

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Studijní obor: Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

ODKRÝVÁNÍ PROSTORU
na základě vlastní inscenační praxe

Lukáš Trpišovský

Vedoucí disertační práce: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS PRAGUE
FACULTY OF DRAMATICS ARTS

Dramatics Arts

Creation and Theory of Alternative and Puppets Theatre

DISSERTATION

**DISCOVERING OF THE SPACE
based on own stage experience**

by Lukáš Trpišovský

Supervisor: prof. Mgr. Miloslav Klíma
External examiner's report:
Defended in:
Degree which is upon: PhD.

Prague, 2010

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

ODKRÝVÁNÍ PROSTORU NA ZÁKLADĚ VLASTNÍ INSCENAČNÍ PRAXE

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

Lukáš Trpišovský

Praha, dne 28.8. 2010

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Děkuji prof. Miloslavu Klímovi za podporu, péči a cenné rady během studia. A děkuji mu za všechny přátelské rozhovory, které již dávno nejsou jen rozhovory mezi učitelem a žákem.

ABSTRAKT

Disertační práce zkoumá na základě mé vlastní inscenační praxe a konkrétních příkladů prostor vznikající mezi jevištěm a hledištěm. V prvních třech kapitolách se dotýká pojmů: 1/ mikrosvět a makrosvět jako prostor, 2/ paměť jako prostor a 3/ hudba a zvuk jako prostor. V poslední kapitole se zabývá vztahem herce a diváka k těmto prostorům na základě mé práce na inscenaci Neograničené linije/ Borderless Lines/ Neohraničené linie v srbském Bělehradě. Na závěr práce zmiňuje několik základních pravidel, jak nakládat s prostorem, který vzniká mezi jevištěm a hledištěm. Přirovnává tento prostor ke krajině, kde dochází ke vztahu bytosti místa a bytosti člověka.

Inscenace, které jsou podnětem k této disertaci, vznikly v letech 2002 až 2009 a jsou jimi zejména Schwarz auf Weiss/ Černé na bílém Heinera Goebbelse a autorské inscenace Masakra, Neogrničené linije/ Borderless Lines, Nickname, Plačky, Ráj srdce labyrint světa, Understand, Wojskowy Dom Kultury/ Army House of Culture/ Armádní dům kultury a Disco Pigs Endy Walshe.

Klíčovými slovy disertační práce jsou: Divadlo, prostor, prostor – mikrosvět, prostor makrosvět, prostor – paměť, divadlo paměti, scénická hudba jako prostor, divadelní zvuk, hudební tektonika a kinetika, divadelní tektonika a kinetika, herec a jiný prostor a divák a jiný prostor.

THE PRECIS

The dissertation deals with other space between stage and auditorium based on my own stage experience and concrete examples. It concerns in the first three chaps of keywords: 1/ micro- and macro- world as the space, 2/ memory as the space and 3/ stage music and stage sound as the space. In last chapter deals with relationship between actor and spectator to this other spaces based on my own stage experience on performance Neograničené linije/ Borderless Lines/ Neohraničené linie in Belgrade in Serbia. To conclude, the dissertation mentions a few rules on how to treat the space between the stage and the auditorium. It compares this space to a landscape, where it is above all the relationship between the existence of place and existence of human beings that matters.

Performances which are impuls of this dissertation dates between 2002 and 2009 – Schwarz auf Weiss/ Black on White by Heiner Goebbels and other by SKUTR – Masakra (Massacre), Neogrničené linije/ Borderless Lines, Nickname, Plačky (The Weepers), Ráj srdce labyrint světa (The Paradise of Hearth Labyrinth of World), Understand, Wojskowy Dom Kultury/ Army House of Culture/ Armádní dům kultury and Disco Pigs by Enda Walsh.

Keywords of this dissertation are: Theatre, Space, Micro- and macro- world as the space, Memory as the space, Theatre of the memory, Stage music as the space, Stage sound, Music tectonics and kinetics, Theatre tectonics and kinetics, Actor and other space and Spectator and other space.

OBSAH

OTÁZKA NA ÚVOD	10
I./ PROSTOR – DĚTSKÁ HRAVOST	17
I.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU	17
I.2/ MIKROSVĚT A MAKROSVĚT	20
II./PROSTOR – PAMĚŤ	35
II.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU	35
II.2/ PAMĚŤ Z HLEDISKA PSYCHOLOGIE	38
II.3/ PAMĚŤ Z HLEDISKA SPOLEČENSKÉHO	46
II.3.1/ PAMĚŤ A IDENTITA OSOBNÍ	46
II.3.2/ PAMĚŤ A IDENTITA SPOLEČENSTVÍ	49
II.4/ DIVADLO PAMĚTI	54
III./ HUDBA JAKO PROSTOR	65
III.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU	65
III.2/ HUDBA	68
III.3/ ČAS V HUDBĚ	70
III.4/ PROSTOR V HUDBĚ	75
III.5/ HUDBA A ČASOVÝ PRŮBĚH A ČLENĚNÍ DIVADELNÍ STRUKTURY	81
III.6/ HUDBA A JEJÍ VLIV NA TEKTONIKU INSCENACE	83
III.7/ RYTMUS, METRUM, TEMPO Z HLEDISKA HUDEBNÍ KINETIKY	90
III.8/ HUDBA A JEJÍ VLIV NA KINETIKU INSCENACE	94
IV./ JINÝ PROSTOR – OTÁZKA DIVADELNÍ PRAXE	102
IV.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU	102
IV.2/ HEREC – Otázky k herectví	106
IV.3/ DIVÁK – K úloze diváka	120
ZÁVĚR	129
POUŽITÉ PRAMENY	135
POUŽITÁ LITERATURA	136

*Tvůj dům je tvým větším tělem.
Roste na slunci; spí v nočním tichu. Má sny.
Nebo snad tvůj dům nespí, a neopouští město,
aby se ocítl v lese nebo na vrcholu hory?*

Chalíl Džibrán

OTÁZKA NA ÚVOD

Stojím na počátku disertační práce. Ono tedy spíše sedím, ale český jazyk nezná frázi sedím na počátku... Tak tedy stojím na počátku disertační práce. Je pozdě večer. Venku prší. Mám byt v podkroví, a tak kapky deště slyším velmi zřetelně. Elektronický papír na obrazovce počítače je ještě pustý. A možná je to deštěm, možná pokročilou hodinou, že se objevuje trocha skepse. Prázdná obrazovka. Bílé pole. Pravou ruku mi podpírají verše Rainera Maria Rilkeho:

*Napříč všemi bytostmi prochází jediný prostor:
vnitřní prostor světa. Tiše létají ptáci
napříč námi. Ó já, jenž chci růst,
dívám se ven, to ve mně roste strom!*

Nahlédnu-li do prvního slovníku, který mi v knihovně přijde pod ruku, dozvím se, že prostor je „*slovo fungující ve shodě s empirií jako označení prostředí, v němž jsou rozprostraněna statická i pohyblivá tělesa. Od prvních geometricky vyjadřovaných a matematicky formalizovaných pojetí prostoru dospělo vědecké a filozofické poznání k názoru, že prostor je dějištěm procesů vázaných na veškeré modality hmoty (v prostoru probíhá vznik i zánik, kvantitativní i kvalitativní proměna a vývoj jednotlivých entit a samozřejmě i jejich souborů, systémů a celkového úhrnu, uskutečňují se zde rozmanité formy pohybu atd.)*. Teorie relativity umožnila nově pochopit vzájemné sepětí prostoru a času a modelovat čtyřrozměrný matematický prostor, tj. *prostorčasové či časoprostorové kontinuum.*“¹

Prší. U Jana Skácela:

*A někdy divukrásně pršívá
děšť padá na Brno a stromy blízko cest*

¹ Jiří Fukač: Prostor in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 739

*jako když kdysi teta Marie
kropila z konve saláty a chřest*

*Záhony dávno srovnal buldozer
a dávno stojí panelový dům
tam kde dařilo se modrým kedlubnám
a jako dětství sladkým angreštům*

*Ze zahrady zbyl večer na nebi
obláček růžový jak černochovy dlaně
a strašně se nám stýská po růžích
slyšíme i to pošeptané*

*A teta Marie už také dávno není
co všechno voda za ta léta vzala
občas však v Brně divukrásně prší
jako by teta šeřík zalévala*

Naproti tomu Wikipedia mluví o dešti takto:

*„Děšť je hydrometeor, který řadíme mezi kapalné vertikální srážky, tedy srážky
vypadávající z oblaků. Děšť je tvořen kapkami vody o průměru větším než
0,5 mm, popřípadě i menšími. Pokud jsou vypadávající srážky menší než
0,5 mm, mluvíme o mrholení. Ojedinělé vypadávání dešťových kapek se lidově
označuje jako krápání.“*

Ticho, které teď po dešti nastalo, zas můžeme vnímat jako

*„nepřítomnost zvuku, což je ale situace, která se v přírodě téměř nevyskytuje.
Ve stavu „praktického ticha“ je existující zvuk přijímán jako příjemný a
relaxační. V negativním významu, zvuk rušivý nebo zvuk nebezpečný pro zdraví
se označuje jako hluk.“*

a nebo vzhledem Jana Skácela:

*Takové ticho nastane
až uslyší je každý
jaké tu nikdy nebylo
naposled ticho navždy*

*A daleko až k rovníku
dosáhnou z pólů ledy
bude to ticho nakonec
navždy a naposledy*

Jak je vidět, jevy kolem nás, naší skutečnost, můžeme nahlížet z různých pozic. Postavil jsem zcela záměrně do kontrastu pozitivistický způsob nazírání skutečnosti kolem nás a uchopení té samé skutečnosti pomocí uměleckého kreativního výkonu. Přestože se věda i umění snaží postihnout skutečnost kolem nás, je mezi nimi podstatný rozdíl.

Velmi podnětně se touto otázkou zabýval Andrej Tarkovský². Pokusím se to důležité shrnout a případně rozvinout.

Základní funkce umění je obsažena v myšlence poznání. Toto poznání se realizuje ne popisem, ale prožitkem – katarzí.

Začátek cesty poznání můžeme hledat už v samotném biblickém příběhu o vyhnání Adama a Evy z ráje. Po tom, co Eva zatoužila po jablku a společně jej s Adamem okusila, zjišťují Adam s Evou, že jsou nazí. Díky tomu se začínají vzájemně poznávat a vydávají se tak na cestu poznání, která nemá konce. Tato touha, která je elementární vlastností člověka, nás na zemi vede k tomu, abychom zjistili proč jsme se zde vlastně objevili. To možná bůh pomocí člověka poznává sám sebe.

Přestože je tu poznání, které dosáhli naši předci, člověk znovu a znovu subjektivně poznává sebe a své cíle na zemi. Tato zkušenost je jeho jediným

² Andrej Arsenějevič Tarkovskij: Zapečetěný čas. Příbram, Svatá hora, 2009.

cílem, ať už vědomě či nevědomě. Znovu a znovu se dostává do vztahu se světem. Nemožnost se ztotožnit s řádem kolem sebe, s ideálem, ke kterému se lze jen přiblížit, a z toho pociťovaná nedokonalost vlastního já, se stává zdrojem lidské nespokojenosti a utrpení vlastního já. Ne náhodou nás hluboce zasahuje faustovské téma věčného hledání bez odpovědi, putování bez konce, touhy bez naplnění.

Zde se opět dostávám k umění a vědě. Umění a věda jsou totiž prostředky člověka k jeho poznávání na cestě k „absolutní pravdě“ (vyššímu řádu světa)³. To je ale jejich jediná společná vlastnost. Uměním si člověk přisvojuje skutečnost prostřednictvím subjektivního prožívání. Umění je především tvorbou. Věda se snaží skutečnost popsat ne prožít. Základním stavebním kamenem vědy je neustálá skepse, kterou podrobuje dosavadní poznatky. Novým poznáním nahrazuje předchozí poznatky, pokud se to jeví jako přesnější popsání okolní skutečnosti. Věda tak vytváří jakýsi řetězec hypotéz a výroků, které na sebe navazují a neměly by se vyvracet.

Umělecký objev naopak vzniká pokaždé jako nový a unikátní ucelený obraz světa. Je to jakýsi hieroglyf absolutní pravdy; okamžik horoucí touhy po intuitivním pochopení všech zákonitostí světa dohromady (jsou kladeny vedle sebe právě proto, že jsou si protikladem – krásu s ošklivostí, nekonečnost s omezeností). Umělec to vše ztvárňuje a vytváří tak umělecký obraz – osobité zachycení absolutna. Často tento obraz staví na paradoxu. Prostřednictvím obrazu tak může uchovat vjem nekonečnosti, přestože je obraz samotný omezený díky ohraničení. Vjemy duchovní zprostředkovává prostřednictvím vjemů materiálních. Vjemy bez hranic pomocí omezeného poznání. Pomocí detailu odkazuje k celku. Dává možnost pocítit jednotu, ve které se jedno přelévá v druhé. Je obecným symbolem spojeným s absolutní pravdou, která se před námi skrývá díky pozitivistickému chápání světa⁴.

³ Jen pod čarou chci v tomto ohledu upozornit na velmi zajímavé úvahy Konráda Lorenze, který se v knize *Odumírání lidskosti* ptá, zda řád či absolutní pravda vůbec v kosmu existuje, zda touha po řádu – přesvědčení, že kosmos musí mít řád, není jen lidská vlastnost člověku vrozená. Což by potvrdovalo naši myšlenkovou konstrukci, že člověk je tu, ať už vědomě či nikoliv, proto aby poznal sebe a své cíle.

⁴ V tomto ohledu je velmi zajímavá scéna z filmu *Zrcadlo* Andreje Tarkovského. Chlapec, který nese džbán mléka se zastaví před zrcadlem visícím v domě. Poprvé ve svém životě si uvědomí svou jedinečnost ve světě. Přestává být součástí celku, tak jak se malé děti cítí. Od tohoto okamžiku je to on a to ostatní. Jeho duše došla k prvnímu poznání. Toto vše Andrej

V případě že chce člověk proniknout do vědeckého systému, musí uplatnit logické myšlení. Pro správné uchopení výroků a hypotéz musí dosáhnout určitého stupně vzdělání. Pro správné chápání tedy musí mít vzdělání. Naproti tomu umění se obrací ke všem v naději, že ho lidé procítí, že vzbudí emocionální ohromení - prožitek, který lidé přijmou. Místo pozitivistického vzdělání však požaduje určité duchovní úsilí.

Neboť je možné hovořit o myšlence obrazu a popisovat jeho podstatu. Popis ale nikdy nebude totožný s obrazem samotným. Obraz je možné vytvořit a pocítit. Přijmout a odmítnout. Nikoliv však pochopit v mentálním slova smyslu.

Například myšlenka nekonečna se nedá vyjádřit slovy. Nelze ji uchopit mentálním procesem, přestože matematika zná vzorce například funkcí, které vyjadřují nekonečno. Nekonečno vyjádřené vzorcem bude ale přesto mimo naše chápání. Umění však dokáže předat pocit z nekonečnosti. Absolutní poznání je tedy velmi úzce propojeno s vírou – ve smyslu duchovního úsilí a s uměním.

Na rozdíl od pozitivistického poznávání skutečnosti, které je svým odstupem chladné a dalo by se přirovnat ke stoupání po schodišti, je umělecké poznání nekonečný systém vnitřně ucelených a vzájemně izolovaných sfér. Tyto sféry se mohou doplňovat, mohou si odporovat, ale ani jedna nevyklučuje druhou. Zajímavé je, že s podobným modelem paralelních vesmírů, které existují nezávisle na sobě, přichází fyzik Stephen Hawking.

Neutuchající umělecká tvorba je důkazem toho že si je člověk schopen uvědomit a vyjádřit své chápání vlastního obrazu a podoby. Umění vykonává hlavně komunikační funkci, neboť při vnímání díla může dojít k porozumění s dílem a díky tomu i s ostatními lidmi. Jinak si neklade konkrétní praktické cíle v materiálním smyslu. Nesnaží se své poznatky aplikovat jako například základní výzkum ve farmaceutickém průmyslu.

Tarkovský zobrazí pomocí obyčejného zrcadla, které visí v každé předsíni. Názorný příklad toho, jak detail zobrazuje celek. Ohraničené zrcadlo dává pocítit nekonečna.

Umění je metajazykem, pomocí kterého se lidé snaží spojit, předat svědectví o sobě a přijmout cizí zkušenost.

Evropská unie nám vnesla do života standarty. Na jednu stranu tím zlepšuje kvalitu služeb, neboť je jasně definováno co a jak má vypadat. Na druhou stranu tím vytlačila to specifické. A přitom to specifické – chyba dejme tomu, je to nejzajímavější na životě kolem nás. Chyba je to, co posouvá náš vývoj a proto nás možná tolik fascinuje. Osobně mi například schází, že si dnes na procházce po Tatrách nemůžete koupit brynzou či ovčí sýr od bači. Je to ale jen vzdálená ukázka ztráty místní specifiky, na které byla dodnes budována Evropa.

Když přejdeme do školství, zjistíme, že maturitu má dnes kde kdo. Protože se tím vyazuje procentuální vzdělanost obyvatel, nevypovídá to nic o její kvalitě. Jaká je úroveň maturity mého dědy, který maturoval u prof. Jana Patočky a kdy byla maturita doménou pouze gymnasií, a dnes, kdy má maturitu i vyučený kuchař či kovář? Nikdo nepátrá po smyslu kuchaře s maturitou... Bude vařit lépe? Asi ne. Bude jeho maturita srovnatelná s maturitou mého dědy? Jistě nebude!

Dnes stojím před úkolem napsat disertační práci na umělecké škole. V předchozích odstavcích jsem se snažil podložit názor, že poctivé vědecké i umělecké dílo je stejně hodnotným kreativním výkonem. Je to dokonce stejný výzkum jsoucna kolem nás. Tím ale shodnost končí. Umělecký a vědecký výkon jsou dvě rozdílné kategorie. Nyní stojím před úkolem napsat disertační práci. Disertační práci, kterou Evropská unie standardizuje. Jde ale aplikovat stejná kritéria na tak odlišné činnosti, jakými jsou věda a umění? Je jedno více než druhé? Nelze a není, musím odpovědět. Proto mi připadá psát disertační práci s kritérii vědecké práce trochu absurdní. Není to proto, že bych to nesvedl, ale proto, že z podstaty věci je to nesmyslné.

Rozhodl jsem se proto, že vytvořím reflexi své dosavadní umělecké práce. Reflexi bez teatrologických ambicí. Bez snahy o postihnoutí všech aspektů. Bez snahy o objektivizaci. Myslím, že se i tak dotknu velmi

zajímavých skutečností. Způsob náhledu nebo průniku do problematiky bych asi nejvíc přirovnal k fenomenologickému vhledu.

Pokud se s odstupem podívám na svou dosavadní práci, kterou tvořím spolu s Martinem Kukučkou, spatřím jednu linii, která se táhne napříč. Je to naše práce s prostorem. Ten prostor není fyzický. Vzniká někde mezi jevištěm a hledištěm. Tento prostor bude předmětem následujících kapitol. V nich se zabývám jen takovým prostorem, který mi přijde charakteristický pro náš rukopis. Nejde tu tedy v žádném případě o úplné a objektivní podchycení tohoto fenoménu.

Za nejvýznamnější považuji tyto prostory:

prostor – dětská hravost

prostor – paměť

prostor – hudba (hudba jako prostor)

Tyto studie pak doplňuji praktickou reflexí, jak pracovat s těmito prostory v průběhu vzniku díla a posléze během jeho recepce.

Za stejně významnou (ne-li významnější) součástí mé disertační práce považuji své inscenace. Právě v nich jsem prováděl výzkum člověka a jeho místa ve světě. Současně s tímto písemným materiálem přihlašuji k doktorské zkoušce i přiložená DVD se záznamem mých inscenací.

I./ PROSTOR – DĚTSKÁ HRAVOST

I.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU

Ve své práci se spolu s Martinem Kukučkou⁵ často vracíme k dětství. Není to, myslím, tím, že bychom neměli jiné zážitky a proto čerpáme z dětství. Je to zejména fascinací tímto obdobím, které nás beze zbytku formuje na celý život. Je to zvláště specifické myšlení, které nás znovu a znovu inspiruje v naší tvorbě. Dětská hra a hravost. Dětské vnímání světa.

Tento náš specifický rukopis jsem si začal konkrétněji uvědomovat při práci na inscenaci *Understand*⁶, které bylo uvedeno a věnováno příležitosti dvoustého výročí narození Hanse Christiana Andersena. Při studiu jeho biografických materiálů jsem si všiml, jak úzce je provázán Andersenův život a především jeho dětství s jeho literárním dílem.

Je pravdou, že Andersen je extrémním případem. Nikdy totiž nedospěl v dospělého muže. Stejně tak ve svém dětství nebyl nikdy dítětem. Fyziognomicky se od svých vrstevníků odlišoval především svou výškou. Takže vždy působil starší než ve skutečnosti byl. Od svého narození byl dítětem v dospělém těle, což ho po celý život vyčleňoval ze středu společnosti, kam ale zoufale chtěl patřit.

Překvapením pro mě bylo zjištění, že jeho dílo, z něhož jsou nejznámější jeho pohádky, není v ničem smyšlené. Vše o čem píše, ve skutečnosti zažil nebo po tom toužil. Pohádka *Nebyla* k ničemu není o nikom jiném, než o jeho matce – pradleně, která se postupně upíjela k smrti. Káje ve sněhové královně je jeho otec, který se postupně zbláznil a předčasně zemřel, kterého si odnesla královna zimy do svého ledového paláce. Cínový voják absoluuje bez nohy cestu městem, stejně jako Andersen odjel z Odense do Kodaně ve svých 14ti letech, aby pak složitě hledal své místo ve společnosti i

⁵ Režijní tandem SKUTR – Lukáš Trpišovský a Martin Kukučka. Stěžejní část své divadelní práce realizují s Martinem Kukučkou pod značkou SKUTR.

⁶ SKUTR: *Understand*. Premiéra 29.10. 2005 v Divadle Archa v Praze.

obživu. Malá mořská víla je Andersen sám. Je to jeho touha být milován a moci milovat i nenaplněnost této touhy, kterou sám žil v realitě. Ošklivé káčátko je o jeho dětství a dospívání, o jeho chudých poměrech dětství a jeho pozdějším triumfu, kdy byl přijímán králi po celé Evropě a byl ve své době nejoslavovanějším spisovatel. Dodnes je nepřekladanějším literárním autorem.

Proč nás ale jeho pohádky fascinují. To není jen styl vyprávění, který okamžitě útočí na všechny smysly naší představivosti. Je to jistě upřímnost, až autobiografická, ze které vychází. Ale především je to návrat do dětství, který v jeho pohádkách zažíváme. Návrat do světa jednoho pokoje, který se stává celým vesmírem. Návrat ke kaluži vody, k jezeru, které se stává oceánem. Návrat ke strouze vytékající po dešti z okapu, která se stává řekou života. Prostředkem, jak se dostat do podzemí pod kanálem, do podsvětí.

Putování Pastýřky a Kominíčka komínem na střechu znamená touhu po osvobození, cestu dospívání, osamostatnění se. Pohled ze střechy je pak pohledem člověka na noční oblohu, pocítění kosmu. Závrať z vesmíru, který přesahuje naši představivost.

Svým životem a dílem pojmenoval Andersen esenci dětského vnímání světa. Vrací nás zpět kamsi do světa, který jsme žili a na který jsme už zapomněli. Učí nás, že i hrnek, ošoupaný knoflík, beznohý cínový vojáček, Mandarín z porcelánu mají své osudy, své příběhy, svou minulost stejně tak jako my lidé. Naše vrásky a jizvy o nás mluví. Na první pohled nás kolemjdoucí vnímá jen přítomností, ale dřímá v každém z nás minulost. Jedinečnost. Náš příběh se může stát startem pro vzpomínky někoho jiného. Jsme spouštěni, ale i jsme sami spouštěči.

Tento vjem vzpomínky je velice podstatný. Je to něco, co je nám dané a co máme všichni společné. Vzpomínka.

Ještě jeden rys jsem si při studiu Andersenova díla objevil pro sebe jako podstatný. Ve světě dítěte mikrosvět pojmenovává makrosvět. V tomto způsobu poznávání světa, jakési hry na hru, je zakódováno možná mnohem

více, než se na první pohled zdá. Děti touto hrou prochází procesem socializace, ale tento fakt mne pro tuto chvíli tolik nezajímá. Je tu totiž pro mne mnohem zajímavější skutečnost. Mikrosvět a makrosvět se v sobě navzájem zrcadlí. Díky tomu nám mikrosvět umožňuje vyrovnat se se světem, který nás přesahuje. Momentálně či absolutně. Pojďme se podívat, proč tomu tak je.

I.2/ MIKROSVĚT A MAKROSVĚT

Nedávno jsem zhlédl dokument BBC s prostým názvem HOME⁷. Dokument mapuje vznik naší planety Země a její vývoj. Od mikroorganismů až po člověka. A postupně i vliv člověka na složitý ekosystém planety. Kromě obsahového komentáře je na dokumentu zajímavá především kamera, která skoro po celou dobu zabírá planetu z ptačí perspektivy. Tak je možné sledovat lidskou činnost z odstupů. Je vidět půdorys měst. Intenzita jejich osvětlení v noci. Neuvěřitelná plocha parkovišť. Bezejmenná sídliště lidských obydlí, naprosto unifikující. Zároveň je vidět například karavana, která prochází pouští. Pohled z výšky ukazuje, jak putování karavany úzkou cestou, nebo putování lidí vysokou travou, nebo cesty mezi domy, jedoucí auta po dálnici je podobné pohledu na nekonečnou řadu mravenců, jdoucích po cestičce z nebo do mraveniště. Jak se jejich reakce velmi podobají našim, když někde začne hořet nebo se přenáší raněný. Ta podoba je až zarážející. Chci poukázat na to, že se naše chování nápadně podobá chování ostatních zvířat v přírodě. Nejde mi o nastolování otázek etologie, spíše jen poukazuji na zrcadlení nás ve zvířatech. Zvířat v nás. Podobu mravenčích cestiček a zásobovací karavany, která putuje krajinou. Podobně je tomu i u vesmíru.

Velký třesk je vědecká kosmologická teorie, která popisuje raný vývoj a tvar vesmíru. Hlavní myšlenkou je, že obecná teorie relativity může být zkombinovaná s pozorováními galaxií vzdalujících se od sebe, z čehož se dá odvodit stav vesmíru v minulosti, ale i v budoucnosti. Přírozeným důsledkem velkého třesku je, že vesmír měl v minulosti vyšší teplotu a hustotu. Termín „velký třesk“ se v užším smyslu používá pro označení časového bodu, kdy začalo pozorované rozpínání vesmíru, v širším smyslu na označení převládajícího kosmologického paradigmatu, vysvětlujícího vznik a vývoj vesmíru.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=jqxENMKaeCU>

Jedním z důsledků velkého třesku je, že podmínky dnešního vesmíru jsou odlišné od podmínek v minulosti nebo v budoucnosti. Na základě tohoto modelu mohl George Gamow v roce 1948 předpovědět reliktní záření, které bylo roku 1960 nakonec i objeveno a posloužilo jako důkaz potvrzující správnost teorie velkého třesku, vyvracející tak teorii stacionárního vesmíru.

Podle současných fyzikálních modelů byl vesmír před 13,7 miliardami lety ve formě tzv. počáteční singularity (která měla některé společné rysy i se singularitou gravitační), v které byla měření času a délky bezpředmětná a teplota spolu s tlakem byly nekonečné. Protože zatím neexistují žádné modely systémů s takovýmito charakteristikami, speciálně žádná teorie kvantové gravitace, zůstává toto období historie vesmíru nevyřešeným fyzikálním problémem.

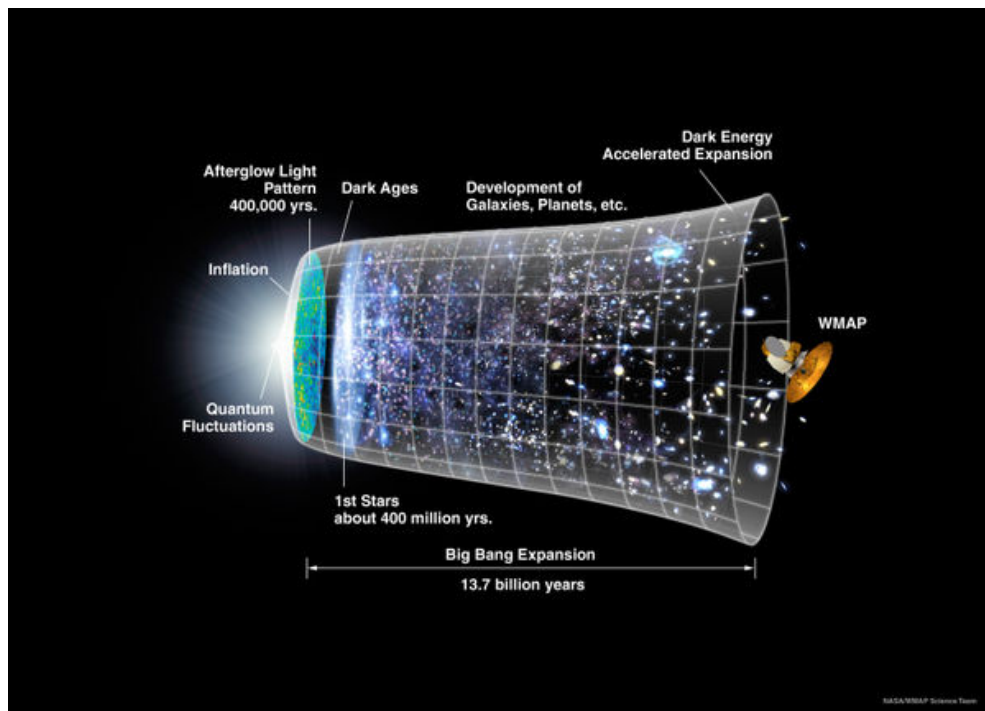
Na základě měření rozpínání vesmíru pomocí supernov typu Ia, měření vlastností kosmického mikrovlnného pozadí a měření korelačních funkcí galaxií, je stáří vesmíru $13,7 \pm 0,2$ miliardy roků. Skutečnost, že se tato tři nezávislá měření shodují, je považována za silný důkaz pro takzvaný Lambda-CDM model, který detailně popisuje podstatu součástí vesmíru.

Raný vesmír byl homogenní a izotropně vyplněný vysokou energetickou hustotou. Přibližně 10^{-35} sekund po Planckově času se vesmír exponenciálně zvětšil během období nazývaného kosmická inflace. Když se pak inflace zastavila, hmotné součásti vesmíru byly ve formě kvark-gluonového plazmatu, v kterém se všechny částice relativisticky pohybovaly. S růstem vesmíru klesala jeho teplota. Při určité teplotě se začaly vázat kvarky a gluony, a tak tvořit baryonová hmota. Díky fyzikálním nesymetriím se vytvořilo o něco více hmoty, než antihmoty. Hmota a antihmota povětšinou rekombinovala, a dnes tak pozorujeme jen ten malý zbytek hmoty, který už zrekombinovat nemohl.

Jak se vesmír dál zvětšoval, jeho teplota dále klesala, což vedlo k dalším procesům narušujícím symetrie, které se začaly projevovat jako známé interakce a elementární částice. Ty brzo umožnily vznik atomů vodíku a helia.

Tento proces se nazývá nukleosyntéza velkého třesku. Vesmír se dále ochlazoval, hmota se přestala pohybovat relativisticky a její vlastní hmotnost začala gravitačně dominovat nad energií záření. Asi po 100 000 letech se záření oddělilo od hmoty. Vesmír se tak stal pro záření průhledný. Záření z této doby se tak zachovalo až do dneška a můžeme ho dnes pozorovat jako reliktní záření.

Časem se začaly o trochu hustější oblasti v téměř homogenním vesmíru díky gravitaci ještě více zahušťovat. Vytvořily se tak oblaka plynu, galaxie, hvězdy a ostatní kosmické smetí, které dnes můžeme pozorovat.



Znárodnění velkého třesku a dalšího vývoje vesmíru

Pokusil jsem se zde stručně přiblížit vznik vesmíru, abych poukázal na některé podobnosti, které se nás bezprostředně dotýkají:

- vesmír vznikl postupně. Postupně v něm vznikaly nejdříve atomy a z nich jednoduché a později složitější prvky, tak jak je asi zná každý z periodické soustavy prvků z hodin chemie. Z těchto prvků vznikly složitější útvary. Později planety, galaxie, supergalaxie. Ze stejných anorganických prvků vznikl i organický život.

- Buňka je tedy svým způsobem zrcadlem galaxie.
- Vesmír se vyvíjí a pravděpodobně má své fáze vývoje (raný, střední, pozdní – začátek a konec), stejně jako se vyvíjí život na zemi. Stejně se vyvíjí i lidský život (narození až smrt).
- Tělo svými pochody orgánů, zanikání a vznik buněk, specializace buněk atp., podobá průběhu existence vesmíru (zánik planet, galaxií; rakovina – černá díra)
- Vznik lidského života, vznik jeho vědomí, je zahalen stejným tajemstvím jako vznik vesmíru. Kde se vzal lidský život a kam se poděje vesmír až se opět smrští? To je společná otázka

Asi bych mohl pokračovat dále ve výčtu podobností. Sám Stephen Hawking⁸ publikoval jednu ze svých knih pod názvem Teorie všeho. Zabývá se v ní myšlenkou, že současná teoretická fyzika se snaží najít vzorec pro všechno. Tzn. snaží se spojit obecnou teorii relativity s poznatky v oblasti kvantové fyziky. Pro mě je mnohem důležitější, že připouští, že i podle vědeckých poznatků by měl fungovat jeden princip řádu vesmíru. Neboli v řádu lidského těla je otištěn řád kosmu.

Z toho pak ovšem vyplývá, že poznat a myšlenkově uchopit mikrokosmos, znamená zároveň obsáhnout i makrokosmos, který je pro naše chápání mnohem složitější!

Když šestiletý chlapec v anketě před spuštěním obřího urychlovače částic CERN odpoví na otázku, zda se bojí vzniku černé díry, slovy „že nikoliv, protože každá díra je přeci černá“, možná ani netuší kolik pravdy poodhalil, aniž by studoval teoretickou fyziku. Každá díra v zemi někam vede. Stejně

⁸ Stephen William Hawking (* 8. ledna 1942 Oxford) je britský teoretický fyzik, jeden z nejznámějších vědců vůbec. Významně přispěl zejména k různým oborům kosmologie a kvantové gravitace a od roku 1979 je nositelem titulu Lukasiánský profesor matematiky University of Cambridge.

jako teoretické odhady černých děr. I díra v zemi je černá a my zpravidla nevidíme jak je hluboká, nedohlédneme její konec. I díru v zemi dělá červ a podobně asi vypadá červí díra mezi vzdálenými konci vesmíru.

Uvedu zde další příklad. Tentokrát z deníku Václava Cílka⁹:

„Jsem již hodně unavený, spánku nebylo víc jak tři hodiny a byl třikrát přerušovaný, pokusím se o zápis. Okolo osmé večer vyrážíme k Židově strouze, polem a lesy, necestou. Sedíme na můstku přes rokli. Krásné, tiché místo, mám pocit nebezpečí a nepřátelství, to nemám často.

Pokračujeme za téměř úplné tmy rokli, brodíme se, vracíme se, měsíc ještě svítí, všude jsou svítící brouci, nějaká žoužel, velmi skřítkovské. Nalezneme převis, s potížemi rozděláváme oheň. Frank¹⁰ mne vyzve k rybímu cvičení. Hovořím o stvořitelském mýtu, o rozdělení vod, o tom, jak mi archeologové přinesli plastiku ryby z Českého ráje, pak cvičíme:

- *Sedíme blízko vody, ale před námi je oheň a nad námi skála.*
- *Dýcháme špičkou nosu, sem, tam, vzduch prosycuje, nejsme oddělení od okolí.*
- *Vzduch se stává temnou, vlažnou půdní „vodou“, vyplňujeme svět, výří v ní barevné bubliny, světélka budoucích tvarů.*
- *Změnili jsme se v rybu, v lososa, kloužeme vodou, velká radost z pohybu, klesáme níž a níž, plujeme dolů temnotou, kolem nás se pohybují nějaké obrovské tvary, nemáme strach.*
- *Bližíme se ke dnu, stříbrný písek, nejasné světlo, na dně je studna poznání a kolem ní roste devět lísek, pijeme vodu ze studny, ale nestaráme se o poznání, jíme ořechy.*
- *Pak míříme studnou stále dolů, voda je řidší, jsme mezi hvězdami.*
- *Mrskáme se mezi hvězdami, radostně v čistém prostoru.*
- *Doplujeme na kraj vesmíru, to je vodní hladina, vystrčíme čumáček.*
- *Vidíme lidi pod převisem, jak sedí kolem ohně, náš dech splývá s jejich.*

⁹ RNDr. Václav Cílek, CSc. (* 5. listopadu 1955, Brno - Židenice) je český geolog, klimatolog, spisovatel, filosof, překladatel taoistických a zenových textů a popularizátor vědy.

¹⁰ Frank van de Ven, holandský tanečník, choreograf, pedagog, který přes deset let studoval Butó u Mina Tanaki. Dnes kloubí evropský a japonský pohled na tanec, divadlo a způsob života.

- *Cítíme půdu pod nohama, víme o kamenném stropu nad námi, cítíme kouř ohně, slyšíme zurčení vod.*
- *Víme, že máme v sobě opatrovat hvězdy, víme, že se máme starat o monstra v nás, otevíráme oči, pomalu vstáváme.*

Frank říká, běžte do lesa k vodě, sed'te pět minut, rozkoukejte se, svlečte se do naha, pomalu se pohybujte, vstupte do vody, dělejte, co chcete. Nezapomeňte, kde jste nechali šaty. Pak hvízdám. Mám halucinaci, slyším, jak mne volá Kristýna dětským hlasem. (...)

Sedíme u ohně, pijeme jednu homeopatickou sedmičku vína na 14 lidí. Jdeme dolů roklí až k ústí, opět mám pocit nebezpečí, cítím vodníka. Nejdu do vody. Skupina v úplné tmě prochází vodou, až narazí na Lužnici, veselý smích. Dvě ráno, postupná, spíš tichá cesta domů.¹¹

Vhled do vodní hladiny se může stát vhladem do celého vesmíru. Prožít setkání s vodní hladinou, je prožitým setkáním s univerzem. Vstoupit do Židovy strouhy v Bechyni, do ústí Lužnice, znamená stát se součástí organismu, kterému říkáme kosmos.



Mikrosvět uprostřed makrosvěta – snímek z filmu Andreje Tarkovského Nostalgie

¹¹ Václav Cílek: Krajiny vnitřní a vnější. Druhé doplněné vydání. Praha 2010, s. 202 – 203.

Na uvedených skutečnostech jsem chtěl poukázat na to, že je lidská socializace dítěte něčím mnohem závažnějším a významnějším, než jen jakýmsi „blbnutím na pískovišti“. Pochopit kaluž, prožít putování komínem, je stejné jako zažít let na měsíc. Z tohoto pohledu není lidská hravost – vycházející z dětské hravosti samoučelná.

Dětská hra nám nastavuje měřítko, ve kterém se v malém zrcadlí velké. Mikrokosmos – makrokosmos. Vhled do malého je zároveň vhladem do velkého.

Tímto objevem se můžeme opět vrátit k divadlu. Věc, na kterou divák může koukat s odstupem a přitom cítí, že vypovídá o něčem vyšším, je samotnou podstatou divadla. Divadlo totiž nikdy není realitou. Divadlo jsou jen „prkna, co znamenají svět“. Divadlo je vlastně zrcadlem. Zrcadlíme se v něm my i celý kosmos. Je to vlastně taková zmenšenina vesmíru. Je to hieroglyf, malý model, malý vesmír, který nám dává pocítit ten skutečný. Ve vztahu mikrosvěta a makrosvěta, jak jej předkládám, můžeme najít rovnítko mezi realitou a divadelním náznakem¹².

Podívám-li se zpětně na naše inscenace najdu tam zřetelný a vědomý otisk práce s fokusem, měřítkem věcí čili již zmiňovaným makro a mikrokosmem.

V inscenaci *Understand* hrají herci v malém portálu dětského loutkového divadla. To je umístěno na větším pódiu, které má svůj portál s oponou. Toto pódium je umístěno pod trasem, který tvoří ještě větší divadelní portál, který stojí na jevišti samotného divadelního pódia.

Loutky zde zastupují v některých situacích herce. Jsou metaforou jich samých, jejich touhy a podobně. Herci se zas živí těsněji v portálech malého loutkového divadla místo loutek.

¹² Divadelní náznak uvádí do praxe August Strindberg, který si všimá, že divákovi stačí jen naznačit. Tehdy šlo především o řešení fyzického prostoru scény – o řešení scénografie. Přelomová z hlediska náznaku scénografie je zejména jeho úvodní poznámka ke *Slečně Julii*. Viz August Strindberg: *Hry I. Slečna Julie*. Praha 2000, s. 77.



Dora Kršková uprostřed mikrosvěta v inscenaci Understand.

V inscenaci Ráj srdce labyrint světa¹³ jsme využili velkého počtu herců. Pozornost diváka byla fokusována na jednotlivce, aby pak v několika pasážích došlo na pohled všech 16ti herců, tedy jakési odfokusování, které bylo umocněno tím, že pohyb, který dělal ryze individuálně před malým okamžikem jeden herec, najednou dělalo všech 16 herců. Tedy jakýsi pocit společnosti – společenství v pohybu. Kdy je najednou zřejmé, že pohyb, který byl metaforou individuálního problému, je nám všem společný a tedy základní problémy, ale třeba i touhy jsou nám lidem společné.

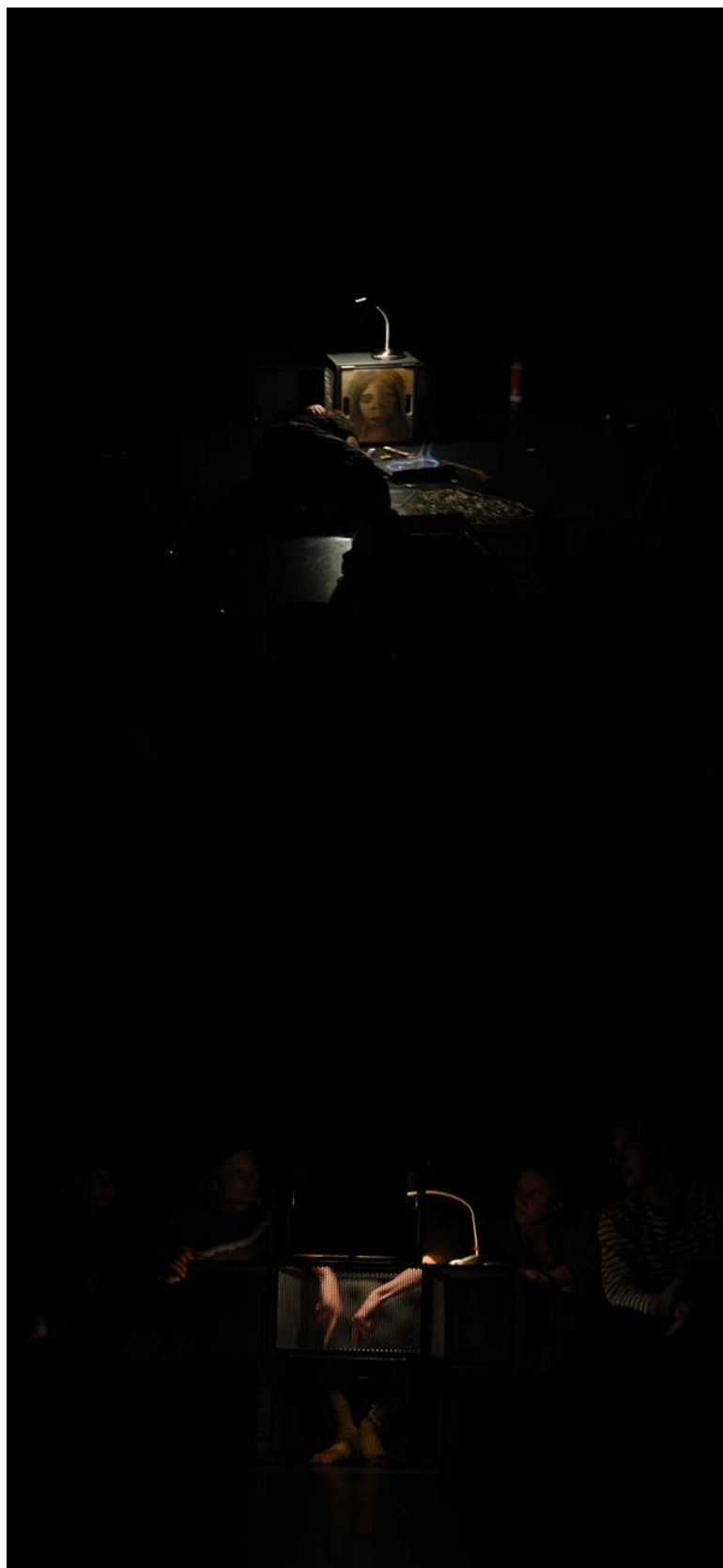


Mikrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa

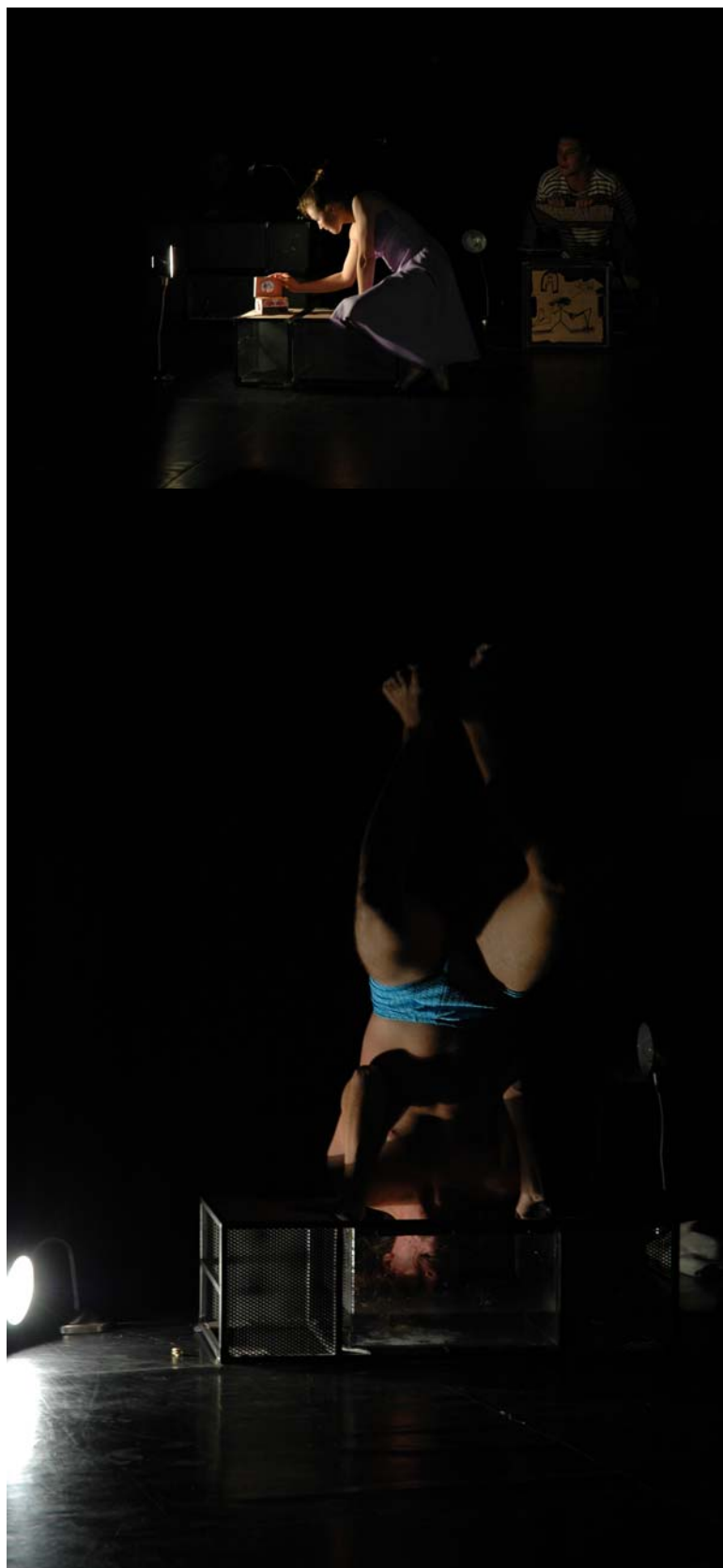
¹³ SKUTR: Ráj srdce labyrint světa. Námět: Miloslav Klíma, režie: SKUTR. Mezinárodní projekt vysokých škol DAMU v Praze (ČR), VŠMU v Bratislavě (SR), PWST v Krakówě resp. Wrocławu (PL) v rámci výzkumného projektu GAČR. Česká premiéra 20.10. 2006 v divadle Archa v Praze, polská premiéra 8.12. 2006 v Teatr PWST ve Wrocławu, slovenská premiéra v15.12. 2006 v Divadle Aréna v Bratislavě



Mikrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa



Mikrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa



Mikrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa



Makrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa



Makrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa



Makrosvět v inscenaci Ráj srdce labyrint světa

II./PROSTOR - PAMĚŤ

II.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU

Na prázdné scéně stojí vysoký pohublý herec (Matija Solce). Spodní světlo ho pomalu podsvicuje. K divákům, kteří hledí na prázdnou scénu proudí slova, která evokují něco, co snad bylo a nyní se opět objevuje. Vzpomínky pomalu osvěčují scénu. Herec se postupně propadá v starce. Objevují se lidé. Kým jsou? Jeho dětmi? Lidmi, se kterými se potkal? Stíny předků? Slova herce, který se postupně propadá v starce, stále zní prostorem jak mantra:

*„Dveře. Staré dveře. Staré dřevěné dveře. Železná klika. Studí.
Vždycky. Vysoký práh, kování. Nízké zárubně, boule na hlavě. Vždycky.
Nízké zárubně s nápisem KMB 2000...8. Průvan. Vždycky.
Starý muž u ohně. Stojí tam ve starém županu. Stojí tam nad ohněm.
Světlo ohně, žádný zvuk, jenom oheň, starý muž, čeká. Krásný stařec,
jako skála.
Podlaha. Dřevěná. Vrže. Pec.
Oheň, už neplápolá, žhnoucí popel. Sesouvá se, kradmo se propadá.
Fujara v koutě. Gramofon, Tesla. Desky. Křížek s Ježíškem. Hubenej.
Hodiny, pendlovky. Na polici fotografie v dřevěném rámu. Žena, dvě
děti, smějí se, já mezi nimi.
Odnikud ani hlásku, jenom žhnoucí popel, uhasínající žár, takový
zvláštní zvuk, takové záblesky. Příběhy, příběhy, celá léta příběhů.“*



Stařec a jeho návštěva v inscenaci Plačky

Na konci ostatní herci promluví, překotně, přes sebe valí se jeden text z mnoha úst:

„Často se mi vrací stejný sen. Jdu dlouhou ulicí. Jdu daleko až na obzor, kde ulice končí. Kde město mizí. Jdu dál po cestě, ke kopci. Vysokou travou. Úzkou stezkou. Na kopci stojí stavení. Stará dřevěnice. Staré dřevěné dveře. Železná klika, která studí. Vlhká vůně dřeva, smrkovina. Kouř jde od kamen. Podlaha je dřevěná, místy propálená. Zvlněná, prošoupaná kroky. Občas vrže. Starý muž. Na stole. Zním ho. Já ho znám. Odněkud ho znám. Chci s ním mluvit. Promluvit s ním. Zeptat se ho. Poradit se. Je pozdě. Leží tam. Sám. Bez hnutí. Cizí lidé kolem. Bez hnutí. Chci pryč. Nemůžu. Bez hnutí. Oheň v kamnech. Krásný stařec. Jako skála. Odnikud ani hlásku. Jenom žhnoucí popel. Sesouvá se. Kradmo se propadá. Uhasínající žár. Takový zvláštní zvuk. Takové záblesky. Věci kolem. Hlasy kolem. Odnikud ani hlásku. Hlasy. Jenom žhnoucí popel. Starý gramofon. Praská. Takový zvláštní zvuk. Takové záblesky. Příběhy. Příběhy. Celá léta příběhů. A já - sama. Sama. Sám. Sám. Sama. Sám.“

Ti lidé se sesednou kolem starce, který leží na stole. Zatímco zpívají odvěkou píseň přadlen, stařec se ze stolu zvedá a lidi na jevišti opouští.

*Priadzme že len priadzme,
jedna napriek druhej,
spriadajme myšlenky do tej nitky dlhej.*



Okamžik dotyku smrti v inscenaci Plačky

Tak končí jedna naše inscenace Plačky¹⁴, která vychází z lidových písní a ptá se po našich kořenech. Po našem domově. Po tom, co nás ještě spojuje s našimi předky, v čem jsou naše životy stále stejné.

Naše inscenace jsou autorské. Často vycházíme ze zážitků a tedy ze vzpomínek herců. Jednak jsou předkládané příběhy autentické a pak vzpomínka – paměť je veliký prostor, který umí jeviště vyjevit.

V této konkrétní inscenaci se na jevišti prostřednictvím herců zjevují mrtví. Předávají se písně z pokolení na pokolení a v nich lidové vyprávění. To vše souvisí s pamětí – imaginárním prostorem, na který se nyní podíváme trochu hlouběji.

¹⁴ SKUTR: Plačky. Premiéra 20. 9. 2007 v Divadle Archa v Praze.
<http://www.youtube.com/watch?v=ZoGiECjWU38&feature=related>

II.2/ PAMĚŤ Z HLEDISKA PSYCHOLOGIE

Z hlediska psychologie je paměť schopnost uchovávat a používat informace. Jde o proces vštěpování (kódování), uchovávání (retence) a vybavování (reprodukce) zkušenosti.

Fáze paměťového procesu

1. Vštěpování (kódování)

Informace do paměti ukládáme v různé formě, např. vizuální, akustické, sémantické. Akustická forma bývá při učení výhodnější než vizuální, ovšem zdaleka nejúčinnější je zpracování co nejvíce smysly, při něm je pravděpodobnost trvalého vštípení informace nejvyšší. Výjimkou jsou malé děti, pro které je díky schopnosti přesného eidetického obrazu - obrazu ukládaného do paměti - výhodnější vizuální forma. Proto také vynikají v hrách jako je pexeso.

K lepšímu zapamatování a uchovávání informací v paměti používáme různé paměťové strategie. Prostým opakováním činnosti využíváme tzv. mechanickou paměť, zatímco uspořádáme-li informace do celků, k jejich zapamatování použijeme logickou paměť. Druhý způsob je dlouhodobě výhodnější, protože s věkem účinnost mechanické paměti klesá, zatímco logická paměť se zlepšuje s množstvím nastřádaných informací (proto je také vhodné začít s výukou cizích jazyků v mládí, protože ta stojí na schopnosti pojmut velké množství informací mechanickou pamětí). Z toho, ale také vyplývá částečné zkreslování vnímání, na základě dřívější zkušenosti. Lidé si např. více všímají informací, které potvrzují jejich dosavadní názory (tzv. konfirmační zkreslení).

Pro zapamatování nových informací je také klíčový spánek, protože při něm dochází ke konsolidaci (integraci do již existujících schémat) nových paměťových stop.

2. Uchování (podržení)

Pro uchování informací je efektivní, když jsou informace v nějakém smysluplném celku. Snadněji vybavitelné a reprodukovatelné jsou informace, které pro nás mají význam a ten je dán motivací, osobními potřebami či spojením se silnějším citovým zážitkem. Dále si lze lépe zapamatovat to, co se člověk učí záměrně systematicky, promyšlením učiva a spojováním s příklady a s praxí. Naopak mechanicky vštípené informace z paměti rychleji mizí, nelze je vybavit, tj. dekodovat.

Zapomínání samotné je vlastně vyhasínáním nervového spoje. U nedostatečně zařazené informace probíhá vytěsnění do nevědomí.

Výzkumem zapomínání se zabýval německý psycholog Ebbinghaus. Jeho bádání v oblasti bezsmyslových slabik vedlo k objevu tzv. Ebbinghausovy křivky zapomínání. Podle ní nejvíce zapomínáme v prvních hodinách po naučení se něčemu, zatímco množství zapomenutého po 5 dnech a po měsíci se už liší jen málo.

Většina lidí si pamatuje: 10 % z toho co čtou, 20 % z toho co slyší, 30 % z toho co vidí, 50 % z toho co slyší a vidí, 70 % z toho co řeknou, 90 % z toho co dělají.

3. Vybavení (reprodukce)

K vybavení používáme asociace. Rozlišujeme dva typy vybavení:

a/ znovupoznání (rekognice): rozpoznání podnětů a jejich odlišení od nových a neznámých

b/ reprodukce: proces rekonstrukce zapamatovaného

Reprodukce může být nepřesná, lidé mají tendence svoje vzpomínky doplňovat.

Z hlediska divadla se mi zdá nejpodstatnější právě proces reprodukce. Vzpomínání. Dobírání se minulého. Je to totiž vrcholně dramatické a je to především zkušenost, kterou máme všichni. Ono dramatičko – napětí. Vzniká především tím, že cítíme, že naše paměť není statická, vyvíjí se. Odkazuje tak na jakousi plynutost času.

Naše existence není statická a vzpomínka jako fotografie ztrácí své konkrétní rysy. Naše vzpomínání je pak bojem s tokem časoprostoru, který se jak vlna hrne přes nás. Proud nás proti naší vůli neúprosně žene dál. Neboť přestože čas plyne různou rychlostí, ubírá se jen jedním směrem.

V inscenaci Neograničene linije¹⁵, kterou jsme vytvořili v Bělehradě, se dokonce jedna postava zabývá pamětí.

Celé to vzniklo tak, že Željko Maksimović¹⁶ donesl na zkoušku, na kterou měli přinést první nápady, které se nějakým způsobem dotýkají tématu „linie“, ranní zážitek. Probudil se, venku přšelo a první, co uviděl byla nad postelí fotografie. Na ní byl na lavičce v parku se svými nejlepšími přáteli. Věděl, že v té chvíli prožil zatím nejšťastnější okamžik života navzdory politickým demonstracím v ulicích Bělehradu. Nemohl si ale vzpomenout v jakém parku se to fotili a kdy přesně. Pamatoval si, že po večeru, kdy

¹⁵ SKUTR: Neograničene linije/ Borderless Lines/ Neohraničené linie. Premiéra v rámci mezinárodního festivalu FIST 16.11. 2008 v Divadle FDU na scéně Mata Miloševiče, Bělehrad, Srbsko. Inscenace vznikla v koprodukcí festivalu FIST, SKUTR a KC Zahrada o.p.s. a za podpory FDU v Bělehradě, DAMU v Praze, Ministerstva kultury ČR a Velvyslanectví ČR v Bělehradě.

¹⁶ Inscenace získala na festivalu FIST Cenu diváků a Željko Maksimović za roli v inscenaci Cenu za nejlepší mužský herecký výkon festivalu.

fotografie vznikla, už nikdy nebylo nic stejné. Vše se změnilo. Od té doby se jejich přátelství zvolna rozpadlo. U nejlepšího kamaráda vypukla schizofrenie a nejlepší kamarádka otěhotněla a porodila holčičku, aniž by mu dala vědět.



Fotografie ze Željкова pokoje – toto je Željkův nešťastnější okamžik v životě

Željko přišel s tématem dohledávání linií příhod od fotografie po i proti proudu času, aby se dopátral kdy a kde fotografie vznikla. Jeho jednání na jevišti bylo nakonec postaveno na tom, že se smýkal po prostoru se školní tabulí a snažil se vybavit co nejvíce detailů. Vyprávěl, kdy se s kamarády seznámil a odkud oni utekli před válkou, kdy poprvé byli v kině na dospělém filmu a jak mu kamarád přebral jeho holku.



Tabule paměti herce Željka Maksimoviće

Celé jeho vyprávění v inscenaci mělo nádech melancholie, ale zároveň fyzický boj s pamětí (vše co si vzpomněl, se snažil zaznamenat na tabuli – jakousi primitivní matici) nepostrádal dramatické napětí. Jeho putování se školní tabulí, vzpomínkou na základní školu, kde poznal kamarádku, se stalo soubojem s časem. Před zraky diváků vyrážel na steč Don Quichote proti větrným mlýnům. V čase se totiž Željko naopak vše čím dál více ztrácelo. Zajímavé bylo, že jsme už během zkoušek zjistili, že vzpomínky postrádají jakoukoliv kauzalitu a že se svým charakterem blíží snu, kde se detail stává celkem a naopak



Linie paměti a jednotlivé vzpomínky vedoucí od fotografie Željka Maksimoviće v inscenaci Neohraničené linie

V této situaci se vynořil ještě jeden rys spojený s pamětí. Už na zkouškách se nám Željko přiznal, že už neumí v paměti rozlišit, co je skutečná vzpomínka a co už je jen jeho fantazie, která se snaží zacelit díry, které ve vzpomínce zanechává čas.

Objevuje se tu opět jakási viskózní vlastnost vzpomínky, která nepochybně souvisí s časem. Naše vzpomínky chaoticky připlouvají a zas odplouvají. Vše je „tak trochu na vodě“. Něco pro lesk odrazu nevidíme, něco klesá navždy na dno moře, které je, jak píše Hans Christian Andersen v Malé mořské víle, je modré jak lístečky nejkrásnější chrpy a jasné jako nejčistší sklo,

ale které je velmi hluboké. Ano takový pocit máme často ze vzpomínání. Vše je jasné a prosté, ale jakmile máme vzpomínku pojmenovat, zjistíme, že si už pamatujeme jen pár detailů.

Snad nejmýstižněji tento charakter procesu vzpomínání - zapomínání, toho souboje, který nám ukazuje, že jsme smrtelní a vše kolem nás je pomíjivé, vystihla Anna Achmatovová v jedné části severní elegie:

*Vzpomínky mají tři údobí.
To první – to je včerejšek.
Pod jejich požehnanou klenbou duše je
a tělo žije šťastně v jejich stínu.
Smích ještě neutich, slzy tečou,
Ještě jsou skvrny od inkoustu po stole
a, jako pečeť na srdci, je polibek
jediný poslední a nezapomenutelný...
To ale trvá jenom krátce...
Už není klenba nad hlavou a kdesi
v pustém předměstí je osamělý dům,
kde studeno je v zimě, v létě horko,
kde žijí pavouci a na všem leží prach,
kde zetlívají žhavé dopisy
a potichu se mění portréty,
kam lidé jako na hrob chodí
a po návratu si myjí ruce mýdlem
a stírají si náhlou slzičku
zpod unavených víček – těžce vzdychají...
Hodiny ale tikají a jaro zaměňuje
jedno druhé, zjasňuje se nebe,
mění se názvy měst,
nejsou už svědci událostí,
není s kým plakat, není s kým si zavzpomínat.
A pomaličku od nás odcházejí stíny,
které my ani nevoláme*

*a jejichž návrat by byl pro nás strašný.
A jednou ráno zjistíme, že jsme zapomněli
dokonce cestu k tomu domu osamělému
a studem, hněvem zadýchání
běžíme tam, však jak to bývá ve snu,
všechno je jiné – lidé, věci, stěny,
nikdo nás nezná, cizí jsme,
ne tam jsme se dostali... Bože můj!
A tenkrát přichází to nejstrašnější.
Zjistíme, že už bychom nemohli
minulost vřadit do našeho života,
že ona sama je nám téměř stejně cizí
jak sousedovi vedle v bytě,
že ty, co zemřeli, už bychom nepoznali
a že ti, s nimiž Bůh nás rozloučil
se bez nás krásně obešli a dokonce,
že je to tak lepší...¹⁷*

Henri Bergson ve své studii O přežívání obrazů – Paměť a duch¹⁸ definuje tři fáze vzpomínek v závislosti na plynutí času: 1. čistá vzpomínka, 2. vzpomínka – obraz a 3. vnímání.

Prvotní ranná vzpomínka se postupem času přetavuje v obraz vzpomínky, který si místo celé vzpomínky uchováváme. Zde se už projevují naplno detaily, které si jako torza přenášíme z čisté vzpomínky do našeho obrazu vzpomínky.

Tento proces souvisí obecně s vnímáním reality, které zdaleka není kauzální jak si myslíme. Což je podle mne častou příčinou nedorozumění zobrazování skutečného na jevišti. K tomu se ale dostaneme v jiné kapitole.

¹⁷ Anna Achmatovová: Severní elegie in Anna Achmatovová: Modrý večer. Praha 1990, s. 177 – 178.

¹⁸ Henri Bergson: Hmota a paměť. Praha 2003, s. 100.

Tento obraz vzpomínky, ale s dalším plynutím času přetváříme do vnímání. Jak my vnímáme obraz vzpomínky. Dostává se nám do obrazu nejen selekce skutečností ze vzpomínky, která je už sama o sobě přefiltrovanou skutečností, ale sami zaujímáme postoj k tomuto obrazu. Dalo by se říct, že jej subjektivně vybarvujeme.

Nikdy však nelze určit přesné hranice těchto fází. Podle Bergsona se mohou tyto fáze přelívat jedna v druhou oběma směry. Vzhledem k tomu je pak velmi těžké určit pozici pozorovatele objektu vzpomínky a objektu vzpomínky samotné. A to nejen objektivně v časoprostoru, ale i ve vzájemnému vztahu. Opět se tak dostáváme k fluidnímu charakteru celého procesu vzpomínání.

II.3/ PAMĚŤ Z HLEDISKA SPOLEČENSKÉHO

II.3.1/ PAMĚŤ A IDENTITA OSOBNÍ

V úryvku z inscenace Plačky, který otevírá tuto kapitolu, je nám zprostředkován popis starého dřevěného domu, v němž bydlí stařec a v němž dohasíná žár v kamnech. Přestože jsme skoro nikdo nevyrostli v takovémto domě na kopci kdesi na samotě, je to „náš!“ dům. Cítíme jeho vůni, slyšíme tikot pendlovek, z dálky štěkot psů, houpe nás stará dřevěná rozvrzaná podlaha. Zcela jistě je ten náš dům v detailu určitě jiný než dům našeho souseda, který vedle nás sedí během představení. Ale je, někde. Cítíme to stejně jako náš souseď.

Podobný dům se objevuje například v Tarkovského filmu Zrcadlo¹⁹. Symbol dětství, bezpečí. Jak je možné, že takový dům je pro nás archetypem? Že víme jistě, že existuje, přestože jsme v takovém domě třeba ani nikdy nebyli?

¹⁹ Viz např. ukázka <http://www.youtube.com/watch?v=dweiGyjxhHs>



Příklad archetypu domu – proč na něj vzpomínáme, když jsme v takovém domě nikdy nevyrostli?

Nebyli jsme v něm fyzicky, ale navštěvujeme jej často, možná o tom ani nevíme. Proto je nám povědomý. Gaston Bachelard o takovém domě píše ve své knize *Poetika Prostoru*²⁰. V reálném životě chápeme dům jako místo bezpečí. Něco pevného, odolávajícího rozmarům počasí i času. Možná je to po matčině lůně právě dům, který přebírá funkci útočiště.

V takovém domě bychom si přáli všichni bydlet. Ne nadarmo se traduje úsloví: „zplod' syna, zasad' strom, postav dům.“ Pro naší integritu v životě, pro naší psychickou pohodu nepotřebujeme takový dům jen fyzicky, koneckonců ne všem se ho podaří mít, zdědit, nebo postavit, potřebujeme si takový dům postavit hlavně v naší představě, v našem nevědomí. Takový dům pak dává našemu životu řád. Naše zážitky můžeme ukládat do šuplíků, do truhel či věšet na ramínko do skříní. Můžeme si znovu vylézt na půdu a objevit tam prazážitky z dětství. Do sklepa se možná i budeme bát sejít.

²⁰ Gaston Bachelard: *poetika prostoru*. Praha 2009.

Takový fiktivní dům je pro náš život velmi potřebný. Ten dům je postaven ze zážitků našeho života. Do toho domu se můžeme kdykoliv vrátit a vzpomínat na cokoli se nám zachce.

Ať už dáme našim vzpomínkám fiktivní podobu domu, nebo jinou, cítíme že vzpomínky jsou právě to, co nám pomáhá se orientovat v čase, vytváří pevné zázemí zejména pro chvíle nepohody. Jsou střechou, která nás schová před deštěm, kamennými dlaždicemi, které ochladí naše rozpálené tělo.

Bez vzpomínek, bez paměti, bychom nevěděli kdo jsme a odkud přicházíme. Zákonitě bychom pak asi byli zmateni, že nevíme, kde se nacházíme a kam míříme. Tak jako potřebujeme tři základní osy pro orientaci v prostoru, potřebujeme vzpomínky pro integritu naší osobnosti. Integritu nejen ve smyslu časovém, ale i společenském. Koneckonců obě spolu souvisí.

Myslím si, že každý člověk je doma jen v jednom domě. Každý jeho detail je pro nás důležitější než jakákoliv památka na světě. Čas od času tento dům opouštíme, ale jen proto abychom si uvědomili, že patříme právě do tohoto domu. Ten dům nestojí nikde na světě. Nemůžeme si na něj sáhnout. Přesto naprosto jistě víme, že existuje. Je to dům vzpomínek, který stojí někde v nás.

II.3.2/ PAMĚŤ A IDENTITA SPOLEČENSTVÍ

Předávání osobních vzpomínek a příběhů, které nám vyprávěli předci je předáváním paměti určitého společenství. Takové předávání se může dít pomocí nějakého média, často se ale děje, přestože tento způsob podceňujeme, ústně. Snad každý si pamatujeme na vyprávění příběhů, které je součástí rituálu usínání. Tento návyk si přenášíme do dospělosti, a proto mnoho lidí usíná při poslechu rádia či při zapnuté televizi

Dodnes rodiče a nebo prarodiče zpívají dětem na dobrou noc nebo vypráví pohádku, nebo někdy své zážitky z druhé světové války, okupace v roce 68 nebo možná dnes i z demonstrací na Letné ze sametové revoluce. Večerní usínání je asi nejčastějším způsobem. Ale to předávání může probíhat kdykoliv nad starými fotografiemi nebo na východě Slovenska dodnes během práce, kdy si všichni společně zpívají.

Toto prosté vyprávění zajišťuje kulturní identitu daného společenství. Kulturní identitou myslím zejména „*prostor hodnot a znaků, dochovaných v autentické podobě výtvorů a relací mezi nimi, jež danou pospolitost postihují z hlediska osobitosti projevů, jedinečnosti a nezastupitelnosti hodnot i vztahů v jejím rámci a již bere daná pospolitost za svou jako výraz své osobité kultury a společenského povědomí.*“²¹

Obecně lze říci, že se vyprávěním předávají informace o historii společenství. Jedinec tak ví, kde jsou jeho počátky a na jakých základních hodnotách stojí. Ono vědomí je pak provazem, které přimyká jednotlivce k souručenství skupiny lidí. Stejně tak se předává i zkušenost určitého koloběhu života. Jaro až zima, narození až smrt. Zejména lidové písně k různým příležitostem jsou toho dokladem. Pomocí nich nám jsou vštěpovány základní milníky naší životní cesty. Narození, dospívání, láska, svatba, děti, vnoučata, smrt. Také se skrz ně dozvídáme o emocích, které nás mohou potkat,

²¹ J. Beneš: Základy muzeologie. Opava: Ústav historie a muzeologie. Filozoficko - přírodovědecká fakulta. Slezská univerzita, 1997, s. 21. [ISBN 80-901974-3-4](#)

písně nás na ně vlastně zčásti předem připravují. Láska, nenávisť, odpuštění. Nebo emoce spojené s různými nástrahami života: práce, nemoc, smrt.

Samozřejmě písně i vyprávění jsou úzce propojeny s nejrůznějšími rituály. Některé k naší škodě nedodržíme a tak se zbavujeme možnosti určité katarze. Mám zejména na mysli pohřební rituály. Ale i rituál přijetí nového člověka do společenství. Dřívější křesťanské rituály nic nenahradilo.

U nás, ale i na Slovensku se samotný obřad vyprávění vytratil. Ve společenstvích, která z nejrůznějších důvodů nejsou zasažena vlivem masových médií, se tento obřad ještě zachoval. Sám jsem to zažil během workshopu ve válkou postiženém Mostaru. Vypravěčem není kdokoliv. Jsou to lidé, kteří se časem prověřili jako poutaví vypravěči a nebo lidé, kteří jsou již staří a hodně toho zažili. Nemusíte nikoho navštěvovat doma. Na vypravěče můžete narazit i v malé domácí kavárničce. Svou pozici vypravěč posiluje tím, že se kolem něj utvoří půlkruh posluchačů. Vypravěč se tak stává středem pozornosti. Pokud je poblíž dítě, vypravěči ho rádi alespoň na chvíli posadí na klín. Vyprávění tak získává právě rozměr rituálu. Jedna generace předává své vědění – svou paměť druhé generaci. Proto snad ono předávání „z pokolení na pokolení“ – dítě sedí na kolenou (na klíně) vypravěče. Dobrý vypravěč se stává hercem. Hlas podle potřeby moduluje a někdy přidá i píseň, ke které se posluchači rádi přidávají. Vypráví se nejen kvůli informacím, ale hlavně pro potěšení ze samotného vyprávění. Není kam spěchat. Každá odbočka, každé zákoutí vyprávění je posluchači vítáno. Čas plyne pomalu a líně, jen tak se pohupuje.

Možná proto nám dnes přijde nekonečně obsáhlá a rozvleklá Homérova Odysseya nebo Danteho Božská komedie. Naše vnímání času se změnilo. Přesto v tomto vyprávění můžeme hledat počátky divadla. A tak jako dříve naši předci i my rádi navštěvujeme divadlo pro ten pocit vzájemného sdílení. Proto rádi prožíváme hokejová mistrovství v hospodě a ne doma. Ono sourozenství pospolitosti jako evidentní hodnota stále přetrvává. Ještě nejsme ztraceni.

Z již řečeného vyplývá naprosto jednoznačná důležitost paměti společnosti. Toho jsme si bohužel vědomi nejen my, lidé tvořící umění, ale i někteří politici. A tak zažíváme nejen v totalitních systémech přepisování dějin nebo teatralizování jistých momentů ve společenských událostech, jimiž se šikovní jedinci snaží zmanipulovat okamžik a dát větší význam dějinné události. Někdy se to i podaří. Výsledkem je mýtus kolem 11. září, které politici v USA prezentovali bez uzardění jako nový dějinný přelom významu narození Krista nebo přinejmenším pádu Bastily. Teatralizace projevů Baracka Obamy, který prázdnotu svých slov maskuje bombastickým důrazem na PR kolem samotných projevů. Koneckonců sami jsme zažili jeden projev na Pražském Hradě.

V ovlivňování kolektivní paměti má veliké zkušenosti i církev. Přes všechny rituály, které se odehrávají kolem postavy papeže, od volby papeže po vrstvené oblékání vedoucí až izolaci člověka, nelze nevidět rozdíl mezi skutečnou osobností Jana Pavla II. a současným Benediktem XVI.

Z historie našich dějin bych mohl uvést také mnoho příkladů. Jedním z nejzajímavějších je ale spor o dekrety Krásnohorský a Zelenohorský. Zde se ukázala veliká mravní síla a prozíravost profesora T. G. Masaryka, který správně odhadl, že počátky národa nelze postavit na manipulaci a podvodu²².

Útoky na ovlivnění naší paměti se odehrávají dnes a denně. Pozornost tomuto fenoménu věnuje i historik a filozof Jacques le Goff v knize *Paměť a dějiny*: „*Kolektivní paměť je nejen výdobytkem, ale i mocenským nástrojem a cílem. Nejlépe tento boj o ovládnutí vzpomínky a tradice, tuto manipulaci paměti, dovolují uchopit společnosti, jejichž sociální paměť má především ústní podobu a jež si právě utvářejí písemnou kolektivní paměť(...) Paměť je zásadním prvkem toho, co se napříště bude nazývat identitou, individuální či kolektivní, jejíž hledání horečnaté a úzkostné, je v současnosti jednou z hlavních aktivit jednotlivců i společnosti.*“²³

²² K tomuto tématu doporučuji knihu prof. Milana Machovce: Tomáš G. Masaryk. Praha 1968.

²³ Jacques le Goff: *Paměť a dějiny*. Praha 2007, s. 111.



Projev Baracka Obamy tentokrát s kulisy malé strany



Člověk, který se vrstvením oblečení stává spíše ikonou

Tak jako se již dnes hovoří se samozřejmostí o jednotlivých přírodních ekosystémech, měli bychom obrátit pozornost ke kolektivní paměti neboť každý uzemní celek (lokální, regionální, státní - národní) s konkrétními podmínkami přírodního prostředí a bohatství, práce a způsobu života lidí v kontinuitě vývoje, fixovaného vědomím příslušnosti jedince k pospolitosti, má svou kulturní identitu jako soubor osobitých znaků a projevů, jimiž se odlišuje od jiných pospolitostí s jinou identitou. Udržení vlastní identity proti světovému trendu postupného stírání specifických znaků vlivem unifikace všech projevů zajišťuje vědomí sounáležitosti jako součásti občanského vybavení, integruje jedince do pospolitosti a reprezentuje ji vůči okolnímu světu. Zánik identity by ohrozil danou skupinu, protože by znamenal zničení vazeb na minulost jako kolektivní paměť národa. Navíc ztráta kterékoli kulturní identity by byla ochuzením všelidské kultury, obrovského souboru všech hodnot lidstvem vytvořených, představujících i faktor dalšího rozvoje.

II.4/ DIVADLO PAMĚTI

V úvodní pasáži textu kapitoly zpřítomňuje herec před zraky diváků dům. Sám pak vstupuje do role starce, kterého před chvilkou popsal. V popisované události se stáváme svědky setkání s nepřítomným jehož mediátorem je herec. V závěru inscenace Matija Solce z jeviště odchází, a tak jak mizí z pódia postava herce, mizí i stařec, jehož podobu na sebe Matija Solce pro onen večer vzal. To co Matija Solce zpřítomňuje na jevišti, je vzpomínka. Jedná se tedy o pokus znovuvyvolání něčeho, co už není. Vyvolání mrtvého.

Zpřítomňování mrtvých postav, vzpomínek na uplynulé události je jedním z kořenů divadelnosti. Je to jistě i důvod, proč jsme po celou existenci divadla divadlem fascinováni. Tak jako můry světlo lampy, přitahuje nás možnost přiblížit se nepřítomnému. Na chvíli vytvořit prostor, ve kterém se nepřítomné stane skutečným. Kde zažijeme vzkříšení a umírání.

Nemusí se jednat jen o divadlo. V roce 2009 jsme na základě hudební partitury vytvořili scénické provedení hudebního divadla Heinerja Goebbelse Schwarz auf Weiss²⁴. Jedná se o zdivadelněný koncert, kde se hráči orchestru stávají zároveň herci. V úvodní poznámce autora je ve zkratce odmítání všeho divadelního. Sál má být pokud možno prázdný, hráči orchestru se mají pohybovat tak jak obvykle, ne stylizovaně, nemají mít žádný určující kostým.

V úvodní scéně nejsou hráči přítomni. V podzemní prostoře sedí jen autor a píše text, slova textu slyšíme:

„Zde, u této věty, která mu možná byla také určena, se musel zastavit. Tyto poznámky sepsal skoro při tom, když ji poslouchal mluvit. Ještě slyšel její hlas, když psal. Ukázal jí je. Nechtěla číst. Přečetla jen několik pasáží, protože ji o to jemně požádal. „Kdo mluví?“ řekla.

²⁴ Heiner Goebbels: Schwarz auf Weiss. Režie: SKUTR. Hudební nastudování Pater Vrábek a orchestr Berg. Premiéra pro mezinárodní festival Struny podzimu 29. a 30. 9. 2009 v kinosále ARTminus Veletržního paláce NG v Praze. Ukázka viz <http://www.youtube.com/watch?v=2K9rsvNLYS8>

„Kdo to mluví?“ Měla pocit, že se stala chyba, kterou však nedokázala určit „Vymažte, co se vám nezdá správně.“ Ale ani vymazat nic nemohla. Všechny papíry smutně odhodila. Měla dojem, že ačkoliv ji ujišťoval o tom, že jí ve všem uvěří, nevěřil jí dostatečně, ne se silou, která by dokázala zpřítomnit pravdu. „A teď jste mi vyrval něco, co už nemám a co přitom ani vy nemáte.“ Nebylo snad slov, která by přijala raději? Která by se méně odchylovala od jejích myšlenek?“²⁵



Autor v podání dirigenta Petera Vrábela v hudebním divadle Schwarz auf Weiss

Po té se v celém sále zjeví hráči orchestru. Zhmotněné myšlenky autora, který myslí na smrt blízkého přítele – dramatika Heinera Müllera, který během vzniku tohoto díla zemřel. Je to teprve kreativita přítomného autora, která zhmotní celý orchestr před zraky diváků. V závěru sám vchází mezi světla lamp, kde mizí. A tak nastoluje základní otázku, co bylo přítomné a

²⁵ Ici, et sur cette phrase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écouter parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. « Qui parle ? » disait-elle. « Qui parle donc ? » Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer. « Effacez ce qui ne vous paraît pas juste. » Mais elle ne pouvait rien effacer non plus. Elle rejeta tous les papiers tristement. Elle avait l'impression que, bien que lui ayant assuré qu'il la croirait en tout, il ne la croyait pas assez, avec la force qui eût rendu la vérité présente. « Et maintenant vous m'avez arraché quelque chose que je n'ai plus et que vous n'avez même pas. » N'y avait-il pas des mots qu'elle acceptait plus volontiers ? qui s'écartaient moins de ce qu'elle pensait ? Maurice Blanchot : L'attente l'oubli - Čekání zapomnění. Překlad Jean-Gaspard Páleníček a Tereza Riedlbauchová. Gallimard 1962.

nepřítomné. Co skutečné a co nikoliv. Co živé a co mrtvé. Jaký je rozdíl mezi myšlenkou a skutečností? Existuje pak smrt?



Vize autora (Schwarz auf Weiss) – jsou to živí nebo už mrtví hráči?



Vize autora (Schwarz auf Weiss) – jsou to živí nebo už mrtví hráči?

Fokus diváků na orchestr je tak od samého počátku nastaven netradičně. Kromě své obvyklé činnosti hráči ještě vytvářejí zvuky i jiným způsobem, který je zároveň rozhýbává po prostoru. Tento pohyb, který se zdá mít logiku spíše v hudební struktuře a je velmi v řetězení jednotlivých hudebních čísel asociativní, spojuje jedna věc. Hráči zpřítomňují nepřítomné a my jsme tímto nepřítomným fascinováni. Hráči uvádí do pohybu mechanismy, které pak sami hrají na nástroje. Spouští hlas zemřelého dramatika Heinera Müllera, který k nám promlouvá:

„Vy, kteří čtete, jste mezi živými, ale já který píšu, jsem už dávno na cestě do krajiny stínů. Přihodí se podivné věci, mnoho staletí uplyne, než tyto paměti spatří zraky lidí. A až je spatří, někteří neuvěří, někteří budou pochybovat a jen málo bude těch, kteří budou uvažovat nad písmeny vyrytými zde železným rydlem.“²⁶

Na dálku vodí světlo. Sami čtou texty nalezené v partituře.

*“That corpse you planted last year in your garden.
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?”*

²⁶ Edgar Allan Poe: Stín – podobenství in E.A. Poe: Krajina stínů. Praha 1998, s. 91.

*Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep that dog far hence, that's friend to man,
or with his nails he'll dig it up again!*²⁷

Heiner Goebbels dal své skladbě podtitul hudební divadlo. Přesto vše, co předepsal a co vyžadoval, bylo spíše hudebním koncertem než divadlem. Přesto vzniklo divadlo nejbytotnější. Čím méně se na jevišti divadla vytvářelo, tím více ho tam bylo. Domnívám se, že to bylo právě tím, že vše bylo nastaveno tak, aby se zpřítomnělo nepřítomné. Myšlenka autora ve vizuálně hudební dílo – v hráče orchestru. Mrtvý Heiner Müller v přítomného Heinera Müllera. Mrtvé tělo hudebního nástroje, v nástroj vzdávající zvuk – promlouvající. Vzpomínka Heinera Goebbelse na mrtvého Heinera Müllera se stala setkáním, setkání nás přehlížejících - přítomných s nepřítomným.



Lux aeterna v hudebním divadle Schwarz auf Weiss

Jiným příkladem divadla paměti je náš site specific projekt Armádní dům kultury²⁸ pro mezinárodní festival Miasto v polské Legnici. V opuštěných kasárnách, v pustém domě kultury a propagandy jsme spolu s herci a

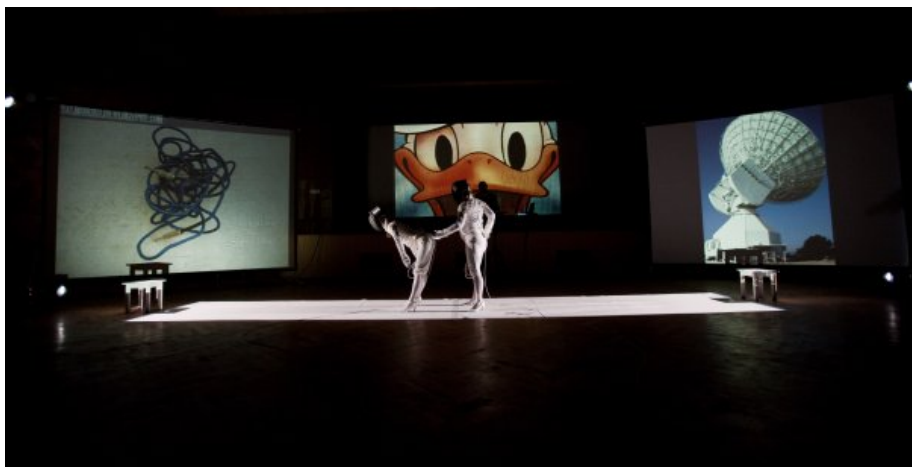
²⁷ T.S Eliot: The waste land.

²⁸ SKUTR: Wojskowy Dom Kultury/ Army House of Culture/ Armádní dům kultury. Site specific projekt pro mezinárodní festival Miasto v polské Legnici. Premiéra 19.9. v prostorách bývalých kasáren v Legnici, Polsko.

výtvarníky znovu zpřítomnili vzpomínky na vojsko. Obsadili jsme kavárnu s orly na zdi a malým pódiem pro drobná vystoupení, kinosál, ve kterém se promítala na velkém plátně hlavně propaganda proti západní Evropě a USA, a zahradu před kulturním domem. Myslím, že fotografie nepotřebují bližší komentář.



Armádní dům kultury v polské Legnici – vstupní park (nahore) a šatna



Armádní dům kultury v polské Legnici – kavárna (nahore a uprostřed) a kinosál propagandy (dole)



Armádní dům kultury v polské Legnici – kinosál propagandy

Snad nejpřesněji zachytil proces divadla paměti Tadeusz Kantor, který na paměti založil celou filozofii svého divadla. Vzpomínky mu byly jeho pracovním nástrojem. V montáži vlastních i cizích vzpomínek, které promíchal s událostmi 20. století, docílil jakési hrané rekonstrukce – vysoce stylizovaného výtvarného divadla. V Manifestu divadla smrti píše: „*Divadlo je místo, které jako nějaké skryté říční brody odhaluje stopy přechodu z onoho světa do našeho života. Před očima diváků stojí herec, který na sebe bere úděl mrtvého. Z představení blízkého obřadu a ceremoniálu se stává otřes.*“²⁹

Herec může na sebe brát úděl mrtvého mnoha způsoby. Nemusí dělat nic zásadního a přesto situace, do které je postaven, zpřítomní nepřítomné (viz Schwarz auf Weiss Heiner Goebbelse). Nebo může sáhnout k tradičním způsobům.

V evropské tradici jím může být maska v nejširším slova smyslu: gesta – pohybu, líčení nebo masky samotné (od tradiční obličejové masky, přes neutrální masku, až po celo tělovou masku – celo tělové líčení). V případě nasazení masky, které může být až rituální, herec přestává být díky neutralizaci obličeje sám sebou. Důraz se přesouvá na tělo vyjadřující nitro postavy.

Zajímavé je si povšimnout evropské tradice líčení. Ve starém Řecku se herec líčil, přestože měl na hlavě masku. Nanášel si na tvář krev rituálně obětovaného zvířete a popel. Evidentně šlo o přenesení zemřelé oběti na sebe. Na divadle nestál herec a nestála tam ani postava dramatu, stála tam zpřítomnělá mrtvá oběť. Divadlo tak bylo samo o sobě obětí bohům. Byl to náboženský akt a ne prostředek k zábavě. Živí se dostávali do spojení s mrtvými.

Kromě krášlící funkce líčení, které je ostatně v evropském divadle známo až od 16. století (tj. líčení, které nemá být vidět, má jen podtrhnout rysy přirozené tváře považované za krásné) existuje daleko významnější funkce

²⁹ Jana Pilátová: Zemřelá třída in SAD. Praha 1992, č. 9-10, s. 70.

zdivadelnění vzhledu³⁰. Nalíčená tvář, která strne, může představovat neživou věc, dejme tomu masku. Kdykoliv ji, ale herec může oživit nejmenším pohybem obličeje.

K úplnosti dodejme, že líčení může mít i funkci kodifikace vzhledu. „Některé divadelní tradice, jako např. čínské divadlo, jsou založeny na čistě symbolickém systému korespondencí barev a společenských charakteristik: bílá barva je vyhrazena intelektuálům, červené čestným hrdinům, tmavě modrá pyšným postavám, stříbrná bohům atd.“³¹



Příklady tradičního líčení v Pekingské opeře

Jiným způsobem jak být ve spojení s předky je japonské divadlo Nô či Kabuki. Pod pódium se podle tradice ukládaly ostatky mrtvých předků. Herec na pódiu pak během představení komunikoval s předky. Tato tradice je úzce spojena s japonskou vírou, že duše zemřelých předků zůstávají stále s námi. Většinou uvnitř dvorů tradičních domů, které svou stavbou připomíná i jeviště divadla Nô. Proto je v tradičním divadle hercova noha osvobozena od pevné obuvi, aby byla stále v přímém spojení s ostatky předků pod pódium. Z těchto kořenů e vytvořil velký důraz na práci chodidla v divadle Nô i Kanuli, jak popisuje Tadaša Suzuki: „Základem jevištních představení je způsob používání chodidel. Herec může hrát bez paží a rukou, ale je nepředstavitelné, že by hrál bez chodidel. Divadlo nó bylo často definováno jako umění chůze. Pohyby hercových chodidel zde vytvářejí výrazné dramatické prostředí. Základem

³⁰ Viz Líčení in Patrice Pavis: Divadelní slovník. Praha 2003, s. 244 – 245.

³¹ Viz Líčení in Patrice Pavis: Divadelní slovník. Praha 2003, s. 244 – 245.

chůze v nó je klouzavé posouvání chodidel. Herec chodí tak, že šoupavě sune chodidla jedno před druhé, otáčí se, aniž by zvedl chodidla od povrchu jeviště; podupy chodidel udává rytmus. Horní partie jeho těla jsou prakticky nehybné; dokonce i gesta rukou jsou nanejvýš omezena. A't už herec stojí bez hnutí anebo se pohybuje, středem pozornosti jsou jeho chodidla. V bílých tabi (ponožkách s odděleným palcem) skýtají jeden z nejhlubších požiteků divadla nó, jak se pohybují, ve svém vlastním nezávislém rytmu z klidu dopředu a dozadu, vlevo, vpravo, nahoru a dolů. Tyto vzorce pohybů mohou vzniknout jen z intimního vztahu hercových chodidel s povrchem jeviště divadla nó. Samo živé působení umění nó odvisí od stanovení a prohlubování vztahů chodidel k povrchu jeviště, aby se expresivita pohybů chodidel stala ještě působivější. Ve skutečnosti je tento druh umění pohybu obsažen ve všech divadelních představeních.“³²



Pohled na pódium divadla Nó

³² Chodidla in Eugenio Barba, Nicola Savarese: Slovník divadelní antropologie. Praha 2000, s. 168.

III./ HUDBA JAKO PROSTOR

III.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU

Na scéně je nepořádek. Rozházené noty, pár stojanů na noty. Ve stěně kartónových krabic jsou postavena dusítka připomínající urnový háj. Hráči orchestru sedí po zemi pódia, na schodišti mezi diváky. Konev od čaje pod kterou hoří plyn se právě dala do varu. Pára přes náustek konvice začíná pískat. U konve stojí flétnistka, zvedne se a hraje na pikolu. Scéna trvá několik minut. Goebbelsovo Schwarz auf Weiss³³. Nic se neděje, přesto je obraz fascinující.



Hrající konvice v hudebním divadle Schwarz auf Weiss

³³ Heiner Goebbels: Schwarz auf Weiss. Režie: SKUTR. Hudební nastudování Pater Vrábel a orchestr Berg. Premiéra pro mezinárodní festival Struny podzimu 29. a 30. 9. 2009 v kinosále ARTminus Veletržního paláce NG v Praze. Ukázka viz <http://www.youtube.com/watch?v=2K9rsvNLYS8>

Na scéně se „jen“ vaří voda na čaj. Opodál stojí hrnek se sáčky. Jen před malinkou chvílí je flétnistka nastříhovala, obsah vysypala do hrnečku a obal sáčku zapálila. Ten se vždy vznesl ke stropu podobně jako lampiony na přání, které jsou u nás v poslední době tolik populární. Nyní flétnistka stojí u konve, ze které vychází pára. Hraje na pikolu a jinak se nic neděje. Po celých dlouhých několik minut.

Píši záměrně po „několik dlouhých minut“, protože každý kdo někdy pracoval v divadle ví, že i několik vteřin trapna nebo nudy může být nekonečných. Zde máme situaci, kdy se „nic“ neděje a přesto se nikdo nenudí. Celou situaci drží hudba. Hudba vytvořila efekt „zastaveného okamžiku“, umožnila nám natáhnout jednu vteřinu. Toto natažení vteřiny vytvořilo zcela nový prostor.

Celou tuto situaci vyplnila hudba. V tomto konkrétním příkladu kromě samotného dění v hudební struktuře, které napomáhá držet naši pozornost a neutéct z předloženého nataženého okamžiku, se hudba chová i jako lupa nebo fokus. Zaostřuje naši pozornost ke konvici vařící se vody neboť pikola má podobný zvuk jako konev většiny z nás, když si ráno vaříme kávu nebo čaj. Připomíná nám okamžik, kdy se ráno probouzíme. Před malou chvílí jsme slyšeli hlas blízkého Goebbelsova kamaráda - mrtvého Heinerja Müllera. Na počátku tohoto hlasového záznamu se objeví informace: „22. září 91. Marseille. Záznam hlasu Heinerja Müllera. Hladina zvuku 0 dB.“ Pak projde divadelní sálem průvod pohřební dechovky a její prohýřená noc. Nyní je ráno, díváme se na konvici čaje, která nás pískotem probouzí do reality. Blízký člověk zemřel! Naléhavost tohoto faktu ještě podtrhává barva zvuku, která připomíná zvuk EKG – tedy asociace zástavy srdce, konce života. V tomto obraze tedy zastává hudba i funkci refrénu. Máme díky prostoru (zastavenému okamžiku) čas vnímat myšlenky. Poskládat si předchozí informace. Máme čas asociovat. Máme čas Meditovat.

Hudba v tomto případě vtiskává obrazu časovost. Dále přináší prostor pro meditaci – kontemplaci a přináší i na základě asociací i emoce.

Hudba v žádném případě nefunguje samostatně, posiluje ale určité znaky, kterých se nám z jeviště dostává. Využívá k tomu svých daných vlastností:

Hudba je kosmickým řádem. Nebo přinejmenším esence touhy po tomto řádu. Posluchač v tu chvíli pociťuje tuto touhu být obtisknut v kosmickém řádu. To je to, co je na hudbě povznášející. Důkazem tohoto tvrzení jsou techniky skladby – nauka o harmonii a nauka o kontrapunktu, které se vyvíjely několik stovek let, ale i poznatky řeckých filozofů, kteří našli v mezi hudbou a matematikou úzké souvislosti a položili tak základy akustice, ale i teoriím přirozeného a temperovaného ladění, které jsou základním motorem hudebního vývoje vůbec.

Hudba je čistá emoce. Hudba na nás působí svou emocí, přestože tato emoce není vyvolána konkrétní situací. Této vlastnosti se například často využívá v opeře, kdy po recitativu, který nás posouvá v ději či situaci, přichází árie, která je zastaveným okamžikem emoce.

Hudbu vnímáme jako časové proudění. Tato vlastnost je snad nejvýznamnější a budeme se jí dále zabývat.

Tento malý konkrétní příklad nám odhalil, že hudba otevírá další skrytý prostor mimo fyzické jeviště, který je hoden bližšího výzkumu.

III.2/ HUDBA

„Hudba je zvukové dění, které lidský subjekt přijímá a chápe (percepce, recepcce) v jeho specifické strukturnosti, tj. v jeho odlišnosti od neuspořádaných zvukových dějů a od jinak uspořádaných zvukových struktur mimolidského i lidského původu. Pokud člověk vyhodnotí některé z těchto jiných dějů či struktur jako hudbu, činí tak na základě jejich podobnosti s hudebními strukturami, jež povstaly z jeho vlastní kreativní činnosti. Tato podobnost je dána tím, že tónový a nontónový materiál hudby se primárně získává z říše zvukovosti vůbec, že práce se zvukem respektuje obecné akustické entity a zákonitosti, že některé postupy blízké hudební strukturaci se objevují již v přírodě, kde jsou přiváděny i jinými živými organismy k jisté vyhraněnosti, a že se do určité míry uplatňují i v dalších zvukových činnostech člověka (řeč, zvuková signalizace atd.)“³⁴

Při takto definovaném pojmu hudba nechávám záměrně stranou další významové kontexty tohoto pojmu: etymologický, tedy obecně lexikologický, historický a další přenesené významy tohoto slova. Tyto další kontexty nejsou významné pro následující text, a tak s vědomím, že existují, je ponecháme stranou. Obecně se budeme dále zaměřovat více na systematickou stránku problémů, než na jejich historické mapování. V tomto úvodu ještě považuji za nutné zdůraznit, že přesto, že se budeme dále zabývat systematickou stránkou hudby, nemůžeme se zcela oprostít od sociálně - kulturního vývoje (z hlediska historie) západní civilizace (nebo chceme-li euroatlantické společnosti). Proto i systematickou stránku pojmu hudba budu vztahovat a odvozovat od dědictví především evropské hudební kultury.

Pro hlubší analýzu hudby si je nutné uvědomit, jakým způsobem se předává. Z mentálních procesů se hudba pomocí médií (hlas, hudební nástroj ad.) převádí do podoby mechanického vlnění – impulzů (vnímatelných sluchem) - šířeného v prostoru, které je přijímáno posluchačem, který zachycené vlnění opět

³⁴ Jiří Fukač: Hudba in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 281.

mentálně zpracovává. Historicky se vyvinula možnost zachytit průběh hudební struktury do psané podoby (hudební notace) pomocí grafických značek.

V evropském měřítku se takto vyvinul zápis, který zachycuje průběh hudební struktury v její horizontální i vertikální podobě a udává i její časový průběh.

Obecně lze tedy říci, že hudba probíhá v prostoru a čase, přičemž jedno od druhého nelze oddělit, a že materiál, ze kterého hudba čerpá je hudební zvuk, který je podmnožinou zvuku (kam patří i zvuk mimohudební).

Jak jsem zde už několikrát zdůraznil hudba prochází neustálým procesem vývoje, a tak se i názory na význam prostoru nebo času v hudbě liší. Existují teorie, které vymezují hudbu, jako umění probíhající v čase, proti výtvarnému umění, které je vytvářeno v prostoru. To, že se jedno nebo druhé umění blíží na pomyslné čáře časoprostoru k jednomu nebo druhému pólu, ještě neznamená, že neobsahuje rozměr i z pólu druhého (času nebo prostoru).

III.3/ ČAS V HUDBĚ

Ač budeme vnímat zvuk, který je nám předkládán, za hudební, neznamená to ještě, že jeden zvuk sám o sobě vytváří hudbu. Teprve řazení tónů (hudebních zvuků) v čase a prostoru (příčemž čas od prostoru nelze oddělit), vytváří zvukový proud a ten, pokud je řazen v rámci hudebního myšlení (podle hudebních pravidel), se stává hudbou.

„Čas, výraz pro kontinuum, v němž vznikají, trvají, postupně se mění a zanikají veškeré jevy, tj. odehrávají se (probíhají) sukcesivní procesy všech jevů.“³⁵

Nejužívanějším časem je jistě čas astronomický, který si lidstvo odvodilo na základě rotace Země kolem své osy a vztahu Země ke Slunci. Kromě tohoto času existuje i řada jiných časů (např. biologický, chemický atp.) a mezi nimi i čas hudební. Hudební čas se odvozuje od vzájemných vztahů hudebních zvuků a jejich vztahu k člověku. Pro zjednodušení považujeme hudební čas za zcela autonomní k astronomickému času a za čas, který odvozujeme jen ze samotné hudební struktury a jejího hudebního dění.

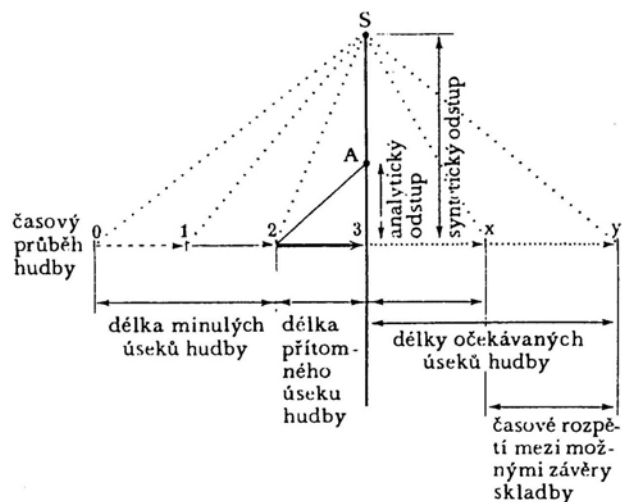
Hudba je v rámci klasifikace umění často řazena k časovým uměním, která vytvářejí opozici oproti prostorovým uměním. Nebo ke kinetickým uměním v opozici proti statickým uměním. A skutečně je čas v hudbě její rozhodující veličinou. Přesto je zdůraznění času (kinetického průběhu) v hudbě proti prostoru (statickému pohybu) zjednodušující a rozhodně ne přesné. Je ale možné připustit, že časový (kinetický) průběh jako základní charakter oproti prostoru (statice) převažuje.

Hudbu vnímáme v průběhu času. To znamená, že v každém okamžiku slyšíme jen jediný zvuk. Naše schopnosti vnímání nám umožňují vnímat jednotlivé zvukové okamžiky jako zvukový proud, který se před námi

³⁵ Jiří Fukač, Jaroslav Volek: Čas in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 112.

rozprostírá. To znamená, že jsme si schopni pamatovat to, co proběhlo před chvílí a že zvuk, který právě proběhl, působí s krátkým odstupem v souvislosti se zvuky předcházejícími a těmi, které těsně následují. Takové zvukové vjemy se řadí do větších celků, podle hudební logiky (podle konvence stavby hudby, kterou posloucháme). V tomto smyslu mluví Karel Janeček v *Tektonice* o tzv. *hudební přítomnosti*, která se odlišuje od fyzikální přítomnosti. Zatímco ve fyzikální přítomnosti probíhá vždy jen jeden okamžik, v hudební přítomnosti spojujeme (podle hudební logiky) řadu zvuků do jediného celku, který je pro okamžik hudební přítomnosti statickým. Tedy místo jediného zvuku (tónu), podle fyzikální skutečnosti, vnímáme jakýsi zvukový průřez. V hudebním myšlení si tak v jeden okamžik spojujeme vždy více zvuků do organických celků, které se pro nás na moment (hudební přítomnost) sdruží a zastaví, aby pak odezněly a přenechaly místo dalším celkům. Hudbu tedy vnímáme ne jako proud zvuků, který neustále plyne. Při vnímání hudby se před námi zvukový proud střídavě posouvá a zastavuje. Délka jednotlivých úseků může být různě dlouhá a závisí na charakteru hudby.

Při vnímání hudby dochází k časovému odstupu. Proto jednotlivé hudební úseky, které jsme si během průběhu skladby spojili do organického celku, vnímáme v průběhu času jiným způsobem, pod různou optikou. Zatímco v momentu hudební přítomnosti takového úseku hudby, jsme schopni vnímat každý detail takového celku, v průběhu času, kdy se nám představují další úseky hudby, se detail předchozích celků vytrácí a zůstává v nás jen obecné (nejvíce charakteristické) povědomí o tom daném hudebním celku. V případě krátkého časového odstupu (zkoumáme maximálně několika taktové celky) hovoří Karel Janeček o *analytickém odstupu* a v případě velkého odstupu (zkoumáme velké úseky skladby nebo skladbu celou) o *syntetickém odstupu*.



Ze skladby, jejíž rozvíjení naznačuje vodorovná přímka opatřená směrými šipkami, odzněly úseky 0–1, 1–2 a 2–3. Nacházíme se právě v bodě 3. Nad ním je myšlené stanoviště pro bezprostřední pozorování úseku 2–3 (analytický odstup, *A*). Výše („se širším rozhledem“) je myšlené stanoviště pro pozorování jak přítomného úseku hudby, tak i úseků již odzněvších; je to zároveň myšlené stanoviště pro případný odhad dalšího, dosud nerealizovaného průběhu hudby (syntetický odstup, *S*). Právě ukončený úsek hudby 2–3 představuje *hudební přítomnost*. Uvědomujeme si ji staticky (jako neplynoucí celek) z malého (analytického) odstupu, přičemž bez námahy postihujeme každý zákrut hudby, každý její odstín – nic nám neujde. Z velkého (syntetického) odstupu přehlédneme všechny dosud odplynuvší úseky hudby, ale jen v jejich obrysech. (V obrazech jsou to jen dva úseky 0–1 a 1–2.) Z bodu 3, k němuž hudba právě dospěla, očekáváme další rozvíjení skladby. Ze syntetického odstupu *S* se zdá, že hudba poplyne ještě nejméně k bodu *x*, nejvýše však k bodu *y*. Předpokládáme, že někde mezi těmito dvěma body skladba skončí. Z velkého odstupu pozorujeme minulé úseky hudby (0–1, 1–2) sice jen ze vzpomínky, ale na konkrétním zvukovém podkladě; vzdálenější úseky ztrácejí na jasnosti. (Proto jsme vyznačili úsek 1–2 tenče, úsek 0–1 už jen šrafovaně.) Naproti tomu budoucí úseky hudby nemají reálný zvukový podklad, jsou pouze očekávány (což naznačuje tečkovaná čára).

V tradici evropského hudební notace se časová posloupnost vyjadřuje zápisem zleva doprava. Základem hudební notace je tedy její horizontální zápis. Proto se všechny složky hudby, pro které je nutný zápis zleva doprava, chápou jako horizontální (melodie, funkční harmonie apod.) a ostatní složky, které takový zápis nepotřebují, pociťujeme vertikálně (souzvuky, akordy).

Jak jsem už naznačil, artikulace času hudebním děním a hudby časem probíhá v různých celcích (i podle typu časového odstupu od skladby) - tedy na různých úrovních - a za pomoci různých prostředků.

Pokud jde o celky (úrovně) jsou mezními fázemi mikrostruktura a makrostruktura. První úroveň je tedy mikrostruktura – je to útvar, který je již dál nedělitelný. V případě mikrostruktury jde o tak malé elementy hudebního dění, že se blíží vertikálním složkám hudby nebo těmito složkami jsou. Další úrovně jsou mezostruktury, které představují časová rozložení a vzájemně

proporce vyšších horizontálních celků (motivy, témata, kadence). Mezostruktur je mnoho (vzájemně je ještě mezi sebou můžeme členit) a vyplňují prostor mezi mikro- a makrostrukturou. K časovému členění v hudebním dění nakonec přispívá i makrostruktura, ve smyslu tektoniky³⁶.

Časová artikulace (členění) hudebního proudu (syntagmatu) ve všech úrovních vyžaduje polarizaci horizontálních složek. Základním prostředkem časové artikulace v hudbě je délka trvání (kvantita), a to již u základních prvků – tónu a pauzy. Délka trvání je nezbytný a všeobecně platný faktor v syntagmatické rovině hudebního proudu. Není žádný jev, kterého by se délka, ať už externě (rozsahem) nebo interně (vnitřním členěním struktur), netýkala. Zahrneme-li do členění hud. proudu i horizontální seskupení vertikálních prvků, získáme hybnost hudebního proudu. Hybnost – frekvence změn čili základní absolutní rychlost hudebního pohybu (střídání tónových výšek, střídání tónu a pauz; ale i modulační hybnost – frekvence změn v harmonii apod.). Délka neměnného trvání tónu a hybnost na této úrovni jsou „spojenými nádobami“. Čím je větší průměrná délka trvání, tím menší bude průměrná hybnost a naopak. Vztahem délky trvání a hybnosti vzniká základní časová strukturace hudebního syntagmatu na úrovni protostruktury³⁷. Další prostředky artikulace hudby nejsou pouhými prostředky strukturace, ale obsahují samy o sobě strukturu (jsou samy o sobě již strukturou). V základní (nejnižší) rovině jsou to prostředky spadající do oblasti hudební kinetiky (rytmus, metrum, tempo apod.). Tyto prostředky jsou významné pro tuto práci, a proto jim bude věnována samostatná kapitola. V nejvyšší rovině jsou to prostředky hudební tektoniky. Mezi kinetikou a tektonikou leží mezostruktury, o kterých pojednává nauka o hudební formě apod.

Z hlediska této disertační práce je zajímavé nahlédnout na časového členění hudebního syntagmatu za pomoci tektoniky. Z tohoto hlediska můžeme podle Jiřího Fukače a Jaroslava Volka rozlišit 2 vrstvy: – „*nižší, realizující se v rámci kontinua projevu, a vyšší, kde je členícím faktorem diskontinuita, tedy přerušování hudebního dění*“³⁸. Pod prvním případem si představme sledování

³⁶ Tektonika – nauka o stavbě skladeb; přeneseně též se tektonikou myslí stavba skladby ve smyslu celku

³⁷ celé (podrobnější) pojednání o artikulaci času hudebním děním a hudby časem viz Jiří Fukač, Jaroslav Volek: Čas in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 112 - 114.

³⁸ Jiří Fukač, Jaroslav Volek: Čas in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 114.

časového členění z hlediska stavby jedné věty nebo písňe a jejich vrcholů (antivrcholů), oblouků apod. Z tohoto hlediska dochází k ovlivnění struktury časového členění v případě, že se hudba spojuje i s jiným druhem projevu (tanečním, slovesným, dramatickým apod.). V takovém případě může být tektonické členění ovlivněno nebo přímo dáno povahou kooperující složky. V druhém případě (členícím faktorem je diskontinuita) je plán tektoniky dán členěním, které je vyvoláno sdružením oddělených (samostatných) syntagmat v jeden celek (cyklická forma). V tomto případě se časová artikulace a organizace hudby, pokud kooperuje s jinými druhy umění, napojuje i na jiné časové modalities, které jsou charakteristické pro dané jiné druhy umění. Nejsložitějším případem je snad divadlo (scénické umění), kde se hudba časově člení nejen vnitřně v každém jednotlivém vstupu do divadelního dění, ale i vnějšně, podle vnějšího členění divadelního celku. Důležité je, že z hlediska tektoniky, se hudební dění podřizuje divadelnímu a ne naopak. Jak uvedu v dalších kapitolách, v případě hudební kinetiky se zdá, že se divadelní dění (tedy i časové členění) podrobuje hudebnímu dění. Tedy, že z pohledu kinetiky ovlivňuje hudba nezastupitelně průběh divadelního dění a ne naopak, což je významné pro vliv scénické hudby na temporytmus inscenace.

III.4/ PROSTOR V HUDBĚ

Prostor obecně: „*Je dějištěm procesů vázaných na veškeré modality hmoty (v prostoru probíhá vznik i zánik, kvantitativní i kvalitativní proměna a vývoj jednotlivých entit a samozřejmě i jejich souborů, systémů a celkového úhrnu, uskutečňují se zde různé formy pohybu atd.). Teorie relativity umožnila nově pochopit vzájemné sepětí prostoru a času a modelovat čtyřrozměrný matematický prostor, tj. prostoročasové či časoprostorové kontinuum.*“³⁹

I přesto že časový (kinetický) průběh v hudbě převažuje, vyskytují se v hudbě i prvky prostorové. Prvky, které obsahují prostor, a to v několika významech tohoto slova.

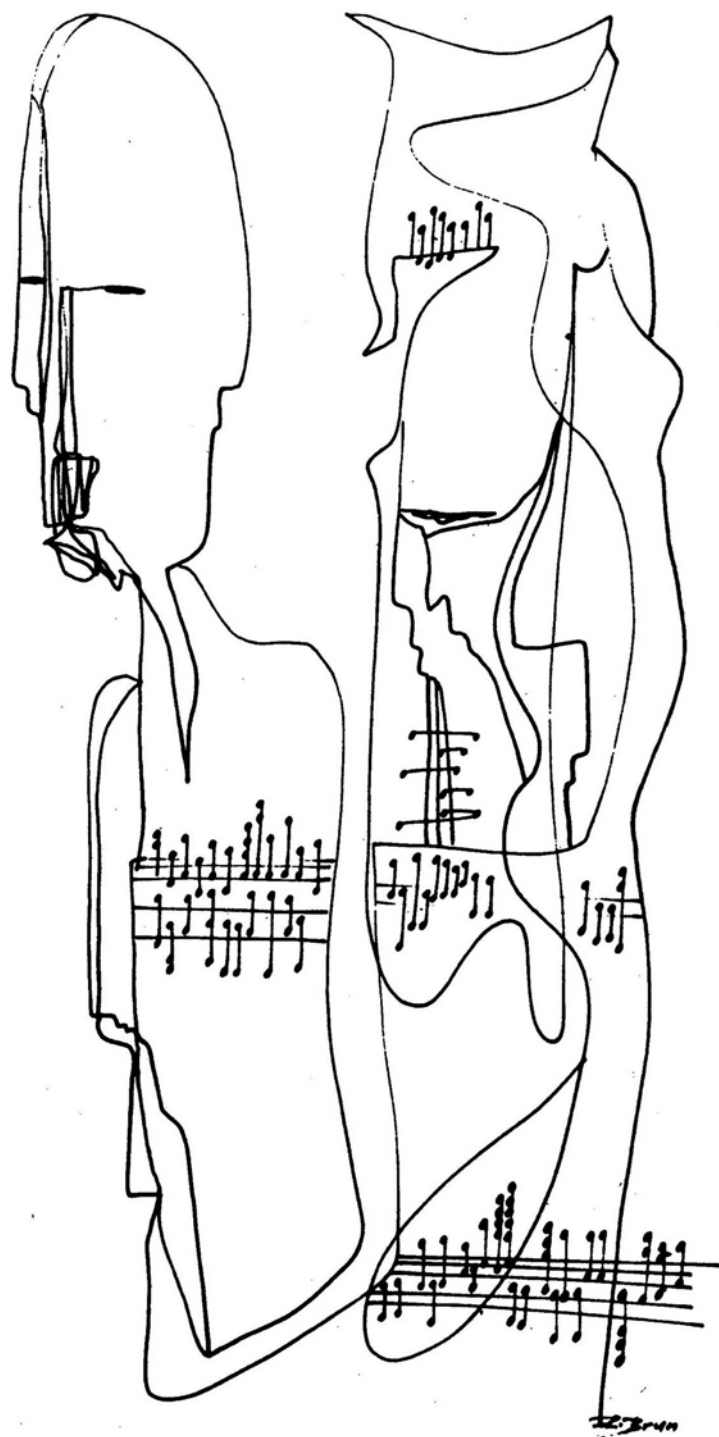
Z fyzikálního hlediska se zvuk, jak jsem už uvedl v kapitole o zvuku, šíří v prostoru pomocí kmitání a vlnění. Kmity (vlnění) vznikají vychylováním částic tam a zpět (v našem případě převážně ve vzduchu, tedy v plynném prostředí). V plynném prostředí se molekuly plynu (vzduchu) zhušťují a zředí – vznikají tak tlakové změny, které vnímá lidské ucho. Toto šíření zvuku (tedy i hudby) by bez existence prostoru nebylo možné. Díky šíření zvuku za pomoci prostoru (přesněji molekul v prostoru) jsme schopni nejen vnímat zvuk, ale rozlišovat i jeho prostorové kvality. Ať už je to prostorová plasticita zvuku, čímž mám na mysli, možné rozlišení zdroje (zdrojů) zvuku v prostoru. Proto zvuk z jakéhokoliv hudebního tělesa (např. symfonický orchestr, sbor apod.) vnímáme plasticky, jsme schopni rozeznat jednotlivé nástrojové skupiny. Stejně tak hudba vznikající v různém prostředí počítá s efektem šíření zvuku v konkrétním daném prostoru. Tak halekačky vznikly na základě efektu odražení zvuku od překážek v prostoru, efektu ozvěny. Chránová hudba (ne vždy) počítá s dlouhým dozvukem tónů. V kinosálech a divadlech se vyvinula technika prostorového šíření zvuku (kvadrofonní, stereofonní...). Fyzika umí odhadnout rychlost šíření zvuku např. na základě Dopplerova efektu.

³⁹ Jiří Fukač: Prostor in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 739.

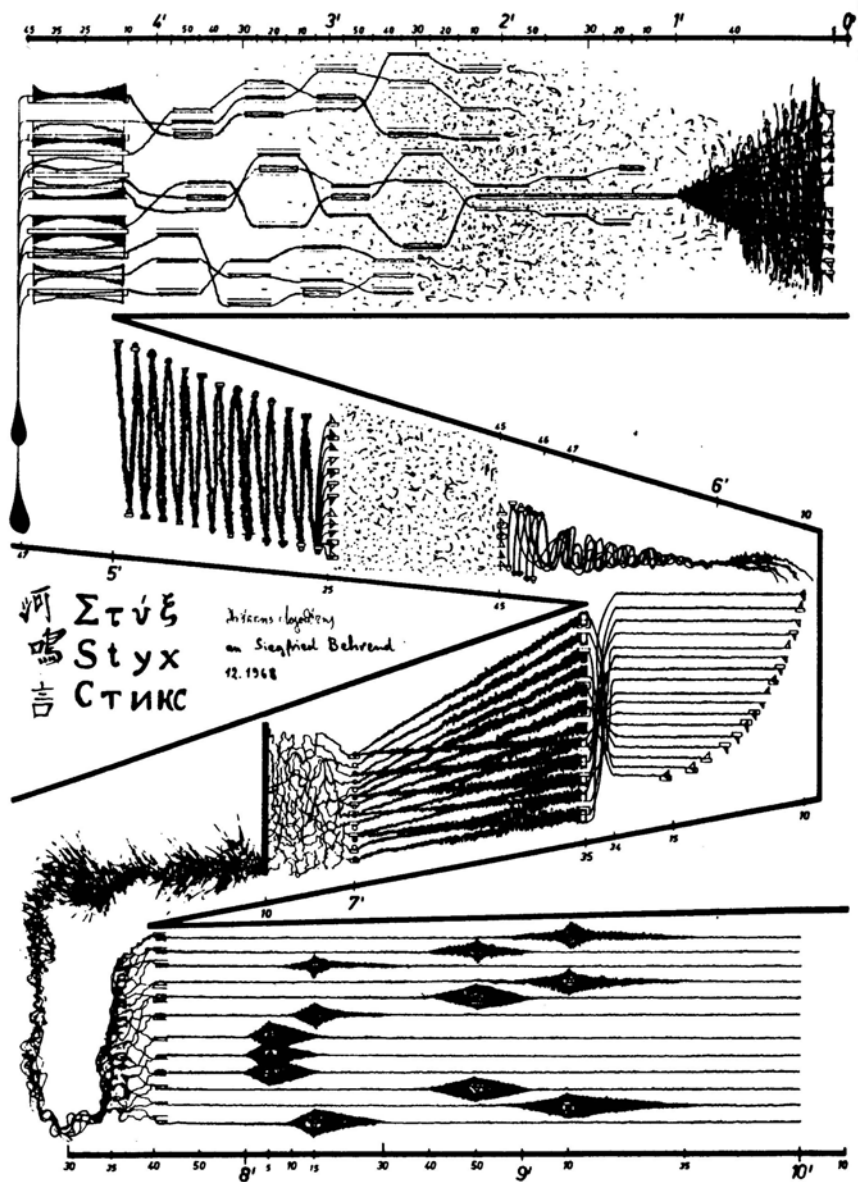
Pokud bychom brali prostor nikoliv jen jako fyzikální prostor, který je dějištěm akustických procesů, mohli bychom narazit například na pojem geografického prostoru. V Geografickém prostoru se šíří hudba i hudební kultury šíří jako objekty a konstitutivní faktory historického času⁴⁰. Celou šíří tohoto problému se zabývá několik muzikologických disciplín (například etnomuzikologie, hudební sociologie, hudební regionalistika apod.).

V souvislosti s vývojem hudebního myšlení (tedy psychickou interiorizací hudby) se vytvořila nová (specifická) kvalita vazby hudby a prostoru. Na základě lidské představivosti při vnímání hudby, vzniká prostorová představa vnímaného zvuku - jeho vizuálně prostorová představa, představa zvukového či tónového prostoru (např. zvuk o různé frekvenci, určujeme jako tón, který má různou výšku). Ve vizuální představě se některé vlastnosti hudebního proudu odvíjejí horizontálně - zleva doprava (výška tónů, které se spojují v plynoucí melodii, rytmus zvukového proudu apod.) a některá vertikálně (akord, souzvuk). Ve spojení s rozmístěním zdrojů zvuku ve fyzickém prostoru, získáme plně plastický hudební prostor. Garantem takového prostoru je paměť, která nám pomáhá spojovat jednotlivé hudební úseky do hudebně logických celků (tóny v melodickou, rytmickou i harmonickou linii; v motivy, témata apod.). Jak už jsem psal v kapitole o čase v hudbě, můžeme se díky paměti a představě zvukového prostoru, podle délky odstupu od hudebního proudu (viz analytický a syntetický odstup), orientovat v hudebním proudu, sledovat jeho uspořádání, jeho symetrii nebo asymetrii, opakování témat (tématickou práci vůbec). Díky takovéto představě o hudebního prostoru jsme schopni sledovat až samotnou tektoniku hudebního díla. Díky takovéto představě jsme schopni vytvořit hudební zápis (notaci) daného hudebního proudu a zpětně, díky tomuto zápisu, hudbu opět reprodukovat (Různé způsoby notace vedly v druhé polovině 20. století až ke grafické hudbě.

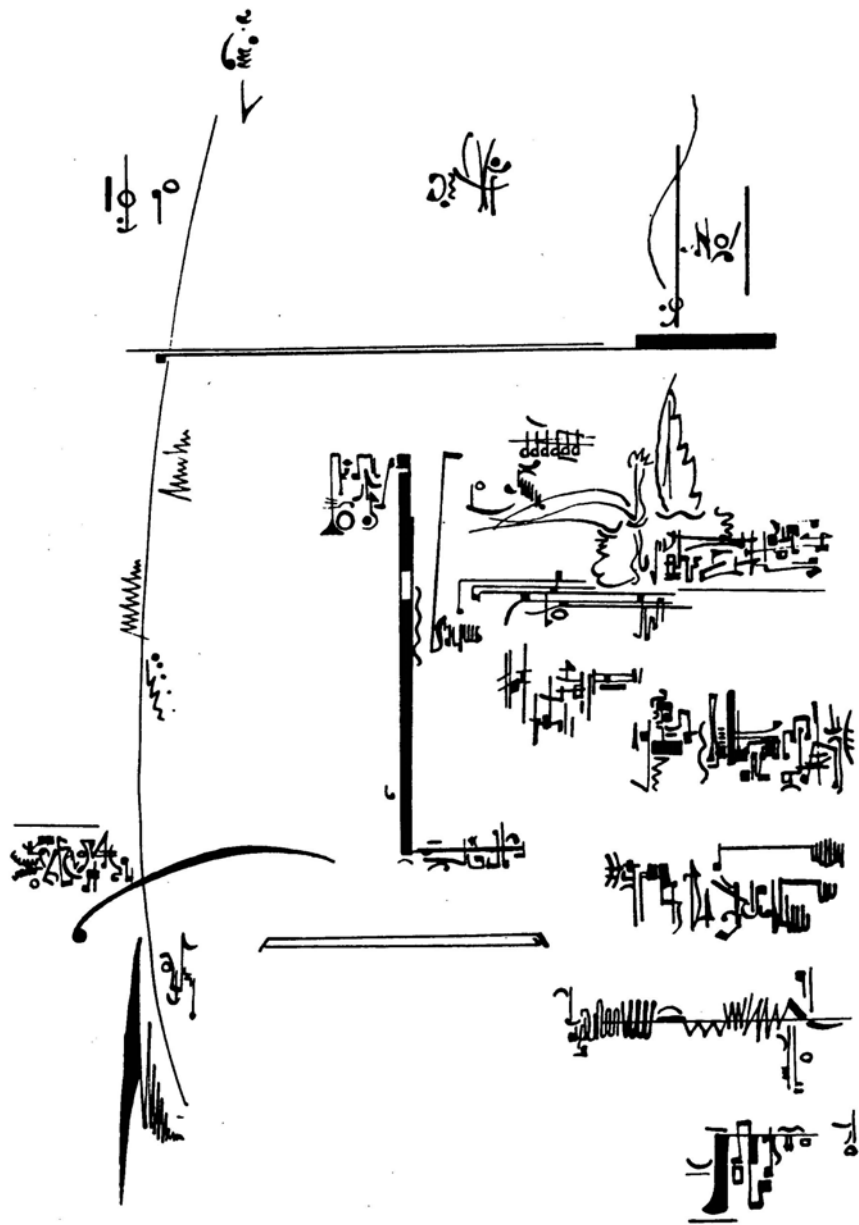
⁴⁰ více viz Jirí Fukač: Prostor in Slovník české hudební kultury. Praha, 1997, s. 739.



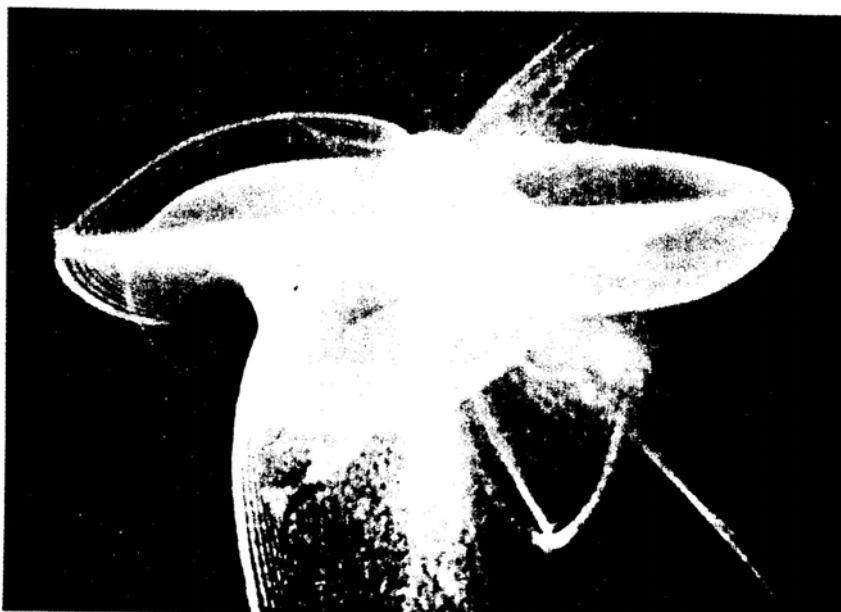
Černobílý grafický list (muzikálie) Richarda Bruna inspirující hudební projev.



Anestis Logothetis: Grafická partitura kompozice Styx



Louis Andriessen: Paintings pro flétnu a klavír; flétnový part, list 1



Laserogram optofonické skupiny Via lucis

V neposlední řadě umí zvuk, na základě paměťových procesů a zkušenosti receptora, vyvolat představu konkrétního prostoru ve smyslu prostředí (déšť – zvuk dopadajících kapek, moře – zvuk vlnobití, potok – zvuk zurčící vody, armáda – pochod nohou, válka – střelba a podobně). To je významné pro naši další kapitolu, ve které se budu zabývat pojmem scénická hudba.

III.5/ HUDBA A ČASOVÝ PRŮBĚH A ČLENĚNÍ DIVADELNÍ STRUKTURY

Stejně jako hudba, odehrává se i divadlo v čase. Mnoho věcí, které jsem zmínil v souvislosti časového průběhu hudby, by mohlo být aplikováno na časový průběh divadelního představení. Shrňme si alespoň to zásadní.

Časová artikulace hudebního proudu probíhá (z hlediska hierarchie) na více úrovních. Na té nejvyšší úrovni a úrovních blízké nejvyšší probíhá členění hudby na hlavní části (např. věta, polověta, v rámci věty – expozice, provedení, repríza). Na nejnižší hierarchické úrovni se hudba člení na drobné impulzy (takt, rytmická hodnota apod.).

To samé členění (časovou artikulaci) bychom mohli aplikovat na divadelní dění (průběhu představení). Hierarchicky nejvyšší celky jsou pak dějství, scéna (příp. obrazy, výstupy), dialog, monolog. Těmi nejdrobnějšími celky jsou jednotlivý pohyb, gesto, slovo, věta, výkřik, záblesk světla (jedna světelná změna) apod.

Takové vnímání časové artikulace ať už hudby nebo divadla nevzniklo samo od sebe, její původ bychom měli hledat v procesu vnímání hudebního nebo divadelního dění recipientem (divákem, posluchačem). Vnímání hudby nebo divadelního představení probíhá ve dvou rovinách (na dva způsoby).

Prvním způsobem vnímání je analýza hudebního proudu (nebo divadelního) ve smyslu pozorování. Recipient si všímá vrcholů, předělů, kompozičních linií, podle kterých celý proud rozdělí na několik základních celků. Takové vnímání probíhá v odstupu, chladně logicky.

Při druhém způsobu vnímá recipient pulzaci hudebního (divadelního) toku, vnímá jeho pravidelně (popříp. nepravidelně) se opakující rytmické impulzy. Recipient vnímá impulzy tak, že se do nich vžívá. Spojuje si hudební rytmus s pohybem a tancem. A ačkoliv se zdá, že dění na jevišti (nebo hudebnímu dění) jen přihlíží, není tomu tak. Při poslechu hudby si často

poklepáváme prstem, rukou, tužkou nebo nohou. Při sledování pohybu (zvláště tance, ale např. i sportu) se nám mírně spínají svaly, kopírující pohyb, který sledujeme. Takový způsob vnímání je aktivním „vžíváním se“ do hudebního (divadelního) dění. Hudební proud (i divadelní) pak časově artikuluje na základě tělesného prožitku impulzů, které z hudebního (divadelního) dění vychází (tímto jevem se zabývá kinezika⁴¹).

Disciplína, která se zabývá časovým členěním hudebního proudu na nejvyšší hierarchické úrovni je především hudební tektonika⁴², ale také nauka o hudebních formách. Pro disciplínu, která se zabývá časovým členěním hudebního proudu na nejnižší úrovni a jejího vnímání (kinestetika), volí Vladimír Tichý v Úvodu do studia hudební kinetiky⁴³ název kinetika a my zůstaneme také u tohoto termínu.

Na divadlo bychom mohli aplikovat tu samou terminologii (divadelní tektonika a kinetika: tektonika a kinetika divadelního představení nebo tektonika a kinetika divadelní inscenace). S tím rozdílem, že zatímco hudba operuje jen se zvukovou složkou, divadlo obsahuje kromě hudební složky i další. Je komplikovanější (impulzem v časovém členění divadelního představení může být více prvků než je tomu u hudby – tam je to pouze hudební prvek).

Nyní, když už rozlišujeme časovou artikulaci divadelního proudu ze dvou významných hledisek (z pohledu celku a nejmenšího detailu – tektonika, kinetika), se můžeme podívat, jaký vliv má scénická hudba na temporytmus inscenace⁴⁴.

⁴¹ o kinezice a kinestetice viz Kinestetika, Kinestezie a Kinezika in Patrice Pavis: Divadelní slovník. Praha, 2003, s. 221.

⁴² více viz kapitola Čas v hudbě

⁴³ Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994.

⁴⁴ Co mám na mysli při pojmu temporytmus inscenace. Pod tímto pojmem v podstatě míním časovou artikulaci divadelního dění (výsledkem tohoto dění je po procesu zkoušení divadelní inscenace, která vždy probíhá ve formě divadelního představení). Tato artikulace je nejen distanční (kvantitativní), ale i centrická (kvalitativní). Můžeme říci, že je to významotvorná artikulace divadelního dění. Nás dále bude zajímat rozbor vlivu scénické hudby na časovou artikulaci divadelního dění ze dvou základních pohledů na strukturu členění divadelního dění (divadelní inscenace, divadelního představení) z pohledu tektoniky a kinetiky.

III.6/ HUDBA A JEJÍ VLIV NA TEKTONIKU INSCENACE

Vliv scénické hudby na tektoniku inscenace se v podstatě dá shrnout do tří základních bodů.

1.

Scénická hudba akcentuje zásadní momenty inscenace, a tím umožňuje zpřehlednit svou stavbu (stává se pro recipienta přehlednější). Je to moment, kdy inscenátor může centricky (kvantitativně) zorganizovat dění na jevišti.

Tak například v inscenaci *Disco Pigs*⁴⁵ se v jednotlivých scénách měnily dvojice protagonistů (Čuník a Čuňka). Zároveň s výměnou jedné dvojice na druhou, se změnila scénická hudba, nastoupila nová dvojice do nové scény (situace) a to provázely i zřetelný předěl ve scénické hudbě (změna modulace hlasů, změna hudby, kterou pouštěl DJ).

U *Disco Pigs* byla akcentována výrazná změna akce (důležitá výměna protagonistů postav Čuník, Čuňka) změnou v hudbě. Tedy samotný významný moment předělu byl akcentován následným předělem v hudbě. Hudbu tedy okamžitě střídá hudba. Změnou je přechod z hudby do hudby jiné, z jedné zvukové modulace hlasu do modulace druhé. To je jedena z možností, jak akcentovat zásadní moment inscenace.

⁴⁵ Enda Walsh: *Disco Pigs*, režie – dramaturgie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský). Premiéra 15.12. 2002 v divadle DISK v Praze.



Dvě dvojice z inscenace Disco Pigs

Jiným případem je změna z ticha do hudby, která zazní v zásadním momentu, který chceme akcentovat, a po tomto akcentu změna opět do ticha. Pod podmínkou, že nenese scénická hudba v sobě ještě prvek opakujícího se motivu, pak bychom se dostali k druhému případu vlivu scénické hudby na kinetiku inscenace. Myslím, že případ vlivu (ticho – hudba – ticho; aniž by scénická hudba byla motivem) byl možný hlavně v dřívějších dobách. Dnes je provázanost scénické hudby s divadlem ve smyslu jejího významu ve formě znaku daleko užší. Dnešní době už nikdo (ani inscenátoři nebo diváci) necítí

jako dostatečné, k daným významným momentům inscenace jen tak nahodile přidat jakoukoliv hudbu, a tím akcentovat význam tohoto momentu. Všichni jsou si vědomi, že scénická hudba má daleko větší možnosti. Takovou možností je nést samostatný motiv v inscenaci, který lze pak kombinovat s dalšími divadelními znaky a tím docílit mnoha vrstev sdělení.

Pokud tedy scénická hudba začne v momentech, které akcentuje (po smyslu logiky děje a jednání postav), používat stejný hudební motiv, dostáváme se k druhému případu vlivu scénické hudby na tektoniku inscenace.

2.

Scénická hudba pomocí hudebních motivů propojuje, spojuje či akcentuje významné momenty, prvky v průběhu představení. Inscenátor tak pomocí hudebního motivu označuje momenty, u kterých si přeje, aby si je dal divák do souvislostí (aby si je pomyslně spojil a porovnal).

Příkladem může být inscenace *Masakra*⁴⁶. Celou inscenací se prolíná hudební motiv vojáků (také války, její mašinérie a hrůznosti). Hudebně je vyjádřen bubnováním (vojenský bubínek, nebo velký buben), charakteristickým znakem tohoto motivu je rytmus bubnových úderů. Objevuje se ve snech dívek ve zlomových momentech jejich osudů. Se zvukem se zároveň objevují vojáci, někdy se objevuje zvuk samotný bez fyzického zhmotnění vojáků nebo armády. Postupně, jak tento motiv prochází inscenací, vyvolává různé asociace – vojáci, armáda, válka, mašinérie války apod.

⁴⁶ SKUTR: *Masakra*. Premiéra 6.12. 2003 v divadle PWST, Wrocław, Polsko.



Vstup vojáků do snů dívek v inscenaci Masakra



Vstup vojáků do snů dívek v inscenaci Masakra

Jiným příkladem na jiném hierarchickém patře kinetiky inscenace je závěrečný (šestý) sen v inscenaci Masakra. Je to motiv na úrovni jedné scény. Ještě než začne tento sen, upadne dívka, která se stává hlavní postavou snu, do komatu (dusila se), ostatní dívky v místnosti se jí pokouší oživit, jedna dívka buší na zasypané dveře krytu, ve kterém jsou uvězněni, aby přivolala pomoc. Zvuk (v našem případě motiv) bušení do dveří se promítá do začátku snu, zvuk bušení se elektroakusticky moduluje a stává se bušením srdce dívky, která upadla do komatu. Pak, za pomoci asociace (a ve spojení se zemřelým milým, dívky, která je v komatu), je tento motiv výstřely z pušek (za padlého vojáka – milého dotyčné dívky; pocta – salva), ranami osudu i bouchnutím dveří, jež se otevřou a zavřou, až se opět na konci snu motiv vrátí do původního významu – bušení na dveře.



Setkání se smrtí v inscenaci Masakra

3.

Scénická hudba může totálně ovládnout inscenaci, například tím, že vytlačí text. Udává tak i význam dějový (příkladem může být třeba divadelní inscenace „Tančírna“, která byla později i zfilmována).

Tančírna posouvá děj v čase (hud. dobové motivy), udává psychologii scén a spolu s gestem herců (v podobě herecké postavy) i psychologii (i celkovou podobu) dramatické osoby.

Podobným případem je i Masakra, ve které se (až na pár slov) za celých 50 minut nepromluví. Text je zde obsažen jen v lidových písních, které skoro nepřetržitě plynou představením.

Jiným případem je inscenace Plastelína⁴⁷. Tato inscenace je klasickou činohrou, kde je dominující složkou text. Jedna scéna ale probíhá bez textu. Na osvětleném pódiu (zapnutý stroboskop) tančí na hudbu dvě dívky. Jedna, která symbolizuje dnešní upadající společnost, a druhá,

⁴⁷ Vasilij Sigarev: Plastelína, překlad: Tereza Krčálová, režie: Marián Amsler, dramaturgie: Daniel Příbyl. Premiéra 29.5. 2004 v divadle DISK v Praze.

symbolizující křehkost, krásu a dobro. První tančí jako na diskotéce, druhá je baletkou (celá samozřejmě v bílém). Zde hudba mimoslovně popisuje ve spojení se světlem a pohybem hlavní téma hry, děje se tak za pomoci metafory. Hudba tak posouvá, přehodnocuje konkrétní situaci, konkrétní prvky do roviny metafory, do abstraktnější roviny.

Jak je vidět ze všech tří příkladů, ani jednou nedojde k tomu, že by scénická hudba vtiskla divadelnímu proudu (inscenaci, představení) svou podobu tektoniky. Tím myslím, že hudba si za staletí svého vývoje vyvinula svou tektonickou stavbu (své členění hudebního proudu), která vychází z logiky hudby. Není ale patrné, že ve spojení s divadlem, by hudba (scénická hudba) divadlu vtiskla svůj princip časového členění z hlediska tektoniky. Naopak divadlo a jeho tektonika udává tektoniku scénické hudby. Proto například mnoho soundtracků k filmu či divadlu musí být upraveno (dodatečně je jim vkládána hudební logika časového členění hudebního proudu), než jsou vydáni na nosiči do prodeje. Jak dále uvidíme, u hudební kinetiky se situace obrací. Hudební kinetika má velký vliv na členění divadelního proudu (z hlediska divadelní kinetiky), kinetika scénické hudby vtiskává svou hudební logiku i kinetice divadelní (kinetice inscenace). Než si ale uvedeme konkrétní příklady, podívejme se blíže co je to hudební kinetika resp. podívejme se na základní pojmy hudební kinetiky: rytmus, metrum, tempo.

III.7/ RYTMUS, METRUM, TEMPO Z HLEDISKA HUDEBNÍ KINETIKY

„Časový průběh a členění hudební struktury posuzovatelné z hlediska kinetiky – tedy na nejnižších hierarchických úrovních – se projevuje ve třech na sobě navzájem závislých a od sebe neoddělitelných stránkách, a to v rytmu, metru a tempu.“⁴⁸

RYTMUS

Vladimír Tichý dále ve své studii hudební kinetiky uvádí, že rytmus je členěním hudební struktury, která je vnímatelná přímo, bezprostředně (kinesteticky). Rytmem není členění na nejvyšších hierarchických úrovních (např. velká forma členící se na jednotlivé díly) (zde už není vnímání bezprostřední) ani členění na nejnižší hierarchické úrovni (např. tremolo, trylek, obal, příraz apod.). Rytmus se pohybuje mezi mezi pohybové stagnace a mezi pohybové diferenciacce (ve smyslu nejkratší nebo nejdější možnou hodnotou trvání členícího intervalu).

„Časová členění hudební struktury, pohybující se v rozmezí popsaných limitních případů, chápeme jako rytmus; členění na této hierarchické úrovni má konkrétní podobu pravidelného či nepravidelného sledu rytmických impulsů.“⁴⁹

Řád ve sledu rytmických impulsů Vladimír Tichý posuzuje z hlediska hierarchického principu na hierarchii distanční (kvantitativní) a hierarchii centrickou (kvalitativní).

⁴⁸ Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 18.

⁴⁹ Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 19.

„Distanční hierarchie se uplatňuje všude tam, kde dochází ke střídání kratších i delších časových intervalů mezi jednotlivými impulzy a zároveň k určitým sluchově postižitelným shodám, analogiím nebo alespoň identifikovatelným podobnostem mezi jednotlivými útvary i je tvořícími časovými intervaly. Vykazují – li časové intervaly ve svém sledu neustálou shodnost (neměnná pravidelná pulzace ve stále stejných časových intervalech) nebo neustálou změnu (nepravidelná pulzace bez jakékoliv známky shody či podobnosti), jde o útvar distančně nehierarchický.“⁵⁰ Sled časových intervalů je uspořádán buď periodicky nebo neperiodicky. V případě periodického uspořádání jde buď o čistě periodické uspořádání nebo periodické uspořádání s účastí divisního a multiplikačního principu (podrobněji viz Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky str. 21 – 28).

„Časový sled rytmických impulzů vykazuje ve svém průběhu kolísání závažnosti. Zatímco některé impulzy se jeví při vnímání hudebního toku jako velmi závažné, jako „nosné pilíře“ celého rytmického průběhu, jiné jsou pocíťovány jako méně závažné, podružné, i jako zcela nevýznamné. Mezi jednotlivými impulzy lze takto zjistit vztahy vzájemné podřadění a nadřadění; v této skutečnosti shledáváme uplatnění centrické hierarchie v uspořádání rytmického průběhu hudební struktury.“⁵¹

Na podrobnější rozbor rytmu odkazují na Úvod do studia hudební kinetiky Vladimíra Tichého (str. 29 – 41).

⁵⁰ Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 21.

⁵¹ Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 29.

METRUM

„O metru mluvíme tehdy, je – li v uspořádání rytmické složky hudební struktury uplatněna centrická hierarchie. Metrum lze vyčíst ze způsobu střídání impulzů závažnějších a méně závažných, resp. nadřazených a podřazených, tj. ze střídání tzv. čítacích neboli základních metrických jednotek přízvučných, těžkých (teží) a nepřízvučných, lehkých (arží). Metrum je svou povahou abstraktní kostra kinetického dění v hudební struktuře, daná střídáním těžkých a lehkých dob základních metrických jednotek, a je hudebně vyjádřitelné (sdělitelné) vždy prostřednictvím konkrétního rytmu. Vůči rytmu vystupuje metrum zároveň jako rastr, síť většinou pravidelně pulzujících těžkých a lehkých dob základní metrické jednotky. Zatímco samostatný reálně znějící rytmus je objektivní, při vnímání metra působí i subjektivní faktor. Metrum má ve většině případů vůči rytmu povahu obecnou, rytmus má vůči metru povahu jedinečnou, zvláštní. Platí, že na základě jediného metra lze odvíjet nesčíslné množství rytmů. Zvláštním a do jisté míry samostatným případem metra je tzv. volné metrum, vznikající tam, kde dochází k centrické hierarchizaci volného rytmu. (V mnoha případech jde o vokální hudbu, jejíž rytmus je výrazně vázán na rytmus zpívaného textu: např. recitativy, gregoriánský chorál, lidové písně – u nás zejména moravské a slovenské, halekačky apod.). Centrická hierarchie zde může vyplynout z hierarchie distanční, z textu, z tektonických souvislostí a analogií, i z jiných příčin.“⁵²

Metrum můžeme dělit podle jeho vnitřního nebo vnějšího uspořádání.

Vnitřní metrum pak dále můžeme rozlišit na jednoduché a složené. Jednoduché je buď sudé nebo liché.

Vnější metrum se dělí na pravidelné – u takového časového průběhu hudebního proudu nebo alespoň u jeho delší souvislé části nedochází

⁵² Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 41 – 43.

k metrickým změnám (izometrie) nebo na nepravidelné – dochází k častým metrickým změnám (multimetrie).

Více podrobností viz Úvod do studia hudební kinetiky Vladimíra Tichého (str. 41 – 59).

TEMPO

„Tempo vyjadřuje vztah centricky hierarchizovaného (tj. metrizovaného) rytmu k fyzikálnímu času a je dáno poměrem počtu základních metrických jednotek k rozměru fyzikálního času. Lze též říci, že tempo je hybnost⁵³ (resp. hustota) základních metrických jednotek.“⁵⁴

⁵³ více viz Hustota a hybnost rytmických impulsů in Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematice hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 32 – 40.

⁵⁴ Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematice hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 59.

III.8/ HUDBA A JEJÍ VLIV NA KINETIKU INSCENACE

Než se ale dostaneme ke konkrétním příkladům, zamysleme se krátce, proč má kinetika hudby velký vliv na kinetiku inscenace. Jak už jsem v předešlých textech několikrát naznačil, vnímání kinetiky hudby vychází z „vcítění se“ do hudebního proudu. Toto vnímání je bezprostřední a jakýmkoliv analytickým přístupem k vnímání hudebního proudu se oslabuje (analyticky vnímáme tektonickou stránku členění hudebního proudu). Kinetika hudby vychází z členění hudebního proudu na základě tělesného prožitku pohybu hudební struktury (ve formě rytmu, metra, tempa), které srovnáváme s pohybem těla. Dříve, když jsme ještě byli lovci, pro nás napětí a uvolňování svalů znamenalo otázku života a smrti. Byli jsme zvyklí odpozorovat psychiku zvířat, ale i ostatních lidí v podobě pohybu těla („řeč těla“). I dnes mnoho věcí usuzujeme z pohybového chování lidí: z jejich gest, z pravidelného (klidného) pohybu nebo nepravidelného pohybu (může na nás působit až agresivně), ze svalového napětí (strnulosti) nebo uvolnění, z gest, která jsou vůči nám otevřená (otevřená náruč druhé osoby) nebo nepřátelská – uzavřená (ruce zkřížené před tělem) apod. Dodnes jsme fascinováni pozorováním vrcholných sportovců, kteří v nás vyvolávají dávné vzpomínky lovců (pozorování hry svalů, dynamiky těla, tělesného soustředění a napětí před startovním výstřelem atp.). Sport neumíme sledovat analyticky, „prožíváme“ ho, stejně jako tanec. Rytmus pohybů těla pak dekódujeme i z kinetiky hudebního proudu. Tento proud prožíváme na základě pohybové zkušenosti a na základě této zkušenosti ho i časově členíme (představujeme si, nebo uskutečňujeme pohyb těla, který hudební proud člení na struktury, které popisuje hudební kinetika). Tímto popisovaným jevem se obecně zabývá kinestetika a kinezie⁵⁵, na divadle pak mizanscéna⁵⁶ (řešení gest a pohybů v prostoru a jejich významů).

⁵⁵ viz Kinestetika, Kinestezie a Kinezika in Patrice Pavis: Divadelní slovník. Praha, 2003, s. 221.

⁵⁶ viz Jaroslav Vostrý: Režie je umění. Praha, 2001.

Z výše uvedených důvodů se domnívám (a na základě svých dosavadních zkušeností), že kinetickou stránku hudby nelze na jevišti „ignorovat“, že cítíme přirozenou potřebu vyrovnat se s těmito hudebními strukturami i na jevišti, dostat se do souladu s kinetickým členěním hudebního proudu, ať už v hereckém pohybu, pohybu světél, interpretaci textu, zkrátka ve všech složkách divadelní struktury. Proto je vliv kinetiky hudební struktury na časovou artikulaci (časové členění) divadelního proudu ve všech jeho složkách zásadní. Nelze ho obejít ani opomenout, jak všichni během představení přímo „bylostně cítíme“.

Jsou, podle mne tři zásadní oblasti, tři složky divadla, na které má scénická hudba z hlediska kinetiky vliv (které bezprostředně ovlivňuje).

1. Světla

2. Interpretace textu

3. Hercovo gesto a pohyb

Protože se divadelní prostředky (složky) na divadle mísí a kombinují navzájem, je tomu i ve vzájemném sloučení scénické hudby s ostatními složkami divadla. Z hlediska kinetického (časového) členění divadelní struktury a kinetického (časového) členění hudební struktury, se tyto dvě struktury společně slučují v kombinacích divadelního nebo hudebního rytmu, metra a tempa. Každá tato kombinace ve výsledné společné hudebně – divadelní struktuře obsahuje rytmus, metrum, tempo. Ty pak ve společné kombinaci mohou být převzaty buď z hudebního proudu nebo proudu ostatních složek divadla (např. v určitém úseku divadelního proudu udává metrum společné struktury scénická hudba, ale rytmus zase hercův pohyb – tedy jiná divadelní složka atp.).

Na nejnižší hierarchické úrovni má scénická hudba vliv kromě kinetické stránky i barvou jednoho znějícího tónu nebo více déle nepřerušeně

znějícími akordy. Abychom byli přesní, mám na mysli takovou situaci, kdy hybnost zvukového proudu je nulová (ve chvíli, kdy tomu není začnou převažovat kinetické stránky nejnižších hudebních struktur). Ve chvíli, kdy je tedy hybnost impulsů nulová a hustota⁵⁷ se blíží nule (hudební proud, který překročil mez pohybové stagnace), ovlivňuje scénická hudba časové členění divadelního proudu svou vlastnostmi tónu (barva, intenzita, výška) a vlastnostmi vzájemných poměrů jednotlivých tónů, zejména barevnou kvalitou takových struktur⁵⁸.

Nahlédněme nyní, ve formě několika příkladů, na vliv scénické hudby na kinetiku inscenace (zvláště na tři složky divadla, u kterých je vliv nejvíce patrný).

1.

Světlo může být ovlivněno časovým členěním hudby (jeho kinetikou), ale i vlastností jednotlivého tónu nebo zvukové struktury, která překročila mez pohybové stagnace.

V prvním případě časové členění zvukového proudu scénické hudby ovlivňuje zejména rychlost světelných změn a jejich ostrost. Zatímco rytmus bude, ve společné kombinaci světla a hudby, udávat časové členění hudebního proudu, metrum mohou udávat světelné změny (nová světelná změna nastupuje vždy na tezi této metrické jednotky).

Ve druhém případě působí scénická hudba především barvou své struktury a vliv na světlo je především v intenzitě světla. Ve spolupráci s různou barvou zvukové struktury scénické hudby získává světla a i jeho barevné ladění nové významy. Například jemný hudební zvuk vede

⁵⁷ více viz Hustota a hybnost rytmických impulsů in Vladimír Tichý: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Praha, 1994, s. 32 – 40.

⁵⁸ viz clustery a práce s nimi např. u Krzysztofa Pendereckého, George Ligetiho nebo Alfréda Schnittkeho

k nižší a měkčí intenzitě světla, k jemným a pozvolným světelným přechodům (světelným změnám), k využití méně křiklavých a kontrastních barev. Může být ale i případ, kdy naopak inscenátoři tuto tendenci záměrně poruší (použijí ostré změny, velké barevné kontrasty, křiklavé barvy, vysokou intenzitu světla) v kontrastu k charakteru scénické hudby. Kombinací je nespočet.

2.

I interpretace textu je ovlivněna scénickou hudbou. A to zejména časová strukturace průběhu mluveného textu. Za takový explicitní příklad může posloužit inscenace *Disco Pigs*. Ve společné časové strukturaci proudu hudby a slova (v divadelním spojení) zde slovo zastupuje rytmickou složku kinetiky inscenace a scénická hudba (její část – DJ`ské sety) složkou metrickou. Zároveň zde scénická hudba ovlivňuje modulaci hlasu, a ta může působit na tempo a rytmus slova. Příkladem může být scéna z „provohospody“ (5. scéna), kde má Čuník modulovaný hlas – hlas je hluboký a zkreslující, herec představující Čuníka tak musí zřetelně a pomalu artikulovat, aby bylo rozumět jeho slovům.



Čuníka a Čuňka z inscenace Disco Pigs

3.

Scénická hudba (její kinetická rovina) má nejzásadnější vliv právě na pohyb a gesto herce na jevišti, na pohyb, který časově strukturuje divadelní proud. Pohyb je právě nejviditelnější kinetickou divadelní složkou. Vzájemný vliv vychází z toho, že samotné členění hudebního proudu na úrovni hudební kinetiky je posluchačem vnímáno na základě pohybové zkušenosti. Je jasné, že pokud takto kineticky vnímáme hudbu, musí mít scénická hudba vliv právě na pohyb herce. I u pohybu můžeme rozlišit rytmus, metrum a tempo, jsou analogií hudebního rytmu, metra a tempa.

Rytmus je každý pohyb (ve smyslu impulzu). U metra centricky rozlišujeme výraznější (významnější) a méně výrazný (méně významný) pohyb. Výrazný pohyb je akcentován gestem (tezí) pak následuje méně významný pohyb (arze), aby byl zakončen do gesta. A konečně tempem pak rozumíme vztah pohybu k fyzikálnímu času.

Opět musím zdůraznit, že samotný vliv scénické hudby na pohyb herce, je tak široký problém, že by se musel experimentálně několik let zkoumat, proto se nebudu snažit zobecňovat tento vliv víc do hloubky. Uvedu jen několik namátkových příkladů tohoto vlivu ze své divadelní praxe.

V inscenaci Masakra, v 5. scéně (pátém snu), dochází k typickému jevu vlivu scénické hudby na pohyb na jevišti.

V této scéně je vesnice žen přepadena vojáky. Ženy jednu dívku, která je trochu přiopilá, „obětují“ (aby se zachránili vydají dívku na pospas vojákům). Ti kolem ní nejdříve krouží, pak si ji navzájem přehazují, dívka netuší o co jde. Zábava vojáků vypuká ve všeobecnou zábavu, začne se hrát opilecká (hospodská píseň) toho nejhrubšího zrna. Za všeobecného veselí na dívku nalehne voják a znásilní ji. V průběhu znásilnění se změní scénická hudba, hospodskou píseň vystřídají pomalé táhlé zvuky a údery, vše vrcholí křikem dívky (kterou točí voják na pohyblivém dílu scény, zatímco druhý na ní stále leží). Po tom, co vojáci dívku znásilní a odhodí (dívka zůstává bezvládně

ležet na zemi), se opět vynořuje hospodská píseň. Píseň zpívají všichni víc a víc přiopile.

Hudebně tu dochází ke dvěma změnám. První je změna z hospodské „odrhovačky“ na pomalé táhlé tóny a údery a druhá z těchto tónů opět na hospodskou odrhovačku s opileckým nádechem. Při každé změně dochází k zásadní změně rytmu, metra i tempa scénické hudby.

A jaký to má vliv na pohyb? Na hospodskou píseň se všichni rytmicky pohybují do metra hudby a vytleskávají základní metrum písně. V pasáži dlouhých tónů se jejich pohyb zpomaluje (chovají se jako když se pustí zpomaleně film). Scénická hudba má tedy vliv na rytmus i metrum jejich pohybu (rytmus – jejich pohyb, metrum – tleskání rukou) a i na tempo. Díky scénické hudbě nám totiž vůbec nepřijde divné, že se herci na scéně pohybují oproti realitě velmi nepravděpodobně (tempo jejich pohybů je oproti normálnímu reálnému pohybu zpomalené). Návrat do hospodské písně v pohybu napodobuje opilecký charakter písně. Hudebně je to uděláno tak, že oproti základu harmoniky se nikdo z herců ve zpěvu nemůže přesně trefit do metra písně. Ve zpěvu akcentují vše zpožděně až po akcentech (tezích) hudby. V pohybu přebírají metrum zpěvu, které je proti harmonice rozvolněné.



Scéna znásilnění dívky v inscenaci Masakra

Jiným příkladem je inscenace *Disco Pigs*. V této inscenaci po celý průběh představení (až na několik krátkých přestávek) míchá DJ své sety. Scénická hudba se tu doplňuje s pohybem herců a dohromady tak artikuluje časový průběh divadelního představení. Zatímco hudba zde udává metrum a částečně tempo, herci svým pohybem udávají rytmu představní a částečně (nedílně se scénickou hudbou) tempo. Jakoby pohyb (i slova – interpretovaný text) herců někdy více členil metrum – tím udává rytmus představení, jsa inspirován scénickou hudbou (její kinetickou stavbou), a jindy splyne s metrem DJ ského setu, rytmus pohybu se pak shoduje s jeho metrem a tedy metrem hudby.



Rytmus pohybu, zvuku a scénografie v inscenaci Disco Pigs

Poslední příklad si můžeme opět vypůjčit z inscenace *Masakra*. V posledním závěrečném obraze se tempo pohybů na scéně úplně zastaví. Jen jedna dívka zasvítí lampou divákům do očí a pak lampu pustí, ta se rozhoupe. Pohyb (kromě lampy) na scéně je úplně zastaven. Přesto máme pocit, že představení běží dál. To proto, že tempo, rytmus i metrum proudu divadelního představení přebere scénická hudba. To má následek, že přesto, že se nic na scéně „neděje“, divák má pocit, že se stále něco „děje“. Kromě toho hudba umožní nejen zastavit pohyb na scéně aniž by to narušilo pocit, že představení stále pokračuje. Ještě tento efekt podporuje divákovu imaginaci a on sám do

uvolněného prostoru na základě scénické hudby zasazuje myšlenkové asociace, které byly vyvolány popisovaným okamžikem.



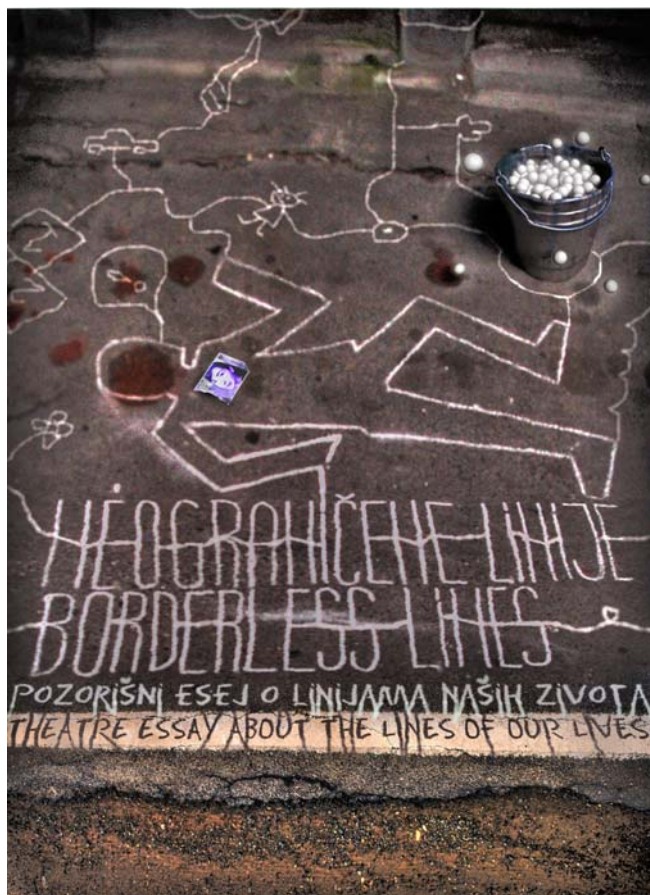
Dlouhý pohled mimo reálný čas a prostor v inscenaci Masakra

IV./ JINÝ PROSTOR – OTÁZKA DIVADELNÍ PRAXE Divadlo jako výzkum člověka

IV.1/ ÚVOD DO PROBLÉMU

V této kapitole mi jde především o popis toho jak konkrétně jiný prostor hledáme s herci i s diváky.

Abych byl skutečně konkrétní popíši onen proces na jednom z našich projektů Neograničene linije⁵⁹ v srbském Bělehradě, který vznikl v koprodukcii SKUTRu a KC Zahrada z české strany a festivalu FIST ze strany srbské a za podpory Ministerstva kultury ČR, Velvyslanectví ČR v Bělehradě, DAMU v Praze a Fakultetu Dramskih Umetnosti (FDU) v Bělehradě. Inscenace nesla podtitul „pozorišni esej o linijama naših zivota.“⁶⁰

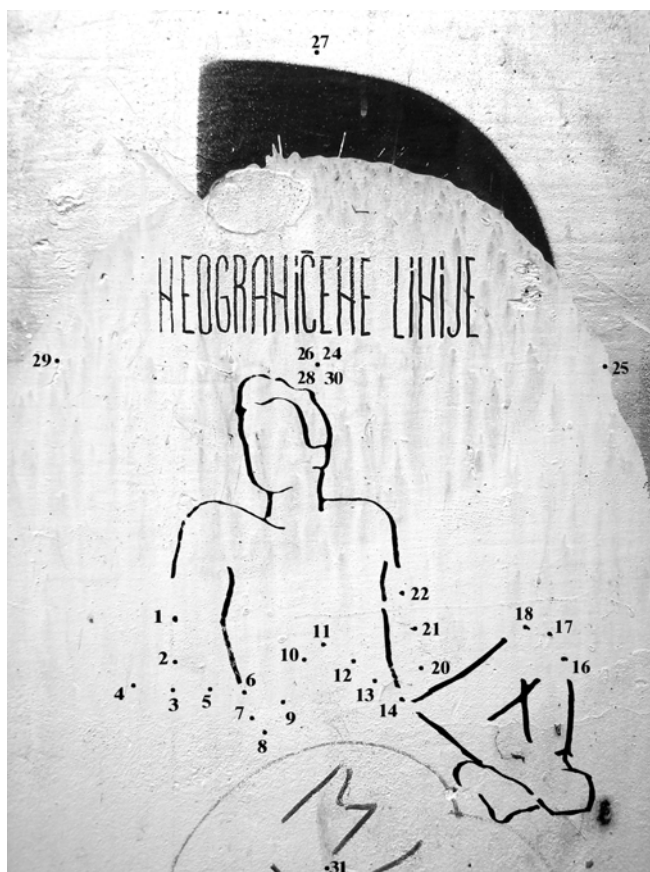


Plakát k inscenaci Neograničene linije, divadelní esej o liniích našich životů.

⁵⁹ SKUTR: Neograničene linije/ Borderless Lines/ Neohraničené linie. Premiéra v rámci mezinárodního festivalu FIST 16.11. 2008 v Divadle FDU na scéně Mata Milošević, Bělehrad, Srbsko. Inscenace vznikla v koprodukcii festivalu FIST, SKUTR a KC Zahrada o.p.s. a za podpory FDU v Bělehradě, DAMU v Praze, Ministerstva kultury ČR a Velvyslanectví ČR v Bělehradě.

⁶⁰ Divadelní esej o liniích našich životů.

Projektů předcházela dlouhodobější prezentace naší práce v Bělehradě. V roce 2005 jsme v bělehradském Národním divadle odehráli naši inscenaci Nickname v rámci letního festivalu BELEF – alternativního bratra prestižního festivalu BITEF. V roce 2007 jsme pak přijali opakované pozvání na mezinárodní studentský festival FIST, který pořádají studenti katedry produkce FDU v Bělehradě. Přivezli jsme na festival inscenaci Ráj srdce labyrint světa a odvezli si Grand Prix festivalu a Cenu diváků. Festival je to skutečně mezinárodní (letos se festivalu účastnily projekty z Mexika, Íránu, Izraele, Finska, Nizozemí, Rumunska, Makedonie ad.) a zahrnuje ukázkou nejružnějších přístupů a filozofií k divadelní tvorbě. Po tomto úspěchu nás produkce festivalu oslovila, zda bychom nechtěli vytvořit pro festival nový projekt, který by měl v rámci festivalu svou premiéru. My jsme souhlasili.



Jedna ze dvou verzí plakátu k inscenaci Neograničene linije, divadelní esej o liniích našich životů.

Větší část zkoušení probíhala na Fakultetu Dramskih Umetnosti (FDU) v Bělehradě, obdoby naší DAMU v Praze. Proto jsme měli možnost i trochu

nahlédnou t do výuky na tamější škole, která pak určovala dispozice našich herců, kteří byli buďto ještě jejími studenty nebo čerstvými absolventy. Zaujala nás především její architektura. Na rozdíl od DAMU se FDU nachází mimo historické centrum Bělehradu. Je umístěna ve čtvrti, která se jmenuje Nový Bělehrad. Nový Bělehrad vznikl v průběhu let šedesátých až osmdesátých a svým způsobem roste stále dál, i když jeho rozvoj poznamenala občanská válka v bývalé Jugoslávii a pozdější ekonomická izolace ze strany euro-atlantického světa. Tak jako u všech budov v Novém Bělehradě i FDU je z velké části betonová. Betonový skelet vyplňují červené pálené cihly. Architektonická koncepce umělecké školy dodnes neztratila nic na své aktuálnosti a ohromuje všechny návštěvníky z celého světa. Musím přiznat, že ohromila i nás. Celá škola je pojata jako jeden otevřený prostor, který má svá zákoutí a ze kterého se vstupuje do jednotlivých ateliérů, studií, učeben, kinosálu či divadla. Na jednom místě jsou sdruženi studenti studující divadelní, filmovou, televizní a rozhlasovou tvorbu. Venkovní prostory – řecký amfiteátr, okolní lavice a středověké chrliče (vše v moderních liniích surového betonu) prostupuje skrz široké skleněné plochy díky společné podlahové mozaice do vnitřního otevřeného prostoru školy. Samotné ateliéry jsou strohé velmi vzdušné a prostorné místnosti, jejichž zdi tvoří především cihly. Ani jeden ateliér se ale vzájemně ostatním nepodobá, každý je uvnitř dispozičně jinak členěn. Stejně jako podlahové mozaiky společných chodeb, které působí jednoduše, přestože jsou každá jiná.

Práce v takovýchto ateliérech přímo vybízí k nové tvorbě, k experimentu, k laboratorní práci. Tento dojem není náhodný. Je to skutečně záměr pedagogů, kteří na škole působili od konce let šedesátých do roku 2004. Zjistili totiž, že ve staré budově školy není možné se věnovat moderní tvorbě. Stará budova školy sídlila v centru města a měla malé stísněující učebny, ze kterých pedagogové s žáky utíkali do přilehlých vináren, kde nad vínem hovořili o tvorbě postav. Ze školy tak vycházeli salónní herci, nepřipravení na nové výzvy divadelní tvorby. Mladí pedagogové, kteří se vraceli ze stáží Odin Teatret a Grotowského centra, se s tímto starým způsobem divadelní tvorby neshodli a prosadili koncepci nové školy jako nového prostoru k nové tvorbě, k divadelnímu výzkumu. A tak díky nim a pod jejich dohledem vznikla

v sedmdesátých a osmdesátých letech budova současná. Paradoxem je, že tito pedagogové, kteří již posledních pět let na škole nepůsobí, vychovali ve zdejších prostorách konzervativní generaci, která se obrací zády k tvůrčím experimentům a směřuje studenty k repertoárovému divadlu a jeho způsobu práce. Snad to je generační vzdor, snad reakce na nacionální politické tendence, které dosadily na exponovaná místa lidi, kteří lpí na tradicích. Každopádně nejmladší generace opět směřuje k myšlení o umělecké tvorbě, která vychází z progresivní generace šedesátých let. Budova školy je k tomuto připravena, ateliéry přímo vyzívají k fyzickým tréninkům. Snad budou v nejbližší době znovu k tomuto účelu využity.

IV.2/ HEREC – Otázky k herectví

Konkurz - Koho vybrat do projektu? - ochočení

„Ochoč si mě, prosím!“ řekla liška.

„Velmi rád,“ odvětil malý princ, „ale nemám moc času. Musím objevit přátele a poznat spoustu věcí.“

„Známe jen ty věci, které si ochočíme,“ řekla liška. „Lidé už nemají čas, aby něco poznávali. Kupují u obchodníků věci úplně hotové. Ale poněvadž přátele nejsou na prodej, nemají přátel. Chceš-li přátele, ochoč si mě!“

„Co mám dělat?“ zeptal se malý princ.

„Musíš být hodně trpělivý,“ odpověděla liška. „Sedneš si nejprve kousek ode mne, takhle do trávy. Já se budu na tebe po očku dívat, ale ty nebudeš nic říkat. Řeč je pramenem nedorozumění. Každý den si však budeš moci sednout trochu blíž...“⁶¹

Výběr herců k projektu v Bělehradě jsme podmínili dvoudenním workshopem. Je to nejčastější způsob, jak si vybíráme herce do projektu.

V prostorách FDU se proto v červnu 2008 odehrál náš dvoudenní workshop, který byl zároveň konkurzem na náš nový projekt. Už při samotném konkurzu jsme překvapili herce tím, že jsme po nich nechtěli ukázkou jejich dovedností. Během workshopu, který měl fyzicko – improvizální charakter, jsme sledovali jejich reakce v procesu práce.

Naše metoda práce je totiž ve velké míře založena na autorské spoluúčasti všech, kteří projekt vytváří a především herců. Je tedy důležité vybrat nejen osobnost, která je zajímavá na jevišti, ale především člověka, který je zajímavý svou energií a myšlením. Proto měl konkurz podobu workshopu.

⁶¹ Antoine de Saint-Exupéry: Malý princ. Překlad Zdeňka Stavinohová, Praha, 1998, s. 71-72.



První den konkurzu – práce s gestem v prostoru

První den jsme věnovali výběru osobností. Šlo o to, abychom vybrali herce, kteří jsou zajímaví svou energií na jevišti. Zajímavý pro nás neznámá jen krásný. Spíše bych řekl v něčem nedokonalí. Jejich nedokončenost je totiž to co nejčastěji poutá pozornost. Nedokončeností myslím vše spojené s psychosomatickou stránkou herce. Od překvapivého výběru místa v prostoru přes bizarní vzhled po podivnou chůzi či hlasový projev. To vše vytváří kolem dotyčného herce tajemství. Sled nedokonalostí, se kterými se jako diváci tak rádi ztotožňujeme.



První den konkurzu – vyplňování prázdných prostorů

Cvičení a zadání pro první den byla jednoduchá. Vyplňte v místnosti prázdné prostory, chodte pomalu – rychle, kopírujte půdorys podlahy, navazujte svým tělem na prostor. Nešlo tedy o žádné hraní situací. Důležitá byla existence na jevišti. Holá a pravdivá.



První den konkurzu – doplňování gesta v prostoru

Druhý den, po velké selekci, jsme se zaměřili především na pozorování myšlení zbylých herců. Dostávali konkrétní zadání situací, které se dotýkali již připravovaného tématu inscenace – linie. Jak myslí, jak jednají, jak jsou překvapující a jak jsou citliví k prostoru i ostatním hercům na jevišti. Zda dokáží navazovat na cizí myšlenku a rozvinout ji dále. To byl základ, který jsme pozorovali.



Druhý den konkurzu – improvizace na téma linie

Pro některé herce byla taková práce absolutní novinkou. Že nemají předvádět něco, co již umí, ale že nás zajímá jakým způsobem v danou chvíli tvoří. Jak se vztahují k vymezenému prostoru a k zadanému tématu. S tím co nám přišlo jako naprosto zřejmé, si někteří dokonce nevěděli rady. Nikdo po nich nechtěl, aby ve vymezeném prostoru něco předváděli. Chtěli jsme po nich, aby v tom prostoru „jen“ byli. Již tady jsme začali narážet na neporozumění mezi tím co si oni představují pod slovem „divadelní tvorba“ a co si pod ním představujeme my.

Tak jako si v Malém princí malý princ ochočil lišku a liška jej, tak u nás během konkurzu vznikají jisté sympatie, které vedou k tomu, že my si vybereme některé herce a oni si vyberou nás. Navzájem před sebou odkrýváme, jak asi budeme pracovat i během vzniku inscenace – v procesu zkoušení.



Vzájemné ochočování během konkurzu

Na konci workshopu jsme s vybranými kandidáty absolvovali pohovor, kde jsme se jim snažili přiblížit náš způsob zkoušení - doplnit informacemi něco, co nevyplývalo dostatečně jasně z oněch dvou dnů workshopu. Teprve po té, co jsme se vzájemně ujistili, že navzájem stojíme o spolupráci, jsme sdělili jména herců, které jsme do projektu vybrali.

Většina herců, se kterými jsme spolupracovali na většině projektů, jsou dodnes našimi známými a několik se stalo mými velmi blízkými přáteli. Už dávno jsem totiž přišel na to, že kvalita výsledku inscenace je odrazem kvality zkoušení. Nejde jen o kvantitu strávených hodin na projektu, ale především chutí všech si celý proces užít. A protože zkoušení zabírá velkou část mého života, rozhodl jsem se tento čas trávit jen s lidmi, se kterými mě ten čas trávit baví. Nehodlám lámat a přesvědčovat nebo uplatňovat jakékoliv násilné režijní metody. Zjistil jsem, že to lze. Je ale nutno vést od začátku se všemi velmi otevřený dialog a to není jednoduché. Základním kamenem úspěchu je ale výběr spolupracovníků a tedy herců



Inscenace Neograničene linije

Kde je scénář a jeho téma? Kde je má postava?

Když jsme začátkem září přišli na první zkoušku, neměli jsme v ruce scénář. Nikdo nám ze začátku nevěřil, že nemáme nic připraveného. Že máme jen téma „Linie“. Že nevíme o čem představení bude. Že nevíme, co a případně jaké postavy tam budou herci hrát. Že vlastně nechceme, aby pracovali na zadaných fiktivních postavách. A hlavně, že si to zakazujeme vědět dopředu. Že na to všechno musíme přijít až během společné práce. Vše bylo pro herce nové a díky tomu to bylo nové, nebo staronové, i pro nás. Museli jsme mnoho věcí znovu pojmenovat. Díky zkoušení se vyskytlo mnoho nových otázek. Odpovědi na ně mě přivedly k pojmu „Divadlo jako výzkum“. V našem případě bych tento termín rozšířil na „Divadlo jako výzkum člověka“ nebo „Divadlo jako výzkum sebe samého“. To už není termín, který bych užíval jen v jedné inscenaci. Je to myslím proud divadelního myšlení, kterého se cítíme jako SKUTR součástí.

Na počátku zkoušení jsme si museli vysvětlit společně s herci, že to co nás nyní čeká, je výzkum tématu ze všech možných stran a výzkum jejich osobního postoje k tématu. Ale ne ve smyslu líbí - nelíbí. Spíše, kde v mém životě objevuji toto téma a díky tomu, jak se mě ono téma osobně dotýká. V první fázi šlo hlavně o hromadění materiálu, ze kterého budeme později stavět. Něco se použije, něco ne. Přestože nám nevěřili, opakoval jsem jim, že žádný scénář k inscenaci není, že ho budeme spolu s inscenací, spolu s improvizacemi stavět. Prvním výchozím bodem je onen materiál, který mají donést. Snažili jsme se jim s Martinem vysvětlit, že neděláme divadlo proto, abychom něco společně nacvičovali. Že chceme zkoumat dnešní život, tady a teď, s jeho tématy, přestože se zdají nedramatická a obyčejná. Že nechceme zkoumat životy fiktivních literárních postav, které nikdy nežili. Že chceme vycházet z nich samotných. Že jde o výzkum našich životů, nás a společnosti a že inscenace je důvodem k tomuto výzkumu, ne jediným a nejdůležitějším cílem. A tak herci vyrazili „do terénu“ svých životů, aby nám přinesli první reflexe. Konkrétním zadáním bylo téma „linie“.

Jeden herec přišel s tématem smrti – linie, kterou jako živý nemůže překročit. Vyprávěl nám o své první zkušenosti s úmrtím blízkého člověka. Nakonec jsme začali rozvíjet téma, jak myšlenka na smrt blízkého může paralyzovat naše tělo a mysl.

Druhý herec přišel s tím, že má rád obrázky, které jsou nakresleny jedním tahem a že je to vlastně jedna linie. A tak jsme se postupně dostali k tomu, že by chtěl být vnitřně tak jednoduchý, ve smyslu vyrovnaný, nekomplikovaný, jako jsou jedním tahem kreslené obrázky. Že je to jeho sen. Z toho vzniklo zadání: Jaký by byl tvůj sen, ve kterém se ti zdá o linii, po které jdeš? Jaká je hranice – linie mezi snem a realitou?

Třetí herec donesl fotografii, kterou ten den ráno uviděl na stěně nad postelí. Na fotografii byl jeho kamarád a kamarádka, nejlepší přátelé, se kterými se už ale nestýká. Vyprávěl nám historii, jak se s nimi seznámil a kde se seznámil a co pak spolu prožili a kdy je viděl naposled a neměl si s nimi už co říct. Někde uprostřed těch zážitků ležela ona fotografie, která byla nejšťastnějším okamžikem jeho života. Fotografie, ze které vedly časové linie k tomu, co se odehrálo před pořízením snímku a co po tom. Také se tu objevila paměť, jako linie zapomnění. Herec si už nedokázal vybavit, kdy a kde konkrétně snímek vznikl.

Čtvrtý herec přišel s myšlenkou, že se bojí toho, že se z něj postupně stává jeho otec. Ráno, když se dívá do zrcadla, ztrácí linii mezi sebou, vlastní identitou, a svým otcem. Neví, kde je.

Další herečka přišla s tím, že musí, kvůli přípravě na velkou roli ve filmu, číst denní tisk a že díky tomu zjistila, že žije ve společnosti, ve které žít nechce. Jejím tématem se stalo to, co ztratím a co mi schází, když odejdu ze své země, ze svého domova. Linie byla v tomto případě hranice určitého sociálního zázemí, hranice státu, země.

Poslední herečka viděla linie v okolní architektuře, která definuje naše životy. Díky tomu jsme s ní mluvili o jejím studiu na architektuře, o bombardování, které na fakultě zažila, o bezradnosti i o momentech, kdy se už smířila s reálnou možností, že za okamžik zemře.

U všech herců se ukázalo, že jsme společně dokázali nalézt témata pro postavy divadelní inscenace. Také jsme se shodli na tom, že by taková témata

nikdo předem nevymyslel. Herci byli překvapeni, jaké poklady sami v sobě objevili. Čekala nás druhá fáze - jak téma postavy jevištně zpracovat.



Inscenace Neograničene linije

Kdo je autorem mé postavy? Odkud mám čerpat?

Ve chvíli, kdy jsme přešli na prostorové individuální zkoušky, vynořila se ze strany herců řada otázek. Jak se mám chovat? Jaká je má motivace na jevišti? Atp. Stále nechtěli pochopit, že autorem postavy jsou oni sami, že jim nikdo z venku nedá odpověď na to, jak se chovat. Že motivaci k existenci na jevišti musí hledat sami v sobě. A to podstatné: že na jevišti jsou oni. Oni, kteří nám chtějí něco důležitého sdělit. Že tam nestojí někdo jiný – nějaká jiná postava. A tak se stávalo, že například jeden herec nechtěl během improvizace říct jména přátel na fotografii, protože si ta jména nechtěl vymýšlet a zároveň vyslovení skutečných jmen považoval za porušení soukromí, které nechce na jevišti odhalovat. Dlouho trvalo, než jsme všechny přesvědčili, že to nejzajímavější na jevišti není jejich hraní – předvádění, jak jsem si nacvičil chůzi či mluvu cizí postavy, ale že nejzajímavější jsou na jevišti přímo oni, kteří před našimi zraky usilovně zkoumají téma, vycházející z jejich života. Oni hledající v sobě, zkoumající se na základě impulsu tématu „linie“.

V tomto hledání jsme pomáhali hercům různými zadáními, která je nutila k přemýšlení o problémech různými cestami.

Připravili si například koláž fotografií, novinových výstřižků atp. k tématu, které si vybrali. Tuto koláž pak vždy představovali ostatním a měli za úkol osvětlit proč je co na koláži. Rozhodně neměli mít vše promyšlené. Během povídání nad koláží se vynořovali nové a nové detaily. K tomu přispívali i postřehy ostatních.

Dalším úkolem bylo donést písničku nebo jinou hudbu, která je pro jejich téma důležitá. Nebo měli donést předmět, který je pro ně důležitý

Analýza vztahu písničky nebo předmětu k tématu přinášely také nové podněty i úhly pohledu na téma samé.



Inscenace Neograničene linije

Jak mám na scéně s nalezeným tématem pracovat? Jak se mám já vztahovat k prostoru? Otázka divadelní reality.

Na scénu jsme hercům připravili, školní křídly, školní tabule, kovové kýble, mycí houby a pingpongové míčky. V okamžiku, kdy jsme přešli do improvizací v prostoru a s elementy, které dodala scénografie, jsme s herci začali narážet na otázku: Když jsem na scéně já jako reálná postava, proč se mám ke scénografii chovat nereálně? Je to vůbec možné? Probrali jsme tedy s herci znovu témata, která by nám měli zobrazit na jevišti:

1. Reakci na fakt, že jsem se poprvé setkal se smrtí blízké osoby.
2. Můj sen, jak kráčím po linii. Hranice mezi snem a realitou.
3. Fotografie – nejšťastnější okamžik života. Linie času a paměti.
4. Obava, že se stávám otcem. Linie mezi mou a otcovou identitou.
5. Linie – hranice společnosti, ve které jsem vyrostla a ze které chci odejít.
6. Linie smrti, kterou jsem skoro překročila.



Nereálná práce s divadelní realitou



Nereálná práce s divadelní realitou

Ani jedno téma není tématem vnější reality. Každé jedno téma vychází z vnitřního uvažování. Neukazuje k vnějšimu chování, ale k vnitřnímu prožitku. Proto jsme se nakonec shodli, že i vztah herců k prostoru, ve kterém se pohybují, nemusí být reálný. Ve smyslu reálné kauzální logiky. Že ale musí zachovat logiku jednání člověka, který uvažuje nad daným tématem. Ba co víc, jednání herce – performera, který nám - divákům takové jednání ukazuje. Všichni přeci vědí, že je to divadlo a že nám herci v rámci divadla něco předvádí, něco hrají, s něčím si hrají. Nehrají postavy, oni si s postavami hrají stejně jako s pingpongovým míčkem na scéně. Došli jsme tedy k tomu, že se mohou nereálně vztahovat nejen k prvkům scénografie, ale že se v rámci divadelního prostoru mohou nereálně chovat k sobě samým, protože jsou to performeři, kteří nám ukazují, jak si pohrávají s určitým tématem. Mohou se tedy v rámci této konvence chovat nereálně ke svému tělu, ke svému pohybu,

ke své mluvě atd. Dokonce herci zjistili, že tato nereálnost podtrhuje téma, o kterém chtějí hovořit. Pokud ovšem zachovají logiku chování v rámci zadaného tématu. Toto vědomí osvobodilo herce od naplňování představy jakési postavy, tak jak jsou zvyklí u běžného zkoušení. Naopak to posílilo svobodu v možnostech a prostředcích sebevyjádření.



Inscenace Neograničene linije – zkoušky v prostoru

V momentě tohoto osvobození jsme s údivem zjistili, že se herci přirozeně chápou svých příležitostí. Celý první rok výuky na FDU je totiž založen na tom, že herci naplňují nebo řeší nejrůznější zadané situace. Ne za postavy, ale tak, jak by je řešili oni sami. Učí se poznávat vlastní reakce, aby později tohoto poznání využili pro stavbu zadaných postav. Zde se naše práce

propojila s etudami z prvního ročníku. Herci měli na co navazovat. A tak vesele foukali do pingpongových míčků, dávali si kýble na hlavu, rozehrávali svůj stín na tabuli atp.



Zkoušky v ateliéru – co umí pingpongový míček?

IV.3/ DIVÁK – K úloze diváka

Jak jsme zjistili, stal se pro některé diváky výsledný tvar inscenace něčím šokujícím. Někteří byli tímto šokem nového zážitku nadšeni a někteří (a musím s uznáním k vnímavosti srbského mladého publika říct, že mizivá menšina) byli pobouřeni. Po premiéře, která končila kolem dvanácté v noci, se hodinu po půlnoci konala v rámci festivalu diskuze, na kterou se z cca 400 diváků dostavilo zhruba 150. Neumím si něco obdobného představit v Čechách. Že by mělo 150 diváků potřebu si s vámi po premiéře sednout a hodinu diskutovat o tom, co viděli.

Otázky jedné slečny, která byla shlédnutým tvarem viditelně pohoršena, byly velmi podnětné. Každou novou otázkou nám říkala: byla jsem ztracena, nevěděla jsem, co se přede mnou odehrává, nevěděla jsem jakou úlohu jsem během představení měla hrát já, úloha klasického diváka během klasické divadelní produkce zde pro mne selhala, nedovedla jsem se zorientovat. Jedna účastnice diskuze z Německa mi po diskuzi říkala, že nechápala, na co se ta slečna neustále ptá. Že ji samotnou inscenace nijak nešokovala, že podobně se tvoří i v Německu. To je možné, ale Německo je evidentně v divadelním vývoji dál než Srbsko. Reakce oné slečny mě vedla k zamyšlení, co skutečně chceme po divácích, jakou mají hrát úlohu v našich produkcích.



S diváky diskutují po premiéře herci z leva Miloš Anđelković, Lazar Dubovac, Željko Maksimović (na festivalu získal Cenu za nejlepší mužský herecký výkon), Jelena Trkulja, Rade Ćosić, za režii Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský a za dramaturgickou spolupráci Tamara Bijelić

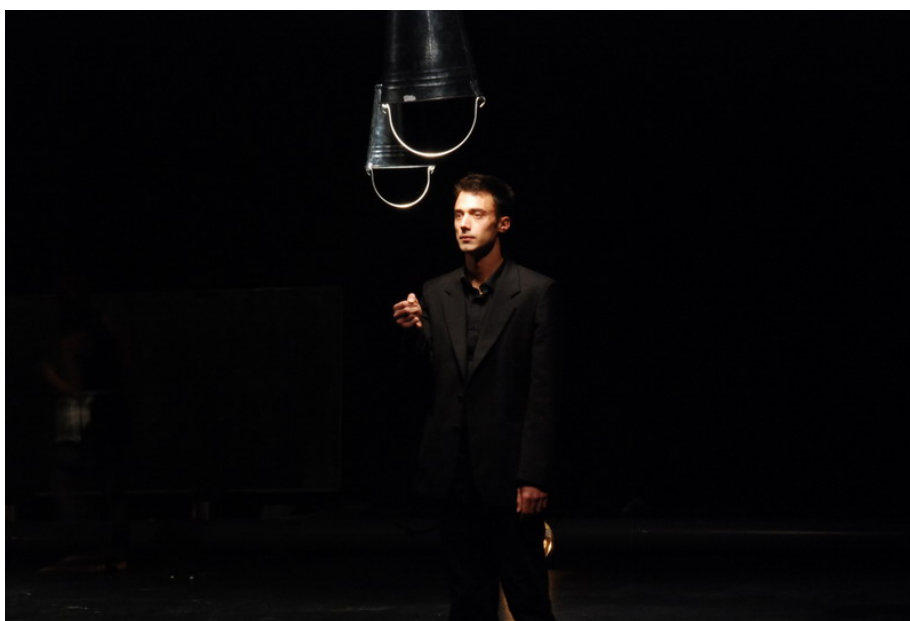
Proč se ty postavy nevyvíjí?

První otázkou bylo, proč jsme jí ukazovali postavy, které během inscenace k ničemu nedospějí, které se nevyvíjí, které jen zápasí s jedním problémem – tématem, ale k ničemu nedojdou? Kupodivu na tuto otázku slečně odpovídali sami diváci a ve stejném smyslu, jak jsme odpověď formulovali i my.

Pro nás totiž v inscenaci nebylo důležité dávat odpověď na nastolený životní problém. Důležitější bylo dát prostor a čas divákovi, aby se sám zamyslel nad předkládaným problémem, aby případně sám našel v sobě řešení, pokud se s předloženým problémem ztotožní. V reálném životě se jen málo problémů vyřeší za hodinu a naše inscenace trvá jen 50 minut. Nebylo by tedy pravdivé, aby se během 50ti minut před našimi zraky vše vyřešilo. Nastolené problémy také nemají jedno řešení.

Každý se například se smrtí blízké osoby vyrovnává jinak. Jak bychom tedy měli dál vést postavu, k čemu by měla dospět, tak aby byl každý divák řešením uspokojen, když samotný prožitek takové situace je silně individuální?

Zacyklení postav v problému je jen zrcadlem onoho problému v divákově nitru. To zrcadlo klade otázky, které diváka mohou posunout dál. Ale také nemusí. Vše závisí jen na divákovi, na jeho účasti a potřebě se nastoleným tématem zabývat, najít si k němu vztah.



Lazar Dubovac nastoluje téma smrti blízkého člověka

Kde je hranice mezi jevištěm a hledištěm?

V průběhu inscenace herci opouští jeviště a sedají si mezi a za diváky. Vykřikují či zpívají odtamtud. Někdy se vracejí na jeviště zpět a někdy ne. Slečna byla zaskočena tím, že pro ni byla porušována hranice mezi hledištěm a jevištěm. Přitom nikdo z herců diváky fyzicky neatakoval. Uvědomil jsem si, že v našich inscenacích někdy více, někdy méně vědomě boříme hranici mezi jevištěm a hledištěm. Že vytváříme prostor jediný. Dáváme tak divákovi jasný signál, že se v dané chvíli nic „nehraje“. Že v sále není proto, aby zhlédl, co se pro něj secvičilo. Že jeho úloha je stejně významná, jako úloha herců. Že má

být stejně aktivní jako herci. Že bez jeho aktivní účasti představení nebude mít smysl.

V průběhu představení totiž vzniká nový prostor někde mezi jevištěm a hledištěm. Jeden konec tohoto prostoru drží ve svých rukou herec a druhý konec divák. Je to jako s lanem, u kterého chcete aby se rozvlnilo. Musíte držet oba konce. Na aktivnější straně je jeden konec rozhýbán. Vznikají vlny. Tím aktivním koncem je jistě herec, ale bez diváka, který pochopí, že má pevně držet druhý konec provazu by žádné vlny nebyly...

Na hranici mezi divákem a hercem vzniká nový prostor, za aktivní účasti obou dvou. Není to žádná fikce, žádný výmysl. Přesto že se to zdá nereálné, vychází tento úkaz z reality. Je to stejné jako například v Jeruzalému. Město nad městem. Zed' nářků je už jen torzem původního chrámu. Fyzicky je to jen zed', která nikam dál nevede. Lidé k ní ale chodí jako by přišli do chrámu. V jejich myslích ten chrám stále stojí. Mentální prostor se vznáší někde nad prostorem hmatatelným fyzickým. Mentální chrám, který se opírá o zed' nářků, je v představě každého věřícího jistě jiný, ale je to chrám. Všem poutníkům poskytuje podobné služby. Tento úkaz velmi úzce souvisí s pamětí. V jednom městě, které obsahuje i město nad městem, žijí společně živí i mrtví. Tento společný svět živých a mrtvých existuje v jediném časoprostoru. Že tomu tak je, naznačují různé vzpomínkové akce s pokládáním květin, ale i mnohem starší pohřební rituály. Duše žijí s námi dál. Zbourané části měst jsou stále s námi. Ne jinak je tomu ve zbouraném pražském židovském městě. Přestože na jeho místě stojí jiné ulice secesních domů, stále se v tomto prostoru pohybují Chasidé. Velmi krásně o fenoménu města nad městem píše poslední německy píšící židovská autorka žijící v Praze Lenka Reinerová v souboru povídek *Kavárna nad Prahou*.

„Není důležité se dívat očima, ale srdcem.“⁶²

⁶² Antoine de Saint-Exupéry: *Malý princ*.

V našich inscenacích se mnohdy jen naznačuje a je na divákovi, aby mnoho věcí domýšlel. Pokud se divák vymezí pouze do role konzumenta něčeho, co mu mělo být naservírováno, nikdy nebude mít zážitek ze samotného procesu tvorby. Tvorby tady a teď. Vzniku mimořádného okamžiku, vzniku myšlenky, slovní hříčky, otázky, přehmatu... Divák naší tvorby je jakýmsi katalyzátorem chemické reakce, bez něj reakce neproběhne. Proto rádi vkládáme do inscenací i improvizovanou komunikaci s přítomnými diváky. V inscenaci „Neograničene linije“ je to například improvizovaný výstup herce, který si nechá od dobrovolníka v publiku uvázat kravatu. Sám si ji nemůže uvázat, protože od chvíle, co se dozvěděl, že jeho dědeček umřel, se nemůže hnout. Ve chvíli, kdy mu je kravata dovážána, oznámí publiku, že se dívá na dědovu urnu a že ji bude muset odnést a proto potřeboval uvázat kravatu, aby byl řádně oblečen. Diváci tak vidí, že pokračuje v roli díky nim. Postava, na kterou se dívají, herec, není nedotknutelná. Je to tedy člověk stejný jako oni. Je jedním z nich a možná ukazuje prožitky, témata, se kterými se diváci také setkali, které řešili nebo řeší.



S diváky diskutují herci i v průběhu inscenace.

Nezneužili jste herce?

Následovala otázka na herce, jakým způsobem herci pracovali při vzniku inscenace. Po jejich detailním popisu, jak přinášeli své osobní zážitky a jak se vyrovnávali s tím, že na jevišti tentokrát nemají být za někoho, ale sami sebou, se ozvala znovu ona slečna. Zeptala se mne s Martinem, co osobního jsme vložili do inscenace my? Po naší odpovědi, že se těžko dohledává zpětně, kdo a co vložil do procesu tvorby, že nám nešlo o citové odhalování ostatních, ale o výzkum člověka, se slečna vyslovila, že herci byli zneužiti.

Ano, otázka osobní investice je v našich inscenacích kardinální. Jde nám o skutečný život a jeho nepředvídatelnost, kterou bychom jako autoři těžko vymýšleli. Jde nám o dnešek a o výzkum nitra dnešního člověka. Proto, abychom se něčeho dobrali, aplikujeme výzkum přímo na herce. Herci ale většinou našemu záměru porozumí a vše dělají dobrovolně. Nejde proto o zneužívání někoho, ale o poctivý „terénní výzkum“.

Proč tam byly proboha ty pingpongové míčky?

S postupným odpovídáním na dotazy oné slečny, začala atmosféra v divadelním sále houstnout. Slečna byla evidentně v menšině a ke všemu ji naše obecné odpovědi neuspokojovaly. Osobně si myslím, že ji ani uspokojit nemohly, protože přišla na diskuzi ne proto, aby vedla dialog, ale proto, aby nám řekla, že jsme předvedli něco ostudného. Ostatní diváci tento podtext pod otázkami také vycítili a snažili se nám dát najevo své sympatie a svůj nesouhlas s tak „nesmyslnými dotazy“. Slečna byla několikrát přerušena výkřiky z publika. Dvakrát dokonce provoláním uznání inscenaci a nám inscenátorům, za kterým následoval bouřivý demonstrativní potlesk. Asi to vše donutilo slečnu k poslední otázce, která sama o sobě zněla velmi komicky. Proč tam byly proboha ty pingpongové míčky? Čeho byly metaforou? Slečna se neustále dožadovala jediného významu, který měly míčky v inscenaci zastupovat. Pak by ovšem nebyly metaforou, po které pátrala, ale symbolem.

Přestože vycházíme z reality života, osobních zážitků, a z tohoto hlediska by se dalo říct, že jde o dokument, realita na jevišti – zpracování tématu je už zcela divadelní. Prostředky jsou divadelní, přesto by měl účinek zobrazit realitu. Nejde mi zde o nastolování otázky mimesis⁶³, spíše chci poukázat na fakt, že ve svých inscenacích zobrazujeme skutečné zážitky a pocity především kombinací nejrůznějších divadelních složek. Každá je totiž nezastupitelná v nějaké své vlastnosti. Někdy řekne gesto či pohyb více než stránkový monolog a naopak. Někdy je důležitější hudba a někdy zas práce s metaforou hmoty.

V tomto ohledu bych rád upozornil, že v podstatě náš způsob práce na jevišti je myšlením loutkářským. Stejně jako nemohu chtít aby bylo plátно elastické, tak naopak nemohu chtít, aby se streč nevytáhoval. Zkrátka každý materiál má vlastnosti, které ho definují, pro jevištní metaforu je lze využít, pokud správně porozumíme vlastnostem daného materiálu. Ten materiál může

⁶³ Zde bych chtěl odkázat na podnětnou práci o mimesis Erich Auerbach: Mimesis. Praha 1998.

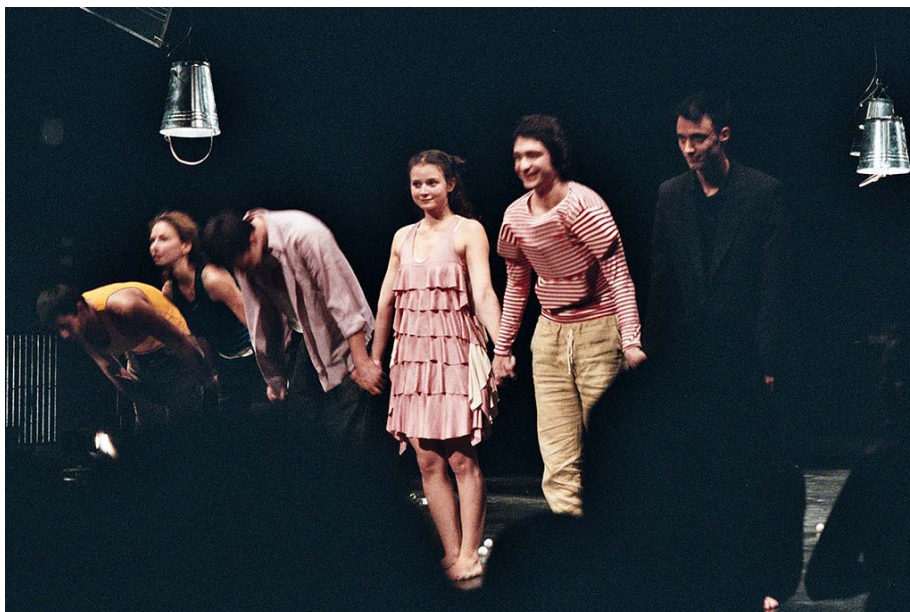
být samotný prostor, v kterém se divadlo odehrává, jeho dispozice, minulost atp., ale stejně tak tím materiálem může být slovo, zvuk, pohyb, světlo a tak podobně.



Práce se stínem jako metaforou hmoty – loutkový princip

V inscenaci se skutečně na mnoha místech objevují pingpongové míčky. Herci se k nim ale vztahují pokaždé jinak. Pro nás, absolventy KALD, žádná novinka, spíše denní chleba, ale pro některé v Bělehradě nepřekonatelná hráz, která brání srozumitelnosti. Jednou jsou míčky metaforou deště, podruhé lidské duše, jindy zas zosobňují myšlenku. To je jen to, co jsme tam vložili my. Během diskuze diváci nabízeli nové významy, které v míčkách rozkryly a které jsme ani netušili. Slečna se nás pak zeptala, zda nám nevadí, že diváci tam četli něco, co jsme ani sami netušili, co jsme do inscenace nevložili? Ne, skutečně nám to nevadí, naopak. Míčky tam jsou, sami o sobě význam nemají. Získávají ho až ve chvíli, kdy se k nim začnou vztahovat herci. Je to otázka vnímání divadelního prostoru a práce s divadelní realitou. Zde diskuze se slečnou skončila, nebylo kam pokračovat. Ještě ten večer jsme ve velké mezinárodní konkurenci získali Cenu diváků, kterou máme i z loňského ročníku festivalu, a tak si myslím, že naše dvou a půl měsíční snažení přece jen mělo smysl a došlo porozumění. Jeden z našich herců pak získal Cenu za nejlepší mužský herecký výkon festivalu. Porota ocenila jeho přesvědčivý

spontánní autentický výkon, který by podle mne nebyl možný, pokud by si dotýčný herec svou postavu nevytvořil sám.



Herci se děkují na premiéře

Díky pobytu v Bělehradě jsem znovu objevil, že proces zkoušení je pro mne čím dál důležitější. Neboť tento poctivý proces je výzkumem nás samých. Nás a naší doby. Bez ambice na jednoduché odpovědi. Bez ambice na odpovědi vůbec. Je to asi podobné, jako práce vědce v základním výzkumu. Ptát se a těšit se i z odpovědí na zcela jinou otázku, než jakou jsme si pokládali.

Také jsem si uvědomil, že je dnes mnoho diváků, kteří jsou připraveni se na vzniku představení aktivně podílet, kteří ocení možnost, být při vzniku věci samé, kteří si chtějí pokládat otázky stejně jako tvůrci a kteří ocení, že odpověď nenajdou v inscenaci, ale sami v sobě. Divadlo se tak může stát jen částí procesu, který v divákovi možná začal dávno před návštěvou divadla a bude pokračovat i po ní. V takovém případě se divadlo stává nezastupitelným, stejně jako se kromě divadelních složek inscenace stává nezastupitelnou i složka divácká – aktivní spoluúčast diváka na tvorbě zážitku, který má šanci svou výpovědí přesáhnout investici a očekávání každého jednotlivce. A to je úloha divadla, která je nezastupitelná jakýmkoliv jiným uměleckým oborem nebo médiem.

ZÁVĚR

Na závěr bych chtěl zmínit několik pravidel, jak nakládat s prostorem, který vzniká mezi jevištěm a hledištěm. Nejde o jejich obecnou platnost, spíše o mou zkušenost. Václav Cílek v knize *Krajiny vnitřní a vnější*⁶⁴ dochází k určitému schématu vztahu bytosti místa a bytosti člověka. Mnohé lze uplatnit i v případě našeho prostoru mezi hledištěm a jevištěm.

PRAVIDLO DOMOVA

„Člověk je doma v jedné krajině. Někteří obsáhnou dvě či tři krajiny, ale ne víc. Každá byt' malá památka místa, kde jsme doma, je důležitější než velká památka jiné krajiny. Ale přesto potřebujeme jezdit do ciziny – kvůli srovnání, kvůli poznání malosti domova i uvědomění si, kam patříme.“⁶⁴

Václav Cílek

V inscenaci je nutné vytvořit jeden základní prostor, ze kterého můžeme jako diváci v myšlenkách odbíhat, asociovat, meditovat, kontemplovat a ke kterému se opět můžeme vrátit. Tato pevná půda pod nohama, tento základní domovský prostor nám dává svobodu řádu. Díky němu se nikdy neztratíme.

Tvůrci inscenace na tento prostor nesmí zapomenout, opustit ho. Divák by si ho měl naopak hned od počátku aktivně vyhledat a zabydlet se v něm.

⁶⁴ Václav Cílek: *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha 2010, s. 214 – 216.

PRAVIDLO REZONANCE

„Důležitější je malé místo, se kterým souzním, než velké poutní místo, kde jsem jen návštěvníkem.“⁶⁴

Václav Cílek

Inscenátoři by nikdy neměli zrezignovat na pravdivost příběhu nebo pocitu, který chtějí zprostředkovat. Kolem nás žije mnoho autentických zajímavých událostí, osudů, životních okamžiků. Je zbytečné cokoliv uměle konstruovat. Mezi uměle vykonstruovanými je poznáme právě díky detailu, něčemu co nás překvapí, zaskočí, pobaví, co jsme nepředpokládali, co bychom si nikdy nevymysleli!

Detail je to, na co by měl zaměřit svou pozornost i divák.

PRAVIDLO NENAHRADITELNOSTI

„Existují místa, která nelze nahradit žádnými jinými místy. U nás to je například Vyšehrad, Velehrad a Říp. Jsou nenahraditelná města jako Znojmo a Praha.“⁶⁴

Václav Cílek

Nemůžeme nikdy plně pochopit cizí zkušenost. Můžeme se ale učit empatii. Aktivně se snažit propojovat cizí zážitky s našimi, které se zdají být podobnými. Pokud budeme aktivními diváky, staneme spoluvůrci katarze, kterou nás divadlo odmění. Pokud budeme jen pasivně přihlížet a očekávat, že nás někdo obslouží, že nám někdo řekne, co si máme o čem myslet, zažijeme maximálně nudu a zklamání, že katarze nepřišla. Ono nám ani nikdo v životě nepomáhá orientovat se. To, čemu přikládáme v životě největší váhu, je jen naše rozhodnutí.

Toho by si měli být vědomi i inscenátoři. Měli by zrezignovat na snahu být doslovní, zprůměrovat předkládané zážitky a situace, aby se z výpovědi nestala jen instantní kaše.

Sdělit autentické zážitky, které jsou kolem a nebo uvnitř nás, není jednoduché. Někdy jedno gesto vypoví více než dvoustránkový monolog a jindy jedno slovo zastoupí lépe dvaceti minutovou choreografií.

Neměli bychom se bát kombinovat jednotlivé jevištní složky, za účelem dosažení pravdivosti, autenticity výpovědi.

PRAVIDLO VANUTÍ

„Duch vane, kam chce, ale někam chce víc. Málokdy vnímá „duše v nás“ přímo „duši okolo nás“. Nejsme andělé, potřebujeme hmotného prostředníka – místo či předmět. Patří jim úcta, ale ještě větší tomu, kdo jimi hýbá.“⁶⁴

Václav Cílek

Výpovědi stavějme na jednoduchých situacích. Ty jsou teprve odrazovým můstkem k velké filozofii. Ostatně celé divadlo je v základu vulgárně hmotné a hmatatelné. Přesto je schopno vypovídat o duchovní kráse. Viditelný kontrast banálnosti viděného a přesahu, který nad touto banalitou vzniká, je základním prvkem očišťující katarze, kterou můžeme prožít.

PRAVIDLO RŮZNÝCH POHLEDŮ

„Někdo vnímá krásu místa, jiný mýtus či poezii, jiný rozumí náboji a proudům energií. Žádná z těchto cest není nadřazená jiné. Mnozí prohlašují, že vědí, kudy a jak proudí skrytá síla – ale to je často jen poznání technika, který ví, jak je věc udělána, kudy vedou dráty, aniž by vnímal jiné, stejně důležité (nebo důležitější) aspekty.“⁶⁴

Václav Cílek

Nebojme se různých výkladů jedné situace. Mnohem důležitější než jeden výklad je to, že si divák našel vztah k tomu, co vidí, přesto že si předkládanou situaci vykládá úplně jinak než jsme ji stavěli my.

PRAVIDLO NÁVRATU

„Tak jako existuje láska na první pohled mezi lidmi, tak existuje mezi člověkem a místem. Většinou je však nutné se vracet, pozorovat a sžívat se. Opravdu silná místa se otevírají jen na pár hodin za celý rok. Je nutné sem přicházet za různých denních a nočních dob. Vhodné jsou chvíle, kdy zrak ztrácí jasná měřítká – za mlhy a ve tmě. Některá místa (a některé pravdy), se ukazují jen když na ně není jasně vidět.“⁶⁴

Václav Cílek

Dnes jsme všichni zhýčkáni médií, kde vidíme jen dokonalé výsledky, okamžitý úspěch... Na divadle je ale daleko cennější neustále pokoušení. Pokoušení sdělení, pokoušení porozumění... Ne vždy se dostaví katarze, to bychom měli vědět. Nemělo by nás to ale odradit od návratu zpět. Neustrnout! Pečovat o sebe navzájem, pečovat o divadelní prostor. Stát se zahradníky ne jen o nedělích.

ZÁKON POMALÉHO PŘIBLIŽOVÁNÍ

„Představa, že je možné přijet autem, pobýt a porozumět je na většině míst iluzorní. Některá místa jsou plachá, jiná se chovají jako generální ředitel – přijmou vás, ale budete čekat. K neznámým posvátným místům nikdy nepřicházíme přímo, je lepší jít pomalu, váhat, místo nejprve obejít a pak se přiblížit. Neznámé místo je nejenom to, které neznáme, ale také to, které nezná nás. Některá místa vyžadují velkou úctu, jinde je na překážku a úsměvem svedeme víc.“⁶⁴

Václav Cílek

To platí o tvorbě, o způsobu jak vyvolat v divákovi imaginaci jiného prostoru. Ale platí to i o divákovi, jak by měl chtít proniknout do předkládaného prostoru.

PRAVIDLO PŘÁTELSKÉHO POŠTUCHOVÁNÍ

„Chceme-li poznat nějaké místo, je třeba střídat aktivní a pasivní přístup. V aktivní části setkání člověk šťouchne do místa s otázkou: Kdo jsi, prosím? Pak se obvykle nic neděje, místo žije v jiném čase než člověk, pak někdy následuje odpověď. Rychlé odpovědi bývají zavádějící.“⁶⁴

Václav Cílek

PRAVIDLO POSVÁTNÝCH HER

„Jsou místa či linie, kde se dějí neobvyklé věci a citliví lidé vidávají neobvyklé obrazy. V mnoha případech tyto jevy odkazují ke skutečným událostem a zasluhují pečlivou pozornost. Je však mnoho míst hravých či nadaných (někdy zlomyslným) humorem, která produkují obrazy, jež nemají být vysvětlovány.“⁶⁴

Václav Cílek

PRAVIDLO ZAVRŠOVÁNÍ

„Místo, které je bytostí, dospívá a roste. Může mít několik pravěkých významů, pozdější křesťanskou duši a dnes třeba hlubinně ekologický význam. Na místech bývá něco od přírody a něco od lidí. Něco poměrně stálého, ale také něco proměnlivého, co oslovuje dobu jejím vlastním způsobem. Některá liná a nepořádná či čarovná místa si pletou dobu nebo zaspí celé věky a pak s probudí do doby, ve které se dobře neorientují. Některá místa se podobně jako lokální magnetické pole posouvají až o několik desítek metrů během několika staletí a střídavě či trvale slábnou.“⁶⁴

Václav Cílek

Velkým úkolem umělců- lidí, kteří se pokouší o výpověď, je hledat. Hledat ono dostředivé pole, které spojí umělce, ale i diváky v jeden organismus. Toto centrum energie se neustále posouvá a mění, proto je ale umělecká výpověď divadla – „tady a teď“ tak bytostně aktuální.

PRAVIDLO VZÁJEMNÉHO PROBOUZENÍ

„Poutěmi na místa probouzíme a ozdravujeme zemi, která nám to oplácí. Místo v krajině odpovídá místu v srdci.“⁶⁴

Václav Cílek

Přijímejme a tvořme. Hledejme. Sdílejme. Naslouchejme.
Kontemplujme.

POUŽITÉ PRAMENY

Goebbels, Heiner: Schwarz auf Weiss, režie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), dirigent, hudební nastudování: Peter Vrabel, Orchester Berg, kinosál ARTminus Veletržního paláce NG v Praze, premiéra pro mezinárodní festival Struny podzimu 29. a 30. 9. 2009

SKUTR: Masakra, režie – dramaturgie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), divadlo PWST, Wrocław, Polsko, premiéra 6.12. 2003

SKUTR: Neograničene linije/ Borderless Lines/ Neohraničené linie, Divadelní esej o liniích našich životů, režie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), divadlo FDU Mata Miloševiče, Bělehrad, Srbsko, premiéra v rámci mezinárodního festivalu FIST 16.11. 2008. Inscenace vznikla v koprodukcí festivalu FIST, SKUTR a KC Zahrada o.p.s. a za podpory FDU v Bělehradě, DAMU v Praze, Ministerstva kultury ČR a Velvyslanectví ČR v Bělehradě.

SKUTR: Nickname, režie – dramaturgie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), divadlo Archa, Praha, premiéra 14.10. 2004

SKUTR: Plačky, režie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), Divadlo Archa v Praze, premiéra 20. 9. 2007.

SKUTR: Ráj srdce labyrint světa, mezinárodní projekt vysokých škol DAMU v Praze (ČR), VŠMU v Bratislavě (SR), PWST v Krakově resp. Wrocławu (PL) v rámci výzkumného projektu GAČR., námět: Miloslav Klíma, režie: SKUTR. Česká premiéra 20.10. 2006 v divadle Archa v Praze, polská premiéra 8.12. 2006 v Teatr PWST ve Wrocławu, slovenská premiéra v15.12. 2006 v Divadle Aréna v Bratislavě

SKUTR: Understand, režie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), Divadlo Archa v Praze, premiéra 29.10. 2005.

SKUTR: Wojskowy Dom Kultury/ Army House of Culture/ Armádní dům kultury, site specific projekt pro mezinárodní festival Miasto v polské Legnici, režie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), prostory bývalých kasáren v Legnici, Polsko, premiéra 19.9. 2009

Walsh, Enda: Disco Pigs, překlad: František Maxian, režie – dramaturgie: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský), divadelní studio DAMU DISK, Praha, premiéra 15.12. 2002

POUŽITÁ LITERATURA

Achmatovová, Anna: Modrý večer. Odeon, Praha 1990.

Auerbach, Erich: Mimesis. Mladá fronta, Praha 1998.

Bachelard, Gaston: Poetika prostoru. FF UK v Praze/ Malvern, Praha 2009.

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: Slovník divadelní antropologie.
Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní
ústav, Praha 2000.

Bauman, Zygmunt: Globalizace. Mladá Fronta, Praha 2000.

Bergson, Henri: Hmota a paměť. Oikoymenh, Praha 2003.

Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla. Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové
noviny, Praha 1999.

Burian, Emil, František: Nejen o hudbě. Supraphon, Praha 1981.

Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější. Dokořán, Praha 2010.

Cílek, Václav: Orfeus. Dokořán, Praha 2009.

Le Goff, Jacques: Paměť a dějiny. Argo, Praha 2007.

Hawking, Stehen a Mlodinow, Leopard: Stručnější historie času. Argo, Praha
2006.

Heisenberg, Werner: Fyzika a filosofie. Aurora, Praha 2000.

Chardin, Pierre Teilhard de: Místo člověka v přírodě. Svoboda-Libertas. Praha
1993

- Janeček, Karel: Tektonika. Supraphon, Praha – Bratislava 1968.
- Janeček, Karel: Hudební formy. KLHU, Praha 1955.
- Kastová, Verena: Imaginace jako prostor setkání s nevědomím. Portál,
Praha 1999 .
- Klíma, Miloslav a kol.: Divadlo a interakce III. ReproArt/ Pražská scéna/ KALD
DAMU Praha, Praha 2008.
- Kohoutek, Ctirad: Hudební kompozice (Stručný komplexní pohled z hlediska
skladatele). Supraphon, Praha 1989.
- Labyrint Revue – Kultura velkoměsta. Ročník 1999, číslo 5 – 6.
- Lorenz, Konrad: Odumírání lidskosti. Mladá Fronta, Praha 1997.
- Machovec, Milan: Filosofie tváří v tvář zániku. Akropolis, Praha 2006.
- Machovec, Milan: Smysl Lidské existence. Akropolis, Praha 2002.
- Machovec, Milan: Tomáš G. Masaryk. Svobodné slovo, Praha 1968.
- Michels, Ulrich: Encyklopedický atlas hudby. Nakladatelství Lidové noviny,
Praha 2 000.
- Patočka, Jan: Tělo, společenství, jazyk, svět. Oikoymenh, Praha 1995.
- Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Divadelní ústav, Praha 2003.
- Ptáčková, Věra a Kraus, Jiří a kol.: Akademický slovník cizích slov. Academia,
Praha 1997.
- Poledňák, Ivan – Fukač, Jiří: Úvod do studia hudební vědy. Univerzita Palackého,
Olomouc 1995.
- Poš, Vladimír: Nauka o hudebních formách. SHV, Praha 1961.

Poe, E.A.: Krajina stínů. Praha 1998.

Saint-Exupéry, Antoine de: Malý princ. Albatros, Praha 1998.

Slovník české hudební kultury. Supraphon, Praha 1997

Strindberg, August: Hry I. Divadelní ústav, Praha 2000.

Tarkovskij, Andrej Arseňjevič: Zapečetěný čas. Kamera obscura, Příbram/ Svatá Hora 2009.

Tichý, Vladimír: Úvodu do studia hudební kinetiky (K systematické hudebního rytmu, metra a tempa). Akademie múzických umění v Praze, Praha 1994.

Tokarczuk, Olga: Bieguni. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Tokarczuk, Olga: Dom dzienny, dom nocny. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

Vostrý, Jaroslav: Režie je umění. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2001.

Walter – Ruhrberg – Schneckenburger – Frickeová – Honnef: Umění 20. století. Taschen/ Slovart, 2004.