

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA**

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Praha 2020

Anna Klimešová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
Dramatická umění
Režie alternativního a loutkového divadla

MAGISTERSKÁ PRÁCE

ABSENCE STŘEDU

Anna Klimešová

Vedoucí práce:

MgA. Jiří Havelka, PH.D

Oponent práce:

Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul:

MgA.

Praha 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
THEATRE FACULTY

Department of Alternative and Puppet Theatre
Master program - directing

MASTER THESIS

ABSENCE OF THE CENTER

Anna Klimešová

Supervisor:

MgA. Jiří Havelka, PH.D.

Opponent:

Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Date of defence:

Allotted to the title:

MgA.

Prague 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem:

Absence středu

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

V Praze dne.....

.....

podpis studenta

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 (Souhrn):

Práce zkoumá zkoušení jako souslednost rozhodnutí. O čem se rozhodujeme a jak v různých tvůrčích skupinách. Jaké existují možnosti a způsoby vytváření, přetváření a boření koncepce v rámci divadelní zkoušky. Jak se utváří jazyk zkoušky? Jakou roli v ní může hrát řád a chaos? Jakou roli v ní hraje jednotlivec a skupina. V práci budu vycházet z procesu několika zkoušení, které jsem režírovala nebo na nich spolupracovala. Konkrétně z procesu inscenací *Barunka is leaving*, *Zápisky z volných chvil*, *Nanuk*, *Vladař a Proměním se v zajíce*, z tvůrčí práce skupiny 8 lidí a projektů, které jsme vytvořili společně s Maršovskými obyvateli v rámci festivalu *Otevřená ulice*.

Klíčová slova: Rozhodnutí, divadelní proces, řád, chaos, zkouška

Abstract (Summary):

The work examines rehearsal as a sequence of decisions. What we decide on and how we decide in different creative groups. What are the possibilities and ways of creating, transforming and destroying the conception within the theatrical rehearsal? How is the language of the rehearsal formed? What role can the order and the chaos play in it? What role do the individual and the group play in it? This work is based on the process of several rehearsals, which I have directed or collaborated on. Specifically, it is based on the staging of *Barunka is leaving*, *Zápisky z volných chvil*, *Nanuk*, *Vladař a Proměním se v zajíce*, on the creative work of a group of 8 lidí and on projects that we created together with the inhabitants of village Horní Maršov within the festival *Open Street*.

Keywords: Decision, theatre process, order, chaos, rehearsal

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala za podporu a cenné připomínky Jiřímu Havelkovi, Kateřině Klimešové, Jonáši Klimešovi a Evě Hrubé.

Obsah

1	ÚVOD	11
2	ABSENCE STŘEDU	13
2.1	Pozorování ze všech stran	13
2.2	Setkání a svědectví	15
2.3	Absence středu	17
3	DIVADELNÍ PROCES JAKO SOUSLEDNOST ROZHODNUTÍ	20
3.1	Rozhodovací proces	20
3.2	Co rozhodnutí ovlivňuje?.....	24
3.2.1	Rozhodování a svobodná vůle	24
3.2.2	Klamy rozhodování a zkreslení.....	26
3.2.3	Intuice neboli tušení.....	28
3.2.4	Symbolické systémy	30
3.3	O čem rozhodujeme?	32
3.4	Kdo nebo co rozhoduje?	34
3.4.1	Režijní autorské projekty.....	35
3.4.2	8 lidí.....	36
3.4.3	Otevřená ulice a další komunitní akce v Horním Maršově.....	38
3.4.4	Kdy rozhodují diváci?.....	41
3.5	Čas rozhodnutí.....	42
3.6	Vůle k tvorbě	44
4	ŘÁD V CHAOSU A CHAOS V ŘÁDU	47
4.1	Chaos a řád dříve a dnes	49
4.2	Tváří v tvář něčemu nečekanému	50
4.2.1	Alejandro Jodorowsky a jeho souboj s řádem.....	51
4.2.2	Možnosti imaginace	53
4.2.3	Potkat čirou náhodu	57
4.2.4	Risk aneb kdo chce dělat omeletu, musí rozbít vejce	58
4.3	Orientace v chaosu a hledání řádu	60
4.3.1	Omezení.....	62
4.3.2	Rámec.....	63
4.3.3	Hra.....	64
4.3.4	Návody a instrukce	65
4.3.5	Seznam	67

4.3.6 Struktura	70
5 ZÁVĚR.....	74
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE.....	76
SEZNAM INSCENACÍ A PROJEKTŮ.....	80
SEZNAM OBRÁZKŮ	83
SEZNAM PŘÍLOH	84
Příloha 1.....	92
Příloha 2.....	94

1 ÚVOD

V rámci procesu zkoušení se setkáváme s rozhodujícími momenty, které formují celý proces i výsledný tvar, a právě o těchto křižovatkách je tato práce. Píši o tvorbě jako otevřené formě, která se utváří na základě souslednosti mnoha našich rozhodnutí, a zaobírám se mírou chaosu a řádu, která naše jednotlivá rozhodnutí může doprovázet či ovlivňovat.

Práci jsem rozdělila na tři základní části, které se vzájemně prolínají. V první části nazvané **Absence středu** hledám kontext, zkoumám, jak lze na divadelní proces z dnešního pohledu nazírat, a snažím se ho zasadit do rámce současného světa. Divadlo tu vnímám jako živý organismus, který reaguje na změny a zhmotňuje se v rámci společného setkání. Vycházím především z textů francouzského estetika a sémiotika Rolanda Barthesa a kurátora a kritika umění Nicolase Bourriauda.

Ve druhé části s názvem **Divadelní proces jako souslednost rozhodnutí** si kladu tyto otázky: Kolik rozhodnutí je potřeba udělat v rámci zkušebního procesu? Co jsou rozhodující momenty? Co všechno rozhodnutí ovlivňuje? Kdy rozhodnutí přichází a o čem se rozhodneme nerozhodovat?

Teoretický základ tu doplňuji vlastními zkušenostmi. Zajímá mě, jak se procesy rozhodování proměňují v rozdílných uskupeních, s jinými typy herců i spolupracovníků a v odlišných podmínkách zkoušení.

Ve třetí části pojmenované **Řád v chaosu a chaos v řádu** se věnuji tomu, jak se konkrétně zrcadlí jednotlivá rozhodnutí na pozadí proměňujícího se cyklu nastolování řádu a rozpoutávání chaosu v rámci tvorby. Zde mi jsou inspirací například texty Umberta Eca, Alejandra Jodorowského, Tima Etchellse, ale i rozhovory s tvůrci, jako jsou Brian Eno, Kate McIntosh, Gob Squad a další.

Umberto Eco píše, že „každá vědecká kniha je cosi jako detektivka – zpráva o hledání určitého svatého grálu“.¹ Tuto práci nechci nazývat vědeckou a už vůbec ne knihou, ale „zpráva o hledání“ mi přijde výstižná. Vlastní úvahy a poznatky jsou snahou o určitou sebereflexi a zachycení momentů v tvorbě, ale i určitou hrou. Hrou, která se otevírá různým možnostem postupů a imaginaci.

¹ ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9, s. 11.

Úvod tedy zakončím výčtem slov, která se mi s následujícím textem asociují. (Pozn. tento výběr slov není náhodný. Spojuje je to, že se právě ona objevila v tomto seznamu.):

Uvržení

Něco, co tě dostane do víru myšlenek, něco, co tě chytne a stáhne pod hladinu

Téma

Něco, co tě pálí, něco, o čem chceš mluvit, tančit, psát, zpívat...

Jazyk

Něco, čím se vyjadřujeme a komunikujeme spolu.

Náhoda

Něco, s čím se nepočítá, něco, co se stane.

Lež

Něco, co se tváří jako pravda.

Pravda

Něco, co se netváří.

Sen

Něco, co se tváří, že je přesně tak, jak je.

Iluze

Něco, co je odrazem něčeho jiného. Něco, co se tváří jinak, než je.

Deziluze

Něco, co je odrazem něčeho jiného, ale ztratilo se to.

Ticho

Něco, co probouzí inspiraci. Co je mezerou, pauzou, něco, co dává fokus.

Nikdy nekončící cyklus

Něco, co se opakuje, respektuje pravidelnost, ale přináší něco nového, nabaluje se, stárne.

Alchymie

Něco jako tajemství. Něco z receptu, postupu, který vytváří nevysvětlitelné věci a probouzí sny a představy a láme hranice.

Absence středu

Něco, co není. Něco, co má vyprázdňený smysl. Něco, co hledáme.

2 ABSENCE STŘEDU

Je rok 2020. Letos v únoru jsem zažila své první setkání s humanoidním robotem. Strašidelně přesná kopie spisovatele a dramatika Thomase Melleho zahrála pro celý sál diváků zhruba hodinové představení s názvem *Uncanny Valley* (Tísňivé údolí). O měsíc později šel papež František pěšky ulicemi Říma, aby se jako poutník pomodlil před křížem u sv. Marcela. Prosil tu o uzdravení nemocných a ukončení pandemie koronaviru, která koncem zimy zasáhla celý svět, zatímco se ve vesmíru proháněly konvoje družic podnikatele Elona Muska.

Poslední události mě přivádějí k otázce, jak jednotlivá rozhodnutí v současném světě ovlivňují náš pohled na umění, potažmo divadlo. Proč je pro nás divadlo vlastně důležité. A jak se souhra mnoha jednotlivostí promítá do našeho rozhodování.

2.1 Pozorování ze všech stran

Francouzský estetik a kurátor Nicolas Bourriaud mluví o 21. století ve své přednášce *Modern Connections* jako o době antropocénu. Době, která je charakterizována svým viditelným dopadem lidského jednání na planetu Zemi, přičemž je tento dopad mnohem silnější než jakákoliv přírodní síla, což podstatně mění náš vztah k okolí, k ostatním lidem, ale i k sobě samým.

Grafické studio Selam X. vytváří například, ve spolupráci s různými módními značkami pomocí pokročilých 3D grafik a animací, virtuální oblečení, které si lidé mohou koupit a obléct na svou instagramovou identitu. Vzhledem k tomu, že je vše virtuální, jediným limitem pro návrh oblečení je tu představivost. Dnešní grafici mají možnost vytvořit úplně novou dimenzi s vlastními pravidly a oblečení se tak může zcela vymykat ergonomickým měřítkům, mít třeba i texturu videa nebo každou minutu měnit tvar. Vznikají například i kusy, které jsou částečně navrženy strojem. Vše je možné a my můžeme být na jevišti internetu takřka kýmkoliv a zažívat cokoli, kdekoliv nebo to alespoň tak prezentovat. Stačí si vytvořit kostým, roli a kulisu.

Potřeba sebe prezentace je člověku přirozená, v dnešním světě se však stala neodmyslitelnou součástí. První známý autoportrét (neboli selfie) byl pořízen v roce 1839 Robertem Corneliusem. Tehdejší metoda ještě využívala zrcadlo. O sedmdesát pět let později se ruská velkokněžna Anastázie Nikolajevna ve svých třinácti letech

stala jedním z prvních teenagerů fotografujících sama sebe. Výsledný snímek zaslala svému příteli a v dopise připojeném k fotografii napsala: „Zachytila jsem tento snímek, dívaje se do zrcadla. Bylo to velice těžké, mé ruce se třásly.“² Dnes se však dostáváme na zcela nový level: Ruce se nám netřesou, nepotřebujeme již totiž zrcadlo a vlastně ani nás samotné. Na Instagramu existují avataři, kteří se prezentují jako živí lidé a těší se velké sledovanosti. Rozdíl mezi realitou a fikcí přestává být podstatný. Antropocén je pro Bourriauda vesmír bez kůže. Je to promiskuitní svět, ve kterém je všechno odhalené. Svět, ve kterém se díváme jedním směrem, ale jsme pozorováni ze všech stran. Nejsou tu žádné meze. Stírají se hranice mezi tím, co v sobě má život a co nemá, mezi tím, co je originál a co kopie, co je reálné a co není, mezi tím, co je pravda a co lež. Nabízí se zde tedy otázka, zda vůbec ještě existují nějaké limity a omezení? A co tato situace znamená pro umění, potažmo pro divadlo?

Podle Bourriauda dnes vzniká další zcela nová krajina, ve které nejsou lidské vztahy hlavním elementem. Zažíváme „*tzv. proces evakuace lidskosti*“ a jako nejzásadnější politické téma 21. století v umění se mu jeví návrat k této lidskosti. Ze všech míst jsme zmizeli, vyprázdnili je; z financí, úřadů, výroby, navigace apod. Naše existence byla během několika minulých století rozdělena mezi Ego a svět, nyní je v krizi, nebo se alespoň jeví problematická. Návrat lidskosti podle Bourriauda nespočívá v tom být zase v centru věcí, být ve středu, ale je to spíš otázka sblížování a navazování smysluplných vztahů a dialogů mezi lidmi a dalšími protagonisty, jako jsou zvířata, vegetace, atmosféra, stroje atd.

Umění 21. století je umění slitiny nebo montáže. Originalita dnešního umělce nevychází ze specifického stylu, ale ze schopnosti vynalézt způsoby spolupráce, součinnosti a setkání mezi heterogenními elementy. Bourriaud poukazuje na to, že ten aktivní nemusí být nutně člověk a objekt nemusí být nutně nehybný/bezvládný. Objekty mohou komunikovat společně, skrz stroj bez našeho přičinění, mohou být samy katalyzátory energie nebo poslové zpráv, jako tomu bylo například v již zmíněném představení *Uncanny Valley* od Rimini Protokoll nebo u švédského umělce **Olafura Eliassona**, který připojil kořeny stromu na senzory tak, že zachytávaly pohyb a podle toho spekulovaly na burze.

Umělec **Pierre Huyghe** zase vystavuje živého kraba, který v kompozici s určitými prvky v okolí interaguje volně a nepředvídatelně a divák vstupuje do této

² Diaries and Letters - Letters of Grand Duchess Anastasia (online) (cit. 12. 05 2019)
Dostupné z: <http://www.alexanderpalace.org/palace/adiaries.html>

interakce jako někdo další, kdo je součástí celého tohoto „světa“. Huyghe záměrně obrací konvenci mezi umělcem a divákem. Jeho cílem není vystavit něco někomu, ale někoho něčemu. Umění je pro něj zkušenost, kdy vy sami jste vystaveni v galerii a zažíváte zkušenost s pokojem, kde jsou přítomná díla. Tato zkušenost, kterou nám Huyghe zprostředkovává, je definována absolutní nepředvídatelností, nahodilostí, jako v případě živého kraba v akváriu, který obývá masku. Krab přebírá moc nad uměním, takže divák získává roli aktivního svědka. Huyghe říká, že setkání jsou důležitější než formy. Setkání je to, co proběhne mezi tebou a formou. Lidskost se vrací prostřednictvím setkání jako v divadle.

2.2 Setkání a svědectví

Podobně jako Huyghe nazírá na diváky i režisér **Tim Etchells**. Vnímá je jako svědky. Diváci jsou přítomni tomu, co se na jevišti děje, potažmo říká, a to se jich přímo dotýká. Často záměrně vytváří mezi hledištěm a jevištěm či mezi samotnými diváky „*dramaturgické napětí*“. V inscenaci *First Night* například vystupují herci v rolích nemocných kabaretiérů a nočních bavičů, kteří se různými způsoby obracejí na publikum; jak vágními náznaky, tak i přímými útoky typu: „*Všichni zde jsou dobří lidé; nejsou tu žádní rasisté; nejsou tu žádní homofobové; tady mezi námi nejsou žádní násilníci!*“ Tento způsob interakce nutí diváky zaujmout pozici a přemýšlet o tom, kdo jsou oni a kdo mohou být cizí lidé sedící vedle na sedačkách. „*Jako bychom se ptali publika, kdo jsou a kdo sedí vedle nich, neptáme se po vyprávěcí lince dramatu, ale zajímá nás skutečná situace tady a teď, dynamika samotného divadla,*“³ vysvětluje Etchells.

Zakladatel berlínské teatrologie a germanista **Max Herrmann** vnímal divadlo jako sociální hru pro všechny, „*v níž jsou všichni účastníky. (...) Publikum je zúčastněno jako souhrající faktor. Publikum je takřikajíc tvůrcem divadelního umění.*“⁴ Podle německé teatroložky **Eriky Fischer-Lichte** Herrmann chápe

³ Rozhovor s Timem Etchellsem. Vlastní překlad. (online) (12. 5. 2020) Dostupné z: <http://essentialdrama.com/practitioners/timetchells-forcedentertainment/>

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika a Jens ROSELT. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 147–154. Str. 146–147.

představení víc jako událost než jako dílo, a „nezajímají jej tolik významy, jež mohou v průběhu představení aktéři a diváci vytvářet, jako spíše aktivity a dynamický proces, do nichž jsou zapojeny obě strany. (...) To znamená, že v ohnisku zájmu je to, co se odehrává mezi účastníky. Přitom je zjevně důležitější nepředvídatelný průběh toho, co se děje, než toto dění samo a než významy, které mu lze většinou až později přiřkládat. To, že se něco děje, i to, jak se to děje, se týká všech, kdo jsou představení zúčastněni, třebaže veskrze odlišným způsobem a různou měrou. Během představení se směšují energie, uvolňují síly, uvádějí se do pohybu různé činnosti a dochází k proměnám.“⁵

Tento proces můžeme nazývat sociální hrou, svědectvím, ale klidně i setkáním. Barthes ve své knize *Říše znaků* píše, že „jediný důležitý slovník, je slovník schůzky“⁶. Situace, za které se scházíme, se vždy mění.

V inscenaci *Vladař* bylo například setkání o tom, že jsme všichni v sále společně obsadili divadlo Komédie a první otázka v dialogu schůzky byla: Jak s touto situací naložíme? V inscenaci *Zápisky z volných chvil* bylo setkání o společné meditaci a kontemplaci. V *Press Paradoxu*, který jsme připravovali s 8 lidmi, jako naši první společnou inscenaci, šlo především o setkání nás jako herců poprvé na jevišti s diváky. Setkání nelze připravit a proběhne pokaždé jinak. V inscenaci *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* jsme chtěli, aby se divákům po představení o nás zdálo. Což se ve většině případech pravděpodobně nestalo, ale jeden divák si nechal po našem setkání vytetovat na ruku červený barel, který má jedna z postav jako rekvizitu. Na generální zkoušce *Vladaře* v divadle Komédie se naše setkání ukázalo pro některé diváky neúnosné nebo nesrozumitelné; jeden pán se po první scéně dokonce ptal nahlas herců: „Kdy už začne to divadlo?“ Ten našemu jazyku schůzky nerozuměl. Nebo se prostě rozhodl, že mu rozumět nebude.

Divadlo a smysl tvorby vnímám především jako setkání. Jeho podoba a průběh závisí na mnoha jednotlivých rozhodnutích mnoha lidí, zvířat, strojů, objektů a na dalších vnějších okolnostech. Všechno může ovlivnit, jak bude výsledné setkání vypadat. Tato práce není o pánovi z generálky, papeži Františkovi, krabech, avatarech na internetu ani o vztahu mezi jevištěm a hledištěm, avšak všechny tyto věci s ní do určité míry souvisí. Z divadla se tak stává organismus, ve kterém

⁵ Tamtéž. Str. 148.

⁶ BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). Str. 30.

všechno hraje a má svou roli a vytváří náš okolní svět. Ať už je to svět hry, ve kterém hrajeme, nebo třeba stůl, u kterého jíme.

2.3 Absence středu

V knize *Říše znaků* Roland Barthes uvažuje o středu skrze svět a poetiku svého milovaného Japonska. Píše o tom, jak vnímáme umění skrze potřebu vytvářet střed. V evropském kontextu většinou existuje určité centrum, cíl, za kterým se ženeme a kterého chceme dosáhnout. Oproti tomu v Japonsku střed není středem, ale prázdňem. Tichem. Spočínutím. V tomto chápání středu tu smysl chybí, neboť není podstatný.

Ve své práci neuvažuji nad středem jako nad něčím, čeho se vzdávám, pracuji zde především s představou absence středu. Možnost, že střed neexistuje, nám umožňuje nový rozvrh věcí, a vyvstává otázka: Čím se stanou okraje, když střed zmizí?

Barthes jako spisovatel vysvětluje, že ho „*Japonsko uvedlo do polohy psaní. Právě v této poloze se odehrává jisté rozvíklání osobnosti, převracejí se naruby staré interpretace, otřásá se smysl, rozervaný, vyčerpaný až do nenahraditelné prázdnoty, aniž předmět, byť na okamžik přestává být označující, žádoucí. Psaní je vlastně svým způsobem jakési satori: satori (zenová událost) je více či méně silný otřes (nijak okázalý), který rozkolísá poznání, subjekt: uskutečňuje prázdnotu slova. A právě v prázdnotě slova se vytváří také psaní; z této prázdnoty vyrážejí rysy, jimiž Zen, při oproštění od veškerého smyslu, píše zahrady, gesta, domy, kytice, tváře, násilí.*“⁷

Své úvahy o estetice, sémiotice a Japonsku přirovnává k jídelní tabuli a poukazuje na to, že žádný japonský pokrm, na rozdíl od evropského, nemá střed. „*Nemá žádné vzácné jádro, skrytou sílu, vitální tajemství. (...) Tohle jídlo spojuje v jediném čase čas přípravy i čas konzumace; sukijaki, pokrm nekonečné přípravy, konzumace a lze-li to tak říci ‚konverzace‘ (...) má jasně vyznačený jen začátek (ten přinášený obraz složený z potravin).*“⁸

V evropské kuchyni dostaneme na jeden talíř knedlík, zelí nebo svíčkovou, v té japonské je na stole prostřeno mnoho rozličných, mnohotvarých jednotlivostí, ze

⁷ BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). Str. 16.

⁸ Tamtéž. Str. 43–44.

kterých si my sami, jako účastníci této hostiny, vybíráme, co si dáme před čím a co po čem. Samotné stolování je tak samo o sobě kreativní proces: „*Jídelní deska vypadá jako velejemný obraz: je to rám obsahující na strohém pozadí rozličné předměty (misky, dózy, podšálky, hůlky, drobné kupky potravin, trochu černého zázvoru, pár stébel oranžové zeleniny, podklad z hnědé omáčky), a jelikož jsou tyto nádoby a kousky jídla nepatrné a křehké, ale početné, člověk by řekl, že ty desky naplňují definici malby (...) nicméně tento řád, tak lahodný, když se objeví, je předurčený k zániku, k proměně v rytmu samotného stravování; to, co byl zpočátku ustálený obraz, se stává ponkem nebo šachovnicí, prostorem nikoliv pro pohled, ale pro konání nebo hru; malba byla vlastně pouhou paletou (pracovní plochou, na které budete hrát podle toho, jak budete jíst, jak si tady naberete špetku zeleniny, tam rýži, tamhle koření, tam zase hlt polévky v libovolném pořadí, podobně jako výtvarník (a to právě japonský výtvarník) sedící před sadou misek, který zároveň ví i váhá; tento způsob stravování, (...) stále nese znaky jakési práce nebo hry. (...)* Veškeré konání v jídle spočívá ve skladbě, skladbou vašich úchopů sami vytváříte to, co jíte.“⁹

Pro mě je Barthesův popis jídelní tabule plné možností, zajímavých kombinací a chutí analogií k divadelní zkoušce. Toto herní pole, a právě možnosti hry, přeskupování, boření, stavění, hltání, rozdělování, slučování, okořenění, váhání a rozhodování, je základem pro celý proces. Cílem této analogie není bezduchá inspirace k určité orientální esenci vnímání světa, ale otevírání možností uvažování, které nám toto přemýšlení umožňuje.

Barthes píše: „*Vymyšlená hra umožňuje ‚hýčkat‘ představu neslýchaného symbolického systému, naprosto odtrženého od našeho. Při uvažování o východě je možné usilovat nikoli o jiné symboly, jinou metafyziku, jinou moudrost, nýbrž o možnost odlišnosti, proměny, revoluce ve vlastnictví symbolických systémů.*“¹⁰

Základem je určitá představivost, smysl pro hru a rozhodnutí. Představme si nyní, že převedeme tuto metaforu japonského stolu do situace divadelní zkoušky. Otázek vyvstává mnoho: Jak velký bude stůl? Kdo k němu zasedne? Je tu nějaký zasedací pořádek? A kdo bude prostírat? Přemýšlejme nyní o hodování v japonském stylu, kdy na stole není pouze hotový text a režijní vize, kterou všichni hltají jako bramborovou polévku, ale jsou zde prostřené jednotlivé komponenty, které se

⁹ Tamtéž. Str. 28–29.

¹⁰ Tamtéž. Str. 14.

zhmotňují v dílčích obrazech a znakových systémech, a je na všech, co stolují, jak tyto komponenty propojí.

Zásadní je, kdo sedí u stolu, což se pokaždé trochu různí. Někdy tu vedle režiséra a dramaturga sedí herci, mistr zvuku se svým snem, co vždy chtěl vidět na jevišti, výtvarník s tím, co nikdy na jevišti vidět nechtěl, ale i přátelé, se kterými se radíme, diváci a náhodný kolemjdoucí. Jindy tu sedí skupina, která nemá nijak rozdělené funkce, a někdy třeba jen diváci a náhoda. Vše záleží na tom, jak se rozhodneme. Na stole je obvykle plno, někdy až moc plno. Vedle prvotní myšlenky, tématu, textu věty či obrazu, jednotlivých nápadů – vizuálních i zvukových, otázek a ideálních představ je tu i nedostatek času, náhoda, hra nebo způsob vyjadřování. A teď je již jen na nás, zda si dáme třeba patos s humorem nebo humor s patosem, a kdo ho ve výsledku pozře; herci, režisér nebo diváci?

3 DIVADELNÍ PROCES JAKO SOUSLEDNOST ROZHODNUTÍ

V následujícím textu nahlížím na divadelní proces jako na souslednost mnoha rozhodnutí, která vytvářejí výsledný tvar. Zmiňuji zde základní teorie či strategie rozhodování, věnuji se tomu, jak rozhodovací proces funguje a co ho ovlivňuje a jakou roli může mít během kreativního procesu. Zajímá mě, jak se tyto procesy proměňují v rozdílných uskupeních, s jinými typy herců i spolupracovníků a v odlišných podmínkách zkoušení. Z toho důvodu tu příkládám i příklady vlastních zkušeností ze zkoušení. Vycházím z režijní autorské práce s kolektivem (*Zápisky z volných chvil, Vladař, Proměním se v zajíce, Nanuk*), ze zkušenosti kolektivní autorské práce se skupinou 8 lidí (*Press Paradox, La Moneda*) a z happeningů s maršovskými obyvateli v rámci festivalu Otevřená ulice.

3.1 Rozhodovací proces

Rozhodování je myšlenkový proces, ve kterém vybíráme mezi různými možnostmi. Průběh rozhodování většinou spočívá v uvažování a porovnávání. V rámci uvažování člověk mapuje všechny souvislosti a během porovnávání je pak třídí a vyhodnocuje.

Procházíme různými psychickými procesy, které produkují vjemy, představy, sny, vzpomínky, vědomosti, myšlenky, přání, pocity atd. Tyto procesy si často ani neuvědomujeme, protože probíhají na určité nevědomé bázi, ale průběh rozhodování je všemi těmito procesy ovlivňován.

Podle Nakonečného je myšlení „*poznávací proces, který subjektu umožňuje veškerou komunikaci a interakci s okolím. Díky němu může subjekt chápat a řešit problémy a situace a chápat a uspořádávat vztahy mezi předměty a jejich mentálními reprezentacemi.*“¹¹

Existují různé strategie rozhodování, rozhodovací postupy, a dokonce je i rozhodovací věda. Definice myšlení se vyvíjejí podle jednotlivých psychologických přístupů.

¹¹ NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha: Academia, 1997.

V období behaviorismu bylo myšlení vnímáno jako zkoušení možných řešení v rámci postupu pokus–omyl nebo uplatňování již dříve naučených odpovědí. Gestalt neboli tvarová psychologie naopak tvrdila, že myšlení při řešení problému je produktivní, a objevila pojem *vhled*, což znamená náhlé pochopení, prozření.¹² V sedmdesátých letech se rozšířila teorie Allena Newella a Herberta A. Simona, která se na řešení problému snaží nazírat prostorově. V prostoru, kde se problém nachází, existuje mnoho cest, které nás přivedou k řešení. Z některých nesprávných je možné se vrátit do výchozího bodu, některé jiné jsou delší, ale zavedou nás objížděnou tam, kam potřebujeme. Newell a Simon vytvořili společně tzv. General Problem Solver neboli univerzální mašinu na řešení problémů, která spoléhala na rozhodování pomocí dobře vytvořených vzorců a algoritmu, tedy ověřování všech možných alternativ. Přístroj však dokázal řešit jen tzv. jednoduché problémy. Podle Newella a Simona byla ale většina problémů tzv. špatně definovaná neboli složitější. K řešení těchto problémů mohou pak sloužit tzv. heuristiky, což je určitý postup, který vyvozujeme na základě informací, zkušeností, které máme, ale i podle intuice či vlastního odhadu.

Heuristický postup může vypadat například takto:

- Podívejte se na problém.
- Pokud mu nerozumíte, zkuste si nakreslit obrázek.
- Pokud nemůžete najít řešení, zkuste předpokládat, že ho máte, a podívejte se, jestli z něj nemůžete získat postup („práce odzadu“).
- Jestliže je problém abstraktní, zkuste nejdříve řešit konkrétní příklad.
- Zkuste nejprve řešení obecnějšího problému.¹³

V divadelním procesu bychom tak mohli řešit například závěrečný obraz. Nemáme závěr a nevíme, jak by měl vypadat. Zkusme si nakreslit obrázek. Nebo si zkusíme celou situaci přehrát odzadu, jak se cítí diváci na konci představení? Jsou

¹² Německý psycholog Kohler učinil pokus, ve kterém měla opice v kleci dosáhnout na banány před sebou. Sama však na ně nedosáhla. Opice měla k dispozici dvě tyče, ale ani jedna z nich nebyla dost dlouhá, měla tedy tyče spojit a jídlo si přitáhnout. Nejprve se snažila na jídlo dosáhnout rukama, poté vyzkoušela střídavě jednotlivé tyče. Po nějakém čase se unavila a zdánlivě bez zájmu před klecí s jídlem seděla. Po několika minutách se náhle zvedla, tyče spojila a jídlo si přitáhla. Tento proces, který opice zažila, nazval Kohler *vhled*, tedy náhlé pochopení souvislostí a nalezení řešení.

¹³ PÓLYA, George. *How to Solve It: A New Aspect of Mathematical Method*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.

na scéně všichni herci? Nebo si představíme, že vše končí tichou dohodou, že všichni tiše odejdou. Jak se k takovému závěru můžeme dostat?

S 8 lidmi jsme během koronavirové krize dodělávali pomocí hromadných skypových konverzací scénář k rozpracované inscenaci *La Moneda*. Nebyli jsme si jistí, jak by se měla vyvíjet předposlední a poslední část. Měli jsme pocit, že v daném celku stále něco neseďí. Jistě jsme věděli jen to, že se v závěrečném obrazu má setkat Pinochet s režisérem Miguelem Littínem. Budu nyní mluvit jazykem heuristiky: Abychom „problému“ porozuměli, snažili jsme si představit, že konec máme. Nebyli jsme si jistí, jak k setkání dojde, jakými divadelními prostředky, ani co se mezi postavami odehraje, nevěděli jsme, zda je to reálné setkání nebo se třeba odehrává v představách jedné z nich. To všechno jsme si museli představit. Zadali jsme si navzájem úkol: Každý ze skupiny připraví svůj ideální konec, jako by už existoval. Měli jsme být co nejkonkrétnější a popsat, jak konec vidíme. A zajímalo nás, co bude zvolené řešení znamenat pro celý tvar. Někdo ho namaloval jako obrázek, někdo napsal text, někdo namluvil tzv. audiokonec jakoby z pohledu diváka. K řešení jsme jistě blíže, protože se zkonkrétnilo, zato jich máme teď na výběr osm.

Tvorba není exaktní věda, a proto nelze tyto teoretické postupy přesně a důsledně uplatňovat. Je nemyslitelné, aby se dalo k rozhodování v rámci tvorby přistupovat podle nějakého plošného heuristického návodu nebo aby existovala jedna výstižná teorie řešení.

S návody „jak řešit problém“ se nejčastěji setkáváme v ekonomice, matematice, ale i v sociálních vědách a politice. V těchto vědách existuje snaha o správný postup a co nejlepší předpověď ideálního výsledku. Takový přístup je v umění prakticky nemožný. I když nás jistě napadá otázka, zda je umění možné někdy přiblížit k hranici alchymie, kde při tvorbě tzv. Opus magnum neboli Velkého díla uplatňovali přesně dané operace, které původní materiál proměnily ve „zlato“.

Snaze o kategorizaci, zařazení nebo popsání postupu se divadlo vymyká, je totiž nepředvídatelné. Jedním z nedostatků, ale zároveň předností divadla jistě je, že patří do chaotických systémů, jejichž průběh se předvídat zkrátka nedá.

Podle psychologa Daniela Kahnemana stojí rozhodování mezi dvěma kognitivními procesy: první je automatický rychlý intuitivní systém (nazývaný System 1) a druhý pomalý a záměrný racionální systém (nazývaný System 2). Během zkoušení kombinujeme oba.

Suzanne Scott a Reginald Bruce¹⁴ rozlišují pět stylů rozhodování: racionální, intuitivní, závislý, vyhýbavý a spontánní. Tyto styly se různě prolínají v závislosti na situacích řešení problému a okolnostech.

- *Racionální styl* je hledání do hloubky a silné zvážení jiných možností a/nebo informací před učiněním rozhodnutí.
- *Intuitivní styl* je důvěra v první pocity a instinktivní reakce.
- *Závislý styl* je požádat jiné lidi o podněty a rady k tomu, jaké rozhodnutí by mělo být učiněno.
- *Vyhýbavý styl* je odvrácení zodpovědnosti učinit volbu.
- *Spontánní styl* je potřeba udělat rozhodnutí tak brzo, jak jen to bude možné, raději než čekání na učinění rozhodnutí.

Podle portugalského neurovědce Antonia Damasia tvoří lidský mozek a zbytek těla nerozdělitelný integrovaný organismus, který interaguje s prostředím jako celek, nikoliv odděleně. Podle něj všechny „*fyzilogické procesy známé jako mysl vycházejí ze strukturálního a funkčního souhrnu, nejen z mozku jako takového – duševní pochody lze zcela pochopit pouze v kontextu vzájemného působení organismu a prostředí. Skutečnost, že prostředí je částečně produktem samotné aktivity organismu, pouze podtrhuje složitost vzájemných vazeb, jež musíme brát v úvahu.*“¹⁵ Ve své knize *Descartesův omyl* Damasio popisuje, jak emoce ovlivňují proces rozhodování, a mluví zde o tzv. „*somatických markerech*“, specifických pocitech spojených s rozhodováním. Podle něj hraje v rozhodovacím procesu podstatnou roli to, jak na daný problém, otázku reaguje organismus. Při rozhodování nebo řešení problému tělo odpovídá určitým pocitem, který zde Damasio nazývá „*gut feeling*“, něco jako pocit v žaludku. Damasio říká, že při rozhodování naše tělo často zná správné rozhodnutí ještě před tím, než si ho člověk racionálně uvědomí.

Rozhodování v uměleckém procesu je asi vždy kombinací několika stylů rozhodování i z toho důvodu, že naše rozhodnutí ovlivňuje mnoho faktorů.

¹⁴ SCOTT, Susanne G. – Reginald A. BRUCE (1995). „Decision-making style: the development and assessment of a new measure.“ *Educational and Psychological Measurement*. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0013164495055005017>

¹⁵ DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: emoce, rozum a lidský mozek*. Praha: Mladá fronta, 2000. Kolumbus. ISBN 80-204-0844-4.

3.2 Co rozhodnutí ovlivňuje?

Proces myšlení funguje na základě vybavování obrazu, které souvisí s pamětí a se zkušenostmi. Existují i určité vzorce rozhodování, ke kterým přirozeně inklinujeme nebo které opakujeme. V umělecké tvorbě to pak může vést k vytvoření vlastního stylu, ale i k recyklování vlastních nápadů.

Jsme kombinátoři naší reality, vytváříme realitu, která se stává provázaným uzlem jednotlivých lidí, vjemů, nápadů a věcí, které se navzájem ovlivňují. Naše rozhodnutí mohou být vědomá, ale i nevědomá.

Někdy se dostáváme do momentu, kdy máme tolik možností, že představa pro něco se rozhodnout je zcela paralyzující. Někdy naše rozhodnutí ovlivňuje strach z toho, co rozhodnutí způsobí nebo že nebude správné, jindy ho ovlivní čas, stres – například před premiérou. Mám zkušenost, že rozhodnutí se s blížící premiérou zrychlují. Někdy naše rozhodnutí ovlivní rozhodnutí ostatních nebo přijde na řadu již zmíněná intuice, silný pocit, že je něco správně. Jindy to může být sebevědomí, zkušenost, paměť, emoce nebo náhoda, která přinese nový podnět nebo něco, co naše rozhodnutí otočí o 360 stupňů.

Jednou na začátku zkoušení *Zápisků z volných chvil* přivedla herečka Anita Gregorec na zkoušku svého psa. Herci improvizovali na zadání „cyklus roku“, kdy měli pomocí objektu, pohybu a kostýmu vytvářet situace a typické akce proměňující se podle jednotlivých měsíců v roce. Tento cyklus šel neustále dokola. V rámci improvizace měli herci předvést akci s objektem, sdílet vzpomínku slovem, pohybem nebo momentkou – drobnou situací. Po nějaké chvíli, a byli jsme právě uprostřed Vánoc, přišel na scénu Anitin pes, který na rozdíl od herců zůstával v reálném čase. Střídající se jaro, léto, podzim, zima ho nijak neovlivňovaly. Vytvořilo to na scéně zajímavý kontrast. Od té chvíle jsme věděli, že by na scéně měl být ještě hudebník, který by plnil podobně bezstarostnou, nenucenou a spontánní úlohu psa.

3.2.1 Rozhodování a svobodná vůle

Sam Harris ve své knize *Svobodná vůle* uvažuje nad tím, že „*má-li naše vědomá mysl původ v nevědomí, jak potom smysluplně žít a jak připisovat lidem odpovědnost za jejich rozhodování?*“ Podle něj je svobodná vůle iluze: „*Naše vůle prostě není naším dílem. Myšlenky a úmysly vyvstávají na základě příčin v pozadí, jichž si nejsme vědomi a nad nimiž nemáme vědomou kontrolu. Tu svobodu, kterou*

se domníváme mít, nemáme."¹⁶ Má pocit, že svobodná vůle neexistuje. Nemůžeme ji nijak vymezit, naše rozhodování ovlivňují geny, zázemí, ve kterém jsme vyrůstali, zkušenosti, traumata, nemožnost se pořádně vyspat, počasí apod., a zároveň nelze vysledovat okamžik vzniku naší myšlenky, ani to, proč se nám myšlenka vynoří v hlavě. Harris poukazuje na tzv. Libetovy pokusy, ve kterých se dokázalo, že většinu rozhodnutí lze přístrojem zaznamenat ještě dříve, než si je sami uvědomíme. Podle Harris v všechna rozhodnutí probíhají až následně, i když my se domníváme, že je právě vytváříme, že jsme vědomými svědky našeho prožívání. *„Neiniciuji dění ve své prefrontální mozkové kůře o nic víc, než zapřičiňuji tlukot svého srdce. Mezi prvotními neurofyziologickými procesy, které podněcují mou příští vědomou myšlenku, a tou myšlenkou samotnou bude vždycky určitá prodleva. A i kdyby ta prodleva neexistovala – i kdyby se veškeré duševní stavy časově naprosto kryly s mozkovými stavy v jejich pozadí – nemohu se přece rozhodnout, co si budu dál myslet nebo jaký budu mít úmysl, dokud ta myšlenka nebo ten úmysl u mě nevyvstanou. Jak bude vypadat můj následující duševní stav? Nevím – prostě nastane. Kde je v tom jaká svoboda?“*¹⁷ ptá se Harris.

Je to trochu strašidelné, takový pohled nám může připomenout film *Truman Show*, ve kterém Jim Carrey zjišťuje, že nic z toho, co vidí a děje se kolem něj, není reálné, že je vše zinscenované. Harris nicméně nepopírá volbu jako takovou, samozřejmě, že se rozhodujeme. Nejde mu o akt samotného rozhodování, tvrdí jen, že nejsme v rozhodování svobodní, zbavuje člověka autorství vlastních činů. Navzdory tomu, že to lidé cítí jinak, za tvůrce našich rozhodnutí považuje myšlenky, které vyvstávají v naší hlavě a tyto myšlenky nemají autora. Harris popisuje, že si v rámci možností můžeme vybrat a namířit „reflektor své pozornosti“ jinam. *„Rozhodnutí, úmysly, snahy, cíle, odhodlání atd. jsou kauzální stavy mozku vedoucí vždy k určitému specifickému chování, které zase vede k výsledkům ve světě. Lidská volba tudíž opravdu je tak důležitá, jak věří milovníci svobodné vůle. Vaše příští volba ovšem povstane z temných zákoutí předchozích příčin, které jste vy, vědomí svědci svého prožívání, neuvedli v život.“*¹⁸

Jiní autoři staví na teorii, že i když mé myšlenky vychází z nevědomí, a tím pádem si je plně neuvědomuji, ještě to neznamena, že jsem se nerozhodl já sám.

¹⁶ HARRIS, Sam. *Svobodná vůle*. Přeložila Kateřina CTIBOROVÁ. Praha: Dybbuk, 2015. ISBN 978-80-7438-134-8. Str. 13

¹⁷ Tamtéž. Str. 17–18

¹⁸ Tamtéž. Str. 42.

Na to filozof Arthur Schopenhauer odpovídá: „Člověk může udělat to, co chce udělat, ale nemůže chtít to, co chce.“¹⁹ A Sokrates od vedlejšího stolu volá: „Víme, že nic nevíme.“

Jisté je tedy pouze to, že naše rozhodování prozatím stále zůstává tajemstvím. A záleží, jakýma očima na toto tajemství hledíme.

Například svět očima Alejandra Jodorowského není logický ani racionální, ale magický, a mezi všemi událostmi existuje úzký vztah. „*Veškeré události jsou provázány, propojeny; čas není lineární, někdy se následky projeví dříve než příčiny, existují mysteria... ze 70 % nedokážeme svět pochopit, tak jako šimpanz nerozumí 90 % světa. Skutečnost je zázračná, magická. Řídí se principy, které nejsou vědecké. Skutečnost není vědecká. (...) nevědomí přijímá metafory, a pokud znáš zákony nevědomí, uvědomíš si, že magie s těmito zákony pracuje. Magie pracuje s nevědomím. Svět je jak tím, co se ukazuje, tak tím, co zůstává skryto. Svět je jak tím, co je, tak tím, co není. Svět je jak tou možností, která se nám ukazuje, tak nekonečnými možnostmi, které se nám skrývají.*“²⁰

Podle Jodorowského se vše řídí nevědomím a my jsme ovládáni čtyřmi živly: intelektuálním, emocionálním, sexuálním a tělesným. Žijeme v myšlenkách, v citech, v touhách a potřebách. Jodorowsky se domnívá, že vnitřní svoboda spočívá v možnosti svobodně si zvolit jednu z deseti tisíce cest, a to je to, čemu říkáme svobodná vůle.²¹

3.2.2 Klamy rozhodování a zkreslení

Rozhodování je ovlivňováno různými faktory, díky kterým dochází k různým klamům či tzv. kognitivnímu zkreslení. V rámci tvůrčí činnosti mohou tato zkreslení zrcadlit, například tíhnutí k určitým stereotypům či vzorcům v rozhodování.

Pokud bych měla vypsát všechny klamy a zkreslení, jistě by to vystačilo na samotnou diplomovou práci. Zde je jen určitý výběr:

- **Selektivní hledání důkazů** je sklon upřednostňovat fakta, která podporují konkrétní závěry, a nebrat v potaz fakta, která podporují jiné závěry.

¹⁹ Der Mensch kann was er will; er kann aber nicht wollen was er will. Tamtéž. Str. 83.

²⁰ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015. Str. 214–215.

²¹ Tamtéž. Str. 234.

- **Předčasné ukončení hledání důkazů** je sklon akceptovat první alternativu, která vypadá, jako že by mohla fungovat.
- **Sebepotvrzující zkreslení** je sklon upřednostňovat svůj názor nebo tendence naslouchat pouze informacím, které potvrzují naše předem utvořené názory.
- **Kognitivní setrvačnost** je neochota změnit existující myšlenkové vzorce tváří v tvář novým okolnostem.
- **Selektivní vnímání** je tendence aktivně přeskakovat informace, o kterých si myslíme, že nejsou důležité.
- **Chtění, aby to byla pravda.**
- **Haló efekt** neboli ovlivnění prvním obecným dojmem.
- **Zkreslení podporující volbu** nastává, když rozostřujeme vzpomínky zvolených a odmítnutých voleb proto, aby zvolené volby vypadaly atraktivnější. Máme tendenci obhajovat i špatné volby.
- **Poslednost** je sklon být pozornější k posledním informacím a ignorovat, nebo zapomínat informace starší.
- **Opakování** je chtění věřit tomu, co se říká nejčastěji.
- **Kotvení** je rozhodování, kdy jsme příliš ovlivněni počáteční informací, která tvaruje náš pohled na následující informace.
- **Skupinové myšlení** je vzájemný tlak držet názory držené skupinou.
- **Zkreslení důvěryhodnosti zdroje** je tendence odmítnout tvrzení osoby na základě zkreslení oproti osobě, organizaci nebo skupině, do které osoba náleží. (Podobné **Stereotypizaci**.)
- **Asymetrie přiznávání kreditu** je sklon přiznat své úspěchy interním faktorům – svým schopnostem či talentům, ale vysvětlovat své chyby v termínech externích faktorů, jako například smůla.
- **Hraní role** je tendence vyhovovat očekávání druhých lidí o rozhodování.
- **Podcenění nejistoty a iluze ovládnutí** je sklon podceňovat budoucí nejistotu díky tendenci věřit, že máme více kontroly nad událostmi, než ve skutečnosti máme.
- **Optimismus** je tendence přeceňovat pravděpodobnost výskytu pozitivních událostí v budoucnosti a podceňovat pravděpodobnost negativních životních událostí.
- **Pštroší efekt** je sklon ignorovat nebezpečnou či negativní informaci.
- **Sklon vůbec neriskovat.**

- **Efekt nejednoznačnosti** je sklon volit možnosti, u kterých je známá pravděpodobnost příznivého vývoje.
- **Já to věděl efekt** je sklon vidět minulé události jako předvídatelné.

Když si tyto klamy čteme, může nás jistě napadnout, do jaké míry je naše rozhodování vlastně svobodné.

Sam Harris na závěr své knihy píše: „*Začnete-li vnímat skryté příčiny svých myšlenek a pocitů, může vám to – paradoxně – umožnit tvořivěji ovládat svůj život. Dokážeme-li pohlédnout za své vědomé myšlenky a pocity, může nám to umožnit prokormidlovat se životem v nějakém inteligentnějším kurzu (samozřejmě s vědomím, že v konečném důsledku jsme sami kormidlováni).*“²²

Tato schopnost vnímání a nahlédnutí se mi pojí ještě s dalším ne zcela vysvětlitelným jevem, který ovlivňuje naše rozhodování, tedy s intuicí neboli tušením.

3.2.3 Intuice neboli tušení

Je mnoho momentů, kdy zcela nedokážeme vysvětlit, proč jsme se rozhodli tak, jak jsme se rozhodli. Zkrátka dané rozhodnutí nějak cítíme.

Takové rozhodnutí je intuitivní.

Intuice neboli tušení je v obecné rovině určitý pocit, kdy cítíme, že něco nějak je či není, nebo má či nemá být. Tento pocit přijde většinou nečekaně a je buď okamžitě velmi silný, nebo postupně zesiluje a nabývá na důležitosti.

Snažím se s tím obecně pracovat i třeba ve výběru tématu nebo výběru inscenačního týmu, ale nejvíce jsem se snažila poslouchat svojí intuici během zkoušení *Proměním s v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Zapříčinily to dvě věci. Za prvé jsem byla velmi unavená po zkoušení *Vladaře*, kde jsem hodně zaměstnávala mozek. Rozhodování řízené hlavou, dlouhým přemýšlením, zkoušením možností a hledáním nejlepší varianty mě velmi vyčerpalo, takže jsem po premiéře zůstala týden se zablokovanými zády a nemohla jsem se skoro hýbat. V takovém rozpoložení jsem ani neměla pocit, že můžu dělat racionální rozhodnutí, takže jsem

²² HARRIS, Sam. *Svobodná vůle*. Přeložila Kateřina CTIBOROVÁ. Praha: Dybbuk, 2015. Str. 83.

se rozhodla, že zkoušení *Proměním se v zajíce*, které navazovalo, budu brát s větší lehkostí a spíš poslouchat, co přichází. A za druhé vzhledem k tématu a kolektivu celého projektu se takové přemýšlení nabízelo. Brala jsem to i trochu jako pokus: nechat vše plynout a nestresovat se, když nemám věci pod kontrolou nebo nevím, jak se rozhodnout. Snažila jsem se vždy počkat až rozhodnutí přijde tak nějak samo nebo v rámci společného dialogu. Nevím, jak to úplně popsat, protože velkou část rozhodnutí nemohu tím pádem nějak racionálně zdůvodnit. Byl to pro mě jeden z nejzvláštnějších způsobů zkoušení, protože jsem si dovolila zcela jinou strategii rozhodování, než na kterou jsem zvyklá.

Sedíte například na lavičce v Riegrových sadech, koukáte do krajiny, a když přijдете domů, sednete si a píšete automatický text, když ho napíšete, zjistíte, že je to vlastně text, který popisuje obraz Ofélie. Najednou tušíte, že by jedna z postav měla vycházet z obrazu Ofélie, jakýmkoliv způsobem. Tušíte, že to tak má být, ale nevíte proč, ani nevíte, proč vás to napadlo, ani proč zrovna Ofélie, ale zkusíte s tím na zkoušce pracovat.

V případě takového rozhodování se pak musí člověk zbavit potřeby něco vysvětlovat, jenom velmi intenzivně vnímat sebe a ostatní. Zbavit se svého „control freaka“, který uvnitř je, což se mi samozřejmě úplně nepodařilo.

V rámci takového zkoušení je potřeba mít k sobě navzájem velkou důvěru, tu jsme měli, takže jsme si tento typ zkoušení mohli dovolit. To bylo velmi osvobozující. Také musíte přijmout fakt, že nevíte, kam vás to zavede a co z toho bude. Bohužel nás v určitý moment velmi začal tlačit čas. Takže rozhodnutí pak začala padat pod časovým presem.

Intuice je zrádná v tom, že může vést k velké obecnosti, nepřesnosti, nepochopitelnosti, ale zároveň může přinést něco velmi trefného, nečekaného, skrytého. Většinou mám u každé inscenace tzv. „beztvaré tušení“, o kterém mluví Brook. To je předpokladem, že má vůbec daná inscenace vzniknout. Někdy se ale stane, že žádné tušení nemám nebo že třeba v průběhu zkoušení zapomenou, proč chci danou věc vlastně vytvořit. To se pak k tomu pocitu snažím dobrat jinou cestou. Často při tom používám automatické psaní, ve kterém jednoduše odstraníte jakéhokoliv cenzora. Používám to skoro při každé inscenaci, kterou dělám. Většinou to probíhá tak, že v určité fázi zkoušení nebo vymýšlení potřebuji napsat, co pro mě inscenace znamená a proč ji chci dělat, co mě na tom osobně zajímá. K tomuto textu se pak vracím, abych si na to vzpomněla. Je to taková prevence toho, jak se neoklamat a být co nejvíc konkrétní.

Během mého prvního většího zkoušení v divadle Disk, při inscenaci *Barunka is leaving*, se mi stalo, že jsem zapoměla nebo si spíš nechtěla přiznat, o čem to představení je. *Barunka is leaving* byla inscenace o paměti, o ztrátě paměti, ale především o babičce. Téma paměti mě zajímalo proto, že moje babička začala zapomínat, tedy z velmi osobních důvodů. Když jsme se ponořili do zkoušení a studia všeho materiálu o zapomínání a paměti, něco se ve mně zaleklo, bála jsem se to takhle konkrétně pojmenovat, a tak jsem sahala po obecnějších zdůvodněních a vyzněních. Nechtěla jsem, aby to vyznívalo jako, že dělám představení o své babičce: „*Všechno to přece není o ní a něco z toho není ani pravda.*“ Brala jsem to velmi osobně. V generálovém týdnu tak zůstaly některé situace v inscenaci velmi obecné, bylo to z toho důvodu, že jsme se bála hrát o své babičce. Bála jsem se být konkrétní. V inscenaci obraz končí šuměním, tichem a já jsem se bála této představy. Podvědomě jsem chtěla toto představení dělat, protože to pro mě bylo silné a zároveň něčím i léčivé téma, ale rozumově jsme se tomu bránila. Představovala jsem si, že to babička uvidí a lekne se. Nedochozelo mi, že babička nebude v inscenaci ta moje, ale pro každého ta jeho vlastní. Pro ostatní diváky i herce to nebyla moje babička, ale jejich babička. Když jsem si to díky některým připomínkám uvědomila, představení začalo být mnohem konkrétnější a srozumitelnější.

Myslím, že vnímat intuici může být dobré i z toho důvodu, že nám pomáhá se orientovat v tom, co je nám blízké, co nám chybí, kdo nám chybí, co nechceme anebo naopak potřebujeme. Když je něco důležité pro nás, může to pak být důležité i pro diváky. Někdy nám k takové orientaci mohou posloužit i staré symbolické systémy.

3.2.4 Symbolické systémy

Lidé s rozhodováním zápasili vždy, proto vynalezli celou řadu systémů, které pomáhaly jejich orientaci. Tyto systémy fungují spíš na bázi projekční techniky. Jako příklad dávám dva, se kterými jsme se setkala osobně.

Tarot

Tarot je symbolický systém karet, který Jodorowsky popisuje jako metafyzický stroj. Je to „*soustava obrazů a forem, kterou je velmi obtížné shrnout, jeden z prvních optických jazyků lidstva. Tarot obsahuje 22 velkých arkán. Jestliže se ze znaků španělské abecedy dá sestavit Don Quijote, pak si zkus představit, co*

všechno můžeš udělat s 22 kartami, ke kterým je ještě potřeba přidat 56 malých arkán." Tarot neslouží ke čtení budoucnosti, ale spíš funguje na pravidlech projekční optiky. „Je to jako Geigerův počítač. Řekne ti, co se děje, co tu probíhá, jak na tom ta která osoba je. Řekne to jí samotné a někdy odpoví, pokud se objeví pochybnost nebo volba. Tarot vyjasňuje, ukazuje vůli toho, kdo se ptá, a pomáhá mu objevit, co v něm je.“²³

I-ťing

Kniha proměn je starodávná kniha. Věnovalo se jí mnoho filozofů, myslitelů, básníků, umělců i vojevůdců a mnohým z nich poskytovala útěchu. V evropském kontextu se dostala do povědomí teprve až ve 20. století, především díky iniciativě Carla Gustava Junga. Ačkoliv dnes někteří fyzikové nacházejí v proměnách analogii genetických kódů nejnovějších molekulárních teorií, kniha proměn se jen obtížně vzdává svého tajemství. Zůstává knihou, „jíž svědčí prostředí tichých krajín kontemplace a jejímž pravým posláním je být druhem pomalých hovorů ve světě, který se více ptá, než odpovídá, více váží, než soudí.“²⁴

Kniha nám pomáhá především se orientovat. Neskládá se z jednoho textu, ale celého souboru textů, navzájem velmi odlišných, i když propojených určitou praxí, ideologií a především symbolickým systémem. Skládá se z hexagramů, čar a výkladů, jejichž významy se mohou proměňovat.

„Kniha proměn předpokládá rozhovor, rozhovor, který začíná otázkou, ale odpovědi nekončí, otázka a odpověď jsou jen dva aspekty rozmyslu života. Tato kniha neříká, co se stane, tato kniha navádí toho, kdo s ní rozmlouvá, k živému rozmyslu nad jeho otázkou na půdorysu vržených archetypálních situací člověka bytujícího ve světě. Nejdůležitější zásadou je věnovat vážnou pozornost formulaci otázky.“²⁵ Je často nazývána orákulem, avšak nenahrazuje rozhodovací schopnost ani nepřebírá odpovědnost za budoucnost, „ale burcuje vůli k vědomě rozmyslnému aktu rozhodnutí, vůli vydolovat z podvědomí do vědomí dosud skryté potenciality jednání ve smyslu šancí, možností, limitů a bariér“.²⁶

²³ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015. Str. 213.

²⁴ *Kniha proměn: I-ťing = Yijing*. Přeložil Oldřich KRÁL. V Lásenici: Maxima, 2008. Str. 9.

²⁵ Tamtéž. Str. 35.

²⁶ Tamtéž. Str. 15.

3.3 O čem rozhodujeme?

V procesu, který zahrnuje přípravu, průběh zkoušení, strukturování a samotné představení před diváky, učiníme možná i tisíce rozhodnutí, často porovnáváme, rozlišujeme, kritizujeme, objevujeme a hledáme. Rozhodujeme se o tom, co nám připadá krásné, nesrozumitelné, přesné, moc popisné, falešné, pravdivé, zábavné, dojemné, silné, na první dobrou atd.

Některá z rozhodnutí jsou banální, a někdy jich musíme dělat i více, než bychom předpokládali. Jako příklad uvedu jednu ze zkoušek loutkové inscenace *Nanuk* v divadle Minor: Padlo rozhodnutí, že dnešní zkouška bude trvat tři hodiny, protože někteří z herců musejí odejít dřív. Moje rozhodnutí, že začneme krátkou rozcvičkou, jsem přehodnotila už při cestě v tramvaji. Rozhodla jsem se totiž, že dnes postavíme celý začátek. Toto rozhodnutí zkomplikovala situace hledání kabelu ke zvukové aparatuře, kterou jsme potřebovali pro první obraz. Rozhodli jsme se kabel hledat a najít. Nenašli. Kabel se ale rozhodl, že prostě zmizí, nebo ho uklidil někdo z pořádkumilovných techniků. Rozhodli jsme se tedy, že to zkusíme bez aparatury. Když jsme konečně začali, pan Kufr, vedoucí techniky, se rozhodl, že nám přinese kafe. Rozhodli jsme se, že kafe bychom si dali. Rozhodli jsme, že bez aparatury to nemá smysl, že raději začneme scénou Panuka a Nanuka na lovu ryb. Rozhodli jsme se, že začneme s loutkami fázovat, a několikrát jsme opakovali a čistili nahozenou scénu. Kluci se po čtvrtém projetí rozhodli být trochu nervózní a já jsem se rozhodla, že budu zachovávat klid. Pérko v noze dřevěného psa se ale rozhodlo, že praskne. Rozhodla jsem, že dáme pauzu. Boris se rozhodl, že psa odnese do dílen. Po pauze jsme se rozhodli, že dnes začátek nepostavíme, že dnes není na začátek dobrý den a šli jsme improvizovat s ťupitápama.

Vedle těchto mnoha „každodenních“ rozhodnutí patří do procesu zkoušky i ta velká: rozhodujeme, jaká si dáme omezení, jaký má být čas jednotlivých scén, jak si pojmenujeme prostor, zda pracujeme s partiturami, zda jsme v nějakém žánru, jak dílo komunikuje s diváky a jakým jazykem komunikují herci a jak toho docílíme atd. Zkrátka rozhodnutí s kým, s čím, o čem, jakým způsobem, kde a jak dlouho.

V *Zápisích z volných chvil* jsme se například rozhodli pro velmi jemnou a křehkou přítomnost herce. Potřebovali jsme, aby hercům „zůstal čas v těle“. Celá inscenace stála a padala na společném napojení, jak mezi diváky, tak herci. Rozhodli jsme, že před začátkem zkoušení i každém představení budou mít herci krátký dechový trénink, který jim pomáhal dostat se do jiného času.

Uvedu ještě jeden příklad ze zkoušení inscenace *Vladař*, konkrétně rozhodování týkající se textu. Jednalo se například o rozhodnutí, že se celým tvarem bude prolínat „osobní linka“ herců a některé texty budou jejich, nebo o rozhodnutí pracovat s obsahem Machiavelliho jako by nekončil za vlády Medicejských, ale pokračoval dál historií až do dnešního světa, ale i o rozhodnutí pracovat s těmito konkrétními texty: *Dopisy císaře Wilhelma a cara Mikuláše, texty z Francouzské revoluce, promluva Guye Verhofstadta k Orbánovi, Shakespearův Julius Caesar*.

Právě úryvek Julia Caesara byl pro nás velmi zásadní. S dramaturgem a scénografkou jsme si ho přečetli a hráli jsme takovou hru. Zaměňovali jsme jména v textu – Caesara, Bruta a Antonia – za Vojtu, Milana a Štěpána, nebo třeba Římský polis za divadlo Komédie. Až z toho vznikl zásadní princip. Rozhodli jsme se zbavit texty autorství, smazat zdroj, brát je víc jako možné stanovisko herců – jako by autoři nebo postavy promlouvali z nich.

Na stole však zůstávala základní otázka, jak pracovat s Machiavelliho textem. Text je poměrně stručný a zcela návodný, je to popis, jak vládnout a moc si udržet. V následujícím seznamu popisují souslednost rozhodnutí týkající se jen samotného Machiavelliho textu:

1. Machiavelliho text poslouží ve struktuře jako pevný bod, se kterým vedeme polemiku.
2. Měl by působit jako „řeč věků“, „babská moudra“, „takto se to dělá“, „takto to funguje“.
3. Machiavelli bude technik. Text nebudou říkat mladí herci, ale starý divadelní technik, co sotva chodí (pozn. ten byl pro nás nositelem minulých časů v divadle, někým, kdo zažil různé etapy, změny, revoluce atd.). A ten s machiavellistickým přístupem přichází a milým způsobem ruší demokracii.
4. Text nebude říkat jen starý technik (Machiavelli), co sotva chodí, ale jeho slova postupně prosakují do replik mladých herců, například jako obhajoba nějakých situací – jako zcizující komentář např. k vraždě svého soka: *„Není nic skvělého na vraždění spoluobčanů, zrazování přátel, věrolomnosti, ukrutnosti a bezbožnosti. Musíme si uvědomit, že lze bojovat dvojným způsobem: jednak zákony, jednak násilím. První způsob je vlastní lidem, druhý zvířatům. První způsob často nestačí, a proto nezbyvá než uchýlit se ke druhému. Vladař proto musí umět jednak jako zvíře i jako lidé.“*²⁷

²⁷ MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Argo 2012. ISBN 978-80-257-0736-4.

5. Machiavelli nebude starý technik, co sotva chodí. Machiavelli tam nemá být zpřítomněný, ale má být spíš esencí.
6. Vybereme konkrétní texty z Machiavelliho, které se hodí ke konkrétním situacím ze zkoušek.
7. Pojdme dát celého Machiavelliho pryč.
8. Necháme ho tam. Je to dobré, jen je toho textu příliš. S textem je třeba pracovat jako se zkomprimovaným návodem. Mělo by to mít charakter něčeho naučeného, jako něco, co si člověk opakuje před spaním, něco, co je dané.
9. Pojdme to zhudebnit!
10. Pojdme z toho udělat desatero.
11. Zhudebněné desatero. Paráda! Bude to fungovat jako refrén, který se cyklicky nabaluje mezi jednotlivými obrazy.
12. Nefunguje to, je to spíš takové únavné.
13. Tak to dáme celé pryč!
14. Zkusíme to v celku, po kupě za sebou jako koncert, kánon, který člověku vymyje hlavu.
15. Chceme, aby to vypadalo trochu jako speaking heads.
16. Mělo by to trvat aspoň deset minut.
17. Pojdme udělat celé představení jen jako tento koncert!
18. Pojdme se na to vyspat!
19. Dobře. Bude to po kupě, sborově někdy na závěr a bude to trvat aspoň deset minut.

Na základě těchto příkladů by se dalo říct, že v divadelním procesu rozhodujeme o všem a zároveň o ničem. Což nás přivádí k další otázce: Kdo rozhoduje?

3.4 Kdo nebo co rozhoduje?

Mám zkušenost, že zkoušení může probíhat v mnoha podobách, rozhodovat mohou jednotlivci, skupiny, tandem nebo třeba i náhoda a záleží na každé skupině, jak se domluví. Já osobně inklinuji k autorské a kolektivní tvorbě, kde se rozhodnutí

často dělí mezi jednotlivé složky inscenačního týmu nebo probíhá zcela v rámci kolektivu, jako je tomu například u práce se skupinou 8 lidí.

3.4.1 Režijní autorské projekty

V mých režijních autorských projektech má na výsledný tvar velký vliv každý z týmu – dramaturg, scénograf, herci, hudebníci i autor hudby. Tvorbu inscenace vnímám bytostně jako kolektivní, nicméně v určité fázi přichází moment, kdy se musí společně vytvořený tvar sjednotit a učinit výběr, co do něj patří a co ne, a to je práce režiséra, případně režijně dramaturgického tandemu.

Podle Brooka dává režisér přednost jednomu materiálu před jiným, ne jenom proto jaký je, ale s ohledem na jeho potenciál. *„Je to právě smysl pro potenciál, který jej vede k výběru prostoru, herců a výrazových forem, potenciál, který existuje, a přece není znám, existuje ve skrytu, čeká na odhalení, znovuobjevení a prohloubení tvořivou prací celého týmu. V rámci tohoto týmu má každý jenom jeden nástroj, a tím je jeho subjektivita. Člověk musí být věrný sám sobě, bezmála přesvědčený o tom, co dělá, a zároveň být věrný vědomí, že pravda je vždy jinde. Proto si člověk cení možnosti být sám sebou a současně vycházet ze sebe a vidí, jak toto směřování dovnitř a ven roste komunikací s ostatními a je základem stereoskopického vidění života, které může divadlo zprostředkovat.“*²⁸

Myslím, že důvěra v tvůrčí kolektiv a vědomí, že na rozhodnutí vlastně nikdy nejsme sami, jsou pro divadelní tvorbu velmi důležitá. Za zásadní považuji čas, v němž se kolektiv, který se tolik nezná, na sebe naladí a pochopí svoje intence. Teprve tehdy mohou všichni z týmu chápat směřování inscenace, ale i její hledání a lépe se orientovat v tom, jaká rozhodnutí jsou pro naši situaci a potřebu důležitá a jaká ne.

Někdy máme něco rozhodnout, všichni na to rozhodnutí čekají, ale my si stále nejsme jistí, nevíme, jak se rozhodnout. Tyto chvíle mohou být velmi palčivé a plné nejistoty. To pak hledáme řešení do té doby, dokud nejsme s určitou variantou spokojení, zvažujeme pro a proti, radíme se s dramaturgem nebo náhodným kolemjdoucím, provedeme co nejvíc opačnou akci, než se od nás očekává, nebo si

²⁸ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946–1987*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. 246 s. ISBN 80-238-0632-7. Str. 18.

zkrátka hodíme minci, vyluštíme z I-ťingu, tarotu nebo zvolíme jinou metodu založenou na náhodě nebo souhře okolností, například počítačový program.

Těmto možnostem, kdy může náhoda ovlivňovat nebo určovat naše rozhodnutí, se věnuji později. Nyní se podívejme, jak může vypadat proces rozhodování v kolektivu, který nemá žádnou hierarchii.

3.4.28 lidí

Je zvláštní psát o práci skupiny a jejím způsobu fungování bez ní. V 8 lidech většinou začínáme hledáním společného námětu a snažíme se dojít k materiálu, který nás všechny zajímá. Většinou se stane, že propadnutí určitému tématu trvá každému jinak dlouho. Často má i někdo ze skupiny pocit, že by si ho sám od sebe nezvolil, ale postupně se pro něj nadchne, i to je princip kolektivní tvorby. Důležité v takové tvorbě je, že zásadním motorem tu není otázka Co, ale Kdo? Je tu totiž esenciální potřeba tvořit společně, přímo v tomto kolektivu.

Skupina Gob Squad, která se takové tvorbě věnuje již přes třicet let, definuje kolektiv takto: *„Být kolektiv znamená, že všichni, kteří se podílejí na procesu vytváření díla, mají osobní vztah k materiálu a k samotnému procesu. Všichni cítí odpovědnost za práci jako celek a všichni mají právo na vlastní interpretaci díla, stejně tak jako mají diváci, takže dokonce i oni mohou být součástí kolektivu během samotného představení.“*²⁹

V 8 lidech vytváříme kolektivní rozhodnutí o základním konceptu, o tom, jak má vypadat scénografie, jak si uspořádat čas zkoušky, co a jak budeme zkoušet, píšeme texty, improvizujeme, každý tu má slovo. Často máme mnoho nápadů, variant přístupů a různé názory na ideální řešení. Individuálně přistupujeme k danému tématu se svou vlastní subjektivitou. Rozhodování tím pádem většinou zabere osmkrát víc času než za „normálních“ okolností, což bývá často velmi unavující.

Dynamika skupinového rozhodování by se dala přirovnat k vlnobití. Skupina je jako moře, které vyplavuje nová a nová řešení, bouří se, aby se ve střídavých frekvencích rezignovaně uklidnilo či nabralo sílu a po chvíli zase vyplavilo nový

²⁹ Vlastní překlad z knihy: GOB SQUAD (performing group), FREIBURG, Johanna, *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*. Berlin: Gob Squad, 2010, 151 s. Str. 12.

nápad. Někdy tato smršť možností vede k totálnímu chaosu a nemožnosti se vyznat v tom, co vlastně chceme. To pak všichni tiše sedí, koukají do stolu a přemýšlí.

S 8 lidmi se většinou rozhodujeme na základě dvou principů. Prvním je konsenzus – v této variantě se snažíme dojít k určitému sjednocení, kdy je většina s výsledkem spokojená a menšina není zásadně proti. Druhým principem je klasické hlasování, k němuž se uchylujeme většinou při méně složitých rozhodnutích, nebo když už jsme ze společné debaty vyčerpaní. Hlasování se ale někdy zase zvrhne v debatu a vystřídá ho konsenzus a zase obráceně. Je to dynamický proces, na kterém si člověk uvědomí, proč je demokracie tak složitá. Často strávíme na zkouškách stejně času debatováním a propojováním společných představ jako hledáním v prostoru, protože rozhodujeme i o věcech, které jinak udělá režisér v tandemu s dramaturgem či scénografem mimo zkoušku. Jedním z nešvarů skupinového rozhodování je to, když rozhodnutí dojde až k takovému kompromisu, že výsledné řešení ztrácí jakoukoliv vyhraněnost.

Kolektivnost se zároveň vyznačuje i mnoha výhodami, přináší nezvyklé kombinace nápadů a řešení, které nabourávají stereotypní způsoby myšlení, rozhodnutí jde většinou velmi do hloubky, protože je podrobena důkladné skupinové diskusi, rozhodování provází sdílení vzájemných zkušeností a v neposlední řadě je skupinové rozhodování méně stresující, protože odpovědnost za důsledky rozhodnutí je rozdělena mezi více lidí a tím pádem není rozhodovací břemeno tak těžké.

Za velmi důležitou součást debaty považuji vzájemné naladění a snahu o to být ve svých nápadech a představách, co nejvíce konkrétní. Častá nedorozumění vedou i k novým řešením a konkrétnost zase k jasnější představě.

Tím, jak skupina funguje pohromadě, se postupně cizeluje určitý skupinový jazyk. Jednak komunikační, jednak i estetický. Práci skupiny 8 lidí velmi ovlivňuje fakt, že jsme všichni neherci, což přirozeně definuje rozhodnutí, že v našich představeních a performancích nikdy neztvárňujeme role, ale spíš rekonstruujeme, instruujeme, ukazujeme, provázíme, vyprávíme, tančíme nebo demonstrujeme.

Rozhodování v kolektivu musí být postavené na diverzitě, vzájemném pochopení, respektu a pozornosti. Podobně jako je režisér závislý na důvěře herců a celého inscenačního týmu, tak i zde je nejdůležitějším prvkem důvěra. Důvěra, že máme schopnost se společně domluvit a zároveň se máme jako skupina k čemu vyjádřit.

Podobnou důvěru zažívám i v Horním Maršově v rámci divadelních akcí spojených s festivalem Otevřená ulice.

3.4.3 Otevřená ulice a další komunitní akce v Horním Maršově

V Maršově jsem vyrůstala a od roku 2009 tu pořádám komunitní akce. V roce 2014 jsme uspořádali poprvé festival Otevřená ulice, který se od té doby již tradičně koná každý rok na hlavní třídě Josefa II.

V rámci festivalu vznikla řada happeningů a performancí, jejichž hlavní protagonisté jsou obyvatelé Horního Maršova:

V roce 2015 jsme společně uspořádali slavnostní otevření *Muzea voskových figurín obyvatel Horního Maršova*.

V roce 2017 jsme akci zahájili historickou rekonstrukcí již zaniklého maršovského sportu „Crex Crex“ neboli souboj o chřástala³⁰ a na závěr dne jsme fandili Emilu Zátokovi, když dobíhal cílovou rovinku přímo v Maršově.

V roce 2018 jsme se stali svědky nočního pozorování unikátních přírodních maršovských jevů s Charlesem Darwinem.

A v roce 2019 jsme odpremiérovali představení, jehož součástí bylo založení „Ochotnického spolku skoro profesionálních herců Horního Maršova“, do kterého bylo zapojeno patnáct maršovských obyvatel a několikačlenný orchestr.

Gró celého festivalu je zvláštní moment setkání a od toho se celý koncept jednotlivých happeningů odvíjí. Kolektivnost, hra, náhoda a společný zážitek tu tvoří živnou půdu pro všechna rozhodnutí. V rámci příprav se koná několik schůzek, brainstormingů, kam může kdokoliv přijít. Jednotlivé akce se většinou moc nezkouší, a pokud, tak jen velmi krátce. Všechny účastníky spojuje společné rozhodnutí: „Jdeme do toho.“

Horní Maršov je vesnice v krajině bývalých Sudet, přímo na hranici s Polskem. Maršovu se říká „Brána Krkonoš“ nebo také „Zatáčka před Pecí“, a to kvůli výstavbě silnice v sedmdesátých letech 20. století, která protíná vesnici jako hladový had a rychle odvádí návštěvníky hor do Pece pod Sněžkou a pak na Sněžku a zpět. Padl kvůli ní ne jeden strom, ale hned celé stromořadí lemující třídu Josefa II.

Maršovské panství bývalo za vlády hraběte Aichelburga ve velkém rozkvětu, mělo vlastní divadelní sál, pivovar, zámek, papírny, pilu, sklárnu, a dokonce i

³⁰ Popis hry přikládám v příloze č. 1.

věznici. Postupně se z okresního města stala vesnice s méně než tisícem obyvatel. Sklárnou zničila velká voda, z věznice se staly byty, divadelní sál vyhořel, pivovar chátrá, zámek zůstal opuštěný ve vlastnictví neznámého ruského akcionáře, který ho minulý rok prodal podnikateli z Humpolce a ten zinscenoval nejkrutější divadlo v historii Maršova, když nechal zámek v brzkých ranních hodinách podpálit (zrovna, když Maršovský sbor dobrovolných hasičů, paradoxně sídlící přímo naproti zámku, slavil narozeniny jednoho z členů.) Zámek hořel celých deset hodin, než se ho podařilo uhasit, zmizela věž i celé jedno křídlo.

Právě o tomto neštěstí bylo i loňské představení maršovských ochotníků na Maršovské pouti, což je vedle Otevřené ulice největší komunitní akce. Místní kolektiv se u příležitosti Maršovské pouti schází každoročně, aby zinscenoval divadelní představení, kterým se pouť zahájí. Pouť má již zhruba patnáctiletou tradici a formát představení je vždy stejný, což velmi ulehčuje mnohá rozhodnutí. Ta vypadají následovně:

Existuje dohoda, že můj strýc Pavel Klimeš, archivář a zapálený historik, vybere nějaké více či méně palčivé maršovské téma, na které napíše rýmovaný text.³¹ Platí také dohoda, že zkoušky jsou vždy ve večerních hodinách od úterka do pátku, těsně před vypuknutím pouti, a že na ně přijde ten, kdo může.

Na zkouškách se nejprve mluví, „o čem to letos bude“, pak se přečte text, který je zatím hotový jen z části. Všichni se jím baví a opravují v něm některé rýmy. Dalším důležitým úkolem první schůzky je zvolit správnou píseň, kterou pak maršovský sbor za doprovodu kapely zpívá v podobě intermezz či refrénu mezi jednotlivými obrazy. Následuje společný brainstorming, při kterém se vymýšlejí jednotlivé obrazy a vytváří se seznam rekvizit, které bude potřeba namalovat.

³¹ Hrabě Karel Czernin zvaný Cari, v Maršově vychoval čtyři syny a čtyři dcery, dva padli ve válce, Josef byl raněný, dnes je mu 99 a s Maršovem zůstal spojený. Věnoval zvon do kostela i peníze na opravu, vše z úcty k domovu nikoliv pro slávu. V tu neděli loňského srpna zůstal zdrcený, jeho rodný zámek byl požárem zničený. Policisté našli žháře z Humpolce, a jaké překvapení, když zavřeli i posledního kupce. Zámek je bez střechy, zakrytý plachtou, voda a mráz prostupují cihlami a maltou. Ptáme se, kdo je ta osoba zodpovědná, co bude s naší stavbou číslo jedna.

Existuje totiž dohoda, že jsou všechny rekvizity zásadně namalované černou barvou na kartonech papíru.

Z úterý na středu se vyrábějí rekvizity. Ve středu a ve čtvrtek se zkouší. Všechna rozhodnutí probíhají ve velmi rychlém sledu, většinou ve formě výkřiků: „Když to nikdo neudělá, tak já to udělám!“, „Chytnu tu ceduli takhle a u toho se zatvářím takhle“, „Pojďme to prase udělat větší!“ apod. Ze středy na čtvrtek si pak každý doma vyrobí potřebný kostým a v pátek se to dvakrát projede se vším všudy i s hudbou. V sobotu po společném panáku krkonošské medoviny se jde na věc. Publikum je vždy nedočkavé. Náměstí je plné, často zažívající velké emoce, živé reakce, smích i slzy. Strýc Pavel jako vypravěč předčítá rýmovaný text, zatímco na scéně skupina maršovských ochotníků vytváří živé obrazy s podomácku vyrobenými přísně kartonovými kulisami za zpěvu maršovského sboru.

Minulý rok v srpnu to bylo něco přes rok, co Maršovský zámek vzplál. Hra byla o historii celého zámku. Většina místních tam chodila do školy, na plesy, na letní slavnosti v zámeckém parku, nebo se jen tak poflakovat. Zámek byl pro všechny maršovská dominanta, dům číslo jedna. Když na podiu začaly papírovou kulisu zámku zahlcovat plameny (také z papíru) a zámek pozřely, celé náměstí ztichlo. To ticho trvalo několik sekund, všichni si vzpomněli na nedávné neštěstí. Byl to opravdu silný moment a při posledních verších nezůstalo oko suché.

Diváci společně s maršovskými ochotníky vytvořili velmi silný obraz vzpomínky, který se rozhodli všichni společně prožít. Což je pro jednotlivé akce v Maršově velmi specifické. Situace je zde zcela jiná než v klasickém zkoušení, protože se zkoušky odvíjejí od toho, kdo se rozhodne přijít. Tvůrčí kolektiv se většinou různě proměňuje, nicméně všichni z přítomných jsou nadšení amatéři nebo přemluvení nadšenci a někdy i diváci.

Během happeningu *Emil dobíhá cílovou rovinku*, kdy byly tématem Otevřené ulice sport a hry, jsme na začátku akce představili Emila Zátopka, který ve dvě hodiny odstartoval běh na Sněžku. Emil se představil a řekl, že v pět hodin ho máme čekat na cílové rovince na hlavní třídě. Emila hrál Denis Šafařík, se kterým jsme den předtím natočili jednotlivá videa, jak vybíhá na Sněžku, a pak je v průběhu dne sdíleli. Všichni věděli, že Denis nikam neběžel, protože byl celé odpoledne na ulici, i když všem tvrdil, že je jeho bratr. Všichni ale hráli hru, že Emil vyběhl. Když jsme v pět hodin vyhlásili, že Emil dobíhá, za napínavého komentáře se všichni Maršované i přespolní shromáždili kolem cílové pásky, mávali vlaječkami a vyrobenými transparenty, troubili a fandili celých dvacet minut, než se Emil objevil

v zatáčce a mířil k nám. Euforie se zvětšovala a svou intenzitou i zapálením se nelišila od opravdového závodu. Upřímně jsem takovou reakci ani neočekávala, ale diváci se rozhodli, že budou aktéry, že přijmou pravidla hry a budou ji hrát se vším všudy.

Hranice mezi tím, kdo je kdy aktérem a kdy divákem, je mnohem tenčí. Diváci se často stávají spolutvůrci. Tím se dostávám k tomu, že mnoho rozhodnutí se odehrává také na straně diváků.

3.4.4 Kdy rozhodují diváci?

Nejdůležitější rozhodnutí od všech diváků je, že se rozhodnou přijít nebo že procházejí kolem a rozhodnou se věnovat pozornost tomu, co vidí. Rozhodují, kam si sednou nebo se postaví, co uvidí a koho a co budou sledovat. Kromě takového primárního rozhodnutí, se kterým vlastně vše stojí a padá, diváci rozhodují i o tom, jak na ně představení působí, tedy jak ho interpretují, co si u něj vybavují, jak mu rozumějí, ale i zda se do představení zapojí. Tato rozhodnutí dávají najevo svými reakcemi – smíchem, zíváním, nesouhlasným pobrbláváním, potleskem, úsměvem, povzdychem, odcházením ze sálu apod.

Současné divadlo často hledá různé způsoby, jak nechat diváky o průběhu představení rozhodovat.

Na festivalu Fast Forward v Drážďanech jsem viděla představení s názvem *One* od britského souboru *Bert and Nasi*, které zpracovávalo téma citového vydírání a potřeby být závislý na jiném člověku.

Představení začalo tak, že Nasi stál na štaflích a pustil si z mobilu píseň *That's the Way I Like It*, pak do místnosti přišel Bert, mluvil tichým příjemným hlasem přímo k divákům. Mluvil o Nasim. „*Nasi, stojí na štaflích a nechce slézt dolů. Myslím, že by bylo dobré, kdyby někdy slezl,*“ poznamená a zeptá se Nasiho, jestli nechce slézt ze štaflí. Ten odpoví: „*No, thank you.*“

Bert znovu poprosí Nasiho, aby slezl. Nasi se rozmýšlí: „*No, thanks.*“ To se opakuje a graduje. Bert ho prosí, ukecává, přikazuje, Nasi zůstává v klidu a spokojeně stát na štaflích: „*No, thank you, I prefer it here.*“ Bert se obrací do diváků a ptá se: „*Mohl byste mu někdo říci, aby slezl dolů? Jak se jmenuješ?*“ „*Iren.*“ „*Iren, řekneš mu, aby slezl, prosím. Ne? Proč ne, Iren. Dobře, to nevádí. A co ty? Mike? Miku?*“, zkouší to, dokud jeden z diváků nepoprosí Nasiho, aby slezl dolů. Nasi odpovídá: „*No, I am ok, thank you.*“ Bert se otáčí směrem ke mně.

Jsem také jedna z oslovených, takže zažívám divný pocit, který máte, když se s vámi někdo snaží navázat interakci před sálem plných diváků: „*Anna, can I have a question for you?*“ Právě v tento moment jsem se jako divák rozhodla, že mi jsou oba dva performeři sympatičtí a zajímá mě, co bude dál. Rozhodla jsem se s nimi hrát společně hru. „*Yes*“, řekla jsem. „*Anno, nevadilo by ti, kdybych jenom trochu kopnul do těch štaflí, jenom malinko, aby Lasi slezl dolů?*“ Beru to jako hru a odpovídám: „*Nevadí, ale jen strašně malinko, méně, než ukazuješ.*“ „*Dobře, neboj,*“ řekl Bert, rozeběhl a vši silou kopl do štaflí. Strašně jsem se lekla. Naštěstí se nic nestalo. Situace se dále vyvíjela podobným způsobem, přičemž v určitém momentu Nasi sám od sebe znenadání slezl dolů.

Ve stejném představení nám dali performeři na výběr ze tří různých konců: první byla varianta, že se na sebe Bert a Nasi budou dvacet minut koukat, pak bez potlesku odejdou.

Ve druhé variantě by na nás měl mít Bert vystrčený holý zadek, kterým bude asi třicet minut kroutit, pak se s ním bude snažit zpívat, a ještě mnoho dalších věcí, a pak, až se pokusí někteří diváci zhnusením odejít, zatarasí jim Bert dveře a nepustí je ven z místnosti. Všichni rezignují a on bude dál zpívat zadkem, než se skupinka odvážných diváků naštvě a protlačí se skrz něj ven.

Třetí varianta konce byla, že Nasi a Bert odejdou, vrátí se za pět minut, oblečení v oblecích, pustí píseň *Feelings*, začnou krásně tančit, postupně vzlétnou a budou kroužit nad všemi diváky. Celý obraz bude tak nádherný, že se sami dojmou a po tvářích jim potečou slzy, postupně ukápně slza i pánovi v první řadě a pak slzy dostihnou i ostatní diváky. Lasi a Nasi skončí v obětí v letu, zatímco na ně budou sněžit stříbrné konfety.

Jako diváci jsme hlasovali a rozhodli jsme pro třetí variantu, a tak se stalo.

3.5 Čas rozhodnutí

Když jsem v režisérské pozici, často hledám míru toho, co už je třeba rozhodnout a co si ještě zaslouží s rozhodnutím počkat.

Mojí věčnou otázkou je, jak moc lze zkoušení dopředu připravit. Kde jsou hranice svobody a nepřipravenosti? Často hledám míru toho, co všechno s herci sdílet a co nechat otevřené, aby se rozproudila tvůrčí energie, ale abychom se zase netopili v přemíře invence. Kdy nastává moment, kdy je potřeba nastavit hranice a mantinely tvorby?

Velmi důležité je pro mě například rozhodnutí o tom, jak bude probíhat první zkouška. První moment, kdy se všichni sejdeme u společného stolu a zatím není jasné, co všechno na něm vlastně leží.

Když jsme režírovala poprvé v kamenném divadle, v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, zaskočilo mě, že vedení divadla po nás chtělo scénář. „*Musíte mít nějaký scénář, aby bylo co číst na první čtené zkoušce,*“ zaznělo. Zarazila jsem se, nevěděla jsem pořádně, co to čtená zkouška je, protože jsem ji v životě nezažila. „*Jak můžeme číst něco, co nevíme, jak bude. Mohu si přeci dovolit nevědět,*“ honilo se mi hlavou. Představa definitivního rozhodnutí ještě před první zkouškou mě dost znervózňovala. Zvolili jsme tedy šalamounské řešení, scénář napíšeme, nicméně nebudeme mu říkat scénář, ale spíš „*bodák, bodák, který trochu rozepíšeme*“. Představila jsem si sama sebe na první čtené zkoušce: „*Dobrý den, já jsem Anička Klimešová, vítám vás na první čtené zkoušce, to, co máte před sebou, je bodák... Za pět minut máme přečteno.*“ Pod nápořem představy nechápavých pohledů herců a celého divadla jsme se rozhodli, že scénář napíšeme, ale že ho přece nemusíme použít, přečteme si ho a pak budeme improvizovat nebo některé situace dozkoušíme a změníme. Společně s dramaturgem Borisem Jedinákem, autorem hudby Ianem Mikyskou a se scénografy Klárou Flekovou a Mikolášem Zikou jsme připravili scénář, který obsahoval jednotlivé situace rozepsané do dialogu, monologů a částí, které byly spíš obrazové a atmosférické, měl asi patnáct stránek. Pocit nepříjemné předpřipravenosti mě neopouštěl, a ještě v předvečer čtené jsme s Borisem váhali, zda si scénář neschovat jen pro sebe a nepojmout první zkoušku jiným způsobem, jenomže v divadle měli již pro herce vše připravené a vytištěné.

Čtená zkouška proběhla bez problémů, ale myslím, že rozhodnutí ukázat hercům scénář takto brzy nebylo úplně ideální. Během zkoušení jsme totiž naráželi na to, že se herci nevyznali v tom, zda už je vše zafixované, nebo otevřené improvizaci.

Na druhou stranu pro nás samotné bylo jistě dobré, že jsme variantu scénáře měli připravenou. Myslím, že je velmi důležité pro všechny členy týmu, aby se navzájem orientovali v tom, v jaké fázi jsme, zda teprve hledáme, vyčkáváme nebo se již rozhodujeme.

Už rozhodování samo o sobě předznamenává, že máme určitou svobodu. Přehršel svobody nás často může uvrhnout do paralyzované pozice. Z toho pohledu mám pocit, že se někdy dostáváme až na samou hranu teroru příležitostí, možností, přísunu informací. Někdy se dostáváme do momentu, kdy se rozhodneme o něčem

nerozhodovat, někdy dokonce, kdy se rozhodneme nerozhodovat o ničem. Rozhodnutí se nerozhodnout, ale může být i záměrné. Eco píše: „*Občas se básník – čelící nekonečnosti věcí či událostí, které má zmínit – rozhodne pro mlčení.*“³² Každé rozhodnutí má svůj čas, kterému nelze poručit.

3.6 Vůle k tvorbě

Nicolas Bourriaud ve své přednášce cituje francouzského autora knihy *Lidé a hry* Rogera Cailloise. Podle něj vše okolo nás zahrnuje tyto čtyři základní formy: growth (růst, vývoj), accident (náhoda, nehoda či souhra okolností), will (vůle) a moulding (formování, tvarování).³³

Všechny tyto formy přítomné v okolním světě jsou důležité pro vznik čehokoliv. Právě vůle je ale v umění to nejdůležitější.

K tvorbě nás často přivádí potřeba se vyjádřit. To rozhodnutí, že budu něco tvořit, je zcela zásadní. Peter Brook ve své knize *Nultý bod* píše: „(...) začínám s hlubokým beztvarym tušením, které se podobá vůni, barvě nebo stínu. (...) Tohle tušení bez tvaru je můj vztah k té hře. Je to mé přesvědčení, že tu hru dnes musím udělat. Bez tohoto přesvědčení na ní nemůžu pracovat. (...) Vycházím z amorfního, dosud nezformovaného pocitu a z něj se začínám připravovat.“³⁴ Toto beztvarym tušení pak podle Brooka definuje i samotný výběr a tvarování hry v průběhu zkoušení.

V souvislosti s tvorbou se často mluví o múzách a inspiraci. První moment, který nám vnukne pocit, že máme chuť něco vytvořit, může být ovlivněný tím, koho potkáme na ulici, co se nám vybaví v paměti, může nás inspirovat píseň, dialog, zážitek, opakující se vzpomínka, film apod. Inspirace je však jen část tvorby. Umberto Eco k tomu poznamenává: „*Při psaní prvního románu jsem přišel na několik věcí. Především jsem si uvědomil, že ‚inspirace‘ je zcela nevhodné slovo. Jak tvrdí staré rčení, génius je z deseti procent inspirace a z devadesáti procent*

³² ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 114.

³³ Vlastní překlad z přednášky Nicolase Bourriauda.

³⁴ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946–1987*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. 246 s. ISBN 80-238-0632-7. Str. 15.

*perspirace.*³⁵ Podle Ottova naučného slovníku je perspirace „*dýchání kožní, v běžném smyslu pak vůbec jen pocení neboli tzv. dýchání kůži*“.³⁶

Během tvůrčího procesu často dostaneme nápad, který v sobě necháme zrát, někdy ho i zapomeneme nebo zasuneme, proto je důležité poslouchat svoje nevědomí, které nám ho připomene. Najednou nápad znovu probudíme a všechno, co se ho týká, jako houba nasáváme, věnujeme mu pozornost, usilovně přemýšlíme, debatujeme, zkoušíme, hledáme a výsledek doslova vypočítáme.

Tvorba může být chápána i jako potřeba uchopit vlastním způsobem realitu. Tomuto procesu nelze poručit, ani se na něj nijak připravit. Nikdy nevím, co se stane. Eco s ironií popisuje „*skutečný recept na to, jak by počítač mohl vytvořit pravý bestseller: Předně samozřejmě potřebujete počítač, což je inteligentní stroj, který myslí za vás (...) potom nacpete do počítače obsah asi tak stovky románů, vědeckých děl, Bible, Koránu a pár telefonních seznamů (což je velmi užitečné pro hledání jmen postav). Dohromady to celé čítá asi tak 120 000 stran. Když jste s tím hotovi, použijete další program a učiníte náhodný výběr – jinými slovy smísíte všechny ty texty dohromady a uděláte pár úprav, například odstraníte všechna slova s hláskou e, aby nevznikl jen pouhý román, ale cosi jako Perecovský lipogram. V této fázi kliknete na tlačítko ‚print‘ a vyjede vám o něco míň než 120 000 stran. Poté, co je několikrát pozorně přečtete a podtrhnete nejvýznamnější pasáže, odnesete je ke spalovači. Pak prostě sedíte pod stromem s kouskem kreslířského uhlu a kvalitním kreslicím perem v ruce. Necháte svou mysl chvíli tĕkat a potom napíšete dva řádky – například ‚Měsíc se vznáší vysoko k nebi / Dřevo bez rzi.‘ To, co nejdřív vznikne, není možná tak úplně román, ale spíš japonské haiku. Nicméně důležité je vůbec začít.*“³⁷

Co je to tvorba a její smysl a důvod, proč tvoříme, to už se snažilo definovat mnoho filozofů, umělců a estetiků. Já bych chtěla uvažovat o tvorbě z pohledu střídání potřeby řádu a chaosu a řádu. O naší potřebě uspořádat věci, dávat jim určitý řád, a naopak je rozvracet, vytvářet záměrný chaos nebo dát průběh tomu nezáměrnému. Chtěla bych pojmenovat momenty, kdy a jak s těmito principy v rámci tvorby pracujeme a jakými způsoby se může řád a chaos zrcadlit

³⁵ ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 13.

³⁶ *Ottův slovník naučný. Devatenáctý díl*. Praha: J. Otto, 1902. Str. 563.

³⁷ ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 14.

v tvorbě. Vycházím z vlastních zkušeností a zkušeností či textů umělců i teoretiků, jejichž tvorba a uvažování mě nějakým způsobem ovlivnily.

4 ŘÁD V CHAOSU A CHAOS V ŘÁDU

Touhu po řádu a určité kategorizaci má člověk od nepaměti, člověk se snaží věci pochopit, dát jim určitou formu, nějaký tvar. Hledat smysl je něco přirozeného. Proto i dnes mnoho filozofů a estetiků říká, že všechno má v sobě určitý vnitřní řád neboli všemu takový řád můžeme vnuknout. Vedle toho, ale existuje potřeba snažit se svět uchopit a pojmenovat v novém kontextu nebo nastolit zcela nový řád. Tím, že zavádíme nový řád, vlastně utváříme chaos, a obráceně.

Sam Harris mluví o tom, že nemáme svobodnou vůli a jsou to jen naše myšlenky, které odněkud přicházejí a my nad nimi nemáme moc. Naše myšlenky přicházejí s řadou možností, nápadů, způsobů řešení, pochybami, jsou chaotické a zcela nepředvídatelné. Někdy směřují k hledání smyslu, demonstrují naši potřebu po řádu a mají tendenci věci urovnat, seřadit, roztrždit, dám jim strukturu, jindy zase míří k rozbíjení jakýkoliv pravidel. V naší mysli se z ničeho nic vynoří: *"V tomto se neorientuji. Je to moc chaotické. Nerozumím tomu."* nebo naopak: *"Toto je zcela předvídatelné. Chybí tomu jakékoliv překvapení, nečekanost. Pojďme to nějak rozbít."* Rozhodnutí se pak odvíjí od míry řádu a chaosu, kterou v daný moment pociťujeme.

Proces zkoušení je pro mě neustálé střídání chaosu a řádu, neustálý cyklus proměn stavu. Na začátku jakéhokoliv procesu je tu chaos tvůrčí, ve kterém se shromažďuje materiál, prozkoumává území, postupně se dojde k nějaké základní koncepci nebo základní otázce, skice či plánu. V momentu, kdy tento plán převedeme do prostoru, vše se ukáže jinak, většina nefunguje tak, jak jsme předpokládali, objeví se ale nové varianty, nové nápady, přichází znovu fáze chaosu, tentokrát tvůrčího, improvizuje se, dekonstruuje, hledá.

Většinou tento tvůrčí chaos přechází v moment totálního tápání, kdy jsme nashromáždili tolik materiálu, že nevíme, co s ním, a najednou ne všechno spolu souvisí a pasuje, jak se nám zdálo. Jedná se většinou o moment, kdy je potřeba informace třídit, řadit, krátit, lepit, a přichází naopak hledání určitého řádu.

Pokud se nám to podaří, postupně všechno získává své místo. To ale neznamená konec, v průběhu přicházejí další výbuchy, které z nějakého důvodu způsobí, že něco vůbec nefunguje jako předtím, zase je třeba všechno restrukturalizovat a nakonec se třeba i vrátit k původní variantě.

Obrázek dokonalého chaosu, ve kterém nelze předvídat takřka nic a nikdy ani nevíte, v co se přetaví, představuje moment těsně před prvním projetím v celku,

kdy se řekne: *Dobře, pojďme to jednou celé projet se vším všudy!* To, co následuje, je výbuch molekul potřeb, chtění a náhody. Každý si najednou vzpomene, co musí ještě udělat, nebo zapomene, kde co nechal. Chybí rekvizity, přebývají kostýmy, někdo se polije pitím, aparatura začne z ničeho nic prskat:

„Asi jsme špatně zapojili kabel.“

Jeden z herců tu není, protože: „Myslel, že je pauza na cigárko.“

Osvětlovači přivezla manželka svačinu: „Jen si pro to skočí a můžem začít.“

„Jak to, že se ta opona neroztahuje? To se nám tu ještě nestalo!“

„Ten pes tu bude jen chvílku, nebojte, než se začne, a ty malé děti na balkonu si jen hrají, budou jako myšky.“

„Cítíte to? Něco tu smrdí!“

„To snad ne, začalo nám hořet divadlo!“

„Hned to uhasíme!“

„Ještě, že přišel pan ředitel a moc se těší, že něco uvidí!“

Je to takový první chaotický výbuch, před tím, než se nám poprvé vyjeví, jaký pro nás celá věc nese smysl a jak a jestli vůbec drží pohromadě. V jistém smyslu tento proces střídání chaosu a řádu pokračuje až do premiéry, a pak se přesouvá na diváky a odehrává se v jejich hlavách.

4.1 Chaos a řád dříve a dnes

Chaos a řád byly vždy vnímány jako principy, které jsou spjaty s tvořením. Ve starých kosmogonických mýtech chaos často stojí u zrodu věcí, jako původní živel stojí u vzniku světa, přesto je často vnímán jako energie, která ničí, zatímco řád jako energie, která tvoří. V řecké mytologii je Chaos jedno z prvotních božstev, spojované s propastí, prázdnotou, se vzduchem, s povětřím či temnotou. Často je ztotožňován se zlem a zapomněním v kontrastu k pořádku. Ovidius jej popisuje jako „*mohutnou masu beztvárovou a pustou, nic než spočívající tíži, hromadu neslučitelných jader*“.

Dříve byl tedy chaos vnímán jako něco negativního, něco, v čem se ztrácíme, něco, co sami nedokážeme ovládnout, něco, co je nevypočitatelné. Ve 20. století došlo k obratu ve vnímání chaosu. S pokrokem vědy a vypuknutím první a druhé světové války se změnilo paradigma nazírání na svět. Už se nezdálo, že lze všechno někam zařadit, pochopit, dát všemu smysl.

A nebyl to pouze Friedrich Nietzsche, který vnímal chaos jako něco zcela neodmyslitelného pro tvorbu: „*Musí míti ještě chaos ve svém nitru, kdo chce zroditi tančící hvězdu.*“³⁸ Chaos podle něj potřebujeme i jako přímý protiklad k řádu. Nietzsche ve svém spisu *Zrození tragédie z ducha hudby* popisuje apollinský a dionýský princip, dva principy, které podle něj bojují o kontrolu nad lidskou existencí. Apollinský princip představuje řád, něco, co je dokonalé, krásné, jasné, rozumné, možná může představovat i morálku či stát, zkrátka určitý systém. Dionýský princip, odvozený od boha Dionýsa a dionýských slavností, je oproti tomu principem neorganizovanosti, divokosti, náhody, hudby, tance a vášně, emocí.

Od Nietzscheho přes celou avantgardní scénu 20. století – futurismus, dadaismus, surrealismus, situacionistické hnutí až po postmodernu došlo k jakési rehabilitaci chaosu. Kdysi negativně vnímaná nahodilost začala být (nejen v umění) vnímaná jako přirozený proces, který generuje změnu. Takový proces nelze z našeho života eliminovat nebo ho ignorovat, protože je v řádu světa zkrátka přirozený.

³⁸ „*Musí míti ještě chaos ve svém nitru, kdo chce zroditi tančící hvězdu. Pravím vám: vy ještě máte chaos ve svém nitru. Běda! Přejde čas, kdy člověk již nebude roditi hvězd. Běda! Přejde čas člověka, který zasluhuje největšího pohrdání a sám sebou již neumí pohrdat.*“ NIETZSCHE, Friedrich. Tak pravil Zarathustra (online). V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011. Str. 14

Funkce chaosu často spočívá v tom, že jeho prostřednictvím dochází k proměně a objevení nových systémů, protože v období chaosu se často rozpustí staré struktury a vrstvy a vykrystalizují nové.

Mám zkušenost ze zkoušení, že buď hledáme řád v chaosu, nebo naopak záměrně směřujeme k chaosu, abychom mohli objevit něco nového. Vnímám chaos jako zápas s vlastními limity, jako cestu do neprobádaných území, v nichž se lze orientovat jen díky určitému instinktu a ze kterých vynášíme obrazy a příběhy jako kořist, trofeje a suvenýry, chaos jako impuls, který nás nutí k reakci na krizi.

4.2 Tváří v tvář něčemu nečekanému

Slavný matematik, meteorolog a teoretik chaosu Edward Lorenz měl roku 1972 slavnou přednášku na téma, zda může mávnutí motýlích křídel v Brazílii způsobit tornádo v Texasu. Jeho myšlenky vycházejí z úvahy o počasí, kdy malá odchylka může způsobit velké změny. Tento **tzv. motýlí efekt** „vede k tomu, že se chyby a nepřesnosti násobí, tvořící kaskádu turbulentních jevů (turbulence – z lat. neuspořádanost, nestálost, vířivost). Nestačí zde sečíst dílčí lokální chování – je potřebný holistický přístup, v němž se na systém pohlíží jako na celek. Nutno také opustit předpoklad lokálnosti (hlavní vliv mají události, k nimž došlo v bezprostředním okolí prostoru a času) a naopak je třeba akceptovat nelokalitu, vzájemnou provázanost jevů.“³⁹

Stálé změny a pohyb k divadelnímu procesu patří. Vše je v pohybu. Připravený koncept, se mění s příchodem herců. Zafixovaná inscenace se mění s příchodem diváků. Každá změna hraje. Někomu například v publiku zazvoní telefon a herec přestane hrát nebo Alfred Jarry řekne na scéně slovo „Hovňajs“ a způsobí to kulturní revoluci.

Pokud tedy tvorbu vnímáme jako onu Bourriaudovu soustavu homogenních prvků, které spolu vzájemně vedou dialog. Divadlo má přirozeně cyklické a chaotické chování. Je to živoucí systém, který je neustále ve vzájemné interakci a proměně. Tim Etchells popisuje, jak vnímá moment, kdy se výsledek dostává před diváky a proměňuje se každou reprízou. „Představení je asi vždy hra na ztrácení a

³⁹ GLEICK, James. *Chaos: Vznik nové vědy*. Přeložili Jaroslav SEDLÁŘ, Renata KAMENICKÁ, Ando Publishing, Brno 1996. 352 s. ISBN 80-86047-04-0. Str. 14.

znovuobjevování. Naplňování a vyprazdňování pódia. Naplňování vzduchu zvukem a návrat k tichu. Střídání světla a tmy.⁴⁰ Alejandro Jodorowsky zase prohlašuje, že jeho filmy jsou jako mraky, jejichž význam se mění každou minutou.

Pro Jodorowského je proměna něco, co je smyslem divadla. Svým manifestem panického divadla se nijak výrazně neliší od dalších avantgardních směrů, které se začaly v padesátých a šedesátých letech formovat. Cílem jeho divadla je přivolávat nečekané události. Smysl divadla vidí v jeho efemérní povaze, narozdíl od jiných umění po něm nic fyzického nezůstává, „jeho stopami jsou psychologické změny v nitru lidí a smyslem divadla je přímo proměňovat diváka“.⁴¹

Právě změna, která probíhá mezi jevištěm a hledištěm, je zajímavá i pro Tima Etchellse, i když v rozhovoru pro *Essential Drama* říká, že je trochu cynický k takovým pojmům jako proměna, virtuozita nebo imaginace, zajímá ho „transformace materiálů, akcí a zkušeností v průběhu času: jak se mění porozumění a vnímání v průběhu představení a skrze něj. I když se věci nemění, mění se,“⁴² doplňuje Etchells.

4.2.1 Alejandro Jodorowsky a jeho souboj s řádem

Režisér, komixátor a vykladač tarotu Alejandro Jodorowsky jako možnost proměny vnímá především imaginaci. Ve své knize *Psychomagie* popisuje, jak je tvůrčím a léčivým způsobem možné pracovat se svým vlastním nevědomím. Jeho kniha je vlastně takovou výzvou, jak užívat imaginaci i v každodenním životě. Jeho tvorbu velmi ovlivnila Chile, země, ve které vyrůstal, ale také poezie a jeho kontakty s básníky a surrealisty během padesátých let, například básníci Pablo Neruda a Vicente Huidobro pro něj byli velkou inspirací. Poezie pro něj představovala otevřený systém. Podle Huidobra „*má jazyk kromě gramatického významu ještě jeden, magický. A jenom ten nás zajímá... básník vytváří za hranicemi existujícího světa svět, který by existovat měl... hodnota poetického jazyka je přímo úměrná jeho vzdálenosti od běžné mluvy... Poezie není nic jiného než poslední obzor, tedy průsečík, kde se dotýkají extrémy, kde není místo pro protiklad ani pro pochybnosti. Jakmile dojdeme k této poslední hranici, obvyklé*

⁴⁰ Tim Etschells rozhovor in *Archa Noviny* 09-10/2011.

⁴¹ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015. Str. 58.

⁴² Rozhovor s Timem Etchellsem. Vlastní překlad. (online) (12. 5. 2020) Dostupné z: <http://essentialdrama.com/practitioners/timetchells-forcedentertainment/>

*řetězení jevů ztratí svou logiku; na druhou stranu, tam, kde začíná země básníků, se jevy znovu řetězí, ale podle docela jiného řádu.*⁴³

Právě změna řádu a hledání nového, překonávání překážek své imaginace jsou Jodorowskému vlastní. Není tedy divu, že mladého Jodorowského ovlivnil také futurismus, který staví na zboření všeho starého a volá po novém řádu. Především Marinettiho věta „*poezie je čin*“ se ukázala jako velmi inspirativní: „*Například jsme se s Lihnem jednoho dne rozhodli, že budeme chodit přímo a bez zatáček. Šli jsme takhle po ulici a v přímé trajektorii naší cesty stál strom. Neobešli jsme jej, ale namísto toho jsme vylezli do koruny, aniž bychom přerušili hovor. Když nám cestu zkřížilo auto, přešli jsme po jeho střeše. Na konci ulice jsme zazvonili na zvonek, vešli jsme hlavním vchodem do domu a na druhé straně jsme vylezli tak, jak to šlo, třeba oknem. Záleželo jenom na tom, abychom udrželi rovnou linku a překážkám nevěnovali žádnou pozornost, jako by vůbec neexistovaly. (...) Během tohoto průchodu městem jsme získali ohromnou zkušenost s překonáváním překážek všeho druhu,*⁴⁴ popisuje Jodorowsky. Svým rozhodnutím jít po liniích dal Jodorowsky akci jasný řád, nicméně v okolí pravděpodobně působila chaos.⁴⁵

Jodorowsky dále popisuje, jak se rozhodli, že si na základě skutečného města vytvoří svojí vlastní, imaginární metropoli. „*Za tímto účelem jsme začali provozovat slavnostní inaugurace. Postavili jsme se k soše někoho slavného a odhalili jsme ji jako něco docela jiného, jak nám velela fantazie. (...) Hlavní bylo dát věcem nová jména; připadalo nám, že již samotným pojmenováním věcí proměňujeme.*⁴⁶

Takových podobných akcí, kdy se člověk snaží pokroutit každodennost, jistě každý zažil mnoho. Pamatuji se, kdy jsme s pár kamarády oslavovali první jarní den až do rána. Bylo šest hodin a my se těšili, že posnídáme v Libeřských lahůdkách. Byli jsme již skoro na místě, ale lahůdky měli otvírat až za půl hodiny. Řekli jsme si tedy, že půjdeme do lahůdek tak pomalu, abychom tam došli přesně včas otevření. Šli jsme tedy přes jeden přechod meditativním tempem zhruba půl hodiny a úderem sedmé nám paní přímo před nosem otevřela.

⁴³ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015. Str. 32.

⁴⁴ Tamtéž. Str. 36.

⁴⁵ Takové „akce“ připomínají situacionistické procházky městem podle psychogeografie Guy Deborda.

⁴⁶ Tamtéž. Str. 37.

Něčemu takovému říká Jodorowsky poetický akt, podle něj nám takový akt „umožňuje vyjádřit energie, které potlačujeme a necháváme spát ve svém nitru“.⁴⁷ Upozorňuje ale také, že takový akt nemá být pouhá rebelie. „Poetický akt musí být vždy pozitivní, jeho smyslem je tvorba a ne destrukce. Akt musí znamenat akci, a ne barbarskou reakci. Šok způsobený aktem musí být pozitivní.“⁴⁸

Vedle poetického aktu mluví Jodorowsky i o divadelním aktu. Jodorowsky si myslí, že divadlo, které si samo dalo název „realistické“, odmítá porozumět nevědomé, snové a magické stránce skutečnosti. „Trvám na tom, že realita není racionální, ale lidé věří, že taková je, aby měli klid. Lidské chování je obecně vzato motivováno nevědomými silami, bez ohledu na racionální motivace, kterému přepisujeme ex post. Svět sám není nic homogenního, je to amalgám tajemných sil. Pokud z reality nevnímáme nic víc než jen bezprostřední vjemy, sami podvádíme a podléháme iluzi převlečené za realismus.“⁴⁹

Cílem jeho akcí je přivolávat nečekané události a vytvářet akty, které budou dokonale neopakovatelné. Snaží se prolomit předsudky a stereotypy. Podle něj jsme často uvězněni ve své mysli, pomocí imaginace si můžeme otevřít obzory. Podle Jodorowského může imaginace často sloužit k překonání hranic reality. „Umožňuje nám pohlédnout na život z míst, která původně nebyla naše, myslet a cítit z různých úhlů.“⁵⁰

4.2.2 Možnosti imaginace

Imaginace působí ve všech oblastech a je přítomná všude, její místo je ve všech činnostech. Imaginace je u zrodu všeho, co vidíme. Velkou zásobárnou imaginace je naše vlastní paměť nebo zkušenost. Nosíme v sobě nejrůznější vjemy, pocity, vzpomínky, obrazy, přání, které se nám spojují, třídí, vynořují v různých formách a obrazech. „V tomto procesu máme k dispozici nejen to, co k nám přichází a co získáváme z vnějšku, ale také to, co je tajuplným způsobem obsaženo v našem mozku; to, čemu říkáme nevědomí. Imaginace tvoří z těchto materiálů. Když čteš, představuješ si mnohem víc než to, co zrovna čteš. Imaginace je mnohem bohatší jazyk než omezená orální řeč. Imaginace překonává racionální limity.“⁵¹

⁴⁷ Tamtéž. Str. 42.

⁴⁸ Tamtéž. Str. 43.

⁴⁹ Tamtéž. Str. 47.

⁵⁰ Tamtéž. Str. 189.

⁵¹ Tamtéž. Str. 281.

Imaginace nám může umožnit sledovat něco z velké výšky, nebo naopak představit si, že jsme uvnitř naší hlavy. Může sloužit k mnoha objevům ať už vědeckým, nebo čistě osobním. Imaginace je způsob, jak prozkoumat určitou situaci tak, že si ji zkrátka představíme. Ve své hlavě můžeme být velmi realističtí, ale i překonávat jednotlivé hranice a vzdálenosti. Velmi fascinujícím příkladem je Keplerova studie *Sen aneb měsíční astronomie*. Kniha je svou povahou prozíravou vědeckou publikací, ale svým bohatým jazykem a imaginárností připomíná i fantaskní sci-fi. Čtenář zde společně s Keplerem cestuje na měsíc a z něj pak očima Měsíčkana pozoruje planetu Zemi.

Podle Jodorowského jsou principy imaginace velmi jednoduché. Základem jsou čtyři prvky⁵², podobně jako v matematice: odčítání, sčítání, násobení a dělení. Tyto čtyři prvky se pak mohou různě mísit. „*Při odčítání musíte být schopni zmenšit všechny vaše imaginární obsahy na minimum.*“ Můžete mít například v kapse malý orchestr nebo svého otce a matku. Nebo můžete zvětšovat. Můžete se zvětšit a podívat se seshora na celé město, stát se obrem, také je možné zvětšovat sílu nebo zvyšovat svůj hlas a s ním bořit domy. Můžete se cítit čím dál víc lehcí, tak lehcí, že se neudržíte na místě a poletujete, musíte se něčeho držet, abyste neulétli. Představte si, že jste v této situaci prezident a musíte uklidnit své občany. Najednou ztěžknete, jste tak těžcí, že nemůžete mluvit, všechno je těžké. To je sčítání a odčítání neboli přidávání a ubírání.

Pak je tu násobení, například pán na ulici přešlapuje a našťvaně kopne do patníku, pak se k němu přidává další a další, až jich je celá ulice, je jich celá čtvrť, je jich celé město, všichni kopají do patníků. Město se otřásá v základech. Nebo vezměme dělení: obrovská hlava bez těla zpívá dětem ukolébavku. Tyto principy je možné mísit a navíc kombinovat s cestováním časem, našimi vzpomínkami apod.

Pro konkrétnější představu přikládám několik Jodorowského imaginačních cvičení,⁵³ která nemají daleko od dětských her, která jistě mnozí z vás už někdy vyzkoušeli.

Zpěv

Ted' si zazpíváme, ale obrazným způsobem, bez hlasu. Zkuste zazpívat tu nejpodivuhodnější píseň. Tu nejúžasnější píseň bez zvuku! Představte si, že zpíváte

⁵² Tamtéž. Str. 316–319.

⁵³ Tamtéž. Str. 312–315.

nádherným hlasem. Můžete se hýbat, chodit, není třeba klidně sedět. Vložte do zpěvu všechnu sílu velkého zpěváka. Vložte do zpěvu všechn svůj talent. To se vám líbí, ne? Je to úžasné, můžete zpívat, cokoli chcete v dokonalém tichu a se zavřenými ústy.

Tvůj prostor

Zkuste si představit svůj prostor, své milované teritorium, které je jenom vaše. Může se nacházet na úpatí hory, na venkově, u moře, může být na úrodné půdě i v poušti, jak chcete. Představte si ideální místo pro sebe. Vidíš ho? Co tam je? Je tam stín? Jak voní? Žije tam drobný hmyz? Jsou tam jiná zvířata? Ať je tam cokoliv, dej, ať to přijde. A ve svém prostoru buď šťastný, protože máš konečně k dispozici tak velký prostor, jak budeš chtít (...) Vytvoř svůj dům! Nemáš omezený rozpočet, neexistují žádné zákazy, nemusí být malý ani prostřední.

Osvobodte se od jazyka

Jsme zvyklí neustále mluvit jako obyčejní tvorové. Máme strach ze šílenství. Když se snažíte vyjádřit nějaký pocit, dovolte si hovořit ve zcela nemyslitelném jazyce. Musíte stvořit rozhovor, mluvit jazykem slov, a ne řečí myšlení. Nevadí, že přitom možná vzniknou nepřilíš vkusné věci.

Pro jejich doplnění ještě přikládám můj oblíbený seznam cvičení z knihy *101 experimentů z každodenní filosofie*⁵⁴ francouzského filozofa Rogera-Pola Droita:

⁵⁴ DROIT, Roger-Pol. *101 experimentů z každodenní filosofie*. Praha: Baset, 2003. ISBN 80-86223-80-9.

OBSAH

Úvod: Každodenní dobrodružství -- 9

1. Oslovit sebe sama -- 11
2. Vyprázdnit smysl slova -- 13
3. Marně hledat své „já“ -- 14
4. Nechat trvat svět dvacet minut -- 17
5. Vidět hvězdy shora -- 18
6. Vidět krajinu jako napnuté plátno -- 20
7. Něco ztratit a nevědět co -- 21
8. Vědět, kde jsme byli dnes ráno -- 23
9. Vyprovokovat si krátkou bolest -- 25
10. Cítit se věčným -- 26
11. Volat nazdarbůh -- 27
12. Vrátit se po výletě zpátky do svého pokoje -- 29
13. Pít a přitom močit -- 31
14. Vytvořit zeď rukama -- 32
15. Pohybovat se ve tmě -- 33
16. Snít o všech koutech světa -- 35
17. Loupat pomyslně jablko -- 36
18. Představit si hromady orgánů -- 38
19. Představovat si, že jsme ve výšce -- 40
20. Představit si, že umřeme -- 41
21. Zkusit měřit existenci -- 43
22. Počítat do tisíce -- 45
23. Obávat se příjezdu autobusu -- 46
24. Běhat po hřbitově -- 48
25. Bavit se jako šašek -- 50
26. Spatřit ženu v okně -- 51
27. Vymýšlet si jiné životy -- 53
28. Dívat se na lidi z auta -- 54
29. Pozorovat mravence -- 55
30. Jíst bezejmennou substanci -- 57
63. Dát bez přemýšlení -- 103
64. Hledat modrý pokrm -- 104
65. Stát se svatým nebo katem -- 105
66. Nalézt ztracené vzpomínky -- 107
67. Dívat se na někoho, kdo spí -- 108
68. Pracovat ve svátečním dni -- 109
69. Považovat lidstvo za omyl -- 110
70. Usadit se na planetě drobných gest -- 111
71. Odpojit telefon -- 112
72. Usmívat se na kohokoliv -- 114
73. Vejít do prostoru obrazu -- 115
74. Výjít z kina za bílého dne -- 116
75. Ponořit se do studené vody -- 117
76. Hledat neměnné krajiny -- 119
77. Poslouchat vlastní nahraný hlas -- 120
78. Říci neznámé, že je krásná -- 121
79. Věřit v existenci vůně -- 122
80. Vzbudit se a nevědět kde -- 123
81. Scházet po nekonečném schodišti -- 124
82. Vstřebat emoci -- 125
83. Znehybnit pomíjivé -- 126
84. Zařizovat pokoj -- 128
85. Smát se myšlence -- 129
86. Zmizet na terase kavárny -- 131
87. Veslovat doma na jezeře -- 132
88. Potloukat se nocí -- 133
89. Přilnout k předmětu -- 135
90. Obhajovat Pěre Noëla -- 136
91. Hrát si s dítětem -- 138
92. Potkat čirou náhodu -- 139
93. Pokleknout a recitovat z telefonního seznamu -- 140
94. Myslet na to, co dělají druzí -- 142
95. Hrát všude divadlo -- 143

31. Pozorovat prach ve slunečních paprscích -- 59
32. Odolávat únavám -- 60
33. Přejít se -- 61
34. Dělat živočicha -- 63
35. Rozjímat nad mrtvým ptáčetem -- 64
36. Objevit hračku z dětství -- 66
37. Čekat a nic nedělat -- 67
38. Zkusit nemyslet -- 68
39. Jít k holiči -- 70
40. Sprchovat se se zavřenýma očima -- 71
41. Spát zády ke slunci -- 72
42. Jít do cirkusu -- 73
43. Zkoušet si oblečení -- 75
44. Psát krasopisně -- 77
45. Zapalovat oheň v krbu -- 79
46. Mluvit a vědět o tom -- 81
47. Plakat v kině -- 82
48. Potkat po letech přítele -- 83
49. Chodit po antikvariátech -- 84
50. Stát se hudbou -- 86
51. Vytrhnout si vlas -- 87
52. Procházet se imaginárním lesem -- 88
53. Demonstrovat osamoceně -- 90
54. Udržet se v houpačí síti -- 91
55. Vymýšlet si titulky zpráv -- 92
56. Poslouchat krátké vlny -- 94
57. Vypnout zvuk televize -- 96
58. Objevit znovu místo z dětství, které se zdálo mnohem větší -- 97
59. Zvyknout si jíst něco, co nemáme rádi -- 98
60. Držet nějaký čas půst -- 99
61. Nadávat deset minut -- 100
62. Projet autem les -- 102

96. Zabít obrazně lidi -- 144
97. Jet metrem bez cíle -- 145
98. Sundat si hodinky -- 147
99. Snést tlachaly -- 148
100. Uklidit po oslavě -- 149
101. Vydát se hledat nepatrné pohlazení -- 150
- Rejstřík trvání -- 152
- Rejstřík pomůcek -- 153
- Rejstřík efektů -- 154

Nyní se podívejme blíže na 92.

4.2.3 Potkat čirou náhodou

Už v kapitole *Kdo nebo co rozhoduje* jsem zmiňovala náhodu a historku se psem. Náhoda s sebou vždy přináší překvapení. Nedokážeme ovlivnit, kdo přijde na představení, jak se kdo zrovna vyspí, jestli pojedou tramvaje, u koho doma vybuchne bojler, zda se dnes zkouška vydaří, nebo to bude totální tragédie. Většinou se můžeme připravovat, jak chceme, ale pokaždé se vše utvoří tak, jak chce. Když pracujeme s nepředvídatelností, musíme počítat i s možností, že něco nevyjde tak, jak jsme plánovali. Takové selhání nebo nehoda může způsobit i pocit společné radosti, společné spontánnosti mezi jevištěm a hledištěm, které nic nedokáže napodobit, je to moment, kdy jsou odkryté karty, všichni jsou na stejné lodi, všichni jsou stejně překvapeni.

Mohu s klidem říct, že velká část inscenace vznikne úplnou náhodou. Náhodou někoho potkáme, ten nám náhodou vnukne nápad, ten náhodou vyzkoušíme, ale náhodou to zadání někdo pochopí úplně jinak, nám se to náhodou zamlouvá, protože nám to náhodou připomene jednu z našich vzpomínek a tak to použijeme. Náhoda pak může být brána jako jeden z členů týmu, náladový, nedochvilný a zcela nepředvídatelný, ale zároveň veselý a osvěžující.

Existuje mnoho způsobů, jak přizvat náhodu k tvůrčímu procesu. Existují systémy, které můžeme použít. Například náhodně vygenerujeme určitý textový obsah, improvizujeme, brouzdáme na internetu, po knihovnách, v ulicích a čekáme, až na něco narazíme. Míra vědomé náhody může být v procesu různá, přizveme jí jen v určitém momentu inscenace, např. při interakci s diváky anebo jako u Johna Cage, kdy náhoda znamená metodu kompozice. John Cage prakticky odstranil jakýkoliv umělecký záměr a nahradil jej nedourčeností a náhodou. Například na určení výšky, témburu, délky a dalších rysů každé noty používal Cage knihu proměn, házel kostkou nebo mincí, čímž co možná nejvíce osekal specifický skladatelský vklad.

Nedourčenost znamená výsledek, který v rámci dané struktury vznikl zcela náhodně, jeho autory jsou všichni a nikdo. V tento moment už se princip náhody stává spíše metodou nebo rámcem, chaotické přestává být chaotické, protože je záměrně zarámované. Je však stále nepředvídatelné, co se stane. Třeba v případě Cageovy skladby *4,33* šlo o časový rámeček. U jiných skladeb Cage interpretům zadal vymezený časový úsek a seznam akcí či zvuků, které měli vytvořit, jinak měli při

hraní úplnou volnost. Jindy zase pracoval s předem nahranými smyčkami, které ale byly voleny zcela náhodně.

To, co bylo pro Cage stěžejní, byla tzv. bílá místa, místa ticha v kompozici. Cage se inspiroval bílými plátny malíře Roberta Rauschenberga. Tato místa teprve čekají na své objevení a naplnění. Jsou naplněná až příchodem diváků.

S nedourčeností a náhodou přichází vždy napětí a určitá míra riskování.

4.2.4 Risk aneb kdo chce dělat omeletu, musí rozbít vejce

Při zkoušení každé inscenace mám velkou potřebu hledat a zjišťovat mnoho informací, ptát se blízkých lidí, mluvit o inscenaci s neznámými lidmi, protože když vysvětluji, co mě na tom zajímá, zároveň to vysvětluji sama sobě. Jodorowsky v jednom rozhovoru říká: „*Člověk, který něco hledá, je přece z definice chybní bytost. Chyby tvoří neodmyslitelnou část cesty. Kdo chce dělat omeletu, musí rozbít vejce.*“⁵⁵

Moment, kdy něco hledáme, může být velmi nabízející, ale i vyčerpávající. Důležité je vzít v potaz risk. Riskujeme při hledání tématu i při samotném zkoušení. Při zkoušení *Vladaře* jsme na začátku zkoušení pracovali formou tzv. neřízených improvizací, které trvaly někdy i hodinu a půl. Je to možnost, jak prozkoumat všechny komponenty scény.

Měli jsme k dispozici rekvizity z fundusu, prostor divadla (se všemi tahy, světly, sound systémem, imaginárními diváky) a téma, například *Divadlo je naše* nebo *Tichá krvavá korunovace*.

V rámci této improvizace je vše dovoleno (samozřejmě s ohledem na bezpečnost) a trvá nejméně čtyřicet minut. Vyžaduje, aby ti, co jsou v uvnitř, věřili neřízené improvizaci i za předpokladu, že vzniknou momenty, které nikdy nechtěli vidět nebo ukazovat. Je to chvíle, ve které se všichni odevzdají své imaginaci a nebojí se nevědění a trapných momentů. Je to trochu jako bychom ve snu potkali rozrušeného lva a pohládili ho, a on se proměnil v přítulnou kočku. Strach se promění v něco dobrého.

S každým rozhodnutím podstupuji risk. Nemluvím jen o riskování v průběhu zkoušení a hledání, ale i v průběhu samotného představení. Risk je určitou podmínkou vzniku a proběhnutí setkání. Tím, že se dáváme všanc, riskujeme. Jak si

⁵⁵ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie: nástin panické terapie*. Přeložil Matouš JALUŠKA, přeložil Michal ŠPÍNA. Praha: Malvern, 2015. Str. 44.

s diváky porozumíme, jak budou reagovat, oni také riskují, když do divadla přicházejí a čekají, co se bude dít. Nikdo neví, jak se vše vyvine a jak setkání proběhne. Risk a zvědavost spolu velmi úzce souvisí. Podstoupit risk znamená vystavit se nějakému napětí, něčemu, co neví, jak dopadne. Otevřít Pandořinu skříňku a čekat.

Risk je i o tom dovolit si dát věcem čas, dovolit si chaos. Když však dlouho bloudíme, přichází moment, kdy potřebujeme trochu více orientace v chaosu, který podstupujeme.

4.3 Orientace v chaosu a hledání řádu

Moment utváření řádu se dá vnímat jako přechod jednoho systému do nového. Je to moment, kdy se snažíme všemu, co doposud vzniklo, dát tvar.

Podle Thomovy teorie katastrof z roku 1975 může mít samotný přechod systému do nového, kvalitativně odlišného stavu minimálně tři podoby:

- 1) Náhlé skokové řešení směrem nahoru či dolů (katastrofa)
- 2) Zpětné směřování k určitému bodu, ale jinému než původnímu, výchozímu stavu (hystereze)
- 3) Proces postupných malých změn k novým stavům (divergence)

K utvoření řádu nám často slouží nejrůznější činnosti. Vytváříme si seznamy, návody, postupy, projekty, omezení, pravidla, hledáme společné znaky a struktury, podtrháváme a rozvrhujeme.

Bernhard Siegert píše, že k rozvrhování lze přistupovat ze dvou stran, ze strany formy a ze strany idejí či představy. Rozvrh je jednak nárys, jednak nápad, ale i rozvoj a samo uvažování. Rozvrh můžeme vnímat jako něco proměnlivého, tzv. mobilní konstantu. Je to něco, co je otevřené, takový návrh můžeme měnit, kombinovat, variovat, vrstvit a přestrukturovat.

Rozvrh můžeme vnímat i jako určitý postup. Podle Martina Heideggera pak tento postup „nelze chápat jen jako metodu, ale také zcela doslovně jako pohyb vpřed, jako vydávání se do nejistoty, jako objevitelskou a výzkumnou cestu směřující k tomu, aby bylo uchopeno to, co je neznámé”.⁵⁶ Takový rozvrh je podobný skice v kreslení. Je to něco, co není hotové, ale otevírá se budoucnosti a připouští možnost, že bude někdy završeno.

Mezi první rozvrhy světa patří mapy, ty měly však nejprve podobu ukončeného symbolického systému, například staré středověké mapy, tzv. mappa mundi. Potřeba otevřenosti a neukončenosti se objevuje teprve s potřebou vyjadřovat nereálné, pouze možné, v systému, ve kterém připouštíme, že vše nevíme, například na portugalských a španělských lodích byly používány mapy založené na tzv. Padron Real (Královské mapě), která se nacházela v permanentním neukončeném stadiu rozvrhu. Ukázka následujícího textu je

⁵⁶ Tamtéž. Str. 256.

pěkným důkazem naší potřeby zachovávat ve věcech pořádek a zároveň paradoxní nemožností toho stoprocentně dosáhnout:

„Aby vše bylo uvedeno do pořádku (...), je naší vůlí a rozkazem, aby byla vytvořena obecná mapa (padron general), a aby byla tato mapa udělána velmi přesně, nařizujeme našim úředníkům z domu obchodu v Seville, aby shromáždili všechny naše nejjobratnější kormidelníky (...) a aby byla (...) za přítomnosti Vás, zmíněného Ameriga Vespuche, vrchního navigátora (Piloto Major), nakreslená mapa všech zemí a ostrovů Indie, které byly dosud objeveny, (...) a aby byla se souhlasem Vás, našeho zmíněného vrchního navigátora, nakreslená obecná mapa, jež bude nazvána mapa Královská (Padron Real) a již mají být všichni kormidelníci řízení a vedeni, a aby žádný kormidelník nepoužíval jinou mapu než takovou, jež byla pořízena jako kopie oné mapy.“⁵⁷

Metod a způsobů organizace světa a způsobů, jak se orientovat v chaosu a dát mu určitý řád, je mnoho a jsou velmi individuální.

Teorie chaosu pracuje s některými chaotickými systémy, které je možné za určitých okolností do jisté míry předvídat a kontrolovat, velká část ale zůstává zahalena tajemstvím. Jedná se například o počasí, solární systém apod. Existují tři základní způsoby zkoumání těchto systémů. Tím je simulace, iterace a vizualizace.⁵⁸

Simulace vychází z konceptu napodobení reality, napodobení nějaké skutečné věci, stavu nebo procesu.

Iterace je opakování. Uplatňuje se především v dynamických jevech okolního světa. Buď přeneseme postup do jiného kontextu (například jiného jazyka) nebo problém řešíme opakováním a postupným přibližováním se k žádoucímu výsledku.

Vizualizace neboli obrazové vyjádření daného problému.

S těmito principy často pracujeme i v divadle, protože je to podobně nepředvídatelný, ale do jisté míry ovlivnitelný systém.

Stejně jako nelze ignorovat chaos, tak nelze ignorovat vlastnosti řádu. Tyto dva principy jsou spolu velmi úzce spojeny, jsou obrazem Gemini, dvojčat, přičemž na každou situaci se můžeme dívat očima jednoho z nich. Jak se orientovat mezi

⁵⁷ Tamtéž. Str. 273.

⁵⁸ Stanislav Heczko. Teorie chaosu a chování otevřených systémů. (online) (13. 5. 2020) Dostupné z: http://www.sds.cz/docs/prectete/epubl/she_tch.htm

řádem a chaosem, je pro mě neustálým hledáním. Existuje psychologický pojem – tzv. „**kognitivní slepá ulička**“, která se projevuje subjektivním pocitem, že při řešení problému nevím, kudy se dál ubírat. V takovém případě může pro nás být výhodné rozhodnutí k určitému omezení.

4.3.1 Omezení

Přesně před rokem jsme zkoušeli autorskou inscenaci *Proměním se v zajíce*. Zkoušení bylo specifické v tom, že mu předcházela zhruba roční část výzkumu k tématu. Cílem tohoto výzkumu bylo sesbírat materiál a hledat společný herecký jazyk. Z jedné části byl zaměřený na pravidelné tréninky herecké a pěvecké, z druhé části se soustředil na sběr písní, obrazového materiálu, textů apod. Prvotním impulsem pro nás byla věta, kterou vyslovila Isobel Gowdie ve svém doznání uprostřed tribunálu v roce 1662. *"I shall go into a hare, with sorrow and such mickle care, I shall go in the devils name. An while I go home again."*⁵⁹

Zajímalo nás téma proměny, přání, prosby o změnu a léčby. Po roce a půl jsme měli velké množství materiálu, bylo to velmi vzrušující, nicméně tím, že jsme si nedali nějaká jasnější omezení tématu, vynořovala se stále nová a nová a postupně jsme narazili na určitou bezbřehost. Chybělo nám omezení. Pokud si nestanovíme nějaká omezení, je poměrně jednoduché se ztratit a mnohem těžší se rozhodovat, co do světa dané inscenace patří a co je navíc. Omezení utváří náš jazyk, náš svět hry.

Umberto Eco píše o rozvržení románového světa u *Jména růže* takto: *„Načrtl jsem si stovky labyrintů a nákrešů různých opatství, a tudíž jsem věděl, za jak dlouho dvě konverující postavy dojdou z jednoho místa na druhé. Délku dialogů tudíž určovalo rozvržení mého románového světa. V narativním žánru rytmus, styl, a dokonce i volbu slov tu určuje universum, které autor vybuřoval, a události, které se v něm odehrávají. Vyprávění řídí latinské pravidlo ‚Drž se tématu a slova budou následovat‘. V poezii bychom toto pravidlo mohli přehodit: Drž se slov a téma bude následovat.“*⁶⁰

⁵⁹ PITCAIRN, Robert. *Ancient Criminal Trials in Scotland*, 3, part 2, Bannatyne Club, 1833.

⁶⁰ ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 16–17.

Omezení tedy znamená vytvoření určitých podmínek. Barthes v *Říši znaků* popisuje, že japonská města nemají názvy ulic, a to nás hned navádí ke specifickému způsobu chování, uvažování a rozhodování.

V průběhu divadelního procesu mohou mít omezení nejrůznější podobu: Omezení týkající se **formy** (inscenace jako komentovaná prohlídka, live cinema, procházka, bitva, návštěva, přednáška, oslava, audio hra, cirkus apod.), **počtu a druhu lidí/diváků** (inscenace pro jednoho diváka, pro tři diváky a jednoho psa, pro skupiny po osmi lidech, pro davy apod.), **hereckého jazyka** (rozdílná míra stylizace, znakového jazyka či způsob komunikace s diváky atd.), **prostoru** (hlediště i jeviště je například spojené v jeden obývací pokoj nebo se herci pohybují pouze na malém čtvercovém pódiu, případně jsme třeba venku na ulici apod.), **míry interakce s diváky, tématu, žánru** (například se na daný tvar díváme jako na receptář, meditaci, ságu nebo detektivku), **struktury** (inscenaci například rozdělíme do šesti kapitol), **způsobu** vyprávění (např. vyprávíme celé ze třetí osoby), **času** (buď uvnitř hry, kdy příběh či téma zasadíme do konkrétní epochy, nebo formální, např. představení bude dlouhé jako cesta z Prahy do Varšavy), ale také třeba omezení vycházející z toho, **co chceme, aby diváci zažili** (např. všichni budou ležet, uslyší jen část představení atd.).

Existují i nezáměrná omezení jako například **finanční, zdravotní** či **herecká**, která mají často stejný vliv. Tímto způsobem omezení často vytvářejí i samotný jazyk nebo styl autora či skupiny, ale i pohled a vnímání diváka.

Další možností, jak se ve světě inscenace orientovat, je tzv. rámování.

4.3.2 Rámec

John Cage přišel s velmi stručnou definicí divadla, je to „*cokoli, co poutá zrak a sluch*“.⁶¹ Neboli to, čemu věnujeme naši pozornost. Divadlo jednoduše vzniká rámováním určité situace. Divák ohraničí nějakou aktivitu rámem a pojmenuje, jako např. tohle je smrt Césara, tohle je konec apod. To je způsob, jak interpretujeme a vnímáme svět i divadlo. Rámováním okolní reality se zabývá koncept nazývaný anglicky *framing*. Jedná se o vytvoření určitého rámce, filtru, jakým se na tu kterou věc dívám. Takové rámování můžeme provést například pojmenováním obrazu. Tak

⁶¹ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. 978-80-7331-219-0. Str. 39.

je tomu například u vide belgicko-mexického umělce Francise Alýse s názvem *Color Matching*⁶², na kterém sledujeme reálný záznam z válečného území, který je rámován malířskou akcí, působí to tedy, jako by všichni stáli modelem pro toho konkrétního malíře.

S principem rámování pojmenováním jsme hodně pracovali v inscenaci *Press Paradox*. Ve stylu Jodorowského jsme dávali věcem nová jména a tím vlastně věci před zraky diváků proměňovali. Přejmenovávali jsme obyčejné věci a dávali názvy celým situacím. Např. toto je přenos vystoupení pro Vladimira Putina, promítaný živě v divadle Disk. Tím, že obraz pojmenujeme, navrhuje divákovi, jak se má na daný obraz dívat. S podobným principem rámování pojmenováním pracuje i britská režisérka a performerka Kate McIntosh. Jeden její projekt se nazývá *We Just Don't Know – Finding Ways to Loosen Certainties*⁶³. Je koncipovaný jako seminář pro několik účastníků. Vychází z toho, že způsob, jakým věci pojmenováváme, a naše svoboda tak činit jsou klíčem k našemu vnímání světa.

Jiným klíčem ke vnímání světa může být například rámec hry.

4.3.3 Hra

Hra je nejpřirozenější lidskou činností. Má jasnou strukturu a pravidla. Podle nizozemského historika Johana Huizinga je *„hra svobodné jednání či zaměstnání, které v rámci určitého jasně vymezeného času a prostoru, které se koná podle svobodně přijatých, ale přitom bezpodmínečně závazných pravidel, má svůj cíl samo v sobě a nese s sebou pocit napětí a radosti a zároveň vědomí odlišnosti od všedního života.“*⁶⁴

Hra a její pravidla mohou také utvářet určitý rámec či omezení a jsou další možností, jak se v inscenaci orientovat, podobně jako píše Tim Etchells: *„Vyhýbáme se vyprávění, protože to většinou považujeme za nudné, a místo toho přemýšlíme o tom, jakými různými způsoby lze strukturovat čas před publikem. Jednou z takových struktur, kterou často využíváme, je hra a práce s jejími pravidly. (...) Pokud vytvoříte sadu pravidel a budete v nich pracovat, zviditelníte je, pak se k nim*

⁶² Color Matching, Francis Alýs. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://francisalys.com/color-matching/>

⁶³ MCINTOSH, Kate. We Just Don't Know. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://spinspin.be/kate-mcintosh/seminar-we-just-dont-know/>

⁶⁴ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Přeložil Jaroslav VÁCHA. Praha: Mladá fronta, 1971. Ypsilon (Mladá fronta). 226 s. Str. 37.

*mohou diváci velmi rychle uchytit – uvidí, s čím hrajete, vidí pravidla, a proto rozumějí rozhodnutím, která děláte, a co vaše volby znamenají.*⁶⁵

Anne Bogart a Tina Landaou ve své knize *Úhly pohledu*, mluví o vytvoření tzv. herního světa. *„Herní svět je soubor zákonů, které náležejí pouze vašemu představení. Patří k nim způsob práce s časem, způsob, jak jsou lidé oblečeni, co je strůjcem zla a dobra, co znamenají určitá gesta apod.*⁶⁶

Hra nemusí prostupovat vždy celou strukturou, může být i jen principem určité situace, např. v inscenaci *Barunka is leaving* jsme hráli s diváky v závěrečné scéně paměťovou hru na to, co si diváci z představení pamatují. V *Press Paradoxu* jsme zase hráli s diváky hru na bombardování Čečenského náměstí, ve které jsme po sobě házeli „granáty“ (plastové ovoce). Ve zmíněných happeninzích v Horním Maršově je hra celou kostrou akce, kdy diváci i účinkující často dostanou jen určité instrukce, podle kterých se hraje.

4.3.4 Návody a instrukce

Hudební producent Brian Eno a malíř Peter Schmidt vytvořili v roce 1975 sadu kartiček s názvem *Oblique Strategies*, které mají podtitul *Více než sto hodnotných dilemat*. Od té doby vzniklo několik verzí. Tento soubor karet vám vygeneruje určitou radu, upozorní na možnost, kudy se vydat, nebo vám navrhne určitá omezení. Tyto karty byly vytvořeny jako způsob, jak se překvapovat, měnit řád věcí a objevovat zvláštní kombinace. Brian Eno popisuje důvod jejich vzniku takto: *„Oblique Strategies vznikly jako reakce na několik pracovních situací, ve kterých mě přepadla panika, zejména ve studiích, a rychle mě přiměla zapomenout na to, že existují jiné způsoby práce, že existují i méně přímé způsoby, jak vyřešit určitý problém. Přístupy, které byly v mnoha smyslech zajímavější než ten přímý. Pokud panikaříte, máte sklon řešit problém po hlavě, přímo, protože se zdá, že to je ten nejvýhodnější způsob, který přinese nejlepší výsledky. Samozřejmě, že často tomu tak není – je to jen nejjednodušší a – zjevně – spolehlivá metoda.*⁶⁷

⁶⁵ Rozhovor s Timem Etchellsem. Vlastní překlad. (online) (12. 5. 2020) Dostupné z: <http://essentialdrama.com/practitioners/timetchells-forcedentertainment/>

⁶⁶ BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. Str. 155.

⁶⁷ ENO, Brian. *Obliques Strategies*. (online) (13. 5. 2020) Dostupné z: <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/OSintro.html>

Brian Eno často experimentuje s různými instrukcemi, například během natáčení Bowieho alba *Outside* vymýšlel různé způsoby a pravidla, která měla utvářet samotný nahrávací proces. Jednou z metod byl balíček kartiček, kde každá karta popisovala postavu, kterou měli hudebníci při samotném nahrávání představovat. „Eno vyžadoval, aby se muzikant doslova vžil do své předepsané role, která byla krátce vystižena na kartě – např. *„je rok 2005, seš basista v arabské soulové kapele a hraješ v severoafrickém nočním klubu při travesty show, hraješ disharmonickou funky linku, abys udělal dojem na budoucího tchána, ředitele společnosti Silikonía, který sedí v publiku“*.“⁶⁸

Takové instrukce jsou vlastně zadáním, tedy určitým postupem, který si stanovíme.

Se zadáními pracujeme v každém zkoušení. Například: vždy, když vejdeš do prostoru, zemřeš strašlivou smrtí, nebo: mluv, jako když zíváš apod. Někdy samotné zadání může být vytvoření určité instrukce či návodu. Například během zkoušení *Vladaře* měli herci vytvořit strategický postup, jak ovládnout a zmocnit se prostoru. Při zkoušení *Zápisků* jsme zase pracovali s partiturami, které tvořily návod, co všechno má akce zahrnovat nebo co všechno se má v improvizaci objevit. Inspirovali nás hudební partitury, které dávají konkrétní instrukce. Takový přístup ke kompozici velmi detailně zpracovává i Anne Bogart v knize *Úhly pohledu*, který je vlastně návodem sám o sobě.

Mezi instrukci by se dal zařadit i recept, tedy určitý postup, jak něco udělat a co do toho přidat. S tím jsme pracovali například během zkoušení inscenace *Barunka is leaving*, kdy herci měli popsat svou vzpomínku, jako by ji vařili, a odhalit všechny její ingredience.

S principem instrukcí pracujeme často ve skupině 8 lidí, je to pro nás něčím velmi přirozený způsob zkoušení. Jeden například stojí na jevišti a druhý mu šeptá, co má dělat, nebo ten, co je na jevišti, instruuje sám sebe, nebo jeden z nás instruuje diváky apod. Instrukce je něčím velmi konkrétní, ale i otevřená forma, která nám dává určitou jistotu.

Skupina Gob Squad má například v inscenaci *What Are You Looking At?* vypsání úkolů pro jednotlivé performery a stanovené, co se mezi nimi má odehrát:

⁶⁸ BOWIE, David. Velkoměstské tamtamy smrti (1992–1996) 11/12. (online) (13. 5. 2020) Dostupné z: <http://www.crazydiamond.cz/david-bowie-velkomestske-tamtamy-smrti-11z12-profil/213>

1. Hraj tak, aby sis to sám užíval, uvolni se.
2. Hraj s vědomím, že jsi sledován.
3. Nemluv o tom, že pracuješ jako umělec.
4. Každých 7 až 10 minut, zazpívej karaoke píseň, dej do toho emoce.
5. Zapózuj jako při focení rodinného portrétu nebo kapely a dívej se u toho do publika.

Dalším způsobem orientace ve světě může být seznam.

4.3.5 Seznam

Seznam je jeden z nejjednodušších systémů, jak třídit svět. Lidé shromažďují od nepaměti vše, co je třeba znát, nebo vše, co vypadá pozoruhodně či nevídaně, včetně bizarních předmětů nebo úžasných exponátů. Existují seznamy věcí, osob a míst, asociační seznamy, seznam míst, co kdo navštívil, kabinety kuriozit, módní přehlídky či muzea. V muzeu máme mnoho vitrín, ve kterých jsou rozdělené do jednotlivých oddílů exponáty, jež vytržené ze svého původního kontextu jako by vyprávěly nesmyslné či nesourodé příběhy. Na divadle může podobně fungovat rekvizita, text, gesto. Jak by vypadal seznam, který by vystihoval naši inscenaci? Jaké napětí může vzniknout mezi jednotlivými prvky v seznamu.

Eco rozděluje seznamy na praktické a poetické. Patřit mezi ně může například nákupní seznam, knihovní katalog, inventář předmětů na nějakém místě (třeba v kanceláři, v archivu nebo v muzeu), jídelní lístek v restauraci nebo dokonce i slovník. Vedle praktických tu jsou seznamy poetické. Tyto seznamy jsou otevřené. *„Jejich cílem je naznačovat nekonečnost osob, předmětů, událostí, a to ze dvou důvodů. 1) spisovatel si je vědom, že množství věcí je příliš obrovské na to, aby se dalo zaznamenat; 2) spisovatel pociťuje rozkoš z nekonečných výčtů, občas založenou čistě na sluchovém vjemu.“*⁶⁹

Jen v průběhu zkoušení jich vznikne mnoho. Mohou být inspirací pro text, strukturu, akci nebo nám jen pomáhají v orientaci, například seznam rekvizit, seznam písní, seznam akcí, seznam gest, seznam replik, seznam zadání, vizuální seznam inspirací, seznam toho, co funguje, seznam otázek, seznam asociací apod.

⁶⁹ ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 97.

Seznam nám například dává možnost zformulovat si otázky, což jsme využili při zkoušení *Vladaře*. Ukázka seznamu ze dne 15. 2. 2019 napovídá, že jsme se nacházeli ve fázi chaosu:

Jak budeme skládat věci na sobě?

Do jakých světů/časů/rovin se dostáváme?

Jak se odkazujeme k té úvodní situaci?

Co vytváří za postavy? (pozn. zajímavé, že je tu co a ne kdo)

Co to propojuje?

Je ta linka kontinuální, nebo se seká?

Mají jednu postavu?

Jak je nastavený princip, že se mohou v postavách měnit – je to hra na něco? Je ta hra zveřejněná?

Má tam vůbec být Shakespeare? V jaké podobě?

Nezdvojuje se to s tou scénou na začátku z fundusu?

Co to je za věci, co citují? Je to přiznané? Jak funguje scéna? Jaký k ní mají vztah?

Jak se utváří? Jaký má vývoj? Jak kluci dělají střih? K čemu se to vrací? Co je to tělo? A kam až vede?

Co když už jsme v té hře? Jaký je jazyk té inscenace?

Jak se vztahují k divákům? Jak tam tematizujeme to divadlo?

Jestli to nevztahovat k té smrtelnosti? Jak staré jsou ty věci z fundusu a kdy se rozpadnou?

Je výhodné, že nepoužíváme ta jména?

Jak mohou ty texty zaznívat jinak než proslovy?

Atd.

Vedle toho vznikl například i seznam hudebních skladeb a písní, když jsme jednu z počátečních zkoušek strávili tím, že jsme si pouštěli videa a písně z YouTube, které se nám s tématem asociují. Tento „playlist“ přikládám v příloze č. 2.

Seznam plní funkci kategorizace světa. Existují klasické definice podle množství druhových vlastností, ale také takové, které se snaží pojmenovat podstaty.

Například italský rétor Emanuele Tesauro ve své stati *Aristotelův dalekohled* vytváří svůj rejstřík podle vlastních vymyšlených kategorií a představuje ho jako „nejvyšší utajené tajemství“. Například mezi „Malými věcmi“ najdeme anděly, kteří stojí na špičce jehly, nehmotné formy, póly jakožto nehybné body na zeměkouli,

zenit a nadir. Pod hlavičkou „Základní věci“ najdeme jiskru ohně, kapku vody, úlomek kamene, zrnko písku, drahokam, atom; k malým „Lidským věcem“ patří embryo, nedonošený plod, Pygmej, trpaslík a podobně.⁷⁰

Caspar Schott ve své knize *Technica curiosa* (1664) a v pojednání o přírodní magii zmiňuje jakési dílo z roku 1653, jehož autor v Římě představil Artificium zahrnující čtyřiačtyřicet základních tříd, jeho seznam výběrem jednotlivých slov tak zrcadlí jeho pohled na svět. Například třída Nápoje a tekutiny (víno, pivo, voda, máslo, vosk, pryskyřice), třída Osoby (zájmena, oslovení jako například Jeho Eminence kardinál) a třída Cestování (seno, cesta, zloděj). Eco píše, že absence systematického ducha v každém z nich svědčí o úsilí encyklopedistů vyhýbat se zastaralému třídění podle rodů a druhů. Upozorňuje, že seznam vždy nesloužil jen jako obraz uspořádání nebo způsob, jak mluvit o nepopsatelném, ale i způsob uspořádání za účelem řádu nového, projevující čistou lásku k deformaci.⁷¹

Rabelais zavedl poetiku seznamu pro seznam samotný, poetiku seznamu jakožto excesu. Tzv. chaotický výčet. Takovým chaotickým výčtem, kde seskupené věci jsou záměrně zbavené jakékoliv zjevné souvislosti, je podle Eca např. píseň *You are the Top* od Cola Portera, ačkoliv vyjmenovává zcela různorodé věci, seznam se stává koherentním tím, že zmiňuje, co všechno mu připadá stejně úžasné jako osoba, kterou miluje. A zmiňuje ještě spisovatele Pereca, jehož seznam zase obsahuje jen to, čeho jsme si všimli.⁷² Jako poslední příklad seznamu, který utváří zcela nový řád, uvedu seznam zvířat z čínské encyklopedie nazvané *Nebeský bazar blahovolných poznatků*, který vymyslel spisovatel Jorge Luis Borges. Tato encyklopedie navrhuje, aby se zvířata dělila takto: a) patřící císaři b) balzamovaná c) ochočená d) selátka e) sirény f) bájná g) potulní psi h) zahrnutá v této klasifikaci i) mrskající sebou jako šílená j) nespočitatelná k) namalovaná velmi jemným štětcem z velbloudí srsti l) atd. m) co právě rozbila džbán n) co z dálky vypadají jako mouchy.⁷³

⁷⁰ ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 140–141.

⁷¹ Tamtéž. Str. 141–142.

⁷² ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9. Str. 151.

⁷³ Tamtéž. Str. 151–152.

Mezi mé oblíbené patří seznam her. Doporučuji například seznam her z knihy *Gargantua a Pantagruel* nebo video seznam her z celého světa od již zmíněného Francise Allýse.⁷⁴

4.3.6 Struktura

Většinou na začátku zkoušení začínáme s určitou představou struktury, více či méně konkrétní. Struktura nám dává něco pevného v ruku, určitou jistotu. Nikdy však není konečná, většinou se několikrát dekonstruuje a proměňuje, doplňuje, přestavuje apod. To, jak vypadá, velmi závisí na podmínkách a tématu každého zkoušení. Někdy je více jasná už na začátku a hledá se spíš uvnitř ní, jindy se utváří teprve postupným komponováním. U *Press Paradoxu* jsme pracovali metodou lístečků, znali jsme situace a některé obrazy, které bychom chtěli ukázat, a pak jsme pro ně hledali uplatnění a obsahy. V tomto případě jsme pracovali spíše jako průzkumníci, sběratelé a gambleři. Jindy si člověk může počínat víc jako architekt, vypravěč, kouzelník, kuchař, alchymista, potápěč, básník nebo třeba malíř.

Se zajímavým konceptem struktury přišla např. Gertrude Steinová. Drama vidí jako krajinu. Parametry a obsah jsou dané umělcem, ale metoda a organizace vnímání a interpretace je na divákovi. *„Zážitek se stane spíše kontemplací, rozjímáním, není již tak spěšný, jako u lineárního dramatu, princip sekvencí nahrazuje struktura vztahů.“*⁷⁵ Takzvané *Landscape drama* se Steinová snaží přiblížit pomocí metafory cestování vlakem a cestování letadlem. *„Při tom prvním cestovatel hledí z okna, a jak vlak projíždí krajinou, vidí sled obrazů. Obrazy se střídají a cestovatel si vzpomíná, co viděl, a předvídá, co se objeví nového. Naproti tomu cestovatel v letadle při pohledu z okna pod sebou vidí v jediném okamžiku celou krajinu. Podobně jako u krajinomalby má pozorovatel plnou svobodu a na celý specifický prvek krajiny se může dívat po libosti a v jakémkoliv pořadí. Lze najednou uchopit obraz jako celek.“*⁷⁶ Tímto svým konceptem předběhla o několik let francouzské strukturalisty, kteří bojovali proti konceptu uzavřeného díla.

Když jsme připravovali inscenaci *Zápisky z volných chvíl*, vycházeli jsme ze struktury kalendářního roku. Tato jednoduchá až banální struktura nám pomohla se

⁷⁴ Francis Allýs. *Children Games*. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <http://francisalys.com/childrens-games-18-knucklebones/>

⁷⁵ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. Str. 33.

⁷⁶ Tamtéž.

v rámci tvaru pohybovat velmi svobodně. Diváci mohli sledovat vynořující se obrazy, které se odehrály v průběhu roku. Rok a jeho proměny byl pro nás tok jednotlivých akcí, seznamů, událostí, vzpomínek, momentů, chvil volného času. Cyklická struktura měla vést ke kontemplaci. Jeviště pro nás bylo spíše krajinou, ze které se vynořují jednotlivé události a akce, a zase mizí. Nechyběl tu příběh, ale nebyl jeden a nebyl kontinuální.

Etchells vnímá jeviště jako prostor, který generuje mnoho příběhů, především v hlavách diváků. Popisuje, jak se svým souborem Forced Entertainment vždy více tíhli k narativním strukturám, které jsou spíše jako hudba nebo architektura, ke strukturám, které jsou spíš jako určitý vzor (pattern) nebo by se daly popsat jako cesta, cesta textu nebo emocí. Forced Entertainment s příběhem často zacházejí jako s materiálem, který má více možností. Nemusí být pouze jeden. *„Myslím, že mnoho naší práce je založeno na myšlence, že to, co máte na jevišti, je stroj pro generování mnoha příběhů nebo různých možností příběhů. Publikum je pak dle svého propojuje a vytváří spojení.“*⁷⁷

Například v představení *In 12 am: Awake & Looking Down* jsou stovky pojmenovaných postav, jejich jména jsou psána na kartonových štítcích a účinkující neustále mění kostýmy a objevují se jako všechny tyto postavy. *„Je to divadlo jako šatní skříň. Neexistuje žádný příběh, ale v jistém smyslu, protože se všechny tyto postavy pohybují kolem sebe, dochází k nějakému kaleidoskopickému vyprávění: Elvis Presley jde tímto směrem a devítiletý ovčák jde tímto směrem a na chvíli přemýšlíte, ‚Na jaké straně kopce se společně setkali?‘ Zajímá nás, co se stane, když položíte na pódium věci, které nepatří k sobě, a necháte je tak? Jako diváci nebo pozorovatelé jste pak nuceni tyto věci nějak sladit.“*⁷⁸

V takovém případě jsou stavebními kameny spíš jednotlivé fragmenty, mezi kterými hledáme vztahy. O fragmentu se dá říci, že je určitou informací, která nás vede k další. Je to něco, co není celistvé, a tím nám klade otázky. A má v sobě vlastní historii, příběh, tajemství nebo paměť. Je to něco neúplného, a to je na tom právě to zajímavé. Pro fragment je také příznačné, že chce být součástí nějakého celku, víme o něm, že někam patří nebo patřil, není to jen náhodný kus textu nebo náhodný výřez obrazu. Je to úlomek vázy, součást puzzle nebo ten křehký kousek jídla z Barthesova stolu.

⁷⁷ Rozhovor s Timem Etchellsem. Vlastní překlad. (online) (12. 5. 2020) Dostupné z: <http://essentialdrama.com/practitioners/timetchells-forcedentertainment/>

⁷⁸ Tamtéž.

Vedle skládání fragmentů je možné vnímat strukturování skrze vrstvení. Pracovat s vrstvou jako s určitou informací. Kompozice se pak může podobat určité polyfonii. Každá akce nese svou informaci, náladu, kontext, a my na sebe tyto informace vrstvíme.

Kromě vrstev upozorňuje Anne Bogart ještě na princip Džo-ha-kjú, vycházející z učení Mistra Zeamiho o japonském divadle Nó. „*Tento princip je v podstatě rytmickým vzorcem. Džo-ha-kjú může být zjednodušeně překládáno jako začátek, střed a konec.*“⁷⁹ Jeho význam však můžeme chápat i mnohem komplexněji, jako *úvod, předvedení, rozuzlení* nebo *odpor, trhlina, zrychlení* nebo také *poskok, přeskok, skok*. Tato jednoduchá struktura pak může být obsažena ve všem „*Každý večer má Džo-ha-kjú. Hra má Džo-ha-kjú, výstup má své Džo-ha-kjú, scéna má své Džo-ha-kjú, vztah má své Džo-ha-kjú, akce má své Džo-ha-kjú a gesto má své Džo-ha-kjú.*“⁸⁰

Jednotlivé vztahy mezi herci, objekty, diváky a všemi procesy v rámci inscenace společně vytvářejí síť. Síť je další možností, jak pohlížet na strukturu, v síti je každý bod spojený s jakýmkoliv jiným bodem a tyto body se ovlivňují pomocí různých vln, rezonancí, zesilování i rušením. Zde se pak vracíme ke konceptu díla jako krajiny, ve kterém je vše pospojované na základě vzájemných vztahů.

Podle Etchellse má ve skutečnosti každá akce v prostoru a čase svou strukturu, i když se to na první pohled tak třeba nejeví. Popisuje výrok svého devatenáctiletého syna: „Chaos je řád, který jste nečekali.“ Podle něj jsou vzor a struktura vždy přítomny. Chaos na jevišti je podle Etshellse svou povahou možná i trochu oxymoronický.⁸¹ Je pravda, že často během inscenování chaos záměrně vytváříme a kontrolujeme. Například v inscenaci *Press Paradox* je situace šikany, chtěli jsme, aby působila na diváka velmi chaoticky, aby divák nevěděl, kam se má dívat. Chtěli jsme, aby působila neorganizovaně. Na první zkoušce se nám v rámci improvizace podařilo vytvořit dokonalý chaos, když jsme ho ale chtěli zrekonstruovat, museli jsme velmi důkladně nafázovat, kdy jdou slova a kdy akce,

⁷⁹ BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. Str. 139.

⁸⁰ Tamtéž. Str. 140.

⁸¹ Rozhovor s Timem Etchellsem. Vlastní překlad. (online) (12. 5. 2020) Dostupné z: <http://essentialdrama.com/practitioners/timetchells-forcedentertainment/>

vše muselo mít jasný řád. Šlo spíše o to vytvořit pocit chaosu v divácích, ale samotná akce musela mít řád.

5 ZÁVĚR

Jak jsem již naznačila v úvodu své práce, tento text vnímám spíš jako zprávu o hledání. Mohli bychom k ní přistupovat podobně jako k již zmíněné mapě Padron Real, která se nachází v permanentním rozvrhu věcí, čekající na to, co nového se může objevit. Možností, jak nazírat na divadelní proces, je mnoho. Jedná se o komplexní proces, který nelze vymezit jednou teorií. Jediné, co nám zbývá, je vydávat se na průzkum a hledat. Ale co vlastně? Jednou se mě někdo ptal, proč naše generace nedělá divadlo o příbězích, o něčem jednoduchém, o něčem, co diváky zasáhne, o silném osudu, silném momentu v dějinách, proč vždy vycházíme chladně z témat zahalených do otázky. Proč je všechno montáž, realita rozfragmentovaná do úlomků, které se ve své nejednotnosti a mnohosti stávají spíš konstatováním. Proč naše představení často končí chaotickou závěrečnou scénou.

Tyto otázky mě vedou k zamyšlení. Odkud se bere tato roztržitost? A co znamená pro naši generaci? Není to jen obraz přehnané invence, nemožnosti se rozhodnout? Proč se však zaměřit pouze na střed, když je kolem tolik okrajů? Jak lze ve světě plném roztržitých informací vybrat jeden silný příběh a ostatní opomíjet? Jak se v současném teroru informací a příležitostí omezit pouze na jeden pohled? Pohybujeme se vratce, bez centra. Když někde zamává motýl křídly, spustí jinde lavinu. Dopady těch změn už ani nejsme schopni vysledovat. Pohybujeme se ve světě rychlosti, zkratk a rychlých cílů. Jak v takovém světě nalézt hloubku? Jak pracovat s omezením v takto propletené síti vztahů, aby se nám náš pohled příliš nezúžil? Jak docílit toho, abychom s realitou mohli tančit?

Tento náš přístup reflektuje určitým způsobem naši dobu a je předem určený k tomu, že jej někdo zavrhne jako zcela zastaralý. Nemá smysl hledat nové systémy a způsoby kvůli originalitě, ale především ze zvědavosti a z lásky k objevování toho, jaké nové formy setkání jsou v současné situaci možné.

Právě z toho důvodu máme dle mého názoru vstoupit do každého procesu tvorby jako do utopie. Rabelaise prý na smrtelné posteli řekl: *„Já budu hledat velké snad.“* Podle filozofa Blocha je utopie něco, co *„ještě není, co nelze dokázat ani spatřit. Přesto k tomu bez ustání míříme – je nutné to pojmout jako zvláštní, veskrze vědecký stupeň možné reality, le grand peut-être, absolutně nejsme schopni říct, že tato sféra neexistuje, zkrátka proto, že o ní nic nevíme. Non liquet, nemáme dost materiálu, abychom mohli říct, že existuje. Nemáme v tomto ohledu*

*absolutně žádné zkušenosti. Před námi se tak otevírá prostor, v němž nevládnou kategorie a metody přírodovědného vědění.*¹⁸²

Divadlo, o kterém píš, směřuje k možnosti být otevřené k hledání, hledá samo sebe, hledá své výrazové prostředky, hledá i své místo ve společnosti, není lhostejné. Není to divadlo, které má „pouze“ bavit nebo „pouze“ dojímat, pouze upozorňovat na současné problémy nebo šokovat svou formou, je to divadlo, které reaguje, je to divadlo projekce, která nám pomáhá se orientovat v chaosu světa, ve kterém žijeme. Je to divadlo proměny, které se jako medúza zbarvuje podle svého prostředí, okolností a lidí, kteří ho vytváří. I když nám možná naše myšlenky nenáleží, můžeme určovat, co si z nabídky možností vybereme, pracovat s naší pozorností a schopností naslouchání.

Pokud připustíme, že jsou naše rozhodnutí určitou hrou, kterou nám umožňuje naše mysl, není třeba se v nich uzavírat a považovat je za konečné nebo fatální, ale dýchat a reagovat. To je můj otevřený závěr.

⁸²BLOCH, Ernst. Citace (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://udalosti.signalny.cz/1007/ernst-bloch>

POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

Tištěné:

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0.

BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-25-9.

BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.

BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946–1987*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. 246 s. ISBN 80-238-0632-7 il., portréty.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Paperback – July 24, 2012. ISBN 9781844676903

CAGE, John. *Silence*. Tranzit, 2010. 280 stran. Přeložil: Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. ISBN 978-80-87259-07-8

DAMASIO, Antonio R. *Descartesův omyl: emoce, rozum a lidský mozek*. Praha: Mladá fronta, 2000. Kolumbus. ISBN 80-204-0844-4.

DROIT, Roger-Pol. *101 experimentů z každodenní filosofie*. Praha: Baset, 2003. ISBN 80-86223-80-9.

ECO, Umberto. *Zpověď mladého romanopisce*. Přeložil Petr FANTYS. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-1028-9.

ECO, Umberto. *Bludiště seznamů*. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0164-5.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložila Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3.

ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. New York: Routledge, 1999

EYSENCK, Michael W. a Mark T. KEANE. *Kognitivní psychologie*. Přeložil Radovan ŠIKL. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-15594.

FISCHER-LICHTE, Erika a Jens ROSELT. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 147–154.

GLEICK, James. *Chaos: Vznik nové vědy*, řada Nová věda, Ando Publishing, Brno 1996, ISBN 80-86047-04-0.

GOB SQUAD (performing group), FREIBURG, Johanna, *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*. Berlin: Gob Squad, 2010, 151 s.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Přeložil Jaroslav VÁCHA. Praha: Mladá fronta, 1971. Ypsilon (Mladá fronta).

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

KAHNEMAN, Daniel. *Thinking, fast and slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. ISBN 9780374275631. OCLC 706020998a

Knih proměn: I-ťing = Yijing. Přeložil Oldřich KRÁL. V Lásenici: Maxima, 2008. ISBN 978-80-86921-03-7.

KRTILOVÁ, Kateřina a Kateřina SVATOŇOVÁ (eds.). *Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*. Přeložil Martin RITTER, přeložil Martin POKORNÝ, přeložil Petr MAREŠ. Praha: Academia, 2016. Vizuální studia. ISBN 978-80-200-2565-4.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0736-4.

NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*. 2., rozš. vyd., v Akademii vyd. 1. (1. vyd. v nakl. Vodnář pod náz. Lexikon psychologie). Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0625-7.

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra* [online]. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003., s. 77. ISBN 80-7008-157-0.

PITCAIRN, Robert. *Ancient Criminal Trials in Scotland*, 3, part 2, Bannatyne Club, 1833.

PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1086-6.

Elektronické:

BOURRIAUD, Nicolas. Modern Connections, přednáška na kanálu YouTube. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: https://youtu.be/N_UOa2MS2Dw

BLOCH, Ernst. Citace (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://udalosti.signalny.cz/1007/ernst-bloch>

Diaries and Letters – Letters of Grand Duchess. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: [Anastasiahttp://www.alexanderpalace.org/palace/adiaries.html](http://www.alexanderpalace.org/palace/adiaries.html)

ENO, Brian. Oblique Strategies. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <http://stoney.sb.org/eno/oblique.html>

ENO, Brian. Oblique Strategies. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/

ETCHELLS, Tim. Rozhovor. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <http://essentialdrama.com/practitioners/timetchells-forcedentertainment/>

HECZKO, Stanislav. *Teorie chaosu a chování otevřených systémů*. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: http://www.sds.cz/docs/prectete/epubl/she_tch.htm

SCOTT, Susanne G.– Reginald A. BRUCE (1995). "Decision-making style: the development and assessment of a new measure." *Educational and Psychological Measurement*. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0013164495055005017>

Spin. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <http://www.spinspin.be/>

Gobs Squad. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>

Francis Alÿs. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z: <http://francisalys.com/category/childrens-games/>

Christoph Schliegensief. (online) (15.5. 2020) Dostupné z:
<https://www.schlingensief.com/reliquien.php>

Meet the World's First Digital Supermodel — Shudu Gram. (online) (15. 5. 2020)
Dostupné z: <https://www.tsingapore.com/article/meet-the-worlds-first-digital-supermodel-shudu-gram>

Rozhovor s grafiky ze Selam X. (online) (15. 5. 2020) Dostupné z:
<https://www.redbull.com/cz-cs/fashion-virtualni-moda-filtry-selam-x-rozhovor>

Horní Maršov – Otevřené muzeum (online) (15. 5. 2020) Dostupné z:
<https://www.facebook.com/Horn%C3%AD-Mar%C5%A1ov-Otev%C5%99en%C3%A9-muzeum-230163543690289/>

SEZNAM INSCENACÍ A PROJEKTŮ

Autorská režijní divadelní tvorba:

Barunka is leaving, Divadlo Disk, 2017

Režie: Anna Klimešová.

Dramaturgie: Boris Jedinák

Výprava: Mikoláš Zika, Klára Fleková

Hudba: Vratislav Šrámek & kol.

Účinkují: Maëlane Auffray, Andrea Berecková, Kateřina Císařová, Lucia Čížinská, Eliška Hanušová / Barbora Bočková, Martin Belianský, Sebastian Jacques, Eliáš Jeřábek, Adam Joura, Petr Kolman, Martin Krupa

Zápisky z volných chvil, Divadlo Disk, 2018

Režie: Anna Klimešová

Dramaturgie: Klára Fleková

Scénografie: Vendula Bělochová

Hudba: Matouš Hejl, Michal Cáb, Michal Grombiřík

Pohybová spolupráce: Tomáš Wortner

Produkce: Jan Búrik, Emílie Formanová, Tereza Kaucká

Účinkují: Martin Belianský, Kateřina Císařová, Anita Gregorec

Ticho po pěšině, Činoherní studio Ústí nad Labem, 2018

Režie: Anna Klimešová

Dramaturgie: Boris Jedinák

Scénografie: Mikoláš Zika, Klára Fleková

Hudba: Ian Mikyska

Účinkují: Adam Ernest, Lukáš Černochoch, Jaroslav Achab Haidler, Dan Dittrich j.h., Tereza Volánková j.h., Anna Kratochvílová, Anna Fišerová, Jan Plouhar, Hornisté: Jitka Jelínková, Richard Nowak, Vladimír Vlček, Ondřej Vlček, Pavel Staněk, Andrej Trepalin

Vladař, Divadlo Komédie, 2019

Režie: Anna Klimešová

Dramaturgie: Petr Erbes

Scénografie: Klára Fleková

Hudba: Michal Cáb

Účinkují: Cyril Dobrý, Kryštof Krhovják, Štěpán Lustyk, Milan Vedral, Vojtěch Vondráček,

Proměním se v zajíce, se zármutkem a obrovskou opatrností, Archa, 2019

Režie: Anna Klimešová

Dramaturgie: Klára Fleková
Výprava: Klára Fleková, Karolína Kotrbová
Hudba: Kolektiv a Markéta Vedralová
Účinkují: Maëlane Auffray, Andrea Berecková, Kateřina Císařová, Lucia Čížinská, Eliška Hanušová, Markéta Vedralová

Nanuk, Divadlo Minor, 2019

Režie: Anna Klimešová
Dramaturgie: Boris Jedinák
Výprava: Klára Fleková, Mikoláš Zika
Hudba: Ivo Sedláček
Účinkují: Kateřina Císařová, Nataša Mikulová, Eliáš Jeřábek, Štěpán Lustyk, Ivo Sedláček

Skupina 8 lidí:

8 lidí je tvůrčí umělecká skupina, která vznikla v roce 2017 jako nezávislé divadelní uskupení. Je složena z režisérů, dramaturgů a scénografů, kteří se potkali v roce 2014 ve společném ročníku na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU a rozhodli se pokračovat ve společné tvorbě. Stálými členy jsou Petr Erbes, Emilie Formanová, Nina Jacques, Boris Jedinák, Anna Klimešová, Alice Kofláková, Karolína Kotrbová, Zuzana Sceranková, Vendula Tomšů a Viktorie Vášová. Skupina se zabývá převážně projekty s aktuální společenskou tematikou na pomezí divadla, performance, instalace a happeningu.

Press Paradox, Divadlo Disk, 2018

Koncept: 8 lidí
Hudba: Ian Mikyska
Účinkuje: 8 lidí

La Moneda, Alfréd ve dvoře, 2020

Koncept: 8 lidí
Hudba: Ian Mikyska
Účinkuje: 8 lidí

Performativní vstupy s maršovskými obyvateli v rámci festivalu Otevřená ulice:

Otevřená ulice 2015

Slavnostní otevření muzea voskových figurín a Slavnostní otevření voskových figurín obyvatel Horní Maršov

Účinkovali: maršovští obyvatelé a ilustrátoři (Jakub Plachý, Magdaléna Kvasničková, Magdaléna Rutova atd.)

Otevřená ulice 2017, Sport a hry

Historická rekonstrukce již zaniklého maršovského sportu „Crex Crex“ s komentářem, Tour de Josef II., Emil Zátopek dobíhá cílovou rovinku. Na živo a s komentářem.

Participovali: maršovští obyvatelé, Denis Šafařík, Andrea Berecková, Milan Vedral, Vojtěch Vondráček

Otevřená ulice 2018, Fauna a flóra

Noční pozorování unikátních přírodních maršovských jevů s Charlesem Darwinem

Participovali: maršovští obyvatelé, Denis Šafařík, Eliáš Jeřábek, Andrea Berecková, Adam Mensdorf

Otevřená ulice 2019, Maršovské spolky

Z Maršovské kroniky pěveckého sboru, inscenace

Formát klasického představení, jehož součástí bylo založení *Ochotnického spolku skoro profesionálních herců Horního Maršova*.

Do představení bylo zapojeno 15 maršovských obyvatel a několikačlenný orchestr.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 – Ebstorfská mapa kruhová mapa světa (latinsky mappa mundi) z roku 1234, autorem je pravěpodobně Gervasius z Tilbury

Obr. 2 – Autoportrét makaka chocholatého

Obr. 3 – Fotografie z představení *Uncanny Valley* od Rimini Protokoll, autor fotografie: Gabriela Neeb

Obr. 4 – Virtuální Lil Miquela „vyfotografaná“ s influencerkou Margaret Zhang

Obr. 5 – Graf frenologie z roku 1883

Obr. 6 – Autoportrét ruské velkokněžny Anastázie Nikolajevny

Obr. 7 – Pán s obřím listem

Obr. 8 – Obrázek z knihy *Clavis Artis* (Klíč k umění), alchymstického rukopisu z 18. století

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Hra Crex Crex neboli boj o chřástala

Příloha č. 2: Seznam asociačního playlistu ze zkoušky *Vladaře*

Obrázky:









Phrenological Chart of the Faculties.







Příloha 1

Hra Crex Crex neboli boj o chřástala

Hrají dva týmy po šesti hráčích. Hřiště je obdélníkové na každé straně je brána.

V každém týmu jsou tyto hráči:

1 brankář – který může odrážet míč telemarkovou holí (lyžařskou)

1 kůň a 1 oráč – kteří se snaží dát gól do protivnickovy brány

Kůň má mezi nohama tyč s hlavou koně, takže je omezen v pohybu.

Oráč nemá handicap.

2 vrány – mají na hlavě ptačí zobáky, jejich cílem je chytit chřástala

1 chřástal – snaží se, aby ho nikdo nechytil

Historie hry:

Podařilo se nám nalézt pravidla staré krkonošské hry, která se hrávala na místních lukách a lánech po staletí. Tato hra má kořeny již kdysi v době Přemysla Oráče.

Dříve měla spíše rituální charakter. Celá hra se točí kolem mytického ptáka chřástala polního (taková menší koroptev), kterého mnozí v krkonošských lukách slyšeli, ale už málokdo viděl a začali se o něm šířit všelijaké historky. V některých vysokohorských chalupách ho dokonce uctívali jako boha štěstěny. Postupně se z rituálu vytvořila hra. Horalé toužili po symbolu, který by jim dal naději v dlouhých a drsných větrných zimních nocích. Snažili se v těchto neblahých vysokohorských podmínkách takzvaně lapit štěstí do vlastních rukou.

Z doby Přemysla oráče pochází hráči „kůň“ a „oráč“, kteří ve hře mají roli útočníků na branku, jejich cílem je dát gól, čemuž se ve slangu této hry říká „zrýt pole“ nebo v modernější variantě také „posekat pole“. Představují jedno z nebezpečí, které chřástala může v lukách potkat. Největší nebezpečí hrozí chřástalům totiž v době senoseče.

Hráči, tzv. vrány, představují pro chřástala polního druhé vážné nebezpečí, neboť když vyběhne z luk, často se stává jejich kořistí. Cílem vran je lapit chřástala.

Postava brankáře byla přidána v 19. století, když se rozšířilo v Krkonoších telemarkové lyžování, při kterém se používá pouze jedna hůlka. V tomto znaku se původní význam hry zcela ztrácí. Nelze zcela dohledat, kdy přesně byla telemarková hůl do hry přibrána.

(Telemark je lyžařský styl, který vznikl v druhé polovině 19. století v norském kraji Telemark. Tehdy ještě neexistovaly speciální sjezdové lyže a vázání, proto Sondre Norheim přišel na způsob, jak bezpečně sjíždět z kopců na běžkách s volnou patou. Jeho technika spočívala v širokých obloucích, které vykresloval přesunutím váhy, když pokrčil nohu a předsunul vnější lyži před vnitřní.)

Posledním hráčem je sám chřástal, který se objevuje v poli vždy, když je posekáno. Snaží se utéct, má schopnost rozezvonit svou kloaku, pokud zvoní, zpomalí tím všechny kolem sebe po dobu deseti vteřin.

Průběh hry:

Brankáři jsou v bráně. Koně a oráči se snaží protivníkovi střelit gól neboli „posekat pole“. Ten, kdo posekal, získává bod. Pokud padne senoseč (neboli gól), vybíhá na pole chřástal a vrány z obou týmu a snaží se chytit chřástala. Ostatní z mužstva jim ztíží situaci tím, že se do nich střelují míčky (každé družstvo má tři). Pokud se střelí do některé z protivnickových vran, obě vrány z potrefeného družstva musí odběhnout na zob do brány a posilnit se, aby mohli chytat dál. Pokud některé družstvo chytí chřástala, hra začíná od začátku.

Pravidlo utopeného míče – pokud v průběhu hry spadne míč do řeky, což se stalo naposled na zápase v roce 1870, ...tady musíme vymyslet ještě nějaké pravidlo. (pozn. Pravidlo nikdy nebylo vymyšleno)

Příloha 2

Seznam asociačního playlistu ze zkoušky Vladaře:

Life is life od Laibach

All pigs must die od Death in June

Sing! Day of song, Bobby McFerrin

War for territory od Sepulchry

Velekoncert od Daniel Landy

Mahlerova Pátá symfonie

Crump battle

Say their name od Hell you Talmbout

Le blanche Hermine

Richest N**** In The Room od Gucci Mane

Erykah Badu: NPR Music Tiny Desk Concert Tomorrow belongs to me

Steve Reich – Different Trains

Take me home country roads

The rings of Castamere

For the king!

On flower of Scotland

Vietnam song od Joe and the fish

Scoreboard by Apollos Hester – Songify This!

Cellist Yo-Yo Ma performs during Armistice ceremony at Arc de Triomphe

Dead peace dove during a russian ceremony

Eritrea-Ethiopia Peace Signing Ceremony

Internacionála

A. Vivaldi, Filiae maestae Jerusalem

Intervención del Presidente de Nicaragua, Daniel Ortega Saavedra

Jede jede poštovský panáček

Musíš za svou pravdou stát

Wedding Haka

Ceremoniál uzavírání hranice

Walking Macron

Beethovenova 7.

Conan the Barbarien

Jednou budem dál