

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HEREC A JAZYK

Tomáš Adel

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

Oponent práce: MgA. Eva Spoustová-Málková

Datum obhajoby: 12. 9. 2023

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Alternative and Puppet Theatre

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

ACTOR AND LANGUAGE

Tomáš Adel

Thesis Supervisor: MgA. Jiří Adámek Austerlitz, Ph.D.

Thesis Referee: MgA. Eva Spoustová-Málková

Date of Defence: 12. 9. 2023

Assigned Academical Degree: BcA.

Prague, 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

HEREC A JAZYK

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Poděkování

Děkuji svým rodičům Marianně a Aleši Adelovým za nejen morální podporu ve všem, co si v životě umanu, a celé rodině.

Děkuji MgA. Jiřímu Adámkovi Austerlitzovi, Ph.D. za vedení této práce, dodávání inspirace, odvahy a motivace.

Děkuji Aleně Novotné za spiklenectví, věcné rady a morální podporu.

Děkuji Jolaně Jiráskové za podporu, korekturu a pomoc s formátováním textu.

Děkuji Mgr. Jakubu Hojkovi a Bc. Michalu Vojcechovi.

Abstrakt

Cílem práce je zanalyzovat divadelní inscenace pohledem herce a lingvisty, a nacházet propojení mezi divadlem a jazykovědou. Po představení jazykové historie autora se přes popis děje tří divadelních her dostává k jejich jazykové analýze, a zkoumá přístupy zvolené k navázání dialogu s divákem. V poslední kapitole se také zabývá lingvistickým přístupem k tvorbě postavy.

Abstract

The aim of this thesis is to analyze theatre productions from an actor's and linguist's point of view, and to find connections between theatre and linguistics. After an introduction to the author's linguistic background, the thesis first describes plots of three theatre productions and then moves on towards their linguistic analysis, and examines their approaches towards how a dialogue with the audience is established. In the last chapter the thesis also looks into a linguistic approach towards creating a character on stage.

Obsah

ÚVOD	7
1 KOLIK JAZYKŮ UMÍŠ, TOLIKRÁT JSI ČLOVĚKEM	8
1.1 ČEŠTINA – MORAVŠTINA – HANÁČTINA	8
1.2 GERMÁNSKÉ JAZYKY	8
1.3 ČÍNŠTINA	9
1.4 HEBREJŠTINA	10
1.5 JAZYK JAKO MIMIKRY	10
2 LIBOZVUKY	12
2.1 POPIS DĚJE	12
2.2 UNIVERZÁLNÍ JAZYK	14
2.3 JIŘÍ ADÁMEK A JAZYK	15
3 MACBETH: TOO MUCH BLOOD	17
3.1 POPIS DĚJE	17
3.2 JAZYK	18
3.2.1 PŘÍZVUK	19
3.3 EDWARD GORDON CRAIG O NADPŘÍROZENU	20
4 KABARET FANTASTIKO	22
4.1 POPIS DĚJE	22
4.2 HELENA THEILEN	24
4.2.1 GENEZE	24
4.2.2 PROCES	25
4.2.3 REPRÍZY	26
4.2.4 HLAS A JAZYK	26
4.2.5 VNITŘNÍ DRAMATURGIE A JAZYKOVÁ KOHERENCE	27
Závěr	28

SEZNAM POUŽITÝCH PŘÍLOH

Práce s názvem *Herec a jazyk* se zabývá různými druhy jazykové stylizace a jejich vlivem na herectví i divácký zážitek. Jazyk a řeč ve vybraných inscenacích zkoumám pohledem absolujícího studenta herectví a lingvisty s přesahy do několika světových jazyků. Skrze tuto práci nahlížím na jazyk jako na nástroj, herní princip, ovšem také na prostředek dialogu s publikem.

Zevrubněji se věnuji analýze tří děl. *Macbeth: Too Much Blood* v režii Davida Jařaba v Divadle Na zábradlí jazyk, konkrétně angličtinu, zcela vykuchává, zjednodušuje ji na jednoduché věty, téměř vyprázdňené fráze, jakýsi podivný newspeak založený na angličtině s velmi omezenou slovní zásobou (kterou se paradoxně dorozumívá celý nejen západní svět.) Stejně jako spolu nejsou schopny komunikovat postavy, nenavazují performeři přímý dialog ani s divákem, jedná se o činoherní divadlo kukátkového typu.

Libozvuky v režii Jiřího Adámka¹, hrané v Divadle Minor, jazyk rovněž redukuje, ovšem jiným způsobem a klíčem, mění jej na zvuky spojené s téměř animální fyzikou a hudbu, a na rozdíl od *Macbetha* se pomocí takto zredukované řeči snaží s divákem otevřít velmi přímý a rovný dialog, diváka přímo vtáhnout do děje a přimět ke spoluúčasti. Jedná se o dětské divadlo, ve kterém sice existuje rozdělení na jeviště a hlediště, tyto dva prostory se však navzájem prolínají a hranice mezi nimi jsou potírány.

Kabaret *Fantastiko* v režii Julie Vaňkové pak přístupem k jazyku, ale i atmosférou či strategiemi komunikace s divákem vnímám jako jakýsi středobod, zvláštní syntézu obou předchozích, kombinací obou strategií. Na rozdíl od *Macbetha* se snaží o velmi přímou účast diváka na ději a otevřený dialog, což má společné s *Libozvuky*, stejně jako přítomnost jakýchsi antropomorfních neurčitých bytostí. Na rozdíl od *Libozvuků* (ale stejně jako *Macbeth*) neredukuje jazyk na zvuky, neruší jazyk jako takový, pouze jej nechává krystalizovat v nejjednodušší formě s velmi omezenou slovní zásobou, kterou pak tvůrci obou děl vnímají jako srozumitelnou každému, a tuto krystalickou podobu jazyka rozehrává s přehnanou výslovností a velkým gestem.

Tyto tři inscenace jsem vybral, neboť všechny nějakým způsobem ohýbají jazyk, řeč, gesta i mimiku. Každá volí jinou strategii navazování dialogu s divákem (od téměř žádné v inscenaci *Na zábradlí* po interaktivitu *Fantastika*). Ve všech třech inscenacích se shodně, avšak v různé míře narušuje psychologicko-realistický model divadla a herectví.

Nutno podotknout, že se práce od původního záměru poměrně odklonila. Původně jsem chtěl psát o výhodách či nevýhodách polyglotismu, resp. multilinguismu herce. Mělo se jednat více o práci zkoumající psycholingvistické² atributy divadla a divadelních zkoušek, nakonec však práce vedla jiným, pro autora nakonec zajímavějším směrem, kterým by ovšem vést nemohla nebýt prvotního zájmu. Ostatně jak píše J. Adánek závěrem své knihy: *"výzkum fenoménu theatre musical, spojený s vlastní praxí, mě mimo jiné přesvědčil o tom, že nic není pevně dané. Že je třeba neustále zpochybňovat, prozkoumávat a obohacovat o nové možnosti všechny základní kameny divadelního díla. Jak dnes už dobře víme, žádné kategorické tvrzení nemá nárok na absolutní platnost. Žádná jistota není nezvratná. A za vším číhá dobrodružství."*³ A mně nezbyvá nic jiného, než souhlasit. Jak řekl Malý princ: *"Kdo jde pořád rovně, daleko nedorazí."*⁴

¹ Používám v textu příjmení Adánek coby příjmení režiséra v době vzniku inscenace.

² Psycholingvistika je vědní obor zabývající se vztahem jazyka a vědomí, resp. myšlení, viz např. <https://www.thoughtco.com/psycholinguistics-1691700>

³ ADÁNEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. st. 169

⁴ DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Malý princ*. Praha: Albatros, 2000. Překlad: Zdeňka Stavinohová. ISBN 80-00-00786-X

1 KOLIK JAZYKŮ UMÍŠ, TOLIKRÁT JSI ČLOVĚKEM

1.1 ČEŠTINA – MORAVŠTINA – HANÁČTINA

Pocházím z malé vesnice ve Střední Moravě, části známé jako Haná. Ani moje vesnice, ani moje rodina nejsou jazykově homogenní, někteří lidé mluví obecnou češtinou, jiní jakýmsi propojením češtiny a hanáčtiny, úpravou českých koncovek na hanácké apod. – tedy jazykem, kterému jsem za svůj život začal říkat „obecná moravština“, další zase jednou z možných variant hanáčtiny. Můj tatínek mluví právě obecnou moravštinou, maminka pak čistě hanácky. Vychovávala mě z části moje prababička, která mluvila pouze hanácky, a hanácky mě odmalička učila – vzpomínám si na některé její poněkud drsné metody. Přála si, aby naše nářečí zůstalo zachováno i po její smrti. Používání obecné češtiny v médiích považovala za doslova ohrožení jejího domorodého jazyka, doufala, že výchovou mladé generace docílí zachování hanáckého svérázu. Paradoxně mě brávala do katolického kostela, kde jsem poslouchal kázání buďto ve spisovné češtině, nebo v nějaké zvláštní kombinaci češtiny a polštiny. Na základní škole a později na střední jsem pak musel mluvit spisovně česky, odmala tak u mě docházelo k jakési diskrepanci mezi tím, jak se mluví doma, a jak se mluví venku. Jak mluvím s tátou, jak s mámou, jak na rodinných oslavách, jak se svými přáteli. Tomuto fenoménu se v současné psycholingvistice a sociolingvistice říká **střídání kódů** (známější více ale jako angl. **code-switching**). Jazyky a jejich proměny se tak staly mojí fascinací už od dětství.

1.2 GERMÁNSKÉ JAZYKY

V pozdějším věku se pak k rozlišování přízvuků a slovníků v češtině a moravštině přidaly i tři další světové jazyky, byť nejvýznamnějších proměn si u sebe všímám převážně u angličtiny. Angličtinu jsem se poprvé začal systematicky učit již ve školce, v kontaktu s ní jsem však byl možná i dříve, díky herní konzoli Playstation, kterou jsme doma měli. Při hraní anglických her, převážně jednoduchých adventur (zpravidla nenásilné hry následující příběh postavy ke vzdálenému cíli, ve kterých se řeší různě složité hádanky a hříčky, velmi často doplněné o jednoduchá grafická zpracování předmětů, se kterými hráč může interagovat) jsem si pak již v útlém věku byl schopen vybudovat poměrně rozsáhlou pasivní slovní zásobu, kterou jsem se pak učil aktivně využívat. Jako puberťák jsem pak začal hrát počítačové hry po internetu s hráči z celého světa, naší lingou francou byla právě angličtina, a svoji slovní zásobu jsem tak i nadále rozšiřoval, spolu se získáváním velmi různorodé palety přízvuků. Anglicky jsem tak po dobu asi čtyř let hovořil více než česky, stala se pro mě nástrojem komunikace sám se sebou, při tzv. samomluvě i dnes mluvím většinou anglicky, anglicky mnohdy i přemýšlím, a v konverzacích s vrstevníky volně míchám češtinu s angličtinou (code-mixing). Jsem schopen aktivně měnit nejen přízvuky, ale i užívaná slova, podle toho, s kým zrovna vedu dialog. Německy dovedu mluvit tak, že někdo, kdo němčinu neovládá, si může myslet, že jsem rodilý mluvčí, znalec však velmi rychle dovede rozklíčovat mé strategie a poměrně plitkou slovní zásobu, a že jako Němec možná zním, ale mluvím v infinitivech a volím poměrně jednoduchá slova.

1.3 ČÍNŠTINA

Na FF MUNI jsem se dva a půl roku věnoval studiu čínského jazyka, variantě známé v českém prostředí jako mandarínština, v Číně označované 普通话 (Pǔtōnghuà, pchu-tchung-chua, *obecně srozumitelná řeč*)⁵, na Taiwanu označované 國語 (guóyǔ, kuo-jü, *národní řeč*). V rámci čínštiny jsem schopen rozeznat a napodobovat několik přízvuků, a tak svoji řeč upravovat podle toho, s kým se zrovna bavím. S Taiwanci libovolně vyměňuji retroflexní afrikáty (kombinace explozivů a frikativy, v případě mandarínštiny souhlásky vyslovované s jazykem opřeným o měkké patro tak, že jeho špička směřuje do krku) za pouhé frikativy, v češtině si tuto proměnu můžeme jednoduše představit jako vyslovení *dz* namísto *dž* či ostrého *s* místo *š*.

Čínština je analytický, slabičný a tonální jazyk. K vyjádření vztahů mezi slovy využívá buďto slovosledu nebo gramatických slov. Velmi zjednodušeně bychom mohli říci, že co znak, to slabika, co slabika, to slovo, tedy že většina čínských slov je jednoslabičných. Vzhledem k poměrně omezenému množství možných kombinací iniciál (zvuky, jimiž slabiky mohou začít, je jich 23) a finál (zvuky, jimiž slabiky končí, je jich 35) a 4 tónů by ovšem mohlo existovat pouze 3220 unikátních slov (a skutečný počet používaných kombinací je asi třetinový), a tak by byla většina slov homofonní a docházelo by ke zmatení mluvčích, zavádí se v moderní čínštině víceslabičná slova.

Vraťme se ale k tonalitě čínštiny. Jak již bylo uvedeno výše, varianta čínštiny známá jako mandarínština k odlišení slabik využívá čtyři tóny. Pro potřeby jejich vysvětlení použijí slabiku *ma* ve všech čtyřech tonálních variantách.

První tón je vlastně jediným skutečným tónem (všechny ostatní jsou spíše melodií), na pomyslné notové osnově leží na stejném místě. V porovnání s normální mluvenou frekvencí je vyšší. V čínské transkripci pinyin se zapisuje pomocí rovné čárky nad finálou, tedy *mā* 媽 s významem maminka.

Druhý tón se někdy označuje jako otázkový, neboť podobně jako stoupáme v češtině při otázce intonací po obloučku nahoru, stoupáme intonací i v rámci slabiky v čínštině. V čínské transkripci pinyin se zapisuje úsečkou stoupající směrem vpravo, tedy *má* 麻, konopí.

Třetí tón je komplikovanější. Ze střední intonační polohy hlas klesá co nejniž, zde se na chvíli zastaví, dojde k faryngalizaci (zapojení hltanu do artikulace) a pak hlas znovu vystoupá nahoru. V čínské transkripci pinyin se zapisuje obloučkem nad finálou, tedy *mǎ* 馬, kůň

Čtvrtý tón se mezi studenty čínštiny označuje jako „nadávací“. Z o něco vyšší než střední intonační polohy hlas prudce klesá, téměř jako bychom křičeli. V pinyin se zapisuje pomocí klesající čárky nad finálou, tedy *mà* 罵 s významem nadávat.

Můžeme si tedy povšimnout, že jediným rozdílem mezi čtyřmi slovy je intonace, kterou volíme. Tóny je v čínštině třeba velmi precizně dodržovat, protože se záměnou tónu se mění slovo, které říkáme, což může být směšné, možná i nebezpečné.⁶

Věta 可以问你吗? (Kěyǐ wèn nǐ ma?, kche-i-wen-ni-ma?, ve významu „Smím se tě zeptat?“) se dá jednoduše zaměnit za větu 可以吻你吗 (kěyǐ wěn nǐ ma?, v českém přepisu stejně, ve

⁵ K přepisu výslovnosti v této práci používám oficiální systém romanizace známý jako pinyin (s diakritickými znaménky) a také standardní českou transkripci čínštiny (bez diakritických znamének)

⁶ Mezi sinology je známá báseň O básníkovi Shi, který jedl tygry, která je celá složená jen ze znaků, které se čtou shi (ovšem s různými tóny). K dispozici např. zde: <https://www.yellowbridge.com/onlineit/stonelion.php>

významu „Smím tě políbit?“) či hůře za 可以吻你妈 (kěyǐ wěn nǐ mā, rovněž, ve významu „Smím políbit tvoji matku?“) jen kvůli záměně jednoho, respektive dvou tónů, což se kupříkladu při zjišťování správné cesty uprostřed neznámého města může vymstít.

1.4 HEBREJŠTINA

Při hraní počítačových her jsem se (online) setkal s velmi početnou hráčskou komunitou z Izraele. To, jak jejich jazyk zněl, mě fascinovalo, a naučil jsem se od nich číst hebrejsky jednoduchá slova, a několik nejdůležitějších výslovnostních pravidel a úskalí tohoto jazyka (hrdelní *ch* či *r*), což se projevilo jako výhoda při zkoušení projektu **Beracha** (*sbor Veselé chvíle*, 2022), ve kterém jsou všechny zpívané písně či mluvené modlitby právě v hebrejštině (soudobé variantě עברית *ivrit*).

1.5 JAZYK JAKO MIMIKRY

Vždy jsem musel svůj jazykový projev přizpůsobovat okolnostem, podobně jako chameleon či chobotnice mění svoji barvu podle okolí. Mnohdy je to absolutně mimovolní proces. Je pro mne složité nepřebírat cizí přízvuky, po pár větách prohozených s někým z Ostravy okamžitě přizpůsobuji svůj jazyk jeho pravidlům, mluvím-li se Slovákem, začnu mluvit slovensky, s Britem hovořím britskou angličtinou apod.

Stěžejním momentem pro mé zkoumání jazyka jakožto prostředku mimeze pro mě byla registrace do projektu HOCZ.org⁷ v mých zhruba devíti letech. Jedná se o textovou hru na hrdiny, ve které si hráč vytvoří postavu, a do textového okénka píše, co jeho postava právě dělá, a s ostatními hráči tak rozvíjí různé příběhy. Už jako malý jsem se tak dostal do prostředí, kde byla požadována jazyková vytříbenost, a mohl jsem se setkat s texty stovek lidí ze všech koutů nejen České republiky. Několikrát do roka tento projekt pořádal srazy, na kterých se ve hraní našich postav pokračovalo, tentokrát však mimo počítačové obrazovky, ale v realitě, v rámci tzv. LARPů (live acted role play, živá hra na hrdiny), což se stalo první „divadelní“ zkušeností, kterou jsem měl. Zajímavé pro mne bylo sledovat jazykové proměny celé skupiny hráčů mimo pole hry, vývoj společného přízvuku a nářečí všech více než 50 zúčastněných lidí. Na začátku našich víkendových setkání neexistoval společný jazyk, každý přicházel se svým individuálním přízvukem, slovníkem, neboť každý účastník pocházel z odlišného koutu ČR, na konci setkání pak ovšem existoval společný jazyk se specifickou melodií, slepenec všech možných přízvuků, jakási lingua franca, se kterou ze setkání všichni odjížděli a vraceli se s ní domů.

S jazykovými proměnami přicházejí i proměny tělesné. S každou drobnou jazykovou nuancí přicházejí i nuance v těle, proměňují se má gesta, mimika, tonalita, melodika, proměňuje se i můj slovník, proměňuje se můj charakter. Neurovědci pak tvrdí, že učení se nového jazyka velkou měrou přispívá k tvorbě nových neuronových synapsí, a tím pádem mění strukturu mozku a způsob, jakým funguje.⁸ Zajímá mě jazyk jako prostředek ke tvorbě jevištní postavy, avšak v obecnějším měřítku jazyk i slovo samotné.

⁷ Projekt Hogwarts Online (zkráceně nazýván 'HO' nebo 'HOCZ') se snaží napodobit prostředí, o kterém se můžete dočíst v knihách J. K. Rowling Harry Potter a... Hra je řízena na základě pravidel RPG (role-playing). www.hocz.org

⁸ QUARESMA, Milena. *How Our Brain Adapts to New Languages*. Online. 2023-07-19 Dostupné z: <https://lingopie.com/blog/the-role-of-neuroplasticity-in-language-learning-how-our-brain-adapts-to-new-languages/>

K otázkám jazyka jsem byl vždy citlivý, a mé dřívější zkušenosti se mi při studiu na DAMU začaly propojovat se studiem divadla a herectví. Věta „Kolik jazyků umíš, tolikrát jsi člověkem“ mi náhle začala dávat smysl jako herecká mantra.

A nyní se již zaměřím na inscenace, které na jazyk či řeč kladou velký důraz.

2 LIBOZVUKY

2.1 POPIS DĚJE

Představení začíná ve tmě. Dvě modrá kuželovitá světla působící trochu jako kužel světla z vesmírných lodí se rozsvítí po obou stranách dlouhého dřevěného mola, které prochází hledištěm a směrem k zadní části jeviště stoupá a zdánlivě mizí v nekonečnu. Z tohoto nekonečna, ze tmy se velmi pomalu začínají objevovat herci v celotělových bílých oblecích z plastově působícího materiálu, které divákům odhalují pouze obličej a ruce. Herci se za vydávání roztodivných zvuků připomínajících chvíli slepičí kurník a jindy zase lachtaní námluvy po dřevěném mole pomalu přibližují k divákům, kteří sedí v hledišti zahaleném tmou, a v okamžiku největšího napětí, kdy stojí s diváky téměř na roveň, se leknou a s varovným *glu glu* velmi rychle utíkají nahoru po mole zpátky do tmy. Jejich cesta se pak znovu opakuje, tentokrát však na jejím konci, znovu divákům téměř tváří v tvář, společným výdechem na šš „rozsvítí“ prostor hlediště. Divákům skutečně do tváří pohlédnou, a následně si je se zájmem prohlížejí. Tuto část opět naruší náhlé vyplašení herců, a s hlasitým *glu glu* prchnou po mole směrem od diváků. Nakonec přeci jen posbírají odvahu, vrátí se zpět k divákům, a začnou si je velmi zblízka se zájmem prohlížet, sedat mezi ně, ve snaze navázat dialog překotně gestikulovat. Poklidnou interakci s diváky tu a tam opět naruší vylekání bílých bytostí, které se tentokrát již nevracejí do tmy, ale vystrašeně pobíhají mezi diváky sem a tam. S tím je spojená i proměna jejich hlasového projevu – z poměrně nízkých tónů s nepravidelným rytmem se stanou ostře, až staccatovitě znějící tóny vyšší, připomínající živý alarm či sirénu ohlašující nebezpečí, které však záhy pomine, a bytosti znovu se zájmem objevují diváka (pohledem či dotykem, nebo ukradením batohu), či dovolují divákovi objevovat sebe – ukazují mu svoje ruce apod.

V další sekvenci pak sbor bytostí navazuje přímý dialog, očekává odpověď. Repetováním jednoduchých hlásek (*ba*) či zvuků (*zvuk „praskající bubliny“, který ústa vydají, přimkneme-li rty velmi pevně k sobě, a následně je s mírným tlakem vzduchu prudce oddělíme*) a ponecháváním mezer mezi těmito opakováními divákům naznačují, že chtějí, aby jej napodobovali, a pak si za pohasínajícího světla v hledišti a dvou modrých kuželů po stranách lehají jeden vedle druhého na molo. Nad nimi se rozsvěcí velmi ostré bílé světlo. Postupně každý z nich opouští opakování zvuku „praskající bubliny“, a nahradí jej hláskou *ba* – z ležící masy se rukou či celým trupem snaží dostat ke zdroji bílého světla na stropě. Toho, u něž k této změně zvuku a fyzické akce dojde, jeho soused velmi promptně ukázní a stáhne zpátky na molo, jen aby k této „chybě“ v pravidle došlo i u něj. Kombinace ostrého bílého světla, bílých obleků, a velmi rychlých fyzických proměn aktérů vyvolává pocit, že je celý obraz animovaný, zrychlený, groteskní, podobně jako působí staré filmy přehrávané na moderních zařízeních, které pracují s jinou rychlostí snímků. Celý obraz pak končí absolutním rozpadem předchozích pravidel, bílé bytosti „bez ladu a skladu“ skončí na křičící hromadě bílých těl, ze které se pak, každý svým osobitým, podivným způsobem odeberou do portálů na obou stranách jeviště.

Na mole zůstává jediná bílá postava (Vendula Holičková). Ta opět navazuje jednoduchý dialog s divákem. Předchozí hláška *ba* se nyní proměňuje postupně přes *pa* po *uapa* až k „jazzově“ znějícímu *uapaparapa* (které již není pouhou hláskou, ale má vlastní, proměňující se melodii), kterou nejdřív vysloví (a později zazpívá) performer, a diváci rychle pochopí, že ji mají opakovat. Postupně se pak celá sekvence *uapaparapa* rytmizuje, k čemuž hojně přispívá i rytmika tělesná, kterou Holičková nejdříve rukama, ale pak celým tělem udává tempo, a když se pak přidá další zpívající bytost s obdobnou rytmicko-melodickou strukturou (Ondřej Nosálek), promění se v tanec. Z bočního portálu pak vychází hlouček zbývajících bytostí, které se zdají být jaksí pomatené – točí se, máchají rukama, a tu a tam vydají zvuk, jako by někdo zběsile přetáčel záznam operního představení, a z reproduktorů se tak ozývaly jen velmi kusé

a prudce zastavované árie. Hlouček pomatených bytostí opět zmizí, a dvě bytosti vytvoří další rytmickou strukturu, tentokrát z opovržlivého zvuku *ts*, kterou ovšem znovu vyruší procházející „operní“ hlouček. Další z rytmických sekvencí vzniká nejdříve plácnutím se do hlavy (velmi specifický pohyb Nosálka dodává obrazu jakousi plastelínovou kvalitu a není nepodobný právě animovaným filmům vytvořených pomocí modelíny a stop-motion) a pak pomocí tleskání a plácání na všechny možné části těla. Tuto sekvenci (kterou převezme i divák, a zkoumá vlastní či sousedův perkusní potenciál) opět vyruší hlouček zbývajících bytostí, dvojici pohltní a odvede portálem z jeviště.

V další části se bytost snaží předat svoji řeč divákovi – čtyři různé pohyby rukou znamenají jiný zvuk, který performer vydává. Dotek prstů levé ruky na dlaní ruky pravé doprovodí velmi hrdelní zvuk *uh*, znějící jako české citoslovce zmatení či výplně ticha ve větě, opačný pohyb (dotek prstů pravé ruky na dlaní ruky levé) pak vede ke zvuku jako bychom se snažili říci *ii* při nadechování se, (tedy něco mezi neschopností se nadechnout a oslem), pohyb rukou podél stehů dopředu značí zvuk překvapeného *a*, stejný pohyb, ovšem směrem vzad, pak zklamané *um*. Dialog se ovšem nastolit nepodaří, a bytost vyplašeně odbíhá pryč.

Další část začíná výjevem připomínajícím projev mimozemského politika na dřevěném mole. Co bylo dříve v inscenaci pouhým zvukem, nabývá teď podoby již víceméně artikulovaného smyšleného jazyka, který ovšem svojí onomatopoičností připomíná angličtinu, či spíše *gibberish*⁹ (jazyk prof. Ivanem Vyskočilem někdy nazýván *děťština*¹⁰, tedy slova zvukově podobná jazyku, ale nedávající žádný smysl¹¹). K tomuto „projevu“ se ze tmy vynořují další performeři s jinými krátkými *gibberish* větami, ze kterých se nakonec stane rytmická struktura ve 4/4 taktu (ne nepodobná postupně vznikajícím hudebním dílům Bobbyho McFerrina, inspiraci nímž ostatně potvrzuje sám Adámek¹²), zatímco si osvětlují střídavě svoji levou a pravou tvář pomocí příručních baterek. Poprvé se rytmicky a kompozičně propojuje světlo a zvuk. Rytmická struktura se pak postupně, ruku v ruce s tím, jak se z původně jednoduchého hláskovitého jazyka stal jazyk se složitější artikulací, mění ve strukturu melodickou, v kánon, ve svébytnou acapella píseň místy připomínající *Kánon v D-dur* Johanna Pachelbela.

V další části nabývá na komplexnosti i melodie. Performeři, stojící jednotlivě na jeviště, zpívají každý jeden tón pentatoniky (čínské stupnice) přesně po dobu, kdy je osvětlení kužel barevného světla, stanou se jakýmsi živým světelným xylofonem, celý obraz působí silně synesteticky (synestezie je způsob vnímání, kdy se propojují různé vjemy, či jeden vjem vyvolává jiný vjem, který není přítomen, např. spojení tón+barva, slovo+chuť apod.)¹³. Z jednotlivých tónů se pak stávají akordy, poprvé se přidává i jiný nástroj než tělo performerů – jedna z bytostí udává rytmus paličkou o hrnek, nakonec se pravidlo světelného xylofonu ruší, bytosti se semknou v jednom světelném kuželu, a zpívají píseň připomínající písně domorodých afrických kmenů. Intenzitu zvuku řídí intenzita světla, kterou přímo na jevišti ovládá jeden z herců.

Celé představení pak dospěje k již velmi složité hudební struktuře, tentokrát již z části reprodukováno, ve které roli dominantních zdrojů zvuku od lidských hlasů přebírají hudební nástroje, doplněné o zajímavou hru zrcadel a paprsků světla, viditelných díky mlhostroji. Tato struktura se nakonec překvapivě ukáže být pouze jakýmsi předvojem k ještě impozantnější skladbě a obrazu. Dvě postavy v ostrém kontra-světle tančí klidný, avšak extaticky působící tanec, a zpívají rituálně znějící melodii podobnou léčebným šamanským zpěvům. Postupně se přidává i rytmická složka, a obraz svého vrcholu dosahuje příchodem doposud neviděné bytosti v obleku s drobných kousků zrcadel, na která ostatní svítí baterkami, a nově přichodí tak působí skutečně nadpřirozeně. Je jiný nejen kostýmem, ale má i úplně jiný tvar hlavy. Sbor

⁹ Mluvená či psaná slova, která nemají žádný význam.

¹⁰ Vyskočil o *děťštině* nikdy nepublikoval, vnímal ji jako řeč více než jazyk, prokazatelně v ní však v roce 1968 vedl čtrnáctidenní workshop v rámci mezinárodního kongresu psychologů s Royem Hartem.

¹¹ Další ukázkou podobného jazyka-nejazyka je kupř. *grammelot*, jehož původ je nejasný, zpopularizoval jej však Dario Fo.

¹² KOPECKÁ, Iva. *Interaktivní inscenace v Minoru rozezpívá díváky*. Časopis Loutkář. Tisková zpráva. Online. Dostupné z: <https://www.loutkar.eu/index.php?id=1121> [citováno 2023-08-16]

¹³ <https://ucjtk.ff.cuni.cz/veda-a-vyzkum/synestezie/>

jej chválí, vítá, zrcadlový tvor se na chvíli přiblíží divákům, přivítá se s nimi, a stejně jako se znenadání objevil, znenadání mizí. Hudební kompozice se na chvíli zmodeluje níž, skoro jako by někdo pootočil pomyslným kolečkem na mixážním pultu, navrátí se do normálu a skončí. Do ticha už jen svítí světla, která před tím ohlásila příchod nové bytosti. Ozve se sborový společný výdech na šš, který světla zhasne, a celé představení orámuje.

2.2 UNIVERZÁLNÍ JAZYK

Inscenace, ve které je jazyk absolutně zredukován, komunikace je čistě neverbální, projevy mimoslovné. Performeři s diváky navazují vztah za pomoci zvuků a extrapolovaných gest, která postupně přetvářejí až do jakýchsi hudebních kompozic, rytmizovaných struktur, více či méně improvizovaných operních árií. Dětského diváka pak svůj komunikační klíč učí, předávají mu ho, a pomocí zrcadlení s ním na jednoduché úrovni komunikují, jako by docházelo ke kontaktu s novým národem či druhem. S postavami z jiného světa (k této interpretaci mě dovádějí kostýmy, samotná scénografie – dlouhé dřevěné molo, které zdánlivě mizí v nekonečnu interpretaci vede spíše k návštěvníkům, kteří ze své zvukovo-operní říše přicestovali na lodi) pak hledají a nacházejí společnou řeč návratem k primálním projevům, které lidem snad byly vlastní před vynálezem jazyka.

*" Jelikož první věcí, kterou jsme měli společnou, bylo tělo, vycházeli jsme z fysis, v každé z našich kultur jsme zkoumali ta nejobyčejnější gesta, jako je potřásání rukama či kladení ruky na srdce. Vyměňovali jsme si taneční pohyby pocházející z různých tradic; cvičili jsme si slova a slabiky z jazyka toho druhého; jednoduché výkřiky jsme sestavovali do rytmických struktur a pak do písní na jednu notu; nechávali jsme své hlasy společně vibrovat v harmonii nebo v záměrné disonanci ... "*¹⁴, píše Brook v knize Nitky času o zkoušení s Mezinárodním centrem divadelního výzkumu. Zdá se, že i J. Adámek hledal jakýsi prazákladní, předcivilizační jazyk, který nachází v podobě rytmu, melodie, tance - obecně vzato hudby jako takové. V inscenaci jsou obsaženy hudební prvky znějící velmi evropsky, ale také velmi exoticky, od africky znějících šamanských tanců po čínskou pentatoniku. Rád bych ovšem podotknul, že se Adámek, stejně jako Brook, nesnaží nový jazyk vytvářet, ale pouze prozkoumává již existující materiál. Brook píše, že *"nezúčastnění pozorovatelé by řekli, že jsme se pokoušeli vynalézt univerzální jazyk, nějaké nové esperanto, ale to nebyl náš cíl. Byla to schopnost naslouchat prostřednictvím tělesných kódů a impulzů, které se stále skrývají v kořenech kulturních forem."*¹⁵ Obdobně tak činí performeři v Libozvucích, nejvýrazněji pak v části, kdy se rytmus frází dostane i do jejich těl, a promění se ve spontánní tanec. Tělo se stane hudbou a hudba tělem, obrazem tělesně i hudebně natolik čistým a univerzálně pochopitelným, že strhává ke spoluúčasti. Brook dále doplňuje: *"... jakmile se dostanou na povrch (tělesné impulzy, pozn.), budou okamžitě srozumitelné."*¹⁶ Navzdory přesně dané partituře nastává herecký prožitek, který např. E. F. Burian považoval za nejdůležitější, *"[R]ežisér může všechno herci naaranžovat, může mu vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu jeho prožitek."*¹⁷, který Adámek v knize Theatre musical vysvětluje jako *"něco podobného prožitku, jaký má hráč na hudební nástroj, tedy naplnění (hudební) partitury výrazem."*¹⁸

Univerzálností jazyka a vlastně nulovými požadavky, které inscenace na diváka klade (pro jeho vychutnání nepotřebuje žádnou znalost, informaci, nezáleží na tom, jak pokročilé jsou jejich

¹⁴ BROOK, Peter. *Nitky času: memoáry*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Světové divadlo. ISBN 80-700-8170-8 (přeložila Jitka Sloupová) st. 140

¹⁵ tamtéž

¹⁶ tamtéž

¹⁷ BURIAN, Emil František. *Pražská dramaturgie (1937)*. In BURIAN, Emil František. *O nové divadlo (1930-1940)*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, s. 94

¹⁸ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. st. 143

jazykové dovednosti) tak Adámek se svým týmem vytvořili zážitek stravitelný dětmi i dospělými bez ohledu na to, jakým jazykem mluví.

Inscenace je tak inkluzivní, univerzální napříč prostorem i časem, protože ji mohou pochopit lidé z různých zemí i věkových kategorií.

2.3 JIŘÍ ADÁMEK A JAZYK

Nasadě je také porovnání Libozvuků s jinou Adámkovou prací, kupříkladu s jeho rozhlasovou tvorbou. Ve festivalově oceněné rozhlasové inscenaci *Hra na uši* (ČRo, 2019, Jiří Adámek), vycházející z tvorby brněnského teoretika, básníka a kunsthistorika Jiřího Valocha, „*hrají hlavní roli slova, věty a tvrzení, při níž místo děje sledujeme jejich řetězení, rozvíjení nebo vzájemné popírání, zavede posluchače do hájemství zvuků, z nichž jedině se skládá pravé rozhlasové dílo.*“¹⁹ Sám Adámek pak tvrdí, že se herci nacházejí v neobvyklé situaci, neboť nehrají postavy ani dialogy, inscenace neobsahuje příběh, ale vzhledem k hlasovým proměnám (šepot, křik, „zpívání slova“ na dlouhém tónu) nabývá herecký projev *fyzičnosti mluvení*, zásadní je pak absolutní a plná *přítomnost performerů* a různé podoby lidského hlasu.²⁰ O *fyzičnosti mluvení* a výrazné *tělovosti* hereckého projevu aktérů theatre musical hovoří Adámek v souvislosti s minimalistickou formou a s ní spojenou redukcí tělesných projevů, performerovo „*[N]ehnuté tělo, ze kterého vycházejí expresivní zvuky, je ve skutečnosti naplněné nerealizovanými, potlačenými pohyby.*“²¹ Omezený gestický projev tedy v herci kumuluje energii jako v Papinově hrnci, a dochází-li k nějakému gestu, je energeticky naplněné, a herec jej sleduje podle Adámka „... *od zrodu až po vyhasnutí. Nic se neděje jen tak mimochodem. Tím je eliminována rozevlátost, neurčitost, libovolnost projevu.*“²² Dle Adámkových zkušeností pak vedla přesnost dodržování hlasových partitur k probleskování autentických lidských osobností performerů – často mimovolně²³, čímž se Adámek svojí tezí přibližuje tezi E. F. Buriana o *prožitku*.

Za zmínku rozhodně stojí Adámkova fascinace a práce s jazykem, *jazyk je v Adámkových inscenacích dekonstruován, rozebírán na prvočinitele a poté opět skládán dohromady v překvapivých a hravých systémech a souvislostech.*²⁴ Sám Adámek tvrdí, že jej zajímá, co se stane ve chvíli, kdy se řeč dekonstruuje, když se jazyk rozloží na atomy a začne se s ním hrát²⁵, ne nepodobně jako to činili experimentální básníci, na jejichž tvorbu Adámek mnohdy navazuje.

V představení *Řekni něco*²⁶ hovoří všichni performeři neexistujícím jazykem, který ovšem zní jako skutečný, a zdá se, že napodobuje zákonitosti nějakého jazyka. Připomíná mi to dětské *hry na angličtinu*, ještě před tím, než jsem se anglicky naučil, mohl být anglickým slovem každý zvuk, který tak alespoň trochu zněl. Přivádí mě k myšlence, zda se Adámek ve své tvorbě někdy nesnažil o jevištní zpracování toho, jak některé jazyky vnímal před tím, než se je naučil. Žádný z jazyků, který umím, už nikdy neuslyším stejně, jako jsem je slyšel kdysi. Je možné něco takového divadelně přenášet, a je to divadelně zajímavé?

¹⁹ VENCLOVÁ, Renata. *Jiří Adámek: Hra na uši. Poslechněte si vítězné drama Grand Prix Nova*. Online. Český rozhlas Vltava. 2020-07-01. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-adamek-hra-na-usi-poslechnete-si-vitezne-drama-grand-prix-nova-7623581> [citováno 2023-14-08]

²⁰ ČESKÝ ROZHLAS VLTAVA. *Jiří Adámek: Hra na uši*. Online. 2018-09-26. Dostupné z: <https://youtu.be/WbT7FpCePXw>

²¹ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. st. 165

²² Tamtéž

²³ Tamtéž

²⁴ FRANKOVÁ, Kristýna. *Režisér Jiří Adámek o své fascinaci vnitřními melodiemi lidského hlasu*. Online. Český rozhlas Vltava. 2017-01-09. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/reziser-jiri-adamek-o-sve-fascinaci-vnitřními-melodiemi-lidského-hlasu-5011506> [citováno 2023-14-08]

²⁵ Tamtéž

²⁶ ADÁMEK, Jiří (režisér). *Řekni něco*. Divadelní představení. 2013-10-26 (premiéra). Alfred ve dvoře, Praha.

Zmínil bych vlastní živou zkušenost s Adámkovým zpracováním Gramatických textů Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala z knihy JOB-BOJ v rámci festivalu Ora et lege v benediktinském klášteře v Broumově a hlasové výkony Venduly Holičkové a Petra Vančury, při nichž byli právě *tělovost* i *prožitek* skutečně stěžejními součástmi site-specific díla.²⁷ Spočívalo v rytmickém opakování slova JÁ, jeho hlasitým dvojhlasým zpěvů na jednom tónu (který performeři neměli předem určený, a tak nahodile vznikaly zajímavé souzvuky) a prolínání dvou hlasů v šeptaném textu znějícím jako zautomatizované odříkávání modlitby.

²⁷ ADÁMEK, Jiří (režisér). *JOB-BOJ*. Scénická skica. 2023-06-25 (premiéra). Místo: Festival Ora et lege, Broumov

3 MACBETH: TOO MUCH BLOOD

Jak zmiňuji výše, analýzu této inscenace jsem si vybral právě pro specifickou práci s jazykem v ní, a zcela zjevné propojení fyzičnosti a jazykové stylizace. Zjednodušený, frázovitý, ovšem i významově poměrně vyprázdněný jazyk je alegorií k nepřekonatelným bariérám, které mezi sebou postavy mají, ať už z jakéhokoliv důvodu. Za zmínku stojí také velmi zajímavá práce s nadpřirozenem v tomto netypickém zpracování Shakespearovy tragédie.

Inscenace v režii Davida Jařaba měla premiéru v Divadle Na zábradlí v dubnu roku 2017. Sami autoři v anotaci inscenaci popisují jako dark bluesovougrassovou černou komedii na klasické téma, ve které se mísí absurdita s melancholií.²⁸ Josef Mlejnek pro Divadelní noviny napsal: „David Jařab děj inscenace *Macbeth – Too Much Blood* podřídil své nadreálně pojaté verzi freudovské psychoanalytické vulgáty, podle níž je za vším násilím třeba hledat neu(spo)kojený chtíč – a vůbec za vším ženu a tajemství ložnice. Podvědomí napěchované potlačovanými tužbami se ventiluje jinak a jinudy, i ke královraždě je to pak jen skok.“²⁹ Souhlasím s ním, psychoanalytický motiv je zřejmý i ze scénografie, kdy zadní výkryt vypadá jako skvrna z Rorschachova testu.³⁰ Přidávám ještě velmi znatelný homosexuální podtón.

3.1 POPIS DĚJE

Představení začíná výstupem Lorda Macduffa (Václav Vašák), který s principálovskými gesty celé představení uvede slovy „*This is the story about Macbeth*“³¹, ale vzápětí toho tvrzení popře „*Or is it a story about Macduff?*“³², a pak všechny události uvede do chodu prohlášením „*Part one!*“.

Ústřední dvojici Lady Macbeth a Macbetha hrají Anežka Kubátová a Miloslav König. Ti k sobě za zvuků bluegrassové smyčky (kytara, kontrabas, metličky) každý z protilehlého portálu vykročí, aby se setkali uprostřed jeviště, před postelí, nad níž se na zadním plánu rozevírá jakási propast, puklina. Postel z obou stran osvětlují lampy vyrobené z lebek mrtvého skotu. Ihned jsou nastoleny tři principy – Macbethovo odmítání fyzického kontaktu s Lady a také až parodicky znějící, pomalá angličtina s přehnanou výslovností (přízvuk *received pronunciation*³³), a světelné oddělení dvou časoprostorů (vepředu zhasnuto, vzadu rozsvíceno = hraje se vzadu, vepředu rozsvíceno, vzadu zhasnuto = hraje se vepředu).

Po krátké slovní výměně a marných snahách Lady o svedení Macbetha ulehají každý na opačný konec postele, a pozornost diváka je světlem vedena na přední část jeviště, kde do té doby ve tmě seděli Duncan (Jiří Vyorálek), Macduff s Lady Macduff (Václav Vašák a Johana Matoušková) a Ross (Jakub Vaverka), a kteří teď poslouchají vyprávění Banca (Jiří Černý) o bitvě. Banco je velmi expresivní, kromě slov k popisu boje používá všemožných citloslovců a tělesných kreací jako z filmů s Bruceem Lee.

Děj se opět vrací do ložnice. Macbeth stále odmítá fyzický kontakt s Lady, stěžuje si, že je *tired* (unavený), při příchodu Banca je ale rázem plný elánu, který ho přejde hned po Bancově

²⁸ Anotace k představení. Dostupné z: www.nazabradli.cz/repertoar/macbeth-too-much-blood [citováno 2023-08-16]

²⁹ MLEJNEK, Josef. *Macbeth pokaždé jinak*. Divadelní noviny. Online. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/macbeth-zabradli-divadlo-abc-recenze>. [citováno 2023-08-16]

³⁰ Diagnostická metoda k rozboru struktury osobnosti užívaná psychology, vynalezena Hermannem Rorschachem, spočívající v asociativním pojmenovávání abstraktních inkoustových skvrn pacientem.

³¹ *Toto je příběh o Macbethovi*. – překlad: autor práce

³² *Nebo je to příběh o Macduffovi?* – překlad: autor práce

³³ Viz podkapitola PŘÍZVUK.

odchodu. Pak Lady vypráví své zážitky z válečné výpravy, a o setkání se dvěma zvláštními bytostmi, které svým vyprávěním přivolá.

Na scéně se objevují dva bezdomovci hrající na banjo (Petr Čtvrtníček a Vojtěch Vondráček) a zpívající píseň *Wayfaring Stranger* od Johnnyho Cashe³⁴, za nimi Banco. Macbethovi prozradí, že příštím *bossem* (šéfem zločinecké organizace) se po Duncanovi stane on, a po něm zase Bancův syn. Dozví se také, že nikdy nebude mít syna ani dceru.

Po jejich odchodu dá Lady Macbethovi ultimátum. Pokud nemůže být ženou a plodit děti, chce se stát alespoň královnou. Příhodně k nim na návštěvu přichází na mol opilý Duncan a usíná v posteli. Znovu se objevují bezdomovci. *Fuck me, or kill him*³⁵, rozkáže Lady Macbethovi, ten její rozkaz splní, a po zarecitování básně *The Night Is Dark, The Knife Is Sharp, The Air Is Wet, and My Boss Is Dead*³⁶ spícímu Duncanovi podřízne břitvou hrdlo. Pak v amoku to stejné provede i bezdomovcům.

Ostatní postavy se sbíhají v ložnici. Macbeth nejdříve smrt Duncana svádí na bezdomovce, kterým se pak vlastnoručně pomstil. Ruce si pak ale otírá o Macduffa, který se teď, celý od krve, stává hlavním podezřelým. První dějství končí Macbethovým zpěvem *Wayfaring Stranger*.

V druhém dějství je z Macbetha *boss* a všichni mu posluhují. Macduff prchnul, neboť se bál o svůj život. Macbeth postupně zabíjí další postavy, nejdříve Banca, pak Lady Macduff jako pomstu za výhrůžky a úprk jejího muže.

Psychický stav Macbetha i Lady Macbeth se zhoršuje. Charakter Lady Macbeth je pokřivený lží a je opilá mocí, Macbetha dohání svědomí, vede dialogy s postavami, které zabil. V záchvatu šílenství Lady Macbeth spáchá sebevraždu, Macbeth zůstává sám.

Upadá do šíleného stavu. Jeho halucinace se prohlubují, stávají se fyzickými. Všechny postavy, které zabil (anebo zemřely v důsledku jeho mocichtivosti a patologického lhaní) se mu zjevují a nakonec ho v závěrečném obrazu podřezávají. Na scénu, kde leží všechny postavy na hromadě mrtvé, se vrací Macduff, a hru orámuje a zakončí větou *What to say?*³⁷

3.2 JAZYK

Celá hra je napsaná v jednoduché, frázovité angličtině. Sami autoři jazyk inscenace popisují takto: „*Svět tohoto Macbetha mluví univerzálním jazykem, ve kterém už ale není prostor pro vzletnost a filozofické úvahy. Jazykem, který pojmenovává realitu prostě a neúprosně. K dorozumění v tomto světě už stačí jen jeden jazyk a několik slov.*“³⁸ Věty jsou velmi zkrácené, redukováné mnohdy až na jednotlivá slova (Macbeth například při popisu bitvy říká mnohdy jen *Blood* nebo *Big Blood*³⁹).

Nabízí se otázka, proč se k takovému kroku inscenační tým rozhodl. Angličtinou alespoň na základní úrovni dnes, obzvlášť pak v Praze, mluví téměř každý, a přehánění výslovnosti u jednoduchých slov se jeví jako funkční klíč. Jako pozitivní vnímám i tendenci nehrát divadlo jen pro česky mluvící obyvatele Prahy, ale i pro zde pracující cizince, či turisty, se kterými divadla vzhledem k postupujícímu globalismu musí počítat.

Divadlo pro turisty je vůbec zajímavý fenomén, ke kterému jsme, dle mého názoru, v České republice příliš nedošli. Do Londýna jezdí turisté z celého světa, a navštívit tamní divadla je

³⁴ Dostupné kupř. zde: <https://youtu.be/gllbZAP8ASQ>

³⁵ *Opíchej mě, nebo ho zabij* – překlad: autor práce

³⁶ *Noc je tmavá, nůž je ostrý, vzduch je vlhký, můj šéf je mrtvý* – překlad: autor práce

³⁷ *Co na to říci?* – překlad: autor práce

³⁸ Anotace k představení. Dostupné z: www.nazabradli.cz/repertoar/macbeth-too-much-blood [citováno 2023-08-16]

³⁹ *Krev, resp. Velká krev* – překlad: autor práce

téměř povinností. Bylo by tak příjemné vědět i o Praze, že není pouze nádherným historickým městem s levným pivem a dekriminálními drogami, ale i městem s kvalitním a zahraničním hostům přístupným divadlem.

Díky tomu, že se z angličtiny stal globální jazyk, má Divadlo Na zábradlí v repertoáru inscenaci s potenciálem stát se vývozním artiklem do kterékoliv země na světě. Tento potenciál se ale podle kolonky Zahraniční zájezdy na webu bohužel zdá nevyužitý, čítá pouze jednu zemi (Maďarsko).⁴⁰

Nasadě je také otázka, jak celé představení působí na někoho, kdo anglicky neumí. Celé pak může působit jako přehlídka afektovaných postav, které na sebe křičí dlouhé samohlásky a pak se zabíjí. Jelikož ovšem neznám nikoho, kdo Macbetha z produkce Divadla Na zábradlí viděl, a nemá alespoň bazální znalosti angličtiny (která je, dle mého názoru, pro vychutnání dostačující), nemohu tuto tezi potvrdit či vyvrátit. Vzhledem k anglickému názvu a anotaci obsahující upozornění, že je celá hra v angličtině, si troufám říci, že by takový divák ani nepřišel. A pokud ano, jsou mu k dispozici titulky.

3.2.1 PŘÍZVUK

Ústřední dvojice Macbeth a Lady Macbeth hovoří anglicky s přízvukem známým jako Received Pronunciation. Jedná se o přízvuk tradičně považovaný za standardní a nejprestižnější přízvuk (někdy se mu také říká *The Queen's English*, tedy královnina (mluvená) angličtina, či *Oxford English*, tedy oxfordská angličtina) velmi typický vypouštěním hlásek R, přehnanou artikulací hlásky T, protahováním slov a až zpěvnou melodií, kdy mluvčí během jediné fráze mohou využít celý potenciál svého hlasu. Je tím nejčastějším přízvukem, který se vyskytuje v britském televizním vysílání, hovoří jim vysokoškolsky vzdělaní Britové, či většina postav ve filmu Harry Potter.

Mimo Spojené království je zpravidla velmi stereotypizován a je předmětem zesměšňování či parodizování, vyvolává představu bohatých anglických lordů, kteří na zahradě popíjejí čaj a vedou nekonečné rozpravy o počasí.

Postavy bezdomovců mají přízvuk neutrální, byť u postavy ztvárněné Vojtěchem Vondráčkem je znatelný nádech skotského přízvuku, buďto se záměrem podtrhnout jinou společenskou příslušnost postav (skotský přízvuk má mnohdy podobné postavení, jako kupř. hanáčtina v Česku, tedy je chápán jako vtipně znějící roztomilý přežitek domněle méně inteligentních spoluobčanů) či přiřazení jakéhosi mystického atributu. Sám Macbeth v průběhu hry přízvuk mění, ve zpívaných partech používá americkou angličtinu (což je přirozené, zpívat píseň Johnnyho Cashe s britským přízvukem by bylo jednak obtížné a jednak by působilo nesmírně směšně.)

Zajímavý je ovšem kontrast hudby a prostředí s používaným přízvukem. Bluegrassové melodie a banjo si spojíme spíše s prostředím amerického Texasu, ke kterému navádějí i lebky skotu, postavy Shakespearovy (tedy britské) hry však hovoří britskou angličtinou. Časoprostorové umístění je tedy nejasné, vyvolává však zvláštní napětí.

Na diskusi po představení Miloslav König na otázku, zda mu velmi stylizovaná (až parodická) angličtina pomáhala při zkoušení uvedl, že jemu i ostatním „*křivila hubu*“⁴¹ a mohl se tak nechat jejím působením vést. Uvedl také, že měl celý inscenační tým (složený i z herců, kteří angličtinu nikdy nestudovali) k dispozici odbornou konzultantku, která jim s výslovností

⁴⁰ <https://www.nazabradli.cz/repertoar/macbeth-too-much-blood/>

⁴¹ Diskusi jsem byl osobně přítomen.

pomáhala. Většina situací jakoby následovala táhlost bluegrassu a britské výslovnosti, zvlášť u ústřední dvojice Lady Macbeth a Macbetha.

3.3 EDWARD GORDON CRAIG O NADPŘIROZENU

V této kapitole nabízím čtenáři k zamyšlení vlastní překlad Craigovy statě „O duších v Shakespearových tragédiích“ z knihy *On The Art of The Theatre*.

Duchové udávají tóninu, v rámci které – stejně jako v muzice – musí být všechny noty celkové kompozice harmonizovány. Jsou nedílnými, neodlučitelnými součástmi dramatu, jsou zviditelněnými symboly nadpřirozeného světa, který obklopuje ten přirozený, vykonávající to, co ve „vědě o zvuku“ vykonávají alikvotní tóny, které nejsou slyšeny, ale které se mísí s těmi, které slyšeny jsou, a které vytváří rozdíly mezi tím nejnuznějším nástrojem a dokonalým zvukem houslí, stejně jako „v nauce života“, v přeplněné ulici nebo tržišti či divadle, nebo kdekoliv, kde se odehrává život, se vyskytují částečné, neúplné tóny, vyskytují se tam neviděné, neviditelné bytosti, přítomnosti, životy. Bok po boku existuje s lidským davem i dav neviditelných podob.

Co činí Shakespearovy duchy, kteří se jeví tak významní a impozantní, když hry čteme, tak slabými a nepřesvědčivými na jevišti? Je to proto, že v tom druhém (na jevišti) je pomyslný kohoutek otevřen příliš náhle, v okamžiku, kdy ještě nebyla vybudována správná atmosféra.

Zjeví se duch – náhlá panika herců, světel, veškeré hudby a diváků. Odejde duch – celé divadlo si oddechne. Přece s odchodem ducha z jeviště by mělo být diváctvo schopno říct, že se přes ně právě přehnal něco, o čem by se raději nemělo mluvit. A tak vyvěrá ta velická otázka, která je platná již od počátků světa, otázka života a smrti, ten jemně vytríbený námět, jenž stál u zrodu nescetné krásy, a ze které i Shakespeare tká své závoje, je rázem nezřetelný, raději opomíjený, doprovázený snad jen výmluvným zakašláním.

Neboť v umění existuje jen jeden skutečný život, a to život imaginace. Imaginativní je tím skutečným v umění, a v žádné jiné novodobé hře na tuto pravdu nemůžeme nahlédnout tak, jak je nám odhalována v Macbethovi.

[...]

Na závěr trochu praktičtěji.

Pokud bych měl učit mladého člověka, který by se vydal na cestu za dosažením všeho, o čem jsem psal, jednal bych takto: Vzal bych ho skrze každou jedinou část hry, a z každého dějství, každé scény, každé myšlenky, jednání, či zvuku, bych vyextrahoval podstatu, ducha, jenž v nich je. A na obličejích herců, jejich kostýmech, scénografii, světlem, pohybem, barvou, hlasem a vším, co bych měl po ruce, bych znovu a znovu na jeviště přinášel nějakou připomínku přítomnosti těchto duchů, tak, že při příchodu Banquova ducha na hostinu bychom se nezačali chechtat, ale jevilo by se nám to spravedlivé a hrozné, měli bychom být v takovém očekávání, tak naladěni na okamžik jeho příchodu, že bychom jeho přítomnost cítili ještě před tím, než bychom jej viděli.

Bylo by to přirozeným vyvrcholením, přirozeným vyvozením, a od tohoto okamžiku až do konce hry bych ducha za duchem odstraňoval z obličejů, kostýmů, scény, až by na jevišti nezůstalo nic než Macbethovo tělo, hrstka popela, která zůstala po požáru.

A tak by se zvrátilo opovržení, které v nás přítomnost duchů vyvolává, a ještě dříve, než by se veřejnost dovtípila, spirituální svět by se znovu stal možností, naše myslí by byly opět

připraveny na to přijímat zjevení neviditelného, a pocítili bychom pravdu Hamletových slov „Na nebi i na zemi je víc věcí, Horatio, než o kterých tvá filosofie dovoluje snít.“⁴²

Těžko říci, co by na Jařabovo ztvárnění přítomnosti duchů a nadpřirozených bytostí Craig řekl. Prázdnému klišé v podobě bubáků a herců zabalených v ubrusu s dírou na oči se ovšem s určitostí vyhnul. Jeho postavy bezdomovců sice následují jiné, americké klišé, tedy to, že skutečnou pravdu o sobě i světě se většinou dovíme od těch, které při prožívání každodennosti přehlízíme, ovšem při svém zjevení působí poměrně zlověstně.

„Bok po boku existuje s lidským davem i dav neviditelných podob,“ které Jařab vidí v těch, jež třeba denně odbýváme. Neviditelné podoby pro něj nejsou skryté, jsou neviditelné, protože je vidět nechceme.

⁴² CRAIG, Edward Gordon. *On The Art of The Theatre*. Routledge, 2008. ISBN 9780203889749 St. 264

4 KABARET FANTASTIKO

Kabaret Fantastiko (květen 2022) vzniknul jako klauzurní projekt v režii Julie Vaňkové jako vypracování zadání “Kabaret – divadlo spolupráce”. Byla to inscenace s prvky imerzivního, interaktivního divadla, proměňující ateliér R202 v kabaretní prostor s barem, jehož návštěvníky se diváci stali, a v prostoru měli relativně velkou svobodu, včetně možnosti pohybu, objednávek na baru či interakce s postavami. Inscenace vznikala jako tzv. “devised theatre”. “... *devised theatre může začít čímkoliv. O podobách procesu a o jeho průběhu rozhoduje skupina lidí, která vytvoří výchozí rámec nebo strukturu, na jejímž základě pak experimentuje s nápady, představami, koncepty, tématy nebo konkrétními podněty, jakými jsou hudba, text, objekty, obrazy nebo pohyb. Scénický tvar, který vzniká za využití devised postupů, se rodí ve skupinovém tvůrčím procesu, a nikoli na základě dramatického textu, který napsal někdo jiný a který je určen k interpretaci. Výsledkem procesu devised theatre je dílo, které bylo vytvořeno skupinou lidí v jejich vzájemné spolupráci.*”⁴³Tvořili jsme bez výchozího dramatického textu a za přispění každého jedince z týmu skládáním střípků z improvizací, zdánlivě nahodilých inspirací apod., jak uvádí Karolina Plicková v knize *Pozorovat prázdný prostor* vznikal “z ničeho něco.”⁴⁴Celý tvůrčí tým byl dehierarchizován, zavedené role byly bořeny, scénograf i režisér se stali performery.

4.1 POPIS DĚJE

Při příchodu do ateliéru se divák ocitá v prostředí zakouřeného baru (byl využit kouřostroj, i skutečné cigarety), ve kterém hraje podivná, psychedelická hudba, připomínající zvuk bublin pod vodou, s potměšilými světly, technickým zázemím v pravé části jeviště (z pohledu hlediště), pianem a barem se dvěma barovými stoličkami v levé části, za kterým už návštěvníky očekávají tři antropomorfní postavy holubů, tři performeři (Adéla Gajdošová, Alena Novotná a Tomáš Adel) s maskami holubů přes hlavu, kteří se prázdně a tupě rozhlíží po prostoru. Julie Vaňková v roli vedoucí podniku přichází s diváky a bytostem přikáže, aby hosty obsloužili. Diváci mají možnost zakoupit si alkoholické i nealkoholické nápoje, které jim holubi neohrabaně roznášejí – tu a tam něco vylijí, buďto na sebe nebo diváka, jindy zase upijí z pití, které právě nesou apod. Jakmile mají všichni z příchodících diváků co pít, opustí jeden z holubů prostor baru a odejde do herecké šatny, aby se vzápětí na scénu přičítal Vavřinec Němec v roli osvětlovače, hudebníka a zvukaře, který vypíná podivnou hudbu, a velmi odmítavě reaguje na žádosti postavy zpěvačky a akordeonistky (Adéla Gajdošová) o to, aby ji podal mikrofon. Ta se následně pokusí zazpívat, ale zvukař (záměrně) příliš pootočí ovladačem efektů, dojde k vazbě mezi reproduktorem a mikrofonem, a akordeonistka vystrašeně a zklamaně utíká do prostoru za pianem.

Alena Novotná v roli šílené loutkářky, zcela zjevně závislé na drogách, pod rozsvícenou lampou se zrakem upřeným do světla, či snad s očima vytřeštěnými hledíc do hlubiny vlastního vědomí, velmi pregnantně, příliš teatrálně a s ohromnou vážností a dramatickostí deklamuje slova lidové písně Travička zelená, jejíž text pak doplňuje obdobně přehnaně dramatickou, leč absolutně jednoduchou akcí s marionetami, aby pak netušený, hluboký význam této písně mohl podtrhnout Vavřinec Němec v roli hudebníka sekvencí temně, až hororově znějících molových akordů zahráných na elektrickou kytaru - jen aby se situace podobně jako prach snášející se na zahloubanou, šílenstvím křečovitou tvář loutkářky

⁴³ ODDEY, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Paperback. Abingdon, New York: Routledge, 1996 [1. vyd. 1994]

⁴⁴ PLICKOVÁ, Karolina. *Pozorovat prázdný prostor: tři současné podoby autorského neinterpretančního divadla*. V Praze: NAMU, 2022. ISBN 978-80-7331-626-6)

rozplynula a volně přešla do dalšího obrazu - snad jakoby výjev ani nebyl skutečný, a loutkářka nás podivným kouzlem převedla do své surreálné, drogami pozměněné percepcce reality.

Po jejím výstupu ji pak z prostoru „jeviště“ vyhání nově příchozí postava ve fialovém saku, šedé sukni a v botách na podpatku (Tomáš Adel). Posadí se čelem k divákům, zvukaře větou *Mikrofon, bitte* požádá o zapnutí mikrofonu, a diváky následně německy pozdraví. Představí se jako Helena z Německa, z Lipska, a že je zpěvačka, která za svůj život koncertovala ve spoustě známých i neznámých německých měst, která začne jedno po druhém vyjmenovávat. Seznam je to skutečně dlouhý. Z hrdého vyjmenovávání se pak ale stává spíš jakési teskné vzpomínání na kdysi zašlou slávu, a se slovy *Ich bin sehr sehr popular* odchází k baru na Schnapps.

Jejího náhlého odchodu ihned využívá loutkářka, která si znovu bere sebranou pozornost, a opět velmi dramaticky za doprovodu elektrické kytary převypravuje další lidovou píseň, *Ach synku synku*.

Podivného ticha a prázdna, které po loutkovém výjevu nastane, se znovu chopí Helena. S cigaretou v ústech z barové stoličky vypráví divákům jednoduchou němčinou příběhy o svém muži, o tom, jak jí složil píseň, o tom, jak s ní chtěl mít děti, o tom, jak jí řekl, že pro něj je skutečnou ženou. Pak si vybere jednoho z diváků, se kterým začne konverzovat, klade jednoduché otázky, vehementně přikyvuje, zajímá se, je haptická, neodbytná, hlasitá, a odmítá přestat mluvit, ač již na jevišti stojí akordeonistka, připravená na další pokus o výstup. Na neochotu Němky se utiší reaguje tím, že do mikrofonu prohodí něco o lítosti nad ztrátou jakéhosi Viktora, načež Němka hystericky vykřikuje a s pláčem a zvoláváním Viktorova jména prchá do herecké šatny, odkud se ozývá hlasité vzlykání. Akordeonistka běží za ní, a za chvíli se v objetí přičítí obě zpět. Akordeonistka pak uvede další číslo – Helena zazpívá na Viktorovu počest, a ona ji doprovodí. Když však na akordeon začne hrát, ukáže se, že akordeon pravděpodobně drží poprvé, a Němka ji gestem naznačí, že by měla odejít.

Zůstává u mikrofonu sama. Z náprsní kapsy u saka vyloví zmuchlaný kus papíru, rozevře jej, a následující číslo uvede slovy *Für Viktor*, a začne recitovat:

Viktor, Viktor, Viktor,

*Wo bist du?
Ich liebe dich
Ich liebe dich mehr
Als du mich noch gelibst hast*

*Ohne dich
Nicht mehr Licht
Wenn ich meine Augen schliesse
Nur dein Gesicht*

*Die schöne Lieder sind nicht schön
Nicht schön
Nicht mehr
Kann ich deine Hände in der Dunkelheit finden*

*Ich suche dich
Unter jedem Stein
Trotzdem bin ich immer
Allein Allein Allein*

Viktor, Viktor, Viktor,

Du bist mein
*Direktor*⁴⁵

Poslední verše hystericky recituje s pohledem upřeným na klávesy piana, a pak se zhrouť na stoličku a pláče. Loutkářka se jí zdánlivě vydá na pomoc, jen aby jí zpodhlavy stoličku vytrhla. Helena si otře slzy, postaví se před publikum, ukloní se, a poděkuje. Pak zmizí za pianem. Loutkářka odvypráví hlubokou pravdu skrytou v nápěvku *Měla babka čtyři jabka*. Její interpretace končí tím, že babka dědkovi jablko nedá, a místo toho jej zabije třemi ranami do hlavy paličkou na maso.

Po tomto výstupu se znovu rozezní stejný hudební motiv jako na začátku, z herecké šatny vyjde jakási podivná podmorská bytost v kostýmu z dlouhého igelitu (Adéla Gajdošová), která se podivně vlní do psychedelického rytmu. Projde se po prostoru, a pak zmizí. Ihned po jejím odchodu zpodbaru vyleze holub s oranžovou knihou *Hlava XXII* (Tomáš Adel), posadí se na stoličku, čte si, a u toho se hurónsky směje. Po chvíli ho technik vyhání, a holub prchá za bar.

Z herecké šatny vyběhne usměvavá akordeonistka, odhodlaná svůj výstup konečně dokončit, jenže se jí tentokrát na akordeonu urve poutko, a zahrát nemůže. Propukne v pláč. Na pomoc jí přijde Helena. Chvilí sbírá odvahu, pak si sedne k pianu, políbí ho, a dvěma prsty doprovodí akordeonistku při zpěvu písně *Když v bárú houstne dým*. S potleskem se pak všechny postavy vydávají k baru a zvou diváky na Schnapps. Rozsvěcí se světla a představení končí – nebo?

4.2 HELENA THEILEN

4.2.1 GENEZE

Základní myšlenka Heleny a hraní v cizím jazyce vycházela ze zkušenosti z volných improvizčních večerů, které jsme se spolužáky herci občas prováděli ve studiu Řetizek. Jedno vystoupení probíhalo v angličtině, a já přišel s myšlenkou, že je pro mě snazší improvizovat v cizím jazyce. Jednak proto, že jsem valnou část svého vědomého života prožil v bilingvním prostředí, a s přáteli mluvil výhradně anglicky, tedy jsem měl pocit, že v cizím jazyce dovedu být emočně barvitější a uvolněnější, protože jsem emoce prožíval a zvládal popisovat v angličtině častěji než v češtině, a jednak proto, že mi někdo řekl, že je jazyk jakousi maskou, za kterou se člověk může schovat, a je pro něj tudíž snazší být „autentičtější“, je-li součástí jakési meta-hry ve formě jiného jazyka.

Jiný jazyk se tím pádem stává jakýmsi novým herním polem, stanovuje nová pravidla pro popis věcí, je to jakoby se počítačový kód celého světa musel přepsat, a lepší znalost tohoto kódu se pak může stát pro hráče výhodou. Další tezí pak bylo to, že cizí řeči (konkrétně angličtina) jsou melodicky barvitější a rozmanitější (ředitel Fonetického ústavu FF UK doc. Mgr. Radek Skarnizl, Ph.D. hovoří o relativní plochosti řečové melodie češtiny a naopak o relativní „zpevnosti“ angličtiny⁴⁶) a poskytují tak širší paletu možností, kterými v rámci improvizace hráč disponuje. Když jsem se pak při improvizacích při tvorbě Kabaretu zasekl, řekl jsem „A co kdyby ta postava mluvila německy?“ a nikdo nic nenamítal.

Zájem o to vyzkoušet si cross-dressingovou roli vzniknul v rámci hodin pohybu s Terezou Ondrovou, ve kterých jsme si na sebe pohybově navlékli „stereotypy“ opačného pohlaví, a s nimi přešli přes taneční sál podobně jako po přehlídkovém mole, chůzí typu „catwalk“, který se pak v závěrečné části mohl proměnit v pohybovou rytmickou improvizaci; a také workshopu s Petrou Tejnorovou a Jarem Viňarským, kdy jsme se, obdobně jako na hodinách pohybu,

⁴⁵ Autorská báseň, volně inspirovaná písní *Wo bist du* kapely Rammstein.

⁴⁶ Vypráví o tom mimo jiné i zde: <https://youtu.be/NVMqKBEvX8g>

tentokráté nikoliv však pouze pohybově, ale i oblečením, navlékli do opačných genderových rolí, a pak jsme tančili a procházeli se po přehlídkovém mole.

Překvapila mě míra svobody pohybu a stylizace, kterou navléknutí opačného genderu nabízí, a když se pak naskytla možnost tuto svobodu využít i v rámci klauzurního projektu, pokusil jsem se jí využít, a zároveň před sebe postavit zásadní challenge - překonat svůj pohybový blok a na klauzuře zatančit tzv. vogue, ke kterému mě právě catwalking v rámci pohybu a workshopu přivedl. Od přátel tanečníků z HAMU, které jsem viděl vogueovat v představení Cthulhucén⁴⁷, jsem si vypůjčil boty na velmi vysokém podpatku a učil se na nich chodit. Bohužel se mi v průběhu zkoušení zablokovala záda, a navíc jsem na podpatcích měřil kolem dvou metrů deset, což nakonec nezapadalo do celkové koncepce projektu (postava s hlavou u stropu vyvolávala spíše dojem cirkusu než kabaretu), a od vogue se upustilo. Z vogueového tanečníka, ne-postavy, ale prostě Tomáše, který by dělal vogue, se nakonec stala Helena, poměrně distingovaná postarší dáma v botech na výrazně nižších podpatcích pocházející z východního německa. Brook však píše, že i Renoir napsal Mattisovi *"Kdykoliv si k malování naaranžuji kytici květin, vždycky ji pak otočím a maluji z té strany, ze které jsem to neplánoval."*⁴⁸

4.2.2 PROCES

Při zkoušení Heleny a tvorbě improvizovaných monologů jsem stál před poměrně složitým úkolem – z inscenačního týmu německy kromě mě nikdo neuměl, a tak jsem na formu i obsah německého projevu nedostával feedback, a měl jsem tak vlastně absolutní svobodu, která ovšem byla poněkud skličující.

Zásadní pro mě byly tyto faktory - aby Helenina němčina zněla dostatečně přesvědčivě a uvěřitelně, aby repliky byly potažmo co nejvíce srozumitelné i neněmčinářům, a aby postava vyzněla tragikomicky, nikoliv však trapně - nechtěl jsem vytvořit parodii na travesti, transsexuály, či obecně lidi jakkoliv vybočující z řady, spíše před nimi smeknout, a také upozornit na zjištěnou volnost, kterou nabízí umlčení těch částí v nás, které něco škatulkují jako přísně mužské či ženské, možná poukázat na vykonstruovanost genderu jako fenoménu, Sapir-Whorfovu hypotézu (jíž se dlouhodobě zabývám, a po jejímž objevu pro mne, stejně jako pro Brooka *„věda vstala z mrtvých, stala se čistou poezií, běžná logika zdravého rozumu byla otřesena, nekonečnost neznámého se znovu prosadila a vrátila se mi víra v zázraky.“*), že to, jak vnímáme svět, je založeno na tom, v jakém jazyce přemýšlíme, a jaké atributy tento jazyk připisuje jednotlivým fenoménům, jež vnímáme.⁴⁹ Zkrátka jsem svojí postavou toužil využít osvobozující potenciál divadla. *"Představení má možnost proměnit slova o lepším životě v přímou zkušenost, a tím může být mocným protilekem na zoufalství."* *"Existuje jediný test: Odcházejí diváci z divadla o něco málo odvážnější, o něco silnější, než jací do něho vešli?"* Divadlem můžeme *"během několika hodin zajít velmi daleko, mohou se uskutečnit sociální experimenty, které jsou radikálnější než ty, které může navrhnout kterýkoliv národní vůdce. Během představení se mohou zhmotnit utopické zážitky, o jakých se nám v životě nesní, a bez obav můžeme navštívit podsvětí, z něhož není návratu."*⁵⁰

V improvizacích jsem narážel na vlastní limity v německém jazyce, které v některých případech sloužily jako akcelerátor situací, neboť mě nutily hledat výrazně jednodušší cesty, než které bych hledal v češtině (některé emoce jsem třeba nebyl schopen vyjádřit slovy, neboť v němčině nemám dostatečný slovník, a musel jsem tak slova nahradit gestem či zvukem), a pokud jsem

⁴⁷ CTHULHUCÉN, Divadlo DISK Praha, květen 2021, režie kolektiv Dora Rodriguez, Jakub Vaverka, Ludvík Píza, Alžběta Uhlíková)

⁴⁸ BROOK, Peter. *Nitky času: memoáry*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Světové divadlo. ISBN 80-700-8170-8 st. 93

⁴⁹ Viz také <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/B0080430767030424>

⁵⁰ BROOK, Peter. *Nitky času: memoáry*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Světové divadlo. ISBN 80-700-8170-8 st. 139

se této svobodě existovat v prostoru a v čase i za pomoci jiných nástrojů, než které jsem zvyklý používat ve své rodné řeči, oddal, sloužily ku dobru věci. Pokud jsem se však zbrkle rozhodl vydat prošlapanými cestičkami, a ze všeho se tzv. vykecat, narazil jsem na to, že vzhledem ke značně omezenému slovníku (učebnice Sprechen Sie Deutsch 1 a 2 a německé názvy rostlin) jsem nebyl schopen se vyjádřit přesně a perfektně, což mě blokovalo. Improvizace tak byla stálým oscilováním mezi řádem a chaosem, nad nímž jsem však při samotném procesu zkoušení neměl kontrolu. Budiž mi ponaučením, že při divadelním zkoušení kontrolu ani mít nemůžu. Jak píše Jiří Havelka: „*Nejistota neznamená nevědět, co dělám, nýbrž přijmout fakt, že se může stát cokoli a já bych měl být na cokoli připraven. Nejistota je riziko a riziko je počátek tvorby, zkoušet znamená riskovat. Bezpečí produkuje pasivitu, nebezpečí nutí být nastartován.*”⁵¹

4.2.3 REPRÍZY

V rámci repríz jsem z diváků cítil nebyvalou energii, feedback na to, zda jazykové či gestické gagy fungují jsem dostával okamžitě (a smích je pro mě jedním z nejmocnějších hnacích motorů, ovšem jak tvrdil Nalleslavski: „*Čím větší trauma člověk zažil, tím větší potřebu smíchu má.*”⁵²), cítil jsem hluchá místa a intuitivně je naplňoval buď slovem, či akcí, nikdy jsem však nepolevil z napětí a zacílenosti. Připomíná mi to slova Ettiéna Decrouxe, která Brook cituje: „*Lidé si myslí, že pantomima je umění ticha, ale to platí jen zřídka. Obvykle je neskutečně upovídáná, protože mim se neodvážá pustit pozornost obecenstva ani na okamžik z rukou. Neustále musí vysílat signály, jinak se nebudou dívat dál.*”⁵³

4.2.4 HLAS A JAZYK

Hlasovou stránku Heleny jsem se snažil držet v kontrastu k jejímu fyzickému vzezření a gestikulaci, mluvil jsem poměrně hlubokým, ale afektovaným, téměř dábelsky a cigaretami unaveným hlasem. Inspirací se mi stala postava Frank-N-Furtera ze snímku *The Rocky Horror Picture Show*⁵⁴.

Při tvorbě jejich monologů jsem se pak, jak píše výše, snažil o přesvědčivost, ale také o jednoduchost a obecnou srozumitelnost, volil jsem taková slova, která jsem považoval za všeobecně známá i lidmi, kteří německy neumí - , Schön, Schnapps, Damen, Herrn, Mann, Frau, Direktor, Pianist, Singerin, Deutschland, Leipzig, Popular, Zigarette, Feuer, Bier, Knödeln, Sauerkraut, Tschechische, Super, Ja, Nein, Wunderbar, Neunundneunzig Luftballons, Wurst - pak seznam známých i neznámých měst v Německu (tuto část jsem povětšinou improvizoval, a snažil se vybavovat si města, která s mým tatínkem míváme na pravidelných obchodních cestách do severního Německa), tedy jsem zcela nezávisle na inscenaci *Macbeth: Too Much Blood* (pravděpodobně kvůli omezenému slovníku v němčině) zvolil obdobnou strategii jako inscenační tým v *Divadle Na zábradlí*. Při psaní německé básně mi pak kromě obecné srozumitelnosti šlo i o onomatopoičnost a rým, v rámci vtipu “pro fajněmekry” jsem se pak volně inspiroval písní *Wo bist du* od kapely Rammstein.⁵⁵

⁵¹ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0

⁵² LAANELA, P. Nalle. *The Clown Manifesto*. Bloomsbury Publishing, 2015. 9781350262683 Vlastní překlad.

⁵³ BROOK, Peter. *Nitky času: memoáry*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Světové divadlo. ISBN 80-700-8170-8 st. 129

⁵⁴ SHARMAN, Jim (režisér). *The Rocky Horror Picture Show* [Rocky Horror Picture Show]. Film. 1975

⁵⁵ Kupř. zde: <https://www.azlyrics.com/lyrics/rammstein/wobistdu.html>

Přízvuk Heleny byl napodobeninou východoněmeckého přízvuku, konkrétně přízvuku Lothara z města Schildau v Severním Sasku, se kterým jsem se jako malý seznámil právě při obchodních cestách s mým otcem, jehož kamarád se s ním znal díky socialistické družbě.

Navzdory mým snahám o kontrast mezi hlasem a gestikulací šly tyto dvě složky poměrně ruku v ruce, a stejně jako zmiňoval Miloslav König na diskusi o inscenaci *Macbeth: Too Much Blood* který o redukované a rytmizované angličtině v této inscenaci řekl, že “tu hubu rovnou sama křiví”, křivila zjednodušená a afektovaná němčina hubu i mně, gesta byla velká a rozšafná, následovala tempo a rytmus řeči, avšak podobně jako píše Brook „*rozhodnutí neděláme my, rozhodnutí se dělají sama, ale jen tehdy, když sami sobě dovolíme připravit jim půdu vášnivým zkoumáním všech možností. Tomu mě naučilo divadlo.*“⁵⁶

4.2.5 VNITŘNÍ DRAMATURGIE A JAZYKOVÁ KOHERENCE

Při první repríze Kabaretu Fantastiko jsem mohl využít i čínštinu - jako diváka k interakci jsem si vybral studentku magisterského programu Arden, pocházející z Taiwanu. V rámci zachování integrity postavy jsem se však do dlouhosáhlých rozhovorů v čínštině nepouštěl, okamžitě mi v hlavě naskočilo červené světýlko, že Helena Theilen přece čínsky umět nemůže, a postava by přestala působit důvěryhodně.

Vzniknul tak velice zvláštní trojí metastav, kdy jsem jakožto herec jejím odpovědím rozuměl, postava, jejíž roli jsem hrál, ovšem nikoliv, a diváci už vůbec ne.

⁵⁶ BROOK, Peter. *Nitky času: memoáry*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Světové divadlo. ISBN 80-700-8170-8 st.93

ZÁVĚR

Jazykové proměny s proměnami herectví jistojistě souvisí, ať už je to redukce jazyka na jeho základní úroveň, či jeho zrušení nebo záměna za hudbu. Vždy vedou k novým formám a podobám, novým neuronovým propojením. Objevuje se díky nim nový potenciál, ostatně stejně jako při redukci kterékoliv jiné divadelní složky.

Tato práce mne přivedla k nahlížení na jazyk ne jako na nejdůležitější složku inscenačního tvaru, ale jako jednu z mnoha. Podobně jako se dehierarchizují v devised theatre tvůrčí týmy, dehierarchizují se i inscenační složky, a podobně jak fluidní jsou role jednotlivců ve skupině, mohou být fluidní i role těchto složek.

Stejně tak, jak měníme scénografii, hudbu, kostýmy, můžeme měnit i jazyk, a pak jako alchymista či jako barman sledovat, co tyto nové a kvalitou rozdílné ingredience vytvoří za lektvar či koktejl, a jak potentní bude.

Všechny tři přístupy popsané v této práci jsou mi blízké, a v budoucnosti bych se chtěl zabývat všemi. Pokud za všemi dveřmi číhá dobrodružství, nechci si žádné dveře zavírat. Přesto mne však nejvíce láká divadelní tvorba podobná Kabaretu Fantastiko. Inscenace s přímým dialogem s divákem, kdy se mohu jako performer nechávat každým okamžikem překvapovat nejen reakcemi publika, ale i těmi svými.

I přes to, že jsem nakonec otázku potenciálu polyglota divadelníka v této práci plně nevyčerpал, přivedla mne k hlubšímu zájmu o sledování fenoménů, kterými se na katedře alternativního a loutkového divadla zabýváme, a sice vytýkání divadelních konvencí před závorku, hledání nových přístupů a propojování zdánlivě nepropojitelného – k čemuž jsem díky svému zájmu o jazyky snad přispěl.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Prameny

- ADÁMEK, Jiří (režisér). *JOB-BOJ*. Scénická skica. 2023-06-25. Festival Ora et lege, Broumov
- ADÁMEK, Jiří (režisér). *Řekni něco*. Divadelní představení. 2013-10-26. Alfred ve dvoře, Praha.
- ADÁMEK, Jiří (režisér). *Libozvuky*. Divadelní představení. 2015-04-12 Divadlo Minor, Praha.
- JARAB, David (režisér). *Macbeth: Too Much Blood*. Divadelní představení. 2017-04-07 Divadlo Na zábradlí, Praha.
- VANĀKOVÁ, Julie (režisér). *Kabaret Fantastiko*. Klauzurní představení. 2022-05-30 DAMU, Praha.

Odborná literatura

- ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9
- BROOK, Peter. *Nitky času: memoáry*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Světové divadlo. ISBN 80-700-8170-8
- BURIAN, Emil František. *O nové divadlo (1930-1940)*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946
- CRAIG, Edward Gordon. *On The Art of The Theatre*. Routledge, 2008. ISBN 9780203889749
- HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0
- LAANELA, P. Nalle. *The Clown Manifesto*. Bloomsbury Publishing, 2015. 9781350262683
- ODDEY, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Paperback. Abingdon, New York: Routledge, 1996 [1. vyd. 1994]
- PLICKOVÁ, Karolina. *Pozorovat prázdný prostor: tři současné podoby autorského neinterpretančního divadla*. V Praze: NAMU, 2022. ISBN 978-80-7331-626-6)

Další zdroje

- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Malý princ*. Praha: Albatros, 2000. Překlad: Zdeňka Stavinohová. ISBN 80-00-00786-X
- FRANKOVÁ, Kristýna. *Režisér Jiří Adámek o své fascinaci vnitřními melodiemi lidského hlasu*. Online. Český rozhlas Vltava. 2017-01-09. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/reziser-jiri-adamek-o-sve-fascinaci-vnitrnimi-melodiemi-lidskeho-hlasu-5011506> [citováno 2023-14-08]
- KOPECKÁ, Iva. *Interaktivní inscenace v Minoru rozezpívá diváky*. Časopis Loutkář. Tisková zpráva. Online. Dostupné z: <https://www.loutkar.eu/index.php?id=1121> [citováno 2023-08-16]

MLEJNEK, Josef. *Macbeth pokaždé jinak*. Divadelní noviny. Online. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/macbeth-zabradli-divadlo-abc-recenze>. [citováno 2023-08-16]

QUARESMA, Milena. *How Our Brain Adapts to New Languages*. Online. 2023-07-19 Dostupné z: <https://lingopie.com/blog/the-role-of-neuroplasticity-in-language-learning-how-our-brain-adapts-to-new-languages/>

VENCLOVÁ, Renata. *Jiří Adámek: Hra na uši. Poslechněte si vítězné drama Grand Prix Nova*. Online. Český rozhlas Vltava. 2020-07-01. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-adamek-hra-na-usi-poslechnete-si-vitezne-drama-grand-prix-nova-7623581> [citováno 2023-14-08]