

REŽIE A CHAOS II

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

MAGISTERSKÁ PRÁCE

KUBÁK 2016

Praha 2016

MgA. Ivo Kristián Kubák

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

MAGISTERSKÁ PRÁCE

REŽIE A CHAOS

Režijní praxe z pohledu teorie chaosu

MgA. IVO KRISTIÁN KUBÁK

Vedoucí práce: Jan Nebeský

Oponent práce: doc. MgA. Jan Burian

Datum obhajoby: 13. ledna 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing for Dramatic Theatre

MASTER THESIS

DIRECTING AND CHAOS

Directing Practice from the Perspective of Chaos Theory

MgA. IVO KRISTIÁN KUBÁK

Supervisor: Jan Nebeský

Opponent: doc. MgA. Jan Burian

Final Exam Date: January 13th, 2016

Academic Degree to Be Obtained: MgA.

Prague 2016

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou práci s názvem:

REŽIE A CHAOS

Režijní praxe z pohledu teorie chaosu

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

Praha 13. prosince 2015

Podpis:

UPOZORNĚNÍ

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

ABSTRAKT

Diplomová práce se pokouší nalézt propojení mezi relativně mladou matematickou disciplínou teorie chaosu a teoretickou a praktickou prací divadelního režiséra. V první části vysvětluje principy teorie chaosu, fraktální geometrie, řeší otázky chápání chaosu ve starořecké kultuře, v postmoderně a v současné kultuře. V druhé části tento aparát aplikuje na režijní praxi a odhaluje několik podstatných charakteristik, funkcí a úloh režie v divadle. Třetí část tvoří dvě případové studie inscenační praxe z divadelního studia DAMU DISK: inscenace *Punk Rock* a *Otcizení*.

ABSTRACT

The thesis is in its first part focused on finding a link between the relatively young mathematical discipline theory of chaos, and theoretical and practical work of theatre director. The first part explains the principles of chaos theory, fractal geometry, understanding chaos in ancient Greek culture, in postmodern and in current state of culture. The thesis in the second part applies the named apparatus to the practice and concludes with are several essential characteristics, functions and tasks of directing in the theatre. Third part is two case studies based on stage praxis: directing of performances *Punk Rock* and *Otcizeni* in a DAMU school theatre DISK.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu své magisterské práce, režiséru Janu Nebeskému, za pomoc, cenné rady a čas, který mi věnoval, MgA. et Mgr. Doubravce Svobodové a prof. MgA. Janu Burianovi za trpělivost, Mgr. Pavlu Stránskému, Ph.D., za cennou konzultaci, Marii Novákové za připomínky a inspirace, Radce Joskové za režijní asistentury a všem spolužákům za možnost čerpat z naší společné tvorby.

Obsah

1	Úvod	2
2	Režie a tření	3
3	Teorie chaosu a její historie.....	5
3.1	Problém tří těles, matka	5
3.2	Henri Poincaré, otec	6
3.3	Edward Lorenz, otec č. 2	7
4	Fraktální geometrie.....	9
4.1	Mandelbrot a jeho měření	9
4.2	Fraktály v přírodě	11
4.3	Atraktor	12
4.4	Analytická řešení.....	14
5	Chaos v archaických kulturách.....	16
5.1	Obrazy chaosu ve starém Řecku.....	17
6	Skrze postmodernu k solitérismu	21
6.1	Měl Lyotard pravdu?	24
6.2	Solitérismus v postmoderní době.....	26
7	Teorie chaosu v teorii divadla.....	28
7.1	Fraktální (Hausdorffova) dimenze inscenace	28
7.2	Benfordův zákon	29
7.3	KAM teorém a estetika.....	32
7.4	Atraktory.....	34
8	Úloha režie	38
8.1	Režie a chaos	38
8.2	Fraktalita režijní práce.....	42
9	Interludium.....	43
10	Případová studie I: Punk Rock (od řádu k chaosu)	44
11	Případová studie II: Otcizení (od chaosu k řádu)	58
12	Závěry.....	63
13	Použité prameny.....	67
14	Obrazová příloha	69

1 Úvod

Tato diplomová práce se pokouší o propojení několika zdánlivě neslučitelných oborů: teorie divadla, teorie chaosu a poznatků z praktické divadelní tvorby. Chtěla by ukázat, že abstraktní matematicko-fyzikální aparáty relativně mladé vědní disciplíny na teorii a praxi divadla nehledí jen ze vzdálených kopců a úbočí, ale že se krajina těchto oborů prolíná v mnoha oblastech. Výsledkem rozhodně nemůže být onnipotentní vševěda, ale konečná asambláž může být v mnoha ohledech překvapivá a objevná, anebo alespoň drzá a vzrušující.

Neopominutelnou součástí této diplomové práce jsou také dvě případové studie týkající se dvou inscenací v divadelním studiu DISK: *Simon Stephens: Punk Rock* a *Kubák, Nováková, Hýča: Otcizení* a publikace *GOLEM: Meyrink – Štvanice – Cube*. Na jejich příkladu je demonstrován autorův chaologický přístup k režijní práci.

2 Režie a tření

Vzpomínám na jednu z prvních studentských historek, kterou jsem byl v roce 1995 po nástupu do prvního ročníku na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy v Praze počastován. Jistý profesor jistého teoretického fyzikálního oboru zahajuje zkoušku položením záludné otázky: „Proč jsme tady?“ Každý student se snaží najít nějaké řešení z hlediska kvantové fyziky, filozofie, matematiky, chemie... Ale všichni od zkoušky vyletí, nikdo nepřijde na to kruciální, ale prostinké řešení. Profesor totiž chtěl slyšet tu nejjednodušší možnou odpověď: „Protože tření.“

Kdyby se mě nyní, po letech, zeptal na tu samou otázku, odpověděl bych bez váhání: „Protože chaos.“ Tato práce se snaží podat důkaz, proč je v té vymyšlené historce tahle odpověď stejně správná jako ta původní, stejně tak jako odpověď, která je potenciálně nasnadě: „Protože režie!“

Od začátku roku 2015 do konce července vědci odhalili několik stovek převratných vědeckých objevů ze všech oblastí lidského poznání a bádání. Zhruba polovina z nich učiněná na poli exaktních i společenských věd by nikdy nebyla odhalena, kdyby se již více než jedno století téměř všechny obory nemohly opřít o matematickou disciplínu jménem *teorie chaosu*. Když ze seznamu letošních objevů a zjištění vynechám stovku klimatologických a meteorologických (kteréžto obory jsou pro chaotické bádání a modelování přímo živná půda), zmíním namátkou ze zbývajících pár nejzajímavějších: nalezení patnáctého typu pětiúhelníku schopného vydláždít rovinu (tzv. Penroseovo dláždění)¹; model a předpověď nepálského zemětřesení²; analýza a model mořského proudění a jeho schopnosti distribuovat v oceánech trosky z leteckých katastrof³; pokračování projektů hledání

¹ <http://www.theguardian.com/science/alexs-adventures-in-numberland/2015/aug/10/attack-on-the-pentagon-results-in-discovery-of-new-mathematical-tile>

² <http://www.livescience.com/51779-nepal-earthquake-could-have-been-deadlier.html>

³ <http://www.aatsb.gov.au/publications/2015/mh370-drift-analysis.aspx>

mimozemských zpráv v kosmickém šumu⁴ a teplotních rozdílech⁵ a sestavení pozemské zprávy určené k vysílání do vesmíru⁶ (SETI a Iniciativa Breakthrough); naprogramování a trénink umělé inteligence schopné konverzace s člověkem (neurokonverzační model⁷); objev kovového materiálu s tvarovou pamětí, ale bez paměťového efektu⁸; kinematická analýza a strategie koordinace chapadel chobotnic⁹; odhad vývoje počtu obyvatel na Zemi¹⁰; předpoklad vývoje kurzu kryptoměny bitcoin vůči euru¹¹. Na první pohled absolutně nesouvisející vynálezy a mnohdy až nesmyslná odhalení. Škála možností je díky teorii chaosu nepřeborná, pole nedohledné, dosah nedozírný. Do uměleckých disciplín se ji však prozatím příliš aplikovat nepodařilo. Pojdme se o to pokusit.

Pokud by čtenář již byl s teorií chaosu a její historií obeznámen, doporučuji následující dvě kapitoly přeskočit a pokračovat rovnou do pátého oddílu.

⁴ http://setiathome.berkeley.edu/meti_statement_0.html

⁵ http://www.eurekalert.org/pub_releases/2015-04/ps-sfa041415.php

⁶ <http://apnews.excite.com/article/20150720/eu--britain-extraterrestrials-e52c157915.html>

⁷ <http://arxiv.org/pdf/1506.05869v2.pdf>

⁸ <http://www.popularmechanics.com/technology/a15773/shape-shifting-metal-alloy/>

⁹ <http://www.sciencedaily.com/releases/2015/04/150416132201.htm>

¹⁰ <http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=51526>

¹¹ http://www.cmsim.eu/papers_pdf/january_2015_papers/5_Akkaya_etal_CMSIM_Journal_2015_1...

3 Teorie chaosu a její historie

Jaký aparát nám tahle matematická disciplína vlastně poskytuje? Teorii chaosu a fraktální geometrii lze označit za nový, multidisciplinární pohled na svět, obě disciplíny zasahují prakticky do všech vědních oborů počínaje meteorologií přes ekonomiku, biologii, medicínu až po astronomii. Zásadním způsobem mění pohled na přírodní struktury, dynamiku, turbulenci a nelineární systémy. Jako mnohé z nových teorií odstraňují hranice, které oddělovaly vědecké disciplíny, a dávají tak vzniknout vědě uplatňující se v mnoha různých oborech, a především vědě o věcech běžných. O mracích, vodních vírech, stromech, listí, pohoří, sněhových vločkách, počasí, biorytmech, inflaci, sesuvech půdy, lavinách, erupcích, zemětřesení, evoluci a extinkci druhů, válkách, nehodách a katastrofách, turbulencích, srdeční a mozkové aktivitě, lingvistice, DNA...

Teorie chaosu se stala nedílnou součástí dnešní vědy – existuje názor, že 20. století budou charakterizovat tři věci: relativita, kvantová mechanika a chaos – třetí velká revoluce v přírodních vědách. S trochou zjednodušení se může považovat dokonce za jakési rozšíření klasických přírodních věd. Zatímco ty dosud zkoumaly jednotlivé jevy odděleně, v přírodě ve skutečnosti probíhají v rámci řady dalších procesů, které je ovlivňují. Na jevy v atmosféře například působí Slunce, oceán, zemský povrch, člověk atd.

3.1 Problém tří těles, matka

U kolébky nového vědního oboru stála matematická soutěž vyhlášená roku 1887 švédským a norským králem Oskarem II. Ten měl o dva roky později oslavit šedesáté narozeniny a rozhodl se na svou počest udělit specifický dar: zlatou medaili a 2 500 korun k tomu dostane vědec, jemuž se podaří vyřešit tzv. **problém tří těles** – určit pohyby tří těles nebeské mechaniky, která se navzájem přitahují gravitací.

Do té doby se věřilo, že okolní svět je možné popsat pomocí *newtonovského determinismu*. Tedy že například stoprocentně správné předpovědi počasí jsou jen

otázkou dostatečně podrobných výpočtů, modelování systémů soustav těles i vznik celého vesmíru jsou popsitelné pomocí tehdy známých matematických postupů a výkonných počítačů budoucnosti. Vycházelo se ze základních předpokladů: velká příčina vyvolá velký následek a malá změna způsobí malou změnu. Systém pohybu více než dvou (vesmírných) těles byl pomocí tehdejších postupů de facto neřešitelný. Zadání švédského krále bychom si mohli dnes velmi volně přeložit jako: „Dokažte, že se nám vesmír sám od sebe nezhroutí na hlavu.“

3.2 Henri Poincaré, otec

Francouzský matematik, inženýr a teoretický fyzik Henri Poincaré, kterému je v roce vypsání soutěže pouhých 32 let, ale je již členem Francouzské akademie věd, odevzdává svůj příspěvek a je vyhlášen vítězem. Ačkoliv nesplnil původní královské zadání, ale naopak dokázal, že problém vyřešit nelze, je jeho práce natolik významná, že porota (složená mj. z Gösty Magnuse Mittag-Lefflera¹², matematika-feministy, a Karla Weierstrasse, otce moderní matematické analýzy) ji prohlašuje za počátek nové éry uvažování o nebeské mechanice. Naneštěstí se záhy ukáže, že práce obsahuje závažnou chybu, takže Poincaré je nucen náklad stáhnout, práci opravit a po několika letech ji na vlastní náklady publikovat znovu. Problém je s konečnou platností vyřešen pro tři tělesa v roce 1912 (Karlem F. Sundmanem) a pro větší počet těles až hluboko v druhé polovině 20. století.

¹² Malá bulvární odbočka: tento matematik bývá zhusta neprávem (sic!) osočován z toho, že kvůli jeho neovladatelnému sexuálnímu apetitu není udělována Nobelova cena matematikům: jeho údajný románek s Nobelovou ženou lze snadno vyvrátit už jen tím, že Nobel nikdy ženat nebyl a po emigraci pobýval ve Švédsku spíše sporadicky. Na druhé straně je ale historicky doložená osobní, vědecká animozita mezi těmito dvěma velkými muži, která nakonec vedla v první řadě k tomu, že Nobel z pozdější verze své poslední vůle vypustil stockholmskou univerzitu Höögskola, kde Mittag-Leffler působil. A je už jen ironií osudu, že po Nobelově smrti to byl právě Mittag-Leffler, kdo se neopominutelným dílem podílel na formování tehdejší podoby, a tedy dnešního mezinárodního věhlasu Nobelových cen. Nejjednodušším vysvětlením je prostý fakt, že matematika jednoduše Nobelovi nepřišla na mysl, na rozdíl od disciplín, jimiž se sám aktivně zabýval.

Problém tří těles, která na sebe navzájem silově působí, je analyticky (Maxwellovými rovnicemi pohybu) neřešitelný. Přitom z hlediska matematiky a teorie diferenciálních rovnic je řešení příslušných rovnic zaručeno a je jednoznačné. Příčiny nemožnosti nalezení analytického řešení spočívají zejména: ve složitosti řešení – pro daný systém rovnic není k dispozici dostatečný počet integrálů pohybu, které by řešení zjednodušily; a ve velmi **citlivé závislosti na počátečních podmínkách** – to vede ke vzniku chaotického chování systému. Toto chování je sice předvídatelné, ale po relativně krátkém čase učiněné předpovědi neodpovídají chování systému – v systému vzniká deterministický chaos – a spolu s tím padá klasický determinismus, jak jej roku 1814 definuje francouzský matematik, statistik, fyzik a astronom Pierre-Simon Laplace přímo navazující na objevy Isaaka Newtona. Tzv. Laplaceův démon, „intelekt, který by v určitém okamžiku znal všechny síly oživující Přírodu a vzájemné polohy všeho v ní a byl dostatečně mohutný, aby tyto informace mohl podrobit důkladné analýze“¹³, a tudíž viděl do minulosti i budoucnosti stejně reálně, jako by pro tento intelekt existovala současnost, se na desítky let pro vědce stal skutečným démonem a oni dělali všechno možné, aby se jeho schopnostem alespoň přiblížili. Přinejmenším do doby, než na scénu vstoupil americký meteorolog Edward Lorenz, který naznačil to, co asi tuší každý, kdo tisíckrát bezpečně prošel po stále stejné cestě, aby na ní po tisíci prvé uklouzl a zlomil si nohu – totiž že to zřejmě není možné.

3.3 Edward Lorenz, otec č. 2

Poincarého práci pro švédského krále se blížilo stoleté výročí, a nikdo jí nevěnoval zvláštní pozornost. Lorenzovou ctižádostí rozhodně nebylo zničit Laplacova démona, úplně by mu stačilo zlepšit nevalné výsledky dlouhodobých předpovědí počasí. V polovině 20. století se věřilo, že procesy, které probíhají v atmosféře, mají v podstatě jednoduchý charakter, a lze je tedy popsat pomocí lineárních modelů a ty pak použít k přesnému prognózování dalšího vývoje. Lorenz proto roku 1960 vytvořil počítačový program, který po zadání vstupních informací

¹³ <http://howadoor.wz.cz/determinismus.pdf>

dokázal graficky zachycovat další průběh nejdůležitějších atmosférických procesů. Už to bylo samo o sobě zajímavé, jenže to nejzajímavější mělo teprve přijít. Lorenz celkem logicky očekával, že když zadá stejná vstupní data, budou se i grafy generované počítačem dál vyvíjet naprosto stejně. Jednou ale data vložil s nepatrnou odchylkou: přesnost snížil z šesti míst za desetinou čárkou na tři. Nepatrná změna zdánlivě neměla šanci se projevit – jenže místo toho přišel šok: výstupní graf vypadal úplně jinak. Ukázalo se, že Laplaceův démon má smůlu, protože aby mohl své jasnovidecké umění úspěšně provozovat, musel by znát úplně všechna data s naprosto absolutní přesností na nekonečný počet desetinných míst – a něco takového samozřejmě není možné. A co je horší, spolu s ním mají smůlu i meteorologové, klimatologové a další odborníci, kteří věří, že pomocí matematického modelování je možné přesně předpovídat chování složitých dynamických systémů na dlouho dopředu. To je také odpověď na častou otázku laiků, proč dlouhodobé předpovědi počasí nevycházejí. Nemohou, protože zjistit výchozí data s absolutní přesností nelze.

Edward Lorenz své výsledky shrnul v přednášce *Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?*¹⁴, kterou přednesl 29. prosince 1979 na zasedání Americké asociace pro pokrok ve vědě ve Washingtonu. Vnesl tak nový impuls do zkoumání teorie chaosu, která je mnohými považována za mimořádně perspektivní oblast vědy, a obohatil ji o pojem tzv. **efektu motýlích křídel**: nepatrná (a co je horší: prakticky neměřitelná, infinitesimální) změna či porucha počátečních podmínek povede k tomu, že systém se *může* v jejím důsledku chovat úplně jinak, přičemž dosti podstatné je v této větě sloveso *může*. Protože ve skutečnosti je těchto nepatrných změn a podnětů obrovské množství a působení drtivé většiny z nich se navzájem vyruší. Nakonec tedy převládne statistika – k tornádu tak jako tak dojde, a co bylo prvotním impulsem, se nikdy nedovíme.

¹⁴ Česky *Předvídatelnost: Může mávnutí motýlích křídel v Brazílii spustit tornádo v Texasu?*

4 Fraktální geometrie

Součástí teorie chaosu je také podobor fraktální geometrie (lze se rovněž setkat s pojmem fraktálová geometrie), který slouží jako jeden z důležitých nástrojů popisu dynamických, turbulentních a nelineárních dějů.

4.1 Mandelbrot a jeho měření

Fraktální geometrie je matematický nástroj pro popis složitě strukturovaných objektů, jejichž charakter se nemění při určitém zvětšení nebo zmenšení. Vhodným příkladem je tvar pobřežní linie. Pokud jsou srovnány dvě mapy různých měřítek, pak charakter pobřežní linie se nemění – pobřeží na obou mapách vypadá stejně. To znamená, že pobřežní linie je měřítkově neměnná, či jinak, nemá charakteristické délkové měřítko. Francouzský matematik (narozený ve Varšavě) Benoît Mandelbrot si však položil lepší otázku: Jaká je **podstata** tvaru pobřeží? Ta se stala mezníkem úvah v jeho práci *How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension*¹⁵ (1977). Na první pohled jednoduchá úloha však po chvíli úvah nabývá hlubšího smyslu. Mandelbrot použil pro změření délky pobřeží Velké Británie nejprve satelitních map, v druhém případě pak map turistických. Došel k závěru, že délka změřená z map turistických je dvakrát až třikrát větší než délka změřená z map satelitních. Důvod je následující: turistické mapy jsou mnohem podrobnější než mapy satelitní, což způsobí, že při měření délky pobřeží pomocí mapy satelitní je mnoho detailů zanedbáno či přehlédnuto a tyto detaily se projeví jako důležité při měření z map turistických.

Ve fraktální geometrii je počítána nebo odhadována tzv. fraktální **dimenze**, která je „charakteristickým číslem“ udávajícím, jak složitý je pozorovaný útvar. Může se jednat o povrch nebo strukturu tělesa, časovou řadu nebo množinu bodů.

¹⁵ Česky *Jak dlouhé je pobřeží Británie? Statistická soběpodobnost a fraktální dimenze*.

Fraktální dimenze (lze se také setkat s pojmem Hausdorff-Besicovitchova dimenze) matematicky popisuje složitost těchto objektů. Fraktální dimenze v případě fraktálů převyšuje jejich topologickou dimenzi, která je celočíselná (dimenze charakterizované bodem, úsečkou, trojúhelníkem a tetraedrem). Z tohoto předpokladu vychází také jedna z definic fraktálů.

Mandelbrot našel souvislosti ve vztahu mezi naměřenou délkou a použitým měřítkem s fraktální dimenzí, a mohl tak označit pobřežní linii za **fraktál**. Toto slovo použil poprvé v roce 1975 pro všeobecné označení objektů, jejichž tvar je nezávislý na velikosti měřítka, pod kterým objekt pozorujeme (měřítková neměnnost). Vyšel z významu latinského slova *fractus*. Z něj odvozené slovo *frangere* znamená rozlámat – vytvořit nepravidelné úlomky. Jako fraktály se tedy označují nepravidelné geometrické útvary dělitelné na jednotlivé části, z nichž každá je v ideálním případě zmenšenou kopií celku. Jsou to tedy množiny, jejichž geometrický motiv se opakuje v základním tělese a tento jev je nazýván **soběpodobnost**. Objekt je tedy striktně soběpodobný (deterministický), pokud může být rozdělen na libovolně malé části, které jsou malou replikou původní množiny. Matematické fraktály mohou být také statisticky soběpodobné (stochastické), stejně jako fraktály přírodní, kdy jsou malé úlomky podobné celku jen statisticky. Vedle soběpodobných fraktálů existují také fraktály soběafinitní (soběpříbuzné). U těchto fraktálů je třeba znát vedle struktury nepravidelných úlomků i způsob transformace měřítka.

Mandelbrot je sice označován za otce fraktální geometrie, je však pravdou, že matematické objekty dnes označované jako klasické fraktály (přesněji matematické deterministické fraktály) byly objeveny mnohem dříve, včetně tzv. Kochovy křivky¹⁶

¹⁶ V roce 1904 popsal švédský matematik Helge von Koch jako první matematický objekt, který je znám pod pojmem Kochova křivka. Tato křivka svými vlastnostmi znepokojovala mnoho matematiků 20. století, kteří se jí zabývali. Byla něčím, co se naprosto lišilo od tehdy známých geometrických matematických obrazců. Několik matematiků přišlo s dalšími podobnými útvary.

(vločky), Sierpinského koberce či Cantorovy množiny¹⁷ (diskontinuum – množina s nenulovou dimenzí menší než 1). Tyto nejjednodušší „nekonečně strukturované objekty“ jsou dnes spolu s Mandelbrotovou a Juliovou¹⁸ množinou „nejpopulárnější“.

4.2 Fraktály v přírodě

Přírodní fraktály oproti matematickým nejsou nikdy striktně soběpodobné, tedy přírodní útvary při zvětšení nejsou přesně identické. Příkladem přírodního fraktálu je již zmíněná pobřežní linie – to je objekt s fraktální dimenzí mezi 1 a 2. S objekty, které lze od určitých měřítek z geometrického hlediska nazvat fraktály, se lze setkat v přírodě i jinde. V této souvislosti lze mluvit o struktuře na struktuře. Například kamenné pohoří má při pohledu z dálky svoji strukturu, kterou tvoří hory, kopce a vyvýšeniny. V případě přiblížení lze vidět jednu horu, která je opět strukturovaná. Po dalším přiblížení lze vnímat mimo jiné kamení, které má opět strukturu. Po odlomení části této struktury a po dalším zvětšení se objeví další struktura. Při dalším zvětšování bude pozorována další a další struktura, což bude pokračovat až po atomární délky. Dalším příkladem může být sněhová vločka a její nádherně složitá struktura. Popis pomocí euklidovské geometrie by byl prakticky nemožný. Pokud by se sněhovou vločku přece jen povedlo popsat, pak budou výsledky omezeny pouze na tento jediný exemplář. Každá další vločka bude jiná, jedinečná a bude se třeba jen mírně lišit od ostatních. Nikdy předtím a ani nikdy v budoucnu nedopadne na zem stejná vločka. To je způsobeno neopakovatelnými podmínkami, při kterých vločka vzniká. Stejně tak jako vločka, je každé těleso, útvar, množina či povrch v reálném světě unikátem, který nelze absolutně přesně reprodukovat. Lze vytvořit podobný objekt, ale nikdy ne kopii. Fraktály jsou pohoří, oblaka, blesky,

¹⁷ Vezmeme úsečku od 0 do 1, odstraníme z ní prostřední třetinu, pak odstraníme prostřední třetinu ze zbylých dvou segmentů a takto budeme pokračovat až donekonečna. Získáme tak Cantorovu množinu, která má vlastnosti fraktálu. Mnoho věcí v přírodě se chová jako Cantorova množina.

¹⁸ Během první světové války objevili a studovali francouzští matematikové Gaston Julia a Pierre Fatou podivné útvary známé dnes jako Juliovy množiny. V té době však neexistoval počítač, který by jim práci usnadnil. Jejich skromné kresby a jejich práce zapadly.

sněhové vločky, toky řek, stromy i listí, cévní systémy živočichů, komůrky v plicích, DNA, dále i rozložení hmoty v galaxiích, hvězdokupy, ale i povrch obrobku, tvar trhlin i vad v obrobku i nástroji, či dokonce časový vývoj akcií na burzách všeho druhu, časové změny inflace, zadlužení států i vývoj kurzu měny. Dá se říci, že fraktály jsou všude v okolí. Euklidovská tělesa, jako například přímky, čtverce či krychle, jsou pouze v učebnicích matematiky – náš svět je strukturovaný.

4.3 Atraktor

Na základě efektu motýlího křídla objevil Lorenz snad nejznámější **atraktor**, který je pojmenován po svém objeviteli. Pro samotné fraktály má pojem atraktor klíčový význam a ve své podstatě by bez nich fraktály nemohly existovat. Pohyb libovolného dynamického systému ve fázovém prostoru vykreslí spojitou křivku, množinu bodů, a atraktor je konečný stav systému.

Trajektorie se může vyvíjet několika způsoby: může směřovat do jednoho bodu, například mechanické kyvadlo, na které působí tření a časem se zastaví. Tento případ nazýváme množina bodů a je to nejjednodušší případ atraktoru. Těleso se také může ustálit tak, že osciluje mezi několika stavy. Tomuto případu říkáme periodické body (spočitatelné) nebo kvaziperiodické body (nespočitatelné). Může jít například o cizí těleso v naší sluneční soustavě, které je přitahováno Sluncem, začne obíhat kolem Slunce a časem se jeho dráha ustálí.

Posledním případem jsou chaotické atraktory, které jsou obtížně předvídatelné, jelikož jsou (většinou exponenciálně) citlivé na počáteční podmínky. Chaotické však neznamená náhodné, jde o deterministické systémy, které jsou určeny svými počátečními podmínkami, ale jsou extrémně složité – např. chování kapky inkoustu v kádince s vodou, tzv. Brownův pohyb částic.

Jedním z nejjednodušších modelů chaotického chování je rovnice pro výzkum uzavřených biologických systémů. Rovnice obsahuje i parametr reprezentující plodnost populace, tendenci populace růst, ale i klesat. Jako příklad si můžeme

představit rybník s kapry. Pokud v rybníce vysadíme několik jedinců kaprů, bude jejich počet v několika prvních letech prudce stoupat, protože kapři budou mít dostatek potravy. V dalších letech se nárůst populace zpomalí, protože kapři už nemají tak ideální podmínky. Po dosažení kritické hranice bude populace střídavě klesat a stoupat, dokud nedosáhne rovnovážného stavu. Tato rovnice se nemusí vždy ustálit na jediné hodnotě, v závislosti na parametru plodnosti může oscilovat nebo dospět k chaotickému chování.

Chaotickým systémem, který Lorenz zkoumal, bylo mechanické vodní kolo. Toto jednoduché zařízení má nečekaně složité chování. Vodní kolo je vybaveno nádobami s propustným dnem. Pokud je proud vody tekoucí shora pomalý, voda vyteče z nádoby a kolo se vůbec neroztočí. Je-li proudění rychlejší, horní naplněná nádoba uvede kolo do pohybu a to se může otáčet konstantní rychlostí. Je-li proudění ještě rychlejší, kolo se může začít otáčet v opačném směru a systém se stává chaotickým. Lorenz zjistil, že z dlouhodobého hlediska se smysl otáčení může změnit mnohokrát, otáčení se nikdy neustálí v rovnoměrném tempu a nikdy se neopakuje předpověditelným způsobem. Grafické zobrazení tvoří tzv. Lorenzův podivný atraktor, který představuje nekonečnou složitost úlohy.

Z mnoha významných jmen oboru zmiňme matematika Stephena Smalea s jeho topologickou transformací zvanou Smaleova podkova¹⁹ nebo amerického matematika Jamese Yorcka, který „dal“ roku 1975 *chaosu* jméno – publikoval v měsíčníku *The American Mathematical Monthly* práci „Period Three Implies Chaos“²⁰. Nepřehlédnutelným je i Robert May, fyzik ve službách biologie, s

¹⁹ Jedná se o prostor, který v jednom směru natáhneme a v druhém stlačíme a pak jej složíme. Opakováním procesu vzniká strukturované mísení podobné zadělávání těsta nebo hře s vícebarevnou modelínou. Dva body, které se nakonec ocitnou u sebe, mohly být původně velmi vzdálené. Tato topologická transformace vytvořila základ pro pochopení chaotických vlastností dynamických systémů.

²⁰ Obsah článku „Perioda tři implikuje chaos“ zpracovává logistickou rovnicí popisu vývoje populace. Při nízkých hodnotách jednoho z parametrů se populace ustálí na konstantní hodnotě. Poté při hodnotě 3 se vývoj populace neustálí na jediné hodnotě, ale vznikne periodické řešení s periodou 2. Což znamená, že zde dojde k **bifurkaci** (zdvojení), která se poté opět zopakuje, vznikne řešení

jednoduchou logistickou funkcí a bifurkačními diagramy pro její popis. Astronom Michel Hénon přišel také se svým atraktorem, Mitchell Feigenbaum s univerzální konstantou platnou v matematice i fyzice (Feigenbaumova konstanta). Nelze však zapomenout ani na Heinz-Otto Peitgena a Petera H. Richtera, kteří poprvé využili fraktálů jako uměleckých grafik při svých výstavách po celém světě.

4.4 Analytická řešení

Je třeba si zavčas ještě v úvodu uvědomit, že tzv. **Hamiltonovské systémy, tedy analyticky řešitelné, integrované, mají v přírodě** (a potažmo i ve vědě) **nepatrné zastoupení**. Těch neintegrabilních je výrazně větší počet (dokonce nespočet). Teorie chaosu a fraktální geometrie tak fakticky otvírá širší pole zkoumání, než ze kterého sama vyšla jeho popřením, resp. velmi úzkým vymezením. Je spojnicí měkkých (společenských) a tvrdých (přírodních) věd, vědy a umění, lokálního a globálního (částí a celku), přináší řadu metod, jak kvantifikovat kvalitativní data či operacionalizovat individuální a obecné zároveň. Z hlediska lidského jednání a psychologie se dá použít buď jako inspirativní metafora (jungovské archetypy jako atraktory přitahující jevy v reálném světě do určitých podob), analogie (kritické momenty v jednání, charakteristické nerovnovážným stavem citlivým na nepatrné podněty jako body bifurkace), nebo přímo k modelování biopsychosociálních systémů.

Je zřejmé, že aplikaci teorii chaosu na společenské vědy a umění provází zásadní omezení: neschopnost přesné kvantifikace proměnných, resp. jejich měření, porovnávání a existence per se. Proto nelze (a ani nechceme) počítat s takovou mírou přesnosti výsledků jako při použití nelineární analýzy, tedy matematického

s periodou 4, 8 atd. To se děje až k hodnotě parametru r kolem 3,5699. Odtud se vývoj populace začne chovat nestabilně. Bifurkační diagramy představují jedny z nejvýznamnějších nástrojů při studiu dynamických dějů a používají se často pro popis logistických rovnic; umožňují pohlédnout na rovnice jako celek, tedy dokáží vcelku jasně ukázat změny v chování těchto rovnic se změnou některého parametru.

aparátu teorie chaosu. Ale rozhodně i takto neurčitý aparát, který má blíže k filozofickému zkoumání než k analytickému, přináší lepší výsledky než statistické a numerické metody. Rozhodně však tento chaologický diskurz poskytuje funkční pojmosloví, paradigma a fenomenologii.

5 Chaos v archaických kulturách

Svět byl vždy v lidských představách a myšlenkách rozdělen mezi dva protichůdné pojmy, jež k sobě neodmyslitelně patří a nemohou existovat jeden bez druhého: řád a chaos. Rozdělení světa mezi tyto dva pojmy je velmi staré. Vyplývá z toho, že přírodní svět obklopující člověka jako pozorovatele se jeví často jako dokonalé řešení součinnosti všech jeho jednotlivých částí. Zmíněné dokonalé řešení součinnosti může vycházet jen z nějakého řádu vzniklého božským přičiněním. To, co tomuto řádu neodpovídá (nečekané události, lidské svobodné jednání), patří do říše chaosu. Uvedené rozdělení vidění světa přebrala i řecká filozofie, v jejímž pohledu řád zaručuje existenci světa a dodává člověku jistotu gnoseologickou i existenciální. Přes filozofii se dostal tento pohled i do vědy, kde byl přijímán až do 20. století. Řád byl v tomto pohledu člověku bližší, chaos se většinou jevil jako nepřátelský, vyznačující se pasivitou, nehybností, bezhraničností, neomezeností a smíšeností. S nástupem řádu přichází vymezení a členění, uspořádání světa. Chaos je i protikladný k životu, v chaosu jako takovém není možný život, myšleno jako život celku všech věcí – rostlin i zvířat. Život je možný jen v uspořádaném světě. Z tohoto důvodu k chaosu patří i smrt a bohové smrti, ovšem jedná se pouze o neobvyklou smrt, která není vnímaná jako přirozená, „normální“ smrt patřící do řádu. Chaos se v mytologii vyskytuje na počátku před vznikem řádu nebo se může do světa navracet, buďto nárazově, nebo i periodicky. Přestože je vymezen jen za hranice světa, může ovlivňovat dění ve světě. Chaos může být představován jako změť, zmatek, smíšenost a nerozlišenost, může být prezentován jako nespravedlnost, tedy jako opak spravedlnosti plynoucí z řádu. Důležité dvě podoby chaosu v mytologiích jsou buď vodstvo, prázdnota, nicota, nebo může jít o oheň, sucho, souš a poušť. Obě dvě podoby se však mohou v jednotlivých tradicích různě kombinovat. Konkrétním reprezentantem chaosu se pak mohlo stát prakticky cokoliv: válka, neúroda (viz dále), sebejisté vystupování žen, hereze, stírání hranic mezi pohlavími, mezi lidmi a zvířaty a mezi lidmi a bohy; promíchávání společenských tříd a stavů, typů potravin, tkanin, nedodržení rituálních pravidel, selhání vlády (viz řecký výraz *anarchia*) a mnoho dalších.

Mimo primordiálního a periodického chaosu, jejichž popisu bývá v mytologii věnováno zdaleka nejvíce místa, nacházíme u celé řady civilizací paralelní obraz chaosu rovněž na konci věků. Tyto eschatologické představy ale nabývaly jen zřídka konzistentní podoby.

V rámci exkurzu do archaických kultur by bylo možné s hledáním chaosu a řádu započít ve starověké Číně (pojetí chaologické dichotomie jako způsobené lidmi, kde svorníkem přirozených a nadpřirozených sfér a hrází proti chaosu je panovník), v korejském konfucianismu (který kvůli snaze o occamovskou eliminaci pojmů chaos nechápal jako protiklad řádu, ale optimističtěji pouze jako jeho absenci), ve starozákonních textech a dějinách (v nichž se jako strůjce chaosu o destrukci stávajícího řádu pokouší sám Hospodin – *mysterium tremendum*), v rabínském judaismu formativního období (který místo eschatologického chaosu nabízí s příchodem mesiáše konečný řád), starověkém Egyptě (kde základní ne-řád v kosmickém měřítku představovaly především nepříznivé jevy přírody) nebo u starých severanů (kteří univerzální pojem chaosu neznali, ale vnímali chaotické a negativní zásahy přírodních a společenských nepokojů, jež hluboce zakořenili do své mytologie). Tematicky nejvhodnější se však jeví zastávka ve starověkém Řecku archaické a klasické doby.

5.1 Obrazy chaosu ve starém Řecku

Nomos (zvyk), *nomimom* (obyčej), *thesmos* (zákon), *taxis* (uspořádání), *logos* (řád), *kosmos* (ozdoba, řád), *ananké* (osud), *symmetria* – to je jen několik z mnoha termínů, které se v klasické řecké společnosti používaly pro představu řádu; a velká část z nich je de facto opisem pojmů zákon a/nebo zvyk. Absenci řádu vyjadřovaly termíny *anomia*, *kakonomia*, *paranomia* (špatné zvyky, zákony nebo uspořádání), *hybris* (zpupnost), *asebeia* (bezbožnost). K nim se později přidaly i *anarchia*²¹

²¹ Sofoklés v *Antigoně* vkládá Kreontovi do úst (překlad F. Stiebitze):

Není horšího zla než anarchie

Ta ničí města, vyvrací

(bezládí), *ataxia* (zmatek), *harpagé* (svévole). Pojmosloví s sebou většinou neslo i poselství, že člověk nedbající zákonů je násilný, bezbožný a rozvrací řád et vice versa. Ostatně Chaos bylo dle Hésioda²² primordiální božstvo chtonické povahy, které dalo na jedné straně vznik Noci a Erebu, a na straně druhé samotné Zemi. Další osud tohoto božstva je však již značně mlhavý a traduje se epizoda, že Epikúros se kvůli nejasnosti Hésiodova vyprávění a neschopnosti svých učitelů vysvětlit, co je vlastně chaos zač, začal filozofii věnovat sám. Už v archaické době se totiž přesný význam pojmu *chaos* stal předmětem sporů a spekulací: vyjdeme-li ze slovesa *cheisthai* (lít, rozlévat se), dojdeme k pojetí chaosu jako vody nebo ohně. Sloveso *chainein* či *chaskein* (zet, zívát, rozvírat) zase implikuje prázdný prostor mezi nebem a zemí, vzduch. Pojetí chaosu jako prostoru, prázdnoty určené k vyplnění vychází z etymologizace podle sloves *chandanein* a *chórein* (obsahovat, pojímat). Absurdní je, že nejmladší, nejhůře promyšlený a nejméně pravděpodobný výklad odvozený také od slovesa *cheisthai*, který ztotožnil chaos s neuspořádanou a nevytvarovanou látkou, později se zmateností a neuspořádaností vůbec, se prosadil a je užíván dodnes.

Pokud bychom v Hésiodově spisu pokračovali dále, narazíme na dva ikonické příklady řádu a chaosu, soupeřících o vzájemnou nadvládu: Kronos–Zeus a Zeus–Tyfón. Kdo z obou dvojic nakonec zvítězil, a tím nastolil řád, je asi zbytečné zmiňovat. V Homérově Odysseji nalezneme zpupnost a absenci zákona a pořádku u Kyklopa Polyféma. Kykloповé ztělesňovali pro Řeky vše, čeho se sami u sebe báli a čím u ostatních národů pohrdali. Ostatně ani nemytičtí barbaři (Peršané, Egyptané, Makedonci, Thrákové ad.) byli považováni za podřadné a necivilizované: první pojednání o rasové nadřazenosti vlastního národa nad perským na základě analýzy kosterních pozůstatků a jejich anomálií pochází už z 5. století před naším letopočtem z pera historika Hérodota. Dosti podobné reakce jako barbaři vzbuzovaly v Řecku ženy – misogynní traktáty a poznámky nalézáme snad u všech klasických filozofů:

příbytky a obrací na útěk

řady spojenců. Však poslušnost

spořádaných čet mnohé zachrání.

²² Kosmogonická báseň *Zrození bohů* (asi 7. století př. n. l.).

Empedokla, Parmenida, Diogena, Aristotela, Platóna, Plutarcha, a především u drtivé části dramatiků a básníků – Aischyla, Sofokla, Menandra, Semonida, Euripida, Aristofana, Apuleia ad.

Většina vzdělanců našla chaologickou dichotomii v demokracii a tyranii. Ovšem je nutno zmínit, že Platón a Aristotelés považovali obě státní uspořádání za spojité nádoby, dvě strany téže (špatné) mince. Demokracii odsuzovali jako rozhádanou a sudičskou, jako kořen všeho zla a strůjce tyranie, ohýbání zákonů, anarchie a demagogie. Korunu úvahám o anarchii nasadil komediograf Aristofanés ve své hře *Ženský sněm* propojením dvou chaotických motivů – žen a bezvládí: Proxagora s družkami si odhlasují zřízení nikoliv nepodobné komunistickému: zrušily soudy, zavedly společné ložnice a jídelny a zakázaly prostituci. Celý koncept pak ztroskotal především na ochotě krásných a mladých jedinců vůči nárokům osob ošklivých a starých. I když je celá hra nepochybně dobře mířenou satirou, je zřejmé, že se spolu s výše zmíněnými filozofy Aristofanés obával ohrožení stávajícího řádu. Zmíněné drama nás přivádí ke konceptu Dionýsií a ty ke svátkům obecně. V řeckých náboženských svátcích totiž docházelo dokonce k ritualizaci chaosu: ať již mluvíme o Kroniích (dožínky na počest boha Krona, svátek otroků), Thesmoforiích a Adóniích (ženské rituální svátky oplakávání) nebo Thargéliích (Apollónovy svátky očisty města a zavržení *farmaka* – lidského obětního beránka).

Řecká kultura však nikdy a nikde nevyčlenila prostor, který by zcela postrádal řád. Takové prostředí neznala a neuznávala, spíše měla sklon k zaplňování prázdných a nejistých míst řádem, i kdyby byl jakkoliv pochybný nebo jen fiktivní. Paradoxem je, že reprezentace chaosu a řádu k sobě neměly nijak daleko ani vzdor úpornému vyhrocování vzájemné protikladnosti. Neexistovaly totiž reálné rozpory a rozdíly, spíše silně polarizované interpretace jedné ze zúčastněných stran nebo jejích sympatizantů. Ostrou antagoničnost jednotlivých zástupců relace chaos–řád zpochybňuje mimo nestabilitu a proměnlivost polarizačních znamének také snadná

zaměnitelnost rysů, která by měla obě řady charakterizovat a odlišovat. Představitelé chaosu často vypadali a jednali podobně jako představitelé řádu et vice versa²³.

Nicméně se Řekům dobře dařilo nedostatek řádu diabolizovat a dostatečně jej regulovat a kontrolovat: ať už nějakou formou řádu (manželstvím, dohledem, správou), nebo jeho kontrolovaným překročením, které však v sobě obsahovalo návrat do normálu (světská nebo náboženská ritualizace, trestněprávní odpovědnost v mechanismu poskvrna–očista – *miasma–katharmoi*). Řecké pojetí řádu s odchylkami počítalo a všechny projevy chaosu tak vlastně potvrzovaly jeho sílu, potřebnost a přitažlivost.

²³ Dvojice Kronos–Zeus je toho zářným příkladem: Kronos – násilnické, staré božstvo a zároveň dobrotivý a oslavovaný vládce zlatého věku; Zeus – zásadní otcův protivník, který s ním ale sdílí mnoho problematických rysů (pohltil svoji manželku Métis, aby ho jeho syn nemohl svrhnout z trůnu, nepřilíš spravedlivě se pomstil za údajná příkoří Prométheovi a lidem atd.).

6 Skrze postmodernu k solitérismu

Pokud jsme na konci poslední kapitoly zmínili, že na rybníku měkkých věd se s „tvrdou“ teorií chaosu příliš dobře bruslit nedá, na poli umění a jeho tvorby bychom se mohli zcela jistě probořit, když ne rovnou utopit. A tak si budeme muset pomoci pořádnými bruslemi: postmodernismem v původní, lyotardovské podobě. O které se ale v principu budeme muset pouze napoprvé opřít a pak zamítnout Lyotardovy pokusy o delegitimaci chaologie.

Francouzský filozof Jean-François Lyotard jako první rozvinul filozofický pojem postmoderny a vypracoval jeho ucelenou koncepci v díle *Postmoderní situace*.²⁴ Vymezuje zde pojem postmoderny ve vztahu k rozhodujícím vědeckým a vědeckotechnickým objevům 20. století. Zabývá se stavem vědy a způsobem, jakým věda legitimizuje svá pravidla.

Jako *moderní* označuje Lyotard tu vědu, která má povahu jednoty a svou legitimizaci odvozuje z velkých příběhů, příkladem je dialektika ducha, hermeneutika smyslu, emancipace rozumného subjektu či pracujícího člověka nebo rozvoj bohatství. Legitimizace vědění určitým metanarativním příběhem vede dále k nutnosti legitimizace institucí, které řídí sociální vazby.

Za *postmoderní* pokládá Lyotard naopak nedůvěřivost vůči metanarativním příběhům, kterou považuje za výsledek pokroku věd. Jako doklad toho, že se metanarativní legitimizační dispozitiv stal přežitkem, uvádí krizi metafyzické filozofie a krizi univerzitní instituce. Otázka, na kterou se Lyotard snaží odpovědět, zní: „V čem může spočívat legitimnost po zániku metanarativních příběhů?“ Výkonnost, která souvisí s pokrokem vědy, je kritériem technologickým a nelze ji použít k posuzování toho, co je pravdivé a co je spravedlivé.

²⁴ LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 1993.

K pozitivnímu vymezení postmoderny a zároveň modelu legitimizace, který naprosto není modelem nejlepší výkonnosti, nýbrž modelem difference chápané jako paralogie, dochází Lyotard, když se na mnoha příkladech současných vědeckých výzkumů snaží ukázat, že věda vede k diferenciaci. V perspektivě řečových her je patřičnost výpovědi dána tím, že podněcuje zrod myšlenek, to znamená dalších výpovědí a dalších pravidel hry. Nemůže tedy existovat žádný obecný metajazyk, do kterého by byly ostatní jazyky přeloženy a v něm hodnoceny. Postmoderní věda neprodukuje spojitě poznání, nýbrž „mění smysl slova vědění a říká, jak k této změně může docházet. Produkuje nikoli poznané, nýbrž to, co je neznámé“.

Lyotard používá výraz *paralogie* pro způsob komunikace, jejímž cílem není dosažení konsenzu, nýbrž sdílení protichůdných názorů a myšlenek. K legitimizaci nemůže docházet skrze univerzální konsenzus jednak proto, že neexistují univerzální pravidla platná pro všechny řečové hry, a jednak proto, že finalitou dialogu není konsenzus, ale – jak bylo řečeno dříve – paralogie. „Konsenzus se stal hodnotou zastaralou a podezřelou. To, co takové není, to je spravedlnost. Je tedy třeba dospět k určité ideji a praxi spravedlnosti, která by nebyla spjata s idejí a praxí konsenzu.“ Prvním krokem legitimizace je tedy uznání heteromorfности jazykových her a druhým krokem uznání toho, že konsenzus o pravidlech hry musí být pouze lokální, to znamená dosažený aktuálními partnery a nevylučující případné odvolání. Lyotardovo zpochybnění hodnoty absolutního konsenzu je jednou z nejcharakterističtějších myšlenek postmoderní filozofie. Konsenzus je zde spojován se zánikem heterogenity a totalitou. Lyotardovou hlavní snahou je upozornit na nemožnost vyhnout se konfliktům a nepřítomnost nějakého univerzálního diskurzivního žánru, který by umožňoval konflikty řešit. Úkolem filozofie je proto „podat svědectví o rozepřích tím, že se pro ně najdou odpovídající idiomy“.

Moderní paradigma, které hlásá „spravedlivější svět pro všechny, kde řád vítězí nad chaosem“, ztratilo na důvěryhodnosti, a tak bylo nahrazeno paradigmatickým jiným,

postmoderním, které hlásá, že „řád a chaos jsou komplementární“, že je „každá hodnota historicky omezená“ a že „rozpory a nahodilosti nelze odstranit“²⁵.

Antiscientistický agnosticismus postmoderny je založen na filozofii jazyka popírající vehementně jakoukoliv zkušenost mimosémiotické reality. Lyotard opírá své argumenty o neschopnosti vědy formulovat obecně platné teorie na příkladu Gödelova teorému²⁶, popření determinismu jevy kvantové fyziky a v neposlední řadě i o poznatky teorie chaosu. Vychází ze zjištění, že vědecký determinismus platí v principu jen v mezních (nedosažitelných) situacích. Na Mandelbrotových a Kochových fraktálech dokládá, že i sama věda uznává svou vlastní neschopnost objevit řád světa, a tuto situaci moderních věd interpretuje jako důkaz ztroskotání o realizaci řádu v principiálně *chaotickém* světě. Citujme Reného Thoma, francouzského matematika a filozofa, tvůrce teorie katastrof: „Více či méně determinovaný charakter nějakého procesu je determinován lokálním stavem tohoto procesu.“ Neboli: příroda realizuje nejméně složitou lokální morfologii slučitelnou s lokálními danostmi. Jenže nejčastějším případem je, že tyto lokální danosti jsou v konfliktu, a tedy nedovolují stabilní formu. A tím pádem: všechny kauzativní procesy se redukují na jediný primordiální konflikt-chaos, který je dle Hérakleita otcem všech věcí. „Když se postmoderní věda zajímá o to, co je nerozhodnutelné, o to, jak je přesnost kontroly limitována, o kvanta, o konflikty s neúplnou informací,

²⁵ Vše BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Společnost nevolnosti: eseje z pozdější doby*; Praha: Sociologické nakladatelství, 2007.

²⁶ Kurt Gödel, narozený v Brně roku 1906, publikoval svůj článek „Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme“ („O formálně nerozhodnutelných větách v Principia Mathematica a příbuzných systémech“) roku 1931, tj. ve věku pouhých 25 let. Principia Mathematica je obsáhlé dílo A. N. Whiteheada a B. Russela, jehož cílem bylo zachytit celou matematiku (resp. „vyšší aritmetiku“, tj. teorii množin a čísel) jako systém určitých fixních axiomů a inferenčních pravidel, ze kterých jsou dále vyvozovány další platná tvrzení, tzv. teorémy. Tento systém měl být tzv. úplný, tj. všechna pravdivá aritmetická tvrzení měla být z axiomů odvoditelná pomocí inferenčních pravidel, tedy měla být teorémem tohoto systému. Zároveň měl ovšem splňovat podmínku bezespornosti, tedy vlastnosti takové, že o tomtéž výroku nemělo být možné korektně vyvodit, že je platný, a zároveň není platný (je i není teorémem). Právě Kurt Gödel dokázal, že cíl, který si Principia Mathematica kladla, je neuskutečnitelný.

o ‚frakta‘, o katastrofy, o paradigmatické paradoxy, ..., mění smysl slova vědění. Produkuje nikoliv poznané, nýbrž to, co je neznámé.“ Argument problematické platnosti klasických představ, jakožto idealizace v mezních situacích, pochází z Prigogina a Stengersové²⁷. A odtud již Lyotard dospívá ke klíčovému závěru, že „existují pouze ostrůvky determinismu“.

6.1 Měl Lyotard pravdu?

Jenže vše je trochu jinak. Nejprve se pokusme opravit otce postmoderny. Dlužno podotknout, že od roku 1979, kdy se Lyotard pokusil delegitimovat vědu opřen o argumenty teorie chaosu („vzniklé“ jen nemnoho let předtím), se situace na poli vědeckých disciplín zásadně proměnila. Nové poznatky plynoucí z teorie chaosu kolidují se základními premisami a způsobem argumentace postmoderny vůbec. Nejnápadněji je to znát na schopnosti chaologie formulovat souvislé diskurzy delegitimující klasické pojetí vědy, aniž by zpochybňovala médium řeči jako takové, bez balastu jazykového solipsismu. Vědci dnes uznávají, že svět by měl být popisován jinak: jako méně stabilní a mnohem složitější systém. Významnou část tohoto obratu perspektivy je i nové pojetí chaosu; relativizuje klasickou antinomii chaos versus řád a chápe tuto dvojici jako rub a líc mince o dvou stranách, kde na jedné straně vystupuje řád s prvky nahodilosti a o krok dál nahodilost, v jejíchž základech leží řád (srovnejme toto pojetí s klasickým řeckým!). Nepravidelné, fraktální tvary a dimenze nejsou překážkou poznání, ale nositeli hlubokého významu. Redukce je dnes aplikována mnohem opatrněji, protože příroda nemůže být považována za pasivní objekt, protože se sestává z komplexních sebeorganizujících systémů. Ostatně tyto tendence poznání můžeme sledovat už u Nietzscheho a později u Foucaulta, Derridy, Eca a dalších. Lyotard tak vlastně uvízl v pasti argumentativního stylu moderny.

Ostatně jeho kolega, německý filozof Wolfgang Iser, tento přístup ostře kritizuje: „Bezbrhý postmodernismus je na postupu. Jeho odrůdy sahají od

²⁷ Fyzici, autoři knihy *Řád z chaosu*.

vědeckých univerzálních směsí v lacanovsko-derridovské omáčce až k nahraným scénářům elegantní kulturní módy. Zdá se, že krédem tohoto bezbřehého postmodernismu je, že všechno, co nedostačuje standardům racionality nebo co reprodukuje známé věci eventuálně překrouceně, musí být, aby to bylo dobré, dokonce zdařilé, jen řádně promícháno v cocktail a smícháno s hojnými exotickými přísadami. Kříží se libido a ekonomie, digitalita a kynismus, nezapomíná se na esoteriku a simulaci a přidá se k tomu něco New Age a apokalypsy – a postmoderní hit je již hotov. Takový postmodernismus libovůle, všehochuti a odlišení za každou (vlastně za žádnou) cenu se v současnosti těší velké oblibě a je značně rozšířen.²⁸ Podle Welsche je třeba takový postmodernismus charakterizovat, rozpoznat a potlačit, aby se otevřel prostor pro druhý typ postmodernismu, který se neřídí hloupou libovůlí matoucí nezávazností, nýbrž se zasazuje za skutečnou pluralitu, zachovává ji a rozvíjí ji, poněvadž si bere k srdci příkaz rozlišovat. Místo aby zarovnával mnohost chaosem, stupňuje ji vyostřením. Místo aby ve svobodném víření otupoval rozdíly, prosazuje jejich rozpor. Místo naivní či cynické kompenzace provádí hlubokou a účinnou kritiku.

Postmoderní pojetí poznání je tedy možno shrnout následovně:

1. Všechna vysvětlení skutečnosti jsou nadále chápána jen jako výklady, které jsou sice užitečné, ale nikoliv objektivně pravdivé.
2. Člověk nemůže překročit rámec svých vlastních výkladů skutečnosti.
3. Svě teorie a tvrzení nemůžeme měřit srovnáním s objektivním, vnějším světem, ale naopak námi vymyšlené teorie vytvářejí různé světy, které obýváme.

²⁸ WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Přeložil Břetislav Horyna. Praha: KLP, 1993, s. 10.

6.2 Solitérismus v postmoderní době

Touha, snaha a možnost odlišení se stala hybnou silou současné solitérní společnosti. Jak se odlišovat mezi vším, co se liší? Aby vynikla jedinečnost spojená s odlišností – *solitérnost* (a výrazně se tak podpořila znakovitost). Tato schopnost odlišení velmi úzce souvisí také se způsobilostí k teatralitě, resp. prezentaci (a to jak *sebe sama*, tak *něčeho* v rámci daných okolností nebo prostoru). Tato sebeprezentace má blízko postmoderní sebereflexivitě, která je však poněkud polovičatá – zajímáme se o to, jak nás vidí jiní²⁹, nikoliv jak sami vidíme nebo vnímáme sebe. A podobně jako na počátku postmoderny stojí smrt autora, nyní nastává smrt nás jako tvůrců vlastního obrazu a počíná éra ostatních, protože teprve v jejich očích se zobrazíme a získáme smysl a kulturní zařazení. To je podstata epochy *solitérismu*³⁰.

Jedním z podstatných rysů současného stavu umění je totální binární opozice v přístupu k praktické divadelní tvorbě. Pozorujeme již několik let trend, který by se dal popsat jako *totalita chaosu a entropie* – scénická řešení slavných inscenací se vyznačují nadvládou chaosu, jehož míra směrem ke konci vzrůstá. Případně právě naopak – *totalita sterility* – odosobněnost a čistota směřující až k beznázorovosti. Mezi tím téměř jako by nebylo nic. Tato binárně opoziční totalitárnost je podpořena ještě dalším úkazem: ztrátou divácké i tvůrčí pokory. Tržně-mediální demokracie na rozdíl od těch před-postmoderních upřednostňuje každého jednotlivce nejen jako soběstačného a plnohodnotného člena lidského společenství, ale dává mu v rámci sebe samé navíc možnost něčeho, co nazvu jednoduchým pojmem *postoj*. A právě

²⁹ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebeprezentace v každodenním životě*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.

³⁰ V následujícím textu se odvolávám na článek KUBÁK, Ivo Kristián. *Kultura solitérismu v postmoderním světě*, který vyšel v časopise *Hybris* 08.2010. Slovo solitér k nám přišlo z francouzštiny, kam bylo importováno z latinského *solitarus* (poustevník nebo osoba žijící, jednající sama), odvozeného z přídavného jména *solus* – jediný, samotný, ale také osamělý (sic). Jak se ukáže dále, všechna výše zmíněná adjektiva jsou pro současný stav světa a kultury příznačná.

strach o ztrátu tohoto postoje způsobuje v potenciálních recipientech a tvůrcích divadelních (a potažmo uměleckých) děl nutkání bojovat o svůj imanentní životní postoj za každou cenu. Ztráta pokory je pak logickým důsledkem tohoto boje, neboť pokora je defenzivní vlastností, zatímco boj o postoj ofenzivní. Postoj je samozřejmě výrazem solitérní společnosti, protože mezi jeho vlastnosti patří osobitost, unikátnost a svébytnost.

Jednoduše řečeno: umělecké dnes již totiž není to, co zapadá, ale právě to, co se odlišuje. A nejlépe se toto odlišení umocní na pozadí každodenní obyčejnosti. Žijeme ve světě, jehož jediné hranice jsou určovány vývojem vědy, ale díky virtualizaci se již snadno proplížíme i kolem nich. Otázka, jak daleko jsme schopni zajít, tak dnes přestává mít smysl.

Jenže přílišná rozmanitost a eklekticismus solitérního systému mají svá úskalí – vede snadno k umělecké herezi, synekdochickým řešením, samoučelné svévolnosti a především k vysoké entropii estetické funkce, která se pak ve snaze obsáhnout vše stává téměř nepoužitelnou. Systém sám v sobě kloubí znesvářenou dichotomii zápasu mezi udržením si vlastní (vnitřní) tváře a diktátem trhu médií.

Solitérismus je stav světa, ve kterém se jednotlivosti snaží odlišit na pozadí obyčejnosti (*diferenciace*) nebo vmezeřit do škvír utvořených předcházejícími mezníky a obdobími (*intersticiálnost*).

7 Teorie chaosu v teorii divadla

7.1 Fraktální (Hausdorffova) dimenze inscenace

Nemá valného smyslu zde znovu a opět rozebírat rozdíl mezi představením a inscenací. Pro naše potřeby sub specie aeternitatis použijme jednoduchou definici, že „inscenace je záměr vtělený do řady fixovaných znaků“. Peircovou druhou, nejpoužívanější trichotomií znaku se také není nutné zaobírat dopodrobna, stačí jen v rychlosti zopakovat, že *ikón* je druh znaku, který je s předmětem, jehož zastupuje, svázán skrze vnější (tvarovou, vizuální) podobností, *index* je se zastupujícím předmětem svázán zákonem kauzality a souvislost mezi *symbolem* a zastupovanou skutečností je dána konvencí, zvykem, dohodou; je to ustálený kód, na němž jsme se v rámci nějaké kultury „dohodli“.

Pokud vyjdeme z definice fraktálu jako soběpodobného, nekonečného objektu, můžeme předpokládat, že inscenace coby konečný (uzavřený) estetický objekt složený z *jistého počtu* znaků projevuje fraktální struktury taktéž. Zádrhel tkví v otázce, zda je *jistý počet* znaků konečný, nebo nekonečný. Jedině tak můžeme nad inscenací provádět stejné škálově invariantní korelace jako nad jinou fraktální strukturou³¹. Vzhledem k tomu, že konkrétní realizace inscenace (ie. představení) je časově omezená struktura, můžeme předpokládat, že množství znaků, které se

³¹ Také plocha některých objektů v přírodě, které mají konečný objem, může být nekonečná (nebo až o několik řádů větší, než bychom zprvu očekávali). Například povrch planety je teoreticky nekonečný. Zdálo by se, že planeta vypadá jako dokonalá koule (či rotační elipsoid). Při určitém přiblížení rozeznáme vrcholky hor a velká údolí. Při dalším přiblížení zjistíme, že každá hora je velmi členitá a její plocha je obdobně členitá jako povrch celé planety. Každý kámen potom vypadá jako celá hora, ale je mnohem menší. S touto změnou měřítka můžeme pokračovat dále až do subatomárních struktur. Obrovská je i plocha plic či lidského mozku při relativně malém objemu. Ve všech těchto případech jde o praktickou aplikaci fraktálů v přírodě, kde obecně platí princip úspornosti.

v jeho rámci objeví nebo je použito, je konečné. Nicméně metodou asociace (nové znaky se vybavují na základě shlédnutí jiných znaků, novější na základě nových a tak dále ad infinitum) je zároveň možno tvrdit, že celkové množství znaků je nekonečné. Toto nekonečné vrstvení znaků představení se pak blíží naplnění toho, čemu říkáme inscenace a čemu, jak uvidíme dále, můžeme říkat inscenační atraktor.

Uvažujme nyní pouze v rovině nějakého konkrétního asociačního řezu, kdy zamrazíme asociační proud v konečném počtu znaků: a spočítejme, kolik kterých znaků z trojice ikón–index–symbol se v této rovině nachází. Není třeba analyzovat konkrétní představení a počítat znaky. Ostatně by to byla práce nelidská. Stačí si z matematiky vypůjčit tzv. Benfordův zákon.

7.2 Benfordův zákon

Zákon ve své původní podobě tvrdí, že pravděpodobnost toho, že určité číslo začíná danou číslicí x , je rovna $\log(1 + (1/x))$. Kuriózně působící pravidlo se jmenuje podle amerického fyzika Franka Benforda, ale již před ním si tohoto vztahu povšiml koncem 19. století Simon Newcomb – a to na základě zjištění, že logaritmické tabulky jsou přednostně ohmatány na prvních stranách, tedy u čísel začínajících na 1. Zajímavé ale je, když se zamyslíme, proč vlastně Benfordův zákon platí a u dat jakého typu platí (nedá se podle něj sázet ani hádat dny v měsíci či telefonní čísla). Platnost není kupodivu omezena na fyzikální data, ale vztahuje se i na arbitrární systémy, takže se jím (údajně) řídí třeba ceny v supermarketech. Chovat se takto mají i účetní položky – při podvodech prý lidé často udělají chybu právě v tom, že se snaží, aby všechny číslice byly v jejich výkazech zastoupeny stejně často, tedy „náhodně“. Je ovšem jasné, že Benfordův zákon, tak jako veškerá statistická pravidla, bude u malého počtu čísel působit různou mírou rozmazaně. Jak je to všechno vůbec možné? Někdy se odpověď zdá být nasnadě. Třeba u pořadových čísel domů v ulicích je jasné, že všechny ulice budou mít dům s číslem 1, řada ulic bude mít čísel méně než 20 atd. Pokud si vezmeme města s více než milionem obyvatel, pak je také jasné, že bude existovat více měst milionových než devítimilionových. Podobně se řada dalších jevů v přírodě neřídí gaussovským

rozdělením kolem nějaké střední hodnoty, ale mocninným zákonem – „čím je věc větší, tím je jí méně“. Většina druhů vymře velmi rychle, jen velmi málo jich je dlouhověkých. Většina požárů spálí jen malé území, jen pár stojí skutečně za to.

Existuje jedna konkrétní aplikace Benfordova zákona, která nás více přiblíží sémiologickému, nenumerickému uvažování. Jmenuje se (První) Zipfův zákon. Toto pravidlo říká, že jednotlivá slova se vyskytují v určitém statistickém rozdělení. Zhruba řečeno, vynásobení relativního pořadí slova v textu a jeho frekvence je konstantní. Tedy například: nejčastěji se vyskytující slovo v textu je obsaženo stokrát, druhé v pořadí bude tedy obsaženo přibližně padesátkrát, třetí 33krát, čtvrté 25krát – a tak dále. Existuje navíc i celá řada upřesňujících modifikací Zipfova pravidla, z nichž zřejmě nejznámější podnikl nám již známý Mandelbrot. U kvantitativních popisů jazyka je otevřenou otázkou, zda se příslušná statistika liší v závislosti na tom, jestli se jedná o jazyky přirozené, či umělé. Uvádí se, že některá statistická rozdělení není možné aplikovat např. na esperanto (a už vůbec ne na texty počítačových programů), ale pouze na jazyky, které prošly delším vnitřním vývojem. Jiní lingvisté však namítají, že specifičnost přirozeného jazyka není dána frekvencemi písmen či slov, ale tím, že se jím dorozumívají lidské bytosti. Pravda je, že Zipfovu zákonu vyhovuje i řada neязыkových jevů, dají se jím třeba modelovat i kolísání populací na jednotlivých stupních potravních řetězců v populační biologii. Rovněž některé kódy, šifry či zdrojové texty programů vykazují podobné frekvenční rozdělení. Americký jazykovědec George Kingsley Zipf ve skutečnosti formuloval tyto interdisciplinární zákony tři (jsou lingvistickou aplikací tzv. **principu nejmenšího úsilí**, což je ekonomizační tlak, který hypoteticky řídí chování a rozhodování lidí takovým způsobem, aby minimalizovali celkové množství do budoucna vynaložené práce). První, jak je popsáno výše, vyjadřuje skutečnost, že základ lexiky vytváří relativně malý počet silně frekventovaných slov. Druhý tvrdí, že čím vyšší frekvenční hladinu zkoumáme, tím méně slov na ní najdeme (příčemž úbytek není lineární). Třetí Zipfův zákon lze nejobtížněji empiricky ověřit, ale principiálně vypovídá o tom, že slova s nejvyšší frekvencí bývají často polysémní (mají více významů), zatímco slova z nižších frekvenčních pásem mají často jen jeden význam.

Ještě před aplikací těchto distribučních pravidel si bez újmy na obecnosti nadefinujeme na základě dříve popsaných vlastností „sémiologickou dimenzi“ jednotlivých typů znaků.

znak	dimenze	popis
<i>symbol</i>	2D	V drtivém počtu případů se jedná o dvourozměrný znak: slovo, piktogram...
<i>ikón</i>	3D	S podobností se v divadle pracuje povětšinou s třírozměrnými objekty: scéna, židle, meloun...
<i>index</i>	4D	Kauzalita se projevuje zejména v časoprostoru: kouř, hrom...

Pokud bychom neaplikovali Benfordův, resp. Zipfův zákon, bylo by snadné předpokládat, že se jednotlivé typy znaků v řezu vyskytují rovnoměrně, tedy v poměru 1/3:1/3:1/3. Pokud bychom chtěli vypočítat (vážený) průměr dimenze, vyšlo by nám

$$\frac{1}{3} \times 2D + \frac{1}{3} \times 3D + \frac{1}{3} \times 4D = 3D,$$

tedy „obyčejný“ třidimenzionální objekt.

Jenže počet jednotlivých typů znaků není a nemůže být nahodilý, protože je výsledkem intelektuální činnosti režie. A proto je nutné aplikovat výše popsané rozdělení. Nevíme však, v jakém poměru se v té či oné konkrétní inscenaci znaky nacházejí, uvažme proto všechny kombinace. Pro tříprvkovou množinu dostáváme logaritmické zastoupení v poměru 50:29:21.

ikon	index	symbol	zjištěná dimenze
50,0 %	20,8 %	29,2%	2,7075
50,0 %	29,2 %	20,8%	2,7925
29,2 %	20,8 %	50,0%	2,9150
20,8 %	29,2 %	50,0%	3,0850
29,2 %	50,0 %	20,8%	3,2075
20,8 %	50,0 %	29,2%	3,2925

Co z tohoto zvláštního výpočtu plyne? Pohlédneme-li do prostřední části tabulky, kde znak-symbol, tedy zjednodušeně řečeno slovo, nabývá své nejvyšší mohutnosti, je inscenační dimenze nejbližší „obyčejným“ třem dimenzím, tedy realitě. Tam, kde převládá slovo, se divadlo přibližuje skutečnosti. Zahltneme-li inscenaci znakem-ikonem, zjednodušeně rekvizitami, nápodobou, její dimenze klesne. Stává se plošší, *méně-dimenzionální*. Stav s nadvládou znaku-indexu naopak dimenzi inscenace zvyšuje, prohlubuje ji. Což je poněkud paradoxní zjištění, považujeme-li znak-index je nejabstraktnější ze znaků. Jeho výhodou je však časová dimenze, trvání, která jde ruku v ruce s chápáním divadla nejen tady, ale i teď. A jeho další výhodou (hloubkou) je spojení s označovaným, které nemusí být na první pohled zřejmé, je třeba jeho význam do-vy-myslet.

7.3 KAM teorém a estetika

Jeden z nejsložitějších teorémů teorie chaosu nese jméno hned tří matematiků: Rusa Andreje Kolmogorova, Ukrajince Vladimira Arnolda a Němce Jürgena Mosera, kteří jej postupně nejprve nezávisle, později v kooperaci formulovali mezi lety 1954–1963. Na jeho podrobné vysvětlení by bylo třeba výrazně více místa, než dovoluje rozsah této práce (existují statě, které zcela vážně používají tento teorém pro důkaz

existence Boha³²), ale přesto se pokusme o jednoduché aplikační vysvětlení problematiky, která rozšiřuje problém tří těles, o němž jsme hovořili v úvodu.

KAM teorém, ostatně jako celá teorie chaosu, pracuje s tzv. **ergodickou teorií**. Pojem je odvozený z řeckých slov *ergon* – práce, energie a *odos* – cesta a znamená studium dlouhodobého průměrného chování systému, který se vyvíjí v čase. Výsledky ergodické teorie se využívají nejen ve fyzice, ale i ve statistice, teorii informací a mnoha dalších oborech.

S vývojem ergodické teorie se ukázalo, že složitost lze snadno zobrazit ve fázovém prostoru a k popisu lze použít teorii chaosu. Fázový prostor je abstraktní prostor, jehož souřadnice představují stavové proměnné daného systému. Bod ve fázovém prostoru popisuje dynamický stav systému v daném okamžiku. Popis systému odpovídá určité množině ve fázovém prostoru, protože nelze přesně stanovit počáteční podmínky. V případě neergodického systému tato množina prochází fázovým prostorem po kružnici a prochází jen malou oblastí fázového prostoru. V případě systému ergodického množina prochází postupně celým fázovým prostorem, např. po rozvíjející se spirále. Oba tyto krajní případy jsou stabilní a nechaotické, protože tvar množiny se nemění.

Jiným případem je smíšený proces, kdy původní množina stavů zachovává sice svůj objem, ale rozrůstá se ve „výhoncích“ a „vláknech“ do okolního fázového prostoru tak, že jej nakonec celý zaplní. Tedy i tento proces je ergodický, ale chaotický.

KAM teorém ukazuje, že extrémně malé poruchy mají různý vliv v různých oblastech fázového prostoru a nemusí vždy nutně vést k ergodickému chování. Existují oblasti fázového prostoru, v nichž se dynamický systém chová neergodicky a množina jeho stavů se pohybuje po uzavřených smyčkách. V jiných oblastech se

³² Viz například Jiří Svršek: *Vědecké důkazy existence Boha*, dostupné online: <http://natura.baf.cz/natura/1996/12/9612-4.html>

ale stejná množina mění do vláken a výhonků a popisuje ergodické chování. Vzorec KAM teorému tvrdí, že systémy jsou nestabilní, pokud jejich jednotlivé frekvence jsou v poměru malých celých čísel (1:2, 2:2 apod.³³). Stabilita se zvyšuje tím více, čím je poměr iracionálnější. A v konečném důsledku (což plyne z výpočtu rovnic, které zde z pochopitelných důvodů neuvádím): **systém je nejstabilnější, pokud jsou jeho frekvence vůči sobě v poměru zlatého řezu**³⁴. Ecce deus! Fyzika sama sobě definuje ideální poměr mezi dvěma vzdálenostmi.³⁵

7.4 Atraktory

Atraktor (z původně latinského *attrahere* – přitahovat) je konečný stav systému. Je to stav, do kterého dynamický systém v čase směřuje, je do něho „přitahován“. Připomeňme si, že se trajektorie může vyvíjet několika způsoby, může směřovat do jednoho bodu, například mechanické kyvadlo, na které působí tření a časem se zastaví. Tento případ nazýváme množina bodů a je to nejjednodušší případ

³³ Vzhledem k sémantické vazbě „krásy“ a „harmonie“ (ie. řádu) se „symetrií“ tento kladný pól binární estetické opozice od začátku ovlivnil celou západní civilizaci. „Asymetrie“ byla vyhnána na druhý, negativní pól a utrpěla pejorativním sémantickým propojení s „ošklivostí“ a „svárem“ (ie. chaosem). Podkopávání představy, že „krásná věc je v podstatě symetrická,“ nebylo ale ryze novověkým fenoménem. Novoplatonista Plótinos ve svých *Dvou pojednání o kráse* proti legalizaci takovému pojetí argumentoval již ve třetím století před Kristem. Tvrdil, že pokud je symetrie zásadní estetickou hodnotou, musí mít estetické hodnoty i zdánlivě jednoduché artefakty, např. světlo. Složitější artefakty, které jsou složeny z menších, nemohou být krásné, protože: "krása v souhrnu vyžaduje krásu v detailu."

³⁴ Zlatý řez (*sectio aurea*) vznikne rozdělením úsečky na dvě části tak, že poměr větší části k menší je stejný jako poměr celé úsečky k větší části. Hodnota tohoto poměru je rovna iracionálnímu číslu $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$. Ostatně Johannes Kepler tvrdil, že v matematice existují dva poklady: Pythagorova věta a zlatý řez: „První lze přirovnati k míře zlata, druhé pak ke vzácnému klenotu.“

³⁵ Ostatně hojně citované úsloví „Symetrie je estetika hlupců,“ pochází z pera německého modernistického architekta Ludwiga Miese van der Roheho (mj. autora brněnské Vily Tugendhat) stejně jako „méně je více“ a „Bůh je v detailech“. Z hlediska **divadelní režie** je podstatná jeho věta „architektura začíná tam, kde se pečlivě položí dvě cihly na sebe,“ se zvláštním důrazem na slovo *pečlivě*.

atraktoru. Těleso se také může ustálit tak, že osciluje mezi několika stavy. Tomuto případu říkáme periodické body (spočítatelné) nebo kvaziperiodické body (nespočítatelné). Může jít například o cizí těleso v naší sluneční soustavě, které je přitahováno Sluncem, začne obíhat kolem Slunce a časem se jeho dráha ustálí.

Proberme ale jednotlivé varianty podrobněji, začněme bodem: jak bylo zmíněno, kyvadlo podléhající tření se postupně zastavuje, a když se zcela zastaví, dosáhne svého atraktoru. Zde se situace zjednodušuje tím, že kyvadlo je de facto hmotný bod. Jak můžeme zobrazit jeho chování? Například máme dvojrozměrný graf, osa x představuje čas, a na osu y nanášíme aktuální výchylku. Zpočátku dostaneme graf podobný funkci \cos , ale s postupujícím časem se křivka vyhlazuje, až se z ní stane přímka – kyvadlo se zastavilo. Můžeme ještě přidat třetí prostor – aktuální rychlost kyvadla – a máme fázový prostor. Nebo to můžeme udělat jinak – ignorujeme čas a na graf vykreslujeme jen aktuální výchylku a aktuální rychlost. Pro nebržděné kyvadlo se nám vykreslí kružnice a pro bržděné spirála – atraktorem je bod uprostřed. Nemusíme dokonce ani kreslit graf – stačí kyvadlo v podobě dřevě nádoby s pískem. Ten se stále vysypává, a kde je hromádka největší, tam je atraktor (za předpokladu, že se kyvadlo zastaví dříve, než dojde písek). Výhoda tohoto způsobu je v tom, že se kyvadlo může kývat ve dvou rozměrech - tedy nejen tam a zpátky, ale zase nevidíme názorně aktuální rychlost kyvadla. Kyvadlo lze popsat poměrně jednoduchými deterministickými vzorci, a tak nás ani nepřekvapí jednoduchost atraktoru. Některé systémy se nespokojí z bodem, ale s cyklicky se opakující křivkou. Atraktorem oběhu planet je například elipsa. Ve skutečnosti to není úplně přesné (planety si Slunce trošičku přitahují a tím porušují uzavřenou elipsu), ale pokud nevysíláme meziplanetární sondu, tak to stačí (také jsme zanedbali zakřivení prostoru...). Podobný atraktor má i mlýnské kolo. Právě na něm si vyznačíme bod, a pokud stále přitéká voda, jeho atraktorem je kruh.

V pásu asteroidů mezi Marsem a Jupiterem obíhá skupina tří velkých asteroidů, které se jmenují Trojané. Zde je situace ještě komplikovaná přítomností menších těles a prachu. Jaký je tedy atraktor této soustavy? Žádný? Ne, ale je opravdu **podivný**. To chápejte jako pojem, ne jako přirovnání. Jednotlivé body se na grafu mohou objevovat zdánlivě náhodně a vytvoří nekonečnou křivku (nikde se neprotíná)

– vzniká podivný atraktor. To, že neexistuje analytické řešení, by mohlo svádět k domněnce, že tuto soustavu nelze vyjádřit rovnicemi. To sice lze, ale míra vzájemného ovlivňování je velmi vysoká (což je vyjádřeno značnou nelinearitou soustavy). Proto je systém extrémně nestabilní i při malé změně počátečních podmínek.

Už v předchozí kapitole jsme dokázali, že divadelní inscenace vykazuje jisté vlastnosti příslušné fraktálům (pokud se na ni díváme jako na graf-model). Protože ji ale můžeme chápat zároveň i jako dynamický systém, který směřuje k nějakému ustálenému chování (představení), pokusme se nyní zkoumat, zda existuje atraktor inscenace. Hned na počátku tohoto hledání pochopitelně narazíme na problém rovnovážnosti a neomezenosti systému. Inscenace je možná nadčasový, dalo by se říci věčný–nekonečný estetický objekt, struktura³⁶, ale projevuje se svojí konkrétní časoprostorovou aplikací: každým jednotlivým představením³⁷. V praxi se ovšem tato aplikace (odehrání představení) uskuteční jen v konečném (a velmi omezeném) počtu případů. To ovšem neznamená, že by se toto reprízování nemohlo hypoteticky uskutečňovat donekonečna. Stejně tak je možno si představit fázový prostor, v němž se inscenace odehrává, jen místo bodů, silochar a vektorů v něm budou figurovat

³⁶ František Černý, Jan Mukařovský a další.

³⁷ Na tomto místě se nabízí analogie z objektově orientovaného programování. To používá duální pojmenování podobné inscenace–představení: třída–objekt. Objekt je základní abstraktní jednotkou používanou v objektovém programování. **Objekt** si „pamatuje“ svůj stav (v podobě dat čili atributů) a poskytuje rozhraní operací, aby se s ním mohlo pracovat. Tyto operace se nazývají metody. Při používání objektu nás zajímá, jaké operace (služby) poskytuje, ale ne, jakým způsobem to provádí - to je tzv. princip zapouzdření. Jestli to provádí sám, nebo využije služeb jiných objektů, je celkem jedno. Abstrakce objektu, která v architektuře programu podchycuje na obecné úrovni podstatu všech objektů podobného typu, se nazývá **třída**. Třída je předpis (vzor), jak vyrobit objekt daného typu (jeho instanci). Všechny automobily mají společné vlastnosti: barvu, spotřebu, provozní hmotnost; a poskytují podobné služby: jedou dopředu, dozadu, houkají apod. Mohu tedy při modelování objektů různých automobilů, abstrahovat od nepodstatných dílčích odlišností a díky této abstrakci vytvořit obecnou třídu Automobil, která bude mít atributy barva, hmotnost a metody jezdit a houkat. Instance třídy (v některých programovacích jazycích také objekt) je konkrétní datový objekt v paměti odvozený z nějakého vzoru (třídy).

herecká triáda, motivace a znaky a mnoho dalšího. A pokud použijeme zažité a zcela logické tvrzení, že žádné představení není stejné, tedy jednotlivé veličiny fázové prostoru divadla jsou za všech okolností (byť infinitesimálně, ale přesto) různé, zjišťujeme, že jediný atraktor, který může vyjadřovat rovnovážný stav inscenace existuje a z dříve zmíněného plyne, že je podivný. Není možné ho zakreslit, je to jakýsi chvějící se obal chvějících se instrukcí a chvějících se znaků, ale navzdory této nepevnosti je posléze možno každé představení popsat deterministicky (např. jazykem divadelní kritiky).

Další nezpochybnitelnou vlastností, kterou divadelní inscenace díky existenci atraktoru má, je schopnost pohlcování chyb. Je to vlastně důsledné popření efektu motýlího křídla, ke kterému dospěl i Poincaré: představení se nezhroutí kvůli drobné chybě, zhroutí se pouze tehdy, je-li k tomu donuceno na základě zásadní změny svého průběhu. Anebo pokud je jeho inscenace–model do té míry nejasná a rozostřená, bez atraktoru, bez rovnovážného stavu, že není možné jej deterministicky popsat (ani předem, ani posléze). Můžeme tedy bez újmy na obecnosti tvrdit, že stabilita jednotlivých představení závisí na existenci atraktoru, a čím silnější a přesnější, méně chvějící, se je jejich ideální model – inscenace, tím je riziko zhroucení nižší. (Pochopitelně ve výjimečných případech – válka, vzpoura, revoluce nebo zranění herce – je toto riziko nenulové i u sebepevnějších inscenací).

8 Úloha režie

Doposud jsme k problematice divadelní inscenace a její režie přistupovali především zvenku, díky teoretickým aparátům, které nám umožňovaly uchopit estetické objekty a související funkce víceméně jako celek. Je nasnadě položit si otázku, jestli výše popsané a zjištěné lze aplikovat v praxi, případně jak tuto praxi zjištěné ovlivňuje.

8.1 Režie a chaos

Úloha režijní praxe je rozprostřena od jejího širšího chápání jako organizace souboru jevištních interpretačních prostředků až ke konkrétní aktivitě spočívající v organizaci různých prvků jevištní interpretace dramatického díla v určitém čase a prostoru. Tvorba (a potažmo režie) inscenace se od počátku hlásí ke klasické koncepci jevištního díla jako harmonického celku. Důležité je ale zmínit, že tento celek použité materiály nejen zahrnuje, ale i samotné přesahuje. Slova jako organizace a harmonie naznačují, že základní funkcí režie³⁸ je odstranění neorganizovanosti a ne-harmonie. Tedy chaosu v jeho původním slova smyslu (viz např. kapitola o chápání chaosu v řecké klasické společnosti).

Zjednodušeně: **primární funkcí režie je eliminace (primordiálního) chaosu.**

Lze však chaos eliminovat takovým způsobem, aby jeho zastoupení ve struktuře inscenace bylo infinitesimální? Případně zcela nulové? A je to vlastně záhodno?

³⁸ Pokud hovoříme o režisérovi a jeho funkci, hovoříme o nich bez dalšího osvětlování v posthegelánském chápání jako o autorovi divadelního díla. Aristotelská linie je v dnešní době bez diskuse překonána.

Abychom byli schopni odpovědět na tuto otázku, je třeba se vrátit do představy inscenace jako rozmlíženého, chvějícího se podivného atraktoru. Kdyby neexistovalo toto chvění, tato nejistota, byla by každá instance, představení, absolutně identická. Divadelní umění by se tak zbavilo svojí jedinečností mezi ostatními uměními: nazvěme ji neopakovatelnost. Přiblížilo by se tak více umění filmovému nebo malířství a sochařství. Je tedy nasnadě, že nedokonalá eliminace (primordiálního) chaosu je pro existenci celého divadelního umění nezbytná. A protože je jeho přítomnost žádoucí, je třeba se s jeho existencí smířit – což je jedna ze základních vlastností režiséra: **blahosklonný eliminátor**. Ostatně se s jeho existencí ani nelze nesmířit: vždyť konkrétní instance inscenace je vytvářena vždy za různorodých podmínek, v jiném čase, a přestože třebas pokaždé na stejném místě, tak sub specie aeternitatis vlastně jinde. Inscenaci-model lze hypoteticky extrahovat od vnějších vlivů (ačkoliv její vyjmutí z aktuální společenské situace je nemožné a tuto situaci současně ani není možné považovat za její součást), představení ale už nikoliv.

Podobně jako se teorie chaosu zabývá jevy na přechodu mezi naprostou náhodou a absolutním determinismem et vice versa, je zajímavé uvažovat nad infinitesimální a maximální možnou mírou chaosu v divadelní inscenaci. Rozhodně si dokážeme tuto situaci představit, existuje množství režisérských osobností, které s mírou chaosu přímo pracují.

Maximální možná míra chaosu v inscenaci by se mohla pracovním nazývat „mnoho chaosu pro nic“. Mohli bychom tvrdit, že pro tento typ inscenace je poslední možný stav inscenace, která má atraktor, resp. vzhledem k tomu, že se nacházíme na pomezí, že tento typ je *limes superior*³⁹ možných inscenací, neboť nad maximální hodnotou se inscenace per se rozpadá, chová se náhodně (nikoliv chaoticky). Přestože je možné tyto chaotické typy divadelních produkcí pojmenovat

³⁹ Pojem *limes superior* (resp. *inferior*) je v tomto případě vhodnější než obyčejná *limita*. Jedná se o omezení shora, respektive zespoda, „v nekonečnu“, tedy hodnota přes, respektive pod kterou se posloupnost (v našem případě jednotlivá představení) dostane pouze v konečně mnoha případech, ale které se skutečně nekonečně jejich hodnot nekonečně blízko blíží, nebo jí dokonce nabývají. Opět musíme uvažovat v nekonečných možnostech, byť v reálu se jedná o konečný počet.

(performance, event apod.), dostáváme se mimo pole režijního chápání inscenace. Podobně inscenace s nekonečně malou mírou chaosu je limes inferior všech možných inscenací – tedy hodnota těsně před tím, než se divadlo změní ve „film“. Je zřejmé, že schopnost lavírovat v těchto (a přiznejme, že dostatečně širokých) hranicích je etablovaný talent režisérské osobnosti.

Další bezpodmínečnou vlastností režiséra je tedy **smířlivost s nenulovou mírou chaosu** ve vlastním jevištním díle a schopnost jeho **balance**.

Zatímco doposud jsme v této kapitole s pojmem chaos žonglovali v jeho komonsenzuálním významu ne-řádu, pokusme se jej nyní aplikovat ve významu teorie chaosu. Tedy takový chaos, který je deterministický, uchopitelný a (exaktně) popsitelný.

Protože se snažíme definovat vlastnosti režiséra, je třeba nalézt v jeho práci takový jev, který je soustavný, komplexní, (ne)závislý na jednotlivých inscenacích, jež realizuje. Tento jev je možno nazvat slovním spojením režijní tvorba. Tvorba jako komplex kreativních aktivit vedoucích k vytvoření artefaktu/objektu (díla), které v realitě doposud neexistovalo. Tvorba je dle Mukařovského⁴⁰ intencionální činnost. Nechceme se zde pouštět na široké pole uměnovědné ontologie, pro naši další argumentaci postačí tvrzení, že umělecké dílo může vzniknout při znalosti estetických norem daného okamžiku, protože právě tak může umělec vhodně zapůsobit na uměleckou strukturu a vytvořit dílo, které později nabude statusu uměleckého díla. Doba musí být na umění připravená, umění závisí na starších dílech, navazuje na ně a jejich tradici a mění ji. Tudíž i tvorbu jediného režiséra nelze vyjmout ze širokého dosavadního spektra tvorby všech režisérů. Takto komplexní struktura a provázaný systém jako by si sám říkal o uchopení a alespoň základní determinismus.

⁴⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. "Záměrnost a nezáměrnost v umění." In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s. 353-388.

Podobně jako estetická funkce⁴¹ poskytuje radikálně nový pohled na skutečnost, je tato vlastnost i vlastností teorii chaosu. A tam, kde je základním nástrojem režijní tvorby estetická funkce, je teorie chaosu nástrojem postmoderního vědce. Mohlo by se zdát, že epistemické kanály, které zapojujeme pro vnímání světa uměleckého, jsou diametrálně odlišné, než které užíváme pro vnímání reality fyzikální. Ve skutečnosti tomu tak není.

K čemu tedy režijní tvorba vybízí? Podobně jako jsme definovali atraktor inscenace, je totiž možné definovat i atraktor režiséra, resp. atraktor veškeré režijní tvorby. Tedy fakt, kterému se běžně říká **režijní rukopis**, resp. pro který můžeme zavést pojem režijní kánon. Představu kánonu jako dynamického systému je možno datovat už od počátku 20. století⁴². Dílo je vždy čteno a kritizováno v kontextu děl, které byly stvořeny v minulosti. Tradice není pouze tradicí určitého období nebo dominantního proudu. Tradice sahá až k počátkům (sic!) a vrací se až k prvním mytickým příběhům. Aby byl umělec schopen stvořit opravdu hodnotné umělecké dílo, je nutné, aby měl pevně zakořeněné historické vědomí, které nevzniká automaticky, ale je nutné ho získat usilovnou prací. Režisér musí mít schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost. Nemáme tedy vnímat minulost jako skutečnost, která je za námi a která nám již nemá co říct, jak to tvrdí futurismus, ale musíme vnímat přítomnost minulosti. To znamená, že minulé utváří naši přítomnost, a právě proto má smysl minulost odhalovat. Je třeba tvořit – režírovat tak, jako by celá světová literatura počínajíc Homérem existovala simultánně a vytvářela simultánní **řád**. Toto historické vědomí obsahující nadčasovost a časovost i jednotu nadčasového a časového vytváří podivný atraktor, jež by měl akceptovat každý režisér a tvůrce obecně. **Vědomí historického řádu**. V teorii chaosu se hovoří o podobném jevu: tzv. růžovém šumu⁴³.

⁴¹ Opět dle Mukařovského, ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota*.

⁴² Viz ELIOT, Thomas Stearns: *Tradice a individuální talent*.

⁴³ Růžový šum je signál nebo proces s takovým frekvenčním rozsahem, kdy výkonová frekvenční hustota je přímo úměrná převrácené hodnotě frekvence. Odtud také plyne jeho označování jako 1/f šum. Z praktického pohledu je vyprodukování pravého růžového šumu nemožné, protože energie

8.2 Fraktalita režijní práce

Každá jednotlivá práce každého jednotlivého režiséra ovšem není bezprostředně zaklíněna v tomto kánonu. V okamžiku tvorby si režisér tento kontext stěží uvědomuje. Jeho soustředění se parciálně koncentruje na tři základní disciplíny: konkretizaci, fikcionalizaci a ideologizaci⁴⁴. Je (ne)konečně fraktalizována a nedokáže sebe sama z kánonu vyřadit (ani se o to nepokouší). Vždy existuje vyšší řád, ke kterému se (ne)vědomě vztahuje. Režisér tak není matematickou abstrakcí–funkcí, ale živoucím, dynamickým systémem (ie. chaotickým systémem), bez něhož by divadelní inscenace (a její instance) nemohly vzniknout.

Neboli (ve shodě s Patricem Pavisem): **režie ustanovuje právo divadelního umění na uměleckou autonomii.**

Dochází tedy k paradoxní situaci: dynamický chaotický systém divadelní inscenace je organizován dynamickým chaotickým systémem divadelní režie. Tato deterministická provázanost pak ústí v jednoznačný závěr: **režisér není vnější prvek uměleckého díla.** Je interní součástí jeho skladby a jeho přítomnost organizuje a eliminuje chaos v jeho struktuře.

takového signálu by byla nekonečná. Vyskytuje se v mnoha fyzikálních, biologických a ekonomických systémech. Bývá také označován jako efekt dlouhé paměti.

⁴⁴ PAVIS, Patrice: Divadelní slovník, heslo INSCENACE/REŽIE.

9 Interludium

Dokázali jsme nalézt styčné plochy teorie chaosu a divadla? Dokázali. Dokázali jsme aplikovat ideální aparát matematiky na tvorbu a umění? Nedokázali. Ale to ani nebylo záměrem této části diplomové práce. Zaměřila se na přesně vymezený okruh problémů a opřena o autorovu praxi i fyzikální teorie dospěla k několika těžko vyvratitelným tvrzením:

- primární funkcí režie je eliminace chaosu;
- režisér je především jeho blahosklonný eliminátor;
- režisér tvoří s vědomím historického řádu;
- režie ustanovuje právo divadla na autonomii; a v neposlední řadě:
- režisér je vnitřním prvkem struktury jevištního díla.

A tak si spolu (a v rozporu) se starými Řeky můžeme dovolit tvrdit, že **režie a chaos jsou dvě strany téže (dobré) mince.**

Zda a jak tato zjištění pomohla či překážela při praktické tvorbě, je možno se dočíst v následujících dvou případových studiích.

10 Případová studie I: Punk Rock (od řádu k chaosu)

Do sezóny 2011/2012 (první ročník magisterského navazujícího studia) jsme s dramaturgy Marií Novákovou a Martinem Hýčou vstupovali s nejasnou představou naší DISKové sezóny 2012/2013. Jejím prvním titulem měla být autorská dokumentární inscenace připravená spolu s pedagogy, vycházející z Brechtova operního libreta *Vzestup a pád města Mahagonny*. Přípravy na tuto inscenaci začaly relativně pozdě (na podzim 2011) a nejasná koncepce a převládající nejistota ohledně vedení a směřování projektu způsobily pedagogické rozhodnutí, že se autorská inscenace nahradí pravidelným textem ve studentské režii a dramaturgii. Posledního prosince 2011 jsme tedy spolu s dramaturgyní Marií Novákovou obdrželi zadání do měsíce nalézt a koncepčně připravit vhodný vstupní titul do DISKu.

Hledání ideálního textu se neobešlo bez drobných komplikací: poměrně rychle a vhodně vybraný text britského oceňovaného dramatika Simona Stephense *Punk Rock* nebyl v té době ještě přeložen do češtiny a v jeho obsazení bylo pouze sedm postav pro jedenáct herců. Komplikace se oproti výhodám textu (základní téma je extrémně aktuální – šikana v kolektivu vedoucí k tragédii; hra není generační, jejími postavami jsou studenti střední školy v posledním ročníku, řešící mj. otázky své budoucí existence, vztahu se spolužáky, ad.) zdály marginální.

První fází příprav se tak zcela nečekaně a nezvykle stal vlastní překlad zmíněného textu. Text jsme přeložili ve spolupráci s hercem, režisérem a překladatelem Julkem Neumannem a někdejší pedagožkou Kabinetu hlasové a mluvní přípravy DAMU Evou Spoustovou. První hrubý draft a jazyková úprava překladu kompletního textu o rozsahu zhruba padesáti normostran byly hotovy poměrně rychle (6. ledna – 13. ledna 2012), ale bylo třeba, aby prošel minimálně jednou rukama odborníka-anglisty (Neumann) a ústy a dramaturgicko-psychologickým rozvrstvením replik (Spoustová). Následující dva týdny jsme tedy intenzivně opravovali a upravovali jednak kompletní text překladu, a jednak zároveň připravovali předběžné inscenační úpravy a škrty. Finální text byl hotov přesně za měsíc, v den první čtené zkoušky, 31. ledna 2012. V průběhu zkoušení jsme ještě

učinili několik zásadních úprav (zejména logických), ale i napravili několik chyb autorských [sic!] a drobné přehlédnuté nepřesnosti zamlžené v překladu. Původní anglický text se při zkouškách ostatně stal nenahraditelným pomocníkem.

Souběžně s touto přípravou jsme velmi intenzivně řešili otázku obsazení. Jak již bylo zmíněné výše, hra skýtala pouze sedm postav (osmou, dospělou postavu lékaře jsme v rámci další koncepce nahradili pouze hlasem shůry, který pronesl jen zlomek původních replik) a ze scénických poznámek – názvů písní – uvozujících jednotlivé situace se dalo odvodit, že nabízí i možnost živé kapely. Postavy dle textu a didaskálií reprezentovaly následující „třídní“ typy:

William Carlisle	<i>zdánlivě neškodný, zakřiknutý „správňák“, podivín</i>
Lilly Cahill	<i>nová spolužačka, punkerka, flagelantka</i>
Bennett Francis	<i>šikanující, latentní homosexuál</i>
Cissy Franks	<i>třídní krasavice, šprtka</i>
Nicholas Chatman	<i>sportovec, svalovec a parták</i>
Tanya Gleason	<i>nezajímavá, obézní správňačka</i>
Chadwick Meade	<i>fyzikální génius, autista</i>

V první verzi jsme role s dramaturgyní obsadili tak, že alternované byly postavy s menším rozsahem a úlohami (Cissy, Nicholas a Chadwick), po první poradě s vedením ročníku v druhé verzi (níže) jsme se rozhodli alternovat postavy větší:

William Carlisle	Matěj Nechvátal / Jordan Haj Hossein
Lilly Cahill	Eva Josefíková / Marie Poulová
Bennett Francis	Aleš Bílík / Filip Kaňkovský
Cissy Franks	Nikol Kouklová
Nicholas Chatman	Matěj Anděl
Tanya Gleason	Kristina Sitková
Chadwick Meade	Josef Vaverka / Karel Heřmánek

Toto obsazení však po další bouřlivé diskuzi s vedením ročníku prošlo ještě jednou zásadní úpravou (na přeobsazení jednotlivých postav měla velký vliv důvěra

v herecké schopnosti jednotlivých herců, a především zkušenosti se školními i mimoškolními projekty v průběhu celého dosavadního studia). Nejjednodušší bylo rozhodnutí svěřit hlavní postavu Williama Matěji Andělovi:

William Carlisle	Matěj Anděl / Jordan Haj Hossein
Lilly Cahill	Eva Josefíková / Marie Poulová
Bennett Francis	Filip Kaňkovský / Josef Vaverka
Cissy Franks	Nikol Kouklová
Nicholas Chatman	Aleš Bílík
Tanya Gleason	Kristina Sitková
Chadwick Meade	Karel Heřmánek

V tomto obsazení již chybí Matěj Nechvátal, jemuž byla po konzultaci svěřena „pouze“ zpívaná role leadera živé kapely (kterou tvořily hostující studenti z ostatních ročníků herectví KČD a KALD a dramaturg Martin Hýča) a již výše zmíněných několik málo replik šůry, lékaře z posledního obrazu hry.

Osobní hereckou zkušenost ze zkoušení si dovoluji krátce odčitovat z diplomové práce představitele role Bennetta, Filipa Kaňkovského: „Jaké bylo ale naše překvapení, když jsme po několikerém přečtení hry zjistili, že se sice ocitáme ve světě mladých lidí, ale že jim absolutně nerozumíme. Prostředí britské elitní střední školy jsme znali maximálně z televize, knih nebo doslechu. Byl totiž velký omyl si myslet, že jsme těmto postavám blízcí, protože jsou jen o pár let mladší než my, herci. Opak byl pravdou. Autorem je naprosto přesně vykreslená bolavá přízemnost většiny těchto mladých lidí, kteří nemají zájem o své okolí, o svou rodinu, o možnosti, které svět nabízí, a ve výsledku ani o sebe samotné. Jen negují všechno a všechny, až za hranici pochopení labilního chování běžného pubescenta. Mohly to být problémy v rodině, nedůvěra v sebe sama, nebo naopak přehnaně sebevědomé chování na základě sociálního statutu daného rodinným původem, který u některých postav vedl přes přehnaně ambiciózní chování až k naprosté inertnosti v mezilidském jednání a neschopnosti postavit se sílícímu zlu v tom nejužším kruhu. Totiž jedné školní třídy. Tahle pestrost vlastně už sama o sobě nesla prapor smutku, jako předzvěst neštěstí, které se prostě muselo stát. Pokládá nám otázku, jestli

bychom se neměli někdy více zamyslet nad svým běžným konáním a děním v našem okolí, které má neoddiskutovatelný dopad na pozdější problémy společnosti. Lavinový efekt.“

Punk Rock je sice apelativní hra o mladých lidech, studentech, ale také o samotě, smutku, frustraci, odcizení, nezájmu a touze po něčem zlém, po destrukci, po pozornosti a lásce ve svém kolektivu či rodině. Na první pohled je hra psychologickou analýzou katastrofy, k níž může vést šikana, ale i lež, nepochopení, strach, láska. Z agresora se může stát oběť a obráceně.

Pro všechny nastala se vstupem do studia DISK nová okolnost: z jednotlivých studentů se měl stát jednolitý tým, soubor. Ve snaze ulehčit přerod z individuí ke spolupracujícím partnerům byl jako herecký pedagog pro tuto inscenaci vedením ročníku doporučen Miloš Horanský. Ukázalo se to zpočátku velmi přínosné a spolu se zkouškami režijními se hodiny herecké vhodně doplňovaly. Herci s Horanským rozžívali své vnitřní představy o charakterech jednotlivých postav a jejich motivacích k danému jednání. Ohledávali hrubý materiál z režijních zkoušek pomocí psychofyzických improvizčních postupů a na základě toho v sobě nacházeli impulsy, které se s pohnutkami postav ideově setkávaly, hledali představu o myšlenkových procesech jednotlivých postav a podtextech jejich replik. Takto připravené herce jsme v kontextu vlastního výkladu zasazovali do mizanscén, vytvářeli dramatické situace, a částečně formovali Horanského interpretaci. Postupem se času ale tato dvojjaká spolupráce začala do inscenace vnášet chaos a nejistotu. Zhruba v polovině zkoušení pedagogická síla a osobnost Miloše Horanského začala působit silněji než režijní výklad a interpretace dramaturgicko-režijního tandemu. Herci v této schizofrenní situaci přestali důvěřovat tvůrčímu přístupu skrze hledání a odvolávali se k jediným možným interpretacím ze svých hereckých hodin s Horanským. Zkoušení ústilo v katastrofu, tvůrčí síly byly chaoticky rozkmitány a hrozilo nenávratné zhroucení celého systému. Zcela logickým řešením byl návrat k jednomu jasnému vedení – pořádku. Mimořádné herecké hodiny byly až do premiéry zrušeny a nad inscenací opět zavládl řád jednoho vedení.

Jednou z nejzásadnějších zkušeností z průběhu nastudování inscenace *Punk Rock* bylo zkoušení v alternacích. Zpočátku jsme se snažili tři alternované role držet striktně ve dvou skupinách, pracovně zvané černá a bílá. Matěj Anděl, Marie Poulová a Josef Vaverka v bílé verzi a Jordan Haj, Eva Josefíková a Filip Kaňkovský v druhé, černé skupině. Každá skupina měla trochu odlišné aranžmá a jinak vystavěné scény, nicméně text se škrty byl pro obě skupiny víceméně stejný. Obtížnější to bylo pro další postavy, které se musely naladit na tu či onu alternaci. Nevelké množství zkoušek v omezeném časovém horizontu však velmi rychle způsobilo, že se obě alternované skupiny už při zkoušení, a pak především při reprízách promíchaly (ostatně velké množství kombinací obsazení jednotlivých výstupů způsobovalo nekonečné a úmorné opakování jedné a téže situace jen s drobnými změnami – hrozil rozpad celé inscenace do formy Cantorova prachu⁴⁵ a její sesypání po Ďáblově schodišti⁴⁶). Náhodné promíchávání alternací naopak působilo na herce jako osvěžení, vznikala mezi nimi často nová zvláštní chemie, přinášeli nové, malé změny v jednání, intonacích a gestech a provokovali toho druhého pokaždé víc a jinak, ale zároveň tak, aby to neuškodilo inscenaci a celku. Ctili rytmus a nepředváděli se. Představení tak neusínala v rutině, ale v neustálém vnímání druhých, lačném čekání na to, co se stane.

Do podnázvu této kapitoly je heslo „od řádu k chaosu“ vetknuto s cílem na příkladech ukázat, jakým způsobem vznikal jeden ze sedmi výstupů inscenace (výstup čtvrtý, pracovním názvem *Velká šikana*, je vrcholem první poloviny inscenace). Čerpám přitom z režijní knihy, jejíž originální jednotlivé listy s palimpsestní povahou doplňuji na následujících stránkách vlastními komentáři⁴⁷.

⁴⁵ Viz poznámka pod čarou č. 17.

⁴⁶ Jiná reprezentace téhož. Ďáblovo schodiště má nekonečně stupňů různé velikosti, které jsou symetricky uspořádány – od nepatrně malých až po největší. Při tom sebemenší část schodiště, stojící v hierarchii velikosti schodů až někde u hranic nekonečně malého, je po patřičném zvětšení nerozeznatelnou kopií celého schodiště. Úskalí této reprezentace spočívá v tom, že pokud nemáme po ruce nějaké srovnávací měřítko, nijak nelze určit, v které části schodiště se právě nacházíme.

⁴⁷ Stránky s poznámkami jsou členěny na dva sloupce, z nichž každý je nadepsán písmenem alternace, které se týká (Č = černá, B = bílá).

W. už spí ve škole

Vosa
nemocný Loyd
velká šikana
Tanjí, Ch., Cissy
Ch. moholag
sráž jde olo směl

Čtvrtý výstup

„The Woman Inside“ od Cows.

Je 8:27 ráno. Pondělí 10. listopadu.

Bennett Francis, Tanya Gleasonová, Nicholas Chatman, Cissy Franksová, William Carlisle a Lilly Cahillová jsou ve studovně.

BENNETT Co je?
TANYA Vosa!
CISSY Kde?
TANYA Táhle.
CISSY A kurva.
NICHOLAS To není vosa.
CISSY Samozřejmě, že je to vosa. Do prdele.
TANYA Dej to pryč.
NICHOLAS Je půlka listopadu. To je moucha.
TANYA Je to vosa, ty zajebanej debile. Otevři okno.
WILLIAM Já nic nevidím.
NICHOLAS „Zajebanej debil“ je poněkud drsné.
CISSY Táhle. Ježiši, máš to za hlavou.
TANYA Ona mi dá žihadlo.
CISSY Dělej. Zabij to. Kurva!
WILLIAM Nezabíjej to.
CISSY Cože?
WILLIAM Nezabíjej to.
TANYA Už je to pryč?
WILLIAM Nesmíš to zabít. Je to živej tvor.
CISSY To myslíš vážně?
BENNETT Je to zasraná vosa.
NICHOLAS Tak otevři okno.
BENNETT Počkej.
TANYA Williame, otevřeš laskavě to okno?
BENNETT Počkej. Sledujte.
CISSY Bennette.
BENNETT Věř mi. Hele.
TANYA Williame, otevři okno.
BENNETT Ne. Nedělej to. Williame. Nedělej to. Sledujte tohle.
*Bennett se chystá chytit vosu do ruky.
Pohybuje se rychle a elegantně.
Sevře pěst.
Otevře ji.
Chytil a zabil vosu.*
Ostatní hledí na něj a na vosu. Bennett ji zvedne z dlaně a drží ji mezi dvěma prsty.
CISSY Proboha.
NICHOLAS Jak jsi to udělal?
BENNETT Kouzlo. Naučil mě to táta. Chce to jen sledovat, jak se pohybuje.
TANYA To je psycho.

Letopis - 2 hlas -> Zničovat se od B: 1941 -> T: 1941 za Anouk

B: jediný čekají vosa

Matěj. VYLEZE BEZ TRIKA A CUIČÍ
VŠICHNI PO SCHODECH

ČERNÝ

BÍLY

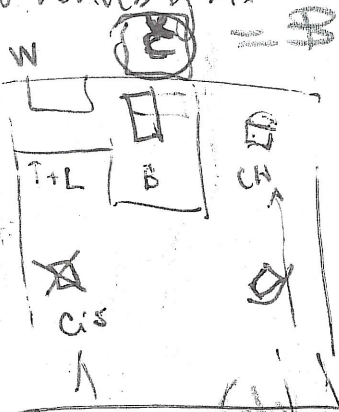
1.4.

~~LETOPIS~~

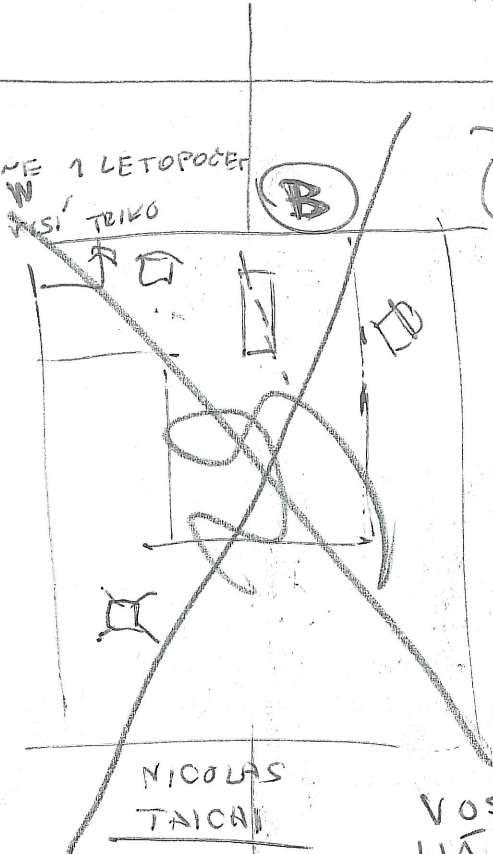
BENNETT MLÝ - PAK BĚKME 1 LETOPIS

Jordy přestaví lavici
zažele
svítka se
vyleze nahy

dělá díky
všichni najednou
do knihy...



zde v roudě
SE PŘICHVÍŽÍ
SE SMEJOU SE



-||- dHo

JOSEF: SLOŽI PROPOR / KULIČKA
ALEŠ: TAČÍ

W ZA AUTOMATEM

VYLEZE BEZ
TRIKA

všichni nástup
v klidni, nic rozehrávat
až se otočí

výsměch

VOSA JE HYSTERICKÁ
NÁDKA O ŽIVOT

JOSEF: KOUZLO - TAČÍ

Režijní kniha Punk Rock, str. 35 a následující

Čtvrtý výstup uvozuje dle scénické poznámky (i v následné scénické realizaci) punková píseň kapely The Cows *The Woman Inside*, jejímž jediným dokola opakovaným textem je věta „It's the woman inside.“ „To je ta žena uvnitř.“ William je v druhém výstupu odmítnut novou spolužačkou Lilly a ve třetím se navíc dozví, že Lilly spí s jeho spolužákem Nicholasem. Skladba tedy předznamenává jednoduchou pohnutku „vrtá mu to v hlavě“. Jeho svět se začíná hroutit, nechodí domů, přespává ve škole.

Jeho svět se tak smršknul pouze na školní prostředí a studovnu, v níž se celá inscenace (kromě posledního výstupu) odehrává. Ostatní to vědí a po příchodu (do hudby) se mu vysmívají, neboť jej načapají, jak se po ránu polonahý a bosý rozcvičuje. Bílý Bennet mu schová boty na automat Coca-Cola.

Výstup zahajuje mikrosituace Vosa pojatá jako rychlá, rytmická, ale hysterická hádka o život, následovaná se zatajeným dechem sledovaným Bennettovým „tancem“ s cílem chytit vosu.

Smrt vosy je drobnou cezurou v počáteční smršti výstupu situace a předznamenává brzkou smrt profesora Lloyda (viz další strana).

Z nákresu mizanscény a režijních poznámek je zřejmé, že přestože alternace mají jisté drobné odchylky v jednání, bylo třeba, aby všichni zaujali stejné pozice v prostoru.

Z textu byla škrtnuta pouze jediná věta se zmínkou o Bennetově otci. Cíleně jsme se snažili zbytné zmínky o rodičích eliminovat, abychom podpořili svět falešné samostatnosti dospívajících postav.

Bennett se na ni podívá.

BENNETT Chceš si ji pochovat?
TANYA Ne, dík. Je to fakt odporný.
WILLIAM Není to odporný. Podle mě je to krutý.

Bennett se dívá na mrtvou vosu. Podá ji Williamovi. William si ji vezme. Prohlíží si ji.
Vloží ji do kapsy.

CISSY ~~Krutý? Co je na tom krutýho? Vosy jsou vzteklý a zbytečný.~~
NICHOLAS ~~Je to ale kurva působivý, to teda jo.~~
CISSY ~~Nedala ti žihadlo?~~

Chadwick vstoupí.

BENNETT Chadwicku.
Postav se tamhle.
A teď tam čekej.
Díky.

~~Ne. To se nikdy ne to nestalo. Stačí jen být dost rychlý.~~
CHADWICK Lloyd dostal infarkt.

Všichni se na něj otočí.

~~Právě mi to řekl Eliot. Je v nemocnici. Skoro umřel. Ale neumřel.~~
Nikdo neví, jak dlouho tam ještě bude.

BENNETT No, teda. JOSEF: JO!

WILLIAM Co jsi říkal?

CHADWICK Včera pozdě v noci. Lloyd. Dostal infarkt.

WILLIAM Infarkt?

CHADWICK Bylo to dost vážný. ~~Myslím, že tam byly nějaké komplikace. Eliot říkal, že mu někdo vyprávěl, že na pár vteřin úplně ztratil vědomí.~~

TANYA Ježíši.

WILLIAM Lloyd?

CHADWICK Vždyť to říkám.

WILLIAM Je mrtvej?

CHADWICK Ne. Je v nemocnici.

WILLIAM Ale byl mrtvej? Na chvílku?

CHADWICK Ne. Ztratil vědomí, to je něco úplně jiného než umřít.

BENNETT Nemůžeš jen na chvílku umřít.

WILLIAM Vždyť jsem ho včera viděl.

CHADWICK No.

WILLIAM Já ti nevěřím.

CHADWICK Já si nevymýšlím, fakt.

Pauza.

CISSY ~~To je v píči, co?~~ *průst*

TANYA V jeho věku. S jeho spotřebou cigaret. To je vážný.

CISSY
A navíc jsou odpoledne zkoušky z dějepisů. *NICHOLAS + JOSEF: JO!*

Pauza.

BENNETT Víte, co jsem na něm měl rád?

WILLIAM Není mrtvej.

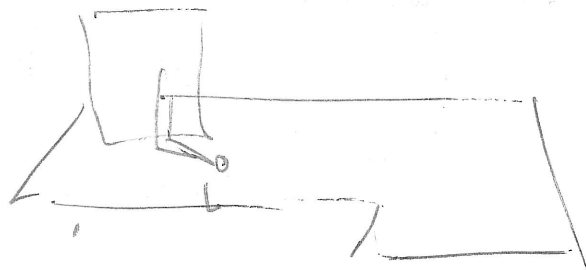
o Bennett

(B)

W. odnět rosn, na lavici

B s rosn v ruce

dá ji nahoru do ruky



černý
hys

CHADWICK V POLA



NOIKEDA: začnou
hrát s B. "hru"

BÍLÍ: NICHOLAS A DEBETT
OBŘADNÍCI

ČERNÍ: NICHOLAS Jango
~~smička dolo na
mole~~

Josef maje
šumír

WIL. s rosn v DIANI NA LAVICI

inbox

B: Obřad, smička vč
W: Lango
Alcš:

Režijní kniha Punk Rock, str. 36 a následující

Zdánlivé vyřešení a uklidnění mikrosituace s vosou je podruhé narušeno příchodem podivína Chadwicka. V předchozí situaci již byl vystaven šikaně kvůli svému zastaralému stylu oblékání a obrán Bennetem o peníze. Nyní se Bennett neostýchá a začíná ho šikanovat bezprostředně po jeho příchodu. Pro větší razanci a šok tohoto postupu jsme vypustili tři obdivné repliky Cissy a Nicholase.

Z podobného důvodu jako na předchozí stránce (eliminace zmínek o dospělých) byly vypuštěny i části replik o profesoru Eliotovi. Došlo tak k posílení pozice a jedinečnosti umírajícího profesora Lloyda.

V původní verzi situace Bennett (v obou alternacích) a Nicholas ihned po oznámení Lloydovy hospitalizace začali hrát morbidní „pohřební“ hru, mikrosituaci v mikrosituaci – předstírat, že jsou na pohřbu. Změnila se jejich dikce, Nicholas si dokonce broukal Largo z Dvořákovy Deváté symfonie. Tato mikrosituace byla pro přehlednost a rytmus následného vývoje vypuštěna.

Speciální pozornost se v této části situace upnula na Williama, který si po Vose dokonce stoupnul na lavici a celý dialog s Chadwickem vedl odtud v podivně katatonickém stavu. Byl tak paradoxně středobodem celé situace, aniž by musel jakkoliv jednat.

Protože v předchozí části situace schoval Bennet Williamovy boty na automat, nyní měl William možnost je zahlédnout, „najít“ a ve snaze je sundat, a doobléknout se tak nechtěně rozpohybovat ostatní postavy a odstartovat další vývoj situace.

BENNETT

Vždycky se mi líbilo, jak pohyboval rukama! Měl takové drobné trhavé pohyby. Okouzlující. Ha! Z toho by se jeden pomínul.

WILLIAM
CISSY

Nemluv o něm, jako by byl mrtvej. Není mrtvej.
Nepřekvapuje mě, že učitelé mívají infarkty. Bloudí tu jako oběti posttraumatického šoku. Podíváš se jim do očí. Jsou

vyděšený. Všichni nakonec dostanou žaludeční vředy! Trpí nekontrolovatelným pocením. Nemají poňetí, kdo je půlka lidí ze školy. To je směšný. A tihle se o nás mají starat?

WILLIAM

Půjdu ho navštívit. Chce někdo jít se mnou?

Chce jít někdo se mnou, navštívit ho?

TANYA

Je půl devátý, Williame.

WILLIAM

Cože?

TANYA

Možná po škole. Bysme tam mohli zajít. Ani nevíme, kdy jsou návštěvní hodiny.

WILLIAM

Co?

TANYA

Nevím, jestli nás za ním pustí v nejbližších dnech. S mým dědou to bylo podobný. Většinou ho udržovali ve spánku.

BENNETT

Kdo ti do prdele dovolil, aby ses pohnul?

Tak kdo?

CHADWICK

Nikdo.

BENNETT

Tak proč se do prdele hejbeš?

CHADWICK

Já jsem si chtěl jenom dát věci do skrýtky.

BENNETT

Jenomže nesmíš! Dnes, Chadwicku, na počest umírajícímu Lloydovi, jsi mojí hračkou. Iasný?

TANYA

Bennette.

BENNETT

Prosím? Prosím, Tanyo?

TANYA

Nech ho bejt. Je to nuda.

BENNETT

Nuda? Já se nenudím. Nudíš se, Chadwicku? Nudíš se, Nicky?

TANYA

Ty jseš takovej -

BENNETT

Co?

Jakěj takovej, Tanyo? Pojd' sem a řekni mi to.

Á Vyser na to. Hraju si. Hraju si. Jsem čurák.

Chadwicku! Pojd' dál. Pojd' dál, pusinko. Tak si tam ty věci dej,

(sem čurák.)

Tak jaká, Chaddíku?

CHADWICK

Jsem v pořádku, děkuju.

BENNETT

Jsi našprtanej na zkoušku z přehledu?

CHADWICK.

Jo.

BENNETT

Já taky, pus, já taky. To je moje poslední. Nejradši bych ji dělal poslepu.

To je strašně na hovno, to s Lloydem, co. Zajímalo by mě, jak vypadal. Jestli přestal dýchat. Zajímalo by mě, jakou chytil barvu. Ty už jsi viděl někoho umřít, Chaddíku?

CHADWICK

Ne.

BENNETT

Slyšel jsem, že se ti postaví. Není na erekci moc starej, co myslíš?

krátit
co chce

2.9.

Palering
od Chad W

B → kondolence se Cissy
z projevů na mól
kondolence s ostatními

W. sestává z lavice

zichonun - stránka

(Bili)

N+B JDOU KO MAUŠTIVIT

N+B → MESOURAKEV

PRIZVOU CHADWICKA

nardžka „pro Ch. → přijde mlstnost

(c)

B. hodí dál Ch. tašku

s N. síkama - dá pryč židli

(c)

B. Tanju zvedne z židle...
agresivní
umléi N. taky se na to vyser
FILIP ALES - podtrhnutí židle

(c)

Ch. ohne vo lavici
osuka ho...

o Loydovi → si dáva W.

Režijní kniha Punk Rock, str. 37 a následující

Palimpsest na této straně naznačuje původně poněkud zbrklé škrtní v textu. Cissy tak nejprve přišla o jednu ze svých zásadních (nemnoha) replik. Po apelu herečky hrající Cissy jsme uvážlivě části této repliky do inscenace vrátili.

Nicméně další krátký dialog Tanya-Bennett se již v několika obměnách v předchozích výstupech objevil, byl tedy pro vztah těchto dvou postav zbytný. Navíc vývoj situace nebezpečně houstne

Režijní poznámky „kondolence“ a „rakev“ jsou součástí vypuštěné pohřební hry Nicholas-Bennett z předchozí strany.

Popis prvního Bennetova výpadu proti Chadwickovi je sice poznamenám pouze v bílé alternaci, ale z důvodu kooperace mezi stejným Nicholasem a Chadwickem a různými Bennety se ustálila pouze jediná verze šikany: podtrhnutí židle, vysypání tašky a její naražení na hlavu. V obou alternacích ještě posléze přibyla markýrovaná kopulace a oba Bennetti se měli s přívalem svých vulgárních urážek a ataků postupně víc a víc vzrušovat.

CISSY Bennette.
 BENNETT No co, Vsadil bych se, že má kurva velkého ptáka. Fakt kurva velkého čuráka, co, Chaddíku?
 TANYA Jsi nechutnej.
 BENNETT Měl jsi vůbec někdy erekci, Chadwicku?
 TANYA Nech toho.
 BENNETT Co? Já se jen ptám. Já se jenom ptám svého kamaráda Chaddíka. Tak měl, Chadwicku? Měl jsi vůbec někdy erekci, Chadwicku? Už ses někdy udělal?
 CHADWICK Jo.
 BENNETT Jaks to poznal?
 CHADWICK To je přeci zřejmý, ne? Ty to nevíš?
 BENNETT Nedokážu si tě přestavit, jak stříkáš. Mastíš si doma brčko pořád, Chadwicku? A na co myslíš, když si ho honíš? Myslíš na holky nebo na kluky?
 CHADWICK Na holky. Ty snad ne?
 BENNETT Tvoje máma se nepočítá, Chadwicku, to jsi nevěděl? Anebó myslíš spíš na sádelnatou Táníčku? Mimochodem, kamaráde, máš šanci. Rozhodně bys ji měl pozvat na rande. Byl by z vás roztomilý páreček.
 CHADWICK Už jsi měl někdy holku, Chadwicku? Chadwicku, odpověz mi do prdele na moji otázku, ty uskrípnete kundí čuráku.
 BENNETT Cože?
 CHADWICK Chadwicku, už jsi někdy, za celej svůj posranej život, měl holku?
 BENNETT Ne. Neměl. Zatím.
 CISSY Nhchm!
 BENNETT Může ti časem upadnout, víš to? Uhnít a upadnout. Jako sňilá švestka.
 CISSY To není pravda. Neposlouchej ho.
 BENNETT Co myslíš ty, Nicky? Chudinka nepolíbenej.
 CISSY Bože. Umíš si to představit? Dělat to s Chadwickem. Promiň, Chadwicku. Bez urážky ale.
 CHADWICK Ne. Nic se nestalo.
 BENNETT Měl bys mu dohodit nějakej zásun, Nicky. Slyšel jsem, že s tebou vymrdává kde kdo.
 NICHOLAS Kdo ti to říkal?
 BENNETT To přece všichni vědí, co, Lilly? Tanye. Nemůžu uvěřit, že ho takhle vyrajčuješ, a pak ho necháš. Je to od tebe děsně krutý, jestli to chceš vědět. Nicholasovi Nemáš nějaký samaritánský kámošky?
 NICHOLAS Ne. Bennette. Nemám.
 BENNETT Nemohl bys ho dohodit Copleyový?
 CISSY Viděls její obličej?
 BENNETT Viděls její kundu?

V82ME
 MOBIL

(A)

(B)

TANJA TOČÍ ŠIKAMU
B ji vzme mobil
taký toč' oh.
pak ho dá do tašky

posadí ho!
vsichni NAA!!

Lisoy se chce blít
B. usadí Nicolase
N. - se koupe na židli

starostlivě
do r^vamí, taška nehlom

i B se vysmívá i Nicolase

Režijní kniha Punk Rock, str. 38 a následující

Dlouhou dobu jsme nechávali všechny postavy stát kolem jako opařené. Nicméně pro následný vývoj bylo třeba, aby na sebe jedna z vedlejších postav, Tanya, nějak upozornila. Jejím atributní rekvizitou byl mobilní telefon, který pro ní znamenal (jako ostatně pro jiné postavy zase jiné atributy) možnost útěku, odpoutání se. Tuto situaci šikanování Chadwicka si proto velmi krátce po jejím začátku začala natáčet na mobilní telefon. Bennettovo vzrušení mu nedovolilo si toho včas všimnout.

Nicméně po nějaké době si toho Bennett všimne a sám převezme režii záznamu – vytrhne Tanye mobil z ruky a točí Chadwicka sám. Už nedělá rozdíly. I jeho kamarád Nicholas je pro něj terčem humoru, a svoji přítelkyni Cissy ani nevnímá (viz režijní poznámka „Cissy se chce blít“).

Repliky v situaci působí na první pohled rozvlekle a zdlouhavě. Stoupající Bennettovo vzrušení jim však dodalo patřičný rytmus a vývoj situace se dostal do obrátek.

TANYA
BENNETT

Má takhle tlustou kundu.
Tohle už je fakt –
Víš, co to znamená, Chadwicku? Takhle tlustá kunda?
Nevíš?
Takže bys asi nevěděl, co s ní máš dělat, Chadwicku, že jo, kámo?
Kdyby k tobě při fyzice přišla a ohnula se ti přes lavici, aby tě
~~oznámkovala~~, asi bys netušil, kde začít.

CHADWICK
BENNETT
CHADWICK
BENNETT
CHADWICK
BENNETT
CHADWICK

A ty bys tušil?
Cos to řekl?
Řekl jsem „a ty bys tušil?“ Tušil bys, kde začít, Bennette.
Nevěřím, že jsi to řekl nahlas.
Kdyby se ti při fyzice ohnula přes lavici, co bys udělal, řekni?
Šukal bych ji, až by řvala.
To znamená, že jsi bisexuál? – ~~ne~~

Pauza.

BENNETT
TANYA
BENNETT
CISSY
BENNETT

1. Tanyo, máš rtěnku? – *septem*
Cože?
2. Máš? Máš u sebe rtěnku, Tanyo?
Bennette, už bude zvonit. ~~Všichni se sem nahrnou.~~
Tanyo, můžu se tě na něco zeptat, kočička? Myslíš si, že se budu
cejtít jako hajzl kvůli tomu, že se ho pořád zastáváš? Tohleto si
myslíš?

Bennett jde k Chadwickovi. Chytne ho za vlasy, velmi pevně.

TANYA
BENNETT
CISSY
BENNETT

3. Tanyo. Vyndej tu rtěnku nebo mu vážně něco udělám.
Tak.
A teď, Chadwicku, jdi k Tanye. A ona tě trochu namaluje.
Eh?
Dělej, Tanyo.
Do pr–
Chadwicku, jdi k Tanye. Vyšpul rty.
Tanyo.

Plivne ji do tváře.

CHADWICK
CISSY
CHADWICK
BENNETT

Tu rtěnku.
Dělej.
Děkuji.
To je pěkný.
~~Cože?~~
Líbí se mi to. Hezky to voní.
Vypadáš tak strašně teple, Chadwicku, já se z tebe pochčiju.
Dej mu pusu.

CISSY
BENNETT

Cože?
Polib ho. Kvůli mě.

Cissy se podívá na Bennetta. Jde k Chadwickovi. Políbí ho opravdu sexuálně.

WARVEY:

WILLIAM

Co to děláš, Williame?
Tak trochu si trsám.

Č

E vidka
kteče z lavice k Tani

B. nebere do hry Cissy,
i když na něj mlčí!

VŠICHNI SMÍCHJAS NE! ←
VÉZME ŽIDLI, POSTAVÍ, TICHO,
DOSMĚJÍ SE ←

26
← říct až by trvala
po osvětlení automaticky
pak hned

T. mrskla rtěnkou
víc výrazně

W. drží židli
T. má ji bore
Harvey se ptá napřed

B

Nicolas ho stádně ←

Šukal bych ji ...

Obejde Fridu
Aleš si přešne s Ch,
všichni se chlámou!

→ k Tani

a s její rukou

Režijní kniha Punk Rock, str. 39 a následující

Falešné zklidnění: Chadwick neohroženě promluví a Bennettovi dokonce odmlouvá. To všechny zaskočí a Bennett, aby neztratil svoji roli ve skupině, musí přistoupit k razantnímu kroku. Drsňácký sexuální násilnický vtíp: repliku „Šukal bych ji, až by řvala.“ demonstruje na automatu na Coca-Colu.

Chadwick bez bázně kontruje slovním vtípem výrazně sofistikovanějším.

Pauzy jsou v původním textu označeny slovem „Beat“. Těsně předtím, než se všichni Bennettovi vysmějí, proběhne právě tenhle tichý beat. Nicholas si dokonce s Chadwickem plácne high five.

Reakce obou Bennettů na výsměch byla různá: zatímco černý Bennett se pouze prošel dokola po studovně a smál se s ostatními, bílý sebral ze země podtrhnutou židli, ostatní v předtuše násilí zmlkli, ale Bennett ji jen postavil a trochu nuceně na oko uznal svou porážku.

Poté Bennettova tvář obratem ztvdne a spustí se samotné jádro situace, velká šikana. Bennett do ní obratně zapojí (oba alternanti násilím) všechny postavy, které se mu v předchozí části výstupu nějak znelíbily.

V režijní knize chybí přesný popis situace, která byla z již zmíněných důvodů (mnoho jednajících nealternovaných postav) pro obě alternace narežirována stejně.

Předposlední a poslední replika na stránce vzbuzovaly již od první čtené zkoušky mnoho otázek. V režijní knize je předposlední replika mylně přisouzena lékaři Harveymu z posledního obrazu hry. V inscenaci ji pochopitelně pronášel Bennett v rámci své všeobecné šikany.

Bennett sleduje, jak Cissy líbá Chadwicka.

BENNETT Ale ale ale, Chadwicku. To je moje holka.
Chadwick a Cissy se přestanou líbat.

CHADWICK Co to do prdele děláš, líbáš mojí holku, sráči.
Vždyť jsi to chtěl.

CISSY Chutná jako brambůrky.

BENNETT Přímou přede mnou.

CHADWICK Řekl jsi, že to mám udělat, Bennette. Já to nechtěl.

BENNETT Tys to nechtěl? Co to říkáš? Co to říkáš o Cissy, Chadwicku? Tím chceš říct, že je...? Nejdřív se s ní přímo přede mnou cizím, a pak říkáš, že je... Měl bych ti za to uříznout ksicht. Měl bych ti uříznout uši. Měl bych ti uříznout toho tvýho čuráčka. Ty zkurveně zvrácená zmrdí kundo.

WILLIAM Nech toho, Bennette.

BENNETT Cože?

WILLIAM Nech toho.

Prostě ho nech.

BENNETT To mluvíš na mě? Mluvíš na mě?

WILLIAM Jseš totální čurák. Nech ho na pokoji.

BENNETT Slyšeli jste ho.

WILLIAM Myslím to vážně, Bennette. Nech ho na pokoji. A hned.

BENNETT Slyšeli jste toho bratromrda tady.

WILLIAM Cos to řekl?

BENNETT Ale. Myslím, žeš mě slyšel, Williame, nebo ne?

WILLIAM Pojd' sem. Pojd' sem a zopakuj to.

BENNETT Řekl jsem: „Slyšeli jste toho bratromrda.“ Mluvil jsem o tobě a o tvým bráchovi.

WILLIAM Za tohle tě zabiju.

LILLY Williame, klid. Chce tě vytočit.

WILLIAM Jasně, tak já ho taky vytočím. Vytočím ho doběla.

Zvoní.

Všichni se mají k odchodu.

WILLIAM Kam všichni jdete, do píči? Zůstaňte tady. Zůstaň tady, Bennette.

LILLY Nebojím se tě. Nebojím se nikoho. Chcete vědět, jak jsem drsněj?

WILLIAM Williame. Musíme se jít zapsat.

WILLIAM Pojd' sem, Bennete. Ty kundo. Ty kreténe. Pojd', vyřídíme si to.

BENNETT Kdykoliv. Ty a já. Venku. Hned teď.

CISSY Slyšeli jste ho?

BENNETT Mluví jako z komiksu.

WILLIAM Mluvíš jako postava z filmu.

BENNETT Zmlátím tě levou zadní.

WILLIAM Bezpochyby.

WILLIAM Říkám ti. Jednoho dne, už brzo, tě čeká překvapení, jaký jsi ještě nezažil. Chadwickovi. Neposlouchej ho. To nestojí za řeč. Je to jen velký prázdný nafoukaný nic.

B. se to rozpada!

při sů, hustě!!

Aleš si ve me židli a koutka
na ně, pak si ji odnese
krautomaty

zlomí se přátelství
žodpálkuje Ni

W. shodí lavici:

Nicolas ho chytí n "dobře"

On vstane (sta si čistit pušu)

L: má židli jako ježku

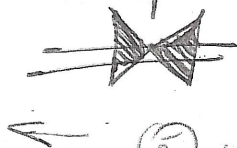
Jordy taky shodí lavici

s židli došd, na polo k automatu
nechá ji pod stolem

Matěj shodí lavici

- přitáhne si Lis na dále

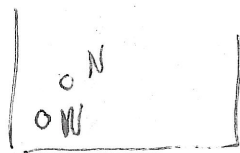
JOSER:
gusto - sorry!!



ⓐ Kolečko
→ rozbourat zvonku

ⓑ

W. (NA) odí
něve



oba zasrabíj ...



Režijní kniha Punk Rock, str. 40 a následující

Následující průběh se Bennettovi začíná vymykat z rukou. Jím režírovaná situace se ocitá na pokraji chaosu. Postavy nereagují, jak by měly (jak by chtěl).

William poprvé ukáže něco ze své skryté agrese. Ale tváří v tvář šikanujícímu spolužákovi nikomu nedojde, co je v něm skryto za zlo.

Z režijní knihy je zřejmé, že se poprvé tato situace zkoušela s bílou alternací („Matěj shodí lavici“), aby se s černou alternací došlo ke stejnému řešení („Jordy taky shodí lavici“).

Poměrně dynamickou a ukřičenou situaci zastaví až školní zvonek – signál z vnějšího světa. Krátký výsměšný dialog Bennett-Cissy-William byl nahrazen pouhým Bennettovým „Bezpochyby“.

←
CHADWICK
BENNETT
CHADWICK
BENNETT
CHADWICK

Mě to nevadí.

Nevadí?

Už si s nikým z vás starosti nedělám.

Výborně. To je od tebe velkorysé.

Lidi jsou ubozí. Všechno, co lidi dělají, skončí nakonec špatně.

Všechno dobré, co lidi kdy udělali, je založeno na něčem

obludném. Nic nepřetrvá. My určitě ne. Mohli bychom dokázat

něco skutečně mimořádného, ale nedokážeme. Jsme tu už sto

tisíc let. A za dalších dvě stě let vymřeme. Víte, na co se můžeme

těšit? Víte, co bude určovat příštích dvě stě let? Náboženství se

odlidští; kriminalita dosáhne hysterické míry; všichni budou

závislí na sexu po internetu; ze sebevraždy se stane móda; přijde

hladomor; přijdou povodně; přijdou požáry ve všech hlavních

městech Západu. Náš vzdělávací systém dostane na frak.

Neudržitelná zdravotní péče; nekontrolovatelná policie;

zkorumpované vlády. Do ulic přijde otevřená brutalita; přijde

jaderná válka; masivní vyčerpání všech zdrojů na všech úrovních;

šílený růst populace třetího světa. To už se děje. Děje se to teď.

V Indii každé léto umírají tisíce lidí při záplavách v sezoně

monzunů. Na středomořské pláži vyplavuje moře Afričany ze

Senegalu, a tam se o ně starají liberální rekreanti s pocitem viny.

Somálci čekají v hostelech na Maltě nebo ostrovních vězeních

severně od Austrálie. V Paříži umírají každý rok stovky lidí kvůli

vedrům nebo požárům. Nebo v Kalifornii. Nebo v Athénách. ... he ...

Hladiny oceánů se zvednou. Města budou zatopena. Elektrárny

budou zatopeny. Letiště budou zatopena. Některé druhy navždy

zmizí. Včetně toho našeho. Takže jestli si myslíš, Bennette, ty můj

malej chlapečku, že mi děláš starosti, když mi nadáváš, tak to si

kurva musíš dělat prdel.

Jezuskote.

Vidíš to trochu černě, Chadwicku.

To, že něco vypadá černě, neznamená, že to není pravda.

Nevěřím tomu.

Měla bys.

Můžeme se navzájem vzdělávat.

Nemůžeme.

Můžeme věci změnit.

Nemůžeme.

Můžeme. Máme k dispozici vědu. A technologie.

To nám teď nepomůže.

Lidi vždycky tvrdili, že svět skončí.

To se pletli. Já se do prdele fakt nepletu.

Měl jsem pravdu, Tanyo, s tou rtěnkou. Opravdu je dobrá.

Olízne si rty. Odejde.

←
BENNETT

BENNETT

CHADWICK

CISSY

CHADWICK

CISSY

CHADWICK

CISSY

CHADWICK

CISSY

CHADWICK

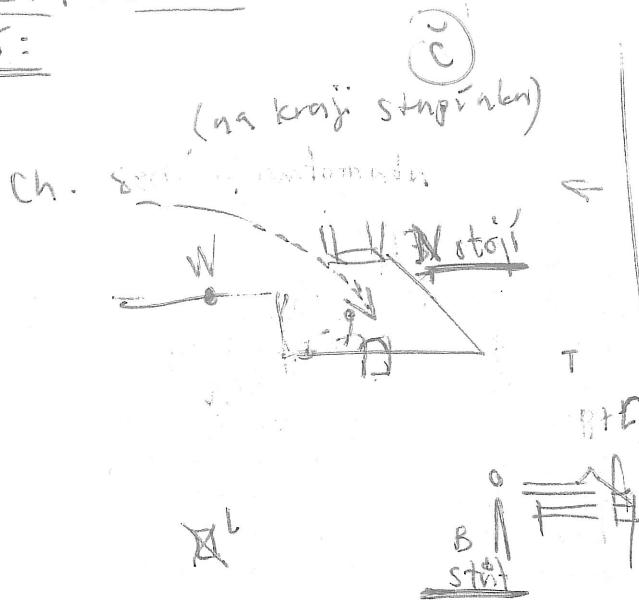
CISSY

CHADWICK

No! Á! První hodina. Znovu ztečí na ty valy. V kolik je ta zkouška?

NICOLAŠ; BENET

STOJÍ:



Marie se hihňala Akšovi..

(B)

JOSEFOVI:

- nebud' soli sta
- bud' přesný
- šikana Tani do rozkroku

řtenka → držet Ch. k divákům W. - ?

Marie čekuje Tani
Lily / Evi

Kristi' se sešne

3. sm' bonbon

C. si utírá si pusou

N. snaly

Matěj promáčkává kloub

(B)

← při odchodu Beneta
Jordy končí vzadu

BENET SI VĚRME DO SILNY:

NĚKDN OD PUSY, NĚKDN VÍBEC

Režijní kniha Punk Rock, str. 41 a následující

Chadwick se opět projeví neohroženě a poté, co se po Bennettově ataku jakž takž posbírání se mu opět sofistikovaně vysměje. De facto se vysměje všem za jejich malichernost.

Ve čtené formě relativně nezáživný monolog dokázal představitel Chadwicka proměnit v živoucí podivínské vyznání ze světánázoru. Nezřídká po tomto monologu následoval potlesk na otevřené scéně.

Ostatní postavy v průběhu monologu mikroskopicky jednají (viz režijní poznámky uprostřed stránky). Veškerá pozornost je ale upnuta na střed jeviště, na Chadwicka, jeho výklad a jeho neohrožený odchod.

Teprve teď stojí všichni jako opaření a nikdo nic nedělá. Paradoxně je to Bennett, kdo situaci znovu „rozpohybuje“.

V 10, že jo? Paráda. To byla sranda, Williame. Moc jsem si to užil.
Tak zítra touhle dobou, kamaráde?
Na viděnou na zkoušce, ěuněnci. Ne abyste pěišli pozdě.

Odejde.

CISSY

ĀadnĀ reakce.

MĀme angliĉtinu.

Pěijdeme pozdě.

ĀadnĀ reakce.

Anderson

Ale aspoĚ si tě věimne.

TANYA

No jo.

Tanya odejde. Cissy chvěli stojě. Pak odejde za ně.

NICHOLAS

Jsi v pohodě?

WILLIAM

Jestli jsem co?

NICHOLAS

Ptal jsem se, jestli jsi v pohodě.

WILLIAM

NevypadĀm?

LILLY

Je doběe, Źe jsi se ho zastal.

WILLIAM

MĀte ted' oba ĉas?

LILLY

AĹ do zkouĹky.

WILLIAM

DobrĀ. Bude se vĀm to lěbit.

NICHOLAS

Nechce se měi věřit, Źe nĀs dneska nutě jět na věuku. Kvěli jedně
hodině -

WILLIAM

Vypnuli topeně?

NICHOLAS

Ne. Mě je normĀlně teplo.

LILLY

JĀ se snad uvarěm.

William se na ně poděvĀ.

WILLIAM

Jsem trochu zklamanej.

LILLY

Z ĉeho? Z ĉeho, Williame?

WILLIAM

To je těĹkĹ, protoŹe některĹ věci, kterĹ se staly, jsou jenom moje
chyba.

LILLY

Napěěklad?

WILLIAM

Ty věĹ, co napěěklad.

LILLY

Nevěm.

WILLIAM

VĹichni o tom poěĀad mluvěte.

Tak naivně nejsem. Věm, Źe tak moŹnĀ vypadĀm. Věm, Źe moŹnĀ
vypadĀm jako ooo, William. William Billiam. William Blake.

William prostĀĉek. William velikĹ. Myslěte si, Źe jsem William
Shakespeare?

PoděvĀjě se na něj.

ProtoŹe bych mohl bejt. Je to śplně moŹnĹ. Poděvějte se na
zprĀvy!

NICHOLAS

CoŹe?

WILLIAM

Vĉera v Brazělii pěi leteckěm neĹtěstěi zeměelo 190 lidě. Proĉ
myslěte, Źe se to stalo?

LILLY

Smyk. Na ranveji. Ranvej byla mokrĀ.

WILLIAM

Jasně. Urĉitě.

2,4

Faulkner
Golding

Robbie Williams

Nicelyha
Dyl

(A)

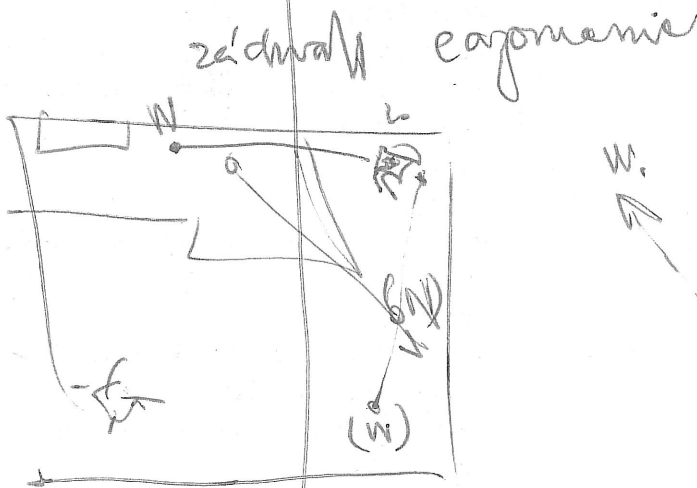
(B)

C.

algorithms
základní slovo pro W.

~~Když promluví k., W. se klesne...~~

Wsi stoupne za židli



Režijní kniha Punk Rock, str. 42 a následující

Všichni, Bennett, Cissy i Táňa ze studovny postupně zostuzeni utečou.

William se octne sám tváří v tvář dvojici, o jejichž vztahu se v předchozím výstupu po chadwickovsku neomaléně dozvěděl. Musí jednat.

První část dialogu William-Lilly-Nicholas byla pouze přípravou pro Williamův nenápadný slovní útok. Vzala tedy za své a začínáme in medias res.

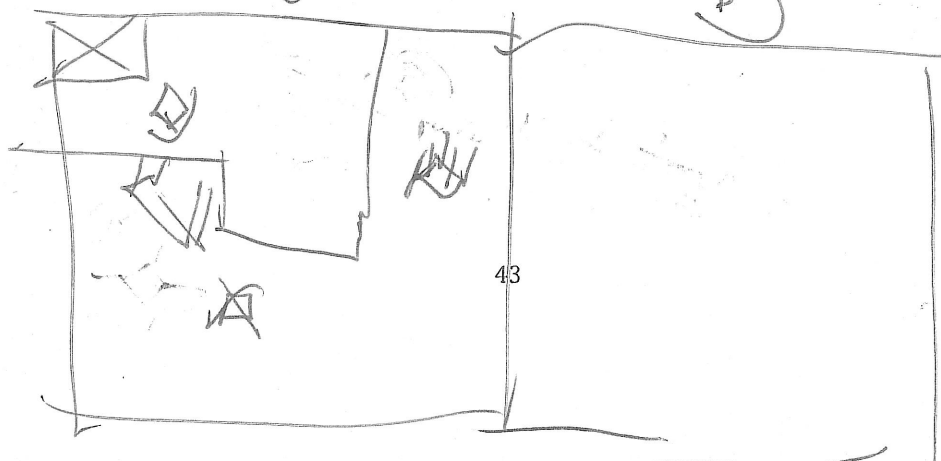
Williamova replika: „Tak naivní nejsem. Víím, že tak možná vypadám. Víím, že možná vypadám jako ooo, William. William Billiam. William Blake. William prostřáček. William veliký. Myslíte si, že jsem William Shakespeare?“ byla doplněna a přeformulována na v českém kontextu známější Williamy takto: „Tak naivní nejsem. Víím, že tak možná vypadám. Víím, že možná vypadám jako ooo, William. William Faulkner. William Blake. William Golding. Robbie William(s). Myslíte si, že jsem William Shakespeare?“

Ve snaze o neustálou aktuálnost jsme začali pracovat s Williamovou větou „Včera v Brazílii při leteckém neštěstí zemřelo 190 lidí. Proč myslíte, že se to stalo?“ Oba alternující se Williamové měli za úkol před každým představením najít nějaké aktuální neštěstí, katastrofu, o níž referovala v nedávné době média. Pokus se nedařil, herci neuměli tak rychle vytvořit související repliky („Snad nám nechceš tvrdit, že jsi tu nehodu letadla způsobil ty, Williame?“) a poté, co jeden z Williamů pronesl větu „Včera na ostrově Utøya zemřelo 69 lidí. Proč myslíte, že se to stalo?“ a ohrozil tak pointu a průběh celého představení, jsme od této praxe ustoupili.

NICHOLAS To je pravda.
WILLIAM To je to, co říkají, že je pravda.
NICHOLAS Chceš nám tvrdit, že jsi tu nehodu letadla způsobil ty, Williame?
WILLIAM To bys chtěl vědět?
Vsadím se, že bys to fakt - /
Jak dlouho už spolu vy dva chodíte?
NICHOLAS Williame.
WILLIAM Proč se mnou nikdo nechce jít na Lloydův pohřeb, do prdele!
LILLY Není mrtvej. Neumřel. Chadwick říkal -
WILLIAM Do prdele, měli by celou školu zavřít, to je to, co by měli udělat.
Kolikrát jsi s ní šukal, Nicholasi?
NICHOLAS Williame, zmlkni. *(Shakespeare)*
WILLIAM Nebo co? Má aspoň pořádný péro?
LILLY Mlč. Děláš ze sebe vola.
WILLIAM Co?
Co?
Já jsem se vás něčím dotknul?
Tak to pardon.
Bože.
Pardon. Sám nevím, co říkám.
Pojď sem. Pojď sem, Lilly. Moje nejlepší kamarádka.
LILLY Williame, odejdi. *Přemáň!*
William ji políbí ze strany na hlavu.
WILLIAM Nejradsí bych tě samou láskou snědl. Tak abych šel.
LILLY Williame, kam jdeš?
WILLIAM Na návštěvu za Lloydem. Dát řeč. Odfrknout si. Víš co?
LILLY Máš zkoušky.
WILLIAM Mám co?
LILLY Máš zkoušku ze všeobecného přehledu. A odpoledne z dějepisu.
William se na ní úsečně podívá, lehce zmaten tím, co říká. Pak odejde.
Dívají se za ním, jak odchází.
Podívají se na sebe.
NICHOLAS Jsi v pohodě?
LILLY Myslím, že jo. A ty?
NICHOLAS Taky.
Chvilí na sebe upřeně hledí.
Konec výstupu.

BOF DELING

*nasraný
končí do tmy
(Sjingle)
odchod
navázat přestavkově světlo*



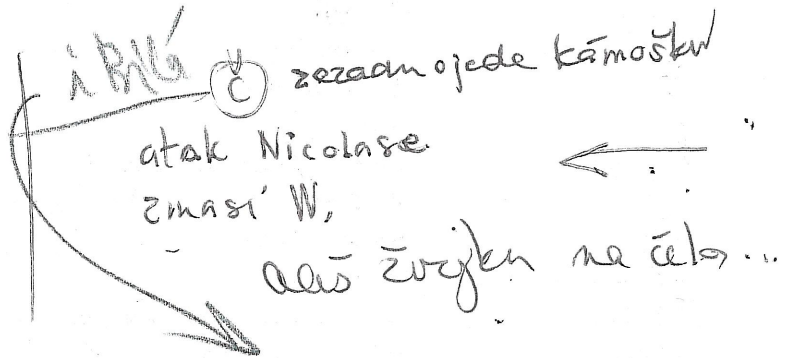
(B)

(C)

/schat...

Jordy banku do automatu ←

N. zmási W.



x (B) W (M) - plácl B+L přes prdelku

(C) rozchází se rozestaví

Instance do thy

KKOL PRO WILLIAMY: čekat denní tist

Režijní kniha Punk Rock, str. 43 a následující

Situace vyvrcholí nejen slovním útokem, ale William dokonce ohrozí Lilly i tělesně (markýrovanými kopulačními pohyby), čímž vyprovokuje Nicholase k razantnímu výpadu proti sobě. Nicholas jej ale z klinče pustí bez újmy, neboť se před Lilly nechce ukázat jako násilník.

Alternantky Lilly se ve čtvrtého výstupu zcela nelogicky v interpretaci situaci rozešly až na úplném konci: zatímco bílá Lilly zůstává s Nicholasem až do tmy, černá uteče ze studovny pryč těsně před hudebním jinglem. Na další vývoj tato drobná diskrepance v alternacích ale žádný vliv neměla.

11 Případová studie II: Otcizení (od chaosu k řádu)

Druhou zásadní zkušeností v rámci studia režie na katedře činoherního divadla DAMU byla druhá, v celkové pořadí však čtvrtá absolventská inscenace *Otcizení* v divadle DISK, kterou jsme vytvořili spolu s dramaturgy Marií Novákovou a Martinem Hýčou. Inscenace vycházela z korespondence a nahrávek s našimi rodiči na téma *otec*. Stejně jako v předchozím případě byl scénář inscenace z velké části připraven dopředu, ještě před samotným procesem inscenování.

Výchozí materiál obsahoval nahrávku rozhovoru autora této práce s matkou a jeho korespondenci s otcem, nahrávku rozhovoru Marie Novákové s otcem a její záznam snu a záznam monologického vyprávění otce Martina Hýči. V průběhu zkoušení přibyl ještě improvizovaný výstup herce Josefa Vaverky o dětství s otcem.

Pro objektivní posouzení kvalit nasbíraného materiálu jsme zvolili tento postup: Nahraný materiál jsme navzájem přepisovali do textové formy. Došlo tak k eliminaci autocenzury, k poskytnutí plné důvěry spoluvůrcům a zejména to bylo prvním krokem, jak začít nazírat zpovědi vlastních rodičů jako literární text, jak si vytvořit odstup a posuzovat kvality materiálu nikoli z osobního hlediska, ale z hlediska inscenačního. Což je zcela zásadní režijně-dramaturgický úkol při práci s dokumentárním materiálem, pokud je režisér zároveň sběratelem tohoto materiálu – posoudit dramatický potenciál materiálu, jeho sdělnost pro neinformovaného diváka, mít schopnost do vzniklého textu radikálně zasáhnout a konkretizovat tak téma a situaci.

Naším cílem nebylo vytvořit věrný obraz našich rodičů a nás samých na jevišti, ale skrze nasbíraný dokumentární materiál nahlédnout a zpracovat téma *otec*. Proto jsme se snažili o co největší odstup od osobního materiálu. Obsadili jsme sice herce, kteří vykazovali jisté styčné body se svými předobrazy, ale kromě redukovaných prepisů nahrávek jsme jim neposkytovali žádné další informace a snažili se během zkoušení nalézat nové situace a dávat prostor jejich vlastní představě.

V první fázi inscenování jsme zkoušeli každou část zvlášť (režii jednotlivých částí zpočátku realizovali autoři jednotlivých textů) a po malých krůčcích hledali způsob jak tuto intimní látku zpracovat. Ke konci zkoušení jsme vyhodnotili nutnost super-režie, která jednotlivé části zkomponuje dohromady a najde juxtapozice, shody a rozpory mezi jednotlivými příběhy, opakující se motivy atd. A právě touto skladbou se téma zcela přirozeně rozšířilo a inscenace předestřela čtyři různé rodinné mapy.

Dramaturgickou zkušenost s touto inscenací si opět dovolím odcitovat z diplomové práce Marie Novákové: „Důležitým poznatkem z praxe tvůrce dokumentárního divadla je, že autor musí být trpělivý, až umanutý ve sběru materiálu. Lidé se stále kontrolují a chtějí vytvářet jakýsi oficiální obraz sama sebe. Proto je užitečné nahrávat či natáčet tak dlouho, až tázaní zapomenou, že jsou zaznamenáváni a dospějí k upřímnosti a bezprostřednosti, o kterou dokumentaristé tolik stojí.“⁴⁸

Odklon od pevného dramatického textu k autorskému scénáři není jen touhou po vyjádření názoru, postihnutí zvoleného tématu ale především přímočařejší, osobnější cestou, snahou k výpovědi. Stejně tak je pro tento autorský přístup výhodné si správně a včas zvolit žánr vznikající inscenace; k tomu došlo poměrně záhy, v první fázi zpracovávání materiálu. Naším žánrem se měl stát banálně osobní dokumentární kabaret.

V případě *Otcizení* není k dispozici režijní kniha, ale pokusím se na příkladu jedné ze situací (monolog *Profesor*) opět ilustrovat podtitul této kapitoly, „od chaosu k řádu.“ Využívám k tomu částečně poznámky představitele role *Profesora* Matěje Nechvátala a prvotního režiséra, dramaturga Martina Hýči.

Zajímavost týkající se materiálu rozhovorů Martina Hýči a jeho otce byla vrozená důslednost a zkušenost autora se sběrem autentických materiálů (v prvním

⁴⁸ NOVÁKOVÁ, Marie. *Adaptace nedramatické látky a nepravidelná dramaturgie*. VŠKP DAMU 2015.

ročníku dramaturgie KČD nabyli zkušenosti podobně urputným sběrem materiálu o lidech bez domova), stejně tak jako přání, aby na realizaci textu vycházejícího z těchto rozhovorů pracoval Hýča právě s Nechvátalem.

Otcizení jsme začali zkoušet v prosinci 2012 s asi dvoutýdenním zpožděním oproti původnímu plánu a na absolventskou inscenaci studentů KČD ve zcela neobvyklém obsazení složeném ze dvou studentů herectví KČD Matěje Nechvátala a Josefa Vaverky, Vladimíra Polívky – studenta herectví KALD, Marie Švestkové – absolventky herectví KALD, Martina Hýči – hrajícího dramaturga KČD, Evženie Nízké – absolventky konzervatoře a Jana Hovorky – autora hudby a (tehdejšího) studenta pedagogické fakulty UJEP Ústí nad Labem.

Na první čtené zkoušce jsme hercům sdělili, že předložený text je pouze pracovní verzí, že je v něm obsaženo významně více materiálu, než je v plánu realizovat na jevišti, a že jediná část, která by se měla upravovat už jen minimálně, je monolog, který sestavil Martin Hýča z rozprav se svým otcem Milanem. Nejdůležitějším východiskem pro celé zkoušení i pro finální tvar *Otcizení* byl požadavek, abych se herci nesnažili hrát žádné konkrétní rodiče, skutečné osoby, ale vnímali text čistě jako dramatický a osoby v něm jednající jako postavy dramatu. Samozřejmě jsme se během zkoušení nevyhnuli tomu, abychom o skutečných předobrazech těchto postav nedodávali další dílčí informace a nenechali se jimi inspirovat. Kromě pedagogů a dramaturgicko-režijního týmu však nikdo nebyl konfrontován s žádnou nahrávkou, a nikdo neznal konkrétní předlohy postav jinak než zprostředkovaně. Všichni herci vzhledem k povaze pramenů, že jsou vázáni jistým tajemstvím, všichni jsme věděli, že nelze *Otcizení* hrát bez svolení těch, o nichž mluví, a že to, co se o některých lidech dovídáme, jsou informace pouze a jen pro naši potřebu a inspiraci. Tým se zavázal až do premiéry mlčením, resp. sdělováním pouze obecných informací, ať by sdělené či zjištěné bylo jakkoliv zábavné nebo provokativní.

Text situace *Profesor* byl už od pohledu zajímavý svou grafickou podobou, přepis rozhovorů se snažil respektovat nejen přesnost obsahu, ale i formu, to jak a kde jsou kladeny důrazy, jak je přednes frázován a jak jsou v něm děleny myšlenky.

Řeč vázaná, verš volný. Monolog starého nemocného muže, který se vyjadřuje ke stavu své současné existence skrze sofistikované stížnosti a vzpomínání. Jazyk monologu byl zcela originální z hlediska větné stavby, slovosledu, v používání odborných termínů v nečekaném kontextu, byl plný přechytlivostí, novotvarů a nedokončených slov. „[Profesor] Myšlenky členil na úsečky, které působily, že se nemají šanci střetnout nikdy a nikde, přesto však tvořily jasně čitelnou myšlenku.“

První práci s textem podnikli herec Nechvátal s dramaturgem Hýčou: text neměl být prožíván vnitřně ani vnějškově, ale pouze technicky čten. Měla být respektována grafická podoba textu, a na konci „veršů“ vždy klesat do tečky. Tam, kde byl text psán kurzívou, bylo třeba klást důraz, i kdyby to interpretovi přišlo jako nesmysl, ale zároveň se snažit text číst po jeho obsahově logickém smyslu, nespěchat a nezabarvovat žádnou emocí. Text tak získal velmi zvláštní monotónní rytmickou strukturu, která kontrastovala s obsahem a činila ho zajímavým pro posluchače.

Po první i druhé čtené zkoušce se zdálo, že stačí jen upřesnit si pochopení některých kratších úseků textu, že takto zvolená forma přednesu vyhovuje a nejdůležitějším úkolem protagonisty je pouze naučit se text co nejdokonaleji nazpaměť. „Musel jsem se učit každý řádek textu tak, abych dokonale zvládal nejen jeho verbální obsah, ale i grafickou strukturu, neboť každá pomlčka a kurzíva nesla význam pauzy a důrazu, navíc se často myšlenka nejasně proplétala slokou a díky ‚přechytlivostem a nedořekům‘ a úvahovým výhybkám se objevoval smysl sloky až na jejím úplném konci.“

Ke scénickému uchopení monologu posloužilo uvědomění, že předobrazem postavy Profesora byl pedantský muž matematického uvažování, akademik, který se nejsvobodněji cítil v přednáškové aule nebo v laboratoři, který byl celý život aktivní na poli vědeckém a v mládí i na poli sportovním. První scénickou podobu situace *Profesor* připravil Hýča s Nechvátalem jako „energický kontrast monotónnímu výkladu o životních katastrofách“ Profesor měl vyzařovat energii a elán, zápal přednášejícího. Pohyb po jevišti ale komplikovaly určené dráhy vnitřního osobního řádu a postupné odkládání součástí kostýmu. Ve finále seděl téměř nahý na krabici plné studijních materiálů, kterou si přinesl ze sklepa, a vzpomínaje na svůj objev, si

hrál s helikoptérou na dálkové ovládání (záliba v leteckém modelářství plynula ze zmínky v jiné části textu, která byla v úvod *Otcizení* interpretována písní). Navzdory původnímu plánu, že se dramaturgicky právě s tímto textem bude pracovat minimálně, došlo několik dní před premiérou k jeho zásadní proměně (důvodem k razantní úpravě – zkrácení i přepsání – byla zásah, zákaz jedné z osob, o které se v textu hovořilo).

V tomto okamžiku bylo třeba, aby do situace vstoupila super-režie: především bylo nutno se vrátit k textu *talis qualis*, který byl zcela autonomní a nepotřeboval žádnou výraznou ilustraci. Režisér Nebeský k tomu mj. poznamenal: „Ten člověk vypráví svou Odysseu o tom, jak musí do toho sklepa a zase zpět a je to pro něj nadlidské úsilí.“ Scénickou koncepci jsme tedy usadili do ryzí podoby „přijdeš, sedneš, řekneš.“ Postava bez chaotického pohybu strhávala pozornost na význam textu. V další fázi bylo třeba nalézt Nechvátalovo „odevzdání“ se textu. On sám to nazval slovem *nadhled*, z pohledu režie šlo především o niternou důvěru ke sdělovanému slovu, odevzdání se textu a zbavení se opory pohybu po jevištním prostoru (totální důvěru tak získal omezený, ale svobodný přirozený pohyb – řeč). Postava Profesora jednala nepohnutě tváří v tvář publiku a její vlastní odhodlání a nutkání ke sdílení důvěrných informací pomáhala Nechvátalovi k nalezení vlastní bezpečné hranice a intenzity projevu „Nenechat se strhnout k podbízivosti, nehrát starého unaveného muže, nesnažit se vzbuzovat lítost a neilustrovat svou mimikou text, ale říct a předat jeho obsah, to byl můj jediný a nejtěžší úkol zároveň.“⁴⁹

⁴⁹ Všechny citace z NECHVÁTAL, Matěj. *Herectví: Diagnóza?* VŠKP DAMU, Praha 2014.

12 Závěry

Dlužno závěrem podotknouti, že slovo *chaos* ve svém obecněji chápaném významu skýtá i širší možnosti uvažování o divadelní tvorbě. Řecké *to chaos* bylo používáno pro označení prvotní neuspořádanosti, prázdného prostoru, nekonečna; počáteční beztvará neuspořádaná materie, která však v sobě obsahovala možnost vedoucí ke vzniku řádu. Byl to stav před vznikem světa jakožto světového řádu, Kosmu. Ostatně již v podnázvech případových studií je toto nejjednodušší možné uvažování naznačeno. Je vlastně obdivuhodné, že obě autorovy absolventské režie v divadelním studiu DAMU DISK se komplementárně doplňují a tvoří nelogické spojité nádoby.

Inscenace *Punk Rock* počala řádem, neboli pravidelným divadelním textem, dramatem s relativně konvenční podobou a strukturou. Sedm výstupů zhruba stejné délky, dvě hlavní postavy, jimž se věnují dvě samostatné situace a pět postav vedlejších, jimž náleží zhruba podobné množství replik. Z hlediska divadelního uvažování šlo o dvoj- až trojnásobný řád, neboť nad řádným textem došlo k řádné interpretaci a zvolení řádné koncepce. Není pochopitelně možné říci, že bylo vše připraveno dopředu, např. subjektivní prvek herecké práce nešlo předjímat. Nicméně ani z této strany nehrozil neřád. Chaos, ke kterému se mělo a chtělo dospět, se skrýval ve třech rovinách: v předposlední a poslední situaci textu (tedy uvnitř dramatické logiky příběhu: student postřílí své spolužáky), v alternacích a jejich práci s ostatními nealternovanými rolemi a nakonec v celkové výstavbě inscenace. Alternace se nakonec ukázaly jako falešný poplach, v jedné z nemnoha recenzí, která na *Punk Rock* vyšla, se dokonce píše: „alternace totiž přináší dvě diametrálně rozdílné interpretace, tedy dvě naprosto jiné verze inscenace. A důvod je přitom velmi prostý – radikální odlišnost herecké práce. (...) vrchol kumštu – herectví zde manifestuje svébytnost divadelního umění.“⁵⁰ Z hlediska dramatického chaosu finále hry je zajímavé zmínit spor, který nastal o vyznění celé inscenace: v rámci generálních zkoušek se do nastudovávání opět naléhavě vložil Miloš Horanský

⁵⁰ NEZNAL, Vít: *Není Punk rock jako Punk rock*, Hybris 2012.14

a mnohokrát protestoval vůči nehumanistickému pojetí vraha, vůči jeho *zatracení bez duševní útěchy*. Tento rozpor s režijně-dramaturgickým tandemem inscenace, který vraha v plném souladu s textem doslova *vystavil na piedestal*, způsoboval v hercích zmatek, nejistotu a v podstatě i podrývání autority režiséra. V průběhu několik prvních repríz se emoce zklidnily, zvláštní pachuč tohoto sváru, který rozhodně nebyl tvůrčího rázu, však v inscenaci a v autorovy těchto řádků zůstala dodnes.

Třetí chaos, o němž se píše výše, chaos v řádu celé inscenace je drobnou režijní prací, která nastává až v poslední fázi zkoušení: teoreticky dokonalé nazkoušené scénické dílo je třeba drobně narušit. Postavené zbořit, rozviklat a rozechvět. A zároveň hlídat, aby otřesy nebyly příliš silné. V inscenaci bylo (bez vědomí herců) zasazeno několik drobných momentů, díky nimž se herecký kolektiv neustále ocital v přítomném okamžiku, uvědomoval si situaci a nezabředal do rutiny. Drobný kontrolovatelný chaos pak udržoval řád celku.

Inscenace *Otcizení* špěla ke svému cíli cestou opačnou: množství materiálu, z kterého měl vzniknout finální text, bylo monstrózní. Rozsahem kolem sta stran by prameny vydaly na inscenací pět. Bylo tedy potřeba výrazně delší a intenzivnější dramaturgické hledání řádu, podoby a formy. Cesta vedla skrze uvědomění si žánru a jeho možností a potenciálního rozsahu. V posledních letech se možná formativní úloha žánru pro režii a dramaturgii diabolizuje, tvůrčí tým inscenace *Otcizení* si však kabaret zvolil jako konstitutivní prvek celé výstavby: žánr, který zjednodušeně řečeno vhodným způsobem střídá pěvecké, hudební a scénické výstupy (v tomto případě situace); jediná kabaretní složka, která zůstala vědomě opomenuta, byl tanec (ale opět vědomě nahrazený pantomimou). Klíčem k řádu se tak stal (zdánlivě) chaotický divadelní útvar.⁵¹ Díky němu možná nevznikl přesný finální scénář, ale hledáním spojitých motivů a témat jsme dokázali seskládat verzi textu určenou na první čtenou zkoušku. V recenzi na inscenaci je k tomu poznamenáno: „Žánr kabaretu ze své podstaty umožňuje skloubit různorodé scény v jeden celek. Ale zároveň může být i

⁵¹ Ostatně etymologicky správně: kořeny slovo kabaret lze vystopovat až do latinského *camera*, malá místnost. Inscenace toto naplnila hned dvakrát: jednak oním sevřením materiálu, z něhož vypadl malý kabaret, jednak komorním scénickým řešením, které bylo zachováno i po přenosu z ateliéru K222 do studia DISK, kde byla na tato představení navíc výrazně omezena kapacita.

určitým únikem, kdy se nespojitelný materiál přizpůsobí divadelnímu tvaru snadno, rychle a bez námahy. Tento postup je však na- prosto legitimní, dnes i velmi rozšířený a hlavně - v této inscenaci funkční. Dává tak těžkému tématu potřebnou lehkost, bez které by výpovědi mohly snadno sklouznout k přehnané vážnosti a fatalitě.⁵² Ona zmíněná lehkost a absence námahy (v jiné recenzi⁵³ byla inscenace nazvána dokonce koláží) byly však relativní. Dokumentární texty se svému ilustrativnímu ztvárňování vzpěchovaly, jak bylo ostatně popsáno v předchozí kapitole, bylo třeba materiál přeprat podruhé. V tvůrčím triu vzbuzoval totiž i obavy z dosebeuzavřenosti situací a osočování ze snah o autoterapeutické para-divadlo. I druhá potyčka s textem měla nakonec podobu nabytí řádu: stačilo vlastním textům uvěřit a hledět na ně s lehkým nadhledem. Dvojnásobný řád přinesl kýženou lehkost⁵⁴.

Obě případové studie (a ostatně ani již v úvodu zmíněná publikace *GOLEM: Meyrink – Štvanice – Cube*) pochopitelně nemohou vyčerpávat veškeré možnosti uvažování v kategoriích, terminologii a aparátu teorie chaosu. Uplatnění obsáhlého teoretického úvodu na poznatky z divadelní praxe mohou působit jako jejich kusá a nedokonalá aplikace. Uvažování o tvorbě a tvorba sama jako by se vzpěchovaly do své fluktuující amébní struktury přijmout něco tak přesného a příkladného jako jsou teorie chaosu či fraktální geometrie.

Ve skutečnosti totiž tam, kde lze postupovat od chaosu k řádu a/nebo naopak, se lze s úspěchem opřít o primordiální chápání chaosu, stav společnosti a kultury a nepodstupovat složitou cestu skrze KAM teorémy a Hausdorffovy dimenze. Aby bylo možno bořit, je nutno stavět. A stačí k tomu pouhé dvě cihly a pečlivost.⁵⁵

⁵² LEHEČKOVÁ Hana: *Můj, tvůj, jeho i její*. HYBRIS 2013.17

⁵³ RONISOVÁ, Silvia: *Léčba otcem*. ibid

⁵⁴ O chvění a nabourávání již postaveného, jak je to zmíněno v případě inscenace *Punk Rock*, se v *Otcizení* postaral improvizovaný úvod a jeden z výstupů Josefa Vaverky.

⁵⁵ Více viz poznámka pod čarou číslo 35.

Teoretické chaologické úvahy tak na jedné straně při pohledu zpět fungují a lze je s úspěchem avšak *ad marginem* použít k uvědomění si vlastností svojí režijní práce, případně režijní práce svých pedagogů, kolegů a vzorů. Při pohledu vpřed však vždy budou stát ve stínu jemného přediva neuchopitelného koktejlu empatie, citu, imaginace, smyslu pro rytmus, vnitřně-hmatového vnímání a vciťování, prožitků a počitků. Složitý a neempatický svět fraktálů, bifurkací a podivných atraktorů tak zůstane pro mnoho tvůrců tímtéž, čím je botanika pro pampelišku.

13 Použité prameny

COVENEY, Peter, HIGHFIELD, Roger. *Mezi chaosem a řádem*, MF, Praha 2003. ISBN 80-204-0989-0.

EINSTEIN, Albert. *Jak vidím svět*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1993. 159 s. ISBN 80-7106-078-X.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradice a individuální talent, in: T. S. ELIOT: *O básnictví a básnících*, Praha: Odeon, 1991, 9-17, 10.

GLEICK, James. *Chaos, vznik nové vědy*. Překlad SEDLÁŘ, J. a KAMENICKÁ, R. Praha: Ando publishing, 1996. ISBN: 80-86047-04-0.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.

LORENZ, Edward. *Deterministic Nonperiodic Flow*. Journal of the Atmospheric Science. 1963, roč. 20, č. 2, s. 130-141.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993. 206 s. ISBN 80-7007-047-1.

MANDELROT, Benoît. *Fraktály: Tvar, náhoda a dimenze*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003. 206 s. ISBN 80-204-1009-0.

Milénium vědy a filosofie: sborník příspěvků; K vyd. přípr. Jiří Nosek. - Vyd. 1. - Praha: Filosofia, 2002. - 266 s.: obr.; ISBN 80-7007-160-5.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan, JANKOVIČ, Milan, ed. a ČERVENKA, Miroslav, ed. *Studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000-2001. 2 sv. (556, 598 s.). Strukturalistická knihovna; sv. 4, 5. ISBN 80-7294-000-7., s. 353-388.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: (Slovník divadelních pojmů)*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PRIGOGINE, Ilya a STENGERS, Isabelle. *Řád z chaosu: nový dialog člověka s přírodou*. Překlad Jan Píchal. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2001. 316 s. Kolumbus; sv. 158. ISBN 80-204-0910-6.

SMITH, Peter. *Explaining Chaos*. Vyd. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1998a. 193 s. ISBN 0-521-47747-6.

STEWART, Ian. *Hraje Bůh kostky?: nová matematika chaosu*. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. 431 s. ISBN 978-80-257-0024-2.

STEWART, Ian. *Odsud až do nekonečna*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. 365 s. ISBN 80-7203-775-7.

TOMÁŠ, Jan. *Měření Hausdorffovy dimenze reálných objektů = Measurement of Hausdorff dimension of the real objects: zkrácená verze Ph.D. Thesis*. [V Brně: Vysoké učení technické], ©2009. 31 s. Vědecké spisy Vysokého učení technického v Brně. PhD Thesis, sv. 530. ISBN 978-80-214-3903-0.

TŘEŠŇÁK, Z. *Řád a chaos v archaických kulturách*. Svět archaických kultur VI.. *Kuděj*, 2012, roč. Neuveden., č. 2, s. 98-100. ISSN: 1211-8109

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 273 s. ISBN 80-85883-93-7.

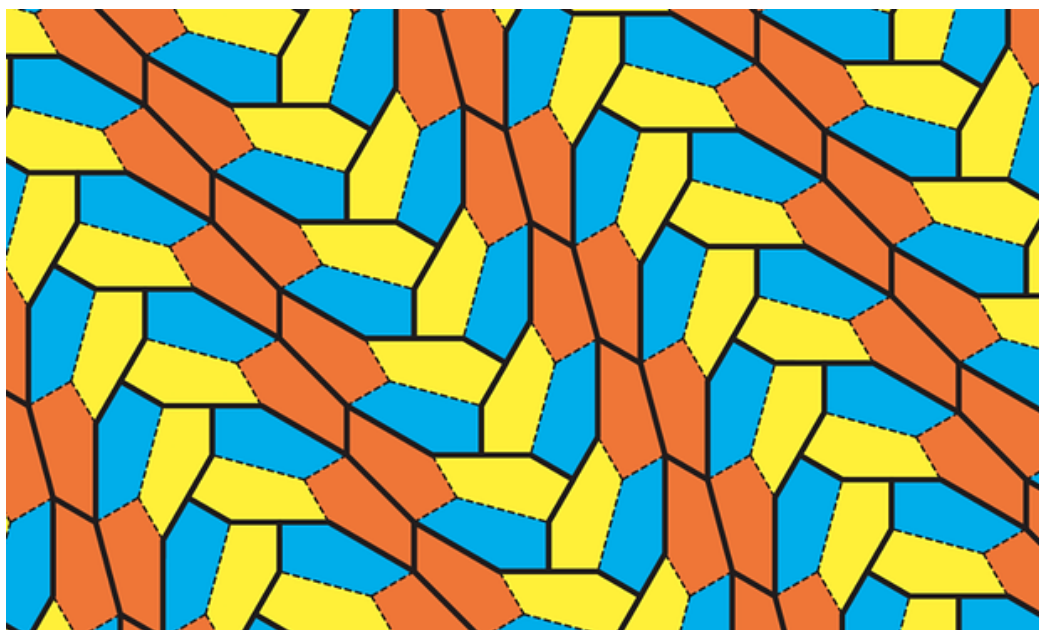
WELSCH, Wolfgang a POLÁKOVÁ, Jolana, ed. *Naše postmoderní moderna*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0.

ZELINKA, Ivan, VČELAŘ, František a ČANDÍK, Marek. *Fraktální geometrie: principy a aplikace*. 1. vyd. Praha: BEN - technická literatura, 2006. 159 s. ISBN 80-7300-191-8.

Inscenace: Simon Stephens: PUNK ROCK: DISK Praha 3. 4. 2012 ČESKÁ PREMIÉRA; 31. 5. 2013 derniéra. Překlad: Ivo Kristián Kubák; Marie Nováková; režie: Ivo Kristián Kubák; asistentka režie: Radka Josková; scénická výtvarnice: Olga Macutkevič; kostýmní výtvarnice: Helena Tavelová; dramaturgie: Marie Nováková; produkce: Monika Urbánková; Jan Kistanov; Jiří Novák Hrají: Matěj Anděl; Aleš Bílík; Michal Balcar (j.h.); Jordan Haj Hossein; Karel ml. Heřmánek; Martin Hýča; Eva Josefíková; Filip Kaňkovský; Nikol Kouklová; Matěj Nechvátal; Kristina Sitková; Marie Poullová; Filip Šebšajevič (j.h.); Josef Vaverka; Ivo Sedláček (j.h.)

Inscenace: Ivo Kristián Kubák, Marie Nováková, Martin Hýča: OTCIZENÍ: DISK Praha 1. 2. 2013 PRVNÍ PROVEDENÍ; 9. 6. 2013 derniéra. Režie a dramaturgie: Ivo Kristián Kubák, Marie Nováková, Martin Hýča; výprava: Ján Tereba; Anna Brotánková; hudba: Jan Hovorka; produkce: Kristýna Chalupová; Pavla Klouzalová; Tereza Němečková. Hrají: Martin Hýča; Evženie Nízka (j.h.); Vladimír Polívka; Marie Švestková (j.h.); Matěj Nechvátal; Jan Hovorka (j.h.); Josef Vaverka.

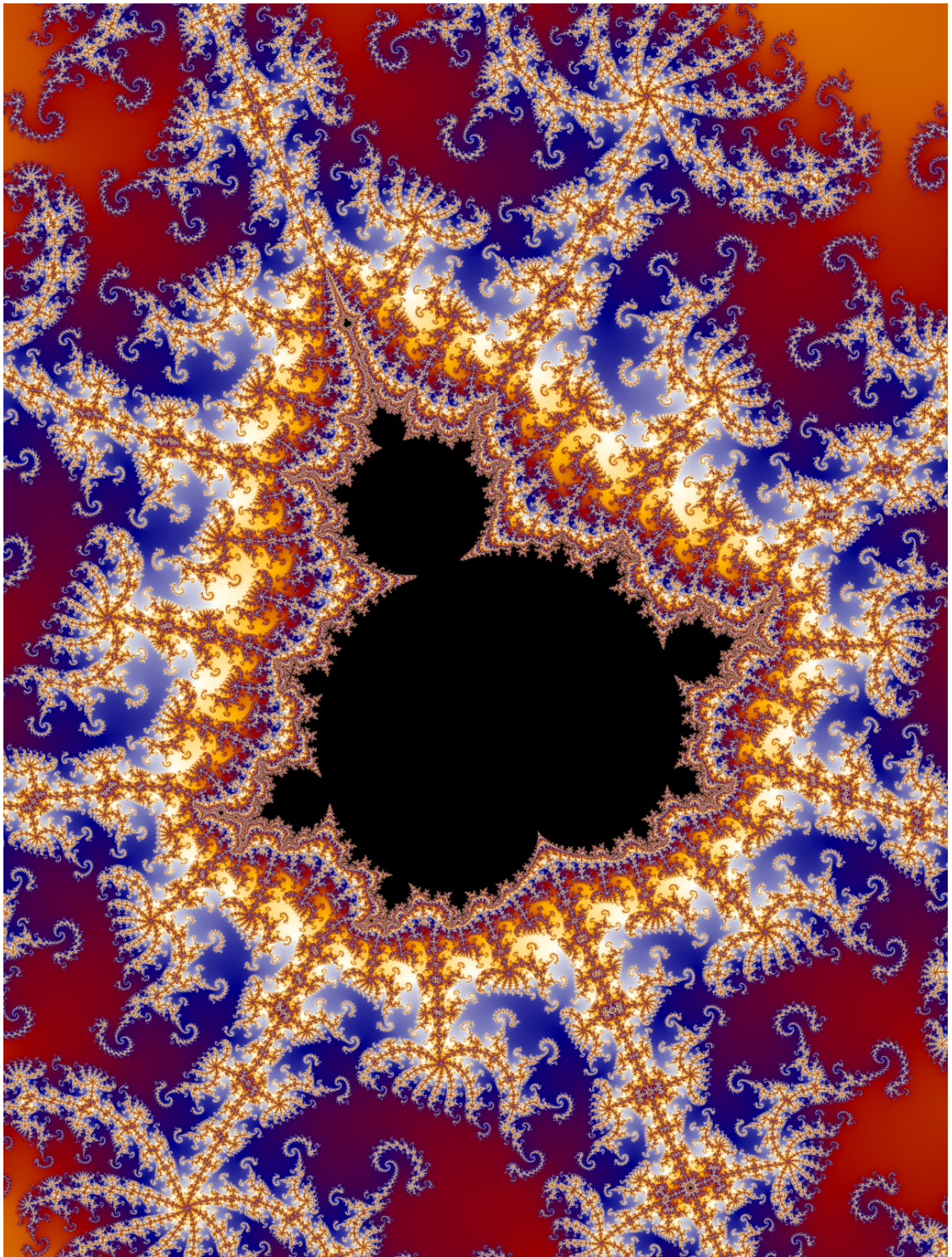
14 Obrazová příloha



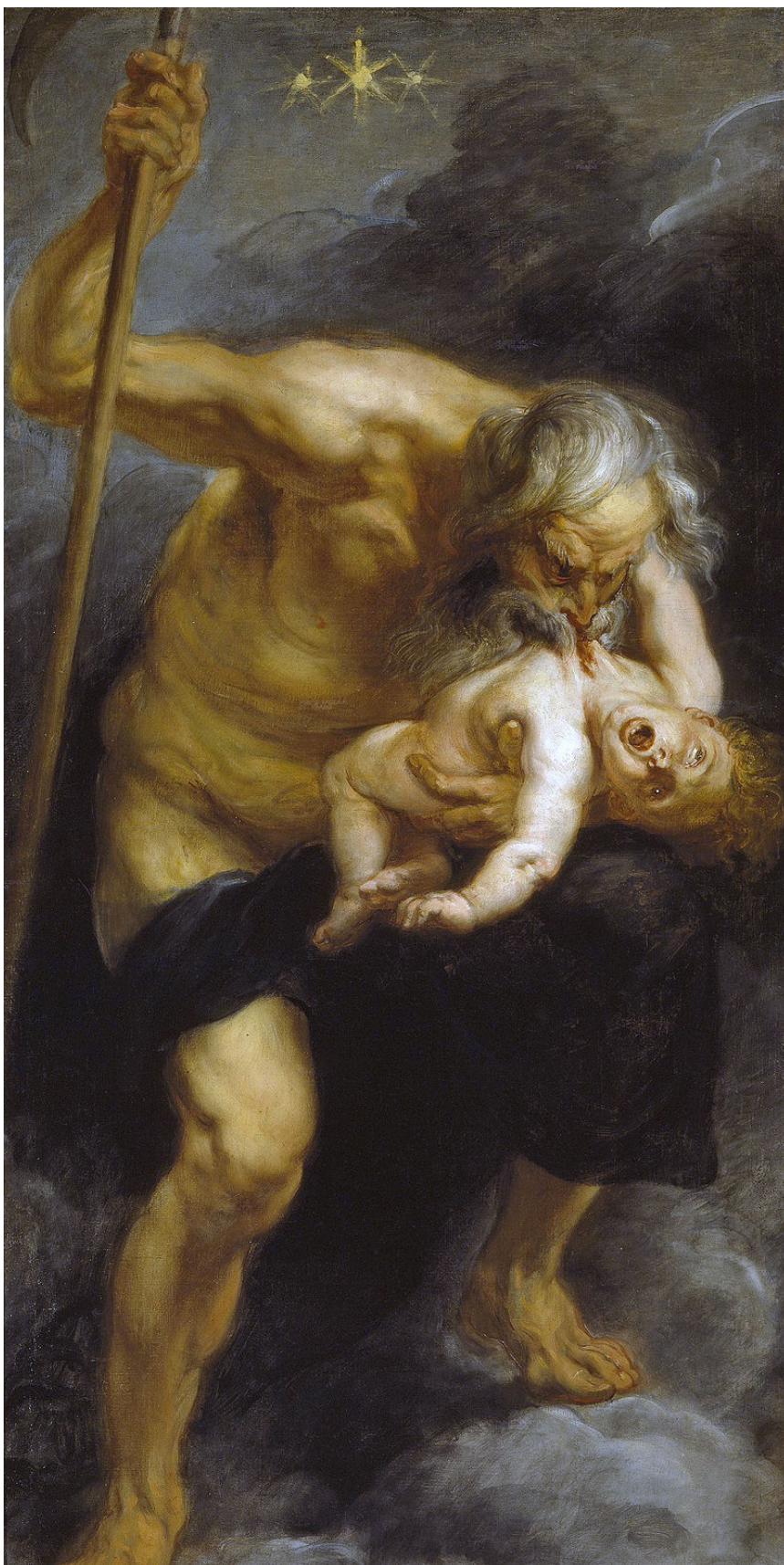
Obrázek 1 Všechny pětiúhelníky jsou stejné. Různé úrovně zbarvení ukazují, že jsou v ploše zorganizovány po třech. Ilustrace: Casey Mann



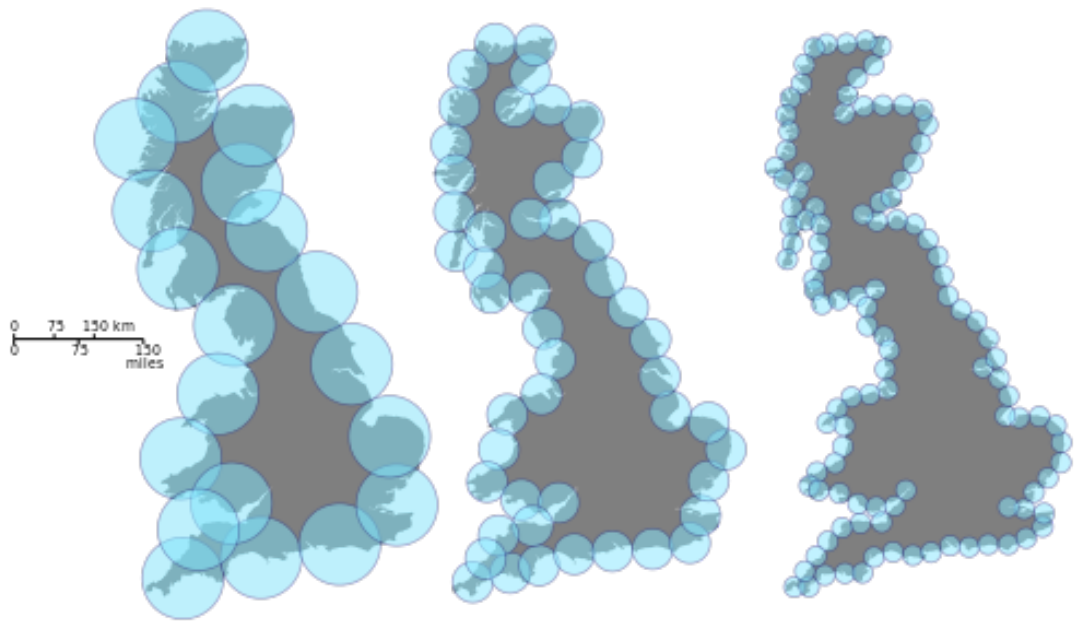
Obrázek 2 Matematická reprezentace pohybu tří těles.



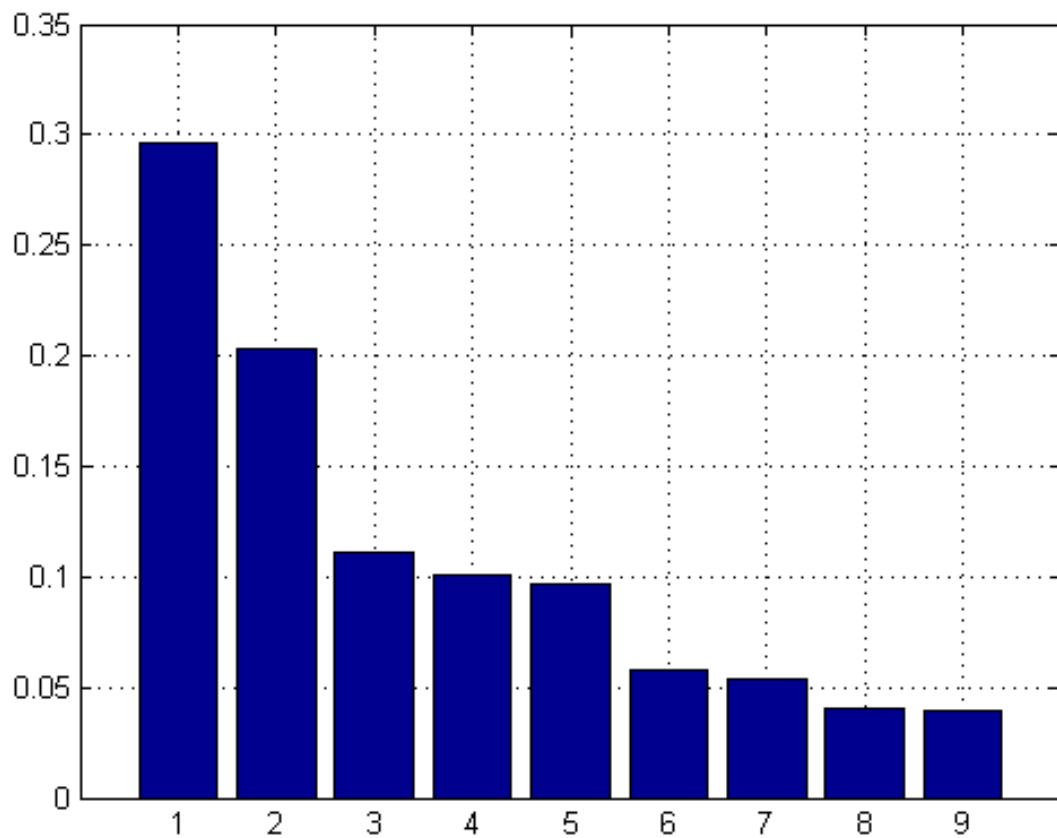
Obrázek 3 Mandelbrotova množina. Nejslavnější fraktál.



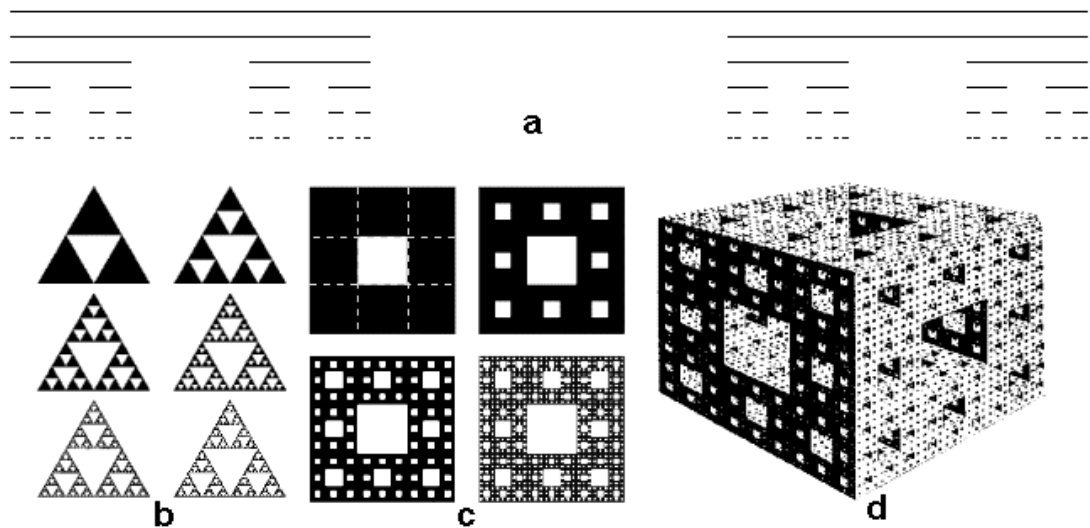
Obrázek 4 Peter Paul Rubens: Saturn (Kronos) požírající svého syna.



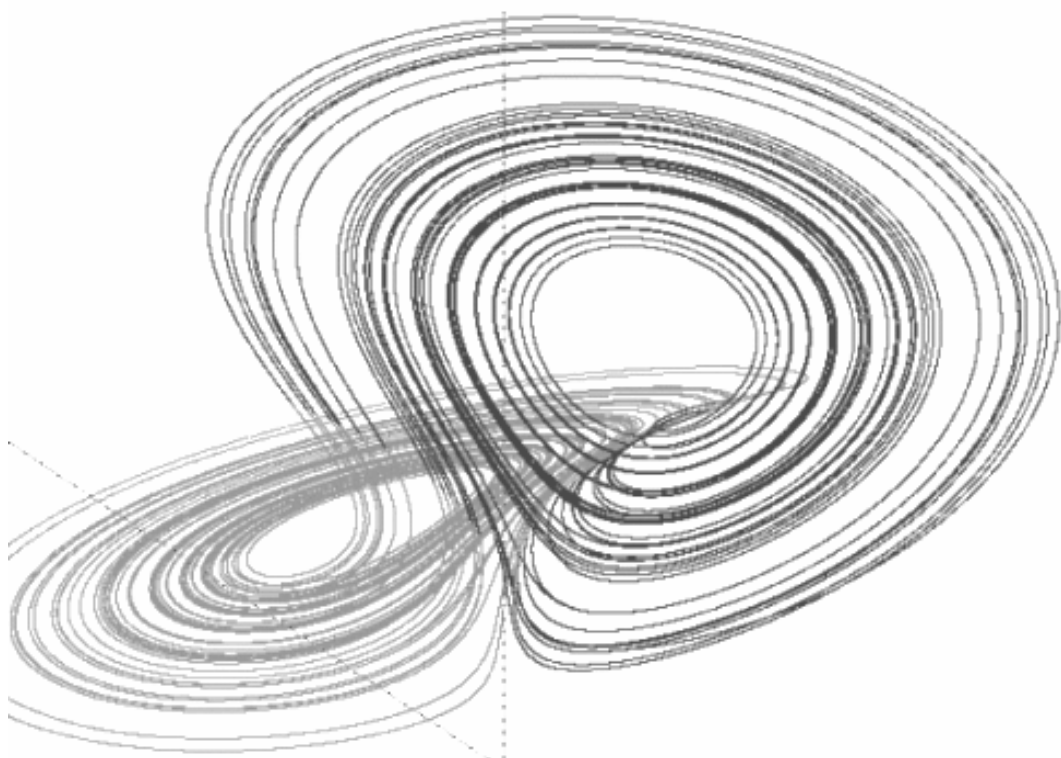
Obrázek 5 Model výpočtu Hausdorffovy dimenze pobřeží Velké Británie. Pobřeží má fraktální dimenzi cca 1,25.



Obrázek 6 Benfordův zákon: fenomém první cifry.



Obrázek 7 Typické fraktální množiny: a: Cantorovo diskontinuum (prvních 6 iterací). b: Sierpiňského trojúhelník (prvních 7 iterací). c: Sierpiňského koberec (prvních 5 iterací). d: Mengerova houba (po cca 5 iteracích).



Obrázek 8 Lorenzův podivný atraktor.



Obrázek 9 Punk Rock, čtvrtý výstup: velká šikana; režijní kniha str. 38



Obrázek 10 Simon Stephens: Punk Rock, čtvrtý výstup; režijní kniha str. 40



Obrázek 11 Profesor Matěje Nechvátala a dramaturg-herec Martin Hýča.



Obrázek 12 Multimediální videoinstalace GOLEM Cube