

Akademie múzických umění v Praze

DAMU

Dramatická umění

Režie – dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

REŽIE INSCENACE V RÁMCI MEZIFAKULTNÍ SPOLUPRÁCE

DAMU A HAMU

**s využitím znalostí a zkušeností nabytých při studiu režie-
dramaturgie KČD**

Jolanta Lipková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty (DAMU)**

Dramatic arts
Direction-dramaturgy of dramatic theatre

BACHELOR'S THESIS

**DIRECTING A PRODUCTION WITHIN THE FRAMEWORK OF
INTERFACULTY COOPERATION DAMU A HAMU**

**using the knowledge and experience gained during the study of
directing-dramaturgy at KČD**

Jolanta Lipková

Thesis supervisor: doc. Mgr. Milan Schejbal

Awarded academic title: Bc.

Prague, June 2023

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

REŽIE INSCENACE V RÁMCI MEZIFAKULTNÍ SPOLUPRÁCE DAMU A HAMU

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.

V Praze dne

.....

Jolanta Lipková

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce, panu docentu Milanu Schejbalovi, panu doktoru Milanu Šotkovi, a paní profesorce Janě Pilátové, která byla naším mentorem při vzniku inscenace. Také bych ráda poděkovala všem, kteří se na vzniku inscenace podíleli, jmenovitě: Vojtěchovi Franců, Veronice Mackové, Eliáši Gaydečkovi, Michaele Dzurovčínové, Evě Rezové, Michaele Krylové, Jaroslavu Divišovi, Pavlu Morávkovi, Lucii Heřmánkové, Viktorii Drobnej, Barboře Kůtové, Elišce Drbohlavové a Josefu Hvertovi.

Abstrakt

Bakalářská práce se věnuje přípravě autorské inscenace *Můj lékař Mendelssohn*, která vznikla v rámci mezifakultní spolupráce Divadelní a Hudební fakulty Akademie múzických umění na podzim roku 2022. V práci je popsán inscenační proces od samotného výběru inspirativní předlohy, přes její adaptaci, průběh zkoušení až po reprízování. V teoretické části práce se autorka věnuje historii přístupů k zobrazování duše na jevišti. Dále přibližuje specifika jako je spolurežie, nebo rozdíl v režijní práci činoherního režiséra versus choreografa. Ve druhé části práce se pak autorka vrací k produkčním a technickým úskalím vzniku inscenace a podrobně vysvětluje, jaké zkušenosti získala pro svou budoucí režijní praxi s ohledem na její produkční zajištění, propagaci, či práci s divadelní technikou.

Abstract

In the bachelor thesis the author describes the preparation of authorial theatre production called *My Doctor Mendelssohn*, which was created within the framework of interfaculty cooperation between the Theatre and Music Faculties of the Academy of Performing Arts in autumn of 2022. The thesis describes the production process, from the selection of the initial text itself, through its adaptation, rehearsal process to the reprise. In the theoretical part of the thesis, the author discusses the history of approaches to depicting the soul on stage. The author also discusses specifics such as co-directing, or the difference in directing of a drama director versus a choreographer. In the second part of the thesis, the author returns to the production and technical pitfalls of creating a production and explains in detail what experience she has gained for her future directing practice with regard to production support of the piece, promotion, or working with theatre technologies.

Seznam použitého označování a zkratk

DAMU – Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze

HAMU – Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze.

KS DAMU – Katedra scénografie Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze

ND Young – Program Národního divadla v Praze určený náctiletým divákům

ND – Národní divadlo

Vodárenská věž – Vodárenská věž na Letné

Obsah

Obsah

ÚVOD.....	1
1 DRAMATURGICKÁ A REŽIJNÍ PŘÍPRAVA INSCENACE.....	3
1.1 VZNIK TEXTU INSCENACE A JEHO VZTAH K LITERÁRNÍ PŘEDLOZE.....	3
1.1.2 <i>Postava Duše v inscenaci</i>	7
1.1.3 <i>Přístupy k postavě duše na jevišti v historii</i>	8
1.1.4 <i>Autobiografičnost předlohy</i>	9
1.2 HUDEBNÍ DRAMATURGIE.....	10
1.3 SHRnutí DRAMATURGICKÉ ČÁSTI.....	12
1.3.1 <i>Múzičnost a gesamtkunstwerk</i>	12
1.3.2 <i>Melodram</i>	13
2 PRODUKČNÍ ČÁST	14
2.1 PROSTOR PRO ZKOUŠENÍ A PROSTOR PRO REPRÍZOVÁNÍ	14
2.2 PRAKTIČNOST VÝPRAVY	15
2.3 REPRÍZOVÁNÍ INSCENACÍ NA FESTIVALECH	16
2.4 PRÁCE SE SVĚTLEM.....	17
2.4.1 <i>Specifika svícení ve Vodárenské věži na Letné</i>	18
3 REŽIJNÍ ČÁST.....	20
3.1 SPOLUREŽIE.....	20
3.2 PRŮBĚH ZKOUŠENÍ.....	21
3.2.1 <i>Herecká cvičení</i>	21
3.2.2 <i>Práce s herci</i>	22
3.4 SPOLUPRÁCE S CHOREOGRAFKOU A TANEČNÍCÍ.....	22
3.5 REŽIJNÍ PŘÍSTUP K HUDEBNÍ SLOŽCE INSCENACE.....	24
3.6 SPOLUPRÁCE S VÝTVARNÍKY.....	25
ZÁVĚR.....	28
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	30
PŘÍLOHA I. ZÁKLADNÍ INFORMACE O INSCENACI.....	32
PŘÍLOHA II.: SCÉNÁŘ K INSCENACI MŮJ LÉKAŘ MENDELSSOHN.....	33
PŘÍLOHA III.: PROGRAM K INSCENACI MŮJ LÉKAŘ MENDELSSOHN.....	45
PŘÍLOHA IV. DRAMATURGICKÁ REŠERŠE KNIHY ŽIVOT NA CESTĚ.....	46

Úvod

Svou bakalářskou práci jsem se rozhodla věnovat inscenaci, která vznikla v rámci mezifakultní spolupráce HAMU a DAMU. Nejedná o častou formu spolupráce na Akademii múzických umění, ale tato zkušenost pro mě byla velmi přínosná, proto jí věnuji svou bakalářskou práci.

Na základě vlastní zkušenosti shrnuji průběh příprav a zkoušení inscenace. V roce 2022 jsem připravila dvě inscenace dokumentující život, nebo životní událost významné osobnosti. První inscenace, která vznikla pod programem ND Young v Národním divadle v Praze, nesla název *Práce všeho soudruhu*¹ a zabývala se životem významného českého novináře a karikaturisty Ondřeje Sekory. Druhá inscenace, která vznikla ve spolupráci studentů DAMU a HAMU, dostala název *Můj lékař Mendelssohn*, věnovala se významné životní události britského neurologa Olivera Sackse, a na tu se bude soustředit moje práce.

V říjnu 2021 jsem se v rámci předmětu *Tělo v historii* zabývala tím, zda lidé vnímají své tělo pouze jako nástroj, nebo zda ho považují za neodlučitelnou součást sama sebe. Od paní profesorky Pilátové jsem dostala doporučení na knihu *Na čem si stojím* od Olivera Sackse.² Kniha mě, přes odborné termíny a složité úvahy, velmi zaujala. Ve stejnou dobu za mnou přišel můj spolužák, student herectví, Vojtěch Franců s kterým jsem v roce 2021 připravila autorskou pohybovou inscenaci *Poslední recept*,³ s tím, že by se mnou rád nazkoušel monodrama. Navrhoval text Mattiase Brunna *Po Frederikovi*.⁴ Hra má velmi silný, krutý příběh, jehož ústředním motivem je život s HIV, což bylo, podle mě, už mnohokrát probírané téma. Doporučila jsem mu, ať si přečte knihu Olivera Sackse, na kterou jsem měla referát na semináři paní profesorky Pilátové. Kolegu kniha nadchla a došlo k poštilému návrhu na adaptaci Sacksova příběhu pro divadlo.

Předtím, než jsem začala psát adaptaci *Na čem si stojím*, zjišťovala jsem, jak je to s autorskými právy. Pokud bychom dramatisovali knihu, museli bychom projít dlouhým procesem překládání a schvalování u dědiců autorských práv. Tento proces by nemusel mít zdárný výsledek a rozhodně by to bylo drahé. Tím, že se jedná o autobiografickou knihu, zabývající se úsekem života Olivera Sackse, v níž popisuje svůj skutečný zážitek s těžkým úrazem nohy, je možné příběh pojmout i dokumentárně. Na historické nebo životopisné

¹ *Práce všeho soudruhu* - Národní divadlo. In: [cit. 07.06.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/byl-ferda-komunista-117640371>

² *Sacks, Oliver. Na čem si stojím--: prožitky odcizení části vlastního těla a cesta zpět k původní celistvosti. Překlad Dušan Zbavitel. Vyd. 2. Praha: Dybbuk, 2009. 172 s. ISBN 978-80-86862-82-8.*

³ *Program - VyšeHrátky | i-divadlo.cz*. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/vysehratky/program/?mesic=9&rok=2021>

⁴ *Aura-Pont Po Fredrikovi | Žijeme divadlem*. In: *Aura-Pont* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.aura-pont.cz/scenar/po-fredrikovi>

události se autorská práva nevztahují. Navíc se nám díky dramaturgyni Veronice Mackové podařilo získat více zdrojů, v nichž Sacks popisoval svůj příběh, a to zejména z autobiografie *Život na cestě*⁵ a článků, které Sacks publikoval.

K dokumentování životních osudů významných osobností mě dovedlo několik faktorů. Prvním z nich je nákladné a komplikované řešení autorských práv. Druhým faktorem je, že autorská dokumentární inscenace má nezměrné možnosti inscenování. Při práci je možné zakomponovat scénický pohyb, tanec, práci s loutkou apod. Dále oceňuji možnost se v přípravné fázi inscenačního procesu vzdělávat, objevovat nové informace ze světa mimo divadlo a přemýšlet o jejich převedení do divadelního jazyka. Posledním faktorem je, že není závislá jen na realistickém herectví a můžu ji napsat na míru hercům podle jejich dovedností. V Národním divadle jsem měla k dispozici talentované studenty středních škol a gymnázií, které jsme ve spolupráci s Eliášem Gaydečkou vybrali v rámci konkurzu do projektu.

Vzhledem k malé nebo žádné zkušenosti studentů s velkým jevištěm Nové scény ND jsme text připravili tak, aby se z používání mikrofonu stal princip, a dále aby čtení na jevišti vycházelo přímo z tématu a bylo odůvodněné. Snažili jsme se najít klíč k tomu, jak by bylo možné většinu situací a prostředí vyjádřit pohybem. Zpětně vím, že to bylo velmi šťastné rozhodnutí, protože díky tomu dostala inscenace poloprofesionální podobu a skryla všechny nedostatky neprofesionálních umělců.

V případě inscenace *Můj lékař Mendelssohn* jsem se inspirovala literárností výchozího textu. K monologům, z nichž herecky vycházel Vojtěch Franců a tanečnice Michaela Dzurovčínová, jsem dopsala několik dialogů, které napomáhaly herecké práci Michaely Krylové a byly podpořeny hudbou Jaroslava Diviše.

Inscenace tvoří tři složky, které se nedají od sebe oddělit. První jsou Sacksovy monology a jeho dialogy s ostatními postavami – tedy textová složka. Druhá složka je taneční a zahrnuje postavu Duše, která se ve výchozím textu nevyskytuje. Třetí je hudební – hudba je zásadní motiv celé inscenace, a dokonce se stává v tomto případě postavou, která je mostem mezi činoherním a tanečním jazykem.

Ve své bakalářské práci se věnuji vzniku inscenace, popisuji dramaturgicko-režijní rozvahu a to, jakým způsobem tvůrčí tým inscenaci pod mým vedením tvořil. Zamýšlím se nad produkční stránkou přípravy inscenace a v příloze uvádím materiály, které vznikly v rámci příprav a repríz.

⁵ SACKS, Oliver. *Život na cestě: autobiografie*. Zuzana HULVOVÁ, přel.. Praha: Dybbuk, 2016.

1 Dramaturgická a režijní příprava inscenace

Knihu *Na čem si stojím* je možné rozdělit do tří částí. Původní předloha má 170 stran s tím, že úsek děje, který by se dal považovat za situační je pouze do strany 26. V první části mladý, světově uznávaný lékař Oliver Sacks odjíždí sám na dovolenou do opuštěných norských hor, kde narazí na ležícího býka. Zvíře se ani nezvedne, ale Sacks se vyleká natolik, že se rozeběhne a upadne na kraji skalního výběžku. Těžce si zraní nohu. Snaží se dostat zpátky do vesnice a bojuje o život, protože s příchodem tmy mu hrozí umrznutí. Zachrání ho na poslední chvíli dva pastevcí.

Druhá část se odehrává v nemocnici, kde je Sacks operován a poprvé se musí odevzdat jiným lékařům. Zjišťuje, že byť je noha v pořádku operovaná, jeho mozek o ní neví a on sám ji nemůže ovládat. Poprvé se on sám setkává s prostředím nemocnice jako pacient, což mu zcela převrací pohled na jeho vlastní profesi. Začíná chápat, že jakmile se člověk stane pacientem, redukuje se jeho osobnost pouze na číslo a v lepším případě na diagnózu. Snaží se přijít na to, co se vlastně stalo a proč mu nikdo v nemocnici nevěří, že nedokáže pocítit vlastní nohu. Díky rozsahu svým medicínských znalostí si vzpomene, že o podobných případech psali lékaři z první světové války, ale že zatím neexistuje způsob, jak tuto zvláštnost léčit. Mezitím za ním jako jediná návštěva přijde do nemocnice jeho teta a přinese mu kazetu s nahrávkou Mendelssohna houslového koncertu E-moll. Sacks píše, že Mendelssohna neposlouchal rád, ale kazetu si pustí. Vtom se jeho noha pohne a za chvíli znovu, jako by reagovala na hudbu. Pokud chce ale pohnout nohou on sám, nestane se nic. Nakonec ho hudba vyléčí.

Třetí část zahrnuje vysvětlení jeho vědeckých studií, kde přichází na to, čím tento neobvyklý syndrom vzniká a jak je možné ho léčit. Přestože studie vyšly krátce po propuštění z nemocnice, změna v přístupu k pacientům a způsob léčení tohoto syndromu, který prosazoval, se změnil až o deset let později.

Vzala jsem všechny tři části a prokombinovala je.

1.1 Vznik textu inscenace a jeho vztah k literární předloze

První část jsem proškrtala tak, aby byla dynamická, ale přitom se z ní nevytratil popis opuštěné norské krajiny a samoty, která Sackse naplňovala. Našla jsem větu, která byla v původním textu snadno přehlednutelná: „*A bezprostředně nato přišla náhlá vzpomínka, detailně jasná, na malé zvířátko s přeraženým hřbetem, které jsem uviděl na cestě, jak za sebou vleče ochrnuté zadní nohy...*“⁶ Byla to pro mě stěžejní věta pro první náznaky kolize, dala jsem jí tedy funkci předzvěsti toho, co se stane. Přenesla jsem ji o několik stránek napřed a přepsala tak, že postava Sackse toto zvířátko přímo vidí v době, kdy stoupá na

⁶ Sacks, Oliver. *Na čem si stojím--: prožitky odcizení části vlastního těla a cesta zpět k původní celistvosti*. Překlad Dušan Zbavítel. Vyd. 2. Praha: Dybbuk, 2009. 172 s. ISBN 978-80-86862-82-8.. s.17.

horu a připsala jsem k tomu větu: „*Byl to ubohý pohled. Překročil jsem toho chudáka a pokračoval v cestě.*“ To se později ještě podpořilo herecky postojem Sackse k ochrnutému zvířeti, který naznačoval nezájem, až lehké opovržení. Tím jsem chtěla podpořit dramatický oblouk postavy Sackse, která se do podobné situace později sama dostane a musí změnit svůj postoj.

Už v původní knize je v této části popsána pozoruhodná situace. Sacks upadne na skalním výběžku a zjišťuje, že má zraněnou nohu. Ze šoku místo toho, aby zkoumal sám sebe, je přesvědčen, že je jako lékař povolán k případu. A tak následuje rozvitá lékařská přednáška zabývající se tímto typem zranění a teprve na konci své přednášky si uvědomí, že mluví sám o sobě a že ten zraněný je on sám. Tento typ promluvy jsem po zkrácení zanesla do textu, protože v ní lékař působí úsměvně a hořce zároveň. Také se zde naskytla příležitost odkrýt jeho charakter a jeho posedlost prací. Z této části jsem vyškrtla pasáž, jak pastýři Sackse zachraňují a dopravují do vesnice. Celý první obraz „*Hora*“ tedy končí při posledních vteřinách západu slunce, kdy vyčerpaný Sacks shlíží z hor na kostel, kde právě zpívají Mozartovo Requiem. Jeho poslední replika zní: „*Jsem vůbec ještě naživu?*“

Střihem navazuje scéna v nemocnici, kdy se Sacks probouzí z narkózy. Děj, který se odehrává v původní předloze mezi těmito scénami, jsem považovala pro inscenaci za zbytečný. Do této chvíle se jedná pouze o monolog. V obraze „*Nemocnice*“ se poprvé objevuje dialog, a to mezi Sacksem a zdravotní sestrou. Ten je pro hru zásadní, protože se skrze něj dozvídáme, kde se postava Sackse nachází, jak reaguje na zdravotní sestru a na to, co se mezitím stalo. Snažila jsem se skrze střih navodit v divákovi dojem, že se rozkoukává v novém prostředí podobně jako Sacks. První obraz byl založený na střetu postavy a prostředí a také na konfliktu sama se sebou. Druhý obraz už přichází s dialogem, kde druhá postava dostává hlavní postavu do konfrontační situace, a tím se vytváří buď konflikt mezi dvěma postavami, nebo tento zásah druhé postavy vyvolá znovu rozpor v samotné hlavní postavě.

Ve své knize doktor Sacks psal o případu jednoho ze svých pacientů, který trpěl stejným syndromem a zcela vážně se dohadoval se zdravotní sestrou, že mu přišli cizí nohu, kterou vzali v pitevně. Tato až bizarní situace mě zaujala a skvěle se hodila do expozice druhého obrazu. Díváme se tedy na lékaře, který si klepe do vlastní nohy a je rozzlobený na zdravotní sestru, že mu neřekli o protéze. Jsme tedy ještě ve fázi, kdy postava lékaře využívá svého titulu a osočuje zdravotní sestru z neznalosti nebo ze lži, čímž se připravuje půda pro to, aby se během několika minut mohla obrátit situace a Sacks se stal na pomoci zdravotní sestry závislý.

Jako další situaci jsem použila skutečnost, která se stala ještě před operací, a to, že Sacks nechal nashromáždit všechny své studie a zařídil jejich vydání v případě, že by operaci nepřežil. V postavě tety se propsala jedna ze sester jeho matky, která se jmenovala Lin. V knize Sacks *Život na cestě* popisuje, jak ho po úraze navštěvovala v nemocnici a

podporovala v psaní populárně-naučné literatury. Použila jsem tuto skutečnost a přepsala ji do Sacksovy repliky formou telefonátu tetě, kterou žádá o nashromáždění svých studií.

Důvod, proč se k tomu rozhodl v našem případě až po operaci, vysvětlím později, neboť se to týká linky postavy duše, která v samotném dramatickém textu není zaznamenaná.

Telefonát slouží jako představení další postavy, která se zanedlouho objeví, a to postavy Sacksovy tety. Skrze tento telefonát se nám už exponuje vztah mezi tetou a Sacksem, navíc tím jeho postavu představujeme ještě z jiného úhlu, čímž ji obohacujeme. Expozice postavy tety je nutná, protože právě ona mu přinese kazetu s orchestrální skladbou, zároveň se poprvé setkáváme se střípkem z jeho rodinného, osobního života, který o něm zásadně vypovídá.

Následují situace, které představují pomalé plynutí času v nemocnici, v jejich rámci Sacks přichází na zásadní zjištění ohledně svého problému, který mu nikdo nevěří. Do další situace nás uvádí Sacks replikou: „*Dnes ráno mě přišel navštívit chirurg, který mě operoval.*“ Vzala jsem část dialogu, který Sacks sám do knihy napsal. V předloze se jednalo o reálný dialog lékaře a pacienta, já jsem z toho vytvořila vnitřní dialog jedné postavy. Postava Sackse v této situaci působí jako schizofrenní, což podporuje myšlenku, že on sám je svým pacientem a zároveň zde odkazujeme na nezájem chirurga ke svému pacientovi. Opakuje se zde tedy obdobná situace jako se zraněným zvířátkem v horách. Naše dramaturgyně navrhla druhou část vnitřního dialogu, kam zanesla latinské pojmy a fráze. Vnitřní dialog tedy začíná běžným rozhovorem a graduje až v hádku v lékařských frázích v latině. Pro podporu gradace jsem dialog upravila rytmicky tak, aby se postupně věty zkracovaly a zakončila jsem jej chirurgovou replikou: „*Carpe diem*“, o které doufám, že ji náš okruh diváků zná. Zatím to diváci na premiéře potvrdili smíchem.

Do tohoto souboje přichází postava tetičky. Záměrně jsem ji nechala vstoupit dřív, aby Sacksovo počínání mohla vidět a dostali jsme ji tím do určité konfrontace, čímž se otevírá další situace. Vzala jsem pár vět z původního dialogu s tetou, který ze strany tety naznačoval kázání, a to jsem podpořila. Podle knihy měl Sacks se svou tetou dobré vztahy a byla to podle původního textu milá, vtipná dáma. Dialog v knize je pouze kázání, které Sacks s díky přijímá a nevzniká tam žádné napětí, a tak jsem se z tety rozhodla udělat povrchní ženu, která zašla za svým synovcem jen proto, že se to sluší. Přinese mu papíry, články a studie, které se později ukážou jako sešity ze střední školy. Sacksovi je přítomnost tety v tomto případě postupně stále víc nepříjemná. Zároveň ale zjišťujeme, že teta je jediný člověk, který ho za celou dobu přišel navštívit. Teta nakonec vytáhne kazetu, čímž dává podnět k zásadnímu bodu obratu.

Navazuje delší replika, která mluví o „samotě“, tentokrát to ale není radost ze samoty a ticha jako ve scéně „Hora“, je to uvědomění, že byt' se lékař pohybuje mezi mnoha lidmi, je slavný, tak je také zcela opuštěný a zřejmě trvale odsouzený na kolečkové křeslo.

Na to přichází fáze zahořklosti, kterou sám doktor Sacks popisuje ve své knize: „*Přes cestu, na hřištích Highgate, jsem uviděl školní mužstvo, jak trénuje ragby — něco, na co se normálně rád dívám. Překvapila mě a znechutila nenávisť, která mě zachvátila. Nenáviděl jsem jejich zdraví, jejich silná, mladá těla. Nenáviděl jsem jejich bezstarostnou bujnost a svobodu — svobodu od všech omezení, která jsem já v sobě tak silně pociťoval.*“⁷

Nejdřív jsem v textu zachovala z části původní text, ale stále to z hlediska gradace nefungovalo. Nakonec jsme nechali herce Vojtěcha Franců, ať si zkusí monolog pro tuto část napsat sám. Byl z mého pohledu dobrý, protože duplikoval to, co nemocný Sacks cítil a co cítil sportovec, kterého viděl. „*Tep se zrychluje. Krev mi pulzuje v žilách stejně jako jemu. Vnímám jeho sílu a mrštnost.*“ Hercův monolog jsem spolu s dramaturgyní proškrtala a lehce pozměnila věty tak, abychom znovu podpořili tematicky i rytmicky gradaci. Celý monolog tedy spočívá v Sacksově fascinaci tělem a pohybem atleta běžícího po ulici, která se rázem obrací v jeho nenávisť vůči člověku, který je fyzicky schopný.

V další scéně přichází fyzioterapeutka, která se Sacksem rehabilituje a chce mu pomoci začít znovu chodit. Je to pohybová scéna založená na tom, že se pacient bojí přiblížit se k zemi a leze po fyzioterapeutce. Po neúspěšném cvičení ho fyzioterapeutka vrátí na postel. Vycházela jsem z pocitů, které Sacks popisuje ve své knize při snaze chodit.

Následuje monolog, kde si lékař shrnuje svá zjištění a dochází k tomu, že ví, jak pacienty s podobným syndromem léčit a čemu je potřeba se vyvarovat. Na to se obrací k sobě jako k pacientovi, dává si sám diagnózu a končí větou: „*Účinek, tedy chůze by se měla dostavit...*“ Ale není schopen ji dokončit, protože sám neví, jak si pomoci. Větu opakují ostatní postavy v různém rytmu a tempu a vzniká z toho chaos až k vnitřnímu blouznění. Nakonec se z toho pocitu lékař vytrhne a uvědomí si, že na základě jeho zjištění je možné včas pomoci všem dalším pacientům, ale jemu už nikdo nepomůže. Ozve se znovu hudba a on pomalu začne chodit.

Tímto jsem stručně shrnula první linii celé inscenace, tedy holý text. V prvopočátcích přišel návrh, že by hlavní postava mluvila v er-formě a vytvořil by se tím odstup, ale spolu s nabalováním celé struktury inscenace jsme usoudili, že by to už bylo na vnímání příliš složité. Odstup je možný získat i jiným způsobem. Řešili jsme, zda ponechat text v minulém čase, nebo ho přenést do přítomného. Přítomný čas v češtině není příliš výhodný, protože všechny příběhy přirozeně vyprávíme v minulém čase. Navíc dialogy umožňují skvělý střih z minulého času do přítomnosti. Rozhodli jsme se tedy ponechat minulý čas. Chtěli jsme mít časový rámeček, podle kterého bychom se mohli řídit. Dnes už bych to tak do detailu nerozebírala, protože jsem zjistila, že to není pro inscenaci v tomto případě tak zásadní. Dohodli jsme se, že v minulém čase bude lékař mluvit do předposledního monologu a že

⁷ Ibid. s.122.

celá inscenace začne momentem těsně před koncem a lékařovo vyprávění bude tedy jeho vlastní rekapitulace toho, co se stalo, aby na konci mohl dojít k poznání.

Cítili jsme, že je potřeba dlouhý text něčím pravidelně rozbíjet... nějakou jinou formou. Věděli jsme, že postava Sackse má tendenci k přednášení v momentě, kdy se něco stane. Přednášky, i třeba k neviditelnému posluchačstvu, jsou pro postavu lékaře cestou, jak uniknout z reality. Tímto narušovatelem monologu by mohly být právě přednášky, ale zatím jsme nevěděli, co by je mohlo spojovat, nebo z čeho by vycházely.

1.1.2 Postava Duše v inscenaci

Druhou zásadní linií je postava Duše, která s původním Sacksovým příběhem nemá nic společného. Na počátku jsme věděli, že chceme do inscenace zapojit tanec. Nabízel se nám jako možné oddělení Sacksova vyprávění od Sacksova těla. Aby herec hrál zraněnou nohu a ještě o tom mluvil, by bylo zbytečné a divácky nezáživné zdvojování skutečnosti. Je ovšem možné zdvojovat skutečnost zajímavým způsobem. Hledali jsme místa v textu, kde by bylo možné tanečnici využít. A nakonec jsme se rozhodli, že by bylo nejlepší vytvořit postavu Sacksovy duše. To ale přineslo mnoho dalších komplikací.

Jedna z prvních je už jen otázka, co je duše? Každý má na to jiný názor a zdouhavě se hledají jasné mantinely takové postavy. To, co ale bylo bezpečně jisté bylo, že Sackse ztvárněného hercem můžeme vnímat jako vědomí/ratio a Duši, ztvárněnou tanečnicí, jako podvědomí, cit. Řekli jsme si, že duše bude tedy ukazovat to, co Sacks nechce připustit, nebo co sám cítí.

Jak ale divák pozná, že se jedná o duši? A je nutné, aby to chápal? Ano, je to nutné, jinak bude tak dlouho přemýšlet nad postavou tanečnice, až mu unikne děj. Dlouho jsme znázornění duše řešili skrze kostým, ale to také není možné. Pro to, aby postavu tanečnice lékař oslovil, nebyl v textu prostor a bylo by to příliš laciné, kdyby ji on sám nazval duší.

Nakonec přišla dramaturgyně s návrhem přečíst si nějaké studie o zkoumání duše. Objevili jsme článek v časopisu Vesmír, který nám dal návod, jak zřetelně naznačit, co za něhou postavu představuje tanečnice. Rozhodli jsme se, že názory kritiků Macdougalla, zastávající existence hmotné duše, dáme do úst Sacksovi v rámci jeho vlastní přednášky hned na začátku hry. Tedy jeho přednáška bude spočívat ve vyvrácení Macdougallovy teorie o hmotné existenci lidské duše.⁸

Tato přednáška umožňuje hned několik zásadních věcí. Zaprvé exponovat lékařovu racionalitu, na které se snaží stavět vše. Zadruhé jeho společenské postavení. A zatřetí hned zpočátku otevřít otázku, zda duše existuje, nebo nikoli a tím tančící postavu pojmenovat. Ale hlavně jsme díky obsahu této přednášky získali pravidla pro formu, která by mohla pravidelně narušovat dlouhý monolog a vytvářet napětí. Celá expozice tedy začíná přednáškou

⁸ VESMÍR.CZ, Ondřej Vrtiška. Kam se podělo 21 gramů? Jak se vážila lidská duše. In: *iDNES.cz* [online]. 11. 1. 2016 [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/technet/veda/kolik-vazi-lidska-duse.A160108_132517_veda_mla

významného lékaře. Přednášky se stanou pro lékaře únikem z reality, únikem k někdejšímu úspěchu, o který v nemocnici zcela přichází a snaží se ho v samotě sám navodit. Rozhodli jsme se tyto přednášky stylizovat jako „forbíny“, tedy předstoupení herce blíž k hledišti a světelnou změnou zajistit fokus. Označením se odkazujeme jednak na doslovný význam forbíny jako části jeviště před oponou nejbliž k divákům, a také k přenesenému smyslu slova forbíny jako hereckých výstupů mezi scénami, jakési herecké glosy, jenž je v české tradici nejvíce spojována s J. Voskovcem a J. Werichem.

Touto expozicí přednášky o lidské duši už jednoduše vznikl i závěr. Kdy právě Sacksova duše, kterou on celou dobu popírá, ho naučí nakonec skrze hudbu znovu chodit.

Vzniká tedy krásný rozpor mezi dvěma postavami. Duše se snaží lékaři ukázat, že existuje, a Sacks se jí snaží celou dobu popřít. Sice se tím poněkud vzdalujeme od skutečné události, ale ne příliš. Sacks sám píše, že se musel hudbě podvolit a nechat ji jen působit, aby si mozek našel novou cestu ke spojení s nohou. Pokud se o chůzi pokoušel racionálně, nebyl schopen nohou pohnout. Měsíc po premiéře jsem objevila článek od Radkina Honzáka v časopise Psychosom: „*Oliver Sacks, neurolog, který znal lidskou duši*“⁹, což je jedna z drobností, která mi potvrzuje, že byť se někdy v inscenaci odchylujeme od reálné skutečnosti, dostáváme se tím k podstatě věci.

1.1.3 Přístupy k postavě duše na jevišti v historii

Je otázkou, zda už někdy někdo ztvárnil postavu duše na jevišti. Ve středověkých moralitách se objevují alegorické postavy, jako například slavný Everyman.

Petr Christov ve své diplomové práci také rozbírá boj o duši člověka, který je pro středověkou moralitu typický. „*Svět morality obývá společnost alegorických postav, které spojují běžné lidské a institucionální vztahy. Je to svět lidí a jejich vizualizovaných vnitřních procesů, postojů a vlastností. Rysem společným všem moralitám je přítomnost jedné nebo dvou postav, skrze které probíhá komunikace mezi předváděným světem a publikem.*“¹⁰

Protikladné dvojice postav např. Dobro – Zlo nejdříve soupeří o lidskou duši a později si člověk – vlastník duše snaží obhájit svou volbu před alegorickými postavami soupeřů. Díky tomuto alegorickému soupeření je význam lidského rozhodnutí pozvednuto nad osobnost člověka, čímž vzniká svět morality. Dále se Petr Christov zmiňuje o charakterizaci postav. Postavy morality rozděluje na dvě základní kategorie. Do první kategorie přiřazuje lidské jedince, o jejichž duše je sváděn boj. Jako příklad uvádí postavy: Svět, Lidstvo, Dobrý, Marnotratný. Tyto postavy jsou hlavními hrdiny morality. Do druhé kategorie, podle něj, patří

⁹ Honzák R.: Oliver Sacks, neurolog, který znal lidskou duši - PSYCHOSOM | časopis pro psychosomatickou a psychoterapeutickou medicínu. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.psychosom.cz/archiv/54-archiv/571-honzak-r-oliver-sacks-neurolog-ktery-znal-lidskou-dusi>

¹⁰ CHRISTOV, Petr. *Francouzská divadelní moralita - žánr na pomezí žánrů : (studie z francouzského středověku)*. 2002, Masarykova univerzita. s.23-24

alegorické postavy ctností, neřestí, dobrých a špatných vlastností, např. Čest, Dobrý konec, Ztracení, Ostuda, Rozum. V morálním souboji jsou především intelektuální schopnosti – Rozum a Víra.¹¹

„Typickým, na konfliktu a disputaci vystavěným žánrem je spor (debát), jehož počátky sahají až do doby karolínské. Jedním z obecných středověkých principů je konflikt dvou světů, toho materiálního, fyzického, tělesného a toho nehmotného, duchovního. Střetnutí dvou antagonistických světů je setkáním dvou obecných pojmů. Pro jejich zpřítomnění využívá tradice především alegorického zhmotnění, jehož prostřednictvím se zde setkává prostředí světské s myšlením náboženským, duchovnost s tělovostí, základním zhmotněním tohoto konfliktu je Spor Duše s Tělem, střet světského světa a církevní instituce má své základní zástupce ve Sporu Vína s Vodou.“¹²

„Také hry Gila Vicenteho (1465–1537), Portugalce, který byl dlouho řazen k autorům španělského zlatého věku, jsou svou podstatou bytostně středověké. Z jeho autos sacramentales zmíníme Cestu duše (Auto de Alma) která je alegorií pádu Duše z Jeruzaléma do Jericha. Ve Vicenteho textech, stejně jako v dalších španělských moralitách, vystupují postavy alegorické (Smrt, Život, Milost), většina příběhů má předobraz biblický.“¹³ Inscenace *Můj lékař Mendelssohn* by se tedy dala považovat podle definice žánru za současnou moralitu. Ve většině středověkých moralit jde převážně o záchranu lidské duše, ale neobjevila jsem zatím jedinou divadelní hru, kde by byla duše předepsanou postavou.

1.1.4 Autobiografičnost předlohy

Můžeme si být jisti, že nám autobiografie odkrývá celou pravdu o dané osobnosti? Myslím si, že autobiografie nám může pouze ukázat pohled na skutečnost jejího autora, který ale může být zkreslený. Z toho důvodu jsme se snažili odkrývat příběh skrze způsob Sacksova psaní i jeho osobnost. Sacksov životopis je kombinací jeho myšlenek, jeho profese, zážitků a také osobních až intimních záležitostí. Pozoruhodné ale je, že jakmile rozkryje osobní vzpomínku, která přináší silné emoce, pouze ji zmíní a dál pokračuje o svém studiu, nebo o svých vědeckých poznatcích. To, že ho matka na čas zavrhl kvůli jeho homosexualitě, je velmi stručně nastíněno a hned na to pokračuje ve svých výsledcích na škole, jako by to chtěl zamluvit. Podobně je to i v případě muže, kterého miloval a jako první mu zjistil rakovinu, na kterou dotyčný zanedlouho zemřel. Z jeho autobiografie na nás vyzařoval adrenalin, spontánnost, obrovská snaha dělat lidi kolem sebe šťastné, ale také dlouhodobá samota.

Homosexualita je aktuální téma, ale o Sacksovi mnoho neřekne. Z mého pohledu je významnější samota, která ho provázela skoro celý život. Proto jsme se rozhodli, že se stane

¹¹ Ibid. s.24.

¹² Ibid. s.45.

¹³ Ibid. s.73.

stěžejním tématem i v naší inscenaci. Je totiž jedno, jak je člověk starý, nebo jaké je sexuální orientace, pocit samoty a osamocení známe všichni. Homosexualita, vztah s matkou a drogy, které ho část života provázely, jsou jen nastíněny v dialogu s tetou tak nepatrně, že je divák může vnímat pouze jako tajemství, které se z inscenace nedozví. Divák může rozzlobit, že nerozumí kontextu, proč se v inscenaci najednou zmínky o těchto věcech objeví, ale nemají žádné další vyústění. Ovšem koho to bude zajímat, přiměje ho to se něco dalšího o osobnosti Olivera Sackse dozvědět, případně se mu tato informace spojí s krátkým nastíněním Sacksova života v programu k inscenaci.

Kdybychom chtěli divákům předvést všechna témata, která nás u Sackse zaujala, vznikla by z toho neuchopitelná koláž, nebo by představení muselo trvat více jak čtyři hodiny. Drogy jsem později režijně formou tajemných obrazů do inscenace zakomponovala a je už na divákovi, jak si obrazy vyloží. A byť není z dramaturgického hlediska dobré nadhodit v inscenaci motivy, která nemají v inscenaci větší opodstatnění, v tomto případě si zatím stojím, protože kdo bude chtít porozumět i těmto tématům, přečte si Sacksovu autobiografii.

1.2 Hudební dramaturgie

Další nepostradatelnou složkou inscenace je živá hudba. Původně jsem oslovila studenta HAMU, který by mohl využít svých skvělých schopností hry na saxofon a housle. Student ale později z časových důvodů účast v projektu odmítl a od spolurežiséra Eliáše Gaydečky jsem dostala doporučení na studenta konzervatoře, který ovládá hned několik nástrojů, ale především klavír a elektrickou kytaru.

Už samotné zvolení nástrojů zásadně ovlivňuje podobu inscenace a podmínky pro její reprízování. Původní myšlenka byla, že celou inscenaci bude doprovázet klavír, což podpořila i připomínka paní profesorky Pilátové, že klavír, na rozdíl od jiných nástrojů nabízí možnost využití sám sebe také jako dalšího prostoru, který může využít například tanečnice. Jenže v momentě, kdy k závěrečnému tanečnímu duetu lékaře a duše zazněla klavírní skladba, začalo to působit příliš pateticky. Navíc v případě mluveného slova, hudba často rušila a bylo těžké ji vyvážit.

Přišla tedy na řadu elektrická kytara, která má sama o sobě od patosu daleko. Všechny kombinace nástrojů a celý vývoj, který dospěl zpátky na začátek, je popsán v této bakalářské práci v režijní části. To, co je ale pro dramaturgickou část zásadní, je Mendelssohnův houslový koncert E-moll.

Podle Sackse byla právě tato skladba tou, která mu vrátila chůzi. Jenže Mendelssohnův houslový koncert není skladba vhodná pro tanec. Není možné ji zkrátit tak, jak bychom pro daný taneční výstup potřebovali. A její gradací struktura je příliš rozsáhlá, než abychom ji pro gradaci situace mohli využít. Navíc jsme neměli k dispozici ani housle, natož orchestr, a bylo třeba ji nechat tedy zahrát buď klavír, nebo elektrickou kytaru. To souviselo i s názvem inscenace. Nechtěli jsme inscenaci pojmenovávat Sacksovým jménem,

protože stejně velká část diváků Olivera Sackse nezná, a nebylo by vhodné ji pojmenovat stejně jako knihu, protože potom bychom mohli čelit nepříjemnému nátlaku ze strany autorských práv.

Jeden z prvních návrhů na název inscenace byl „Můj lékař Mendelssohn“, což se většině tvůrčího týmu líbilo. Název bylo potřeba definitivně potvrdit krátce po získání grantu. Pokud bychom potvrdili tento název, znamenalo by to nemožnost se Mendelssohnových skladeb vzdát. Daleko vhodnější z hlediska výběru skladeb by byl pro nás Debussy, Ravel, Satie, ale neměli jsme čas vytvořit rozsáhlejší průzkum jejich skladeb, abychom si byli jistí, kterého ze skladatelů chceme použít. Jediným řešením tedy bylo si vzít slavné motivy z Mendelssohnových skladeb a vytvořit na ně variace, které by podporovaly výklad situací a choreografickou práci. Rozhodli jsme se tedy potvrdit název *Můj lékař Mendelssohn*.

V rámci zkoušení jsme použili takový postup, že se nejdřív celá inscenace včetně tanečních výstupů připraví a teprve na to se zkomponuje hudba, což bylo velmi výhodné. Tedy v momentě, kdy už jsme tušili, jak bude inscenace a jednotlivé scény vypadat, sedli jsme si s druhým režisérem, dramaturgyní a hudebníkem ke scénáři a hledali, kde by měl zaznít jaký motiv, v jakém žánru, kde by bylo dobré, aby bylo ticho atd. Jak znovu z hlediska autorských práv, tak také kvůli názvu jsme se rozhodli hudební dramaturgii sestavit z děl klasické hudby.

Chtěli jsme, aby i hudba v sobě skrývala narážky a vtip podobně, jako má herec v textu, a aby spolu s hercem komunikovali, doplňovali se, nebo někde šli proti sobě. V tvůrčím týmu jsme předpokládali, že diváci mohou pochopit narážky na známé skladby. V druhém obrazu má postava Sackse jako první repliku: „*Píše se rok 1974. Norsko.*“ čímž nám představuje, kde jsme. Jedním z nejslavnějších norských skladatelů byl Edward Grieg a předpokládali jsme, že minimálně nejhranější skladby z Peer Gynta velká část našeho publika bude znát. Chtěla jsem, aby tedy hudebník zahrál motiv tak, aby ho potom herec mohl opravit a následně se ozval motiv z jedné z Griegových skladeb. Můj kolega režisér, který měl na starosti především hudební stránku, navrhoval motiv *Z českých luhů a hájů* od Bedřicha Smetany, kterou následně hudebník změnil na motiv z *V jeskyni krále hor* od Griega, což se mi zpočátku líbilo.

Jakmile se vyčerpaný Sacks dostává k potoku s kameny, navrhovala jsem „Vltavu“ od Bedřicha Smetany, kterou by měli znát snad všichni diváci, ale to mi můj kolega vytknul, neboť by narušovala na nevhodném místě dramatickou situaci, s čímž jsem nakonec souhlasila. Během zkoušení jsme zjistili, že jednak motiv *Z českých luhů a hájů* mnoho lidí bohužel nezná, ale navíc je svou povahou velmi blízký skladbě *V jeskyni krále hor*. Navrhla jsem tedy, ať jako špatnou variantu hudebník zahraje Vltavu, které porozumí snad všichni diváci, a teprve potom zazní Grieg. Celá situace v norských horách ale neměla kam gradovat, protože motiv ze skladby *V jeskyni krále hor* je natolik dramatický, že není kam dál stoupat. Po několika zkouškách jsme navíc zjistili, že ani herci tuto skladbu neznají, ale když

jsme jim pustili Griegovu *Ranní náladu*, která je mnohem mírnější a daleko pozitivnější, už jim to bylo povědomé, což mě také utvrdilo ke změně. Můj kolega režisér byl smutný ze zjednodušení, ale co s krásným vtípkem, když ho diváci nepochopí? Stále jsem přesvědčená, že nemá smysl dělat divadlo pro sebe, ale dělat ho pro diváky. Poslední varianta se u diváků s humorem ujala a jsem tedy s tímto rozhodnutím spokojená.

Výstupy, přednášky, které jsme pracovně nazvali „lékařovy forbíny“, se můj kolega rozhodl výrazně žánrově oddělit. Navrhnul tedy jazzový pohodový motiv, který spolu s každou další forbínou sklouzával do lehkých disonancí. Čímž chtěl podpořit úpadek lékařovy slávy s pobytem v nemocnici a podle mě to velmi dobře funguje.

1.3 Shrnutí dramaturgické části

Původní text byl minimálně situační, což nenasvědčovalo úspěchu v divadelním provedení. Ale na druhou stranu jsem věděla, že je to nejspíš jedna z posledních příležitostí si vyzkoušet napsat a zrežirovat něco, co nemá divadelní potenciál, něco, kde se vyskytuje tak neuchopitelná postava, jako je lidská duše, a co je určeno zejména pro relativně úzký okruh vzdělaných diváků. Obávala jsem se, že tato inscenace nemá šanci na život, sklidila však velký divácký úspěch. Velmi mě překvapilo zjištění, že tento experiment má smysl a je možné ho udělat dobře, což pro mě znamená, že mu diváci rozumí, baví je a vidí v něm silná témata, která v nich rezonují delší dobu.

Zajímavé je, že obě moje větší inscenace, mají tendenci pracovat s prolínáním několika rovin. Nejdříve to bylo u *Práce všeho soudruhu*, kdy studenti na sebe brali postavy ze života Ondřeje Sekory a zase z nich vystupovali a v rámci skutečných postav běžela skrz rovina jeho pohádkových postav, které se spolu vzájemně prolínaly. Pro prolínání bylo náročné vymyslet přesná pravidla, kterých jsme se museli držet, aby se inscenace nerozsypala. Chtěla jsem se tomu u druhého textu vyhnout, ale nebylo to možné a znovu bylo nutné vymyslet, jak prolínat postavu duše s textem, který s ní nemá téměř žádnou spojitost. Nejnáročnější u psaní textů a režie autorských věcí je podle mého názoru vymyšlení přesných logických pravidel, která budou držet rámeček celé inscenace, a ta se díky tomu stane pro diváky srozumitelnou.

1.3.1 Múzičnost a gesamtkunstwerk

Inszenace podporuje jak hudební, tak obrazovou představivost a překračuje muzikálnost a obrazovost směrem k múzičnosti. O múzičnosti píše Jaroslav Vostrý v článku *Scéničnost a múzičnost: „Koncentrovaná přítomnost múzičnosti odlišuje umění ve smyslu poiesis od umění ve smyslu techné. Právě múzičnost vyznačuje ostatně v různé míře všechny projevy imaginativního myšlení. Zatímco diskurzivní či racionálně analytické, příp. pojmově logické myšlení rozkládá objekt v posloupnost pojmů a příběh v následnost příčin a následků, umožňuje imaginativní myšlení uchopit tento objekt a tento příběh – včetně toho,*

co je v nich skryté (v umění potenciální téma většinou nevyjádřitelné slovy) – najednou, u příběhu v každém momentu jeho rozvíjení.“¹⁴

Tuto inscenaci je možné považovat za gesamtkunstwerk, neboť propojuje několik druhů umění. Samozřejmě od představy Wagnerova gesamtkunstwerku nebo gesamtkunstwerku E. F. Buriana je tento scénický tvar vzdálený. Nekladli jsme si za cíl vytvořit přelomové propojení uměleckých složek, to by ani nebylo v našich podmínkách možné.

Nehledě na to, že nejmodernější snahy o gesamtkunstwerk směřují převážně k propojení umělé inteligence s divadlem, hudbou a tancem. Tedy nejde už pouze o propojení uměleckých složek, ale o spojení uměleckých složek s umělou inteligencí a technologiemi. Jsou známé experimenty o využití tance k rozehrání nástrojů jen pomocí senzorů, umístěných na částech tanečnickova těla. Tanečník se pohybuje v prostoru a na základě jeho pohybů, hudební nástroj, například klavír sám vytváří nejen melodickou, ale i harmonickou linku. Najednou je možné tanečníka považovat za skladatele hudby, bez toho, aby ovládal hru na hudební nástroj standardním způsobem. Propojením moderních technologií a divadla se zabývá také inscenace Robot Radius v Národním divadle¹⁵, která vznikla pro EXPO 2020.

Naším cílem nebylo hledání nových postupů v syntéze uměleckých složek, ale vyzkoušení si kombinování různých múzických tvarů tak, aby spolu tvořily jednotný celek.

1.3.2 Melodram

Inscenace Můj lékař Mendelssohn se blíží k dnes upozaděnému žánru scénického melodramu, z jehož principů jsme také vycházeli. Hudba zde nedoprovází přímo dramatický přednes, ale dramatické jednání herce včetně mluveného projevu. Z naprosté většiny hudba dokresluje dramatické jednání, atmosféru a jen několikrát jde schválně do kontrastu proti dění na jevišti. Především se to objevuje u „lékařových forbín“, tedy pasáží, kde postava lékaře vystupuje z reálného prostředí a snaží se si skrze vlastní přednášku navodit pocit, že to, co se stalo, se nestalo jemu samotnému. U těchto přednášek se původní poklidný jazz dostává do mírných disonancí, postupně eliminuje některé z tónů a řídne a jde proti chování postavy, která se snaží vystupovat zcela klidně a sebevědomě. Na rozdíl od klasického melodramu jsou v této inscenaci pasáže, kde hudba nehraje a je kladen důraz na herecké jednání a na slovo.

¹⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *Scéničnost a múzičnost (Od E. F. Burianova gesamtkunstwerku k dnešku) – disk* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://edicedisk.amu.cz/scenicnost-a-muzicnost-od-e-f-burianova-gesamtkunstwerku-k-dnesku/>

¹⁵ Robot Radius - Národní divadlo. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/robot-radius-40480020>

2 Produkční část

Nápad a první verze scénáře jsou nutné předpoklady, ale pro vznik inscenace nestačí. Většina inscenací potřebuje ke své realizaci finance na pokrytí nákladů, a to byl i náš případ. Původně bylo naším záměrem jen ve dvojici režisér – herec vytvořit monodrama v rámci našeho volného času pod univerzitní střešou, ale v lednu 2022 byla vyhlášena Mezifakultní soutěž AMU, která zcela změnila naše uvažování. Její podstatou je propojit spolupráci mezi fakultami a finančně podpořit začínající umělce skrze grant AMU.

Protože se inscenace týkala lidského těla, rozhodli jsme se oslovit studenty HAMU. Choreografka Ester Trčková, se kterou jsem spolupracovala na *Práci všeho soudruhu* v Národním divadle, se bohužel z časových důvodů nemohla zapojit a doporučila mi své kolegyně, studentky magisterského programu Taneční umění, obor Choreografie – Evu Rezovou a Michaelu Dzurovčinovou. Doporučení má zřejmě velkou sílu. Přestože jsme neměly čas se setkat a pobavit se o projektu, podepsaly rovnou spolupráci na žádost o grant.

Grant nám pomohla vyplnit studentka produkce Eliška Drbohlavová a doporučovala, abychom zažádali pouze o finanční podporu na náklady bez honorářů. Dalším, podle ní výhodným, řešením byla koprodukce se studentským divadelním spolkem Notdis, který se zaručil za kompletní zajištění repríz. Spolu s výtvarníky jsme se pokusili odhadnout rozpočet a došli jsme k celkové částce 45 000 Kč, kterou jsme také získali. Jakmile odešlete žádost o grant s vaším jménem na kolonce „hlavní řešitel projektu“ a vyhrajete, automaticky máte za celý projekt zodpovědnost a musíte ho bezpodmínečně dovést do finální podoby do určitého termínu s tím, že musíte utratit celou částku do 0 Kč.

Z původního školního pokusu se stal projekt, který bylo potřeba dovést do konce s plnou zodpovědností a vědomím, že všichni na něm pracují zdarma. Dodnes se divím, že naprostá většina lidí pracovala na maximum a podařilo se to, ale byl to obrovský risk. Je vždy lepší zajistit pro všechny alespoň studentský honorář a se všemi sepsat smlouvu, aby jediná motivace nebylo nadšení, které během zkoušení může vyprchat. Rozpočet zahrnoval částku na výrobu scény a kostýmů, cenu za pronájem prostor, dopravu a propagaci. Měli jsme tedy základní budget, kompletní tvůrčí tým, ale scházel nám prostor.

2.1 Prostor pro zkoušení a prostor pro reprízování

Na DAMU i HAMU bylo na podzim 2022 nepoměrně velké množství studentů oproti počtu učeben a zkoušet mezifakultní projekt na učebnách KČD bylo nereálné. Studio Řetízek i Divadlo Inspirace byly příliš malé pro naše potřeby, a tak nezbývalo než najít prostor mimo akademii. Naše produkční bohužel vážně onemocněla, ale protože jsme měli ještě čtyři měsíce do realizace, rozhodla jsem se, že ji do té doby zastoupím a nebudu hledat náhradu, což se později ukázalo jako zásadní chyba. Napsala jsem do čtyř divadelních prostorů, které

vyhlašovaly open call, ale všechny upřednostnily buď magisterské, nebo profesionální inscenace. Z dalších tří divadel mi napsali, že nám možná nabídnout prostor, až jim předložíme záznam hotové inscenace.

Když už jsem nevěděla, kam psát, napadlo mě zavolat mému známému, Josefu Hervertovi z Divadla Viola, který spravoval nově vzniklý divadelní prostor ve Vodárenské věži na Letné.¹⁶ Protože mě znal a viděl moje představení v Národním divadle, slíbil, že se nám pokusí domluvit ve Vodárenské věži výhodný pronájem s podmínkou, že budeme u nich následně každý měsíc hrát. V září jsme měli začít zkoušet a do té doby jsme neměli žádnou jistotu, že budeme mít kde zkoušet. U paní Evy Kučerové na sekretariátu jsem domluvila na září několik termínů k celodennímu zkoušení ve Velkém tanečním sále a na učebně 107 na DAMU a doufala jsem, že do října už budeme mít vyjádření z Vodárenské věže.

Mezitím se vrátila z nemocnice naše produkční a vzhledem k jejímu zdravotnímu stavu a časovým možnostem jsme se domluvily, že bude produkční stránku zajišťovat externě, a že asistentka režie Barbora Kútová se postará o placovou produkci. Zde jsem měla druhou příležitost, najít novou produkční a včas ji zasvětit do projektu, ale bohužel jsem to neudělala. Po zkušenosti už vím, že produkční v takovém typu projektu nemůže pracovat pouze externě. Produkční musí být pravidelně alespoň u zásadních zkoušek, vidět vývoj, a ne ho slyšet jen zprostředkovaně přes další osobu, protože tím snadno vznikají nedorozumění, které mohou mít vážné důsledky.

2.2 Praktičnost výpravy

Naším cílem společně s výtvarníky a produkcí bylo vytvořit inscenaci, která by byla nenáročná z hlediska stavby, skladování scény a rekvizit. Zároveň měla být vhodná pro zájezdová představení. Jako hlavní dominantu celé scény byly navrženy dva pojízdné praktikábly. Text totiž svádí ke staticnosti a pohyblivé praktikábly měly pomoci rozpohybovat scénu a podpořit tanečníka. Navíc pokud se má skrze jednoduchý znak vyjádřit nemocniční prostředí, nepostačí nám k tomu židle. Od produkční jsme měli příslibemou dodávku natrvalo, tedy i pro možné převozy scénografie mezi prostory, a podle jejich rozměrů se praktikábly navrhly a nechaly vyrobit. Aby byly co nejlevnější, vyrobil je někdo narychlo a nešikovně, takže byly pro herce nebezpečné a společně s výtvarníkem jsme je museli předělat. Spoléhat se na jednu dodávku jednoho člověka byl další risk, který se nám později vymstil.

U každé studentské inscenace i školní ukázky se snažím mít co nejméně věcí na scéně a pokud už jich musí být víc, tak se snažím vybírat takové věci, aby se lehce skladovaly. U mnoha ukázek už od prvního ročníku mi posloužily tři bílé dřevěné krabice, které nejen sloužily jako úložný prostor, dobře se přenášely, ale také zastoupily stůl, židle, skříňku, co bylo zrovna potřeba. S dvěma pojízdnými praktikábly v divadle bez úložných

¹⁶ *Vodárenská věž Letná: O nás* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://vodarenskavezletna.cz/o-nas/>

prostor a bez spolehlivé dodávky vznikala taková starost, že by snad bylo vhodnější najít text, ke kterému by nám stačila jedna židle.

2.3 Reprízování inscenací na festivalech

Doufala jsem, že když bude inscenace technicky nenáročná a zahrneme v ní několik forem divadla, budeme mít větší spektrum festivalů a soutěží, na které bychom se mohli přihlásit. Inscenace je autorská, protože jsme si ji sami napsali, zároveň je dokumentární, protože se zabývá skutečnou událostí významné osobnosti a reálným neurologickým problémem. Jedná se o činoherní inscenaci, protože jednání je dialogické, a to i v případě monologů, je opřená o pevný text a sestavená z jednotlivých dramatických situací a opírá se o realistický herecký projev. Zároveň se dá považovat z části za taneční a pohybovou, protože mnoho situací, a dokonce celá jedna postava je vyjádřena pohybem. Zároveň je vzdělávací a mají o ni zájem školy. Její téma je mezinárodní. Připravili ji studenti AMU, ale byla zapsaná pod ochotnickým spolkem Notdis. Ovšem tento její rozsah je pro festivaly a soutěže naopak na škodu. Festivaly a soutěže ji nedokážou zařadit.

Festival dokumentárního divadla se zabývá spíše světovými tématy než osobnostmi. Festivaly a soutěže autorského divadla se věnují spíše autorským hrám s fiktivním dějem. Festival tance vyhledává vyloženě taneční inscenace. Studentské divadelní festivaly a postupové soutěže upřednostňují ochotnické studentské spolky, pod jeden z nich jsme sice patřili, ale tím že se na tom podílejí studenti AMU, nespadáme do žádné kategorie. Naštěstí nás zachraňuje možná účast na doprovodném programu. Díky tomu nás vzali na festival Regiony v Hradci Králové¹⁷, na FUK¹⁸ (*Festival umění a kreativity ve vzdělávání*) v DOXu v Praze, na pitching na Bazaarfestivalu v Praze a na festival Povaleč.

Spolu s novými produkčními se snažíme naši inscenaci přihlásit na co nejvíce festivalů v roce 2023, protože naprostá většina festivalů má zájem o nově vzniklé inscenace. Sice nemáme velkou šanci se zúčastnit soutěží, protože jsme zatím nenarazili na soutěž, která by odpovídala naší kategorii, ale díky festivalům získáme víc diváků a nejspíš i recenze, kritiky a další hodnocení, které by nám mělo pomoci nejen s propagací, ale i ve vylepšení případných nedostatků, případně v poučení u dalších projektů.

Objevila se soutěž Fast Forward¹⁹ v rámci evropského festivalu v Drážďanech pro studenty režie. Chtěli jsme se přihlásit, byť se naše inscenace velmi vzdalovala jejich standardům, ale bohužel byl podmínkou kvalitní videozáznam s titulky, na který jsme bohužel

¹⁷ Program – Mezinárodní divadelní festival. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.festivalregiony.cz/predstaveni-muj-lekar-mendelssohn.html?id=194>

¹⁸ Můj lékař Mendelssohn. In: FUK [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://fuk.education/program-pro-skoly/muj-lekar-mendelssohn/>

¹⁹ start | Fast Forward Festival 2022 | Dresden. In: *fastforward* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://en.fastforw.art>

neměli v té době peníze a nedokázali jsme si ho natočit sami, a tak jsme o tuto příležitost přišli.

Díky Festivalu FUK jsme se poučili, že je třeba dobře vybírat, na který festival je pro nás výhodné se přihlásit, a nepřihlašovat se na všechny festivaly, které se objeví. Festival FUK, který se zaměřuje na umění a vzdělávání, nás sice vybral do svého programu, ale prostor jsme si museli zajistit sami s tím, že přesnější termín bylo možné řešit na poslední chvíli. Festival nás kromě zařazení do programu nijak nepropagoval a v rozsáhlém nepřehledném programu zapadla většina akcí, která byla přizvána. Navíc se festival konal v době přijímacích zkoušek na střední školy, a přestože mnoho škol projevilo zájem o naši inscenaci, nemohli z časových důvodů na představení přijet a repríza se nemohla uskutečnit. Dramaturgyně ve spolupráci se studentkou Katedry výchovné dramatiky Ester Gracerovou vytvořila k inscenaci návrh na workshop, vznikly také metodické listy pro školy.

2.4 Práce se světlem

Zkoušení jsme se snažili na DAMU spíš utajit, nebo skrýt pod školní ukázkou. Kdyby se o *Mendelssohni* někdo dozvěděl, bylo by nám vytýkáno, že připravujeme projekty mimo školu a nesoustředíme se na studium, jen naši vedoucí ročníku a garantka projektu profesorka Jana Pilátová naši iniciativu podporovali. Projekt vznikl přímo pod AMU a na něm nabrané zkušenosti nám daly tolik, co jeden rok studia z hlediska praxe. Nikdy se nám zkoušení nekrylo se školními povinnostmi a všichni jsme zvládli v pořádku absolvovat semestr.

Studenti, kteří dostali tu možnost věnovat se prakticky své budoucí profesi i mimo školu, mají oproti svým kolegům velkou výhodu. Jednak každá taková zkušenost posouvá studenta velkým krokem kupředu, jednak se naučí pracovat rychleji ve značném časovém omezení, které je v praxi na rozdíl od školy běžné. Zároveň se student učí pracovat i s technikou. Na katedře činoherního divadla nebyla práce s divadelní technikou na klauzurních ukázkách v té době podporovaná a také se nevyučovala. To ale vede k tomu, že na práci s ní studenti nejsou připravení. Není potřeba, aby uměli dobře nasvítit inscenaci, byli experti v light designu, to ani není možné za tak krátký čas studia. Ale je, podle mého názoru, třeba, aby věděli, co od nich osvětlovači a technici potřebují vědět, aby mohli tak předcházet zbytečným komplikacím a nechat inscenaci světlem podpořit, ne ji zničit.

V rámci přípravy ukázky *Dotěrného chlapa* ve Studiu Řetízek, inscenace *Práce všeho soudruhu* v ND Young a inscenace *Můj lékař Mendelssohn* jsem se naučila stručně sdělit osvětlovačům a technikům požadavky tak, aby bylo za krátký čas připravené nejnужnější nasvícení, které oni potom mohou díky svým zkušenostem vylepšit. Naučila jsem se, že je vhodné si nejdříve vzít scénář a projít si všechna místa, kde je třeba, aby byli herci nebo předměty vidět. Následně si zapíšu všechna speciální světla, která budu potřebovat, včetně

detailních nasvícení, a případně čísla filtrů. Není nutné vědět, který z typů reflektorů chci použít, ale vědět, jakého efektu chci dosáhnout, a osvětlovač mi už většinou dokáže poradit.

Následně si vezmu světelný plán konkrétního divadla a zkusím si rozkreslit, která světla by se dala použít. Jakmile mám zakreslené všechny detaily, speciály a světelné rozdělení scény, zkusím z nich a z dalších světel sestavit přibližně celek – základní nasvícení scény. Potom přijdu za hlavním osvětlovačem, sdělím mu, jaké rozdělení scény a detaily budeme potřebovat.

Nejdříve se nasvítí speciály a detaily. Většinou se u nich ptají na intenzitu, velikost, tvar, zaostření okrajů, číslo filtru, což se zkouší přímo na scéně. Jakmile jsou nasvícené, přejde se k celku. Ten se většinou snaží nasvítit s co nejmenším počtem světel, aby bylo zbytek reflektorů možné případně ještě použít. Jakmile je i to hotové, jde se od začátku po jednotlivých scénách. Většinou se ptají na časovou délku přechodu mezi jednotlivými světly. Málokdy se už dnes používá ruční řízení světel pomocí šavlí, potom, co osvětlovač nastaví světla, odklikne na konkrétní narážku v textu další světelnou akci, která se už provede automaticky, tzv. cue. Z toho důvodu osvětlovač potřebuje znát dobu světelného přechodu. Zda se jedná o okamžitý střih, nebo světlo přechází plynule na konci scény, nebo zda se světelný přechod odehrává třeba během celého představení. U technicky vybavených divadel není téměř nic nemožné, pouze je třeba sdělit správně svou představu a společně vymyslet způsob provedení.

Čím víc světel, projekcí a složitých technických požadavků si režisér vymyslí, tím je větší šance, že se něco z toho během představení pokazí. Je velká škoda, když je inscenace plná světelných efektů, ale hercům není vidět do tváře, nebo světlo dává důraz na místo, kde se akce zrovna neděje. Z toho důvodu je dobré mít na světelných zkouškách herce nebo alespoň figuranty s podobnou výškou herců a po nasvícení si celou inscenaci s herci technicky projít tzv. nakrokovat, aby se zkontrolovalo, že je nasvícené to, co má. Nasvícení mých dosavadních inscenací trvalo 2–3 hodiny. Díky své praxi jako asistent režie a figurant jsem zjistila, že u rozsáhlých profesionálních inscenací trvá nasvícení den i několik dní. Někdy se svítí půl dne jedna scéna. Čím rychleji je možné inscenaci nasvítit, tím zbyde víc času na samotné zkoušení. Světelný design může být sebedokonalejší, ale když není dobrý text a kvalitní herecká práce, nepomůže to ke kvalitě inscenace.

2.4.1 Specifika svícení ve Vodárenské věži na Letné

U inscenace *Můj lékař Mendelssohn* to bylo komplikovanější, protože jsme neměli peníze na zaplacení osvětlovače, natož světelného designéra a jediný osvětlovač Vodárenské věže byl student střední školy, který ještě neměl tolik zkušeností a nemohl nám plně pomoci i vzhledem ke komplikacím v technickém zázemí Věže. Vodárenská věž má variabilní hlediště a při výstavbě se zřejmě počítalo s komorními inscenacemi, které by

zabíraly třetinu prostoru, protože podle toho jsou přidělané konstrukce na reflektory na stropě. S tím jsme bohužel úplně nepočítali.

Naše inscenace potřebuje víc prostoru na délku a v místě, kde by byla potřeba herce nasvítit z boku, žádné reflektory nejsou a není je tam ani možné umístit. Protože jsem ke konci zkoušení řešila zároveň produkci, světla i režii, začalo selhávat organizační zajištění. V době, kdy jsme měli mít světelné zkoušky, nepřišel člověk, který nám měl předat klíče od technické kabiny, technik k dispozici nebyl a já se nemohla rozdvojit, abych pracovala s herci a zároveň jela pro klíče. Nebo došlo k chybě v rozvrhu Vodárenské věže a když jsme dorazili na zkoušku, zjistili jsme, že v divadle je sedmdesát seniorů na přednášce a nebylo možné se s nimi dohadovat, protože jak oni, tak my jsme měli zamluvený prostor ve stejnou dobu. Přišli jsme zbytečně o mnoho hodin, kdy jsme mohli svítit.

S tím se pojilo i pořízení fotografií pro propagaci, které se měly nafotit v době svícených zkoušek, ale v tmavém prostoru nemohly být kvalitní. Nasvítili jsme to tedy velmi narychlo, během třičtvrtě hodiny v Městském divadle Turnov na předpremiéru, naštěstí to dopadlo celkem dobře. Stejně tak narychlo jsme to museli nasvítit i na premiéru ve Vodárenské věži, protože jsme už neměli další peníze na pronájem prostoru. Tam to byl ale velký problém. Hercům na několika místech nebylo vidět do tváře, místo vysvícení konkrétních částí jeviště se svítil celek, takže se dával důraz na akce, které měly být spíše skryté. Přestože nám technik vypnul otočné hlavy, reflektory natolik hučely, že herec musel mluvit tak nahlas, jako by hrál v sále pro několik set lidí.

Až během premiéry jsme zjistili, že elektronická světla, ovládaná přes počítačový program, se při zapnutí na 20 % intenzity rozsvítí na maximum všemi barvami a až po dvou vteřinách se stáhnou na správnou intenzitu a správnou barvu. V intimních scénách to působilo jako diskotéka a neměli jsme, jak tomu narychlo zabránit. Později jsem od osvětlovačů z DISKu zjistila, že je to levnými světly, která nejsou navržena pro práci s intenzitou. Teprve po dvou reprízách jsme si vydělali peníze na to, abychom si mohli pronajmout prostor na správnou světelnou zkoušku. S výtvarníkem Pavlem Morávkem jsme připravili světelný plán vzhledem k podmínkám Věže. Pokusili jsme se většinu nasvítit pouze halogenovými FHR reflektory, kterých ve Vodárenské věži nebylo bohužel mnoho. Naštěstí se podařilo a od třetí reprízy už byla inscenace rozumně nasvícená tak, aby světla nerušila, ale podpořila akci na jevišti. Z toho jsme připravili technické požadavky pro zájezdy. Inscenace byla koncipovaná tak, abychom si vystačili se šesti reflektory a jedním reproduktorem, které jsme si z minulých inscenací pořídili a byli v případě nutnosti nezávislí. Pro naši inscenaci je vytvoření konkrétní atmosféry zásadní, a proto bez intimního a kontrastního nasvícení by inscenace ztratila značnou část výpovědní hodnoty.

3 Režijní část

3.1 Spolurežie

Ze dvou inscenací jsme s mým kolegou Eliášem Gaydečkou zjistili, že opravdu není možné, aby inscenaci vedlo více lidí. Existují režijní dua, jakým je u nás například režijním tandem SKUTR, a v některých zemích je zvykem, že se na inscenaci podílí několik režisérů, ale vždy jen jeden člověk může mít právo veta. I když do vývoje inscenace mluví tvůrci, kteří mají podobnou představu, dřív nebo později přijde moment, kdy se neshodnou. Může se jednat o drobnost, ale musí se o ní rozhodnout. Každý text, každá situace má mnoho možností, jak ji udělat, aby to fungovalo a mnoho z nich se dá považovat za správné. Ovšem každé rozhodnutí i v maličkostech vytváří podobu celého díla a pokud se na něm podílí více lidí bez člověka, který by tvorbu korigoval, může dojít k obecnosti, nebo žánrovém nesouladu.

S uchopením žánru jsme se nejvíce potýkali. Autorský text byl napsaný podle skutečné události a vytáhli jsme z něj témata, která nás pro inscenaci zajímala, ale k žánrovému ukotvení v textu nedošlo. Můj režijní kolega miloval v té době principy grotesky a humor jako takový a snažil se ho dostat i do této inscenace. Mě samotnou také vážná témata hraná závažně spíše odpuzují, a byla jsem tedy nakloněná tomu, aby byla inscenace prošpikovaná humornými situacemi, hudebními i slovními hříčkami, ale nebylo možné z ní vytvořit grotesku jako takovou.

U minulé inscenace jsme spolupracovali s choreografkou, která uměla vytvořit grotesku v tanci, v pohybu, a navíc život českého karikaturisty ke grotesce přímo vybízela. Ale psychologické téma lékaře, který se v roli pacienta snaží pochopit svůj stav, a tedy sám sebe, si vyžadovalo, podle mého názoru, zcela jiný přístup. Sama jsem nebyla během vývoje schopná žánr přesně pojmenovat a pevně ho držet. Nechávala jsem se často vést připomínkami svých kolegů, které se ale mnohdy neshodovaly a vznikala zmatek.

Teprve ke konci zkoušení a možná spíše v průběhu repríz začalo docházet k cizelování žánru. Kvůli mé nejistotě a snaze vycházet z názorů všech kolem, docházelo ke zmatení a vzniku zbytečných překážek, které nás zdržovaly od finální podoby. Věděla jsem od začátku, že to bude pro mě velký oříšek a nemohla jsem se v mnoha věcech v té době pevně dopředu rozhodovat, protože jsem pracovala poprvé s takovým typem textu a poprvé s výrazným žánrovým synkretismem. Naše inscenace se v závěru zkoušení a převážně během repríz ukotvila v žánru, který by se dal charakterizovat jako moderní moralita na základě dokumentárního půdorysu s prvky současného scénického melodramu. Díky této zkušenosti teď vím, čím je zbytečné se zabývat, co funguje, co nefunguje, jak komunikovat s tanečníkem, když každý používáme zcela odlišný slovník a věřím, že bych od teď podobnou inscenaci, mohla vést sama pouze s kontrolou dramaturga a inscenace by mohla vzniknout s přesnějším vedením a v polovičním čase.

3.2 Průběh zkoušení

Protože jsem potřebovala nejdříve zjistit, jak vlastně bude vypadat v prostoru souhra herce, tanečnice a hudebníka, začala jsem zkoušet opačným postupem, než jsem byla do té doby zvyklá. Na úplném začátku jsme situace postavili v prostoru, připravili choreografii a teprve potom se herci naučili text a začali jsme důkladněji rozebírat motivace postav.

3.2.1 Herecká cvičení

Protože se herci s choreografkami a hudebníkem neznali, začali jsme cvičeními, kdy se všichni snažili naplno sami sebe vnímat a vyměňovat si zkušenosti ze svých oborů. První cvičení mě naučil pan profesor Horanský a bylo zaměřené na poslouchání se. Každý z umělců si našel svůj koutek u stěny a začal skrze jakýkoliv zvuk interagovat se stěnou. Jakmile uslyšel hlasy ostatních, postupně se na ně naladil a začala se vytvářet improvizovaná skladba čtyř hlasů. Hlasy si přirozeně předávaly vedení. Vždy jeden měl sólo a ostatní byly doprovodem. Nakonec skladba samovolně utichla. To všechno se odehrálo zcela skrze improvizaci bez dirigenta.

Druhé cvičení spočívalo v kombinaci hudby a pohybu. Herci s tanečnicí byli v prostoru a hudebník měl hrát konkrétní žánr a náladu. Herci s tanečnicí měli reagovat na hudebníka, ale zároveň dostali zadanou okolnost, která se v průběhu mohla změnit. Na konci tohoto cvičení zůstali herci s tanečnicí propleteni v sobě na zemi a přesto, že hudba utichla, ještě přibližně minutu zůstali ve stejné pozici, kterou nechtěli opustit na základě intenzivního prožitku. To vše se dělo první den spolu se čtenou zkouškou a s účastí všech, kteří se na inscenaci podíleli.

V dalších dnech jsme byli ve Velkém tanečním sále. Choreografka a tanečnice si potřebovaly vyzkoušet, jak je herec Vojtěch Franců pohyblivý a vnímavý k pohybu. Nejdříve ho učily se pohybovat pouze na základě tlaku a protitlaku. Herec to hned pochopil, ale chyběla mu ladnost, zvláště jakmile se měl přiblížit k zemi. Choreografka ho tedy skrze cvičení učila, nebát se a umět se rychle a elegantně dostat ze stoje k zemi a ze země do stoje. Následně mu vysvětlovaly a ukazovaly, jak zásadní je v pohybu těžiště. Každý ho má mírně na jiném místě. Ale pánev je jedním ze zásadních bodů, který, když se vychýlí z osy, narušuje těžiště a tím dochází k pádu.

Po několika dnech i domácího tréninku nastal výrazný zlom. Herec vnitřně pochopil tyto základní principy, uvolnil se a přešlo se znovu k cvičení tlaku a protitlaku. Najednou z tohoto cvičení vznikla samovolně překrásná taneční kompozice, z které si hned vybrala mnoho prvků choreografka pro závěrečný tanec lékaře a jeho duše. Původní hercovy prkennosti v pohybu jsme pro závěrečnou podobu inscenace použili, ale po mnoha hodinách cvičení byla už z jeho strany použita vědomě. Vytvořilo to překrásný kontrast mezi ladnou

duší a toporným lékařem, který bylo možné regulovat. Herec se pohybuje elegantně a přechází až k artistnosti v momentech, kdy se děj odehrává v lékařově hlavě. Naopak toporný pohyb ho provází během reálných situací.

3.2.2 Práce s herci

Vzhledem k povaze textu bylo nutné vést herce k realistickému až niternému herectví, kterému napomáhal i komorní prostor. Ovšem ve Vodárenské věži na Letné to stěžoval hlasitý zvuk otočných hlav, které ne vždy bylo možné vypnout. Herec tedy musel své pohyby přizpůsobit komornímu prostoru, ale hlasitost zvýšit pro velký sál. Neměli jsme k dispozici žádnou rozsáhlou výpravu a bylo tedy nutné skrze hercovu řeč probudit v divácích imaginaci. Záleží na každém slově, jak se pronese, tím dává konkrétní význam, představu. Bohužel na to nebylo příliš času během zkoušení a dohánělo se to o zkouškách mezi reprízami.

Zásadní pro práci s hercem na tomto textu bylo jeho důkladné rozebrání, včetně všech forem a prostorů, ve kterých se postava pohybuje. Jinak se postava chová, když je na „forbíně“, jinak se pohybuje, když je v realitě a když je ve své hlavě. Bylo náročné najít drobné nuance, kdy je hercův pohyb abstraktnější, kdy taneční a kdy zcela realistický. Herci pomohla i práce s nohou. Jakmile byl v situaci, která se odehrávala pouze v jeho hlavě, mohl chodit, skákat, tančit, ale jakmile se ocitl v reálné situaci, nohu nechával za sebou, jako by byla mrtvá. Nejrychlejší přechody se objevily ve scéně, kde lékař mluví se svým chirurgem, ale přitom mluví sám se sebou. V těchto momentech se herec vracel z reálné situace do fantazie i během pár vteřin v rámci jedné repliky.

Nejnáročnější pro herce bylo pojmout text, protože se během prvních týdnů zkoušení neustále měnil, a přestože prošel úpravami, byl velmi literární. Herec také znal velmi dobře původní knižní předlohu a často se mu z ní automaticky vkrádala slova do replik.

Nejzásadnější bylo načasovat vzájemné pohledy a reakce duše a lékaře. Dávali jsme pozor na to, aby se poslouchali, vnímali, a to nejen ti to dva, ale všichni čtyři zároveň. Po celou dobu nikdo neodchází z jeviště a vyžaduje to tedy od každého z nich naprosté soustředění.

3.4 Spolupráce s choreografkou a tanečnicí

Tanec má zcela jiný přístup k tvorbě než činohra. Z činoherního divadla jsem byla zvyklá neustále ve všem hledat zákonitosti. Každý pohyb, každý předmět na scéně musí mít svůj důvod. To u tance neplatí. Ten je postavený na zcela odlišných principech. Zásadním bodem v činoherním divadle je konflikt, v tanci je to princip tlaku a protitlaku. Pracují s pojmy jako dynamika, tempo a kvalita pohybu. Pro tanec není nutný děj, někdy stačí si jen zvolit část těla, kterou se tanečník nechá vést a může vzniknout fantastická taneční kompozice.

Jak našim cílem, tak cílem choreografek bylo vyvarovat se popisnosti. Tanec je vizuální umění a bylo pro nás častou otázkou, jak ho kombinovat s textem bez toho, aby pouze popisoval to, co právě herec říká. Nešlo se toho někdy zcela vyvarovat, ale bylo možné to na některých místech použít záměrně. Scénograf Pavel Morávek nám doporučil inspirovat se tanečním představením Petra Zusky s názvem *Sólo pro nás dva*,²⁰ které se hrálo v Národním divadle na Nové scéně. Choreografie vznikala na základě písní Jaromíra Nohavici a Beaty Bocek. Petr Zuska velmi dobře dokázal dostat slova těchto dvou písničkářů do tance, ale místo toho, aby se z toho stala popisnost, podařilo se mu píseň skrze tanec povýšit a dát jí novou vrstvu, dokonce i humornou.

Hlavním kamenem úrazu byla skutečnost, že postava Duše musí jednat, ale ani text, ani samotný tanec jednání nepodporovaly. Jak jsem již zmiňovala v dramaturgické části, postava Duše se v textu vůbec nevyskytuje a bylo třeba její motivace a jednání vymyslet. Museli jsme si tedy znovu říct, co je cílem této postavy. Cílem je přimět lékaře, aby v ni uvěřil. Ano, to je sice její hlavní motivace, ale jak to má udělat, když nemůže mluvit? Pokud jsme to zkusili v prostoru, Duše neustále běhala za lékařem a lékař ji neustále přehlížel. Potřebovali jsme najít nějaký impuls, kterým by Duše mohla zahnat lékaře do kouta a přimět ho tím, aby si jí alespoň všiml.

A tu někdo z tvůrců přišel s nápadem přirovnat Duši k předmětu, kterým by lékař mohl Duši na své přednášce znázornit. Na základě toho jsme objevili článek o hmotnosti lidské duše, o kterém píšu výše. Použili jsme tedy ke znázornění Duše malý kamínek. Rozhodli jsme se pro bílou barvu, protože duši, či ducha si přirozeně spojujeme s bílou barvou, a kromě toho je také na jevišti dobře vidět. V momentě, kdy Duše lékaři nabízí jeho kamínek, lékař si vzpomene na svou vlastní přednášku a může mu pomalu docházet, co stojí před ním za bytost. Navíc tento kamínek začal sloužit jako jediné pojítko mezi abstraktním a reálným světem v inscenaci. Jakmile jsme dali tanečnici kamínek a sdělili jí, že to, co drží, je ona sama, vytvořila okamžitě překrásnou etudu, skrze kterou každý porozuměl, že ona je právě to, s čím si „hraje“. Nechala se inspirovat vzhledem a materiálem předmětu.

Tanec je uměním těla. Tím, že dává tak velký důraz na tělo, vytrácí se často výraz v obličeji. Jako se herec učil ladně tančit a využívat tlaku a protitlaku, tanečnice se učily chodit přirozeně a dostat do tváře výraz na základě podnětu zvenčí. Bylo pro ně nepřirozené ukázat, že když má jejich postava radost, že se usměje a když je smutná, tak se to projeví na jejich očích. Tanečnice se učila jednat v situaci a někdy tím musela narušit svou „tanečnost“.

Často jsme se dohadovali s mým spoluzeměm, který si pohyb Duše představoval spíš groteskně, kdežto já jsem ho viděla jako ladný taneční pohyb. Myslím, že by fungovaly obě varianty, ale je potřeba vycházet z přirozenosti interpretů a tanečnicím byl žánr grotesky velmi vzdálený. Nehledě na to, že ladnost tanečnice skvěle kontrastuje až s topornou

²⁰ *Sólo pro nás dva* - Národní divadlo. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/solo-pro-nas-dva-1998102>

groteskností herce. V tvůrčím týmu začal vznikat nesoulad v představě o inscenaci, až jsme se na závěr s mým režijním kolegou dohodli, že si režii plně převezmu a formu ukotvím. Spolurežie byla zpočátku velmi inspirativní, ale brzy začala brzdit celé zkoušení. Rozhodli jsme, že se dál s mým spolurežisérem budeme vzájemně podporovat v inscenacích, které budeme vytvářet a případně si dávat zpětnou vazbu, ale že do spolurežie už nepůjdeme.

3.5 Režijní přístup k hudební složce inscenace

Jak jsem psala v dramaturgické části, hudební složka byla rovnocenná všem ostatním. Hudba byla zároveň mostem mezi ostatními složkami a pomáhala vytvářet atmosféru a držet žánr. Nebylo jednoduché vyrovnat hlasitost hereckého projevu a hudby. Hudebník často musel hrát v pianissimu tak jemně, až se mu při zmáčknutí klávesy, přestal ozývat tón. Herec naopak musel přidávat na hlase, přestože by v podobném komorním sále nemusel.

Přemýšleli jsme, kdy má jít hudba do kontrastu s hereckým jednáním a kdy ho naopak podpořit. Ale většinou jsme se uchýlili k hudebnímu podkresu, protože opak odpoutával pozornost od toho, co herec říkal a co bylo také hlavním nositelem děje. Hudba šla proti hereckému jednání většinou během „forbín“. Lékařovy přednášky na forbíně se od sebe náladově příliš neliší. Sám lékař má po dobu všech svých přednášek pocit, že se jedná o přednášku studentům a utíká tím od reality nemocnice. Ale hudba a kostým jdou proti jeho pocitům. Poklidný jazz postupně při přednáškách přechází až k disonanci.

„Poslech hudby není jen záležitostí sluchu a emocí, ale také motoricky, Nasloucháme hudbě skrze své svaly.“²¹ což je možné přirovnat k vnitřně hmatovému vnímání, o kterém pojednává Otakar Zich ve své Estetice dramatického umění.

Člověk prožívá jak dění na jevišti, tak hudbu skrze svoji vlastní zkušenost. A právě touto schopností se zabývá naše inscenace sama o sobě. Pohyb herce a tanečnice je sice nazkoušený, ale původně vyšel z hudby, kterou hudebník hrál. Naším záměrem nebylo vytvořit experiment, ve kterém bychom zkoumali působení hudby na lidské tělo, ale poukázat na tuto samotnou schopnost hudby a přimět tak diváka i k novému nahlížení na hudbu a rytmus.

„Hudební rytmus sledujeme bezděčně, dokonce i když hudbu vědomě neposloucháme, a naše tváře i postoje těla „zrcadlí“ příběh melodie i myšlenky a pocity, které onen příběh vyvolává... K mnohému z toho, co se děje během vnímání hudby, může také dojít, když si „přehráváme hudbu v mysli“.²² Představa hudby dokonce i u poměrně nemuzikálních lidí je pozoruhodně věrná originálu, nejenom co se týče melodie a nálady, ale i svou výškou a tempem. *„Základem toho je mimořádná síla hudební paměti, a tak mnoho z toho, co člověk slyší v prvních letech života, může zůstat v jeho mysli ‘vtisknuto’ až do*

²¹ SACKS, Oliver. *Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Dana BALATKOVÁ, přel.. Praha: Dybbuk, 2015. s.11.

²² Ibid. s.11.

*konce života. William James hovořil o naší 'vnímavosti vůči hudbě', a zatímco hudba může působit na každého z nás – uklidnit nás, povzbudit, utěšit, vzrušit, posloužit nám k tomu, abychom se synchronizovali při práci či hře-, může být zvlášť významná a vykazovat obrovský terapeutický potenciál rovněž pro pacienty s různými neurologickými onemocněními,*²³ píše Oliver Sacks.

3.6 Spolupráce s výtvarníky

Ke spolupráci jsem si vybrala výtvarníky Pavla Morávka a Lucii Heřmánkovou. Pavel Morávek se mimo divadlo zabývá výstavnictvím a jeho scénografické návrhy často vychází z konstruktivismu. Hledá jednoduchost a výstižnost předmětů na scéně. Velmi opatrně zachází s barvou, tvrdí, že každá barva nese význam. A dokáže velmi funkčně navrhovat scénu i v případě nízkého rozpočtu, nebo velkých požadavků na prostor. K němu je skvělým profesním partnerem Lucie Heřmánková, která se soustředí na kostýmy a podobně jako on dokáže pracovat s málem a vystihnout přitom vše podstatné. Jejich předpoklady nejsou jediným důvodem, proč jsem si je vybrala, už jsem s nimi spolupracovala na svém prvním divadelním projektu *Poslední recept* a mám na základě toho k nim důvěru. Zadáním pro ně bylo vytvořit flexibilní scénu vhodnou i pro zájezdová představení, tedy také skladnou a lehkou na převoz. Kostýmy měly být dobové, ale neměl se na dobovost dávat velký důraz. Kostým lékaře měl na začátku podpořit jeho vysoké společenské postavení a sebejistotu a postupně ho měl degradovat a podpořit tělesnost.

Vzhledem k tomu, že se v inscenaci opíráme o literární text, plný monologů a přirozeně se očekává staticnost, rozhodl se Pavel Morávek nechat vyrobit dva praktikábly na kolečkách, které by jednak mohly sloužit jako nemocniční lůžka a jednak by se skrze ně měnil prostor. Zároveň by mohly pomoci rozhýbat situace a podpořit tanec. Dále na základě motivů býka a smrti navrhnul jako součástí scény reflektor na stativu, který by měl na sobě nepatrné kovové rohy, které by jednak představovaly býka a jednak připomínaly zářivku, která svítí nad operovaným v ordinaci.

Původně, jak píšu v dramaturgické části, byla místo přednášky jako první scéna operace, kterou lékař sám provádí. Ale od toho jsme upustili, protože se stále jedná o dokumentární inscenaci a Oliver Sacks nebyl chirurgem. Touto změnou došlo k devalvaci původního návrhu s použitím světla. Mělo svítit v době, kdy se blížila smrt. A také pomocí tohoto reflektoru mělo světlo dopadat na nemocniční paraván a zobrazit lékaři stín jeho vlastní duše. To by skvěle fungovalo v případě, že bychom Duši od začátku jako diváci neviděli, ale to jsme později zavrhlí. Stín Duše se nakonec skutečně za paravánem objeví a to, když se poprvé ocitáme v nemocnici, využili jsme ho nakonec ke znázornění pohybu svalů v lékařově noze. Ale tento reflektor se neshoduje s reflektorem, který zastupuje býka.

²³ Ibid. s.12.

V době, kdy se začalo zkoušet se světlem v prostoru, bohužel nemohl být scénograf přítomný a já se s ním neporadila o rozmístění, takže tento reflektor je uprostřed vzadu a zbytečně na sebe strhává pozornost, kterou jsme mu ale z hlediska významu vzali. Není už čas toto celé opravit a zpřeházet situace v prostoru, je to tedy pro mě poučení u dalších inscenací. Diváky to prý neruší, ale že je reflektor v nevýhodném místě, je bohužel fakt.

Stejně tak jsme si mohli víc pohrát s možnostmi a funkcemi praktikáblů, které jsou využité jen z půlky. Na základě této zkušenosti se u dalších inscenací a školních ukázek snažím, abychom scénu měli hotovou nejlépe při prvních zkouškách v prostoru. V běžné divadelní praxi to není zvykem, ale u zkoušení mé bakalářské inscenace to velmi urychlilo práci a dalo větší jistotu ve zkoušení.

Snad největší dilema na celé inscenaci bylo nad kostýmem Duše. Co je duše? Co má mít na sobě? Má mít vůbec něco na sobě? Nahota tanečnice na jevišti už je sám o sobě znak, který ale vede směrem k ženskému tělu, a to se od naší představy duše vzdaluje, takže něco na sobě mít tanečnice musí. Máme vycházet z toho, že je to právě Sacksova duše? Původní návrhy Lucie Heřmánkové se opíraly o skutečnost, že se pohybujeme v nemocnici a že lékařova duše je zraněná a je tedy jeho vlastní pacient. Tanečnice měla být zahalená do různých obvazů a měla mít i zahalenou hlavu. Návrh připomínal postavu Lichožrouta. Původně měly být obvazy z gumy a tanečnice se do nich měla různě zamotávat a mělo jí to znemožňovat pohyb. To jsme ale po prvních zkouškách zavrhnuli, protože to začalo připomínat laciný horor. Práci s natahováním gumy jsme využili pouze při stínohře, kde skvěle fungovala jako vnitřní obraz těla.

V době, kdy se mělo zkoušet s kostýmem a hledat nejhodnější variantu, se výtvarnice zkoušek nemohla účastnit. Tato okolnost a také to, že jsme se s podobou kostýmu Duše dostali na měsíc do mrtvého bodu, mě navedlo k přizvání do projektu studentku prvního ročníku KS DAMU Viktorii Drobnou, se kterou jsem už spolupracovala na inscenaci v Národním divadle. Měla být asistentkou kostýmní výtvarnice, ale finální podobu všech kostýmů dotáhla ke zdárnému konci právě ona. V době, kdy jsem ji po dohodě s ostatními přizvala, jsem po ní chtěla, aby Duše měla takový kostým, který by sám o sobě byl moderním uměleckým dílem. To mi ale hned vymluvil scénograf, který už měl zkušenost se ztvárněním postavy Boha na jevišti, a vysvětlil mi, že čím prostší a tělesnější bude podoba takovýchto postav, tím pochopitelnější a přijatelnější bude pro většinu diváků. Protože stejně jako Boha i duši si představujeme každý jinak.

Je lepší, aby postava na jevišti vzbuzovala imaginaci a nedávala konkrétní vyhraněnou podobu, na které se nemůžeme samozřejmě shodnout ani jako tvůrci. Nakonec tanečnice dostala taneční tělový trikot a přes to si navlékla béžový celotrikot, na kterém byly různě přišité rozevláté obvazy a látky. Působila lidsky, tělesně, ale zároveň nadpřirozeně. Na konci, kdy se lékař smíří sám se sebou, Duše se začne pomalu v protisvětle vysvlékat z celotrikotu jako larva z kukly. Jak kostým, tak textová složka, tak hudební, tak pohledy a

reakce herce s tanečnicí na sebe, dosáhly toho, že každý divák ke konci představení pochopí, že tanečnice představuje lékařovu duši bez toho, aby to někde výslovně zaznělo, a to mě moc těší.

Závěr

Spolupráce mezi fakultami je velmi obohacující a pokud má student jistotu, že zvládne studovat svůj obor a do toho připravovat rozsáhlejší projekt, je to skvělá šance k nabrání zkušeností. Při studiu se setkáme se studenty jiných fakult jen výjimečně a díky této příležitosti je možné objevit nové kontakty, spolupracovníky, přátele, ale také třeba zase nový pohled na tvorbu. Myslím si, že je dobré si vyzkoušet překonávání překážek běžné praxe ještě dokud je člověk na škole, nemá vážné závazky a v případě, že se mu to nepovede, nehrozí mu životní katastrofa. Nehledě na to, že studentům často zkušenější lidé v oboru rádi pomohou, kdežto jakmile člověk dostuduje, je přirozeně považován za konkurenci a musí počítat s tím, že se pomocné ruky jen tak nedočká.

Než se ale student rozhodne jít do praxe ještě během studia, musí si být dobře vědom svých limitů, časových podmínek školy a počítat i s možnými změnami během vývoje projektu. V případě selhání mu může hrozit vyloučení ze školy, nebo dluhy na straně praxe. Naštěstí našemu týmu nic takového nehrozilo. V podobném složení lidí jsme vytvořili čtvrtou mimoškolní inscenaci za tři roky studia, a protože o naše inscenace měli diváci zájem a chtěli jsme je reprízovat, museli jsme se domluvit s již existujícím divadelním spolkem, aby nás smluvně zaštiťoval. Ovšem daný spolek neměl s námi mnoho společného a bylo to nevýhodné pro obě strany. Spolek s námi měl práci pro přípravu smluv a nám zase z jejich strany chyběla dostatečná propagace. Nehledě na to, že všechny námi vydělané peníze šly do cizího spolku. Rozhodli jsme se tedy v březnu 2023, že si založíme vlastní divadelní spolek.

Proč zakládat divadelní spolek, když jen v Praze jsou jich stovky a mnoho z nich se neuživí? Jenže jsme chtěli spolu dál pracovat a vytvářet inscenace, které není možné dělat na škole a kamenná divadla by nám prostor nenabídla, stejně tak nešlo počítat s tím, že by vyšel opencall, na který se přihlásíme. Po těch třech letech příjemné spolupráce a kladné zpětné vazby od diváků nám založení spolku začalo dávat smysl. Kde jinde bychom se měli potkat a tvořit, co nás baví a zajímá než ve spolku, který založíme? Pokud má spolek přežít a stát se do budoucna divadlem, tak se to stane, pokud nemá, spolek se časem rozpadne, ale nikdo nebude litovat, že vzniknul.

Byť jsme se shodovali na tom, co bychom chtěli dělat, nemohli jsme se shodnout na názvu. Měli jsme pro něj příliš mnoho podmínek: nesměl být vyhraněný konkrétnímu žánru, měl by ho zvládnou přečíst i cizinec, měl by být originální, vtipný, spojený s divadlem. To se nám ale nepodařilo naplnit, až jsme skrze kompromis zvolili název *Divadlo Fénix*. A budeme doufat, že stejně jako ta bytost vždy znovu a znovu vstane z popela. Vytvořili jsme pro něj stránky, na repertoáru jsme rovnou měli tři odlišná představení. Spustili jsme prodej vstupenek. Přibrali jsme nastálo grafika, který už s námi spolupracoval v minulosti, stejně tak fotografa a videomakera, který nám fotil a natáčel většinu představení, abychom měli jednotný vizuál a působilo to co nejvíce profesionálně.

Od nápadu k prvnímu většímu rozjezdu to trvalo dva měsíce. Jen na schválení žádosti o zapsání spolku u soudu se čeká měsíc. Najednou jsme začali zjišťovat, že propagace znamená obrovskou práci, která nezahrnuje jen pozvání kamarádů, a že jí vlastně moc nerozumíme. Do té doby, než jsme se začali věnovat zahájení činnosti spolku, jsme měli všechna představení vyprodaná a najednou bylo náročné naplnit šedesátimístný sál. Je to neustále proměnlivé. Jednou má člověk pocit, že nic nemá smysl a měl by to celé položit a najednou se začínají ozývat ředitelé festivalů a ředitelé škol a majitelé divadelních prostorů, zda bychom u nich nemohli hrát a znovu dostaneme chuť tvořit další věci. S každou reprízou se inscenace Můj lékař Mendelssohn prohlubuje, ukotvuje, zlepšují se výkony umělců a po páté repríze je jisté, že si tato inscenace našla svého diváka a že můžeme v jejím reprízování pokračovat dál.

Stále více se mi potvrzuje teze, že talent je malinkatý předpoklad k tomu, aby se člověk živil tím, co ho baví, ale rozhodně to není rozhodující. Začínám vidět rozdíly mezi kolegy, kteří během školy stíhají nabírat zkušenosti jinde a kteří je nabírají pouze v rámci povinných klauzur. Myslím, že se ve své praxi zlepšují s množstvím a různorodostí projektů, na kterých pracují.

Děkuji Akademii múzických umění za příležitost a svým mentorům a kolegům za obrovskou trpělivost, pomoc a důvěru, kterou mi dali, protože tento projekt byl pro mě jednou z nejzásadnějších dosavadních zkušeností v divadelní praxi.

Seznam použitých zdrojů

Seznam literatury

CHRISTOV, Petr. *Francouzská divadelní moralita - žánr na pomezí žánrů (studie z francouzského středověku)*. 2002, Masarykova univerzita.

SACKS, Oliver. *Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Dana BALATKOVÁ, přel. 2. vyd. Praha: Dybbuk, 2015. ISBN 978-80-7438-132-4.

SACKS, Oliver. *Život na cestě: autobiografie*. Zuzana HULVOVÁ, přel. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2016. ISBN 978-80-7438-159-1.

SACKS, Oliver. *Na čem si stojím--: prožitky odcizení části vlastního těla a cesta zpět k původní celistvosti. Překlad Dušan Zbavitel. Vyd. 2. Praha: Dybbuk, 2009. 172 s. ISBN 978-80-86862-82-8.*

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scéničnost a múzičnost (Od E. F. Burianova gesamtkunstwerku k dnešku) – disk* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://edicedisk.amu.cz/scenicnost-a-muzicnost-od-e-f-burianova-gesamtkunstwerku-k-dnesku/>

Seznam internetových zdrojů

Aura-Pont Po Fredrikovi | Žijeme divadlem. In: *Aura-Pont* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.aura-pont.cz/scenar/po-fredrikovi>

VESMÍR.CZ, Ondřej Vrtiška. Kam se podělo 21 gramů? Jak se vážila lidská duše. In: *iDNES.cz* [online]. 11. 1. 2016 [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/technet/veda/kolik-vazi-lidska-duse.A160108_132517_veda_mla

Honzák R.: Oliver Sacks, neurolog, který znal lidskou duši – PSYCHOSOM | časopis pro psychosomatickou a psychoterapeutickou medicínu. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.psychosom.cz/archiv/54-archiv/571-honzak-r-oliver-sacks-neurolog-ktery-znal-lidskou-dusi>

Můj lékař Mendelssohn. In: *FUK* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://fuk.education/program-pro-skoly/muj-lekar-mendelssohn/>

Můj lékař Mendelssohn – Vodárenská věž Letná | i-divadlo.cz. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/vodarenska-vez-letna/muj-lekar-mendelssohn>

Práce všeho soudruhu – Národní divadlo. In: [cit. 07.06.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/byl-ferda-komunista-117640371>

Program – Mezinárodní divadelní festival. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.festivalregiony.cz/predstaveni-muj-lekar-mendelssohn.html?id=194>

Program – VyšeHrátky | i-divadlo.cz. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/vysehratky/program/?mesic=9&rok=2021>

Robot Radius – Národní divadlo. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/robot-radius-40480020>

Sólo pro nás dva – Národní divadlo. In: [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/solo-pro-nas-dva-1998102>

start | Fast Forward Festival 2022 | Dresden. In: *fastforward* [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://en.fastforw.art>

Vodárenská věž Letná: O nás [online] [cit. 08.06.2023]. Dostupné z: <https://vodarenskavezletna.cz/o-nas/>

Příloha I. Základní informace o inscenaci

Můj lékař Mendelssohn

Anotace

Můj lékař Mendelssohn je dokumentární inscenace spojující činohru, tanec a živou hudbu. Inscenace vznikla za finanční podpory Akademie múzických umění v Praze jako projekt propojující studenty DAMU a HAMU.

Tvůrci a herci

Režie: Jolanta Lipková a Eliáš Gaydečka

Dramaturgie: Veronika Macková

Hrají: Vojtěch Franců, Michaela Dzurovčínová/Eva Rezová, Michaela Krylová, Jaroslav Diviš

Hudba: Jaroslav Diviš

Choreografie: Eva Rezová a Michaela Dzurovčínová

Kostýmy: Lucie Heřmánková a Viktorie Drobná

Scéna: Pavel Morávek

Produkce: Petr Maršál

Asistent režie: Barbora Kůtová

Garant projektu: prof. Jana Pilátová

Premiéra 15.12.2022 v 19:30 ve Vodárenské věži na Letné v Praze.

Seznam repríz inscenace

datum a čas	Typ
So 10.12 2022 19:30	Veřejná generálka, Městské divadlo Turnov
Čt 15.12 2022 19:30	Pražská premiéra
Čt 26.1 2023 19:30	1. repríza
Pá 11.2 2023 19:30	2. repríza
Pá 31.3 2023 19:30	3. repríza
Pá 26.5 2023 19:30	4. repríza
Čt 8.6 2023 19:30	5. repríza

Příloha II.: Scénář k inscenaci Můj lékař Mendelssohn

MŮJ LÉKAŘ MENDELSSOHN

Kolektiv tvůrců

Legenda:

H: Hudební poznámky

S: Světelné poznámky

Strany se určují z pohledu diváků.

Kurzivou jsou psané scénické a režijní poznámky

Předscéna

Rozházený pokoj. Duše leží vpravo na zemi. Lékař leží mezi praktikáblly.

Ode dveří přichází Hudebník a herečka. Hudebník rozsvěcí lampičku a začíná hrát.

Přestavba

S: přestavba: zazní hudba

H: Začíná hlavní jazzové téma.

Duše i Lékař se zvedají. Duše si lehá na praktikábl a zakryje se paravánem. Lékař si obléká sako, nasazuje brýle a přichází na přednášku.

H: Téma končí jazzovým akordem do tečky.

Přednáška

S: forbína: *lusknutí*

Forbína:

Je možné dokázat existenci lidské duše? Montaigne píše: Medicína vždycky tvrdí, že zkouškou jejích postupů je zkušenost. Duncan McDoughall byl narozdíl od svých kolegů přesvědčen, že lidská duše je skutečná a má hmotnou podstatu. V roce 1907 přišel s hypotézou, že existence duše se musí zákonitě projevit na hmotnosti lidského těla.

Sestrojil obří váhu, na níž bylo možné přesunout celou postel s umírajícím. Pak přesvědčil některé ze svých nevyčísitelně nemocných pacientů, aby mu dovolili je na váhu přemístit těsně před smrtí. Jakmile první pacient vydechl naposled, jeho váha klesla o 21 gramů. Váha

přítom byla kalibrována na maximální odchylku tří gramů. Pokus opakoval pětkrát a pokaždé naměřil velmi podobný úbytek hmotnosti. Tím dokázal hmotnou existenci duše.

Toto já zcela popírám.

Ve chvíli smrti dochází k neočekávanému zvýšení tělesné teploty, což vede k pocení. Tím se vysvětluje znenadálé hubnutí zemřelého. Vezměte si například psy. Psi potní žlázy nemají a po smrti se jejich hmotnost nezmění. Duše tedy neexistuje.

Děkuji za pozornost. Pokud máte otázky, kontaktujte mě emailem. Odpovím po návratu z dovolené.

Přestavba

S: přestavba

H: Začíná jazzové téma na přestavbu. Končí do tečky "tajemným" akordem.

V norských horách

S: hora: *konec hudby*

24. srpna 1974. Norsko.

H: Hudebník hraje na klavír ústřední motiv Vltavy od B. Smetany tak, aby byl slyšet herec.

NORSKO!

H: Hudebník ztichne a pak začne hrát na klavír Ranní náladu od E. Griega, pokračuje až do značky STOP.

Brzy ráno jsem vyrazil z malé vesnice a neočekával jsem žádné obtíže. Bylo pochmurné ráno, ale podle předpovědi se počasí mělo každou hodinu zlepšovat. Rozhodl jsem se udělat si procházku na nejvyšší horu v okolí. Dostal jsem se do tempa. S každým krokem se ranní mlha začala vytrácet a hustý les nahradilo kamení a sem tam krčící se bříza. Široko daleko žádná stopa po člověku, jen hvízdání orla kroužícího nad fjordem. Konečně mám všechno kolem jen sám pro sebe.

H: Hudebník hraje dál téma, ze kterého vyšel u Ranní nálady, ale začíná ho špinit půltóny, začíná to být jemně děsivé...

Cestu přes hučící potok mi zahradilo drobné zvířátko s přeraženým hřbetem, které za sebou vleklo ochrnuté zadní nohy. Byl to ubohý pohled. Překročil jsem toho chudáka a pokračoval v cestě.

H: Příjemné téma se vrací zpět.

S: levá strana

Krátce po desáté jsem stanul na úpatí velikého kužele, který se tyčil nad fjordem do výšky 2000 metrů. K mému překvapení tu byl nápis: (**H:** STOP) Pozor býk! Norsky sice neumím, ale význam jsem si odvodil z obrázku pod ním. Býk? Tady nahoře? Co by tu dělal nějaký býk? Na pastvinách jsem neviděl ani ovce. Třeba je to nějaký žertík, který tu umístili vesničané s podivným smyslem pro humor. Ale dost spekulací! Vzhůru na vrchol! Zrovna jsem se vynořil z mlhy a obcházel jsem balvan velký jako dům. V tom došlo k setkání.

S: býk: „setkání“

H: Hudebník nasadí hluboký tón a z něj rozvíjí hororovou verzi V jeskyni krále hor od E. Griega a postupně graduje až do značky STOP.

Málem jsem šlápl na ohromné bílé zvíře ležící přede mnou na cestě. Býk s ledovým klidem pootočil hlavu směrem ke mně. Náhle se před mýma očima proměňoval v cosi fascinujícího. Široká bílá tlama jako by rostla a rostla a v obřích vypoulených očích mu zasvítilo. Tlama byla pořád větší a větší, až jsem mě l

dojem, že mě pohltní. (*Praktikábl Lékaře nabere a roztočí ho.*) Býkovo funění mi bylo stále v patách... Nebo to byl můj dech? Není nic horšího než zběsilá panika.

H: STOP: „Vtom“

zastavení Vtom jsem se ocitl na samém okraji skalního výběžku s levou nohou podivně zkroucenou pod sebou a v bolestech, jaké jsem nikdy nezažil. Být v jednom okamžiku plný síly a energie a v příštím bezmocný mrzák – takovou náhlost je těžké pochopit. *přesun do forbíny* Mojí první myšlenkou bylo, že došlo k nehodě a kdosi, koho znám, byl vážně zraněn.

Forbína:

H: Hudebník hraje zredukované jazzové téma, které je k přestavbám až do značky STOP.

S: forbína

„Tak, doktore,“ řekl jsem si. „Byl bys tak laskav a prohlédl si tu nohu?“ Velmi profesionálně, neosobně a rozhodně ne jemně vzal nohu a prohlížel ji. Dotýkal se jí, pohyboval s ní sem a

tam. Žádný pohyb v koleni, pánové, žádný pohyb v kyčli... Všimněte si, že celý čtyřhlavý sval stehenní je utržen od česky. Ale ačkoli se utrl, nestáhl se, což může naznačovat i zranění nervu. Česka ztratila svoji hlavní přípojku a dá se s ní pohybovat sem a tam a... takhle! Jako v kuličkovém ložisku. A pokud jde o samo koleno – tady jsem si rukou ohnul patu až k zadku... je schopné hyperextenze bez zjevné dislokace...

ÁÁÁÁ *Zaječí*. (H: STOP. Hudebník se lekne a přestane hrát.)

Tento pohyb nutí pacienta křičet.

„Ano, pánové,“ uzavřel jsem shrnutím svá zjištění, „je to fascinující případ! Naprostá ruptura šlachy kvadricepsu. Značný otok, patrně tkáňová a kloubní tekutina, ale nelze vyloučit ani roztržení cév.

Se spokojeným úsměvem jsem se otočil ke svému neviditelnému posluchačstvu, jako bych očekával aplaus. (S: Duše vpravo vzadu) Ale potom jsem si uvědomil, že tento fascinující případ jsem já — já sám, děsivě zmrzačený a dost možná odsouzený k smrti.

S: hora

H: Hudebník začíná hrát hororové téma ve vyšších polohách. Hudebník hraje až do značky STOP.

V těchto zeměpisných šířkách klesá teplota hluboko pod nulu, a to i v létě. Musejí mě najít do setmění, nebo nepřežiju. Když se dostanu níž, budu mít aspoň šanci, že mě někdo zahlédne. Z rukojeti deštníku jsem si vyrobil dlahu a zpevnil ji utrženým rukávem z bundy. Sunul jsem se dolů po zádech. Ochmutá noha visela bezvládně přede mnou.

H: STOP

Lékař: Pomóc. Slyšíte mě někdo? Pomoc!

Lékař si všimne Duše, vyděsí se, popře ji.

Proč křičíš? Šetři si dech! Tady přece nikdo není...

H: Hudebník hraje jemné příjemné akordy, které občas špiní pultóny.

Připlazil jsem se k potoku s kameny. Bylo zřejmé, že se musím otočit a kráčet po rukou, a i tak jsem měl hlavu jenom těsně nad hladinou. Voda tekla prudce a byla ledově studená.

Několikrát jsem ucítil, jak moje vědomí slábne. Báł jsem se, že omdlím a utopím se v potoce...Drž se, slabochu! Drž se! Jestli se vzdáš, tak si to s tebou vyřídím!

Konečně jsem se dostal na druhou stranu. Zhroutil jsem se mezi stébla trávy a zmocnila se mě sladká malátnost. Je tady tak hezky. Co si chvilku odpočinout a třeba si i zdřímnout? Ne! (H: STOP) To mluví Smrt. Neposlouchej ji! Neposlouchej ji! Musíš jít dál, ať se ti to líbí, nebo ne.

H: (Hudebník hraje jemné příjemné akordy, které občas špiní púltóny.)

Slunce žhnulo bledě zlatým arktickým světlem. Do mysli se mi vracely dávno zapomenuté vzpomínky na naší velkou zahradu v Londýně. Ležel jsem tam v houpací síti ... a houpal se celé hodiny... Co je to za náladu? (H: STOP). Co se to se mnou děje?

Teprve teď jsem viděl, jak nedosažitelně daleko je ještě vesnice.

H: Hudebník zahraje zredukované téma Lacrimosa od W. A. Mozarta. Utěšoval mě pohled na ni a zejména na kostel s červenou střechou.

H: Herečka a Hudebník zazpívají dvě fráze Lacrimosa. Pak už jen brumendo.

S: detail střed

Viděl jsem mnoho věřících na večerní pobožnosti a nabyl jsem toho nejpodivnějšího přesvědčení, že ona pobožnost je za mě. Slyšel jsem Mozartovu mši v C-moll... Ne... to je rekviem! *Otočí se na duši beze slov, to ho vede k otázce.*

H: STOP

Jsem vlastně ještě naživu?

S: TMA

Přestavba

S: přestavba

H: Hudebník hraje jazz k přestavbě. Je dlouhá, chce to být na to připraven. Skončí tajemným jazzovým akordem, když vidí, že je hotovo.

V nemocnici

S: levá strana

Sestra: Jak se cítíte?

Lekář: Jak se cítím? Řeknu vám, jak se cítím. Děsně! Co se to sakra děje? Před pár minutami jsem měl koleno v pořádku, a teď strašlivě bolí. Zatraceně!“

Sestra: To nebylo před pár minutami, pane doktore Sacksi. Bylo to před sedmi hodinami. Byl jste operován.

S: celek

Lékař: No ne! Jak to proběhlo?

Sestra: Dobře.

Lékař: A co koleno? Vyšetřili je pořádně?

Sestra: Nedělejte si starosti. Všechno je v pořádku.

Lékař: Těším se až znovu napnu kvadriceps, ucítím opět svou sílu a moc, o kterou jsem tak znepokojivě přišel. Když je teď zase šlacha spojena, bude sval opět fungovat.

S: stínohra + Levá strana

Duše napíná svým tělem gummy za paravánem.

Věděl jsem dobře, jak pracovat se svaly a jak je posilovat, dřív jsem hodně vzpíral. Napnul jsem kvadriceps... a nenapnul jsem kvadriceps. Vůbec nic. Zítra určitě zjistím, že jsem se ve vlastní diagnóze dopustil nějaké absurdní chyby. Ráno přijde fyzioterapeutka a celou tu zatracenou věc dáme do pořádku.

H: Hudebník hraje na elektrickou kytaru za klavírem rozladěné falešné akordy (kila). Když začne Lékař mluvit, hudebník se ztiší.

Duše vstává, jsou vidět dlaně a obrys těla.

Lékař: V noci mě probudilo cinkání skleniček a hlasitý smích. Vypadalo to, že sestřičky něco slaví. V tom jsem ucítil vedle své pravé nohy čísi tělo. Bylo chladné a neživé. Najednou mě přepadl skličující pocit, že si ke mně někdo lehl a zemřel. Pod pokrývkou jsem nahmatal cizí nohu. Byla studená.

H: Hudebník postupně přestane do ztracena...

LÉKAŘ: Nejspíš se jedná o obyčejný žert. Některá sestra s morbidním smyslem pro humor zřejmě ukradla v pitevně nohu, a když jsem spal, strčila mi ji pod pokrývku. Tím vysvětlením se mi ulevilo. Žert je sice žert, jenže tenhle zašel příliš daleko. Přirozeně jsem ihned vyhodil tu zatracenou věc z lůžka... Jenže jak jsem ji vyhodil, letěl jsem... tak nějak za ní.

S: celek, konec stínohry

Sestra: No tak! Uklidněte se! Nechte toho! Já bych do té nohy tak nemlátila.

Lékař: A proč ne?

Sestra: Protože je to vaše noha. Copak nepoznáte svoji vlastní nohu?

Lékař: Ale sestro, vy si ze mě utahujete. Neměla byste si takhle dělat legraci z pacientů!“

Sestra: Nedělám si legraci. Tohle je vaše noha.

Lékař: Člověk by měl znát svoje tělo, co je jeho a co ne. Ale tahle noha, tahle věc, ta mi ani nepřipadá opravdová a nezdá se, že by byla moje.

Sestra: A jak vám připadá, pane Sacksi. Pane doktore Sacksi?

Lékař: Řeknu vám, jak mi připadá. Jako NIC. Jak může něco takového patřit ke mně, jak to můžete říct?

Sestra: Myslím, že vám není dobře. A Jestli tohle není vaše levá noha, tak kde je potom vaše vlastní levá noha?

Lékař: Tím mě dostala.

H: Hudebník hraje téma Mendelssohnova Houslového koncertu E-moll na el. kytaru, Duše pronásleduje Lékaře. Když lékař vezme telefon, tak STOP.

S: levá strana

Telefonát tetě

Duše odkrývá paraván, blíží se k Lékaři, Lékař se snaží jí uniknout. Najde telefon a snaží se skrze něj dostat do reality.

S: celek

Lékař: Haló? Tetičko, mohla bys zajít do mé pracovny a dát dohromady všechny mé výzkumné zprávy a poznámkové sešity? Ano, ano... a mohla bys je uveřejnit v případě, že bych dnes zemřel? Ale ne, nemám v plánu spáchat sebevraždu. Jsem po operaci. Vážně jsem si zranil nohu. Ne, nejsem v Norsku, jsem v Londýně. Ano, v Londýně. Ne, teto, teď to nejde. Dej prosím dohromady jen ty dokumenty, člověk nikdy neví. Díky. Ahoj.

H: Hudebník hraje smutné jazzové téma.

Lékař Duši zabarikáduje převráceným praktikáblem a sedá si na něj.

S: levá strana detail

V širokém panoramatu se mi zjevil můj ubohý položivot, který mě čeká. Upoután na kolečkové křeslo, závislý na druhých a s nohou, která je tak k ničemu a cizí, že by bylo rovnou lepší ji amputovat. *Duše se ho dotýká, hladí, ale on ji nevnímá.*

Forbína:

H: Hudebník hraje redukované jazzové téma až do značky STOP.

S: forbína

Když se jednoho lékaře zeptali, co soudí o „berkeleyovské doktríně“, hypotéze, že hmotné předměty jsou nereálné, mocně odkopl kámen a řekl: „Pche! Takhle ji odmítám!“ Vždycky jsem považoval takovou odpověď za geniální. Odpovědi se dávají skutky. Člověk existuje a dokáže to právě tím, že jedná. Jenže člověk s denervovanou nohou, nemůže kopnout do kamene...

H: STOP

Existuje tedy vůbec? *(konec forbíny)* **H:** Hudebník hraje smutné jazzové téma.

S: pravá strana vzadu

Lékař si sedá na druhý praktikábl, sestra mu sundává andělíčka. Duše si za ním přileze.

Ležel jsem v nemocnici už druhý týden. Za celou dobu se neodehrála prakticky žádná změna. Noha se stále chovala jako mrtvá. Zanedlouho mi sundali obvaz a nahradili ho ortézou. Také katetr... ano, katetr, tu ohavnost — odstranili a já si mohl užít tu radost svobodně se vymočit.

H: STOP.

Lékař: *Píše si poznámky ve své studii. Říkali, že je to jenom utržená šlacha kvadricepsu, ale že úplné vyšetření bude možné teprve s celkovou narkózou. „Proč celkovou?“ „Nešlo by to jenom s lokální?“ Pak bych mohl vidět, co se děje. Podle mě, prostě jenom nechtěli, abych se jim díval pod ruce. Duše mu zakryje rukama oči. Teto? Lékař se odtáhne od Duše a jde na levý praktikábl.*

Jako doktor s doktorem

S: levá strana

Lékař mluví sám se sebou, pro přehlednost rozdělení do dvou postav

Pacient: Dnes ráno mě poprvé přišel navštívit chirurg, který mě operoval.
(posměšně) Pan “doktor” Swan.

Lékař: Tak sestro, jak se dnes vede pacientovi? Afebrilní, potravu přijímá orálně. Noha needematická. Zeptal se: Tak co, Sacksi, jak vám dnes připadá levá noha?“

Pacient (lékař): Zdá se pořádku jen z chirurgického hlediska!

Lékař: Jak to myslíte, „jen z chirurgického hlediska“?

Pacient: Moc nebolí a... Zapište to, ehm... Chodidlo není oteklé, sanatio per primam, jak říkáte, ale... Nemám tonus v kvadricepsu! A.... a.... mám potíže zjistit, kde tu nohu mám.

Lékař: O nic nejde. Vůbec o nic. Není si s čím dělat starosti. *(Sestra)* Naprosto žádné!

Pacient: Ale, co kdybych trpěl polyneuropatií, nebo to byla depersonalizace... nebo...? Já přece nemám anozognózi!

Lékař: Docela se mýlíte. Omne quod licet.

Pacient: *Errores medicorum terra tegit. (Omyly lékařů kryje zem.)*

Lékař: *Habes visitor ante ianuam! Carpe diem.*

Pacient: Cože?? Teto!!!

S: celek

Příchod tety

Teta: Jsi v pořádku?

Lékař: Teto? Co tu děláš?

Teta: Nesu ty tvoje výzkumy. *(donese štos papírů/knih)*

Lékař: To je sešit ze střední, teto! *(listuje, odhazuje papíry)* A tohle jsou poznámky z nultého ročníku na Oxfordu...

Teta: Olivere, vím, že na tebe měl ten úraz velký dopad.

Lékař: Hm. A tohle je článek o harmonii mezi mozkovými hemisférami, který jsem publikoval v časopise Nature... *(listuje dál)* Á... tak tady je ještě nepublikovaný výzkum o vlivu...

Teta: Ale nemůžeš si svůj vztek vybíjet na ostatních.

Lékař: Teto, promiň, ale tohle je hrozný, vždyť ty práce vůbec nejsou kompletní!

Teta: Mám pocit, že jsi byl takový vždycky... zbytečně zatrpklý. Nevím, jestli to způsobila ta tvá porucha, nebo máš prostě takovou povahu.

Lékař: Porucha?

Teta: Promiň. Jen jsem chtěla říct, že od sebe nemusíš všechny odhánět. Vždyť ty jsi pořád jenom sám a taková samota člověku neprospívá. Olivere.

Lékař: Dnes se to už jako porucha neklasifikuje.

Teta: Nechci ti radit, nebo ti něco vyčítat. Co je pro tebe nejlepší musíš ostatně vědět ty sám. Nikdo po tobě nechce, aby ses oženil. Ale pár přátel by ti, myslím si, jenom pomohlo. Jsi výborný lékař, ale jsi taky především člověk. Měl by ses někdy zastavit a odpočinout si od práce. Když nemáš pochopení pro pana chirurga, nemáš potom pochopení ani pro sebe.

Lékař: Mně samota vyhovuje.

Teta: Abych nezapomněla, něco jsem ti přinesla. Tvoje matka tuhle skladbu ráda poslouchala, prý léčí duši. Třeba ti zlepší náladu. Tak ahoj, Olivere, a nezapomeň mi zase někdy zavolat.

S: levá strana + detail klavír

Teta vloží kazetu do magnetofonu, zapne magnetofon a odejde. H: Tady hudebník vůbec nehraje. Ozve se z reproduktorů nahrávka Mendelssohnova Houslového koncertu E-moll.

Lékař: Mendelssohn? Nikdy jsem Mendelssohna neposlouchal.

Lékař vypne magnetofon.

S: levá strana

Cítil jsem se skleslý a měl jsem poprvé v životě pocit naprosté osamělosti pacienta.

Osamělosti, nedobrovolné samoty, jakou jsem tam v horách nezažil. Teď jsem zoufale toužil po uklidnění. Místo toho slýchám: Podobný syndrom vidáme v šedesáti procentech případů. Statistika uzdravení je taková a taková...

Atlet

S: pravá strana detail na klavír + levá strana + kontra

H: Hudebník jde před klavír a hraje na kytaru akordy v basových polohách ve stále rychlejším tempu.

Lékař: Nad ránem mě vzbudil dusot. Jeho pravidelný rytmus se odrazil od asfaltu až do mých oken. Vyhlédl jsem ven. V šeru už bylo snadné rozpoznat obrysy aut a mezi nimi se míhala postava. Slyšel jsem její dech, a pocítil zrychlený tep atleta, který se chystá na závod.

Tep se zrychluje. Krev mi pulzuje v žilách stejně jako jemu. Vnímám jeho sílu a mrštnost. A... Co si to dovoluješ! To nemyslíš vážně, takhle se předvádět před mrzáky! Běž si poskakovat někam jinam. Táhni. Zmiz... Jdi do háje. Vypadni odsud. Lidi tu chtějí spát.

Sestra: Lidi tu chtějí spát. *Zakrývá Lékaři ústa a ukládá ho na praktikábl.*

H: Hudebník přestane, když Lékaři Zdravotní sestřička zacpe pusou. Zůstává ale před klavírem a začne hrát motiv Mendelssohnova Houslového koncertu E-moll, Duše ho přerušuje.

Lékařovi se hýbe noha podle hudby. Jakmile hudba nehraje, je noha nehybná.

S: TMA

Fyzioterapeutka

S: celek

Fyziio: Tak jak se vede pane Sacksi?

Lékař: Ujde to.

Fyziio: A co noha? Musí určitě velmi bolet.

Lékař: Ani ne.

Fyziio: Tak to je dobře. Je čas, abychom s ní začali více pracovat. Výrazně atrofovala, je třeba znovu posílit svaly.

Lékař: Jak bych mohl stát, nebo se dokonce pohnout na takovém kuse želatiny, co mi volně visí z kyčle? Jak mohu chodit, když mi k chůzi chybí noha, kterou mám?

Jediné, co jsem mohl udělat bylo: zvednout pravou nohu, takže levá noha musela buď udržet celou váhu, nebo se zhroutit. (*hop*) Stál jsem někdy v životě před paradoxnější situací? (*drží se fyzioterapeutky „jako nevěsta“*) Najednou jsem se bez varování řítit do víru strašidelných jevů. Podlaha se zdála být šíleně daleko, a pak zase jen pár centimetrů ode mě. Místnost se naklonila a otočila kolem své osy. (*točí se a leze po tanečnici*)

Lékař: Když pohlédneš do propasti, pohlédne na tebe zpět. (*ze záklonu kouká na Duši*)
Dost. Nechte mě! Už nemůžu. (zkroucení do pozice mimina)

Fyzioterapeutka ho položí vedle Duše na praktikábl a odejde. Lékař čte po sobě své poznámky.

H: Hudebník hraje smutné téma na klavír.

S: levá strana + kontra

Lékař: Když došlo k natržení kvadricepsu, uvědomil jsem si, jak významnou roli v zachování vnitřního obrazu těla hrají smysly. Zaprvé, pokud to okolnosti, alespoň trochu umožňují, je třeba pacienta operovat v částečné narkóze. To proto, aby mohl končetinu vidět, a zachovat si pocit, že je jeho... Zadruhé je nutná okamžitá rehabilitace, i přes počáteční bolest.

Dlouhodobý klid na lůžku totiž pacientovi způsobí, že mozek vyhodnotí končetinu jako neexistující a přeruší nervové spojení. V případě, že by pacienta ihned po operaci přiměli k pohybu, vnitřní obraz těla by se nevytratil.

H: STOP

U pacienta číslo 84, doktora Olivera Sackse, který toto nervové propojení už ztratil, je více, než žádoucí, aby se aktivně snažil propojit končetinu s vlastními nervovými centry v prodloužené míše. Účinek, tedy chůze, by se měla dostavit ...

Hudebník a Zdravotní sestra začnou postupně opakovat poslední větu.

Zpověď

Duše podá Hudebníkovi kytaru a přiměje ho tancem, aby začal hrát. Lékař je přerušuje slovem „Ticho“.

Střed detail > Býk

LÉKAŘ: Kde jsem udělal chybu? *Znovu si bere do ruky poznámky a pročítá si je. Jde dopředu jakoby šel na forbínu, ale sebevědomí se vytratilo. Lékař pomalu couvá a sesouvá se mezi dva praktikábly jako na začátku. Nikdy nebudu stát před studenty v aule, nevylezu na vrcholky hor, nedojdu do své ordinace... V tomhle osamělém, sterilním prostředí nekonečně dlouhých chodeb, bez prahů a schodů. K Duši Promiň. Slyšíš mě? Pokládá hlavu a zavírá oči.*

S: TMA. Detail Duše vpravo vepředu. Postupně se přidává: býk, kontra, celek

H: Hudebník hraje základní motiv Mendelssohna Houslového koncertu na klavír, postupně graduje. Začíná motivem probouzející se rostliny. Je to velmi intimní a jemné. Dlouhá taneční část, v druhé půlce taneční duet. Celé to velmi pomalu graduje do naprosté radosti.

Choreografie: Duše Lékaři pomáhá chodit. Lékař má nejdříve zavřené oči a postupně je otevírá.

Jakmile Lékař chodí, Duše mizí se změnou světla za paravan. Lékař si bere kamínek, jde k Duši a ve stínohře se do sebe prolnou.

S: stínohra

H: STOP

S: TMA

Hudebník zhasne lampičku, jde na forbínu a buď mluví z paměti, nebo čte z encyklopedie. Zdravotní sestra uklízí.

S: celek

Hudebník: K proměně v péči o pacienty po operaci končetin došlo až o deset let později. Oliver Sacks se od této události začal intenzivně zabývat hudbou a jejími účinky na lidský mozek. Zjistil, že lidské tělo má tendenci se podvědomě zapojovat do různých rytmů. U svých pacientů s neurologickými poruchami vyzoroval, že hudba se může stát nástrojem k propojení těla a mysli. Třebaže prognózy neslibovaly pacientům, že by ještě někdy chodili, nebo mluvili... Skrze hudbu se jejich stav výrazně zlepšil.

Sestra: To jsou hlouposti. I tenhle pacient chodí jen díky tomu, že si u nás pár týdnů poležel. Tak další! *Do diváků.*

S: TMA

KONEC

Příloha III.: Program k inscenaci *Můj lékař Mendelssohn*

Tvůrčí tým

Režie: Jolanta Lipková, Eliáš Gaydečka
Dramaturgie: Veronika Macková
Asistentka režie: Barbora Kútová
Produkce: Petr Maršál
Scénografie: Pavel Morávek
Kostýmy: Lucie Winter Heřmánková,
Viktorie Drobná
Choreografie: Eva Rezová,
Michaela Dzurovčinová
Hudba: Jaroslav Diviš
Fotografie: Tadeáš Bognár
Plakát: Viktorie Drobná, Maja Lipková

Hrají: Vojtěch Franců,
Michaela Dzurovčinová / Eva Rezová,
Michaela Krylová, Jaroslav Diviš

AMU

DIVADLO FENIX


Vodárenská
věž Letná

Můj lékař Mendelssohn



*Je možné obnovit zpřetrhaná spojení
mezi tělem a duší?*

Oliver Sacks se narodil v roce 1933 v Londýně. Protože pocházel z lékařské rodiny, vydal se cestou studia neurověd na Oxfordské univerzitě. Jako neurolog působil ve Spojených státech amerických od roku 1965 až do své smrti v roce 2015. Svou profesní dráhu zasvětil zkoumání toho, jak se tělo dokáže přizpůsobit různým neurologickým obtížím a učinit tak život s hendikepem snesitelnějším.

Pacienti byli pro Olivera Sackse vždy bytostí s osobitými přednostmi, byť prožívali svět kolem sebe neobvyklými způsoby. Byl jedním z průkopníků propojování neurologie s psychiatrií. Příběhy ze své medicínské praxe pak literárně zpracoval v knihách *Muž, který si pletl manželku s kloboukem*, *Antropoložka na Marsu*, *Migréna*, *Halucinace* nebo *Probuzení*.

V ústraní, za velmi rozsáhlým souborem odborných článků, publikací i čtivých populárně-naučných děl pro laickou veřejnost, však zůstává Sacksův osobní život.

Od nepřístupné a přísné matky a bratra, který od raného mládí trpěl schizofrenií, utíkal Sacks k motorkám, hře na klavír, filosofii, soutěžím ve vzpírání a studiu přírodních věd. Za vizáží svalovce se širokým kulturním rozhledem skrýval vlastní nejistoty, zejména nepřiznanou homosexualitu.

Na počátku 60. let pak v souvislosti s popularitou LSD experimentů v americké psychiatrii začal Sacks užívat drogy, téměř půl desetiletí byl závislý na amfetaminu.

Až díky podpoře matčiny sestry Heleny Landau, přezdívané Lennie, došel ke smíření se s rodinou i drogové abstinenci. Zranění, které se mu stalo na dovolené v horách, způsobilo významný zlom v Sacksově životě. Kromě uvědomění vlastní smrtelnosti také poprvé poznal, jak je s pacienty zacházeno v běžných nemocnicích. Nadále psal o nemoci a uzdravení.

Na základě vlastní zkušenosti ve svých textech zdůrazňoval etickou stránku procesu léčení, nepochybnitelnou lidskou důstojnost a význam hluboké empatie s druhými. Jeho přátelé popisují, že až do pozdního věku objevoval svět s neutuchajícím nadšením a snahou o porozumění lidské duši.

—◆—◆—◆—
„Hudba mi dává pocit soběstačnosti. Nepotřebuji nikoho a nic. Koupu se v ní, obklopuje mě a chrání. (...) Mohu si vybrat skladbu, která odráží mou náladu, nabízí vzrušení a napětí, nebo skrz [hudbu] dostat okamžitou odměnu. Hudba je zdrojem krásy a smyslu mimo mě samotného.“

Gábor Maté: V říši hladových duchů

Příloha IV. Dramaturgická rešerše knihy *Život na cestě*

Se souhlasem autorky Veroniky Mackové, kráceno

Život na cestě: autobiografie Olivera Sackse

Vybírám body, které mohly být inspirativní pro hledání motivací a charakteru postav, vynechávám popisy nemocí. V závorce pak strana z českého vydání, kde příběhy najdete.

Mladý Oliver

- Je nejmladším ze čtyř bratrů. Miluje přírodní vědy, četbu a hudbu.
 - o Mimo to chtěl být vzpěračem a napříč životními etapami chodil do posiloven a učil se vzpírat (Zní to, jako že mu to jde, ale v závěru knihy vypráví o tom, jak se snažil zvednou 550 kg závaží a spadlo na něj, a „kdyby ho nevyprosila mladý muž, s nímž se po zbytek života přátelil,“ dostal by infarkt.)
 - o Po studiích odjíždí do Ameriky – částečně ho vábí americký sen, částečně utíká před nevyřešenými rodinnými vztahy (popsáno dále).
- Miluje motorky, má podporujícího otce (136)
 - o Už rodiče mu po naléhání koupí motorku, později popisuje, že s motorkou splyne v jedno tělo. **(88)**
- Popisuje spoustu příběhů, kde mu v mládí chyběl pocit sebezáchovy
 - o Spí pod širákem v Grand Canyonu, málem se utopí při plavání v moři s extrémními vlnami (106), vybrzdí automobilisty, honí se s nimi na motorkách (99).
 - o Naopak několik měsíců strávených v kibucu nijak výrazně nereflektuje, jen řeší, že zhubnul (44), a svou tělesnou konstituci a váhu řeší napříč knihou.
- Drogy
 - o Na počátku 60. let je v USA boom užívání LSD, sám zkouší halucinogeny.
 - O.S. píše o svých zážitcích nadneseně, jako by to byla jen další cesta k poznávání, např.: Jde do kavárny, a najednou mají lidé kolem hlavy jako vajíčka a káva je zelená... Tak si řekne, že by měl jet domů, protože má asi delirium. Nebo si vezme LSD doma, a halucinuje, že jeho přátelé přišli na brunch a chtěli vajíčka. Až když je jí sám, řekne si: „Takhle se cítí schizofrenici, akorát si nepovídají si o počasí...“
 - Jednou přijde pozdě na drogový večírek, kde se zkouší angel dust (silná syntetická droga podobná ketaminu), a když střízlivý vidí, co se děje uživatelům té drogy, zavolá sanitku. Byť to pravděpodobně několika lidem zachránilo život, některým z nich propukla těžká schizofrenie a další neurologické potíže. (121)

- To, že je čtyři roky závislý na amfetaminu a má problém, si přiznává až poměrně pozdě – a léčí ho hluboká psychoanalýza. (123)
 - Píše, že od roku 1966 je čistý, realizuje se v práci.

Osobní život

- Jeho milenci z mládí umírali za tragických okolností
 - Prvního muže, Richarda, do nějž je platonicky zamilován, vidí „poprvé nahého ve chvíli, kdy mi diagnostikuje podivnou bulku na noze – je to zhoubný nádor“, cítí se špatně, označuje se za anděla smrti, nositele prokletí.
 - Vášnivě se zamiluje do Mela, kamaráda z posilovny. Je o pár let mladší, Oliver (v té době již lékař s praxí, je mu 29 let) mu pomáhá s přihláškou na vysokou školu, koupí mu auto. Mel ho ale za pár měsíců opustí kvůli ženě se dvěma dětmi, u níž bydlí a s níž patrně má i poměr. Potkají se o mnoho let později, a bývalý milenec má těžkou neléčitelnou kožní chorobu. Oliver opět přemýšlí, zda na tom nemá podíl.
 - Chodí s Karlem, divadelním režisérem, zpočátku je vztah pouze fyzický a pod vlivem amfetaminu, což je tak skvělý, že se do sebe zamilují a Karl chce za Oliverem přijet do USA. Což se stane, jenže jejich soužití bez drog není nic moc... Karl se stane dealerem a na začátku 80. let umře na AIDS. Sacks si vyčítá, že ho k drogám patrně přivedl on.

Pocity viny

- Sacks je velmi racionální člověk, chce ke všemu dění v jeho životě najít příčinu a důsledek. (Je samozřejmě otázkou, nakolik je to právě autobiografickým vzpomínáním, ve kterém čerpá ze stovek svých deníků...)
- Popisuje několik událostí se svými pacienty, kdy si přikládá vinu za jejich smrt:
 - Jako mladý medik na stáži uvidí, jak pacient s leukémií přelézá přes zábradlí nemocničního balkonu. Strhne ho a přesvědčuje ho, že stojí za to žít. Pacient ale za necelé dva týdny umírá v příšerných bolestech, nepomůžou ani extrémní dávky morfia. Sacks přemýšlí, zda mu tím neprodloužil utrpení.
 - Stará se o pacienta-alkoholika s těžko diagnostikovatelným nervovým onemocněním. Pomyslí si: „kěz bych mohl vidět dovnitř jeho mozku“, pacienta za pár dní srazí nákladák a on na soudní pitvě skutečně drží v ruce jeho mozek. Ptá se sám sebe, zda jeho lékařská zvědavost nezavinila tragickou nehodu, i když pomohla najít cestu k diagnostikování. (94)

Maminka a tetičky

- Matka pocházela z pěti sester, všechny byly na svou dobu (narozeny v mezi 80. lety 19. století a počátkem 20. století) velmi pokrokové (138)
 - Jedna z tet zakládala první dívčí školy v Jeruzalémě, kde se starala o sirotky, nebo mladé ženy ohrožené prostitucí

- Důležitá je jeho tetička Lin, s níž má skvělé vztahy, je dle jeho slov jejím neoblíbenějším synovcem. Po úraze kvůli býkovi ho navštěvuje v nemocnici a podporuje v psaní.
- Na samém začátku knihy se dozvídáme, že když otec řekl jeho matce o přiznání homosexuality, matka ho zavrhlá, a řekla, že by bylo lepší, kdyby se nenarodil. To je ale poněkud vytržené z kontextu, až později v knize se odhalí postava matky vcelku.
 - Je jednou z prvních gynekoložek v Anglii, učí studenty a za ty, kdo si studium nemohou dovolit, potají platí školné (Oliver se tento fakt dozví od matčina staršího bratra, kterému říká strýc Wolfram – taky o něm napíše knihu – až po její smrti).
 - Ač je vztah kvůli sexuální orientaci něčím narušen (je třeba vzít v potaz, že ve 40. letech je sexuologie na úplně jiné úrovni), maminka ho podporuje (např. dopis na straně 53, 58)
 - Mimo přísnou a zásadovou ženu je to ale taky matka čtyř dětí, přičemž její syn Michael je od dětství „jiný“ a v období puberty se u něj poprvé projevilo schizofrenie, včetně velmi agresivních záchvatů. Navíc, ve 40. letech je to stále období, kdy se mnoho neurologických onemocnění „léčí“ lobotomií (viz *Přelet nad kukaččím hnízdem*), má o M. velký strach. Na začátku 50. let M. dostane první léky, ale ty způsobují extrémní letargii a Oliver chápe, že maminka má pocit, že ztratila oba syny.
 - Sacks: „Co když jsem mu byl špatným bratrem, nechodili jsme do kina...?“ Neříká to explicitně, ale Michaela se kvůli jeho agresivním atakám celá rodina velmi bála a možná i stranila. Ve stejné době také jede za prací do USA a chce přijmout občanství, což ale nejde bez toho, aby se vzdal britského – a to je další rána pro jeho matku.
 - Sacks oba své rodiče popisuje jako talentované vypravěče, kteří své syny zahrnují historkami z lékařského prostředí a konstatuje, že tento vztah k psaní a vyprávění příběhu zdědil po nich.

Pacienti

- V textu se neustále opakuje fascinace životními příběhy pacientů, hluboké porozumění, nesentimentální soucit a snaha o nalezení léčby.
 - Učí studenty, píše knihy. Uvědomuje si, že je třeba být stejným dílem neurolog, jako psychiatr a snaží se o propojování svých oborů
- Pracuje se zdravotními sestrami, které jsou velká srdcačky (fotografie v obrazové příloze)
- Jedné své pacientce chce splnit poslední přání pár dní před smrtí, a tak si jí od kolegů nechá přivázat na záda a vezme ji na projížďku na motorce. (108)

- Nařčení ze zneužívání autistických pacientů
 - o Pracuje na 23. oddělení pro pacienty s autismem a snaží se s nimi zacházet jako s lidmi, kteří mají odlišné dispozice, ale jsou stále pacienty, kteří se zaslouží humánní zacházení. Jedno z pacientů proti vůli ostatních kolegů vezme na procházku do botanické zahrady a zdánlivě němý chlapec poprvé promluví (pojmenuje rostlinu). To ale nekonvenuje zbylým doktorům, kteří pod vlivem behaviorismu na pacienty stále aplikují metodu cukru a biče (respektive signálů vyvolávající typy chování, podmíněných odměnou/bolestí). Záhy přijde nařčení ze zneužívání pacientů a Saksův odchod na Anglie, ztráta, práce a cesta do Norska. (= pretext)

Setkání s býkem

- Zranění v horách je zásadním předělem života. Už den před zraněním nohy se mu vše kazí – na kajaku uplave pádlo a on se sotva dostane ke břehu. Sacks píše, že si poprvé v životě uvědomuje svoji smrtelnost a nebezpečí dřívějších hazardů na motorce a s drogami. V nemocnici, kde se léčí, ho navštěvují příbuzní (zejména tetička Lin), a přesvědčují ho, aby o zranění napsal knihu. Její psaní trvá dlouho, mimo jiné kvůli ostrým komentářům jeho kamaráda, který podle Sacksových slov, zlehčoval veškeré myšlenky v textu.
 - o Píše o poslechu Mendelshona, návratu citu v noze (poměrně stručně)
- Po téhle příhodě dochází k postupnému uklidnění, už ne hazarduje, koupí si dům, chodí v neděli plavat...

Život od osmdesátých let

- Stále se projevuje jeho spontánní nadšení věcmi, jak sám píše, někdy až dětinské. Umí se ponořit do problémů a všem ukazovat, co vše zjistil.
- Kniha se pak hodně věnuje jeho práci, poznávání pacientů s barvoslepostí a Touretovým syndromem.
 - o Vzdává hold dalším významným psychiatrům a neurologům.
- Musí podstoupit náhradu kolenního kloubu a cvičit, aby mu noha opět neztuhla.
- Setkává se s umělci
 - o Harold Pinter podle jeho knihy píše drama v hlavní roli s Judi Dench.
 - o Je odborným asistentem u filmů natáčených podle jeho knih.
 - o Píše o hercích, kteří hrají neurologické pacienty (259!)
- Má rakovinu oka, po několika ozařováních na jedno oko oslepne, přesto jeho léčba začne postupovat dobře ve chvíli, kdy se v 77 letech zamiluje do Billa – popisuje hluboký cit, který k sobě dva muži ve vyšším věku pocítili.