

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Režie a dramaturgie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DIVADLO TEĎ A TADY

Herec, zkouška, čas

Domen Šuman

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Marta Ljubková

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Theatre faculty

Directing and dramaturgy of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

THEATRE HERE AND NOW

Actor, rehearsal, time

Domen Šuman

Thesis / Dissertation supervisor: MgA. Mgr. Marta Ljubková

Academic title: BcA.

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

[Název práce]

vypracoval(a) 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

.....

[Jméno Příjmení], podpis

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. MgA. Martě Ljubkové za odborné vedení práce a za cenné připomínky.

Abstrakt

Ve své bakalářské práci jsem se snažil pojmenovat některé aspekty své práce v rámci tří tematických okruhů: zkoušení, herectví a čas. Vycházím přitom ze tří inscenací, které jsem režíroval: *Hledání všeho času*, *Až umřu, pustte mi...* a *Svatá*. V kapitole o zkoušení se zabývám přípravou na zkoušky a zkoušecí proces. Pojmenuji si tři důležité vlastnosti při zkoušení: intuici, náhodnost a inspiraci. Důležitá je myšlenka, že divadlo se nedá vymyslet, ale se musí vyzkoušet. Zabývám se také kompozicí jako nástrojem k vytvoření struktury inscenace. V kapitole o herectví pojmenuji tři herecké prostředky a to, jak se vyskytují ve třech inscenacích: monologičnost, divadelnost vs. performativita a choreografie. V poslední kapitole o čase se zabývám postdramatickým vnímáním času, kde scenický proces nejde oddělit od času diváků. Zabývám se časem performativním, kde se zabývám rytmem, který je jednou z hlavních energetických sil inscenace. V divadle je pro mě důležité téma smrti, o kterém píšu v souvislosti s časem a jeho objevováním se v mé tvorbě. Celá bakalářská práce představuje základnu pro další tvorbu, kde můžu pojmenované aspekty tvorby posunout ještě o krok dál a pracovat s novým jazykem, který se vybudoval skrz psaní této práce.

Abstract

In my bachelor thesis I tried to name some aspects of my work regarding three major themes: rehearsal, acting and time. It is based on three productions that I have directed: *The Search for All Time*, *When I Die, Play Me...* and *The Saint*. In the chapter on rehearsal, I discuss rehearsal preparation and the rehearsal process. I name three important qualities in rehearsal: intuition, coincidence, and inspiration. The idea that theatre cannot be invented but must be rehearsed is important. I am also dealing with composition as a tool to create the structure of a production. In the chapter on acting, I name three acting tools and how they occur in three productions: monologues, theatricality vs. performativity, and choreography. In the last chapter on time, I discuss the postdramatic perception of time, where the scenic process cannot be separated from the time of the audience. I deal with performative time, where I discuss rhythm, which is one of the main energetic forces of the production. Death as a theme in theatre is very important to me and I write about it in relation to time and its appearance in my work. The whole bachelor thesis is a base for further work, where I can take the named aspects of my work one step further and work with a new language that has been built and developed through the writing of this thesis.

Obsah

Úvod	1
1 TŘI INSCENACE.....	3
1.1 Hledání všeho času	3
1.2 Až umřu, pusťte mi... ..	3
1.3 Svatá.....	3
2 ZKOUŠKA	5
2.1 Prostor	5
2.2 Čas a průběh zkoušky	6
2.3 Příprava na proces a na zkoušku	7
2.3.1 Příprava koncepce inscenace Hledání všeho času	9
2.4 Materiál a práce s ním	12
2.5 Budování společného jazyka	16
2.6 Zpětná vazba	16
2.7 Kompozice a struktura	17
2.8 Intuice a náhoda	20
2.9 Krize v procesu	21
3 HEREC.....	22
3.1 Monologičnost.....	22
3.2 Performativita a divadelnost.....	25
3.3 Choreografie	27
4 ČAS	29
4.1 Postdramatická estetika času	31

4.2	Čas performativní.....	34
4.3	Čas a smrt.....	35
	Závěr.....	37
	Seznam použitých zdrojů	39

Úvod

Divadlo tady a teď je základem každé divadelní inscenace. „Tady a teď“ charakterizuje divadelní představení jako událost, která se odehrává v konkrétním prostoru a čase a jako taková se nikdy nebude opakovat. Divadlo se s každým představením znovu rodí a na konci umírá, takže se neustále mění a vyvíjí. Další důležitou charakteristikou „tady a teď“ je, že divadlo představuje místo setkávání, kde se komunikuje, diskutuje, konfrontuje atd.

Během bakalářského studia režie a dramaturgie jsem se svými spolužáky připravil šest inscenací. Tři z nich, *Hledání všeho času*, *Až umřu, pustte mi...* a *Svatá*, jsou pro mě nejvýznamnější. Jsou to inscenace, které jsou mi velmi blízké. Jsou to autorské inscenace, které neměly předem napsaný text, a nejsou to inscenace, které by byly založené na příběhu. Jsou to inscenace, které vycházejí z tématu a jedna z výchozí formy. V inscenaci *Hledání všeho času* je tématem nelineární čas, v inscenaci *Až umřu, pustte mi...* je výchozí forma kabaret a ve *Svaté* je tématem herec a herectví.

Vzhledem k rychlému tempu mého studia a setkání s mnoha novými poznatky jsem se rozhodl, že se ve své bakalářské práci ohlédnu za těmito třemi inscenacemi a pokusím se pojmenovat, co považuji za jejich podstatné rysy. Zajímá mě, jak spolu souvisejí, co mají společného a také co společného nemají. Především mě zajímá, jak se během mého studia měnilo a utvářelo mé uvažování o divadle.

V první kapitole stručně popisuji okolnosti vzniku všech tří inscenací a zasazuji je do kontextu svého studia. Ve druhé kapitole se zabývám procesem zkoušení v divadle. Popisuji přístupy, které používám při tvorbě inscenace. Píšu také o důležitých rysech samotné zkoušky a o podmínkách pro zkoušku.

V kapitole o zkoušení píšu o materiálu a práci s ním jako o jedné z klíčových pracovních metod, která je společná všem třem procesům. Pojmenoval jsem tři důležité vůdčí principy: intuici, náhodu a inspiraci, které jsou pro mou práci zásadní. S pomocí autorů Jiřího Havelky, Anne Bogart a Katie Mitchel zasazuji své uvažování o zkoušení do širšího kontextu divadla.

V kapitole o herectví píšu o třech hereckých prostředcích. V podkapitole o monologičnosti se zabývám tím, jak se monolog ve všech třech inscenacích objevuje. Zamýšlím se nad ním i v kontextu postdramatického divadla. Dívám se na něj z perspektivy textu a herecké akce. Podívám se také na vývoj monologu v průběhu tří inscenací a na to, jak se monolog jako nástroj postupně stále více tematizuje. V podkapitole o performativitě a divadelnosti pro sebe pojmenovávám důležitou koexistenci obojího ve všech třech inscenacích. Na konkrétních příkladech si uvědomuji, že performativita odpovídá fyzičnosti herce a zasazení reálného času

do inscenace. V pojmenování divadelnosti se zamýšlím nad divadelní smrtí. V podkapitole o choreografii reflektuji hereckou choreografii ve všech třech inscenacích. Pojmenovávám, jak je ve všech třech inscenacích založena práce s pohybem a jaké taneční a choreografické principy jsou použity.

V kapitole o čase se zamýšlím nad časem v divadle nejen jako nad prací s ním v rámci inscenace, ale také jako nad časem od příchodu do divadla do jeho opuštění. Přemýšlím o tom, jak se snažíme manipulovat s časem v divadle v rámci objektivního času. V podkapitole o postdramatické estetice času využívám Lehmannovo psaní k pojmenování práce s časem, která se v postdramatickém divadle ustavuje ve třech inscenacích. Jedná se zejména o durativní estetiku a estetiku opakování. Později vycházím z jeho myšlení o práci se sny v postdramatickém divadle a zakládám vlastní myšlení a příklady ve třech inscenacích. V podkapitole o performativní estetice času se vybavuji myšlením Eriky Fischer-Lichte a dvěma principy, které pojmenovává ve své knize *Estetika performativity*. Prvním z nich jsou time brackets a druhým rytmus, přičemž tyto dva principy vztahují ke své vlastní práci a myšlení. V poslední podkapitole spojuji čas s jedním z hlavních témat, kterým se zabývám, a tím je smrt. Smrt a čas spolu velmi souvisejí, protože je to konec života, tedy vnitřního času člověka.

1 TŘI INSCENACE

1.1 Hledání všeho času

Hledání všeho času je inscenace vzniklá ve druhém semestru školního roku 2020/2021. Hlavním tématem semestru byl čas, zejména nelineární čas. Mentory byli Lukáš Jiříčka a Tomáš Procházka. První dva a půl měsíce semestru jsme měli čas na přípravu koncepce a v květnu jsme měli dva týdny zkoušek. Scénografem byl Martin Tůma, herci Naděžda Melková, Tomáš Adél a David Petrželka. Premiéra se uskutečnila 2. června 2021 v HALF Room Studia ALTA v pražské Invalidovně v rámci klauzurního festivalu Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU Proces.

Zkoušeli jsme tři hodiny denně ve dvou týdenních blocích v květnu. Před tím jsme měli čas na přípravu koncepce, který probíhal od začátku letního semestru, to znamená od půlky února.

1.2 Až umřu, pust'te mi...

Až umřu, pust'te mi... je kabaret vytvořený ve čtvrtém semestru studia, ve školním roce 2021/22. Úkolem bylo připravit kabaret, celý ročník (režiséři, herci a scénografové) byl rozdělen na polovinu. Cílem bylo vytvořit inscenaci jako kolektiv. V první části jsme se scházeli jednou týdně, v květnu jsme pak měli tři intenzivní týdny zkoušek. Naši skupinu tvořili Naděžda Melková, Štěpánka Todorová, David Petrželka, Richard Janča, Martin Tůma, Anna Nevrlá a já. Našimi mentory byli Petra Tejnorová, Jiří Adámek, Kristýna Täubelová, Veronika Svobodová.

Oproti projektu *Hledání všeho času* zde nebyl čas na vytvoření koncepce, ale jednalo se o intenzivní hledání. Bylo plné fungujících i nefungujících pokusů. Začali jsme u stolu, kde jsme si řekli, co bychom si chtěli vyzkoušet a s jakými očekáváním do projektu vstupujeme. Sepsali jsme seznam všech našich přání a očekávání.

Zkoušeli jsme intenzivně tři týdny, a předtím jsme měli dva měsíce, kdy jsme se potkávali jednou za týden.

1.3 Svatá

Inscenace *Svatá* začala vznikat v první polovině roku 2022. Na festivalu Proces v letním semestru 2022 byl uveden work-in-progress. Premiéra je naplánována na konec září 2023 v Divadle Na zábradlí v Eliadově knihovně. V této práci budu pod názvem *Svatá* myslet

zmíněný work-in-progress. Tvůrčí tým sestavuje herečka Štěpánka Todorová, scénograf Martin Tůma, pedagogické vedení dělá Tinka Avramova a režisér jsem já.

Zajímavé je, jak tato inscenace začala vznikat. Na workshopu s Branislavem Mazúchem Štěpánka připravila monolog o svaté herečce. V rámci ukázky z workshopu mě její monolog nadchl a zeptal jsem se jí, jestli by nechtěla v tématu dobré herečky dále pokračovat a udělat si herecké sólo. Přizvali jsme ke spolupráci Tinku Avramovou a Martina Tůmu.

2 ZKOUŠKA

Divadelní zkouška je součástí procesu vzniku inscenace. Richard Schechner píše: „Zkoušení je proces, při kterém se konkrétní bloky proto-performančního materiálu skládají do větších a větších sekvencí akcí, které se skládají do celku, hotové performance.“¹

Podoba sestavování a vytváření částí inscenace je velmi rozmanitá. Například v dramatu máme předem napsaný text, který je uveden na jevišti. Ve třech inscenacích si můžeme všimnout, že vstup do procesu zkoušení je velmi různorodý. V *Hledání všeho času* jsme měli předpřipravené texty a vybrané situace, v *Až umřu, pustte mi...* jsme měli pouze formu a u *Svaté* byla vstupním materiálem etuda vytvořená na workshopu.

V následujících podkapitolách se budu věnovat jednotlivým aspektům zkoušení. Některé aspekty, jako je prostor, příprava na zkoušení, jsou zcela obecné, ale důležité pro každý proces. Některé aspekty jsou prezentovány ve vztahu k mé vlastní praxi. O těchto aspektech píšu z pozice režiséra. Některé aspekty chápu spíše jako úvahy a možnosti a některé jako fakta a pravidla. Na rozdíl od Havelky, který v knize *Zmrazit čerstvé ovoce* píše o pěti N (naslouchání, nejistota, náhoda, nedokončenost, naivita), což jsou spíše filozofická pravidla, a Katie Mitchell, která v knize *Umění a řemeslo režiséra* píše něco jako návod na tvorbu činoherní inscenace a je velmi konkrétní, je můj seznam kombinací obojího a jsou v něm zvýrazněny některé aspekty, které vnímám jako důležité.

2.1 Prostor

Předpokladem pro zkoušení je mít prostor. Je důležité tento prostor nějakým způsobem organizovat. Například pro zkoušení u stolu je nutné umístit stůl a židle do prostoru, kde je dostatek místa pro všechny. Velmi rychle se stane, že pokud není dostatek místa, musí se někdo přesunout na místo, kde není vidět, a tak je z kolektivu vyloučen a komunikace s ním je obtížná. V případě zkoušek, kdy se jde do prostoru, je třeba připravit místo, ze kterého se člověk dívá (hlediště): připravit dostatek židlí pro všechny, mít vhodné místo pro osobní věci, aby nepřekážely volnému průchodu mezi jevištěm a hledištěm. Je také nutné připravit hrací prostor na základě potřeb každého projektu. Rád zařazuji přípravu prostoru na začátek zkoušení jako formu kolektivní práce.

¹ SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. vydání. New York: Routledge, 2006, s. 237. ISBN 0-415-37245-3. Původní text: „Rehearsing is the process of building up specific blocks of proto-performance materials into larger and larger sequences of actions that are assembled into a whole, finished performance.“ Vlastní překlad autora práce.

2.2 Čas a průběh zkoušky

Časem zkoušky mám na mysli především její průběh. Jiří Havelka píše: „Divadelní zkouška je bezprecedentní záležitost. Ojedinělý společenský nebo možná všeobecně lidský fenomén. Na jedné straně je to reálně se dějící událost v reálném prostoru a čase směřující na straně druhé k uchopení světa fikce, k výstavbě jiné reality. Stojí-li divadlo na hraně dvou realit, té kterou žijeme a té umělé, je divadelní zkouška hadem obtáčeji tím tuto hranu, zkoumajícím tuto dělicí linii, snažícím se ji poznat, nově vytyčit, definovat. Zkoušíme si chůzi po tom tenkém laně, balancujeme, přepadáváme chvíli na jednu, chvíli na druhou stranu, skáče, padáme a znovu vstáváme v nekonečné spirále.“²

Každá zkouška je vždycky sestavena z praktické a tvůrčí stránky. Praktická stránka spočívá především v organizaci zkoušky, aby se celý proces posouval kupředu. Jde o to, aby byly zajištěny a připraveny rekvizity a prostor. Pokud na zkoušku přijde kostýmní výtvarník, je potřeba vyhradit čas na vyzkoušení kostýmů. Často se stává, že někdo musí odejít ze zkoušky dříve nebo přijde později, a je třeba zajistit, aby práce byla nastavena tak, aby tato osoba měla možnost a čas pracovat na svých scénách. Pak je třeba zajistit hudební a světelné zázemí. Uvedl jsem jen několik příkladů praktické stránky zkoušky. Je však velmi důležitá, protože často jde o přípravu prostředí a podmínek pro tvůrčí část zkoušky. To je ta část zkoušky, při které se plní herecké úkoly, improvizuje se, zkoušejí se scény. Praktická a tvůrčí část zkoušek jdou ruku v ruce. Praktická část je také organizace času při práci s herci. Například kolik času jim dát na přípravu úkolů, jak dlouho je nechat dělat improvizace, kolik času se vyhradí na poznámky.

Průběh zkoušky se může řídit předem připraveným časovým plánem, nebo podle plánu, na kterém se kolektiv dohodne na začátku zkoušky, a nebo lze o průběhu rozhodovat spontánně a v daném okamžiku.

Osobně dávám přednost pohybu mezi předem připraveným plánem a okamžitými reakcemi na zkoušce. Záleží na tom, v jaké části procesu se nacházíme. Rád se dobře připravím na první zkoušky, které obvykle provází velká nervozita, protože vstupujete do neznáma.

² HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012, s. 85. ISBN 978-80-7331-306-7.

V pozdější fázi procesu nechávám zkouškám volný průběh, protože jsme ve fázi, kdy je třeba dát čas pokusům a není dobré je příliš omezovat.

Je dobré vytvořit pracovní prostředí na začátku každé zkoušky, kdy se udělá hranice mezi osobním životem a zkoušením. Na začátku je dobré si říci, jak bude zkouška probíhat. Popis může být velmi jednoduchý a někdy navazuje na konec předchozí zkoušky. Například si řekneme: „Dnes budeme pracovat na scéně Davida a Štěpánky. Pokud budeme mít více času, domluvíme se, co budeme dělat dál.“ Nebo: „Dnes si to celé jednou projdeme a pak to budeme čistit.“ Zároveň vždy začínám zkoušku rozcvičkou, vyzkoušel jsem několik variant. Snažil jsem se dát hercům prostor, aby si dělali, co chtějí, každý sám za sebe a po vzájemné shodě mezi sebou. Pak jsem je nechat přijít před zkouškou a udělat rozcvičku. Ale nejefektivnější způsob, který jsem našel, bylo udělat rozcvičku všech dohromady na začátku zkoušky a dát si na ni 20 až 30 minut, což se možná při čtyřhodinové zkoušce zdá hodně. Ale je to ideální čas na to, aby se na sebe všichni napojili a zapomněli na věci zvenčí, a zároveň úvodní hry velmi dobře eliminují zbytečný stres.

V rámci zkoušek často pracuji tak, že nechávám hercům čas na přípravu scény, na kterou pak reaguji. V tomto případě jim dávám jasně najevo, kolik času mají na přípravu.

2.3 Příprava na proces a na zkoušku

Havelka velmi dobře popisuje vztah mezi domácí přípravou a realitou na zkouškách: „Divadlo se tvoří na divadelních zkouškách. Nikde jinde. Divadlo nevymyslíte, musíte ho ‚nazkoušet‘. Můžete se předtím připravovat, jak chcete, načítat knihy, diskutovat s odborníky, promýšlet situace, kreslit storyboardy, psát režijní knihy, rešeršovat, zjišťovat, studovat, ale divadlo se rodí jen a pouze na divadelní zkoušce. Můžete si předem popsat stohy papírů, ale při zkoušce musíte začít ‚psát přes herce‘, malovat světlem, tesat do těl a budovat architekturu vztahů v prostoru. Teprve divadelní zkouška nekompromisně prověřuje všechny vaše předchozí přípravné fáze a nelitostně testuje životnost obrazů, které jste si vystavěli ve své hlavě.“³

³ Tamtéž, s. 89.

Součástí každého zkušebního procesu je příprava mimo čas zkoušky. Používám tři formy přípravy:

1. Příprava na celý proces

To je část, která se koná před začátkem zkušebního procesu. Jde o zkoumání tématu, jevu, textu, který mě zajímá. Jde o postupnou přeměnu fragmentů do koncepce, nápadu, struktury, artikulovaného tématu a aspektu tématu, který nás zajímá.

2. Příprava v průběhu procesu

Tato příprava slouží jako dialog s tím, co se děje na zkouškách, a se zkoumaným tématem. Je to analýza materiálu vznikajícího při zkouškách, při níž se zjišťuje, co ještě proces potřebuje. Je to jakýsi „pohled z ptáčích perspektivy“ na celý proces. V procesu *Až umřu, pustte mi...*, který začal bez předchozí přípravy, jsem musel bedlivě sledovat, co se děje na zkouškách. Po zkoušce jsem doma musel hledat cestu dál, přemýšlet o možnostech materiálu a definovat si, kam směřujeme. Kládl jsem si otázky: Co je to kabaret? Co je kabaret v 21. století? Když jsme věděli, že použijeme divadelní smrt, udělal jsem si doma rešerši o typech smrtí. Výsledkem byl seznam vlastností smrti, který mi pak při zkouškách pomohl jako kostra pro přemýšlení a zkoušení.

3. Příprava na konkrétní zkoušky

Jde o konkrétnější rozhodování o tom, co s sebou na kterou zkoušku přinést a jak ji zorganizovat.

Na zkoušky se musí připravit i druhá část kolektivu. Řekněme herci s domácími úkoly, scénograf musí najít rekvizity, které by se daly použít. Je dobré, aby všichni, kdo se na projektu podílejí, začali procesem žít, přemýšleli o něm a vstřebávali ho i mimo dobu zkoušky. Domácí úkoly pro herce mohou být velmi jednoduché a dají se zvládnout za pár minut. Mám rád domácí úkoly, které z nás dělají pozorovatele světa, takže jsme stále ve střehu, kde by nás mohlo něco inspirovat. U *Až umřu, pustte mi...* jsme měli všichni za úkol natáčet lidi, kteří odpovídají na otázku, co je to kabaret. Stále jsme hledali zajímavé lidi, okamžiky, kdy se někoho zeptat. Pořídít tajnou nahrávku nebo dotyčného říct, že rozhovor nahráváme. Ve formulaci odpovědi to mělo velký význam. Díky těmto zkušenostem jsme také mohli později úkol doplnit o nová pravidla.

Při přípravě jde také o setkání se scénografem, kostýmním výtvarníkem a dramaturgem. První dva přinášejí nápady, jak by mohla vypadat vizuální stránka inscenace. Ve všech třech popisovaných inscenacích byl scénografem Martin Tůma. Jde o dialog s člověkem. Jsem typ

režiséra, který hodně přináší i vlastní scénografické nápady. Pro mě je důležité vidět v hlavě scénografii pro konkrétní inscenaci, abych byl vůbec schopný pracovat.

V žádné ze tří inscenací nebyl dramaturg. Většinou jsem roli dramaturga převzal já, scénograf a na zkouškách často celý kolektiv. Funkci dramaturgie vnímám jako proces pojmenování a nacházení smyslu připravované inscenace.

2.3.1 Příprava koncepce inscenace Hledání všeho času

Hledání všeho času je jediná ze tří inscenací, u níž se před začátkem zkoušení připravovala koncepce, a tu bych rád popsal. Přípravu na zkoušení neboli přípravu koncepce tohoto projektu bych rozdělil do pěti fází.

1. Fáze: ZTRACENOST

K přípravě koncepce inscenace jsme získali dlouhý seznam inspirace z literatury, filmů, instalací, hudby. Zbigniew Rybczynski: *Tango*, David Lynch: *Mullholand Drive*, *Lost Highway*, John Cage: *As Slow As Possible*, Alvin Lucier: *I Am Sitting In The Room*, Vladan Radovanovic: *Voice From The Loudspeaker*, Maya Deren: *Meshes of the Afternoon*, Christian Marclay a další. Všechna inspirace byla hodně zajímavá a nabízela vydat se různými směry.

Na začátku přípravy koncepce jsem měl každý týden nový nápad, nový způsob, jak zacházet s časem. Nápady se hodně propojovaly s inspirací a vycházeli z ní. Jeden týden jsem chtěl udělat greenscreen room a live cinema, další týden loutkovou inscenaci o Ježí Petrovi, což jsou krátké edukační příběhy o zlobivých dětech. Další týden inscenaci využívající foley art a tak dále. Potřeboval jsem se zastavit a hlouběji se zabývat tématem času. Zároveň jsem se potřeboval setkávat a tvořit s herci. Zajímalo mě setkání s herci v prostoru nad tématem času.

2. Fáze: VÝZKUM

Výzkum se od ztracenosti liší tím, že při ztracenosti hodně skáčeme mezi nápady a hledáme záchytný bod, který by nás nasměroval konkrétní cestou. Ve ztracené fázi jde také o výzkum, ale spíše povrchní. Tyto dvě fáze se také mísí, protože to, co se během fáze ztracenosti naučíme, můžeme použít ve fázi výzkumu.

Ve výzkumu jsem se zabýval filozofickým pohledem na čas. Nejvíce mě zajímaly dva myšlenkové směry, na jedné straně redukcionismus (Aristoteles, Leibniz) a na straně druhé platonismus (Platón, Newton). Hlavní myšlenkou redukcionismu je, že čas není nezávislý na událostech, které se v čase dějí. Svým způsobem můžeme říci, že čas je redukován na časové vztahy mezi událostmi a věcmi. Platonismus naproti tomu tvrdí, že čas je jako prázdná nádoba, v níž jsou umístěny události a věci.

Pokud bychom obě tyto myšlenky přenesli do kontextu divadla, mohli bychom říci, že na jedné straně můžeme na inscenaci nahlížet jako na prázdnou nádobu, kterou je třeba naplnit událostmi a věcmi. Uvnitř této prázdné nádoby se však nachází další nový čas, který funguje na základě setkání událostí a věcí. Hlavním předpokladem existence času je tedy událost nebo věc.

Stále více mě zajímá otázka, jak lidé vnímají čas. Narazil jsem na citát Aurelia Augustina: „Nakolik je to zatím jasné a zřejmé, je to, že neexistuje ani budoucnost, ani minulost. Proto vlastně nemůžeme říci: existují tři časy – minulost, přítomnost a budoucnost. Přesnější by bylo říci: existují tři časy – přítomnost ve vztahu k minulosti, přítomnost ve vztahu k současnosti a přítomnost ve vztahu k budoucnosti. Proč jen v duši přebývají časy jako trojice tohoto druhu, jinde je nevidím: přítomnost vzhledem k minulosti je vzpomínka, přítomnost vzhledem k přítomnosti je vhléd, přítomnost vzhledem k budoucnosti je očekávání.“ (Augustin, Vyznání, XI/20)

Na základě této filozofické úvahy o čase jsem napsal esej. Rád bych citoval jednu část ze své režijní knihy, aby bylo snáze pochopitelné, kam mě přemýšlení o čase dovedlo a co mě nejvíce zaujalo.

„Definice času u člověka úzce souvisí se schopností přežít. S tímto předpokladem mohu snáze říci: Čas existuje, pokud existuje já, které je součástí ‚nekonečného‘ časoprostoru. Existuji, pokud úspěšně proplouvám životem, pokud mám podmínky pro přežití. Cítím pouze svůj vlastní čas. Rozumím svému vlastnímu pocitu jedné hodiny, svému vlastnímu pocitu jízdy rychlostí 50 km/h... Vnímání času je v životě velmi důležité. Vnímání času je osobní prožitek času, nelze ho zobecnit. Vnímání času je vlastní a originální každému jednotlivému člověku.

Člověk má mimořádnou možnost vytvářet si sny a imaginativní obrazy. Řekněme, že ve snu se něco děje – příběh, událost, cesta. Čas ve snu je zcela samostatný, nepřiléhá k času v bdělém stavu. Čas ve snech je plynulý a mění se. Řekněme rychlá večeře s několika pomalými okamžiky, přeskokování z místa na místo. Lidské vnímání času je složité a je kombinací různých životních sil (nálada, pocit, emoce, situace...)“

Ale také divadlo se snaží lidským vnímáním času manipulovat. V inscenaci pracujeme v konkrétním rámci objektivního času, například scéna trvá 15 minut, ale v tom čase můžeme ovlivnit trvání jevištní akce, může být pomalá nebo rychlá, nebo i v reálném čase. Trvání jednotlivých akcí se může lišit. Někdo může být pomalý a ostatní rychlí, nebo v různých konstelacích. To je podobné jako v životě. Když se podíváme na křižovatku, všimneme si různého trvání pohybu. Starší paní jde pomalu, muž na bicyklu jede rychle mimo. Auto zastavuje v poslední chvíli. Druhé auto jede pomalu. Lidé čekají na zelenou na semaforu. Tolik různých věcí se děje v konkrétním časovém úseku, může to být dvacet vteřin.

3. Fáze: NALEZENÍ KLÍČE

Začal jsem se zajímat o svět snů, svět imaginace, o to, jak jsme schopni v hlavě cestovat přes různé události. Začaly mě zajímat asociace. Rozhodl jsem se napsat několik textů na principu volného toku myšlenek, opírajících se o asociace. Na začátku každého textu jsem si vybral situaci, která souvisí s určitým vývojem času. První text začínal situací: cesta do vzdálené destinace. Zareagoval jsem první asociací a začal psát. Vzpomněl jsem si na cestu do Kanady na divadelní festival s naší středoškolskou inscenací *MAUS*. Při psaní se mi vybavily vzpomínky na první cigaretu, na kamaráda, se kterým jsem se pohádal, a tak dále. Druhý text měl situaci: ranní káva. První pokus s tímto textem nebyl úspěšný, nebyly v něm žádné asociace, a tak jsem na něm dál nepracoval. Protože mi první text sedl, byl jsem na sebe u druhého textu velmi přísný, že musí být ještě lepší. Zjistil jsem, že dobré výchozí situace jsou ty, které jsou alespoň trochu výjimečné oproti každodenní rutině. Zkusil jsem to znovu s tématem ranní kávy, tentokrát jsem si vzpomněl, jak jsem na střední škole chodil do čajovny, ke které jsem měl zvláštní citový vztah. Tento text mi otevřel cestu k asociacím a já napsal třetí text.

Vzpomněl jsem si na román *Hledání ztraceného času* od Marcela Prousta, v němž se vyskytuje madlenka, která hlavního hrdinu přenesla do jeho mládí v domě jeho tety. Název románového cyklu *Hledání ztraceného času* mě inspiroval pro název našeho projektu *Hledání všeho času*. Slovo *všechno* souvisí s tím, že mě zajímaly maximální možnosti vnímání času a různé časové situace.

Setkal jsem se s Tinkou Avramovou, která všechny tři texty přečetla. Pomohla mi objevit časové roviny v rámci všech tří textů. Čas na přesun z jednoho bodu do druhého, přestávka (např. kouření), věk (osobní existence), cykličnost, příprava vs. výsledek, čas přírody vs. čas člověka, čas vztahu (vztahy mohou přesahovat dobu), smrt (konec času pro někoho nebo něco), karanténa⁴.

Současně s procesem tvorby konceptu jsem se dohodl na spolupráci se svým spolužákem, scénografem Martinem Tůmou. Poprvé jsme se setkali, když už všechny tři texty existovaly, a také po setkání s Tinkou. Rozhodli jsme se inscenovat v prostoru Studia ALTA v pražské Invalidovně.

⁴ Inscenace vznikala za opatření proti COVID-19.

V tu chvíli jsem se potřeboval seznámit s herci, domluvil jsem si první schůzku. Přečetl jsem své texty a požádal herce, aby na mé texty reagovali svými vlastními texty. Od herců jsem dostal nové texty, které mi pomohly vytvořit první storyboard.

Sepsal jsem všechny situace ze všech textů a vznikl seznam 27 situací. V tématech čekání a cestování jsem našel styčný bod. Na základě toho vznikl první tematický okruh inscenace. A poté jsem vybral situace, které mi přišly zajímavé ve vztahu k času. Vznikl tak původní storyboard:

1. Nádraží – čekání
2. Vlak – cesta
3. Kniha
4. Narozeninová oslava
5. Čaj
6. ... (díra ve storyboardu)
7. Pohřeb

2.4 Materiál a práce s ním

Slovo materiál chápu velmi široce. Materiálem může být dramatický text, film, osobní zkušenost, představa, tělo, prostor, předměty, fotografie, obrázky, loutky, situace, téma atd. Proces práce s materiálem mohu přirovnat k vaření. Materiál chápu jako ingredience, zkoušení, pokus a hledání jako proces vaření. Když vaříme, musíme přemýšlet o tom, jak zpracovat suroviny svým tělem a myslí, abychom vytvořili něco nového. Když připravujeme pokrm, musíme neustále zkoušet, jak chutná, co je ještě potřeba a jestli chutná dobře. Je to kombinace znalostí, techniky a citu. Je nutné být s danou materií neustále v dialogu.

Havelka píše: „Divadelní zkouška je mlýnek, kterým musejí všechny vaše přípravy a inspirace prolézt a přetvořit se na jakousi divadelní hmotu, která pomalu dostává tvar.“⁵

Materiál musí získat divadelní formu. Při první práci s materiálem velmi rád používám systém, který se skládá z následujících kroků:

1. Představení úkolu: Představí se materiál, se kterým se bude pracovat, a úkol. „Všichni si najděte video Charlieho Chaplina, pak si připravte sólovou etudu libovolného

⁵ HAVELKA, J. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 89.

formátu, můžete použít cokoli, co najdete v místnosti. Dodržte maximální délku 5 minut, ať má začátek a konec.“

„V tomto úkolu se budeme zabývat divadelními smrtmi, rozdělte se do dvojic a připravte si 6 smrtí, máte na to 30 minut. Každá smrt ať má začátek a konec.“

2. Čas na přípravu etudy: „Máte 45 minut, rozdělte si čas na prvních 10 minut, abyste našli video, které vás nejvíce osloví.“
3. Společné sledování: Všichni společně sledujeme připravené scény.
4. Zpětná vazba: Když jsme se podívali na všechny etudy, sdělíme své připomínky. Například v případě divadelních smrtí jsme pojmenovali, které fungují, u funkčních smrtí jsme se snažili pojmenovat klíč.

V tomto procesu vystupuji jako pozorovatel, pozoruji, co herci připravují, zastavuji se u nich během přípravy a oni mi říkají, jak jim to jde, co připravují, pokud mají nějaký problém, diskutujeme o něm. Režie je především o pozorování, sledování. Hledáme, co komunikuje a co ne. V procesu je ještě jedna důležitá funkce režiséra: inspirovat. Inspirace je nabídka, inspirace je energie, inspirace je také nadšení, inspirace je zajímavá tematika. Pokud existuje koncepce inscenace, je už to určitá inspirace. V autorském divadle, kde se nepracuje s předlohou, se spousta věcí definuje až v procesu. Když herec dělá improvizaci nebo scénu, nastane okamžik, kdy režisér a kolektiv reagují s novými nápady. Je to pro herce také nesmírně inspirativní, je to nabídka, jak scénu dále rozvíjet. Důležitá je také inspirace zvenčí, už existující inscenace, knížky nebo obrazy, filmy. Fungují ale jako referenční rámec pro to, jak lze věci dělat.

Když se rozhodneme, že chceme nějakou scénu rozvíjet dál, začneme ji zkoušet. Zkoušíme různé možnosti a snažíme se lépe definovat, co je podstatou scény a kam by se měla ubírat. Najdeme cíl scény. Cílem Richardova komika v *Až umřu, pustte mi...* bylo, aby Richard našel svou verzi antikomika, a výchozím materiálem byl Andy Kaufman.

V *Hledání všeho času* se materiál skládal z osobních příběhů a zkušeností. Materiál byl na počátku textový. Na zkouškách jsme vytvářeli nový materiál, například jsme se bavili o tom, co děláme ve vlaku, když cestujeme. Prostřednictvím improvizace, kdy herci vyprávěli o vzpomínkách na oslavy, narozeniny, zvláštní události, jsme nashromáždili spoustu materiálu. Při další improvizaci jsme sbírali materiál pro scénu na party. Herci v místnosti tančili na různé songy a já jsem si zaznamenával, co všechno vzniká. Pro tvorbu a vznik materiálu neexistuje žádné pravidlo, ale mohl bych ho rozdělit na materiál, který je vytvořen nebo vybrán pro zkoušku, a materiál, který vzniká na zkoušce.

Psané texty vznikaly jako materiál pro zkoušky a improvizace vznikaly na zkouškách. Oba přístupy kombinuji, protože obě formy tvorby materiálu mají svou kvalitu. Materiál, který je

vytvořen a vybrán pro zkoušení, je v podstatě domácí příprava nebo domácí úkol. Je to jiný myšlenkový proces, nejste omezeni časem zkoušky, můžete si přečíst například dlouhé články. Ale materiál, který vzniká na zkoušce, je reakcí na společnou existenci kolektivu v prostoru, je reakcí na tady a teď. Zejména proto, že se často jedná o improvizace nebo úkoly s krátkým časem na přípravu. Improvizace je nesmírně důležitou součástí divadelního procesu, protože většinu scén, které zkoušíme, improvizujeme znovu a znovu až do okamžiku fixace, protože jsme v procesu hledání nejlepší a nejsprávnější možné verze scén za daných okolností.

Do procesu *Až umřu, pustte mě...* jsme vstoupili s předem danou formou: kabaret. Hlavní otázkou při tvorbě materiálu bylo, co je kabaret. Zde uvádím některé nejpodstatnější materiály:

1. Dokumentární materiál – když jsme lidem vysvětlovali, že děláme kabaret, každý začal říkat, co je pro něj kabaret. Začali jsme lidi natáčet. Tak vznikl systém domácích úkolů. Například Štěpánka se ptala babičky, co je pro ni kabaret.
2. Autorská tvorba – Naďa napsala vlastní text o herečkách v kabaretu.
3. Vlastní zkušenost – Štěpánka jednou potkala ve vlaku tanečnici.
4. Osobnosti z historie kabaretu – inspirovali nás Andy Kaufman, Charlie Chaplin a Karl Valentin.
5. Divadelní smrti.
6. Klasická hudba.

Při zkouškách jsme použili více různého materiálu než při *Hledání všeho času*. Materiál je rozdělen do podkategorií podle svého původu nebo vzniku. Osobní zkušenost je přitom stále součástí materiálu, stejně jako u *Hledání všeho času*. S dokumentárním materiálem jsme šli o krok dál, a tak jsme vstoupili do širšího prostředí kolem nás. Zároveň jsme do materiálu zařadili inspiraci z dějin kabaretu, přes konkrétní osobnosti.

Zkušební proces byl založen především na úkolech a improvizacích. Na začátku jsme dělali volné improvizace, abychom si vytvořili materiál. Na jednu zkoušku jsme si přinesli spoustu domácích spotřebičů, se kterými jsme si různě hráli. Tato hra však nepřinesla konkrétní materiál, téma, nic inspirativního, co bychom mohli rozvíjet. Je důležité říci, že problém této improvizace spočíval ve faktu, že jsme si nenastavili její pravidla. Osobně se držím dvou jednoduchých pravidel: ať má improvizace začátek a konec, a ať se v improvizaci hledá něco společného. Třetím pravidlem, nebo spíše podmínkou, je, aby byli všichni v improvizaci přítomni a aktivizováni, aby byli herci spolu a na sebe naladěni. Upozorňuji na *public*, což znamená pohled na diváka a otevírání pozice těla k divákovi. Později jsme zkusili improvizovat znovu podobným způsobem, ale tentokrát jsme si stanovili jasná pravidla: nastavili jsme

začátek a později i konec. Improvizace byla lepší, ale zároveň to bylo něco úplně jiného než materiál, který jsme postupně sbírali mimo čas zkoušky.

Když jsme začali plnit úkoly na základě dokumentárního materiálu jako východiska, vznikla jakási konkrétní cesta. Když jsme do procesu zkoušení zapojili historické osobnosti ze světa kabaretu, postoupili jsme ještě o krok dál.

Ve *Svaté* byl výchozím materiálem Štěpánčin monolog o svaté herečce. Jednou z hlavních inspirací bylo slovinské představení *Hrdina 2.0 – představení všech představení*⁶ autorů a herců Uroše Kaurina a Vita Weise, které metadivadelně zkoumá dobré herectví. Tato inscenace působila jako jakýsi manuál pro tvorbu *Svaté*. Jednou z prvních scén, na které jsme začali pracovat, byl „tento monolog“, ve kterém se přemýšlí o tom, jaký je nejlepší monolog. Štěpánka si napsala text a pak jsme s ním v prostoru improvizovali. Hodně scén vzniklo tak, že Štěpánka nejdřív napsala text a pak jsme s ním improvizovali a hledali jevištní akci. Štěpánka si napsala seznam toho, čeho chce v konkrétním představení dosáhnout. Pak napsala text o tom, o čem toto představení je. Zabývali jsme se také Štěpánčinými osobními hereckými zkušenostmi. Použili jsme dva její příběhy: 1. kdy si uvědomila, že se chce stát herečkou, 2. jaký trik použila k pláči v jedné z inscenací.

Jedno z cvičení, které jsme použili při práci s pohybem a které rád používám, se jmenuje videoelementy. Je to cvičení, při kterém se pracuje s videomateriálem, herec si vybere jeden detail nebo aspekt ve videu a předvede ho v prostoru. Štěpánka použila svá vlastní videa, protože říkala, že se ráda natáčí a hraje před kamerou.

Lze tedy shrnout, že samotný materiál je ve všech třech inscenacích velmi různorodý, ale do jisté míry velmi osobní. Často mluvím o představě divadla jako o tady a teď. V tom smyslu, že tady a teď jsme my a náš život i to kolem nás. Jsou to právě osobní příběhy a zážitky a také dokumentární materiál v *Až umřu, pust'te mi...* To, co se děje při zkoušení, je tady a teď. Improvizace je něco, co vzniká tady a teď. I když v *Až umřu, pust'te mi...* používáme i postavy z dějin kabaretu, cílem nebylo jen kopírovat, ale také reflektovat je a vztahovat se k tomuto historickému materiálu skrze naši perspektivu – tady a teď.

⁶ Slovinský název: *Heroj 2.0 – predstava vseh predstav*

2.5 Budování společného jazyka

Během zkoušení s herci se začíná rýsovat slovník nově vznikajícího projektu. Jde o rozhodování o používání jazyka, o tom, jak budeme o inscenaci mluvit a jak budeme věci v procesu pojmenovávat. Například se rozhoduje o tom, jak pojmenovávat scény, motivace herců, jak nahlížet na vztahy. Tato část je velmi důležitá, protože jasný a transparentní jazyk umožňuje všem být na stejné lodi.

Katie Mitchell píše, že je důležité vytvořit si společně pracovní jazyk. Při diskusi o materiálu je třeba vést herce k vlastnímu poznání a zjištění, a to se dělá spíše kladením otázek než tvrzeními.⁷ Anne Bogart píše o nebezpečí používání slova chtít ze strany režiséra, které herce v tvorbě omezuje, protože chtějí naplnit režisérovo očekávání. Místo toho, aby mohli svobodně tvořit a hledat.⁸

Katie Mitchell i Anne Bogart také píší o tom, že je důležité ptát se spíše na to, co chce materiál a proces, než na to, co chce každý jednotlivec. Katie Mitchell používá text jako prostředníka v konfliktních situacích.⁹ Píše, že když nastane konflikt, text se stane arbitrem mezi režisérem a herci. Ptá se, co chce postava v textu, nebo co se opravdu děje za situací. Text je ten, který určí směr. Musíme rozlišovat mezi tím, co chceme jako tvůrci, a tím, co chce text, nebo v mém případě materiál. Mitchell píše: „Pokud pracujete na autorském představení a nepracujete s textem, použijte jako prostředníka obrázkový scénář nebo myšlenky, k nimž směřujete.“¹⁰

2.6 Zpětná vazba

Katie Mitchell píše, že jakákoli zpětná vazba k viděnému by měla být podávána stejným stylem, aby se vytvořil jasný a transparentní systém. Tvrdí, že vztah režisér–herec se začíná rozpadat, když se mění komunikace.¹¹

Poskytování zpětné vazby je pro mě vždy založeno na dvou otázkách: 1. Co jsme viděli? 2. Co fungovalo, co nefungovalo? V důsledku toho je nutné si uvědomit, kde je potenciál a jak scénu dále rozvíjet.

⁷ MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. KOLMAN, Ivan (překladatel). Brno: JAMU, 2015, s. 197. ISBN 978-80-7460-084-5.

⁸ BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005, s. 28. ISBN 978-1-55936-241-2.

⁹ MITCHELL, K. *Umění a řemeslo režiséra*, s. 168.

¹⁰ Tamtéž, s. 169.

¹¹ Tamtéž, s. 179.

Poskytování zpětné vazby je trénink. Často reaguji chaotičtěji, necitlivě s cílem dosáhnout lepšího hereckého výsledku. I když cesta k dobrému herectví nevede přes mučení, ale přes kvalitní dialog a vzájemnou inspiraci. A k dobrému dialogu je třeba dobře naslouchat. Havelka píše: „Pouze lidé, kteří jsou schopni si vzájemně naslouchat, mohou společně vytvořit prostředí, ve kterém neexistují bariéry bránící vypustit veškerou spontánní energii. Prostor velmi intimní, kde jsem schopen se naprosto odhalit, zveřejnit a přitom nemít strach ze zranění. Z mé osobní zkušenosti bývá právě strach nejčastější překážkou plodného zkušebního procesu.“¹² Strach je často překážkou dobrého dialogu. Stává se mi, že když se chci osvědčit jako režisér, zapomínám na ostatní a ztrácím s nimi lidský kontakt, a tak vznikají nepříjemné situace. Stálo se mi párkrát, že když se podíváme na všechny vzniklé scény za sebou, ale ještě ne v celku, ukážou se všechny slabiny materiálu nebo jeho funkčnost. Někdy, když vzniklý materiál nefunguje, to dávám za vinu hercům, i když to není jejich chyba. Nebo se naopak úplně stáhnou a nejrádši bych zmizel ze zkušebny.

Je důležité dát hercům čas, pokud si chtějí něco zapsat. Jedním z úkolů herců, kteří jsou se mnou v procesu, je psát si důsledně deník zkoušení. To souvisí i se způsobem mé práce, kdy si herci často sami píšou text, zapisují si motivace ke scénám apod. Nejsem také jediný, kdo dává zpětnou vazbu, v rámci dehierarchizace procesu se každý může vyjádřit a sdělit své nápady, pocity, postřehy.

2.7 Kompozice a struktura

Struktura představení začíná vznikat v poslední části zkoušek, kdy už existují menší části celku. Protože jde spíše o skládání celku z menších částí než o logickou strukturu založenou na příběhu, nazývám tento proces komponováním. Tento proces je založen na zkoušení různých možných kombinací. Někdy se struktura osvědčí po prvním pokusu, jindy je třeba ji testovat a upravovat.

Kompozice je důležitá, protože diktuje temporytmus představení. Pomáhá rozvíjet myšlenky a nápady. Kompozice pomáhá hře vyvíjet se v čase. Nemám rád divadlo, u kterého mám pocit, že je to jen sled nezávislých obrazů a scén, které spolu nekomunikují. Kompozice si pohrává se systémem divadla. Řekněme, že pokud je v jedné scéně striktně stanovená čtvrtá stěna, v další se zcela poruší. Pokud je jedna scéna pomalá, další je rychlá. Adámek píše, že

¹² HAVELKA, J. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 112.

kompozice využívá především opakování a kontrastu mezi scénami a přesného načasování herecké akce.¹³

V *Hledání všeho času* byla kompozice založena na textech, které jsme napsali já a herci. Na začátku byl storyboard: nádraží – čekání, vlak – cestování, kniha, oslava narozenin, čaj, díra ve struktuře, pohřeb. V průběhu zkoušení jsme strukturu měnili a také se měnil kontext jednotlivých scén. Z narozeninové oslavy se stala jen oslava, nebyl tam oslavenec. Díru ve struktuře vyplnilo vyprávění vzpomínek. Kniha ze struktury vypadla a vznikla úplně nová scéna s bazénem, která se stala přechodem mezi scénou ve vlaku a party. Pohřeb se změnil z doslovného pohřbu na metaforický. Když jsme si všimli, kolik věcí se na scéně nahromadilo, přišli jsme s nápadem dát všechno v prostoru na jednu hromadu a vytvořit instalaci ze všech předmětů, které poznamenaly náš společný čas v tomto prostoru. Byly to všechny kufry, lavička, všechna světla, všechny židle diváků. Takže všichni diváci a herci nakonec stáli společně v kruhu kolem jedné hory věcí.

V kompozici jsme si hráli s kontrastem v dynamice jednotlivých scén. Scéna ve vlaku byla klidná, zábava byla nabitá energií a intenzivní. Scéna s čajem byla zase klidná.

V rámci scén jsme měnili rytmus. Ve scéně ve vlaku byl stálý rytmus, utvářený zvukem vlaku, který formoval pohyb. Naproti tomu byly momenty, které rytmus vlaku opouštěly, například Naďa jedla banán ve svém vlastním rytmu, který nebyl pravidelný jako rytmus vlaku v pozadí. Kontrast byl vytvořen skrze herecké prostředky. Monology a vyprávění příběhu bylo v kontrastu s pohybem. Další kontrast byl nastolen ve hře s divákem, jestliže monology směřovaly přímo k divákovi, scéna ve vlaku byla uzavřena za čtvrtou stěnou s občasnými výstupy přímo k divákovi.

V *Až umřu, pust'te mi...* se struktura inscenace skládá z několika kratších výstupů. Začíná tím, že Štěpánka sedí na židli a vysvětluje divákům, že neví. Hned poté následuje dynamický přechod, kdy se objeví Richard, uvědomí si, že nemá sako, a jde ho hledat za stěnu na jevišti. Ve stejném okamžiku se z druhé strany zdi znovu objeví Štěpánka. Uvědomí si, že je na špatném místě, a odchází. Richard se znovu objeví, udělá krátké vystoupení a uteče. Přichází David, žádá o *Uherský tanec č. 5* (Brahms), začíná dělat tiky, ale je vyrušen Štěpánkou. Po první scéně, v níž má Štěpánka monolog, následuje několik kratších scén s dynamickými přechody. Pak přichází znovu Richard, který začne umírat jako první. Tempo se pomalu

¹³ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, s. 86. ISBN 978-80-7331-191-9.

uklidňuje. Přichází Naďa, která má scénu, v níž si obléká pulovry, přičemž hraje *Bolero* Maurice Ravela. Zde se setkáváme se zcela novým trváním výstupu, který je mnohem delší než výstupy předtím. Vidíme hromadu svetrů a je nám jasné, že si všechny obleče a my s ní strávíme dalších 5–7 minut. V zásadě celá struktura funguje na změnách tempa a rytmu. Řekněme, že Richard má vždy kratší a dynamické scény, zatímco Naďa delší. Kontrast je mezi momenty, v nichž hraje hudba, a momenty, v nichž hudba není. V momentech s hudbou, je jí diktován rytmus a tempo herecké akce. Využívá se také repetice. David má scénu, kterou začíná vždy stejně, ale vždy je přerušena. Naďa používá repetici v pohybech, když si obléká svetry.

Klíčem ke struktuře byla také smrt. Což je opakující se prvek, ale v různých variacích. Vzniká kontrast mezi rychlou a pomalou smrtí, bolestivou a pokojnou, realistickou a abstraktní. Štěpánka umírá kvůli nevědění, toto nevědění přechází do těla a ona ho už nedokáže ovládnout. Hýbe se vlevo a vpravo a nakonec spadne. Na začátku všichni umírali pořád dokola a každý výstup končil smrtí. Ale když jsme rozvíjeli strukturu, zjistili jsme, že to lépe funguje, když každá scéna smrtí nekončí. Hudba byla reakcí na smrt. Po každé smrti hraje hudba. Nastavili jsme pravidla v práci s hudbou:

1. Když někdo zemře, začne hrát hudba.
2. Pokud nikdo hudbu nezastaví, dohraje do konce.
3. Hudba se zastaví určitým gestem nebo žádostí o další.
4. Hudba může zahrát, pokud si to herec přeje. Herec k tomu musí dát pokyn zvukaři.

Zvolili jsme klasickou hudbu, především „popovou“ vážnou hudbu. Jednotlivé skladby jsou velice známé. Styl hudby, který jsme zvolili, inspiroval David, který ve své položce použil *Uherský tanec č. 5* (Brahms).

Ve *Svaté* vznikla struktura velmi spontánně. Nějak jsme cítili vnitřní logiku inscenace, odkud a kam by se měla ubírat. Na začátku je scéna, kde Štěpánka říká svá přání a cíle herečky v tomto představení. Následuje scéna o tom, o čem představení je, a pak osobní příběh o tom, jak si Štěpánka uvědomila, že se chce stát herečkou. Další scéna je o vnitřních pocitech herečky během představení, sama sebe se ptá, jakou herečkou se chce stát. Následuje scéna o nejlepším monologu, pak vyprávění o tom, jakým trikem se při jedné z inscenací rozplakala, a nakonec scéna o manifestu svaté herečky. Závěrečná myšlenka představení je, že Štěpánka chce být dobrou herečkou. Zde je kontrast mezi metadivadelním přemýšlením o inscenaci (co je to za inscenaci, nejlepší monolog), dále přemýšlením o tom, jakou herečkou chce Štěpánka být (přání na začátku, závěrečná myšlenka, manifest svaté herečky), a osobními příběhy či minulostí herečky. Objevuje se také kontrast v hereččině tělesnosti. Střídají se statické scény,

pak scény, kde je tělo uvolněné a pracuje intuitivně, a scény, které jsou velmi fyzické a namáhavé.

2.8 Intuice a náhoda

Havelka píše o intuici: „Věřím, že většina toho nejlepšího na zkoušce se vždy rodí z intuice. Přemýšlet o tématu můžeme před zkouškou, reflektovat po ní, ale ve chvíli, kdy začne, vstupuji do moře nejistot. Intuitivní není laxní. Intuitivní rozhodnutí je bleskové, vycházející z momentálního popudu nebo možná pudu, nicméně využívající racionálně vše, co jsem si do té doby uložil. Abych se vydal na dobrodružnou výpravu, musím být náležitě vybaven, vycvičen a obeznámen, ale v kritických chvílích se zapnou nouzové instinkty a velení přebírá intuice. Zpochybňuji, abych poznal, znejišťuji, abych pochopil.“¹⁴

Intuice je pro mě téměř hlavním řídicím nástrojem. Vzhledem ke způsobu práce se nemusím spoléhat na předem připravenou mizanscénu, ale musím reagovat v reálném čase. Protože zkouška je časově omezená, není čas přemýšlet, jak dál, zkouška se musí „živit“, neustále se musí vytvářet nové nápady, pokyny, úkoly, herecké poznámky. Když se ozve intuice, nastupuje režim dětské hry, racionální myšlení je opuštěno a v tu chvíli to začíná být zajímavé. Spolu s intuicí přichází i velké množství neznalosti. Stalo se mi, že jsme zkoušeli *Až umřu, pustte mi...*, na jevišti byla Štěpánka a já najednou začal říkat: „Spadni, spadni,“ ten pád se změnil ve smrt, a tak jsme našli klíč inscenace.

Intuice a náhoda jdou ruku v ruce. Havelka také píše: „Většina inscenací, jež pro mě osobně byly určitým způsobem přelomové, má jeden společný rys. Jejich generální nápad, který dal všem dalším smysl, se zrodil vlastně z náhody. Po dlouhé a náročné snaze se v nestřeženém okamžiku stalo něco, na co podvědomě čekáte, ale nevíte, jak přesně to bude vypadat. A náhle máte klíč.“¹⁵

Příklad čisté náhody, který mám, se týká *Svaté*. V místnosti, kde jsme zkoušeli, byl velký pytel na sezení. Když Štěpánka zkoušela, potřebovali jsme najít něco, co by se mohlo stát jejím partnerem, pomohlo jí ve scéně a co by ji aktivizovalo. Použili jsme pytel, který se stal hlavním jevištním prvkem. Nouzová řešení se téměř vždy ukážou jako neplodnější. Ve hře *Hledání všeho času* byla konev symbolem močení a dětský bazén symbolem záchodu. Obojí se do hry dostalo jako náhodný nápad.

¹⁴ HAVELKA, J. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 119

¹⁵ Tamtéž, s. 129.

2.9 Krize v procesu

Krize v procesu není konflikt, ale bod, ve kterém se proces už neposouvá dál, stojí na místě. V tomto případě je nutné zjistit, co se děje. Nejde o to najít viníka, ale někde je problém, který proces blokuje. Pomocí analýzy je potřeba zjistit, co je třeba udělat, aby bylo možné se s krizí rozloučit.

V polovině procesu *Svaté* se nám stalo, že jsme se už nepohnuli kupředu, už jsme se o nic ani nepokoušeli. Krizový moment vypadal jako potřeba něčeho víc, něčeho jiného. Jako potřeba vymýšlení nových možností, protože jsme nebyli spokojeni s tím, co jsme měli, a neviděli vývoj. Hledali jsme řešení. Zpočátku byla řešení v nových možnostech. Ale tyto nové možnosti neřešily stávající problém. Čím víc jsme od problému utíkali, tím větší problém jsme měli. Vraceli jsme se na začátek. Teprve po třetím setkání se to zlomilo a my se posunuli dál. Potřebovali jsme zanalyzovat dosavadní proces. Pojmenovali jsme všechny materiály a sepsali je jako seznam na papír. Uvědomili jsme si, že máme spoustu materiálu a že ho musíme začít cíleněji zpracovávat. Hned s dalším úkolem se proces stal opět plodným. Řešením bylo neptat se, co ještě chceme, ale co chce materiál.

3 HEREC

V této kapitole se budu zabývat herectvím. Protože divadlo, které dělám, je především založené na absolutní důvěře v tvůrčí sílu herce, budu v následujících podkapitolách prezentovat tři herecké prostředky, které jsou pro mě důležité. Tyto tři prostředky jsou: monologičnost, performativita vs. divadelnost a choreografie.

3.1 Monologičnost

V postdramatickém divadle se monolog stal jedním z nejpoužívanějších a nejkoumanějších divadelních prostředků. Pro Lehmana je jednou z charakteristik této formy skutečnost, že: „Hercova řeč je nyní akcentována především jako ‚řeč k‘ publiku; jeho řeč je označena jako řeč reálně mluvící osoby, její expresivita je spíše ‚emotivní‘ dimenzí řeči interpreta než emotivním projevem představované fiktivní postavy.“¹⁶

Ve všech třech inscenacích je pro mě monolog důležitý jako nástroj přímé komunikace s divákem. Monolog se stává vůdčím nástrojem pro vytváření společenství mezi hercem a divákem. Divák se často stává partnerem a je mu nabídnuto nové místo mimo pozice voyeura. Ve *Svaté* je divák od počátku akcentován, a to jak v textu, tak skrz hereckou akci. Celá inscenace začíná tím, že Štěpánka diváky počítá a každého z nich při vstupu do prostoru pozdraví. Později jednoho diváka obejmě. V jedné scéně říká: „Tento monolog rozesměje (číslo) diváků.“ A všichni diváci se skutečně zasmějí.

Monolog chápu nejen jako text, ale také jako sólový výstup. Může to být osamocený text nebo osamocená jevištní akce, případně kombinace obojího. V textech ve třech představeních se setkáváme s vyprávěním příběhu, vnitřním světem postavy, sebezprezentací, modlitbou, odpovídáním na otázky, prosbami atd.

V monologu se vždy hledá herecký partner. Nejdůležitějším a nejčastějším partnerem je divák. Partnerem je však také prostor, samotný text, zejména pokud jde o hudebně-rytmické struktury, hudbu apod. Ve *Svaté* má Štěpánka hlavního partnera v divácích, ale neustále rozvíjí nová partnerství prostřednictvím prostoru, rozmístěním těla a použitím rekvizit.

¹⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Karen Jürs-Munby (překladatelka). New York: Routledge, 2006, s. 128. ISBN 9-78-0-415-26812-7. Původní text: „The actor's speaking is now accentuated above all as a 'speaking to' the audience; his/her speech is marked as the speech of a real speaking person, its expressiveness more as the 'emotive' dimension of the performer's language than as the emotional expression of the fictive character represented.“ Vlastní překlad autora práce.

V *Hledání všeho času* je každý text monolog. Představení začíná Davidovým monologem o filozofii života na nádraží a o tom, co se na nádraží děje. V rámci textu jsme se snažili najít několik možností, jak lze řeč propojit s hereckou akcí. Například jeho kufr se stává vlakem, který přijíždí na nádraží. V rámci hracího pole tak vznikl soustředěný pohled na vlak přijíždějící do stanice. Kufr se stal jeho novým jevištním partnerem.

Následoval monolog Tomáše, který mluvil o tom, jak nerad čeká na nádražích. Pouze když někoho doprovází, dělá to rád. V druhé části svého monologu vyprávěl, jak vždy běží za vlakem, ve kterém má kamaráda. Jeho vyprávění se mísilo s ukázkou či jakousi rekonstrukcí. Později v představení má Tomáš monolog o vlaku, který má obrovské zpoždění. Tomáš rytmicky odříkává čas zpoždění v podobě, v jaké se zpoždění zobrazuje na obrazovce na nádraží. Jedná se o herecký přístup inspirovaný tvorbou Jiřího Adámka. Herec na začátku tohoto monologu použil vyprávění příběhu, aby nastínil situaci, a v části čekání říká čísla až příliš odtažitě ve specifickém rytmu specifickým hlasem. Prostřednictvím rytmické struktury a jejího trvání se začal budovat pocit tohoto dlouhého zpoždění.

David vypráví o nepříjemné situaci se záchodem ve vlaku. Sedí na židli v nafukovacím bazénku, který si předtím sám nafoukl. Když se David dostal k vyprávění detailů této nepříjemné události, přehlušili jsme ho hlasitou techno hudbou. Zde se vytvořil nový jazyk, který byl mnohem fyzičtější. David našel řešení v nadměrné gestikulaci a pohyb byl stále důležitější. Stále však odříkával monolog, i když nebyl příliš slyšet. Hudba působila jako cenzura, jako by se ho snažila přerušit, ale David pokračoval.

V pozdější scéně herci vyprávěli své vzpomínky. Jednalo se o sérii krátkých storytellingů. Herci seděli a popíjeli čaj. Jeden po druhém vyprávěli vzpomínky na oslavy narozenin, Silvestra, Vánoc. Cílem této scény bylo vytvořit intimní atmosféru s diváky, v níž se vytrácí pocit, že se nacházíme v divadle. Hlavní pozornost byla věnována textu a herecká akce byla minimalizována na občasné pití čaje.

V inscenaci *Až umřu, pustte mi...* je práce s monology či sólovými výstupy velmi významná pro celou inscenaci. Každý z herců pracoval na konkrétním sólovém výstupu, který ovlivnil a definoval celou jeho postavu. Mnoho sólových výstupů nevyužívá text a jsou založeny na herecké akci. Richard ve svých výstupech nemá žádný text, přesto je neustále obrácen k divákům a přímo s nimi komunikuje. Jednalo se totiž o druh stand-upu a antikomického vystoupení. V prvních dvou vystoupeních ukazuje divákům své zuby. Později si hraje s kabelkou, která má na přední straně třpytky a vypadá jako úsměv, takže si ji dává před obličej místo vlastního úsměvu.

Štěpánka hraje přímo na diváky ve dvou monolozích. V prvním monologu, který je zároveň začátek kabaretu, má jako text odpověď své babičky na otázku, co je to kabaret. Babička neví,

co je to kabaret. Jevištní postava Štěpánky se ptá diváků, zda vědí, co je to kabaret, protože ona neví. Diváci jí často odpovídají na její otázky. V monologu o profesionálce, který vychází z příběhu o profesionální tanečnici, kterou potkala ve vlaku, dokonce žádá diváky, aby otevřeli okno, protože už je v sále velké horko a nedá se dýchat. Tímto způsobem aktivizuje diváka. Ve scéně mluví o tom, jaká je profesionálka, ale zároveň se sama střelí do nohy, což její postavu diskredituje. Ve scéně však předvádí různé herecké polohy, což z ní dělá profesionální herečku. Scéna se tak stává i metadivadelní, protože zpochybňuje otázku dobré či profesionální herečky.

V jedné ze scén Štěpánka použije text z prvního monologu a promluví ho ke kabelce ležící na zemi. Je to, jako by ta kabelka mluvila k ní. Nebo to můžeme chápat jako obrácení perspektivy první scény a kabelka se stává znakem pro diváky.

Nadin monolog byl o pocení a horku, o pocitu uvěznění v kabaretu. V tomto výstupu se Naďa řídila logikou textu. Subtilně se pohybovala mezi slovem a hereckou akcí, čímž stanovila čas, že jde o tady a teď, že to není vzpomínka. V jednom okamžiku se podívá na své prsty a uvědomí si, že se jí potí i prsty. Nebo mluví o vlasu přilepeném k hlavě a snaží se ho odfouknout. V textu měla větu: „Ale začíná mi být už trochu zima, když tu stojím celá zpocená.“ Tato věta přinesla její postavě horu svetrů, které si na sebe oblékala.

V *Až umřu, pustte mi...* jednotlivé výstupy, jak jsem již zmínil, ovlivňují celkovou postavu každého z herců. Štěpánka je v první části celou dobu ztracená, protože její první monolog je o nevěděni. David má několik variací stejného výstupu, který nikdy nekončí, Richard má antikomické výstupy, ve kterých se pořád stydí a pořád utíká z jeviště, Naďa je hodně fyzicky aktivní a potí se, obléká si svetry.

Svatá je herecké sólo vystavěné jako sled několika monologů. Již v úvodních dvou odstavcích této podkapitoly píšu o některých příkladech z inscenace, kde píšu o Štěpánčině vztahu k divákům.

V inscenaci je několik různých monologů. Všechny monology jsou postaveny na textu.

Jedna forma textu je zjevně metadivadelní a má podobu: „toto představení je“ nebo „tento monolog“. Téměř každá věta začíná stejným způsobem. Což také dává mluvenému textu určitý rytmický ráz.

Ve scéně „tento monolog“ jde o text o nejlepším monologu. Text je na scénu uveden v kombinaci s hereckou akcí. Štěpánka má stanovená pravidla hry a scéna se pokaždé odvíjí jinak. Je to hravá struktura, která má několik cílových bodů. Za partnera má diváky a velký sedací pytel. Štěpánka se musí vždy znovu prosadit a zaktivizovat se. Je to práce

s monologem, kde se herečka po každém opakování posune o krok dál, protože monolog není zafixovaný v hereckou akci a vyžaduje hereckou improvizaci přes předem stanovená pravidla.

Jedním z textů je také manifest svaté herečky, který má rovněž repetitivní formu, protože každá věta začíná slovy: „svatá herečka.“ Jedná se o poslední scénu inscenace. V tomto monologu je text spojen s intenzivní pohybovou aktivitou. Štěpánka je neustále v pohybu a používá několik pohybových sekvencí, které různě variuje. Souběžně s pohybem neustále říká text.

Ve scéně, kde Štěpánka vypráví o tom, jak se rozhodla stát se herečkou, sedí na stole. Jde o civilní vyprávění s malou hereckou akcí. Hereččino tělo působí velmi intuitivně. Za sebe to vždycky přirovnávám k pocitu, který máte, když popíjíte s přáteli a povídáte si o vzpomínkách. Takový pocit chci vytvořit i pro diváky.

V jedné ze scén Štěpánka vypráví o svých zážitcích z dramatařáku. V jedné inscenaci hrála matku, která vítá svého syna, jenž se vrací z války bez nohy. Matka se při setkání s ním rozpláče, ale Štěpánka, která tuto matku hrála, nemohla plakat, a tak si před představením dala před oči cibuli, aby tuto plačící matku mohla opravdu hrát. Ve *Svaté* se Štěpánka snaží propuknout v pláč a pak stejně jako v minulosti vezme cibuli, začne ji krájet a rozpláče se. Divákům to s tou cibulí nevysvětluje, ale ukazuje.

3.2 Performativita a divadelnost

Performativní aspekt inscenace mě zajímá především v tom, že je nutné „opustit fiktivní svět hry a vstoupit do světa skutečné tělesnosti.“¹⁷ Divadelnost chápu jako fikční svět hry a performativitu jako svět reálné tělesnosti. Ve všech třech inscenacích se mísí divadelnost a performativita. Divadelnost je vždy v popředí, zatímco performativita se do inscenace vkrádá, aby zpochybnila divákovo vnímání inscenace. Obvykle divadelní přechází v performativní, nebo jsou tyto dvě složky od počátku partnery. Skutečná tělesnost pro mě znamená postavit do popředí hercovo osamocené tělo. Často je to spojeno s nebezpečím, námahou, vyčerpáním, tancem, specifickou formou řeči. Zároveň jako performativní vnímám i momenty, kdy se do inscenace vkrádá reálný čas.

V *Hledání všeho času* jsou dvě scény s důrazem na performativitu. První scénou je nafukování bazénu, kdy David sám ruční pumpou nafoukne bazén až do konce. Čelí přitom skutečnému fyzickému úsilí a skutečnému problému, protože hadička pumpy z bazénu neustále vypadává.

¹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativnega*. Jaša Drnovšek (překladatel). Ljubljana: Študentska založba, 2008, s. 127. ISBN 978-961-242-155-7. Původní text: „[...] zapustiti fiktivni svet igre in se podati v svet realne telesnosti.“ Vlastní překlad autora práce.

Zároveň byl stanoven reálný čas. Druhým momentem je příprava vody na čaj. Na jevišti byla konvice a voda se vařila v reálném čase. I zde byla nastolena reálná tělesnost, kterou je v tomto případě tělo v čekání. Tělo je určitým způsobem zaměstnáno, estetika čekajícího těla vystupuje na povrch. Někdo si upravuje vlasy, někdo pozoruje okolí atd. Především jde o snahu ukázat, že divadelnost a realita od sebe nejsou tak daleko. Ale tím, že akcentujeme realitu, vlastně divadlo posilujeme. Divadlo je především setkání lidí tady a teď, kteří si navzájem něco ukazují.

V *Až umřu, pustte mi...* jsme pracovali s divadelními smrtmi. Smrt je konečný akt, který zažijeme jen jednou, a divadlo umožňuje si s ním hrát, opakovat ho. Vždy je možné se v divadle vrátit zpět a znovu oživit. Pro mě je smrt v divadelním znaku velice zajímavá, protože se s ní dá různě hrát, ale nikdy není skutečná. V divadle se smrtí umožňuje překročit realitu, ve které žijeme. V inscenaci také pracujeme s performativními prvky. Naďa si obléká spoustu svetrů, je jí horko, je to fyzicky vyčerpávající výkon, protože jak se svetry vrství, je těžší a těžší je oblékat. Ale v divadelní rovině neumírá horkem, které cítí. Naopak umírá, protože mrzne. Mezi divadelní a performativní rovinou je jasná hra. Začínáme se ptát, co je to divadlo. Skoro bych si troufl říct, že vše, co se v inscenaci děje, zpochybňuje médium a očekávání diváků. V této inscenaci jdeme ve hře mezi divadelním a performativním ještě o krok dál. Naďa a Štěpánka mají společnou scénu, v níž Naďa zvedá Štěpánku. Na začátku je Štěpánčino tělo opravdu uvolněné a Naďa musí skutečně manipulovat s celou Štěpánčinou vahou. Postupně jí ale Štěpánka začne pomáhat. Je to přiznaná hra. Štěpánka se dívá na diváky a mrkáním jim napovídá, kdy spadne. V jednu chvíli se Naďa při všech těch pádech zraní. Vypadá to, že do hry vstoupil skutečný problém. Ale my ho pouze simulujeme. Divadelním způsobem manipulujeme s reálnou tělesností a ve výsledku diváka mateme.

Aspekt performativity a divadelnosti je ve *Svaté* postaven do zajímavého vztahu k otázce, kdo je herec či herečka. Jednou z hlavních otázek, které si klademe, je, co to znamená být hercem? Samozřejmě perspektivou Štěpánky, která má o tom, co to znamená, svou vlastní představu. Další otázkou je, co je to herectví? Je to předstírání, je to sdílení vlastních prožitků, je to setrvávání ve své komfortní zóně, nebo je to překračování sebe sama. V jevištním jazyce zde nacházíme souhru reálného fyzického, osobního a fiktivního. Scéna, v níž se Štěpánka snaží rozplakat, je performativního rázu. Zpočátku se jí to nedaří. Nakonec si však vezme cibuli a skrze skutečnou fyzickou bolest se rozpláče a vrátí se k příběhu. To vše se odehrává před zraky diváků. V poslední části dotlačí své tělo až na hranici fyzických sil. Podle mého názoru jde o pokus ve stylu: Dávám vám všechno, své tělo i hlas, jen tak mohu být dobrá.

Mohu konstatovat, že performativní a divadelní prvky ve všech třech inscenacích jsou v partnerském vztahu a fungují především jako dva póly, které pomáhají zpochybnit, kdo je herec, respektive co je to vůbec divadlo. Performativita neruší divadelnost, ale podporuje ji.

Performativita pomáhá nastolit určitou procesuálnost ve vývoji děje, zejména v zavedení reálného času.

3.3 Choreografie

Ve všech třech inscenacích pracuji s choreografií. Často říkám, že moje inscenace jsou herecké choreografie, protože je v nich hodně přesné akce v tempu a rytmu. Choreografie je v pravém smyslu kompozice tanečního díla. Já bych choreografii v rámci své praxe pojmenoval spíše jako práci s choreografickými a tanečními principy, jako s jednou z částí celé inscenace. Práci s choreografií popíšu na několika příkladech ze tří inscenací.

V inscenaci *Hledání všeho času* je pro mě z hlediska choreografie zajímavá část ve vlaku. Jedná se o rytmickou hereckou akci, kde se herci pohybují přesně podle předem dané struktury. Jsou to jednoduché každodenní pohyby, ale jsou zasazeny do prostorové soustavy. Tři těla na jevišti, která ukazují krátké obrazy ze situací ve vlaku. Je to plocha, kde je každý sám za sebe a občas se potkají, protože tak to ve vlaku chodí. Vzniká přesná kompozice. Zároveň se choreografie rozpadá, třeba když Naďa jí banán. Je to určité založení nového rozměru této choreografie. Máme určitou trajektorii pohybu s místy, která se lámou do prostorů volnosti, jako je ten banán, také vstup vyprávění do scény a později nafouknutí bazénu. V podkresu hraje zvuk vlaku, který dodává pohybu rytmus.

Přechod mezi scénami s vlakem a večírkem je poměrně zajímavý. Jestliže ve scéně s vlakem jde o strukturu každodenních pohybů a také o velmi reálné fyzické akce – jako je banán nebo Davidovo nafukování bazénu ruční pumpou. Ve scéně večírku se setkáváme se stylizací pohybu. V pozadí začne hrát Gesaffelsteinův *Viol*, berlínské techno. David v tu chvíli má v bazénu monolog, protože ho hudba přemáhá, začne postupně artikulovat a stále více si uvědomuje pohyb svých rukou, který je najednou stylizovaný. Naďa se do situace zapojí a začne opakovat pohyb, že musí čurat. Tento přechod naznačuje jazyk choreografie, která na party následuje. Hlavní vývoj choreografie směřuje od této stylizace k pohybovému jazyku lidí tančících na party. Jedná se často o chaotický pohyb, který má v sobě velkou míru svobody. Jazyk choreografie utváří také jazyk scény. Jde o kontrast mezi zobrazováním skutečnosti a stylizací. Stylizace jevištní akce znamená, že se postava stává metaforičtější i v tom, že například ve vlaku se jí banán a na večírku se alkohol nepije, ale lije se do bazénu, v němž se herci válejí.

V *Až umřu, pusťte mi...* je choreografických rovin ještě více. Choreografie nejsou použity jen v jednotlivých scénách, ale stávají se pojivem inscenace. Za nejdůležitější zde považuji využití přesných pohybových struktur při přechodech mezi scénami. U kabaretu jde o sled jednotlivých výstupů. V našem kabaretu jsou výstupy často krátké a přechody mezi nimi

natažené. Temporalita je jiná než v klasickém kabaretu, kde je obvykle přechod mezi scénami co nejkratší. V přechodech v našem kabaretu je potřeba přesná choreografie, kdy kdo kde je. Jde o stylizované pohyby, například Štěpánka pořád běhá po špičkách a drží se za sukni, je shrbená. Pomáhá jí, že si s tím může hrát, ve smyslu „já jdu potichu“. A pak si uvědomí, že je na špatném místě, a srovná se jakoby nic. Jako choreografický prostředek je použito hodně opakování. Řekněme, že Naďa, která si obléká třináct pulovrů, opakuje stále stejné gesto.

Dalším výrazným prvkem těchto choreografických přechodů je hra s časem. Je to hra s rychlostí. Často ve spolupráci s hudbou. Ve scéně, kdy Naďa umírá přimražená k židli, začne hrát Vivaldiho *Zima*. Začátek je velmi dramatický a pomalý, stejně tak Štěpánka a Richard, kteří pro ni přicházejí, a pak se ozvou smyčce a s Naďou v náručí se v rytmu hudby řítí ze scény.

David vnáší do inscenace zcela nový aspekt tance, když pomocí mimiky a tiků tančí celý *Uherský tanec č. 5* (Brahms). To, co je obvykle celé tělo, je soustředěno na jeho malou část, na obličej a hlavu. Jeho pohyby jsou přesně nacvičené podle jednotlivých částí skladby. Skladba má refrén, který má svůj druh tikání, v „poetičtější části“ se dívá do dálky, v druhé části šilhá. Jeho choreografii narušují pohledy do diváků.

Posledním vystoupením v kabaretu je *Habanera* (Bizet), kde máme zvláštní úkol. Je to úkol, který herci plnili s Terezou Ondrovou na hodinách pohybu, kdy necháváte hudbou vtáhnout do těla. Na celém kabaretu mě vzrušuje rozdíl mezi tímto volným prostorem s pravidly pro pohybovou improvizaci a pečlivě připravenými choreografiemi.

Ve *Svaté* má Štěpánka několik pohybových a choreografických nástrojů, které používá. Nejde o předem naplánované struktury. Je to hra mezi pravidly a „záchytnými body“. Zajímavý je zejména závěr, kde jsme s pomocí cvičení „videoelements“ vytvořili několik pohybových sekvencí. Pak jsme si nastavili různá pravidla pro práci s těmito sekvencemi. Pravidla jsou soubor slov, která znamenají přesný úkol, který musí Štěpánka vykonat. Pravidla jsou: neutrální, to je původní sekvence, pak je tu extrém a minimum, rychleji a pomaleji, do pekla a do nebe, nebo na zem a do vzduchu, na místě a do prostoru, fokus a zoom out. Poslední pravidlo byla změna a znamenala změnu sekvence na jinou, protože Štěpánka měla připravené různé sekvence.

Celkově lze říci, že choreografie je využívána jako nedílná součást inscenací a je jedním z velmi důležitých hereckých prvků představení. Pohybové a choreografické principy jsou hluboce zakořeněny v hereckém kódu inscenací. Mohu říci, že skutečně neexistuje univerzální klíč k tomu, jak se choreografie používá, a téměř vždy zůstává v popředí tématu inscenace nebo scény.

4 ČAS

Peter Brook ve své knize *Prázdný prostor* píše: „Musíme přijmout pravdu, že ‚dělat divadlo‘ je nesmírně obtížné: pokud se do toho opravdu pustíme, je divadlo snad nejnáročnějším médiem, jaké existuje: je neúprosné, nepřipouští chyby ani plýtvání. Román snese čtenáře, který přeskakuje stránky, a dokonce i celé kapitoly; a o diváky jste nemilosrdně přišli v okamžiku, kdy je přestal bavit a začal nudit. Dvě hodiny jsou krátká doba – nebo věčnost: vytěžit maximum ze dvou hodin divákova života je krásné umění.“¹⁸ Peter Brook mluví o čase „klasické“ inscenace, ale existují i takové, které mají 8, 10, 12 i 24 hodin, například některé inscenace Roberta Wilsona¹⁹. Pro kontext mé tvorby je Brookovo přemyšlení stále relevantní, protože všechny mé inscenace dosud trvaly nejdéle hodinu.

V této kapitole se budu zabývat časem jako jedním z aspektů představení a divadla jako takového. Všechno v představení má své trvání. Čas je jedním z klíčových témat, která mě v divadelní tvorbě vzrušují. Vždycky si kladu otázku, jak neudělat něco nudného. Slovinské slovo pro nudu je *dolgčas*, což doslova znamená dlouhý čas. Když děláme inscenaci, vždycky se staráme o čas. Karolina Plicková píše: „[...] při hovorech o strukturaci díla se přirozeně neustále hovoří právě o časových parametrech. Řeší se posloupnost jednotlivých prvků, konkrétní rozsah jejich trvání, simultánní zakomponování prvků atp. Univerzálním a často nadužívaným zaklínadlem všech připomínkových diskusí je tzv. temporytmus.“²⁰

Existují dva časy: fyzikální a subjektivní neboli vnitřní pocit času. Ten první lze měřit, řekněme, že přednáška trvá 45 minut. Pokud je přednáška zajímavá, „uběhne rychle“, chceme víc. Pokud se vleče, doufáme, že brzy skončí. Máme-li hodinky s ručičkami, každá nová událost nebo pohyb nejtenčí ručičky definuje sekundu, když projde ciferníkem, posune se minutová ručička, když se ta posune šedesátkrát, hodinová ručička se posunula na další celé číslo. Čas na hodinách je tedy nepřetržitý rytmus a tři veličiny: sekunda, minuta a hodina jsou ve vzájemném vztahu. Tento časový systém se používá téměř všude. V hudbě jsou to údery za minutu, v autě kilometry za hodinu, v rychlostních sportech je měřítkem čas na hodinách.

¹⁸ BROOK, Peter. *The Empty Space A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Simon & Schuster, 1995, s. 35. ISBN 0-684-82957-6. Původní text: „The appalling difficulty of making theatre must be accepted: it is, or would be, if truly practised, perhaps the hardest medium of all: it is merciless, there is no room for error, or for waste. A novel can survive the reader who skips pages, or entire chapters; the audience, apt to change from pleasure to boredom in a wink can be lost, irrevocably. Two hours is a short time and an eternity: to use two hours of public time is a fine art.“ Vlastní překlad autora práce.

¹⁹ Wilsonová inscenace *Overture* (1972, Opéra Comique, Paříž) trvala 24 hodin.

²⁰ PLICKOVÁ, Karolina. *Pozorovat prázdný prostor*. Praha: Nakladatelství AMU, 2022, s. 75. ISBN 987-80-7331-626-6.

Čas je důležitým hudebním parametrem. V hudbě můžeme čas definovat velmi přesně. Svět hudby je jako matematika. Existuje sled akordů, který vyjadřuje smutek. Tempo hry určuje náladu, pocit a energii skladby. Rytmus dává hudbě strukturu, definuje pocit plynutí hudby. Na balkánské rytmy se tančí jinak než na techno rytmy. Jestliže v hudbě přesně víme, co časové kvality dělají, v divadle je vždy znovu a znovu zkoušíme a vymýšlíme, jak je použít. Hudbu především posloucháme. Ale na divadlo se také díváme.

V divadle používáme mnohem více smyslů než v jiných uměních. Pokud někdo říká, že film je velmi blízký divadlu, rozhodně s tím nesouhlasím. Divadlo má mnohem blíže k hudebnímu koncertu, protože jde o dvě umění, kde umělec přichází před diváka a vytváří umělecké dílo tady a teď.

V divadle naladíme většinu smyslů, které máme. Všechno, co cítíme, něco znamená. A vjem má své trvání. Když jdu do divadla, kde je hodně prostoru a mám ho dost, je to úplně jiný pocit, než když jdu do divadla, kde jsme všichni namačkaní a potíme se. To jsou vnější faktory, které nás připravují na sledování a poslech. Což je bezprostředně formováno časem. Řekněme, že když hrajeme *Svatou* a naplníme divadlo do posledního místa, v lidech se něco rozsvítí a aktivizuje je to, nažhaví je to, jsou v napětí a v očekávání.

Často se stává, že záměrně začínám představení pozdě, všichni už jsou tam, ale ne tam, kde mají být. Lidé jsou netrpěliví, nervózní a jejich smysly se zostří. Zajímá je, co se děje za dveřmi sálu. Každá minuta je dlouhá, alespoň pro většinu lidí. Ještě nikdy jsem například nezažil, že by představení v divadle Alfred ve dvoře začalo včas. Vždycky se všichni tísníme v malém foyer. Ale když si konečně sedneme, mám pocit, že se mi ulevilo. Jako by se ve vás během čekání nahromadila všechna negativní energie, ale když představení začne, je pryč.

V divadle nejde jen o čas představení, ale i o čas od vstupu do divadla do jeho opouštění. Snažíme se ovlivnit čas bezprostředně před představením, a to pomocí prostředí divadla, divadelního baru, jiným typem naladění, časem otevření sálu. A také čas po představení, kdy se můžou lidé, nejčastěji v divadelním baru, bavit o svých zážitcích. Pojmenoval bych to čas vzniku a zániku divácké skupiny konkrétního představení.

Anne Bogart píše: „Nemůžete doslova manipulovat s časem, ale můžete ovlivnit jeho vnímání. Čas se může zdát zpomalený, zastavený nebo zrychlený, v závislosti na tom, jaký rámeček si nastavíte. Podobně jako John Cage tvrdil, že něco je tak hlasité, jak hlasité je ticho na obou stranách, lze efekt zpomalení vyvolat paralelní rychlostí. Srovnání pomalého a rychlého zaostřuje každý z nich. Představte si herce, který kráčí sníženou rychlostí z horního středu jeviště do dolní jeho části v přímé linii. Naproti tomu jiní herci se pohybují rychle zleva doprava

a zprava doleva. Rychlý pohyb do stran způsobuje, že rovnoměrně kráčející postava působí mnohem pomaleji.“²¹

Je zajímavé, jak se snažíme manipulovat s lidmi pomocí trvání určitých scén a okamžiků v inscenacích. Jak komponujeme různé kvality času v hercích, hudbě, světlech, scénografii, abychom dosáhli poutavého díla. Pokud představení nefunguje dobře v rámci časové struktury, pak prostě není dobré. Čas v divadle zcela závisí na intuici tvůrců, kteří stanoví a definují divadelní čas představení. Jevištní čas je složitý. Na jedné straně máme vnější faktory času, například je léto, je večer. Ale ve světě inscenace máme i čas herců, máme čas postav, máme trvání scény, dialogu, odchodu, příchodu, čas scénografie, čas světla a čas hudby, trvání řeči, trvání pohybu.

Havelka píše: „Čas na jevišti, onen divadelní čas, můžete jakkoli deformovat, ale herec i divák zestárnou během představení stejně. A když odejde poslední divák, nikdy už si to stejné představení znovu ‚nepřehraje‘. Šipka času ukazuje dopředu. Stejně jako nemůžeme vrátit žádné rozhodnutí v životě. Nevratnost, pomíjivost, smrtelnost, nepřenositelnost – to vše dělá z divadla nejdokonalejší a nejtajemnější zrcadlo člověka.“²²

4.1 Postdramatická estetika času

Důležitým rysem postdramatického divadla je, „že scénický proces nelze oddělit od času diváků.“²³ Vzniká tak „záměr využít specifičnosti divadla jako způsobu prezentace k tomu, aby se čas jako takový stal předmětem estetického zážitku.“²⁴ Tento záměr vnáší do představení novou estetiku času. Jedná se o „durativní estetiku“ neboli „prodloužení času“. Čas také můžeme zrychlovat. Dále si všímáme „estetiky opakování“ a s ní „pozornosti k drobným rozdílům.“²⁵

²¹ BOGART, Anne. *And then, you act: making art in an unpredictable world*. New York: Routledge, 2007, s. 129. ISBN 978-0-415-41141-7. Původní text: „You cannot literally manipulate time, but you can influence perception of it. Time can appear to slow down, stop or speed up, depending upon the framework you set up. Like John Cage’s notion that something is only as loud as the silence on either side, the effect of slowness can be produced by parallel rapidity. The juxtaposition of slow and fast focuses each. Imagine an actor walking at a reduced speed from upstage center to downstage in a direct line. In contrast, other actors move swiftly by from left to right and from right to left. The quick sideways movement makes the steadily walking figure seem much slower.“ Vlastní překlad autora práce.

²² HAVELKA, J. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 23.

²³ LEHMANN, H. *Postdramatic theatre*, s. 156. Původní text: „that the scenic process cannot be separated from the time of the audience.“ Vlastní překlad autora práce.

²⁴ Tamtéž, s. 156. Původní text: „the intention of utilizing the specificity of theatre as a mode of presentation to turn time as such into an object of the aesthetic experience.“ Vlastní překlad autora práce.

²⁵ Tamtéž, s. 157.

Na druhé straně jde v postdramatickém divadle také o: „[...] snahu osvojit si, a dokonce překonat rychlost mediálního času. Mohli bychom zde zmínit odkazy na estetiku videoklipů, kombinovanou s mediálními citacemi, směs živé přítomnosti a záznamů nebo segmentaci divadelního času jako v televizních seriálech.“²⁶ Později v souvislosti s tímto postřehem píše, že „samotnost, která se zde stává dominantní, je jednou z hlavních charakteristik postdramatického utváření času. Vytváří rychlost. Simultánnost různých řečových aktů a videoimportů vytváří interferenci různých časových rytmů, čímž spolu soupeří čas těla a technologický čas.“²⁷

Ve třech inscenacích můžeme pozorovat oba principy. V *Hledání všeho času* si můžeme všimnout zejména durativní estetiky jednotlivých scén, jako je Davidovo nafukování bazénů, vaření čaje. Obě scény jsou zajímavé tím, že do inscenace vnášejí reálný čas. Ve scéně ve vlaku jde o zpomalení času. Scéna má momenty, kdy je v ní minimum akce, a často je roztažena do delších časových úseků. Řekněme, že Naďa jí banán, aniž by spěchala. Tomáš má dlouhou rytmickou plochu a říká čísla. Opakování se vyskytuje v malém množství, jedná se především o opakování v pohybu, kdy David opakovaným pohybem nafukuje bazén a Naďa naznačuje, že se jí chce na záchod. Tato opakování však nijak zvlášť rafinovaně neurčují smysl času.

Až umřu, pustte mi... je založeno na opakování jednotlivých scén, jednotlivých gest, přechodů. Samotná repetice je hlavním klíčem představení, herec zemře a znovu se objeví. Jde o cyklickou strukturu, která zároveň překračuje racionální chápání času. David začíná svou scénu znovu a znovu, ale vždy je něčím přerušen, Naďa si dvakrát obléká svetry. Stejně tak přichází ze zákulisí Štěpánka. V čase se protahují dvě scény, první je Nadino oblékání třinácti svetrů a zvedání mrtvé Štěpánky, která padá na zem, znovu a znovu. Čas se stává obzvlášť tematickým, když si Naďa začne podruhé znovu oblékat svetry. Všichni diváci mají v paměti první scénu a vědí, co je čeká. Tato scéna je jiná, protože Naďa se po čtyřech svetrech zastaví a neoblékne si je všechny znovu. Tím si hraje s divákovým vnímáním času a jeho připraveností na trvání Nadiny scény.

²⁶ Tamtéž, s. 158. Původní text: „attempt to adopt and even surpass the speed of media time. We could mention here the references to the aesthetic of video clips, combined with media quotes, a mixture of live presence and recordings or the segmentation of theatrical time as in television series.“ Vlastní překlad autora práce.

²⁷ Tamtéž, s. 158. Původní text: „(T)he simultaneity that becomes dominant here is one of the major characteristics of the postdramatic shaping of time. It produces speed. The simultaneity of different speech acts and video imports produces the interference of different rhythms of time, bringing body time and technological time into competition with one another.“ Vlastní překlad autora práce.

Ve *Svaté* jsou oba principy rovněž využity. Opakování se objevuje i v textové rovině inscenace, která používá podobný vzorec. „Tento monolog“ je začátkem každé věty této scény. Pohyby, které Štěpánka používá v závěru inscenace, se také opakují, ale jsou variovány na základě pravidel. Čas se na konci také prodlužuje a Štěpánka opakuje pohyby a říká text až do úplného vyčerpání.

Zrychlování času se v inscenacích se také vyskytuje. Jde o zrychlení úmrtí v *Až umřu, pusťte mi...*, nebo ve scéně party v *Hledání všeho času*, kdy se celá událost jednoho večera odehraje v rámci pár minut. Ale ve zrychlování nejde úplně o přetočení akce rychle dopředu jako ve videu, ale spíše o to, že scéna nebo herecká akce je zrychlení události.

Lehmann píše také o důležitém rysu postdramatického divadla – snových obrazech. Což ovlivňuje vnímání času, vzhledem ke specifičnosti časového rámce snů a myšlenek. „Myšlenky ze snů tvoří strukturu, která se podobá spíše koláži, montáži a fragmentu než logicky strukturovanému průběhu událostí. Sen představuje model par excellence nehierarchické divadelní estetiky – dědictví surrealismu.“²⁸ Taková perspektiva je patrná ve strukturách všech inscenací, které jsou vystavěny jako hravá kompozice. Zvláště patrné je to v představení *Hledání všeho času*, jehož samotným záměrem bylo přiblížit svět snů a možnost skákání v čase a cestování mezi situacemi. Jedná se o nelineární čas.

Čas mysli a hlavy je nelineární a těžko pochopitelný a je tím nejnepředvídatelnějším. S tím souvisí i paměť a myšlenky. Vše, co si v hlavě vymyslíme, je konstrukt toho, co jsme viděli a slyšeli, je těžké vytvořit něco nového. Obvykle nás novosti překvapují zvenčí. Ale k novým poznatkům přicházíme také zkoušením, tvořením. Ve všech těchto procesech je velmi důležitý čas. Poznatky a zkušenosti k nám přicházejí v čase. Stejně jako v případě představení na nás vše, co se v něm odehrává, působí po určitou dobu, řekněme jednu hodinu, ale vjemy přesahují tuto jednu hodinu. Každé představení v nás zůstává minimálně nějakou dobu, ne-li několik let. Jedno z nejlepších představení, které jsem kdy viděl, byla *Naše třída* Tadeusze Śłobodzianka v režii Niny Rajić Kranjac před pěti lety.²⁹ A stále si pamatuji spoustu děje. Ale zároveň už moje mysl udělala selekci toho, co si ještě pamatuji a co už ne. Důležité ale je, že duch času inscenace ve mně zůstává.

Takovým selektivním procesem vzniká i představení. Při zkouškách se nabízí mnoho možností, ale zůstávají jen ty, které přežijí období od vzniku do úvahy, s čím dál pokračovat.

²⁸ Tamtéž, s. 84. Původní text: „‘Dream thoughts’ form a texture that resembles collage, montage and fragment rather than a logically structured course of events. The dream constitutes the model par excellence of a non-hierarchical theatre aesthetic – an inheritance of Surrealism.“ Vlastní překlad autora práce.

²⁹ https://pgk.si/repertoar/nas_razred/297

Někteří režiséři používají kameru, natáčejí zkoušky a pak je sledují a vybírají momenty. Jiní nechávají pracovat vlastní intuici. Já rozhodně patřím k těm, kteří se při výběru nechávají vést intuici. Stále je možné obrátit se k analytickému přístupu, pokud intuice zrovna nefunguje.

4.2 Čas performativní

Erika Fischer-Lichte se ve své knize *Estetika performativity* zabývá také časovostí. Zabývá se zejména „time brackets“ a rytmem. Fischer-Lichte píše: „Přípravy na performance začínaly tím, že Cage každému z účastníků předal jakousi partituru, do níž vložil i time brackets. Tímto způsobem určil, jak často mají být akce kým prováděny a jak dlouho mají trvat.“³⁰

Z tohoto přístupu však vyplývá, že: „žádná akce nevyplývala z druhé, a pokud si divák vytvořil souvislost mezi dvěma akcemi, bylo to dáno náhodou nebo specifickými, subjektivními podmínkami.“³¹ Později píše: „[...] průběh akcí nemotivoval ani začátek, ani konec představení, ale obojí bylo určeno jako libovolný stříh, který si divák mohl představit i jinak.“³²

Důsledky, kterých Cage dosáhl pomocí time brackets, mají také něco společného s inscenací *Hledání všeho času*, která funguje jako jakési divadelní perpetuum mobile. Herecké přístupy se mísí mezi jednotlivými scénami, pohybujeme se v prostoru a čase. Ve struktuře je kontinuita, ale přesto by tato struktura mohla pokračovat donekonečna. Podobně je tomu i u *Až umřu, pusťte mi...*, kde už z principu kabaretu jde o sled výstupů, které na sebe více či méně navazují. Stejně tak ve *Svaté* můžeme mezi začáteční a poslední scénou jednotlivé části mezi sebou vždy znovu a znovu a různými způsoby přesouvat, přidávat je nebo rušit, protože nejsme závislí na příběhu celé inscenace. Ale není to úplně volné, protože se stále musíme vztahovat ke kompoziční práci, aby se vytvořil funkční vnitřní rytmus a tempo inscenace. A každá nová kompozice přináší novou možnost nahlížení na inscenaci.

Fischer-Lichte o rytmu píše, že „je to právě rytmus, který dává do vzájemného vztahu tělesnost, zobrazení a také zvukovost a reguluje jejich zobrazení, stejně jako jejich mizení v prostoru.“³³ Zdůrazněná práce s rytmem má za následek, že: „všechny prvky (jsou)

³⁰ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativnega*, s. 216. Původní text: „Priprave na uprizoritev so začele tako, da je Cage vsakemu od udeležencev izročil nekakšno partituro, v katero je vnesel tudi time brackets. Na ta način je določil, kako pogosto naj kdo izvaja akcij, pa tudi, kako dolgo naj trajajo.“ Vlastní překlad autora práce.

³¹ Tamtéž, s. 216. Původní text: „nobeno dejanje ni izhajalo iz drugega in če je gledalec med dvema dejanjema vzpostavil povezavo, je bilo to zaradi naključja ali pa posebnih, subjektivnih pogojev.“ Vlastní překlad autora práce.

³² Tamtéž, s. 217. Původní text: „...potek akcij ni motiviral ne začetka ne konca uprizoritve, temveč sta bila oba določena kot poljuben rez, ki bi si ga bilo mogoče zamisliti tudi drugače.“ Vlastní překlad autora práce.

³³ Tamtéž, s. 219. Původní text: „prav ritem postavi telesnost, prikazovanje, pa tudi zvočnost v medsebojno razmerje in ureja njihovo prikazovanje, pa tudi izginjanje v prostoru.“ Vlastní překlad autora práce.

představovány jako stejně důležité a stejně hodnotné. Pozornost je tak upřena na jejich specifickou materialitu, na jejich konkrétní výskyt v prostoru.“³⁴

Při pohledu na význam rytmu ve třech představeních můžeme říci, že rytmus je hlavní energetickou silou inscenace. Jde především o hru s kompozičními prvky struktury a scén. Přeskakuje se v příběhu, přerušuje se zavedený rytmus. Využití rytmu zároveň usnadňuje tematizaci reálného a divadelního času. Rytmus se vždy radikálně mění při navázání přímé komunikace s divákem. Když Štěpánka v *Až umřu, pustťte mi...* požádá diváky, aby otevřeli okno, inscenace jako by se nově nadechla, protože divák vnáší nový rytmus. Divák je důležitým spolutvůrcem. A já to tematizuji pomocí drobných akcí v reálném čase, které diváci vykonávají. Rytmus v *Až umřu, pustťte mi...* se mění s hudbou. Různé hudební skladby mají různý rytmus, a tedy i různý smysl pro čas.

4.3 Čas a smrt

Důležitým tématem, které se objevuje prakticky v každé inscenaci, je smrt. Smrt jako konec života. Nevíme, co je po smrti. Smrt představuje konec vnitřního času dané živé bytosti. Smrt blízkého člověka často představuje důležitý životní mezník. Například můj dědeček se po smrti mé prababičky rozhodl, že už nebude kouřit, což byl jakýsi posmrtný slib. Co přijde po smrti, je pro mě velkou otázkou, ne jen ve smyslu toho, co se stane s konkrétním zesnulým, ale co se stane ve světě živých. Pohřby jsou mimořádné okamžiky, které mnou v životě často otřásly, nastolily nový pohled na svět. V den pohřbu mé prababičky se narodil můj bratranec. Na pohřbu jiné prababičky jsem si uvědomil, jak chudí a v jaké sociální situaci jsou naši příbuzní z Přímořského kraje, což mě šokovalo víc než samotný pohřeb. Na pohřbu sestry mé babičky byl její syn, kterého přivezli z vězení, a tak s námi na pohřbu byli policisté, kteří ho hlídali. Farář byl opilý a při bohoslužbě se ztrácel v žalmu a stále dokola ho začínal číst. Zároveň se schází celá rodina, přátelé, které často dlouho nevidíte. Je to tichá oslava života a nás stále živých skrze truchlení nad mrtvými. V myslí se vám honí všechny vzpomínky se zesnulým. Po smrti vyplouvají na povrch silné emoční stavy, ale i cenzura a někdy se jen smějeme. Současně se smrtí se ustavuje nadčasovost. K existenci nepotřebuji člověka po svém boku. K existenci stačí, že existuje v nějaké (kolektivní) myslí.

V inscenaci *Až umřu, pustťte mi...* jdeme naproti smrti. Herci se znovu a znovu objevují jako živí. Umírají a ožívají. Linearita času je narušena. V *Hledání všeho času* inscenaci symbolicky pohřbíváme tím, že do instalace umístíme vše, co je v prostoru. Téma reinkarnace mrtvých

³⁴ Tamtéž, s. 221. Původní text: „vsi elemetnti (se) prikazujejo kot enako pomembni in kot enkovredni. Pozornost je tako speljana na njihovo specifično materialnost, na njihovo posebno prikazovanje v prostoru.“ Vlastní překlad autora práce.

na jevišti se objevuje i v pozdějších inscenacích. Ve *Skopci na porážku* se vrací duch zabitého manžela a využívá kameru jako novou perspektivu zemřelého. A v *UNCANNY: strach má velké oči* sledujeme pomstu mrtvé ženy, která promění svůj pohřeb v detektivku. Toto bytí mrtvých a živých zakládá na jevišti jakousi dvojrozměrnost časoprostoru. Svět živých a svět mrtvých. V inscenaci, kterou připravuji v koprodukcii s Loutkovým divadlem Maribor a DAMU, se zabývám tématem násilné smrti a rituálního zabíjení ve světě býčích zápasů. Jedná se o tematický prostředek, který v rámci scénického ztvárnění představuje meta-divadelní přehodnocení času inscenace.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se ve třech kapitolách pokusil pojmenovat zkušební proces, tři výrazové prostředky, herce a práci s časem a přemýšlení o něm pomocí tří inscenací.

Na divadelní zkoušce se buduje prostor, kde se může něco začít dít. Je potřeba něco nabídnout do zkušebního procesu: koncepci, scénografii, rekvizity, formu, výchozí materiál, herecké cvičení, improvizaci atd. Zkouší se, aby nastala nová, jiná realita, aby se vybudoval svět inscenace. Cílem zkušebního procesu je vznik nové inscenace. Ale u zkoušení nejde spěchat. Je potřeba, aby se udržovala zkouška v čase, tomu pomůže plánování zkoušky nebo spíš plánování celého zkoušení. Na zkoušce se buduje také svět zkoušky, který se odehrává mimo děj venku. Něco si člověk připraví a pak to testuje. Divadlo nejde vymyslet, ale na zkouškách se hledá cesta. U toho hledání je důležité, že jde o společné hledání. Používám hodně herecké improvizace a práci s různými materiály. Pro dobrou improvizaci je nutné stanovení podmínek, aby improvizace mohla fungovat, musí mít nějaký rámeček. Funkci dramaturgie rozumím jako hledání smyslu nových scén, improvizace struktury...

V rámci zkoušení, kde se jedná o silnou důvěru v tvůrčí sílu herců, je důležitá inspirace herců, jak přes použití inspirace, jak v tom, jak být jako režisér inspirativní. V rámci zkoušek jsou nejlepší dárky v náhodách, které často nabídnou klíč celé inscenace, pak je pro mě důležitá zapnutá intuice, která rychle vybírá správná řešení a funguje jako tvůrčí síla všech členů. V konfliktních situacích týkajících se inscenace je potřeba hledat řešení přes dané téma, scénu, materiál. Osobní pocity jsou druhotné, musí se jít přes materiál. U řešení problému je potřeba uvědomovat si, co už je vyřešené, a co ještě ne.

V budování struktury inscenace používám kompoziční postupy. Kompozice si hraje s dynamikou inscenace, míchají se různé rychlosti, trvání a opakování. Kompozici bych mohl vnímat i jako souhrn pravidel světa inscenace.

Nechci romantizovat zkoušení. Jde o těžkou práci, kde člověk neustále hledá. Někdy se mi stává, že kvůli stresu začnu být na herce ostrý, kvůli vlastní frustraci. Také mám problém s tím, že se moc rychle vrhnu do detailů a menších částí inscenace, což hercům ve vnímání celé scény a celé inscenace nepomáhá. Ale zároveň cítím silnou stránku v monolozích, když pracuji na monolozích cítím se dobře a myslím si, že je to moje silná stránka. Naopak se necítím moc dobře v situacích, kde se odehrává nějaký dialog a vztah. V těch případech si často pomáhám choreografickou prací, protože nastoluje jiný pohled a jiný druh vnímání.

Při práci, kde jsou herci hodně zapojení do tvorby inscenace, se stává, že někdy nabídnou něco, v čem oni cítí potenciál a mohlo by to fungovat, ale kvůli mým nedostatkům jim neumím

pomoci, neumím je vést. Je to někdy hodně náročné, protože se mi pak stane, že mám úplně prázdnou hlavu a vůbec nevím. Pak do toho začnou všichni hodně mluvit, a tak se trochu dostávám do osobní krize a stáhnou se.

Jeden z hlavních prostředků jsou monology. Jde o spojení textu s jevištní akcí nebo i o pouhý storytelling bez přidání akce, nebo jen o jevištní akci bez textu. V inscenacích se vyskytuje skutečná tělesnost, cílem je, aby divadlo bylo blíž lidem. Divadlo není jen umělý svět, ale blíží se tomu reálnému. Svět spěchá a divadlo umožňuje ukázat jiný čas. Žijeme v instantním světě, kde je spousta zkratk, kvůli vývoji technologie. A divadlo může nabídnout jiný typ vnímání, protože lidé v reálném čase sledují živé lidi, kteří něco vykonávají. Divadlo je často reálnější než život kolem nás, je to v setkání, být bez mobilu hodinu spolu je v dnešní době velký zážitek. Ptám se, co to znamená být spolu, jaké typy vnímání můžeme budovat, jaké zážitky chceme v divadle mít.

Divadlo se děje v čase, je to živé umění. Divadlo se dělá pro lidi – všechny, kteří tam jsou – pro diváky, pro herce, pro tvůrčí tým. Scénický proces nejde oddělit od času diváků. Čas je v postdramatickém divadle tematizovaný. Inscenace používají i uvnitř umělého světa na jevišti reálný čas. Například vaření. Práce s časem je práce s divákovým očekáváním. Používají se repetice, prodlužování času, akcentování reálného času. Rytmus je pro mě hlavní energetická síla inscenace. To se akcentuje ještě pomocí práce s choreografií.

Ve všech třech inscenacích se vyskytuje druh koláže, montáže, fragmentu, spíš než úplně logická struktura. Pro mě je důležitá myšlenka na ducha inscenace, která zůstane i mimo čas koukání na představení.

Celý tento text je pro mě pojmenováním práce, kterou nyní dělám v divadle, a propojením s ní. A je pro mě důležitým základem pro další práci. Jde mi především o zvýšení povědomí o této práci a v dalších projektech mohu tyto poznatky využít ke konkrétnějšímu pojmenování událostí a myšlenek v kontextu vlastní práce i v širším kontextu divadla.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.
- BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005. ISBN 978-1-55936-241-2.
- BOGART, Anne. *And then, you act: making art in an unpredictable world*. New York: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-41141-7.
- BROOK, Peter. *The Empty Space A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Simon & Schuster, 1995. ISBN 0-684-82957-6
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativnega*. Jaša Drnovšek (překladatel). Ljubljana: Študentska založba, 2008. ISBN 978-961-242-155-7.
- HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012, s. 85. ISBN 978-80-7331-306-7.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Karen Jürs-Munby (překladatelka). New York: Routledge, 2006. ISBN 9-78-0-415-26812-7.
- MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. KOLMAN, Ivan (překladatel). Brno: JAMU, 2015. ISBN 978-80-7460-084-5.
- PLICKOVÁ, Karolina. *Pozorovat prázdný prostor*. Praha: Nakladatelství AMU, 2022. ISBN 987-80-7331-626-6.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. vydání. New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-37245-3.

Seznam vlastních uměleckých prací

- ŠUMAN, Domen (režisér). Hledání všeho času. Divadelní představení. 2. 6. 2021
Místo: Studio Alta, Praha.
- ŠUMAN, Domen (režisér). Až umřu, pusťte mi... Divadelní představení. 30. 5. 2022.
Místo: DAMU, Praha.
- ŠUMAN, Domen (režisér). Svatá. Divadelní představení. 1. 6. 2022. Místo: DAMU
Praha.