovým tajemstvím chtěl předestřít určitou magickou atmosféru a zároveň se vyhnout tomu, že neustále se proměňující téma herce zmate. Ti se první základní informace o připravované inscenaci dozvěděli rafinovaným způsobem až na konci prosince, během noční mise, kterou jsme pro ně připravili. Popis této komplikované akce je prakticky nemožný, proto se ho raději zdržím. Rozhodnutí nepředat hercům naši vizi zpětně hodnotím jako největší chybu, která nás pronásledovala celý proces a které jsme se bohužel nedokázali zbavit.

V únoru jsme začali zkoušet. Na první zkoušce proběhlo asi hodinové řízené meditativní cvičení za účelem vcítění se do role astronauta ve vesmíru. Zážitek poté herci zapsali, zakreslili, a nakonec veřejně odprezentovali. Všechny materiály z tohoto cvičení jsem si zapsala. Mrzelo mě, že jsme se k nim později nevrátili, neboť jsem je považovala (a považuji) za výborný materiál, ze kterého šlo čerpat.

Nastala chvíle, kdy jsme hercům měli předat náš koncept, místo toho proběhla zbytek týdne improvizační cvičení s Terezou Volánkovou[31] (na základě domluvy Š.Gajdoše a P. Tejnorové). Část zkoušky původně vyhraněná pro rozehřátí a nastartování herců nastavila určité činoherní uvažování. Herci improvizovali situace plné stereotypních situací vycházejících z obecné znalosti žánrových sci-fi filmů. Katie Mitchell píše, že s improvizacemi je dobré začít až po vypracování životopisů a vztahů postav a že: *„nejlepší je dělat improvizace o spouštěcí události“.*[32] Dále píše, že nejlepším způsobem, jak režírovat improvizaci, je dobře ji strukturovat a dávat hercům dostatek pokynů. Takto připravená improvizovaná cvičení jsme bohužel neměli ani na další týdny zkoušení, a to bylo velká chyba. Herci měli dostávat připravené instrukce pro úvodní improvizace, které jsme s nimi chtěli dělat a kdy se měly do hereckých cvičení zařadit *„klíčové prvky procesu (bezprostřední okolnosti, události, záměry, místo a čas.“*[33]

Způsob práce, který jsme si (mysleli, že jsme) zvolili, neodpovídal tomu, co se na zkouškách dělo. Zoufale jsme s Ondrou Menouškem zkoušky sledovali a nevěděli, co s tím. Když jsme po několika dnech přinesli předměty, které jsme považovali za zajímavý materiál k hledání jevištních obrazů, byly téměř ihned odloženy stranou zcela nevyužity. Naše

[31] členka souboru 11:55
[32] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. Str. 226, ISBN 978-80-7460-084-5.
[33] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015, Str. 226. ISBN 978-80-7460-084-5.

spolupráce se proměnila. Nebyli jsme součástí tvorby podrobného plánování zkoušení. Hercům jsme řekli, že chceme pracovat s kamerou a promítat na zadní stěnu divadla věci, které budou ve velké projekci vypadat jako něco jiného a že budeme používat pojízdné stoly. To se bohužel ani nezkusilo, protože první dva tři týdny se kamera nevzala do ruky. A já práci s kamerou považovala za výchozí experimentální bod zkoušení, nastavení jazyka, podobně, jako když jsme experimentovali s papírem na workshopu J. Adámka a K. Täubelové. A když jsem začala tyto pokusy zkoušet sama, přišlo mi to líto, že herci přijdou o to zábavné. Nechtěla jsem nakládat s herci jako s loutkami, kterými inscenační tým manipuluje. Chtěla jsem, aby na vznik inscenaci nahlíželi jako spolutvůrci, kteří společně s námi hledají (nejen) svou jevištní existenci.

Štěpán Gajdoš s Ludvíkem Pízou připravovali týdenní plán, jakým způsobem budou uvolňovat informace a jak budou zkoušky probíhat. Na těch postupně pouštěli inspirační filmy, videa a záznamy. Nevěděla jsem, proč jsme si s herci nesedli a neřekli jim, na čem jsme od října pracovali, čím jsme si prošli, k čemu jsme dospěli a co s nimi chceme dělat. To bohužel vůbec neproběhlo. Štěpán Gajdoš často říkal, že herce nechce zahltit, a tak dostávali jen střípečky informací. Čekal, až přijde impuls od herců, kdy jim po doušcích předá další informaci k dispozici. Byla to šifra. Režisér zapomínal, že *„herci se dokáží vypořádat s více informacemi, než si dokážete představit.“*[34] Neustále jsme naráželi na společný pocit všech herců, že máme něco vymyšleného a neříkáme jim to.

Osobně jsem v tu chvíli nevěděla, jaká je moje pozice v týmu, jaké informace můžu hercům předat a jestli můžu do procesu zkoušení vůbec nějak zasahovat. Nevěděla jsem, jestli jim můžu přinést jednu knížku nebo nemůžu a kdy je na to ten správný čas. Herci tak postupně zjišťovali informace o letech do vesmíru a programu Apollo. Štěpán udělal skupinu na Facebooku, kde hercům sdílel příspěvky ke shlédnutí. První příspěvek byl odkaz na film *Gravitace*. Nerozuměla jsem tomu. Proč zrovna tento film? Ze všech věcí, které jsme nastřádali. Jsem přesvědčená, že bojovka, kterou jsme hercům připravili, spustila toto domino. Kdyby herci znali téma před začátkem zkoušení, mohli věnovat svůj čas tomu, že si pustí film *Interstellar*, *Gravitace* nebo si přečtou *Wikipedii* a věřím, že by se na ně informace začaly lepit a mohli by na začátku zkoušení přinést i jinou myšlenkovou rovinu.

Zpětně hodnotím, že jsme na zkoušení nebyli dostatečně připravení. Zkoušky se každým dnem proměňovaly a věci, které jsem předpokládala, že budeme s herci dělat se pořád nedělaly. Konfrontovala jsem režijně-dramaturgické duo s prosbou potkávat se po proběhlých zkouškách a ty vyhodnocovat a promýšlet další strategii. Psát bodový scénář a podrobně plánovat zkoušení. Chvíli se nám to dařilo, ale postupem času jsme s Ondrou Menouškem měli stále více práce se scénografií a vzhledem k tomu, že jsme byli na všech

[34] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015, Str. 108. ISBN 978-80-7460-084-5.

zkouškách, nemohli jsme si dovolit být přítomni i na dalších poradách. Začali jsme tedy reagovat během zkoušení. Společně jsme debatovali a dotýkali se výchozích témat, které jsme chtěli akcentovat. Inspirovali jsme se pohledy a názory herců, i když někteří z nich zaujali k cestě na Měsíc velmi negativní přístup.

Přesun zkoušení z ateliéru do divadla nám bezpochyby pomohl, především z hlediska využití projekce, se kterou jsme mohli začít pracovat jako se stejně rovnou divadelní složkou.

7.2 O živém snímání

Chtěli jsme využít video k vytváření živých obrazů a k tomu jsme potřebovali najít způsoby, jak ho do inscenace zakomponovat. Katie Mitchell říká, že: *„video má stručně řečeno dvě základní funkce: Podporuje scénografický návrh tím, že sděluje svět a myšlenky hry. A hraje jako živý účastník představení s téměř stejným statutem jako herec.“*[35]
Když Mitchell v roce 2007 režírovala inscenaci *Vlny (*adaptaci románu Virginie Woolfové), využila velké černé projekční plochy, na kterou se promítaly živě snímané obrazy tvořené herci. „*Vypadalo to, jako byste sledovali natáčení filmu ve studiu zároveň s konečnými střihy.“*[36] Co se týká technické náročnosti, museli jsme si víceméně vystačit s vybavením divadla Disk, neboť vhodné zařízení (kamery, media server nebo netradiční povrchy pro promítání – např. černá showfolie) pro živé snímání bylo mimo náš rozpočet.

Rozhodli jsme se pro jednu kameru na scéně. Dlouho a pečlivě jsme zvažovali, kdo z týmu by kameru mohl ovládat. Cit pro úhel a kompozici záběrů se projevil u Lenky Nahodilové. Automaticky se nám naskytla otázka týkající se kamery na scéně. Je-li Lenka kameramanka, je to její postava? Kdo je a co zastupuje? Vidíme záběry “jejíma očima”? Měla by být sledována podobně jako ostatní herci? Měla by mít kameru neustále u sebe a bez přestání točit a dává postava kameramanky dramaturgický smysl v kontextu ostatních postav? Kamera neměla být používána jako pohled herečky nebo jednoduché zvětšení, měla vytvářet alternativní pohled a značit určité sepjetí s tématem manipulace. Projekce záběrů měla probíhat pomocí živého střihu na zadní stěně divadla v přiznané přítomnosti kameramanky. S Ondřejem Menouškem jsme nastavili určitý styl a přístup s jakým může herečka s kamerou zacházet. Jejím úkolem bylo natáčet věci, které v projekci vypadají jako něco jiného. Chtěli jsme, aby ji publikum mohlo neustále sledovat natáčet. Když se na scéně promítají filmy nebo třeba jenom diapozitivy, dostávají se často i do přímého konfliktu tělesná realita, realita obrazu a symbolická realita.[37] Tento konflikt nebo určitý rozkol považuji za velmi napínavý možná i díky tomu, že projekce není nic jiného, než odraz světla a stínu na povrchu.

Použití kamery na jevišti bylo velmi složité z hlediska jejího precizního ovládání, především při rychlých změnách a pohybu. Podobně jako zmiňuje Mitchell, jsem také byla překvapená, „*kolik času trvalo vytvoření jednoho obrazu, a někdy trvalo dvě hodiny, než se podařil jeden záběr.“*[38] Herci se museli naučit fixovat pozice mezi kamerou a snímaným

[35] ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. Str. 131, ISBN 978-80-7008-214-0
[36] tamtéž
[37] ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. Str. 108, ISBN 978-80-7008-214-0.
[38] ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. Str. 132, ISBN 978-80-7008-214-0.

objektem a také přesné umístění světel. Světlo pro nás bylo velmi podstatné. *„Každý záběr (…) musel být zvlášť osvícen a nastavení kamery muselo být mezi jednotlivými záběry upraveno.“*[39] Proto jsme se snažili domluvit se s divadlem na dřívějších světelných zkouškách (běžně se totiž v svítí až v generálkovém týdnu). Neuspěli jsme a domluvené svícené neproběhly. Zkoušeli jsme tedy s dvojicí divadelních reflektorů PAR, asi deseti lampičkami a pracovním osvětlením jeviště. Hrát s kamerou a projekcí v pracovním osvětlení ale bylo dost problematické. Na projekci se jsme se nedokázali soustředit, nebyla tak výrazná jako při představení a nestala se z ní brána do hry. Všechno ostatní nasvícení bylo projekci podmíněné. Museli jsme volit nižší intenzity, ale byli vidět jak herci, tak projekce.

Technika v divadle bývá problematická a nespolehlivá. Dávali jsme si pozor především na propojení kamery snímající realitu na scéně skrze přenosový kabel s projekční technikou. Věděli jsme, že například v *Bílém tesákovi* Divadla Drak, inscenaci využívající principu živého snímání, používají kamery minimálně tři, protože se jejich baterka rychle vybíjí a konektor opotřebovává. Během zkoušek bylo tedy nezbytně nutné počítat s technickými potížemi tak, aby na ně herci mohli kreativně reagovat.

Rozhodli jsme se pro kameru *HDV SONY Z1*, která splňovala naše základní požadavky. Byla schopná zaostřit objekt z blízkosti deseti centimetrů a její baterka spolehlivě vydržela hodinové představení. Pomocí S-Video kabelu a videomixu na scéně jsme ji propojili přímo s projektorem v sále a vyhnuli se tak nepříjemnému zpoždění obrazu. Pracovali jsme také s korekcí barevnosti obrazu a přepínáním z barevného módu do černobílého nebo s předsádkou, která snímaný obraz lehce deformovala.

Zvažovali jsme i kameru ruční, menší, praktičtější, ale nakonec jsme se rozhodli rozehrát limity, které nabízela kamera *HDV SONY Z1,* těmi byla jistá těžkopádnost a neobratnost. Základním přístup, který jsme nastavili, říkal, že kamera přináší vždy jinou informaci, než obraz na scéně. Např.: Na scéně vidí divák stát u kovového stolu na kolečkách manželku astronauta, zatímco projekce tvoří iluzi zcela jiného prostředí – domácnosti, kuchyňského stolu s ubrusem. Manželka divákům vypráví, jak vaří palačinky pro svého muže, zatímco kamera subtilně zabírá, jak nervózně v ruce žmoulá kus ubrousku nebo zbrkle kvedlá mléko. Malé detaily, ze kterých divák čte nervozitu. Když Edita hrála na kameru, její herectví se proměnilo, ale přestože hrála zprostředkovaně, nebyla to pro její herectví úleva, spíše naopak. Protože dvojení obrazu Edity nefungovalo, zvolili jsme nakonec variantu, kdy Edita hrála pro diváky a kamera zabírala detaily, a tak mezi záběry probíhal dialog.

Snažili jsme se zpodobnit měsíční krajinu v prostoru divadla a dosáhnou toho různými cestami. Využívali jsme věci, které projekci měsíčního povrchu narušují. Například

[39] 132

když byla na stole vysypaná mouka a v projekci vypadala jako měsíční povrch, ruce přiznaně vlezly do záběru a polévkovou naběračkou vytvořily kráter. V takovém kontrastu jsem viděla vtip. Čím více bylo takové zacházení divadelní a neiluzivní, tím více z toho vyskakoval krásný obraz iluze. Iluze, která dávala na odiv svou konstruovanost a dávala na odiv, že její obrazy jsou reprezentacemi (v protikladu k filmu, který *„se snaží zakrýt všechny stopy své konstruovanosti“*[40] a kdy *„nesmí být zřejmé, že obraz, který sledujeme byl uměle vytvořen.“*

Stavěli jsme iluzi a v průběhu času ji nestále narušovali divadelními prostředky. Vzniklý obraz astronauta na Měsíci se rozpadal zpět na jeho fragmenty, stůl s moukou, techniku, světla. Nejzajímavější bylo nečekané nakládání s jednoduchými prostředky. Ve hře byl i chumel technických pomocníků kameramanky. Zvažovali jsme, jestli jim má divák vidět do tváře, nebo jestli můžou být k hledišti zády. Nakonec jsme uznali, že nám stačí vidět chumel herců jako takový, nehledě na jejich orientaci. Týmová spolupráce lidí okolo kamery byla hodně závislá na zakonzervování obrazů, které se jim povedly. Lenka musela pracovat s vědomou kompozicí, bez které obraz nevznikl. Mohla zabrat cokoli a ze všeho se mohl stát vesmír. Všechno vibruje, potkává se v jednotě a konfliktu. Ukazovala něco, co divák vidí na scéně, ale v jiném světle.

Například ve scéně synchronní tvorby šlépěje do měsíčního prachu zabírala kamera domorodou bosou nohy Indiánky nad vysypanou moukou, zatímco na jevišti dělal astronaut první krok sestoupením ze štaflí. Vtip měl být v tom, že dělají současně pohyb, u kterého divák usleduje, že k němu mají radikálně odlišné důvody. Indiánka dělá šlépěj, protože se z nějakého důvodu octne v rituální situaci a náhodou se její došlápnutí setká s astronautovým. V tom měla být ta síla, kterou jsme ale nepředvedli. Herečka ke šlápotě přistupovala spíše technicky a její akci nepředcházela jiná, která měla toto došlápnutí za následek.

[40] MANOVICH, Lev. *Jazyk nových médií*. Přeložil Václav JANOŠČÍK. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. Studia nových médií. str. 321, ISBN 978-80-246-2961-2.

7.3 O zvuku

Hudební složku inscenace zpracovala pražsko-liberecká skupina, duo Kora et le Mechanix tvořená hudebními experimentátory Michalem Kořánem a Filipem Homolou. K tomuto uskupení nás navedlo jejich album *300 měsíců* z roku 2012 a současně soundtrack k inscenaci Naivního divadla Liberec *Jsou místa oblíbená tmou, kde nikdy a nic na ostrovech se skrývá odlehlých.*

Společným jmenovatelem všech audio záznamů z cest na Měsíc je šum. Člověk musí vynaložit určité úsilí, aby sdělením porozuměl. Ale jak takový šum vytvořit bez toho, aniž by ho jen pustil z reprobeden? Po čtrnáctidenním experimentálním zvukovém workshopu v zimním semestru 2018 s Tomášem Procházkou a Michalem Cábem jsme podlehli (nejen) šumu obousměrných rádiových vysílaček. Ty se staly jádrem komunikace mezi třemi astronauty. Pracovali jsme s charaktery různých prostředníků – vysílaček, rádií, portů i mikrofonů. Do vysílaček museli herci mluvit opravdu velmi precizně.

Když jsme začali pracovat s hudbou z reproduktorů, zploštily se situace jednou scénickou emocí. Taková atmosféra velmi oslabila důraz na komunikaci s vysílačkami. Uvažovali jsme, že by scénická hudba vycházela přímo ze scény (např. z přenosného reproduktoru) a byla tak na stejné úrovni jako zvuky vysílaček, ale nakonec jsme se rozhodli pro kompromis: méně scénické hudby znějící z hlavní zvukové soupravy divadla. Nejvíce jsme využili nemelodický ambient a pracovali jsme s rozložením zvuku v prostoru.

7.4 O hereckém bytí na scéně

Začali jsme řešit, jestli každý herec buduje svou specifickou postavu. Proto jsme měli umět zformulovat cíl a zájem, co hraje, aby si každý našel svoje místo, aby věděl v jakých intencích co dělá. *„Rozpoznávání faktorů, které určují chování a činy postav, by mělo zůstat ohniskem"*[41] práce režiséra. Čeho chce dosáhnout svým projevem prezident Kennedy? Co je jeho cílem? Jak hrát, ne vykonávat texty? A je východiskem tradiční psychologické herectví?

Štěpán Gajdoš se s herci individuálně scházel a na tomto zacílení pracoval, přesto pravděpodobně dostávali zbytečně málo informací. Myslím si, že bylo důležité se s herci sejít a otevřít s nimi nejistoty. Přiznat všechny problémy a vzít je do hry, být spolu, tvořit jako jeden tým a nebát se nabídnout něco, co může být úplně mimo. Rozbít napjatou atmosféru. Nevěděli jsme, jak to udělat. Režisér si chystal to, co hercům řekne, jak to řekne, jak bude konkrétní, ale jeho opatrnost nás vlastně blokovala. To, jak režisér do zkoušení zasahuje, zastavuje ho a dává připomínky apod. považuji za nesmírně sofistikovanou činnost a vím, že na to neexistuje žádná příručka. Byl to tedy boj. Impulsů a nápadů k situacím se nám od herců na zkouškách téměř nedostávalo. Vím, že nejsou stroje na nápady, ale velmi často poradí, pomůžou najít přesné zformulování zacílení jejich postavy. Způsobené to bylo asi tím, že neměli dostatek prostoru pro vznik náhody.

Bylo málo chvil, kdy se stalo, že se něco začalo dít samo od sebe. Zároveň také neměli všichni roli. Takovou věc jsem nespatřovala jako problém. Jejich přítomné bytí na jevišti jsem považovala za dostatečně důležité, vlastně zásadní. S odstupem vidím, že jsem v této inscenaci uvažovala o herectví spíše upozaděném v obrazech, které jsem vnímala jako dominantnější. Zajímaly mě více nedramatické nebo postdramatické postupy v komunikaci s divákem. Měla jsem dojem, že herci rozžívání předmětů a scénografie za atraktivní příliš nepovažují. Byli mentálně nastavení na to, že čekali na povel. V něčem své snažení vzdali, měli pocit, že nejde o jejich autorský herecký improvizační vklad, ale že zkouší kompozici, do které vidíme jen my. Zabalili to.

Bohužel se tím celé zkoušení zablokovalo a my jsme s vypětím všech sil hledali cesty, jak ho odblokovat a otevřít svobodné improvizaci. Bylo třeba jim opakovaně připomínat v jakých se nacházejí situacích, než je jen technicky instruovat. Zkoušet, ne aranžovat. Neustále jsme naráželi na to, co znamená, když herec postavu „nehraje", ale přesto na jevišti existuje a nějak se chová. A jedná tedy potom autenticky za sebe? Předpokládala jsem, že ne, pokud stylizoval vlastní chování. A jak se liší lidské jednání od

[41] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. Str. 24, ISBN 978-80-7460-084-5.

jednání hereckého a kde začínají a kde končí hranice mezi herectvím, performerstvím a animátorstvím? Střetli jsme se tedy se současným trendem neinterpretačního herectví?

Vyzněním určitých situací jsme přirozeně dospěli k tomu, že se bez hereckých postav neobejdeme. Magie, které měly vzniknou ve chvíli, kdy se tvořil obraz, ta iluze, byla vykoupená velkým úsilím z herecké strany. Jejich jevištní přítomnost, energie a napětí byla konstitutivní. Jsem tady a dělám všechno vědomě. Bytostné bytí. Aktivní a zainteresované. Každá věc, kterou herec udělal, musela být vědomá. Bylo třeba hrát pro diváka a znát své jevištní motivace.

Pracovali jsme s komixovou fragmentární strukturou a střihem. Vytvářeli jsme rychlé sekvence a obrazy, které jsme rozmíchávali a měnily jejich stavbu a složení. Nešlo nám o obrazy o velké slavné úspěšné a dokonalé Americe, ale o to, že proti vesmírnému času je lidská existence směšná. Proto, aby nám na jevišti vesmírný čas vznikl, jsme potřebovali fragmenty. Portréty na šachovnici. Potřebovali jsme herecké postavy a jejich stylizovaný pohyb. Stylizaci jako zkratku postavy, ne karikaturu.

Pracovali jsme také s vtipem klišé. Jeden z výstupů, který zkoušel Štěpán Gajdoš, byl opakovaně ten s manželkou astronauta Mika Colllinse v podání Edity Valáškové. Manželka astronauta dělá doma palačinky, a doufá, že se ukáže, jaký je její muž hrdina. Režisér se snažil, aby Edita Valášková zahrála relaci o tom, jak manželka astronauta před celým národem předstírá, že je strašně šťastná, že je její manžel v kosmu, zatímco divák vidí, že je to zhroucená žena, která možná zůstane sama a možná se toho strašně bojí. Se slzami na krajíčku neví, co s jejím mužem bude. A divák takovou věc viděl během jejího vaření.

Prezident Kennedy má projev a počítá jen hlasy, které dostane. Má naučenou sadu stylizovaných gest, jak projev pronést. Dr. Wernher von Braun, významný německý konstruktér raket a nacista, nastiňuje divákovi cestu na Měsíc z jiného kontextu, zatímco si na Zemi maniakálně kreslí vzorečky a propracovává další vynálezy a technologický vývoj. Řídící středisko Houston, demiurg, který propagandistickou přetahovanou inscenuje a tvoří můstek mezi vesmírem a Zemí, je přemostěním. Indiánka ve svém privátním světe, ve své rezervaci, se zvláštní předtuchou, že je ve vesmíru někde něco špatně. Ve chvíli, kdy vědecké argumenty ztrácí smysl, přichází jako báseň odjinud, zpochybňuje technologickou civilizaci a odkazuje k bezčasému jádru lidské kosmičnosti. Pochopili jsme, že pokud z klišé vystoupí, může být situace silnější, než když bude na scéně vážně chodit a představovat přírodní národ.

Myslím si, že ve chvíli zkoušení výstupu je důležité, aby každý věděl, kde a proč je, proto, aby mohl nabízet impulzy. Štěpán Gajdoš ale výstupy opakovaně zkoušel vyseknuté z celku, a to mělo za následek proměnu z krkolomně uspořádané chaotické struktury do sólových výstupů/monologů.

Jedno z vnitřních témat inscenace bylo takové, že věci běží současně v mnoha vrstvách. Když se nám stalo, že se jednotlivé vrstvy poskládaly za sebe jako výstupy, nutné rozprostření se ztratilo a celkový tvar nefungoval. Cíl ale byl organizovaná struktura na jevišti!

Herci měli pocit, že režisér má v hlavě plán, aranžmá, které ale neexistovalo. A díky monologům, které se měli naučit, zase nemohli volně improvizovat. Místo toho, aby se dělo něco, co k monologu dospěje, udělal se vždy jen ten monolog a ostatních devět lidí na scéně jen stálo. Jenomže když se takový sólový výstup izoloval od celé situace, nefungoval. Proč tedy monology spíše nerozkouskovat a naporcovat? Šlo o vazby mezi jednotlivými vrstvami, kterým neslušely ostré začátky a ostré konce. V tom byl ten vtip. Bylo nelogické, že aktivistka vystoupila na forbínu a promlouvala k veřejnosti svůj monolog, když místo toho mohla například úryvky textu psát na psacím stroji, zatímco by je kamera zabírala. V tomto směru trošku pomohlo, když si herci připravili kartičky s úryvky z monologů a ty se snažili během zkoušení náhodně vytahovat a vyslovovat.

Přitom možností, jak řešit přítomnost všech herců na scéně, bylo mnoho. Někdo mohl například vesele svačit, zatímco vedle něj se děl neuchopitelný vesmír. Museli jsme nastavit pole hry a to bylo ve střetu prvků. Situace narážející na sebe, z kterých vzniká vtip, energie a magie celé inscenace. Střet. Mozaika. Překážení si. Mraveniště. Živý obraz. Jevištní přítomnost. Větší zkratka.

Americký divadelní teatrolog a historik Arnold Aronson v knize *Looking into the Abyss (Pohled do propasti)* říká, že: *„Jednou z definic postmoderní výpravy je tedy juxtapozice, protipostavení zjevně nesouladných prvků uvnitř jednotícího jevištního rámu, jehož cílem je vytvořit v divákově mysli referenční síť, sahající za bezprostředně viditelný svět hry.“*[42] Je asi banální zmiňovat, že scénografii jsme s Ondrou Menouškem oba považovali za nedílnou součást divadelní inscenace, stejně důležitou jako řeč nebo hudbu.

S Ondrou Menouškem jsme přinesli hromadu předmětů. Vycházeli jsme ze seznamu odpadu, který zůstal na Měsíci. Během počátečních improvizací v ateliéru s nimi herci občas zkoušeli, ale postupem času pro ně na zkouškách nebylo místo. Přesto jsme je s Ondrou pokaždé rozložili na velký stůl a nechali po celou dobu zkoušek k dispozici. V prostoru DISKu jsme je několikrát poschovávali a přesvědčovali režiséra, aby dal hercům zadání během klasické zkoušky předměty objevovat. Doufali jsme, že by takovým úkolem mohla vzniknout jiskřička nebo zárodek pro vznik náhody, střet postav a jejich improvizaci.

Nebyli jsme schopní to tam dostat. Cesta nosit více a více věcí nás tedy vůbec neinspirovala. Došli jsme do chvíle, kdy se něco muselo nevyhnutelně změnit pro to, abychom se ubírali směrem, který jsme potřebovali. A my potřebovali dostat do rukou

[42] ARONSON, Arnold. Pohled do propasti: eseje o scénografii. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. Str. 31 ISBN 978-80-7008-214-0.

nějakou kompetenci. Komunikace s herci moc nefungovala, ale ujasnili jsme si alespoň, že já s Ondrou Menouškem máme pravomoc dávat hercům rekvizity, které mohou používat. Herci si totiž nebyli jistí, jestli je můžou používat a hrát s nimi. A Štěpán Gajdoš neměl kapacitu, vzhledem ke všemu, co řešil, dávat impulsy ještě v tomto směru. Potřeboval ladit akce jako na pomyslném ekvalizéru. Nešlo přitom o to, aby se děly akce, které na sebe strhávají pozornost, ale o jejich paralelní provázanost a jiný čas. O naplnění bezbřehostí a všeho mírou.

Tato mozaika musela být precizní. Když jedno sklíčko nebylo na svém místě, nefungovala. Všechny věci dohromady se navzájem musely ovlivňovat. Postavení v prostoru. Pozice a vytváření si teritoria na Zemi. Postavy žijící v základním vztahování se ke světu. Ve chvíli, kdy se začaly smývat časové a prostorové roviny, jako by k sobě začali všichni na scéně patřit, začali se slévat do sebe.

Chvílemi jsme měla pocit, že osciluji mezi smířeností, že už inscenace ani lepší nebude. Přesto jsem se snažila proces ovlivnit tak, jak jsem jen mohla. Jak ale udržet výtvarný charakter představení? Kamera byla během zkoušek bohužel dost nevyužitá. Neustále jsme říkali, jak je důležité se sejít jen s Lenkou Nahodilovou, kameramankou, a rozehrát živé snímání. Doufala jsem, že by obrazy celou věc vytvořily a režisér by si z nich mohl vybírat, protože on nevidí věci, který vidíme my. Věřím, že existuje spoustu režisérů, kteří si nedokážou vizuální věci představit do té doby, dokud je neuvidí. Situace na sebe musely narážet a neustále na sebe reagovat. Nešlo postavit základ a poté ho naplnit životem.

Šlo nám o to, aby vše, co dělá herec na scéně, spělo k tomu, že se divák může na deset sekund propadnout tomu, že opravdu sleduje planetu svrchu, zatímco se z textu stává poezie a nelze to říkat, jako když si člověk čte Respekt. Bylo tak důležité seskládávat akce dohromady. Divák by měl mít možnost si automaticky vybírat, na koho svou pozornost přenese. Bylo důležité, že všechny akce měly svůj čas. I sestup se schodů má svůj čas. Nic na jevišti není jenom tak. Všechno je tam vidět, všechno je důležité.

Počítat jsme také museli s tím, že nemůžeme spoléhat na to, že publikum bude znát rok přistání na Měsíci nebo jména posádky Apolla 11. Podstatné tedy bylo pojmenovávání (nejlépe hravými výrazovými prostředky) každého objektu nebo postavy, která do prostoru vstoupí. Zajímalo nás, jak jevištně pracovat s textem a zachovat jeho charakter. Hledali jsme způsob, jak nechat zaznít text v kombinaci s akcí a udržet určité tempo a důsledně dbát na, že situace musí mít konce. Například v první scéně, kde herečka Lenka Nahodilová skáče zavěšená ze stropu na bungee workout gumě. Jde o čistou choreografii bez přidaných významů a psychologií, věčná univerzální potřeba člověka vzlétnout. Ve chvíli jejích největších skoků se ozývají zvuky vazbení vysílaček z malé tmavé krabičky. Rušivý zvuk vysílaček provází diváka celým představením. Divák tak má možnost se

s krabičkou/černou skříňkou spojit a porozumět, že je to prostředek spojení. A ta hraje dál. Divák musí mít čas postřehnout a usledovat, kdy během komponování a narušování konstelací zmizela, kdy se přesunula, kdo ji kdy vezme do ruky. Stejně tak, když se začne natáčet palačinka – z percepčního hlediska musí divák postřehnout, že se jedná o opravdovou palačinku ještě před tím, než se začne natáčet.

Hráli jsme si s architekturou prostoru a představou, že centrem na jevišti jsou dva nebo tři astronauti. Astronauti, kteří jsou přítomni jiným druhem účasti. S velkou vážností zastupují vesmírný, mystický permanentní čas. Jako nedramatická performance existování – kdesi se cosi, co nikdy nemůžeme pochopit a uchopit, děje. Šlo o bytostný fyzický pocit izolace od světa, sami uprostřed vesmíru, tak malí v nekonečném prostoru. Bylo důležité v hercích tuto fascinaci tématem probudit, aby porozuměli, proč je pro nás bezpodmínečně nutné, aby tato trojice mužů, kteří toho o sobě moc neřeknou, byla celou dobu v prostoru, jako součást každé scény. I kvůli zvuku. Všechny momenty, kdy tvoří vesmírnou hudbu, jsou přiznané. Divák může usledovat, že příchod astronautů doprovází vysílačkové vazbení.

Vstup do projekce byl problematický. Když se začal prostor zaplňovat dalšími postavami, astronautská buňka musela dál plout prostorem se svým privátním přístupem k celé věci. Herci sami hledali, v jaké vzdálenosti od sebe jsou spokojení. Hledali, v jakých směrech a kdy spolu v prostoru souzní. Jako když hledá proutkař vodu. Jeden astronaut se přiblíží, druhý se oddálí, reagují na sebe. Šlo o určitý situační a herní princip, který má pravidla. Jakmile si stoupli někam vedle, okamžitě zrušili obrazivost a poetiku. Museli to utáhnout v té nekomfortní zóně, bez berliček, bez pomoci. Nemohli si sednout na zem, ale museli to ustát v mírných konstelacích a uvědomovat si prostor v zádech, prostor nad sebou, prostor okolo. Pořád o ně šlo, každou chvíli, nemohli tedy být odklizení někde stranou. Byli vypuštění do kosmu. Pro herce to nebylo lehké ustát. Jen být a uvědomovat si svou přítomnost. Na jedné zkoušce dostali od Štěpána Gajdoše sluchátka a ta jim pomohla udržet to správné tempo, plout v prostoru a neustále vytvářet jednu časovou rovinu ke všemu ostatnímu. Jakmile se jeden herec v prostoru oddělil a ostatní dva herci ustoupili a přestali vytvářet různě se přelévající trojici, všechno ostatní působilo dutě. Stačilo, že si stoupli, nebo se ukotvili po stranách divadla a hned začali tvořit pomyslné zákulisí. Museli fungovat jako buňka nebo zvláštní konstelace v prostoru se společným rytmem, proto, aby se divák mohl cítit vtažen. Situace na Měsíci je specifická svou náladou a napětím.

Neustále jsem toužila, aby se herci také mohli stát alespoň na chvíli diváky a sledovat vznikající obrazy, aby změnou perspektivy pochopili, že z něčeho na jevišti zdánlivě jednoduchého a obyčejného může vzniknout pro diváka dechberoucí a napínavá esence.

Bylo potřeba předat hercům jejich motivace zřetelněji. Museli si je zapamatovat a uchovat živé. Poté situace postavit do konce, rozžít, vyčistit a naplnit. Každá postava po sobě zanechala stopu v čase a prostoru. Každá postava měla vnášet jiného ducha: techniky, politiky, protestů, soukromých vztahů... Aktivistka zastupovala budoucnost, protože konspirace nikdy nevznikají v přítomnosti dané události. Konspirace jsou vždy zpětné odmítnutí příliš složité reality a pod nimi je schovaný strach, úzkost, paranoia. Pointa její postavy měla směřovat k jistému popření všeho. To se mělo stát pravděpodobně ve chvíli, kdy se stane něco, co si neumí vysvětlit, co je na hranici jejího chápání. Prezident představoval minulost, je přípravou celé inscenované události, stejně jako Werner Von Braun.

Teprve v posledním týdnu mi přišlo, že se začalo doopravdy zkoušet, ale čas byl proti nám, navíc do zkoušení vstoupili v generálkovém týdnu pedagogové, a to bylo velmi demotivující. Veškerý entuziasmus šel stranou a zůstalo jen zoufalství. Byli jsme s Ondrou Menouškem zničení. Připomínky byly pro herce rozhodně dobré a přínosné. Věřím, že ani pedagogové to nedělali rádi, ale jejich zásah byl nutný. Začali přepracovávat scény a pomáhali hercům hledat jejich motivace a já jsem vlastně s jejich rozhodnutími souhlasila a rozuměla jim a zároveň jsem věděla, že dělají to, co my chceme, ale to, co neumíme vykomunikovat. Vzhledem k tomu, že mají pedagogové zcela jinou autoritu, byli herci jinak koncentrovaní a reagovali opravdu kontrastně. Myslím si, že tento zásah byl dobrý pro inscenaci, ale špatný pro nás. Vzali nám možnost se v našem patvaru vykoupat. Věděla jsem, že by to bylo špatné představení, ale bylo mi líto, že nám sebrali tu možnost udělat ho špatné. Na druhou stranu to chápu s ohledem na herce, kteří by inscenaci hráli do konce sezóny pravděpodobně s velikou nevolí.

Dopracovali jsme se k premiéře. Myslím, že jsme došli k zvláštnímu, podivnému nedramatickému tvaru. Nepodařilo se nám zlomit to utahané tempo, které člověka chvílemi až uvláčelo. Na druhou stranu v některých scénách jsem ho chápala jako funkční a odůvodněné. Například ve scéně příchodu astronautů a ladění jejich vysílaček. Vrcholná scéna s prvým došlápnutím na měsíční povrch tak nevynikla kvůli nedostatečnému kontrastu v temporytmu a tudíž koncept chaosu a klidu zanikl. Situace jako by z ničeho nezačínaly a nikam nevedly a daly divákovi svým natažením dostatek času na to sledovat scény rozložené na kousíčky, zatímco se v nich ale nic moc nedělo. Na druhou stranu se mi líbila atmosféra vyjádřená např. zrcadlením publika v hledí helmy, nebo zobrazením nepořádku v zadním kumbálu divadla. Představení mi celkově přišlo krátké a nenaplněné. Toho materiálu jsme měli tolik, že mohlo to být mnohem delší a obsáhlejší, ale opravdu jsme to časově nezvládli. Hledali jsme, jak vůbec zkoušet a na to jsme přišli příliš pozdě.

8 Závěr

Když jsem uvažovala, čím by se mohla má bakalářská práce zabývat, byla jsem přesvědčená, že nechci psát o sobě. Bohužel jsem se tomu nevyhnula, přesto této vlastní introspekce nelituji. Tato práce mi sloužila jako sebereflexe tvůrčího snažení, a přestože jsem se snažila o její plné naplnění, pravděpodobně (i záměrně) jsem vynechala spoustu podstatných detailů, které se mi mohly zdát samozřejmé nebo nepodstatné. V práci se velmi detailně věnuji některým událostem souvisejícím s inscenačním procesem. Je možné, že některé informace postrádají pro čtenáře objektivní informační hodnotu a za to se čtenáři omlouvám.

Zkušenost spolupracovat na této inscenaci považuji za nesmírně přínosnou, i když z výsledku pociťuji určité zklamání. Co se týká spolupráce v tvůrčím týmu, vnímala jsem se jako scénograf, který je spoluautorem režijně dramaturgického konceptu. Scénografii stále považuji jako nedílnou součást při vzniku textu inscenace, i když v tomto případě spíše nepříliš dominantní. Všechny naše problémy se odvíjely od počáteční strategie tajení tématu. Naorchestrovat dohromaty tuto složitou strukturu, bylo velmi náročné. Organizovat akce prostorově, jako choreografii a zvukovou i světelnou koncepci v nefunkčním Diskovém prostředí, bylo obohacující zkušeností. Narazili jsme na to, že jsme zkoušeli první velké absolventské představení, ve kterém měli herci touhu se předvést, ukázat a my jsme si vymysleli atmosférickou inscenaci, která jim k tomu nedávala prostor, alespoň ne z jejich úhlu pohledu. Souviselo to také s celkovou strukturou našeho studia na KALD. Možná fabuluji, ale myslím si, že se v hercích projevilo podvědomé očekávání a naděje, že absolventskou inscenaci někdo uvidí a hypoteticky jim nabídne angažmá či jinou práci.[43] V tomto ohledu jsme nebyli dostatečně empatičtí. Na druhou stranu režisér neměl možnost si vybrat herce vhodné pro proces zkoušek a jeho pracovní postupy.

Nedohodli jsme si, jak zasahovat do procesu tak, aby to fungovalo. Vzájemná režijně dramaturgická komunikace mezi Štěpánem Gajdošem a Ludvíkem Pízou moc nefungovala. Myslím, že během zkoušení nelze řešit tolik koncepčních otázek. Nemohli jsme řešit koncepci, když jsme ji měli vytvářet. Myslím, že režisér příliš dlouho otálel s každým rozhodnutím. Tomu nespělo přelévání funkcí mezi námi. Při tvorbě konceptu jsme věděli, že jsme na stejné úrovni a demokraticky se domlouváme, ale během zkoušení se naše role změnila. Byli jsme s Ondrou Menouškem na všech zkouškách a nedokázali jsme si tím pádem udržet určitý nadhled. Ze začátku nám přišlo zajímavé zkoušky sledovat, ale

[43] V jarních měsících vždy poprvé vstupují na divadelní prkna studenti třetích ročníků DAMU, aby se představili „normálnímu“ publiku a případně se předvedli před zástupci divadel, do kterých jednou nastoupí do angažmá. Co nachystali letošní mladí umělci? http://www.praha.eu/jnp/cz/co_delat_v_praze/kultura/divadla_film/studenti_nastudovali_hru_o_mesici_a.html

později jsme měli pocit, že tam být musíme, jinak se na nich něco hroutilo. Tím se nesnažím říct, že bychom tam my dva drželi nějaký smysl, ale potřebovali jsme usměrňovat rozhodnutí režiséra s dramaturgem. A tak jsme více usměrňovali, než tvořili. A neustále jsme se dohadovali. Své připomínky na zkoušce jsem režisérovi říkala. Ten je zpracovával a předával hercům tak, jak dokázal, přesto jsem si ale často nemohla pomoci a herce jsem se někdy snažila vést. Měli jsme schůzku, kdy jsme hierarchickou strukturu porušili, ale to bylo z čirého zoufalství. Do zkoušky jsme zasahovali hlavně tehdy, když jsme viděli, že Štěpán Gajdoš pracuje na jednom fragmentu (např. monologu) a my jsme viděli, že na scéně stojí Lenka Nahodilová s kamerou a neví co má dělat, ale přitom by mohla natáčet a mohly se dít ostatní věci. A tak jsme chtěli vytvořit tu strukturu. Mitchell píše, že ve hře s mnoha postavami je důležité vědět co dělat s postavami, které nemluví, a jak je důležité vědět, že *„tyto postavy budou na jevišti a musí být jasné co tam dělají.*“[44] Ve výsledném tvaru se opravdu naše společné debaty promítly, ovšem nevím, jestli to nebylo na škodu. Naším nejednotným společným režírováním jsme u herců ztratili důvěru. Práci režiséra přesto obdivuji. Je to psychologie, jak pracovat s hercem, jak ho motivovat. Myslím si, že během zkoušení nebyl den, kdy nikdo nebrečel. Na Štěpána Gajdoše toho bylo opravdu dost. Vždy se úzce soustředil na jednu věc a nedokázal komplexně pojmout celkový tvar a řešit věci současně. Soustředil se na to, aby nejprve vytvořil hlavní linku a poté na ní nabaloval ostatní věci včetně atmosférické práce s kamerou.

Do zkoušení *Moře klidu* zasáhlo tolik proměnných faktorů, u kterých mě nenapadlo, že se do procesu vůbec promítnou. S odstupem se přesvědčuji, že výsledek dopadl překvapivě celkem dobře, na to, jakým pekelným procesem prošel, přesto hodnotím především naši neschopnost rozpracovat živé snímání a mozaikovitou strukturu. Deset lidí na scéně, přiznaně v jednom prostoru, hraje svou postavu. A z jejich neustálého překračování, potkávání a vyhýbání, z vzniklé choreografie může vzniknout vesmír. V kontrastu s prázdným prostorem, tichem, vakuem. A ten se znovu rozpadne do chaosu. To se nám bohužel nepodařilo. Došli jsme k určitému kompromisu, kdy herci našli polohy, ve kterých mohou existovat na scéně i mimo jejich výstupy, nicméně kontrastu „chaos vs. klid“ jsme tím nedosáhli a tím pádem ani nemohli proniknout k divákovi. Myslím, že bychom s celkovým tvarem mohli pracovat dál, aby byla každá repríza alespoň o píď propracovanější. Z výtvarného hlediska inscenace fungovala tak, jak to byla naplánovaná. Projekce víceméně fungovala a tvořila pěkné obrazy, ale její potenciál nebyl ani zdaleka naplněn. Z celkového procesu si odnáším mnoho ponaučení do budoucna. Živé snímání na scéně vyžaduje pro své plnohodnotné naplnění důkladnější přípravu. A spolupráce

[44] MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, Str. 18, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.

v tvůrčím týmu je naprosto klíčová. Najít spoluhráče, herce, kteří jsou ochotni jít do projektu a chápou jeho význam, i kdyby celou dobu jen leželi bez pohnutí na jevišti.

Obrázek 13 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 14 Moře klidu / Divadlo DISK

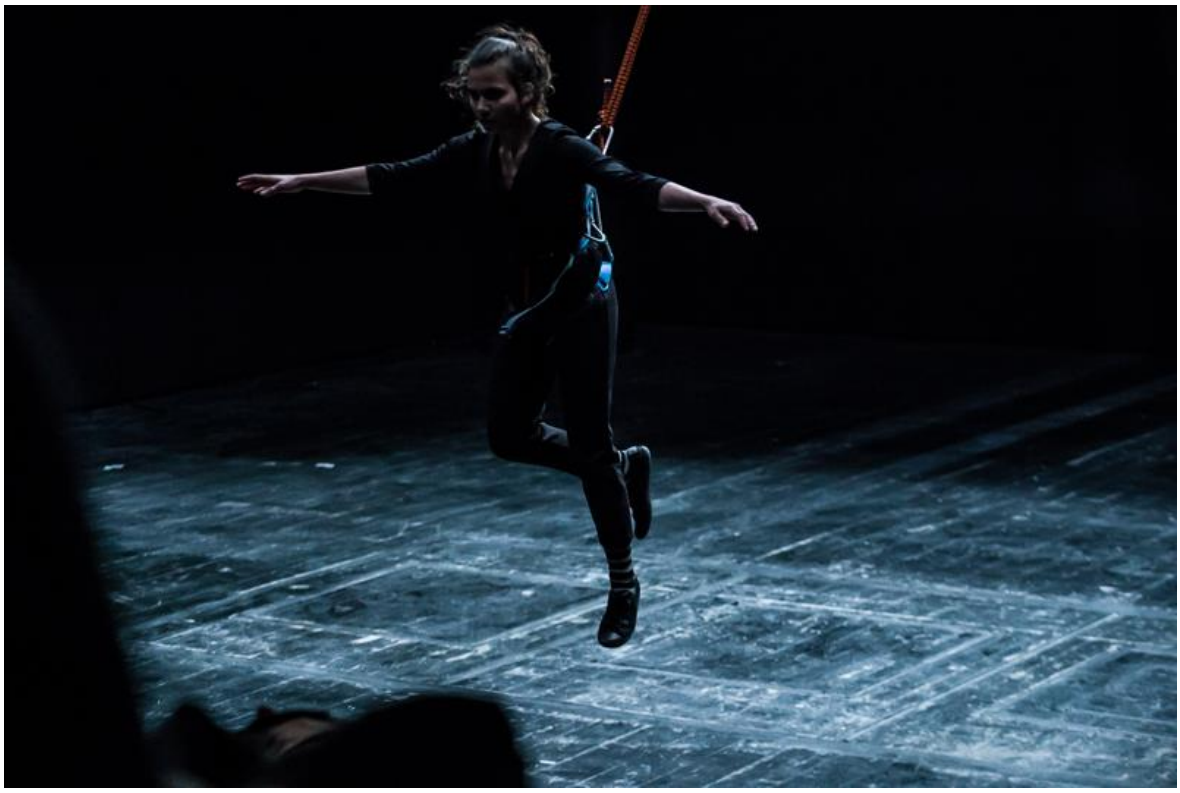
Obrázek 15 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 16 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 17 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 18 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 19 Moře klidu / Divadlo DISK



Obrázek 20 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 21 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 22 Moře klidu / Divadlo DISK

Obrázek 23 Moře klidu / Divadlo DISK

9 Seznam použité literatury

ARONSON, Arnold. Pohled do propasti: eseje o scénografii. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-214-0.

BLAŽÍČEK, Martin: Live Cinema. Disertační práce. FAMU 2014

DIVADLO A INTERAKCE VII. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU,2006. Panorama českého alternativního divadla, ISBN 978-80-86-102-80-1.

FISCHER-Lichte, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011

FISCHER-Lichte, Erika: Vnímání a mediálnost. In. Souřadnice a kontexty divadla

HANSEN, James R. První člověk: život Neila Armstronga. Přeložil Lenka ŠVERČIČOVÁ, přeložil Kateřina TEODOSIJEVOVÁ, přeložil Dagmar KLEINOVÁ, přeložil Marcela NEJEDLÁ. Praha: Euromedia, 2018. ISBN 978-80-7617-041-4

LOUTKÁŘ: [měsíčník pro loutkářství]. 2018/3, Praha: Divadelní ústav, 1912. ISSN 1211-4065

MAKELA Mia, The Practice of Live Cinema, [online]. Dostupné z : https://www.miamakela.net/publications

MANOVICH, Lev. Jazyk nových médií. Přeložil Václav JANOŠČÍK. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. Studia nových médií.ISBN 978-80-246-2961-2.

MITCHELL, Katie. Umění a řemeslo režiséra. Přeložil Ivan KOLMAN. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.

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

TEJNOROVÁ, Petra. CROSSOVER Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch, Praha, 2015, Disertační práce (Ph.D.). AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE, DIVADELNÍ FAKULTA.