

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

## **TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE S NÁZVEM**

### **ZMRAZIT ČERSTVÉ OVOCE**

Útržky úvah o divadelní zkoušce na základě vlastní divadelní praxe

**Jiří Havelka**

Školitel : prof. Jan Schmid, prof. Jaroslav Etlík

Praha, 2010

# ÚVOD

Moje disertační práce je v zásadě rozdělena na tři části. V první, nazvané Divadelní kontext, se snažím dokázat výlučnost tohoto živého druhu umění mezi všemi ostatními obory a hledat nové podstatné důvody pro divadlo v době elektronických médií a virtuálních realit. Zkoumám hranici mezi skutečnou a divadelní realitou, a to především na půdorysu hry. Zaměřuji se na pohled diváka, na schopnost jeho aktivní imaginace jako zásadní složky pro vznik divadelního představení.

V druhé části nazvané Divadelní zkouška leží samotné gró práce. Divadelní zkoušku vnímám jako jedinečnou lidskou tvůrčí činnost, do jisté míry ojedinělý sociologicko-umělecký experiment pohybující se právě na té hraně „pravého“ a „nepravého“. V průnicích mezi „skutečným“ a „umělým“ se pak pokouším nacházet a definovat mnohohrstevnatou, komplikovanou herní a znakovou strukturu generovanou v rámci zkoušek. Z dílčích závěrů vyvozují několik postulátů shrnutých do metodiky „pěti N“ (naslouchání, nejistota, náhoda, nedokončenost, naivita), jakéhosi otevřeného systému, který z mého pohledu, může pomoci, aby se zkouška stala plně využitým, kolektivně tvořivým, živoucím, plodným procesem, ve kterém může dojít ke spontánnímu zrození ryze divadelních momentů, k jejich vědomé selekci a strukturování, tedy k doteku s přítomností, kterou jsme schopni „zakonzervovat“, aby opět znovu naplno ožila percepcí diváka.

Poslední oddíl se jmenuje Divadelní praxe a skládá se z reflexí některých vlastních inscenací vybraných tak, aby výhodně dokreslovaly závěry z předchozích částí.

Celá práce je také protkána řadou cvičení, které pomáhají pochopit některé poznatky i z jiné než teoretické stránky.

Jako teze bych si dovolím použít několik vybraných částí z různých kapitol disertační práce.

## Divák jako komplic

V jisté zjednodušující nadsázce si vždy říkám, že čím méně se děje na jevišti a čím více v hledišti, tím lépe. Tím nemyslím holou scénu a jednoho stojící herce. Na jevišti by mělo být co nejméně zobrazení, která jsou dokončená, co nejméně momentů, která se demonstrují, co nejméně situací, která se vysvětlují a scén, které jsou hotové. Naopak zanechávat díry v přesné struktuře, které si doplní divák, klást pasti a mást diváka nejasnostmi, které ale později odhalí svůj význam, sdělovat zdánlivě nesourodé informace, kterým dá společný smysl až divák, protiřečit si a interpretaci nechat na divákovi, naznačovat spíš než doříkávat, vzbuzovat falešná očekávání, zkrátka vysílat jemné signály, které vyzývají k účasti, k domyšlení či sebereprojekci. Hrát hru. Forma a míra vnitřní interakce je v konečném důsledku vždy to, co rozlišuje dobré a špatné představení.

Anne Bogart ráda přemýšlí o divácích jako o „...detektivech a umělcích jako kriminálních, kteří zanechají na scéně zločinu indície. Když jich zanechají moc, detektivové–diváci ztratí zájem, když jich bude málo, budou detektivové–diváci zmateni. Zločinec musí zanechat právě takovou stopu, aby chybělo přesné množství informací.“<sup>1</sup>

Naopak Peter Brook při přemýšlení o divácích používá raději sportovní paralelu. Popisuje divadlo jako fotbalové utkání, kdy diváky, i když už fotbalový západ viděli třeba stokrát, stejně baví pořád znovu a znovu ho sledovat, protože možnosti vývoje zápasu jsou nekonečné a výsledek neznámý.

V rámci teorie „myšlení přes diváka“ bych představu diváků sedících na ochozech vyměnil za představu diváků jako mužstva protihráčů. Všichni jsme fotbalisté, pravidla jsou definovaná, hřiště je vymezené, tým herců je perfektně připravený, má dokonale nazkoušené standardní situace, jen o taktice protivníků (diváků) ví hrozně málo. Tým diváků spolu totiž nikdy předtím netrénoval, sešli se až těsně před vstupem na hřiště a těší se, jaký průběh zápas bude mít. Je to „přátelák.“ Diváci jsou partneři na hřišti.

Tim Etchelss, současný divadelní režisér, zakladatel skupiny Force Entertainment říká, že nechce produkovat diváky, ale svědky. „Být svědkem události znamená být jí přítomen v jakési fundamentální etické rovině,

---

<sup>1</sup> BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s.77.

znamená to cítit tíhu věcí a své místo mezi nimi, i když v tuto chvíli prostě jen v pozici přihlížejícího.“<sup>2</sup>

Divadlo není myšlenka, divadlo je událost, které je divák očitým svědkem. Divadlo vyžaduje totální divákovu přítomnost, tedy komplexní lidskou bytost, tělo i osobnost naplněnou určitým vědomím i svědomím.

Britské divadelní skupiny jako Station House Opera nebo Blast Theory jdou v touze po divácké osobní angažovanosti na samu hranici divadla. Ve svých „performačních eventech“ konajících se dávno mimo divadelní sály dávají veškerou zodpovědnost za konání divákovi, který se vlastně mění v přímého aktéra dění, z diváka v samotného performeru. Jsem však přesvědčen, že pro dosažení velké míry interakce, angažovanosti i začlenění diváků nemusíme opouštět divadelní sály.

Čím hmatatelnější kontakt divák má, čím silnější pouto ho váže k představení, tím lépe. Při zkouškách si často představuji diváka ne jako svědka budoucí události, ale jako svého komplice. Komplic je do jisté míry spolupachatelem. Je zasvěcen do celé tajné akce, ale nikdy si nemůže být jist, kolik vlastně ví. Není hlavou celé operace. Potřebuji ho, bez něj to nejde, ale může mě podrazit. Vzájemně se držíme v šachu, potřebujeme se a zachováváme si odstup. Není to můj důvěrník, není to životní přítel, je to parťák na jednu akci. Věříme si a zároveň nevíme, co od sebe čekat. Každý z nás může být překvapen či překvapit. A o ta překvapení vlastně nakonec jde. Divák je můj komplic.

Ale většinou není sám. Těch kompliců je mnoho. Nesmíme zapomínat, že divák je vždy individualita, ale též součást davu, vždy cítí spříznění s ostatními diváky, ale také to, jak se liší. Často můžete slyšet diváky po představení říkat třeba: „nechápu, čemu se smáli,“ nebo: „já jsem snad viděl úplně jiné představení než ti vedle mě.“ Divadelní „diváctvo“ zahrnuje velmi široké spektrum lidských bytostí, je pestřejší než třeba čtenáři poezie a tím i méně výlučné a homogenní, přesto existuje mnoho míst, které mají všichni společné a na kterých je lze hromadně „zasáhnout“, i když u každého s jiným dopadem. Věřím, že cesta, jak vtáhnout diváka do živé přítomnosti, jak ho přimět k „vnitřní interakci“, vede přes aktivní imaginaci.

<sup>2</sup> ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. New York: Routledge, 1999, s. 17.

## Moc imaginace

Současnost je zahlcena obrazy. Tisíce vizuálních vjemů každou chvíli útočí na naše zrakové senzory a na sítnici mozku vytváří obrazy, které volají po uskutečnění. Zrak nám devaluje na pouhou díru do mozku, kde spouští reakci uspokojení potřeb. Reklamní plochy, billboardy, internet a televize nabízí nepřehledné množství vizuálních impulsů. Jsou hotové, dokončené. Vyžadují jen pasivní přijímání a mají spustit prvosignální reakci. Televize nás nevede k obrazotvornosti, ale obrázkovitosti. Jeden prefabrikovaný obrázek za druhým skládaný v předvídatelné leporelo klišovitého děje s klišovitými postavami. Vnímáme svět skrze televizní realismus. Žádná námaha, žádná investice.

V divadle je schopnost aktivní imaginace na určité úrovni vyžadována neustále. I ve velmi popisném realismu musím přistoupit na nějakou minimální licenci, vnímat přenesené významy. Třeba že tenhle jeden strom znamená sad. Tenhle zvuk znamená příjezd vlaku. Skutečný vlak na jeviště zřejmě nevjede. Nemůžeme pracovat s realitou, musíme použít znaky, náznaky, příznaky – a to je cesta k zapojení imaginace.

Imaginace je schopnost tvořit mentální reprezentaci světa, vytvářet mentální konstrukt, obraz. Je to základní tvůrčí síla vepsaná do naší osobnosti. Je závislá na paměti, kde je uložen otisk skutečného světa, a na naší schopnosti vnímat jinou, zestetizovanou realitu. Konfrontace těchto dvou skutečností a napětí mezi nimi vede k aktivizaci kreativní síly – imaginace. Pro imaginaci je však podstatný i vnitřní svět každého receptora, tedy specifické zkušenosti a individuální sklony tvořící právě tu kterou osobnost. Díky tomu imaginace nepracuje pouze jedním směrem, kdy se jeviště odkazuje k venkovní realitě, ale tvoří i zbrusu nový mentální konstrukt, jenž žádný odkaz nepotřebuje. Chápu imaginaci nejen jako schopnost abstrahovat, šifrovat, chápat a propojovat, ale též schopnost tvořit z daných detailů nový jedinečný celek, tedy schopnost bytostně tvůrčí. Opět se odkáží na Barthese: „...v tom případě by existovaly dva realismy. První nabízí klíč k 'reálnu' – k tomu, co se dokazuje, ale nevidí. Druhý vypovídá 'realitu' – to, co je vidět, ale co se nedokazuje. Román, v němž se oba realismy mísí, kombinuje srozumitelnost 'reálna' a obrazivost 'reality'.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. Rozkoš z textu. Praha: Triáda, 2008, s. 41.

Nejsem si jist, jestli se dá divadlem změnit svět, ale určitě můžeme změnit pohled na svět. Můžeme změnit diváka tím, že změníme jeho vnímání. Divadlo může skrze imaginativní participaci divákovi rozvolnit ustálené spoje a usadit je v nových nečekaných souvislostech, může přehodnotit dosavadní pevné zásady, rozmetat předsudky, může nabourat vžitě představy, zpochybnit žebříček hodnot, může rozhýbat představivost do nebývalých rozměrů, může vytvořit zbrusu nová neuronová spojení mezi centry, které spolu doteď nekomunikovaly, může zkrátka rozšířit pole vnímání a tím i života, zbystrit smysly, zkultivovat vkus, může způsobit nečekaná nová poznání, možná zásadní poznání. Divadlo může člověka probudit, může ho znovuobjevit jako komplexní lidskou bytost s vnitřní imaginací. Člověk s imaginací je člověk hůře manipulovatelný, člověk více odpovědný, člověk tvůrčí. Divadlo může měnit.

## **Game of Life**

Všichni ti, kteří se odnepaměti snažili pochopit přirozený svět kolem nás, byli sváděni pokušením jednoduchosti. Jejich cílem bylo odvodit fungování přírody z jejích stavebních kamenů. Můžeme to přirovnat k neznámé místnosti, do které jste vešli a chcete zjistit, jak to tady funguje. Budete nejdřív zkoumat její jednotlivé části, jako lampu, židli, skříň a člověka, a teprve z toho odvodíte pravidla celé místnosti. Například když člověk zmáčkne vypínač, rozsvítí se světlo. Existuje ještě druhá možnost. Sledovat dění v celé místnosti v její komplexitě a zkusit určit její zákony z chování celého systému. Prvnímu případu se říká redukcionismus, protože se snaží redukovat problém na co nejmenší části, druhému komplexita. Redukcionismus často vede k tomu, že máme odborníky na lampu, skříň a člověka, ale nejsme schopni ty poznatky propojit ve funkční celek. Redukcionismus vidí vesmír jako neustálé srážení, kmitání a otáčení molekul a atomů, věda o komplexitě přemýšlí o vesmíru jako o jediném harmonickém systému, kosmu.

Právě komplexita vrací do hry člověka. Běžná fyzika například nerozlišuje šipku času, každý jev se může odehrávat v čase dopředu i zpět. Naše lidská zkušenost ale přece říká něco jiného - sněhulák vždy nakonec roztaje, vrásky na kůži přibývají a mléko zamíchané do kávy už se nedá oddělit. Komplexita má paradox nevrátlosti jako jeden ze svých stavebních kamenů, druhým je

nelinearita. Všechny fyzikální příklady, které si pamatujete ze školy, se odehrávaly v tzv. ideálním prostředí. Ve vakuu, prostředí bez tření a tak dále. Tedy v lineárních systémech. Jenže náš svět je nelineární. Malé změny na jedné úrovni mohou vyvolat obrovské změny na jiných úrovních. Úplně nepatrný rozdíl v hlasitosti reproduktoru může způsobit ohlušující zpětnou vazbu. Takovýto přístup odhaluje nesmírně složité chaotické systémy všude kolem nás – kapající kohoutek, dopravní zácpa, tlukot lidského srdce, struktura kapradiny, vzruchy nervových buněk, mrak, počasí, úroda obilí, mořské vlny, propad akcií na burze, tvar pobřeží... Vrcholným příkladem komplexity dosažené biologickou evolucí je lidský mozek. Z pohledu exaktní vědy by byl člověk jen součet jednotlivých orgánů. Jenže palec u nohy má prokazatelný vliv na bolesti zad.

Komplexní pohled buduje most mezi vědou a lidskou situací. V kombinaci obou přístupů vede cesta ke skutečnému poznání. Zjednodušeně: je potřeba vnímat detail i celek naráz, prokopávat tunel z obou stran. Divadlo je tvořeno mnoha samostatnými složkami, jako jsou hudba, herec či světlo. Zároveň ale nesmíme zapomínat, že je divadlo víc než jen součet těchto komponentů, mnohem pravděpodobněji je jejich násobkem, který tvoří ve vědomí diváka onen nový vesmír. Musíme si uvědomit, že složitost lidského mozku dovoluje vnímat divadelní útvar v jeho celistvosti. Slovo nese význam stejně jako výkřik, jako rozsvícení světla, jako zakopnutí, jako permanentní hučení, jako přerušování takového hučení, jako roztrhnutí kostýmu, jako zmizení ze scény, jako cokoli, co je či se děje na jevišti a divácký vjem nevzniká pouhým součtem prvků, mechanickou syntézou, nýbrž součinem vjemů, jejichž vrstvením se rodí celá nová znaková struktura, ve které vše ovlivňuje vše, včetně receptora samotného, jeho osobnostní profil, individuální vkus, vzdělání, nastavení hodnot, způsob myšlení, vnímání i momentální nálada, to vše se podílí na komplexitě divadelního zážitku. Divadlo se pod takovýmto prizmatem stává jednodušší, ale flexibilní signální plochou, která vytváří v neurologických spojích diváka originální obraz celku a výklad je povahy dynamické. Na ztotožnění nepotřebuji identifikaci s postavou, stačí mi volný prostor v krajině možností, na vznik dramatu nepotřebuji konflikt postav, stačí mi kolize rytmů či časů, způsobů percepce. Velmi často se stále setkávám

s omezeným úzce interpretačním přístupem, který velí pouze kódovat šifry z jeviště. *Toto* nemůže znamenat jen *toto*. Umělecké percepce ve stylu hádanky, tedy jen jakýsi dvoustranně omezený způsob čtení typu „znak a jeho význam“, „metafora a její výklad“ nebo chcete-li „luštění šifry“ je i díky technologickým, politickým a sociálním změnám dávno překonán a nahrazen myšlením pluralitním, vícevrstevnatým, multiplikačním, síťovým. Přesto člověk neustále čte kritiky, které jsou založeny na otázce „co tím chtěl básník říci“. Autor si vkládá do nabídnuté struktury pouze jednu, vlastní interpretaci, což není špatně, špatně je až fakt, že ji pokládá za jedinou platnou. Dozvíme se tedy leccos o vkusu, sečtěllosti, vzdělanosti či charakteru autora kritiky, jaký humor má rád, pokud vůbec nějaký, co od divadla očekává a tak dále, daleko méně už o inscenaci samotné. Je to jako narvat chobotnici do krabičky od sirek a tvrdit, že chobotnice je hranatá. Není to přece tak, že tvůrci nám něco připravili a divák to s odstupem pozoruje, případně hodnotí kostýmy, výkony herců atd. Divák by vůbec neměl mít možnost hodnotit jednotlivé složky, měl by se propadnout do přítomného prožívání komplexního divadelního zážitku, což neznamená vyloučit analytickou část mozku, který (jak máme v našem kulturním ranku tak nějak dané) se jako šílený slídící pes snaží vyčenichat téma, významy, narážky a paralely, ale nechat fungovat také druhou část mozku, tedy nejen rozumět, ale také zažít, nejen pochopit, ale také zakoušet. Jedině komplexním vnímáním se představení může stát skutečným podobenstvím.

## **Továrna na přítomno**

Zkoušet, vyzkoušet, pokoušet. Zkoušet vede ke zkoušce, vyzkoušet k výzkumu a pokoušet k pokoušení, ale i k pokušení. To všechno jsou derivace v divadelní zkoušce obsažené. Řada na sebe navazujících zkoušek, výzkumů, pokusů, ale také řada na sebe navazujících pokušení.

Divadlo se tvoří na divadelních zkouškách. Nikde jinde. Divadlo nevymyslíte, musíte ho „nazkoušet“. Můžete se před tím připravovat, jak chcete, načítat knihy, diskutovat s odborníky, promýšlet situace, kreslit storyboardy, psát režijní knihy, rešeršovat, zjišťovat, studovat, ale divadlo se rodí jen a pouze na divadelní zkoušce. Můžete si předem popsat stohy papírů,



ale při zkoušce musíte začít „psát přes herce“, malovat světlem, tesat do těl a budovat architekturu vztahů v prostoru. Teprve divadelní zkouška nekompromisně prověřuje všechny vaše předchozí přípravné fáze a nelítostně testuje životnost obrazů, které jste si vystavěli ve své hlavě. Divadelní zkouška zkouší vás samotného. Mnohokrát se mi stalo, že mám v ruce před zahájením zkoušek velmi zajímavý námět, silný životní příběh, autentické dialogy nebo neuvěřitelné osobní zážitky, ale pokud nenaleznu klíč ke „zdivadelnění“, nemám vlastně nic a musím začít znovu, od nuly. Zkoušení je hledáním klíče k divadlu. Picasso sice prý kdysi řekl: „Já nehledám, já nacházím“, považuji to však spíše za bonmot. Když hledám klíč, vím poměrně přesně, co hledám, mám velmi konkrétní představu toho, co nemám, co mi chybí, přesto mě často překvapí, co během procesu „hledání“ nakonec naleznou. Většinou něco zcela jiného, než jsem předpokládal. Pokud během zkoušek neobjevím (nebo se neobjeví) generální nápad, pokud nenaleznu onen „klíč ke zdivadelnění“, nestvořím divadlo. Ze silného příběhu tak zůstane jen jakýsi divadelní popis života, z autentických dialogů nudné scénické čtení a z osobních zážitků trapná intimní zpověď hodná spíše deníčku než jeviště.

Divadelní zkouška je mlýnek, kterým musí všechny vaše přípravy a inspirace prolézt a přetvořit se na jakousi divadelní hmotu. A hlavním stavebním prvkem téhle hmoty je přítomnost. Divadelní zkouška je do jisté míry pokusem o nemožné. O zakonzervování přítomnosti.

## **Imaginární divák**

Divadelní zkouška je zapeklitá záležitost. Probíhá v přítomnosti, ale celou svou podstatou směřuje do budoucna, k momentu setkání s divákem, kdy by opět měla vytvořit nejen iluzi přítomnosti, ale skutečně právě teď zažívaný tok času. Přítomností vytvořit konstrukt přítomnosti. Už ze slova „zkouška“ je přece jasné, že nemá cíl sama v sobě. Připravuje hmotu, které dá konečný tvar až divák, formuje loď, která čeká na svého pasažéra. Debatujeme, hrajeme si, stavíme, boříme a znovu stavíme, plujeme podle kormidla, které různě stáčíme, protože cíl cesty jen matně tušíme v dáli a možných tras je nekonečně mnoho, přesto vždy jednu volit musíme. Dosazujeme si virtuálního diváka, ohmatáváme možnosti jeho imaginace, vytváříme důmyslnou mapu se

záchytnými body, ale můžeme se jen domnívat, kterou cestu si divák vybere. Vlastně vyrábíme potenci, umělý produkt „na potom“. Nic hmatatelného. Jen možnost uskutečnění. Celé naše snažení směřuje k tomu, že pak někdy možná někdo přijde a svou schopností percepce dá všemu smysl. Dost bizarní.

Ale dá se vlastně „zafixovat“ přítomnost? Není to protimluv? Často mi to připomíná snahu vynalézt pokaždé nový, dokonalý způsob zavařování ovoce. Zkouška je proces, kdy hledáte ty nejlepší plody, potřebujete k tomu lidi s nadmíru vyvinutými smysly pro vypátrání toho nejlepšího, šťavnatého ovoce. A na vás, jako na režisérovi, je pak najít způsob, jak ty plody uchovat dokonale čerstvé až do doby, kdy je slupne divák. Musíte najít ideální recepturu na zavaření nebo zmrazení čerstvě utrženého ovoce, které roztaje až teplem diváků v sále. A diváci musí mít pocit, že jedí právě teď utržené plody. Že si je skoro sami právě teď utrhli. Bohužel recept, který fungoval minule, většinou už znovu nefunguje.

Podle průběhu zkoušek se nám podaří buď docílit představení, které vyzařuje kontaktní energii, zve diváka dál, vyvolává chuť „účastnit se“, „být přítom“ (nic z toho neznamena samozřejmě pouze přímý fyzický kontakt), nebo vyžaduje od diváka, aby zíral s otevřenou pusou na jevištní efekty, obdivoval akrobacii herců, analyzoval témata zakletá ve slovech, dojímal se nad emocemi, rozkrýval symboly, zkrátka byl unešen. Myslím, že nechci „unešeného“ diváka, chci diváka přítomného a připraveného splést si z našich signálů vlastní kosmos. Je velmi snadné dosáhnout u diváků jednotného silného pohnutí, je ale nesmírně obtížné dát každému z nich zažít „vlastní přítomnost“, tedy jejich jedinečný „živý présens“.

Technicky může k divadelní zkoušce dojít kdykoli, kdekoli, potřebujete jen prostor někde na zeměkouli, herce, světlo. Aby ke skutečné divadelní zkoušce došlo i vnitřním smyslem toho sousloví, potřebujete něco navíc - krom vášně, chuti či zájmu především důvod. Často se říká, že proces je důležitější než výsledek, což má určitě své opodstatnění v pedagogické činnosti, nikoli už tolik při divadelním zkoušení. Zkouška nemůže mít smysl pouze sama v sobě, protože celou svou povahou směřuje k setkání s divákem. Teprve „představením“ před diváky je naplněn a završen smysl celého zkušebního procesu. Důvod může mít každý svůj, ale musí mít obrovské osobní zanícení, živelný

tah, který nepoleví při první krizi, protože zkoušení, to je permanentní hledání cesty z krize. Musím mít závažný důvod pro divadlo. Pro mě je to vždy potýkání se s přítomností, s mou realitou, s životem teď a tady.

Jako režisér (ba ani jako pedagog) nemůžete nikdy nutit k tvorbě, nemůžete čekat na naplnění vašich zadání, na splnění úkolů, nemůžete „vyrábět děje“ kolem vás. Můžete ovšem vytvořit podmínky, kde se něco „může“ stát, kde k tvorbě „může“ dojít. Postupem času jsem si vypracoval jakýsi systém „pěti N“<sup>4</sup>, jenž může pomoci vytvořit prostředí, ve kterém jsou zkoušky skutečnou tvorbou, ne nacvičováním, ale zkoušením, ne vykonáváním, ale „o sebe se pokoušením“.

## Nedokončenost

Stav permanentní nehotovosti je pramenem přítomnosti. Přítomnost není bod. Je to průběh. Má svou kratičkou minulost – retenci a také očekávání příštího – protenci. Abychom mohli plynule číst, abychom mohli skládat písmena ve slova, musíme si vždy to průběhové „ted“ udržet chvíli v paměti, ale retence není vzpomínka, protože vzpomínka se musí vyvolat a na to při procesu čtení nebo slyšení prostě „není čas“. Retence je setrvačnost vnímání, nemá žádné ostré okraje, retence končí svou ozvěnou, menší retencí a retencí retence atd. Stejně tak protence, která díky svému slábnoucímu echu směrem dopředu umožňuje, abychom byli překvapeni, protože jsem čekali něco jiného. Bezprostředně vnímané a zakoušené (prezentace) spolu s retencí a protencí tvoří tedy časový dvorec, naši zkušenostní přítomnost. Představte si žhavý bod, který vrhá své plameny před sebe i za sebe. Jako kometa, která má dva ocase. A její střed, její nejsilnější zářící bod se neustále posouvá v čase. Kdyby se zastavil, přestane žhnout, z prožitku přítomnosti se stane fotografie. A fotografie je věčná, ale mrtvá. Právě onen permanentní posun v čase, ta nepolapitelnost, nestálost, a pomíjivost je zdrojem energie. Přítomnost je oheň, ve kterém je spalován čas.

Naším úkolem na zkouškách je snažit se nehotovost vyvolávat uměle, nic nedokončovat a dokončené znovu rozkutat, stále kolektivně vytvářet otevřený systém, tedy udržovat stav, kterému se říká „ve fázi zrodu“. Dnes se stalo

---

<sup>4</sup> Slovo systém používám s vědomím naprosté nevhodnosti, protože tento „systém“ má jako jeden z principů nedogmaticnost, tedy neuzavřenost, naopak je systémem otevřeným, tedy měnícím se, reagujícím, živým.

poměrně módním ukazovat veřejně projekty ve chvíli, kdy ještě nejsou dokončené, aby mohl kontakt s divákem ovlivnit postupující práci, což pokládám za velmi šťastné. Říká se tomu „work in progress“. Divadelní zkouška by tuto nálepku neměla ztratit nikdy, stále je to „work in progress“. Samozřejmě že se věci postupem času fixují, zpřesňují a staví na sebe, to ale neznamená přijmout je za dořešené a ukončené. Vše se může kdykoli „vrátit k projednávání“. Musíme se naučit neodškrtnout si v hlavě, co už je za námi (např. dnes jsme udělali pět stránek textu), proces fixace vnímat jako dočasný, vždy mít v hlavě připravenou možnost, že se bude měnit vše od základu. Věřte, že i kdyby se už neměnilo nic, váš přístup ke zkoušení bude úplně jiný. Berete-li celé zkoušení jako proces otevřený do poslední chvíle všem proměnám, vede vás to k úplně jinému druhu existence na zkoušce, k jinému druhu koncentrace, uvažování, fixování a celkového vnímání. Jste ostražitější, bdělejší, aktivnější, „ohebnější“, stále ve stavu „připravenosti“, tedy stále „našlápnuti“. Zdá se to být marginální, ale z osobní zkušenosti vím, jak je těžké na princip „vše se může kdykoli změnit“ přistoupit. „Nikdy definitivně nefixovat“ totiž v praktické herecké práci znamená spíše neustále fixovat a „odfixovávat“. Dělat si skici i hotový obraz zároveň není snadná věc. Vyžaduje to herce trénovaného velmi specifickým způsobem především co se práce s pamětí týče.

Počítačům jsem nikdy moc nerozuměl, ale myslím, že chápu zjednodušené rozdělení na paměť RAM a paměť ROM. „RAMka“ je paměť, ve které jsou uložena všechna data, se kterými se zrovna pracuje, je to operační paměť, tedy velmi svižná na vyhledávání, ale neumožňuje trvalé ukládání dat, s vypnutím počítače se maže. ROMka je proti tomu pomalejší paměť, která ukládá data trvale. Je to pevný disk. Každý počítač má samozřejmě svůj mozek – procesor, který má ale také svou vlastní paměť. Procesorová paměť je vůbec nejrychlejší, jelikož data nejsou přenášena po vnější sběrnici mezi procesorem a pamětí, ale přímo po vnitřní sběrnici procesoru.

Mnoho českých herců používá při zkoušení především ROMku. Tvrdé uložení dat. Jenže ta by měla být vlastně jen pomocnou pro ostatní, rychlejší paměti. Jako herec musím být schopen „přepínat“ mezi druhy pamětí, rychle ukládat jednotlivé pokusy, ale také je mazat a „přeukládat“ dalšími verzemi,

ideálně si chvilkově pamatovat více verzí jedné situace a porovnávat rozdíly, „vybírat za pochodu“, což vyžaduje vysoké nároky právě na RAMku, rychlou operační paměť. Myslím, že toto se dá do jisté míry naučit, je to víc řemeslo než talent. Je to věc hereckého přístupu. Zažil jsem herce, jenž odmítl změnit jednu rekvizitu, kterou používal během zkoušení, se slovy: „Vy jste se zbláznil, vždyť je týden do premiéry.“ Zažil jsem ale i herce, jenž odmítal přepisovat si už jednou škrtnutý text dokonce měsíc před premiérou, protože už to měl „postavené“. Herci mají pocit, že když měním scénu, která je „už jednou hotová“, že jim beru jejich jistoty, na kterých staví. Opak je pravdou. Jistota herce roste s mírou flexibility, se schopností vypořádat se s nečekaným, s ochotou přijmout nové. Při zkoušce hledáme kameny, po nichž se dá přejít řeka. Ale vnější podmínky se mění, a tak se mění i ideální cesta. Herec, který zatvrzele nelpí na jednom objeveném bezpečném přechodu a je vytrénovaný přizpůsobovat se momentálnímu stavu řeky, její výšce, síle a směru proudu, zvládne přejít řeku i v extrémních podmínkách. Bude si jistější sám sebou.

Často jsem řešil problém záznamu zkoušky. Do jaké míry se má materiál vniklý často ze spontánnosti, z neřízené náhody, řízené improvizace či cvičné hry zaznamenat a tím vlastně ukončit. Do jaké míry máme být schopni reprodukovat přesně to, co se včera na zkoušce událo?

Říká se, že Mnouchkinová zapisovala úplně všechno, respektive její asistenti těsnopisem archivovali vše tak, aby nezapadl žádný dobrý nápad. Když se videozáznam rozšířil jako běžně dostupné médium, změnilo to zásadně zkušební proces třeba amerických The Wooster Group a posléz i jejich jevištní poetiku. Tim Etchells tráví se svým souborem Forced Entertainment hodiny pozorováním předešlé zkoušky. Kameru, která je vzadu v sále, zapnou při začátku zkoušky a na konci vypnou. Je to skutečné „oko zvenčí“. Dnešní technologie dovoluje vytáhnout z kapsy mobilní telefon a natočit si okamžitě libovolný moment zkoušky.

O problému záznamu je potřeba přemýšlet odděleně z režijního a hereckého hlediska. Pro režiséra je bezpochyby výhodné, může-li porovnávat „denní práce“, nicméně kdykoli se přímo při zkoušce zapisoval text vzešlý z improvizace, dožadovali se později herci papíru. Přestali myslet jevištně, přímo v situaci, ale přes určitého prostředníka. Už neexistuje jen herecká

paměť, je nějaký nosič informace, pomocník, na kterého se mohu spolehnout. Přítomnost se obrací do minulosti. Přemýšlím „přes papír“. Divadlo zapsané na papíře se stává literaturou. Jakýkoli záznam divadlo umrtvuje, divadelní moment se stává dokončeným.

Mám za to, že při zkoušce by mělo být co nejméně mediátorů mezi inspirací, jevištním hledáním a výsledným tvarem. Zarezonovalo-li něco, objevil-li se zajímavý moment, náhodně vytanul nečekaný potenciál, je lépe ho ihned divadelně zpracovat. Okamžitě ho začít obracet z různých stran, tesat a obrábět, hledat jeho ideální podobu a místo ve struktuře. Pracovat s ním bezprostředně na jevišti. Bez záznamu. Neplatí to samozřejmě plošně, všechno se musí posuzovat flexibilně vzhledem k danému tématu a způsobu práce, nicméně kdykoli došlo při zkoušce k momentu „rozpomínání se“ na to, co jsme udělali včera, zjistil jsem, že pokus o živou okamžitou rekonstrukci včera fungujícího momentu je přínosnější než pokus o přesnou reprodukci té určité sekvence, ať už podle videa nebo papíru. Rekonstrukce je další patro tvořivého procesu jedné situace, reprodukce je jen pokusem o imitaci.<sup>5</sup>

Zkrátka za nejideálnější médium pro „záznam“ zkoušky považují herce samotné. Co si sám herec pamatuje přes slova, myšlenky nebo gesta, přes vizuální či tělesnou paměť, to je ten podstatný materiál, uchovaný samotným lidským tělem. Ve své nedokonalosti je právě lidská bytost ten pravý filtr pro divadelní zkoušku, organické síto, které propouští a zachytává zcela jiným způsobem než videokamera. Naše lidská paměť je záhadou sama o sobě. Dnes víme, že existuje dlouhodobá paměť, jež uchovává důležité informace získané během života, podílí se na fungování podvědomí a samotné tvorbě osobnosti, máme ale také krátkodobou, která ukládá jen v krátkých časových úsecích a má omezenou kapacitu, ale řešíme pomocí ní aktuálně nastolené problémy, dnes už také víme, že ukládá samotné tělo, naše smysly. Tzv. sensorická paměť jsou vlastně jakési zásobníky přímo za našimi smysly, které chvilkově podržují vjemy procházející těmito orgány, setrvačnost zrakového vjemu je asi desetina vteřiny, sluchový vjem se podrží až tři vteřiny. A tak bychom mohli pokračovat. Interakce těchto složek je nepředvídatelná, vždy v závislosti na

---

<sup>5</sup> Co nám včera přišlo geniální, a byli jsme si jisti, že je to hotové, se ve světle nového dne jeví jako více či méně komické až trapné, musíme to znovu zkoušet, zkoušet zkoušené a tím neustále přiživovat oheň, udržovat plamen.

mnoha faktorech včetně osobnosti herce, což je myslím pro otázku záznamu zásadní. Podle Atkinson-Shiffrinova modelu jsou všechny vnější podněty zpracovány našimi smysly a převedeny do sensorické paměti – tam proběhne třídění na podstatné a nepodstatné. Informace vyhodnocené naším podvědomím jako nedůležité, jsou odstraněny, ostatní pokračují do krátkodobé paměti. Tam jsou okamžitě využity a následně zapomenuty nebo jako důležité pokračují dál a jsou uchovány v dlouhodobé paměti, odkud mohou být znovu vyvolány nebo po určité době zapomenuty. Člověk je ideální záznamové médium.

Divadlo se nedá stavět od začátku do konce nebo zprava doleva nebo seshora dolů, respektive dá se vytvářet všemi těmi způsoby, ale všechny díly skládky musí být stále neuzavřené. Změna předposledního dílku náhle ovlivní všechny předchozí. Z pohledu režiséra to znamená mít připravenou mřížku, podle které představení postupně budujete, ale každá nezáměrná akce na zkoušce vás jednak může překvapit, jak vám skvěle padne do rastru, ale zároveň vám změní strukturu celé mřížky. Jen když udržujeme každou scénu v permanentní nehotovosti, v těkavé nestabilitě, udržují si svou živost a mění se v závislosti na sobě, až všechny naráz simultánně „docvaknou“ do ideální podoby. Samozřejmě i „hotová“ inscenace si podržuje jistou nedokončenost, ale už je to jiný druh nehotovosti. Budova už stojí, ožívá však s diváky, novými nájemníky.

Kanadský srub si dnes můžete nechat postavit na klíč. Během tří měsíců vám firma poskládá ohromné kulaté trámy na sebe a vy můžete bydlet. Stavba je hotová, akorát nad okny a kolem rámu dveří vám stavaři nechají až 15 cm díry. Chcete to reklamovat? Nedělejte to, je to záměr. Srub si celý další rok „sedá“, dřevo žije a dorůstá do mezer, dům se sám utěšňuje, sám prorůstá, sám se dokončuje. Jestli žije dřevo, mohlo by i divadlo.