

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DÍVADELNÍ FAKULTA**

katedra alternativního a loutkového divadla

obor: dramaturgie ALD

**MAGISTERSKÁ PRÁCE**

**Z NEDÍVADELNÍCH PROSTOR DOVNITŘ A VEN**

**Lenka Huláková**

Vedoucí práce: prof. Miloslav Klíma

Oponent práce: Mgr. MgA. Marta Ljubková

Datum obhajoby: 28. června 2017

Přidělovaný akademický titul: magisterský – MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Department of Alternative and Puppet Theatre

Field of study: dramaturgie ALD

**MASTER'S THESIS**

**FROM NON-TRADITIONAL SPACES – INSIDE AND  
OUT**

**Lenka Huláková**

Consultant: prof. Miloslav Klíma

Dissertation reader: Mgr. MgA. Marta Ljubková

Date of defence: 28. června 2017

Assigned academic degree: M. A.

Praha, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<b>Z NEDIVADELNÍCH PROSTOR DOVNITŘ A VEN</b>
--

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

### **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Cílem práce je představit bakalářský studijní program KALD DAMU divadelní tvorba v netradičních prostorech (2012–2015), speciálně pak náplň oboru performerství. V úvodní části předkládám historické souvislosti oboru u nás i ve světě. Následně navazuji svou „vlastní divadelní historií“. V ústřední části popisuji konkrétní zkušenosti ze svého studia performerství a zaměřuji se na práci s prostorem. Pokračuji projekty, které jsou ovlivněny studiem Divadelní tvorby v netradičních prostorech, ale vznikají už při mém magisterském studiu oboru dramaturgie. V závěrečné kapitole oceňuji hodnoty zaniklého studijního programu.

## **Abstract**

The aim of the thesis is to present the Bachelor's degree program KALD DAMU Theater Creation in Non-traditional Spaces at KALD DAMU (2012–2015), especially the content of the field of performance. The historical context of the field both in the Czech Republic and in the world is described in the introductory part, following that, I continue with my own personal theater history. The specific experience of my study of Performance and focus on working with space and place are elaborated on. That is followed by descriptions of projects created in the course of my master's program in dramaturgy at KALD DAMU that were influenced by my studies at DTNP. In the final chapter, I evaluate the significance of the now defunct study program.

## **Poděkování**

Děkuju vedoucímu práce prof. Miloslavu Klímovi za to, že souhlasil, že by byl mým vedoucím práce. Především pak za to, že celé magisterské studium při mně stál a došel se podívat na dětské hřiště k Drakovi na *Trenažér života* do Riegrových sadů, sestoupil na *Pročeš / Proces* do divadelní šatny Disku, dojel k Vile Štvanice a procházel se s námi po ostrově při *Werther / Wetter* a v neposlední řadě přijal pozvání také do Venuše ve Švehlovce na *Ahoj můj miláčku*. Nejen, že mě podpořil v tématu magisterské práce *Z nedivadelních prostor dovnitř a ven*, ale práci se mnou neustále konzultoval a dával cenné rady pro psaní i dramaturgii. Dodal mi odvalu i pochybnost. Za obě děkuju.

## OBSAH

1. Úvod .....	10
2. Historické souvislosti .....	11
2.1 Performance – performační umění – performerství .....	11
2.2 Happening.....	13
2.3 Body art.....	13
2.4 Hnutí Fluxus .....	14
2.5 Vývoj performance u nás.....	14
2.5.1 Divadelní pouť.....	16
2.6 Divadlo na dvorku aneb Americké avantgardní divadlo.....	17
2.6.1 Teorie a východiska .....	17
2.6.2 Off-Broadway, happeningy a Living Theatre.....	18
2.6.3. šedesátá léta 20. století: kolektivní tvorba a rituály .....	19
2.6.4. Smith, Wilson a Foreman .....	21
2.6.5 performance jako umění (a počátky Wooster Group) .....	22
3. Vlastní historie.....	24
3.1 Domovský soubor V.A.D. Kladno .....	24
3.2 Industriální stopy .....	24
3.3 Kladno Záporo .....	25
3.4 VADOS a LAMPOS .....	26
4. Program divadelní tvorba v netradičních prostorech B8212.....	28
4.1 Vojnarka .....	28
4.2 O programu... B8212 .....	29
4.3 „Bread and Puppet“ .....	30
4.4 „Performuju, tedy jsem“.....	33
4.5 Performer.....	34
4.6 Performance a performativita .....	37

4.7 Site specific .....	38
4.8 Práce s prostorem / divadlo a prostor .....	40
4.8.1 Imerzivní divadlo.....	40
4.8.2 Divadlo jako cesta ke komunikaci .....	41
4.9 Hlavní pedagogové na VLTAVSKÉ .....	42
4.10 Světlo na konci tunelu.....	50
4.11 Jaký by byl váš materiál.....	53
4.11.1 Materiál a jeho proměna / student a jeho výchova .....	53
4.11.2 Antonín Brinda – hlína .....	54
4.11.3 Adam Krátký – těsto .....	55
4.11.4 Heidi Hornáčková – škraloup (režie-dramaturgie AD) .....	56
4.11.5 Tereza Kerle – rýže a hromady jiných luštěnin .....	57
4.11.6 Paulina Dobosz – škrob .....	58
4.11.7 Mathias Straub (Peták) – vlasy (scénografie) .....	59
4.11.8 Linda Petáková (Straub) – fazole (režie).....	59
4.11.9 Jasanka Kajmanová – mateřské mléko .....	60
4.12 Knowtilus .....	61
4.12.1 EXPLO / Do nitra nitrace.....	62
5. Reflexe vlastních projektů .....	65
5.1 Trenažér života .....	65
5.2 Pročeš / Proces – performomance.....	75
5.2.1 Inspirace od jiných žen .....	83
5.3 Werther / Wetter.....	84
5.4 Ahoj můj miláčku .....	88
5.5 Venku nejsi nikdy sama aneb obří ekologická stopa .....	94
5.5.1 Volám po českém Schlingensiefovi.....	95
5.6 Performuju, tedy jsem aneb Ať žije reperformance .....	96



6. Závěr .....	98
6.1 Nedivadelní prostory a vliv dramaturgie .....	98
6.2 Nedivadelní/divadelní projekty/prostory a jejich kombinace .....	99
6.3 Z netradičních prostor dovnitř a ven: Performuji tedy jsem .....	100
7. Použitá literatura .....	104
8. Obrazová příloha.....	109

*„SMYSLUPLNÁ BEZÚČELNOST NEBO BEZÚČELNÁ HRA‘ Nicméně tato hra je přitakáním životu – nejde o to, vnášet do chaosu řád, ani nejde o vylepšování světa, ale pouze o způsob, jak se probudit k tomu životu, který žijeme a který je tak úžasný, jestliže mu odstraníme z cesty naše tužby a necháme jej volně plynout.“<sup>1</sup>*

John Cage

## **1. Úvod**

Práce se věnuje studijnímu programu divadelní tvorba v netradičních prostorech, pojednává jeho historické souvislosti a náplň oboru performerství. Pokračuje reflexí/analýzou vlastních projektů (převážně s ženskou tematikou: Pročeš / Proces, Trenažér života, Werther / Wetter) navazujících na bakalářské studium a zohledňuje vliv dramaturgie a práce s textem v rámci studia magisterského – minimálně v podobě literární přípravy (Ahoj můj miláčku). Zamýšlí se nad divadelními/nedivadelními projekty/prostory a jejich kombinací. Zmiňuje projekty a vlivy, které autorku inspirovaly (např. Industriální stopy, Kladno-Záporno nebo různé ženy v umění). V závěru se pokusí o shrnutí osobních zkušeností autorky ve vztahu ke studiu na Divadelní fakultě AMU: Jak se z klasického amatérského činoherního souboru ponořit do nedivadelních prostor, site specific projektů a zase z nich vyplavat ven do dramaturgie. A jak ze všeho čerpat pro další divadelní práci?

Autorka textu si je vědoma, že není možné obsáhnout vše, co ve skutečnosti určovalo historii performerství. Zmiňuje to, co se jí hlouběji dotýká. Nebere si za cíl věnovat se ve své práci všem uměleckým směrům, které performance art ovlivnily.

---

<sup>1</sup> CAGE, John. *Silence: přednášky a texty*. Praha: Tranzit, 2010. Navigace. ISBN 978-80-87259-07-8.; v textu budou použity různé citace, které jsem našla mezi zápisky ze studií Nedivadelních prostor, aby tak práci o školním programu dokreslily (tzn. zápisky z let 2012–2015)

## 2. Historické souvislosti

„Cílem umění je podle mne osvobodit lidi – proto je pro mě umění vědou zkoumající svobodu.“<sup>2</sup>

Joseph Beuys

### 2.1 Performance – performační umění – performerství

Když si zadáte význam *performance* do vyhledávače na internetu, ukáže se vám šest významů tohoto slova. Nejčastější jde o výkon, výkonnost, výkonnostní kritéria a také představení (divadelní). Ve smyslu divadelního představení je výraz *performance* používán ve světě, ale ne u nás. U nás maximálně značí cosi, co není uchopitelné, není to ani divadlo ani hudba ani tanec, je to *performance*. Osobně bych význam slova *performance* zúžila na akci, která vychází z nutnosti aktéra/aktérů jednat a vyjádřit se k dané problematice – *performance* nemusí obsahovat žádné situace, ale většinou se jedná o reakci na konkrétní situaci. Definicí *performance* a *performerů* je mnoho. Když například zadáte do stejného vyhledávače slovo *performer* – objeví se jen jediná možnost a to – *tržní performer* – hodnocení akciových odborníků týkající se budoucího vývoje ceny akcií.

Podle RoseLee Goldbergové je úplně proti smyslu *performance*, chtít ji definovat.<sup>3</sup> Performeři jsou umělci, kteří pomocí *performance art* zkoumají pozornost diváků a rozšiřují limity jejich vnímání. Další specifika *performance art* podle Goldberg jsou: experimentální povaha „děl“, nekonvenčnost, provokativnost, opozice proti uměleckému establishmentu a komercializaci umění.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Citát je z výstavy *Několik klíčů ke konzervě* – výstava Josepa Beuyse v Sovových mlýnech v Praze.

<sup>3</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: From Futurism to the Present*. Rev. and enl. ed. London: Thames and Hudson, 1993. World of art. ISBN 0-500-20214-1., str. 9

<sup>4</sup> tamtéž, str. 7

Performance byla jako disciplína s vlastními pravidly akceptována kolem roku 1970.

Vliv na performance má *konceptuální umění*, kdy myšlenka je kladena nad artefakt a kdy se jedná o umění, které nelze prodávat ani kupovat. Tyto teze performance přímo demonstrovala. Živé gesto bylo používáno jako zbraň proti konvencím etablovaného umění, rozbíjení ustálených kategorií a hledání nových tendencí. Performance hledá od dob futuristů po současnost nové významy umělecké zkušenosti v každodenním životě. Prostor pro realizaci nachází v galeriích, muzeích, uměleckých centrech, na festivalech, ve školách, kavárnách, barech, na ulici, ale ne v divadlech. Performer je umělec-autor a prezentuje své myšlenky, svůj postoj a názor, nikoliv dramatické zápletky nebo vyprávění. Používá k tomu experimentální formáty uměleckých realizací a veřejného vystupování. V roce 1979 jsou publikovány první dějiny performance. Radikální postoje činí z performance katalyzátor historie 20. století: avantgarda, futurismus, konstruktivismus, dada, surrealismus. Kořeny jsou ale hlubší a sahají až k prehistorickým kmenovým rituálům a starověkým antickým mystériím (kult bohyně Deméter), středověkým pašijovým hrám a renesančním a barokním spektaklům i komedii dell arte.<sup>5</sup>

„*Performerství*“ je počestěná verze, ve světě není nijak známá a ani u nás se přesně neví, o co jde, ale naše studium neslo právě tento název. Uvidíme, jestli se v dalších letech uchytlí, nebo zanikne někde mezi performančním uměním a performance art.

---

<sup>5</sup> tamtéž, str. 8

## 2.2 Happening

Pro vysvětlení pojmu *happening* si půjčím slova Jindřicha Chalupického: „Jako tolik názvů velkých etap moderního umění – impresionismus, secese, fauvismus, kubismus – také slovo happening vzniklo náhodou. Původně název kompozice Allana Kaprowa z roku 1959, bylo pak používáno pro různé avantgardní experimenty, více nebo méně se vymykající obvyklým uměleckým kategoriím. Slovo „happening“ neznamena nic než „příhoda“, „událost“, „udávání“. Jde o to, definovat, jaké udávání míníme.“<sup>6</sup> Chalupický dále píše o různých lidech a jejich vnímání happeningu spíše směrem k divadlu, k hudbě, k novému umění... A dodává, že „... podstata happeningu spočívá nejspíše v tom, že je především renovací – nebo pokusem o renovaci – samotné *funkce* umění a možná i *funkce náboženství*.“

## 2.3 Body art

*Body art* pracuje s tělem. Může a nemusí jít o divadelní akci. Může, ale nemusí být přítomen divák. Tělo performerů je připraveno jako syrový materiál. Riskantní, samohanobící, bolestivé intimní akce, politický podtext, feminismus. Ze světa vybírám pár sólových performerů zabývajících se body artem: Marina Abramovičová, která v akci *Tomášovy rty*<sup>7</sup> překračuje své hranice – nejdříve snědla sklenici medu a vypila lahev červeného vína, poté si vyřezala židovskou hvězdu na břicho a mlátila se dýtkami, poté si lehla na ledový kvádr a zeshora na ni šel horký vzduch (po dvaceti minutách to naštěstí pár diváků nevydrželo a do jejího díla zasáhli a zachránili ji odnesením. Ulay – přítel Mariny, který se s umělkyní na 17 hodin (poslední hodinu viděli diváci) fyzicky propojil svými

---

<sup>6</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich a ROUS, Jan a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7. str. 93 (Happening a spol.)

<sup>7</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8., str. 11 (podrobný popis akce Mariny Abramovič Tomášovy rty)

vlasý (*Relation in Time*), jednalo se o propojení mužské a ženské energie. Chris Burden, který si nechal svým přítelem v galerii prostřelit ruku v reakci na válku ve Vietnamu (podle jeho slov nemůžeme vědět, co to znamená „být postřelen“, pokud nebudeme sami postřeleni) – své tělo vnímal jako sochařský materiál, Valie Exportová, která se snažila prostřednictvím umění vypořádat s nesvobodou a hlavně s ženskou otázkou, si připevnila na poprsí „divadelní krabici“ s oponou a otvory na prsa. Nabízela kolemjdoucím na ulici možnost si na prsa sáhnout.

Za český body art můžeme zmínit Karla Milera s jeho pádem nazvaným *Identifikace* (inspirovaným Yvesem Kleinem), Petr Štembera se Štěpováním, Jan Mičoch a jeho *Skvělý spánek*, kdy je autor přivázaný za ruce a nohy provazem a spí ve vzduchu.<sup>8</sup>

## 2.4 Hnutí Fluxus

*Hnutí Fluxus*, které bylo původně vnímáno jako mezinárodní sdružení vtipálků a recesistů, je dnes považováno za jeden z nejradikálnějších a nejvlivnějších filozoficky orientovaných směrů v západním moderním umění druhé poloviny 20. století.

S Fluxem jsou spojovány změny pojetí umění, zastírání rozdílů mezi uměním a kýčem, uměním a životem, prostřednictvím umělecké spolupráce v hudbě, jevištním, vizuálním umění a literatuře. Umělci fluxu byli činní ve vizuálním umění, hudbě, literatuře, urbanismu, architektuře a designu.

## 2.5 Vývoj performance u nás

Co vše se odehrálo u nás v Československu a následně v České republice, než se

---

<sup>8</sup> O českém body artu píše DVOŘÁK Jan v knize *Art of place creation from space* nebo Pavlína Morganová v knize *Akční umění*, popř. Pavlína Morganová také v knize *Czech Action Art*.

prosadil pilotní program studia performerství, si netroufám v žádném případě dokládat, ale pro představu, co vše může ovlivnit vývoj performance v Čechách, jsem si vypůjčila některé údaje od Jana Dvořáka, který pro knihu *Art of place – creation from space*<sup>9</sup> sepsal svou vlastní časovou osu událostí, které vedou až k pilotnímu programu našeho studia.

Jeho časová osa začíná 24. března 1949 manifestem explosionalismu výtvarníka Vladimíra Boudníka, v roce 1964 vzpomíná první happeningy Milana Knížáka a 1966 happeningy Eugena Brikciuse, který pak v roce 1970 inicioval řadu landartových a site specific projektů, 1974 přichází na scénu Tomáš Ruller, v roce 1970 se nová vlna českého umění pojmenovává PERFORMANCE, v roce 1988 performuje Tomáš Ruller spolu s Minem Tanakou a Mai Jukuou, 1976 uskutečňuje své pouliční akce Jiří Kovanda na Václavském náměstí, 1982 Čestmír Suška s Výtvarným divadlem Kolotoč chystá projekt *Páter Noster*, ve stejném roce vychází článek Benjamina Fragnera *Odložené továrny* (Discarded factories) v Technickém časopise T 84, 1985 vzniká *Divadelní pouť* (více níže), 1990 vzniká *Continuo* (Helena a Pavel Štouračovi, Dominik Tesař) a od roku 1995 působí v Malovicích na Švestkovém dvoře, z Ameriky přijíždí The Bread and Puppet Theater v roce 1991 se svým projektem *Columbus – Nový řád světa*, 1992 Miloš Vojtěchovský zakládá *Hermit* v Plasech a zve zahraniční umělce na residenci/ umělecké symposium do kláštera (do roku 1998), 1994 Jan Dvořák a Vladimír Hulec přicházejí s festivalem alternativního divadla *...příští vlna/next wave...*, 1995 *Bohemiae Rosa* – mezinárodní dílny pro tanečnický a herce zabývající se spojením těla, uměním a přírody, 1996 Pražská pětka otevírá a rekonstruuje Palác Akropolis, ve stejném roce vzniká asociace Čtyři dny a o rok později zakládá festival *4 plus 4 dny v pohybu*, také vzniká občanské sdružení

---

<sup>9</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Art of place: creation from space: the study and practice of site specific performance in the Czech Republic*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, c2012. ISBN 978-80-7331-298-5., str. 160

Mamapapa, 1998 profesor Vladimír Mikeš otvírá katedru *Antropologie divadla* na DAMU, 2000 Centrum Johan (Roman Černík, Tomáš Žižka, Stefanie Thors) otvírá *Moving station* (Hemžící se zastávka, bývalé nádraží) v Plzni, ve stejný rok se poprvé také uskutečnila dílna *Limity* v bechyňském klášteře (Jan Svoboda), 2001 *Meet Factory*, ... 2011 *Umění místa*...

### **2.5.1 Divadelní pouť**

Praha, Střelecký ostrov, rok 1985, léto, lístek za 14 korun a kapacita 2000 diváků. Pět ročníků Divadelní pouti ve stejnojmenné publikaci popisují jeho zakladatelé.<sup>10</sup> A fotograf Zdeněk Merta zachytil na svých snímcích událost, která splňuje požadavky divadelní tvorby v netradičních prostorech ještě před velkým boomem těchto akcí a samotných studií, reagující na onu nuznou dobu: „Zároveň nechť je to i připomínka vůle těchto uměleckých individualit čelit společně nemorálnosti doby zábavností a sdružováním svobodomilovných lidí.“ píše Jan Dvořák v knize v úvodním slovu editora.

„Byly to nezapomenutelné večery setkání s komediantskou energií, spontaneitou, otevřeností, bylo to podání ruky bez omezení stereotypními konvencemi, ve zřetelně přátelské atmosféře. Kde se však v tvůrcích brala ona energie otevřít se k tak široké a různorodé nabídce komunikace s divákem, objevovat a prosazovat ke svým produkcím nezvyklá místa, neotřelá řešení, probouzet zasutá témata, kde se vzalo ono až manifestační přihlášení se k základům komediálnosti?“<sup>11</sup> Řečnický se ptá Miloslav Klíma tamtéž. Podle všeho šlo o vytvoření bezčasí, do kterého se jednoduše dalo ukryt. Blížil se sice rok 1989, ale divadelníci už pár let předtím nemohli jinak, než jít s Divadelní poutí a komediálností době navzdory.

---

<sup>10</sup> KOTEK, Václav a KREJČÍ, Jakub a MAKONJ, Karel a DVOŘÁK, Jan (ed.). *Divadelní pouť (1985–1989)*. Praha: Retro Gallery a Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, 2015. *Panorama českého alternativního divadla*. ISBN 978-80-905877-5-5, str. 13

<sup>11</sup> tamtéž, str. 15



## 2.6 Divadlo na dvorku aneb Americké avantgardní divadlo

*„V prostoru nejsou žádné pevné body.“<sup>12</sup>*

Albert Einstein

Aronson vysvětluje vznik avantgardy a vlastně také důvody zániku: „Od samého počátku, tj. od okamžiku, kdy se původně vojenským pojmem začalo označovat umění razící v umělecké krajině nové cesty, se avantgarda vyznačovala jak misionářskou horlivostí, tak jistou politickou a sociologickou dimenzí. Kvůli zahledění do sebe samé i kvůli formalistickým tendencím po celou dobu její existence se ovšem u avantgardy často zapomíná, že měla přetvořit společnost, že byla původně vnímána jako utopický program pro vytvoření idealistického světa budoucnosti. Napětí a rozpor mezi chápáním umění jako nástroje pro transformaci společnosti na jedné straně a jako estetického výzkumu na straně druhé se pro avantgardní umělce staly živnou půdou neustále boje. Hlavní výzvou pro ně bylo zůstat mimo společnost a zároveň ji přetvořit.“<sup>13</sup>

### 2.6.1 Teorie a východiska

*Gertrude Steinová / Antonin Artaud / John Cage / Bertolt Brecht / Black Mountain Collage*

Stejně jako umělecký svět ovlivnil Marcel Duchamp, tak i Gertrude Steinová byla pro avantgardu velice důležitá a společně s Antoninem Artaudem ovlivnila např. Johna Cage, který pak přednášel jejich myšlenky dál svým studentům...

Malá Gertruda Steinová viděla představení Chaloupka strýčka Toma a jako dospělá z něj čerpala. Připadalo jí, že důležitý není příběh, ale pouze určité fragmenty, momenty, obrazy, celkový dojem, zážitek. Uchovala se jí vzpomínka

---

<sup>12</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0, str. 30 (v návaznosti na Einsteina: podle Merce Cunninghama je každý bod stejně zajímavý a stejně proměnlivý)

<sup>13</sup> tamtéž, str. 15

a ta jí připadala mnohem důležitější než vlastní fabule. Je jedno, o čem je Chaloupka strýčka Toma (podle všeho brak), ale to není důležité.

Landscape drama – termín, který Gertruda Steinová vymyslela – se snaží najít stejný dech aktéra s divákem, protože podle ní – totiž už kvůli prostoru, v kterém se hraje – je divák vždy napřed nebo pozadu... („Klíčový aspekt, nezbytná přítomnost a ústřední role diváka, která je buď napřed, nebo pozadu.“<sup>14</sup>) Nejlépe tedy hrát rovnou v krajině bez opony, která rozděluje společný zážitek herce a diváka. S krajinou se nemusíme seznamovat, protože už ji známe.

### **2.6.2 Off-Broadway, happeningy a Living Theatre**

Julian Beck, Judith Malinová

Stále musím myslet na to, jak jsou důležití lidé, kteří nás inspirují. Lidé, kteří se něčím prokousávali před námi a pak ti, které potkáváme na naší cestě a nakonec i ti, kteří to převezmou po nás... Julian Beck a Judith Malinová se potkali, vzali a bylo to tak dobře. Založili Living Theatre a snažili se nabourat divadelní myšlení, pozměnit dosavadní tvorbu. Reagovali na tehdejší politickou i sociální situaci v Americe. Jejich revoluce proběhla prostřednictvím divadelního umění na ulici, kam se z divadel vydali. Judith a Julian spolu navštívili Roberta Edmonda Jonese, ukazovali mu některé ze svých scénografií a koncepcí, které se mu líbily, ale on byl mnohem progresivnější a navrhoval jim toto: „Kdybyste neměli vůbec žádné peníze... teprve tehdy byste vytvořili nové divadlo, ze šňůr a polštářů z pohovky, hrané v bytech a obývacích pokojích... Jestli chcete, vezměte si tuhle místnost... jestli chcete začít tady, tak můžete“<sup>15</sup>. Ale to Living Theatre začalo

---

<sup>14</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0, str. 32

<sup>15</sup> tamtéž, str. 53

uplatňovat až o deset let později... Ale začalo! Boření hranic mezi jevištěm a hledištěm. Hrací prostory jsou různé lofy, sklady, rozhodně ne divadla.

Julian a Judith se měli báječně: „Mnoho předních umělců ve všech uměleckých oborech se těšilo jisté finanční nezávislosti, která je na rozdíl od většiny ostatních pracujících zbavovala nutnosti plýtvat časem a energií vyděláváním peněz.“<sup>16</sup> To mi přijde zásadní pro umělecký rozjezd, ta svoboda nemuset chodit do práce, moci tvořit, chodit do divadel, sledovat, vidět.

Dnes už nás asi nic takového nepřekvapí, ale když se poprvé bořily hranice mezi divadlem a životem, mezi jevištěm a hledištěm, tak se stávalo, že se diváci úplně „pominuli“. Tvůrci měli snahu inspirovat diváka k aktivitě, ale ta občas nabyla až moc velké otáčky. V představení *Mysteria a menší kusy*, které bylo spíše ukázkou nových metod a hereckých cvičení, je na závěr moment, kdy jsou všichni mrtví, a protože herci byli roztroušeni i mezi diváky, tak se k nim někteří z diváků přidávali a zůstávali ležet na zemi – byli tedy přidáni na společnou hromadu mrtvol nebo naopak, někteří diváci herce odnášeli. Jednoho herce dokonce hodili do kanálu u divadla. Docházelo k chaosu, ale byla tu snaha o zapojení a aktivitu diváka.

### **2.6.3. šedesátá léta 20. století: kolektivní tvorba a rituály**

Open Theatre / Performance Group / Andrej Serban / La MaMa

Aronson popisuje rozdíl přínosu Living Theatre a Open Theatre takto: „Nejdůležitější příspěvek, kterým Open Theatre obohatilo americké divadlo, byl zřejmě princip proměny, díky němuž herectví i dramatická tvorba vstoupily na nové území. Living Theatre dokázalo z jeviště vyhnat konvenčně chápané

---

<sup>16</sup> tamtéž. Str. 50

postavy a místo toho umožnilo hercům, aby hráli sami za sebe. Open Theatre se k postavě navrátilo, ale ta se stala neomezeně proměnlivou.“<sup>17</sup>

Joseph Chaikin by se dal přirovnat ke Grotovskému nebo Brookovi... nebyl spokojený s přípravou herců v Living Theatre. Chyběla mu tam herecká cvičení a práce „dovnitř“. V Open Theatre se stal hlavním leadrem a měl na starosti herecký trénink. Byla pro něj důležitá tzv. herecká přítomnost. Open Theatre vnímal nejvíc jako hereckou laboratoř a nemusel by vůbec vycházet na světlo s žádnou inscenací, ale protože si to žádalo publikum, tak bohužel (pro Chaikina) se i pro diváky hrálo. Představení *Had*, zabývající se biblickou Genesis, příběhem bratrů Kaina a Ábela propojeným s atentátem na Kennedyho, bylo asi jeho nejslavnějším dílem (reakce na více politických vražd – J. F. Kennedy, Martin Luther King, Robert Kennedy).

Performance Group založil Richard Schechner, herecká průprava pro něj nebyla důležitá. On sám se zabýval environmentálním divadlem a díky Performance Group jej zkoumal, byl spíše teoretik. V Performance Group se také poznali Spalding Gray a Elizabeth LeCompteová (v budoucnu Wooster Group), kteří nebyli s jeho prací spokojeni, zdála se jim povrchní, prvoplánová. Nejzajímavějším kusem Performance Group byl *Dionýsos pro rok 69*, v kterém se objevovaly prvky rituálu. Všichni byli nazí – stávalo se, že muži (diváci) osahávali herečky, které s tím nebyly smířeny. Schechner s tím ale neměl problém, řešil instalaci – diváci museli spolupracovat, hra to vyžadovala, také si diváci mohli ve zvoleném prostoru garáže najít své místo, úhel pohledu. Z Performance Group postupně odešlo pár lidí v čele se Spaldingem a Elizabeth a založili Wooster Group, kde si dovolili jít více do hloubky – intelektuálně i esteticky.

---

<sup>17</sup> tamtéž, str. 85

La Mama je jedno z dalších avantgardních divadel, do kterého si zvali různé divadelní režiséry. Např. Andreje Serbana původem z Rumunska, který zde chystal *Fragmenty řecké trilogie*. Zpracoval je ve staré řečtině, které nikdo nerozuměl. Serban se pokoušel i přes jazykovou bariéru přenést to podstatné z řecké trilogie.

#### **2.6.4. Smith, Wilson a Foreman**

minimalismus / postmoderní tanec

Pánové, kteří se vylíhli z avantgardy a stali se světově uznávanými umělci. Jejich odvážné začátky, kdy jeviště reprezentuje jeviště, byly možná mnohem zajímavější, než jejich uhlazené konce.

Robert Wilson rozhodně sám sebe mezi avantgardní umělce nikdy neřadil. Pracoval např. s postiženými dětmi – s neslyšícím chlapcem, který ho přivedl také k projektu *Pohled hluchého*. Pořádal workshopy, kde se ladili lidé na neslyšící a ne naopak. Mezi jeho velké projekty patří i *Dopis pro královnu Victorii* nebo *Einstein na pláži*. Do všeho se prolíná hlavně jeho výtvarná stránka – čistota a střídmost. Aronson o Wilsonovi v knize *Pohled do propasti: „...jeho zabrzdění času společně s tvorbou prostoru a obrazů je ve skutečnosti divadelní ekvivalent kubismu: dopřáváme si přepychu sledovat objekt/osobu/pohyb z mnoha úhlů, které by normálně, ve standardním časovém rámci, byly nedostupné.“<sup>18</sup>*

Ontologicko-hysterické divadlo – tak nazval svůj přístup sám Richard Foreman.<sup>19</sup>

Scéna je většinou zaplněna do posledního kousku různými předměty –

---

<sup>18</sup> ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-214-0, str. 126

<sup>19</sup> Podle pana profesora Mikeše je pojem ontologicko-hysterické divadlo nesmyslný.

nalezenými na ulici nebo na půdě (nebo to tak aspoň vypadá). Foreman předpokládá, že se divák stále dívá na celé jeviště, tak mu jej chce zaplnit. Chce ozvláštnit známé. *Rhoda v říši brambor* je jedna z jeho nejznámějších her. Také vždy pracuje s lanky – rozvěšenými všude – rozdělují jeviště do více sekcí. Jde o scénáristu a scénografa v jedné osobě. Snaží se hutnost svého textu zahustit také „krámy“ na jevišti.

### **2.6.5 performance jako umění (a počátky Wooster Group)**

Spalding Gray a Elizabeth LeCompteová / body art / Kalifornie / konceptuální performance / Wooster Group / Reza Abdoh / konec avatgardy

Spalding Gray a Elizabeth LeCompteová se pustili do neznámých vod. Pracovali např. s pevným textem, ale úplně ho rozcupovali na kousky. Např. v inscenaci *Brace up!* (Probuď se!) se vychází z Čechovových Tří sester, ale možná by to leckdo ani nepoznal... Sestry jsou mnohem starší, je zde přidaná postava vypravěčky, která všechny vítá. Úplně byl vypuštěn příběh a události zdaleka nejdou postupně za sebou tak, jak mají. Překladatel textu (dramaturg) je také na scéně, otočený ale zády k divákům, a ti ho vidí na jedné z obrazovek, kde jim občas vysvětluje, které pasáže textu jsou pryč a z jakého důvodu. S obrazovkami a s médii vůbec Wooster Group pracovala často. LeCompteová přiznává ovlivnění MTV a reklamou – její zkratkovitostí a rychlostí předání informací.

Od Spaldinga Graye jsem si půjčila titulek – *Divadelní dvorek* – tak říkal s oblibou divadlu, které vytvářel. Neměl rád (stejně jako více tvůrců) pojem avantgardní divadlo. Divadelní dvorek – divadlo dělané podle vlastních pravidel a sobě pro radost. Spalding Gray se zabýval performerstvím, vystupoval individuálně, řečnil. Nebo byl hlavní postavou v *Rumstick Road*, v inscenaci, která se stala hodně kontroverzní, protože v ní byly použity nahrávky s psychiatrem jeho zemřelé

matky a také dvou Spaldingových babiček. On sám začal trpět depresemi a objevovala se u něho stejná duševní choroba, kterou trpěla právě jeho matka (spáchala sebevraždu). LeCompteová vše zapracovala do divadelní inscenace, šlo tedy o terapeutický účinek, ale také plnohodnotné divadelní dílo, na kterém pracoval celý soubor.

Avantgarda zapadla mezi off-brodway a off off brodway a brodway, vše se tak nějak slilo. Už nebylo možné se vůči něčemu vymezovat... Vše se tak trochu vymezovalo. Co je ale důležité pro nás, že z avantgardního divadla vzešlo performerství. Jednotlivci, kteří se prosadili se svým názorem, pohledem na svět, uměním a vyjadřovali se skrze něj... Někteří z jmen, o kterých se zmiňuje Aronson: Vito Acconci<sup>20</sup>, Chris Burden, Stuart Sherman, Holly Hughesová, Laurie Andersonová a další.

---

<sup>20</sup> Bohužel dne 28. dubna 2017 zemřel ve věku 77 let.

### 3. Vlastní historie

#### 3.1 Domovský soubor V.A.D. Kladno

Od roku 2001 jsem členka souboru V.A.D. Kladno, který vznikl na půdě kladenského gymnázia v roce 1997 a zakládajícími členy jsou gymnazisté spolužáci (o čtyři roky starší než já). Ve V.A.D. jsem poznala možnost kolektivní režie. Ano, soubor má jednoho hlavního člena, Kazimíra Lupince (vlastním jménem Jan Červený), který přichází z nápady, náměty, koncepcí, ale pak už tvoříme společně. Dotváříme dialogy nebo je úplně vymýšlíme na scéně, režíruje většinou každý, respektive ten, který se momentálně dívá a nehraje. Soubor se specializuje na vlastní tvorbu: *Rozpaky zubaře Svatopluka Nováka* (přes sto repríz, jde o parodii na televizní seriál *Rozpaky kuchaře Svatopluka Kuřátka*, diváci hlasují, jak má pokračovat děj z prostředí zubní ordinace), *Feérie o Kladně* (kladenská historie v obrazech, základní prostředí Poldi), inspiraci odjinud a vlastní dramaturgie: *Rozmarné léto* (maringotka na kolečkách – z jedné strany je maringotka kouzelníka Arnoštka a z druhé strany plovárna); *Tajemný V.A.D. v Karpatech* (putování divadelního souboru do Rumunska se prolíná s příběhem Verneovy knihy, vše se nakonec propojí).<sup>21</sup> Nejnovější inscenace je *Valerie a týden divů*.

#### 3.2 Industriální stopy

První setkání s Tomášem Žižkou a site specific akcí jsem zažila „na vlastní kůži“ ve svém rodném městě v areálu bývalé Vojtěšské huti Kladno (na huti Koněv). Benjamin Frágner v roce 2006 přizval město Kladno do bienále *Industriálních stop* a oslovil Tomáše Žižku, aby zde oživil prostor bývalé hutě Poldi. Tomáš Žižka zaangažoval také náš kladenský amatérský soubor V.A.D. Kladno a spolupracoval s námi jako se zaměstnanci hutě, kteří provázejí diváky

---

<sup>21</sup> Hlas Julese Verna namluvil prof. Jan Císař (pod pseudonymem Benedikt Císařský).



prostorem. Zprovoznil dokonce jednokolejku, na které už podle všeho neměl nikdy jezdit vlak, ale v rámci industriálních stop jezdil a my jsme jej obsluhovali. Naše část přicházela na řadu ve chvíli, kdy se rozkřiklo, že nedorazily hostestky, které se mají postarat o diváky a provázet je industriálním prostorem. Zazněl křik a mistr z odpolední šichty přemlouval dělníky (nás), aby provázeli účastníky místo hostesek. Dvojice v montérkách si vždy předávala diváky na cestě po huti Koněv a jako zaměstnanci jsme nerozuměli, co je vlastně na hromadě železa za umění. Obsluhovali jsme jednokolejku, autobus a napůl měli role zaměstnanců Koněvu a napůl jsme byli průvodci a ochránci diváků (zároveň hlídači prostoru, kam už se nesmělo vstupovat).<sup>22</sup>

### **3.3 Kladno Záporo**

Kulturní revue pro Kladno – *Kladno Záporo (+-)*, která vznikla na základě samotné akce při bienále Industriálních stop a pokračovala dalších šest let. Každé číslo mělo své téma: 1 – Industriální stopy – číslo, které shrnovalo, co vše se událo na akci v rámci Industriálních stop, také se zde veřejnost informovala o vzniku o. s. Kladno Záporo, rozhovor s Tomášem Žižkou, 2 – živly – číslo se věnovalo vodě, ohni, větru a zemi a nahlíželo na živly skrze Kladno, např. Veolia, 3 – výška a hloubka – tzn. komíny a doly, 4 – energie (rozhovor s Jaroslav Duškem o energiích), 5 – výtvarno – rozhovor s Martinem Zetem, Lenka Klodová – výstup na Sněžku s devíti až dvanáctikilovým těhotným břichem pro muže, 6 – zvuk a ticho, 7 – kina (kladenská), 8 – komunikace/sběratelství/divadlo, 9 – les/muži-ženy – rozhovor s Lenkou Klodovou „Kutat a dobývat“, 10 – hledání středu Kladna (cesta z Kladna do Záporna), 11– migrace, 12 – Kladno poetické (připomenuti dřívějších místních básníků a oslovení současných básníků).

---

<sup>22</sup> Celostátní přehlídka průmyslového dědictví pokračuje už jedenáctým rokem.

Historicky první schůzka nad podobou a vůbec samotnou realizací časopisu +- se uskutečnila po skončení Industriálních stop 2006 a první číslo mapovalo samotnou akci. Dvanáct čísel jsme vyprodukovali bez problémů, ale před třináctým jsme si dali pauzu. Jeho téma mělo být „hovno“ a dosud se čeká, kdy na něj bude vhodná příležitost. Nedošly nám ani tak nápady, spíš se z přípravy časopisu stala rutina a zmizela radost a prvotní nadšení. Díky Kladnu Zápornu jsem se dostala na návštěvu do Kladna u Chrudimi a také do polského Kladna, které je pouhé dva kilometry od moře. Setkala jsem se s ředitelem společnosti Veolia i s ředitelem Českých lesů, s nimiž jsem dělala rozhovory pro +-, a vše bylo nadmíru zajímavé. Do prvního čísla jsem připravila rozhovor s Tomášem Žižkou, který byl iniciátorem celé revue.<sup>23</sup>

### **3.4 VADOS a LAMPOS**

Akce, která také částečně vycházela z akce Kladno-Záporno. Projížďky autobusem po dolech, které už neexistují. Cestující se jedou podívat například na pouhou cedulku, která upozorňuje, že zde stál důl. Divadlo V.A.D. Kladno a divadlo Lampion Kladno spolupracují na akci *VADOS LAMPOS* – vozí autobusem cestující, kteří se chtějí dozvědět, kde všude na Kladně byly doly a už nejsou. Dvě cestovní kanceláře VADOS a LAMPOS bojují o přízeň cestujících. V polovině cesty zastavujeme na dole Mayrau (je udržován jako skanzen), kde lze vidět, jak fungovalo hornictví. A zde se také diváci přesunou z VADOSu do LAMPOSu nebo naopak. Jsme herci průvodci, hrající průvodci, herci hrající průvodce. Zástupci VADOS – vždy dvojice (žena a muž) výrazně oblečená do růžovo-zelených uniforem vítá cestující. Napůl jako nešikovní stevardi v autobuse, napůl jako zdatní informátoři o historii jednotlivých dolů. Na průvodcovství po dole Mayrau,

---

<sup>23</sup> Novotná, Lenka: Musím makat na sen: rozhovor s Tomášem Žižkou. *Kladno Záporno: kulturní revue pro Kladno*. Kladno: Kladno Záporno, 2006. roč. 1, č. 1, s. 3. ISSN 1802-1530.; všechna čísla kulturní revue ke zhlédnutí na <http://www.kladno-zaporno.cz/>.

kde byla hodinová zastávka na prohlídku, jsme oslovili Jaroslava Duška, který ji udělal ve svém stylu. My jsme měli připravené drobné situace pro každé zastavení. Dvojice se skládala většinou z jednoho „méně chytrého“ průvodce, který se staral o zábavnost cesty a na druhého průvodce, který znal spoustu informací.

#### **4. Program divadelní tvorba v netradičních prostorech B8212**

První kolo přijímacích zkoušek probíhalo pouze na základě na dálku zadaných témat. Jejich vypracování bylo na nás. Šest navržených témat: v neznámém domě bez elektřiny, zahájení prací na dostavbě Temelína, obří urychlovač chce v úterý simulovat velký třesk, dotknout se Mayského kalendáře, vyschla studna v krajině, pravda a láska. Nahrála jsem tenkrát své vlastní ruce, jak zapisují nápady ke všem těmto tématům. Vznikl tak záznam – začátek tvorby – objevení nápadů. A také zůstal sešit, do kterého jsem vše zapisovala.

##### **4.1 Vojnarka**

Než jsme začali studovat, jeli jsme společně jako skupina nově přijatých studentů performerství, režie/dramaturgie a scénografie v posledním zářijovém týdnu s Tomášem Žižkou a Josefem Maděrou na statek Vojnarka v Trstěnicích (žila tu Helena Benešová, která inspirovala Aloise Jiráska k napsání Vojnarky). Měli jsme si s sebou přivést čtyři obrazy. Po příjezdu se ukázalo, že budeme vycházet ze svých obrazů k pohybu, tedy že si najdeme čtyři gesta (z každého obrazu jedno), která se pak propojí v celek – vše vyústí v drobné performance, které se nafotí jako pohybová sekvence – pohybová partitura. Každý si pro sebe zároveň najde také ideální místo v okolí statku Vojnarka. Nakonec jsme všichni své dvouminutové akce prezentovali i v říjnu v rámci konference o site specific. Tedy asi jako jediní studenti jsme ještě před zahájením studia vystupovali v Divadle DISK (zároveň naposledy). Vzpomínám si, že jsem si vybrala obraz Hádka od Mikuláše Medka. Vlastně je úplně jedno, co člověk zrovna přivezl, důležité je, že pracoval s určitou danou věcí, která ho momentálně inspirovala a dovedla k příběhu (ostatně profesorka Jana Pilátová tvrdí, že to může být třeba jen prázdná plastová lahev, s čím člověk pracuje) – vždy se každý odrážel sám v drobné pohybové partituře. Tedy vytvořil svůj příběh – příběh ze sebe sama.

Ve výsledku jsem stála se sekyrou v ruce u špalku a vyprávěla příběh vlastních useknutých prstů ve svých čtyřech letech (mám je naštěstí přišité zpět). Na obraze Hádky jsou dvě postavy a mají ruce ve výšce očí s napjatými prsty jako při rozepři. Spojily se gesta z obrazů a místo, které jsem si našla (špalek se sekyrou), do mé dávné zkušenosti. Každý jsme si pracovali na svém sólu, ale poznali jsme se dokonale, protože jsme si vařili a celý týden žili společně. Tomáš s Josefem se věnovali všem s absolutním nasazením pro věc a pomáhali s jednotlivými akcemi. Už zde se rýsoval obraz studia a pedagogický zápal, které jsem do té doby a ani od té doby nezažila.

#### **4.2 O programu... B8212**

*„Účelem vzdělání je vzbudit touhu.“<sup>24</sup>*

Programu *divadelní tvorba v netradičních prostorech* předcházela pilotní program *umění místa*, realizovaný v letech 2011–2012. Tam jsem se toužila přihlásit, ale nebyla jsem studentem DAMU (pilotní program byl pouze pro studenty školy). Divadelní tvorba v netradičních prostorech pak zahájila výuku v roce 2012 (přijímací řízení únor–duben 2012) a ukončila se prvním a jediným ročníkem v roce 2015 – obory performerství, režie/dramaturgie, scénografie. Navštěvovala jsem obor performerství. Program vznikl iniciací Tomáše Žižky, který našel také studijní prostory mimo DAMU, a to v bývalých Dopravních podnicích na Vltavské (ORCO), sídlilo tam nakladatelství DIVUS. Co program nabízel pro zájemce a jaké kompetence by měl jeho absolvent získat, je níže v textu převzaté ze stránek AMU. Program zaštili profesori Karel Makonj a Miloslav Klíma.

---

<sup>24</sup> Našla jsem připsané nad zadanými tématy. Pravděpodobně citace Tomáše Žižky, ale nevím to s jistotou.

„Obor Performerství programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech se zaměřuje na aktivity divadelního, performativního i výtvarného charakteru a vychází především z intervence do veřejného prostoru. Jde o studium alternativních divadelních tendencí přesahových, interakčních a multimediálních. Vychází z tradice projektů site specific (umění místa), parativadelních aktivit, výtvarných instalací, events i happeningů. Tyto intervence nejsou záměrně jen čistě umělecké, ale mají výrazný sociologický přesah i dopad, předpokládají aktivizaci diváka i imaginativní percepci. Projekty vznikají v úzké týmové i mezioborové spolupráci. Z hlediska široké palety alternativního divadla jde o specifický program, v lecčems navazující a v lecčems se odlišující od běžné nabídky katedry.“<sup>25</sup>

„Absolvent bakalářského studia Performerství (8203R087) je vybaven základními psychosomatickými dispozicemi a dovednostmi, orientuje se v problematice autorského divadla, je schopen navázání kontaktu s divákem, prostorem i objektem. Dokáže využívat své tělo jako nástroj performance, nikoli jen jako psychofyzickou identitu. Orientuje se v problematice současného postmoderního umění, je schopen reflexe i sebereflexe. Je schopen samostatné, umělecky náročné tvorby v individuálních i kolektivních projektech i využití projektů v sociálních intervencích. Vnímá uměleckou tvorbu nikoli jen v úzkých hranicích vlastní tvorby, ale v širších společenských kontextech a vývojových trendech.“<sup>26</sup>

### **4.3 „Bread and Puppet“**

Na přijímacích zkouškách jsem „zadělávala na chleba“, během pěti minut jsem vytvořila z mouky, kvásku a vody těsto. Ve zkratce šlo o to, že zadělávám

---

<sup>25</sup> *Studijní plány. Performerství (8203R087)* [online]. Akademie múzických umění v Praze, ©2005–2016. [Cit. 20. 11. 2016], Dostupné na:

<https://sp.amu.cz/cs/obor8203R087.html>

<sup>26</sup> tamtéž

kváskem, jde tedy o živou kulturu, kterou neustále krmím, pěstuji. Zadělaný chleba kynul 12 hodin a druhý den jsem jej přinesla do školy komisi (což mohlo působit jako „chlebový úplatek“). V té době jsem netušila, že existuje The Bread and Puppet Theatre, americké divadelní seskupení, které chléb peče a rozdává při každém představení. Z přijímacích zkoušek si také vzpomínám na Kateřinu Zemene, která si lehla na zem a říkala stále dokola, že ji strašně bolí záda. Tenkrát mi to připadalo nedostačující, ale dnes vidím, že je to to první, co jsem si vybavila. Adam Krátký si přinesl červenobílou pásku s nápisem VSTUP ZAKÁZÁN a reagoval tak na nelogická pravidla základní umělecké školy, kde by člověk podle psaných pravidel nesměl ani vstoupit do budovy, natož ji pak opustit.

Na začátku nás bylo patnáct. Pět performerů, pět scénografů a pět režisérů/dramaturgů:

Adam Krátký, Antonín Brinda, Paula Kinga Dobosz, Tereza Kerle, Lenka Novotná (Huláková) – performance

Kateřina Zemenová, Františka Králíková, Petr Vítek, Alžběta Hnízdilová, Marek Špitálský – scénografie

Lukáš Brychta, Lena Mechtchanová, Heidi Hornáčková, Markéta Bodoriková, Jakub Maksymov – dramaturgie/režie

Na konci nás zbylo deset. Jakub Maksymov přešel na KALD – režii, Františka Králíková na KALD – scénografii. Lena a Alžběta odešly ze školy. Markéta přestoupila na základě doporučení od pedagogů na obor produkce. Marek Špitálský nešel ke státním zkouškám, Paulina K. Dobosz se k nim stále chystá. Dostudovalo nás sedm (statečných). Většina performerů. V dalším studiu na DAMU pokračují Adam Krátký (herectví / magisterská práce: Divadlo jako cesta ke komunitě), Lukáš Brychta (režie: magisterská práce: Imerzivní divadlo), Heidi Hornáčková (režie), Lenka Huláková (dramaturgie), Petr Vítek (scénografie /

magisterská práce: Fenomén bílé scénografie), Antonín Brinda studuje performance ve Finsku<sup>27</sup> (založil také festival performance art *Kůra* v Kutné hoře).

Poslední zmiňovaný student Antonín Brinda napsal článek Resumé: Divadelní tvorba v netradičních prostorech a performerství. Vyšel v knize *O samostatnosti stromů*.<sup>28</sup> Antonín se v článku zabývá náplní studia a rozhořčeně se vyjadřuje k ukončení studijního programu: „Obor zahrnoval to, co je v zahraničí považováno za pokrokové. Divadelní fakulta AMU se však pro tuto chvíli dobrovolně rozhodla zůstat stranou mezinárodního kontextu a „ze strachu o kontaminaci vlastního divadelního písečku“ takzvanými mimodivadelními praktikami, si úzkostlivě dál hájí svou českou představu o tom, co je a co by mělo být divadelní umění.“ Odvážně s citátem Johna Cage „všechno je divadlo, všechno je umění“ bych se chtěla dostat dál, bez emocí, víc do hloubky, pochopit, čím tedy přesně bylo studium výjimečné a ojedinělé, ukázat na konkrétních příkladech, co jsme měli možnost zažít. A proč by se mělo za tento druh studia bojovat.

Performance art se u nás studuje na dvou vysokých školách a v obou případech jde o školu výtvarnou. Profesor Tomáš Ruller vede ateliér performance na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. A Jiří Kovanda jej vede při Fakultě umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Také Miloš Šejn se věnuje performance na Akademii výtvarných umění v Praze, ale nejde o žádný speciální předmět natož obor, s performance je možné se setkat v hodinách konceptuální tvorby. Ani na jedné ze škol se pedagogové performance art nehlásí k divadlu. Divadlo odmítají, což je (bohužel) vidět na výsledných tvarech. Hlavní váhu má výtvarná stránka, popřípadě koncept, ne

---

<sup>27</sup> obor „Live Art and Performance Studies“, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki

<sup>28</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *O samostatnosti stromů*. V Praze: Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-360-9., str. 60



provedení. Volně přetlumočený názor performerů výtvarníků: „Jakmile by aktér ‚hrál‘, tak by lhal“. Jediné místo, kde se performance (performerství) začalo studovat s ohledem na divadelní parametry, byla katedra alternativního divadla AMU. Performer získá dovednosti, které podpoří kvality jeho projevu, na dvouhodinovou performanci se tak potom „dá dívat“ (zvládnuté řemeslo, vnímání divadelního času). Například v Amsterdamu byla škola Object Theatre (Divadlo objektu), kterou založil Peter Weitzner<sup>29</sup>. Z této školy vycházeli umělci, kteří jsou vybaveni do uměleckého života právě i řemeslem a uplatní se po celém světě.

„Když se dívám na performance výtvarníka, chybí tam herecká složka. Naopak, když performuje herec, nevěřím mu, že to myslí vážně. Chtělo by to něco mezi...

Dostat se tam, kde je to uvěřitelné, ale i herecky dobré.“<sup>30</sup>

Základy hereckého vzdělání jsou pro performery potřebné stejně jako pro herce.

Performer pracuje se svým konceptem, nápadem, vizí, ale jeho projev už má určitou kvalitu. Například Antonín Brinda nejdřív nebyl moc nadšený z hodin herectví, ale byl u něj nejvíc vidět přínos a posun v tvorbě a osobním vyjádření.

Je pravda, že se se skupinou performerů, kteří mají různé limity v hereckém projevu, nedá jít příliš daleko, pedagog herectví musí zůstat spíš u základů a nejít se všemi hlouběji do herecké práce. To je pro pedagoga omezující, ale herecká průprava je pro performery určitě důležitá, ať už myslím na jevištní mluvu nebo přesnost pohybu.

#### **4.4 „Performuju, tedy jsem“**

*„I když herec představuje posedlé, nesmí sám působit dojmem posedlého; jak by jinak diváci mohli přijít na to, co posedlé posedá?“<sup>31</sup>*

Bertolt Brecht

---

<sup>29</sup> Peter Weitzner už zemřel, s ním bohužel také zanikla škola Object Theatre

<sup>30</sup> Útržek z rozhovoru s Halkou Třešňákovou, který mě podnítil, abych se víc zabývala performance a divadlem / divadelní performance

<sup>31</sup> BRECHT, Bertolt a GROSMAN, Jan, ed. Myšlenky. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 167 s. Otázky a názory; Sv. 7, str. 106

Performer nejedná za postavu jako herec, jedná sám za sebe. Tedy nehraje. Popřípadě hraje sám sebe. Samozřejmě, že ve chvíli, kdy herec jedná za postavu, tak se jí zároveň snaží dát co nejvíc ze sebe. Nebo by přinejmenším měl. Performuju, tedy jsem.

Jak tomu je ale ve skupině? Stávám se členem týmu, držím formu. Neperformuju. Formuju (se). Stávám se součástí celku. Můžu se vymezovat nebo spíš klást dotazy po smyslu, ale musím držet krok se skupinou, sloužit společnému výsledku. Stát se součástí. Nevyčnívat ani nezapadat. Vykonat úkol. Plnit zadání.

*„A herec se musí učit společně s ostatními herci, musí stavět svou postavu společně s ostatními postavami. Neboť nejmenší společenskou jednotkou není jeden člověk, ale dva lidé. I v životě se vytváříme vzájemně.“<sup>32</sup>*

#### **4.5 Performer**

Pavisův Divadelní slovník nabízí dva možné výklady slova performer, v jednom případě je to „kejklíř, komediant, který umí všemožné kousky a rozličné dovednosti. Performer je i zpěvák, tanečník či mim, zkrátka ten, kdo dělá vše, co je západní či východní herec schopen na scéně uskutečnit, vykonat (to perform).“<sup>33</sup>

Zde bych ráda připomněla, že studium prvního ročníku bylo právě o tom, naučit se vše, co jde. Ať už jsme se hlásili na scénografii, performerství nebo režii, tak jsme měli všichni společné předměty, někdo v sobě například našel i výtvarný talent, ač o něm pochyboval, nebo režijní, i když o něm nevěděl. Chodili jsme na

---

<sup>32</sup> BRECHT Bertolt, *Myšlenky*. Československý spisovatel v Praze 1958, str. 111 (*Malé organon pro divadlo*)

<sup>33</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, str. 298

ai-kido, akrobacii, měli jsme scénografii, režii/dramaturgii, dějiny výtvarného umění, dějiny hudby, performerství...

Osobně jsem si potvrdila, že nakreslit např. tzv. storyboard je opravdu nadlidský úkol. Ale vím už, o co jde a jak je to náročné. Došla jsem k tomu, že pokud musím odevzdat storyboard, musím fotografovat. Od fotek jsem se dostala k fotogramům (pro fotogramy jsme znovu oživilí domácí fotokomoru) a scénografii jsem zakončila (ve svých svatebních šatech) na Vltavské drobnou performance s negativy (na sešitých fóliích A4) ze svatby mé babičky, která se vdávala v kostele sv. Antonína na Strossmayerově náměstí a její bohatá rodina ji v den svatby vydělila, protože se svazkem nesouhlasila.

Druhá citace od Patrice Pavise z Divadelního slovníku zní takto: „V užším slova smyslu je jako performer označován ten, kdo se obrací k publiku a přitom mluví a jedná svým vlastním jménem (jako umělec i člověk), zatímco herec představuje postavu a předstírá, že o svém herectví neví. Performer inscenuje sám sebe, vlastní já, herec hraje roli někoho jiného.“<sup>34</sup>

V knize *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy píše Zdeněk Hořínek* o Svatém Františku, bláznů pro Krista a jeho zdivadelňování života tak, že bych o něm ráda smýšlela jako o prvním performerovi na světě (i když například Tomáš Ruller tvrdí, že prvním performerem na světě byl Diogenés, který žil podle legendy v sudu).

„Přesto František svůj rozchod s otcem, počátek nového života, bezmála hereckými prostředky dramatizuje. Otec se dožadoval – zklamán v nadějích, jež do svého prvorozeného syna vkládal – aby byl potřeštěný syn zbaven dědictví. Dochází ke scéně, kterou popisuje ve svém životopise sv. Bonaventura takto:

---

<sup>34</sup> PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor/Éditions sociales, c1987. ISBN 2209059186, z francouzského originálu přeložila Daniela Jobertová, str. 298

„Potom tělesný otec syna milosti pokoušel se, z peněz ho již oloupiv, přivésti před biskupa toho města, aby v jeho rukou se zřekl všeho jmění otcovského a vydal všecko, co měl. Pravý chudoby milovník ukázal se k tomu ochoten a přiveden byv před biskupa, nezdráhá se, aniž o něčem rozmýšlí, aniž čeká řeči nebo sám činí, ale ihned všecka roucha složiv, vrátil je otci. A tu se shledalo, že muž Boží pod jemnými šaty na těle oděn jest žíní. Nad to z podivného zanícení na duchu opojen i spodní roucho se sebe shodil a všecek přede všemi obnažen dí otci: „Až dosavad nazýval jsem tebe otcem na zemi, ale od nynějška bezpečně můžu říkati: Otče náš, jenž jsi na nebesích, neboť u něho všecek svůj poklad jsem složil a všecko doufání naděje umístil.“<sup>35</sup>

*„Hlavním cílem člověka je, udělat sám sebe.“<sup>36</sup>*

Ladislav Klíma

Stejně tak by mohli být jedni z prvních performerů Ladislav Klíma nebo Jaroslav Hašek. Proč vlastně zrovna tihle dva?

Filosof a spisovatel Ladislav Klíma žil chudým životem, když neměl čím topit, topil svými rukopisy. Když neměl co jíst, ulovil si a snědl myš. Toho, že se začaly jeho knihy prodávat ve velkém, se nedožil. Jeho filosofie se zakládala mimo jiné na ludibrionismu (se vším si hrát, všemu se smát). Tím se z jeho života stala jedna velká performance. Stejně tak Jaroslav Hašek, který si vlastně neustále hrál se světem. Měl dva životy – jeden v Rusku, druhý v Čechách – dvě ženy. Vysedával po hospodách a bavil okolní svět Švejkem, kterého neumně prodával. Založil politickou stranu: Strana mírného pokroku v mezích zákona...

---

<sup>35</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Duchovní dimenze divadla, aneb, Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004. Teatrologie. ISBN 80-86102-46-7, str. 40

<sup>36</sup> Citace zapsaná v poznámkách z hodin Dějiny performance s profesorem Tomášem Rullerem

Myslím, že o spoustě lidí by se dalo uvažovat jako o performerech své doby. Oni vlastně performovali svůj vlastní život. Žili performance.

#### **4.6 Performance a performativita**

„Mnohoznačný pojem performance je od konce 20. století nahlížený z mnoha hledisek i ve svém tradičním významu jako provedení. Používá se za prvé konkrétně pro performační umění, za druhé jako alternativní pojem pro divadlo, za třetí jako pojem pro kulturologické a etnologické koncepty a teorie. Z něho odvozená performativita se v divadelní vědě a teorii kultury objevuje v souvislosti s faktory generujícími kulturu.

Performance/umění. Performance se jako pojem výtvarného umění začala uplatňovat teprve prostřednictvím performačního umění v padesátých letech. Odpovídající formy akcí a předvádění především výtvarných umělců (John Cage, Joseph Beuys, Yves Klein, Hermann Nitsch) spočívaly ve scénických událostech, přičemž performativní umění se od té doby pokládalo jednak za soběstačnou oblast výtvarného umění, jednak za etablovanou divadelní formu, což je činí předmětem interdisciplinárního zkoumání...“<sup>37</sup>

Hrdiny ze studií pro mě zůstávají Marcel Duchamp pro své ready-mades a John Cage pro své *Ticho*, ve kterém můžeme rozpoznat zvuky (hudbu) všedního života. Arnold Aronson uvádí Cageův citát, který začíná řečnickou otázkou: „K čemu je nám umění, když ho máme v životě?“ Odpověděl si na ni slovy: „Protože jím něco slavíme.“ Ale ještě dodal: „Mám však za to, že mnohem zajímavější je každodenní život, jakmile si ho začneme uvědomovat. To *jakmile*

---

<sup>37</sup> KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-019-9, str. 97 - 98

nastává v okamžiku, kdy jsou naše smysly nulové. Tehdy si najednou uvědomíme, že svět je magický.“<sup>38</sup>

#### 4.7 Site specific

Divadelní tvorba v netradičních prostorech vychází ze site specific. Denisa Václavová se v knize *Site specific* pokusila o pojmosloví tohoto fenoménu: „Termínem site specific se označují umělecké projekty vytvořené pro konkrétní prostor a čas. Hlavním tématem této umělecké práce je právě prostor (či místo) – jako nejdůležitější médium a nástroj pro veškeré tvoření. Jedná se o umění, které je závislé na místě, od místa samotného se odvíjí.

Site specific projekt je postaven na určité lokaci a čerpá ze všech souvislostí a vlastností daného místa. Site specific je tedy propojeno s prostorem, vytvořením vztahu k němu a s hledáním tématu, jež nabízí. Charakteristické pro tento typ akce jsou její nepřenositelnost, neopakovatelnost, jedinečnost a autenticita. Nepřenositelnost se zobrazuje v úzké provázanosti s místem. Projekt nelze opakovat v jiné lokaci, vždy se jedná o originální pojetí. Umělecký tvar, který pak pro určité místo vznikne, je specifický a tedy zpravidla nepřenositelný, časově omezený. Tím je určena také celá dramaturgie, akce či projekty se obvykle již nikdy neopakují.“<sup>39</sup>

Václav Cílek bádá nad site specific jako životním stadiem: „Jedním z možných přístupů k site specific je dívat se na něj jako na životní stadium, které nejenom čerpá z tradičních forem (respektive z odporu vůči těmto formám, ale ve výsledku to vyjde nastejno), ale také je obohacuje.

Anglický absolvent filozofie většinou nemá problémy uchytit se v bankovníctví, protože je o něm známo, že umí myslet a kriticky hodnotit situaci. Podobně

---

<sup>38</sup> ARONSON Arnold: *Americké avantgardní divadlo*, 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0, str. 37

<sup>39</sup> VÁCLAVOVÁ, Denisa a ŽIŽKA, Tomáš, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 978-80-86102-44-3, str. 35

i aktér site specific bude asi mít větší životní zkušenost a projde více prostředím než tradiční herec. Site specific se pak může stát nejenom inspirací klasického divadla, ale také si umím představit, že člověk, který projde tímto životním školením, bude schopen pracovat například jako tiskový mluvčí jaderné elektrárny Temelín.“<sup>40</sup>

Slovní spojení *umění místa* by se dalo vnímat jako český ekvivalent site specific. Toto je vytrženo z kolektivního manifestu vzniklého při příležitosti zavedení nového studijního programu KALD DAMU s názvem *divadelní tvorba v netradičních prostorech*: „Umění místa je událostí, děje se a odehrává v aktivním propojení s daným přírodním, duchovním, sociálním či politickým nábojem, poznává jeho charakter a reaguje na něj, ale také zároveň přináší aktuální sdělení. Získává tak rysy umění nikoliv jenom reflektujícího, ale také angažovaného.“<sup>41</sup>

Podepsání jsou: Tomáš Žižka, Karel Makonj, Václav Cílek, Tomáš Ruller, Radoslava Schmelzová, Benjamin Fragner, Zuzana Urbanová.

Během studia vznikaly společné projekty s Vysokou školou ekonomickou. Nejdříve Knowtilus (propojení vědy a umění), později Ostrovy poznání (projekt zaměřený na posvátné prostory – kostely, kláštery). Tomáš Žižka v úvodu pro knihu Knowtilus / ponor do vědy skrze umění píše o programu divadelní tvorba v netradičních prostorech, rozděluje studium do speciálních nutných okruhů: kompatibilita, mobilita, flexibilita a rentabilita. Za vše vybírám text o mobilitě, protože mi připadá nejzásadnější a všechny ostatní okruhy v sobě obsahuje také:

---

<sup>40</sup> CÍLEK, Václav, SCHMELZOVÁ, Radoslava (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence : [úvodní publikace]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1, str. 215

<sup>41</sup> ŽIŽKA, Tomáš a CÍLEK, Václav. *Umění místa: katalog studentských projektů 2010–2012*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-226-8, str. 13

„Mobilita – schopnost pohybu, přemístitelnost

Účelem tohoto výukového okruhu je posílit samostatnost a odvážnost posluchačů, aby byli schopni svobodně přemýšlet o vlastní tvorbě, a to v širších souvislostech za hranicemi uměleckých institucí a disciplín. Mobilitu chápeme jako schopnost rozhodovat se samostatně, rozeznávat adekvátní prostředky k sebevyjádření a umět je použít. Nezávisle volit formu a tvar výrazu pro tu či onu okolnost. Být schopen pracovat v nedivadelních, nezařízených prostorách, což znamená přemístit se tam, adaptovat se na místo a tvořit, komunikovat s prostředím města, hangáru, muzea, galerie, továrny, metra, obchodního domu, jeskyně, kláštera, parku, kostela, stodoly, vesnické návsi, lesa, hory...“<sup>42</sup>

## **4.8 Práce s prostorem / divadlo a prostor**

### **4.8.1 Imerzivní divadlo**

Kdo se u nás zabývá imerzivním divadlem, je v současné době zejména Lukáš Brychta. Kristián Kubák se v knize *Imerzivní divadlo a média*<sup>43</sup> věnuje spíš jen jedné události, a to inscenaci *Golem*.

Imerzivní divadlo je jedna z možností, jak jít v dnešní době dál s divadlem a prostorem, ale nemluvila bych v případě imerzivního divadla vždy o site specific. Nebo tedy ve většině případů, které jsem měla možnost zažít, jde o práci s prostorem stoprocentně, ale nevychází se z konkrétního místa, ale na určité místo (díky tomu, že existuje a je propůjčeno k uměleckým účelům) se vsadí příběh už s místem nesouvisející. Hlavní výtvarná složka úplně ovládne daný prostor, že se promění v tančírnu, čekárnu, hospodu, nemocnici, les,

---

<sup>42</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava (eds.). *KNOWtilus: ponor do vědy skrze umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-290-9, str. 15

<sup>43</sup> KUBÁK, Ivo Kristián. *Imerzivní divadlo a média: Immersive theatre and media: Golem: Meyrink, Štvanice, Cube*. Přeložil Valerie TALACKO. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Tygr v tísni, z.s., a s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2015. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 978-80-86102-94-8.



cokoliv a vás baví i prázdný prostor bez herce. Lukáš Brychta napsal o imerzivním divadle bakalářskou práci (*Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla*) a také píše práci magisterskou (*Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti*).<sup>44</sup>

Půjčím si přímo jeho definici imerzivního divadla: „Imerzivní divadlo je specifický typ divadelní - či intermediální - tvorby, která kombinuje výtvarnou instalaci a divadelní situace. Komunikační kód díla se tak nenalézá pouze v hereckých akcích, ale stejnou měrou i v samotném prostředí. Snahou těchto projektů je vytvořit komplexní, alternativní svět, do kterého může divák fyzicky vstoupit a objevovat ho.“<sup>45</sup> Lukáš Brychta si spolu se svými spolupracovníky našel prázdný dům na Florenci a vsadil do několika pater *Pomezí*<sup>46</sup>, představení, které se díky imerzivnímu přístupu mění v detektivní pátrání. Divák získává jednotlivé indicie (každý divák jiné). Samozřejmě je možné vytvořit imerzivní divadlo a současně projekt site specific. Např. V Palackého muzeu (opět tvůrce Lukáš Brychta a kolektiv, představení *Prosíme nesahat*). Nacházíme se přímo v bytě Palackého, který je dokonce zakonzervovaný minimálně jedno století. Projekt jinam přenést nelze.

#### **4.8.2 Divadlo jako cesta ke komunikaci**

Jedna z možností, jak jít v dnešní době dál s prostorem i divákem je cesta ke komunikaci skrze divadlo. A zde můžeme mluvit o site specific a sociálních vazbách. Například v Roztokách u Prahy, kde bydlí Adam Krátký, existuje

---

<sup>44</sup> BRYCHTA, Lukáš, magisterská práce, která vzniká (obhajoba září 2017)

<sup>45</sup> BRYCHTA, Lukáš. *Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla*. Praha 2015, Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta, s. 13. Vedoucí práce Jiří Adámek.

<sup>46</sup> *Pomezí* – představení, které má formu imerzivního divadla. V tomto typu divadla se divák může sám a svobodně pohybovat po rozlehlém domě (na Florenci) a vybírat si komu nebo čemu bude věnovat svou pozornost. Ať už sleduje postavy či spíše prozkoumává deaily a skrytá zákoutí prostoru, postupně se před ním odkrývá záhadná minulost zaniklého města. Námět a scénář: Lukáš Brychta, Kateřina Součková, Štěpán Tretiag, premiéra 2016

organizace Roztoč, která nabízí možnost přidat se do dění v rámci konkrétního projektu, kde pospolitost daného místa funguje dokonale. Roztoč pořádá různé festivaly: Svátek světla, Masopust a lidé se zapojují do příprav jako dobrovolníci. Procházejí různými workshopy, které je zasvěťují do dané události. Nejde už o pouhé diváky. Adam Krátký napsal magisterskou práci právě o těchto projektech<sup>47</sup>, píše v ní „Kdo je divák a kdo původce? Pojmenování „diváci“ mi přijde vzhledem k povaze akce nepřiměřené. Občas používám pojem „účastníci“ a někdy také „návštěvníci“ (až na vesmírnou konotaci mi přijde nejtrefnější) – příměr k návštěvě se mi líbí. Stejně jako když pozveme někoho na návštěvu k sobě domů. Dáme mu nahlédnout do našeho pokoje, pohostíme ho tím, co jsme pro něj připravili, zároveň ale očekáváme, že i návštěvník přinese něco na společný stůl. Teprve ze vzájemnosti, hovoru a interakce vznikne atmosféra setkání, které je rovnou měrou podporované z obou stran – hostitele i hosta.“

Co se týká možných přístupů k divákovi a jeho zapojení nebo angažovanosti, o tom napsala magisterskou práci pojmenovanou *V hlavní roli divák* Linda Straub, která se zabývá „braním diváka do hry“.<sup>48</sup>

#### **4.9 Hlavní pedagogové na VLTAVSKÉ**

Ve slově Vltavská je ukryto asi dalších třicet slov, mimochodem také LÁSKA. Pracovala jsem s tímto faktem v rámci hodin s Biljanou Golubović, která nás ve své statečnosti hned vrhla do veřejného prostoru. V okolí Vltavské jsme si každý měli připravit drobnou událost v rámci vltavské pouti. Seděla jsem na zastávce s písmeny V L T A V S K Á a nabízela kolemjdoucím, že si můžou z písmen složit nějaké slovo.

---

<sup>47</sup> KRÁTKÝ, Adam, *Cesta od divadla ke komunitě*, Praha: 2017, magisterská práce na Akademii múzických umění na katedře Alternativního a loutkového divadla, obor herectví, vedoucí práce prof. Jana Pilátová.

<sup>48</sup> STRAUB Linda, *V hlavní roli divák*, Praha: 2015, magisterská práce na Akademii múzických umění na katedře Alternativního a loutkového divadla, obor režie, vedoucí práce Ondřej Hrab.

Na začátku hodiny pro nás Biljana měla vždy připravený drobný rituál – popíjení čaje, pomalou chůzi, společné nesení jedné desky na Stros Mayerovo náměstí a zpátky do ORCA, chození poslepu – vodění i v Karlově ulici, znázornění své cesty života na třech metrech papíru atd. Očekávala absolutní nasazení a soustředění od začátku do konce, což u některých nenacházela. Přistupovala k učení stejně jako ke své vlastní tvorbě – posvátně.

Biljana *Golubović-Dragan* se zabývá domovem a divadlem, její dizertační práce *Divadlo jako domov*<sup>49</sup> mne inspirovala k bakalářské práci *Rodinné delikatesy aneb Kdo je moje dcera?*

Představení o vlastním domě. O domově, který se vám doslova boří před očima. Biljana se svým mužem žili v domě na Kampě, který byl odsouzen k likvidaci. Bydleli zde jako poslední nájemníci a udělali o domě a přímo v domě představení jako rozloučení s tímto místem. Měla jsem možnost představení vidět. Šlo o intimní záležitost, každý aktér si mohl pozvat pouze jednoho svého diváka, diváků tak bylo myslím jedenáct. Před domem nás vyzvedla Biljana a propojila nás provázkem, kterého jsme se drželi a kterým jsme byli provázáni. Biljana nás vedla do sklepa a po schodišti, v prázdných bytech se odehrávaly drobné situace, některé taneční, jiné ve španělštině a hodně nahlas, až nás dovedla až k sobě do bytu, kde se svým manželem cvičili, a pak nás pozvali ke stolu.

S Biljanou jsem začala v domě také zkoušet (společně s Annou Caunerovou Línovou a Janem Švecem, ale to už byl dům úplně rozebraný. Pamatuji si, že jsem si v prázdném bytě vybrala na sólovou práci koupelnu. Jednou jsem zkoušela ve vaně. Ta tam ale už na příští zkoušce nebyla, pak už ani umyvadlo. Musela jsem pracovat s pamětí a počítat v domě se změnami, s postupným ubíráním věcí. Jednoho dne už v bytě nebyla ani podlaha. Příběh ztraceného

---

<sup>49</sup> GOLUBOVIĆ-DRAGAN, Biljana. *Divadlo jako domov: identita – paměť – prostor*. Praha: 2011. Dizertační práce na Akademii múzických umění na katedře Alternativního a loutkového divadla. Vedoucí práce prof. Jana Pilátová.

domova jsme pak volně přenesli na festival v polské vesnici Węgajty a v divadle *Teatr Węgajty*, což je statek mezi poli – tedy divadlo mezi poli.

Když nám profesor Tomáš Ruller vykládal dějiny performance a prvních 12 hodin (tři čtyřhodinové bloky) věnoval svým vlastním akcím a videím svých několikahodinových performance a poté řekl, že můžeme přejít i na další performery a jako první jmenoval dvojici TOMAS and RULLER, znělo to až nesnesitelně nelidsky, ale tato dvojice skutečně existuje. Od té chvíle to začaly být docela zajímavé hodiny. Ale jak učit dějiny performerství, které jsou tak čerstvé, že zatím není možné mít odstup?

V knize *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*<sup>50</sup> jsou všechny okruhy, které jsme měli speciálně navíc u bakalářských zkoušek.

Howard Lotker založil Divadlo HOME a napsal o svém přístupu magisterskou práci<sup>51</sup>. Jeho přístup je odlišný od Biljany, ale domova se také týká. Howie se svou skupinou HOME osloví někoho, u koho by mohl zkoušet doma. Pokud s tím konkrétní rodina souhlasí, určí se pravidla, s čím můžou divadelníci pracovat, co už je „třináctá komnata“ a kam nesmí ani vstoupit. Vznikne pak představení, na které jsou pozvaní také sami nájemníci.

Hodiny probíhaly v anglickém jazyce, ale pedagog neměl problém přejít volně do českého jazyka, když to bylo nutné. (Někteří studenti ze začátku poslouchali angličtinu, ale odpovídali česky). Úhly pohledu se zdály jako nevyčerpatelné téma. Nakonec pokračujeme s Howardem Lotkerem na práci s Viewpoints i na

---

<sup>50</sup> CÍLEK, Václav, SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence : [úvodní publikace]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1, str. 203 - 205

<sup>51</sup> LOTKER, Howard, *Útěcha jeskyně*. Praha: 2012. Magisterská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce prof. Jana Pilátová.

magisterském studiu a chodíme nadále na hodiny pro zahraniční studenty (s Adamem Krátkým).

Co vlastně *Úhly pohledu* znamenají, co jsou? Anne Bogart a Tina Landau ve stejnojmenné knize píšou: „Úhly pohledu jsou filozofií přeloženou do techniky tréninku performerů, sestavování uměleckého týmu a tvorby scénického pohybu. Úhly pohledu jsou skupinou názvů, které označují principy v prostoru a čase. Úhly pohledu času jsou: rychlost, trvání, kinestetická reakce, opakování a úhly pohledu prostoru jsou: tvar, gesto, architektura, prostorové vztahy a topografie.“<sup>52</sup>

Práce s Úhly pohledů znamená také práci se smysly. Prostor, v kterém se nacházíte, zkrátka prozkoumáte všemi smysly, nejen zrakem, sluchem, hmatem, ale také čichem, a prostor můžete i ochutnat. „Nejzajímavější zážitek jsem měla právě s chutí. To bylo neuvěřitelné, byla jsem na zemi, vytvořily se mi sliny v puse. Propojila se mi pusa a břicho a mě to nutilo ustavičně se točit na zemi, kolem centra, kolem pupku, nohy běhaly kolem dokola. Hrozně mě to rozhýbalo a bavilo mě to nejvíc. To bylo také jediné, kdy jsem přestala vnímat jednotlivé ostatní osoby, jejich pohyb.“<sup>53</sup>

Vzpomínám si na hodiny psychosomatiky s Howardem – nebyly jednoduché. Začínali jsme patnáctiminutovou meditací. Našla jsem záznam, jak vzpomínám na první meditaci vůbec. Nikdy jsem do té doby nic takového nedělala.

„Začínáme hodinu patnácti minutami meditace, nejdříve si myslím, že to nemůžu rozdýchat: ty hlasy a hudbu od vedle. Po čase si zvyknu a později už se mi zvuky a hlasy míchají s myšlenkami. Myslím na hrozně moc věcí najednou, ale nechávám je jít si kamsi... dýchám, vnímám svůj dech, otevírám a zavírám oči,

---

<sup>52</sup> BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2., str. 20

<sup>53</sup> Howard Lotker chtěl, abychom si vedli drobné deníky z hodin „Úhly pohledu“ a psali vždy zpětnou vazbu na jednotlivé hodiny. Našla jsem nějaké záznamy, příkládám je pro jejich autenticitu.

když je znovu otvírám, cítím jak je obrovský pohyb jen v okolí očí... Pořád mám potřebu hýbat očima sem tam. Je to obrovský pohyb, mám pocit, že ho musí všichni vidět, ale jinak se ani nehnu. Zvyknu si na všechny lidi, které vidím meditovat. Stanu se součástí. Najednou je konec, pocitově šlo maximálně o pět minut.“<sup>54</sup>

Nejdříve jsem k meditaci byla skeptická, nevěděla jsem pořádně, co dělat, jak k ní přistupovat. Později mi naopak začaly meditace scházet, když jsme se k nim nevraceli.

Nejdřív jsem myslela, že nezvládnou pohybové hodiny s Veronikou Riedlbachovou (dnes Poldauf) fyzicky. Ukázalo se, že jde o trénink a že běhání na začátku hodin pro mne přestane znamenat ztrátu sil, ale naopak „nahození“, „nastartování“ těla. Veronika při práci s námi využívala různé metody, dokonce jsme prošli i taneční průpravou a drilem. Mám silnou vzpomínku na moment, kdy se z rychlého pohybu máte ve vteřině zastavit a zůstat tak pět, deset minut. Skončila jsem v podivné poloze, držela se jen na třech prstech pravé ruky. V první chvíli jsem se třásla, myslela, že to nezvládnou, pak jsem se nějak utišila a šlo to. Před sebou jsem měla obraz lesa (co tam zrovna v Divusu byl součástí výstavy). Propadala jsem se do toho místa. Když jsem se mohla pohnout, tak myslím, že mi to dalších pět minut vůbec nešlo.

Postupně jsme s Veronikou pracovali na uceleném tvaru HLAVA HLAVA HLAVA, v kterém jsem na začátku figurovala, ale na konci už tam ze mne zůstal jen drobný dialog ze hry Vladimíra Fekara: talíře, talíře, talíře... příbory, příbory, příbory. Protože jsem byla už v pokročilém stadiu těhotenství, ale přípravy pro mne byly silné. Měli jsme si přinést báseň, vědecký text a dialog. Bylo nás osm.

---

<sup>54</sup> Howard Lotker chtěl, abychom si vedli drobné deníky psychosomatiky a psali vždy zpětnou vazbu na jednotlivé hodiny. Našla jsem některé záznamy, příkládám je pro jejich autenticitu.

Všichni performeři společně s Lukášem Brychtou, Mathiasem Straubem a Lindou Petákovou. Texty jsme říkali do zdi a zkoušeli jsme si je různě říkat navzájem. Také jsme k nim hledali pohyb.

S Radoslavou Schmelzovou jsme měli hodiny teorie umění – propojení výtvarného umění a divadla, chodili jsme na výstavy, vstřebávali souvislosti. Když Radka zjistila, že nevíme celkem nic o výtvarném umění (z jejího pohledu), tak nás postupně zasvětila skrze přednášky do konceptuální tvorby, estetiky, land artu a enviromentálního umění, minimalismu, vídeňského akcionismu, prošla s námi rozdíly mezi modernou a postmodernou. Podrobně přiblížila život a dílo Macela Duchampa, Josepha Beuyse a dalších. Joseph Beuys by se dal nejlépe představit svou akcí *Kojot*<sup>55</sup>.

Beuys letí z Evropy do Ameriky. Na letišti si nechá přivolat sanitku a tou je odvezen přímo do galerie<sup>56</sup>, aby ani na moment nevstoupil na americkou půdu (stejně tak probíhá i odjezd domů). V galerii už je připravena klec s kojotem, do které se nechá Beuys také zavřít, s sebou si přivezl baterku, plst, hůl, činel a několik výtisků *The Wall street Journal* a ty mu také každý den nosí čerstvé (na ně močí kojot). Kojot si od Buyse udržuje celou dobu poměrně odstup, jen když Beuys kouří, tak si k němu kojot vždycky přijde sednout. Jde o jasný signál, že se Beuys vyjadřuje k vytlačování Indiánů bílými muži. Indiáni totiž kojoty uctívali a podle mýtů a legend představoval kojot jedno z největších božstev, dokud nepřišli bílé tváře a nestal se z něj „mizerný kojot“.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8, str. 149 (podrobný popis akce)

<sup>56</sup> Akce se měla uskutečnit 21. května 1974 u příležitosti otevření René Block Gallery v New Yorku, ale uskutečnila se až 23. května, protože prostor nebyl dostatečně připraven

<sup>57</sup> tamtéž, str. 152

Anna Friedlander – práce s hlasem. Šlo o nejrůznější skřeky, zvuky nám dosud neznámé. Překvapovali jsme se sami, ležící na zemi, na začátku bylo vždy „dýchání jako, když foukáte na zamlžené sklo, na sklo, abyste jej zamlžili, a pak už jsme vyluzovali zvuky, které měly zrovna chuť se linout ven. Naučili jsme se hlavně naslouchat druhým, vnímat se a pracovat s hlasem mimo klasickou stupnici. Anna nás také udělala několik teoretických přednášek o různých hudebnících, které experimentovali nebo experimentují s hlasem. Například John Cage, Meredith Monk, Laurie Anderson, Lou Reed.

Externí pedagogové: Petr Váša – fyzické básnictví, Halka Třešňáková - herectví, Ridina Ahmedová - hlas, Roman Černík – kulturní antropologie, Philip Schenker – práce s materiálem, Simon hlas. Při výjimečných událostech jsme měli možnost se také potkat s Milošem Šejnem, Václavem Cílkem a Frankem van de Venem (klášter Plasy).

Co je fyzické básnictví, se úplně popsat slovy nedá. Sám Petr Váša jej popisuje ve stejnojmenné knize: „Představte si prosím člověka, který před vašimi zraky stojí, sedí, dřepí, klečí, leží na pódiu, mluví, přednáší nebo zpívá krátké, rytmické, motorické verše, bije se v prsa, tleská, luská prsty, mne si ruce, plácá se do stehů, podupává si nebo vyloženě dupe. Verše artikuluje v jakémkoliv známém jazyce stejně jako v jazyce úplně osobním, sestávajícím z různých druhů dechu, brumenda, prozpěvování, křiku, šepotu, ze souhlásek a samohlásek volně uspořádaných, modulovaných rty, jazykem, hrdlem, intenzitou vdechu a výdechu a pohybem hlasu mezi všemi dosažitelnými polohami. Tleskání, dupání, luskání, plácání, bubnování na vlastní břicho jsou rovnoprávnou součástí tohoto osobního jazyka stejně jako gestikulace, mimika a mimovolné pohyby celého těla; gesta mohou dost dobře působit jako archaická



slovesa, úderý kůže o kůži jako citoslovce. Hlasový projev není nadřazen gestickému, vokál není nadřazen úderům na hrud', stylizovaný projev nedominoje nad spontánním, konkrétní pojmenování a náznaky nejsou upřednostněny před abstraktní ritualizací.<sup>58</sup> Petr Váša se nám snažil ukázat možné přístupy k práci se svým tělem a hlasem, což může být odrazovým můstkem pro akci. A také, že se může stát, že nic nepřichází, a pak je jediná možnost to přiznat a zpívat třeba píseň „nic mě nenapadá“ nebo to jen svým tělem psát do prostoru kolem sebe... a už se z toho něco rodí.

Setkání s Frankem Van de Venem bylo zásadní v jeho postoji, že člověk se o své tělo musí neustále starat a udržovat ho v kondici. Je to jedna z prvních podmínek pro to, „být performerem“. Jeho vztah k prostředí, v němž se nachází, je také velice zajímavý. Píše o něm Fortuna Hernandéz<sup>59</sup> ve své magisterské práci: „Frank v tomto smyslu klade důraz na fakt, že netančíme v prostoru, nýbrž že tančíme prostor sám. Z něj čerpáme jeho podstatu a ta je tím, co tělo předává divákovi. K tomu, abychom toho dosáhli, je třeba ovládnutí a koordinace mysli a těla, což bylo důvodem, proč cvičení, která jsme rozvíjeli, byla orientována tímto směrem. Nicméně vše začíná pouhým gestem, vědomým aktem cítění prostoru a touhou zobrazit ho.“<sup>60</sup> Stáváme se tedy prostorem. Podobně o prostoru uvažuje také Miloš Šejn.

Roman Černík přinesl svůj antropologický pohled. Šlo o výzkum a hlavně pozorování. Trávili jsme několik hodin na jedné stanici metra a tím ji

---

<sup>58</sup> VÁŠA, Petr. *Fyzické básnictví*. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-566-5., str. 73

<sup>59</sup> Studentka scénografie KALD Fortuna Hernandéz si spolu se svým spolužákem Mathiasem Straubem pochvalovali studium divadelní tvorby v netradičních prostorech a tvrdili, že díky tomu, že Tomáš Žižka přizval do programu, získali pevnou půdu pod nohama – našli domovské zázemí v Divusu. A spolupracovali s námi na většině projektů nebo měli své sólové.

<sup>60</sup> HERNANDEZ Fortuna, *Jelen a stvoření světa aneb o spojení mýtu a krajiny chůzí*. Praha: 2016. Magisterská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce Rober Smolík.

prozkoumávali. Počítala jsem schody v podchodech na Vltavské a měřila různé vzdálenosti. Například na dlouhé rampě zařízené pro kočárky určitě neprojedou dva proti sobě. Ve výsledku jsme se ptali lidí, kolemjdoucích, jak jsou s daným místem spokojeni. Pátrali jsme, sledovali, pozorovali, dívali se. A viděli.

Brecht píše, že „Pozorování je hlavní složkou hereckého umění. Herec pozoruje člověka se všemi jeho svaly a nervy v aktu napodobování, který je zároveň myšlenkovým procesem. Neboť z pouhého napodobení by vyplynulo nanejvýš to, co se pozorovalo, což nestačí, protože to, co originál vypovídá, vypovídá příliš tichým hlasem. Aby se herec dostal od nápodoby k zobrazení, dívá se na lidi, jako by mu předváděli, co dělají, jako by mu zkrátka doporučovali, aby si to, co dělají, promyslel.“<sup>61</sup>

#### **4.10 Světlo na konci tunelu**

Naše základna v ORCU na Vltavské nám přihrávala krásné (nebo tedy někdy i nepěkné, ale zajímavé) prostory ke studiu (Vltavská – stanice metra, okolí ORCA, kostel sv. Antonína, Strossmayerovo náměstí). Celý semestr jsme pracovali přímo v podchodech na Vltavské. Když se chcete dostat přes Hlávkův most, není to snadné ani z jedné světové strany. Pro ty, co je neznají osobně: jde o neuvěřitelný komplex podchodů, kdy je zásadní trefit správný podchod, abyste se opravdu dostali tam, kam potřebujete, a není to rozhodně jednoduché. Jsou tam i cesty slepé, které končí stále se zužujícím chodníčkem, který se nakonec tak ztenčí, až zmizí. Když už si myslíte, že jste zase na povrchu, tak jste teprve v polovině své cesty a musíte znovu do útrob podchodů. Jsou tam monumentální sochy. Bydlí tam bezdomovci, mají tam téměř domek se

---

<sup>61</sup> BRECHT Bertolt, GROSMAN, Jan, ed. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958, 167 s. Otázky a názory; Sv. 7. (Malé organon pro divadlo)

zahrádkou nebo tedy popravdě zahrádku s mostem. Mají tam neuvěřitelně uklizeno, zametají si zem a sbírají hrnky.

V rámci hodin performerství s Howardem Lotkerem a Philippem Schenkerem jsme měli za úkol zpracovat území kolem učeben na Vltavské. Howard s Philipem společně s Tomášem Žižkou vybrali pro práci právě podivuhodný komplex podchodů. Zadáním bylo vycházet z místa, v němž se nacházíme, co nejvíc se o něm dozvědět a doslova jej načerpat do sebe. Procházeli jsme podchody a rozdělili je na tři části, nás jsme rozdělili na tři skupiny – podle toho, kdo si jakou část oblíbil. Ocitli jsme se na tři měsíce v prostoru, který v běžném životě chcete přejít rychlostí světla a zapomenout na zápach a atmosféru. Právě z "určité specifické vůně" a podivnosti jsme nakonec vycházeli s naší skupinou. Pro sebe jsem si akci pracovně nazvala „Světlo na konci tunelu“, ale protože jsme pracovali ve skupinách, myslím, že různých pracovních názvů bylo víc. Strukturu skupinové práce jsme měli danou, v každé partě měl být určitě jeden režisér, performer a scénograf. Nám se to sice zdařilo, ale nedokázali jsme v těchto funkcích fungovat. I jako performeři jsme do toho neustále mluvili režisérům, ti z nás asi neměli moc radost, ale ustáli to.

Byli jsme první skupina, protože jsme byli první na řadě, co se vzdálenosti k budově ORCA týče. Druhá skupina pracovala s tématem „co sem nepatří“ a rozdělili se na pět sólových výstupů, které spolu vytvářely celek: jedna hrála golf, druhý sekal trávník, třetí běhal jogging, čtvrtá se houpala na houpačce a pátá grilovala maso. Třetí skupina se spojila s místními bezdomovci a jejich akce byla založena na hereckém výkonu jednoho z nich, což se neukázalo jako dobrý nápad. Ve výsledku vypadal bezdomovec jako využitý pro jejich show a všichni i aktéři i diváci z toho měli rozpačitý pocit. Dobrý nápad, ale nezvládnutá realizace – také zkušenost.

Vstoupíte pod zem, ale stále máte jistotu a vidinu čerstvého vzduchu potvrzenou drobným světlem na druhém konci tunelu. Hlavními úkazy a tedy i hlavními inspiračními zdroji v našem sektoru byly vlhko, zima a zápach. Vltava na dosah, téměř mokro. Některé dny po dešti kapala voda ze stropů. Postupně jsme si nanosili kýble a vodu do nich chytali, nakonec jsme tam nanosili ještě další a další vodu navíc. Kbelík jsme také zvolili jako průvodce pro diváky – byl děravý, a po chvíli se ukázalo, že voda, která z něj teče, zavede diváka přímo k nám dolů do podchodu. Kbelíky jsme si také dávali na hlavy, kde se pak ozývalo šumění a tak jsme došli k tomu, že když si v podchodu nasadíme kýbl na hlavu, promění se magistrála v moře. Občas se linuly z druhého konce děsivé zvuky. Ukázalo se, že jde o paní na podpatcích, která veze nákupní košík. Hráli jsme si s identitou a pozměněním identity: když člověk sejde do podzemí, může se proměnit nebo na sebe vzít jinou podobu. Převlékaly jsme se s Heidi. Jedna je v kostýmu a schází ze shora, druhá žije dole v kožichu. Vymění si role (status). Když jsme se delší dobu setkávali jen v podchodu, viděli jsme lidem nahoře pouze nohy. Pracovali jsme tedy i s tím, že diváci uvidí v některých scénách také jen naše nohy. Bavily nás protiklady: světlo/tma, stín/silueta, nahoře/dole, čisto/špína, ticho/zvuk, mokro/sucho. Pozorovali jsme prostor a využívali toho, co už je v prostoru přítomné a následně jsme se k tomu snažili přivést pohled diváka. Vzpomínám si, že důležité v tomto případě bylo, pro kolik je to diváků. Rozhodli jsme se, že víc než třicet lidí na nás nemůže jít, protože už neuvidí např. práci nohou, ale pedagogové rozhodli, že bude vpuštěno všech asi padesát lidí najednou (hrozně mě to tehdy rozčílilo – myslím, že je opravdu důležité určit maximální počet diváků a ten dodržet).

V plánu byla pomalá akce plná vody, zvuků. Reálně nás ale překvapila rychlost diváků. Zvládli jsme sice usměrnit jejich pohyb kýbly naplněnými vodou, za které opravdu nešli, ale jejich rychlost nás tenkrát překvapila. A také jejich masa.

Příště bychom si určitě zkusili pozvat na zkoušku větší skupinu lidí. Vždycky to bylo maximálně pět diváků a na takovém množství se dav neprojevil. Hry světla a stínu vycházely pouze v určitou denní dobu. Také když pak šli diváci najednou a viděli všechny části za sebou, působily akce jinak, než jednotlivě. Rozhodně podchody na Vltavské mají stále co nabídnout aktérům i divákům pro podivnost, umístění a nelogičnost východů.

#### **4.11 Jaký by byl váš materiál**

S Philippem Schenkerem a občas také s Howardem Lotkerem jsme měli pracovat s materiálem nebo objektem. Po dobu celého semestru vznikala jednotlivá sóla, která se formovala a měnila podobně jako hmota – materiál. Hlína, škráloup, vlasy, vata, těsto, fazole, rýže, škrob a taky trocha mateřského mléka. Osm sol vznikalo za intenzivního nasazení obou pedagogů, kteří se neúnavně věnovali jednotlivě všem studentům a nacházeli cesty a možnosti různorodých materiálů a také odlišných principů práce konkrétních studentů, jejich specifického myšlení. Nakonec společně došli k osmi drobným, ale i tak nemalým výsledkům – klauzury, léto 2014.

Jaký materiál by byl natolik zajímavý, aby stál za celou semestrální práci? Aby nás zajímala jeho tvárnost, abychom s ním vydrželi několik měsíců, aby nás pořád bavil a přitahoval, anebo už nebavil, ale nikdo by to nepoznal... aby se nás dotýkal, stejně jako my jeho... Abychom spolu na moment srostli a zase se dokázali odtrhnout...

##### **4.11.1 Materiál a jeho proměna / student a jeho výchova**

Díky svému mateřství jsem se na čas stala trochu víc pozorovatelem než samotným studentem-aktérem. Ke svému vlastnímu sólu jsem se nepropracovala. Tedy co se týká mého vybraného materiálu, tak jsem s ním

pracovala neustále, ale nijak zvlášť divadelně. Sledovala jsem spíš s odstupem práci svých spolužáků a pokusila se zaznamenat na papír své pocity z práce a dojmy z výstupů.

Okouzilo mě hned první setkání s Philippem Schenkerem, který nás svolal na úvodní schůzku na začátku semestru a chtěl po nás hlavně, abychom se zamysleli nad tím, co nás zajímá, inspiruje. Co, kdo, jak... Čeho se všimneme, když jdeme po ulici. Jaké objekty, tvary, věci, díla upoutají naši pozornost. Na další setkání jsme si měli přinést každý své vlastní inspirační zdroje, ať už by šlo o nějakého výtvarníka, performerera, umělce nebo třeba fotografa, zkrátka cokoliv. Philipp přinesl knihu *The World Atlas of Street Photography*<sup>62</sup>. Už tohle setkání mělo smysl v tom, že jsem si začala všímat, čeho si všímám. Vyhledala jsem pár fotografií, které zachycují nějaké zvláštnosti, např. rakev čekající na zastávce tramvaje apod. Postup byl následující: pokud už budete znát konkrétní objekt nebo materiál, s kterým byste chtěli pracovat, tak ho přineste, klidně i víc věcí na výběr. Napadla mě hned stolice. Stolice mého dítěte a její různé proměny – tedy – mateřské mléko, jak se ve stolici promění... Ale intenzivní práci s Philippem jsem si nechala bohužel ujít, protože zkoušení vycházelo na pozdní večery. Zkusím teď ze svého pohledu popsat jednotlivá sóla anebo jejich vývoj a přípravu.

#### **4.11.2 Antonín Brinda – hlína**

Asi největší divácký zážitek jsem měla z Antonínovy akce s hlínou, ale z té původní, která se odehrávala venku blízko nádraží Praha-Bubny a byla syrová. Antonín se pod stromem svlékl postupně ze všeho, co měl na sobě, a povídal nám při tom neustále o tom, co právě dělá, a bral si na paškál Eriku Fischer-

---

<sup>62</sup> HIGGINS, Jackie a KOZLOFF, Max. *The World Atlas of Street Photography*. ISBN 9780300207163.

Lichte a citoval různě z právě čtené knihy *Estetika performativity*<sup>63</sup>. Během této akce začalo trochu pršet a také zapadlo slunce, rozsvítilo se pouliční osvětlení, vše se proměnilo. Vše včetně Antka, který byl špinavý od hlíny, kterou si ale musel předem namočit vodou z plastové lahve, aby ho vůbec nějak poznamenala. Nad ním viselo krmítko také z plastu... Obalený izolepou se propízl blížkým křoviskem. S dítětem v náruči jsem přemýšlela o tom, co by na to všechno řikala Antonínova maminka. Ten přírodní panáček uprostřed Prahy v hlíně obalený se tu mezi plastem brodí, popíjí čaj a jí sušenku. Postupně se jeho sólo přeneslo do prostorů budovy ORCO, to asi ovlivnila místní policie, se kterou byl Antonín venku konfrontován... Akce se vyčistila (pokud se to tak dá říct) na prostor ohraničený igelity a nahý performer se nakonec po úporné snaze do hlíny ukájí za zvukového doprovodu a běžících slov – měnících se na plátně za ním – hovno, průser, sračka, hlína, bláto... Zatvrdlá hlína Antonínovi na obličeji vyloženě slušela a všude jinde asi taky. Vzpomněla jsem si na ruského performerera Petra Pavlenského a hle – Antonín odjel najednou taky do Ruska. Během jednoho zkoušení pozval diváky i do sprchy. Při venkovním setkání bylo něčím okouzující i oblékání špinavého člověka do čistého oblečení, i když už to nepatřilo k samotné akci. Antonín si svou performance zkoušel doma v Příboru na zahradě rodinného domu. Muselo být velké rozčarování plahočit se pražským křoviskem plným odpadků. Antonín z nás všech nejvíce směřuje k body artu a zkouší možnosti vlastního těla. Pravděpodobně musí jít z části o patologické jevy. Také je otázka, do jaké míry jsou tyto akce pro diváka.

#### **4.11.3 Adam Krátký – těsto**

Hned na další setkání s Philippem si Adam uvařil speciální těsto – mouka, sůl, voda – tak tvárné a příjemné na zaboření... Postupně s ním dělal divy. U Adama

---

<sup>63</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8.

bylo asi nejvíc patrné, že se člověk může s materiálem dostat hodně daleko, když se mu neustále dokola věnuje a hlavně věci pořád zkouší. Nejde po prvních nápadech, ale do hloubky – do hloubky těsta. Z Adama se stal takový pekař „pánbů“, co si tak válí to těstíčko a vytváří z něho cosi a zase to likviduje jedním jediným hnětem. Akci s těstem jsem viděla asi pětkrát. Myslím, že i proto, že Adam nejvíc zkoušel. Kdykoliv se mi povedlo jít na hodiny s Philippem nebo Howiem, tak Adam vždycky pracoval – tedy hrál si – laskal se s těstem, někdy ho i nesnášel. Jednou se mu nějak nepovedlo uvařit a prostě to nešlo... Přibyly odlitky různých částí těla – podpaždí, nosu a tak dále. Pak se dostal do těsta i příběh z Erbena o Doře, jak jsou její nohy v komoře, ale pak zase vymizel, i když trochu zůstal. Do odlitku ucha šeptal Adam jako Evě, ale o Doře, ale jako kdyby spíš vše bylo naopak a z ucha se zvuk linul. To, co se zachytilo... zvuk v uchu, otisk v těstě. Jak se otisknout do těsta? Jak se otisknout do světa? Co po nás zůstane? „Mastnej flek“ na stropě? Padáme z nebe nebo do něj nakonec doputujeme? Čeká nás peklo pod stolem nebo jen zkrátka nakloněný hrob. Říkala jsem si, že ty hroby, které Adam z těsta staví, tedy celý hřbitov, že takhle křivé to nikde není..., ale vlastně je..., na židovském hřbitově u žižkovské věže. Nakonec odlitek tváře, těsto na obličej, maska – posmrtná? Rozhodně z těsta vyhnětl, co se dalo. Také mi připadalo, že mu nejvíc ze všech vyhovovala tahle spolupráce s pedagogy, kteří jsou ochotni neustále znovu a znovu připomínkovat práci, která se jako těsto táhne... jako těsto tvaruje, jako těsto nakonec upeče. Adam se z nás nejvíc pohybuje na pomezí herectví a performance. Jednoduše by se ovšem dalo říct, že jde o hru.

#### **4.11.4 Heidi Hornáčková – škrálop (režie-dramaturgie AD)**

Tomáš Žižka dokáže erudovaně mluvit v rámci diskusí k představením, které neviděl. Heidino sólo jsem viděla jen při generálce, a to ne celé, protože na mou



dceru už toho bylo moc... Ale vím, že jako první si Heidi přinesla vlastní vlasy, které pohřbívala, a nakonec si vařila kakao se škraloupem a s tím pracovala. Pozvala nás do kutlochu, kumbálku, přeplněného věcmi, se stolečkem, který byl taky přeplněný různými plastovými krabičkami, plnými neuvěřitelných věcí, např. audiokazet... Různé převyprávěné příběhy, které jí namluvili rodiče a další lidé, pouštěla jako kulisu. Vyprávěla nám o své babičce, která jim krájela chleba „na rybičky“, aby ho jedli, vařila jim kakao se škraloupem... O babičce, která nedávno zemřela. Neviděla jsem věc do úplného konce a nemluvila jsem ani s Heidi, ale připadá mi, že je možné se prostřednictvím materiálu nebo v tomto případě i nejrůznějších objektů také vypořádat s událostmi, které člověka chtě nechtě potkávají a nejsou zrovna příjemné. V daný okamžik tu byl prostě nejdůležitější škraloup, který se dá buď hořce polknout, nebo vzít pinzetou z kakaové hladiny a obřadně spálit. Dále se v sólu objevily jakési zamražené květy, ale ty jsem viděla jen v mrazáku... Heidi se přidala ke skupině performerů, ač stíhala i režijní práci na nákladovém nádraží Žižkov (tam měli své zadání právě studenti režie/dramaturgie). Neměla tolik času na práci s materiálem, ale rozhodně má hlavu plnou neotřelých nápadů a fantazie na rozdávání. Heidi zkoumá možnosti zvuku, starých i právě natočených nahrávek. V dnešní době se zabývá „Spánkem“ a putováním v krajině.

#### **4.11.5 Tereza Kerle – rýže a hromady jiných luštěnin**

Myslím, že Tereza nejdřív chtěla pracovat s červenou bavlnkou, pak se starou lyžařskou hůlkou, a nakonec se propracovala k činelům. Viděla jsem jednu její zkoušku dole v prostoru Divusu, a to už měla činely, do nichž zkoušela házet různé luštěniny... Nejvíce se sólo líbilo mé dceři, asi by to mohlo být dobré „batolarium“, protože tam pořád něco cinkalo, padalo, kutálelo se a přesívalo... Když nad tím tak přemýšlím, je to hudební záležitost, skladba, kterou Terez

vytvořila pomocí rýže a jiných potravin tohoto typu. Něco, co ovládá a v čem si je jistá, zatímco se samotným materiálem k procesu nebo proměně úplně nedošlo – fazole nebobtnaly, rýže neplesnivěla. Jen se toho podle Terezy muselo strašně moc spotřebovat na zkoušky, což ji hrozně mrzelo. Na druhou stranu, pokud bych jako aktér nechtěla tolik materiálu používat, stojím si za tím i před pedagogem, který tvrdí opak. Došlo zde asi k vzájemnému nepochopení. I to bylo zajímavé sledovat, že tahle práce nebyla pro všechny radostná. A čím to je? Nevidím vůbec do procesu práce a komunikace mezi Terezou a Philippem, vidím výsledek, který byl prvním hudebním zážitkem pro mou dceru. Jaký vlastně objekt nebo materiál si Tereza vybrala, jak s ním chtěla nakládat a co to pro ni znamenalo, zůstává utajené ve zvuku činelů. Tereza je z nás nejvíc zaměřená určitým směrem – jde svou hudební cestou.

#### **4.11.6 Paulina Dobosz – škrob**

Hodně zajímavé ve srovnání, co bylo úplně na začátku a co úplně na konci. Paulina začínala s polštářem plným peří, který měla narvaný pod tričkem a postupně se z ní vyklubala tlustá žena, rodící žena, hubnoucí žena, dychtivá a lísavá, až nakonec vzteklá, sápadající se po pírkách z polštáře a skákající z jedné zdi na druhou... Poté chtěla pracovat s věšákem a kabáty, ale došlo jí, že v květnu na klauzurách už si nikdo žádný kabát nepověsí. A na závěr – opět žena – nyní v županu, v plavkách, na nichž jsou rovnou vidět vnitřnosti a všude kolem škrob, jakési želé, které v Polsku pijí všechny děti... Vzpomínky na dětství. Jak se člověk cítí ve svém vlastním těle. To byla hlavní myšlenka Pauliny, ale znám ji až z jejího povídání o sólu. Akci jsem viděla jen tak trochu ze strany klece... a slyšela jsem různé písně, které si Paulka stíhala sama pouštět. Napatlala se tím růžovým želé a to na ní pomalu tvrdlo. A jestli tam tvrdne do teď? Myslím, že se ukázalo, že neměla materiál moc zvládnutý. Nevěděla, co všechno udělá, ani jak

bude situace vypadat po prvním odehrání, a samotnou ji překvapilo, kolik je po ní nepořádku. Paulina se snaží najít samu sebe.

#### **4.11.7 Mathias Straub (Peták) – vlasy (scénografie)**

Vlasy asi nejsou přesné pro název... Paruka – ruka zní líp. Líbí se mi, že zrovna někdo, kdo pochází z Německa, pracoval i s hříčkou v českém jazyce. Tedy doufám v to. Mathiase jsem také viděla víckrát při zkoušení jeho výstupu a pak jsem ho viděla i dvakrát při klauzurní premiéře, protože jeho akce probíhala na baru (kde jsem se pokusila o Mléčný bar kojící ženy). Na začátku to měl Mathias děsně přeplněné. Jeho pokus o vyjádření toho, že je někdo strašně osamělý a ukáží se např. u první lekce německého jazyka vytvořenou Italy... Touha po doteku, seznámení, porozumění. Zase věc, která souvisí s jazykem, ale už jen tak okrajově... Na začátku byl počítač, strašně moc paruk, celá hromada, a krabičky od nich, igelitky plné věcí a na konci pouze Mathias, jeho ruka, jedna paruka a koleno, které zahrálo druhého partnera (vysněného) v úplném tichu. Minimalismus, civilně pojatá drobná epizoda. Mathias je Němec žijící v Čechách, kde si našel svou ženu Lindu. Jeho téma bylo podle mne identifikace.

#### **4.11.8 Linda Petáková (Straub) – fazole (režie)**

Linda pracovala s fazolemi. Nejdřív je nechávala klíčit... různě je chroupala a nabízela divákovi zrychlený proces růstu. Nakonec si je prosévala mezi prsty... a pak v nich ležela a svým tělem rozdělovala do poslední fazolky hmotu tak, aby vytvářela různé obrazce... Na obrovském kusu balicího papíru. Ona sama měla kostým – šaty v barvě papíru. Akce byla jednoduchá, čistá.

#### **4.11.9 Jasanka Kajmanová – mateřské mléko**

Skončilo to jen drobnou instalací různých věcí na baru... Mléčný bar, zamražené mateřské mléko – Mamuk – má být na prodej nebo zadarmo? Ochutnávka mateřského mléka. Jak se víno skrz mléko v moč promění a tři sklenice naplněné příslušnými tekutinami (jedna během akcí zmizela, jaká asi...?). Odsávačka na mléko – rozebraná – možnost si ji složit – na čas? Nasbíraná hovínka za tři měsíce Bertina života v piksele od hořčice – Mám použít hovínko jako hořčici nebo hořčici jako hovínko? Rozvěšené klasické pleny na důkaz ekologického citění. V průběhu možná diskuse o bezplenkové metodě, která nenastala. Ten den upečený kváskový chléb. Toť můj materiál, který se proměnil a zmizel v břiše každého z diváků.

Zajímavé také bylo sledovat obě skupiny diváků, byly dvě a byly úplně jiné... A kdyby jich bylo sto, všechny by byly jiné. A každé sólo bylo jiné, i když se opakovalo dvakrát... A i kdyby jich bylo sto... Úplně všechno hraje roli. Daná chvíle, nálada tam i tam – na obou stranách, také pořadí jednotlivých performancí... a jestli do toho zrovna někdo huláká megafonem, např. Huláková, nebo ne.

Někteří získali určitou disciplínu a také se naučili pravidelnosti, protože všechny pondělní a úterní večery věnovali přípravám, pokusům, omylům, ale hlavně objevům. Vyzkoušeli si, jaké to je, když už je materiál, s nímž pracují, „pěkně štve“. Jiní tak daleko nedošli. Někteří si uvědomili, jak je pro ně náročná systematická práce. Proměna materiálu i výchova studenta je na studentovi samotném. Pedagog, který trpělivě naslouchá a směřuje, může být pro obojí hybnou silou.

#### 4.12 Knowtilus

Tomáš Žižka zahájil ve 2. ročníku spolupráci s Vysokou školou ekonomickou a především s pedagogem Václavem Riedlbauchem. „*Knowtilus* je společný projekt Vysoké školy ekonomické v Praze (VŠE) a Akademie múzických umění v Praze (AMU), který se zaměřuje na využití vědy a techniky jako inspiračního zdroje pro uměleckou tvorbu a rozvoj kreativního průmyslu. Projekt navazuje na aktivity Uskupení TESLA (UTESLA) propojující výtvarné a dramatické umění se „science communication“, jako je například mezinárodní projekt *Ponor do vědy skrze umění / Immersion in the Science Worlds through the Arts (ISWA)* a expozici Science Gallery Gama v Pardubicích.“<sup>64</sup>

Šlo o to, aby kromě pedagogů/odborníků na danou problematiku spolupracovali vybraní studenti oboru arts managementu a multimédií z Vysoké školy ekonomické se studenty divadelní tvorby v netradičních prostorech (performerství, režie/dramaturgie, scénografie) z AMU na projektech, které si sami vybrali podle stupně osobního rezonování s vybranými místy. Vznikly tak týmy napříč obory. Jezdilo se o víkendech, šlo o nadstavbu studia. Knowtilus byl v prvním roce o ponoru do vědy a jezdilo se do různých měst (na místa, která nás mohla inspirovat a týkala se vědy). Pardubice – Explosie, Univerzita Pardubice – doprava, chemie, elektroinženýrství; Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem – průmyslový design, pedagogika, kurátorství, nová media; Univerzita Hradec Králové – přírodověda, pedagogika; Západočeská univerzita v Plzni – aplikované vědy, elektrotechnika, nové technologie, Moving station. Ale také jsme jeli společně do Berlína, Bauhausu a na bienále do Benátek, kde jsme měli „Knowtilus-schůzku“, na které jsme představili název skupiny, záměr a získali pro naše vybrané týmy garanty:

---

<sup>64</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava (eds.). *KNOWtilus: ponor do vědy skrze umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-290-9, str. 19

**BUNKR 48** – garant: Veronika Riedlbauchová (Plzeň, Jižní předměstí)

Opuštěný bunkr, jenž sloužil jako dočasné útočiště skupině lidí, kteří nechtěli být součástí mainstreamového světa naší blízké budoucnosti...

**MUK (H) A** – garant: Pavel Štorek (Pardubice)

Odkrývání paměti industriálních objektů.

**25 000 OBJEKTŮ** – garant: Mathias Straub (Ústí nad Labem)

Užitou vědou je jedna z disciplín fyziky – optika. Hlavním cílem projektu je blíže porozumět zkoumaným oblastem.

**PILSEN / PLÍSEŇ** – garant: Dragan Stojcevski (Plzeň)

Kultura „bioenergie“ a „biodiverzity“ jako reakce na strukturu místa a města.

**EXPLO** – garant: Linda Petáková (Pardubice)

Otevřít povědomí lidí (nejen obyvatel města Pardubice) o uzavřeném prostoru Explosie.<sup>65</sup>

#### **4.12.1 EXPLO / Do nitra nitrace**

Nitrace – nitro – dům – šnečí – ulita – nitro člověka

Projekt *Do nitra nitrace* se zabýval prostorem výroby na výbušniny Explosie a snažil se o propojení vědy a umění jako i ostatní projekty v rámci celoroční akce Knowtilus.

Explosie je překvapivě v zalesněném prostředí a všude kolem žije spousta živočichů. Vybrali jsme si ze všech živočichů šneka, protože je sám v ulitě, stejně jako zaměstnanci Explosie. Ti pracují vždy každý sám v jedné budově na výrobu černého prachu (popř. jiné výbušniny). Hlavně pro případ, že by se něco stalo, tak aby nezemřelo víc lidí najednou (zejména víc lidí z jedné rodiny). Co se týká propojení vědy a umění, přišli jsme na myšlenku, že vědec si sám zkoumá také ve své ulitě, stejně jako umělec sám tvoří. Věda i umění se „děje“ – lidé počítají

---

<sup>65</sup> dále popisují jen projekt týmu, v němž jsem se nacházela / ostatní projekty jsou podrobně popsány v knize Knowtilus: Ponor do vědy skrze umění

s tím, že „někdo to dělá“, ale co přesně, to nikdo netuší. Vědec i umělec se to pak samozřejmě snaží vysvětlit veřejnosti, ale nemusí se to ani v jednom případě podařit.

Vyrobili jsme obří ulitu (respektive navrhli jsme si ji a vyrobil ji Marek Špitálský, student scénografie), do níž si divák mohl vlézt a cítit se jako osamocené vědec, popř. umělec. A uvnitř viděl exkluzivní záběry z Explosie (není možné je jen tak spatřit). Měli jsme natočené různé druhy výbuchů a chtěli jsme zpracovat animovaný film o vědci, který je tak opuštěný, že se ve své samotě ztratí (podobně jako při procesu nitrace z vás nezbude nic), ale k tomu jsme se už nevrátili. Naší hlavní ideou bylo otevřít povědomí lidí (nejen obyvatel města Pardubice) o uzavřeném prostoru Explosie a ponořit se společně s nimi „do nitra nitrace“. Měli jsme také při té příležitosti nějakým způsobem vysvětlit nebo převést z vědy do umění samotný vzorec nitrace, ale tomu jsme se vyhýbali drobnými šneky (vyrobenými z modelíny, která měla evokovat trhavinu Semtex).

Samostatná „šnečí instalace“: roznos šnečích ulit naplněných růžovou modelínou (jako Semtexem) ve tvaru šnečího těla do veřejného prostoru (Praha a Pardubice), uskutečněno na festivalu 4+4 dny v pohybu.

### **Inspirační zdroje**

Explosie v Pardubicích. Zaměstnanci musí všechno odložit, do provozu chodí jen s kapesníkem. Výrobna výbušnin? Jedná se o kilometry lesa vyhřívaného párou. V roce 84 – exploze – všude vysklená okna, paralyzace Pardubic – hromada bezdýmového prachu se dostala do světa. Báňské úřady začaly mluvit do bezpečnosti. Výbušniny se balí do růžové folie „šnekem“, trhavina připomíná salám. Pan Králíček pracuje s výbušninami, protože i jeho tatínek i babička s výbušninami pracovali. Je to hodně rodové, předává se to z pokolení na

pokolení. Každý pracuje sám, vozí černý prach. Když spolupracují členové rodiny, tak pracují dále od sebe. Kdyby se stala nehoda, aby to „nevzalo“ víc členů jedné domácnosti. Žije tu spousta zvěře.

1952 Tritol – výbuch v noci – 400 lidí – chemická reakce v jednu hodinu ráno, takže se vysypalo sklo v Pardubicích lidem do postelí, ale protože spali, zachránily je peřiny.

„Když se dostanete do blízkosti havárie černého prachu a explozi přežijete díky tomu, že jste nízké postavy, tím pádem vás exploze přeletí a „jen“ vás vezme s sebou... změní se vám pojem o čase.“<sup>66</sup> Jako kdybyste byli hodinu v ohni, i když jde o pár vteřin (zaměstnanec Explosie se k vyprávění příhody vrací pravidelně po otevření láhve vína).

Všechny týmy měly možnost prezentovat své projekty ve Studiu hrdinů při slavnostním zakončení Knowtilu. Další rok probíhal Knowtilus také, ale už volněji. Studenti se do něj mohli, ale nemuseli zapojit. Hlavním tématem pro druhý ročník byla víra. A návštěvními místy se staly kostely a kláštery. Výsledný tvar byl prezentován v Anežském klášteře na Břevnově (v celkové režii Lindy Straub).

Pokud bych měla stručně shrnout tři roky studia na Divadelní tvorbě v netradičních prostorech, rozdělila bych je takto:

1. rok – hledání sebe sama – dělání všeho / všichni dělají všechno
2. Knowtilus: VĚDA A UMĚNÍ, projekt s Vysokou školou Ekonomickou a vlastní projekty – sólové i skupinové (Vltavská, ORCO, podchody)
3. Knowtilus: VÍRA a vznik vlastního bakalářského projektu (domácí představení / bytové divadlo: Rodinné delikatesy aneb Kdo je moje dcera?)

---

<sup>66</sup> vzpomínka pana Králíčka, který nás provázal po areálu Explosie



## 5. Reflexe vlastních projektů

*Nestavím se proti onomu tradičnímu dramatu. Ne. Jen se domnívám, že samo o sobě nepostačuje.*<sup>67</sup>

Ivan Vyskočil

Náš program skončil bakalářským studiem, po nás se už další ročník neotevřel. Měli jsme jako jediní možnost nahlédnout do oblasti performance, osahat si „performerství“, ale dostalo se nám i herecké průpravy. Spolupracovali jsme na projektech site specific a sami si vše chystali od nápadu přes grant až po realizaci. Pro další studium jsme měli možnost přihlásit se do přijímacího řízení na magisterské studium – na existující obory: herectví, dramaturgii nebo režii. Vybrala jsem si dramaturgii, protože u té jsem cítila, že ji mám nejméně „pod kůží“, nejméně jí rozumím a téměř s ní nepracuji – nebo aspoň ne vědomě. Zde předkládám projekty, které mají stále charakter site specific nebo jsou inspirované performancí, ale už jsou ovlivněné studiem dramaturgie a konzultacemi s panem profesorem Klímou.

### 5.1 Trenažér života

*„Dramaturgie musí pochybovat.“*<sup>68</sup>

Miloslav Klíma

dětské hřiště U draka, Riegrovy sady, březen–červen 2016

Hana Malaníková a Hana Malaníková a Čenda

---

<sup>67</sup> VYSKOČIL Ivan. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Nakladatelství Brkola, s.r.o. v Praze 2016. ISBN 978-80-88151-02-9, str. 3 (původní vydání: RUT, Přemysl. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0604-3.) *Diskutujeme o divadle* (Literární noviny 47/1959)

<sup>68</sup> Nalezeno v zápiscích z hodin s profesorem Miloslavem Klímou ještě před studiem dramaturgie ze dne 27. 2. 2013

Kateřina Bílková a Dagmar Bílková a Tonda

Jana Machalíková a Jana Holečková

Lenka Huláková a Karel Novotný a Berta, s pedagogickým dohledem Howarda Lotkera, dramaturgické konzultace: prof. Miloslav Klíma

*Zdál se mi sen, jak paní profesorka Jana Pilátová sjíždí po skluzavce na dětském hřišti a dole na ni čeká její maminka.*

Trenažér života volně navazuje na bakalářský projekt *Delikatesy aneb Kdo je moje dcera?*, který se konal u nás doma a domovem a rodinou se zabýval. Tenkrát nebylo vyhnutí, měla jsem roční dceru, která mi dovoľovala intenzivněji pracovat právě a pouze doma. A jak plynul čas, tak druhým nejnavštěvovanějším místem v našich životech se stalo dětské hřiště. Přišla tedy úplně automaticky myšlenka na zpracování tématu dětského hřiště, „trenažeru života“ pro většinu batolat a dětí vůbec. Vzít si pro divadelní práci situace ze hřišť – ať už se odehrávají mezi dětmi nebo mezi rodiči, matkami, nebo mezi matkami a babičkami... A některé věci i trochu pootočít. Po skluzavce sjíždí babička a dole ji chytá dcera.

Oslovila jsem dvě kamarádky matky a časem také jednu bezdětnou kamarádku a zeptala se jich, jestli by se mnou nechtěly pracovat na dětském hřišti. Na něm se beztak potkáváme, ale teď bychom se pokusily společně o jakési nahlédnutí na dění na hřišti – zkrátka o nahlédnutí nad tím vším, co se odehrává v dětském mikrosvětě. A jestli by doma neoslovily také své maminky, jestli by se nad tím tématem nechtěly potkávat s námi. Popravdě jsem moc nevěřila tomu, že by se maminky mých kamarádek matek chtěly do něčeho takového zapojit, ale moc jsem si to přála. A ony chtěly.

Začalo setkávání tří generací na dětském hřišti v Riegrových sadech U draka. Většinou jsem pracovala s jednotlivými dvojicemi. Hodně jsem se ptala a vyzvídala vše o jejich rodinách. Nebo jen pozorovala jejich soužití, souhru nebo i rozepře. Každou zkoušku jsem si zapisovala, každou zkoušku se něco zásadního událo. U každé dvojice se vyprofilovalo její soukromé téma. Témata jsem se pak pokusila propojit v celek.

Než jsem se poprvé sešla s dětmi, maminkami a babičkami, tak jsem si vytvořila tajný dramaturgický plán hracích prvků na daném hřišti. Každý z prvků nabízel také své téma (např. kolotoč – točení v kruhu, stále se opakující situace, pokaždé jiný vztah – točí se i matka i babička i dítě, všechny točí babička, babička se nechává točit, obě točí jen dítě, atd. / horolezecká stěna – nahoru a dolů – ve vztahu s matkou, dcerou, babičkou, dítětem..., jak pomáhat při cestě vzhůru: držet nohy, nechat dítě samotné, říct rovnou, že na to nemá, ukazovat, kam má šlapat).

## **T R E N A Ž E R Ž I V O T A aneb koloběh U DRAKA / kolotoč**

0. **BRÁNA U DRAKA** – ÚVOD vstup na dětské hřiště v Riegrových sadech (jmenuje se U draka)

1. stanoviště **HOROLEZECKÁ STĚNA** zakončená buď skluzavkou, nebo hasičskou tyčí

- matka a dítě / co by z dítěte mohlo být, co si matka přeje, aby z dítěte bylo, a dítě už vypráví, co z něho skutečně je, SEN VERSUS REALITA

2. stanoviště **TOČÍCÍ SE PLOCHA**, dítě se tam drží a točí se tím, že se odráží klasicky nohou

- matka a dítě / matka nenechá dítě samo se točit, pořád ho nějak omezuje, utírá mu nudli, nasliní kapesník a utírá mu tvář, dává mu čepici, upravuje ho, zastavuje, brzdí, přidržuje, drží... znemožňuje mu hru, SAMOSTATNOST

3. stanoviště **TOČÍCÍ SE TYČ** dítě musí být úplně u tyče, jinak se tyč netočí  
– matka a dítě / rodič vysvětluje dítěti princip, i když ho sám nechápe a také si atrakci prvně zkouší

4. stanoviště **Hlavní hrací prvek s více skluzavkami** dítě vleze dovnitř a vyjede matka, anebo naopak tzv. kouzlo, někdo může být ukrytý v rouře  
PROMĚNA / chvíli jste dítě a chvíli rodič

5. stanoviště **PÍSKOVIŠTĚ** má čtyři pokojíčky

matka a dítě / postupně spolu procházejí čtyřmi pískovišti – určitým vývojem  
v prvním pokojíčku je dcera opravdu malá holčička / matka je matka

ve druhém je dcera velká a matka je babička a řeší výchovu už její dcery/syna

ve třetím pokojíčku/kóji potkávají se s druhou dvojicí matka dcera a řeší se  
půjčení předmětu – kabelky, kozaček, úplně nového předmětu

ve čtvrtém – usmíření – dcera se stará o matku, která si hraje na písku / staví si  
dům (hrad)

6. stanoviště **ŠLAPACÍ KOLOTOČ** někdo vždycky musí šlapat, aby to jelo  
matka a dítě / střídavá péče, kdo se o koho stará:

A. jede dítě, matka točí – „co jsem pro tebe všechno v životě vytrpěla“

B. jede dítě, matka netočí, dítě samo šlape – „hezky si to všechno zažij sám“

C. jede matka, dítě točí – „já s tebou zatočím“

D. jede matka, dítě netočí, matka sama šlape – „já s tebou zatočím“

E. jedou obě spolu a obě šlapou – harmonický vztah

F. obě stojí mimo kolotoč a prázdný ho točí – vztah mimo

STAROSTLIVOST / SAMOSTATNOST

7. stanoviště **KYVADLOVÝ KOLOTOČ**, místo zranění, nebezpečí, risk,  
diskriminace, rasismus, vytahování se (kamarádka Jarmila, cigánka... a její  
příběh?) „USEBRÁNÍ SE“

8. stanoviště **HLAVNÍ HRACÍ PRVEK S VÍCE SKLUZAVKAMI**, navrátit se znovu k němu

RADOST ZE HRY, VŠECHNY BABIČKY SE SKLOUZNOU, ŘÁDÍ, PROPADNOU HŘE, UTRHNOU SE ZE ŘETĚZU

9. stanoviště **SKRÝŠ** – tajemství / odvaha – NĚCO NA SEBE PROZRADIT JAKO NA DÍTĚ, NA SEBE JAKO NA RODIČE, PŘIZNAT CHYBU, NEBO SE OMLUVIT

10. stanoviště **POSLEDNÍ: ČÍM JSI CHTĚL BÝT, KDYŽ JSI BYL MALÝ** – splnění dětských snů skrze dětské hračky (např. POPELÁŘEM, popelářské auto a odpadky a realizace)

Aktéry jsou skutečně děti a rodiče, dospělé děti, které už mají vlastní děti, dospělé děti svých dospělých rodičů...

Jeden z pokusů také byl, aby dramaturgie vycházela od dítěte – jde se tam, kam chce dítě. Babičky na to nebyly moc připravené, matky by teoreticky situaci zvládly, ale děti se nám vždycky nějak vymkly – bavily je po nějaké době už jiné herní prvky. V praxi to vypadalo tak, že děti nám našly vždy místo pro konkrétní dvojici/trojici. Museli jsme se přesouvat tam, kde byly děti, aby nám nezmizely z dohledu. Ve výsledku jsme tak velmi snadno přišli na to, kde kdo bude mít své hlavní útočiště. Dětem se ale časem místo už „ohrálo“ a hledaly nové cíle. My jsme se ve výsledku drželi starých míst.

Nakonec každá dvojice nějakým způsobem „patřila“ ke konkrétnímu hracímu prvku, buď osobním tématem, anebo z praktických důvodů: třeba se ukázalo, že jedna babička nechce na kolotoč ani nemůže do výšek, tak zůstala u klouzačky (na té se svezla).

Osobní témata jednotlivých dvojic:

- babička si nepamatuje nic z dětství své dcery

- dcera si přeje, aby babička nechválila dítě (metoda nechválení)
- matka své dceři doporučuje děti raději nemít
- dědeček se na hřišti rozhlédne a ve všem vidí nebezpečí úrazu

Potkat se se svým rodičem tzv. „na scéně“ je rozhodně vzrušující a dochází k zvláštnímu druhu napětí. Máte před sebou někoho, kdo Vás vychoval, a nyní sami vychováváte své děti. Můžete se o tom bavit, můžete mít různé názory, můžete o tom hrát. Je to osvobozující a svým způsobem i dojemné – nostalgické.

Hlavním rysem byla autenticita, vycházelo se ze skutečných rozhovorů, vyprávění a událostí, které nás na dětském hřišti potkaly. Naše děti byly šťastné, protože se alespoň jednou týdně dostaly na dětské hřiště. Bylo dobrodružství zkoušet s maminkami maminek a jejich dětmi. Bylo to také velice náročné zkoušení. Vždycky někdo chyběl, vždy byl někdo nemocný – dítě, maminka nebo babička. Někdy se čas věnoval vysvětlování babičkám, proč to vlastně dělat, jindy se stejně dlouhý čas hledalo jedno ze tří dětí.

Proběhla dvě představení. Premiéra na Den matek 9. května 2016 a derniéra na Mezinárodní den dětí 1. června 2016.

Na Den matek (na hřišti asi 50 dětí a matek)

Diváci vnímají naše dvojice. Sledují je, jdou s nimi. Vidí nejdřív všechny tři dvojice na písku, kde se o dospělé děti starají ještě dospělejší rodiče. Dcery a matky (popřípadě otec) mají vždy nějaký společný znak – baret, šálu ve stejné barvě, podobné oblečení. Každá z dcer má v písku krátký monolog, který nějak vyjadřuje jejich postoj k mateřství. Dále můžou diváci jít už po jednotlivých dvojicích/trojicích – následovat je.

## Hanka a Hanka a Čenda

Čenda na začátku potřeboval vždycky trochu času na rozkoukání. Babička Hanka přišla vždy první. Máma Hanka většinou poslední. Hanka máma (dcera) se toužila na každé zkoušce dozvědět něco málo ze svého dětství. Ale marně. Hanka babička měla svou tradiční větu: „už si na to nevzpomínám“. Pomalu nám odhalovala jen drobné epizody, které už ale Hanka znala, neboť se tradovaly z generace na generaci. Např. že s babičkou sokolkou zpívali na výletě sokolskou hymnu. Hlavním mottem dvojice se tedy stalo: „nic si nepamatuju“. Jde to stále dokola – situace se opakuje. Čenda chtěl být na kolotoči, zůstala tam i hlavní situace Hanky a Hanky (točit se v kruhu). Dítě nás zavedlo někam, kde perfektně fungoval divadelní znak – hrací prvek – kolotoč. Zpívala se sokolská hymna a přemýšlelo se o tom, jak to bylo v Hančině dětství. Chvíli točila kolotoč dcera, chvíli matka, chvíli obě, chvíli ani jedna.

## Katka a Dáša a Tonda

Tonda okamžitě kamsi mizí a chvílemi ani nevíme, kde je. Babička Dáša hodně řeší, proč to celé dělat. Co to má být a co tam má za roli. Katka vyznává „metodu nechválení“ dítěte. Prosí babičku Dášu, aby Tonda za nic nechválila, ani když se sám vyčůrá, ani když se mu něco podaří. On to dělá pro sebe a není nutné ho chválit, aby věci nezačal dělat pro samotné chválení. Ale babičce Dáše to moc dobře nejde. Tonda chce pokaždé přirozeně po svém pochválit a pak se to snaží nedoříct nebo polknout. Tonda se několik prvních zkoušek sápe na horolezeckou stěnu, tak jsou Katka s Dášou tam. A řeší se samotná horolezecká stěna – zda by se měl nebo neměl Tonda pochválit, když tam zvládne vylézt. Katka říká mámě, ať si to také sama zkusí, aby viděla, že jde o potěšení a že jí za to nikdo chválit nemusí. Babička Dáša vylézá po horolezecké stěně a sjíždí dolů po klouzačce. A cítí se celkem radostně. Nikdo jí za to nechválí. Tonda také

ne. Všichni tři vylézají horolezeckou stěnu a sjíždějí dolů. Dítě – matka – babička. Je to jejich hlavní stanoviště.

Jana a Jana

Matka se svou bezdětnou dcerou sedí na lavičce a pokaždé svačí. Matka přináší dceři svačinky. Obě sedí a jedí, baví se o lidech, které vidí, o matkách, o dětech. O našich dvou dalších dvojicích, komentují dění na hřišti. A jsou rády, že se jich to nijak netýká. Stejně tak probíhá akce i při představení. Když vidí, že diváci nevidí, tak je nasměřují.

Počítáme s tím, že se kdokoliv kdykoliv může přidat a stane se součástí. Hlídač (security) s námi u kolotoče zpíval sokolskou hymnu.

Na konci dávám všem matkám a babičkám růži nejen ke Dni matek, ale za veškerou práci, kterou se mnou absolvovaly.

Na Mezinárodní den dětí (na hřišti asi 150 dětí a matek)

Diváci nemůžou naše dvojice vnímat, vlastně je ani nevidí. Jsou zaskočeni stejně jako my davem a jeho agresivitou. Neslyší dialogy, nejdou po situacích, nepřecházejí po jednotlivých hracích prvcích. Sedí na lavičce a koukají, čekají, co přijde. Ale nepřijde nic, oni by museli jít do davu, jít střemhlav do jámy lvové. Musela bych jim předem říct, že tato situace je i pro nás extrémní, ale to jsem dopředu nevěděla. Poučila jsem se. Zradil mě můj vlastní nápad realizovat představení na den dětí. Víím, že velkou chybou bylo, že jsem na začátku divákům neřekla: „Tohle není běžná situace ani pro nás. Většinou jsme zkoušeli na hřišti, kde bylo zhruba o sto lidí méně. Prosím, snažte se vyhledat si naše



dvojice a buďte stateční.“ Jakub Maksymov na diskusi o viděném řekl, že neviděl nic agresivnějšího (myslel tedy chování davu na hřišti).

Jedním z inspiračních zdrojů na začátku tvorby byl také architekt Jan Gehl a jeho názor na dětská hřiště v knize *Život mezi budovami: užívání veřejného prostranství*.<sup>69</sup> „Přes všechno své vybavení pro hry a fantazii jim věnovanou jsou dětská hřiště v podstatě místy setkávání. Jsou to místa, kam děti mohou kdykoliv zajít, a herní zařízení jim dává příležitost přečkat čas o samotě, dokud nepřijdou jiné děti a nezačnou tak hodnotnější aktivity.“ Ve výsledku je proti dětským hřištím a podporuje města bez nich, ale tímto směrem jsme se nakonec nevydali. Ale to, že děti mají pouze hřiště jako svůj vymezený prostor ke hraní a navíc je tam vše tak bezpečné – např. měkké podlahy – a nenaučí se tam opravdovému životu (tvrdému chodníku), tak to jsme zapracovali.

Na začátku byla snaha o určitý druh sociálního výzkumu, neměli jsme ambice dělat představení, ale ve skutečnosti každý čtvrtek od března do května drobné představení probíhalo. Reagovali na nás ostatní rodiče. Na hřišti jste tak blízko veškeré odlišné výchově, různým přístupům, vidíte tam lidem tzv. do talíře. Rozhodně mi připadá důležité takové akce vytvářet. A konfrontovat se s reálným místem, se všemi ostatními rodiči. Pravděpodobně je to můj způsob rozhovoru matky na mateřské dovolené.

Přikládám názor Hany Malaníkové<sup>70</sup>, která se projektu zúčastnila jako matka i dcera: „Trenažér života mě zaskočil hned na několika rovinách. Nečekala jsem, že mnoho předvídatelných a ještě více nečekaných neshod s mojí mámou ohledně mateřství a výchovy vybublá na povrch tak snadno a s takovou

---

<sup>69</sup> GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Vyd. v češtině 1., Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0. str. 98; Jan Gehl překračuje hranice architektury, zabývá se veřejným prostorem, jde mu opravdu o život mezi budovami. Podobně překračuje hranice architektury např. prof. Miloš Šejn

<sup>70</sup> Hana Malaníková, improvizátorka, zdravotní klaun, pedagog na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU

intenzitou. Ani že budeme ochotny naše konflikty sdílet před druhými tak otevřeně. Že ta dokumentární (výzkumná, sebereflektivní) složka celého procesu bude nakonec mnohem zajímavější a dramatičtější, než výsledná performance. Asi jsem do toho šla spíš s představou, že budeme „výkonné umělkyně“. Jenže se brzy ukázalo, že vyladit naše časové možnosti a vůbec způsob komunikace a představy, o čem a jak to má být, je skoro nemožné. A také jaký výkon a jaké umění od nás očekávat... Obdivuju, s jakým klidem a trpělivostí nás Lenka nechávala napospas dětskému hřišti a rodinným konstelacím... Během těch schůzek, které ani nevypadaly jako zkoušky nějakého veřejného výstupu, jsem si uvědomila mnoho nových anebo potlačených skutečností o svém mateřství, o svém vztahu k mámě, o našem rodinném modelu, o stáří i o dětství... Při vlastní prezentaci mi pak bylo líto, že diváci neslyší naše interakce a často nemají žádné vodítko, kam a kdy soustředit svou pozornost. Zdálo se mi, že se s nimi mýjíme, že se nesetkáváme, že jsme nesrozumitelní. Zároveň jsem hledala pravou míru mezi civilní komunikací s mámou a ostatními účastníky trenažéru, a jakýmsi divadelním nárokem na intenzivní projev, který ve mně vyvolávala ta situace pod širým nebem. A moc si s tím nevěděla rady. Na jednu stranu byl ten projekt dost vyčerpávající a já se těšila, až bude za námi. Na druhou stranu mě provokuje, že jsme se dostali jen těsně pod povrch a vlastně skončili uprostřed cesty.“

Jeden z pedagogů DAMU za mnou přišel s tím, že s tak infantilním projektem, jako je Trenažér života, na škole nemám co dělat. Přesněji řečeno, že nemám šanci. Z bakalářského studia jsem znala: Sami si něco vymyslete, my vám to můžeme zkonzultovat, vy to provedete a sami si to zhodnotíte... Mělo by to tak fungovat na základních i středních školách, ale zažila jsem to až na vysoké škole. Jelikož jsem věděla, že si sama mám svůj projekt zhodnotit – udělala jsem to tak

a určila, že o divadlo šlo a že nejde o nic infantilního – zabývat se na divadle / na hřišti výchovou vlastních dětí.

Díky profesoru Klímovi jsem už na začátku měla připravený bodový scénář, který se nemusel naplnit podle mých prvotních představ, ale měla jsem něco v rukách, když se při zkoušení nevědělo kudy kam. Často jsem se k tomuto scénáři vracela a různě podle něj upravovala to, na co jsme přicházeli na zkouškách. Myslím, že pro mne byla nová zkušenost, že pro práci, která vzniká až zkoušením na místě, má smysl si předpřipravit bodový scénář. Pro aktéry se nic neměnilo. Měla jsem postup, který se mohl ve výsledku úplně změnit, ale existovalo něco, o co jsem se mohla opřít, s čím jsem mohla polemizovat. To byla v praxi má první zkušenost s dramaturgicko-režijní koncepcí ve veřejném prostoru.

## **5.2 Pročeš / Proces – performomance**

*„Domnívám se, že právě divadlo tak, jak je znám, je činným, akce schopným organismem, vedle mnoha dalších atributů a funkcí. Mne vzrušuje zejména neklidnost tohoto uměleckého druhu, stálá, trvalá změna a dobrodružství těchto proměn. A naděje směrů a cílů.“<sup>71</sup>*

Jan Dvořák

Lenka Huláková a Iva Chudobová s pedagogickým dohledem Howarda Lotkera  
akce / performance / hapening / osobní téma / ženské téma / koncept  
samotná akce: 4. února 2016 ve 14.00 v herecké šatně DISKu, DAMU, do 16.00

*Stejně jako slovu „pročeš“ pročešu háčky a čárky a zůstane jen proces, stejně tak sobě v rámci Procesu pročešu vlasy a ochlupení a zbude všeho jen polovina. Podobně se očesala katedra...*

---

<sup>71</sup> DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. Praha: Panorama, 1988. Dramatická umění (Panorama).

Program divadelní tvorba v netradičních prostorech skončil. Jediní studenti programu ukončili bakalářské zkoušky a měli možnost přihlásit se na navazující magisterské obory, ale jen na ty, které jsou v nabídce. Režie/dramaturgie/herectví. Přihlásila jsem se na dramaturgii a v prvním semestru jsem se snažila nacházet pojítka s vystudovaným programem. A zároveň se pokoušela pochopit, proč nemohl program pokračovat. Rozhodně patří na divadelní fakultu a i o tom byla má akce *Pročeš / Proces*, kterou jsem plánovala dva měsíce dopředu. Tehdy jsem se rozhodla, že se nechám po celém těle zarůst a na akci samotné naopak oholit, ale jen na jedné polovině těla. Na té levé polovině. Levá – levárna, nepravda, lež. A zase se nechám dva měsíce zarůst. Nejmarkantnější to samozřejmě bylo na hlavě. Na jednu stranu se vypořádám se svým tělesným stavem (nadměrné ochlupení) a na druhou stranu se vyrovnám s koncem programu divadelní tvorba v netradičních prostorech. Také jsem sama sobě dlužila udělat „seriózní performance“.

Mé dosavadní akce byly zaměřené většinou na pobavení diváka – rozhodně nebylo nikdy mou snahou diváka nijak šokovat nebo trápit. Reperformance Mariny Abramovič *Tomášovy rty* byla odlehčenou formou „jak si u nás v Čechách hlavně nic neudělat“. *Venku nejsi nikdy sama* se záměrem propagace menstruačního kalíšku byl téměř televizní pořad a u výroby *MAMUKŮ* – nanuků z mateřského mléka – nemůže být o vážnosti ani řádka.

Ke spolupráci jsem oslovila kamarádku ze základní školy, která si v mládí přála mít svůj vlastní kosmetický salón a dnes ho má. V plánu bylo, že se spolu setkáme a ona mi vše oholí, respektive vydepiluje voskem, ale jen na jedné straně těla. U toho se budeme bavit na téma, čeho všeho jsou ženy schopné, aby se zkrášlily (nebo měly pocit, že se zkrášlily). Kolik vydrží bolesti nebo kolik času zaberou jednotlivé procedury. Ukázalo se, že Iva je vynikající ve své profesi, ale nedokáže nic hrát. Z toho vznikl nápad, že celou akci provedeme bez mluvení

a diváci budou mít k dispozici text s rozepsanými dialogy. Divák si ho může vzít kdykoliv od začátku akce ve 14 hodin a může si ho přečíst – ať už s předstihem, během akce, nebo dodatečně – podle své vlastní volby. Protože nešlo o příliš dramatickou podívanou, text měl záchrannou funkci. Něco, čeho se diváci mohli držet a co jim napovědělo, kdy se mohou během dvou hodin popřípadě i vrátit – podle časového harmonogramu proměny (pokud diváka nezajímala např. depilace třísla, ale až holení hlavy...). Divák si také mohl text sám interpretovat ve svých představách a tuto svou interpretaci porovnávat s realizovanou akcí.

Text:

## **PROČEŠ / PROCES**

performomance

*akce věnovaná Antkovi*

2. února 2016 od 14.00 do 16.00

herecká šatna Disku

stručný časový harmonogram

14.00 příchod

14.15 knír ½

14.30 ruka

14.45 podpaží

15.00 noha

15.30 třísla

15.45 hlava ½

16.00 odchod

**Osoby:**

Ifa .....majitelka salónu krásy

Lenka .....zákaznice, performerka a studentka dramaturgie

instrukce pro diváka:

milý diváku,

můžeš si v divadelní šatně sednout na volnou židli nebo i na stolek

můžeš se v divadelní šatně pohybovat, jak uznáš za vhodné

můžeš si prohlížet předměty odložené v divadelní šatně

můžeš jít na záchod rovnou tady dole v divadelní šatně (dveře pod hodinami)

můžeš jít k nám blíž

můžeš si na Lenku třeba sáhnout, když budeš mít chuť – např. na nohu nebo ruku nebo podpaží

můžeš si číst tenhle scénář

můžeš libovolně bez jakéhokoliv špatného pocitu odcházet a zase přicházet od 14 do 16 hodin

můžeš tady samozřejmě také bez jakéhokoliv špatného pocitu zůstat od 14 do 16 hodin s námi

Lenka a Ifa

### **14:00 příchod**

Lenka: Dobrý den

Ifa: Dobrý den, odložte si a posadte se. Dáte si kávu, čaj, víno?

Lenka: Vodu, prosím.

Ifa: Vodu? Víno bude lepší.

Lenka: Aha, děkuju. Tohle oblečení je asi nejslušnější a nejlepší, co mám.

Dostala jsem to od Ježíška.

Ifa: Hm, Ježíšek má zjevně vkus... Tak vážně jen nehty?

Lenka: Ty nehty budou stačit, děkuju.

Ifa: Ukažte. Kdy jste byla naposledy na mani?

Lenka: Na čem?

Ifa: Roztáhnout prsty a foukat. Ať mi to nepokazíte.

Ifa: Doporučila bych vám určitě i líčení, aspoň jemné, hodně to změní váš výraz.

Lenka: co to znamená jemné? Nejsem na to zvyklá.

Ifa: Tak zkusíme jen půl, ať vidíte ten rozdíl. Používám to při zkouškách svatebního líčení.

Lenka: Já nevím.

Ifa: Uvidíte.

Lenka: Jestli na to máte čas.

#### **14:15 depilace – 1/2 kníru**

Ifa: Ten knír musí dolů...

Lenka: Knír? Dolů?

Ifa: Vzala bych vám, ale jen půlku, ať vidíte rozdíl. Nebojte se, to nic není.

Lenka: Kurva, to bolelo jako sviňa, pardon.

Ifa: Klidně křičte, to jsem zvyklá. Ale když byste chodila pravidelně, tak si na to zvyknete.

Ifa: Tak co tomu říkáte?

Lenka: Hm, hezký, nejsem to moc já, ale je to docela zajímavé, takové hodně výrazné, skoro jako divadelní líčení nebo ne?

Ifa: To zase ne. Mně to připadá přirozené.

Lenka: Aha.

Ifa: A co vlastně děláte?

Lenka: Studuju. Vlastně jsem první vystudovaná performerka v Čechách na světě.

Ifa: A to je jako co?

Lenka: No to je, že se věnujete performativnímu umění.

Ifa: Per co?

Lenka: ... že nehrajete, že jste sám za sebe, že třeba se chcete k něčemu vyjádřit skrz akci. A vyjádříte se právě nějak performativně.

Ifa: Aha. A co jako vyjádřit? Ježíš! Vy máte kočku v podpaží! No to byste asi neměla mít, když chcete být ta herečka.

Lenka: Ne herečka...

Ifa: Vy asi nemáte přítele, co?

Lenka: Manžel mě má rád takovou, jaká jsem.

Ifa: Každé zboží má svého kupce.

#### **14:30 depilace ruky**

Ifa: Začneme rukou a bude to stejné jako s knírkem, bude to dole jedna dvě.

Ovšem to podpaží budeme muset nejdřív ustrihnout. Vosk by to nevzal.

Lenka: Pardon, omlouvám se, myslela jsem, že jdu jen na nehty.

Ifa: Jak dlouho jste si ho neholila?

Lenka: Dva měsíce.

Lenka: Au

Ifa: To vás bolelo? Tak to bude to podpaží o něco víc.

Lenka: Tak to necháme.

Ifa: Nezlobte se, ale takhle nemůžete odejít!

Lenka: Aha.

#### **14:45 depilace podpaží**

Ifa: Zase můžeme udělat jen jedno, ať vidíte rozdíl.

Ifa: To si můžete nechat pro štěstí.



Lenka: Uděláte tu levou stranu celou, to je dobré. To znamená, že je to levárna na lidi. Ta pravá mi zůstane taková, jaká jsem – pravdivá.

Ifa: No, nejste z toho nadšená?! Jste hladká jako dětská prdýlka.

Lenka: A které podpaží vám teď přijde víc feministické?

### **15:00 depilace nohy**

Ifa: A nechcete mi ukázat i nožičku?

Lenka: No, můžu, ale... nevím, jestli to opravdu chcete vidět.

Ifa: Já už jsem toho viděla. Mě nemůžete překvapit.

Ifa: Bože můj! To snad ne. To je dramatičtější než ten váš obor.

Lenka: Myslíte, že s tím ani dramaturgii nemůžu studovat? Vy si to depilujete sama sobě?

Ifa: No jasně. Chcete si to zkusit? Tak trhněte, ale rychle.

Lenka: To bylo strašný.

Ifa: Ježíš, kam vám to pokračuje?

Lenka: No já jsem takhle chlupatá. Ale v zimě to snad nikomu nevadí, ne?

Ifa: Vám to nevadí?

Lenka: Mně to nevadí.

Ifa: Ale mně jo.

### **15:30 depilace třísla**

Ifa: Myslím, že byste to měla oholit všechno

Lenka: Jak všechno?

Ifa: Všechno, celou tu jednu stranu. Líbí se mi to moc. A ještě scházejí vlasy.

Lenka: Vlasy. Ty jsem myslela, že jsou docela dobrý.

Ifa: Nic proti vašim přírodním vlasům, ale máte je šedivý, počítám, že barvit se nechcete. Pomohla by paruka.

Lenka: Paruka?

Ifa: Ta se ovšem nasazuje nejlíp na holou hlavu.

Lenka: aha

### **15:45 oholení ½ hlavy**

Lenka: No, když myslíte. Jsem přeci performerka – tedy napůl určitě.

Ifa: A co na to druhá strana

Lenka: No, studuju teď dramaturgii, tak tam bych si asi ráda vlasy nechala.

Ifa: Tak co tomu říkáte? Ještě náušnici a je to. Vypadá to báječně. Dáme si pauzičku a můžeme pokračovat.

Lenka: No, moc vám tedy děkuju.

Ifa: Zatím nemáte zač, zlato.

### **16.00 odchod**

Divadelní šatnu jsem si zvolila záměrně – je to také místo proměny – přichází herec a vychází Hamlet, možná raději Segismundo. A zároveň její umístění – téměř ve sklepení – podporovalo míru intimity, kterou akce obsahovala. Chtěla jsem si vyzkoušet něco velmi osobního, intimního a zároveň vážného a hlavním cílem bylo nijak se neukrývat za vtipy a nepodbízet se divákovi jakýmkoliv vysvětlováním. Myslím, že jsem i tak občas k humoru utekla.

V šatně visely hodiny, které nešly. Posouvala jsem si je sama podle původního plánu v harmonogramu proměny – podle scénáře. Abych stihla svou vlastní proměnu včas. Aby se uskutečnila. V 16 hodin jsem měla oddepilovanou polovinu těla a oholenou polovinu hlavy a také nalíčenou polovinu obličeje. A pak jsem žila dva měsíce mírně schizofrenní život. Až 4. dubna jsem vše urovnala podle běžných konvencí a zarovнала vlasy na obou stranách na stejnou délku.

Jednalo se o akci. O mou soukromou akci, kterou mohli sledovat diváci. Nenabízela jsem jim nic víc než sdílení samotné akce. To, že jsem se snažila zareagovat na danou situaci ve škole, se nedalo z ničeho rozpoznat. Byla to má osobní tajná revoluce a odvaha dotknout se svého těla / své identity.

### 5.2.1 Inspirace od jiných žen

Alena Kupčíková sbírá ochlupení z celého světa na tvorbu svých obrazů. Lidé jí své ochlupení posílají a ona z něj tvoří obrazy nazvané *Chlupatice*. Podle slov autorky: „Některé ženy vnímají své „intimní chloupky“ jako nemoderní nebo dokonce neestetické, další si jich cení jako nějaké ozdoby, jejíž úprava a změna je individualizuje a osvobozuje; jiné ženy považují za příjemné si je zcela oholit, zbavit se jich, překračující tak určité tabu... Požádala jsem své přítelkyně o jejich chloupky a z nich jsem vytvořila erotické, možná až exhibicionistické sny ženy. Cítím, že by tyto „dárkyně“ neměly zůstat anonymní, že by byl na místě krátký videozáznam, který by je popisoval a jmenoval ...nebo bych spíše ráda nechala ty, kteří se na mé obrazy dívají, přemýšlet o tom, která z nich věnovala své chloupky pro jaký obraz?“<sup>72</sup> Něčím je to úplně obyčejné a něčím pobuřující, vzrušující. Jdete k obrazu a on je vytvořen z ochlupení. Musí vás to buď bavit, nebo naštvat. Rozhodně to s vámi musí jako s divákem pohnout.

Mezi ženy umělkyně, které pracují s mateřstvím nebo ženstvím, patří také Lenka Klodová<sup>73</sup>, ta např. přichystala pro muže možnost vyzkoušet si vylézt na Sněžku

---

<sup>72</sup> Alena Kupčíková. „...chlupatice...“ [online]. Alena Kupčíková. [cit. 7. 2. 2017]. Dostupné na: [http://www.alenakupcikova.cz/chlupatice\\_project.html](http://www.alenakupcikova.cz/chlupatice_project.html)

<sup>73</sup> Lenka Klodová je výtvarnice, performerka, která se zabývá body artem, digitálním obrazem, feministickým uměním, fotografií, happeningem, instalací, objektem, veřejným uměním, sochou, ženským uměním. Dílo Lenky Klodové se převážně točí kolem ženského živlu, tělesnosti, sexuality a mateřství. Svá studia na VŠUP zakončila monumentální sochou nazvanou *Boeně*, která předznamenala autorčin zájem o ženskou zkušenost, a naznačila její konceptuální přístup k tématu a smysl pro humor. (ARTLIST – centrum pro současné umění.

s "břichem", vyrobila speciální batůžky, které znázorňovaly různá stadia těhotenství. Pánové si je mohli nasadit a vyjít na nejvyšší bod České republiky.<sup>74</sup>

Připadalo mi důležité zabývat se také svou ženskou stránkou. Dát do hry myšlení žen o ženách. Některé nechápou, proč by se měly jakkoliv líčit a ztrácet tím čas. Jiné zase absolutně neuznávají možnost vyjít nenalíčené do ulic. Škála zkrášlování se nebo „vylepšování“ se rapidně rozšiřuje a propast mezi ochlupeným podpažím a hladce oholeným je neúnosná (navzájem se neakceptují), ale ve světě jdou teď do módy obarvené chloupky v podpaží, třeba namodro. Zajímavé pro mne bylo, že po diskusi o viděném, která se uskutečnila ve Vile na Štvanici, za mnou chodily nezávisle na sobě různé ženy (pedagožky DAMU) a ptaly se: „Ty jsi při tom byla nahá?“ Nebyla jsem nahá, ale fascinovalo mě, kolik to vyvolalo vzrušení, aniž by to někdo viděl. Jak jsou určité věci tabu a tabu zůstávají.

### **5.3 Werther / Wetter**

nabídka na site specific

neděle 1. května 2016, 16.00, 17.00 a 19.00

Vila Štvanice – blízké okolí ostrova Štvanice

Heidi Hornáčková, Lenka Huláková, Vladimír Pískala, Pavel Zajíček, Tomáš Žižka,  
dramaturgické konzultace: prof. Miloslav Klíma

*Tato práce byla řádně zaplácena. Peníze byly použity na barevné kopie všech dopisů ve stromě.*

---

<sup>74</sup> HULÁKOVÁ Lenka. *Rodinné delikatesy aneb Kdo je moje dcera?* bakalářská práce, s. 10 Praha: 2015. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce Radoslava Schmelzová.

Kristián Ivo Kubák a Marie Nováková (Tygr v tísní) mě oslovili ke spolupráci na druhém ročníku festivalu *Svaták*, na který zvou maturanty, aby se učili také divadlem, scénickým čtením, autorským čtením, atd. K dispozici byl seznam literatury, z které jsem si mohla vybrat jedno dílo a po svém jej zpracovat. Zadání znělo: Ať to není kukátkové divadlo. Také jsem získala k ruce doporučeného asistenta – Tomáše Žižku. Společně jsme vybrali jako jedinou možnost *Utrpení mladého Werthera*.

Anotace, kterou jsem poslala do Vily na Štvanici, zněla: „Tak trochu o lásce, ale víc o počasí. Předpověď společenského počasí není nikdy stoprocentní. Dá se jen předběžně předpovědět, jaká asi může být kolektivní nálada. Všichni budeme mít slunce v duši anebo taky knedlík v krku, protože se budeme bát mračen, která se nad námi stahují. Jak nad jednotlivci, tak nad skupinami, státy, společenstvími. Ten je polojasný, ta zatažená, všichni jsou nasraní. Prší. Slejvák blbejch, sprostějch řečí (chčije) a dalších předpovědí je plno. Jediná jistota je, že ve dne je světlo a v noci tma. Jediná jistota je, že teď žijeme, a jednou to skončí.“

Ale nejdůležitější větou z celého *Utrpení mladého Werthera* byla tato, kdy Werther při cestě na bál sám o sobě říká: „snažil jsem se rozptýlit jejich obavy, vydávaje se za *neomylného proroka povětrnosti*, ač jsem sám tušil, že se naše zábava pokazí.“<sup>75</sup> Zaměřili jsme se na počasí, proměnlivost, cestu, putování a okruh v blízkosti vily.

Vzniklo propojení Werthera a počasí. Tomáš Žižka mi ukázal na internetu meteorologa, který uvádí počasí na ČT24 – jen pro představu, jak by náš Werther měl vypadat. Mladý muž z obrazovky je Vladimír Pískala a znám se s ním z amatérských přehlídek. Tedy pamatovala jsem si ho z přehlídky dětského

---

<sup>75</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Utrpení mladého Werthera*. 10. vyd., v Odeonu 4. vyd. Přeložil Erik Adolf SAUDEK. Praha: Odeon, 1968, str. 46

divadla, kdy mu mohlo být zhruba dvanáct let. Našla jsem ho a spojila se s ním a on souhlasil, že by pro nás ztvárnil roli Werthera. Pro roli Lotte jsem oslovila Heidi Hornáčkovou (KALD), pro roli Viléma Pavla Zajíčka (KATAP). Tomáš Žižka fungoval jako průvodce na začátku a na konci cesty v roli Goetheho (ale to nebylo prozrazené). Scházeli jsme se u Vily Štvanice a rocházel se v blízkém okolí. Tomáš trval na předpovědi počasí, já na čtení dopisů. S Wertherem (Pískalou) jsme natočili krátký film, který se promítal na konci procházky. Lotte jezdila na růžovém městském „Rekole“. Chvíli na to si i Vila Štvanice pořídila stojan pro růžová Rekola.

Našli jsme si pár zastavení, místa, která pro nás rezonovala s Wertherem. Na nich jsme se rozhodli dávat dopisy ke čtení nebo je číst divákům. Docházelo k drobným situacím, kdy Lotte jede kolem nás všech na kole a cinká na zvonek. Zdraví se s námi. Zastavuje kolo u Viléma, ten jí podává dopis. Ona krmí labuť chlebem.

Šlo o cestu, na které se diváci prostřednictvím dopisů seznámili se základními kameny Wertherova příběhu a dopisy také sami četli – dostávali se tím víceméně do role. Nevěděli jsme, jestli diváci budou chtít dopisy číst, což jsme vnímali jako zásadní riziko. Byla jsem vždy v záloze, abych popřípadě dopis přečetla, ale ani jednou to nebylo potřeba. Čtení divákovo se stalo určitým dobrodružstvím. A diváci vnímali procházku s kvalitou účasti.

Cesta měla sedm zastavení, šest dopisů:

1. ÚVOD – oznámení, že půjde o cestu, ukázka z Počasí ČT24, diváci vidí poprvé Pískalu / Werthera; 1. dopis pod židlí jednoho z diváků venku před vilou;
2. EXPOZICE – Werther přichází do Waldheimu; 2. dopis pod Hlávkovým mostem u sochy zastavěné druhou částí mostu;

3. KOLIZE – Werther se seznamuje s Lotte; 3. dopis čte Vilém na cestě u řeky a vidíme už Lotte, projíždějící na kole;
4. KRIZE – Útěk Werthera na velvyslanectví za prací; 4. dopis v botě Lotte na schodech k Vltavě;
5. ZVRAT – návrat Werthera, Lotte odmítnut; 5. dopis na stromě je vloženo tolik dopisů, kolik je diváků (tento si čte každý pro sebe v tichosti);
6. ZÁVĚR – Werther končí tragicky – sebevražda; 6. dopis čte Lotte, ale není slyšet, diváci si jej předávají;
7. FILM – Diváci vidí Pískalu z počasí v roli Werthera na místech, na kterých před chvílí sami stáli a četli nebo poslouchali dopisy, Werther je zde s Lotte, která ho u stromu opouští.

Jak by mohla vypadat lákavá anotace: Ideální na festival, který se odehrává celý vevnitř a vy jako diváci máte možnost aktivně si odpočinout při site specific projektu kolem divadelní budovy. Vyvětráte se, projdete se, nadýcháte čerstvého vzduchu a zase se vrátíte do víru divadel, osvěženi *Wertherem* nebo alespoň *Wetterem* (počasím).

Pro mě šlo ve výsledku o završení studia nedivadelních prostor, kdy jsem oslovila bývalého pedagoga Tomáše Žižku k spolupráci a on souhlasil a „hrál Goetha“ a byl při vzniku partnerem. Kdybych si mohla dovolit být sentimentální, což podle všeho v takové práci nelze, napsala bych, že šlo „o odtržení od pupeční šňůry“. Cesta, putování, iniciační rituál, abych se zvládla osamostatnit a pracovat se svými vlastními nápady a pořádkem se neptat, jestli to bylo správně. Rozhodně jsem svého učitele nepřerostla, snad jej pomalu dorůstám.

## 5.4 Ahoj můj miláčku

umělecké seskupení Nová domácnost

Jasanka Kajmanová, Heidi Hornáčková, Karolína Plachá a David Helán

z cyklu Uvězněny v textu

na rozhraní mezi svobodou a vězením, na pomezí divadla a performance

inspirováno knihou *Ahoj můj miláčku*<sup>76</sup> – korespondence Juliany Jirousové

a Ivana Martina Jirouse z let 1977–1989 (nakladatelství Torst)

Dvanáctileté manželství Juliany a „Magora“ se odehrává sedm let mezi řádky.

Premiéra: 9. března 2017 20.00 Venuše ve Švehlovce

Uvězněny v textu / Ahoj můj miláčku / studium dramaturgie

Projekt se zabývá ženami, které nějakým způsobem (pokaždé jiným) „uvízly v textu“ – ať už dobrovolně nebo vlivem životních okolností. A svůj život směřují převážně do dopisů a básní, popř. deníků. Mezi hlavní inspirační zdroje patří kniha *Ahoj můj miláčku* (korespondence Juliany a Martina Jirousových z dob, kdy byl Magor Jirous s přestávkami 10 let ve vězení v letech 1977–1989). Hlavní hrdinkou textů je pro mě Juliana Jirousová, která nejdřív dva roky píše svému muži do vězení, pak s ním dva roky žije a má s ním dvě děti – holčičky, a pak mu dalších osm let opět píše dopisy – kam jinam než do vězení. Krátce po návratu z vězení se jejich manželství rozpadá.

Juliana nejdřív nevěří, že je možné, aby psala každý týden, přepisuje dopisy načisto, aby je přečetl cenzor. V dopisech je jen a jen láska. Zachraňuje svého muže od „zblbnutí“ z vězení. Když se dozvídá, že se nebude jednat o půl roku,

---

<sup>76</sup> JIROUSOVÁ, Juliana a JIROUS, Ivan Martin. *Ahoj můj miláčku: vzájemná korespondence z let 1977-1989*. Praha: Torst, 2015. ISBN 978-80-7215-513-2.



ale o dva roky, tak se s tím statečně vypořádává. Těší se na soud, že tam alespoň uvidí svého muže, ale vidí jen jeho záda. Největší radostí je příchod dopisu nebo balení balíčku. Když se pak Martin Jirous ocitá znovu ve vězení po dvou letech na svobodě, má už dvě malé holčičky. Neustále se ptá na to, co zrovna dělají, jak se vyvíjí jejich dětství. Píše jim z vězení básničky a pohádky. Zlobí se na Julianu, že o nich píše málo. Juliana se ale poprvé zlobí na Martina, poprvé její dopis nezačíná „Ahoj můj miláčku“, ale Milý Martine... Nechce, aby děti vyrůstaly bez otce. Nakonec i holčičky malují obrázky a píší dopisy, ale tátě si matně pamatuje jen starší Františka, mladší Marta ani netuší, co slovo táta znamená. Juliana už nestíhá přepisovat dopisy, začíná psát načisto. Tím neustálým psaním se vypracovává, brousí se její styl. Dal by se možná připodobnit k Boženě Němcové.

Další možné inspirační zdroje – Jan Kameník, vlastním jménem Ludmila Macešková (12. 3. 1898 – 3. 5. 1974). Žena, která neustále pochybovala o své víře k bohu, kterému svůj život zasvětila. Psala pod mužským pseudonymem, neb by v její době nikdo poezii od ženy nečetl. Sbírka *Okna s anděly* nebo její *Mystické deníky* jsou dalšími inspirativními zdroji.

Ráda bych v projektu pojednala otázku dopisů a deníků – možného stavu „uvěznění“ v nich. Kdy život už nežijete jen tak, ale s vědomím jeho zaznamenávání – někomu dalšímu (manželovi do vězení, bohu). Žijete pro ten samotný záznam. Nebo se váš život promění v zaznamenávání událostí. Ale jste žena, milujete – vaše láska se objevuje jen černá na bílém. Nejste sama, ale jste.

Možné další ženy uvězněné v textu: Olga Havlová, Suzanne Renaudová, Sidonie Nádherná, ... já, ty?

## **Uvězněny v textu**

Juliana, Suzanne i Jan Kameník

nesou si svůj kříž

v dopisech a básních

uvězněné ženy

Sidonie, Olga i souseda

žijí černý na bílým

slovo, slovo, slovo

nikde love ani hovno

natož svoboda<sup>77</sup>

## **PŘÍLIŠ MNOHO DEMOKRACIE UMOŘILO „AHOJ MŮJ MILÁČKU“**

V roce 2006 vyšly zachované dopisy, které Ivan Martin Jirous psal během svých pěti vězení. *Magorovy dopisy*, jak byl svazek pojmenován, se v anketě Lidových novin staly knihou roku. Jirous získal Cenu Jaroslava Seiferta. Byla to však pouze jedna část dialogu, jehož druhou polovinu mohl čtenář jen tušit. Ta nyní v knize *Ahoj můj miláčku* dostává svou podobu. Patří Jirousově ženě Julianě Jirousové. Knihu vydalo nakladatelství Torst v roce 2015.

Při čtení třetího dopisu (je jich dohromady 357) jsem věděla, že bych chtěla korespondenci Jirousových nějakým způsobem přenést na jeviště. Vyhlédla jsem si spolupracovníky, oslovila je a začalo se zkoušet. V knize jsou tři různá vězení, tedy tři různé Juliany. Obsadila jsem Heidi Hornáčkovou z KALD a Karolínu Plachou z KATAP a sebe do rolí různých Julian Jirousových. Pro roli „Magora“ jsem si vybrala výtvarníka, konceptuálního umělce Davida Helána, který vystudoval před sedmi lety AVU a vnímá sám sebe jako performeru (spolupracuje například s Milošem Šejnem). Absolutně nemá tušení (neměl,

---

<sup>77</sup> báseň Jasanky Kajmanové

dokud s námi nezačal zkoušet) o divadle. Nevnímá, že by měl být někomu dalšímu na scéně partnerem, scény různě přehazuje nebo úplně vynechává zásadní momenty, na které my tři ostatní (Juliany Jirousové) čekáme, popř. na ně čeká zvukař a osvětlovač. Heidi Hornáčková a Karolína Plachá jsou zkušené divadelnice a dokonce se spolu znají z amatérského souboru D.R.E.D. Náchod (režisér Ondřej Pumr). Společně jsme ztvárnily tři různé Juliany. Tři její etapy mezi svobodami Ivana Martina Jirouse. Nejdřív to byla věžňova žena, ale bezdětná, pak s dvěma dcerami narozenými rok po sobě, a do třetice matka, která se už mnohem víc snažila o udržení vztahů otec-dcera než muž-žena.

Naše umělecké seskupení získalo název Nová domácnost. Nabídla jsem partnerům svou vizi, ale zároveň jim nechala otevřené pole působnosti. Samozřejmě tvoříme společné dílo a všichni máme stejnou váhu slova. Z názvu Ahoj můj miláčku zůstalo pouze AMM atd. Ke všem rozhodnutím v demokratické skupině vede delší cesta. Někdy stálo za to, že jsme vše probírali stále dokola, někdy se to mělo smést rychle ze stolu se slovy: „bude to takhle“. Rozhodně šlo o zkušenost k nezaplacení. S Davidem po malých krocích směřujeme k tomu, že aspoň provádí akce ve správném pořadí a ví, že na něm jsou závislí minimálně další tři lidi na scéně. A pak také všichni diváci, kteří čekají a nevědí, že právě vzniklá „palma“ je jen omyl... Samozřejmě, bylo to velké dobrodružství, ale teď raději trochu klidu.

Cenzor provázel všechny dopisy manželů Jirousových a i my jako uskupení Nová domácnost jsme byli drobné „cenzuře“ vystaveni. Poslali jsme projekt *Ahoj můj miláčku* do Venuše ve Švehlovce, která zrovna vyhlásila soutěž na projekt, který se týká ženských témat (pro festival Venušiny dny). Soutěž jsme vyhráli, ale nesměli jsme ve Venuši spolupracovat se scénografem Petrem Vítkem, který je tam z nějakých nepochopitelných důvodů na černé listině. Přejmenovali jsme

tedy Petra Vítka na Vítka Petrovského, neboť jsme s ním spolupráci ukončit nechtěli. Má rád práci s papírem a vůbec s bílou scénou.

Při stavbě scény jsme si všimli, že studenti od Tomáše Žižky jsou obvykle ve výšce na štaflích a něco někde přidělávají, zatímco ostatní sedí dole na židlích a čekají... Myslím, že jsme byli přímo vychováni k tomu, abychom si všechno uměli udělat, zařídit, přidělat, připevnit, vypnout – zkrátka poradit si se světly, zvukem, videem, lanem, drátem. Heidi Hornáčková měla na světelnou zkoušku připravené namalované scény jednu po druhé. Petr Vítka připevnil lanko na papírovou stěnu ve Venuši ve Švehlovce i v přestrojení.

Nejdřív jsme přišli na to, že chceme pracovat s papírem. Dopisy – to, co Jirousovy celé roky drželo naživu a při sobě. Papír se stane hlavním scénografickým prvkem, papír se stane scénou. Dále jsme došli k tomu, že jak jsou rozděleni manželé Jirousovi, musí být rozděleni i diváci. Papírem jsme tedy předělili scénu, vznikly tak scény dvě: domov a vězení. Domov – 3× Juliana Jirousová (milující žena, milující matka, milující dcera) a vězení – 1× Ivan Martin Jirous (milující Magor). Od začátku jsem měla vizi, že diváci dostanou také při nějaké příležitosti dopis. Buď jako program, nebo prostě jako psaní v průběhu představení. Nakonec dopis plní funkci rozdělení diváků na dvě poloviny. Diváci, než mají možnost vstoupit do sálu, si losují z dopisů svůj dopis. Ženám dáváme vybrat z dopisů s D (říkáme, že to znamená *doleva*, ale je to *domov*) a muži si losují pouze s dopisů s V (říkáme, že to znamená *vpravo*, ale je to *vězení*). Tedy už od začátku rozdělíme všechny příchozí páry a na malou chvíli jim dáme pocítit odloučení. I když je to pouze na hodinu a my jsme si to představovali jako „to rozdělení“, tak jsme nečekali, že se lidi – dvojice spolu budou opravdu loučit a líbat se před představením, před rozdělením na D a V. To myslím funguje dobře. Tedy všechny ženy jdou domů a všichni muži do vězení. Ale to nám funguje pouze s páry, a to jen s těmi namíchanými. Když přijdou do divadla dvě

ženy spolu nebo dva muži, tak už to funguje méně. Nejméně nám to jde s těmi, kteří do divadla přijdou sami. U párů počítáme s tím, že si vše, co neviděli, navzájem řeknou a že stráví další hodinu po představení povídáním, ale u jednotlivců nevíme, jestli je dostačující, že vidí vlastně jen půlku událostí. Dopisy jsou dvojího druhu. Buď v nich je úkol pro diváka, který jej může a nemusí plnit, ale díky němuž se může podívat na druhou stranu, z vězení domů a naopak, anebo v nich úkol žádný není, ale možnost přesunu ano.

Na premiéře bylo 30 úkolů (15 pro ty, co sedí doma a 15 pro ty, kteří jsou ve vězení) a 30 dalších dopisů bez úkolu. Těch prvních 30 bylo napsáno ručně – co dopis, to originál. Těch dalších 30 už byly dvě kopie nakopírované 15×. Úkoly nám pomáhají s věcmi, které nezvládáme nebo které ani nemůžeme udělat. Nahrazují funkci spoluvězňů nebo bachařů ve vězení a hodných sousedek doma ve Staré Říši. „Zapni prosím Jirousovi konvici s vodou na čaj“, „zalij Jirousovi čaj,“, protože vězňové si čaj sami zalívat nemohou, „dones Julianě vajíčka“ nebo poskládej Julianě dřevo“, aby to nemusela skládat sama. My nepočítáme, že diváci úkoly splní, ale pokud je splní, hrajeme s tím dál.

bodový scénář

1. Karolína lepí okno, David jí pomáhá (na straně – sem vidí všichni diváci)
2. David jde poprvé do vězení na svou stranu, my představujeme knihu na své straně
3. první pití piva, vína, mléka – a psaní a čtení? David pije čaj
4. Karolína – příprava na malování... / David a jeho akce s obří obálkou, psací stroj
5. balení balíku – komunikace (my ostatní podáváme věci do balíku / vážení
6. setkání na svobodě! radost, neví ani jak na to... první vyříznuté dveře

7. Setkání u okna, teď Karolína, David i Lenka
8. druhé pití piva, vína, mléka – a psaní a čtení? jak jsi nám to mohl udělat?
9. Lenka – věšení dopisů / David vaří popcorn, solí Julianu, solení
10. druhá svoboda, setkání u okna, Lenka, Karolín, Heidi a David
11. Druhé vyříznuté dveře
12. třetí pití vína, piva, mléka – dopis tatínkovi? s tím stolem s šuplíky
13. vynadání s balíkem – čtení dohromady / opravy – solení, skládání uhlí
14. setkání na svobodě potřetí – jízda na koni? Třetí vyříznuté dveře

## **5.5 Venku nejsi nikdy sama aneb obří ekologická stopa**

Je parafráze televizního pořadu Sama doma a vychází z možnosti, že se také jedná o televizní pořad, který ale většinou nikdo nenatáčí, nebo jen papírovou kamerou. Diváci jsou hosté této „show“. V posledních dílech se moderátorka Jasanka Kajmanová zabývala otázkou ženské ekologie, např. velké téma byl menstruační kalíšek a jeho genialita nebo bezplenková metoda při mateřské dovolené. Moderátorka diskutuje o konkrétní otázce s diváky. Reaguje na jejich dotazy. S menstruačním kalíškem (moon cup) seznamuje ty, kteří jej ještě neznají – nechává kolovat. Nabádá ženy, aby si ho pořídily a byly ekologické, a už za sebou nezanechávaly hromady a hromady odpadu. Muže nabádá také, aby menstruační kalíšek koupili jako dárek přítelkyním, ženám k narozeninám, vánocům, k sv. Valentýnovi... V diskusi o bezplenkové metodě seznamuje všechny diváky s nočníkem na tzv. bezplenkovou metodu (nechává kolovat), který se přikládá pod zadeček novorozeněte, aniž by sedělo. Vypočítává, kolik takové běžné dítě za sebou nechává odpadu – tedy rodiče – tedy plen. Nedej bože, když je dítě holčička! To se jí pak do ekologické stopy počítají nejen pleny, ale postupně i vložky a tampony. Je to neskutečné číslo a lidé rychle nakupují

menstruační kalíšky a nočníčky na bezplenkovou metodu. Někdy i ti, kteří nemají ženy ani děti.

V dalších dílech si můžete ušít s Jasankou Kajmanovou látkový pytlík na pečivo...

A už NIKDY nepoužít žádný mikrotenový sáček! Přejeme Vám krásnou zábavu a ekologický život!

### **5.5.1 Volám po českém Schlingensiefovi**

*Ausländer Raus!* Autor projektu Christopher Schlingensief se snaží skrze umění udělat něco s politickou situací a s názory lidí, zároveň ale nepřijímá ani názor, že je možné jednou uměleckou akcí něco změnit. Před zrakem celého Rakouska si vypůjčuje volební tezi jedné politické strany nebo koalice stran (kam se dostal také nacionalista Heider) a hraje hru s několika uprchlíky. Lidé hlasují o to, kdo má být vyhoštěn. Kdo jako poslední zůstane v uzavřeném kontejneru na náměstí (kde se v historii často konaly revoluce), vyhrává peněžní obnos a může žít v Rakousku. Nejen, že předběhl dobu a zabývá se tématem, které je až po jeho smrti vysoce aktuální, ale jde cestou neznámou, nevyznačenou, odlehčenou, svěží... Ani divadlo, ani hra, nabízí lidem, aby se sami zamysleli nad politickou situací v jejich zemi – aby začali mít nejistotu ze svého vlastního názoru, protože jaký vlastně je? A na co? S čím vlastně nesouhlasím nebo pro co bojuju? A to je umění. Kdy se kolemjdoucí dostávají vlastně do role a hrají o život, křičí, vynucují si pozornost. Jiní jen nenápadně zavolají do vzduchu svůj názor na věc, ale ani nepotřebují, aby je někdo slyšel. Stávají se performery? CH. S. dostává lidi do děje, do hry, do rolí – diváky, aktéry, kolemjdoucí, aktivisty i politiky. Rozhodně bych chtěla moc poděkovat za seznámení s Christopherem Schlingensiefem Lukáši Jiříčkovi<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D., pedagog DAMU, divadelní i rozhlasový dramaturg, chodila jsem k němu na hudební seminář

Christopher už bohužel nežije, ale zanechal za sebou řadu pozoruhodných projektů. Umělecké akce s politickým obsahem Christophera Schlingensiefela, u kterého nenacházím český ekvivalent. Drobně politické divadlo dělá nebo se o něj zajímá Jiří Adámek. CH. S. nedělal divadlo, snažil se zmapovat nebo zlidštit život – tak na mě působí rozhodně se svým projektem *Auslander Raus!* Přála bych si někoho takového u nás. Když jsem psala, že volám po českém Schlingensiefelovi, tak se přede mnou objevila kniha *Happening: Mezi záměrem a hrou* a s ní i žena Alena Rybníčková, která by mohla mé volání naplnit.

Doktorandka katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU Alena Rybníčková společně s Radkem Chlupem, Martinem Pehalem a Evelyne Koubkovou sestavila zkušenosti s politickými happeningy v knize *Happening: Mezi záměrem a hrou*<sup>79</sup>. Po komunálních volbách založila sdružení *Pražské forum*, pod kterým každoročně spolupracuje na *Sametovém posvícení*<sup>80</sup>. Původní iniciátorkou je absolventka religionistiky na FF UK a Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU, která čerpala inspiraci z basilejského festivalu *Fasnacht*<sup>81</sup>, který má výhodu dlouhé tradice sahající až středověku.

## 5.6 Performuju, tedy jsem aneb Ať žije reperformance

*Reperformuju, tedy co? Hraju si na performeru.*

Poslední z možných projektů jsou reperformance. Reperformuju převážně Marinu Abramovićovou (*Tomášovy rty*), samozřejmě jde o českou verzi „hlavně ať se mi nic nestane“, Valie Exportovou (*Tapp und Tastkino*) tady jsem rozšířila akci

---

<sup>79</sup> RYBNÍČKOVÁ, Alena et al. *Happening: mezi záměrem a hrou*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. 209 stran. ISBN 978-80-7331-377-7.

<sup>80</sup> Sametové posvícení má s happeningy mnoho společného. Obojí provádějí typicky občanské iniciativy či aktivistické skupiny s konkrétním společenským programem, jehož téma se snaží divákům a ostatním účastníkům zprostředkovat. Obojí pracuje s hravým symbolickým ztvárněním nějaké společenské reality s cílem tuto realitu nějak proměnit. Z kapitoly Sametové posvícení v knize *Happening: Mezi záměrem a hrou*, na str. 133

<sup>81</sup> CIESLAROVÁ, Olga. *Fasnacht: v Basileji karneval?*. Vyd. 1. Praha: Brkola, 2011. 158 s. ISBN 978-80-905152-2-2.



natolik, že si na prsa můžou sáhnout i ženy, nebo Ladislava Klímu (*ten, který snědl myš*)

Do programu divadelní tvorba v netradičních prostorech jsem se hlásila mimo jiné také s projektem *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých*<sup>82</sup> (kniha Olgy Tokarczukové), kterou jsem chtěla zdramatizovat a hrát přímo v Kladské kotlině mezi Českou republikou a Polskem, kam je příběh vsazený. Nic z projektů z přijímacího řízení jsem pak nerealizovala a po pěti letech vím, že by to nebylo snadné. Nedávno jsem viděla film *Přes kosti mrtvých* (POKOT/Spook) Agnieszky Holland, která přijela s filmem na zahájení FebioFestu a je právě podle této knihy zpracovaný. Znovu jsem začala uvažovat o vlastní drammatizaci. Jen už vím, že bych se do míst jela inspirovat (společně i s herci / performery), ale věc zasadila také na divadelní jeviště. A byla zvědavá, co je přenositelné, co funguje a co ne.

Kazimír Braun píše v knize *Druhá divadelní reforma?*, že divadlo je proměnné vůči době, a už teď je jinde, než jsme my. Podle mne je potřeba se otevřít nabízeným možnostem, ne se zastavit, zamrznout na určitém chápání divadla. Jana Pilátová v závěru předmluvy k této knize píše: „Nejde tedy o to, abychom dohnali, co světové divadlo vynalezlo v době, kdy u nás převládal zautomatizovaný a konzervativní divadelní provoz, ale abychom si v zoufání nad tím, že už tak nelze pokračovat, nenechali utéct své vlastní možnosti. Ať chceme, nebo se nám to nehodí, další divadelní reforma je tady; tím hůř pro nás, bude-li jen organizační. Hic Rhodus – uvidíme, co dokážeme. Věřím, že už teď je tu řada lidí, kteří hledají a zkoušejí, jaký smysl by dnes divadlo mohlo mít pro ně a pro někoho dalšího a co se pro to dá udělat.“<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých*. 2. vydání. Přeložil Petr VIDLÁK. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-066-0.

<sup>83</sup> PILÁTOVÁ, Jana: O dohánění: předmluva. In: BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1993. ISBN 807008037X, str. 9

## 6. Závěr

### 6.1 Nedivadelní prostory a vliv dramaturgie

Z bakalářského studia jsem věděla a byla zvyklá, že zkoušení ve veřejném prostoru s sebou vždycky přinese množství materiál ke zpracování. Pak musí přijít chvíle, kdy se myslí na dramaturgii konkrétní věci a hodně se škrtá a situace se různě řadí. Co mě přineslo magisterské studium dramaturgie? Je nutné být připraven dopředu, i když počítám s tím, že budu vycházet z konkrétního místa (v případě Trenažéru také z konkrétních lidí). Od profesora Miloslava Klímy jsem dostala zadání připravit si „tajný bodový scénář“ ještě před začátkem zkoušení. Vycházela jsem tenkrát z jednotlivých hracích prvků na dětském hřišti. To, co pak přinášely zkoušky, jsem přirozeně vsadila do své přípravy. A vždycky, když se mi některá z babiček (většinou pochybovaly babičky) ptala „proč to děláme“, měla jsem v ruce něco, co jsem mohla předložit jako argument. Šlo v tomto případě tedy o „záchranné dramaturgické lano“.

U Werthera jsem věděla dopředu, že jsou věci, které se nedají vyzkoušet. Ale díky dramaturgické přípravě jsem s nimi počítala. Věděla jsem, že přijdou. Věděla jsem, že není jisté, že diváci budou ochotni číst dopisy. Musela jsem být připravena na plán B, což jsem byla. Byla jsem tam sama jako „jistící jednotka“, kdyby se něco nedařilo podle plánu A.

U Pročeš / Proces bylo od začátku jasné, že tam chybí dramatické situace a že to podle všeho nebude pro diváka příliš stravitelné. Realizací se tato obava potvrdila. Dramaturgie předvídá, je o krok napřed. Je vlastně očima už po odehrání nebo nahlíží na momenty, kdy se věci odehrávají, kdy se dějí. Pomáhá vlastně s organizací činnosti, zorganizovat vše před představením tak, aby vše hladce proběhlo. Dramaturgie nahlíží za roh.

Při přípravách Ahoj můj miláčku, při výběru konkrétních dopisů a s vědomím toho, že jde o vzájemnou korespondenci, jsme řešili obsazení Ivana Martina Jirouse. Přišla jsem s nápadem, že by mohlo jít o výtvarníka, což mi bylo po celou dobu nenápadně vytýkáno, protože není možné roli uhrát bez hereckých kvalit. Stále přemýšlím, co může výtvarník nabídnout, co musí udělat, aby nahradil „hraní“. Malovat obraz?

## **6.2 Nedivadelní/divadelní projekty/prostory a jejich kombinace**

Když jsem se úplnou náhodou dostala do Alfréda ve dvoře na projekt Terezy Benešové Koupelny<sup>84</sup>, byla jsem zasažena tou možností – pracovat s absolutně nedivadelním prostředím (koupelnou) a divadlem dohromady. Divák šel do divadla, ale zjistil, že se podívá také do různých bytů, které sousedí s Alfrédem ve dvoře (mají společný dvůr). Byli jsme rozděleny do drobných skupinek a dostali se tenkrát asi do čtyř různých bytů a hlavně do čtyř různých koupelen. V každé koupelně se koupala nebo spchovala jedna z aktérek. Šlo o intimní momenty, na které v běžném životě člověk vůbec nedohlédne, pokud nejde umýt někomu blízkému záda. S tímto zážitkem jsme se usadili do hlediště divadla a sledovali pokračování – druhou část představení už na scéně. Vnímali jsme intimnost, kterou bychom těžko hledali, pokud bychom šli rovnou z ulice do divadla.

Další z podivuhodných událostí na pomezí divadla byla inscenace *Labyrint světa a ráj srdce*<sup>85</sup> (i když je otázka, zda šlo přímo o inscenaci). Divadlo Drak v Hradci Králové se propůjčilo na měsíc imerzivnímu divadlu a hrálo ve všech možných

---

<sup>84</sup> BENEŠOVÁ Tereza. *Autorská práce s materiálem v divadelním a nedivadelním prostoru*. Praha, 2013. Magisterská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce Kristýna Täubelová.

<sup>85</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, ŠPALKOVÁ, Dominika a ŽIŽKA, Tomáš (eds.). *Labyrint světa a ráj srdce: The labyrinth of the world and the paradise of the heart*. Hradec Králové: Mezinárodní institut figurálního divadla, 2015. ISBN 978-80-7465-211-0.

prostorách své budovy, divadelních i nedivadelních. Divák si na začátku mohl vybrat z několika cest, kterými se vydá. Zároveň se stával součástí, mohl se snadno propadnout do příběhu, pohybovat se, pátrat, hledat.

Do třetice přidávám nejčerstvější divácký zážitek. Spitfire company, tedy Miřenka Čechová a Petr Boháč se ve svém posledním představení vydávají na pole výtvarného umění. V průběhu *Fragmentů milostných obrazů*<sup>86</sup> se běžné divadelní jeviště mění ve výstavní galerii a tanečníci, performeři a hudebníci přinášejí postupně šestnáct děl současných českých výtvarníků, která po svém interpretují (tancem, hlasem, hudbou). Na konci představení – přesněji řečeno v polovině události – je divák pozván na vernisáž děl (obrazů, soch, instalací, videoartu). Jeden z přítomných výtvarníků na pražské premiéře si pochvaloval, jak je to krásná vernisáž, pak posmutněl a dodal, že by takové měly být všechny. Miřenka Čechová v této divadelně-výtvarné kompozici zase našla novou chuť k tvorbě.

### **6.3 Z netradičních prostor dovnitř a ven: Performuji tedy jsem**

Rozhodně si vážím toho, že jsem byla součástí studia divadelní tvorba v netradičních prostorech. Studium to bylo pokrokové a věřím, že se zase v budoucnu v nějaké podobě na půdu Akademie múzických umění vrátí. Studium se prolíná s životem, stejně jako se s životem prolíná umění. Snad to tak zažívá většina oborů. Zásadní byl interdisciplinární přístup v prvním ročníku, kdy jsme všichni měli možnost dělat všechno od scénografie po režii. V dalších letech jsme měli možnost spolupracovat napříč obory s Vysokou školou ekonomickou a nahlédnout do odlišného studia, komunikovat, porozumět si nad jednotlivými projekty. Projekty jsme začínali žádostí o grant a končili výstupem ve veřejném

---

<sup>86</sup> *Fragmenty milostných obrazů*, Spitfire company. Premiéra: 15. května 2017, Divadlo Drak Hradec Králové, pražská premiéra 21. května 2017. Dramaturgie: Dominika Špalková, Výprava: umělecké objekty výtvarníků. Hudba: Eliška Cílková. Režie: Miřenka Čechová, Petr Boháč

prostoru, v divadle. Když se pracovalo s prostorem nebo materiálem, na všebylo dostatek času (klauzury Vltavská i práce s materiálem probíhaly minimálně jeden semestr).

Během studia vznikly tyto publikace: *Umění místa*<sup>87</sup>, *Art of place: creation from space*<sup>88</sup>; *KNOWtilus: ponor do vědy skrze umění*<sup>89</sup>; *Ostrovy poznání*<sup>90</sup>; *O samostatnosti stromů*<sup>91</sup>

Propojení divadla a života. Života a umění. John Cage říká, že je to fajn, když je teď propojený život s uměním, ale hned se ptá: A na co nám tedy umění je, když je součástí života? A rovnou si i sám odpovídá, že na jeho oslavu.

Na knize Deník zkoušek mě překvapilo, že skoro každý den zapsal Michel R. do deníku zkoušek, že Brookovi jde především o život, který nesmí v inscenaci chybět. I předmluva Jiřího Adámka má v názvu život, dokonce jde o boj o něj... A když se podíváte na věty nebo sousloví, které si Jana Pilátová zatučnila v doslovu, je také převážně v hlavní roli život. Jde přitom o divadelní zkoušky. Proč mám potřebu zažívat na divadle něco, čemu uvěřím, co pro mě bude pravdivé, když vím, že se na mě pouze něco hraje? Jak tu pravdivost získám jako tvůrce? Není ideální možností být absolutně pravdivý v tvorbě? Být sám sebou? Performovat život? Samozřejmě, že je zapotřebí, aby také někdo hrál, ale já si vybírám cestu performerství.

---

<sup>87</sup> ŽIŽKA, Tomáš a CÍLEK, Václav. *Umění místa: katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-226-8.

<sup>88</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Art of place: creation from space: the study and practice of site specific performance in the Czech Republic*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, c2012. ISBN 978-80-7331-298-5.

<sup>89</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *KNOWtilus: ponor do vědy skrze umění*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-290-9.

<sup>90</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Ostrovy poznání*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-333-3.

<sup>91</sup> ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *O samostatnosti stromů*. V Praze: Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-360-9.

Profesor Vladimír Mikeš píše o roli: „Co je to role? Lze hrát jakoukoli roli? Od středověku se o tom vedou spory. Každý nemůže nést kříž v mystériu, být jednou z Marií. Jde víc než o divadlo. K roli musí být morální oprávnění... Vždycky zaujmeme jisté lidské stanovisko, stojí před námi bytost, která se nějak vztahuje ke světu a zaujímá k němu etické stanovisko. Jsme s postavou rádi nebo neradi. Každá postava se jinak dotýká světa.“<sup>92</sup> A jaké mám já lidské stanovisko? Jak se dotýkám světa? Jsem se sebou ráda nebo nerada?

Na zkoušení Carmen mi zprvu nepřipadalo nic tak převratného – rozcvičky, cvičení na postřeh, na zpřítomnění se, hledání charakterů postav, různé způsoby hledání situací skrze improvizaci, ale když si vezmu, že se jednalo o operu v roce 1983... Brook si nějakým způsobem zajistil deset týdnů zkoušení jen pro zpěváky a herce, a teprve po této době přišel na řadu orchestr a ladění se s ním. Nechtěl konvence opery přemoci, chtěl je oživit<sup>93</sup>. Nezdůrazňoval ani dílo, ani proces.

Připomnělo mi to znovu i to, jak mluví pan profesor Vladimír Mikeš o Kiliánovi a Harapesovi – v případě Kiliána o „živém“ a v případě Harapese o „mrtvém umění“. Pravdivém – stálé hledání, objevování, narážení na zeď / nepravdivém – objevení principu, naleznutí a spočinutí v objeveném, pyšnit se objevem a do nekonečna omílání téhož. Živé umění je hledání, mrtvé umění je neustálé používání už nalezeného. Pravdivé a nepravdivé není přesně pojmenované, protože, kdo chce dělat lživé umění? Lživé divadlo? Pravděpodobně nikdo, důležité je asi nezamrznout, nezastavit se, pokračovat ve své cestě.

---

<sup>92</sup> SCHMELZOVÁ, Radoslava, ŠPALKOVÁ, Dominika a ŽIŽKA, Tomáš, ed. *Labyrint světa a ráj srdce: The labyrinth of the world and the paradise of the heart*. Hradec Králové: Mezinárodní institut figurálního divadla, 2015. ISBN 978-80-7465-211-0, str. 29

<sup>93</sup> ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Přeložil Jiří Adámek. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6.

*„Ne dosažení, ale dosahování je slast.“*

Ludvig Wittgenstein

Nebylo by užitečné nechat se inspirovat novými směry? Zkusit je začlenit do výuky a pracovat s nimi? Co je specifické pro tvorbu v netradičních prostorech? Nemělo by potenciál zabývat se konkrétním místem? Dělat výzkum, zabývat se historií nebo pracovat s *geniem loci*? Neosvěžilo by divadelní studium nebýt stále v divadle? Nemůže být jedna z možných cest, nabídnout studentům příležitost zkusit si jiný druh práce? To, co vznikne v daném místě, se nedá přesunout jinam, jde o jedinečnost „tady a teď“. O spolupráci s místními obyvateli, s úřady, s policií, hasiči, s okolním světem. *Site specific* je pro někoho už *passé* (i Tomáš Žižka tvrdil v roce 2008, že největší éra *site specific* je za námi), ale není to tak, že každý projekt nabízí nové a nové možnosti? Stojí tato tvorba za prohlubování a zkoumání?

P. S.: „Naše konání nemá nic společného s radostným překonáváním překážek a abychom se něčím vykážali, nepoukazujeme na to, kolik nám to přineslo legrace, nýbrž co nás to stálo práce“, píše Brecht.<sup>94</sup> Chtěla bych napsat, že mě to nakonec docela bavilo.

---

<sup>94</sup> BRECHT, Bertolt – citace v mých školních poznámkách

## 7. Použitá literatura

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0.

ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-214-0.

BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Překlad Jiří Vondráček. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s. Světové divadlo. ISBN 80-7008-037-X.

BRECHT, Bertolt a GROSMAN, Jan, ed. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 167 s. Otázky a názory; Sv. 7.

CAGE, John. *Silence: přednášky a texty*. Praha: Tranzit, 2010. Navigace. ISBN 978-80-87259-07-8.

CIESLAROVÁ, Olga. *Fasnacht: v Basileji karneval?*. Vyd. 1. Praha: Brkola, 2011. 158 s. ISBN 978-80-905152-2-2.

CÍLEK, Václav a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence: [úvodní publikace]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1.

DVOŘÁK, Jan. *Alt.divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-13-0, str. 183-184

DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 174 s., [48] s. obr. příl. Dramatické umění.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8.

GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Vyd. v češtině 1. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-85834-79-0.



GOETHE, Johann Wolfgang von. *Utrpení mladého Werthera*. 10. vyd., v Odeonu 4. vyd. Přeložil Erik Adolf SAUDEK. Praha: Odeon, 1968

GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. Rev. and enl. ed. London: Thames and Hudson, 1993. World of art. ISBN 0-500-20214-1.

HIGGINS, Jackie a KOZLOFF, Max. *The World Atlas of Street Photography*. ISBN 9780300207163.

HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Duchovní dimenze divadla, aneb, Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004. Teatrologie. ISBN 80-86102-46-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich a ROUS, Jan a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

INGRAM, Jay. *Divadlo myslí: pohled za oponu vědomí*. Praha: Dybbuk, 2010. ISBN 978-80-7438-028-0.

JIROUSOVÁ, Juliana a JIROUS, Ivan Martin. *Ahoj můj miláčku: vzájemná korespondence z let 1977-1989*. Praha: Torst, 2015. ISBN 978-80-7215-513-2.

KOTEK, Václav et al. *Divadelní pouť (1985–1989)*. První vydání. V Praze: Retro Gallery a Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, 2015. 247 stran. Panorama českého alternativního divadla; 90. ISBN 978-80-905877-5-5.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-019-9.

KUBÁK, Ivo Kristián. *Imerzivní divadlo a média: Immersive theatre and media: Golem: Meyrink, Štvanice, Cube*. Přeložil Valerie TALACKO. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Tygr v tísni, z.s., a s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2015. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 978-80-86102-94-8.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999. 269 s. ISBN 80-7198-351-9.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Czech action art: happenings, actions, events, land art, body art and performance art behind the iron curtain*. 1st English ed. Prague: Karolinum, 2014. 287 s. ISBN 978-80-246-2317-7.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949–1989*. Praha: VVP AVU, 2014. ISBN 978-80-87108-54-3.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5.

NOVOTNÁ, Lenka: Musím makat na sen: rozhovor s Tomášem Žižkou. *Kladno Záporno: kulturní revue pro Kladno*. Kladno: Kladno Záporno, 2006. roč. 1, č. 1, s. 3. ISSN 1802-1530

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PILÁTOVÁ, Jana: O dohánění: předmluva. In: BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1993. ISBN 807008037X

ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6.

RYBNÍČKOVÁ, Alena et al. *Happening: mezi záměrem a hrou*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. 209 stran. ISBN 978-80-7331-377-7.

SCHMELZOVÁ, Radoslava, ŠPALKOVÁ, Dominika a ŽIŽKA, Tomáš (eds.). *Labyrint světa a ráj srdce: The labyrinth of the world and the paradise of the heart*. Hradec Králové: Mezinárodní institut figurálního divadla, 2015. ISBN 978-80-7465-211-0.

TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých*. 2. brožované vydání. Přeložil Petr VIDLÁK. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-066-0.

VÁCLAVOVÁ, Denisa a ŽIŽKA, Tomáš, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 978-80-86102-44-3.

VÁŠA, Petr. *Fyzické básnictví*. Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-566-5.

VYSKOČIL Ivan. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Nakladatelství Brkola, s.r.o. v Praze 2016. ISBN 978-80-88151-02-9. (původní vydání: RUT, Přemysl. *Nedivadlo*

Ivana Vyskočila. Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0604-3.)

ŽIŽKA, Tomáš a CÍLEK, Václav. *Umění místa: katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-226-8.

ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *Art of place: creation from space: the study and practice of site specific performance in the Czech Republic*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, c2012. ISBN 978-80-7331-298-5.

ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *KNOWtilus: ponor do vědy skrze umění*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-290-9.

ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava (eds.). *Ostrov poznání*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-333-3.

ŽIŽKA, Tomáš a SCHMELZOVÁ, Radoslava, ed. *O samostatnosti stromů*. V Praze: Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-360-9.

Diplomové práce:

BENEŠOVÁ Tereza. *Autorská práce s materiálem v divadelním a nedivadelním prostoru*. Praha, 2013. Magisterská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce Kristýna Täubelová.

BRYCHTA, Lukáš. *Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla*. Praha 2015, Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce Jiří Adámek.

GOLUBOVIĆ-DRAGAN, Biljana. *Divadlo jako domov: identita – paměť – prostor*. Praha: 2011. Dizertační práce na Akademii múzických umění na katedře Alternativního a loutkového divadla. Vedoucí práce prof. Jana Pilátová.

HERNANDÉZ Fortuna, *Jelen a stvoření světa aneb o spojení mýtu a krajiny chůzí*. Praha: 2016. Magisterská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce Rober Smolík.

HULÁKOVÁ, Lenka. *Rodinné delikatesy aneb Kdo je moje dcera?* bakalářská práce. Praha: 2015. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. vedoucí práce Radoslava Schmelzová.

KRÁTKÝ, Adam, *Cesta od divadla ke komunitě*, Praha: 2017, magisterská práce na Akademii múzických umění na katedře Alternativního a loutkového divadla, obor herectví, vedoucí práce prof. Jana Pilátová.

LOTKER, Howard, *Útěcha jeskyně*. Praha: 2012. Magisterská práce. Akademie múzických umění. Divadelní fakulta. Vedoucí práce prof. Jana Pilátová.

STRAUB Linda, *V hlavní roli divák*, Praha: 2015, magisterská práce na Akademii múzických umění na katedře Alternativního a loutkového divadla, obor režie, vedoucí práce Ondřej Hrab.

Internetové odkazy:

Alena Kupčíková. „...chlupatice...“ [online]. Alena Kupčíková. [cit. 7. 2. 2017]. Dostupné na: [http://www.alenakupcikova.cz/chlupatice\\_project.html](http://www.alenakupcikova.cz/chlupatice_project.html)

*Studijní plány. Performerství (8203R087)* [online]. Akademie múzických umění v Praze, ©2005–2016. [Cit. 20. 11. 2016], Dostupné na: <https://sp.amu.cz/cs/obor8203R087.html>

## 8. Obrazová příloha



1. Industriální stopy, Vojtěšská huť, Koněv, Kladno, 2006



2. Industriální stopy, Vojtěšská huť, Koněv, Kladno, 2006



3. VADOS a LAMPOS, společná fotografie všech cestujících z autobusu (archiv divadla V.A.D.)



4. VADOS a LAMPOS, cestující a stevardi v autobuse, 2006 (archiv divadlo V.A.D.)



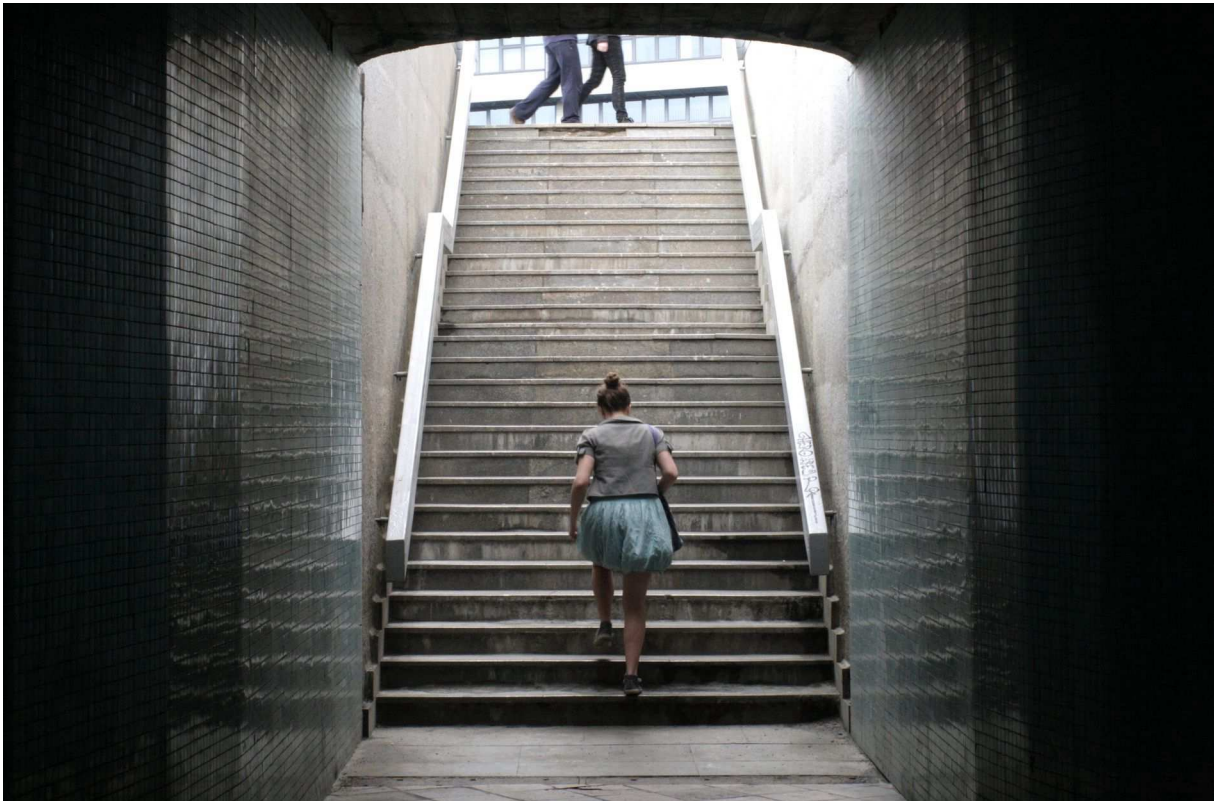
5. Vojnarka, Tomáš Žižka a Josef Maděra nás seznamují se statkem a zadáním práce (foto Jas)



6. Vojnarka, soustředění studentů před začátkem školy, září 2012 (foto Jas)



7. Vojnarka, místo vybrané pro vlastní sólo se sekyrou (foto Jas)



8. Na konci tunelu, Podchody Vltavská, Praha, 2013, ze zkoušky (foto Jas)





9. Na konci tunelu, Podchody Vltavská, Praha, 2013, ze zkoušky (foto Jas)



10. Podchody Vltavská, Praha, 2013, foto – prasklý kbelík určuje směr divákům (foto Jas)



11. Na konci tunelu, Podchody Vltavská, Praha, 2013, ze zkoušky (foto Jas)



12. Exkurze Explosie Pardubice, semtexový šnek a Adam Krátký, 2013 (foto Jas)



13. Explo – Explosie Pardubice, vodní výbuch – testovací rybník, 2013 (foto Jas)



14. Explo – nápis ze semtexu, exkurze v Explosii v Pardubicích, 2013 (foto Jas)



15. Explo – Jakub Maksymov drží nápis po odpálení semtexu, Explosie, 2013 (foto Jas)



16. Trenažér života, 8. 5. 2016, dětské hřiště U draka, Riegrovy sady, Praha (foto Jakub Hulák)



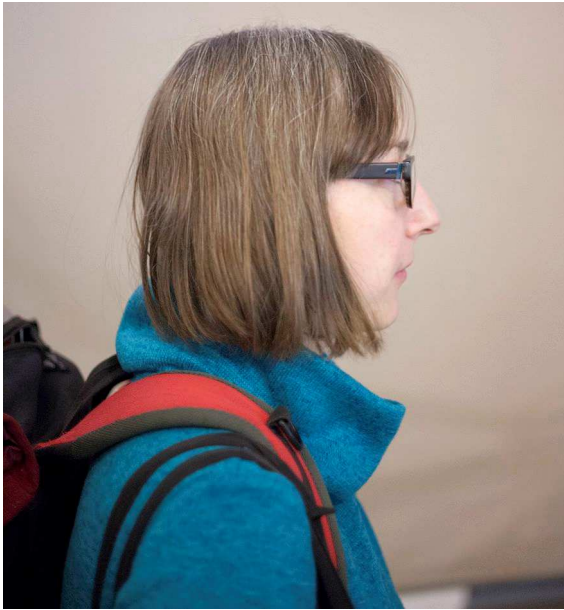
17. Trenažér života, 8. 5. 2016, dětské hřiště U draka, Riegrovy sady, Praha (foto Jakub Hulák)



18. Trenažér života, 8. 5. 2016, dětské hřiště U draka, Riegrovy sady, Praha (foto Jakub Hulák)



19. Trenažér života, 8. 5. 2016, dětské hřiště U draka, Riegrovy sady, Praha (foto Jakub Hulák)



20. Pročeš / Proces, 4. února 2016, Jasanka Kajmanová z jedné a druhé strany (foto Oskar Helcel)



21. Pročeš / Proces, 4. 2. 2016, vlastnoruční posouvání času (foto Oskar Helcel)





22. Pročeš / Proces, 4. února 2016, depilace podpaží (foto Oskar Helcel)



23. Pročeš / Proces, divadelní šatna Disku, 4. února 2016, (foto Oskar Helcel)



24. WERTHER / WETTER, Vila Štvanice, 1. května 2016, divačka čte dopis (foto Eva Srpová)



25. WERTHER / WETTER, Vila Štvanice, 1. května 2016, Pavel Zajíček jako Vilém (foto Eva Srpová)



26. WERTHER / WETTER, Heidi Hornáčková v roli Lotte přijíždí na kole (foto: Eva Srpová)



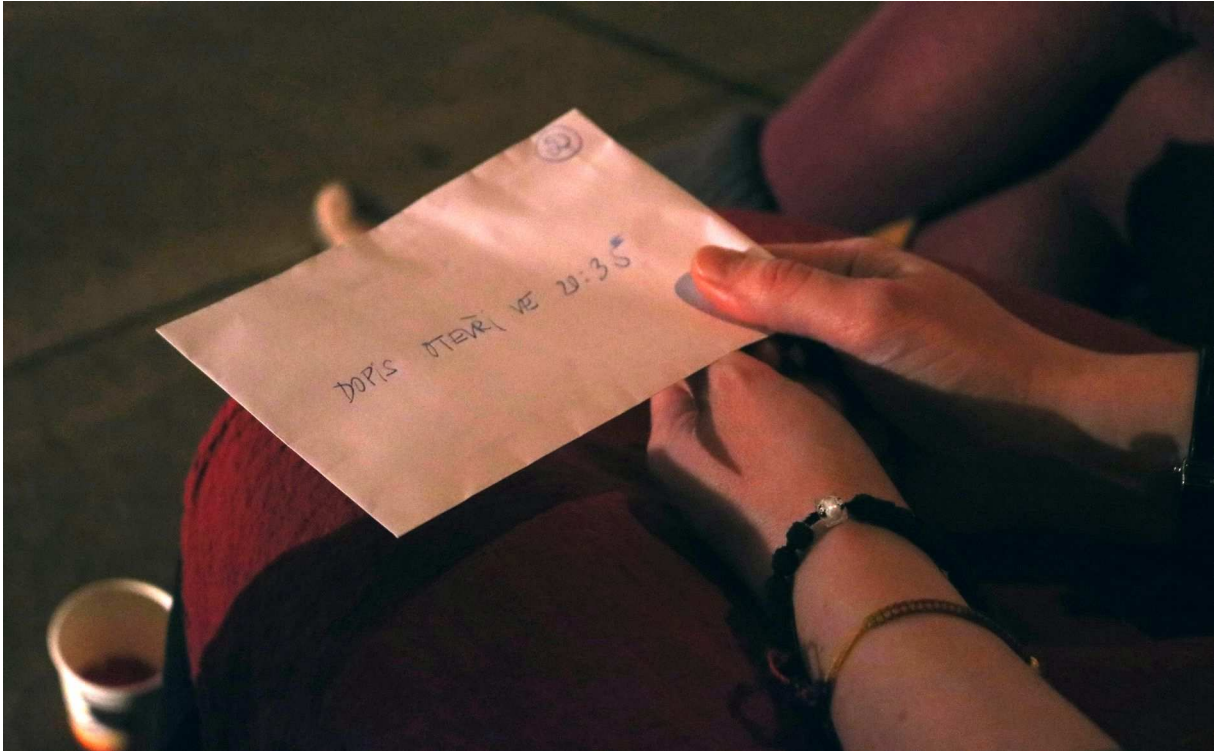
27. WERTHER / WETTER, 1. května 2016, Tomáš Žižka v roli J. W. Goetha (foto: Eva Srpová)



28. Ahoj můj miláčku, Venuše ve Švehlovce, 9. března 2017 (foto Eva Srpová)



29. Ahoj můj miláčku, Venuše ve Švehlovce, 9. března 2017 (foto Eva Srpová)



30. Ahoj můj miláčku, Venuše ve Švehlovce, 9. března 2017, divákův dopis (foto Eva Srpová)



31. Ahoj můj miláčku, Venuše ve Švehlovce, 9. března 2017 (foto Eva Srpová)



32. Ahoj můj miláčku, Venuše ve Švehlovce, 9. března 2017 (foto Eva Srpová)



33. Ahoj můj miláčku, Venuše ve Švehlovce, 9. března 2017, scéna na konci (foto Eva Srpová)