

Anotace:

Na pôdoryse prípadovej štúdie inscenácie „121“ analyzuje táto práca východiská a výsledky tretej generácie výskumu dekompozičných princípov aplikovaných do inscenačnej tvorby. Opierajúc sa o paralely s pozorovaniami z oblastí ako behaviorálna psychológia, neurovedy či kvantová fyzika sa text venuje aspektom interpretačnej autonómie diváka, relatívnosti komunikačných kódov a otázke univerzality scénického jazyka.

Klíčová slova:

Dekompozícia, percepčná autonómia, inscenácia „121“, herecký tréning.

Abstract:

Based in the case study of a performance called „121“ this paper follows the path of the third generation of decomposition principles in staging creation research. Finding common ground in fields as behavioural psychology, neuroscience and quantum physics the text analyses spectator's interpretational autonomy, relativizes generally approved communication codes and tackles the aspect of scenic language perceived as universal.

Key words:

Decomposition principles, spectator's autonomy, „121“ performance, performer's training.

Lucia Repašská

Akčný výskum dekompozičných princípov v inscenačnej tvorbe

Účelom tohto textu je priblížiť teoretické východiská a výsledky tretej generácie akčného výskumu dekompozičných princípov v inscenačnej tvorbe. Táto práca sa skladá z troch častí: v prvej na reflexnej ploche Kahnemanovej štúdie *Thinking, Fast and Slow* teoreticky vymedzujem psychologické aspekty diváckej percepcie. Druhou časťou práce je fenomenologický popis inscenácie „121“ a časť tretia sa venuje súvislostiam aplikácie dekompozičných princípov do bezprostrednej divadelnej praxe. Popisom genézy tvaru hereckého tréningu, ktorý predchádzal tvaru „121“, v nej mapujem východiská praktickej stránky výskumu.

Spôsob skúmania – štatistická nepresnosť

V kontexte exaktného vedeckého skúmania by táto práca mala vychádzať z terénnych výskumov a následnej analýzy dát. Disponovať faktami podporenými dôkazmi je základnou premisou vedeckej etiky. Táto práca má však jeden problém, ktorý priamo vylučuje použitie metódy terénneho výskumu ako objektívnej metódy na zber dát. Autonómia diváckej percepcie nebola jediná neznáma, ktorá od začiatku vo výskumnej rovnici figurovala. Ruka v ruke s výskumom diváka sa mojou troj-ročnou výskumnou činnosťou tiahne ďalšia neznáma, ktorej je potrebné priradiť ekvivalentne rovnakú dôležitosť. Je ňou tvorca samotný. Autonómia tvorby a autonómia jej produktu (ergo inscenácie) sú v mojej výskumnej rovnici rovnocennými.

Tento model neznámych relatívne presne kopíruje Peirceov model komunikácie znaku.¹ Herec v ňom figuruje ako hmota (matter), inscenácia ako symbol (sign) a divák ako prekladateľ (interpreter). Vnútri jednotlivých singularít pritom samozrejme existujú vrstvy kopírujúce základnú vrstvu. Ak napríklad herec vytvára pomocou tela symbol, stáva sa jeho telo hmotou v základnej rovnici signifikácie. Herec samotný sa však v ďalšej rovine môže stať divákom a interpretátorom svojho znaku. Táto interpretácia však nemusí mať na prekladateľa (diváka) žiadny dopad. Respektíve, nemusí, ale môže.

Problém je ten, že tento vzťah je takmer nemožné zaznamenať, nakoľko týchto rovín môže existovať desať a pokúsiť sa ich všetky racionálne definovať tak u herca, ako aj u diváka pripomína pohľad cez Hubblov teleskop. Pozerať sa do diaľky 13 miliárd svetelných rokov znamená pozerať sa na 13 miliárd rokov do minulosti, ktorá už neexistuje. Samozrejme to platí z pohľadu experimentátora sediaceho za zobrazovacím zariadením teleskopu na zemi a nie pre pozorovateľa cestujúceho vesmírom rýchlosťou svetla. Tak, ako pozorovateľ za Hubblovým teleskopom, ani ja ako výskumník sa nenachádzam vo svete, kde možno uplatniť postupy kvantovej fyziky. Pejoratívne by sa dalo povedať, že na skúmanie relativistických zákonitostí mám k dispozícii postupy newtonovskej mechaniky. Som preto odkázaná na skúmanie základného modelu signifikácie. A to i napriek tomu, že som si vedomá, že vždy pôjde len o zovšeobecnenie a hrubý náčrt problematiky. Do akej miery je totiž takéto skúmanie kredibilné? Do akej miery sprostredkuje informáciu neskreslenú? Má anketa o dojmoch zo vzhliadnutého predstavenia, pri ktorej diváci na zdrape papiera

zaškrtnú jednu z troch možností, vôbec nejakú relevanciu? Akú, než historickú hodnotu môže mať prepis záznamu debaty s publikom? Do akej miery zodpovedá aposteriórne zhodnotenie videného bezprostrednej skúsenosti v priamom kontakte s akciou?

Oblúkom sa týmto dostávam aj k problému vyššie spomínanej terénnej práce. K dispozícii budú vždy len „obrázky galaxií z teleskopu“, no akcia samotná bude vždy unikať. Samo o sebe to samozrejme nie je negatívum. Je to fakt. Preto bolo potrebné nájsť inú cestu a inú metódu výskumu. Volila som prístup akčného výskumu. Rozdiel medzi skúmajúcim a skúmaným sa v ňom totiž stiera. Je však vysoko subjektívny a akýkoľvek pokus generalizovať bude stáť na extrémne vratkých základoch, nakoľko výsledky mojich terénnych výskumov by boli permanentne na hranici štatistickej odchýlky.² Z banálneho dôvodu: Celkový počet hercov (spolu-výskumníkov i výskumnej látky projektu) za tri generácie môjho výskumu sa pohybuje od štyri do desať. Počet divákov našich inscenácií je nemožné jednoznačne kvantifikovať, no odhadom môže ísť o tisíc až tisíc-päťsto ľudí. Pri takejto vzorke by bolo možné spraviť volebný prieskum, ale nie relevantný výskum.³ Práve z tohto dôvodu má skôr, než vedecké kvality, atribúty zhodnotenia osobných skúseností umelca-inscenátora.

I.

Deterministický, alebo probabilistický?

Po (kultúrnom, teda historicko-filozofickom aspekte diváckej percepčnej autonómie, ktorý som inšpirovaná dielom Jacqua Derridu podrobne rozoberala vo svojej štúdií *Dekompozícia ako rozklad klasického logos*,⁴ sú nemenej dôležité a pojmovovo prijateľnejšie tieto aspekty:

- a) Behaviorálna psychológia
- b) Rozhodovanie a posudzovanie
- c) Evolúcia znaku/jazyka

Predtým, než pristúpim k analýze a hodnoteniu prvých dvoch aspektov, rada by som na problematiku nahliadla skrz medziodborové zamyslenie na tému determinizmus a probabilizmus. V rámci tejto témy by bolo neskutočne nápomocné, ak by existovali riešenia a odpovede na niekoľko základných vedeckých otázok typu: „Prečo a ako vznikol vesmír?“ či „Ako vznikol život?“ a ak by sme disponovali jeho komplexným (teda nie parciálnym) technickým, chemickým či fyzikálnym opisom.

Celý problém tohto, i mnohých iných výskumov by sa následne zredukoval len na kauzalitu a priradenie správnej odpovede k správnej otázke až „ad fontes“. Akonáhle by bol známy základný mechanizmus, zdroj alebo prameň, sukcesívne bádania by sa stali len neznámymi v jednoduchej lineárnej rovnici $1+x+3=6$.

¹ EMMECHE, Claus – KULL, Kalevi (eds.). *Towards a Semiotic Biology*. London: Imperial College Press, 2011, s. 223.

² „Velké vzorky jsou přesnější než malé vzorky. Malé vzorky poskytují extrémní výsledky častěji než velké vzorky.“ KAHNEMAN, Daniel. *Myšlení – Rychlé a pomalé*. Brno: Jan Melvil Publishing, 2012, s. 122.

³ „[...] extrémní výsledky (jak vysoký výskyt, tak nízký) lze s větší pravděpodobností zjistit v malých vzorcích než ve velkých vzorcích. Toto vysvětlení není kauzální. Malý počet obyvatel v okrese ani nezpůsobuje rakovinu, ani jí

nezabraňuje. Pouze umožňuje, aby výskyt rakoviny byl mnohem vyšší (anebo mnohem nižší), než je tomu u větší populace. Ve skutečnosti tady není co vysvětlovat.“ Tamtiež, s. 121.

⁴ REPAŠSKÁ, Lucia. *Dekompozícia ako rozklad klasického logos*. jamu.cz [online], 2013 [cit. 29. januára 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.jamu.cz/img/akademice-studie-difa-jamu/studie/studie/archiv-clanku/lucia-repasska-dekompozicia-ako-rozklad-klasického-logos.pdf>>.

Veda sa však dnes nachádza v metaforickom „strede“, v metaforickej „tretine, trištvrtine“, pomyselnej úsečky všeobecného poznania a z tohto bodu sa posúva po malých krôčkoch dopredu aj dozadu, dúfajúc, že niekedy sa jej podarí pomyselný začiatok, alebo koniec rozklúčovať, respektíve spojiť konečne v celok.

Pomocou definovaných fyzikálnych zákonov dokážu vedci predpokladať a pomocou matematiky zapísať, že dva (hmotné) objekty sa vo vesmíre navzájom priťahujú dvoma rovnako veľkými silami opačného smeru pôsobiacimi pozdĺž ich spojnice. Je to výsledok pozorovania a experimentu. Na druhej strane existujú definované zákony fyziky kvantovej, ktorá pracuje s javmi, ktorých meranie je uskutočniteľné len v rámci pravdepodobnosti a v závislosti od toho kto, kedy a ako sa díva.

Ak by sa napríklad všetky javy dali vysvetliť takzvaným „štandardným modelom“, dalo by sa hovoriť o funkčnom deterministickom systéme a vysvetľovanie ako také by stratilo zmysel, keďže by sa všetky neznáme postupne (za pomoci výskumu a nových informácií) jednoducho vypočítali. Akékoľvek x z rovnice by bolo len jedným krokom na ceste (späť) k *primum movens*. To by však do štandardného modelu musela zapadať napr. všeobecná teória relativity. Bohužiaľ nezapadá. A príkladov ako teória relativity je mnoho.

Napriek tomu, že v kontexte praktického skúmania divadla a diváka tieto problémy pôsobia príliš abstraktne, je nemožné sa im vyhnúť v kontexte skúmania diváckej autonómie. Ak nie je možné (čo dnes pomocou vedy možné nie je) opísať systém ako deterministický,⁵ druhou a ostatnou možnosťou ostáva systém probabilistický.

Pokiaľ prijmeme predpoklad, že človek/divák žije v takomto systéme, vyplývajú pre tento text i pre diváka samotného dôležité (zrejme nedeterministické) skutočnosti. Iste, je rovnako potrebné si uvedomiť, že v existujúcom vesmíre nevládne anarchia. Akurát to, čo by bežný človek so sedliackym rozumom považoval za poriadok a zmysel, to tiež nie je. Množstvo fyzikálnych vzťahov vo vesmíre, v galaxii, v slnečnej sústave, na planéte Zem je možné presne opísať a zaznamenať matematickými rovnicami. Dokonca i takú skutočnosť, akou je interakcia človeka a jeho zubnej kefy.

Zákony, ktoré sme pre to stanovili (i tie, ktoré ešte nepoznáme), sú „dané“ a nemenné. Jablko stále môže padnúť a padne na niekoho hlavu, pokiaľ sedí pod stromom a podmienky na stret ovocia a hlavy budú vyhovujúce. Objektívne zmerateľnými príčinami budú sila vetra, teplota, vlhkosť, gravitačná konštanta, napätie medzi molekulami v stonke, ktorá sa práve láme či zrelosť jablka... To, čo je základom sporu, je pôvod existencie (objektívnej) príčiny i na druhej strane experimentu. Je možné zistiť objektívne príčiny sediaceho človeka pod stromom?

⁵ „The concept of absolute determinism as envisioned by Laplace and philosophers like Dennett, has turned out in physics to be unsupportable and unproductive way of thinking. Determinism is an untestable metaphysical concept. First of all, measurement processes are irreversible and therefore dissipative and subject to error, so determinism is not empirically verifiable. All the fundamental laws are consistent only with a probabilistic universe. We have enough 'freedom' just because of the undeterminable or equivalent probabilities of many structures, like polymer sequences.“ PATTEE, Howard H. – KULL, Kalevi. *Between Physics and Semiotics*. In EMMECHE, C. – KULL, K. Op. cit., s. 217.

V prípade deterministického pohľadu by sme (ako vedecká obec) mali byť schopní (v budúcnosti) napr. na molekulárnej (atomárnej, subatomárnej) úrovni vyselektovať dôvody, pre ktoré sa človek rozhodol sadnúť si pod spomínaný strom. Deterministický náhľad je v mnohom hnacím motorom hladu po exaktnom vedeckom poznaní, ktoré by definovalo princípy, ktoré v súčasnosti ostávajú v rovine metafyziky. V jednej zo svojich poviedok zvanej *Sto tridsať sedm vteřin* čosi podobné anticipuje aj známy autor vedecko-fantastického žánru Stanislaw Lem.⁶

Všetko, čo existuje, musí byť založené na existujúcich fyzikálnych zákonoch. To však neznamená, že všetko musí byť spomínanými zákonmi určené („determined by the laws“⁷). Zákon v tomto prípade pôsobí ako vyhradený priestor s pravidlami, v ktorom sa dá manévrovať.

„The inexorable character of physical law is often misunderstood to imply determinism. There are innumerable structures in the universe that physical laws do not determine. It is also important to understand why lawfully indeterminate does not mean physically indistinguishable.

Since all the basic laws of physics are expressed in terms of energy, systems with two or more states with the same energy are lawfully indeterminate. However, in many cases we can distinguish these states by measurements of their initial conditions, These law-equivalent states are often called degeneracies or symmetries.“⁸

V chémii (biochémií a semiotickej biológii) existujú molekuly, ktoré sa nazývajú chirálne. Názov je odvodený od gréckeho slova pomenúvajúceho ruku (cheiros). Chirálné molekuly sú ako ruky. Tak pravá, ako aj ľavá ruka človeka sú de facto identické – majú päť prstov, rovnakú kvalitu pokožky, koluje v nich tá istá krv, no i napriek všetkej podobnosti sa vzájomne líšia. Majú sa k sebe ako objekt a jeho odraz v zrkadle. V priestorovom rozhraní je jedna ruka zrkadlovým obrazom tej druhej. V prípade chirálnych molekúl sa jedná napríklad o isté aminokyseliny, inými slovami: organické zlúčeniny na báze uhlíka. Väzby sú v ich prípade usporiadané zrkadlovo, ale počet atómov je nemenný a uhlík je neoddeliteľnou súčasťou tak jednej, ako aj druhej zlúčeniny. Vlastnosti týchto dvoch zlúčenín sú *per se* – sami o sebe – rovnaké. To však neplatí o ich účinku. Príkladom absolútnej odlišnosti ich funkcie môže byť antibiotikum Chloramfenikol. Chloramfenikol má dve chirálne centrá. To znamená, že má dva uhlíky, na ktorých sú štyri rôzne substituenty. Konfigurácia uhlíkov RR (pravá rotácia) spôsobuje antibiotickú účinnosť. Avšak konfigurácia SS (rotácia doľava) je antibioticky neaktívna. Jedným z ďalších príkladov rozdielneho správania sa chirálnych molekúl je polarizácia svetla. Enantioméry (chirálné molekuly) bývajú preto v praktickej chémii označované symbolmi znázorňujúcimi rotáciu polarizovaného svetla (+) (-); (D) (L); (R) (S). Akonáhle je svetlo v reakciách

⁶ LEM, Stanislaw. *Sto třicet sedm vteřin*. In *Pánův hlas*. Praha: Svoboda, 1981. s. 470.

⁷ PATTEE, Howard H. Physical and functional conditions for symbols, codes, and languages. [online], 26. marca 2008 [cit. 20. júna 2014]. Dostupné na internete:

<file:///Users/luciarepasska/Downloads/pattee2008b_physical_functional_conditions.pdf>

⁸ PATTEE, H. H. – KULL, K. Op. cit., s. 217.

prítomné, molekuly sa správajú rozdielne. To, či molekuly majú alebo nemajú účinok, determinuje externalita svetla: „they cannot be distinguished by the laws that they both obey“⁹

To, že chirálne molekuly sú podriadené rovnakým zákonom však neznamená, že je možné ich podľa týchto zákonov rozlíšiť. Per se sú vlastne rovnaké. Rozlíšiť ich môžeme až v reakcii. Faktorom, na základe ktorého ich spoznáme, je teda až ich účinok. Ak by sme ich chceli rozlíšiť podľa zákonov, skúšali by sme podľa vopred (apriori) daného výsledku (nie teoretického predpokladu) experimentu vykonštruovať pokus.

Tak, ako existujú rovnaké látky ktoré podliehajú rovnakým zákonom, no výsledok ich pôsobenia v rámci lokálnych štruktúr môže byť rozdielny, tak isto sa tento jav dá pozorovať v sémantickej rovine. Sémantický znak môže byť tiež definovaný len priestorom, v ktorom je uplatňovaný a hlavne vo vzťahu k nemu, teda a posteriori. Apriórna definícia by vylučovala vplyv prostredia. Kým v slovinčine znamená slovo otrok dieťa, v slovenčine označuje nedobrovoľného sluhu. Bezkontextuálne – apriórne – nazeranie na pojem by teda znamenalo automatické vylúčenie nekonečného množstva nepreddefinovaných možností jeho významu a teda aj účinku. V prípade slova sa zmena významu a účinku deje posunom v kultúrnom kontexte (na Slovensku môže mať to isté slovo iný význam ako v Slovinsku) alebo v kontexte historickom. Kým pred päťdesiatimi rokmi slúžilo v slovenčine slovo bičik na pomenovanie sláku, dnes ním označujeme remenec na poháňanie dobytky.

Zákony univerza definujú napríklad syntetizovanie konkrétnych proteínov z DNA. Chemická väzba, fyzikálne podmienky a kódovanie v DNA určujú výsledný produkt, no tieto zákonné podmienky vzniku nemusia mať žiadnu kauzálnu spojitost s tým, ako sa produkt v realite správa. To, že vznikne zhuk atómov, vďaka ktorému existuje vedomie, neznamená, že ten istý zhuk atómov pod mikroskopom je vedomím. Existuje rozdiel medzi mať a byť. Mať pod zväčšovacím prístrojom vzorku z čelového laloku, ktorá sa podieľa na riadení myslenia, neznamená mať pod mikroskopom vzorku vedomia. A hoci sa v mozgu psa môže nachádzať identický proteín, aký sa nachádza v mozgu človeka, nezaručuje to ľudskú podstatu psa.

„There is also plenty of freedom just at this molecular level to allow brains to make choices because all brain function is dependent on the molecular level. As Arthur Eddington (1926: 260) noted long ago: ‚There is nothing to prevent the assemblage of atoms constituting a brain from being of itself thinking of object (with ‚free will‘) in a virtue of that nature which physics leaves on the undetermined and undeterminable.“¹⁰

⁹ Tamtiež, s. 215.

¹⁰ Tamtiež, s. 217.

¹¹ Embryo sa musí vyvíjať podľa presne danej štruktúry, keďže i najmenšia zmena môže spôsobiť zánik alebo deformáciu budúceho organizmu.

¹² „Physical distinction cannot be truly used as a unit of signification. Any physical difference/distinction is singular event without the existence of contemplating device that may convert it into a more general and abstract instance of

Nič nebráni ľudskému mozgu myslieť si, že myslí.

V tomto kontexte je dôležité si uvedomiť, že tá istá sekvencia DNA prekódovaná na proteín neznamená, že organizmus, v ktorom kódovanie existuje, je identický. To by znamenalo, že na svete existuje jeden človek x-miliárdkrát. Samozrejme jestvuje obrovské množstvo procesov a výsledkov, ktoré bývajú identické.¹¹ Z pohľadu autonómnej diváckej percepcie je však zaujímavé, čo sa deje, keď procesy identické sú, ale výsledky sa líšia.

Pre tento text je podstatné, že i na základnej biologicko-sémantickej rovine sa používa obecná Peirceova idea komunikácie,¹² ktorá je v texte priblížená vyššie. Tá vonkoncom nerieši takzvaný duálny vzťah „1. matter/podstata/vec (hmota) – 2. Symbol. Tento vzťah totiž považuje len za dve singularity, ktoré bez reflexívneho zariadenia ostanú len dvoma singularitami bez možnosti sprostredkovať komunikáciu, teda byť komunikované. Medzi jednou aj druhou singularitou je rozdiel, no rozdiel ako kategória bez konceptu nemôže existovať. Rozdiel ako taký sa nikdy nemôže stať jednotkou signifikácie.

Tretí článok Pierceovho reťaca „Prekladateľ“ má nielenže právo, no povinnosť determinovať – rozhodovať sa:

„To be more precise, you never have “freedom from laws” but only freedom from initial or boundary conditions. You have to make a clear distinction between laws and constraints. Laws are universal and inexorable. Nothing is free of laws. Constraints are local structures that obey laws but are not determined or predictable by laws.

Memory is a special type of constraint that can alter or control the lawful course of local events. Polanyi’s (1968) phrase “harnessing the laws” is apt.

It is only memory constraints that allow an organism’s heritability, variation and natural selection. At the cognitive level, it is only by consulting memory did we feel we are making choices. A sudden response to a stimulus, like loud noise, does not feel like the choice.“¹³

Pre potreby tohto textu možno s trochou kreativity definovať lokálne štruktúry ako: kultúra, znak, metafora, spoločenstvo... Každá z lokálnych štruktúr je náchylná k zmene. Zmena bude s najväčšou pravdepodobnosťou možné definovať skrze optiku evolúcie, ktorej mechanizmy má do veľkej miery na svedomí „pamäť“.

Desaťtisíc rokov pred naším letopočtom bol v dospelom ľudskom organizme gén štiepenia laktózy neaktívny. Evolučný tlak a životné podmienky človeka, medzi ktoré patrila domestikácia hovädzieho dobytky, však spôsobili jeho aktivizáciu. Piť mlieko sa stalo bežné a tomuto faktoru sa prispôbil i genetický

a class that may be communicated across domain /i.e., sign/. Deleuze /1990/ even coined the term ‚repetition‘ to describe this ontological category of ‘difference without a concept‘.“ NEUMAN, Y., Why Do We Need Signs in Biology?, In EMMECHE, C. – KULL, K. Op. cit., s. 200.

¹³ PATTEE, H. H. – KULL, K. Op. cit., s. 219–220.

aparát človeka. Gén zmutoval a aktivoval sa. Stále pritom platí, že dve tretiny sveta (žijúce prevažne v oblasti východnej Ázie a Afriky) tento gén ani v súčasnosti v dospelom veku aktivovaný nemajú. Z povahy ich životných podmienok a zloženia výživy by to pre ich organizmus nebolo energeticky výhodné.

Ak sa na percepčnú autonómiu uplatní evolučný pohľad, nemal by sa podľa prirodzeného výberu vyvíjať len ten, čo nazerá, ale i symbol/znak, „cez ktorý“ nazerá. Evolúciou symbolu/znaku sa zaoberajú mnohé vedy a ako bolo v úvode poukázané, jedná sa o širokospektrálnu problematiku zasahujúcu i materiálnu štruktúru percepcie. Ako som poukázala, znaky (DNA, jazyk) majú väčšinou fixnú štruktúru, no obmedzenia (syntetizácia polymérov, pamäť) v ktorých pôsobia, dokážu spätne meniť. Základnými prvkami tejto zmeny sú evolúcia (čo je proces náhodný, ale stále spadá pod koncept znaku, kde sa mení pôvodný kód DNA na kód nový pomocou mutácií a prirodzeného výberu) a učenie. Učením sa mení schopnosť organizmu reagovať na vonkajší svet a pokiaľ učenie poskytne evolučnú výhodu, tá sa určite prejaví i na pôvodnom „obmedzení“ a to v inej štruktúre DNA, novej telesnej štruktúre, alebo pamäťovým transferom. Učenie a pamäť sú východiskovým bodom pre ďalšiu kapitolu, v ktorej však nebudem skúmať ich biologickú ani sémantickú podstatu, ale sa zameriam vyslovene na hodnotenie ich následkov.

V momentálnej situácii je vlastne bezpredmetné zaoberať sa prvým bodom na úsečke komplexného poznania, keďže ho nikto zatiaľ nevidel a nepopísal. Riešenie problematiky determinizmu alebo probability (áno, tam niekde sa nachádza odpoveď na to, či má divák úplnú percepčnú autonómiu alebo žiadnu) je v nedohľadne. To mi však nebráni pracovať už so známymi faktami, ktoré sa nachádzajú niekde „na úsečke“ celistvého poznania a sú do značnej miery medzioborové.

Takto široko poňatú úvodnú tému tým pádom zredukujem na oblasť behaviorálnej psychológie na báze evolúcie (i znaku), ktorá sa zaoberá „rozhodovaním a posudzovaním“ a ako základ (terminológia, fakty, praktické výskumy) použijem údaje z knihy *Thinking Fast and Slow*, ktorá sa stala bestseller-om a napísal ju americko-izraelský nositeľ nobelovej ceny Daniel Kahneman.

„Systém 1“ a „Systém 2“

Daniel Kahneman pre spôsob definovania mechanizmov ľudského myslenia zaviedol dva termíny. Ide o Systémy Jedna a Dva alebo „System 1“ (ďalej uvádzaný ako S1) a „System 2“ (ďalej uvádzaný ako S2).¹⁴ Tie i napriek svojej komplexnosti a exaktnosti ostávajú veľmi schematické. Pod dve kategórie S1 a S2 (viď Príloha 1.) Kahneman zaraďuje rôzne aspekty ľudského správania, vnímania, rozhodovania, reagovania na podnety vnútorné i vonkajšie. Skrz analýzu detailov sa snaží dospieť k princípom, na ktorých je založené vedomé i nevedomé ľudské správanie, myslenie a konanie.

Tieto termíny pritom nie sú nemenné. Nie sú vo svojej neprístupnosti pevne zakorenené. Hranica medzi vplyvom oboch systémov na výsledné konanie je niekedy nepostrehnuteľná a inokedy neexistuje vôbec, no

napriek tomu je to jeden z najlepších schematických prostriedkov na analýzu diváckej percepčnej autonómie. Kahneman svoj výskum zhutnil do dvoch tabuliek – dvoch zoznamov, ktoré sa od seba mierne líšia. Prvá tabuľka opisuje systém S1 a uvádza obecné princípy, podľa ktorých tento systém funguje. Tabuľka druhá ponúka zopár priamych príkladov, ako sa prejavuje aktívny S2.

Ak by sa mal dať každý z týchto systémov opísať jedným slovom, asi by v prípade S1 mohol zaznieť výraz animálny a u S2 by šlo o náhľad racionálny. V prípade, žeby tieto definície presne sedeli, nemuseli by rôzni autori každý rok napísať XY nových kníh s novými výskumami z oblasti behaviorálnej psychológie. Analýza by sa stala jednoduchšou. Platila by totiž univerzálna poučka, že človek vníma podľa nasledovného vzorca: S1 poskytne podnet a vnem. S2 ho potom racionálne spracuje. Nie náhodou je však rodovým a druhovým menom človeka *Homo sapiens sapiens*, nie *Homo sapiens rationalis*. Múdry, nie racionálny. Dokazuje to i vtipný príklad z Kahnemanovej knihy.

Kahneman svojmu čitateľovi zadáva krátku matematickú úlohu: Baseballová pálka a loptička stoja \$1.10. Pálka stojí o dolár viac, než loptička. Koľko stojí loptička? Klasickou odpoveďou býva desať centov:

„Na mysl vám prišlo číslo. To číslo je samozrejme deset – 10 centů. Charakteristickým znakem této jednoduché hádanky je, že evokuje odpověď, která je intuitivní, přitažlivá a špatná. Teď příklad vyřešte matematicky. Kdyby stál míček 10 centů, celková cena by byla 1,20 dolaru (10 centů za míček a 1.10 dolaru za pátku), nikoliv 1,10 dolaru. Správná odpověď tedy zní 5 centů.¹⁵ Lze předpokládat, že intuitivní odpověď přišla na mysl také těm, kdo nakonec odpověděli správně – nějak dokázali intuici odolat.“¹⁶

Kahneman tvrdí, že jednou zo základných funkcií S2 je sledovať a kontrolovať myšlienky a jednanie, ktoré nám podsúva Systém 1. Niektoré priamo podporí (necenzuruje), no iné potláča, či modifikuje.

S1 riešiteľovi automaticky ponúkol výsledok na základe okruhu skúseností a predpokladov, ktoré má k dispozícii. Najpravdepodobnejším sa mu javilo číslo 10 a preto ho automaticky ponúkol Systému 2, ktorý ho akceptoval z dôvodu šetrenia energie. Sedliacky rozum a zákon džungle zastávajú postoj čo najmenšieho plytvania energie. Väčšinou si živý organizmus vystačí s približným vyhodnotením reality, a toto vyhodnotenie zväčša vystačí na spustenie adekvátnej reakcie na podnet. Organizmus neskúma, koľko metrov kubických za sekundu pretečie korytom rieky širokým x metrov a nedoplní tento prietok do rovnice, ktorá mu dá odpoveď na to, či je bezpečné prejsť práve na tomto mieste na druhý breh. Tvor sa pozrie a vidí. S1 ponúka informáciu, ktorá je v tomto prípade dostatočná. Zhodnotí realitu najekonomickejším možným spôsobom. Zapojenie S2 by vyžadovalo príliš veľa koncentrovanej energie jedným smerom a to si organizmus často nemôže dovoliť, nakoľko strata pozornosti v divočine sa často rovná strate života.¹⁷

¹⁴ KAHNEMAN, D. Op. cit., s. 116.

¹⁵ $(x+1)+x=1.10$.

¹⁶ KAHNEMAN, D. Op. cit., s. 52.

¹⁷ „Obecný ‚zákon nejmenšího úsilí‘ se týká kognitivní, ale také fyzické námahy. Tento zákon říká, že pokud existuje více způsobů, jak dosáhnout stejného cíle, lidé budou nakonec tíhnout k nejméně náročnému postupu. Podle teorie

Eventuálne si to dovoliť môže, ale často v tomto prípade zvíťazí lenivosť, ktorá je evolučne výhodnejšia, než riešenie komplikovaných problémov, ktoré exaktné riešenie nepotrebujú.

Nejdem popisovať a rozoberať každý z príkladov uvedených v tabuľke. To spravil už autor publikácie a príklady, ktoré uvádza hovoria sami za seba. Za efektívnejšie považujem vytvorenie modelovej situácie – akéhosi modelového predstavenia inscenácie – a pohľad na diváka skrze optiku princípov S1 a S2.

Divák prichádza na predstavenie a pravdepodobne vníma, čo sa v danom priestore deje. Miera jeho zaangažovanosti nie je podstatná, pokiaľ má divák otvorené oči a nenachádza sa v katatonickom stave. Okolnosti v ktorých sa nachádza a z ktorých prichádza budú na diváka určite pôsobiť. Je nepochybné, že prvý (i väčšina ostatných vnemov) bude vnem fyzický (priestor, svetlo, teplota, atď.). Po konci spomínanej aktivity, ktorej sa zúčastnil, dokáže zrejme zhrnúť, čo sa dialo v konkrétnom časovom úseku a dokáže pomenovať, aký vplyv táto aktivita na ňom zanechala. To, ako dokáže svoj stav či aktivitu v konkrétnom časovom úseku zhrnúť, bude však závisieť od mnohých premenných. V prípade jednoduchého a deterministického modelu by sa všetci diváci stali „jediným“. Všetci by mali na akcie, ktoré sa udiali konkrétnom časovom úseku, rovnakú reakciu. To by bol takmer ideálny stav. Čo nám hovorí výskum a skúsenosť je to, že S1 bude u všetkých ľudí reagovať veľmi jednotne a ak je jednotne príliš silné slovo, „podobné reakcie“ budú rovnocennou náhradou. Hlasného a neočakávaného zvuku/hluku sa človek minimálne zľakne,¹⁸ v pretrvávajúcej tme sa bude cítiť nesvoj, ak sa ocitne v teplotne podpriemernom priestore alebo na neho bude padať kvapalina v kvapalnom alebo pevnom (napr. sneh) skupenstve, po prekročení hranice osobného diskomfortu začne divák chtiac-nechtiac hľadať možnosť „ako z toho von“.

Metafyzický diskomfort

Divadlo potrebujeme práve preto, že ho vlastne vôbec nepotrebujeme. Tak ako napríklad lezenie, štrikovanie a mnoho iných činností. Podstatné je, že i pri vykonávaní týchto duševných činností, ktoré so zabezpečením základných biologických životných potrieb nemajú nič spoločné, tenduje človek k tomu vykonávať ich dôsledne a čo najzaangažovanejšie. Nie však smerom von, ale smerom dovnútra. K sebe samému. To, čo sa dostane von, je len vedľajší produkt. V rámci ekonomickej efektivity je často (napr. v chémii) i vedľajší produkt nesmierne dôležitý. A to i napriek tomu, že primárne vznikol ako „odpad“ a osudom odpadu je to, ako s ním tvorca naloží a či je schopný ho ďalej zužitkovať. V nemčine existuje slovné spojenie „Eroberer des Nutzlosen“. Dá sa preložiť ako „Pokoriteľ Zbytočného“. Úzko to súvisí s jedným z možných vnímaní „umeleckého diela“. Je zbytočné a práve preto ho ako potvrdenie ľudskej podstaty človeka potrebujeme. Obhajoba pozitívnych sociálnych funkcií umenia je relevantná, no v tých istých konotáciách možno spomenúť i milovníka umenia Nera a horiaci Rím, masového vraha Rodney Alcalau, ktorý študoval film u Polanskeho a mnohých iných. Takáto debata by bola kontraproduktívna.

ekonomie akce představuje úsilí náklady a získání dovednosti je vedeno poměrem přínosů a nákladů. Lenost máme zakořeněnou hluboko v naší přirozenosti. (KAHNEMAN, D. Op. cit., s. 42.)

¹⁸ „A sudden response to a stimulus, like loud noise, does not feel like the choice.“ (PATTEE, H. H. – KULL, K. Op. cit., s. 220.)

Žiadna relevantná štúdia, ktorá by dokazovala priamu úmeru medzi dobrom človeka (morálne-etickými kvalitami jedinca) a jeho umeleckou činnosťou. Vyjadrené čo najjednoduchšie: umenie tu nemusí byť, aby čokoľvek priamo hovorilo, vysvetľovalo alebo prekladalo. Umenie nie je matematika, nie je to kodifikovaný národný jazyk a nie je formou emailu, alebo publicistiky. Umenie nemusí a často ani nemôže pojmovo komunikovať: „Čo mi to len chce ten Pollock povedať tým červeným flakom v pravom dolnom rohu? Koho zobrazuje? Koľko čoho zobrazuje? Čo reprezentuje? Komu je určené?“ Umenie teda nemusí existovať. A v tom je pointa. Paradoxom ostáva, že existuje a vždy bude, lebo je jedným z príznakov človečenstva. Čo to teda je? Koľko ľudí toľko chutí a koľko ľudí, toľko definícií.

Skratka alebo kognitívne uľahčenie?

Zvykne sa hovoriť, že v jednoduchosti je krása. Dosiahnuť však takzvanú jednoduchosť v umení je neskutočná námaha. Je jednoduchosť zjavením sa pojmu? Je jednoduchosť výsledok dôslednej eliminácie ambivalentnosti významu? To, čo sa javí jednoduché, väčšinou tak prosté nie je. Za geniálnymi umeleckými dielami (i v nich samotných) je toľko viditeľných i neviditeľných vrstiev,¹⁹ že sa nemôžu rovnať obyčajnej komunikácii typu: kúp paradajky, Bashar al-Asad vraždí civilné obyvateľstvo a je zlý. Kvôli tomu ich často divák nemôže zredukovať na jednoduchý odkaz. Respektíve môže – má na to právo a táto možnosť tu existuje – ale vo väčšine prípadov sa pritom dopúšťa intuitívnej heuristiky.

„Toto je základ intuitivní heuristiky: když máme před sebou obtížnou otázku, často namísto toho odpovíme na její snadnější variantu, obvykle aniž bychom si záměny povšimli.“²⁰

Namiesto odpovede na otázku, ako by sme zhodnotili servis a produkty svojej banky, odpovedáme často v skutočnosti na otázku, či nás pri poslednej návšteve pobočky jej pracovník časovo náhodou nezdržal a my sme kvôli tomu náhodou nezmeškali autobus. Príkladov, kedy môže dôjsť k nahradeniu otázky, ktorá vyžaduje komplexné riešenie a zapojenie S2, otázkou jednoduchšou, je nespočetne veľa:²¹

Cílová otázka	Heuristická otázka
Jak velkou částkou byste přispěli na ochranu nějakého ohroženého živočišného druhu?	Kolik emocí pociťuju, když pomyslím na umírající delfíny?
Jak jste v poslední době spokojeni se svým životem?	V jaké jsem momentálně náladě?
Jak populární bude prezident od nynějška za šest měsíců?	Jak populární je prezident zrovna teď?

¹⁹ Vrstvy v širokom zmysle slova; napr. fyzické i sémantické. Množstvo vrstiev farieb, ale i komplexnosť vzťahov a konotácií, napr. v Banksyho graffiti.

²⁰ KAHNEMAN, Daniel. Op. cit., s. 19–20.

²¹ Tamtiež, s. 109–110.

<i>Jak by měli být trestáni finanční poradci, kteří zneužívají důvěry starších občanů?</i>	<i>Kolik vzteku cítím, když pomyslím na nestydaté finanční poradce?</i>
<i>Tato žena kandiduje v primárnkách. Jak daleko to v politice dotáhne?</i>	<i>Vypadá tato žena jako politický vítěz?</i>

S1 je úzko spätý so všetkými fyzickými funkciami a modelový príklad ukazuje, akými spôsobmi sa v tejto situácii môže angažovať S2. Keďže S2 je z evolučného princípu lenivý, celý čas pôjde o spôsob akým sa rozhodne reagovať a o to, koľko priestoru nechá necenzurovaným a analýze nepodrobeným záverom samotného S1.

Založme v príklade nášho modelového predstavenia hypotetickú situáciu: Herec začne vrieskať na diváka. Divákovou primárnou biologickou reakciou bude stres. Evolučne je v danom momente výhodnejšie akceptovať (pri intenzívnom a cielenom kriku sa nedá neakceptovať) stres a nechať telo spustiť obranný mechanizmus.²² Prioritou organizmu je v tom momente vyhnúť sa nebezpečenstvu a zachovať si maximum energie, ktorú bude možné použiť v budúcnosti na prospešné akcie ako hľadanie pôžitku. Útek je tým najlogickejším riešením. Odchod z divadla ako útek? Možno áno. To je S1.

V následnom momente však rozhodnutie o zotrvaní alebo ústupe závisí na rozhodnutí S2. Ak sa S2 aktivuje a spustí analýzu, môže pokojne dôjsť k výsledku: „Som tu z vlastného rozhodnutia, som na divadle, očakávam čokoľvek... Toto nie je realita a teda tu vlastne na mňa nik nekričí.“ Prípadne sa mentálne pochody tohto modelového diváka môžu uberať opačnou cestou: „Nepáči sa mi, že na zdôraznenie témy si ma berú za rukojemníka a kričia na mňa.“ Dôsledkom by bola reakcia S2. Rozhodnutie. Vedomý odchod z divadla. Ďalšou z možností je, že sa S2 do analýzy pustí, ale po čase sa jednoducho vyčerpá,²³ čo je taktiež už dokázaná vlastnosť (neduh) S2. Otázka, ktorá sa sama celý čas tlačí na jazyk a ostáva nezodpovedaná znie: je akcia kriku sama o sebe negatívna?

Nedôsledným dôkazom, že S2 uplatňuje svoj vplyv, je to, že väčšina divákov ostáva na väčšine predstavení sedieť až dokonca. Režiser racionálnych zdôvodnení sa však vôbec nemusí týkať videného. Môže ísť o vyhýbanie sa diskomfortu, ktorý by spôsobil odchod: „Hoci mám voči predstaveniu výhrady, predsa len

²² „Organismy, které berou hrozby jako urgentnější než příležitosti, mají lepší šance na přežití a reprodukci.“ Tamtiež, s. 303.

²³ „Baumeisterova vědecká skupina opakovaně zjišťovala, že úsilí vůle nebo sebekontroly je unavující: pokud jste se museli přinutit něco udělat, budete pak mít menší ochotu nebo menší sebekontrolu, když je před vás postaven další problém. Tento jev byl nazván vyčerpání ega.“ Tamtiež, s. 49.

²⁴ „Averze ke ztrátě.“ Tamtiež, s. 304.

²⁵ „Mozek člověka i dalších živých tvorů obsahuje mechanismus, jehož úkolem je dávat prioritu špatným zprávám. Zredukováním času potřebného pro detekci predátora třeba jen o pár setin vteřiny tento mechanismus zvýší šance svého majitele na přežití a reprodukci. Tento evoluční vývoj se odráží v automatických činnostech Systému 1. Pro zaznamenávání dobrých zpráv žádný srovnatelně rychlý mechanismus zaznamenaný nebyl. Samozřejmě nás i naše zvířecí příbuzné dokážou znaky příležitosti k seznámení nebo nakrmení rychle zalarmovat, čehož si jsou zejména dobře vědomi výrobci reklamních billboardů. Stejně ale mají hrozby před příležitostmi v naší mysli přednost a tak to má být.“ Tamtiež, s. 323.

zotrvám. Veď sedím v strede radu. Odchodom by som vyrušil minimálne polovicu divákov sediacich okolo. Kým sa dostanem do uličky, šatniar/ka sa bude po mne zvláštne pozerat a, koniec-koncov, veď som si za to zaplatil!“ Ľudia sa stali tvormi ekonomickými. A často sú v otázkach ekonomických ovplyvňovaní (nevedome) S1. Kahneman zhrnul aspekty tejto vlastnosti pod definíciu „loss aversion“,²⁴ v preklade čosi ako „obava zo straty“. ²⁵ Áno, i tej ekonomickej.

„Averze ke ztrátě se týká relativní síly dvou motivů: jsme více motivováni vyhnout se ztrátám než dosáhnout zisků. Referenčním bodem někdy bývá status quo, tedy současný stav, ale může jím být i cíl v budoucnu: nedosažení cíle pak znamená ztrátu, přesáhnutí cíle je ziskem. Jak můžeme očekávat z dominantnosti negativity, tyto dva motivy nebudou stejně silné. Averze k neúspěchu (nedosažení cíle) je mnohem silnější, než touha cíl překročit.“²⁶

Sklon k opatrnosti a vyhýbanie sa riziku či konfliktu sú človeku vlastné. V skratke a zjednodušene: Divák ovládaný S1 a neaktivizujúci dostatočne S2 bude takmer isto spadať pod model: „Lahké“ predstavenie za investované peniaze = zisk, „ťažké“ predstavenie = strata. Ak na predstavenie prichádza modelový divák, ktorého kognitívny systém S2 je vyčerpaný (práca, zamestnanie) a konfrontuje sa s predstavením ľahšieho žánru, vyžaduje to od neho primárne zapájanie S1. Následne pocíti uspokojenie a svoju skúsenosť definuje spätne ako výhodnú. Zisk. Rovnaký modelový divák konfrontovaný s náročnejším žánrom, ktorý opätovne vymáha zapájanie S2 rovná sa pocitu sklamaniam, ergo straty. Ako vo vyššie zmieňovanom citáte upozorňuje Kahneman, vyhýbanie sa strate má vždycky navrch. V evolúcii zastáva významnejšiu úlohu. Akonáhle divák dosiahne cieľ (napr. uspokojenie – dominancia S1), niet toho kritika, čo by mu vyrátil jeho názor. A to i v prípade, že bol na Enron v produkcii Noël Coward Theatre v londýnskom West End.

Vlastnosťou S1 je „pamäť“. Pamäť istého druhu. To je veľká výhoda. Všetky automatizované činnosti, ako napríklad šoférovanie auta, písanie na klávesnici QWERTY, je potrebné najskôr sa naučiť. Až časom prestanú vyžadovať plnú vedomú pozornosť a dostanú sa pod gesciu S1. Tieto činnosti sa vtedy stanú intuitívne. Z povahy zautomatizovaných činností je však odvoditeľný jednoduchý zákon, alebo pravidlo: „[...] intuíci nelze věřit, pokud v prostředí nevykazuje stabilní pravidelnost.“²⁷

Intuícia²⁸ sa za istých okolností môže stať bremenom. Ak je činnosť²⁹ intuitívna, znamená to, že model je uskladnený v pamäti a S1 má k nemu neobmedzený a hlavne rýchly prístup. Model je pevne zabudovaný

²⁶ Tamtiež, s. 325.

²⁷ Tamtiež, s. 259.

²⁸ Intuíciu možno definovať nasledovne: „Situace poskytla vodítko, toto vodítko dalo expertovi přístup k informacím uloženým v paměti a tyto informace poskytly odpověď. Intuíce není nic více a nic méně než rozpoznání něčeho.“ Tamtiež, s. 18.

²⁹ „Pokud se ale subjektivní důvěře nemá věřit, jak můžeme ohodnotit možnou platnost nějakého intuitivního úsudku? Kdy úsudky odrážejí skutečnou expertizu? A kdy jsou jen projevem iluze platnosti? Odpověď vyplyne ze dvou základních podmínek pro získávání dovedností:

- Prostředí, které má v sobě pravidelnost, aby ho bylo možné předvídat
- Příležitost naučit se tyto pravidelnosti v průběhu delší praxe

Pokud jsou obě tyto podmínky splněny, je pravděpodobné, že půjde o expertní intuíci.“ Tamtiež, s. 257.

do pamäte skrze tréning a učenie: Dlhoročný vodič nerieši, po ktorej strane vozovky má šoférovať auto a sekretárka v každodennej praxi na klávesnici počítača umiestnenie písmena „P“ nehľadá. Čo však s intuíciou v prípade, že sa človek ocitne za volantom vo Veľkej Británii alebo má na počítači preddefinovanú čínsku znakovú abecedu? Čo sa deje v tomto prípade s modelovým predstavením?

Je nemožné, aby mal človek v pamäti predstavenie, ktoré ešte nevidel. Pokiaľ nie je kód na jednanie/postoj uložený v pamäti, nastáva proces výberu a S2 zhodnotí, či sa chce „učiť“ a investovať energiu do spoznávania nepoznaného a posúdiť či je to vôbec potrebné. Je vysoko pravdepodobné, že divák bude jednotlivým zložkám inscenácie ako scénografia, text hry či hudba rozumieť. Nájde podobu so svojimi minulými skúsenosťami. Zložka však nie je inscenácia. Tak, ako tkanivo z čelného laloka mozgu samo o sebe ešte nie je vedomím, nehovorí ani výber a prevedenie hudby o inscenácii vôbec nič.

Jedným z dôležitých aspektov percepcie je preferencia hodnotenia práve videného pomocou S1. Účelom je ušetriť S2 nadmernej záťaže. Táto vlastnosť S1 je v Kahnemanom diele zdokumentovaná v kapitole s príznačným názvom „WYSIATI (what you see is all there is) krkolomne preložiteľné ako „čo vidíš, je všetko, čo aj je.“³⁰

„Princip WYSIATI podporuje dosahování koherence a kognitivní snadnosti, která nás vede k tomu, že akceptujeme určité tvrzení jako pravdivé. Vysvětluje také, proč můžeme myslet rychle a jak dokážeme ve složitém světě pochopit smysl z dílčích informací. Ve většině případů se koherentní příběh, který si takto dáme dohromady, blíží realitě natolik, že je výsledkem rozumné jednání.“³¹

Väčšinou si dokážeme pomocou našich zmyslových orgánov vytvoriť koherentný a ucelený pohľad na svet a preferujeme ozmysleňovanie práve videného. Naše fyzické predispozície uprednostňujú $1+1=2$. To je zákon. Čo si však majú počať naše fyzické predispozície napríklad so známym kvantovým experimentom so svetlom? Je podstatné si uvedomiť, že dnes žijeme vo svete, v ktorom sme si vedomí jeho nepoznateľnej povahy. Uvedomujeme si existenciu zákonov, ktorým momentálne nedokážeme porozumieť.

Pri Youngovom kvantovom pokuse koherentný lúč svetla (laser) osvetľuje stenu, na ktorej sa nachádzajú dve rovnobežné štrbiny. Svetlo prechádzajúce týmito štrbinami je pozorované na ploche za stenou. Je známe, že svetlo má povahu vlnenia. Táto jeho vlastnosť spôsobuje, že svetelné vlny prechádzajúce dvomi štrbinami sa spolu krížia a na zadnej ploche vytvárajú rovnobežné tmavé a svetlé pásy. Ak by svetlo pozostávalo z klasických častíc a správalo by sa ako zrnká piesku, nebol by tento výsledok možný. Namiesto viacerých pruhov by sa na ploche za stenou objavili iba dva rovnobežné pásy. Tie by presne kopírovali tvar a polohu štrbín. Pri kvantovom experimente sa však zistilo, že množstvo pruhov vytvorených na zadnej ploche pozostáva z nespočetného množstva bodiek – akoby boli pásy, čo vlnenie vytvára, výsledkom

nakopenia nespočetného množstva častíc. Sú nimi fotóny. Obrázec, ktorý sa v kvantovom pokuse projektuje na stenu, síce zodpovedá obrazcu, aký produkuje vlnenie, no jeho charakter (pripomínajúci roztrúsené zrnká piesku) jasne odkazuje na jeho časticový pôvod. Keď vedci nad hornú štrbinu umiestnili meracie zariadenie, aby zistili, ktorý fotón prejde ktorou štrbinou, spozorovali, že fotóny sa pri meraní začali správať inak. Prestali sa správať ako vlnenie. Na zadnej ploche sa zrazu zjavili iba dva rovnobežné pruhy. Tieto pokusy demonštrujú princíp dvojakej povahy častíc. Za istých okolností sa svetlo správalo ako vlnenie a za iných ako častice. S trochou nadsázky by sa dalo tvrdiť, že to, či sa pokus meria a či sa ktosi díva, determinovalo jeho výsledok. Akoby sa svetlo začalo správať odlišne v závislosti o toho, skrz akú prizmu je naň nazerané:

„Double-slit experiment: Photons, of course, don't know anything. But by choosing which property of a system to measure, we determine the state of the system. If we don't ask which path the photon takes, it takes both. Our asking creates the path.“³²

Čo ak sa modelová inscenácia správa/javí ako dvoj-štrbinový pokus? Správanie/javenie sa: To na čo sa divák rozhodne pozerať, bude opodstatňovať charakter videného. Podčiarkujem a zvyrazňujem slovo „rozhodne“, ktoré v mojej modelovej situácii plne spadá do právomoci S2.

Na týchto pár stránkach je ozrejmeneý význam diváckej zaangažovanosti ako základ pre autonómu percepciu. Niekde v tejto oblasti nastáva rozhodnutie, či bude divák na modelové prestavenie pozerať ako na tisíc predchádzajúcich (už videných) predstavení, alebo sa rozhodne investovať viac energie, než je potrebné na príchod a zakúpenie lístku a aktívne hodnotiť videné ako nový podnet a niečo, čo môže presiahnuť kapacitu obmedzeného S1 a ľahostajného S2.

II.

Jeden na jedného sú vždy dvaja: „121“ – One to one.

Druhá časť tohto textu je pokusom fenomenologicky zachytiť priebeh a výsledok tretej generácie doktorandského výskumu uplatňovania dekompozičných princípov v inscenačnej praxi a ich dopadu na divácku percepciu.

Prípadové štúdie predošlých dvoch generácií výskumu boli založené na inscenáciách *Di_sein* (2011) a *Ninivea* (2012). Ako tvorca som v nich experimentovala s limitmi diváckej recepcie skrz modeláciu vzájomného priestorového usporiadania javiska voči hľadisku. V tretej generácii – poslednej etape svojho výskumu – som na líniu dramaturgie priestoru rezignovala. Spoločne so svojim tímom zostaveným zo štvorice performerov, ktorí pod mojím vedením v rámci laboratórnej platformy pre výskum hereckej expresie pracovali už štvrtý rok, sme zinscenovali tvar „121“. Ten bol založený na princípe porovnania. „121“ bol apriori koncipovaný ako sebareferenčný tvar, ktorého hlavným rysom bola recyklácia tém, motívov

³⁰ Tamtiež, s. 95.

³¹ Tamtiež, s. 98.

³² GEFTER, Amanda. Haunted by His Brother, He Revolutionized Physics. *Nautil.us* [online], 2014 [cit. 29. januára 2014]. Dostupné na internete: <<http://nautil.us/issue/9/time/haunted-by-his-brother-he-revolutionized-physics>>.

a v neposlednom rade i vizuálu z predošlých inscenácií. Narozdiel od *Ninivei*, ktorá sa odohrávala v hľadisku (na tribúne gigantického plaveckého štadiónu) a *Di_sein*, kde hľadisko absentovalo úplne, sme „121“ priestorovo situovali do konvenčného percepčného modelu, takzvaného kukátka. Pred divákmi tak v tradičnom priestorovom rámci defilovali identické herecké partitúry i situácie, identické fragmenty zo scenárov, identické rekvizity a kostýmy, či dokonca postavy, aké boli fundamentom pre *Di_sein* a *Niniveu*. Vedomí si rozdielov pramieniach z tejto dekontextualizácie sme sa nevedeckou metódou – optikou tvorcov – metódou akčného výskumu pokúsili komparatívne nahliadnuť na recepčný dopad dekomponovanej inscenácie a vymedziť ho voči dopadu inscenácie štrukturovanej tradičnou metódou skladby.

Pod mojím režijným vedením na „121“ participovala skupina performerov v zložení Radim Brychta, Julie Goetzová, Zdeněk Polák a Janet Prokešová. Scénograficky sa na tvare podieľal Matěj Sýkora. Práca na inscenácii započala v júni 2012 a bez trojmesačnej prestávky počas letnej sezóny trvala dohromady sedem mesiacov. Inscenáciu „121“ sme premiérovali koncom marca 2013 v priestore historickej industriálnej haly brnianskej vlakovej stanice, ktorej sa bežne hovorí Malá Amerika. I napriek evidentnej snahe do čo najvyššej možnej miery eliminovať špecifiká dramaturgie priestoru, ktorá *genius loci* miesta postuluje ako výrazný významový pilier inscenácie, sa nám tomu nepodarilo vyhnúť. Jedna z tematických vrstiev „121“ je totiž o jazyku, komunikatívnosti a schopnosti rozumieť – dekodovať zobrazené. Ako protipól češtiny a zároveň ako konotácia na univerzalitu jazyka preto vo „121“ figurovalo moderné esperanto – angličtina. Bilingválny, česko-anglický jazykový koncept zasadený do priestoru zvanom Malá Amerika sám osebe niesol silné sémantické kódy. Významotvornosť priestorovej lokality podporovalo i to, že v hale sa ustavične ozýva škrípanie drezín, brzdenia súprav a zvuk z ampliónov ohlasujúcich odchod a príchod vlaku. Táto zvuková kulisa plná asociácií na cestovanie a dialky koexistovala vedľa vokálnych hereckých partitúr a v nemalej miere vytvárala nový kontext, ktorý pri uvedení „121“ mimo priestor absentuje a inscenáciu tak oslabuje minimálne o jednu sémantickú rovinu.

Dôkazom zmieneného boli predovšetkým reakcie po uvedení „121“ v priestore oválnej divadelnej sály S2 žilinského kultúrneho uzlu Stanica Záriečie. Inscenácia tam bola prezentovaná v rámci festivalu nového slovenského divadla KioSK. V analytickom fóre po predstavení sa rozvinula medzi kritikmi i divákmi diskusia o konštrukte inscenácie, jej vykalkulovanosti a len zdanlivej radikalite. Jedným z najčastejších argumentov bolo tvrdenie o prekonanosti metódy „zabíjať divadlo divadlom“ a glosy typu: „*Toto tu už bolo.*“ V tomto momente aspekt ochudobnenia predstavenia o jednu sémantickú rovinu skrz uvedenie v klasickom divadelnom priestore priznali i sami organizátori. Vstúpili do diskusie s poznámkou o rozdielnych parametroch „121“ podmienených uvádzaním v divadelnom a nedivadelnom priestore. Inscenácia bola do programu zaradená na základe návštevy predstavenia v Malej Amerike a vzhľadnutie inscenácie práve v tomto špecifickom priestore tím KioSKu odporúčal i žilinským divákovi.

I napriek tomu, že základným stavebným kameňom scénografickej zložky je prázdny priestor, už samotný charakter prázdnej historickej budovy bývalého staničného depa ho oprostuje od bezpríznakovosti. Hracou plochou je výsek holého priestoru s pôdorysom trinásť krát desať metrov. Na pomyselné forbíne jej pustotu narúšajú akurát dva podporné stĺpy. Tvrdá betónová podlaha, tehlové steny natreté bielym vápnom a kovové piliere strešnej konštrukcie však veľmi prísne definujú spirit miesta a znemožňujú nazývať ho neutrálnym. Krehké industriálne mozaikovitité obloky po celom obvode haly prepúšťajú do priestoru zvyšky denného svetla. Popod ťažké kovové vráta zahasprované železnými tyčami dnu zvonku prúdi vzduch a vytvára prievany, ktorý vonia železnicou, vlhkosťou a plesňami.

Hracia plocha je skôr len dekoratívne doplnená jednoduchými scénickými objektmi, ktoré podporujú hlavnú tému: divadelnosť a komunikatívnosť. Vzadu naľavo sa nachádza polopriesvitný, cirka meter vysoký paraván z plexiskla vo farbách trikolóry. Slúži ako provizórna šatnička, akési čudesné zázemie hercov, kde sa popri kostýmoch nachádzajú šminky, banány v umelohmotných puzdrách, fľaša s vodou, zrkadlo, či stolček. Spoza jej bielo-modro-červenej plochy odkazujúcej snád' i na národnú tematiku, presvitá na scénu farebné svetlo, aké bežne vídať v melodramatických divadelných žánroch. Na úrovni pomyselné forbíny, na pravom pilieri ako ironizujúci prvok tróni vo výške dvoch metrov „vrana v bažantovi“ – vypreparovaný exemplár vrany vsadený do nemocničnej nádoby na močenie.

Vpravo na zadnom horizonte vo výške troch metrov visí LED panel. Ten po vzore predstavení klasickej opery, či pri zahraničnom uvádzaní činoherných diel simultánne s akciou červeným písmom premieta preklad rozohrávaného textu. V prípade „121“ však nejde o textuálny, ako skôr o kontextuálny prekladač. Podporujúc motív snahy o porozumenie za každú cenu sa na paneli nezobrazujú presné preklady textov, ale idiotizujúce vysvetlivky kontextov a významov zobrazovaných akcií. LED panel uľahčuje porozumenie len zdanlivo. V zásade však vedome skresľuje a okresáva pluralitu významu, ktorú každá akcia latentne obsahuje. Vysvetlivky decimujú interpretačný potenciál. Vo „121“ tak koncepcne pracujeme s paradigmou komunikatívnosti klasického logos ako aktu metafyzického násilia, aké vo svojom diele postuluje Derrida.³³ Kým v situácii morálnej kázne spotený Radim Brychta v role Debila (akýsi degenerovaný odkaz na shakespearovského šaška) do mikrofónu freneticky proklamuje manifest života umelca (viď Príloha 2.) od Mariny Abramović a trojica jeho kolegov ilustruje banálny tanec makarena, LED panel dookola zobrazuje vetu účtovníckeho rangu: „*Má dáti / Dal.*“ V anti-dramatickej situácii, kde sa štyri postavy vedľa seba potácajú bez zjavných väzieb, LED panel premieta formulu: „*No dramaturgy. No responsibility.*“ Zobrazovanú prázdnotu tým de facto tematizuje. Némá recituje úryvky zo Shakespeara, Těhotná ukazovákovi a prostredníkom dookola bubnuje na umelo vypchatý hrboľ pod tričkom symbolizujúci plod a slintajúci Debil za refrénu skladby *Stayin' Alive* od Bee Gees tu a tam do divákov vykrikuje: „*A ty teď vůbec nevíš, co si myslím!*“. Rozviazaním koherentnosti väzby medzi zobrazovaným (akcia) a interpretovaným (titulok na paneli) sa vytvára konflikt. Kým v zdanlivo vtípnej situácii v štýle divadla na divadle na seba

³³ Téma som sa podrobne venovala vo svojom texte *Dekompozícia ako rozklad klasického logos*. Viz REPAŠSKÁ, Lucia. *Dekompozícia ako rozklad klasického logos*. jamu.cz [online], 2013 [cit. 29. januára 2014]. Dostupné na internete:

<<http://www.jamu.cz/img/akademicko-studie-difa-jamu/studie/studie/archiv-clanku/lucia-repasska-dekompozicia-ako-rozklad-klasického-logos.pdf> .

postava Zdeňka Poláka prevezme rolu režiséra a komanduje svojich kolegov bizarnými pokynmi ako: „Dcera – mladá svēží – vyskočí. Otec, tyran, alkoholik, čtyřikrát zatleská“, LED panel namiesto explikácie servilne prekladá do angličtiny heslá ako: „Father. Alcoholic. Daughters. Young. Fresh. Unwanted wedding.“

V momente, keď herci postavia na forbínu objektívom do divákov kameru, na čelnej stene sa začne premietiť obraz zachytávajúci publikum. LED panel vtedy cyklicky premieta číselnú formuľku „121“. Divák sa díva na performeru i seba samého dívajúceho sa na performeru. Na paneli číta číslicu stodvadsaťjedna: 121, „One to one“. Motív znásobeného pozorovania scénograficky podporuje aj centrálné umiestnenie zrkadla, ktoré visí v strede čelnej stene en face divákovi. Okrem toho, že zrkadlo v istých momentoch láme svetlo tak, aby divákov oslepilo, môžu sa v ňom diváci vzájomne pozorovať. Prvky projekcie a zrkadla apelujú na aspekt dôležitosti recipienta. Ten v tvare „121“ sleduje tak akciu ponúknutú performerom, ako aj vlastné reakcie. Divák sa tak sám sebe stáva objektom záujmu. Chtiac-nechtiac je vovedený do role aktéra. Nachádza sa však v akejsi superpozícii – je zároveň objektom i subjektom svojho vnemu. Je hercom i divákom súčasne. Práve z tejto paradigmy – zo vzorca rovnocenného vzťahu medzi pozorujúcim a pozorovaným pramení názov inscenácie. Číslo stodvadsaťjeden, ktoré je titulom celej performancie, nie je iba intelektuálnym komentárom k Passoliniho stodvadsiatim dňom Sodomy, ale figuruje predovšetkým ako narážka na tematizovanie vzťahu ja-ty / herec-divák. Tvar postuluje nevyhnutnosť kontaktu tvárou v tvár a rozvíja motív rovnocennosti performeru a recipienta. „121“ je číselným prepisom fonetického „One to one“, čiže jeden na jedného. Je leitmotívom, ktorý podčiarkuje tému zodpovednosti diváka za vnem, ktorý dekóduje a apeluje na nutnosť presunúť bremeno tvorby i na jeho plecia.

Keď po jednom z prvých predstavení „121“ z haly Malej Ameriky vychádzala skupinka divákov – mladých právnikov – do uší sa nám dostal príznačný dialóg. Na otázku jedného: „O čem to bylo?“ kolega odpovedal: „Já v tom mám jasno. Vždyť jsem si všechno přečetl v titulkuvači.“ Konflikt medzi logos a skutočným poznaním je konfliktom medzi pojmovým a mimopojmovým vnímaním sveta, medzi vnímaním textu a kontextu. Trúfalé užívanie LED panelu ako zdanlivého garanta porozumenia bolo zámerom, ktorý mal viesť k nabúraniu zažitých väzieb a vyprovokovať u recipienta uvedomenie si autonómie vlastného vnemu, ba čo viac, obnovenie viery v jeho neomylnosť. „121“ je inscenáciou, ktorá apeluje na individualizmus diváckeho vnemu. Podprahovo svojmu recipientovi neustále naznačuje, že žiaden preddefinovaný, nebodaj jediný správny interpretačný kód neexistuje.

I preto sa žánrovo „121“ nijako nevymedzuje, ale eklekticky do seba spája epizódy muzikálu (tanečná choreografia na skladbu Heaven on Their Minds z rockovej opery *Jesus Christ Superstar*), psychodrámy, brechtovské scudzovacie princípy vystúpenia a komentovania jednania (epizóda civilného dialógu s publikom, či z reproduktora sa neprestajne opakujúci slogan „Nemáme dramaturgii. Nemáme ideovou koncepcii. Za nic neodpovídáme.“), detského, či bábkového divadla (epizóda rozprávky o hubárovi). Dôvodom pre takýto žánrový kompilát bola snaha kompozíciou tvaru podporiť jeho hlavnú tému, a síce

otázku potreby re-definovať súčasné divadlo: Kde končí divadlo a kde začína realita? alebo Kam sa dajú posunúť hranice performativity a čo všetko je súčasný recipient ochotný na divadle zniesť? Podobné otázky si kládol i recenzent:

“D’EPOG vytvorili javiskový tvar, ktorý nastoľuje elementárne otázky umeleckej tvorby, a to z formálneho i etického hľadiska. Kto je herec, divák, dramaturg, režisér atd.? Aká je zodpovednosť tvorcu za svoje dielo a jeho komunikáciu s prijímateľom?” (Miro Zwielfelhofer, Konkrétne o divadle)

Odvolačiac sa pôdorys scenára *Di_sein*, ale i na historické pramene rozpitvávajúce identitu a povahu divadla vo „121“ vedľa seba figurovala semioticky tisíckrát analyzovaná pasáž zo Shakespearovho *Rómea a Júlie* („Vždyť ty jsi ty. I kdybys nebyl Montek. Co je to Montek? Ruka? Noha? [...] To, co nazýváme růží, pod jiným jménem vonělo by stejně.“) ako aj úryvok z Brechtovej Reči k dánskym hercom:

„Přišli jste sem, abyste hráli divadlo, a teď najednou máte odpovídat na otázku: co to znamená? Přišli jste, abyste před lidmi ukázali, co všechno umíte, abyste tedy byli vystaveni jako něco pozoruhodného... A doufáte, že lidé vám budou souhlasně tleskat vychutnávající podvod vyhnáný do krajnosti. A teď se vás ptají: Co to znamená? Tady totiž, mezi vašimi diváky vypukl spor: vytrvale žádají někteří, abyste rozhodně neukazovali jen sebe, nýbrž svět. K čemu to je, máme-li vždy nanovo vidět, jak tenhle umí být smutný a tahle bezcitná, nebo jakého zlého krále umí zahrát tamhleten vzadu? Co s tím neustálým vystavováním grimas? Hrajete nám samé oběti. Děláte, jako byste byli bezbrannými oběťmi divných sil a vlastních pudů. Dost už! To nestačí! Žádáme nyní od vás, herců, divadelníků naší doby – doby převratu a mohutného podrobení vši přírody, i té lidské – žádáme, abyste se konečně změnili!”³⁴

„121“ silne balansuje na hrane medzi divadlom (v zmysle artefaktovej povahy inscenačného tvaru) a performanciou. Zahŕňa v sebe rovnako fikciu, ako aj realitu. Výrazne fixované, umelo komponované obrazy strieda naturalistická obnaženosť. Kým v jeden moment sa herci posluhujú štruktúrovaným a nepochybne štylizovaným výrazovým aparátom vyvierajúcim zo show-dance, či pohybového divadla, po bezprostrednom strihu v zlomku sekundy vedú s divákmi civilný rozhovor, oslovujú ich menami a predstavujú celý tvorivý tím: seba i mňa ako režisérku sediacu v publiku. Tak herci, ako i ja s divákmi v priamej interakcii komunikujeme: „Všichni jste tady v naprostém bezpečí. Tady se nemůže nikomu nic stát. Je to jen divadlo. Jen divadlo. Blood is not blood. Knife is not knife.“³⁵ Uisťujeme ich o umelej povahe diela, aby sme v zlomku sekundy ilúziu bezpečia nabúrati. Herci mi reálne i realisticky opľuvajú hlavu a s výčitkou, že za prázdnotu tvaru je zodpovedný režisér, ma z priestoru vyženú. V záverečnej situácii Radim Brychta siaha po peniazoch – skutočnom zisku zo vstupného, vkladá si bankovky do úst, rozžuje a vypluje ich pred divákov: „Vemte si to. Je krize. Ty nemáš peníze. My dramaturgii. Tohle všechno bylo stejně vykradený. Vykradli jsme sami sebe – Di_sein, Niniveu, Heteronym Nin... A taky Brechta, Abramovič i Shakespeara. No tak si to vemte. Ať si

³⁴ Citované zo scenára k inscenácii „121“.

³⁵ Tamtiež.

odsud odnesete alespoň nějakou hodnotu!“³⁶ Následne herci siahnu po sterilné lekárske ihly, demonštratívne sa nimi pichnú a so vztýčeným skrvaveným prostredníkom defilujú pred tvármi publika na dôkaz toho, čo všetko sú ochotní za 160,- Kč pre svojho recipienta urobiť.

Pravá krv versus neautenticnosť jednania. „Hic et nunc“, ktoré sa pred recipientom prezentuje ako bezprostredná realita, je v skutočnosti pevne zafixovaná štruktúra, ktorá reprezentuje. Paradoxom ale ostáva, že napriek tomu, že je opakovateľná, ostáva stále skutočná. Realistická, no nie reálna a naopak:

„Problémom ich razantnej provokácie však bola dopredu vy kalkulovaná, fixovaná štruktúra zdanlivého chaosu a ustavičného zmätku. Tvorcovia v tomto zmysle pristúpili až na hranicu znesiteľnosti diváckej percepcie – jeho odolnosti vôbec zniesť bezradnosť (ne)vedených, neskoordinovaných hercov v zdanlivej anarchii ponúkaného tvaru bez princípov kauzálnej logiky. Režisérka L. Repašská sa v tomto zmysle pokúsila o experiment predovšetkým v sústredenom ataku na divácku percepciu a vyvolala v podstate to, čo chcela: iritovať, pobúriť, znechutiť, ale i zamyslieť sa.“³⁷

Predstavenie nemá jasne vymedzený začiatok, ani koniec. Po grand finále, v ktorom sa herci infiltrujú do radov divákov a nadšene aplaudujú predstaviteľovi novej generácie performačného umenia – mechanickému robotovi v tvare psa, sa idú mlčky, bez akéhokoľvek nárokovania na klaňačku (či inú oficiálnu bodku predstavenia) odličiť a prezliecť do šatne z plexi-skla. Ak majú medzi divákmi známych, častokrát sa hneď za nimi zastavia na pár slov. Nezriedka sa stáva, že diváci v priestore zotrávajú i štyridsať minút po skončení poslednej zafixovanej situácie a pomáhajú hercom demontovať, zbaliť scénu alebo upratať rekvizity. Vchádzajú do reality rovnako pozvoľne, ako vkližli do jej modifikácie – predstavenia.

„Zazní i přiznání: ‚Nejsme originální, všechno jsme vykradli, Shakespeara, Abramovič, sami sebe – vemte si ty vyplivnutý peníze, ať si odtud odnesete aspoň něco.‘ A všechno to velmi příznačně skončí na mělčině: herci dlouho únavně tančí, pak se za poloprůhlednou zástěnou převlékají, na pokusy o potlesk nereagují. Režisérka je pořád pryč, devět diváků nejistě posedává a neví, co si počít. Zvedli jsme se a šli pryč. Odhaduji, že se tam už nic podstatného neudálo, ruku do ohně bych za to ale nedal. Sežvýkané bankovky jsme nechali ležet na zemi – i tak to byl pozoruhodný zážitek. Někdy může být příjemné setkat se divadlem, které umí znejistovat.“³⁸

Jedným zo spúšťačov prác na tvare „121“ bola snaha tematizovať prázdnotu a vyprázdnenosť súčasných estetických foriem, zvlášť umenia živého, ktoré vo svete, kde virtuálna skutočnosť zastupuje realitu, hráva čím ďalej, tým viac druhé husle. Mottom sa stala veta: „Vravím, že niet čo povedať.“ Niekoľko rokov ma fascinovala tvorba streetartového umelca Banksy-ho. Zvlášť iritujúco na mňa pôsobilo dielo, ktoré

vyobrazuje ikonického potkana so štetcom v ruke bezprostredne po tom, ako napísal: „So little to say and so much time.“ Prítomnosť princípu „zrkadla v zrkadle“, princípu zdvojenia, rezignácie na symbol a metaforu, ako aj demaskovanie zdrojového impulzu a obnaženie motivácií pre tvorbu až na dreň ma absolútne pohltili. Forma „grafiti v grafiti“, ktoré navyše zobrazuje tvorcu pri práci na diele, ako aj glorifikácia tvorivej krízy sa stali hlavným katalyzátorom pre „121“. Banksyho dielo do vysokej miery formovalo performačnú (vizuálnu i žánrovú) povahu inscenácie. A posteriori to reflektovali mnohé kritické postrehy. Peter Gonda vo svojej glose publikovanej na margo inscenácie označil „121“ za post-postmodernu:

„V S2-ke to rozbalia retardí z Brna. Väčšinu predstavenia divadelného súboru D'EPOG sa tlemím insiderským vtipom o divadle, herectve a réžii. Chápem, že pre mnoho ľudí môže byť režisérsky ‚striptís‘ Lucie Repašskej nezaujímavý a únavný. Tematizovanie divadla sa tu deje viacmenej pre divadelníkov, je to seba-referenčné, seba-popierajúce, taká fajn post-post-moderná forma.“³⁹

Teatrológ Miro Zwiefelhofer si zas všimol silu teoretického zázemia, z ktorého koncept „121“ vychádza. Autoreferenčnosť, recyklácia, odstup a komentovanie samého seba i historických zdrojov a neustále vrstvenie línií je pre „121“ príznačné.

„Nemožno spochybnit, že výskum Divadla D'EPOGna tému medzi javiskovým tvarom a jeho prijímateľom má mimoriadne silné teoretické zázemie. Neobstojí ani výčitka, že témy, ktoré táto performance reflektuje, nie sú ničím novým a teatrológia a umelci sa nimi zaoberajú prakticky od vzniku divadla. Výskum je predsa o hľadaní, pričom logicky čerpá aj z otázok už dávno nastolených.“⁴⁰

V tvare figurujú štyri postavy – Némá, Debil, Těhotná a bezmenná mužská figúra v obleku, ktorá zastupuje komerčné ciele, neustále reční o fundraisingu a slizkým tónom vyzýva divákov k výsmechu. Tieto štyri identity som hercom zadala na prvej brainstormingovej session v rámci intenzívneho desať-denného sústredenia v Centre umenia a kreativity v Bátorciach, kde sme prácu na „121“ započali. Každá z týchto identít sa pritom odvoláva na jeden z aspektov divadla a svojimi atribútmi naznačuje paralely. Némá v podaní Julie Goetzovej nosí mikrofón a zúfalo sa doň snaží čosi povedať, a to i napriek tomu, že je to z povahy jej biologického hendikepu nemožné. Tento kľúč odkazuje k skepse a pocitu krízy súčasného divadla, ktoré je často priveľmi bezzubé na to, aby snahou o slovo čosi zmenilo. Debil, minuciózne a naturalisticky prepracovaná identita silne inšpirovaná Trierovými *Idiotmi*, motivicky evokuje shakespearovského šaška. Do úst tejto figúry boli zámerne vložené tie najrelevantnejšie textové pasáže – Abramovičovej manifest, či parafrázy Artauda z diela o divadle krutosti. Múdrost v šate blázna ostáva

³⁶ Tamtiež.

³⁷ BALLAY, Miroslav. Festival nového slovenského divadla a tanca KioSK. *Vlna*, 2013, č. 55, s. 15.

³⁸ MIKULKA, Vladimír. Šest tisíc i s cestákem... mám ukázat zozy? *nadivadloblogspot.cz* [online] 24. júna 2013 [cit. 3. januára 2014] Dostupné na internete: <<http://nadivadlo.blogspot.cz/2013/06/mikulka-121-depog.html>>.

³⁹ GONDA, Peter. Ježíš je retard. *kioskfestival.sk* [online]. 27. júla 2013 [cit. 3. januára 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.kioskfestival.sk/kiosk-2013-piatok-den-druhy/>>.

⁴⁰ ZWIEFELHOFFER, Miroslav. Od Goldbergových variácií po kráľa duchov. *Kød - konkrétne o divadle*. 2013, č. 8, s. 27.

nepovšimnutá rovnako, ako odvážne performačné počiny pretekajú pomedzi prsty pozornosti kritiky. Postava Těhotnej symbolizuje očakávanie. Do toku predstavenia vstupuje doslovne z radov divákov. Očakávanie zrodu nového sa teda exponuje nástupom z pozície recipienta. Tento moment nesmeloznačuje anticipáciu tretej divadelnej reformy: Oslobodili sme od diktátu dramatického textu tvorcu-režiséra. Oslobodili sme od nadvlády režiséra tvorcu-herca a nastal čas oslobodiť od nadvlády konceptu inscenátorov aj tvorcu-diváka. Těhotná je síce odetá do kostýmu civilného strihu, no ten je výraznej, žltožltej farebnej kombinácie. V druhom pláne to nepriamo sugeruje riziká spojené s chorobou novonarodených – žltáčkou. V tvare „121“ sa figúra Těhotnej ocitá blízko motívu dramaturgie a sarkastických odvolávok na Stanislavského predstavu dramaturga ako pôrodnej babice inscenácie. V závere sa práve z umelo vytvoreného gigantického brucha postavy Těhotnej, ktorej boli pod tričko napchaté všetky rekvizity predstavenia „rodí“ nové divadlo reprezentované robotickou hračkou (mimo chodom leitmotivickou rekvizitou z inscenácie *Di_sein*).

Každá z postáv je explicitne pomenovaná skrz situáciu infantilnej detskej hry vytlieskavania mien, akú hrávajú navzájom si cudzí účastníci výletov. Podobným spôsobom sa definujú pred divákmi i samotní performer: „*Parto, tak se divákům představme, abychom jsme si tady všichni líp rozuměli. Zdeněk-Zdeněk Polák-Polák. Julie-Julie Goetzová-Goetzová. Radim-Radim Brychta-Brychta. Janet-Janet Prokešová-Prokešová.*“⁴¹ V tretej vrstve tento parodický kľúč na tému „sdělnost“ uplatňujú aj samotné postavy. Pod vedením „Černého“ sa Němá, Debil a Těhotná rozhodnú zinscenovať dedinskú klasiku o otcovi tyranovi a dvoch mladých dcérach na vydaj. Práca s expozíciou rôl a identít je rovnako ilustratívna, ako v predošlých dvoch vrstvách. Výjav, v ktorom sluchovo a mentálne postihnutí herci nacvičujú mizanscénické rozpoloženie banálnej situácie pritom svojim naturalistickým a insitným spracovaním pripomína poetiku divadla v sociálnej akcii:

„[...] v dobe, keď do žiadostí o grant treba napísať ‚vel'avravné‘ formulky o marginalizovaných menšinách, cezhraničnej spolupráci či interkulturalite, je veľmi jasný odkaz, ak sa tri z postáv volajú Němá, Těhotná a Debil.“⁴²

V inscenácii *Di_sein* neexistovalo striktné vymedzené hľadisko. V priestore 660 metrov štvorcových sa nenachádzala ani jedna stolička – iba pagoda zložená z praktikáblovm umiestnená v strede. Diváci nedostali žiadnu inštruktáž, ako sa v priestore zachovať. Každý mal možnosť ľubovoľne si vyberať, kam a či vôbec usadne. Boli predstavenia, na ktorých dav do jedného automaticky usadol na praktikáble a nechal sa akciami desiatich hercov obklopovať a vyskytli sa i reprízy také, kedy pagoda ostávala prázdna a skupinky divákov ľubovoľne putovali za akciou, ktorá ich zaujala. Priestorový model však za každých podmienok garantoval nutnosť vytvárania vlastnej montáže. Ani jeden divák nemal šancu vnímať rovnaké podnety ako ktorýkoľvek jeho sused. V tvare *Ninivea* zas absentovalo javisko. Po vstupe do gigantického priestoru plaveckého štadióna a usadení publika na tribúne sa nám podarilo automaticky vzbudiť u divákov

očakávanie, že scénou sa stane plocha bazéna pred nimi. Očakávali, že päť performerov rozohrá protihľlý priestor, sčeri hladinu vodnej plochy, obsadí majestátny skokanský mostík, či štartovacie bloky. My sme však namiesto toho všetky situácie vsadili priamo do tribúny. Rovno do radov divákov – metaforicky i doslovne. Priestorovým rozvrstvením sme chceli podporiť hlavnú tému – introspekciu, sebaspytovanie. V kóde práce s priestorom bol apel na zvrátenie pozornosti do seba samého. Upriamenie sa na drámu, ktorá sa odohráva medzi nami a v nás samých. „121“ bola oproti tomu scénicky usporiadaná absolútne tradične. Jediným nabúraním a malou reminiscenciou na princíp užitý v *Ninivei* bol badateľný v expozičnej situácii postavy Těhotnej, ktorá sa vyčleňuje – je na scénu vytiahnutá – z radov divákov.

Pri „121“ sme rezignovali na akýkoľvek ďalší experiment so vzájomným polohovaním recepčného a performačného priestoru a vrátili sa k tomu najklasickejšiemu modelu. Antagonisticky voči tomu sme však temer celú štruktúru „121“ utkali z materiálov inscenácií *Di_sein* a *Ninivea*. Herci z osemdesiatich percent vo „121“ užívajú fyzické i vokálne partitúry, kostýmy, textové pasáže a rekvizity, ktoré sa už predtým objavili v inscenáciách *Ninivea*, *Heteronym Nin*, či *Di_sein*. „121“ zároveň na predošlých inscenáciách parazituje i tematicky. Z *Di_sein* sme recyklovali tému miznutia divadla a otázky po jeho zmysle. Z *Ninivei* zas tému fanatizmu. Nanovo sa objavili aj motívy ohňa, vody, uhasenej vášne, postavy nemej, postavy režisérky, či princípu divadla na divadle. Touto metódou sme chceli porovnať dopad dekomponovaného a klasicky zloženého tvaru na divácku recepciu. Chceli sme porovnať reakcie na „121“ so spätnou väzbou, aká sa nám od divákov dostala na *Niniveu* a *Di_sein*. Rovnica bola prostá: rovnaký text v novom priestorovom kontexte. Jednoducho povedané: to isté a o tom istom, len inak. Postavili sme pluralitnú kompozíciu *Di_seinu* a *Ninivei* do juxtapozície s „121“ a autokratickým modelom jej režijnej kompozície.

Základnou výskumnou otázkou sa teda stala otázka, či podmieňuje aplikácia dekompozičných princípov (montáž, simultaneita akcií, pluralitná kompozícia) vyššiu divácku receptivitu. Vychádzala som z predpokladu, že áno. Hypotézou mi bol predpoklad, že rozložením každodennej kauzality zobrazovaných akcií upriamim na ne divácku pozornosť do omnoho vyššej miery, než ak by boli zobrazené naturalisticky, či v lineárnej (jednoznačnej) scénickej interpretácii. Po upriamení pozornosti na jednotlivosti som následne u recipientov anticipovala prirodzené tendencie k vlastnej skladbe významu nezávislej na význame akcie performeru, či režiséra. Šlo o schému: Vyprovokuj záujem a nechaj vyplývať význam.

Na úkor vnímania skutočnosti prirodzene inklinujeme ku kontextom. Roku 1976 McGurk a McDonald pri výskume batoliat a ich schopnosti porozumieť náhodou natrafili na zaujímavý fenomén. Pri rozklade – dekompozícii – vizuálneho a auditívneho vnemu preukázali, že mozog sám generuje nový, tretí vnem. Ak k auditívnej stope opakovaní slabík „ba ba“ priradíme vizuálny vnem pier, ktoré vyslovujú „ga ga“, mozog vyabstrahuje vnem „da da“. Šlo de facto o vedecké potvrdenie fungovania princípu montáže a jeho dopadu na ľudské myslenie presne tak, ako ho opísal vo svojom diele Ejsenštejn. Ďalšie experimenty s tzv. „McGurkovým efektom“ ukázali, že pri rozklade auditívneho a vizuálneho vnemu človek z dvoch

⁴¹ Citované zo scenára k inscenácii „121“.

⁴² ZWIEFELHOFFER, M. Op. cit.

ponúknutých preferuje ten očný.⁴³ Ľudské vnímanie je záležitosť flexibilná. Aby veci dávali zmysel, je ľudský mozog ochotný ignorovať jednotlivosti. Na princípe zámeny a v prospech kauzality funguje napríklad i princíp dabingu, či zvukovej postprodukcie filmov. Ľudský mozog je napríklad ochotný tolerovať auditívny vnem lámania zeleru ako zvuk prasknutej chrbtice pri súboji v akčnej scéne. Zvuk činelu si zas rád spojí s paralelným s obrazom zabuchnutých dverí, a to i napriek tomu, že sa to empirickej skúsenosti vymyká.

Pri vzniku *Di_sein* bola uplatnená metóda striktnej sémantickej separácie jednotlivých zložiek podieľajúcich sa na dramaturgii a finálnej podobe tvaru. Na zafixované a autonómne fyzické partitúry hercov, ktoré vznikli v improvizáciách vyvierajúcich z tréningu, sme jednoducho v poslednej etape skúšania ako nezávislú vrstvu aplikovali text hry *Titus dvakrát korunovaný* z pera dramaturga Petra Mašku. Tieto dve štruktúry vedľa seba nezávisle koexistovali bez toho, aby sa priamo ovplyvňovali. Herecké jednanie text literárnej zložky neilustrovalo, neinšpirovalo sa ním a apriorne z neho nijako nevychádzalo. Šlo o princíp montáže, pri ktorom sa finálny vnem ako kontext skladá až v percepcii prijímateľa. V tvare *Ninivea* bol princíp pluralitnej kompozície zastúpený skrz sledovanie dramaturgie herca. Každý z piatich performerov si na základe rešerše autobiografických materiálov akéhokoľvek charakteru (textové úryvky, autoportréty osobností) zostavil vlastné východisko. Vyselektované zdroje každý z hercov autonómne spracoval do vlastnej textovej montáže a individuálnych partitúr jednania a následne ponúkol mne ako režisérke do finálnej montáže inscenačného tvaru. Herecký materiál sa stal darom, ktorého sa každý performer musel dokázať zriecť v prospech novej kontextualizácie. Tak, ako som ja ako režisér nedisponovala informáciami o zdrojových východiskách hereckých materiálov, ani herci nemali tušenie, ako zhliadnuté dekódujem a na základe čoho sa rozhodujem o zaradovanie prvkov do celkovej skladby. Vzájomne sme so sebou svoje zábery nikdy nezdíľali a identitu mnohých prvkov som sa v analytickej debate s hercami dozvedela až po derniére. Paralely, ktoré sa začali takto objavovať, boli pritom prekvapivé. Za mnohé z príkladov spomeniem individuálnu partitúru Radima Brychtu, ktorá vznikla na základe autobiografie maliara Chagala. Na základe silného náboja determinácie hraničiacej s posadnutosťou v predvedených Radimových materiáloch som sa ich rozhodla interpretovať ako identitu ortodoxného Žida. Radim – stvárňujúci primárne Chagal – je vo finálnej podobe *Ninivei* oblečený do čierneho kaftanu a spod baranice mu trčia hnedé pejzy. Záverečnou scénou, ktorá predchádza vyhladeniu mestečka Ninive, je v *Ninivei* obraz zabíjačky. Namiesto prasaťa sa však skalpuje živý, nahý človek. Práve preto, že každý zdroj bol podrobený minimálne dvojitej dekontextualizácii (hercom a následne režisérkom) bolo pre celý tím prekvapivé zistiť, že mnohé zdrojové body silne pretrvali. Marc Chagal bol Žid a Radimova partitúra sa týkala tej pasáže z maliarovej autobiografie, v ktorej Chagal spomína na jatky hovädzieho dobytku. Tieto aspekty pretrvali bez toho, aby sme ich spoločne pojmovo zdíľali, či apriorne sa rozhodli scénovať ich. Pri tvorbe takouto metódou dekompozície ide teda predovšetkým o mimo-pojmový vzťah. Skrz to, že sme odstránili metódu pojmového

zdíľania, sme koherentne pracovali priamo s metafyzickou podstatou – energiou, komunikátom mimo logos.

Neurovedecké výskumy odkrývajú, že človek ako biologická bytosť inklinuje k preferencii známeho. Uprednostňuje zažitú. Vyžíva sa v zjednodušení. Vníma až to, čo pozná. Jednoznačne to potvrdzujú výskumy fenoménu tzv. „mere exposure effect“: Spoločnosti, ktoré majú v názve ľahko vysloviteľné slovo, pretrvávajú dlhšie a majú na trhu omnoho silnejšiu pozíciu než, tie, ktorých názov je krkolomný. Do ohromnej miery faktor kvality vnemu ovplyvňuje akákoľvek repetícia – respektíve návyk: „*Opakování vyvolává kognitivní snadnost a příjemný pocit něčeho známého.*“⁴⁴ Tretím príkladom do mozaiky preferencie známeho je experiment profesora Zajonca. Tento psychológ uskutočnil na dvoch michiganských univerzitách pokus, pri ktorom formou reklamy v novinách bez akéhokoľvek vysvetlenia uverejňoval neznáme turecky znejúce slová. Niektoré sa v tlači opakovali viackrát, iné boli publikované iba raz. Po ukončení kampane sa Zajonc študentov formou ankety pýtal, ktoré z uverejnených slov majú podľa nich dobrý a ktoré zlý význam.⁴⁵ Študenti za slová s dobrým významom označili práve tie, čo sa v kampani opakovali najviac. Tieto výsledky jednoznačne preukázali tendovanie ľudskej mysle k preferencii známeho. Zjednodušene možno tvrdiť, že pri tom, čo človek pozná, získava pocit, že tomu de facto rozumie. Medzi biologickým a intelektuálnym vnemom existuje priepasť. Počuť slová ešte neznamená rozumieť im. Je tiež rozdiel čosi vidieť a z videneho vyvodzovať dôsledok. Rozdiel spočíva v schopnosti dekódovať význam. Rozdielom je schopnosť vytvárať kontext a interpretovať. Tak, ako pôvodný obyvateľ pralesa sťažka dekóduje Beethovenovu *Piatu symfóniu* ako hudbu – i napriek tomu, že do jeho sluchového aparátu tóny doliehajú, ostanú preňho len zmäťou šumov – i typický potomok západnej civilizácie ostatne nereaktívny voči zvukom džungle, ktoré by ho za istých podmienok vedeli upozorniť na dôležité faktory o teréne a polohe.

Tento fenomén ilustruje aj experiment⁴⁶ Josha McDermona z Newyorskej univerzity. Vzorke poslucháčov niekoľkokrát za sebou pustil zvukovo zmutovanú verziu nahrávky jednoduchej vety: „*She cuts with her knife.*“ a opýtal sa ich na to, čo im stopa pripomína. Všetci účastníci experimentu sa zhodli na tom, že nahrávka vzdialene evokuje ľudský hlas. Na otázku, či je možné porozumieť tomu, čo hlas hovorí, respondenti zhodne odpovedali, že nie. Následne bola vzorke pustená originálna – neutrálna verzia záznamu vety bez akejkoľvek modifikácie. Keď však McDermont účastníkom experimentu bezprostredne na to opäť pustil zmutovanú stopu, väčšina poslucháčov potvrdila, že po predchádzajúcej skúsenosti už nedokážu zabrániť tomu, aby v modifikovanom zvuku jednoznačne dekódovali (počuli!): „*She cuts with her knife.*“

Prenesene je možné povedať, že podobne ako McDermontova nahrávka i *Di_sein* a *Ninivea* pracovali s mutovanou štruktúrou inscenácie. Práve preto boli divácke reakcie na *Di_sein* a *Ninivea* v radikalite iba slabým odvarom reakcií, akých sa nám dostávalo za inscenáciu „121“. Po uvedení „121“ na festivale

⁴³ Pokus s McGurkovým efektom. [youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=tjFxMKEkGjE) [online] 2010 [cit. 3. januára 2014] Dostupné na internete: <<http://www.youtube.com/watch?v=tjFxMKEkGjE>> alebo <<http://www.youtube.com/watch?v=G-IN8vWm3m0>>.

⁴⁴ KAHNEMAN, D. Op. cit., s. 75.

⁴⁵ Tamtiež.

⁴⁶ [tuneupofficial.com](http://www.tuneupofficial.com) [online] 2012 [cit. 3. januára 2014] Dostupné na internete: <http://www.tuneupofficial.com/s01e02_perceptions/>.

progresívneho slovenského divadla KioSK 2013 v Žiline sa v rámci obyčajne veľmi pokojného analytického seminára po predstavení „121“ rozpútala temer dvojhodinová, extrémne búrlivá debata. Na pojmá všetkých poslucháčov nestačila ani kapacita festivalového stanu a veľká časť ľudí sa tiesnila za plachtami v jeho bezprostrednej blízkosti. Ako tvorcovia sme boli konfrontovaní reakciami divákov, ktoré označovali „121“ na neautentickú pózu a obviňovali nás z drzosti a neúctivosti voči recipientovi. Na argument o slobode autorského subjektu, o tom, že tak divák, ako aj performer má právo jednať slobodne (teda z predstavenia odísť, ľubovoľne reagovať na podnety a byť pripravený vzájomne zdieľať okrem toho dobrého i to trpké) a na premisu o tom, že ak tvorca dokáže byť krutý sám k sebe, má právo byť rovnako krutý i k svojmu recipientovi, istý účastník z pléna podotkol, že sa cítil, akoby sme mu kázali o slobode v momente, keď mu na čelo mierime nabitou zbraňou. Pri *Ninivei* a *Di_sein* mali diváci do značnej miery veľkú slobodu pri výbere scén do skladby významu. Pri „121“ sme im skrz tradičné priestorové usporiadanie túto devízu upreli. *Ninivea* a *Di_sein* boli multifokálne tvary. Diváci si mali možnosť vyberať spomedzi množstva rovnocenných akcií. Mohli ako ťažiskovú vnímať tú, za ktorou sa z vlastnej vôle otočili, respektíve tú akciu, ktorá sa nachádzala v ich blízkosti. V prípade „121“ sme však pracovali s konceptom pojmu ako aktu metafyzického násilia. Už samotná konvencia kukátka divákov automaticky posadila do troch radov stoličiek nasmerovaných istým smerom a akcie pred ich zrakom defilovali v tradičnej – de facto prísne akcentovanej štruktúre, pri ktorej bolo v každom momente možné determinovať, či sa jedná o hlavnú, či vedľajšiu akciu. Okrem toho sme rezignovali na aspekt pluralitnej tvorby. „121“ vzniklo bez dramaturga. Autorom textového podkladu pre scenár, inscenačného konceptu a podoby mizanscén bol jeden jediný človek – režisér. Ten absolútne a do dôsledkov zodpovedal za ideovú kompozíciu celkového tvaru. Pri „121“ sme zámerné postulovali silne autokratický inscenačný model a čakali na odozvu, akú vyvolá.

Najčastejšou výhradou voči *Di_sein* bývalo tvrdenie, že i napriek tomu, že remeselne sa tvaru nedá vytknúť nič, nechalo predstavenie divákov ľahostajnými, nezasiahlo ich a prebehlo vedľa nich. Najbežnejšou výhradou divákov voči *Ninivei* bývalo to, že i napriek jednotlivostiam, ktoré ich očarili a zaujali, nedokázali byť v rovnakom vytržení z celku. Akosi absurdne vnímali rozpor medzi kvalitou čiastkových scén a kvalitou celku. Parciálne prevážilo nad komplexným. Hoci ako tvorca oboch inscenácií neostávam voči kritike hluchá a pejoratívne som ochotná pripustiť, že zlým strihom je i z dobrej látky možné ušiť dobrý odev, som presvedčená, že dôvodom pre takéto divácke reakcie nebola kolísavá kvalita inscenačnej kompozície, či nesprávne režijné kroky. Grom bola biologicky a evolučne determinovaná tendencia ľudského mozgu k preferencii už známeho. Tá, ako sa ukázalo, prevladovala aj prirodzené tendencie ku koherentnému vnímaniu a spájaniu parciálnych do celkov.

Za cieľom vyprovokovať aktivitu na strane recipienta a presunúť zodpovednosť za tvorbu významu na jeho plecia som definovanie kontextu v *Ninivei* i *Di_sein* a priori a zámerné ignorovala. Namiesto interpretácie sme ponúkali iba potenciál pre interpretáciu. Ľudský mozog inklinuje k spájaniu jednotlivostí do súvisu a k vytváraniu kauzality. Práve uplatnenie tohto rysu pri skladbe významu som od divákov očakávala. Ukázalo

sa to však ako problematické. Bežná divadelná konvencia i naďalej anticipuje fakt, že jednanie na scéne re-prezentuje jasné stanovisko tvorcu/tvorcov. Divák rozumie svojej právomoci vymedziť sa voči predvedenému súhlasom, či nesúhlasom, no existenciu koherentného názoru tvorcu ukrytého do diela spravidla nespochybňuje. Porovnanie *Di_sein* a *Ninivei* s „121“ dokázalo, že väčšia vzorka divákov názorovo líniu tvorcov uvnímala iba v prípade posledného zmieneneho. Nakoľko boli témy a motívy pri „121“ umiestnené do vopred akceptovaného divadelného rámca (kukátko, LED panel), publikum na ne reagovalo okamžite a s oveľa vyššou citlivosťou. Keďže my ako tvorcovia sme pri *Di_sein* a *Ninivei* rezignovali na snahu explikovať vlastnú kauzalitu obrazov, postavili sme divákov pred nutnosť nielen investovať svoju pozornosť do snahy uvnímať jednotlivosti, ale vyvinúť aj extra úsilie pri pokuse o pospájanie fragmentov do vlastného celku. A na túto prácu by už recipientom akoby neostala energia. Svedčí o tom aj často sa opakujúce názory, ktoré označili oba tvary za inscenácie komplikovaného jazyka s veľmi náročnou štruktúrou.

Jednou zo zásadných otázok, ktoré som si vo svojej práci počas všetkých troch generácií kládla, bola otázka aký je vzťah medzi perцепčnou receptivitou a reaktivitou diváka. Platí, že čím viac sémantického potenciálu divákovi ponúknem, tým viac upútam jeho pozornosť a vyprovokujem ho k autonómnemu tvorivému mysleniu? Platí, že z čím vyššieho sémantického potenciálu si môže divák vybrať, tým viac mu bude tvar konvenovať? Platí zásada brechtovského ozvláštnenia, či barbovskej “extra-každodennosti”? Znamená vytrhnutie inscenačnej štruktúry zo zažitých koľají aktivizáciu divákovho záujmu, či dokonca jeho angažovanosť? Základnou premisou môjho trojročného výskumu bol predpoklad, že uplatnenie dekompozičných princípov v inscenačnej tvorbe skrz prirodzené tendovanie ľudskej mysle k vytváraniu celkov aktivuje divácku recepciu. Zakladala som preto na tom, že simultaneita jednaní, rovnocennosť významových štruktúr a separácia dramaturgickej, režijnej a hereckej zložky oslobodí diváka. Ten – skladajúc z ponúknutého potenciálu svoj vlastný význam – sa následne stane autonómny tvorcom. Domnievala som sa, že mechanizmy autonómie, aké denne uplatňuje pri práci s internetom bežný užívateľ, obstoja aj pri dekódovaní a vnímaní performačnej skutočnosti. Po uskutočnení troch prípadových štúdií a ich porovnaní sa však ukazuje, že zvýšená receptivita nepodmieňuje perцепčnú reaktivitu. Čím väčší bol scénický potenciál (kvantita akcií, ich simultaneita, viacero ohnísk jednania, mnohvrstevnatosť hereckých situácií), tým sa znižovala miera priamej angažovanosti recipienta. Diváci investovali svoju pozornosť do čiastkových akcií, potenciál s problematickým, pálivým obsahom často ignorovali úplne a na spájanie fragmentov do kauzálnych súvislostí často mnohí rezignovali. V tvare *Di_sein* herci tvárou v tvár pred publikom načahovali prázdne dlane a žobrali piesňou: „Než abychom tu dál stáli, dej mi peníz, co tě pálí, přispěj svému panu králi na dláždění kočičí. Já zpěvákem třeba malý ,povídali, že mu hráli, vidím město bílé v dáli do nebe se tyčící.“⁴⁷ Pri východe z haly továrne Vlněna diváci prechádzali okolo drevenej bedne so zlatým nápisom, ktorý vyzýval k zaplateniu vstupného (pred predstavením od divákov nik nič nechcel). V inscenácii „121“ zaplatené peniaze Radim Brychta divákovi de facto vracia (doslovne). Na moment

⁴⁷ Citované zo scenára k inscenácii *Di_sein*.

spochybnenia možnosti ohodnotiť kvalitu diela financiami v *Di_sein* nik nereagoval. Na druhej strane to isté gesto v prípade „121“ vzbudilo veľké pobúrenie.

Okrem teórie preferencie známeho platí, že človek má zo svojej evolučnej podstaty tendencie zjednodušovať. Kahnemanovým slovníkom – ľudský mozog má tendencie preferovať prvý kognitívny systém, tzv. S1 a v prospech rýchlosti úsudku a uľahčeniu riešenia situácie sa vyhýba pripusteniu problematikosti.

“Nemůžete si pomoci – zacházíte s omezenými informacemi, které máte, jako kdyby to bylo vše podstatné, co je třeba znát. Z informací, jež máte k dispozici, vytvoříte co nejlepší příběh, a pokud je to dobrý příběh, věřte mu. Paradoxně je snazší vytvořit dobrý příběh, když toho víte málo, když existuje méně dílků, které je potřeba sestavit do celkového obrázku. Naše uklidňující přesvědčení, že svět dává smysl, spočívá na bezpečném základě – máme totiž téměř neomezenou schopnost přehlížet naši vlastní nevědomost.”⁴⁸

Z čriepok informácií sa nám pritom „fakty“ vyvodzujú omnoho ľahšie, než z komplexnej štúdie. Snáď za tým stojí evolučne potvrdený rys človeka inklinovať k pocitu šťastia, ergo ku kráse. Za bežným frazeologizmom „V jednoduchosti je krása.“ sa snáď skrýva mnoho pravdy o spôsobe, akým funguje ľudský mozog. Diváci *Di_sein* i *Ninivei* mali možnosť skladať význam z veľmi prepracovanej a bohatej mozaiky. Sémantický potenciál bol veľmi vrstevnatý a v každej zložke predovšetkým autonómne zavŕšený. Vonkoncom však nešlo o klasický koncept syntetického diela. V Trahandorffovom koncepte „Gesamtkunstwerk“ síce inscenačné zložky vedľa seba koexistujú a podieľajú sa na ideálnom „totálnom“ diele, no stále podliehajú hierarchickej štruktúre diktátu sémantických akcentov. Pravdou je, že tento Wagnerom prebratý koncept, je konceptom síce premenlivej, no predsa nadvlády jednej zložky nad druhou. V modelovom príklade opery 19. storočia, je evidentne preukázateľné, že jednotlivé scénické zložky neoplývajú sémantickou autonómiou a že len zriedkakedy stoja vo vzájomnej juxtapozícii, respektíve že sú si sémanticky rovnocenné. Neustále prevláda dominancia jednej: Dramatické situácie spravidla doprevádza dramatická hudba, dramatické svetlo, slovo a tomu zodpovedajúca kvalita i dynamika pohybu aktérov. V úvodnej scéne tretieho dejstva Wagnerovej *Valkýry* je napríklad scéna zberania mŕtvych tiel vojakov zasadená do hrozivo pustej krajiny s búrkou, doprevádza ju temné svetlo, onomatopoja a staccatový, neustále mohutnejúci part slákov.⁴⁹ Všetky zložky sa úplne evidentne podradujú spoločnému cieľu – jedinému sémantickému konceptu. Hlavný významový akcent javiskovej akcie preberá rovnako hudba a slovo, ako aj vizuál. Pôsobia v jeho prospech, sémanticky ho kopírujú.

V *Di_Sein* a *Ninivei* tento princíp neexistoval. Vokálne partitúry hercov neobkresľovali dynamiku ich pohybu. Fyzické jednanie a rozvrstvenie mizanscén neilustrovalo situačný rámec scenára a hudobný podkres

kontrastoval so situačnou atmosférou scén. Diváci mali na možnosť skladať si montáž významu predstavenia z relatívne veľkého množstva autonómnych sémantických konceptov. Skrz tendovanie ľudskej mysle ku kontextom, ju aj logicky využili. Na základe premisy tzv. „cognitive ease“ o tendencii zjednodušovať nie je však prekvapením, že sa zo biologickej/evolučnej podstaty vyhli vnemu, ktorý neseďí, irituje a dráždi. Z tohto hľadiska zaznamenané tvrdenie, že predstavenie sa divákov „nedotklo“, skôr dôkazom nízkej miery schopnosti angažovať kognitívny systém S2. Z voleja a s nádychom trúfalosti by sa snáď dalo generalizovať, že reakcia zodpovedá nízkej miere nárokov, aké má na seba divák čoby tvorcu významu.

Nakoľko pri *Di_sein* a *Ninivei* dostali diváci na výber, istá vzorka si z ponúknutého významového potenciálu (ktorý bol mimochodom identický s potenciálom „121“) vyseletovala tie významy, ktoré vyžadovali najmenšie intelektuálne i emočné úsilie. Vyjadrenie o ľahostajnosti sa v danom kontexte stáva potvrdením nízkej ochoty recipienta vnímať a samostatne selektovať i to nepríjemné. Je pritom paradoxom, že v ére aktivity spotrebiteľa, kedy je zábavný i kultúrny priemysel založený na nevyhnutnosti prijímateľa samostatne jednať, ostáva pri performančnej udalosti publikum 21. storočia stále zástancom jednostrannosti: Herec je ten, kto dáva, divák je ten, kto berie. Ako je potom možné, koncept aktivity prijímateľa sa v mimodivadelných konotáciách toleruje ako samozrejmosť? Vo svetových múzeách bývajú v súčasnosti expozície historických artefaktov založené na princípe dobíjania – človek vyvinie (často fyzickú) aktivitu a na základe toho recipročne ako protihodnotu získa informáciu. Počítačové hry zas fungujú na simuláciách, v ktorých je hlavným aktérom a zároveň recipientom práve hráč. Na aktivite prijímateľa je de facto založený celý virtuálny svet, v ktorom je schopnosť samostatne vyselektovať potrebnú informáciu absolútne fundamentálna. Je preto zarážajúce, že i v 21. storočí je divadelný tvorca vo vzťahu k recipientovi stále v zajatí nárokov na zodpovednosť za finálny vnem, ktorý sprostredkuje. Nie je však toto často pokrytecky zamlčané pravidlo samo o sebe absurdné? Kým je tvorca, aby predvídal účinok svojho diela na jeho prijímateľa? Má snáď tvoriť účelovo a štrukturovať svoje dielo tak, aby konvenovalo s tým, čo podľa jeho domnienky vyvolá u prijímateľa? Kým je tvorca, aby redukoval mnohorakosť kolektívu svojich recipientov na jeden unanimistický názor?

Kurióznou obsesiou (nielen) bulvárnych médií ostatných desiatich rokov je tzv. vyvodzovanie záverov z reči tela. Váha, aká sa fenoménu zvanom „body talk“ prikladá, je nemalá. Existujú dokonca centrá, v ktorých sa záujemcovia učia ovplyvňovať reč svojho tela tak, aby priaznivo zapôsobili na svoje okolie. Spektrum žiadaného uplatnenia pritom siaha od pracovného pohovoru až po získanie partnera. Od toho, ako vysoko osoba drží svoju bradu, v akom uhle umiestňuje svoju panvu voči panve iného človeka, ako blízko sa k inej osobe nachádza, či ako často žmurká, sa v odvetví zaoberajúcom sa rečou tela odvíja analýza duševných pochodov človeka. Bulvárna tlač nezriedka uplatňuje tieto analýzy pri momentkách zachytávajúcej

⁴⁸ KAHNEMAN, D., Op. cit., s. 215.

⁴⁹ Jednotu anticipuje aj samotný zápis z libreta. Scénická poznámka uvádza pre situáciu výjav so ženami v plnej zbroji takto: „Na vrcholu skalnaté hory. Vpravo ohraničuje scénu jedlový les. Vlevo vchod do skalní sluje, tvořící přirozenou síň: nad ní se tyčí skála svým nejvyšším vrcholem. Dozadu je výhled úplně volný, vyšší a nižší balvany tvoří okraj nad

svahem, jenž – jak nutno předpokládat, srážně spadá do pozadí. Jednotlivé mraky táhnou jako bouří hnány kolem okraje skály.“ Textuálně dialogické jednanie zároveň pracuje s expresívnymi onomatopojami: „Hojotoho, hojotoho, hejaha, hejaha! Helmwigo! Zde! Sem k nám oře stočí!“ (WAGNER, Richard. *Valkýra* – libreto. 3.dejstvo.)

prominenta alebo známy pár v určitej pozícii.⁵⁰ Analytici reči tela z umiestnenia prstov v dlani druhého, či smeru pohľadu dedukujú momentálne psychologické a emočné rozpoloženie fotografovaného, respektíve kvalitu partnerského života. Angelina Jolie, ktorá sa na obrázku díva doľava, počas toho, ako Brad Pitt hľadá priamo do objektívu by bola pokojne označená za ženu prahnúcu vymaniť sa z autoritatívneho zväzku, ktorý sa jej partner pred médiami snaží utajiť. Viac, či menej náhodný alebo štylizovaný záznam zovňajšiu osoby slúži na generalizované závery. Práve takéto postupy nám pri vzniku „121“ slúžili ako jedno zo zásadných východísk. Fascinovala nás téma porozumenia a spoločne s ňou najmä priepasť medzi telesným kódom a intenciou k jeho vykonaniu, ktorú netrénovaná ľudská myseľ (myseľ kognitívne fungujúca v systéme S1) nepripúšťa. Zvrátené obočie pri čítaní textovej správy v telefóne ešte neznamená, že jej obsah je pre čitateľa negatívny. Môže predsa rovnako dobre signifikovať napríklad krátkozrakosť a problém s trefením správneho tlačidla. Odvrátenie zraku od partnera nemusí znamenať krízu vo vzťahu, ale momentálne vyrušenie a reakciu na pozdrav prichádzajúci zďaľky. Performačné umenie je s ľudským fyzis bezpodmienečné spojené. Herec a jeho telesná schránka je v divadle materia prima. Divák je na základe konvencie z pohybu, rýchlosti a polohy tela v priestore bežne zvyknutý usudzovať, čo si daná postava (častokrát i jej predstaviteľ) myslí. Pracuje pritom s najviac pravdepodobnou proximitou. Neznamená to však, že i s pravdivou. Je skutočne možné zo zachovávaní tela v priestore detekovať abstraktnú podstatu konania – motiváciu, pohnútky či zámery jedajúceho? Aké zložité (ak nie rovno nemožné) je predsa pre diváka zo západnej civilizácie pojmovo interpretovať kodifikované divadelné žánre ázijského, či indického divadla, kde je každý pohyb logom so samostatným ustáleným významom. Artaud konfrontovaný s divadelnou konvenciou z Bali hovoril predsa o hieroglyfoch – konkrétnych akciách neznámych významov. Fascinovali ho síce metafyzicky (energia, precíznosť, forma), dešifroval v nich povahu reči, no ostávali preňho pojmovo nezrejmé, logicky skôr abstraktné. Mali nepochybne metafyzický impakt, no o pojmovom porozumení, „správnej“ interpretácii podľa tradície balijskej divadelnej konvencie, nemohlo byť reči. Jedná sa o rovnakú fascináciu, akú môže mať grafická podoba klinového písma na človeka neznalého kódu. Forma takto písaného textu v sebe nesie vizuálne priťažlivú štruktúru s nespornými estetickými kvalitami. A nemuselo by byť žiadnou zvláštnosťou, ak by sa komusi zažiadalo užiť ju dekoratívne ako predlohu dezénu novej tapety do bytu... Ak teda pripustíme možnosť pojmovo neporozumieť kódu balijského divadla, prečo rovnakú možnosť nepripustíme aj v prípade konfrontácie s inscenáciou pochádzajúcou z tradície západu? Čo nám dáva suverenitu tvrdiť, že ak na javisku vidím pohyb simultánneho zodvihnutia oboch rúk nad hlavu, je jeho význam kapitulácia? Neexistuje predsa ďalších nespočetne veľa možností, ako akciu chápať?

Bolo by nezmyslom popierať zmysel istých univerzálnych kódov, ktoré sme si pre benefit vzájomného porozumenia (v uzavretých kultúrnych podmienkach) osvojili. To, že reč tela má dopad na interakciu človeka

so svojím okolím, je iste nesporné. Dokazuje to aj pokus s automatom na istej britskej univerzite. Roky bývali zamestnanci školy zvyknutí za nápoje z automatu v kuchynke platiť. Experiment to zrušil a nad automatom bola po dobu niekoľkých týždňov umiestnená cedulka s nápisom, že nápoje sú zdarma, respektíve že každý smie prispieť dobrovoľnou čiastkou. Na automat boli čo sedem dní nalepené plagáty. V obdobiach, keď na automate visel obrázok kvetín, boli zisky najnižšie. V období plagátov s podobizňou ľudských očí zisky stúpali. Najvyššie tržby boli zaznamenané v týždňoch, kedy plagáty zobrazovali prísny, extrémne zamračený a uprený pohľad muža.⁵¹ Fyzická podoba očí, respektíve ich pohľadu mala na správanie okolia enormný a objektívny dopad.

Či už fyzická expresia vyviera z mentálneho (podvedomého) rozpoloženia človeka, alebo je (ako v prípade divadla) účelovo formovaná vedomím, nepochybne ostáva nositeľom významu. Do akej miery je však možné determinovať jej autenticitu a skutočné pohnútky, čo k nej vedú, je sporné. Asociovanie zvráteného čela s pocitom smútku sa zakladá na príslušnosti ku kultúre, pravdepodobnosti a frekvencii, ako často daný aspekt opakujeme. Nie je možné považovať ho za archetypálny a univerzálny komunikát. Existuje totiž nekonečne veľa možností, pri ktorých bude za kódom zvráteného čela stáť iná, než pohnútky smútku. Pri „121“ sme s paradigmatom nemožnosti porozumieť si pracovali v niekoľkých rovinách. Základom bol koncept idiotizujúceho vysvetľovania. Herečka Janet Prokešová v role „Kritika“ nedobrovoľne vyťahnutého na scénu vedie s publikom dialóg a explicitne pomenúva predmety, jednania aj ľudí na scéne: „*Takže abychom si tady všichni rozuměli – Do you understand? Toto je herec. Herec. Herec. Herec. Já jsem divák. Divák. Toto je režisér. Režisér. Herec. Divák.*“⁵² V situácii provokácie, ktorú sa divákovi akoby nanečisto ako vyškrtnutú scénu chystá zahrať Julie Goetzová Janet opätovne zasahuje vysvetlivkou: „*Takhle se hraje provokace.*“⁵³ Rovinou, ktorá spochybňuje možnosť vzájomného chápania sa, je i Brychtovo repetičné: „*Ty teď vůbec nevíš, co si myslím.*“⁵⁴ role Debila. Rovnako funguje aj neustále sa ozývajúca mantra: „*Nemáme dramaturgii. Nemáme ideovou koncepci. Za nic neodpovídáme.*“⁵⁵ Tá sa vinie predstavením v minútových intervaloch. Otravne znie z maličkého prenosného komba s mikrofónom, ktoré Němá používa ako kabelku a brechtovsky tak odcudzuje tvar od náznakov fikcie. Na diváka vyvíjame vo „121“ nepretržitý interpretačný nátlak. Silou-mocou doňho implementujeme banálne interpretačné výsledky. Za cieľom uvedomenia si obrovskej interpretačnej plochy, v rámci ktorej má právo manévrovať, na ňom páchame násilie. Redukujeme pojmy do maximálnej možnej miery zjednodušenia za účelom upozorniť na samotné nebezpečenstvo zjednodušovania.

Nie je totiž práve decimovanie interpretačných možností na tú jednu jedinú (tvorcovu) voči divákovi neúčtivé? Skutočne chce divák, aby sa na ňom demonštroval akt metafyzického násillia? Do akej miery je anticipovanie dopadu diela na recipienta tvorcovou povinnosťou? Ak v našom postmodernom svete platí,

⁵⁰Gesto Victorie Beckhamovej voči manželovi interpretované ako majetnícke: *dailymail.co.uk* [online] 15. január 2012 [cit. 3. januára 2014] Dostupné na internete: <<http://www.dailymail.co.uk/home/you/article-2085778/Body-talk-A-new-clutch-Victoria.html>>; Póza trojice Dustin Hoffman, Angelina Jolie a Jack Black interpretovaná ako zrkadlové echo v dôsledku vzájomnej blízkosti: *dailymail.co.uk* [online], [cit. 3. januára 2014] Dostupné na internete: <<http://www.dailymail.co.uk/home/you/article-1026845/Body-talk-Judi-James-Dustin-Angelina-Jack-line-up.html>>.

⁵¹ KAHNEMAN, D. Op. cit., s. 66.

⁵² Citované zo scenára k inscenácii „121“.

⁵³ Tamtiež.

⁵⁴ Tamtiež.

⁵⁵ Tamtiež.

že univerzálne nejestvujú a každý je morálne i eticky individualitou samou o sebe, zbavuje to obe strany akejkolvek zodpovednosti voči sebe navzájom. Práve tento vzťah je pritom oslobodením a konečným zrovnoprávnením oboch strán. Druhou divadelnou reformou poučený divák toleruje rozvoľnenú väzbu medzi dramatikom-dramaturgom-režisérom a hercom. Lipnúc na pocite dôležitosti svojej individuality si nárokuje na právo mať na vzhliadnuté vlastný názor, no stále nie je ochotný rozvoľniť väzbu medzi tvorcom a prijímateľom a prebrať za dielo a jeho význam ekvivalentnú zodpovednosť.

III.

Tréning: priestor slobody medzi musieť, chcieť a môcť.

Po vymedzení vedeckého východiska v prvej časti tohto textu a po fenomenologickom popise výstupu z prípadovej štúdie inscenácie „121“ by som tretiu časť tohto textu rada zasvätila detailnému náhľadu na jej genézu. Som presvedčená, že pre porozumenie výsledku je (ak nie nevyhnutné) určite aspoň osožné, pokúsiť sa pochopiť procesy, ktoré k výsledkom vedú.

Nakoľko metodika práce tretej generácie výskumu v mnohom korešpondovala s metodikou práce v generácii druhej, pasáže o energetickom tréningu a o práci s elementami dynamických cvičení uvádzam v pôvodnom znení, ako boli publikované v správe z výstupu druhej generácie výskumu a dopĺňam ich o popis práce s cvičeniami uzemnenej chôdze, stôp, impulzov a s princípom zvaným „pán a sluha“.

1.

Základnou premisou dekompozičného modelu tvorby je autonómia zložiek, ktoré sa na inscenačnom tvare podieľajú. Predpokladom je schopnosť samostatne artikulovať význam a poskytnúť ho k interakcii s ostatnými významovými konceptmi. Aby sa v divadelnej tvorbe, kde je miera reprezentácie významu oproti performance art stále značná,⁵⁶ mohol tento model vôbec uskutočniť, je nevyhnutné nájsť nástroj k rozvoľneniu otrockej reprezentačnej väzby herca s režisérom, čoby garantom celkového významu inscenácie. Nástrojom k uvedomeniu si umeleckej slobody a možnosti autonómnej výpovede herca je práve tréning.

Na rozdiel o ázijského a orientálneho divadla, kde sa metodika práce herca na výrazovosti stáročia predáva z jednej generácie na druhú, sa v západnej tradícii herecký tréning ako fenomén na priesečníku etiky, športu a performačného umenia vyprofiloval až v druhej polovici 20. storočia. Ako médium akcentujúce podiel hereckej zložky na modelovaní tvaru sa zo Suleržického Ruska rozšíril do Osterwovho Poľska, do Poľska

Grotowského a jeho Teatru Laboratorium a odtiaľ nezadržateľne penetroval do Barbovho Odin Teatret v Dánsku, Mnouchkinovej Francúzska, či Spojených štátov amerických s Performance Group Richarda Schechnera. Herecký tréning, ako ho vníma západná divadelná tradícia, sa vyznačuje koncepčnou snahou o posilnenie kompetencií a zdatnosti herca. Je základným predpokladom k dramaturgii herca. Tréning je častokrát každodenným manifestom jeho špecifickej profesnej identity, etickým gestom a potvrdením zmyslu auto-disciplíny. Tréning nie je imperatívom, nie je súčasťou povolania, ale voľbou. Nie je cieľom, ale prostriedkom. Fyzická aktivita v hereckom tréningu nemá na rozdiel od športovej akrobacie účel v sebe samej: „*Not that I want to be a gymnast. But I know that when I'm doing them (acrobatic exercises, poznámka autorky), something permeates my body, changes my knowledge. Gymnastics doesn't need to have any relation with the stage. It doesn't have to set into motion the energies needed to go on stage.*“⁵⁷ Základným cieľom hereckého tréningu je aktivácia recepčnej slučky skrz aktiváciu javiskovej prítomnosti performeru. Jeho účelom je odstránenie dichotómie psychických a fyzických impulzov – docielenie stavu, v ktorom „*body and mind become one*“.⁵⁸ Roberta Carreri tento stav so svojom work demonstration *Traces In the Snow* prirovnáva k stavu dieťaťa schopného plne sa oddať hre, ku stavu, v ktorom neexistujú žiadne prekážky medzi uvažovaním a činom. Myšlienka a akcia sa odohrávajú simultánne. V hereckom tréningu ide teda predovšetkým o cestu k vtelenej mysli.⁵⁹ Ide o povýšenie hereckého média z prachu jeho reprezentatívnej funkcie do pozície tvorcu, ktorý uvažuje skrz telo. Tréning aktivuje mechanizmus, ktorý preklenie priepasť bezradnosti, čo vzniká v momente požiadavky zhmotniť metafyzickú povahu myšlienky jednaním. Nutnosť materiálne (t. j. v priestore a čase) demonštrovať nemateriálne procesy, je základným predpokladom divadelného umenia.

Herecký tréning možno označiť za umenie učiť sa učeniu. Skrz tréning herec kultivuje svoje výrazové možnosti. Pojem tréning indikuje oblasť pôsobnosti, v ktorej herec pracuje na sebe samom, označuje neverejnú časť jeho tvorby a všetko, čo zahŕňa získavanie zdatností. Na rozdiel od historických foriem vzdelávania herca sa však nejedná o proces kultivácie určitej zdatnosti (šerm, žongľovanie, akrobacia) za účelom jej využitia v inscenácii. Ide o kultiváciu človeka ako bytosti. O atakovanie schopnosti neustále reagovať na impulzy. Tréning figuruje nielen ako didaktická, ale aj ako morálna základňa. Pracujúc na cvičeniach angažujúcich jeho fyzis herec nesmeruje len k ovládaniu svojho tela ako nástroja, ale mení spôsob, akým o svojej práci uvažuje. Cieľom tréningu je naučiť herca schopnosti stavať samého seba pred výzvu a samému sebe artikulovať tvorivé zadania. Učí ho tak tvorivej autonómii. Tréning je platformou, na ktorej si herec skrz slobodu uvedomí zodpovednosť. Ocitá sa v situácii, kedy nemôže napíňať iný významový

⁵⁶ Divadlo je na rozdiel od performance art umením pluralitnej tvorby. Artikulácia významu sa odohráva simultánne na niekoľkých rovinách, čo recipientovi ponúka širší významový potenciál. Do interakcie s ním prichádza viacero sémantických konceptov. Autonómny významový koncept herca koexistuje vedľa konceptu režijného, priestorového, či literárneho. Performance art je mono-významovej povahy. Všetky významy pochádzajú z jedného zdroja – jedinej umeleckej entity – ktorou sa zároveň prezentujú. Existujú v absolútnej konceptuálnej jednote. Performačný umelec sa so svojim recipientom konfrontuje skrz totalitný význam seba samého v určitom kontexte. Umelec spravidla figuruje ako individualita. Želaný významový koncept materializuje vlastným telom, ktoré okrem seba samého nepredstavuje žiaden iný kód a nepreberá žiadnu reprezentatívnu funkciu.

⁵⁷ „*Nie, žeby som chcela byť gymnastkou. Ja len viem, že keď ju (akrobaciou, pozn. autorky) cvičím, niečo mnou preniká a mení moju skúsenosť. Gymnastika ako taká sa ešte nijako nemusí vzťahovať k scéne. Nemusí nevyhnutne prebúdať*

energíu, ktorú potrebuješ na javisku.“ (Prekl. Lucia Repašská) Rozhovor Mirelly Schino s Juliou Varley na tému hereckého tréningu. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

⁵⁸ „*Telo a mysl splývú.*“ (Prekl. Lucia Repašská) Rozhovor Mirelly Schino s Iben Nagel Rasmussen na tému hereckého tréningu. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

⁵⁹ „*Podle Grotowského nelze ‚míti tělo‘ a ‚býti tělem‘ oddělit. Tělo pro něj není instrumentem, vyjadřovacím prostředkem ani materiálem pro utváření znaků. Jeho ‚matérie‘ je činností herce ‚spálena‘ a přeměněna v energii. Herec tělo neovládá – ať už v Engelově nebo Mejercholdově smyslu – nechává ho stát se aktérem: tělo se chová jako vtělená mysl.*“ (FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Praha: Na konáři, 2011, s. 113.)

koncept než ten vlastný. Skrz uvedenie si tréningu ako priestoru, kde „*freedom is a task*“⁶⁰ plní základnú premisu hereckej dramaturgie.

Ak na tréning nazeráme výlučne ako na pole pôsobnosti herca a na inscenačný proces ako pole pôsobnosti režiséra, vyvstáva otázka ich vzájomnej kauzality. Do akej miery a ako vedome sa prvky tréningu pretavujú do finálnej podoby inscenácie? Je vôbec účelom tréningu vyvolať vznik materiálov použiteľných pre finálny tvar alebo je ním osobný rast herca? Účelom tréningu je otvárať možnosti hereckej expresivity. Účelom inscenačného procesu je artikulácia významu a konkretizácia – čiže postupné strácanie možností. Pri inscenovaní ide o selekciu sémanticky najvhodnejších materiálov do montáže. Oplatí sa teda za daných podmienok investovať čas a energiu do hereckého tréningu? Do toho pomalého a náročného procesu dennodennej rutiny? Do akej miery sú teda tréning a skúšobný proces kompatibilné? Skúšobný proces je procesom odmietania a rozhodovania sa pre jediné spomedzi alternatív. Tréning je o hľadaní (pri ktorom sa často nedá vyhnúť excesívnosti) a až následnom prehlbovaní. Inscenačný proces je o nachádzaní. Kým v tréningu herec kumuluje, v inscenačnom procese režisér redukuje. Potvrďuje sa tým analógia performatívneho umenia, ktoré skôr, než k maliarstvu, má bližšie k sochárstvu.⁶¹ Kým totiž maliar v nánosoch neustále pridáva jednu vrstvu farby na druhú, sochár v nepoznačenom bloku mramoru hľadá finálny tvar diela. Kým maľba vzniká princípom kumulácie, socha na princípe redukcie. Podobne ako sochárstvo i performatívne umenie využíva potenciál už existujúceho materiálu: „*You can reduce, but not the opposite, you can't do things with your fingers thinking that later on you'll be able to do them with the whole body.*“⁶² Kultiváciou svojich zdatností a reaktivity v tréningu teda herec vytvára blok materiálu istej kvality, ktorý poskytuje do kontextu inscenácie.

Medzi tréningom a inscenačným tvarom je rovnaký vzťah ako medzi zásobou jedla v komore a pokrmom, ktorý možno z uskladnených ingrediencií pripraviť. Zo zásob v surovom stave sa možno nasýtiť, avšak iba potom, čo sa spracujú. Tak, ako múka, droždie a voda ešte sami o sebe nie sú chlebom, ani cvičenia nie sú inscenáciou. Na tú sa menia až po spracovaní. V inscenačnom procese cvičenie mení svoje skupenstvo, spája, zlieva a hnetie sa spoločne s ostatnými prvkami do kompaktného celku. Tak, ako nemá nespracovaná a sypká múka pre hladného význam, ani cvičenie samotné ešte nie je potravou pre recipienta. Nie je určené k predvádzaniu pred divákom. I napriek tomu, že sa tréning vyznačuje dramatickým potenciálom, sám nie je cieľom, ale iba prostriedkom k naplneniu tohto potenciálu. Na podobu inscenačného tvaru má cvičenie má nespochybniteľný dopad. Herecké cvičenia formujú poetiku tvaru.⁶³

Tréning je platforma, na ktorej stojí inscenácia. Cestu od formy ku kreovaniu jej obsahu (teda cestu od cvičenia k improvizácii) výstižne reflektuje herec Odin Teatret Torgeir Wethal:

„*Even in the case of plastic training, the first thing you need to learn are the single exercises, the single segments, to master the way they have to be done. ... Then we began to put another way of thinking into the training, we might say a theatrical or personal way. There were no longer just technical actions. You learnt the technical exercises, but then you used them in a different sense, you used them as a fixed sign, formed, but while thinking about and doing completely different things. The walk in the woods could be composed of a series of fixed forms in the exercises, just like a sentence is composed of a series of words.*“⁶⁴

Medzi cvičením, improvizáciou a partitúrou jestvuje markantný rozdiel v miere, ktorou prispievajú k finálnej podobe inscenácie. Cvičenie je ustálená forma. Je to rámeček. Potenciál pre budúcu akciu – pohyb obdarený zmyslom. Cvičenie má jasne vymedzený začiatok, stred a koniec a jeho účel spočíva nielen v jeho zvládnutí, ale predovšetkým v prekročení jeho limitov. Cvičenie sa na rozdiel od improvizácie na inscenácii priamo nepodieľa. Príkladom to demonštrujú praktiky divadelných reformátorov ako Malina, Barba, či Mejerchoľd, ktorí tréning a inscenačný proces vždy striktne separovali. Dizajn biomechanických cvičení bol síce založený na princípe etudy, v ktorej je možné vystopovať naratívnu logiku jednania, no vonkoncom nebol koncipovaný za účelom priameho využitia v inscenácii. Zmysel cvičenia netkvie v utilitárnosti deja, ani spôsobu, akým ho etuda znázorňuje. Zmyslom nie je telesne namemorovať, ako sa na scéne znázorňuje streľba z luku, či útok dýkou alebo hod kameňom pre prípad, že ich herec použije na scéne pre ilustráciu analogického deja. Princíp cvičenia tkvie v rozkrývaní základných zákonitostí scénického – teda nekaždodenného – správania sa. U Mejerchoľda konkrétne odkaz (negáciu), posyl (vykonanie), stoika (prehodnotenie) a tormos (brzdu). Na pôdoryse bežnej, každodennej akcie sleduje cvičenie, ako dichotómia medzi jej dejom a formalizovanou podobou vykonania etudy akcentuje jej význam. Ide o dekompozíciu totality znázorňovanej skutočnosti. Práve tento mechanizmus rozkladu vedie k zdôrazneniu predvádzaných javov a posilneniu recepčnej väzby. Cvičenie kultivuje princípy, ktoré herec využíva v improvizácii a až tá ústi do partitúry – ustálenej a zafixovanej podoby psycho-fyzického jednania herca a priamo participuje na inscenačnom tvare.

Utilitárnosť tréningu a jeho bezprostredné napojenie na inscenačný proces je pritom kľúčové. Akonáhle sa performatívne umenie separuje od väzby na recipienta, odtrhne o svojej základnej podstate a účelu:

⁶⁰ „[...] tréning je v istom zmysle momentom slobody. Sloboda však často znamená aj pokus oslobodiť sa, nie je to len 'sloboda', je to zadanie. Zadanie byť slobodným a užívať celý priestor, vo všetkých smeroch. Sloboda je teda obrovskou výzvou.“ (Prekl. Lucia Repašská) / „[...] the training is a moment of freedom in a certain sense. But freedom is also trying to be free, it's not just 'freedom', it's a task... The task of having the freedom to use all the space, in all directions. So freedom is also a great challenge.“ Rozhovor Mirelly Schino s Tage Larsenom na tému hereckého tréningu. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

⁶¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Towards Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002, s. 39.

⁶² „Dá sa redukovat'. Ale naopak to nejde. Nemôžeš robiť veci prstami a dúfať, že neskôr budeš schopný tie veci vykonať celým telom.“ (Prekl. Lucia Repašská) Rozhovor Mirelly Schino s Iben Nagel Rasmussen na tému hereckého tréningu. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

⁶³ „Díla Odin Teatret rostou z reálných možností jeho herců. Prověřují, k čemu uschopňují určitá cvičení, a cvičení zas drží spojitost mezi záměry a realizací. Dnes už na rozdíl od šedesátých let řada divadelníků věří, že nějaká cvičení by jim mohla pomoci, ale často se vynaložená námaha nepropojí s tím, co dělají: do představení to neprosákne. Grotowski o cvičeních říkal, že jsou jako modlitba, ale kdo se jen modlí a nedá se pak do práce celý, modlí se nadarmo.“ (PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotovského*. Praha: Divadelní ústav, 2009, s. 238.)

⁶⁴ „Prvou vecou, ktorá platí pre zvládnutie plastického tréningu je naučiť sa v prvom rade cvičenie a jednotlivé jeho segmenty. Vkladať do tréningu iný, povedzme divadelný, či osobnejší, spôsob myslenia sme začali až potom. Následne to prestali byť iba technické akcie. Naučil si sa technické cvičenia, no použil si ich v inom zmysle, ale robiac ich a mysliac na čosi iné, si ich užil ako artikulovaný, pevný znak. Prechádzka lesom mohla byť skomponovaná zo série foriem zafixovaných v cvičeniach, presne tak, ako sa veta skladá zo slov.“ (Prekl. Lucia Repašská) Rozhovor Mirelly Schino s Torgeirom Wethalom na tému hereckého tréningu. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

„We can spend our life doing exercises and improvisation, experimenting one ‚method´ after another, exploring the means as if they were an end, continually postponing the moment of the performance and the encounter with the spectators. Through these practices, a new dimension of theatre amateurism (with the superficiality and dedication that distinguishes it is born which supplants the performance with seminars and courses. This drift of the exercises has created situations of activity which are autonomous islets: neither professional nor amateur theatre; neither rehearsals nor performance. Here we have one of the many ghost rooms of the theatre.“⁶⁵

V momente, keď sa herecký tréning uskutočňuje bez vôle a zámeru konfrontovať jeho výsledky s divákom, stáva sa bezpečným, a teda aj mŕtvym teritóriom. Prostriedok sa modifikuje na cieľ. Stret performeru/herca s divákom je vždy rizikom, no práve toto riziko je esenciou komunikácie skrz divadlo. Je vykročením umelca na dobrodružstvo do neznáma. Jeden druhému nastavujú tvár, aby vzájomne zdieľali nekonečné množstvo významov. Jeden druhého vzájomne opodstatňujú.

2.

Tréningový model druhej i tretej generácie nášho laboratórneho výskumu sa opiera o psycho-fyzické a energetické cvičenia. Jednotlivé cvičenia na seba naväzovali v organicky plynúcom reťazci bez prerušenia. Prácu začínali herci individuálne dvadsaťminútovou rozcvičkou so strečingom. Nasledovali reakčné naháňacky, cvičenia na uzemnenú chôdzu, cvičenia unisono, dynamické cvičenia, cvičenia impulzov, cvičenie pán a sluha ústiace do improvizácie, ktorá sa následne preklenula do práce s energiou.

Beh: Pohyb nie je akcia.

Do úvodného bloku práce patria cvičenia na rozohratie. Spravidla ide o tematické variácie naháňaciek a behu. Princíp naháňacky – jednoduchej detskej hry – v ktorom jeden hráč chytá druhého, využívame na aktivizovanie nekaždodenného módu jednania a prechodu k jednaniu síce reálnemu, no vonkoncom nie realistickému. Okrem uvoľňujúceho účinku, pri ktorom sa herci oslobodia od väzieb na každodennú realitu, aktivizujú v týchto cvičeniach do iného módu i svoje fyzis.

Cieľom je chytiť partnera. Takto bazálne definovaný cieľ má silné paralely so scénickým jednaním. Ide o jednanie za cieľom: teda voči niekomu / voči niečomu (s niekým, s niečím, proti niekomu alebo niečomu). Práve ono je základnou premisou jednania organického – ergo pravdivého. Divadlo je aktuálne, za predpokladu, že mení. Že má ambíciu meniť. Medzi pohybom a akciou je obrovský rozdiel. Zodpovedá rozdielu medzi tancom a divadlom. V prípade prvého zmieneneho je to práve forma a precíznosť jej vykonania, na čom spočíva dôraz, pričom u druhého je to práve impakt – dôsledok pohybu, ktorý

determinuje kvalitu. Zodvihnutie ruky v rovine hlavy a zamávanie sprava doľava je pohybom. Akciou sa stane len za predpokladu, že sa vykoná za cieľom, teda so zámerom meniť. Ak pohyb mávnutia ruky performer vykoná napríklad tri centimetre pred tvárou partnera so zámerom overiť, či vníma, „prebudiť“ ho, získa pohyb atribút akcie. Pohyb metamorfuje v jednanie skrz zámer. Vymedzí sa voči abstrakcii formy tým, že ju naplní obsahom – zutilitarizuje ju.

Počas workshopov zameraných na dekompozičné princípy a hereckú montáž, ktoré spoločne so svojimi hercami vedieme, sa v priebehu prvej session často stáva, že pri zadaní naháňacky účastníci namiesto čo najekonomickejšieho riešenia volia cestu ornamentu. Namiesto toho, aby jednali za cieľom – aby jednali utilitárne a na pokyn: „chyt' ho!“ jednoducho zrýchlili, načiahli ruku a lapili najbližšieho človeka vedľa nich, majú sklony k estetizovaniu. Štylizujú beh, aby vyzeral príťažlivo a zaujímavý a vykonávajú v ňom prvky prameniace z estetiky súčasného tanca. Inklinovanie k tomuto spôsobu vykonania cvičenia pramení z fixácie účastníkov na výslednú estetiku. Snáď na základe vzhliadnutých predstavení si uvedomujú istú nepravdepodobnosť či neprirodzenosť jednania performerov. Pamätajú si kvalitu nekaždodennosti fyzického jednania a snažia sa k nej priblížiť kopírovaním výslednej formy. Nekaždodenná – performačná povaha jednania však nebýva výslednicou zámeru za každú deformovať fyzické jednanie, aby sa javilo iné, ale výsledkom montáže. Je výsledkom schopnosti performerov sledovať viacero cieľov naraz. Povedzme, že performer vokálom jedná za cieľom privolať z diaľky pomoc zatiaľ, čo jeho telo sleduje cieľ prejsť z jedného bodu do druhého tak, aby nezobudil spiace dieťa. Takéto dekomponované jednanie sa zvonku divákovi nepochybne javí ako istá štylizácia, ako čosi umelé a apriorne odťažité od reality. I napriek nerealistickosti si však takéto jednanie uchováva reálnosť. Konzistentne totiž vychádza z absolútne konkrétnej skutočnosti. Performer vždy jedná za precízne špecifikovanými cieľmi.

Obmedzením pri naháňacke je i zákaz hlučného pohybu. Tým, že herci nemajú dovolené dupať a musia si uchovať mrštnosť a rýchlosť, sú automaticky donútení znížiť svoje telesné ťažisko. Tým sa skrz telo prebúda animálna – pudová energia. Aktivizuje to panvové centrum a priamo vedie k organickému jednaniu, v ktorom nejstuje prekážka medzi zámerom a jeho vykonaním.

Pri naháňackách je popri schopnosti ísť priamočiario za cieľom dôležitý aspekt vnímania partnerov. V miestnosti preplnenej hráčmi je každý účastník hry donútený vnímať druhého – mať oči na stopkách, zbystriť pozornosť a sústrediť sa na to, kto momentálne prenasleduje, od koho prichádza hrozba, ktorej sa treba vyhnúť. Cvičenie má niekoľko variácií. Jednou z prvých je obmedzenie dotykovej plochy. V trakte behu svojimi pokynmi mením pravidlá – náhle sa jediným miestom, ktoré platí, stáva hlava, zadok, priestor medzi lopatkami alebo brucho. Hráč, ktorý dovtedy „len“ utekal, je náhle postavený pred rafinovanejšiu úlohu. Namiesto bezhlavého rútenia sa vpred, si musí chrániť už iba určitý segment svojho tela. Nútim tak hráčov

⁶⁵„Môžeme stráviť celý život cvičením a improvizáciami, môžeme skúšať jednu metódu za druhou, objavovať možnosti akoby práve tie boli cieľovými stanicami a neustále tak odďalovať moment predstavenia a stret s divákom. Takýmito praktikami sa rodí nová dimenzia divadelného amaterizmu (vyznačujúca sa umelosťou a oddaním), kde semináre a kurzy nahrádzajú predstavenie. Tento trend cvičiť vytvoril situácie činnosti, akési svojbytné ostrovčeky: čosi na pomedzí amatérskeho a profesionálneho divadla, ani skúšky, ani predstavenie. Vzniklo tak jedno z mnohých temných

zákutí divadla.“ (Prekl. Lucia Repašská) (BARBA, Eugenio. The Ghost Room. *Odinteatretarchives.dk* [online]. 2011 [cit. 3. januára 2013]. Dostupné na internete: <http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_THE_GHOST_ROOM.pdf>.

k väčšej flexibilita a postrehu. Cibria si schopnosť okamžite reagovať na zmeny. Veľmi často na skúšobni prízvukujem nevyhnutnosť jednať pudovo – ako zvieru. Za inšpiráciou hercom dávam dokumentárne záznamy predátorov na love. Pri práci so svojím recipientom musí herec používať rovnakú stratégiu absolútneho sústredenia, aké používa tiger alebo gepard. Poľaviť v koncentrácii na cieľ máva často fatálne následky.

Druhá variácia cvičenia sleduje schopnosť udržať sa v nasadení navzdory zníženej aktivite. Spočíva v umení strihu a zadaní meniť rýchlosť behu. Kedykoľvek pri naháňačke zaznie tlesknutie, herci musia v mikrosekunde reagovať a spomaliť, respektíve opätovne zrýchliť. Tento moment má za cieľ kultivovať hercovu schopnosť strihu, náhle zmeny dynamiky jednania bez toho, aby rezignoval na cieľ. V inscenačnom tvare sa vyskytujú hlavné i vedľajšie akcenty. V hereckej práci však nejstuuje čosi ako sekundárny plán. Aby bola akcia organická, musí ostať koherentná. Práve preto je nutné, aby prepracovaná a opodstatnená bola každá akcia bez ohľadu na to, či sa nachádza v prednom alebo zadnom pláne. Daná variácia herca učí ostať aktívnym i v pasívnej pozícii.

Pri práci na inscenácii *Di_sein* sme dokonca pristúpili i na variáciu cvičenia v tme. Mizanscénické rozvrstvenie *Di_sein* počítalo s podmienkami, v ktorých sa herci vzájomne nemali šancu vidieť, či počuť, no i napriek tomu museli na seba vzájomne reagovať. Divákovi sa tvar síce mohol javiť ako chaos, no v skutočnosti šlo o uzamknutú štruktúru, ktorá sa jednotlivcovi nedáva poznať. Od začiatku skúšobného i tréningového procesu som vedela, že uprostred hracej plochy bude prekážka a potrebovala som na to hercov pripraviť. V strede haly bývalej továrne Vlněna napokon bola umiestnená masívna pagoda z praktikáblo, na ktorú potenciálne mohlo usadnúť publikum. Desiatka hercov publikum zo všetkých strán obkľučovala. Jednotlivé scény na seba kauzálnu naväzovali a hoci sa divákovi javili ako neusporiadaná zmeť, akcia na pravom horizonte bola v skutočnosti presnou reakciou na akciu na centrálnej ploche. Aby som v hercoch vypestovala kompetenciu vnímať partnerov i celok v situáciách absencie telesnej blízkosti, odstránila som v tréningu devízu vizuálneho kontaktu. Jednoducho sme v skúšobni zhasli a naháňačky hrávali i naďalej. Správnosť kontaktu a väzieb na partnera som overovala občasným zasvietením. Vtedy bolo možné skontrolovať, či akcia prebieha „pravdivo“ – či sú si herci skutočne vedomí, kto momentálne naháňa a ktorým smerom je teda nutné utekať, aby sa danému človeku vyhli. Po približne dvoch týždňoch sa kvalita cvičenia v tme – teda presnosť a istota hercov – vyrovnala kvalite hry pri plnom svetle. Herci nadobudli schopnosť vnímať aj inými, než zrakovým zmyslom. Prestali sa v priestore zrážať, potkýnať, či váhať, kto kde stojí a kto je práve chytený. Začali sa koncentrovať na cítenie energie druhého, jeho telesnej teploty či charakteristickej vône a výrazne viac vnímali zvuk.

Inšpiráciou pre tento pokus mi bola prednáška z oblasti kvantovej mechaniky britského profesora Briana Coxa *The Night with the Stars*.⁶⁶ Cox vychádza z Pauliho princípu a tvrdí, že žiaden elektrón vo vesmíre sa nemôže nachádzať v rovnakom energetickom stave ako akýkoľvek iný elektrón vo vesmíre. V prípade, že

sa energetický stav jednej skupiny elektrónov zmení, nevyhnutne sa teda musí zmeniť aj stav ostatných elektrónov vo vesmíre a to i za predpokladu, že sú od seba vzdialené niekoľko svetelných rokov. Nie som fyzik a preto sa na týchto stránkach vyhnem akejkoľvek vedeckej polemike. Napádanie, či potvrdzovanie vedeckých teórii vyabstrahovaných z popularizačných prednášok nie je mojím cieľom. Pre mňa ako tvorcu je podstatným miera, akou sa môžem postulovaným faktom inšpirovať vo vlastnej praxi. Keď na zmenu stavu jedného dokážu bezkontaktnu reagovať všetky elektróny, prečo by to isté nedokázal človek? Prečo by túto zásadu nebolo možné uplatniť na hereckú prácu? Princíp som zjednodušila, prispôsobila kontextu divadla a privedla túto vedeckú premisu do skúšobne. Výsledky, ktorých sa nám dostalo, boli osožné nielen pre samotný inscenačný tvar, no zásadne formovali najmä neskoršiu prácu súboru po tom, čo sme vkročili na vratký terén metafyzických pokusov experimentami s energiou, jej vyžarovaním, tvorbou atmosféry a vzájomným napojením sa na partnerov.

Uzemnenie: Nohami pevne na zemi, hlavou v oblakoch.

V tradičnom japonskom divadle nó sa herec horizontálne pohybuje v katách kľzavým pohybom. Chodidlá udržuje čo najbližšie zemi a zriedkakedy sa úplne odlepia od podložky. Mimiku hercov v divadle nó ukrýva maska. Dominujúcim prvkom výrazu je teda gestika, respektíve spôsob pohybu tela po priestore. Tvrdí sa, že nó je možné porozumieť obyčajným pozorovaním práce chodidiel odetých do bielych ponožiek. Každá akcia divadla nó je štruktúrovaná do troch fáz: Jo, Ha a Kyu. Tento estetický vzorec je založený na zaujatí tela polohy v priestore, narušení a deštrukcii a rapídnom zrýchlení. Preložený do jazyka západnej konvencie by snáď bolo možné konštatovať, že ide o princíp práce s napätím, princíp prekvapenia, respektíve toho, čomu bežne hovoríme „ticho pred búrkou“. Herec divadla nó musí byť schopný neustále meniť svoj energetický stav. Aby ju mohol vydať, potrebuje v sebe energiu neustále koncentrovať. Ak sa prizrieme pozícii, s akou majstri nó pracujú, uvidíme takzvané uzemnené telo. Telo, ktoré je neustále v kontakte s podlahou. Uvedomíme si telo silné, stabilné a pevne zakorenené v zemi. Z konvencie divadla nó, z ktorej od sedemdesiatych rokov 20. storočia čerpali už režiséri ako Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, či Peter Brook a neskôr v Českej republike i medzinárodné štúdio Farma v jeskyni, sme sa nechali inšpirovať i my.

Autodidakticky sme prvky nó metamorfovali a vyvinuli na ich pôdoryse vlastné cvičenie. Spočíva v párovej práci. Jeden z hercov stojí vpredu a na bedrách, približne sedem centimetrov pod pupkom má umiestnenú širokú, cirka dvojmetrovú stuhu, ktorej obidva konce drží partner stojaci za ním. Cieľom herca vpredu je pohybovať sa kontinuálne (t. j. bez staccatového trhania a šarpania sa) priestorom. Herec vzadu pritom stuhou pohyb „blokuje“ a vytvára partnerovi odpor. Je podstatné, aby herec vpredu pri napredovaní nepoužíval princíp páky a nevyvažoval odpor v bedrách ramenami. Centrom pohybu musí byť práve panva. Práve tá je ťažiskom, ktoré pretína priestor ako prvé.

⁶⁶ Cox, Brian. *Youtube.com* [online], 2013 [cit. 29. januára 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.youtube.com/watch?v=5TQ28aA9gGo>>.

Stuha materializuje napätie. Materializuje nehmotnú podstatu performačného vzťahu – energiu, ktorá v inscenáciách spája tak postavy, ako aj ich predstaviteľov. Na základe stuhy je možné overiť pravdivosť a kvalitu kontaktu, ktorý medzi partnermi vládne. Je neomylným indikátorom jeho podoby. Konkrétne ho vizualizuje. Zadaním pre dvojicu je zotrvať v kontinuálnom pohybe, eliminovať zádrhele a predovšetkým udržať stuhu za každých okolností rovnako napätú. Obaja v páre musia eliminovať vertikálny pohyb ramien. Pohyb nesmie pripomínať skákanie. Odohráva sa v kvalite legato a pripomína plynulosť, s akou sa plazí had. Prirodzeným výsledkom správneho vykonania cvičenia je okrem zníženia centra – priblíženia panvy k podlahe – aj skutočnosť, že druhý hráč dokonale kopíruje pozíciu tela a dynamiku prvého. Obaja hráči za každých okolností udržiavajú medzi sebou absolútne rovnakú vzdialenosť: Stuha neovísa a ani pohyb vedúceho nie je násilím zastavený. Existuje rovnováha medzi slobodou a jej obmedzovaním. Partneri sa vzájomne nenaháňajú a ani neuviaznu v zápase o možnosť pohnúť sa z miesta.

Po zvládnutí základného vzorca cvičenia sme v druhej etape pristúpili k jeho variácii. Stuhu – kontrolku správnosti napätia a kontaktu – sme odstránili. Fungovala ďalej len v hereckej imaginácii. Herec sa učil vytvárať si prekážku sám. V umeleckej práci je často málo podstatné nachádzať odpovede. Omnoho podstatnejším je schopnosť vedieť si klásť tie správne otázky a byť schopný kvôli napredovaniu vytýčiť si obmedzenia. Vo variácii cvičenia bez stuhy bol herec postavený pred nevyhnutnosť dobrovoľne si prekážku vytvoriť. Blokovať vlastné napredovanie. Samozrejmosti svojho jednania tak začal dobrovoľne stavať do cesty konflikt. Jeho jednanie začalo nadobúdať performačných kvalít. Neskôr sme do cvičenia implementovali aj prácu s objektom. Uzemnená chôdza sa nám stala mostíkom pre prácu na dialogickom jednaní, u ktorého je premisa nepretržitého vzájomného napojenia partnerov fundamentom.

Cvičenia uzemnenej chôdze so stuhou slúžia na prenesenie konfliktu do hercovho fyzis. „*Dramatický konflikt vyplýva z antagonistických síl dramatu. Staví proti sobě dvě či více postav, rozdílné představy světa či postoje k jedné situaci.*“⁶⁷ Konflikt je základom dramatickej situácie. Konflikt je výslednicou pôsobenia vzájomne si odporujúcich síl a zároveň katalyzátorom akcie. Práve tá je zas bázou divadla ako takého. Ak platí, že jedným z možných nositeľov akcie v situácii je herec, je možné s atribútom konfliktu pracovať i v rámci jeho fyzis. Inými slovami doslovne realizovať metaforu „nositeľ konfliktu“ skrz koncentráciu konfliktu priamo do fyzického jednania herca.

„Režisér má k tomu, aby konkretizoval jednotlivé soupeřící síly, k dispozici všechny jevištní prostředky: fyzický vzhled herců, jejich umístění v prostoru, uspořádání a konfiguraci postav či celých skupin na jevišti, osvětlení. Vytvoření situací a inscenace nutně vyžaduje volbu vizuálního

*zobrazení lidských vztahů a ‚fyzického‘ ztvárnění psychologických či ideologických konfliktů (gestus).“*⁶⁸

Herec, v tele ktorého vzájomne koexistujú v opozícii minimálne dve protichodné sily, je hercom, ktorého fyzis sa stáva dramatickým. Stáva sa nositeľom konfliktu. V jeho tele existuje napätie. Fyzické i prenesené. Roberta Carreri vo svojej work demonstration *Traces in the Snow* veľmi výstižne upozorňuje na vzájomnú blízkosť anglických slov *intention* (zámer) a *tension* (v napätí).⁶⁹ Z hľadiska hereckej práce nejde pri upozornení na dôležitosť tohto vzťahu o náhodu. Hercovo telo jednajúce za zámerom, ergo telo sledujúce cieľ, je pre ňu telom aktivizovaným. Telom v napätí. Napätie skondenzované do hercovho fyzis zas nepochybne pôsobí na percepčný vnem diváka. Ten totiž na vzhliadnuté reaguje na základe auto-poetickej spätne-väzobnej slučky. Asociuje fyzické zachovávanie sa herca v priestore so svojou bezprostrednou životnou a biologickou skúsenosťou a na základe toho dekoduje jeho význam.

Dynamické cvičenia / Reaktivita a nepredvídateľnosť

V druhej generácii hereckého laboratória (pri práci na inscenácii *Ninivea*) sme sa rozhodli opustiť, respektíve variovať istú časť tréningového rezervoára cvičení z prvej generácie nášho výskumu. Zanechali sme cvičenia založené na princípe pádov, *groundingov* a *balansov*⁷⁰ a nahradili ich príbuzným, tzv. dynamickými cvičeniami. Dynamické cvičenia voľne vychádzajú z cvičení nazývaných „unisono“. Ich cieľom je stimulácia partnerskej väzby. Cvičenia „unisono“ spočívajú na princípe jednoliateho jednania skupiny. Herci sa pohybujú uzemnenou chôdzou a plnia zadanie zaplňať prázdny priestor. K dispozícii arzenál jednoduchých pohybových vzorcov: chôdzu, zastavenie, sadnutie si, ľahnutie a vyskočenie. Cieľom cvičenia je pohyb skupiny ako jedného organizmu. V momente, keď sa rozhodne vyskočiť jeden člen skupiny, ostatní sa musia v stotine sekundy prispôbiť, zareagovať a urobiť to isté. V momente keď zastaví, ľahne si či zrýchli jeden, prispôbi sa celá skupina. V cvičení sa na úkor pozorovania seba samého herec koncentruje na jednanie partnera. Tríbi si tak schopnosť reagovať. Schopnosť reagovať na vonkajšie podnety – dráždivosť označuje biológia za jeden z piatich základných znakov života. Živé je to, čo reaguje na impulzy zvonku. Reaktivita je i fundamentálnym predpokladom scénickej prítomnosti (života) performeru. Cvičenie „unisono“ kultivuje práve tento aspekt hereckej práce. Herec je v ňom stimulovaný k adaptovaniu sa na jednanie partnera. Jeho akcia je reakciou. Reakciou na podnet pochádzajúci od iného. Akcia sa stáva dôkazom existujúcej väzby na druhého človeka, voči ktorému, s ktorým a pre ktorého herec jedná. Schopnosť reagovať je indikátorom miery hercovej napojenia na partnerov. Jednanie smerom k/voči niekomu zároveň inhibuje expresivitu. V momente, keď herec jedná sám pre seba, stáva sa jeho jednanie neviditeľné a introvertne

⁶⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 235.

⁶⁸ PAVIS, P. Op. cit., s. 236.

⁶⁹ CARRERI, Roberta. *Traces in the Snow* [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 1994.

⁷⁰ Dizajn cvičení bol výsledkom spoločného auto-výskumu a pramenil z návrhov hercov na riešenie režijno-pedagogických zadaní. Cvičenie pádov sa kodifikovalo po tom, čo som hercov požiadala, aby našli a zafixovali štyri rozdielne spôsoby, akým telo padá na zem a vstáva. Cvičenie *groundingu* bolo založené na neustálom kontakte väčšej plochy hercovho tela s podlahou a pripomínalo de facto pády z pozície kľačmo. Herci si zafixovali päť polôh kontaktu tela s podlahou. Cvičenie *balans* spočívalo na princípe práce ťažiskom – panvou ako energetickým centrom pohybu

človeka. Bolo založené na zadaní neustále strácať a nachádzať rovnováhu. Herec deaktivoval a aktivoval svoje ťažisko. Zadaním bolo, aby herci vychýlili oblasť panvy z rovnovážneho stavu. Telo začalo následne padať. Herci však museli v tejto fáze zotrvať čo najdlhšie. Pred samotným spadnutím na podlahu sa mohli zachrániť až v poslednom okamihu. Uvedené cvičenia patrili k bloku práce herca s podlahou. Smerovali ku schopnosti ovládať ťažisko a voľne disponovať potenciálom pohybu tela. Skrz prácu s energetickým a rovnovážnym centrom v panve sa aktivuje prehistorická pamäť tela, teda animálna energia človeka lovca, ktorá skrz pudové ústi do organického jednania. Cieľom cvičení s podlahou bolo odbúranie stereotypov každodenného zachovávanie sa hercovho fyzis v priestore, otvorenie extrémnych výrazových možností a stimulácia odvahy, otvorenosti voči výzvam a dôvery vo vlastné sily.

uzamknuté v priestore intimity jeho duše. Performačné umenie však primárne závisí na recipientovi. Až prítomnosť vnímateľa ozmyselňuje predvádzanú skutočnosť ako performačnú. Performačné dielo teda závisí na audio-vizualite. Aby boli informácie postrehnuteľné, musia sa demonštrovať v čase a priestore. Musí dôjsť k pohybu. Musí sa uskutočniť proces prekladu myšlienky do jednania. Podmienkou pritom nie je vytvárať všeobecne zrozumiteľné akcie, ale akcie artikulované: akcie, ktoré možno čítať, „*actions that could be read*“.⁷¹ Nejde teda o akcie zrozumiteľné, ale o akcie, ktorým MOŽNO rozumieť. Nejde o ilustratívnosť, či tézovitosť, ale o poskytnutie potenciálu k interpretácii. Nekompatibilitu meditativnosti s performačným umením a nutnosť väzby myšlienky na pohyb v priestore spomienkou na jednu z prvých improvizácií ilustruje herec Torgeir Wethal:

„Eugenio had explained everything he could and he also told me: find yourself a comfortable position and take as much time as you need before beginning. And I lay down on the floor, and I believe I remained motionless there for more than an hour, taking a fantastic interior trip. (Laughter.) Later, naturally, Eugenio learnt to explain how these images should also manifest themselves in space.”⁷²

Herec je človek, ktorý pred druhým jedná skrz svoje telo. Skrz pohyb svojho tela vykonáva akcie. Rozdiel medzi akciou a pohybom pritom spočíva v zámere meniť. Kým akcia je pohyb s jasným zámerom, pohyb môže ostať sebareferenčný. Akcia využíva pohyb za presným účelom. Akcia v sebe skrz zámer (intention) nesie napätie (tension).⁷³ Skrz auto-poietickú slučku a vlastné neuro-fyzické napätie (body in-tention) herec udržuje v mentálnom napätí (tension) i svojho recipienta.

Dynamické cvičenia sa zameriavajú na podporu jednania v recepčnej neočakávateľnosti. Skrz prácu s rýchlosťou pohybu kultivujú hercovu schopnosť vymknúť sa predpokladateľnému. Skrz dynamické cvičenia sa herci v druhej generácii nášho laboratórneho výskumu snažili rozvíjať schopnosť nabúrať predpokladanú podobu ich akcií. Konfrontovali sa s výzvou jednať neočakávateľne a zaskočiť samých seba. Práca s princípom neočakávateľného aktivuje recepčnú činnosť diváka. Fenomén nepredvídateľnosti je (skrz moment prekvapenia) zásadným prvkom, ktorým sa z pozície vnímateľa posudzuje kvalita umeleckého diela. Nassim Nicholas Taleb z oxfordskej univerzity, štatistik, ktorý sa zaoberá pravdepodobnosťou, pomenoval tento fenomén v teórii čiernej labute. Za jej hlavné aspekty označil vzácnosť, mimoriadny význam a retrospektívnu (avšak nie prospektívnu) predvídateľnosť.⁷⁴ Nízka šanca

predpovedať budúci vývin udalostí, ich hlboký dopad a následná tendencia späťne ich racionalizovať ako veľmi očakávateľné, boli základnými kritériami, ktorými sme sa pri dizajne dynamických cvičení riadili. Šlo nám o zachytenie mechanizmu, ktorý vyvoláva vznik zdanlivo nepravdepodobných extra-každodenných situácií, ktoré sa však pri spätnej racionalizácii stávajú zmysluplné a pochopiteľné.

Dynamické cvičenia sme vyvinuli z cvičení reaktivity „unisono“. Herci dostali zadanie radikalizovať rýchlosti: kráčať, skákať, ľahať si, či sadať extrémne pomaly (temer neviditeľným pohybom), ale aj extrémne rýchlo. Druhou požiadavkou bolo hrať proti partnerovi, prevkapiť ho a vzájomne sa snažiť druhého zaskočiť náhlou zmenou akcie v rôznych stupňoch rýchlosti. Okrem snahy skupiny o jednoliatosť pohybu bola v tomto cvičení imperatívom aj požiadavka neustálej modelácie energie. Zvlášť pri pohybe v extrémne pomalej rýchlosti skĺzali herci k poľaveniu napätia. Pri opätovnom zrýchlení niektorého z partnerov mali následne problém na zmenu reagovať okamžite. Potvrdila sa tým nutnosť neustále pracovať s temer animálnou energiou v jej excitovanom stave. Začali sme sa preto posluhovať asociáciou mačkovitých šeliem a vykonávať cvičenie tak, ako gepardy či tigre, ktoré si zachovávajú reaktívnu energiu i v spánku a v prípade nebezpečenstva dokážu okamžite vyskočiť a zaútočiť i z dlhodobu statickej pozície. Herci museli pochopiť, že existuje rozdiel medzi statickým stavom s uzamknutou energiou a statickým stavom bez energie. Dynamické cvičenia sú zamerané na pomer medzi výdajom a zadržiavaním energie v pohybe. Ich princíp smeruje ku kultivácii schopnosti narábať s dramatickou pauzou ako výrazne akčným procesom. Po zvládnutí princípu uzamknutej a vydanej energie sme v krátkom čase pristúpili k rozvinutiu cvičenia. Herci dostali právo opustiť princíp jednotného pohybu skupiny a začali vykonávať jednotlivé segmenty cvičenia (sed, zastavenie, ľahnutie, kráčanie a skok) s radikalizovanými rýchlosťami individuálne. Postupne začali dynamické cvičenia rozimprovizovávať vo vzájomnom kontakte. V tejto fáze sa kľúčovou pripomienkou stala nutnosť zotrvať v akcii. Od hercov som vyžadovala, aby nevykonávali len športovo dynamický pohyb, ale aby ho podrobili procesu opodstatňovania a tým z neho učinili akciu. Po tom, čo sa ich telo skrz nepredvídateľnú reakciu na podnet partnera ocitlo v istej situácii, či polohe, som vyžadovala, aby sa pokúšali zodpovedať si základné dramaturgické otázky ako: „*Kým som v danej situácii? Kde som? Čo práve robím? Ako som sa sem dostal? Prečo a kedy som sa tu ocitol?*“. Herci pracovali pod imperatívom aposteriórne racionalizovať vlastnú impulzívnu akciu. Medzi organicky jednajúcim telom (fyzis) a intelektuálne-emočnou interpretáciou tohto jednania (psyché) vznikla priepasť. Racionalizácia ustúpila pudovosti. Nepodielala sa na samotnom vzniku hereckej akcie, iba na spätnom nachádzaní jej možných príčin a kontextov. Herec tak artikuloval význam

⁷¹ „[...] neskôr s nami pracovali Yves Lebreton a Ingemar Lindh. Naučili nás základným cvičeniam a reakciám [...] Nie som si istý, či to, čo nás učili, bol moderný mím, vybavujem si to skôr ako skutočnú, pravú pantomímu, ako akcie, ktoré možno čítať. [...] Táto skúsenosť je doteraz základom pre všetko, čo robím. [...] S postupom času sme porozumeli jej zmyslu. Telo sa naučilo pracovať súčasne v rôznych smeroch. Ak mám ukázať, že ťahám povraz, už to neurobím 'naozaj', ako tu [ukazuje na fotografiu z deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia], ale ukážem akciu ťahania tak, že pohnem panvou v opačnom smere [demonštruje]. Ak chcem stiahnuť čosi zhora, urobím to zospodu [demonštruje]. Tieto veci môžeme zhrnúť do základných princípov, no viac, než v čomkoľvek, ich význam spočíva v tom, že sú fyzickou skúsenosťou ktorá mnohému učí.“ (Prekl. Lucia Repašská) / „[...] later Yves Lebreton and Ingemar Lindh worked with us, they taught us the basic exercises and reactions of... I'm not sure if what they were teaching was corporeal mime, I remember it more as real, true mime, as actions that could be read. [...] This experience is still the basis for everything I do. [...] Later we also understood the sense. The body learnt to work in several directions at the same time. If I have to show that I'm pulling a cable, I don't do it in a "real" way anymore, the way we do it here [here he shows a photograph

from the nineteen sixties], but I show the action of pulling by the way I shift my pelvis in the opposite direction [he demonstrates]. If I want to pull down something that is above me, I do it from below [he demonstrates]. They are things that later can be translated into very elementary principles, but more than anything, they are a physical experience that teaches a lot.“ Rozhovor Mirelly Schino s Torgeirom Wethalom na tému hereckého tréningu. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

⁷² „Eugenio mi vysvetlil všetko, čo sa dalo a dodal: urob si pohodlie a predtým, než začneš, si dožič si toľko času, koľko len potrebuješ. Ja som sa teda uložil na podlahu a myslím, že som tam vo fantastickom výlete do mojho vnútra bez pohnutia zortval viac, než hodinu. (Smiech.) Neskôr sa, samozrejme, Eugenio naučil vysvetliť i to, že predstavy by sa mali manifestovať aj v priestore.“ Tamtiež.

⁷³ CARRERI, Roberta. *Traces in The Snow* [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 1994.

⁷⁴ TALEB, Nassim Nicholas. *Černá labuť: Následky vysoce nepravdepodobných udalostí*. Praha: Paseka, 2011, s. 4.

svojho jednaní dvakrát. Prvýkrát svojim fyzis, druhýkrát svojim psyché. Pracoval s dvoma sémantickými konceptmi. Týmto dekompozičným procesom nebola rozparcelovaná organickosť jednaní, ale jeho totalitná integrita. Herci boli stimulovaní k tomu, aby pracovali logikou teórie čiernej labute. Skrz dodržiavanie prudko reakčného rámca cvičenia jednali sami pred sebou nepredvídateľne. Dôsledky tohto animálneho jednaní však museli spätne podrobiť intelektuálnej analýze. Aby mohli nepravdepodobné a neočakávateľné vzorce vlastného správania spätne opodstatňovať ako logické, museli najskôr samých seba zaskočiť a prekvapovať. Nakoľko boli herecké akcie v skutočnosti reakciami, oprostili sa herci od nutnosti apriórneho pojmového myslenia. To museli zapojiť až a posteriori – bezprostredne po reakcii na partnera. Zachádzali tak nielen za limity svojho každodenného, ale aj scénického správania. Rovnako ako v teórii čiernej labute bolo pre nich omnoho podstatnejším to, čo netušili, než to, čo vopred vedeli. Herci boli postavení pred výzvou operovať simultánne s vlastným vedomím i podvedomím, s ráciom i pudom. Stáli tvárou v tvár základnej premise dramaturgie herca – schopnosti byť sám sebe subjektom i objektom.

Koncept spätného opodstatňovania impulzívneho (neočakávateľného) jednaní sme v procese tvorby aplikovali na drvivú väčšinu situácií, ktoré mali pôvod v kolektívnej improvizácii. Opodstatňovanie výsledkov podvedomého procesu dynamických cvičení sa pre nás stal základom pre tvorbu priestorových mizanscén. Ako prvú sme spravidla vždy zafixovali fyzickú akciu herca. Texty i celkový kontext sme na hotové vzorce psycho-fyzického jednaní naložili až v poslednom momente. Na nutnosť vzájomnej kompatibility textu, kontextu a vzorcov jednaní herca sme v procese tvorby nebrali ohľad. Otázka, do akej miery znázorňuje pôdorys mizanscény významový koncept textu, bola pre nás irelevantná. Nešlo nám o sledovanie lineárnej logiky, v ktorej by psycho-fyzická akcia a pôdorys mizanscény kvôli zrozumiteľnosti textu ilustrovali. Akceptovali sme sémantickú autonómnosť výpovede každej zložky. Rozvoľňovali sme väzbu medzi textovým, fyzickým i vokálnym jednaním a jeho kontextom.

Za všetky uvediem jeden príklad. V zlatom reze na časovej osi inscenácie *Ninivea* je situácia večere. Šestica hercov sedí za stolom symbolizovaným desať metrov dlhou, vyšponovanou bielou handrou. Ortodoxný Žid (snáď Ahasvér?) slávnostne sťa dobytok pred zakáľačkou poslednýkrát kŕmi svojho spolustolovníka – postavu ktorá sa po hromadnom lynči čochvíľa zmení v Hitlera. Z jeho úst znie autobiografický text popisujúci detstvo Marca Chagalla na bitúnku u starých rodičov: „V dědečkově chlévě stojí břichatá kráva. Stojí a dívá se zarytě... Jdu k ní a tak k ní mluvím: Héj, neboj se...“⁷⁵ Fyzické jednanie herca Radima Brychtu, ktorý tento text v postave Žida hovorí, však nekorešponduje ani z kontextom situácie večere, ani s textovým kontextom mäsiarskeho monológu. Radim Brychta svojim jednaním pri stole neimituje stravovanie sa, nejedná ani v okolnostiach nenútenej spoločenskej konverzácie, akých býva na rautoch neúrekom, neilustruje blížiac sa jatky, ktoré monológ anticipuje a dokonca svoje fyzické jednanie neopiera ani o asociáciu tučnej jalovice, čo sa na neho z chlieva díva. Vo svojej psycho-fyzickej partitúre pracuje s diametrálne odlišným arzenálom situácií, osobných asociácií a materiálov, ktoré sú známe len jemu. Ide o arzenál prvkov, ktoré si do partitúry zafixoval v trakte dvoch mesiacov práce s materiálmi autopoortrétov.

Jeho fyzické jednanie na pôdoryse prvej vety monológu pripomína skôr vetrenie svišťa a plynule sa mení v čosi, čo evokuje frenetické umývanie sa. Herec ostal verný integrite jeho vlastnej partitúry, vedľa ktorej Chagallov text a situačný rámec večere iba koexistujú bez toho, aby svoje sémantické koncepty vzájomne nabúraval. Divákovi je tak ponechaná interpretačná sloboda. Skrz dekomponovaný jazyk a niekoľko informačných kanálov, ktoré simultánne vysielať viacero kódov, má recipient možnosť spätne opodstatňovať a racionalizovať to nečakané a nepredvídateľné, ktorého sa mu dostáva.

Stopy: Malý krok pre herca...

Jednou z najčastejších otázok, aké bývajú adresované na konto našej práce, je otázka smerovaná na metodiku tvorby inscenácie – na mostík medzi tréningom a tvarom, na uplatnenie cvičení pri budovaní tvaru. Častokrát sme konfrontovaní s nutnosťou zodpovedať, čo je prvým krokom, ktorý vedie k formovaniu postáv, vzniku scén. Kedy nastáva moment opustenia tréningu a zasvätenia sa do kompozície významu? Aký je mechanizmus prechodu od tréningu k tvorbe situácií? Čo je východiskom? O to častejšie s hercami pejoratívne odpovedáme, že základom je nutnosť urobiť prvý krok. A to tak doslovne, ako aj z preneseného uhla pohľadu. Práve krok je totiž často fundamentom pre vznik identity postavy a vyformovanie jej fyzického i psychologického gesta i celého ideového gestusu.

S experimentami a cvičením na tému stopy sme začali v tretej generácii svojho laboratórneho výskumu pri prácach na inscenácii *Ninivea*. Pôdorysom pre dizajn cvičení bola snaha eliminovať chlad a prísnosť kompozičných cvičení a zároveň zámer nestratiť ich precíznosť a jasne štruktúrovaný rámec. Inšpirovaná tradičným indickým tancom Odissi, dobovými rytinami zachytávajúcimi hercov commedie dell'arte, ale aj marceauovskou pantomímou, som hercov postavila pred zadanie používať pri výraze iba prácu stôp. Kodifikovala som dohromady sedem jednoduchých spôsobov užívania stôp. Herci mali za úlohu každý z elementov cvičenia preskúmať v čase (variácie zmeny rýchlosti, frekvencie krokov, tempa) i priestore (zastavenie, zrýchlenie, cúvanie, napredovanie).

Prvým z prvkov je dlhý krok. Herci majú možnosť a zároveň i obmedzenie pohybovať sa výlučne maximálne dlhým krokom na hranici ich možností. Priemerná dĺžka kroku je neprípustná. Druhým elementom je čo najkratší možný krok. V treťom type kroku – tzv. mesiačik – sa päta jednej nohy vždy dotýka špičky tej druhej. Štvrtým krokom je prvok, pri ktorom herci používajú na chôdzu výhradne len špičku chodidla. Nasledujú segmenty, v ktorých herci smú používať iba pätu či iba vnútornú alebo vonkajšiu stranu chodidla. Základným pravidlom pri práci s cvičením stôp bola striktná segmentácia. Spočiatku herci pracovali s každým elementom zvlášť v približne desaťminútových intervaloch. Neskôr sme cvičenie metamorfovali do improvizácií a herci dostali možnosť jednotlivé jeho prvky vzájomne kombinovať. Podmienkou, od ktorej sme však nikdy neupustili, bol zákaz jednotlivé prvky vzájomne miešať. Moment, v ktorom by pravá noha vykonávala dlhý krok a ľavá krátky, bol neprípustný. Každá zmena prvku musela byť vykonaná okamžitým strihom.

⁷⁵ Citované zo scenára k inscenácii *Ninivea*.

Veľmi dôležitým aspektom pri cvičení je schopnosť nechať prácou chodidiel inšpirovať celé telo. Nesústrediť sa na pozorovanie práce vlastných stôp, ale byť bytosťou, ktorej sú dané stopy vlastné. Za predpokladu, že herec eliminuje faktor sebaopozorovania, má rytmus, rýchlosť a charakteristické zafarbenie každého zo siedmich prvkov schopnosť ovplyvniť expresiu celkového výrazu hereckého prejavu. Má priam kvality formovať gestus. Na vlastnej koži, ale aj pri vedení workshopov nám skúsenosť potvrdila, že spravidla trvá istý čas, pokým sa herec naučí v cvičení jednať v totalite – ako celková bytosť. Pri akomkoľvek cvičení, ktoré vychádza zo segmentácie a extra-každodennej podstaty ľudského správania, zo začiatku technika dominuje nad organickosťou.

Impulz: k, voči, proti a pre

Ako platformu pre dialogické jednanie sme si v hereckom tréningu nadizajnovali cvičenia pracujúce s impulzmi. „*Základným rysem dialógu je princíp výměny a alternace při komunikaci.*“⁷⁶ Parafrazujúc Derridov koncept vzťahu ja-ty⁷⁷ by bolo možné tvrdiť, že pri rozhovore ide predovšetkým o odvahu vykročiť do neznáma na nekonečné množstvo možností na ceste k druhému. Pojem impulz má pritom niekoľko definícií. V elektronike ním označujeme vysoko intenzívny, širokopásmový a veľmi krátku dobu trvajúci výron elektromagnetickej energie. Fyzika slovom impulz pomenúva súčin sily a doby jej pôsobenia – teda zmenu hybnosti telesa. Hybnosť je pritom veličina, ktorá udáva, ako veľmi sa telesá pohybujú. Je to vektorová veličina. Zahŕňa v sebe i to, akým smerom, po akej trajektórii, respektíve voči čomu alebo komu sa pohyb deje. Vo fyziológii zas termín impulz (respektíve vzruch) definuje prenos signálu po nervovom vlákne. Býva reakciou na vonkajšiu energiu, na určitý podnet a jeho výsledkom je zmena na cieľovom tkanive – svale alebo inom nerve. Slovo impulz sa však vyskytuje i v každodennej realite. Funguje v zmysle hýbateľa, definuje motiváciu človeka k zmene. Hovoríme o obezite ako o impulze k upraveniu životosprávy, o hádke so šéfom ako o impulze k podaniu výpovede zo zamestnania, či o partnerskej výčitke ako impulze k prehodnoteniu svojho správania. Adjektívom impulzívny bežne pomenúvame prudkého a výbušného človeka, ktorý podlieha náhlym dojmom. Z uvedeného spektra parciálnych (vedeckých i jazykových) charakteristík slova ako spoločný menovateľ vyplýva, že impulz je prudkým uvoľnením energie v konkrétnom smere, ktoré spôsobuje zmenu. Na identických princípoch boli založené i naše tréningové cvičenia.

Herecká práca s impulzom stojí na zásade reciprocity a rovnováhy medzi dávať a brať. Cieľom cvičení je kultivovať hereckú schopnosť energetického napojenia na partnera. Cvičenia podporujú neviditeľné, no pevné a objektívne existujúce väzby, ktoré formujú kvalitu celku a podporujú jeho celistvosť. Za javom spájania sa atómov chemickými väzbami do molekúl stojí energetická výhodnosť a tendencia budovať celok. Atómy tvoria molekuly a molekuly sa zas následne väzbia do prvkov, z ktorých sa tvoria zlúčeniny a stále kompaktnjšia a celistvejšia hmota – teleso. Za kompaktnosťou performačného tvaru stojí rovnaký

princíp: nutnosť vzájomnej väzivosti jednotlivých jeho súčastí. Cvičenie založené na práci s impulzom pracuje so zhmotnením abstraktného, s doslovným realizovaním paralely o väzbách. Je založené na prudkom pohybe v smere partnera a výmene energie medzi performerami. Základom je asociácia hádzania lopty. Princíp spočíva v jednoduchej akcii – prihrať, chytiť a opäť poslať ďalej partnerovi. Po umelom vytvorení prvotného vzruchu – prvotného impulzu, sa spúšťa reťazová reakcia. Herci sa snažia prvotný impulz udržať živý, usilujú o to, aby lopta nespadla. Medzi jednotlivými hráčmi osciluje energia. V chémii platí priama úmera medzi energiou väzby a jej pevnosťou. Identická zákonitosť platí i v prípade cvičenia impulzov. Čím je energia väčšia, tým pevnejšie väzby medzi performerami vytvára.

Toto bazálne, temer infantilné zadanie – pohadzovať si loptu – dostali herci v záujme objektivizácie subjektívneho. Stimulom pre nekaždodennú (teda scénickú) povahu jednania boli dve zásadné obmedzenia: lopta existovala len v hercovej imaginácii a používanie jednania v štýle klasickej pantomímy bolo neprípustné. Herci pracovali len s esenciou váhy energie bez toho, aby ich v jednaní zväzovala forma konkrétneho objektu. Nemohli ilustratívne znázorniť predmet v tvare gule, kocky, či tyče, ktorý vrhajú smerom k partnerovi. Z hľadiska pravdepodobnosti bola imaginárna loptička prihrávaná z takých miest ľudského tela, z ktorých by to za predpokladu ilustrovania hodu biologicky objektívne ani nešlo. I napriek tomu však zostávalo pravidlom zachovať jednoduchý vzorec prijatia (dopad váhy na telo) a odhodenia (zbavenia sa váhy). Dotykové plochy, z ktorých energia (impulz, respektíve imaginárna lopta) vychádzala a do ktorých energia padala, sme rozsegmentovali podľa jednotlivých častí tela. Prvým ohniskom pohybu bolo ťažisko a energetické centrum pohybu – panva. Nasledovali centrá ako stred hrudníka, vrchol ramena, lakeť, dlaň, temeno a špička chodidla.

Zásadným bol pre cvičenie aj fyzikálny princíp nazývaný zákon zachovania energie. Ten tvrdí, že v izolovanej sústave je celková energia nemenná. Inými slovami, že energia nevzniká a nezaniká, iba sa premieňa z jednej formy na druhú. Uzavretou sústavou bol v našom prípade kruh a zloženie skupiny hráčov. Každý z hercov smel od partnera prijať práve toľko energie, koľko doňho partner investoval a presne v ten moment, kedy ju doňho partner investoval. Herec nesmel generovať svoj telesný impulz so seba – nesmel ho sám umelo vytvárať a k investovanej energii od partnera si čosi primyslieť, prípadne z nej ubrať. Šlo o to vyhnúť sa falošnému a nepravdivému jednaniu á la „perpetuum mobile“. Herec nesmel vydávať viac energie, než prijal. Musel na svoju akciu použiť ekvivalentnú silu a energiu, aká bola doňho investovaná partnerom. Herecká akcia sa tak stala reakciou. Bola bezprostrednou odpoveďou na impulz od spoluhráča a zároveň aj novým impulzom pre partnera. Akcia a reakcia sa diali simultánne a intenzitou si boli rovnocenné. Vznikla tak reťazová reakcia – koherentný celok.

Cvičenie sme začali hrať v skupine a neskôr ho varíovali v pároch, ale aj sólovo v práci so stenou, ktorá impulz vždy odrážala naspäť. Prvotným východiskom bolo rozostavenie hráčov v kruhu, neskôr sme prešli

⁷⁶ PAVIS, P. Op. cit., s. 58.

⁷⁷ Vzťahu dialógu medzi performerom a recipientom, ako aj momentom vykročenia jednej entity smerom k druhej a rovnocennosti ich vzťahu som sa na pôdoryse Derridovho diela *Násilí a metafyzická podroba* venovala vo svojej práci

Dekompozícia ako rozklad klasického logos. REPAŠSKÁ, Lucia. Dekompozícia ako rozklad klasického logos. *Jamu.cz* [online], 2013 [cit. 29. januára 2014]. Dostupné na internete: <<http://www.jamu.cz/img/akademie-studie-difa-jamu/studie/studie/archiv-clanku/lucia-repasska-dekompozicia-ako-rozklad-klasického-logos.pdf>>.

k variácii, pri ktorej herci dostali možnosť impulz si v priestore poniesť a adresovať ho do partnera tak z blízka, ako aj nadiľku. Tým sa cvičenie rozpochybovalo po celom priestore a nadobudlo živelnosť, pudovosť a skutočnú „impulzivnosť“. Po približne dvoch rokoch sme ho modifikovali ešte väčšmi. Herci dostali právo rozvíť ho aj o prácu s podlahou.

Pri vyššom počte hráčov v cvičení je tendencia strácať impulz a energiu omnoho vyššia, než v prípade, keď cvičenie vykonáva len dvojica. Býva to dôsledkom prirodzenej straty pozornosti a neschopnosti udržať centrum uzemnené a v napätí. Zaujímavé je, že to isté platí aj z chemického hľadiska. Čím je väzba atómov kratšia, tým je silnejšia a zväčšovaním atómov sa väzba oslabuje. Zväčšovaním vzdialeností medzi hráčmi a zvýšením počtu ľudí v skupine sa prirodzene intenzita ich napojenia oslabuje. Kým v páre sa obaja hráči udržiavajú v relatívne vysokej reaktivite a impulz od partnera očakávajú nepretržite, v desať-člennej skupine, kde koluje jeden impulz, je udržať koncentráciu nepomerne ťažšie. Hráči buď nie sú pripravení na prijatie impulzu (a keď sa k nim konečne dostane, nezareagujú dostatočne včas, čím reťazcovú reakciu pretrhnú) alebo impulz nedokážu adresovať natoľko presne, aby ich partneri neváhali, komu patril a do koho bol vlastne smerovaný. Veľmi častou pripomienkou, ktorú na margo tohto problému pri workshopoch účastníkom adresujeme, je rada zachovávať svoje telo i myseľ v podobnom stave, ako dravec na love: ide o nevyhnutnosť byť neustále v strehu a v kontakte s podlahou.

Podmienka, že veľkosť hodeného a chyteného impulzu má byť rovnaká a čas odovzdávky s časom prijatia identický, zaručila udržanie veľkosti a toku energie. Bez variácií a modifikácie cvičenia by však výsledkom cvičenia bolo jednanie monotónne. Zmena je základom performačného umenia. Na udržanie diváckej percepcie a prezentovanie neočakávateľného musí mať herec schopnosť energiu nielen udržať a poslať ďalej, ale predovšetkým ju modifikovať, premieňať a tvarovať. Preto sme impulzom priradili štyri rozdielne kvality. Herci pracovali s asociáciami streľby, pierka, vody a kameňa. Posielali si imaginárnu loptu akoby bola nábojom z brokovnice, páperím, či studenou kvapalinou práve vychrstnutou z vedra. Daný princíp priniesol do cvičenia element nepredvídateľnosti, zdynamizoval ho a poskytol základňu pre prácu s temporytmom.

Vedľajším kritériom, ktoré sme s hercami začali na skúšobni po čase uplatňovať, bolo takzvané zadanie jednať proti. Jednať proti partnerovi v zmysle opozície, rivality, či dokonca súperenia. Šlo o sledovanie vektorovej veličiny impulzu. Hercovo jednanie nesmie vychádzať samo zo seba. Jeho akcia musí byť reakciou na vonkajší podnet a smerovať ďalej voči niekomu alebo niečomu za zámerom meniť. Herci dostali zadanie prenášať impulzy tak, aby partnera prekvapili, zaskočili, dostali do úzkych a overili jeho pozornosť. Tento element enormnou mierou prispel k uvoľneniu animálnej, pudovej podstaty. Variáciou „proti“ sme rozvíjali princíp rozhovoru ako potenciálneho zárodku konfliktu, zárodku antagonizmu a napätia:

„Dialog není nikdy ukončen, uzavřen, vyzývá posluchače k odpovědi. Každý dialog je jakýmsi taktickým soubojem dvou manipulátorů, z nichž každý se snaží vnutit svému protějšku vlastní předpoklady (logické a ideologické) a zahnat jej do prostoru, který si pro sebe zvolil.“⁷⁸

I napriek tomu, že sa to na prvý pohľad nemusí takým javiť, cvičenie impulzov má veľmi intímny rozmer. Je de facto založené na schopnosti absolútne odovzdať celú silu svojej bytosti druhému. Základnou premisou jeho účinku je preto etická otázka rešpektu a prijatia partnera. V rámci cvičenia impulzov nie je možné jednať voči kolektívu, ani voči skupine. Herec svoju energiu koncentruje v konkrétnom bode svojho tela a investuje ju opätovne do precízne vymedzeného, miniatúrneho bodu na tele spoluhráča. Cvičenie impulzov nepracuje s veľkými plochami. Akonáhle totiž herec jedná celým telom a dovolí energii rozprestrieť sa naraz vo viacerých segmentoch, plytvá energiou a rozmieňa ju na drobné. So zvereným impulzom vtedy nehospodári úsporne. Aby sme tomu predišli, veľmi často hercom prízvukujem nutnosť oslobodiť sa od vedomia, že iné, než energeticky nabitú časť tela existujú. V daný moment ich žiadam, aby celú svoju existenciu nakomprimovali do bodu malého ako laserový lúč. Koncentrácia na úzko vymedzenú plochu platí aj v druhom pláne. Cvičenie impulzov nepracuje s ideou viacerých partnerov. Postuluje sa v ňom postoj ja–ty. Vzťah medzi jednotlivcami. Tak, ako sa nedá zlepšiť ľudstvo, ale snáď možno napraviť človeka, nemôže byť cieľom hereckej akcie oslovovať publikum, ale diváka. Plurál je tu nahradený individuálnym prístupom. A to tak k spoluhráčovi, ako aj recipientovi. Na tomto vzorci rozvíjame koncept diváka – adresáta ako jednotlivca.

Herec: Pán, keď je dobrý sluha

Druhým v reťazci organických, takzvaných „horúcich“ cvičení, pri ktorých ráció nehrá prím, je cvičenie nazvané Pán a sluha. Je to moment tréningu, ktorý výrazne balansuje na hrane medzi cvičením a improvizáciou. Je založený na párovej kontaktnej improvizácii a v mnohom vychádza z konvencie scénického tanca. Mantinelmi, v rámci ktorých sa odohráva, sú dve podmienky: nepretržitý fyzický kontakt dvojice (dotyk akejkoľvek telesnej plochy) a nevyhnutnosť kontinuálneho pohybu.

Jeden z partnerov vo dvojici je vždy ten, ktorý vedie (odtiaľ pomenovanie pán) a druhý je tým, ktorého povinnosť je pohyb a jednanie pána bezpodmienečne nasledovať (sluha) a prispôbiť sa mu. Herci v pozícii pána sledujú jednoduchý cieľ. Váhou svojho tela chcú sluhu kamsi dotlačiť alebo dotiahnuť. Platí, že čím väčšia je dotyková plocha, tým jednoduchšie sa partnerom navzájom komunikuje. Jednoduchšie sa demonštruje zámer, ktorý jeden s tým druhým má. Herci si roly pána a sluhu v trakte jednania v priestore vzájomne vymieňajú. Impulzom k zmene statusu však nie je verbálna dohoda, ale vycítenie nutnosti prebrať, respektíve vzdať sa zodpovednosti za partnera kvôli imperatívu neustáleho pohybu. Základom cvičenia je totiž etická kategória, morálna premisa: dbať a starať sa o svojho partnera ako o tú najvzácnejšiu bytosť. Akonáhle dvojica uviazne v patovej situácii (povedzme, že pán svojho sluhu doviedol do rohu miestnosti,

⁷⁸ DUCROT, O. *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann. In PAVIS, P. Op. cit., s. 59.

odkiaľ sa ďalej nedá pokračovať), je na hercovi v pozícii sluhu, aby vycítil nutnosť zmeny statusu, prebral aktivitu a viedol svojho partnera ďalej.

Keď sme v prvej generácii nášho výskumu s cvičením začínali, stanovila som hercom obmedzenie vôbec nepoužívať ako kontaktnú dotykovú plochu dlane a zakázala som im pracovať s podlahou. Práve k týmto prvkom herci totiž z pozície každodenného zachovávanía sa tela inklinujú najviac. Chcem kohosi kamsi dotiahnuť? V bežnom živote ho zdrapím za ruku a vediem ho. Chcem kohosi kamsi dotlačiť? Navalím sa naňho celou svojou váhou, kým nepovolí, nestratí rovnováhu a nespadne – voilá, obaja sa ocitáme v bezvýhodiskovej situácii na zemi. V cvičení pán a sluha je extrémne podstatné byť schopný dať partnerovi najavo vlastnú intenciu. Rámec cvičenia však pracuje s extra-každodennou premisou ľudského správania. Nevolí najekonomickejší možný model. Namiesto ilustratívneho chytenia dlane narába s konvenciou živého tela, v ktorom sa konkrétny zámer pretavuje do partnerovho tela skrz akciu celého fyzis.

Kontinuálny pohyb, ktorý je leitmotívom cvičenia/improvizácie „pán a sluha“ veľmi často prirovnávam k vode. Zádrhele, zastavenia, pády dvojice a potkýnanie sa o seba sú v prvej fáze práce úplne bežné. Práve preto sa snažím hercov motivovať asociáciou rieky. Prirovnávam ich pohyb k pohybu vody. Tok rieky sa nikdy nezastaví, no neustále mení svoju rýchlosť a tvar. Rieka sa delí do menších prameňov a opätovne spája, tečie z prudkého svahu i po rovine. Pohyb vody a jeho kvalita sa síce rôzni, no nikdy nestratí. Pre herca je podstatné pochopiť, že samotné spomalenie neznamená vyprchanie aktivity, ale je iba nazhromažďovaním energie potrebnej na výboj, zmenu smeru, dynamiky a náboja, aby tok akcie pokračoval ďalej.

Významným je faktor obojstrannej aktivity. Cvičenie na prvý pohľad zvädza k tomu, že v dvojici je pán ten aktívny a sluha ten pasívny, avšak takéto prevedenie nie je možné. Inak sa jeho vykonanie zvrhne na etudu pripomínajúcu nosenie mŕtveho tela. Obaja z partnerov majú povinnosť čo najaktívnejšie reagovať na podnety toho druhého. Obaja si musia udržať aktivitu a agilitu, ba čo viac, v prospech mimo-pojmového organického dialógu, ktorý je základným cieľom cvičenia, musia byť schopný partnera neustále zaskočiť a prekvapiť – hrať zároveň s ním, ako aj proti nemu. Cvičenie balansuje na tenkej hranici medzi nutnosťou počúvať a nutnosťou hovoriť, nutnosťou akceptovať a nutnosťou navrhovať, možnosťou viesť a možnosťou byť vedený. Cibří tak hercov cit a schopnosť reagovať a prispôbiť sa.

Jednou z možných variácií cvičenia je odstránenie partnera a imperatív hry s partnerom imaginárnym. Vzniká tak základňa pre vznik mizanscénického jednania aj individuálnej partitúry, ktorá si i napriek absencii reálneho spoluhráča však zachováva kvality dialógu.

Energetické cvičenia: herec ako atlét srdca

Podstatou energetických cvičení, ako sme si ich navrhli v našej laboratórnej praxi, je kultivovať schopnosť herca ovládať svoje energetické vyžarovanie. Inšpiráciou pre vznik týchto cvičení nám bola Artaudova vízia

herca ako atléta srdca. Vízia, ktorá performatívneho umelca definuje ako človeka, ktorý nielenže disponuje schopnosťou plne narábať so svojim fyzickým aparátom (gymnasta/atlét/športovec), ale ovláda aj svoje psychologické a emočné procesy (srdce). Opierali sme sa o premisu, že je rovnako možné verbalizovať, segmentovať, zafixovať a zopakovať tak vzorce pohybového jednania tela v priestore, ako aj pôdorys energetickej akcie. Skrz experiment s dychom Artaud dokazuje relevantnosť uchopiteľnosti nemateriálnej podstaty energie. V stati *Séraphinovo divadlo* evokuje možnosť vôľou modelovať vlastnú energiu, ktorá následne modeluje zachovávanía sa tela v priestore. Pracuje pritom s auto-sugesciou a jej uvedomením si. Radí čitateľovi, aby sledoval a porovnal kvalitu a tempo svojho dychu počas vôle k ženskému, mužskému a neutrálnemu dychu.⁷⁹ Experiment demonštruje možnosť objektivizovať proces narábania s nehmatateľnou podstatou divadla rovnako ako s objektívnymi činiteľmi akým je napríklad pôdorys mizanscény.

Pojem energia je nemateriálneho charakteru. Označuje však kvalitu, ktorej pôsobením vzniká potenciál pre zmenu materiálnej podstaty. Z fyzikálneho hľadiska je energia sila, či kapacita systému k vykonávaniu práce. Z hľadiska živej bytosti dostáva energia rôzne pomenovania: život, vitalita, prítomnosť (v západnej civilizácii) alebo prana a šakti (India), koši, jugen, či ki-hai (Japonsko), češta, kara, taksu a bayu (Bali) a kung-fu (Čína).⁸⁰ Energia človeka v performatívnej situácii pomenúva jeho nervovú a svalovú silu. Ako si vo svojej štúdii o hereckej energii trefne všíma Taviani, existuje rozdiel medzi ekonomickou každodennou a extrémnou energiou človeka v nekaždodennej – performatívnej situácii:

„Vedle běžně vynakládané energie existuje také ‚nadbytečná‘ energie, která neslouží k pohybu, jednání, bytí, zasahování do okolního světa. Tuto ‚nadbytečnou‘ energii uplatňujeme v divadelně účinném jednání, pohybu, bytostné přítomnosti. Studovat energii aktérů představení tedy znamená zkoumat principy používané herci/tanečnický k formování svalových a nervových sil nekaždodenním, ne-všedním způsobem.“⁸¹

Arzenál energetických cvičení, ktoré sme si vo svojej laboratórnej praxi nadizajnovali, rovnako operuje s energiou extrémnou. Pri pokuse zostaviť mechanizmus, akým sa dá narábanie s energiou kodifikovať a zachytiť, sme sa inšpirovali pozorovaniami Michaila Čechova, ktorý prácu herca s energiou opiera o jej somatickú kvalitu. Pri uvažovaní o hereckom modelovaní energie Čechov uvažuje o jej radiácii (t. j. o vplyve dramaturgie herca na recipienta!) v psychologickom geste. Pri práci s týmito aspektmi Čechov zdôrazňuje nutnosť lokalizovať zdroj energie v hercovom fyzis, respektíve v priestore, ktorý toto fyzis obklopuje. Pripisuje energiám zároveň jasné a verbalizovateľné kvality spojené s bazálnym asociačným myslením. Pracuje s archetypálnymi asociáciami ako vzduch, voda, hlina a oheň. Čechov hovorí o energii letu, plávania, modelovania a vyžarovania.⁸² Ba čo viac, postuluje názor, že energia určitej kvality vyžarovaná z určitého centra má natolko objektivizovateľný recepčný dopad, že ktorýkoľvek herec posluhujúci sa jej rámcom, na

⁷⁹ ARTAUD, Antoine. *Divadlo a jeho dvojenc*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 121.

⁸⁰ BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 55.

⁸¹ TAVIANI, Fernando. Hercova energie jako předpoklad. In BARBA, E. – SAVARESE, N. Op. cit., s. 52.

⁸² ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 20.

seba prevezme jednoznačne dešifrovateľný znak, či dokonca stvárni typológiu určitej postavy (opilec, závistlivý paranoik...).⁸³ Pri práci s nehmotnou matériou sa za cieľom uchopiť ju posluhuje Čechov celkom logicky metódou exaktných vied. Skladá psycho-fyzické mapy energie herca a skúma ich dopad na diváka.

Rámec našich energetických cvičení determinovali tri farby: červená, modrá a ružová. Farbám sa od nepamäti pripisuje neodškriepiteľný esteticko-morálny impakt na psychológiu a zmyslový prežitok človeka. Farba má alegorický, mystický i symbolický význam. Červená je vo väčšine farebných taxonómii považovaná za základnú farbu. Podľa Goetheho odkazuje k „nesnesiteľnému násilí“,⁸⁴ dynamike a akcii. V Goetheho teórii farieb sa viaže s veselosťou a krásou. Kvôli svojej dráždivosti je činorodej povahy, a preto je pre herca najprístupnejšou. Červená bola prvou farbou, na báze ktorej sme započali naše energetické cvičenia. Modrá, ďalšia spomedzi základných farieb, ktorou sme sa riadili, nesie v sebe hĺbku a pokoj. Pre Goetheho táto farba – čoby farba zápornej strany kruhu – reprezentuje prázdnotu a chlad. Ružová je bielou znečistená červená. Je farbou, ktorá síce stráca intenzitu pôvodnej farby, od ktorej je odvodená – stráca z agresivity červenej – avšak stále udržuje jej činný mód. Ružová nesie naivný energetický náboj hraničiaci s hravosťou či šťastnou letargiou. Pri výbere farieb do rámca energetického cvičenia som zámerne pracovala s takými troma farbami, ktoré pri asociačnom myslení neevokujú podobné, ale ani úplne kontrastné konotácie. Výber farieb do rámca cvičenia reprezentoval tri rozdielne, no vonkoncom nie antagonistické atmosférické sektory. Pri práci s nehmotnou matériou, ako je energia, som považovala za potrebné zachovať opatrnosť a vyhnúť sa jednoznačnej ilustratívniosti, ku ktorej by mohol viesť rámec zostavený z kombinácií antagonistických farieb a odtieňov šedi ako čierna a biela, respektíve žltá a fialová, či zelená a červená. Za rámec cvičenia neboli zvolené ani svetelne si príbuzné kombinácie typu zlatá, žltá a biela, či modrá, tyrkysová a zelená, nakoľko tie sú len komplementmi farieb čírych. Pri práci by mohli evokovať podobu asociácií, a teda aj príbuznosť energií. Zvlášť na začiatku by to mohlo hercom spôsobiť ťažkosti pri fixovaní a rozlišovaní medzi individuálnymi kvalitami energie, ktoré daná farba katalyzuje.

Po ustálení výberu farieb herci istý čas skúšali improvizovať na zadania, že priestor okolo nich i v nich je buď červenej, modrej alebo ružovej farby. Po čase sme však kvôli stále príliš vysokej miere všeobecnosti rámca cvičenia pristúpili k procesu jeho špecifikácie. Cvičenie sme si sprecizovali podľa centier energetického vyžarovania a následne ho v danej podobe kodifikovali. Každéj farbe som pridela kvalitu a tri energetické centrá so zdrojom v hercovom tele. Herci pracovali so zadaním snažiť sa zo svojho tela do priestoru vyžarovať energiu v kvalite danej farby. Kvalitami červenej sa stala žieravá magma a laser. Jej energetickými centrami sa stali centrum brucha, centrum hrude a oči. Modrej sme prideli kvalitu hlbokkej chladnej vody v oceáne. Za zdrojové miesta, odkiaľ mali herci energiu daných parametrov vyžarovať, som

určila brucho, hrdlo a oči. Kvalitou ružovej sa stalo želé. Troma jej energetickými centrami, odkiaľ emanovala, boli špička jazyka, priestor neustále oscilujúci medzi koreňom nosa a jeho špičkou a viečka.

V prvej fáze tréningového experimentu sme pracovali bez pohybu iba na vyžarovaní. Herci sledovali zadanie ovládať vlastnú energiu a naplňať ňou priestor. Na skúšobni sme absolvovali hodiny sústredene pracujúc na precízniosti vyžarovania energií v kvalitách jednotlivých farieb a schopnosti rozlišovať ich nuansy podľa rozdielnej lokalizácie v tele. Kľúčovým bolo naučiť sa mechanizmu vedome energiu meniť. Spočiatku sme pracovali metódou postupnej a pomalej transformácie jednej energie v druhú, neskôr sme dospeli do štádia, kedy boli herci schopní energetickej zmeny v rýchlom strihu. Z hľadiska psychickej bezpečnosti bolo pre nás v iniciačnej fáze enormne podstatným uvedomiť si rozdiel každodennej a extrémnej (performatívnej) formy energie. Bežný stav, teda mód ekonomického výdaja energie, sme si pracovne nazvali „nula“. Herci neustále pracovali na schopnosti rozlíšiť jednanie „ja“ a „super ja“. V úvodnej fáze však herci nemali právo sami meniť kvalitu, farbu, ani centrum vyžarovanej energie. Kvôli snahe sprecizovať a objektivizovať tieto neuchopiteľné procesy herci pracovali spočiatku ako skupina. Zmenu energetických centier (a po čase aj transformáciu jednej farby energie v druhú) som v úvodnej etape viedla pokynmi ja. Unifikovaná práca v kolektíve bola spočiatku jediným kontrolným mechanizmom, ktorý overoval správnosť práce jednotlivca. Pozorovanie jednotlivca a porovnanie kvality jeho vyžarovania s kvalitou skupiny mi z pozície režiséra-diváka umožňovalo korigovať odchýlky a overovať relevantnosť zmeny jeho vyžarovania. Po niekoľkých týždňoch úmornej práce, ktorá závisí od schopnosti minuciózneho sústredenia sa a sebaovládania, sme pristúpili k rozvítiu energetických cvičení o priestorovú dimenziu – o dimenziu jednania psycho-fyzickej entity herca v priestore a čase determinovanom kvalitou a lokalizáciou energie. Herci dostali právo riadiť si zmenu energií sami, mohli kontaktovať partnera a následne energie aj rozpohybovať. Mali pritom k dispozícii najbazálnejšie vzorce každodenných pohybov a zachovávaní sa tela v priestore: sed, ľah, chôdzu, zastavenie a dotyk s predmetmi okolo. Rozbehli sme tak tréningovú etapu, v ktorej v rámci každého tréningu herci 40 až 80 minút improvizovali s energetickým vyžarovaním. Imperatívom týchto energetických improvizácií bola pravdivosť jednania. Herci mohli jednať len tak a len toľko, koľko ich k tomu ponúkal náboj danej energie. Akonáhle pocítili, že ich jednanie je silené, teda že je dôsledkom vopred premysleného konceptu a nie bezprostrednou reakciou na kvalitu energetického impulzu partnera, či seba, museli akciu sami prerušiť a začať od sústredenia odznova. Akonáhle začala u niekoho prevažovať tendencia energiu nevyžarovať, ale skôr stvárňovať, akciu som ako ilustratívnu a nepravdivú prerušila ja. Nepripustné bolo aj odchýliť sa od rámca cvičenia. Herci sa museli striktne držať stanovených farieb a centier. Nemohli farby kombinovať, či simultánne jednotlivé energie vrstviť. Výsledkom by totiž bolo organické jednanie nevedomého charakteru. Posunutie práce zo sféry vôle a vedomia do sféry impulzivnosti by totiž spôsobilo opätovný návrat k nezafixovateľnosti akcií. Prísne podmienky energetických improvizácií (predovšetkým

⁸³ „Umístěte měkké, teplé, spíš větší centrum do oblasti žaludku a můžete pocítit psychiku člověka spokojeného se sebou samým, zemitého, trochu těžkopádného a možná i veselého, se smyslem pro humor. Umístěte malé, tvrdé centrum na špičku nosu a bude z vás člověk zvědavý, vyzvídavý, nepříjemně všetečný, který do všeho strká nos. Přesuňte centrum do jednoho oka a zpozorujete, jako byste se stali lstivými, vychytralými a snad i pokryteckými. Představte si velké, těžké, tupé a rozbředlé centrum umístěné vně sedací části vašich kalhot a dostanete postavu ne

příliš čestnou, směšnou a zbabělou. Centrum umístěné pár stop před očima nebo čelem může vyvolávat pocit ostré, pronikavé a prozíravé mysli. Vřelé, horké, plamenné centrum ve vašem srdci ve vás může probudit cit odvahy, lásky a hrdinství.“ ČECHOV, M. A. Op. cit., s. 66.

⁸⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2011, s. 40.

imperatív pravdivosti jednania) však u hercov spôsobovali sklon k meditatívnosti. Výrazne sa oslabil performatívny faktor ich zachovávaní sa v priestore. V snahe neriskovať falošnosť sa od akcie utiekali skôr k pasivite. Pred jednaním preferovali vnútorný prežitok, ktorý v priestore a čase nijak nedemonštrovali. Danému úskaliu sme sa vyhli zadaním imperatívu jednať. Herci nesmeli podľahnúť letargii a museli nájsť kľúč, ako sa nesprenverifikovať kvalite energetického vyžarovania, no ostať aktívnym.

Mojou častou pripomienkou počas energetických improvizácií bola poznámka, že v danom rámci neexistujú limity. Podstatou energetických cvičení je zbavenie sa autocenzúry. Hercom som neustále pripomínala, že si v rámci performatívnej situácie môžu dovoliť voči partnerovi absolútne všetko. Energetické cvičenia vedú k excitovanému stavu vlastnej identity. Herec, ktorý narába s tak čírou a radikalizovanou formou vlastnej energie, sa ocitá v stave „super-me“. I napriek tomu, že východiskom pre energetické cvičenia nám bola technika a divadelný ráz, náš experiment nezvratne vykročili smerom k performance art – k umeniu, kde na rozdiel od divadla je nôž nožom a krv krvou. Nekaždodenné jednanie sa stalo reálnym. Pre hercov bolo podriadenie sa vehemencii energie spočiatku prekážkou. Ukázalo sa totiž, že dizajn cvičenia (červená, modrá a ružová a zvlášť energetické centrá v bruchu a očiach) výrazne inhibuje podnety vedúce k čineniu zla. Každá z energií prejavila tendencie rozklúčovať v hercoch ignorované a potláčané pohnútky zloby, arogancie a zákernosti. Krutosť, ako aspekt svojej entity, sa však herci spočiatku ostýchali prejavovať zvlášť vo vzťahu k partnerom. Pri myslení o kráse prejavujeme tendencie zabúdať na element pravdy a inklinujeme k zamieňaniu krásy za pôvab. I herci mali spočiatku sklon jednať esteticky príťažlivo a vyhýbať sa nepríjemným aspektom krásy, ktorá sa demonštruje skrz nekompromisné odhaľovania pravdy. Z hrozacej pasce nám vtedy pomohla práve schopnosť rozlišovať medzi performatívnou a každodennou kvalitou energie („nula“), ktorej sme sa venovali v iniciačnej fáze experimentu. Herci pochopili, že jednanie v excitovanom stave stojí pred zátvorkou bežnej reality. Objavili tak kľúč, ktorý im dovoľoval sledovať porovnanie energie až do dôsledkov a prestali sa báť nasledovať jeho radikálnosť. Začali voči partnerom jednať kruto – t. j. pravdivo a bez predsudkov, či opatrníckeho strachu o kolegu, ktorý herci v situáciách neschopnosti prejavili vlastnú podstatu často predstierajú. Aby v tejto pokročilej fáze herecká entita neostávala oklieštená a mohla sa prejavovať v absolútnej totalite jednania, kde nie je hercovi amputovaný ani jeden z výrazových kanálov, zhruba po troch mesiacoch práce sme do rámca cvičenia pridali i vokál. Herci dostali právo rozvíjať energetické improvizácie o zvukovú stopu. V ktoromkoľvek momente mohli v súlade s energiou, ktorá nimi lomcovala, spievať úryvok akejkoľvek piesne, čo sa im asociačne ponúkla. Limit poslúhovať sa jedine hudobnou stopou nebol náhodný a smeroval k podčiarknutiu performatívnej povahy jednania. Chcela som zachovať pravdivosť energetickej výpovede (ktorá žánrovo často hraničila s tzv. psychologickým, či filmovým herectvom), no zároveň udržať jej performatívny, nekaždodenný ráz. To, že herci boli zbavení možnosti

civilne verbalizovať svoje energetické pochody, zablokovalo potenciálne banálne dialógy a uchránilo krehkosť a koncentrovanosť improvizácií od hrozby bagatelizovania.

Energetické cvičenia a improvizácie sa stali základom pre množstvo scén inscenácie *Ninivea*. Potenciál činenia zla a aspekt fanatizmu a krutosti, ktorý dizajn cvičení nesie, sa infiltroval do dramaturgie tvaru. Exponovali sa tak témy ako páchanie hriechu z dobrým úmyslom, či glorifikácia schopnosti dostať svojej vôle i za cenu obetí. Zvládnutie energetických cvičení nám pomohlo atakovať métu tabu, ktorého demaskovanie sme si vytýčili ako základný inscenačný cieľ. Pri jednej z mnohých energetických improvizácií, ktoré sme k téme prekračovania hraníc absolvovali, herci pracovali so zadaním podobným krutej spoločenskej hre. Požiadala som ich, aby improvizovali na tému pomsty. Každý z hercov mal vymyslieť spôsob, akým partnera čo najväčšmi ponižiť a následne požiadať ktoréhokoľvek zo svojich kolegov, aby na vybranej obeti tento akt potupy vykonal. Spomedzi materiálov objavujúcich sa v približne tridsaťminútovej improvizácii sme vybrali nasledovné: Vytrhnúť druhému vlas; prinútiť dvoch chlapov, aby sa pobožkali; vymočiť sa druhému do úst; vylízať druhému análny otvor a otrieskať druhému hlavu o podlahu do bezvedomia. V podobe energetickej improvizácie boli tieto akty násilia rozohrávané reálnou energiou akcie. Hoci vo všetkých prípadoch nedošlo k ich naturalistickému naplneniu, akcie vždy spĺňali parametre pravdivej performatívnej výpovede. Akcie neboli realistické, ale boli skutočné, reálne.⁸⁵ Pri každej z nich bola vystopovateľná pravdivá intencia akt pohanenia na partnerovi vykonal. Demonštrovala sa v čase a priestore jednaním hercov spravidla až do krajného momentu, v ktorom by ostala naturalisticky vykonaná. V danom bode zväčša herec, na ktorom sa demonštroval akt násilia, zvrátil akciu na svoju stranu a z role obete vstúpil do role mstitela s vôľou pomstiť sa partnerovi za jeho úmysel ešte potupnejším činom. Improvizácia s pôvodným zadaním pomsty tak metamorfovala do témy orgií zla. Demaskovala mechanizmus prerodu obete v násilníka a reťazenie páchania zločinov skrz motiváciu jednotlivca kompenzovať na ňom spáchané krivdy.

Na ceste k finálnej podobe v inscenácii však táto energetická improvizácia prešla niekoľkými etapami variácií. Prvým faktorom, ktorý pozmenil jej podobu, bolo ustálenie role vykonávateľa pomsty. Kým v pôvodnej verzii si herci páchali násilnosti vzájomne, pri ďalšej práci s materiálom som zadala podmienku, aby na vykonávanie svojich zámerov používali jedine herečku Veroniku. Modelovala som tak herecký materiál smerom k motívu človeka-bábk. Šlo o exponovanie motívu zločinca, ktorý za svoje činy nenesie objektívnu zodpovednosť, o zjavenie motívu človeka ako exekučného nástroja v rukách iného človeka – demiurga jeho morálneho kreditu. Z danej variácie napokon povstala postava Potkaniara, osoby, ktorú si podľa legendy mestečko Hameln finančne vydržiava, aby mu mal kto robiť špinavú prácu. Herečka Veronika Fejfarová, ktorá s identitou Potkaniara pracovala neskôr našla vo svojom gestuse našla priesečník jej identity s motívom neživej bábk – objektom v rukách iných. Druhým zásahom do integrity danej

⁸⁵ Naturalistické neznamená nevyhnutne i pravdivé. „Existujú dve rôzne divadelné konvencie: javiskové jednanie, ktoré pripomína každodenný život (konvencia pravdepodobnosti) a modifikované, štylizované jednanie, ktoré na scéne nanovo vytvára život skrz akcie, ktoré sú síce skutočné, no nie realistické (konvencia formalizmu).“ (Prekl. Lucia Repašská) / „Two distinct conventions exist in theatre: stage behaviour that resembles everyday life (the convention

of verisimilitude) and modified or stylized behaviour that recreates on stage a sense of life through actions that are 'real' but not realistic (the convention of formalisation).“ VARLEY, Julia. *Notes From an Odin Actress: Stones of Water*. London: Routledge, 2010, s. 144.

energetickej improvizácie bolo užívanie červeného bodového svetielka – ukazovacieho laseru. Herci mali do zafixovanej partitúry improvizácie začleniť objekt a poslúhovať sa ním. Rekvizita zhmotnila metaforu „ukazovať si prstom“. Radikalizovala vzťah verejne obžalovaný a žalujúci. Herci ukazovacie svetlo spravidla aplikovali pri označovaní obete. Evokujúc ostrefovačov, mierili ním na citlivé partie partnera, na ktorom sa chystala podľa toku partitúry vykonať krivda. Tretím a najmarkantnejším zásahom do finálnej podoby improvizácie bola variácia, ktorá paradoxne zmenila jej žáner. Nakoľko celú druhú generáciu výskumu sme simultánne s energetickými a dynamickými cvičeniami v tréningu laboratória pracovali i na cvičeniach rôznych divadelných žánrov, požiadala som hercov, aby pôdorys partitúry transformovali do klauniády. Z pôvodne energetickej improvizácie hraničiacej s naturalistickým vnútorným herectvom som režijným pokynom urobila grotesku. Podľa požiadaviek žánru herci modifikovali pôdorys akcií v temporytme i vlastnom fyzis. V podobe klauniády sa improvizácia dostáva pred diváka v inscenácii *Ninivea* dodnes a evokuje odkaz na zrýchlenú filmovú grotesku. Daným režijným zásahom som zachovala informačný pôdorys akcií, no zbavila ho zaťažkávajúceho psychologického akcentu. Krutosť a existenciálny hnus – pozostatky energetickej improvizácie skrz telesnú pamäť hercov síce ostali, no existovali v juxtaopozícii s ľahkým komickým žánrom. Rozložením integrity scény (jej dekompozíciou) – teda rozkladom väzby obsahu informácie na formu jej artikulovania – som vytvorila pluralitný význam. Interpretačný potenciál. ■

Bibliografia:

ARTAUD, Antoine. *Divadlo a jeho dvojenec*. (Prekl. Jan Kopecký, Ladislav Šerý) Praha: Herrmann & synové, 1994.

BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. (Prekl. Jitka Sloupová, Dana Kalvodová, Nina Vangeli, Jan Hančil) Praha: Divadelní ústav, 2000.

BARBA, Eugenio. The Ghost Room. *Odinteatretarchives.dk* [online]. [cit. 3. januára 2013]. Dostupné na internete: <http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_THE_GHOST_ROOM.pdf>.

CARRERI, Roberta. *Traces in The Snow* [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Násilí a metafyzika*. (Prekl. Jiří Pechal a kol.) Praha: Filosofia - Nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*, Taylor & Francis e-Library, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. (Prekl. Markéta Polochová) Praha: Na konári, 2011.

GEFTER, Amanda. Haunted by His Brother, He Revolutionized Physics. *Nautil.us* [online], 16. januára 2014.

GOETHE, Johan Wolfgang. *Smyslově-morální účinek barev*. (Prekl. Jan Dostal) Hranice: Fabula, 2011.

KAHNEMAN, Daniel. *Myšlení – Rychlé a pomalé*, Brno: Jan Melvil Publishing, 2012.

LEM, Stanisław. Sto třicet sedm vteřin. In *Pánův hlas*. Praha: Svoboda, 1981.

NEUMAN, Y., Why Do We Need Signs in Biology?, In EMMECHE, Claus – KULL, Kalevi (Eds.). *Towards a Semiotic Biology*. London: Imperial College Press, 2011.

PATTEE, Howard H., Physical and functional conditions for symbols, codes, and languages., *Biosemiotics* 1(2):147 – 168

PATTEE, Howard, H., – KULL, Kalevi., Between Physics and Semiotics. In EMMECHE, Claus – KULL, Kalevi (Eds.). *Towards a Semiotic Biology*. London: Imperial College Press, 2011.

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotovského*. Praha: Divadelní ústav, 2009.

SCHINO, Mirella. *Rozhovory s členmi ansámblu Odin Teatret na tému hereckého tréningu*. [CD-ROM]. Holstebro: Odin Teatret Archives, 2009.

TALEB, Nassim Nicholas. *Černá labuť: Následky vysoce nepravděpodobných událostí*. Praha: Paseka, 2011

VARLEY, Julia. *Notes From an Odin Actress: Stones of Water*. London: Routledge, 2010.

Príloha 1.

Daniel Kahneman

Charakteristika Systému 1

S1⁸⁶

-generates impressions, feelings, and inclinations; when endorsed by System 2 these become beliefs, attitudes, and intentions
-operates automatically and quickly, with little or no effort, and no sense of voluntary control
-can be programmed by System 2 to mobilize attention when a particular pattern is detected (search)
-executes skilled responses and generates skilled intuitions, after adequate training
-creates a coherent pattern of activated ideas in associative memory
-links a sense of cognitive ease to illusions of truth, pleasant feelings, and reduced vigilance
-distinguishes the surprising from the normal
-infers and invents causes and intentions
-neglects ambiguity and suppresses doubt
-is biased to believe and confirm
-exaggerates emotional consistency (halo effect)
-focuses on existing evidence and ignores absent evidence
-generates a limited set of basic assessments
-represents sets by norms and prototypes, does not integrate
-matches intensities across scales (e.g., size to loudness)
-computes more than intended (mental shotgun)
-sometimes substitutes an easier question for a difficult one (heuristics)
-is more sensitive to changes than to states (prospect theory)
-overweights low probabilities
-shows diminishing sensitivity to quantity (psychophysics)
-responds more strongly to losses than to gains (loss aversion)
-frames decision problems narrowly, in isolation from one another

Charakteristika Systému 2

S2⁸⁷

- brace for the starter gun in a race.
- focus attention on the clowns in the circus.
- focus on the voice of a particular person in a crowded and noisy room.
- look for a woman with white hair.
- search memory to identify a surprising sound.
- maintain a faster walking speed than is natural for you.
- monitor the appropriateness of your behavior in a social situation.
- count the occurrences of the letter a in a page of text.
- tell someone your phone number.
- park in a narrow space (for most people except garage attendants).
- compare two washing machines for overall value.
- fill out a tax form.
- check the validity of a complex logical argument.

⁸⁶ KAHNEMAN, Daniel. Op. cit.. s. 105⁸⁷ Tamtiež., s. 22.

Príloha 2.**Marina Abramović****An artist's life Manifesto**

1. An artist's conduct in his life:

- An artist should not lie to himself or others
- An artist should not steal ideas from other artists
- An artist should not compromise for themselves or in regards to the art market
- An artist should not kill other human beings
- An artist should not make themselves into an idol
- An artist should not make themselves into an idol
- An artist should not make themselves into an idol

2. An artist's relation to his love life:

- An artist should avoid falling in love with another artist
- An artist should avoid falling in love with another artist
- An artist should avoid falling in love with another artist

3. An artist's relation to the erotic:

- An artist should develop an erotic point of view on the world
- An artist should be erotic
- An artist should be erotic
- An artist should be erotic

4. An artist's relation to suffering:

- An artist should suffer
- From the suffering comes the best work
- Suffering brings transformation
- Through the suffering an artist transcends their spirit
- Through the suffering an artist transcends their spirit
- Through the suffering an artist transcends their spirit

5. An artist's relation to depression:

- An artist should not be depressed
- Depression is a disease and should be cured
- Depression is not productive for an artist
- Depression is not productive for an artist
- Depression is not productive for an artist

6. An artist's relation to suicide:

- Suicide is a crime against life
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide

7. An artist's relation to inspiration:

- An artist should look deep inside themselves for inspiration
- The deeper they look inside themselves, the more universal they become
- The artist is universe
- The artist is universe
- The artist is universe

8. An artist's relation to self-control:

- The artist should not have self-control about his life
- The artist should have total self-control about his work
- The artist should not have self-control about his life
- The artist should have total self-control about his work

9. An artist's relation with transparency:

- The artist should give and receive at the same time
- Transparency means receptive
- Transparency means to give
- Transparency means to receive
- Transparency means receptive
- Transparency means to give
- Transparency means to receive
- Transparency means receptive
- Transparency means to give
- Transparency means to receive

10. An artist's relation to symbols:

- An artist creates his own symbols
- Symbols are an artist's language
- The language must then be translated
- Sometimes it is difficult to find the key
- Sometimes it is difficult to find the key
- Sometimes it is difficult to find the key

11. An artist's relation to silence:

- An artist has to understand silence
- An artist has to create a space for silence to enter his work
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean

12. An artist's relation to solitude:

- An artist must make time for the long periods of solitude
- Solitude is extremely important
- Away from home
- Away from the studio
- Away from family
- Away from friends
- An artist should stay for long periods of time at waterfalls
- An artist should stay for long periods of time at exploding volcanoes
- An artist should stay for long periods of time looking at the fast running rivers
- An artist should stay for long periods of time looking at the horizon where the ocean and sky meet
- An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky

13. An artist's conduct in relation to work:

- An artist should avoid going to the studio every day
- An artist should not treat his work schedule as a bank employee does
- An artist should explore life and work only when an idea comes to him in a dream or during the day as a vision that arises as a surprise
- An artist should not repeat himself
- An artist should not overproduce
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution

14. An artist's possessions:

– Buddhist monks advise that it is best to have nine possessions in their life:

1 robe for the summer

1 robe for the winter

1 pair of shoes

1 begging bowl for food

1 mosquito net

1 prayer book

1 umbrella

1 mat to sleep on

1 pair of glasses if needed

– An artist should decide for himself the minimum personal possessions they should have

– An artist should have more and more of less and less

– An artist should have more and more of less and less

– An artist should have more and more of less and less

15. A list of an artist's friends:

– An artist should have friends that lift their spirits

– An artist should have friends that lift their spirits

– An artist should have friends that lift their spirits

16. A list of an artist's enemies:

– Enemies are very important

– The Dalai Lama has said that it is easy to have compassion with friends but much more difficult to have compassion with enemies

– An artist has to learn to forgive

– An artist has to learn to forgive

– An artist has to learn to forgive

17. Different death scenarios:

– An artist has to be aware of his own mortality

– For an artist, it is not only important how he lives his life but also how he dies

– An artist should look at the symbols of his work for the signs of different death scenarios

– An artist should die consciously without fear

– An artist should die consciously without fear

– An artist should die consciously without fear

18. Different funeral scenarios:

– An artist should give instructions before the funeral so that everything is done the way he wants it

– The funeral is the artist's last art piece before leaving

– The funeral is the artist's last art piece before leaving

– The funeral is the artist's last art piece before leaving