

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla
Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Co to znamená být na začátku? II.

Jiří Šimek

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Marta Ljubková
Oponent: prof. MgA. Karel Makonj
Datum obhajoby: 22. - 23. září 2016
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

Rád bych tímto poděkoval Mgr. MgA. Martě Ljubkové a Saře Arnsteinové za jejich trpělivost a skvělé rady.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

Co to znamená být na začátku? II.

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Obsah

1	Úvod.....	6
2	Východiska.....	7
2.1	Miroslav Krobot	8
2.2	Jaro Viňarský	9
2.3	Tomáš Měchaček	10
2.4	Simona Babčáková	12
2.5	Matija Solce.....	13
2.6	Vratislav Šrámek.....	13
2.7	Petra Tejnorová.....	14
3	GoG	16
3.1	Přípravná fáze.....	18
3.1.1	Texty	19
3.1.2	Pohyb	20
3.1.3	Projekce.....	21
3.1.4	Ostatní aspekty přípravné fáze.....	21
3.1.5	Shrnutí.....	22
3.2	Fáze samotného zkoušení.....	23
3.2.1	Improvizace č.1 - od improvizace k fixaci.....	23
3.2.2	Improvizace č.2 - do improvizace prosakuje text	24
3.3	Kompozice inscenace.....	25
3.3.1	Tanec na motivy Kynodontas	26
3.3.2	Projekce.....	26
3.4	Krátké shrnutí	27
4	LONELINESS & STUFF.....	28
4.1	Téma a jeho kultivace	28
4.1.1	Sám, ale ne osamělý.....	30
4.1.2	Proti přírodě	31
4.1.3	Ulice	32
4.1.4	Zkušenosti	34
4.2	Paralelní práce.....	37
4.3	Měsíční rezidence v Tanzfaktor (Kolín nad Rýnem).....	38
4.3.1	Pohybová cvičení	39
4.3.2	Mluvené slovo.....	42
4.3.3	Shrnutí.....	43

4.4	Rezidence v Divadle na cucky (Olomouc)	44
4.4.1	Jazyk	44
4.4.2	Pohyb	46
4.4.3	Testování nového textu	47
4.4.4	Shrnutí	48
4.5	Závěrečná rezidence Studio ALTA (Praha)	48
4.6	Shrnutí	50
5	Co to znamená být na začátku?	51
5.1	Shrnutí do pravidel.....	53
6	Závěr	54
7	Co to znamená být na začátku? II. (abstrakt).	55
7.1	What does “to be in the beginning” mean? II. (abstract).....	56
8	Přílohy	57
8.1	Bibliografie.....	57
8.2	Obraz GoGa.....	59
8.3	Text z kapitoly Testování nového textu	60

1 Úvod

Téma své magisterské práce jsem pojmenoval „Co to znamená být na začátku“, protože „začátkem“ pojmenovávám přístup a způsob fungování, neboli stav, ve kterém bych se jako autor a herec měl nacházet jak během zkoušení, tak i během hraní. Slovo začátek jsem si vybral, protože pro mě reprezentuje nadšení, vzrušení, očekávání, čistotu, jednoduchost, otevřenost, nebezpečí, zájem a touhu objevovat, což jsou komponenty stavu, v němž jsou moje smysly a vnímání vybuzeny na sto procent.

Myšlenky o začátku, které se pokouším v této práci přetavit do psané formy, jsem začal formulovat v ateliéru herectví Petry Tejnorové na KALDu a později během zkoušení autorské inscenace GoG a nadále jsem je rozvíjel během dalšího autorského projektu LONELiNESS & STUFF. Oba dva projekty vznikly ve spolupráci se Sárrou Arnstein, se kterou jsme založili platformu pro naši vlastní práci Ufftenživot. Na obou projektech jsme se podíleli stejným dílem, a proto budu mnohdy používat množné číslo. V obou projektech jsme střídavě zastupovali úlohu režiséra, dramaturga, scénografa, produkčního, choreografa, herce. Vzhledem k tomu, že v rámci našeho zkoušení nemáme pohled zvenčí (režisér, dramaturg, scénograf, choreograf), suplujeme jej videozáznamy, které pořizujeme ze zkoušení a zpětně si je pouštíme. Výsledky těchto pozorování jsou doplněny pohledy zevnitř zkoušení, z konkrétní improvizace nebo scény, a prolnutí těchto pozorování postupně posouvá zkoušení směrem k premiéře. Tento přístup k práci jsem si osvojil během mnoha různých workshopů, které jsem absolvoval během celého studia. Výběr nejdůležitějších workshopů bude reprezentovat v rámci této práce východiska pro náš svébytný autorský tvůrčí styl.

Záměrem Petry Tejnorové bylo ukázat nám mnoho různých divadelních forem a stylů. A asi právě díky tomu se z mojí počáteční ambice stát se hercem stala ambice „být divadelníkem“, tedy autorem specifického divadla a divadelního stylu.

V této práci budu rozebírat a porovnávat vznik inscenací GoG a LONELiNESS & STUFF. A na konkrétních příkladech se pokusím definovat základní způsoby a pilíře naší autorské tvorby. Budu hledat spojitosti mezi studiem a vlastní tvorbou a uzavřu celou práci kapitolou - „Co to znamená být na začátku“, kde se pokusím zkoncentrovat popisované postupy, a tak definovat „začátek“ jako přístup, způsob, neboli stav, jenž je podmínkou pro moji vlastní autorskou tvorbu.

2 Východiska

Základním východiskem pro mě jako herce, ale i autora vlastních inscenací je studium na Katedře alternativního a loutkového divadla v ateliéru herectví Petry Tejnorové.

KALD nám nabídl široké spektrum zkušeností výrazných osobností současného nejen českého divadla - v čele těchto osobností stojí Petra Tejnorová jako vedoucí ročníku, Miroslav Krobot, Tomáš Měcháček, Jiří Adámek, Jiří Havelka, Miloslav Klíma, Markéta Kočvarová – Schartová, Rost' a Novák, Simona Babčáková, Marta Ljubková, Karel Makonj, K. F. Tománek a neposlední řadě Vladimír Mikeš. Dále to byl například slovenský tanečník a choreograf Jaro Viňarský, slovinský loutkář Matija Solce, režisér Norského národního divadla Tore Vagn Lid a italský loutkář Bruno Leone. Zprostředkovaně jsem se dostal k práci skupin jako je DV8, Gob Squad, She she pop, Ultima vez a dalších.

Vzhledem k tomu, že jsem před studiem herectví alternativního a loutkového divadla byl divadlem téměř nepolíben, KALD pro mě zpočátku bylo to jediné, co mě jako herce a tvůrce formovalo. Spontánně, zpočátku i nekriticky, jsem zkoušel a hltal vše, co mi přišlo do cesty, což by mohl být problém v momentě, kdybych měl po celou dobu studia jednoho pedagoga na hereckou tvorbu; možná bych uvěřil tomu, že divadlo se dá dělat jedním správným způsobem.

Díky tomu, jak se neustále střídali pedagogové našeho hlavního předmětu (bloková výuka - téměř každý měsíc jsme měli workshop s jiným pedagogem), jsem měl šanci na vlastní kůži vyzkoušet mnoho přístupů k divadelní tvorbě. Tyto rozdílné pohledy a způsoby mi umožnily vytvářet si vlastní kritické názory na divadlo, herectví, pohyb, vlastní autorskou tvorbu atd. Zároveň jsme se k jednotlivým workshopům v různých intervalech vraceli, což mi s odstupem umožňovalo tříbit svůj přístup k danému způsobu práce. Analogicky s ukotvováním svých názorů jsem v průběhu studia začal inklinovat k pohybovému (fyzickému) divadlu, slampoetry, devising postupům, novým médiím a improvizaci jako hlavnímu způsobu vzniku inscenace. Zároveň chci doplnit, že nad každým z těchto zmíněných způsobů stojí můj zájem o bytí na jevišti, o „ted' a tady“, o to, co se děje v prostoru mezi performerem a divákem, o diváka jako partnera a spolutvůrce představení. K těmto „zájmům“ se snažím směřovat ve své autorské práci a je vcelku jedno, jakých prostředků si pro to vybírám.

Přetlak nových podnětů, představ, názorů, teorií, které jsem na KALDu vstřebával, jsem postupně začal zkoušet v autorské praxi. Výsledkem tohoto snažení jsou tři inscenace – GoG, LONELINESS & STUFF a Králíček, což byla inscenace, která vznikla jako klauzura

v rámci předmětu „Animace“ a je to první intenzivní spolupráce se Sárrou Arnstein (v rámci této práce se budu soustředit pouze na dvě zbylé inscenace).

Tuto kapitolu budu nadále dělit do podkapitol podle zásadních workshopů. Každá podkapitola bude mít podtitul podle „mantry“, kterou jsem si vytvořil jako reprezentaci toho nejdůležitějšího, co jsem se v rámci workshopu naučil.

2.1 Miroslav Krobot

Každou postavu musím být schopen obhájit, přijít na to, jak k ní mít kladný vztah, pokud jej nemám již od začátku.

Miroslav Krobot se s námi věnoval práci se scénářem a autorství dramatické postavy. Materiálem pro tuto práci nám byla divadelní hra K. F. Tománka – *Sendviče reality - Hra o životě, smrti & pohlaví* pojednávající o neutěšené beatnické generaci. Já jsem dostal za úkol hrát postavu alkoholika, který je násilnický, hrubý, šovinista, lidově řečeno „prase“. Respektive toto byl první dojem, který jsem získal, když jsem text četl, a zpočátku jsem jej taky tak „hrál“, poněkud uměle. Když řeknu „alkoholik“, je to schematické označení. Se schématem nebo nekonkrétní představou se postava vytváří velmi těžko, ačkoliv se mi může zdát, že označení alkoholik je celkem přesné. Nyní budu parafrázovat to, co se nám Miroslav Krobot snažil vysvětlit a jakým způsobem jsme se pokoušeli vyvarovat se schémat.

Východisko 1 - Je nutné, abychom v paměti hledali konkrétní zkušenosti z našeho života a ty se snažili otisknout do postavy, kterou právě hrajeme. A zároveň bychom měli s těmito zkušenostmi nakládat dle naší představivosti a fantazie. Konkrétní zkušenost je tedy v tomto případě rámcem, ve kterém se můžu „herecky“ pohybovat. Předlohou pro mého „hrubiána“ se stala kompilace lidí, se kterými jsem vyrůstal ve svojí rodné vesnici. Pracoval jsem tedy s konkrétními zkušenostmi ze svého života, které jsem po libosti přikresloval nebo například zvětšoval. Snažil jsem se tedy vzpomínat na dikci, gesta, způsoby, jakými ti lidé drželi láhev alkoholu apod.

Východisko 2 – Tvorba mého vztahu k postavě. Jde o to, najít takové motivace k chování postavy, které by pro mě jako pro člověka byly přijatelné, respektive bych se na jejich základě mohl chovat podobně. Musím hledat motivace, se kterými bych se mohl ztotožnit. Kladný vztah k jednání mých postav a k hledání co nejkonkrétnější inspirace chápu jako jeden z pilířů práce na postavě. V principu se to dá přenést i na celý proces, je nutné být postavou / zkoušením fascinován.

2.2 Jaro Viňarský

Každé tělo má svůj pohybový „slovník“ a „gramatiku“, musíme to jen objevit.

Standardní situace na hodině soudobého tance – lektor/ka mi předtančí složitou pohybovou sekvenci, kterou se mám naučit. Nejsem toho schopen, moje tělo toho prozatím není schopno. O mnoho pokusů dál už danou sekvenci zvládám, ale nedá se mluvit o tom, že vím, co dělám. Nemám ponětí, odkud ten pohyb je, přichází zvenčí, je pro mě těžké se s ním ztotožnit, najít k němu tu správnou motivaci. A ke všemu tu je fakt, že co nějakému jedinci vyhovuje/sluší, to pro jiného může být nesmysl. A přesně ve chvíli, kdy se mi zdá, že pohyb je něco, co se mě netýká a postupně mě přestává zajímat, přichází Viňarský s přístupem k pohybu, který jsem si do té doby nedovedl představit.

Pokusím se to celé ilustrovat na příkladu jednoduchého cvičení, které jsem absolvoval během Viňarského hodin. Celá skupina napíše na papír deset sloves, tato slova se smíchají dohromady a vytvoří se tak seznam. Všichni se poté postaví do prostoru, někdo ten seznam čte, úkolem ostatních je bez rozmyslu zareagovat na dané sloveso pohybem a ten si zapamatovat (seznam je čten poměrně rychle, slova se opakují a s nimi i pohyby tak, aby si je každý zapamatoval). Takto ze slovních impulsů vznikne pohybový seznam, který se později propojí a vznikne z něj pohybová vazba postavená na spontánních pohybech každého jedince. Toto cvičení pracuje s momentem překvapení a spontánní reakcí, a tak nejsme schopni zatěžkávat náš pohyb tím, o čem si myslíme, že má být tanec nebo „správný pohyb“. Není zde totiž prostor pro vytvoření něčeho umělého. A tak, díky stresu z toho, aby si člověk vše zapamatoval a stíhal, nevědomky prolamuje vrstvy, které si neseme už od dětství. Tyto vrstvy se na sebe skládají vcelku nevinně, nejdřív nám říkají, jak máme stát, chodit, poté jsme pod vlivem různých sportů, kroužků, televize a nebo školní tělesné výchovy atd. V mém případě to byla atletika; učili nás, jak správně běhat, jak vysoko mají být ruce, v jakém úhlu mám mít ohnutý loket, jakým způsobem se má dotýkat chodidlo země atd. To vše se mě snažili naučit a vůbec se nepozastavili nad tím, že neměli nejmenší ponětí o mém těle, a já - protože jsem chápal dospělé jako authority - jsem jim věřil a dělal, co je podle nich „správné“. Ale co když to tak není, co když můj ideální běh je naprosto odlišný od schématu, do kterého se mě snažili dostat? - Emil Zátopek, legendární český běžec a

několikanásobný olympionik, naprosto nezapadá do představy o ideálním běžci¹. Způsob, kterým běhal, je naprosto originální a v jeho případě musel být i velmi efektivní. Jeho výjimečnost přikládám jeho legendární tvrdohlavosti, šel si za svým.

Snažím se tím říct, že Viňarského práce nespočívá ve výuce „správných“ pohybů, on spíše komponuje různá zadání/cvičení tak, aby u každého objevil jeho vlastní (hluboký – niterný) pohybový slovník/gramatiku, která je v každém z nás překryta, někde víc, někde méně, vrstvami předsudků a domnělých ideálů o pohybu a kráse. *Východisko 3 – Hledání vlastního (hlubokého) unikátního pohybového vyjádření, v nadcházejících kapitolách se k tomuto „hledání“ ještě několikrát vrátím.*

Východisko 4 - Během Viňarského workshopů jsem si uvědomil - aby se člověk mohl dostat hlouběji ke svému unikátnímu vyjádření, není to prakticky možné „rozumem“, a je proto mnohem lepší jít cestou zážitku/zkušenosti. Takovým „zážitkem“ bylo například cvičení, spočívající ve svléknutí se do naha. S tím že stojíte naproti partnerovi, kterému se díváte do očí, a velmi pomalu se, každý sám, společným tempem vysvlékáte. Napoprvé ve svém dospělém životě jsem se konfrontoval se situací, kdy jsem byl ve společnosti někoho dalšího úplně nahý a přitom to nemělo sexuální ani jiný podobný kontext. Nešlo o nic a bylo to velmi přirozené. Tato zkušenost, která mě vytrhla z běžných konvencí (každodenní oblečený život), započala změnu vnímání mého vlastního těla od „tělo je nástroj“ k „tělo jsem já“. Je totiž velmi těžké změnit úhel pohledu na svět a sebe samého. Takováto změna je zpravidla doprovázena silnými emočními zážitky, a to ať už v kladném nebo záporném slova smyslu. Jestliže se tedy chci dostat hlouběji, objevit netušené způsoby uvažování, musím být připraven podstoupit extrémní situace a nést jejich následky.

2.3 Tomáš Měchaček

Problém je dárek.

Tomáš Měchaček vedl v našem ročníku workshop klauniády. Tento workshop sestával ze série různých cvičení, které nás uváděly do principů a technik této disciplíny. Jako příklad za všechny a můstek k východisku je princip „5 klaunských es“, což je v podstatě 5 základních tipů mrknutí a pohledů - Swap, Stare, Sustain, Searching, Stop (každý tento termín reprezentuje konkrétní mrknutí, pohled, změnu pohledu, zastavení).

¹1952, Emil Zátopek, 5000m, Olympic Games, Helsinki In: Youtube [online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/behemilzatopek. Kanál uživatele urbsintacta

Zadání tohoto cvičení znělo – „Stůj před ostatními v prostoru a bav je pouze změnami pohledů a mrkáním podle této základní pětice.“ Šlo tedy o to hledat takové změny pohledů a „mrků“ a jejich vztahy, které budou diváka bavit a zajímat. S tím, že jsme měli zakázáno cokoliv hrát, tedy dopojmenovávat výrazem. Divák se tedy stává tvůrcem toho, co se děje na jevišti, protože já jako performer pouze technicky měním jednotlivá „esa“ na základě jeho reakcí a našeho společného kontaktu.

Východisko 6 - Tato cvičení mi pomohla kultivovat moji citlivost k divákovi. Jako performer jsem skrze tuto techniku zbaven vlastního záměru. Nechci, aby ode mě divák dostal konkrétní informaci nebo příběh, chci spolu s ním něco vytvořit. Stává se ze mě spíše prostředník pro realizaci divákových představ. Měcháček nás u těchto cvičení každého důkladně pozoroval a křikem upozorňoval na to, když jsme se začali jakkoliv pitvořit, dopojmenovávat atd. Během tohoto workshopu se nás snažil vést k víře v jednoduchost a k tomu, abychom byli pozorní k nuancím v reakcích diváků.

Východisko 7 – Jemnost – „více je někdy méně“.

Východisko 8 – „Problém je dárek.“ Dejme tomu, že chci mrknout určitým způsobem, což se mi nepodaří, a mám dvě varianty, jak s tím mohu naložit. Buď začnu panikařit z toho, že se mi něco nepodařilo, a diváci to okamžitě poznají, a nebo to celé otočím ve svůj vlastní prospěch a budu se snažit tuto chybu prozkoumat, zvětšit a vytvořit z ní přednost. Zajímavé je, že chyby v očích diváků jako chyby vůbec nevypadají, a naopak přinášejí neokázalou autenticitu, neboli – performer vypadá mnohem autentičtěji, když problémy doopravdy řeší, než když hraje, že je řeší. Je tedy mnohem lepší přijmout chybu, než se ji snažit napravit nebo se tvářit, že není. Vzít ji spíše jako možnost nežli něco negativního, špatného... Naopak, „problém je dárek“ vylučuje možnost, že můžu udělat chybu, spíš přináší do hry uvažování typu – ne „větší – menší“, ale „jiné – jiné“.

V principu se jedná o odstranění ega a ambicí ve prospěch „tady a teď“. Neřeším tedy, co jsem si naplánoval nebo jak jsem chtěl, aby něco vypadalo, ale zabývám se tím, co je teď a tady. I když je velmi důležité, že bez plánování bych se k „tady a teď“ nedostal.

2.4 Simona Babčáková

Nech to přijít, nic nevytvářej, pozoruj, spontánně reaguj.

Simona Babčáková nazývá improvizaci „jízda“ a jejího účastníka „hráč“. Každý z těchto hráčů na sebe bere různé úkoly a společně směřují k vytvoření improvizovaného „činoherního“ představení. Bez jakéhokoliv zadání, nebo tématu, takto vznikala improvizovaná, neopakovatelná představení s příběhem, scénografií, postavami, hudbou atd.

Východisko 9 – To, co zastupují termíny „hráč“ a „jízda“. Takováto označení pro herce s sebou nesou kontext, který definuje uvažování nad danou problematikou. Hráč/herec je někdo, kdo se účastní kolektivní hry, přihrává ostatním, přebírá iniciativu, bere zodpovědnost za svoje činy, snaží se mít přehled, bere spoluhráče (ale i diváky) jako partnery, respektuje je a „nesóluje“. A slovo „jízda“ funguje jako slangové označení pro něco, co jsme si užili. Protože radost ze hry a touha hrát jsou v očích Babčákové zásadní předpoklady pro úspěšnou improvizaci a stojí nad seberealizací, sebe prezentací a exhibováním.

Východisko 10 – Na počátku tohoto workshopu jsem nechápal, co Babčáková myslí tím, když říká „nechte to přijít, nic nevytvářejte“. Každá jízda začíná stejným způsobem, hráči stojí v řadě před jevištěm a čekají na impuls, který je vyšle do prostoru, čímž začíná jízda. Na jeviště postupně přibývají ostatní hráči, a tak se pomalu začne rozvíjet představení. K pochopení tohoto prohlášení mě vedlo nespočet jízd, ve kterých jsem měl šanci si vyzkoušet, že jakýkoliv záměr, který jsem si vymyslel před tím, než jsem vstoupil do jízdy, nefunguje, pokud nejsem ochoten připustit jakoukoliv změnu tohoto záměru. V momentě, kdy jsem uvnitř jízdy, je nutné se soustředit na to, co se děje právě teď na jevišti, a ne na to, co jsem chtěl, aby se tam dělo. Musím být připraven na to, že můj partner mi nevidí do hlavy, a tak se nemůže chovat podle mých představ, proto je nutné, abych přijímal jeho reakci a nestavil se do opozice, protože můj partner zareagoval jinak, než jsem si představoval. Z toho vyplývá, že je nutné reagovat spontánně a neplánovaně, neboli věřit instinktům, a ne rozumu a plánování.

Východisko 11 – Pro jakýkoliv druh improvizace je nutné odstranit ego a přijmout to, že jsem jen součástka, která umožňuje pohyb mnohem většího stroje.

2.5 Matija Solce

Rytmus

Solce vedl workshop, ve kterém jsme se věnovali animaci loutek, plyšáků, předmětů, materiálů a prakticky čehokoliv neživého. Výsledkem tohoto workshopu byla inscenace Trash, kabaret složený z hudebních a loutkových „scének“. Jednotlivé scénky, byly založeny na minipříbězích o smrti. Rytmus a dynamika byly formálním jádrem těchto scének, v přeneseném slova smyslu byla každá scénka hudební skladbou. S touto inscenací jsme procestovali ČR, Slovensko, Slovinsko a Rakousko, s velkým diváckým ohlasem. Obsah inscenace byl poměrně banální, ale i přesto s diváky doslova cloumala. Proto jsem se ptal, jak je to možné, a odpovědí je mi právě brilantní práce s rytmem. Matija Solce je výtečný loutkář a muzikant, což se na jeho způsobu animace projevuje – animuje svoje loutky a staví inscenace, jako kdyby to byla hudba, na první pohled to tedy může vypadat banálně, ale když na sebe necháme tyto vizualizované písně působit, dotýká se to něčeho, co je hluboko v nás, stejně jako abstraktní hudba bez textu. To mě přivedlo k myšlence, že není nutné pracovat s propracovanou scénografií a sofistikovaným obsahem.

Východisko 12 – Je výhodné hledat fundamentální prvky, jako je například – rytmus, v případě, že mým záměrem není diváka ohromit, ale napojit se na něco niterného v něm, spolupracovat s ním.

2.6 Vratislav Šrámek

Vztahy a napětí mezi jednotlivými komponenty

Předtím, než jsem začal navštěvovat hodiny hudební nauky a zpěvu, jsem se domníval, že hudba je dar shůry, že pozbývá jakéhokoliv řádu, že to je čirá svoboda. Vyděsilo mě, do jaké míry je hudba svázána nesčetnými pravidly, jak moc je to komplikovaný systém, složený ze spousty soustav, jež jsou jedna s druhou svázány. Poté, co jsem tato pravidla nahlédl, jsem začal obdivovat zpočátku nepochopitelnou svobodu, kterou tento systém dává člověku, který jej dokonale zná. Tímto člověkem pro mě je právě V. Šrámek a jeho uvažování o hudbě.

Východisko 13 - Mluvil o tom, že hudba je soustavou mnoha různých komponent (tóny, šramoty, hluky a šumy) a vztahy, které mezi nimi vznikají, produkují hudbu. Je tedy nutné soustředit se na jednotlivé vztahy, a ne na samostatné komponenty. Tyto vztahy jsou ovlivněny charakterem a intenzitou a vzdáleností jednotlivých komponent. A právě toto uvažování, „že hudba vzniká z toho, co je mezi jednotlivými komponenty“, je pro mě jedna

z naprosto základních věcí. Východiskem tedy je přenesení těchto principů do mé vlastní divadelní autorské práce, ve smyslu komponování inscenace. V principu jsou jednotlivé scény našich inscenací poměrně abstraktní „výjevy“ a každý z těchto výjevů má různou intenzitu, barvu, charakter, stejně jako jednotlivé hudební komponenty. Takže v momentě, kdy skládáme nasbíraný materiál, uvažujeme podobným způsobem jako hudební skladatel, tedy o vztazích, ne o komponentech.

2.7 Petra Tejnorová

Disciplína, „selfchallenge“, bořit pravidla

Kdybych si představil studium na KALD jako náhrdelník, jednotlivé workshopy jsou korálky a Petra Tejnorová je pomyslná „šňůra“, která je drží pohromadě, čímž jim dává smysl.

Východisko 14 - Projekt 9xOnMyShoulders. Toto byla jedna z našich prvních ročníkových klauzur, poskládaná z 9 autorských krátkých inscenací, každou z nich režíroval jeden z mých spolužáků a ostatní mu byli tím, co bylo zrovna potřeba. Petřiným zadáním bylo, abychom se každý stali hercem, režisérem, dramaturgem, scénografem, technikem, produkčním, jednoduše abychom si vyzkoušeli roli každé složky, která se podílí na vzniku inscenace. Jako autor vlastních inscenací se snažím uvažovat co nejvíc komplexně a abych toho byl schopen, je třeba mít přinejmenším alespoň základní znalosti o každé již zmíněné roli. Tejnorová úspěšně nasimulovala (v univerzitním prostředí) tyto zkušenosti skrze zmíněný projekt. Jako nezávislý tvůrce neustále musím komunikovat s produkcí divadel, technickým personálem atd. Dalším přínosem je také fakt, že jsem se napoprvé stal autorem, díky čemuž jsem zjistil, že něco takového je možné.

Východisko 15 – Tejnorová mě přivedla k pojmu devising theater, respektive k tomu, co zastupuje. Anglické slovo „devising“ se dá přeložit např. jako vyvíjet, což je pro mě nejpřesnější jednoslovné pojmenování toho, jak sami pracujeme. Na začátku našich inscenací stojí téma, které postupně vyvíjíme až do podoby představení. Petra Tejnorová napsala o devising:

Pro mě osobně je devising „rozvíjející“ metodou na dané téma. Téma se v podstatě postupně skrze proces konkretizuje. Taktéž tvar. Téma ani tvar nevyhází z textu. Aplikování devising methods (pod čarou) znamená, že nekalkuluji na začátku s konečným tvarem, až samotný proces ukáže, jakým jazykem bude finální tvar ke svým divákům promlouvat.²

²LJUBKOVÁ, Marta, DVOŘÁK, Jan (ed.). Šťastná generace: režiséři z alterny : Jiří Adámek, Jiří Havelka, Petra Tejnorová, Martin Kukačka a Lukáš Trpišovský - SKUTR, Rost'a Novák. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013.(str. 144) Režie. ISBN 978-80-86102-86-

Kromě toho, že jsem se dozvěděl o současných zástupcích tohoto divadelního proudu, jako jsou Gob Squad, Rimini Protokoll nebo Forced Entertainment, jsem prošel prací na inscenaci Erekcce srdce, absolventské inscenace mého ročníku, vzniknuvší podle vzorů devising methods. Právě tato zkušenost dramatickým způsobem formovala moje uvažování, způsob práce a ověřila pro mě teorii praxí.

Východisko 16 – Studium na KALDu jako takové je souborem mnoha rozdílných disciplín a neposkytuje žádné jasné návody, spíše nabízí možnosti. Je poměrně těžké neztratit orientaci. Petra Tejnorová se snažila, jako vedoucí našeho ročníku, kompenzovat tento potenciální zmatek tím, že nás vedla k disciplíně a k něčemu, co nazývám „filozofickou a názorovou integritou“. V průběhu studia nám dávala mnoho impulsů v podobě esejí a společných diskuzí, kdy jsme neustále hodnotili a vzájemně porovnávali to, co na škole objevujeme, což v konečném důsledku vedlo k hledání styčných bodů a neustálé snaze hledat kontext mezi jednotlivými workshopy. Zároveň i stále tyto závěry a kontexty zpochybňovala a přinášela nové pohledy na danou problematiku. Toto zpochybňování, disciplína, vytváření nových kontextů, hledání určité „názorové integrity“ tvořilo klenbu nad neustále proměnlivou formou studia. Petra Tejnorová se nám snažila ukázat, že je důležité, ať už přemýšlíme nad čímkoliv, přemýšlet nad tím v kontextu, neustále pochybovat, zkoumat, neustrnout a neustále posunovat vlastní hranice.

3 GoG

Inspirací pro naši inscenaci GoG³ je stejnojmenná kniha Gog⁴, složená z deníkových zápisů hlavního hrdiny Goga. Autorem je Giovanni Papini, italský novinář, esejista, básník a spisovatel z počátku 20. století. Jeden z jeho slavných citátů je *Bez inteligence by blbost neměla význam*. Většina jeho díla se nese v tomto duchu - každá mince má dvě strany. Papini byl velmi progresivním autorem a na svou dobu se nevyhýbal tabuizovaným tématům, byl velmi nekompromisní v kritice společnosti a lidského pokolení. Bohužel se později stal kolaborantem Mussoliniho režimu a stoupencem myšlenky „všežidovského spiknutí“. Navzdory spisovatelským kvalitám upadl v zapomnění pravděpodobně oprávněně vzhledem k jeho fašistické epizodě. Nutno říct, že i kniha Gog je prodchnuta temnotou a radikalitou.

Kniha začíná popisem Papiniho návštěv psychiatrické léčebny, kam chodí za svým přítelem. Náhodně se tam setká s mužem jménem Gog. Po sérii setkání a vzájemných rozhovorů Gog zmizí a odkáže Papinimu svůj vlastní deník. Z úvodu knihy - *Stydím se přiznat, kde jsem poznal Goga: v blázinci. Chodíval jsem tam často za mladým, dalmatským básníkem...*⁵

Papini se rozhodne zděděný deník sebrat a vydat jej jako knihu. Od počátku knihy tedy nevíme, jestli čteme skutečný deník, a nebo jestli je to všechno smyšlené.

Z Gogova sebraného deníku se dozvídáme, že to je člověk nesmírně bohatý, ale má v sobě obrovskou prázdnotu, kterou se snaží neustále zaplňovat rozmary života. Cestuje po celém světě a platí různým osobnostem (Einstein, Henry Ford a mnoho dalších) za to, aby se s ním sešli a povídali si s ním. Buduje rozsáhlé sbírky zvláštností, například nechá po celém světě vyhledat nejošklivější jedince, aby je měl všechny na jednom místě a mohl se na ně chodit dívat, aby mu připomínali, že na tom vlastně není špatně. A zároveň jej neustále oslovují různí vizionáři, chtějí, aby je podpořil v jejich plánech. Například za ním přijde muž, navrhuje systematické vybíjení populace za účelem vymýcení nemocných, hloupých, dementních a slabých jedinců... Gog se více či méně s těmito teoriemi ztotožňuje, zejména kvůli tomu, že vnímá lidské pokolení jako něco odporného, a tak opovrhne společností a světem, v kterém žije. Podle jeho vlastního deníku:

³GoG (záznam z představení) In: vimeo [online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/zaznamgog. Kanál uživatele ufftenživot

⁴PAPINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992. ISBN 80-901226-5-5.

⁵PAPINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str. 5) ISBN 80-901226-5-5.

Nebe mne dráždí. Často mi působí bolest. A tu pak na ně nemohu pohlédnout, protože nevím, jak bych se mu pomstil a jak bych je zranil. Ne že bych příliš miloval Zemi. Země je malá. Špinavá. Jednotvárná. Přelidněná mluvícími kousky bláta, které ji znetvořují a činí ještě odpornější.⁶

Jeho názory jsou extrémní a temné a nás zajímalo, jestli něco takového dřímá v každém z nás. Do jaké míry bychom to měli regulovat? A jestli vůbec? A když, tak proč?

Přemyslím o slávě. Chtěl bych se stát slavným, chtěl bych, aby moje jméno zůstalo po staletí uchováno v lidské paměti. Musíme se narodit velkými? Nemyslím. Ale je nutno vykonat něco ohromného a zvláštního, něco, nač se nezapomíná. Těžká věc, v dnešní době, všechno už tu bylo.⁷

Na jedné straně tu máme 99 procent zvráceného deníku Gogova nitra, odporu k lidstvu a celému světu, a na druhé, v kontextu celé knihy, banální konec, kdy čteme povídku o tom, že v toskánských Apeninách potkal holčičku, která mu nabídla kousek černého chleba.

Asi po čtvrt hodině, nevím proč, vytáhlo děvčátko z uzlíku kousek černého chleba, přiblížilo se ke mně a šeptajíc cosi, s plachým úsměvem mi jej podávalo. Pochopilo, že mám hlad. Poděkoval jsem podle možnosti a zakousl se s rozkoší do krajíce. Ještě nikdy mně nic tak nevonělo a nechutnalo. To že by byl pravý pokrm člověka? A to že by byl pravý život?⁸

Neztotožňovali jsme se s vybjíjením lidí. Nepřebírali jsme, až na výjimky, Gogovo názorové spektrum. To, co nás na této knize fascinuje, je způsob uvažování, extrémní názory, které si Gog zapisuje do deníku samozřejmě a bez emocí, ačkoliv jsou z mého pohledu na hranici šílenství. Příběh jednotlivce, který není ukojitelný ničím, co člověk vyrobil. Je extrémní v každém aspektu svého bytí. Tento odstavec je parafrází toho, co píše Papini v úvodu knihy:

⁶ PAPERINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str.336) ISBN 80-901226-5-5.

⁷ PAPERINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str. 119 – 120) ISBN 80-901226-5-5.

⁸ PAPERINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str. 244)ISBN 80-901226-5-5.

...Myslím, že je to zvláštní a příznačný dokument, snad hrůzný, ale určitě cenný pro studium člověka a studium století – a ne jinak -... nemusím, doufám, poznamenávat, že rozhodně nesouhlasím s názory a myšlenkami Goga a jeho přívrženců. Celá moje bytost – která nyní obnovila návrat k Pravdě – nemůže než cititi odpor ke všemu, čemu Gog věří, říká a dělá...⁹

Knihu jsme tedy vzali jako principiální východisko pro zkoušení, inspirovali jsme se ve způsobu uvažování, tedy tím, jak *nezaujatě a smrtelně vážně* je Gog schopen uvažovat nad tím, že je např. potřeba vybití půlku lidstva, protože se mu lidé zdají odporní a povrchní. Nepřebírali jsme tedy myšlenky nad vybíjením lidstva, ale onu „nezaujatost“ „zvrácenost“ a možný „odpor“ k čemukoliv. Hledali jsme tedy sami v sobě podobný nekompromisní a nelitostný přístup, to „temné v nás“, a na základě tohoto hledání jsme psali autorské texty (kde se „cokoliv“ začalo postupně konkretizovat), improvizovali jsme a vytvářeli nenarativní kompozici inscenace.

Celé zkoušení inscenace GoG se dělilo na dvě fáze. „Přípravná fáze“ a „fáze samotného zkoušení“. Je nutno podotknout, že obě fáze se v jednu chvíli prolnou a nelze říct, kdy jedna fáze končí a druhá začíná. Přípravná fáze je základ. Je stejně důležitá jako samotné zkoušení.

Dnes si uvědomuji, že to, co jsme prožili předtím, než jsme začali v „prázdném“ prostoru improvizovat, definovalo inscenaci samotnou. Což tedy znamená, že příprava, výzkum, diskuse nad tématem, nebo i snaha o to vidět svět optikou Goga, se staly tím, co později utvářelo improvizace, kompozici, rytmus a nakonec i obsah celé inscenace. Jde o to, že se snažíme, aby předloha námi samotnými prostoupila (nebo abychom se předlohou sami stali), a to tak, aby během „fáze samotného zkoušení“ inscenace spíše krystalizovala (skrze improvizaci a pocitovou kompozici) z nás, než aby námi byla „rozumově“ konstruována.

3.1 Přípravná fáze

Oba jsme samostatně přečetli knihu a začali si pojmenovávat, co nám připadá důležité - jaké momenty jsou zásadní, které pro nás rezonují nejen jako osobní, ale i celospolečenské téma. S čím se můžeme ztotožnit, a nebo naopak. Postupně jsme začali naše pozorování sdílet, konfrontovat, a tím ucelovat společný pohled na věc.

⁹ PINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str. 10) ISBN 80-901226-5-5.

3.1.1 Texty

Od knižní předlohy k autorskému textu

Vybrali jsme konkrétní GoGovy deníkové zápisky (rozdělené do kapitol), například - FOM, Masky, Nic mi nenáleží, Čínská moudrost nebo Dějiny pozpátku. Následující ukázka je z kapitoly Nic mi nenáleží, a následují dva autorské texty Sary Arnstein. Záměrně ponechávám tyto tři texty jít jeden za druhým, a komentář dodám až na závěr.

Rozeberu-li kousek po kousku vlastní Já, dostanu vždycky zlomky a částice, jež pocházejí zvenčí; na každou bych mohl nalepit původní značku (...) Provedu-li majetkový inventář až do konce, zbude z mého Já prázdný tvar a bezobsažné slovo (...) Každá myšlenka je ozvěnou; každý čin plagiátem. Mohu se zbavit přítomnosti lidí, ale většina z nich žije ve mně, samotáři, neviditelně dál (...) Nic mi ve skutečnosti nepatří. Za drobné radosti, z nichž se těším, děkuji podnětu a práci lidí, kterých již není, anebo kterých jsem nikdy nespatriil. Zním to, co jsem dostal, ale ne to, co jsem dal (...) Kde je tedy vnitřní, samočinné jádro, na němž nikdo jiný nemá podílu, které nikdo jiný nezplodil a jež mohu opravdu nazývat svým? Jsem skutečně hromadou dluhů, otrockou molekulou obřího těla? Je snad to jediné, co považujeme opravdu za své vlastnictví – naše Já – jako všechno ostatní, prostý odraz, přelud pýchy?¹⁰

Autorský text – Rozeberu kousek po kousku vlastní já...

*Rozeberu kousek po kousku vlastní já
Dostanu zlomky a částice, zvenčí a zevnitř
Na každé kousek můžu nalepit původní značku
Přítomnost něčeho ve mně, neviditelně
moje tělo, můj duch mém duchu moje myšlenka
Prázdný tvar. Bezobsažné slovo. MOJE myšlenka.
moje echo. ECHO. Zlomky a částice. zlomky a částice.
v MÉM duchu myšlenka. něčí ECHO zlomky a částice.
Já jsem GoG (autor Sára Arnstein)*

¹⁰PINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str. 138) ISBN 80-901226-5-5.

Autorský text – Slyším

Slyším. Vidím. Vidím, co jsem slyšela. Slyším, co jsem viděla. Mluvim. ŘIKAM CO JSEM SLYŠELA A VIDĚLA. Slyším, co už bylo vyrobený. Vidím, co už bylo vymyšlený. Mluvim. Jsem to, co jsem viděla a slyšela. Jsem vyrobená. Jsem vymyšlená. Jsem. Budu. Ještě chvíli. Jsem Médium. Ani low ani high. Ani rare ani well done. Médium Jsem. Médium tam. Znáte to, když přijdete do hospody a chcete si dát steak? A oni se ptají, jestli chcete rare nebo well done... a vy chcete jenom médium... to jsem já. Médium. Medium sem medium tam. Ani low ani high ani rare ani well done...“(autor Sára Arnstein)

Způsob, jakým pracujeme s textem, je silně ovlivněn naší zkušeností se slampoetry, což je soutěž o lepší a kvalitnější přednes autorského textu. Texty, které jsou ke slyšení na slampoetry exhibicích, totiž svoji sílu dostávají v kontaktu s publikem, a to díky způsobu, kterým jsou předneseny. Na papíře by neměly šanci obstát, nejsou k tomu určeny. Proto si z textů, které jsou v knize, spíše osvojujeme myšlenky, jež se nám stávají základním stavebním kamenem pro nový text, který svojí formou a jazykem není doslovný, přesný, naopak je „rozbitý“ do fragmentů, jež jsou spojeny způsobem, jakým jej předáváme divákovi, čímž nabývá celistvosti a smyslu. Způsob „předání“ hledáme v improvizacích a následně jej fixujeme.

3.1.2 Pohyb

V přípravné fázi jsme, kromě představ o pohybech, také mnohokrát absolvovali „testovací improvizace“ s konkrétními pravidly. Sestavili jsme seznam několika písní, který měl zhruba 45 min. Nesmělo dojít k fyzickému kontaktu, ale mohli jsme spolupracovat. Těchto improvizací jsme absolvovali několik, šlo o to hýbat se (tančit, skákat, lézt, cvičit...) tak, jako kdybychom byli o samotě a nikdo nás neviděl. Ideou bylo hledat takový pohyb, který bude co nejvíce osobní a nenapodobitelný. Hledání takového pohybu bylo inspirováno Gogovou touhou po objevení jeho vlastního nezaměnitelného Já. Snažili jsme se tedy hledat pohyb, který vychází pouze a jenom z nás. Tyto improvizace jsme natáčeli a později analyzovali, z čehož jsme vyvodili, že ve chvílích, kdy už jsme byli unavení, začala do pohybů prosakovat jistá nemotornost a nedokonalost, která generovala velmi specifický typ pohybu a tyto momenty jsme se později, během zkoušení pokoušeli rozpracovávat a zvětšovat. Do zkoušení jsme tedy vstupovali s neopracovaným pohybovým materiálem.

3.1.3 Projekce

V úvodu knihy je poměrně velká část věnovaná tomu, jak GoG vypadá. Pro představu přikládám část popisu:

...Byl to netvor téměř půlstoletý, oblečený ve světlezelené šaty. Vysoký, ale špatně udělaný. Na hlavě neměl jediného chmýří, ani vlasů, ani obočí, ani vousů: beztvárný, lysý nádor s korálově červeným uhry. Obličej byl neobyčejně široký, tmavěrudý, téměř nafialovělý. Jedno oko svítilo krásnou nebeskou modří, nepatrného popelavého odstínu, druhé, žíhané želvovou žlutí, téměř zeleně. Sanice byly hranaté, mohutné, pevné, ale bledé rty otvíraly se nad kovově zlatý úsměv...¹¹

Protože je to výrazný popis (důležitý pro vykreslení toho, co pro nás GoG symbolizuje). Začali jsme na jeho základě hledat v již hotových ilustracích Sary Arnstein jeho konkrétní podobu. Zkoumali jsme technické a formální možnosti projekce s tím, že obraz GoGa se stal vstupním materiálem, pro tvorbu animovaných sekvencí.

3.1.4 Ostatní aspekty přípravné fáze

Další součást přípravné fáze bylo hledání příbuzných/podobných uměleckých děl. Jako příklad za všechny můžu uvést řecký film Kynodontas/Špičák¹² řeckého režiséra Yorgose Lanthimose. Tento film jsme objevili náhodou a upoutal nás svojí zvláštní atmosférou. Je to příběh o rodině, která svoje již dospělé děti drží v naprosté izolaci od okolního světa, na základě smyšlených příběhů o tom, že za plotem je nebezpečný svět apod. Přímou jsme si osvojili tanec z jedné scény, ve které vidíme děti, jež předvádějí taneční vystoupení pro svoje rodiče na oslavu narozenin (více v podkapitole – 3.3.1 Tanec na motivy Kynodontas).

Osvojování si principů nebo atmosféry je totiž jedním z principů, skrze které necháváme pronikat jiná umělecká díla do našich inscenací. Snažíme se pochopit a po svém si vyložit osvojované dílo a v naší práci na základě těchto poznatků (osvojených principů) znovu stavět. Velmi trefně „osvojování“ popisuje citát Jima Jarmusche:

¹¹ PINI, Giovanni. Gog. Praha, 1992.(str. 11) ISBN 80-901226-5-5.

¹² Kynodontas. CSFD [online]. cit. 2016-07-31. Dostupné z: www.bit.ly/kynodontas

*Krad'te ze všeho, co srší inspirací nebo probouzí vaši představivost. Hltejte staré filmy, nové filmy, hudbu, knížky, obrazy, fotky, básně, sny, náhodné rozhovory, architekturu, mosty, cedule, strom, mraky, řeky a jezera, světlo a stíny. Vyberte si ke svým loupežím pouze to, co vám promlouvá přímo do duše. Držte se mé rady a vaše díla i vaše krádeže budou autentické.*¹³

V rámci přípravné fáze jsme „kradli“ mnohokrát povětšinou nevědomě, a nebo jen decentně. Ovšem v případě Kynodontas se tato „krádež“ stala základem a jádrem celé scény.

3.1.5 Shrnutí

Vzhledem k tomu, že scénář a choreografie k inscenaci GoG vznikaly v tu samou chvíli, kdy byly zkoušeny, a vzápětí byly znovu přepisovány a upravovány, je příprava na samotné zkoušení velmi důležitá. Jestliže základním generátorem inscenace je improvizace (svoboda omezená pouze našimi fyzickými vlastnostmi), je nutné vymezit organické hranice (organické, protože je potřeba, aby se mohly neustále měnit), ve kterých budeme hledat svobodu. Takže během samotného zkoušení může, díky přípravné fázi, stát kolem momentální – spontánní svobody (improvizace), názorová, filosofická, pocitová, emoční a fyzická organická hranice. Tato organická hranice by se také dala pojmenovat jako vědomí toho, čeho chci dosáhnout, které ale není specifikováno, spíše jde o pocit nebo tušení, celkově o intuici. S touto intuicí, výsledky „testovací improvizace“, autorskými texty a texty z knihy vstupujeme do fáze samotného zkoušení. Obsah a provedení následně vznikají spolu v jednu a tu samou chvíli na základě zmíněné intuice. Obsah začal samozřejmě vznikat už během tvorby autorských textů, které už na papíře obsahují konkrétní informace, ale z pohledu procesu jsou pouze „črtou“. Teprve spolu se vznikajícím provedením se z črty stává obsah a naopak.

Věříme, že aby člověk zaujal výjimečné stanovisko, musí se nechat tématem prostoupit a musí jím prostoupit. Jak formálně, tak emočně, pocitově, ale i racionálně, jen aby se dostal na začátek, tedy do stavu, kdy může začít zkoušet.

Plody výzkumné fáze jsme shromažďovali a připravovali pro 14denní intenzivní zkoušení v rámci rezidenčního programu v pražském Studiu ALTA.

¹³ KLEON, Austin. *Krad' jako umělec: 10 věcí, které ti nikdo neřekl o kreativitě*. V Brně: Jan Melvil, 2012. Briquet.(str. 22) ISBN 978-80-87270-36-3.

3.2 Fáze samotného zkoušení

Paradox je, že to všechno, co jsme prožili až do chvíle, než vstoupíme do zkušebny, musí být zapomenuto. Respektive ty nejkonkrétnější nápady, protože v momentě, kdy už jsme na zkušebně, jsme už jinde (jak v čase, tak osobnostně), než když za námi ten původní nápad (například – konkrétní pohyb nebo skladba scén) „přišel“ (v přípravné fázi). A proto je mnohem důležitější pracovat se vztahem, který jsem si k tématu vytvořil, a s pocity a city, které si přináším z příprav. Protože jenom vztah, pocity a city jsem schopen z minulosti přenášet do současnosti neporušené a v celé jejich komplexnosti. Nechat je vstoupit, věřit, že vstoupí do formy a kompozice inscenace. Protože to je způsob, kterým se forma/provedení a obsah můžou stát jedním - nevytvářet jednotlivé scény, ale nechat je vzniknout.

3.2.1 Improvizace č.1 - od improvizace k fixaci

V přípravné fázi jsme několikrát absolvovali zmíněnou testovací improvizaci. V těchto improvizacích jsme se hýbali zhruba 45 minut. Každou improvizaci jsme zaznamenávali na video a analyzovali. Postupně jsme si začali všimnout, že nevědomě opakujeme určitá pravidla a vzorce, pohyby. Po každé analýze následovala diskuse, ve které jsme tyto principy pojmenovávali. A v další improvizaci jsme se je snažili kultivovat, až do takové míry, že jsme postupně zafixovali několik charakteristických pohybů, které nahodile měníme po dobu 15 minut. V představení oba dva tedy přicházíme před diváky a spolu s hudbou se začínáme hýbat, každý po svém. Tuto scénu považuji za ladící moment. Jestliže jsem v předchozích kapitolách (2.3 Tomáš Měcháček – Východisko 8) mluvil o vztahu mezi námi a diváky, tento „ladící moment“ je začátek a konkretizace tohoto vztahu.

Takhle jsem to schopen pojmenovat až dnes; v momentě, kdy tato scéna vznikala, jsem ještě netušil, co to znamená a jaký je její skutečný účel. V průběhu zkoušení jsme prosti záměrů, jednoduše se oddáváme intuici. A dá se říct, že čekáme, co bude. Kam to povede? A zároveň se snažíme daný materiál nahlížet, jako kdybychom byli jeho diváci, a ptáme se sami sebe: bavilo by mě se na tohle koukat? Probouzí to moji fantazii?

Tady se můžu vrátit k přípravné fázi: mnoho věcí, které jsem si představil, jsem nevědomě vložil do improvizace a pozměnil podle toho, v jakém kontextu probíhala improvizace během zkoušení. Toto nevědomé vkládání je jiné pojmenování pro onu organickou hranici. A tak dnes můžu říct, že v první scéně se projevila naše fascinace Gogovou neschopností navázat vztah s druhým člověkem, aniž jsme k něčemu takovému

vědomě směřovali. V rámci diskusí a analýzy jsme se věnovali víc formě/provedení, řešili jsme konkrétní pohyby, rozestavení v prostoru, společné impulsy atd. Díky tomu, že záměrem nebylo vytvořit pasáž o „Gogově neschopnosti...“, tato scéna není explicitní pojmenování problematiky, je to abstrakt, pocit, emoce, je to nevyřčené, přesné formou a provedením, ale nekonkrétní obsahem, který je otevřený pro diváky, nicméně je otisknutý v provedení a formě skrze naši intuici a naše vnitřní povědomí o obsahu. Tento otisk nemusí být pro diváka vnímatelný tak, jak jej vnitřně vnímám já, což ostatně ani není mojí ambicí, stačí, když divák vnímá, že někam směřuji, a nesmí na mě rozpoznat nejistotu. Touto nekonkrétností by měl vzniknout prostor, ve kterém může divák díky rytmice, obrazům, pohybům a našemu přímému kontaktu s ním prožít příběh jeho vlastní. My jsme pro tuto chvíli platformou pro divákovu představivost. Respektive pro představivost diváka, který si chce něco představovat, k čemuž se jej také snažíme provokovat.

3.2.2 Improvizace č.2 - do improvizace prosakuje text

Text *Slyším* a jeho vložení do improvizace dalo vzniknout následující scéně - v momentě, kdy už jsme věděli, že první scéna má jasnější obrysy, rozhodli jsme se, že se pokusíme pokračovat. Prošli jsme strukturou první scény. Sára se rozhodla, že využije zmíněný text. O tom jsem nevěděl a překvapilo mě to, přišlo mi to trochu jako podraz, protože jsme měli nějakou strukturu, hru, která má pravidla a hrajeme ji spolu. Porušení pravidel mě vyprovokovalo k akci, šel jsem tedy za Sárrou a odtáhl jsem ji pryč a chtěl jsem něco říct, jenže ze mě vyšlo pouze „já“ – byl jsem vyčerpán z předchozí scény. Sára pokračovala ve svém textu, ale jen v momentě, kdy jsem ji nehlídal, kdy jsem chtěl sám něco říct a ona mě vždy přerušila. Tak jsme se dostali na konec jejího textu, a Sára mě tedy přestala přerušovat, jenomže já sem neměl co říct, z čehož vznikla trapná scéna, kdy já jí bráním mluvit a „cpu“ se dopředu, ale přitom „nemám co...“, což bylo to jediné, co ze mě vyšlo „já... nemám co“.

Právě jsem popsal to, jakým způsobem jsme navázali na úvodní scénu a jak vznikla kostra scény, kterou jsme dále konkretizovali a zpřesňovali - později jsem našel způsob, kterým obhájit svoji neschopnost promluvit, a začal jsem se hýbat jako v první sekvenci, jenže s mnohem větší vervou, chtěl jsem dokázat, že v tom pohybu je všechno to, že „nemám co...“.

Do improvizace jsme zapracovali předem připravený text, jeho interpretaci (inscenování) jsme hledali bez konkrétní ambice typu – potřebujeme vytvořit scénu s „tímto

textem“ a „vypovídající o ...“. Sára promluvila a já jsem zareagoval jejím odhozením a pokusem promluvit, na což ona zareagovala pokračováním v mluvě, začali jsme spolu hrát hru a vzájemně se provokovat. Takže Sára text a „nenápadný“ tanec, moje fyzická manipulace s ní a pokusy o promluvení byly nástroje k provokaci a ke hře, kterou jsme hráli a její pravidla objevovali zároveň. Nešlo nám tedy především o interpretaci, ale o hru, která „omylem“ vygenerovala určitou interpretaci, kterou jsme v „postprodukci“ (zpětná analýza videa a následné zapracovávání poznatku) sami pro sebe rozklíčovali a postupně „zušlechtňovali“. Během samotné improvizace jsme se soustředili především na to, že objevujeme něco nového. Organicky jsme propojili fyzickou akci s interpretací textu, jejíž těžiště neleží pouze v samotném obsahu textu, ale spíše komplexně v situaci, ve které jej posloucháme. Což je nevyhnutelné, když interpretace, pohyb, vztah i situace vznikly ve stejný okamžik. Naším cílem tedy není sdělit divákovi text nebo mu ukázat pohyb a očekávat, že to je to, co na něj má působit, ale spíše se jej snažíme vtáhnout do situace a vztahu dvou lidí, kde způsob jejich vzájemné konfrontace zastupuje fyzické jednání společně se způsobem, jakým mluví; nejde tolik o obsah toho, co říkají, i když se obsah textu nedá opomenout. Například v tomto textu, který je v inscenaci: *Slyším. Vidím. Vidím, co jsem slyšela. Slyším, co jsem viděla. Mluvim. ŘIKAM CO JSEM SLYŠELA A VIDĚLA*. Z tohoto úryvku je vidět, že jsou to naprosto jasné informace, ale během zkoušení se jimi vědomě nezabýváme. Jako kdyby interpretace textu vyvěrala přímo z fyzického jednání a zase naopak. Zároveň takto vzniklá interpretace postrádá jasný záměr (ve vztahu k divákovi), proto se význam a interpretace přesouvá od interpreta blíže k divákovi a ideálně zůstává někde uprostřed.

3.3 Kompozice inscenace

Většinu inscenace jsme skládali způsobem, který jsem naznačil v předchozí kapitole. Postupně jsme k jednotlivým improvizacím přidávali další texty a scény. Ve chvíli, kdy jsme se oba shodli na tom, že jsme dosavadní část inscenace dostatečně ustálili, udělali jsme další krok. Pouze dvě scény se do inscenace dostaly jiným způsobem, a sice zmiňovaná choreografie na motivy filmu *Kynodontas* a finální scéna složená z projekce. Jádrem vzniku této inscenace je organická improvizace, ze které postupně fixujeme konkrétní scény, které jsou otevřené a nedorečené, nejsou „secvičené“, spíše se snažíme rozklíčovat princip scén a pevně stanovit jejich rámeček, v něm částečně improvizujeme (podle nastoleného vztahu herec – divák), ale cítili jsme, že je nutné udělat protipohyb, zasáhnout do vcelku organické struktury něčím „vykonstruovaným“, vytvořit kontrast k jinak částečně volnému tvaru.

3.3.1 Tanec na motivy Kynodontas

Ve filmu, v této konkrétní scéně,¹⁴ postavy tančí nezúčastněně, „neoslavně“, jenom se tak podivně hýbají do rytmu. Vypadá to, jako kdyby se jich celá situace ani netýkala. Pohyby připomínají velmi potrhlou „spartakiádu“. Do naší choreografie jsme se snažili přenést atmosféru a nezúčastněnost tanečníků. V kontrastu se zbytkem procesu jsme tuto choreografii vymysleli a nacvičili do posledního detailu.¹⁵ Tato scéna roztíná inscenaci v polovině a jejím účelem je vytvořit prostor, ve kterém divák může vstřebet vše, co se až doposud odehrálo, a nám jako hercům umožňuje vytvořit si odstup. Naše chování se změní během vteřiny, přestáváme představení žít a začínáme nezúčastněně předcvičovat, trochu jako stroje. Ze zkušenosti z repríz vím, že změna vnitřního nastavení, společně s očividnou secvičeností, diváky aktivizuje a překvapí. V hudební terminologii bych tuto scénu nazval intermezzem, mezihrou, ve které může doznít to, co bylo, a na dozvuku začít něco dalšího...

3.3.2 Projekce

Během jednoho z workshopů jsme se seznámili s prostředky, které se využívají pro práci s projekcí. Zejména program, který se jmenuje Resolume Arena¹⁶. Je to nástroj, díky kterému můžete v reálném čase manipulovat s videem nebo obrazy.

To, jak efektně na nás zpočátku (přípravná fáze) projekce působila, zapříčinilo, že jsme počítačem generovanému obrazu přikládali větší schopnosti, než jaké ve skutečnosti má. V momentě, kdy jsme se začali v rámci samotného zkoušení věnovat projekci, zjistili jsme, že principy, se kterými jsme až doteď efektivně pracovali v rámci tanečních a hereckých improvizací, přestaly fungovat. I přesto, že během přípravné fáze se nám zdálo, že projekce nám skýtá mnoho možností, opak byl pravdou. Skrze zmíněný software je možné v reálném čase improvizovat, ale každá změna vyžaduje sérii úkonů (ve virtuálním rozhraní programu), což způsobuje zpoždění v reakci, a tak je velmi těžké živě a pohotově reagovat. Najednou nebylo možné „jen tak“ improvizovat a bylo nutné vymýšlet, stavět, konstruovat – vytvořili jsme tedy různé animované sekvence a začali pracovat se stínohrou (za projekčním plátnem byla Sára, jejíž silueta se stala součástí počítačem generovaného

¹⁴Dogtooth Dance (Kynodontas 2009) In: Youtube [online].. 26.07.16 . Dostupné z: www.bit.ly/kynodontastanec. Kanál uživatele solomonx666

¹⁵Tanec v Kynodontas GoG In: Youtube[online]. 26.07.16 . Dostupné z: www.bit.ly/kynodontasgog. Kanál uživatele actlikeabitch

¹⁶ Resolume Arena In: www.resolume.com [online]. 26.07.16 . Dostupné z: www.resolume.com

obrazu) a mezi jednotlivé obrazy jsme začali vkládat texty. A jsme hledali co nejefektivnější obrazy a kompozice, různě jsme propojovali animaci a živou siluetu. Z těchto obrazů a kompozic jsme postupně vytvořili jednu dlouhou sekvenci, která začíná tím, že Sára odchází za projekční plátno, jež je během celé inscenace bez využití na scéně, a já k počítači, díky kterému projekci ovládám spouštěním předpřipravených bloků (projekci tedy živě nevytvářím, pouze rozhoduji o tom, kdy se jednotlivé obrazy/kompozice objeví).

Kromě limitů, které jsem popisoval výše, jsme taky narazili na to, že projekce nemůže ve své pouhé efektivnosti/plochosti obstát proti živé komplexní bytosti. Výsledkem zkoušení této části inscenace bylo zklamání, které jsme nakonec vzali jako hlavní východisko, a rozhodli jsme se pracovat s projekcí jako s kontrastem ke všemu, co bylo předtím. Vybudovali jsme sekvenci, která je efektní, jasná, konkrétní, prostorově plochá, což zplošťuje Sářin pohyb, který diváci v průběhu představení viděli v prostoru, a tím představení zpochybňujeme a reflektujeme. Vše komentujeme jasným textem, který diváci z projekce čtou. Od předchozích náznaků pocitů a emocí a prostoru pro představivost jsme zakončili inscenaci v plastovém, počítačovém světě efektů a jednoduchého sdělení. Najednou jsme se od inscenace oddělili a nechali vše na divákovi. Sára, ztracená v projekci, a já sice na jevišti, ale za obrazovkou počítače.

3.4 Krátké shrnutí

Záměrně jsem nerozepsal celé zkoušení, ale vybral jsem názorné příklady toho, jak pracujeme. Na konkrétních příkladech jsem ukázal metodiku zkoušení. Popsal jsem postupné budování obsahu, formy a kompozice inscenace skrze improvizaci, kterou jsme doplnili vložением kontrastních secvičených a vymyšlených scén do „vyimprovizované“ struktury. Toto vkládání zastupuje snahu o zachování si vlastního odstupu od tématu a hledání kontrastů.

4 LONELINESS & STUFF

LONELINESS & STUFF¹⁷ (dále už jen Loneliness) je přímým výsledkem touhy prohlubovat předchozí zkušenosti, a dále fascinace tématem samoty (nebo tím, co reprezentuje prohlášení „Jsem sám“). V předchozí kapitole jsem zmiňoval pojmy jako abstrakt, nedořečení vs. přesnost, divák jako spolutvůrce, současné hledání obsahu a formy atd. Všechny tyto aspekty reprezentují prostředky, se kterými se snažíme pracovat. Během zkoušení Goga jsme si je začali pojmenovávat a v Loneliness jsme je začali hlouběji zkoumat. V předchozím projektu jsme na základě improvizací docházeli k fixaci scén, ve kterých byl poté pro improvizaci jen malý prostor. V Loneliness jsme se posunuli k čisté „fixaci principů“, což znamená, že podíl improvizace ve finální verzi inscenace GoG byl 20% a v Loneliness 90%. Důvodem tohoto posunu byla snaha o zlepšení pružnosti vztahu mezi divákem a námi.

Východisko v projektu Loneliness je pouze téma a postupně se nabalují materiály, ne jeden hlavní literární zdroj. Především proces zkoušení jsem byl schopen rozdělit na dvě části, zde by to bylo nepřesné, protože obě pomyslné fáze splynuly v jednu. Zkoušení se strukturovalo do bloků vymezených celkem třemi rezidenčními pobyty, které jsme v rámci procesu absolvovali Tanzfaktor Kolín na Rýnem¹⁸, Divadlo na Cucky Olomouc¹⁹, Studio ALTA Praha²⁰.

4.1 Téma a jeho kultivace

Na počátku stálo téma samoty nebo prohlášení „Jsem sám“ / „I am alone“. Museli jsme se nejdřív ptát sami sebe: Co pro nás samota znamená? Odpovědi v podobě vlastních

¹⁷LONELINESS & STUFF (záznam celého představení) In: vimeo [online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/lonelinesszaznam . Kanál uživatele ufftenzivot

¹⁸ Tanzfaktor je multifunkční nejen divadelní prostor zaměřený především na současné taneční či pohybové německé divadlo, sídlící v Kolíně na Rýnem. Každé léto organizují tzv. „Inkubator“, což je měsíční rezidenční program pro mladé evropské choreografy, jehož jsme byli součástí. (www.tanzfaktor.eu)

¹⁹ Divadlo na cucky je nezávislý divadelní soubor, který od roku 2013 provozuje vlastní scénu. Jeho tvorba se pohybuje v širokém rozpětí mezi činohrou a tancem... V neposlední řadě pravidelně poskytuje rezidence českým nezávislým divadelním souborům. (www.divadlonacucky.cz)

²⁰ Studio ALTA je dnes jedno z kulturních srdcí pražských Holešovic. Je to zkušebna divadlo a obývací (tzv. „coworking“). Zkouší zde mnoho českých, ale i zahraničních souborů. Jako soubor Ufftenzivot jsme se staly jeho stálými rezidenty a pravidelně zde reprízujeme představení LONELINESS & STUFF. (www.studioalta.cz)

názorů, postojů, příběhů a myšlenkových experimentů se staly základem pro texty a pohyb. K vlastnímu pozorování jsme hledali referenci i u dalších lidí a v ulicích Prahy jsme natáčeli rozhovory s náhodně vybranými lidmi. Přemýšleli jsme nad větou „Jsem sám“ jako nad zvoláním, označením, otázkou, prohlášením. Zkoumali jsme naše vlastní zkušenosti se samotou a hledali způsoby, jakými se můžeme dostat hlouběji do vlastního nitra - „holotropní dýchání“ a „pobyt ve tmě“. A v neposlední řadě jsme také hledali inspiraci v jiných uměleckých dílech (knihy, filmy, hudba, obrazy atd.) Hlubší výzkum „samoty“, neboli prohlášení Jsem sám, vedl od počátečního základního impulsu k poměrně komplexnímu balíku různých podtémat – izolace, vykořeněnost, vnitřní svět vs. vnější, sociální izolace, krizové situace, ve kterých si můžu pomoci jenom sám atd. Záměrně zjednodušuji soubor podtémat do jednotlivých slov, kdy každé slovo (slovní spojení) reprezentuje širokou paletu kontextů. Toto v principu opisuje i naši snahu o „nedořečení“, prostor pro představu (třeba i velmi nekonkrétní) po celou dobu vzniku inscenace a následně během samotného hraní. Tato otevřenost se otiskla i v názvu inscenace, které zní LONELINESS & STUFF neboli „Samota a tak dále“. Co znamená „a tak dále“, je otázka jak pro diváky, tak pro nás, s čímž vědomě pracujeme – hledáme neustále.

Vzhledem k tomu, že hlavní inspirací není jeden konkrétní zdroj, bylo důležité hledat reference ke svým vlastním názorům například v dalších uměleckých dílech (knihy, divadlo, film, hudba...) – Tématem samoty se už zabýval nespočet autorů, čímž jsem si připomněl, že „neobjevuji Ameriku“. Využil jsem poznatky mých předchůdců jako základ a příležitost k osvojení si myšlenek a principů, které můžu skládat do nových kontextů a vztahů, jako potvrzení toho, že se zabývám tématem, které má přesah a nekončí na pomyslných hranicích mého vlastního já. Umělecké dílo (v našem případě divadelní inscenaci ale spíše její samotné představení) chápu jako velmi specifickou výpověď o stavu světa, ve kterém právě teď žijeme. Jestliže chci dosáhnout komplexní výpovědi o tomto světě, je mojí povinností, v rámci mých vlastních možností, prozkoumat co nejvíce zdrojů a skrze mě (jako přímého účastníka světového dění) a moje zkoumání nechat okolní svět do procesu neustále prosakovat.

Petra Tejnorová v knize Šťastná generace zformovala deset podmínek pro vznik autorské inscenace. Vybral jsem několik podmínek, které jsou z mého pohledu velmi trefné:

1. Kolektiv musí mít vždy osobní vztah k danému tématu, materiálu nebo předmětu společného výzkumu.
2. Jako je rozmanitá kultura, ve které žijeme, stejně tak neexistuje identický postoj skupiny. Podstatnou dynamikou skupiny je rozpor a nesourodost, nejednotný názor "stáda".
4. Součástí kolektivu se samozřejmě stává také divák. Přestat realizovat vize, představy znamená začít sdílet s diváky- společně s nimi zkoumat a objevovat.
5. Atmosféra respektu musí být atmosférou kolektivu.
7. Skupina musí riskovat. Riskovat třeba i neúspěch. Přijímat výzvy. Výzva se může rovnat kolektivní tvorbě.
8. Součástí tvorby je výzkum, hledání, spojování a strukturování. Součástí hledání je taktéž náhoda a nehoda.
9. Pouze tím, že se skupina zabývá vlastní dobou, tedy dobou, ve které žije, může něco vypovědět.
10. Skupina "hovoří" v přirozeném jazyku doby: "diskutuje" o starostech doby v jazyce, který se z ní zrodil.²¹

Z příbuzných uměleckých děl dostala největší prostor kniha *Sám, ale ne osamělý* od Wunibalda Müllera a film *Proti přírodě* Ole Giævera.

4.1.1 *Sám, ale ne osamělý*

Knihy Wunibalda Müllera²² zpočátku pojednává o tom, proč někteří lidé vnímají samotu a osamění negativně. Později hovoří o samotě jako o příležitosti pro sebezkoumání a objevování. Tvrdí, že samota je nutná pro vnitřní a osobnostní růst a navrhuje způsoby, jak k samotě přistupovat. Například připomíná příběhy mnoha poustevníků, kteří si zvolili izolaci a osamění jako duchovní cestu.

Skrze Müllerovu knihu jsme si dopojmenovali to, co nás na našem tématu zajímalo již od počátku. Vnímali jsme samotu jako velmi osobní a důležitou součást života. Jako příležitost k tomu čelit sám sobě, hlavně v kontextu dnešní doby, kdy jsme o samotě, ač propojení se světem skrz virtuální realitu - internet, který je dostupný prakticky všude.

²¹ LJUBKOVÁ, Marta, DVOŘÁK, Jan (ed.). Šťastná generace: režiséři z alterny : Jiří Adámek, Jiří Havelka, Petra Tejnorová, Martin Kukačka a Lukáš Trpišovský - SKUTR, Rost'a Novák. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013.(str.138) Režie. ISBN 978-80-86102-86-3.

²² MÜLLER, Wunibald. *Sám, ale ne osamělý*. Praha: Portál, 2011. ISBN 978-80-262-0001-7.

Müller nám tedy pomohl artikulovat samotu a dobrovolnou izolaci od okolního světa, jako prostor, ve kterém můžeme hledat to, kým jsme.

*Mnohé z toho, jak vnímáme samotu a osamělost, lze objasnit na základě našeho vztahu k vlastnímu světu. Vlastním světem mám na mysli především sám sebe jako osobnost a svoji duši: co si myslím, co cítím, zvláštnosti, které ze mě dělají to, kým jsem.*²³

V inscenaci není z této knihy ani jedna citace nebo věta, ale stala se pro nás základem pro mnohé scény, protože ono doartikulování podpořilo naši vnitřní názorovou a pocitovou integritu nutnou pro celý proces založený na improvizaci a intuici.

4.1.2 Proti přírodě

Film Proti přírodě²⁴ vypráví příběh Martina, příslušníka střední třídy, manžela a otce od spořádané rodiny, který utíká od všedního dne a jeho rytmu do krásné norské krajiny. Zpočátku filmu vidíme Martina v práci, kde se baví se svými kolegy, je lehce upjatý, velmi slušný. Po příchodu domů políbí svojí ženu, zeptá se jí, jak se má, obejmě dceru atd. Ale v momentě, kdy opustí dům, stáváme se svědky jeho vnitřního monologu na pozadí drsné norské krajiny.

Jestliže jsem zpočátku mluvil o přebírání principů, tento film byl pro mě zásadní pro svou upřímnost. Martin, který běží norskou krajinou, zápolí s tím, jak je svázán svojí rolí ve společnosti. Je s ní nespokojen a sám sebou uvřazen do izolace, protože s tím není schopen nic udělat. Zejména na konci, kdy se i přes snahu vymanit se, vrací k tomu, co žije. Jeho vnitřní monolog, který je přesným opakem toho, jak se nám Martin jeví navenek, je sprostý a za hranicí toho, čemu říkáme korektní, protože jej nikdo neslyší. Martin je neúprosný a svobodný, stejně jako příroda kolem něj. Autorovi filmu se podařilo vystihnout to, jak nekompromisní jsme někdy sami k sobě a k okolí, uvnitř vlastní hlavy. Principy, které jsme „ukradli“ pro texty a pohyb, byly chyba, upřímnost, nekorektnost, absurdita, trapnost, banalita, způsob a styl „vyprávění“ a s tím spojená dualita vnitřního a vnějšího světa. Tyto principy se projevily zejména v tom, jakým způsobem jsme přistupovali k tvorbě

²³ MÜLLER, Wunibald. Sám, ale ne osamělý. Praha: Portál, 2011.(str.94) ISBN 978-80-262-0001-7.

²⁴ Proti přírodě In: www.csfd.cz [online] . 26.07.16. informace na: www.bit.ly/protiprirode.

pohybového materiálu. Snažili jsme se pohybovat tak svobodně, jako kdybychom byli o samotě. Při tvorbě jsme nezakrývali naše „chyby“ a „nedokonalosti“ naopak jsme na nich materiál mnohdy stavěli a snažili jsme se tak obnažit až na kost. Věřím, že to jakým způsobem se nestaráme o to, jak vypadáme během pohybů (stejně jako se Martin uvnitř vlastní hlavy nestaral o to, co by si o něm kdo myslel, kdyby jej slyšel), které jsou v představení, může na některé diváky působit velmi provokativním způsobem, ačkoliv to není naším záměrem.

4.1.3 Ulice

Vyrazili jsme do pražských ulic s diktafonem a kamerou a položili jsme náhodným kolemjdoucím jednoduchou otázku – „Co pro vás samota znamená?“ Tento výzkum byl důležitý zejména pro propojení, které vzniklo mezi příběhy lidí a Müllerovou knihou. Podařilo se nám zkoumat teorii a naše vlastní myšlenky na konkrétních příbězích skutečných lidí. Autorské umělecké dílo je velmi subjektivní vypovědí jeho autorů, a proto je důležité se snažit alespoň proces jeho vzniku obohatit (zobjektivnit) větším počtem názorů a zkušeností dalších lidí. Musíme se snažit konfrontovat svůj názor, zkoumat téma ve společnosti, zkoumat jestli to, čím se zabýváme, je tématem i pro ostatní.

Slepec – Muž, který je ve zrakové izolaci většinu svého života, mluvil o pokoře, ke které došel, když přišel o zrak, a o tom, že se sám necítí skoro nikdy. Zároveň byl na cestě na výstavu obrazů, a na otázku proč tam jde, odpověděl, že kvůli společnosti a dobrému vínu.

Právník – Mluvil o tom, že není rád sám. Že rád vyhledává pozornost, ale že občas je potřeba být sám. Zároveň oproti slepci se výrazně napřímil v momentě, kdy jsme zapnuli kameru a začal se tvářit velmi seriózně, kontrolovaně. Zbytek rozhovoru probíhal v naučených frázích ve stylu T. G. Masaryk řekl: (později nám přesný citát poslal na email)

Chtěl bych povědět slovo pro samotářství a pro samotu. Člověk, když chce myslit, musí vyhledávat samotu, být samotářem. A snad právě ve městě máme lepší příležitost myslit než na venkově. Ve městě může člověk žít jako na poušti.²⁵

²⁵ MASARYK, Tomáš Garrigue. *Jak pracovat?: přednášky z roku 1898*. Praha: J. Kanzelsberger, 1990. Pasáž 14 Samota ISBN 80-900095-0-6.

Žena – Matka 3 dětí, podnikatelka, která přežila rakovinu: Mluvila o tom, že od té doby, co se jí narodily děti, ztratila soukromí, ale že teď, když už jsou starší, je to lepší. A nejvíc sama se cítila, když zjistila, že je nemocná, protože teprve tehdy si uvědomila, že s tímhle jí nepomůže nikdo jiný, než ona sama.

„4 Srbové“ – mladí lidé okolo 20 let – mluvili o tom, že se velmi často cítí mnohem víc o samotě, když jsou na párty, než když jsou například doma sami. A také o tom, že jim Praha přijde jako příjemné místo a lidi jsou fajn.

Nápad vyrazit do ulic pochází z našich předchozích zkušeností s devising methods, například z absolventského projektu Erekcce srdce, kde jsme „okupovali“ veřejný prostor tancem, což jsme zaznamenávali a pozorovali proměnu materiálu novým kontextem, a reakcemi okolí. A zároveň jsme chtěli někoho překvapit a pozorovat jej odzbrojeného na ulici mluvit o osobním tématu. Naším úkolem bylo, během rozhovoru, pozorovat respondentovo chování (mimika, gestika, tělesná tenze v umělé situaci, což může být inspirativní pro pohyb) a samozřejmě pokusit se jej motivovat a podpořit v tom, aby s námi sdílel svůj osobní příběh pod příslibem anonymity.

Z vlastních zkušeností vím, že zástupci devising theater, jako například She she pop, mnohdy tyto rozhovory využívají přímo v inscenaci jako projekci nebo je přepisují do dialogů a takto je následně přehrávají divákům. Toto ale nebylo naším záměrem, chtěli jsme to udělat především pro samotnou konfrontaci s cizím člověkem (pro pozorování této konfrontace) a získat víc úhlů pohledu, zjistit, jestli naše téma skutečně rezonuje i u dalších jedinců. Každý rozhovor, jež jsme absolvovali, byl unikátním zážitkem, k němuž se vážou vzpomínky, city a pocity, tedy komplexní informace, které využíváme pro improvizace a samotné představení.

4.1.4 Zkušenosti

Ve všech předchozích kapitolách jsem mluvil o snaze proniknout do tématu nebo předlohy skrze zkušenost, že mnohem důležitější než si odnášet znalosti a informace je pro improvizace (což je základní stavební kámen naší práce) zásadní pracovat s pocity, city, intuicí a vztahy k tématu, protože je chápu jako mnohem komplexnější poznatky. Ve snaze prostoupit téma samoty co nejhluběji jsme, vedle konvenčních způsobů (hledání příbuzných uměleckých děl, rozhovory, vlastní texty a příběhy), hledali nekonvenční způsoby výzkumu a poznání. Já i Sára Arnstein jsme dospěli ke dvěma příbuzným technikám, obě totiž navozují stav vědomí, které Stanislav Grof²⁶ označuje jako tzv. „rozšířený nebo holotropní stav vědomí“. V mém případě to byla technika „holotropní dýchání“²⁷ a v Sárovy případě to byl třídní pobyt ve tmě²⁸ v naprosté vizuální izolaci. Oba tyto způsoby mají na člověka podobný dopad, pouze způsob dosažení je jiný. Stanislav Grof a jeho definice holotropního stavu:

²⁶ MUDr. Stanislav Grof (narozen r. 1931 v Praze) absolvoval Lékařskou fakultu Univerzity Karlovy. V Československu pracoval jako, klinický psychiatr. Patří k zakladatelům Výzkumného ústavu psychiatrického, kde zkoumal především účinky psychedelických látek na lidské vědomí. V roce 1967 přijal pozvání Marylandského střediska psychiatrického výzkumu v americkém Baltimoru. Společně s Abrahamem Maslowem a Anthonym Sutichem zde vytváří nový směr psychologie, transpersonální psychologii, a zakládá Společnost pro transpersonální psychologii. Následující roky je vedoucím oficiálního státního výzkumu psychedelických látek v USA. Se svou ženou Christinou vyvinul techniku holotropního dýchání. Je autorem mnoha knih, např. Lidské vědomí a tajemství-smrti (Argo, 2009), Holotropní vědomí, Dobrodružství sebeobjevování, Za hranice mozku, Kosmická hra a dalších. (zdroj GROF, Stanislav. Psychologie budoucnosti: poznatky a poučení z moderního výzkumu vědomí. Vyd. 3., V Argu 2. Přeložil Jaroslav GORČÁK. Praha: Argo, 2014. (přebal knihy) ISBN 978-80-257-1310-5.)

²⁷ Holotropní dýchání je technika která přivozuje holotropní stav, bez intoxikace. Vyvinutá Grofem na základě pozorování šamanských rituálů a poznatků z výzkumu LSD. Velmi zjednodušeně spočívá ve velmi rychlém a rytmickém dýchání, které může přivodit změněný stav vědomí.

²⁸ Pobyt ve tmě spočívá v tom, že vstoupíte do dobrovolné vizuální několikadenní izolace, doplněné speciální očištnou dietou. Díky tomu, že člověk ztrácí jakékoliv vnější rozptýlení, může dojít ke změněnému stavu vědomí.

Během holotropních stavů dochází ke kvalitativní, velmi hluboké a fundamentální změně vědomí, které však není hrubě porušeno, jako je tomu u organických psychóz nebo triviálních delirií. Prožíváme jiné rozměry bytí, které mohou být velmi intenzivní až zaplavující, avšak současně jsme schopni se plně orientovat v časoprostoru a neztrácíme zcela kontakt s běžnou skutečností. Znamená to, že prožíváme současně dvě velmi rozdílné reality, tedy že „stojíme každou nohou v jiném světě“. Holotropní stavy jsou charakterizovány dramatickými změnami vnímání ve všech smyslových oblastech. Zavřeme-li oči, naše vizuální pole mohou zaplavovat obrazy a výjevy nejen z vlastního života, ale také z individuálního a kolektivního nevědomí ... Obvykle zahrnují celou škálu pocitů od extatického vytržení, nebeského blaha a „míru přesahujícího veškeré chápání“, až po epizody propastné hrůzy, vražedného hněvu, naprostého zoufalství, šírající viny či jiných forem nepředstavitelného citového utrpení. ... Zvlášť pozoruhodnou součástí holotropních stavů vědomí je jejich účinek na procesy myšlení. Intelekt během nich není hrubě narušen, avšak funguje způsobem, jenž se od běžného režimu výrazně liší. Je možné, že se v tomto stavu nebudeme moci příliš spoléhat na úsudky ohledně běžných praktických činností, zato však můžeme být doslova zaplaveni pozoruhodně přesnými informacemi týkajícími se různých témat. Je tak možné například dosáhnout hlubinných psychologických vhledů do vlastní minulosti, dynamiky nevědomí, emočních potíží a mezilidských problémů. ...Zdaleka nejzajímavější vhledy umožněné holotropními stavy se týkají filosofických, metafyzických a spirituálních otázek.²⁹

Holotropní dýchání – Pokusím se alespoň částečně sdělit to, co jsem během této příhody zažil - postupně jsem se propadal do nikdy nekončícího prostoru, v kterém jsem byl pouze já sám. Zpočátku mě zaplavil obrovský strach a pocit nejistoty, který se postupně změnil ve všeobjímající klid. A protože jsem ze svojí přirozenosti velice neklidný člověk, uvědomuji si, že to, co jsem zažil během změněného stavu vědomí, bylo v podstatě moje první zastavení a pocit klidu v životě. Prožil jsem čiré soustředění, klid a smíření se vším a především sám ze sebou. Ať to zní jakkoliv zvláštně, tato zkušenost má přímou spojitost se

²⁹ GROF, Stanislav. Psychologie budoucnosti: poznatky a poučení z moderního výzkumu vědomí. Vyd. 3., V Argo 2 Přeložil Jaroslav GORČÁK. Praha: Argo, 2014. (str.20) ISBN 978-80-257-1310-5.)

zkoušením. Během rezidence v Kolíně nad Rýnem, vznikla moje sólová scéna, „pod zadáním“ pro zkoušení této části inscenace bylo – hledání klidu v mém pohybovém vyjádření. Čím více pohybových improvizací jsem měl za sebou, docházelo mi, že většinu situací řeším velkými, rychlými a zbrklými pohyby, což nemusí být na škodu, ale je to pouze jedna z možností, a proto jsem chtěl hledat něco nového. Zpočátku to pro mě byl prakticky nadlidský úkol, ale postupem času jsem tomu začínal přicházet na kloub, což mě stálo mimořádné množství energie – tedy spoutat moje extrovertní výboje do vnitřního napětí/soustředění. Ještě bez zkušeností s holotropním stavem jsme uvedli moje sólo v rámci kolínského „work in progress“, nakonec se mi tedy tréninkem podařilo dosáhnout určitého „klidu“, ale dnes zpětně pochybuju o kvalitách a funkčnosti tehdejší verze. Po návratu do Čech a mojí následné zkušenosti se změněným stavem, jsem najednou chápal pojmy „klid“ a „soustředění“ jinak (přál bych si napsat, že jsem jim porozuměl...). Najednou jsem se v minimalizmu a v práci s malými pohyby cítil pohodlně a neměl jsem nezadržitelnou potřebu běhat po prostoru, skákat a padat atd. Takže přínos tohoto „výzkumu“ vidím především v tom, že mi pomohl najít zpočátku nevídanou kvalitu v mém fyzickém projevu.

Pobyt ve tmě (autorem této pasáže je Sára Arnstein) – Můj třídní pobyt ve tmě byl přínosný zejména, co se týče návratu k sobě. Po dlouhé době jsem se ocitla opravdu sama se sebou a pocity, které se s tímto stavem pojí, se houpaly mezi vnitřním klidem a intenzivní nervozitou. Ve tmě člověk zjistí, že nemá cenu si nic nalhávat, jelikož ve tmě nefunguje ego. Nic, co je vykonstruované, nefunguje. Co funguje, je čistá přítomnost a srdce. Ve tmě dokážu intenzivně cítit, bez toho, aby tomuto pocitu předcházela práce mozku a ega. Na povrch samozřejmě vyplouvají různé strachy, vzpomínky, náhodné kombinace životních zkušeností, obrazů, pocitů, které vzbuzují vnitřní chaos. To nejsilnější pro mě bylo uvědomění si sebe, uvědomění si toho, že jsem bytost, která je schopna tvořit, být v sobě a věřit bez důvodu, jen být a být se sebou spokojena, v bezpečí, nic nechtít. Když říkám „tvořit“, nemyslím tím umění, ale čistou tvořivost, která nám umožňuje prožívat život tak, abychom byli šťastni, umožňuje nám nehodnotit, cítit doopravdy, nemít strach. Zjistila jsem, že „být sám“ je základem pro celistvost a štěstí jedince, a tudíž pro to, abychom mohli navazovat vyvážené vztahy. „Bez sebe to nedáš.“

4.2 Paralelní práce

V průběhu zkoušení vznikaly autorské texty na jedné straně a na druhé jsme postupně formulovali něco, co bych nazval jako „formální požadavky na inscenaci“, které vycházely především z reflexe našeho předchozího projektu „GoG“, které bylo postaveno na slově a pohybu, kdežto v Loneliness jsme se rozhodli odsunout mluvené slovo až na druhou kolej a soustředit se především na pohyb. Pohyb zde chápeme, ve srovnání s jazykem, jako mnohem otevřenější a sofistikovanější nástroj pro komunikaci. Zároveň to do určité míry byla výzva v kontextu našich předchozích projektů a zkušeností. Nicméně v inscenaci se text objevuje. I v případě Loneliness většina textů vychází z naší zkušeností se „slampoetry“. V mém osobním případě je zde i silný vliv české hiphopové scény³⁰. Zmiňuji tyto okolnosti především proto, že v „naší poezii“ důraz klademe především na přednes, který je inspirován právě zkušenostmi z improvizace na slampoetry exhibicích a rytmikou a dikcí českého rapu.

Příklad textu:

*Popadnu se rozpadnu se popadnu tě rozpadnu tě
jak to že proto že otázky došly odpovědi nikdy nebyly
a my jsme se už 10let nemyli
páchneme pláchneme spláchneme se hýbeme se nehýbeme s ničím
zničím svět abych postavil nový vlastně jsem bůh vlastně jsi bůh
vlastně nejsi člověk jsi zmenšenej zmetek jsi zbytek...
vladnu světu ale ne sám sobě
zjednodušuju abych nemusel věřit
abych neměl strach
lžu abych se ráno vůbec zvednul z
postele abych dýchal abych....*

*...Doufám že ještě mám proč, doufám že ještě nejsem sám
doufám že ještě pořád dejchám
doufám že nejsem mrtvej a přitom si myslím že živej doufám že
ještě sem že tu ještě chvíli budu že mám naději že neumřu
doufám že se odrazím
doufám že přestávám doufat Páč nejni proč protože budu žít teď
a né pak
(Autor Jiří Šimek)*

³⁰ Tvorba českých hiphopových interpretů např. Kato z kapely Prago Union nebo Vladimíra 518 z kapely PSH.

Jiný příklad textu, který vznikl:

Takovýto jak si představíš, že zmizet není tak těžký. Jedeš metrem a stačilo by dojet na konečnou, sednout na autobus, dojet na letiště. A čau. Teda vlastně nečau. Jenom si vypneš telefon a najednou neexistuješ. A když by tě nedohnal pocit lítosti, křivdy, samoty, stesku, mohl bys úplně klidně umřít v anonymitě. Tak jednoduchý. A pak někam přijedeš a zjistíš, že existuješ, že lidi jsou všude, že svět kouká a mluví, slyší a cítí. A že nic neexistuje tam, kde zrovna nejsi, je blbost. Ani to, že existuje všechno jenom tam, kde nejsi, je taky blbost. Musíš existovat, kdekoli. I když nechceš. Ex a ex a ex a ex a ex a ex a ex, neustále jsi svým vlastním ex a na ex pokračuješ dál. Potřebuješ důkazy. Samota je tvoje vnitřní existence, ne její absence. Byl, jsem, a bud'. Bud' Yes nebo No. A my v kapse jenom know how... (autor Sára Arnstein)

Tento „jiný“ text ilustruje jeden ze způsobů, který jsme rozvíjeli již v inscenaci GoG. Jednou z našich tendencí je tvořit texty, které k někomu přímo směřují, oslovují. Zpravidla se dostáváme k formě dopisu bez adresáta. Během vzniku takového textu si představujeme konkrétního příjemce - diváka.

Všechny tyto texty jsme později využili během zkoušení, kdy jsme se jim snažili hledat ideální způsob přenosu k divákovi – např. voiceover, rap, prosté mluvení v kombinaci s pohybem, monolog atd.

4.3 Měsíční rezidence v Tanzfaktor (Kolín nad Rýnem)

Rezidenční pobyt jsme vyhledali především proto, že jsme chtěli tvořit v jiném, než česko-pražském kontextu. Samotný akt, vytrhnutí se z našeho běžného prostředí a odtrhnutí od stereotypů, které se vážou k místu, kde žijeme, zbystří, alespoň zpočátku, smysly a vnímání. A zároveň anonymita v cizím městě přináší svobodu a lepší příležitost pro soustředěnou a intenzivní práci. Další účastníci rezidence byli mladí choreografové a tanečníci, se kterými jsme byli v každodenním kontaktu a mohli jsme sdílet naši práci. Prošli jsme i dvěma workshopy, mexické skupiny – Moving Borders a později slovenského tanečníka působícího v Rakousku, Tomáše Danielise. V součtu to byl měsíc intenzivních ranních tréninků a odpoledních zkoušek, zakončený večerem „Work in progress“, uvedením všech účastníků.

Tato rezidence je naší první zkušeností takového rozsahu a věříme, že je to inspirativní způsob práce, ve kterém bychom chtěli i nadále pokračovat. Zároveň jsme měli

příležitost porovnat výsledky naší práce se zahraničními umělci. Což z dnešního hlediska vnímám velice kladně, je důležité vnímat svoji vlastní práci v rámci mezinárodních měřítek. A zároveň jsme měli šanci vidět, že náš styl práce je kvalitativně na velmi podobné úrovni, a je schopen komunikovat i se zahraničním publikem.

Zkoušení Loneliness v Kolíně bylo z velké části postaveno na tvorbě pohybových cvičení (konkrétní příklady jsou uvedeny v následující kapitole - 4.3.1 Pohybová cvičení) a na hledání interpretace předem připravených textů skrze improvizaci. Na těchto sebraných momentech jsme v posledním týdnu kolínské rezidence navrhli strukturu větší improvizace, do které jsme zapojovali všechny posbírané materiály. Improvizace jsme nahrávali a poté analyzovali. Tímto způsobem jsme se propracovali až k pořadí jednotlivých scén, a tak vzniklo první „Work in Progress“.

4.3.1 Pohybová cvičení

Konkrétní zadání bylo například: „Jsi sám na zkušebně, zastav se a hledej vnitřní impulsy, zkoumej je a podle toho se hýbej“. Těmito zadáními jsme neustále procházeli, což generovalo „principy“ a rámce pohybového materiálu. „Princip“ je v kontextu tohoto zkoušení nefixovaným souborem pohybů a nepsaných pravidel vycházejících z pohybových cvičení.

„Jsi sám na zkušebně, zastav se...“- Z tohoto zadání vznikly principy pro dvě sóla. Nemůžu mluvit o Sářině samostatné práci, protože jsem u toho nebyl, což je zároveň i součástí hry a také otisk tématu samoty do formy zkoušení a inscenace – jak se budeme hýbat sami, bez diváků (během zkoušení bez režiséra nebo choreografa)? Pracoval jsem s již zmíněným podzadáním „klid“. První asociace, která mě napadla byl „čas“. Začal jsem přemýšlet nad tím, jak jej vnímám, když jsem o samotě, což mě přivedlo k finální podobě cvičení.

Pustil jsem si zvuk hodin a sám jsem stál v prostoru. Zpočátku jsem „nic nedělal“, jenom jsem se koukal kolem sebe, a pozoroval, co se děje v mém těle. Snažil jsem se nemyslet na nic jiného než na přítomný okamžik. Postupně jsem začal „tikat“, hýbat pažemi. Velice důsledně jsem dodržoval rytmus hodin a přenechal pohyb tělu, jako kdybych jej přestal dělat záměrně. A nadále jsem se věnoval pozorování okolí a zkoumání toho pohybu.

Tento jednoduchý princip, který jsem o samotě zkoumal pořád znovu a znovu, postupem času nabyl určité kvality a preciznosti a v ten moment jsem se rozhodl ukázat nasbíraný materiál Sáře. Toto byl zlomový moment a vlastně napoprvé, kdy jsme v naší

společné práci začali něco ukazovat jeden druhému. Do té doby jsme většinu věcí dělali vždy spolu a okem zvenčí nám byla pouze kamera, potažmo naše společná reflexe daných materiálů. Napoprvé jsme tedy přistoupili k vzájemnému „režirování se“. Sára návrh zněl - „Přidej i jiné části těla a nepravidelně je měň a ten zvuk hodin je k ničemu, rytmus bys měl mít sám v sobě“. Její nabídku jsem přebral po svém a dále ji rozvíjel. Později jsem slyšel v TV seriálu „Mr.Robot“ píseň „Queen“ od newyorského interpreta Perfume Genius, píseň mě natolik zaujala a její tempo shodou okolností odpovídalo tikání hodin, že jsem se rozhodl pustit ji k mému sólu. Energie a charakter písně vnesly do pohybu novou kvalitu a celé scéně přidaly dvojí kontext – „atmosférický a pocitový“ a zároveň to, co je s písní spojené - Perfume Genius je zástupce newyorské LGBT komunity a sám vystupuje jako tzv. Dragqueen. Ačkoliv jsem se v rámci výzkumu tématice LGBT nevěnoval (podrobnosti o interpretovi jsem se dozvěděl ex post), neměl jsem problém něco takové nechat do inscenace vstoupit, především proto, že jsem si tuto konkrétní píseň vybral naprosto intuitivně. To, co dalo vzniknout mému sólu, je počáteční impuls v podobě zadání a čas, který jsem se zadáním strávil, čímž se ze zadání stal princip následně rozvinutý zásahem zvenčí (Sára návrh a vstup písně).

Společná improvizace na zkušebně - Podzadání v tomto případě znělo – „jednoduše a úsporně“. V těchto improvizacích jsme postupně začali propojovat naše sólové materiály, což nebylo v době, kdy jsme zkoušeli, záměrem. Šlo spíše o přirozený vývoj, protože principy, které jsme rozvíjeli během práce na sólových materiálech, se nám zaryly pod kůži a tak nepřímo vstupovaly i do dalších zadání. Dále jsme pracovali se vzájemnou blízkostí a vzdáleností a s rozestavením v prostoru. Začali jsme tedy dávat do vzájemného kontextu pohyb, který vznikl už před tímto zadáním. Postupně jsme jej obohacovali a zdokonalovali tím, že jsme principy ze sólových materiálů museli přizpůsobit novým okolnostem a vzájemným vztahům. Všechny principy se kterými v Loneliness pracujeme. Jsou jako spojené nádoby, změna v sóle znamená změnu v duetu atd. Nyní se pokusím přiblížit průběh analýzy videa vyfabulovaným, ale pravděpodobným dialogem:

„Sára : Viděl jsi ten moment, kdy jsme se skoro dotkli?“

Jirka : Jo.

Sára : Tak mně se zdá, že tahle nemožnost se dotknout, zároveň to, co přišlo potom, to, jak jsi se s tím vypořádal, je dobrý.

Jirka : Ok, asi vím, co myslíš, můžeme to zkusit.

Sára : Ok.“

Zde chci poukázat na dva momenty v dialogu. „ Asi vím, co myslíš,“ je vcelku důležité, protože málokdy rozebíráme jednotlivé principy do detailů. Je pro nás důležité „jen“ to, jestli se shodneme na zajímavém momentu tak, abychom na něm mohli příště bez řeči pracovat v improvizaci. Práce s nevysloveným, domněnkou a možným neporozuměním (které je ale chápáno jako součást hry, ne negativně ve smyslu Východiska 8) je způsob, kterým se postupně dá stavět mnohem komplexnější a živější choreografie. Nesoustředím se pouze na jednotlivé pohyby nebo vazby, ale musím být ve střehu a moje rozhodnutí jsou zároveň pohybová i emoční (jsou stavem), jsou animální, což je na performerovi vidět. Vyzařuje jinou energii, podává komplexnější informaci, „nedořečenou“, ale přesnou. Proto se snažíme zanechávat, i ve vzájemné komunikaci, prostor, který vyplníme až samotným zkoušením – Nesnažíme se „problémy“ pochopit, ale procítit a vyřešit instinktivně.

Hra s emocemi - V určitém časovém úseku jsme museli předvést vývoj, například od nejmenšího vzteku až po ten největší. Toto cvičení jsme absolvovali během dílny T. Měcháčka a nebo Halky Třešňákové. V našem procesu jsme se k němu vrátili kvůli stejným důvodům, které jsme zkoumali během dílen. Záměrem nebylo vytvořit konkrétní scénu nebo materiál, byl to především experiment. Zkoumali jsme, jak moc je něco takového možné provést autenticky. A zároveň bylo zajímavé pozorovat, které části těla a jakým způsobem se zapojují v různých emocích a intenzitách, což bylo později velkým inspiračním zdrojem pro většinu principů, na kterých stojí jednotlivé scény. V průběhu zkoušení je dobré vyzkoušet téměř jakýkoliv nápad, i když se nám může zdát, že z něj bude slepá ulička. Zkušenost, kterou jsme v kontextu zkoušení nabyli, se velmi pravděpodobně může rozplynout do celé inscenace a je kořením pro ostatní scény. Nebo se nakonec dá využít pouhý fragment z cvičení - zkušenosti z tohoto zadání jsme využili pro vrchol úvodní scény, kdy se z frustrace a nemožnosti doteku stává vztek, který se obrací do nás samých.

Módní přehlídka - „Představuji si módní přehlídku triček s různými nápisy, které budeme divákům „předvádět“ “. Celkem jednoduché a banální zadání, v první verze této scény vypadala stejně jako originální zadání. To nám nestačilo a cítili jsme potřebu poposunout, jinak celkem realistickou scénu. A proto jsme vsunuli do prostoru mezi obléknutím a ukázáním trika sérii neurčitých křečovitých pohybů, jež se více či méně odkazovali k materiálům, které jsme viděli až do této scény. A zároveň se odkazuje ke křeči,

ve které jsou modelky a modelové během přehlídek, k videím, která jsou k vidění na youtube³¹, kdy se modelkám podlamují nohy na vysokých podpatcích.

Inspirační zdrojem bylo Sářino pozorování lidí ve městě, začala si uvědomovat, že lidé nosí oblečení, které je popsáno nespočtem různých textů vyjadřujících mnohdy zásadní statusy („I love Prague“, „I left my heart in Miami“, „I am jelous of me to“...), které jsou ale vyprázdněny tím, že se vyrábějí po tisících, kdy ani konzumenti a ani výrobci nechtějí cokoliv sdělit nebo zastávat, jde pouze o jakousi prázdnou estetiku, zvyk. Zároveň se tím vysílá informace k okolí, která znamená něco, a přitom neznamená vůbec nic, protože k tomu nebyla vyrobena. Toto zadání přináší vhled do dalšího způsobu práce. Na počátku stojí konkrétní nápad, který přesně zrealizujeme, tuto realizaci nahráváme, poté analyzujeme a snažíme se definovat, co scéně chybí, a „doimprovizováváme“ obsah a formu.

4.3.2 Mluvené slovo

Od začátku zkoušení jsme směřovali především k pohybu a stanovili jsme si, že s mluveným slovem v inscenaci budeme pracovat až ve chvíli, kdy budeme cítit, že je to jinak nevyjádřitelné, což pomyslně odsunulo řeč a jazyk na druhou kolej. Text se nám stal protiváhou k abstraktnímu pohybu a asociativní struktuře inscenace, čímž vytvořil konkrétní kontext, díky kterému jsme byli schopni vystavět oblouk inscenace a pro diváky přesněji ukotvili téma a obsah inscenace. V rámci zkoušení jsme došli k několika momentům, kdy jsme měli potřebu promluvit:

Počáteční scéna končí výjevem, kdy se oba dva svíjíme vzteky a křičíme. Je to jeden z pomyslných vrcholů inscenace, především fyzický a emoční. Přesně tento moment byl dost vyhrocený na to, abychom mohli promluvit a vložit abstraktní pohyb do tohoto kontextu:

„You know, i was thinking... maybe you know what is happiness... I was thinking if it is a feeling, or some statement, or a mood, or just some amount of small particles, that are moving in the space... Like this. In the space, you know? The space is so fucking big, and full of small particles that are moving all the time. And I have just one question, if is it possible to have just happiness somewhere.“ (autor Sára Arnstein)

³¹Models Falling with High Heels In: Youtube[online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/modelkypadaji. Kanál uživatele Humor Explosion

Abstraktní pohyb, jehož „light - motivem“ je nemožnost se dotknout, jsme doplnili o úvahu nad „šťěstím“, ale záměrně jsme nevytvořili konkrétní propojení. Když bych se nyní vrátil zpět k východisku o hudbě (2.6. Vratislav Šrámek *Východisko 13*) – pohyb je nekonkrétním šramotem přinášejícím emoci a mluvené slovo je pomyslným konkrétním tónem, šramot a tón jsme tedy seřadili za sebe, čímž jsme vytvořili určitý vztah a je na divákovi, jak jej pojmenuje a jestli vůbec.

Těsně před „work in progress“ jsme cítili potřebu vytvořit jakousi „siestu“ inscenace, kde se bude dát strávit viděné, proto jsme na závěr vytvořili scénu, kde se prakticky nic neděje a kde spolu s diváky posloucháme „voiceover“. Věděli jsme, že není ideální, abychom text my sami interpretovali – mezi účastníky kolínské rezidence jsme našli člověka, který nám text (celý text je zmíněný v podkapitole 4.2. Paralelní práce – „takovýto když si představíš...“) namluvil v němčině. Celá tato scéna je protipohybem k dynamice celé inscenace, kdy divákovi nedáváme příliš prostoru na to, aby mohl o viděném přemýšlet, naopak se jej snažíme strhnout a vláčet skrz, a to proto, abychom se na konci ocitli v klidném prostoru a inscenaci mohli trávit jako celek, kdy toto „trávení“ záměrně manipulujeme obsahem textu z „voiceoveru“.

Další text přichází přímo po pasáži „I was thinking“, kdy vyprávím svou příhodu ze skautského tábora, která se do struktury dostala jako vtíp, protože v kolínském publiku nebyl nikdo, kdo by rozuměl češtině (obsah tohoto textu tedy nebyl důležitý). Tímto textem jsme tematizovali předchozí angličtinu a jazykové nepochopení – izolaci. Zároveň jsme si uvědomovali, že kdyby mluvil pouze jeden z performerů, docházelo by k vzájemné nevyváženosti, což by mohlo na diváky působit matoucím dojmem.

Text jsme tedy do struktury vkládali účelově tak, abychom zúžili tematický rámec, ve kterém se inscenace pohybuje. Text (jeho interpretace v představení) se stal rytmickým a dramaturgickým činitelem inscenace, z čehož vyplývá, že věta z počátku této kapitoly „text jsme odsunuli na druhou kolej“ je z dnešního pohledu velmi nepřesná, díváme-li se na celek.

4.3.3 Shrnutí

Rezidence v Kolíně nad Rýnem byla obohacující a vnímám ji jako nezbytnou součást práce – tvořit i v jiném než domácím prostředí, nemusíme nutně opouštět ČR, stačí změnit prostor, odjet do regionu, prostě změnit místo, čímž nutně neboříme denní stereotypy a pohodlí. Rezidenci jsme zakončili „work in progress“ a navrátili jsme se zpět domů, kde jsme prošli 6měsíční přestávkou, kterou jsme přerušili 14denní rezidencí v Divadle na cucky

(Olomouc). V této pauze jsme reflektovali vše, co se stalo, hledali jsme nové podněty a pokračovali jsme ve výzkumu. Mimo jiné jsme se také začali věnovat psaní grantů a shánění finančních prostředků.³²

4.4 Rezidence v Divadle na cucky (Olomouc)

V Kolíně jsme postavili „základy“ a nyní bylo potřeba začít „stavět dům“. Opět jsme se ocitli na pomyslném začátku, ovšem jinde (ve smyslu Východiska 8). Důvodů je zde hned několik, šestiměsíční pauza měla dopad na náš vztah k materiálu, naše lidské i fyzické dispozice se proměnily a bylo nutné hledat nové vztahy a kontexty. Další výzvou bylo vypořádat se s faktem, že v inscenaci byly prvky, jež byly vystavěny do německého kontextu (závěrečný text byl namluvený německy a zbytek jsme říkali anglicky s výjimkou příběhu ze skautského tábora). Na základě reflexí (diváků a „spolurezidentů“ z Kolína) jsme chtěli prohloubit kvality nasbíraného materiálu. Inscenaci jsme rozkládali, zkoušeli jsme nové pořadí scén a překládali jsme do češtiny. Dále vznikla nová scéna prohlubováním kvality materiálu a testovali jsme nový text (celý text najdete v příloze 10.2. Text z kapitoly testování nového textu).

4.4.1 Jazyk

Zpočátku jsme chtěli všechny texty přeložit do češtiny, zdálo se nám to přirozené, ale čím více jsme zkoušeli a pozorovali záznamy, docházelo nám, že vztah, který vznikl mezi mým českým vyprávěním a Sářinou angličtinou je sám o sobě sdělením, zejména v kontextu dnešní doby a způsobu, jakým je čeština dnešních mladých lidí ovlivněna angličtinou. Toto je bezesporu fenomén, který nesouvisí pouze s dnešní mladou generací, ale sílí, kvůli rozmachu sociálních sítí a neustálému pomyslnému zmenšování planetárních vzdáleností skrze internet.

Angličtina se tedy do inscenace dostala zejména kvůli tomu, že jsme pracovali v zahraničním prostředí a zároveň nabyla nových rozměrů tím, že jsme se vrátili do ČR. Změna prostředí a kontextu přímo ovlivnila proces. Nedbalost, s jakou přecházíme mezi jazyky, je pro některé diváky naprosto přirozená (zejména mladší generace), další provokuje a jiní v ní postrádají logiku, například Jana Stárková v recenzi z divadelních novin:

³²Představení podpořilo MKČR a Magistrát Prahy 7, České Centrum v Düsseldorfu, Nová síť a Nadace Život Umělce.

Jedinou nelogičností inscenace jsou chvilkové promluvy Sáry Arnsteinové anglicky, přičemž Jiří Šimek hovoří po celou dobu pouze česky. Sice to zdůrazňuje nedorozumění mezi oběma postavami, tento význam je však popírán ve chvílích, kdy herečka promlouvá česky. Jedinou jistotu tak nečekaně přináší boxerky Jiřího Šimka, které svým popiskem „Native“ opět ironizují celou situaci.³³

Případá mi to zajímavé, protože v kontextu internetu je tato fúze naprosto normální, ale v rámci představení může působit nelogicky. Z mého pohledu je toto jazykové prolínání prolnutím obsahu a formy. Najednou zde nejde pouze o obsah a interpretaci textu, ale samotná forma (jazyk) textu vytváří situaci, vypráví příběh a provokuje diváka. Nyní uvedu dva konkrétní příklady práce s textem v rámci olomoucké etapy.

Závěrečný text inscenace (Voiceover - „Takovýto jak si představíš“ text najdete v podkapitole 4.2. Paralelní práce). Jestliže jsem mluvil o tom, že text v Loneliness funguje jako tvorba kontextu pro jednotlivé pohybové scény, které jsou konkrétní v emoci a atmosféře, ale ne ve sdělení, závěrečný text má být komentářem-kontextem celé inscenace. Ostatní texty vycházejí z pohybů nebo jsou jeho důsledkem – například text „you know i was thinking“ (celý text podkapitola 4.3.2. Mluvené slovo), naproti tomu tento závěrečný text přichází zvenčí, slyšíme jeho nahrávku, která je namluvená cizím hlasem. Tímto „zásahem zvenčí“ jsme se snažili vytvořit odstup od inscenace a okomentovat ji. V původní kolínské verzi byl text německy, protože jsme chtěli, aby diváci dostali konkrétní informaci v jejich rodném jazyce. Anglický jazyk je uznávaný jako všeobecný dorozumivací nástroj, kdežto v našem případě němčina s sebou nese velmi konkrétní kontext. Ze stejného důvodu jsme se rozhodli v Čechách vrátit k češtině. Idea je taková, že kdybychom například odjeli hrát do Malajsie, závěrečný text by byl malajsky.

A jako poslední problém se ukázal text „ze skautského tábora“ (zmiňovaný v podkapitole 4.3.2. Mluvené slovo). Tento text jsme do inscenace vložili jako narážku na to, že nám německé publikum nerozumí, nešlo tedy o obsah textu. Protože by nebylo vhodné mluvit naprosto nesmysly, jako verbální vatu jsem si vybral příběh ze svého dětství, kdy jsem jezdil na skautské tábory, a jeden můj kolega se seknul sekyrou do nohy a z hrdinství

³³„Nejen o samotě“ In: Divadelnínoviny.cz. 26.07.16. Dostupné z: www.divadelni-noviny.cz/nejen-o-samote.
Autor Jana Stárková

nechtěl zranění přiznat, málem vykrvácel a zemřel. V Kolíně jsem stihl odvyprávět pouze počáteční část příběhu o „sekání se sekerou“ (což jsem mimicky naznačoval tak, aby si diváci alespoň mohli domýšlet o „čem je řeč“), po kterém jsme se okamžitě přesouvali k další akci. Tématem této scény tedy byla jazyková bariéra, pro cizince zvláštní zvukomalebnost češtiny, vztah mezi univerzálností Angličtiny a našich národních jazyků (Němčina a Čeština), nebo připomenutí našeho původu atd. V olomouckém (českém) prostředí tato scéna tedy nemohla obstát, byla vytržená z kontextu a veškeré její možné významy zmizely, a pro českého diváka se obsahem stal vyprávěný příběh. Výše jsem zmínil, že v kolínské verzi je příběh nedovyprávěný. Věděli jsme, že kdyby se nám jej podařilo dokončit, mohl by tematicky do inscenace zapadnout i v českém kontextu (osamocení z hrdinství, ze strachu z nepřijetí atd.). V olomoucké verzi vyprávění skončilo přesně na stejném místě a dokončeno bylo těsně před závěrečnou scénou. Pointu příběhu jsme nakonec „okořenili“ změnou třetí osoby na osobu první v poslední větě. – „A on tehdy v té sanitce málem zemřel“ na „A já jsem tehdy v té sanitce málem zemřel“. Tím jsme příběh přetáhli z minulosti blíže k přítomnosti skrze vztáhnutí příběhu na moji „právě teď“ přítomnou osobu. Mimo jiné se ukázalo, že tato náhlá záměna diváky velmi překvapila a těsně před koncem aktivizovala. Dalším aspektem „dovyprávění“, bylo vyvážení textově disproportionální kolínské verze. Protože většinu textů měla na starosti Sára, což by v očích diváků mohlo vypadat, že jeden z nás je v rámci celku důležitější než ten druhý, což není pravda.

4.4.2 Pohyb

Bylo velkou výzvou vrátit se k materiálu, který není zafixovaný, protože to, co jej drží pohromadě, je soubor neurčitých pravidel (zmiňovaný „princip“), náš osobní vztah, city a emoce. Naším olomouckým úkolem bylo jednak znovunalezení a pochopení principů, a poté jejich následné rozvíjení a hledání nových kvalit.

„Znovu-hledání“ vztahu spočívalo v tom, že jsme se snažili vrátit se do momentu zrodu jednotlivých principů, a tak najít nový vztah na základech toho předchozího. Pohybový materiál se tedy změnil a definitivně potvrdil svoji neustálou, nezastavitelnou proměnlivost, kterou je ovšem nutné podporovat. V momentě, kdy bychom ustrnuli a snažili se opakovat to, co se již stalo, postupně bychom pohyby vyprázdnili tak, až by byly skutečně prázdné, čímž by se z nich stal jen jakýsi muzejní estetický relikt.

Hledání nové kvality bylo zásadně ovlivněno vstupem autorské hudby Ivoše Sedláčka³⁴ (spolužák a muzikant). Až do této chvíle v inscenaci figurovaly skladby (Parfume Genius – queen, Forest swords – Friend you will never learn, WhoMadeWho - Every Minute Alone), které jsme využívali během improvizací a cvičení, což se nestalo napoprvé (podobným způsobem jsme s hudbou pracovali i v inscenaci GoG). V první řadě máme rádi střetávání populární hudby (jejího kontextu, který si přináší z účasti na masové kultuře) s naším světem abstraktního asociativního pohybu postaveného na principech, a v neposlední řadě hudba s pohyby během zkoušení postupně srůstá, a tak vzniká pouto, které je těžké rozlomit.

Závěrem této podkapitoly se chci vrátit k hledání „nové kvality“. Spolu s novou autorskou hudbou jsme vzali balík všeho, co jsme zkoumali, a začali opět volně improvizovat. Materiály, které vznikly z těchto nových improvizací, by se daly přirovnat k duetům, jež posouvají materiály (principy) z kolínských sol do vzájemných vztahů, čímž se proměňuje kvalita, obsah i forma.

4.4.3 Testování nového textu

Text je složen z mých autorských básní, které jsou odděleny náhodně vybranými citáty z knihy Sapiens³⁵, a dohromady tak vzniklo 5 stran dlouhé pásmo³⁶. Původní nápad byl naučit se text z paměti a odříkat jej „nadlidskou“ rychlostí. Inspirací pro tento nápad byl například videoklip rapera Eminema - „Rap God“³⁷ a zážitek z jedné belgické slampoetry exhibice, kde jeden z účastníků mluvil podobně rychle, což mě naprosto strhlo, i přes to, že jsem mu vůbec nerozuměl. Proto jsem to chtěl zkusit na vlastní kůži - zkoumat jakým způsobem budou diváci reagovat. Nicméně jsem narazil na svoji neschopnost si během pár dní zapamatovat 5 stran souvislého textu. Zvládl jsem pouze 2 a napadlo mě, že se z toho „vylžu“ „voiceoverem“ - moje rychlá mluva postupně přejde v reprodukovanou (stejně rychlou) a já už jen budu pohybovat rychle ústy (jako kdybych mluvil). Toto původně

³⁴ OST LONELINESS&STUFF: Soundcloud.com. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/ostloneliness. Kanál uživatele Giorgio armani

³⁵ HARARI, Yuval N. Sapiens: od zvířete k božskému jedinci. Voznice: Leda, 2013. ISBN978-80-7335-3445.

³⁶ Celý text je v příloze: „ 8.3. Text z kapitoly Testování nového textu“.

³⁷ Eminem: Rap God In: Youtube. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/ukazkaragod. Kanál uživatele EminemVevo

dočasné řešení jsme zachovali a dále rozvíjeli, důvodem byla kladná zpětná vazba z diskuse po představení a nápad pro další vývoj scény. Tiché a rychlé pohyby rtů jsme začali posouvat po těle, místo rtů jsme rychle pohybovali různými částmi těla - prsty, chodidla, boky, vlasy, ušima atd. , jako kdyby mluvené slovo mohlo vycházet z jakékoliv části těla. Celá tato sekvence je česky a text má skutečně obsah mnohdy velmi jasný zejména ve vložených citátech, nicméně jsme se jím naprosto nezabývali, šlo nám především o atmosféru a reakci diváku na rychlý text.

4.4.4 Shrnutí

Během posledních dní rezidence v „Divadle na cucky“ jsme se, obrazně řečeno, zastavili a začali inscenaci komponovat (v Kolíně byla struktura volná a hledali jsme ji skrze improvizaci). Zde se musím odkázat k „Východisku 12“ a doplnit, že předpokladem pro komponování je co nejlepší znalost daného systému. Z palety všech principů, mluvených pasáží, hudby, „voiceoveru“ jsme poskládali strukturu inscenace, kde jednotlivé komponenty fungují stejně jako sloky a refrény v hudbě. Tuto vybudovanou strukturu jsme zpočátku testovali na zkušebně a analyzovali jsme ji skrze videozáznamy, vrcholem pak bylo „work in progress“ a následná diskuze s diváky a s vedením „Divadla na cucky“.

4.5 Závěrečná rezidence Studio ALTA (Praha)

Do pražského Studia ALTA jsme přicházeli z „betaverzi“ inscenace. Základy byly pevné, dům na nich sebestiše stál, a tudíž bylo potřeba jej zabydlet a nechat jej ožít, byli jsme opět na začátku. Smyslem této části zkoušení bylo inscenaci čistit a obrušovat hrany, které to potřebují tak, aby inscenace měla co největší vnitřní integritu a byla připravena pro premiéru. V praxi to znamená mnoho opakování, reflexí a jemných posunů v kvalitě celé struktury, eventuálně jednotlivých částí.

Zároveň jsme vytvořili tzv. dramaturgický plán, což je do bodů, reprezentujících jednotlivé komponenty, zapsaná struktura. V tomto plánu jsme si slovně pojmenovali intenzity, city a pocity, vytvořili jsme si jakýsi orientační systém, skrze který jsme se snažili lépe porozumět intuitivně vytvořené struktuře. Snažili jsme se vytvořit si odstup a zbavit se nostalgie k jednotlivostem ve prospěch celku. Tato snaha vyvrcholila tím, že jsme začali jsme v této konečné fázi zvat do procesu „oka zvenčí“, spřátelené kolegy a spolužáky. Jejich připomínky jsme se snažili vstřebat a využít pro finální tvar.

Zhruba tři dny před premiérou jsme napoprvé přizvali do procesu „light designera“ Davida Prokopiče³⁸, jemuž jsme ukázali dosavadní tvar, ke kterému vymyslel svícení celého inscenace. Všechny „work in progress“ jsme světelně řešili tak, že jsme rovnoměrně nasvítili celý prostor tak, aby nás bylo co nejlépe vidět. Tento prostor jsme na začátku rozsvítili a na konci jednoduše zhasli.

Z dnešního hlediska vnímám druhou polovinu závěrečného zkoušení jako velmi nešťastnou. Celé zkoušení, veškerá „work in progress“ až do závěrečné fáze ve Studiu ALTA se nesla v duchu hledání, zkoumání, materiály krystalizovaly a zase se zpět rozpouštěly do volného toku. Vše bylo prodchnuto improvizací, nebezpečím a naší vlastní fascinací samotnou prací. Tato fascinace a radost, s jakou jsme se vypořádávali s jakoukoliv novou výzvou, radost z objevování, která na nás byla vidět a kterou diváci vnímali (work in progress), přinášela po každém představení zajímavou zpětnou vazbu. V závěru zkoušení jsme zradili téměř vše, o čem jsem až do této chvíle psal. Nechali jsme se lapit vlastními ambicemi a místo toho, abychom následovali jinak výsostně kreativní a organický proces, jsme si ze strachu z premiéry chtěli vytvořit jistoty, abychom si „zaručili úspěch“. Postupně jsme inscenaci čím dál víc fixovali, sklouzávali k jednoduchým řešením a na chvíli uvěřili tomu, že v kontextu této inscenace může být něco „jisté“, což je naprosto absurdní, když ona nejistota (improvizace a hledání teď a tady) a její přijetí jsou to, co je jádrem celé věci. Nevědomky jsme tedy inscenaci postupně vyprázdňovali, přestávali věřit vlastní intuici a místo toho abychom věřili tomu, co děláme, jsme začali, až příliš, naslouchat připomínkám zvenčí. Například v otázce svícení – pro Loneliness je velmi důležité, že vidíme diváky, což je něco, s čím jsme počítali už od první chvíle zkoušení, a my jsme si to nechali „vzít“ během tří posledních dní před premiérou. Nevím, co přesně způsobuje to, že je člověk v určitou chvíli schopen přehlédnout naprosto bazální skutečnosti – ze strachu, nesebedůvěry? Z tlaku, který souvisí s prvním uvedením? Nebo připomínky ze stran tanečníků a choreografů – mluvili o tom, že pohyby dohráváme a příliš využíváme obličej apod. Navrhovali nám, abychom se věnovali čistě pohybu a nehráli, nebo nám říkali, které konkrétní pózy nebo pohyby se jim líbí a připadají jim funkční atd. Naprosto nám nedošlo, že takovýto přístup, který rozděluje jednotlivé složky výrazu na pózy, pohyby, hraní atd. jde přímo proti naší snaze o komplexní tvorbu materiálů, kdy vše intuitivně vzniká v jednu chvíli, čímž se stává jedním a

³⁸ David Prokopič je profesionální osvětlovač a LightDesigner, Jeho práce je k vidění v představeních souborů jako je Vertedance nebo Tantehorse. V minulosti pracoval v Divadle na zábradlí nebo NOD/Roxy

nerozdělitelným (komplexním). Také na základě těchto vstupů zvenčí docházelo ke zmiňovanému postupnému vyprazdňování.

Věřím, že jsme se nechali zaslepit vlastními ambicemi – kdy se z dětské fascinace samotnou prací stala snaha zalíbit se, dokázat že jsme výjimeční tvůrci, že naše dílo je nejlepší a podobné irrelevantní uvažování, jež je katem toho, čím divadlo může být. Samotné představení žije vlastním životem a já s ním musím spolupracovat, abych mohl s diváky něco sdílet, ne jej zneužívat k sebe prezentaci.

Naším současným cílem tedy je vrátit se někam na začátek, inscenaci znovu objevit a být k němu „fér“. Pomáhá k tomu například změna světla, dnes už do diváků vidíme, ale především se snažíme riskovat a hledat stejně, jako když jsme byli na počátku zkoušení.

4.6 Shrnutí

Na základě zkušeností z Loneliness si uvědomuji, že naše práce je postavena především na napojení mne a Sary Arnstein mnohem víc než na tom, co jsme si připravili nebo se naučili, a na našem vztahu k tématu a inscenaci. Jsou to velmi nejisté a křehké základy, které umožňují buď naprosto unikátní zážitek jak pro nás, tak pro diváky, anebo naprostou tragédii a trapnost pramenící z naší neschopnosti spolupracovat, prožívat a zkoumat, protože někdy se stane, že nejsme schopni najít vzájemný balanc. Režisér Divadla Kámen³⁹ Petr Macháček tvrdí, že divadlo vzniká mezi naprostou vážností a naprostým nadhledem, s čímž se ztotožňuji a zároveň mě to děsí, protože je velmi těžké tuto rovnováhu najít. Celý proces tedy směřoval k tomu, abychom zlepšili schopnost vzájemného napojení a společného hledání rovnováhy. Je možné, že jednoho dne budeme schopni improvizovat bez takto dlouhé a nikdy nekončící přípravy. Proces neustále probíhá, někdy velmi intenzivně a s diváky (repríza) a jindy na zkušebně nebo v myšlenkách. Nyní se snažím jednotlivé reprízy brát jako naše pozvání diváků do procesu, kdy se snažíme sdílet současné poznatky. Tento způsob uvažování nad reprízováním má za účel eliminovat strach z reprízování a nervozitu, sebe prezentaci a ego. V momentě, kdy uvažujeme nad tím, že sdělíme poznatky a divadlo je pouze forma, kterou k tomu využíváme, nemusíme mít strach z přijetí, z názorů ostatních atd., protože v rámci zkoumání je nemožné dělat chyby, pouze můžeme zabočit do slepé uličky a poté zase hledat správnou cestu.

³⁹ Divadlo kámen je poloamatérský soubor, sídlící v pražském Karlíně Petr Macháček je jeho kmenovým režisérem. (www.divadlokamen.cz)

5 Co to znamená být na začátku?

Slovem začátek pojmenovávám stav, ve kterém je člověk schopen tvořit tady a teď. Přítomný okamžik a v něm stvořené je to jediné, na čem záleží, mluvíme-li o zkoušení. V momentě, kdy hrajeme představení, je nutné toto tvrzení přeformulovat – „slovem začátek pojmenovávám stav, ve kterém je člověk schopen tvořit tady a teď a přítomný okamžik stvořený a v něm spolu s divákem stvořené je to jediné, na čem záleží.“

Stále platí stejně jako na začátku této práce: „Slovo začátek jsem si vybral, protože pro mě reprezentuje nadšení, vzrušení, očekávání, čistotu, jednoduchost, otevřenost, nebezpečí, zájem a touhu objevovat, což jsou komponenty stavu, ve kterém jsou moje smysly a vnímání vybudeny na sto procent.“ Nevím, co mě čeká, a neustále se to snažím pochopit, ovšem ve stejnou chvíli, kdy to dělám. Není tedy prostor pro přípravu, musím reagovat a pracovat s tím, co právě teď mám a zapomenout na to, co bylo a nemyslet na to, co bude. V takovýchto situacích není možné uvažovat, protože naše racionální kapacita není něco takového schopna obsáhnout, proto je nutné veškerá rozhodnutí, chování, pohyb, vzájemnou spolupráci atd. odevzdat intuici a nehodnotit.

Nyní se nabízí otázka: Proč tedy zkoušet? Proč prostě nepřijít před lidi a začít „něco“ dělat? Jen tak improvizovat? Je to samozřejmě jedna z možností, mě ovšem prozatím nezajímá. Diváka totiž vnímám jako partnera, chci, aby mi důvěřoval, a snažím se udělat maximum pro to, aby mohl důvěřovat v moji schopnost provést jej tím, čím si on sám bude přát. A protože jeho přání neznám, musím být připraven přijímat problémy a řešit je v tu samou chvíli, kdy vznikají. Této schopnosti se snažím dosáhnout právě zkoušením, které mě má na setkání s divákem připravit, vybavit, nebo vyzbrojit. Snažíme se posouvat náš vztah k divákovi od „my tě chceme ohromovat, rozesmát, poučit, vyděsit atd.“ k „pojďme spolu tvořit, být partneři“ (což může v konečném výsledku být ohromení, rozesmání...). Nyní se vrátím na počátek, ke své postupové práci, v jejímž úvodu jsem napsal následující:

„Proč „CO TO ZNAMENÁ BÝT NA ZAČÁTKU?“ Protože chci, aby divadlo, které se snažím dělat, bylo naživu, aby nekostnatělo, nestávalo se formálním, aby to bylo především setkání - sdílení. Musím se snažit najít cestu, která ke kýženému cíli vede. Uvědomil jsem si jednu věc. Nezáleží na formě, ani na obsahu, v případě, že jsme se během zkoušení na začátek dostali. Kurt Vonnegut v knize „Jatka Č.5“ pojednává o čase jako o něčem, co nezačíná, ale ani nekončí. Prostě neustále je, takže v jeden moment je dnešek i zítřek, moje narození o 20 let dříve a tak dále. Začátek, je pro mě to samé jako pro Vonneguta čas.“

Když jsem v 2.ročníku psal postupovou práci, ještě jsem netušil že „hledáním cesty ke kýženému cíli“ budou inscenace GoG a Loneliness & stuff. V době, kdy jsem napoprvé psal o začátku, to bylo velmi obecné, prakticky to bylo jenom tušení a sám jsem nevěděl, jak to myslím a co to obnáší. I dnes plátí že začátek je pro mě to samé jako pro Vonneguta čas, stále platí.

Abych dosáhl kýženého stavu během zkoušení, musím se na něj připravit (nechat se jím prostoupit, racionálně nad ním uvažovat, zkoumat jej citově a pocity atd.). V případě GoGa jsem tuto přípravu popisoval v podkapitole Přípravná fáze. V Loneliness v podkapitole Téma a jeho kultivace.

Abych dosáhl kýženého stavu během představení, musím předtím zkoušet (3.2. fáze samotného zkoušení – GoG a 4.3. 4.4. 4.5 – LONELINESS & STUFF).

Abych si kýžený stav udržel pro další reprízy, nesmím ustrnout a spoléhat se na to, co už jsem prožil, ve smyslu konkrétních pohybů nebo například intonací, můžu ovšem pracovat s pocity a city, které jsem během poslední zkoušky nebo reprízy prožil. K udržení tohoto stavu také pomáhá vědomí o nikdy neuzavřeném procesu, kdy jednotlivé reprízy, nebo „oprašovací“ zkoušky, chápu jako pomyslné vrcholy tohoto procesu. Intenzita zkoušení po prvním uvedení je menší a přesouvá se spíše do podvědomí, ze kterého vyplouvá znovu na povrch.

Nyní, když si čtu předcházející odstavce, dochází mi, že si potenciálně protiřečím. Obě inscenace totiž v sobě obsahují předpřipravené fixované komponenty a principy, na základě kterých vzniká pohyb, nebo jasné texty, projekce, „secvičené“ choreografie. A tak je nasnadě myslet si, že jednotlivé scény nevznikají v kooperaci s divákem, což ale nemusí být pravda za předpokladu, že ony zmíněné komponenty chápu jako rámce a hranice už od samotného počátku.

Začátek tedy reprezentuje uvažování, které by mělo způsobit, že na diváka myslím po celou dobu příprav inscenace a snažím se pro něj vytvářet stejně velký prostor jako sám pro sebe. Musím se snažit tento prostor neukrajovat divákovi sebezprezentací a svým vlastním egem, naopak se mám snažit vyprovokovat ho ke spolupráci, a to svojí vlastní pokorou a upřímností (čímž nemyslím vyprávění osobních příběhů a traumat atd., jde mi o upřímnost, pokoru v záměru a vztahu, ne v pravdivosti informací).

5.1 Shrnuto do pravidel

- 1) Divák je partner - Má podíl na představení úplně stejný jako já. Respektuji jej. Nezáleží mi na tom, odkud přichází a proč, zajímá mě, jestli se mnou chce spolupracovat, k čemuž se ho snažím provokovat (ale nevyžadovat) a být k tomu otevřen. Jako každý partnerský vztah je plný radosti, ale i problémů. Na diváka myslím od počátku. Když se setkáme, přijmu jej takového, jaký je. Když se mi to nelíbí, konfrontuji se, ale ne negativně, naopak konstruktivně.
- 2) Inscenace je Platforma - Rámec spoluvytváření / zkoušení inscenace je hledání rámce - platformy.
- 3) Spoluvytváření nespočívá v přímém zapojení diváka, ve smyslu přímé konfrontace.⁴⁰
- 4) Přesné ale nedořečené – jako performer musím přesně vědět, co dělám, ale nemusím se zajímat o to, co to může, nebo by mělo znamenat.
- 5) Téma a jeho výzkum by měly definovat prostředky, kterými budeme komunikovat.
- 6) Nasávat svoje okolí – hledat inspiraci v uměleckých dílech, vést dialog s dalšími lidmi, zkoumat média, hledat zkušenosti, které mohou prohloubit nebo posunout úhel pohledu...
- 7) Intuice nad racionalitou
- 8) V jednu a tu samou chvíli musím hrani i zkoušení brát smrtelně vážně a zároveň mít totální nadhled. Nezapomínat, že vše je jen hra.
- 9) Tím, že forma a obsah vznikají v jednu chvíli, můžu dosáhnout pomyslné harmonie.
- 10) Divák i performer jsou na stejné úrovni. Pryč s uvažováním ve smyslu větší – menší / hezčí – ošklivější atd. pouze jiné – jiné.

⁴⁰ Vtahování diváků do jevištní akce a přímé vyvolávání divácké aktivity během představení ve smyslu „stoupni si a tanči se mnou“. Naopak jde o neviditelné spoluvytváření. Nutno doplnit, že v obou představeních jsme s přímým zapojováním diváků experimentovali, ale nepřikládali jsme tomu důraz. GoG – ve chvíli, kdy diváci vstupovali do sálu, jsme jim oba dva podávali ruku a představovali se jako GoG. Loneliness – v jedné pasáži žádá Sára, aby někdo zvedl ruku a někam ukázal, načež divákovi sdělí, že přesně tam je jeho hvězda.

6 Závěr

Někdy na konci studia jsem se zúčastnil tanečního workshopu Lenky Wagnerové⁴¹, kde jsme se učili taneční vazby složené z jednotlivých pohybů, které jsme nacvičovali odděleně a následně propojovali. Neustále opakovala: „Tvůj konec je i tvůj začátek“, což je poplatné tomu, jak se teď cítím. Celá moje autorská práce a studium přineslo více otázek než odpovědí a jsem, sice jinak, ale stále zmatený, jako když jsem napoprvé vstoupil do dveří Katedry alternativního a loutkového divadla. Proto mi nezbylo než pojmut tuto práci jako ohlédnutí a zpětnou analýzu jinak velmi intuitivního způsobu práce. Pokusil jsem se zpětně popsat způsoby, kterými pracujeme a přiblížit klenbu, která nad naší autorskou prací stojí. Tuto „klenbu“ nazývám začátkem.

Proces našeho zkoušení se mi zpětně jeví jako počítačová hra, která má různá kola, ve kterých vždycky znovu začínám s tím, že postava, za kterou hraji, má díky samotnému hraní a řešení problémů na každém začátku víc zkušeností a schopností, čímž se stává obratnější, rychlejší a umí řešit složitější problémy (jako příklad hra Comander – Keen⁴²).

Dnes, když píšu tento konec-začátek, je přede mnou další výzva v podobě nového projektu, který je částečně inspirován knihou Yuvala Noaha Harariho „Sapiens, aneb od zvířete k božskému jedinci“⁴³. Opět se rozbíhá kolotoč výzkumu a zkoušení a hledání nové inspirace. Doufám, že se nám bude dařit posouvat vlastní a divácké hranice, budeme schopni brát diváka jako partnera a zprostředkovávat unikátní zážitky, které mohou umožňovat lidem vnímat svět z širší perspektivy. Nechceme říkat, jaká ta perspektiva má být, pouze se ji snažíme rozšiřovat, názor si ale každý může udělat sám.

Tuto práci uzavírám citátem Alberta Einsteina – „*Žádný problém nemůže být vyřešen na stejné úrovni myšlení, která jej stvořila.*“⁴⁴ / „The significant problems we face today can't be solved at the same level of thinking we were at when we created them.“⁴⁵

⁴¹ Lenka Vagnerová působí jako nezávislá choreografka, taneční pedagog a tanečnice na současné české a zahraniční taneční scéně. V roce 2012 založila soubor tanečního divadla Lenka Vagnerová & Company.

⁴² CommanderKeen 4 in 10:28In:Youtube.27.07.16.Dostupné z: bit.ly/CommanderKeen. Kanál uživatele Cosmo

⁴³ HARARI, Yuval N. Sapiens: od zvířete k božskému jedinci. Voznice: Leda, 2013. ISBN978-80-7335-344-5

⁴⁴ RUSSELL, Peter. Od vědy k bohu. Praha : dybbuk, 2008 (Str. 85). ISBN 978-80-86862-68-2.

⁴⁵ SKUBE, Daneen. Interpersonal Edge. [s.l.] : Hay House, 2006 (Str. 226). ISBN 9781401930622. (angličtina)

7 Co to znamená být na začátku? II. (abstrakt)

V této diplomové práci se pomocí zpětné analýzy procesu vzniku dvou vlastních autorských inscenací GoG a LONELiNESS & STUFF snažím popsat základní způsoby a předpoklady pro vlastní autorskou práci bez scénáře, kdy na počátku stojí pouze téma nebo literární předloha (která je chápána spíše jako hlavní inspirační zdroj). Tyto „způsoby a předpoklady“ nazývám „Začátek“, což je slovo, které je nejlépe jednoslovně popisuje, což je také důvodem, proč se celá práce jmenuje „Co to znamená být na začátku? II“. Tento název by měl symbolizovat moje neustále hledání dalších a sofistikovanějších způsobů práce na vzniku autorského inscenace.

Celá práce začíná kapitolou Východiska, což je soubor toho nejdůležitějšího z mého studia na Katedře alternativního a loutkového divadla. Kapitola je rozdělena do podkapitol podle pedagogů, kteří se obměňovali ve vedení hlavního předmětu Herecká tvorba. V každé podkapitole jsem se snažil zachytit to, jakým způsobem vybrané osobnosti ovlivnily moji vlastní autorskou práci.

Následují kapitoly GoG a LONELiNESS & STUFF, které popisují moji vlastní práci na konkrétních příkladech z procesu vzniku obou inscenací. V obou kapitolách popisují vlastní „nové“ postupy a zkušenosti. Dávám do vzájemného kontextu procesy obou představení a popisují vzájemné rozdíly. Snažím se také hledat propojení mezi podkapitolami z kapitoly východiska s konkrétními příklady z vlastní autorské práce.

Celá práce končí kapitolou „Co to znamená být na začátku?“, kde shrnuji a zobecňuji „problémy“, se kterými jsme se museli v rámci naší autorské práce vypořádat, a stanovuji požadavky pro vskutku kreativní proces vzniku autorské inscenace.

V závěru celou práci hodnotím jako ohlédnutí za vlastními zkušenostmi. Dále stanovuji pravidla - z mého pohledu ideálního způsobu práce, a definování diváka jako rovnocenného spoluautora divadelního představení. Nicméně tento ideální způsob práce v podstatě neexistuje, protože pointou je zušlechťování vlastní schopnosti se neustále přizpůsobovat a měnit, jednat intuitivně.

7.1 What does “to be in the beginning” mean? II. (abstract)

In this master thesis I am analyzing the process of two author performances GoG & LONELINESS & STUFF. I am trying to write down basic methods and assumptions for my own author work without scenario where the beginning of the whole process is only a theme or a literally model (which is more likely main inspiration source rather than pattern). All those “methods and assumptions”, I call “Beginning” which is a word that represents them in the best possible way. That is also a reason for naming my thesis “What does “to be in the beginning” mean?” this name should represent my never ending searching of more sophisticated way of developing theatre performance.

The whole thesis begins with a chapter called Starting-points, which collection of most important things I learned in the Department of alternative and puppet department. The chapter is divided into parts according to the teachers who took turns in leading main subject Acting. In every part I tried to write about the way of influencing my approach to author work.

Middle part consists of two chapters GoG and LONELINESS & STUFF where I describe my own work on concrete cases from process of rehearsing both performances. In both chapters I describe my own “new” methods and experiences. Putting both processes in context, and trying to explain differences. And I also try to find a connection between the chapter “Starting-points” and concrete cases from my own author work.

The whole thesis ends by a chapter “What does” to be in the beginning “mean?” where I summarize and generalize issues which we were solving during our author work and I also try to establish requirements for really creative way of creating author performance.

Main message of this thesis is to look back on my own work. Also, from my point of view, establishing ideal way of creative process and defining spectator as co-creator of theatre performance. Where this “ideal way of creative process” doesn’t exist because the point upgrades my own ability to constant adapt and change, act intuitively.

8 Přílohy

8.1 Bibliografie

Seznam použité Literatury

- LJUBKOVÁ, Marta, DVOŘÁK, Jan (ed.). Šťastná generace: režiséři z alterny : Jiří Adámek, Jiří Havelka, Petra Tejnorová, Martin Kukačka a Lukáš Trpišovský - SKUTR, Rost'a Novák.** V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU,2013.(str. 144) Režie. ISBN 978-80-86102-86.
- PAPINI, Giovanni. Gog.** Praha, 1992. ISBN 80-901226-5-5.
- KLEON, Austin. Krad' jako umělec: 10 věcí, které ti nikdo neřekl o kreativitě.** V Brně: Jan Melvil, 2012. Briquet.(str. 22) ISBN 978-80-87270-36-3.
- MÜLLER, Wunibald. Sám, ale ne osamělý.** Praha: Portál, 2011. ISBN 978-80-262-0001-7.
- MASARYK, Tomáš Garrigue. Jak pracovat?: přednášky z roku 1898.** Praha: J. Kanzelsberger, 1990. Pasáž 14 Samota ISBN 80-900095-0-6.
- GROF, Stanislav. Psychologie budoucnosti: poznatky a poučení z moderního výzkumu vědomí.** Vyd. 3., V Argu 2 Přeložil Jaroslav GORČÁK. Praha: Argo, 2014. (str.20) ISBN 978-80-257-1310-5.)
- HARARI, Yuval N. Sapiens: od zvířete k božskému jedinci.** Voznice: Leda, 2013. ISBN 978-80-7335-344-5.
- RUSSELL, Peter. Od vědy k bohu.** Praha : dybbuk, 2008. ISBN 978-80-86862-68-2. S. 85.
- SKUBE, Daneen. Interpersonal Edge.** [s.l.] : Hay House, 2006. ISBN 9781401930622. S. 226. (angličtina)

Elektronické zdroje a odkazy

GoG (záznam celého představení) In: vimeo [online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/zaznamgog. Kanál uživatele ufftenživot

1952, Emil Zátopek, 5000m, Olympic Games, Helsinki In: Youtube [online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/behemilzatopek. Kanál uživatele urbsintacta

Kynodontas. CSFD [online]. cit. 2016-07-31. Dostupné z: www.bit.ly/kynodonstas

Dogtooth Dance (Kynodontas 2009) In: Youtube [online]. 26.07.16 . Dostupné z: www.bit.ly/kynodontastanec. Kanál uživatele solomonx666

Tanec v Kynodontas GoG In: Youtube [online] . 26.07.16 . Dostupné z: www.bit.ly/kynodontasgog. Kanál uživatele actlikeabitch

LONELINESS & STUFF (záznam celého představení) In: vimeo [online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/lonelinesszaznam . Kanál uživatele ufftenživot

Resolume Arena In: www.resolume.com [online]. 26.07.16 . Dostupné z: www.resolume.com

Proti přírodě In: www.csfd.cz [online] . 26.07.16. informace na: www.bit.ly/protiprirode.

Models Falling with High Heels In: Youtube[online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/modelkypadaji. Kanál uživatele Humor Explosion

OST LONELINESS&STUFF: Soundcloud.com[online]. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/ostloneliness. Kanál uživatele Giorgio armani

Eminem: Rap God In: Youtube. 26.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/ukazkarapgod. Kanál uživatele EminemVevo

Commander Keen 4 in 10:28 In: Youtube. 27.07.16. Dostupné z: www.bit.ly/CommanderKeen. Kanál uživatele Cosmo

8.2 Obraz GoGa



8.3 Text z kapitoly Testování nového textu

Popadnu se
rozpadnu se
popadnu tě
rozpadnu tě
jak to že
pro to že
otázky došly
odpovědi nikdy nebyly
a my jsme se už 10let nemyli
páchneme
pláchneme
spláchneme se
hýbeme se
nehýbeme s ničím
zničím svět
abych postavil nový
vlastně jsem bůh
vlastně jsi bůh
vlastně nejsi člověk
jsi zmenšenej zmetek
jsi zbytek...
vládnou světu
ale ne sám sobě
zjednodušuju
abych nemusel věřit
abych neměl strach
lžu abych se ráno vůbec
zvednul z postele
abych dýchal
abych....

A ozbrojené ovce jsou mnohem nebezpečnější než neozbrojení vlci...

jo a ne
ne a jo
jo no
no jo
ty jo
jakoby
kdyby
to
tak
bylo
by
to jednodušší
tak doufám
že není
po mě

doufám
že sračky v mý hlavě
přestanou být o mě

Ovládnutí ohně bylo předeheurou k budoucím událostem a v nemalé míře i prvním krokem ke vzniku atomové bomby.

Doufám, že ještě
mám proč
doufám, že ještě
nejsem sám
doufám, že ještě
pořád dejchám
doufám, že nejsem mrtvej
a přitom si myslím že živej
doufám, že ještě
jsem
že tu ještě chvíli budu
že mám naději že neumřu
doufám, že se odrazím
doufám, že přestávám doufat
páč nejni proč
protože budu žít teď a
ne pak

Většina lidí není schopna navázat vztah s větším počtem jednotlivců natož je pořádně pomluvit.

Sám v cizí zemi v cizím městě
nikdo mě nezná
a já neznám je
předsudky jsou pryč
a mě je hezky svobodně
konečně nejdu po dně
je to něco nového
je to něco co mi vlilo krev dožil
zda se mi že sem tady na vychodě ožil

Teorie genu přejídání...k obědu hambáč a kolu...

Že slova mění realitu
že řeči jako řeky tečou mojí hlavou
neustále
nekonečně
bud' chvíli sám se sebou
možná by jsi se měl konečně začít starat sám o sebe
Já si přijdu tak sám
měl by jsi se sám nad sebou zamyslet
a komu tím prospěješ?
Sám sobě

jsem sám sebou
nohy mě zebou
a já chci nakonec
jen s tebou...

Pravdě se nedá utéct

Někdo poslouchá
a nepřestane
nenechá mě
na pokoji
je se mnou všude
kam se podíváš
čumí na tebe
i když se zrovna nekoukáš

To že nejsi paranoidní neznamena že po tobě nejdou

Když se bojíš
nakonec zůstaneš
sám sám
když žiješ v dnešní světě
nemáš se čeho bát
tak se bojíš toho že žiješ
možná proto lidi mají války aby se měli čeho bát
aby se báli společně a nebyli tolik sami.

Máme sice mozky pravěkých sběračů a lovců ale stravujeme se jako středověcí zemědělci.

Odpověď bolí
upřímnost staví
základy
na nichž stojím jsou
tak
proč budovat a stavět
věřit
že můžu, můžu protože chci
sám sebe odhalit
sám sebe milovat
nejdřív být sám a potom běžet spolu
vědět že kráčet sám můžu
a až potom můžeme běžet spolu
a vyhrát tenhle běh na dlouhou
trať
sám sobě říkám
už mě VRAŤ

Ne my jsme domestikovali pšenici ale to ona domestikovala nás...

Doufám že tu nejsem omylem

doufám že jsme se neminuly
vesmírem
doufám v lepší zítřky
doufám že jsou právě teď
doufám že ty 4 roky nejsou zbytečný
vím že nejsou
doufám že sem váš
doufám že světu ukážu to všechno co v sobě máš
doufám že nemusím doufat
a doufám že ty víš
že to všechno co děláš
je víc než dost top strop

Dnes je na světě přibližně miliarda ovcí, miliarda prasat a více než miliarda skotu a 25
miliard kuřat...

Tak dlouho ti všichni říkají
že jsi moc
až nejsi nic
tak dlouho posloucháš ostatní
až nejsi nic
tak dlouho posloucháš všechno jen ne sebe
až nejsi nic
tak dlouho nejsi nic
až to začne bolet
a bolí to hodně
bolí to tak že
máš chuť
se
zabít
a já se ptám
kolik toho člověk
může vydržet než...

Šlo prý o klíčový moment kdy se sapiens odmítl soužit s přírodou...pyramidy...

Sem sám top nebo low
noc mezi tím
a nikdy nevím
kdy to přijde a jak
a tak chci
bejt víc při vědomí
mít to svoje sejf
nechtít toho po sobě víc než dost
tak akorát
a jít a nikdy na místě nestát
jen občas odpočívat
vůně života nasávat
a být na začátku

Imaginární řád

Ten pocit když jdeš kolem výlohy
nejdeš v ní ty
ten pocit když víš že
ty nejsi ty a naopak
když já sem já
a konec je i tvůj začátek
věci nekončí jen začínají
zachování energie efekt motýlích křídel afekt všedního dne je to co je

Homo sapiens se v průběhu evoluce vyvinuli ke xenofobii protože všechno dělí na „My“ a
„Oni“

sám se sebou všude kam se podíváš....
(Autor: Jiří Šimek)

