

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dramaturgické myšlení performerů

Jakub Vaverka

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

Oponent práce: doc. MgA. Mgr. Karel František Tománek

Datum obhajoby: červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

Dramaturgical thinking of the performer

Jakub Vaverka

Supervisor: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Opponent: doc. MgA. Mgr. Karel František Tománek

Date of Presentation: June 2019

Academic Degree to Be Obtained: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dramaturgické myšlení performerera

vypracoval 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.

Abstrakt

V této bakalářské práci autor shrnuje své dosavadní poznatky o dramaturgickém myšlení performerů a improvizované dramaturgii. Popisuje tento jev na základě praktických zkušeností ze studia a z jeho osobní praxe. Popisuje, jakým způsobem může ovlivnit dramaturgické myšlení performerů kreativní proces během autorské kolektivní tvorby divadelních děl.

Abstract

In this bachelor thesis the author summarizes his existing understanding of the dramaturgical thinking of the performer and improvised dramaturgy. The author describes this phenomenon based on practical experience from his studies and from his own personal practice. He describes how can dramaturgical thinking of the performer influence the creative process of collective devising of theatre pieces.

Obsah

1. Úvod	1
2. První setkání s dramaturgickým myšlením	4
3. You're It	10
4. Důvěra v dramaturgické principy	19
5. Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho	21
6. Go Away – See If I'm There	24
6.1 Vědomá příprava	26
7. Závěr	31
8. Zdroje	33

1. Úvod

Po rozkliknutí položky "O Katedře" na internetových stránkách Katedry Alternativního a Loutkového Divadla je jednou z prvních informací, že katedra *"prověřuje dělení na tradiční divadelní profese – režii, dramaturgii, scénografii, herectví, kostýmní návrhářství, hudbu či tanec, se zvláštním důrazem na kolektivní práci, v níž se právě tyto profese narušují, překrývají, prolínají a dehierarchizují, a to zejména v rámci zkušebního procesu, který chápeme jako jádro divadelní tvorby."*¹

Překrývání a střídání rolí v inscenačním týmu je výsledkem společné angažovanosti a společné touhy vytvořit co nejryzejší umělecké kusy. A právě dramaturgické myšlení performerera je schopnost vycházející z potřeby nést co největší autorskou zodpovědnost během tvorby díla.

Dramaturgické myšlení performerera je proces interního reflektování a vědomého vytváření dramaturgie právě probíhajícího představení.

Jádrem dramaturgického myšlení performerera je pro mne neustálý dialog mezi bytím v jevištní situaci a bytím v reflektující situaci. O bytí v jevištní situaci bylo napsáno hodně různé literatury, ale množství kontemplaní věnující se kreativní reflektující situaci je podstatně méně. Domnívám se, že důvodem pro tuto absenci je značná skepse panující v divadelním světě vůči performerovi analyzujícímu na jevišti. Tím, že se poddá tomuto procesu mu hrozí zablokování, a z toho pramenící zábrana v bytí v přítomné jevištní situaci, jeho, takzvané 'uzavření do hlavy', což by zabránilo kreativnímu procesu. *"Začnete-li při improvizaci cítit, že se stáváte nepravdivými a nepřirozenými, můžete si být jisti, že je to důsledek toho, že do své činnosti zapojujete logické uvažování..."*² Reflektování v rámci dramaturgického myšlení, o kterém zde píšu, dalece překračuje pouhou

¹ *O katedře* [online]. Praha: Divadelní fakulta Akademie Múzických Umění. URL <<https://www.damu.cz/cs/katedry-obory/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/o-katedre/>> [cit. 10. 5. 2019]

² ČECHOV, M. *Hercova cesta O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017. 164 s. ISBN 978-80-7331-449-1.

logiku. Stává se hracím polem, kde se proplétají analytické tendence se svobodnou asociací, tvořící harmonickou souhru obojího.

V čem jsou tedy výhody reflektování *během* představení samotného? Jaké možnosti tento přístup otevírá?

Reflektování umožňuje dát během procesu zkoušení inscenace větší pozornost a čas hledání, vytváření a poznávání materiálu než jeho strukturování. Umožňuje vytvořit částečně nebo kompletně improvizovaný celek, který má komplexní dramaturgii. Umožňuje vytvořit i ze sebeminimalističtějších motivů významotvornou kompozici. Umožňuje větší šanci upravovat dramaturgii divákům konkrétního představení 'na míru', aby nazkoušená struktura nepřestala fungovat jen proto, že diváci přišli s jinou náladou, než jsme očekávali.

Kromě zkušeností ze studia a jednoho představení, které jsem viděl na festivalu Nultý Bod, bych rád pro svou argumentaci použil ilustrativní příklady ze tří projektů, na kterých jsem se podílel. Jedná se o inscenace *You're It; Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho*; a *Go Away – See If I'm There*. Všechny tři mají několik podobností.

U všech tří projektů došlo k částečnému nebo úplnému překrytí rolí v inscenačním týmu, což se mi zdá jako naprosto zásadní – díky tomu jsem pocítil, že podmínky pro rozvoj angažovaného dramaturgického myšlení performerů jsou velmi křehké. Musí na něj v kapacitě a psychosomatické kondici performerů být vytvořeno místo, a je nutné, aby performer nesl větší zodpovědnost za celkovou podobu dramaturgie celého díla. Všechny tyto projekty, vznikly kolektivní tvorbou, kde prvotním impulzem byla nějaká společná touha nebo fascinace.

U *You're It* to byla společná touha na něčem pracovat v tomto kolektivu, a impuls ukrytý v křídových fixách, které režisérce Ine Ubben zbyly z předchozího projektu.

Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho mělo jako inspiraci a společnou fascinaci tichý elektronicky zesílený akustický zvuk.

Go Away – See If I’m There bylo iniciováno zájmem o hrdiny v našich životech, jejich zánikem a procesem vyrovnávání se s touto ztrátou. Ani v jedné z nich nejde o konkrétní narativ. Všechny tři měly zábavné procesy plné improvizací a kolektivních reflexí, pomocí kterých se sbíral materiál a u všech tří vznikla finální podoba konceptu, partitury nebo bodového scénáře pomocí improvizace.

Mou ambicí v této práci není napsat novou kreativní metodu ani tu zabíhat do oblasti divadelní teorie. Považuji dramaturgické myšlení performerera za schopnost, která se pravděpodobně extrémně liší od člověka k člověku, a jakákoliv generalizace by mohla být omezující pro kreativní tvorbu. Právě kvůli této křehkosti dané tematiky se pokusím skrz mé praktické zkušenosti co nejpřesněji podchytit své subjektivní vnímání specifických pojmů, kterých budu užívat v tomto textu. Právě tak, jak jemně se pokusím definovat své pojmosloví, se vynasnažím přiblížit čtenáři své osobní zkušenosti, které jsem za své bakalářské studium nasbíral, v čem byly pro mne klíčové, a jakým způsobem mi proběhlá práce na mé osobní dramaturgické a performerské praxi otevřela obzory v další kreativní činnosti, a tak se s citlivostí pokusit nahmatat esenci toho, co pro mne vnímání dramaturgie performerem znamená – esenci, která, dle mého názoru, může značně obohatit tvorbu obecně.

2. První setkání s dramaturgickým myšlením

Během prvního ročníku studia jsme v letním semestru měli workshop vedený Jarem Viňarským, kde jsme objevovali pohybové improvizční principy a způsoby, jak dosáhnout autentické výpovědi z našeho života (tzv *My Body Story*). Ve třech týdnech workshopu se objevila různá cvičení, která pracovala s kondičním, psychologickým rozvojem, otevíráním a tmelením kolektivu a implementovala prvky různých improvizací a meditací. Vznikla pestrá škála různorodých materiálů, pro dobarvení zmíním jen několik: psané texty o celoživotních zážitcích našich těl, několik typů konkrétního pohybového divadelního jazyka, dvě pevné choreografie, několik kusů kostýmů, dvacet čtyři principů napsaných na kartách (změna, inverze, pohled, snaha atd.) a jednoduchý systém kolektivní možnosti strukturování improvizace se vším tímto materiálem.

K Jarovi Viňarskému se poté přidala naše vedoucí ročníku Petra Tejnorová a v různých více či méně strukturovaných improvizacích jsme měli možnost stavět na dříve nashromážděném materiálu a ohmatat si jej více do hloubky. Kulminací workshopu byla řada několika intenzivních kolektivních improvizací, z nichž každá trvala asi hodinu a půl. A právě při reflexi té úplně poslední z nich jsem se poprvé setkal s něčím, co Petra Tejnorová nazvala dramaturgickým myšlením při improvizaci.

Byla to druhá improvizace toho večera. První začala kolektivní kruhovou meditací v chůzi, která se plynule proměnila ve volnou improvizaci, ve které jsme mohli používat a komponovat nalezený materiál anebo se inspirovat k vytváření nového materiálu. Během této první improvizace jsme si ověřili a lépe ujasnili systém předávání pozornosti a způsob kombinování našich textů a pohybových jazyků. Druhá improvizace začala z kolektivního tělesného kontaktu, předání hmotnosti a tím pádem tělesného vyosení. Postupně se z ní rozrostla intenzivní a dynamická improvizace, kde i přes velkou únavu byly pozornost i radost ze hry na

maximu. Upevnil se formát, kde většinou hovořil jeden člověk o zážitcích svého těla, a vytvářel tak komplementární dialog s fyzickými akcemi, které ostatní v prostoru tvořili. Doba této interakce nebyla ničím předem definována, plynule došlo k předávání centra pozornosti dál.

Zhruba v půlce improvizace se stala série událostí, kterou bych chtěl detailněji rozebrat.

Na Šimona Dohnálka, mého spolužáka, a na mne přešel fokus zrovna, když jsme rozimprovizovali pohybový jazyk, který v průběhu workshopu vytvořili jiní dva moji spolužáci Daniel Horečný a Adam Mensdorff-Pouilly. Aniž by Šimon vypadl z fyzické improvizace se mnou, začal vyprávět v krátkých větách situace ze svého *body story* a jelikož byl v intenzivním fyzickém dialogu se mnou, byl jsem okamžitě vtažen do hry.

Začali jsme na přeskáčku říkat krátké jednoduché věty o našem dětství a o naší cestě k hravosti. Šimon rozvíjel svůj napsaný text, jehož téma jsem už předtím slyšel, a já jsem vytvářel od základu nový text, který byl tematicky v opozici k Šimonovému. Oba dva jsme vědomě používali kontrastní témata a předávali jsme si s větami pozornost a *flow* v pohybu. Simultánně jsme gradovali společnou fyzickou improvizaci, která se stávala stále více kontaktní. Šimon vyprávěl o čase, který strávil během svého dětství venku a jak si tam hrál. Já jsem vyprávěl o čase, který jsem během svého dětství strávil hraním videoher na počítači. Ani jeden jsme nevěděli, kam přesně dojdeme, ale pak jsme rozpoznali moment, kdy jsme se dostali do kontaktu zátylky našich hlav. Přes ně jsme si navzájem dali svoji hmotnost a dostali jsme se do vyvážené vyosené polohy zády k sobě, kde jsme se dotýkali pouze našimi zátylky. A přes fyzickou harmonii se dostavila i harmonie příběhů, kdy Šimon řekl: "A pak jsem se naučil vytvářet svá vlastní pravidla her." a já záhy řekl tu samou větu, čímž naše situace skončila.

Během těchto zhruba pěti minut se odehrálo obrovské množství improvizovaných rozhodnutí, které se netýkaly jenom kvality akce, jíž právě provádíme, ale i kontextu té akce v právě vznikající struktuře. Vědomě jsem sahal do materiálu, který jsme během workshopu nasbírali, cítil jsem jeho potenciál a svobodně jsem ho skrz svoje akce vkládal do hry. Zároveň jsem byl schopen reflektovat, co právě vzniká, aniž bych se zablokoval hodnocením kvality a aniž bych přestal být plně přítomný v improvizaci.

Tohle všechno pro mě značí, že jsem během improvizace měl velký podíl na dramaturgii celku. V mých očích toto velice umně zachycuje Syne Behrndt, když praví:

“Dramaturgie by přirozeně neexistovala bez dramaturgů. Každé divadelní dílo je v podstatě výsledkem nějakého dramaturgického procesu. Dramaturgicky ale mohou k jeho vzniku přispívat i režiséři, stejně tak herci, scénografové nebo hudební skladatelé. Už jen tím, že přemýšlejí o tom, co jejich práce v daném uměleckém celku znamená. Tím se dostávám k základní definici dramaturgie, tedy k tomu, co znamená uvažování o jednotlivých složkách divadelního díla. Dramaturgická práce nemá jasně danou strukturu. Myslím, že už jsme se posunuli od dob, kdy byla dramaturgie vnímána v úzkém rámci nějakých daných pravidel. Což je dáno také tím, že dramaturgie je spojena s tvůrčím procesem, který má dnes mnoho podob. Východiskem dramaturgické práce je odpověď na otázku: co tvoří formální soudržnost divadelního díla. Různé divadelní inscenace mají různý typ formální soudržnosti podle toho, jak na ni nahlíží autoři.”³

Tento citát dobře popisuje vztah tvůrců a dramaturgie. V této práci se věnuji především projektům, kde zodpovědnost za podobu dramaturgie nesli především nebo zcela performeři.

Definovat dramaturgii není ambicí této práce a není to ani v mé kompetenci. Raději se odkážu na disertační práci, kterou napsala Sodja Zupanc Lotker, jejíž vnímání dramaturgie je mi blízké:

³ ŠTEFANOVÁ, V. *O nepostradatelnosti divadelní dramaturgie* [online]. Praha: Český rozhlas. 8. leden 2018 [cit. 19. 5. 2019]. URL <<https://vltava.rozhlas.cz/o-nepostradatelnosti-divadelni-dramaturgie-6668958>>.

"Dramaturgie představení je sekvence, kompozice, jakési postupné rozkrývání systému významů a zážitků během představení v určitém prostoru a čase. V současné dramaturgii je však důležité, že toto rozkrývání je často fragmentované a decentralizované."⁴ Tato fragmentovanost a decentralizace se dá najít i v mé improvizaci s Šimonem, která měla tři decentralizované vektory: jeden společný pohybový a každý jsme měli svůj vlastní, slovní. Vědomě jsme pracovali minimálně se čtyřmi, více či méně nezávislými, fragmenty: Pohybový jazyk Adama a Daniela, Šimonův text, můj text a kontaktní pohybový jazyk, který jsme vytvořili se Šimonem také v průběhu workshopu. Každý z těchto fragmentů nebo vektorů má svůj vlastní divadelní potenciál a sám o sobě by mohl být na jevišti působivý. Teprve ale interakcí všech a nejspíše i nespočtu dalších, které jsme si tehdy možná ani nemohli uvědomovat, vznikla tato situace. O tomto způsobu interakce píše Miloslav Klíma například: "*Budeme se věnovat typu divadelního díla, které vzniká permanentní interakcí mezi různorodými komponenty a jejich složkami, jež se kreativně a v neustálém ovlivňování navzájem inspirují, doplňují a propojují s cílem vytvořit společný divadelní tvar, který v komunikaci s diváckou složkou vypovídá o konkrétním obsahu, smyslu a estetické hodnotě dosaženého poznání lidských bytostí ze zvoleného úhlu pohledu.*"⁵ Tato zkušenost byla jedním z nejsilnějších zážitků, které jsem kdy během improvizace zažil, protože byla naplněna ryzí tvorbou a neskutečnou svobodou. Později jsem se snažil přijít na to, v čem byla tato situace jiná, proč jsem tady měl možnost a kapacitu dramaturgicky myslet a jinde ne. Uvědomil jsem si, že existovala celá řada věcí, které umožnily, aby se tato událost stala čistě proto, že jsem se jimi nemusel zabývat a zároveň, že rámeček improvizace byl dostatečně široký, aby se dala vytvářet vnitřní struktura.

Jednou z nejdůležitějších věcí bylo, že jsem nebyl nucen hodnotit kvalitu mého výkonu ani výkonu nikoho jiného. Pomohlo tomu, že jsme se pohybovali ve zkušebním prostoru, který byl ještě změkčen označením

⁴ LOTKER, S. Z. *The Escapologist Case* Praha, 2017. 229 s. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie Múzických Umění na katedře alternativního a loutkového divadla. Vedoucí disertační práce Jiří Havelka.

⁵ KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna 2016, 39 s. ISBN 978-80-86102-98-6.

workshop, takže jsme nesměřovali k žádnému výsledku, k žádnému produktu. Během prvního ročníku pro mě bylo ještě velmi obtížné opustit tuto hodnotící mentalitu. V některých případech je to těžké dodnes a možná vždy bude. Tento typ pochyb je jednou z mých osobních největších příčin nervozity a trémy, které mě vždy odizolují od všimání si přítomné situace, do jakéhosi světa nereálných představ, a tím ztrácím všechny jistoty. Právě o tom se rozepisuje Donellan: *„Závislost na pocitu jistoty herce paralyzuje [...] My si ale přeci nikdy nemůžeme být ničím jistí [...] Jediné, co herec může mít, je víra, že tu jeho repliky budou, až je bude potřebovat. Posedlost jistotou je pro víru zhoubná. Nemůžeme mít zároveň jistotu a víru, můžeme mít jedno, nebo druhé.“*⁶ Jedinou výhradu, kterou ve spojení s tímto citátem disponuji, je poněkud mystické užití slova víra, kterou ve své interpretaci nahrazuji spíše uzemněnějším pojmem důvěra. Měl jsem hlubokou důvěru k mým spolužákům, protože po několika týdnech společných fyzických cvičení, kolektivních meditací a improvizací jsme byli výtečně napojení. Obzvláště dobré bylo mé propojení s Šimonem, protože jsme spolu budovali několik dní způsob kontaktní fyzické improvizace, která je založená na komplexní schopnosti nonverbálně komunikovat pomocí doteku, očního kontaktu a vnitřně hmatového citu pro flow.

Nemusel jsem také věnovat pozornost vytváření kompletně nového pohybového jazyka, pouze jsem využíval pohybový materiál, který jsem už znal. Viděl jsem během předchozích dní z pozice vnějšího oka, jak tento pohybový materiál vypadá a jak funguje. Jednalo se o velmi pravoúhlý stylizovaný pohyb končetin. Věděl jsem, kdy a jak tento materiál dobře komunikuje s divákem. Zároveň jsme ho se Šimonem propojili s naším vlastním kontaktním pohybovým jazykem, jehož principy jsem také důvěrně znal. Z toho si dovoluji vyvodit, že dalším aspektem pro snažší vytváření vnitřní dramaturgie je tento 'známý', 'famiální' kontext, kde jsem měl možnost si hrát a volně operovat s dříve akumulovanými nástroji.

⁶ DONNELLAN, D. *Herec a jeho cíl*. 1.vyd. Praha: Brkola, 2007. 157 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

Moje tělo a hlas byly v dobré psychosomatické kondici i přesto, že byla téměř půlnoc. Měli jsme za sebou intenzivní workshop plný fyzického i mentálního tréninku, takže existovala jen minimální šance, že mě moje tělo nebo hlas zradí. Měli jsme také silnou kolektivní energii umocněnou tím, že jsme všichni cítili, že naše improvizace funguje a je plná spontánnosti.

Znal jsem dobře témata, kterých se Šimon dotýkal ve svém *body story* a bylo snadné najít v mých osobních tématech nějaké, které by právě vznikající obraz rozšířilo do zajímavější kompozice materiálu. Pomohlo mi k tomu i to, že jsem si dokázal představit, jak přibližně Šimon a já při daných pohybových kracích zvenku působíme, protože jsem viděl Daniela a Adama tento pohybový materiál vytvářet.

Všechny tyto spolehnutí, důvěry, zkušenosti a uvědomění mi otevřely kapacitu na vnímání dramaturgie, staly se pro mne stěžejními pilíři pro další pátrání. Tato improvizace, která proběhla v této neskonalé křehké a přesto, dle mého názoru, replikovatelné, atmosféře – věřím, že ji lze efektivně využít pro tvorbu nejen drobných celků, jako i kompletních děl.

3. You're It

Inscenace *You're It* vznikla během dvoutýdenního setkání studentů našeho ročníku a studentů magisterského oboru Directing of Devised and Object Theatre. Jedná se o abstraktní pohybovou inscenaci na rozhraní tance a klaunství. Dopředu jsem věděl, že bych rád spolupracoval s Ine Ubben a Jiřím Brnulou. Ine byla podle svých slov hodně kreativně vyčerpaná, protože jsme začali zkoušet velmi brzy po premiéře jejího projektu *My Apartment* v divadle Disk. Vyvolalo to ve mně a v Jiřím větší zodpovědnost za podobu procesu a dalo nám to větší iniciativu tvořit. Proces zkoušení to byl živý a radostný. Využívali jsme metody improvizace, automatického psaní a střídání se v pozici vnějšího oka. Nehnali jsme se za žádným výsledkem a důvěřovali jsme, že případně něco z nasbíraného materiálu poskládáme. Struktura ale přišla z ničeho nic sama během jedné improvizace několik dní před koncem zkušebního procesu.

Bodový scénář, který existuje pouze v našich hlavách, je jednoduchý, ale je náročné ho naplnit:

Hraje se v jednoduchém kukátkovém prostoru.

V první části se Jiří a já improvizovaně pohybujeme prostorem s představou, že jsme jako GPS tečky na mapě.

Společný pohyb gradujeme a tím začnou dělat zvuk křídové fixy v našich kapsách.

Pokračujeme v gradaci, dokud alespoň jeden fix náhodně nevypadne na zem. Tím začíná druhá část, kde se pereme o to, kdo má víc fixů a kdo je schopen toho druhého obkreslit na zem.

Děláme to tak dlouho, dokud jeden z nás není vysílený, tím pádem prohrává a celá hra se přesouvá do třetí fáze.

V té se vítěz dál snaží co nejdetailněji nakreslit prohraného na zem.

Prohraný se zdánlivě odpojuje od vítěze a improvizovaně různým způsobem přejímá do těla křivky, které vidí na zemi a pohybuje se mezi tvary v prostoru.

Třetí fáze končí tím, že (většinou) vítěz obkresluje na zemi prohraného a prohraný těsně před dokončením obkreslení odejde úplně pryč.

V poslední čtvrté fázi je na jevišti sám (většinou) vítěz a gradovaně se snaží smazat co nejvíce křídových nákresů pomocí vlastní kůže a vlastního potu. Když mu dojde pot, chvíli pobude na jevišti s pohledem do diváků a poté také odejde. Konec.

Zlomovým bodem ve zkoušení bylo, když jsme s Jiřím improvizovali, chodili jsme po prostoru s křídovými fixy v kapsách a zničehonic jedna z nich vypadla na zem. Cítili jsme zničehonic potřebu razantní změny. Zareagovali jsme spontánní rvačkou o fixy a těmi jsme se také skrz rvačku začali obkreslovat. A když jsme vysílením skončili, cítili jsme, že to není závěr, že se toho ještě nejenže může, ale dokonce musí, hodně stát. Cítili jsme kdy, kde, jak který materiál z posledních týdnů použít. Cítili jsme dramaturgii a i to, kam by mohla růst. Slovo cítění zde nadužívám vědomě, protože se způsob vnímání dramaturgie mění na základě toho, jestli je vnímána zevnitř nebo zvenku, jestli z pozice performerera nebo vnějšího oka. Už tento vnější typ dramaturga musí aktivně řešit míru svého odstupu od kreativního procesu, jak o tom píše například Miloslav Klíma: *"Jakási až schizofrenická schopnost být uvnitř i venku procesu zároveň je najednou cosi, co dává dramaturgii specifický a jedinečný rys."*⁷ Na druhé straně performer je většinou vždy uvnitř, a tak má jen velmi limitovanou možnost tohoto odstupu. Má ale možnost vybudovat si naprosto jiný způsob vnímání.

Názorně to představím na základě příkladu. Pokud by byla dramaturgie okrasným keřem, dramaturg jako zahradník může pečlivým zrakem a omakem odhalit, kde keř schne a kde roste a tam jej případně zastříhnout. Performer je ale součástí keře a potřebuje si vypěstovat cit, aby vnitřním hmatem rozeznal stav keře, bude pak ale schopen odhalit problém i na těch místech uvnitř, kam oko nevidí. Nabídne se mu tedy i nová možnost přímo ovlivňovat dramaturgii zevnitř. Jak praví Sodja Lotker:

⁷ KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna 2016. 50 s. ISBN 978-80-86102-98-6.

*"I přes tento paradox, že když vstoupíte tak vidíte méně, mám jako praktikující dramaturg tendenci vstupovat do představení. Poprvé, kdy jsem vstoupila do představení to bylo v inscenaci Skrz (2011) s divadelní společností HoME [...] Ale co je důležitější, rozhodla jsem se v něm hrát. To, co jsem zažila jako hrající dramaturg, bylo neobyčejné: nejenže jsem mohla přímo kontrolovat, co se děje, nejenže jsem mohla přímo ovlivňovat rytmy a dynamiky v rámci představení, ale především jsem mohla 'cítit' dramaturgii představení spíše než ji 'následovat'."*⁸

Lotker umně zachycuje působivost okamžiku, kdy dramaturg efektivně smaže onu dvojdomost vně a uvnitř divadelního celku.

Toto cítění dramaturgie spíše než následování je z mojí zkušenosti změna razantní. To, co bylo předtím vyslovitelné a nějakým více či méně popisným způsobem vysvětlitelné se stává z většiny nepopsatelným smyslem kombinujícím zrak, sluch a vnitřní hmat. Tento smysl pro dramaturgii je najednou sérií různých vjemů, pnutí, představ, potřeb a tužeb. Vraťme se pro příklad k momentu, kdy se během procesu zkoušení *You're It* stalo poprvé, že křídlová fixa vypadla z kapsy ven. Když se dotkla podlahy, bylo to, jako by z ní začaly zářit všechny ty hodiny improvizací, které jsme s fixy v předešlých dnech prováděli. Nemohl jsem ale hrubě přerušit předchozí situaci a zapomenout na to, co jsme za posledních deset minut vybudovali. Na změnu ještě nebyl ten vhodný čas, předchozí situace ještě dostatečně nedozněla a ještě měla kam růst. Oba nás to na místě zastavilo s pohledy na fixu a na sebe navzájem. Cítil jsem střídající se pnutí navrátit se k chůzi po prostoru a touhu vyčerpat to, co do hry přináší fix. Nakonec se touha po fixu tolik nahromadila, až přinesla tak silnou potřebu změnit naše jednání, že jsme se začali prát a tím jsme vytvořili úplně nový materiál.

Na první části, která přímo předchází této situaci s fixem, je zajímavé, jakými způsoby ji lze zevnitř dramaturgicky vnímat. Jediným rámcem pro první fázi je, že se pohybujeme po prostoru a představujeme si, že na

⁸ LOTKER, S. Z. *The Escapologist Case* Praha, 2017. 169 s. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie Múzických Umění na katedře alternativního a loutkového divadla. Vedoucí disertační práce Jiří Havelka.

vrcholcích našich hlav se nacházejí body, které jdou vidět na mapě místa, kde hrajeme, jako naše GPS lokace. Tím jde dobře vnímat, jaké konstelace a trajektorie v prostoru vytváříme. Zároveň s tímto prostorovým vnímáním mám často tendenci jakoby slyšet dramaturgii jako koncert. Nejdříve bych rád přiblížil, že fáze chůze je složena ze stovek okamžiků, ve kterých se odehrávají mikrorozhodnutí typu:

- Jiří stojí, já stojím, vyrazím jako první nebo až po něm?

- Jiří kráčí volným tempem zády k publiku zezadu zprava podél úhlopříčky dopředu doleva, změním něco? Jestli ano, zastavím se nebo změním směr chůze nebo rychlost chůze nebo orientaci mého těla v prostoru? Nebo více věci najednou?

- Dlouho jsme se oba dva pohybovali ve středu jeviště, je to ještě vědomé rozhodnutí nebo stereotyp? Jestliže to je stereotyp, chci ho využít nebo zbořit?

- Vzniklo jednoduché pravidlo, že se zastavím pokaždé, když se zastaví Jiří. Na základě toho, co už se v představení stalo, budu se tím pravidlem dál řídit?

- Na základě atmosféry v prostoru cítím, že dlouho nedošlo k žádnému znatelnému vývoji, mám provést nějakou radikální změnu nebo ještě počkat, co se stane?

Během hry se ovšem tyto otázky neverbalizují. Jak jsem psal výše, jde o představu postupně se rozvíjející dramaturgie, která má vnitřně hmatovou – zrakovou – sluchovou podobu, která se jen velmi těžko verbalizuje, nebo dokonce maluje, ale dá se v tomto případě přirovnat k hudební kompozici.

V průběhu zkoušení *You're It* jsem si vzpomněl na slovenského pianistu a tanečníka Kamila Mihalova, který mi jednou řekl, že vnímá každý svůj taneční pohyb jako kvalitu tónu. Každý tón má svou výšku, délku, sílu, barvu a morfologii (jak zvuk vnikne, jak zní a jak umře) a analogické kvality se dají najít i u každého pohybu.

Tato perspektiva kombinování různých druhů umění zdaleka není nová, například i Michail Čechov používá na začátku své kapitoly Skladba představení citát od W. Pareta: "Každé umění touží podobat se hudbě."⁹ Podobné tendence se u výtvarných umělců vyskytly už před sto lety. Je to obrovské a náročné téma, takže se o něm v tomto textu zmíním pouze lehce.

Minulý rok jsem navštívil retrospektivní výstavu FRANTIŠEK KUPKA 1871–1957 ve Valdštejnské jízdárně. Kupka často u svých abstraktních obrazů používá názvy hudebních kompozic, jako například jeho slavná Amorfa: Dvoubarevná Fuga. Podobně tak Wassily Kandinsky psal o propojení barev a zvuků. Kandinsky i Kupka tvrdili, že měli synestetické vnímání, kde se propojují vjemy z různých smyslů. Synesteticky vnímající člověk může například při pohledu na barvu mít sluchový vjem nějakého tónu atd.

Domnívám se ale, že do určité míry máme všichni všechny smysly propojené nebo si můžeme zvolit je spojovat. Pokud si například snažíme vybavit zvuk zvonu, pomůže nám, když si vybavíme všechny ostatní smyslové vjemy: Vnější podobu zvonu a jeho srdce, texturu kovu, jakým způsobem zvon rozezníváme, jak jeho zvuk rezonuje v nás a třeba i čichový a chuťový zážitek ze setkání se zvonem.

Ať už jde o synestetické vnímání nebo pouze o připodobnění, je výhodné pro případ první části *You're It* slyšet pohyb, nebo tedy spíše vnímat dramaturgii jako koncert.

Komponovat jde ze stání, různých rychlostí chůze a běhu, z různých směrů, kterými se dá vydat a z prostorových konstelací, které pozice v prostoru vytváří. Během tohoto představení jsme ale na jevišti dva, takže se tyto dva hlasy musí nutně dostat do nějakého kontrapunktového

⁹ ČECHOV, M. *Hercova cesta O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017. 193 s. ISBN 978-80-7331-449-1.

dialogu, čímž může velmi rychle dojít k přehlčení možnostmi. Performer by mohl být velmi snadno paralyzován, ale od prvního okamžiku se dají vnímat hudební motivy, konstelace a trajektorie, které mají jen určité množství způsobů gradace, na které je člověk schopný v okamžiku přijít. Postupně dramaturgické myšlení pomáhá vymezovat rámeček možného. Z téměř nekonečna kombinací a z přehlčení možnostmi se postupně v průběhu představení stává mnohem jasnější nabídka voleb. A když je jasnější nabídka voleb, je větší šance, že vybereme tu vhodnou.

U *You're It* ale nelze partnerovi diktovat. Na jevišti jsme oba dva jako tvůrci v rovnovážném vztahu. Jakmile začne člověk více režírovat sebe nebo svého partnera, může svými plány velmi snadno zbořit křehkost plynule vznikající kompozice. O těchto plánech píše Michala Piskačová v knize *Vypravěčství*: *"Když si vymyslíme a představujeme, jak by měla situace probíhat, přestaneme vnímat, co se skutečně děje tady a teď. Soustředíme se na to, co bylo, co bude a co by mělo být. Stáváme se interprety svých vysněných 'režijních' nápadů, námezdními dělníky sebe sama. Přicházíme o to, čím je naše jednání skutečně živé, autorské. To je shodný moment všech veřejných vystoupení: nezbytnost bytostné přítomnosti v daném okamžiku, koncentrace, napětí, které má být tzv. vodivé (Vyskočil). Tedy takové, aby docházelo k živému spojení mezi tím, kdo vystupuje a tím, kdo naslouchá a sleduje."*¹⁰ Zde chci podtrhnout zásadní rozdíl mezi seberegírováním a dramaturgickým myšlením. Ideální dramaturgické myšlení splňuje podmínky, které udává Piskačová, protože na rozdíl od seberegírování není procesem vymýšlení ani plánování. Místo toho spíše pomáhá performerovi snáz uchopit přítomnost tím, že má možnost lépe rozumět tomu, co bylo a tak i více chápat, co může být. Příklad na jednodušší úrovni můžeme vzít z činoherní improvizace. Pokud si jako performer/herc zapamatuji jména a charakterové rysy ostatních postav a vyznám se v zápletce, budu schopný pružně reagovat na vyvíjející se události a zároveň budu možná i cítit, kde má jaká postava v příběhu svůj prostor, aniž bych se izoloval od překvapivých vývojų.

¹⁰ PISKAČOVÁ, M. *Vypravěčství*. 1.vyd. Praha: Brkola, 2013. 67 s. ISBN 978-80-905714-3-3.

Během procesu zkoušení *You're It* pro mě bylo překvapivé, že i chůze dvou lidí po jevišti může být hluboce významotvorná díky tomu, že jsme měli fungující vnitřní strukturu. To, jestli dramaturgie funguje, se nedá zevnitř hodnotit jinak než, že je v prostoru atmosféra napětí, že struktura dýchá, že divák věnuje pečlivou pozornost tomu, co se děje a že samotné performery kompozice baví a překvapuje. Často se dá řídit pouze podle instinktu nebo intuice. V anglickém jazyce se místo intuice dá použít *gut feeling*, který může odkazovat na neurologicky potvrzenou v břiše se nacházející Enterickou nervovou soustavu. Ta dokáže pracovat téměř nezávisle na zbytku nervové soustavy, má asi dvě třetiny počtu neuronů, které má domácí kočka, a má vlastní emoční reakce.

Jednou ze základních technik, jak vytvořit fungující zajímavou kompozici během tohoto typu improvizace je snaha všimnout si, nebo spíše pokoušet sám sebe přistihávat u stereotypů. O této technice jsem se dozvěděl z workshopů s Tomášem Měcháčkem a Jiřím Adámkem. Vytváření a boření stereotypů gradací a repeticí by měly být co nejméně rozhodnutí, protože stereotypy velmi snadno pracují s očekáváním diváka. Dobře umístěný stereotyp může divákovi umožnit se ujistit ve významech, může mu dopřát divákovi pocit, že rozumí, kam představení směřuje. A v ten moment může být překvapen. Nebo naopak, když bude neustále překvapován, možná ho nejvíce překvapí, když se bude chvíli nudit.

U ani jednoho z divadelních tvarů uvedených v tomto textu ale nejde pouze o překvapování. Jde spíše o ožívování materiálu a zažehávání divákovy schopnosti si z prezentovaného materiálu poskládat svůj zážitek. Významy tudíž nejsou tvořeny přímo performery, jde o vytvoření kompozice jednoduchých akcí, která umožní divákovi asociovat obrazy, příběhy a vztahy, aniž by byl ohromován spektakulární show.

Další zajímavost u *You're It* z pohledu improvizovaně vznikající dramaturgie je možnost prohození rolí. Poprvé se to stalo během prvního

představení před diváky. Na zkoušce k tomu nikdy nedošlo, protože Jiří pokaždé na závěru druhé části prohrál, když se vyčerpал jako první. Jednou jsme na zkoušce slovně zmínili, že si v případě nutnosti můžeme prohodit role, ale nečekali jsme, kdy a jak se to může stát, protože naše zadání úkolů bylo původně pevně dané.

Poté jsem ale poprvé prohrál souboj v druhé části a nastal na chvíli zmatek. Celá struktura funguje na základě plynulého propojení částí a přechod do třetí fáze inicioval původně Jiří. Když ale vyhrál, neměl žádný impuls, který by ho dovedl k akci přejímání nakreslených linií do těla, které se ve třetí fázi dělá. Bylo nutné během okamžiku sáhnout do zkušeností ze zkoušení a uvědomit si impulsy, které nás vedly k vytvoření celého jevištního tvaru.

Tento moment reflexe v sobě kombinoval jak racionální a analytický přístup, tak intuitivní a instinktivní, což je podobné běžnější praxi dramaturga. V tomto tvrzení se dovolím opřít o myšlenky Miloslava Klímy: *"Třetí pilíř [dramaturgie], založený na schopnosti reflektovat zevnitř proces tvorby, je svým způsobem sice tradiční úkol dramaturgie, ale v dnešní podobě vyžaduje také dispozice tvořivosti. Do popředí se dostává požadavek vskutku hlubšího, nikoli jen racionálního, poznávání celého vesmíru uloženého v lidských bytostech a situacích, jak v jedincích, tak v jejich společnostech, navíc v nejrůznějších podobách."*¹¹ Velmi rychle jsme si tedy mohli uvědomit, že není žádný konkrétní důvod, proč pevně setrvávat v ustálených partech. Přidala se tím pádem i do dalšího hraní možnost tímto způsobem větvit dramaturgii.

Dramaturgické myšlení performerů určilo podobu celého *You're It*, jak během zkušebního procesu, tak během samotného hraní pro diváky. Díky této schopnosti byl proces zábavný a velmi produktivní a také každá repríza je díky silnému dramaturgickému vnímání novým a ryzím zážitkem.

¹¹ KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2016. 50 s. ISBN 978-80-86102-98-6



You're It

Fotografie: Kajetán Tvrdík



Amorfa: Dvoubarevná Fuga

František Kupka

4. Důvěra v dramaturgické principy

V předchozí kapitole jsem zmínil myšlenku, že není potřeba diváka neustále ohromovat. Je to další obrovské komplikované téma, které si by si zasluhovalo víc prostoru, než mu budu schopen v této práci dát. Přesto bych rád v krátkosti uvedl několik principů, které mě při improvizování dramaturgie osvobozují od stereotypů a které se týkají tendence uspokojovat diváka.

Jeden z principů se týká důvěřování minimalistickému materiálu, který může být významotvorný ve fungující dramaturgii, o čemž jsem psal u *You're It*. S minimalistickými prvky pracujeme i v *Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho*, kde jimi jsou zvuky špendlíku.

Dalšími principy jsou ticho, nuda a zmatení. Většinou se jim snažíme vyhnout, ale když je použijeme vědomě, mohou být plnohodnotnou součástí diváckého zážitku a dokonce mohou radikálně změnit jeho povahu. Takto píše o zmatení Sodja Lotker: "*[...] toto 'nechápaní' nebo 'pocit zmatení' není jen chybou nebo problémem, je to ve skutečnosti velmi zásadní bod rhizomatické dramaturgie. Toto 'zmatení' nás zavádí na samou hranici racionálního chápání, poukazuje na limity racionálního myšlení a poskytuje další formy vnímání. V divadelní teorii je tento způsob mimo významového vnímání často nazýván zážitkem, a zahrnuje mnoho smyslů a úrovní vědomí. Ale k tomuto chci připojit, že právě toto zmatení je také tvůrčím stavem – takovým, v němž diváci více 'myslí', více si asociují, vytvářejí více významu, než kdyby 'význam' byl na první pohled zjevný. Může vás zavést nad rámec vaší předešlé 'znalosti'. Toto zmatení může být také zmatkem budícím kritický odstup, který vám umožňuje mít vzdálenost právě díky nedorozumění. Ale toto zmatení má další možnou vrstvu: umožnit člověku být s něčím radikálně odlišným, něčím matoucím.*"¹² S těmito typy zmatení aktivně pracujeme v *Go Away – See If I'm There*.

¹² LOTKER, S. Z. *The Escapologist Case* Praha, 2017. 39 s. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie Múzických Umění na katedře alternativního a loutkového divadla. Vedoucí disertační práce Jiří Havelka.

Příkladem dokonale zvolené nudy bylo představení *POUR* od kanadské tvůrkyně jménem Daina Ashbee, které jsem viděl v roce 2018 na festivalu Nultý bod: *"POUR zkoumá zranitelnost a sílu ženy, odhaluje vrstvy bolesti absorbovány v jejím těle... Odvážný výkon performerky Paige Culleyové prochází procesem osvobození, sebekontroly, přijetí bolesti, evokací krásy a v neposlední řadě i očištěním v katarzi. Její křehká přítomnost na jevišti a použitý princip opakování způsobuje transformaci, která obnažuje možné únikové cesty. Vynikne intenzivní zranitelnost mezi samotným umělcem a publikem."*¹³ Performerka nás provedla náročným představením právě pomocí repetice akcí, kterými byly třeba pohyby jejího nahého těla, které pokládala na bílou plochu. Nejprve viděli jsme jen jakýsi působivý abstraktní pohyb. Ten opakovala tak dlouho, až přestal být působivý a my jsme se v hlavách začali tázat, proč ho tedy dál dělá. Začali jsme se nudit, dokud jsme si neměli šanci všimnout, že bílá plocha pod ní taje a že celou dobu v rytmu pokládá svoje tělo na led. S novou pozorností k detailu jsme sledovali dál pořád stejnou opakující se akci. Těmito momenty nudy bylo protkáno celé představení a díky nim jsme byli nuceni napínat naše smysly až na jejich limity, což nám postupně dovolilo vypátrat hloubku, kterou v sobě jednotlivé akce měly.

Co se týče ticha, nelze jinak než se odkázat na teorii a praxi Johna Cage a na zkušenosti získané z dalších dvou inscenací, o kterých zde píšu.

¹³ *Daina Ashbee: POUR* [online]. Praha: Nultý Bod. URL <<http://www.nultybod.cz/cs/detail/45/daina-ashbee-pour>> [cit. 15. 5. 2019]

5. Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho

Tento koncert se špendlíky pro čtyři diváky-posluchače jsme vytvořili v týmu Rufina Bazlova, Šimon Dohnálek, Ondřej Menoušek a já. Všichni jsme zároveň režiséry, skladateli, dramaturgy i performery. Celá partitura je opět jen bodová, neexistuje nikde zapsaná a je pokaždé nově improvizovaná.

Původním záměrem bylo zjistit, jak akusticky zesílit zvuk padajícího špendlíku. Velmi rychle jsme ale zjistili, že zdárné ticho, které slyší člověk v intervalu mezi padajícími špendlíky, je často mnohem zajímavější než to, co se pokoušíme se špendlíky vytvořit. Inspirováni Cagem jsme tedy nechali přirozené zvuky prostředí, aby se staly plnohodnotnou součástí koncertu. Napínání sluchu za špendlíkem nás nutí zbystřit sluch a tím se postupně zvětšuje prostor toho, co všechno můžeme slyšet. Zvuky špendlíků se tak stávají pomyslnou bránou k zážitku neexistence ticha. Postupně jsme schopni slyšet vrzání židlí, na kterých sedíme, bublání střev všech přítomných lidí, vzduchotechniku ve stěnách, vzdálené pohyby a konverzace lidí na chodbě a zvuky města. Teprve s takto aktivovaným sluchem je možné docenit překvapivé množství zvuků, které umíme se špendlíky vytvořit.

Zároveň je v *Nemluv* důležitý aspekt náhodnosti, protože nikdo nemá pod kontrolou zvuky, které se během mohou v průběhu představení objevit. Tím přirozeně vznikají neskutečně vzácné a humorné momenty. Pokaždé, když se z prostředí v průběhu *Nemluv* ozve zvuk, který je hlasitější než zvuk špendlíku, vezmeme ho hry a necháme ho zaznít. Ale nejen to, necháme ho i doznít.

Nejextrémnější případ se stal při jednom z prvních hraní, kdy jsme byli zamčení ve scénografickém ateliéru. Zhruba k závěru první čtvrtiny partitury, kdy po jednom postupně házíme velké množství špendlíků na stůl, začala na dveře bušit naše spolužačka z oboru scénografie. Pak

přešla ke křiku, že chce dovnitř, ať jí odemkneme, poté nás začala urážet. Když jí kolemjdoucí připomněl že se uvnitř ateliéru hraje představení, ztišila se, ale její neúmyslný koncert pokračoval dál ve formě vzdechů a mručení, dokud neodešla. Ale právě i po jejím odchodu jako by pokračoval její výstup v `dozvuku'. Postupně nám i divákům-posluchačům docházelo, co se to vlastně vůbec stalo, kolik detailů jsme si byli schopni všimnout díky zbystřenému sluchu, atd.

Dozvuk je pro mě osobně jeden z nejdůležitějších dramaturgických principů. Obecně řečeno, každá akce má svůj čas dozvuku, ať je to zvuk, taneční pohyb, animace s loutkou nebo cokoliv jiného. Je to moment, kdy má divák prostor na to, dostihnout akce na jevišti a kdy má performer možnost získat podobnou perspektivu jako divák, tím že s ním zažije sdílený okamžik uvědomování si.



Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho

Fotografie: Kajetán Tvrdík

6. Go Away – See If I’m There

Tuto inscenaci jsme kolektivně vytvořili s Evou Rosemarijn Burgerhoudt, Maëlane Auffray a Ine Ubben. Již z anotace vyplývá její ambivalentní povaha: „*Go Away – See If I’m There* je inscenace o mechanismech v našich vztazích s lidmi v našich životech. Jako děti se učíme skrz imitování a opakování chování ostatních lidí. Mít v mládí vzory a lidi, ke kterým vzhlížíme a kteří nás inspirují, je velmi důležité pro vývoj a růst. Když jsme starší, začneme vnímat tyto lidi jinak – ať jde o rodinu nebo o smyšlené postavy. Původně založená na výzkumu o hrđinech a vzorech, se tato inscenace vyvinula, aby zkoumala očekávání, zklamání a důvěru vytvářenou uvnitř vztahů. Pokouší se odhalit mezilidské interakce a komunikaci, když se performeři snaží v okamžiku vytvořit vztahy k přítomnému publiku.“

Jedná o participativní inscenaci, kde je materiálem chování a reakce přítomných diváků, kterých je okolo dvaceti pěti a sdílí s námi prostor jeviště. Podobně jako ostatní inscenace, které v tomto textu používám jako příklady, se *Go Away – See If I’m There* skládá z různých jednoduchých motivů a akcí, které teprve v kontextu celkové dramaturgie získávají na významu. Většinou používáme vyprávění různých krátkých příběhů a interakci s publikem na velmi jednoduché úrovni. Zajímavé je, že ‚scénářem‘ je jen pořadí jakýchsi volně pojmenovaných atmosfér, kterých se ani nemusí dosáhnout v určitém pořadí, někdy dokonce vůbec.

Jedná se tyto fáze:

-Setkání

-Kontakt

-Nejistota

-Vášeň

-Starání se

-Konflikt

-Fáze Sušenek a Vody, kde divákům nabídneme sušenky a vodu a která je volným koncem

Kromě sušenek na konci se ještě ustálilo, že ve fázi setkání se objeví dlouhé ticho, když se na začátku všichni usadíme do prostoru. Toto ticho má trochu jinou funkci než v *Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho*. Konfrontuje diváka s jeho očekáváními. Když se dlouho nic neděje, stačí pak i můj nebo Maëlanin nepatrný pohyb pro vytvoření nových očekávání, které jsou tentokrát mnohem více pod naší kontrolou.

Vedle 'scénáře' ještě existuje volná představa dramaturgie, která pomáhá vymezovat pole hry. V té představě jsou diváci jako žába, kterou chceme zaživa uvařit. Pokud žabu hodíte do horké vody, ihned vyskočí ven, ale pokud ji hodíte do studené vody a vodu pomaličku ohříváte, žába se aklimatizuje, přizpůsobí svoji vnitřní teplotu a nakonec se uvaří. Tento koncept a 'scénář' jsou tedy oba pouze inspirací pro vytváření téměř kompletně nové dramaturgie během každého představení. Vyžaduje to, abychom během představení věnovali obrovskou část pozornosti improvizování této dramaturgie. Musíme si všímat velkého množství vjemů, které jsou specifické pro tuhle inscenaci:

I přestože v představení používáme slova, nebo možná právě proto, že je používáme, se musí neustále vnímat, zda je celek ambivalentní a nedoslovený.

Ke každému jedinému divákovi tvořím specifický vztah, který se u všech jiným způsobem vyvíjí skrz celé představení. To znamená minimálně dvacet pět jednotlivých a vzájemně propletených vztahů a dvacet pět malých dramaturgií. Zároveň se vyplatí vnímat těch dvacet pět vztahů, které s diváky utvoří Maëlane, která na sebe také bere roli performerky. Měly by se usledovat co nejlépe jednotlivá očekávání každého diváka zvlášť, protože jejich očekávání v průběhu představení různě lámeme, znovu budujeme, uspokojujeme, zneužíváme a zklamáváme.

Důležité je vnímat, jak dynamicky celá struktura dýchá. Což u *Go Away* může znamenat spoustu rozličných věcí.

Například kdy a jak vstupujeme s diváky do interakce, kdy už si na interakci zvykli nebo kdy si od ní potřebují odpočinout.

V jaké části hypotetické struktury se zhruba nacházíme, jaká panuje v prostoru atmosféra a kdy už ji bude potřeba proměnit.

Kdy vytvářet s Maëlane jednu společnou akci, kdy dát prostor pouze jí, kdy si pozornost vzít sám a kdy vytvářet akce v prostoru nezávisle na sobě a tak dále.

6.1 Vědomá Příprava

Ze zkušeností zmíněných v kapitole První setkání s dramaturgickým myšlením jde vyvodit, že v jevištních tvarech, které jsou založeny na improvizování struktury, nelze podcenit přípravu. *Go Away – See If I’m There* je na vnitřní dramaturgii nejnáročnější inscenací, se kterou jsem se doposud setkal. Proto jsem si pro přípravu na představení postupnou metodou pokus-omyl sestavil specifickou osobní rutinu, na kterou potřebuji dvě až dvě a půl hodiny.

Moje příprava začíná vždy krátkým posezením s Evou, která tuto inscenaci režírovala, a s Maëlane, která spolu se mnou na sebe bere roli performerky. Už v ten moment se začínáme napojovat a zjišťovat momentální stav toho druhého. Je to nutné, protože funkčnost *Go Away* stojí i padá s kvalitou našeho partnerství během představení. Také se ujistíme, jestli hrajeme v češtině nebo v angličtině a ve vhodném jazyce mezi sebou začínáme komunikovat.

Dalším bodem je meditace. Před představením praktikuji *Four Postures of Body Mindfulness*. Skládá se z pěti minut ležení, pěti minut sezení, pěti minut stání a pěti minut chůze, ve které se zvedá noha s nádechem a pokládá s výdechem. Během této meditace se nic nevizualizuje, pouze se drží fyzická pozice, nechávají proudit myšlenky bez soudu a případně se soustředí na dech. Meditace má většinou pozitivní dopad na moje soustředění a na moji pozornost, ale podladí a zpomalí můj vnitřní čas.

Z meditatívni chůze proto většinou postupně přejdu do normální chůze, z ní pak plynule do běhu a ten zrychluji až do největšího sprintu. Tím přichází fáze protahování a silového a výdržového rozcvičování. U *Go Away* je potřeba neustále kombinovat, měnit a ctít různé časy, které se během představení objeví. Je tedy důležité tělo takto aktivovat, protože mít tělo nerozcvičené a zůstat v meditatívním pomalém čase by nenabízelo pro improvizování dramaturgie dostatek dynamických možností. Odkázat se zde mohu opět na Michaila Čechova, který se na konci kapitoly *Psychologické gesto* zmiňuje o podobné problematice:

*"Pružné, dobře vycvičené a poslušné tělo a správná technika řeči vám pomůže vyhnout se této chybě a umožní vám měnit a současně užívat dvě kontrastní tempa."*¹⁴

Na protahování a rozcvičování používám cviky z hodin současného tance a akrobacie, s nimiž jsem se setkal během bakalářského studia, a také cviky, které mám z mojí letité zkušenosti hraní vodního póla. Tato část rutiny se pokaždé více či méně liší, protože moje tělo má vždy trochu jiné potřeby a blokace.

Když jsem po meditaci opětovně aktivovaný, můžu přistoupit k jemnějším, ale komplikovanějším cvičením. Tato část se popisuje jen velmi těžko, ale jde o sérii prozkoumávání a sugescí, jejichž cílem je vžít si vztah k prostoru. Myslím tím jak fyzický prostor, kde budeme hrát, tak představu osobního prostoru podobně, jak o ní píše například Keith Johnstone v knize *Impro*:
„Učitel pohybu Yat Malmgren mi řekl, že už jako dítě přišel na to, že nekončí s povrchem svého těla, ale že má ve skutečnosti tvar oválného ‚švýcarského sýra‘ [...] Ale zjistil jsem jedno: že vedle tvaru ‚švýcarského sýra‘ existuje ještě další – parabola, která se přede mnou vine jako ocas komety. Když začnu panikařit, tato parabola se zhroutí. Když máte trému, prostor se smrskne na úzký tunel, jímž můžete jen tak tak procházet, aniž byste do něčeho vráželi. V případech extrémní trémy je prostor jako kůže z plastiku, která na vás tlačí a vaše tělo je tuhé a

¹⁴ ČECHOV, M. *Hercova cesta O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017 182 s. ISBN 978-80-7331-449-1.

svázané. Opak toto stavu vidíme, když velký herec udělá gesto, a je to jako by se jeho paže nesla přímo nad hlavami lidí až vzadu v hledišti." ¹⁵

Jde opět o delegování racionálních a mentálních procesů tělu tak, aby se z nich staly nástroje, se kterými tělo bude schopno intuitivně pracovat a nezahlcovat jimi zbytečně mysl.

Na další fázi rutiny si s Maëlane pustíme nějakou energickou hudbu a prostě tancujeme. Zatím jsme nenašli efektivnější, zábavnější a přirozenější způsob jak se napojit, než spolu tancovat. Z tance jde poznat spousta verbalizovatelných i neverbalizovatelných věcí jako například: momentální rozpoložení toho druhého, jeho vnímavost a kdo bude mít ten den větší iniciativu. Je vhodnější nepokoušet se příliš nutit partnera ke změně nastavení a postoje, spíše partnera přijmout a tím i z negativní nálady udělat neutrální výchozí bod. Dát partnerovi onu důvěru místo braní jej jako jistotu.

Přímo na tanec navazuje společné rozmlouvání a posazení hlasu. Pokud hrajeme v angličtině, je to pro mě i moment, kdy se v hlavě pomocí anglických jazykolamů 'přepnu' do angličtiny, pokud se mi to doted' nepovedlo. Pokud se nepřepnu, a neustále se v hlavě překládám během představení, může jít o skoro nejvíce paralyzující činnost.

Poté dorazí naše režisérka Eva Rosemarijn, lehce připomene materiál, zopakuje si s námi strukturu, připomene nějaké detaily a reflexe z minula a popřeje nám štěstí.

A nakonec si s Maëlane sami ve dvou provedeme malý rituál, který vznikl spontánně v průběhu zkoušení. Jeho princip se nedá popsat, ale sedíme naproti sobě na zemi a se zavřenýma očima si navzájem mačkáme v různých chvílích ruce. Je to jako hra, u které neexistují úplně přesná a

¹⁵ JOHNSTONE, K. *IMPRO: Improvizace a Divadlo*. 1.vyd. Praha: NAMU, 2014. 83 s. ISBN 978-80-7331-266-4.

vyslovená pravidla, ale během které si jakoby nahmatáme kvalitu našeho napojení.

Na konci rutiny jsem plný energie, důvěřuji si, jsem vnímavý a citlivý, jsem schopen existovat ve velkém rozsahu různých časů, můžu se spolehnout na přítomnost Maëlane, důvěřuji potenciálu materiálu, mám vůli si hrát, jsem 'ted' a tady' a jsem připravený nést zodpovědnost za dramaturgii.



Go Away – See If I’m There
Fotografie: Vojtěch Brtnický

7. Závěr

Skrz osobní zkušenosti jsem se pokusil shrnout své poznatky o dramaturgickém myšlení performerera. Je to velmi komplikované téma, které má přesah do různých dalších obrovských témat, jako je například dramaturgie v kolektivně autorském post-dramatickém divadle, synestetické vnímání při tvorbě uměleckého díla a tendence ke spektakularitě.

Zároveň se však týká relativně specifického zkušebního procesu, kdy se, spíš než inscenace samotná, vytváří prostředí, ve kterém budou mít performerři možnost svobodně dávat nasbíraný materiál do dramaturgických vztahů. Mám ale pocit, že schopnost tvořit velké improvizované celky, které jsou nečekaně fungující po stránce dramaturgie, otevírá možnost, jak mít divadelní celek, který působí téměř vždy ryze a ne banálně, jako je tomu v případě *Go Away – See If I'm There*.

Velmi mě baví práce s minimalistickým materiálem, jak nejspíš dokazuje tento text. Mám pocit, že minimalistický materiál může vytvářet v divácích mnohem komplexnější způsoby asociování a chápání, protože dává divákům větší prostor pro jejich fantazii, nenutí jim konkrétní myšlenky a nutí je zaujímat aktivní divácký přístup, čímž se stávají spoluautory divadelních okamžiků. Dramaturgické myšlení mi dovoluje s tímto typem materiálu improvizovat tak, abych umožnil divákům zažívat tyto okamžiky.

Frustrují mě také momenty, kdy hraji nějaké velmi pevně dramaturgicky dané představení a někde se stane chyba, která ovlivní celou strukturu. Nevadí mi pevné struktury jako takové, ale častá nemožnost vzít chyby do hry nebo proměnit celou strukturu, protože se stalo něco neočekávaného. Brát chyby komplexně do hry je právě jedna z největších výhod schopnosti improvizovat dramaturgii. Všechny tři projekty svým způsobem vnikly skrz aktivní zapojování chyb do vznikající dramaturgie. Prolnula se tím v nich inscenovanost a sám život.

Věřím tedy, že dramaturgické myšlení performerů otevírá možnosti na to, jak ještě více zefektivnit spolupodílání se na tvorbě divadelní inscenace a zajímá mě do budoucna prozkoumat limity této schopnosti.

8. Zdroje

CAGE, J. *Silence* 1.vyd. Praha: Tranzit, 2010.

ČECHOV, M. *Hercova cesta O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017.

DONNELLAN, D. *Herec a jeho cíl*. 1.vyd. Praha: Brkola, 2007.

JOHNSTONE, K. *IMPRO: Improvizace a Divadlo*. 1.vyd. Praha: NAMU, 2014.

KLÍMA, M. *O dramaturgii*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2016.

LOTKER, S. Z. *The Escapologist Case* Praha, 2017. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie Múzických Umění na katedře alternativního a loutkového divadla

PISKAČOVÁ, M. *Vypravěčství*. 1.vyd. Praha: Brkola, 2013.

8.1. Elektronické zdroje

Internetové stránky DAMU. URL <<https://www.damu.cz/>>

Internetové stránky Českého rozhlasu Vltava. URL
<<https://vltava.rozhlas.cz/>>

Internetové stránky Festivalu Nultý Bod <<http://www.nultybod.cz/>>