

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Dramatická výchova – kombinované magisterské studium

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DIVADLO, KTERÉ SE CHCE SETKAT SE SVÝM DIVÁKEM**  
**DENÍK „INSCENACE PŘES HRANICE“**

Michaela Váňová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Pilátová

Oponent práce: MgA. Roman Černík

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts  
Drama in Education

**DIPLOMA THESIS**

**THEATRE THAT WANTS TO MEET ITS AUDIENCE**  
**DIARY OF THE „PLAY THROUGH THE BORDERS“ PERFORMANCE**

Michaela Váňová

Supervisor: prof. PhDr. Jana Pilátová

Opponent reader: MgA. Roman Černík

Degree to be obtained: MgA.

Prague, 2019

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p style="text-align: center;"><b>DIVADLO, KTERÉ SE CHCE SETKAT SE SVÝM DIVÁKEM</b> <b>DENÍK „INSCENACE PŘES HRANICE“</b></p>
---

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

Praha, dne 25. března 2019

.....  
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**

V této diplomové práci se zabývám zkušenostmi a poznatky získanými při práci na vlastním autorském sólovém projektu INSCENACE přes HRAnice / PLAY Through The Borders.

Na základě deníkových zápisů nejdříve zachycuji proces vzniku inscenace od prvních myšlenek po výsledný jevištní tvar. Dále sleduji proměny několika repríz v souvislosti s rozdílným kontextem jejich uvedení pro různé divácké skupiny v různých zemích světa.

Na závěr se zamýšlím nad možnostmi a smyslem divadla, které se chce setkat se svým divákem, a nad významem zkušenosti, jakou takové divadlo může přinést tvůrci, herci a divákům.

*Klíčová slova: autorské divadlo, divadlo pro děti, divadlo jednoho herce, multilingvní publikum*

## **ABSTRACT**

In this diploma thesis, I analyze experience and insight gained during my own solo project INSCENACE via HRAnice / PLAY Through The Borders.

On the basis of my journal entries, Initially, I capture the process of creating a theater performance the first ideas to the final show. Furthermore, I follow the development of several performances associated with different context of introducing the audiences across the world.

Finally, I evaluate the possibilities and implications of the theater that wants to meet its audience and I reflect on the importance of this kind of experience for creators, actors, and spectators.

*Keywords: devised theater, theater for young audiences, solo performance, multilingual audience*

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji Davidu Hlaváčovi za vytvoření hudby, jediného partnera, který mě doprovázel na všech cestách, dále ředitelkám Českých škol a Českých škol bez hranic za důvěru a pomoc s organizací zahraničních představení, sestře Petře Kubíkové za neutuchající podporu během celého projektu, Vladimíru Javorskému a doc. PhDr. Josefu Valentovi, CSc. za motivaci a neotřelý úhel pohledu a prof. PhDr. Janě Pilátové za inspiraci, laskavé a vstřícné vedení práce a za cenné osobní setkání. Bez jejich podpory by projekt nevznikl.

# OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>9</b>
<b>DENÍK.....</b>	<b>10</b>
<b>DENÍK ZKOUŠENÍ .....</b>	<b>12</b>
<i>Praha</i> .....	12
První myšlenky, leden 2017 .....	12
Hledání financí a témat, březen–červen 2017 .....	13
Konzultace & setkávání, červen–říjen 2017.....	14
<i>Portland (Oregon, USA)</i> .....	25
I. týden: Hledání možností a inspirace .....	25
II. týden: Seznámení se zkoušecími prostory, hledání příběhu.....	26
III. týden: Hledání scénografie a postav příběhu.....	27
IV. týden: Hledání situací a prostorů ke hraní .....	32
V. týden: Propagace, hledání termínů repríz.....	36
VI. (generálový) týden: Skládání výsledného tvaru .....	37
VII. týden: Usazování a pilování celku .....	41
<b>DENÍK INSCENACE .....</b>	<b>43</b>
<i>Oregon</i> .....	43
<i>Island</i> .....	51
<i>Německo</i> .....	55
<i>Švýcarsko</i> .....	58
<i>Velká Británie</i> .....	61
<i>Česká republika</i> .....	65
<b>ZÁVĚREM.....</b>	<b>68</b>
<b>SETKÁNÍ .....</b>	<b>69</b>
<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>71</b>
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>84</b>

## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č.1: První scénografický návrh .....	71
Příloha č.2: Stínohra .....	72
Příloha č.3: Fotografie z představení .....	73
Příloha č.4: Plakáty k představení .....	77
Příloha č.5: Text článku o projektu pro časopis Tvořivá dramatika .....	78
Příloha č.6: Přehled doposud odehraných a plánovaných repríz.....	83



# Úvod

---

Studium na Katedře výchovné dramatiky mi mění pohled na divadlo. Přišla jsem dva roky po dokončení studia herectví na Pražské konzervatoři a měla jen pramalou představu o tom, kam mě studium dovede. Přesněji řečeno, byla jsem přesvědčená o tom, že mi vysoká škola nemůže do života přinést nic „tak zásadního“. Velmi jsem se zmýlila.

V prvním ročníku bakalářského studia jsme byli vyzváni k vytvoření libovolné *koncepce*, která by obor dramatické výchovy v České republice posunula *někam dál*. Vypracovala jsem tehdy koncepci vzdělávacích programů pro divadlo Minor, ve kterém jsem v tu dobu již několik let byla herečkou, a doslova bez promýšlení důsledků jsem nabídla hotovou koncepci řediteli divadla. Stala jsem se divadelní lektorkou, později vedoucí lektorského týmu, a v téže chvíli se mi začal proměňovat pohled na divadlo, zejména na jeho *význam* a na jeho *možnosti*.

Kdybychom nedostali poměrně náročný a rozsáhlý úkol v prvním ročníku studia, nenapadlo by mě vytvořit a nabídnout divadlu Minor koncept vzdělávacích programů, nezačala bych se zabývat specifikem dětského a mladého publika, nebyla bych pozvána prezentovat příspěvek o spolupráci divadel a škol na mezinárodní konferenci do Varšavy, nesetkala bych se se zahraničními divadelníky a jejich odlišnými přístupy k tvorbě pro děti a nezískala bych sebevědomí pro spolupráci v angličtině, nejela bych se svým spolužákem prezentovat *divadelní lektorství v České republice a specifika studia Katedry výchovné dramatiky* na konferenci do Lvova, nevedla bych pro tamní zahraniční studenty divadelní dílnu v angličtině, nevyprávěla bych se vzrušením své zážitky a zkušenosti přátelům, nenapadlo by mě, že jsou pro mě cesty do zahraničí provokující a inspirativní, neodvážila bych se odletět na dvouměsíční stáž do Spojených států amerických a nazkoušet během ní sólové autorské představení, neotevřela by se mi možnost hrát pro diváky různých zemí, v různých podmínkách a s různým očekáváním. Nezažila bych, jak se může *proměňovat vyznění a smysl téže inscenace, hrané v různých kontextech*. Nepochopila bych, že jako tvůrce a interpret jsem zodpovědná za to, *s čím před diváky předstupuji*, ale ne vždy mohu ovlivnit *kontext, do kterého vstupuji*. Nejistila bych tedy nic z toho, co budu popisovat v této práci.

# Deník

---

Nebylo by třeba psát deník zkoušení, deník inscenace, nakonec ani diplomovou práci k divadelnímu projektu, pokud by jejich význam pro mě samotnou a pro diváky, za kterými s inscenací přicházím, nebyl tak zásadní. Divadlo, kterému je jedno, jak vzniká, jak se na něj druzí dívají a co jim přináší, možná netouží po analýze, zamýšlení a reflexi. Divadlo, které se ale **chce setkat se svým divákem**, tedy divadlo, které na svého diváka myslí od prvních impulsů, přes celé zkoušení a jednotlivé reprízy až k derniéře, bez ohledu na příznivost podmínek a počet diváků, takové divadlo se nutně **musí zajímat** (v angličtině vyjádřeno *to care about*, což zároveň znamená *starat se o*) o to, jak působí, musí *analyzovat, zamýšlet se a reflektovat*. Stejně tak tvůrce, protože jedině tak může pochopit možnosti, limity, a nakonec i smysl své práce.

V úvodních kapitolách diplomové práce bývá zvykem zachytit věcné důvody volby tématu, odborná a teoretická východiska a hypotézu, kterou se práce snaží potvrdit nebo vyvrátit. Vzhledem ke specifickému procesu, délce a průběhu celého projektu, vycházím v zásadě z deníkových zápisů, které jsem si po celou dobu příprav a realizace projektu vedla. Abych smysl jednotlivých myšlenek dala do širšího kontextu, a práce tak mohla být přínosná nejen čtenářům z řad studentů, ale i pedagogům a divadelním tvůrcům, doprovázím deníkový zápis *odbočkami* (poznámkami odlišenými modrým písmem a *odbočením* jejich nadpisu na pravou stranu) a vkládám je na místa, ve kterých jsem o nich přirozeně přemýšlela jak v procesu příprav a zkoušení, tak při opětovném čtení a úpravách této práce. Jedná se obvykle o momenty, ve kterých jsem jako autorka nebo herečka tápala, a tak jsem hledala odpovědi nebo vysvětlení v literatuře a ve zkušenosti druhých.

Deník, který jsem nejdříve zapisovala pro sebe a prof. PhDr. Janu Pilátovou – původně jako náhradu za absence v hodinách *Myšlení o divadle* v době stáže (inspiračním zdrojem byl pro mne *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka* Michela Rostaina<sup>1</sup>) – mi pomohl zaznamenat vývoj inscenace od prvních myšlenek, dále proměny přístupu, slepé uličky, dílčí podněty a nápady, zdroje inspirace, překvapení, ale také pochyby a neúspěchy, které mojí práci i cesty provázely. V této práci kapitolu nazývám DENÍK ZKOUŠENÍ.

Druhá kapitola, DENÍK INSCENACE, popisuje vybrané reprízy a jejich rozdíly. Zachycuji v ní vývoj inscenace a postřehy ze zahraničních cest.

---

<sup>1</sup> ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: AMU v Praze, 2013.

Ve třetí kapitole se na základě získaných zkušeností zamýšlím nad možnostmi a smyslem divadla, které se *chce setkat se svým divákem*, a nad významem zkušenosti, jakou takové divadlo může přinést tvůrci, herci a divákům. Nazývám ji SETKÁNÍM a je zároveň závěrem celé práce.

# Část první

## DENÍK ZKOUŠENÍ

*za co nesu jako tvůrce a herec zodpovědnost*

*„Okamžik, který předchází tvorbě, je osobní. V mém případě je to pokaždé úzkost a štěstí. Úzkostné štěstí a šťastná úzkost. Někdy si říkám: Pitomé psaní, cožpak nelze dělat něco snadnějšího? A zároveň bez psaní nemohu žít. Tak jako bych nemohl žít bez studia a vyučování. Tajemství? Vskutku – pro umělce, spisovatele a tvůrce není nic tajemnějšího než okamžik, kdy se v něm začíná něco zvedat, vytvářet, v malbě stejně jako v hudbě nebo ve slově. Kdyby tvůrce věděl, co to je, kdyby si byl vědom tajemství, nemohl by už tvořit.“*

Elie Wiesel<sup>2</sup>

## Praha

### První myšlenky, leden 2017

Po předchozích (ale minimálních) zkušenostech s vedením workshopů v zahraničí, mám touhu vyzkoušet si v cizině dlouhodobější práci. Uvažuji o programu Erasmus<sup>3</sup> a hledám vhodnou školu s bilaterální smlouvou. Žádná mi nevyhovuje. Na stránkách DAMU náhodou objevuji program *Krátkodobé mobility (Free Movers 2017)*. Podmínkou získání stipendia pro cestu je vytvoření koncepce projektu, který bych nabídla jakékoliv divadelní instituci ve světě. V případě, že se mi od ní podaří získat zvací dopis a k němu doporučení od vedoucího katedry, můžu si podat žádost. Je ale týden do uzavření žádostí. Musím být rychlá.

Chtěla bych vytvořit autorskou sólovou inscenaci, která by hravě překračovala hranice, a která by byla srozumitelná pro všechny diváky, bez ohledu na jejich jazykové zázemí. Kdysi jsem dostala nabídku učit divadlem český jazyk děti z českých rodin v *České škole Portland*, v Oregonu ve Spojených státech amerických. Portland by tedy mohl být vhodným místem pro stáž. Žijí tam děti ze dvou kultur a mám kontakt na zakladatelku *České školy*. Navíc tam jsou dvě

---

<sup>2</sup> WIESEL, Elie a Michaël de SAINT CHERON. *Elie Wiesel: zlo a exil*. Praha: Portál, 2000, str. 114. Elie Wiesel byl židovský spisovatel, profesor na univerzitách v Bostonu a New Yorku a je nositelem Nobelovy ceny míru. Je autorem mnoha knih s židovskou tematikou. Prošel koncentračními tábory Auschwitz II – Birkenau a Buchenwald.

<sup>3</sup> Program Erasmus (European Action Scheme for the Mobility of University Students) podporuje, financuje a zajišťuje zahraniční mobility vysokoškolských studentů a pedagogů v Evropě.

velké univerzity a na jedné z nich, *Lewis & Clark College*, je vedoucím divadelního oboru Čech, Štěpán Šimek. Píšu mu tedy o svém záměru a získávám rychlou a nadšenou reakci i potřebný zvací dopis. Získávám doporučení i od vedoucího naší katedry. Formuluji a podávám žádost na Mezinárodní oddělení DAMU. Projekt je podpořen.

V Oregonu pochopitelně žije kultur nepočítaně. Ani přítomnost českých krajanských spolků není ničím výjimečným. Ve většině zemí v Evropě a v Americe jsou tzv. *České školy a krajanské spolky* úplně běžné. Takhle jsem ale předem neuvažovala (stejným překvapením pro mě bylo, že jsou v Americe černoši, indiáni nebo například raci...).

Ještě mnohokrát jsem během projektu zjistila, jak mylnou představu člověk může mít, jak těžké je se z ní vymanit na základě rad a zkušenosti druhých, jak snadno ale člověk může ledacos pochopit na základě vlastního prožitku, což se ukázalo jako jeden z nejcennějších přínosů celého projektu. Jak pro mé diváky v zemích, kde se o některých tématech nemluví, protože se neví jak (a až prožitek z divadelního představení jim pomohl pochopit nebo nahlédnout věc z nového úhlu), tak pro mě samotnou. Samozřejmě jsem už před tím věděla, že o některých věcech nestačí jen slyšet, je potřeba je vidět a zažít, abychom si je uvědomili a mohli jim doopravdy porozumět. Ale až tam, během dvou měsíců, kdy jsem v tom jiném světě skutečně *byla*, jsem na vlastní kůži a intenzivně pocítila, co to znamená *pochopit*.

### **Hledání financí a témat, březen–červen 2017**

Abych mohla projekt realizovat, potřebuji sehnat víc peněz, než kolik mi může poskytnout fakulta, a tak žádám o další finanční podporu.

Pro grant *Nadace život umělce* potřebuji projektu vymyslet název. Chci, aby vystihoval podstatu a při tom byl dostatečně obecný, protože mám zatím jen mlhavou představu. Nakonec volím: INSCENACE přes HRANICE/ PLAY Through The Borders.

Psaní žádostí se ukázalo jako jedna z nejpraktičtějších a nejzásadnějších fází celého projektu. Musela jsem si díky nim uvědomit, co chci inscenací říct – z pohledu nadací bylo třeba zformulovat, proč by měl být právě můj projekt podpořen. A tak jsem uvažovala – o čem chci hrát a pro koho? Pro děti, ale konkrétní věk uvidím dle konkrétního tématu. Témata, která mě zajímají: krajanství, domov, národní uvědomění, hranice. Co jsou pro mě hranice: hřiště, zeď, osobní hranice, jazyková bariéra, státní hranice, rozhraní, předěl, mez, hromada dřeva, typ ohně, hranice lidských možností.

Bavilo by mě ukázat na příběhu člověka, který se dostává do cizí země daleko od domova, co prožívá – co ho tam přivedlo, z čeho má obavy – útek od něčeho/útek za něčím,

omezení hranicemi, potřeba hranic, překonávání hranic, oddělení hranic od něčeho, co je pro mě důležité, ztráta domova, opouštění domova.

A následovaly další otázky – jaké prostředí je pro téma nebo problém specifické? Jaká scénografie je vykreslí a při tom bude funkční a podnětná? Ale také levná a lehká, aby byla praktická pro převoz a přelet? Jaké předměty by mi mohly pomoci s dokreslením prostředí? Prostor: místo, kde se překračují hranice – letiště (zóna, kde už nejsem tam, odkud odcházím, ale ještě ani ne tam, kam jdu), nádraží, tábořiště, hřiště. První nápady: hranice – linie, čáry, vytyčené směry, guma natažená přes šířku jeviště jako ostnatý drát, plot, gumy na letišti (možnost spojování a rozpojování – přetváření scény, magnety, lepicí páska gaffa, dvě gaffy a uvnitř magnet...). Co mi ještě může pomoci, když budu na jevišti sama? Hudba? Loutky nebo předměty?

### **Konzultace & setkávání, červen–říjen 2017**

Ještě si nejsem jistá, kudy se při hledání příběhu vydat. Možná by mi mohl stačit námět, předloha, ze které budu vycházet. Baví mě i představa, že odjedu do Portlandu a teprve tam budu hledat příběhy českých dětí nebo dospělých, na jejichž základě celou inscenaci postavím. Mám obavy, že nestihnou najít nosný příběh, ale svou myšlenku ještě neopouštím. Postupem času ale cítím, že bych potřebovala mít v ruce něco uchopitelnějšího, abych mohla přemýšlet např. o scénografii nebo o hudbě. Uvědomuji si, že budu zkoušet sama, a tak chci mít předem něco konkrétního, k čemu můžu začít směřovat myšlenky. Upínám se na prostředí letiště – fascinuje mě prostor neutrální zóny, kde cestující nejsou už tam, odkud přiletěli, ale ještě ani tam, kam mají namířeno. Celý příběh by se mohl odehrát v prostoru od výstupu z letadla po vstup do nové země. Líbí se mi to.

Čím dál víc na mě začíná doléhat, že budu při představení i zkoušení *sama*. Nedokážu ještě přesně určit, v čem to bude limitující nebo jiné od běžného zkoušení, ale mám z toho respekt, a tak uvažuji, že přizvu někoho ke spolupráci. Necelý měsíc do odletu se začínám scházet s lidmi, kteří mě inspirují, a já díky konzultacím začínám mít jasnější představu, kterou nutně potřebuji. Zaprvé proto, že mě unavuje přemýšlet o nekonečných možnostech – nemám žádné hranice, zároveň ale na setkáních s odborníky a přáteli nechci působit jako „bohémka“, která se bezhlavě pouští do projektu, unášena pocity, bez vědomí toho, co vlastně chce. Já vím, *co* chci, jen zatím vůbec nevím, *jak* se tomu přiblížit.

## První schůzka s Davidem Hlaváčem, 6. října 2017

Původně jsem měla v plánu sama vytvořit nějakou jednoduchou hudbu, ale když jsem si uvědomila, že jiného „partnera na jevišti“ nebudu mít, pocítila jsem, že by bylo velmi příjemné moci se opřít o kvalitní hudbu, která by mě při představení *vedla a podporovala*.

Kolikrát jsem později ocenila svou prozřetelnost! Nebo lépe – nedokážu pochopit, že jsem si mohla myslet, že by bylo dobré skládat si hudbu sama... Nedokážu si inscenaci bez hudby od skvělého skladatele ani představit. Je pro mě jistotou, která mě za každých okolností podrží.

Přemýšlím, že bych oslovila profesionálního skladatele, aby vytvořil hudební podkresy základních herních situací. Intuice mi radí Davida Hlaváče, kterého znám ze spolupráce v souboru Geisslers Hofcomoedianten a o němž vím, že dokáže vytvořit jak křehkou, tak dramatickou hudbu. A navíc se s ním příjemně komunikuje. Jen musím dobře vědět, co od něj chci. Jeho práce je pro mě zárukou kvality. Domlouvám si s ním schůzku a vymezuji v rozpočtu částku, kterou jsem schopná mu za práci zaplatit.

Před první konzultací se mi v hlavě rodí určitá představa. Vycházím z již zmíněného předpokladu, že od nějaké české rodiny v Portlandu zjistím, proč odešla do Ameriky. Na základě toho vystavím příběh. Vytvářím si tedy prozatím jakýsi pracovní bodový scénář, oblouk, do kterého bych později mohla zasadit konkrétní příběh. Oblouk mi poslouží, abych mohla Davidovi lépe přiblížit svojí představu (a hned mu zadat některé základní hudební atmosféry):

- zvuky letiště, přistání letadla, výstup z letadla – ve stínohře probíhají postavy různých národností (např. holandská letuška procházející s kufrem, zmatený Němec s několika kufry, které mu padají, děti, které se vozí po kufrech na kolečkách atd.) mj. i česká rodina s dítětem;
- pasová kontrola – dítě zmateně odpovídá, jak se jmenuje, odkud a kam letí, co tam bude s rodiči dělat;
- v průběhu celní kontroly se dítěti vynořují vzpomínky (zastavení reálného hracího času do tzv. flashbacků – zjevují se situace, které předcházely cestě – dětství, loučení s kamarády, opouštění domu atd.);
- dítě mluví na celníka česky, postupně si všímá, že mu celník nerozumí, a tak začne doprovázet slova pohybem a akcí – zvětší gesta, něco nakreslí na papír, něco celníkovi předehraje;
- dítě projde celní kontrolou a – po tom, co mu v hlavě odehrálo vše, co jej tam přivedlo – vstupuje s očekáváním, strachem a vzrušením do nové země – nového domova.

Přikládám požadavek nebo spíš možnost, že bych vedle reprodukované hudby měla ráda v představení jeden živý hudební nástroj, se kterým bych mohla nějak symbolicky pracovat. Hledám takový, který by připomínal zvuky letiště a zároveň třeba evokoval klid domova a útěchu. Samotnou mě žádný nenapadá.

Davidovi se myšlenka projektu líbí, a přestože zatím nemáme konkrétnější představu, na závěr schůzky potvrzujeme spolupráci. Domlouváme další setkání a já se zavazuji vymyslet do příště něco víc, aby na hudbě bylo možné začít pracovat.

## O hudbě, emocích a energii...

Hudba je pro mě vždy v inscenaci podstatnou složkou. Beru ji jako rovnocenného partnera, který mě vede, udržuje celkový temporytmus představení, vytváří nebo umocňuje atmosféru a skvěle může působit také jako nástroj k udržení herecké pozornosti a energie.

Profesor neurologie Dr. Oliver Sacks po těžkém poranění své nohy vyzoroval, jak jej hudba v rekonvalescenci ovlivňuje: „*Už při prvních tónech hudby jsem pocítil naději a příslib, že se do mé nohy vrátí život – že ji pohne k původnímu pohybu a připomene jí nebo v ní znovu stvoří zapomenutou pohybovou melodii. Cítil jsem – jak nedostatečná jsou slova pro pocity toho druhu! – cítil jsem z těch prvních rajských tónů hudby, že mi odhalují oživující a tvůrčí princip celého světa, že sám život je hudba nebo má s ní stejnou podstatu: že samo naše živé, pohybující se maso je „zpevnělá“ hudba – hudba přetvořená v maso, hmotu, tělo.*“<sup>4</sup>

Davidova hudba ve mně navíc dokáže jítřit emoce a velmi rychle mě umí dostat „k sobě“, což se pak snáze přenáší i na diváky, protože „*může zasáhnout srdce přímo, nepotřebuje žádné zprostředkování*“<sup>5</sup>. To není náhoda. Kdysi jsem si vyzkoušela terapii zpěvem. Terapeutka Zuzana Vlčínská vybrala k mému problému vhodnou lidovou píseň, která přesně odrážela, co se ve mně odehrávalo. Zpívala jsem tuto píseň dle jejího zadání v různých obměnách a s různými pohyby. Od hlazení vlastní tváře, přes imaginární házení kamenů až k přenášení těžkých předmětů v prostoru. Emoce se draly na povrch a proudily tak, jako nikdy dřív. Dostala jsem se skrze zpěv velmi rychle daleko hlouběji, než jakoukoliv jinou formou: „*Dnes žijeme jinak než naši předkové, kteří si tyto písně skládali a zpívali. Většinou už neznáme tvrdou dřinu na poli a v lese, každodenní starost o vodu a oheň, o dobytek, nevyrábíme si vlastní oděv ani léčiva. Nemáme tak častou a přirozenou zkušenost se smrtí a rozeznáním lidí i zvířat, nežijeme celý svůj život srostlí s jedním místem. Přesto na sebe můžeme tyto písně nechat působit, protože nám navozují obecně platné pocity a prožitky v jejich hloubce a komplexnosti. Radost, smutek, okouzlení, zlost a další emoce zažíváme stejně jako naši předkové.*“<sup>6</sup>

<sup>4</sup> SACKS, Oliver. *Na čem si stojím...* Praha: Makropulos, 1997, str.103.

<sup>5</sup> SACKS, Oliver. *Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Vydání druhé. Praha: Dybbuk, 2015, str.291.

<sup>6</sup> VLČÍNSKÁ, Zuzana. *Písně na cesty krajinami duše*. Praha: Vyšehrad, 2015, str.5.



Kolikrát jsem toho využila během zkoušení! Vhodně zvolená hudba mi urychlila práci, okamžitě mě přivedla k emoci nebo dodala energii, která mi při zkoušení bez skupiny a bez režiséra tolik chyběla.

*„Když píšu, přeji si, aby se má slova stala zpěvem, fyzicky zpěvem. Ostatně když píšu, potřebuji kolem sebe hudbu a zároveň si říkám nahlas to, co píšu.“*<sup>7</sup> I já ve chvíli, kdy píšu tyto řádky, poslouchám hudbu.

### **Konzultace s prof. PhDr. Janou Pilátovou, 9. října 2017**

Mám utkvělou touhu, aby představení v nějakém místě probořilo hranice mezi diváky a hercem, jevištěm a hledištěm, a stalo se tak spíše „divadelním setkáním“, než čistě uměleckým divadelním zážitkem. Chtěla bych, aby děti zažily divadlo, které se přerodí do volné hry nebo diskuze. Aby vedlo k přirozené spontánní akci, která bude víc, než do umění (ale výhradně skrze něj!), přesahovat do reality. Ani by se na konci nemuselo tleskat. Proto oslovuji prof. PhDr. Pilátovou. Mluvit s člověkem, pedagogem a zároveň tvůrcem, který o divadle přemýšlí podobně, ale s mnohanásobně větší zkušeností a s odstupem, který já nemám, je totiž nesmírně cenné.

### **O divadle jako o setkání...**

Co se to stane, co se změní, když je herec účastníkem setkání v porovnání s tím, když je „jen“ hercem? Co se děje s celkovou atmosférou, co se děje mezi diváky a s diváky. Baví mě, když divadlo přiznává, že je divadlem. Když si nehraje na nic víc. Když nepotřebuje zaběhnuté konvence, aby sdělovalo myšlenku. Mám ráda, když se diváci s divadelníky setkají „tady a teď“ a stávají se spoluúčastníky, kteří úplně stejně nevědí, jak toto setkání proběhne. *„Nejde o změnu estetiky, ale o změnu vnímání, aby se mohly objevovat spojitosti, jimiž zachytáváme a zpracováváme impulzy, abychom uměli nejen získávat zkušenosti, ale i věnovat se jim a měnit je v jednání.“*<sup>8</sup> Tím spíš, když jde o divadlo pro děti!

Paradoxně k mé touze po setkání jsem zvolila formát divadla jednoho herce (v angličtině *one person show*), což přinášelo okolnosti, které jsem si uvědomovala až mnohem později, když jsem se na zkušebně snažila diskutovat sama se sebou, kudy se mám při zkoušení dál ubírat. Při přípravách, při zkoušení, na jevišti. Poznala jsem, že když je autor a herec v jednom na celý proces zkoušení a následně i představení sám, může se divadlo snadno proměnit v boj o přežití nebo alespoň o přísný trénink sebekázně. Velmi cenná zkušenost!

<sup>7</sup> WIESEL, Elie a Michaël de SAINT CHERON. Tamtéž str. 110.

<sup>8</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2009, str. 383.

Zkušenost. To je slovo, které bych mohla uplatnit snad na každý moment zkoušení i samotných repríz. Nejspíš proto mě baví vytvářet nové projekty, které vybočují z jinak ustáleného profesního života. Stát před dětskými diváky, kteří doposud nikdy nebyli v divadle, je skvělá zkušenost. Hrát v jazyce, kterému diváci nerozumí, je nevídaná zkušenost. Hrát v naprosto nevyhovujících podmínkách je nedocenitelná zkušenost. A co je nejcennější, že jde o zkušenost *sdílenou*. Předstupuji před diváky a jsem ve stejné pozici – ani jeden z nás neví, jak naše setkání dopadne.

*„Co žije? Událost setkání, ale ne libovolné: aby se stalo to, co si přejeme, aby se s námi stalo – a pak aby se to stalo také s dalšími z nás. Co je k tomu zapotřebí? Zpočátku aby bylo místo a „naši“ – a pak aby přišli také neznámí naši; tedy napřed – nebýt v tom sám, a pak v tom nebýt sami. A co znamená „naši“? To jsou ti, kdo dýchají stejný vzduch a – dalo by se říci – sdílejí s námi smysly. Co je možné společně? Svátek.“<sup>9</sup>*

Taková situace otevírá prostor pro dialog. Od té chvíle už jako herec nejsem sám. Jsme tam společně a na nás – na obou stranách – záleží, jak naše setkání bude probíhat. Není mezi námi rozdíl, jen ten, že já přicházím s materiálem, s konceptem, průběh je ale nejasný a utváříme jej dohromady. Divák není jen divák, „*ale člověk, který přišel. Přicházíme, abychom se navzájem svěřovali. (...) Je-li při tom nějaký divák, je to má vina, že ho nutím být jen divákem.*“<sup>10</sup>

Taková zkušenost je pro každé další hraní, ať už ve stejném projektu, nebo v běžném divadelním provozu, ale v konečném důsledku i v jakékoliv komunikaci s druhými lidmi zcela obohacující – učí překračovat hranice doposud známého a bezpečného ve prospěch nového a smysluplného. Učí otevřenosti a respektu.

Dostávám velkou podporu, několik podnětů (například báseň Vladimíra Holana *Modlitba kamene*) a nabídku zpracovat celý projekt jako diplomovou práci. Přijímám.

### **Hodina zpěvu s Mgr. Pavlou Fendrichovou<sup>11</sup>, 13. října 2017**

Povídám o svém záměru a společně přicházíme na to, že pro mě bude *hlas* zvlášť při představeních pro zahraniční diváky velmi důležitým a nosným vyjadřovacím prostředkem. Měla bych na něm tedy začít pořádně pracovat. Chtěla bych v Portlandu každou zkoušku začít prací s hlasem a fyzickým tréninkem. Nahrávám si několik hodin zpěvu na diktafon, abych měla v Portlandu z čeho vycházet.

<sup>9</sup> GROTOŃSKI, Jerzy. *Święto*. ODRA 6, 1972, str. 47-51. In: PILÁTOVÁ, Jana. Tamtéž v jejím překladu, str. 428.

<sup>10</sup> STARCZAK, Krystyna. *Apocalypsis cum figuris. Rozhovor se S. Sciernským*. Odra 6, 1974. In: PILÁTOVÁ, Jana. Tamtéž v jejím překladu, str. 344.

<sup>11</sup> Zpěvačka, sbornímkyně a hlasová pedagožka na Katedře autorské tvorby a pedagogiky a Katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU. Seznámily jsme se před několika lety při spolupráci v divadle Minor, od té doby si u ní беру hodiny zpěvu vždy, když zkouším představením, ve kterém zpívám.

## O práci s hlasem...

Co znamená začít na hlase pořádně pracovat? Na konzervatoři jsme tři roky chodili na hodiny jevištní mluvy. Prováděli jsme nespočet *hlasových cvičení*, učili se *jazykolamy* a *řikadla* pro rozmluvení, učili se *správně dýchat*. Za ty tři roky jsem se naučila, že je mi mnohem lépe, když žádné z těchto cvičení před představením nedělám. Všechny pokusy vedly ke křeči a k jakémusi umělému nastavení v krku, které mě blokovalo, a já nemohla hrát. Kdykoliv jsem se před představením nechtěla se třídou pod vedením hlasové odbornice hromadně rozmluvit, přicházely navíc výčitky. A tak jsem je dělala, ačkoliv jsem cítila, že potřebuji něco jiného. Musela jsem.

*„Herci by hlasová cvičení dělat neměli – stejně jako nemají dělat dechová cvičení. Mají tedy v té oblasti vůbec nějak pracovat? Určitě. Ale jak? Je takové Hippokratovo rčení: ‚primum non nocere‘. Měli by zpívat, měli by se chovat jako vesničané, když si zpívají. Ať si zpívají při úklidu; ať si zpívají, když je něco baví. A měli by si hrát s různými zvuky. Jak tvořit různé prostory zpěvem, jak vytvořit katedrálu, chodbu, poušť, les? Musí hlasem prodlužovat své bytí – ale bez technické manipulace.“<sup>12</sup>* Tak vnímám hlasovou rozcvičku.

Jak bylo úlevné, když jsem se dostala k Pavle Fendrichové a později k Ivaně Vostárkové, které s hlasem pracují zcela opačně. A jak je povzbuzující, když se můžete setkat s někým, kdo vás utvrdí v tom, že cítíte správně!

Ani dobrá uvolňující cvičení a techniky ale nefungují, když se stanou mechanickými. *„Co je automatické, mechanické, to všechno vytváří jen nesnáze.“<sup>13</sup>* Pavla Fendrichová mluví o *bdělé pozornosti* (nebo též Feldenkraisovo *uvědomění<sup>14</sup>*), snaží se během výuky zpěvu přinášet takové představy a úkoly, které člověka nutí být ve střehu. Jen v bdělé pozornosti dokážeme cítit, co tělo potřebuje. Protože každý den potřebujeme něco jiného. Přinejmenším proto, že jsme každý den v jiném psychickém i fyzickém rozpoložení, máme jiné problémy a potřeby. Na to nelze uplatňovat pokaždé stejné cvičení. Během zkoušení se mnohokrát ukázalo, že musím vždy reagovat na aktuální stav. Jinak se nepohnu dál.

Během hodiny mě několikrát vytrhne ze zpěvu zvuk z vedlejšího pokoje. Připomíná hlášení na letišti nebo na vlakovém nádraží. Je to kalimba. Nástroj, který se vejde do ruky, dá se zabalit do kufříku, má jemný a uklidňující zvuk. To je ono! Můj živý nástroj do inscenace.

<sup>12</sup> GROTOWSKI, Jerzy: In: *TEXTY – Teatr Laboratorium (třetí část)*. Uspořádala, přeložila a studii doplnila Jana Pilátová. Pražské kulturní středisko a Městská knihovna v Praze 1990, str.154.

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 153.

<sup>14</sup> FELDENKRAIS, Moshé. *Feldenkraisova metoda: pohybem k sebevědomění*. Praha: Pragma, 1996.

## Konzultace s doc. PhDr. Josefem Valentou, CSc., 17. října 2017

Práci na celém projektu jsem se rozhodla doplnit o výzkum<sup>15</sup>. Chtěla bych zjistit, zda je možné hrát pro diváky, kteří nerozumí česky, představení v českém jazyce. Zároveň bych ráda využila možné finanční podpory výzkumného grantu, abych mohla představení zahrát na více místech. S docentem Valentou přemýšlíme, jaké parametry by měla taková inscenace splňovat, aby se dala zkoumat, a pomalu nám vzniká konkrétnější představa a s ní i anotace do žádosti o grant:

*„Projekt zahrnuje výzkum možností inscenační praxe v českém jazyce pro dětského diváka – bez ohledu na jeho znalost jazyka interpreta – na základě několika uvedení INSCENACE přes HRANICE v odlišných jazykových prostředích. Jeho cílem je získat informace o faktorech, které hrají roli v divákově porozumění inscenaci. Tématem výzkumu je divadlo pro děti jako možnost k prolamování jazykových bariér.“*

Při této konzultaci je pro mě cenná zejména otevřená naslouchající přítomnost, která mi pomáhá navrátit se v myšlenkách o několik měsíců nazpět, k mému původnímu, ale odloženému a téměř zapomenutému nápadu. Když jsem poprvé uvažovala o tom, že bych odjela do zahraničí pracovat na představení, zajímaly mě příběhy „děti Nicholase Wintona“, tedy dětí, které byly poslány v roce 1939 vlaky do Velké Británie, aby byly uchráněny od nacistického útlu. Už ani nevím, proč jsem toto téma opustila.

Až dnes během konzultace, když se snažím jasně zformulovat téma inscenace a hlavní myšlenku, kterou chci předat, mi vytane na mysl tato „bývalá idea“ a cítím, že to je ta správná cesta. Příběhy zachráněných židovských dětí v sobě propojují všechna témata, která mě zajímají: domov, opuštění známého, útek, jazykové bariéry, hranice. Všechno mi do těchto příběhů zapadá.

### O intuíci...

*„Vstoupíte-li do ulice a najednou si uvědomíte, že se na vás řítí nákladní auto, máte čas na promýšlení všech možností, jak reagovat? Ovšemže ne. Jediná možnost, jak mohli lidé jako živočišný druh přežít, tak dlouho, jako jsme přežili, je ta, že jsme si pořídili další rozhodovací aparát, který je schopen na základě velmi mála informací činit velmi rychlá rozhodnutí.“<sup>16</sup>*

Proč jsem od příběhu Nicholase Wintona upustila ani s odstupem nedokážu říct. Rozumem jsem se namísto toho snažila vymyslet konstrukci nového příběhu, což ale nikam nevedlo. Když jsem se pak vrátila k původnímu záměru (u kterého jsem vždy cítila, že je

<sup>15</sup> Protože výzkum není součástí této práce, uvádím jen dva podstatné momenty konzultace.

<sup>16</sup> GLADWELL, Malcolm. *Mžik: o myšlení bez přemýšlení*. 2. vydání, první v BizBooks. Brno: BizBooks, 2015, str.14.

správný) všechno šlo najednou samo. Zničehonic začaly přicházet nápady a jako by si mě téma začalo samo hledat. Často se i během zkoušení ukázalo, že cit je moudřejší rádce než rozum. Nejspíš proto, že cit je opravdový a vychází od samého zdroje.

Když není člověk omezován rozumem, přichází prostor pro tvořivost.

České děti, které se s rodinou přestěhovaly do zahraničí, by možná mohly to, co *děti Nicholase Wintona* prožily, skrze představení snáze pochopit. Celé téma je navíc dost aktuální. Tím spíš ve Spojených státech – dodnes prý mnoho Američanů nevěří, že holokaust skutečně byl. Kromě toho jde o zemi, ve které právě v těchto dnech lidé kvůli uzavírání hranic ztrácejí své pravé domovy a odcházejí do zemí, odkud sice pocházejí, ale se kterými již dávno nemají nic společného. Mám to. Budu vycházet z příběhů dětí tzv. Kindertransportu.

### **Druhé setkání s Davidem Hlaváčem, 17. října 2017**

Rozhodnutí, že budu hrát příběh židovské dívky, znamenalo velkou změnu nejen pro mě, ale i pro Davida (místo na letišti se má příběh najednou odehrávat na vlakovém nádraží a místo v současnosti na konci třicátých let), měla jsem proto před schůzkou trochu obavy. Hned mě ale napadaly možnosti konkrétních prostředí a atmosféry doby. Vzhledem ke změně okolností jsem chtěla být na schůzku dobře připravená. Cestou tramvají z jedné konzultace na druhou (tedy během deseti minut) jsem načrtla rámcový bodový scénář s návrhy některých prostředí a třeba i situací, od kterých bychom se mohli odrazit.

### **O stavbě příběhu...**

Až zpětně jsem si uvědomila, že jsem bodový scénář vytvořila během deseti minut – cestou tramvají. Nehledala jsem definice stavby dramatu, následovala jsem intuici, na základě letité zkušenosti s hraním a pozorováním divadla pro děti, čtením a myšlením o divadle (nejcennějšími zdroji při hledání jevištního tvaru pro mě vždy byly knihy J. Císaře *Základy dramaturgie*<sup>17</sup> a *Člověk v situaci*<sup>18</sup>; jsem si jistá, že ačkoliv si to už ani neuvědomuji, je mé přemýšlení o struktuře divadla z velké míry formováno skrze ně). Co se mi ale odehrálo v hlavě během těch deseti minut, vypadalo asi následovně.

Mohla bych se pustit do experimentu, mohla bych se vzdát příběhu. Když se ohlédnu v divadelních dějinách do 20. století, najdu celou řadu přístupů k stavbě dramatu a inscenace. Svět už dávno ví, že divadlo může fungovat, i když nepostupuje podle Aristotela, i když ve svém

---

<sup>17</sup> CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

<sup>18</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016.

příběhu neobsahuje dramatický konflikt. Ten může vzniknout až konfrontací s divákem. Jak by mě takový přístup lákal! Druhá divadelní reforma ukázala, že divadlo může znamenat něco víc než jen předvádění příběhů. I já toužím po divadle, které je víc místem setkání než místem předvádění. Jak to ale udělat, když mám před sebou dětského diváka, který navíc nerozumí mému jazyku a pravděpodobně ani nezná historické souvislosti doby, o které mu budu hrát?

Celý projekt je sám o sobě velkým experimentem. Nemůžu riskovat, že děti nepochopí, kde se děj odehrává, jak jde po sobě, o čem vypráví! Intuitivně jsem se rozhodla vydat cestou klasické stavby dramatu. Třeba bych i skrze ni mohla najít způsob, jak z mého představení udělat místo setkávání.

Věděla jsem, že potřebuji vyprávěním vytvořit logickou dějovou linku, a tak jsem si rozepsala fáze od expozice po katastrofu. Věděla jsem, že potřebuji dostat do hry dramatickou situaci, a tak jsem vyšla ze situace, že dívka zjišťuje, že jí nikdo na nádraží nerozumí. Je tedy nucena k jednání – hledání způsobu, jak se s cestujícími dorozumět. Do této základní linky jsem pak vsunula vyprávění jednotlivých období jejího života, protože jsem potřebovala z „reálné herní situace“ (čekání na nádraží) vstoupit do „postavou vytvořené herní situace“, aby se mohla setkávat i s jinými postavami, aby měla šanci jednotlivá období života před zraky cestujících prožít, následně z nich vystoupit a vztáhnout se k nim v aktuální situaci.

Klasickou stavbu jsem orámovala situací čekání na nádraží a návrh byl hotový. A pokud bych diváky považovala za cestující na nádraží, pak by možná mohlo představení být skutečně setkáním.

David nový plán (k mému překvapení) s nadšením přijímá, a hned mi nabízí několik velmi dobrých nápadů. Tak trochu je to pro mě možná i znamení, že se vydáváme správnou cestou. Po několika týdnech tápání si ten pocit s velkou chutí užívám. Pracovní bodový scénář vypadá následovně:

- expozice (1939, vlakové nádraží, Velká Británie; Hana s kufrem – československá židovská dívka vystupuje z vlaku v neznámém prostředí; zjišťuje, že nikomu nerozumí; čeká na své nové rodiče; z dlouhé chvíle a z nejistoty začíná ostatním cestujícím – divákům – vyprávět, co ji sem dovedlo, začíná vyprávět svůj příběh:
  - expozice – rané dětství – rodina; školní dětství – dětské hry
  - kolize/krise – postupné utlačování židů; Křišťálová noc
  - peripetie – útek do Prahy; rodiče se rozhodují poslat Hanu do Británie
  - katastrofa a zároveň naděje – loučení; odjezd
- zpět na nádraží (1939); příchod rodičů – Hana odchází do „nového života“

- namísto děkovačky se Hana vrací, už bez kufru – vybízí děti k interakci – dětské hry (s jejich pomocí si Hana může hrát „stejně“ radostně jako kdysi doma)

Nabízím Davidovi jako živý hudební nástroj *kalimbu*, která by mohla nést atmosféru bezpečí domova a zároveň by posloužila jako přechod mezi současností a vzpomínkami postavy. David souhlasí. Společně vytváříme orientační plán zkoušek v Americe, abychom věděli, kdy bude potřeba mít hudbu hotovou.

### O plánování...

Bylo mi jasné, že plán nebude zcela odpovídat realitě, ale je dobrým vodítkem, abych na nic nezapomněla. Teprve po rozepsání jednotlivých fází zkoušení jsem si uvědomila, že na zkoušení nemám dva měsíce, jak jsem si doposud představovala, ale nejvýš 6 týdnů, protože musím mít čas i na reprízy. Původní plán byl tento:

- 30. 10. - 3. 11. seznámení s prostorem na zkoušení; první nápady; tréninky
- 6. 11. - 10. 11. hledání příběhu; první zkoušky s hudbou; tréninky
- 13. 11. - 17. 11. hledání vyjadřovacích prostředků jednotlivých situací; průběžná komunikace s Davidem – vytváření hudebních podkladů; tréninky
- 20. 11. - 24. 11. pokračování z předchozího týdne; **finální hudba**
- 27. 11. - 1. 12. experimentování s vytvořeným materiálem
- 4. 12. - 8. 12. generálový týden – **finální podoba**; pilování
- od 11. 12. **premiéra** a reprízy

Oproti plánu jsem nakonec v Portlandu mohla do zkušebny až v druhém týdnu, bylo potřeba vzhledem k posunu zkoušení také posunout finalizaci hudby, ale zkoušení se naopak zkrátilo, protože se ukázalo, že jsou v Oregonu vánoční prázdniny už od půlky prosince, a tak je potřeba mít premiéru nejméně o týden dříve.

### Setkání s Vladimírem Javorským, 26. října 2017

Vladimír je divadelník a přítel, kterému bezmezně věřím. Kdykoliv mu vyprávím o novém projektu, vždy mi nabídne nový úhel pohledu. Tentokrát mi přináší zajímavou myšlenku, totiž že samotné zkoušení – a vůbec celá moje cesta – nezačíná první zkouškou nebo nasednutím do letadla, ale už teď, tento poslední týden před odletem. Už teď si totiž člověk uvědomuje, že něco opouští. Začíná si uvědomovat, že něco ztrácí, a vkrádá se mu do myšlenek určitá obava z toho, co ho vlastně čeká. Ač si to nechci připouštět úplně, začínám si uvědomovat, že budu sama muset najít způsob, jak se vypořádat s dálkou a možná

i se samotou. Musím si připustit, že si s největší pravděpodobností budu moci prožít to, o čem chci hrát – opuštění země, domova, přátel, rodiny. Vydávám se do neznáma, aniž bych si uměla představit, co mě tam čeká.

### **O potřebách tvůrce ...**

V tom všem organizování a pojmenovávání jsem zapoměla, proč mě téma opuštění domova tolik zajímalo... Proč jsem chtěla mluvit o domově, o strachu z neznáma? Kdy jindy, než v autorské tvorbě může člověk využít toho, co se ho ve skutečnosti opravdu dotýká. Co mám společného s příběhem, do kterého se pouštím? Nevypovídá o něčem i samotný fakt, že jsem toužila odjet někam daleko a sama si tam tvořit?

Co z tohoto uvědomění můžu využít a co bych si do divadelní práce neměla nechat vstupovat? Na tyto otázky bych chtěla díky zážitku z celého zkoušení nalézt odpovědi.



# Portland (Oregon, USA)

## I. týden: Hledání možností a inspirace

Portland. Hned po příjezdu volám na divadelní fakultu Štěpánu Šimkovi, abych s ním domluvila organizaci zkoušení, ale bez úspěchu. Teprve po třech dnech se mi s ním podaří spojit. Omlouvá se, že teď nemá čas se mi věnovat a navrhuje, abychom se sešli v příštím týdnu. Zatím se mám prý seznámit s městem a aklimatizovat se.

A tak při procházení městem nacházím OREGON JEWISH MUSEUM AND CENTRE FOR HOLOCAUST EDUCATION. Moc dobrý úlovek. Nejen, že získávám nové informace o holokaustu, ale také zjišťuji, jak silně je tady v Portlandu židovství zakotveno. Jaké překvapení, že i moje hostitelská rodina je židovská (když jsem hledala ubytování, ptala jsem se v *České škole Portland* a na *Lewis & Clark College*, ale nikde nebylo volné místo; až zakladatelku České školy, Kateřinu Bohadlovou, napadlo oslovit českou komunitu prostřednictvím skupiny na Facebooku, ozvala se jedna Češka s tím, že ona místo nemá, ale doporučila mi svou známou, Američanku Suzanne, která žije ve velkém rodinném domě se dvěma dětmi; zavolaly jsme si přes Skype a domluvily se – nabídla mi ubytování na celou dobu pobytu zdarma, výměnou za občasné hlídání jejích dětí)! Natrefily jsme na to s paní hostitelkou náhodou, když jsem jí popisovala, co jsem ve městě viděla. Díky jejím známostem se mi tak hned otevírají dveře do židovské komunity, pro kterou bych snad mohla své představení zahrát. Dále se mi povedlo připojit se ke skupině studentů, kteří do muzea přišli na setkání s dcerou dosud žijící ženy, která přežila Osvětim. Vypráví matčin příběh. Je to neuvěřitelně inspirativní. A tak, aniž bych to předem plánovala, začínám „pocítovat“ tíživou atmosféru a okolnosti doby, ve které se můj příběh bude odehrávat. Dále se v muzeu setkávám s lektorkou, která vytváří vzdělávací programy pro studenty, vyprávím jí o svém projektu a vyměňujeme si kontakty. Vypadá to, že bych mohla jedno představení odehrát v prostoru muzea. Při odchodu mi paní pokladní doporučuje knihu *Into The Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport*<sup>19</sup>, kterou jsem našla hned v prvním antikvariátu nedaleko od muzea.

Zbytek týdne trávím čtením knih, posloucháním rozhovorů s lidmi, kteří přežili holokaust, a začínám si postupně skládat mnohem jasnější obrázek doby, ve které se v příběhu nacházím.

---

<sup>19</sup> HARRIS, Mark Jonathan a Deborah OPPENHEIMER. *Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport*. Bloomsbury Publishing, 2001.

Úryvek, na jehož základě jsem začala skládat celý příběh: „*Na zastávce Liverpool Street Station jsme byli přivedeni do velkého sálu, plného lavic, a tam jsme seděli s cedulkami kolem krku, čekali na naše pěstounské rodiče nebo – ti šťastní z nás – na své příbuzné, aby si nás vyzvedli. Bylo vyvoláváno jméno po jménu. Pak moje sestra zmizela postranními dveřmi, ale vrátila se a vtiskla mi kousek papíru do dlaně a řekla, „Podívej, Věrko, tohle je moje adresa. Hned, co dorazíš na místo, mi pošli svojí.“ Hala se pomalu vyprázdnila, až jsem v ní zůstala sedět sama. Zmocňovala se mě panika. Dovedete si to představit – neměla jsem žádnou adresu, neuměla jsem ani trochu anglicky. Děsilo mě, co se mohlo stát. Nejspíš si to ta rodina rozmyslela, možná mě nechtěli. Byla to obrovská úleva, když ke mně přišel ředitel dopravy a řekl: „Neboj se, tvoje adoptivní rodina se sem nemůže dostat, ale my se o tebe postaráme.““<sup>20</sup>*

Dočítám se o tom, že děti během cesty do Británie často zpívaly hymnu a židovské písně. Hledám na internetu a nacházím židovskou ukolébavku *Wiegala, Wiegala* od Ilse Weber, židovské básničky a spisovatelky pro děti, která pracovala jako dětská sestra v Terezíně<sup>21</sup>. Po večerech se jí učím hrát na kalimbu.

Ilse Weber šla dobrovolně do transportu do Osvětimi (Auschwitz-Birkenau), kde zemřela v plynové komoře spolu se svým mladším synem. Staršího syna se jí a jejímu manželovi podařilo odeslat do Británie *vlakem Nicholase Wintona*. Před odjezdem do Osvětimi ukryl Ilsin manžel rukopisy a notové záznamy své ženy v kůlně v Terezíně. Po válce texty našel a zveřejnil.

## II. týden: Seznámení se zkoušecími prostory, hledání příběhu

Od pondělí do středy vždy ráno běhám a cvičím v parku. Pak se ale ochlazuje, ráno bývá kolem dvou stupňů a prší, a tak jsem doma a pracuji na hlase a na příběhu. Přicházím také na několik možností uzpůsobení herního a diváckého prostoru, rozhoduji se pro uspořádání do tvaru židovské hvězdy.

Od Davida dostávám první dvě skladby: úvodní atmosféru nádraží, přijíždějící vlaky a chaos, a zrytmizované dětské rozpočítadlo, které by mělo pomoci vykreslit bezstarostné dětství.

Při čekání v Praze na letišti skákalo několik dětí v hracím koutku panáka a anglicky si při tom říkalo nějaké básničky. Hledala jsem autory a básničky, které mohly znát děti v Československu a našla krásné dětské říkadlo *Vraník J. V. Sládka*. Poslala jsem jej hned Davidovi, kdyby ho chtěl k něčemu použít; brzy jej dostávám zhudebněné nazpět.

<sup>20</sup> Přeloženo z: HARRIS, Mark Jonathan a Deborah OPPENHEIMER. Tamtéž, str. 129.

<sup>21</sup> Ilse Weber. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 29. 10. 2017 [cit. 2019-01-29]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ilse\\_Weber](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ilse_Weber)

Na zahradě si natahuji skákací gumu a zkouším si rytmizovat říkadlo v pohybu. Několikrát prší a zase se otepluje, a tak mám hodně přestávek a chodím se ohřát dovnitř do domu. Mezitím si v hlavě rozvíjím základní dějovou linku příběhu a překládám židovskou ukolébavkou do češtiny (ještě to není finální verze, zatím s ní nejsem spokojená):

*1/ Haj halí, haj halí, hájí,  
vánek ti zpívá můj malý,  
ptáci v korunách spí,  
měsíc na nebi nad vším bdí,  
Haj halí, haj halí, hájí,  
vánek ti zpívá můj malý.*

*2/ Haj halí, haj halí, spinkej,  
vánek ti zpívá mé dítě,  
ztiš ať může jít sladce spát,  
navždy budu tě milovat,  
Haj halí, haj halí, spinkej,  
vánek ti zpívá mé dítě.*

Ve čtvrtek jdu poprvé na *Lewis & Clark College*, seznámit se se Štěpánem Šimkem a domluvit harmonogram zkoušek. Znovu mu představuji celý projekt a dozvídám se o možnostech podpory od něj a od školy: nebudu vedena jako řádný student, protože by to bylo příliš komplikované, a tak nemohu ani oficiálně využívat prostory školy, kromě „jeho“ divadelní fakulty, která je *ale* velmi vytížená. Mohu zkoušet jen v přednáškové místnosti, od pondělí do čtvrtka, od 18:00 do 22:00 (před první zkouškou zjišťuji, že poslední autobus odjíždí od školy v půl desáté, a tak mohu prakticky zkoušet pouze do devíti). Až do 18. prosince také nemohu využít prostor divadla k hraní představení, protože v něm denně probíhají závěrečné studentské projekty. Je mi tedy jasné, že musím vymyslet náhradní prostory, kde bych hrála do té doby.

### III. týden: Hledání scénografie a postav příběhu

Ke zkoušení dostávám k dispozici čtvercovou přednáškovou místnost, ve které jsou do kruhu uspořádané lavice. Zkoušky tedy začínám odsouváním lavic a vyklíčením prostoru. Popisuji jen první tři zkoušky, protože přinášejí největší objevy a zajímavé momenty.

V *pondělí* začínám v prostoru s velkým vzrušením. Dvacet minut představuji místnost, půl hodiny se zahřívám a protahuji (anglicky *warm-up*). Další hodinu a půl stavím a přetvářím scénu. Přicházím s vizí hracího prostoru ve tvaru židovské hvězdy. Z Prahy jsem přivezla dost materiálu – bílých gum, tzv. pruženek, kterými chci hvězdu vytvořit. Tři cípy a střed budou čtyři různá „životní období Hany“ – v židovském muzeu jsem se dozvěděla, že „Hana“ je jedno z nejčastějších židovských dívčích jmen. Ve zbylých cípech budou sedět diváci.

O scénografii vím jen málo. Když přemýšlím o novém představení, vynořují se mi v hlavě obrazy, u kterých spíš intuitivně cítím, že jsou pro mě vhodné, ale nemám jejich funkčnost nijak doloženou fakty. V knihovně se mi dostala do ruky kniha Albert Pražáka o interpretaci scénografického prostoru, jak nazývá soustavu prostorů od jeviště, jeho zákulisí, přes hlediště až k dalším prostorům tzv. izolační zóny. Tyto prostory podle něj nabývají divadelního smyslu vložím uměle vytvořeného objektu, a tak se z něj stává prostor scénický. „*Herec, vstupující do tohoto prostoru, podléhá reálným stereometrickým a fyzikálním zákonům, které má jeviště jako skutečný prostor společně s hledištěm, divadelní budovou a jejím zázemím.*“<sup>22</sup>

Protože se chci pohybovat v jednotném prostoru s diváky, resp. vědomě zacházet s hranicí jeviště a hlediště, přijde mi jeho myšlenka poměrně trefná. Herec je podle něj „*katapultován z prostoru skutečného, společného s divákem, do prostoru umělého světa, umělé skutečnosti, která nepracuje s fyzikálními zákony, nýbrž s fantazií, imaginací a mystifikací. Onen fakt opuštění reálného světa a vstupu do soustavy umělé skutečnosti, je realizován prostorovým vizuálním vjemem, hercovým gestickým a slovním poukazem, a konečně i vírou diváka v pravdivost tohoto konání v intencích herní konvence.*“<sup>23</sup>

Po vytvoření hvězdy zjišťuji, že moje vize nefunguje<sup>24</sup>. Za prvé proto, že prostor pro diváky ve hvězdě je příliš malý, za druhé – a to je mnohem podstatnější – že to vypadá, jako by diváci byli také Židy, což jde proti smyslu hry.

Zkousím jiné varianty. Diváky usazuji vně hvězdy do oblouku, pak je ale celý příběh uzavřený ve hvězdě – v ghettu – které v průběhu hry neprolamují, a tak to jde znovu proti smyslu. Přemýšlím, jestli je to problém. Nejsem si jistá, a tak hledám další možnosti. Začátek jen se třemi liniemi – dvě na zemi a jedna ve vzduchu – nejsou popisné, a přitom mohou evokovat koleje. Spolu s hudbou, která podobným způsobem (neilustrativním, ale srozumitelným) vystihuje prostředí nádraží, by to mohlo fungovat. Ve zjednodušeném prostoru je také víc místa pro pohyb, nemusím se omezovat na tvar hvězdy.

Zbytek času trávím v nově vytvořeném prostoru, nejdřív jako Míša, herečka, následně jako Hana. Beru si náznak kostýmu, sukni, a vstupuji „na nádraží“. Nemůžu se soustředit, protože je v místnosti velmi hlasitá klimatizace (která se nedá vypnout) a velké zářivky dělají z prostoru sterilní místo bez jakékoliv divadelní atmosféry. Zhasínám světla a zkouším se dvěma baterkami položenými na zem. Pomáhám si také hudbou – jako podkres si potichu pouštím staré židovské melodie. Funguje to. Procházím jako Hana prostorem, dívám se kolem

---

<sup>22</sup> PRAŽÁK, Albert. *Interpretace scénografického prostoru*. Praha: ISV, 2003. Média, str. 70.

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 70-71.

<sup>24</sup> Viz. Příloha č.1.

sebe a vidím (možná dokonce lépe, než za světla) věci, které mě obklopují. Sedám si na židli a začínám vyprávět svůj příběh. Sezení mi najednou nestačí, potřebuji intimnější polohu, a tak spontánně uléhám na zem a vyprávím příběh od začátku. Před zkouškou jsem si napsala některé body, momenty ze života dětí onoho transportu, které mě nejvíc zaujaly při čtení knihy *Into The Arms Of Strangers*. Na jejich základě volně improvizuji. Procházím se, vztahuji se tělem k prostoru, k nádraží, k židovské hvězdě, dovoluji si dělat cokoliv tělem, hlasem, v představách. Celou improvizaci natáčím na fotoaparát, abych se k ní mohla později vrátit.

Na konci zkoušky se ještě pokouším o zpodobnění postavy: snažím se zopakovat informace z předchozí situace (za sebe jako Míša) do objektivu, pak zkouším znovu totéž, ale jako monolog dítěte. Následně zapisuji, co znamená *hrát roli dítěte*. Uvědomuji si, že úplně přesně nevím, jak se chovají děti ve věku Hany, a tak plánuji jít další den někam na hřiště.

### **Co mi při hledání postavy pomáhá...**

Setkávání s dětmi věku Hany... Dvakrát jsem se šla projít do parku poblíž základních škol, abych vyzorovala, jak si hrají, povídají a jak se pohybují; začala jsem také o sobotách zkoušet s místní českou skupinou dětí. Dali si jméno *SkřivánCZi* a oslovili mě, abychom společně vytvořili krátké představení na *Mikulášské setkání Čechů žijících v Portlandu* – práce s nimi mě inspiruje, pomáhají mi přemýšlet a vidět svět jejich očima.

Ještě jeden postřeh mi pozorování dětí přineslo. Dlouho jsem na zkouškách hledala, jak odlišit postavy v příběhu hlasem. Cítila jsem, že je to důležité.

Teprve nedávno jsem zjistila, že se před představením nemusím rozmlouvat, když se dobře rozezpívám. Skvěle mi totiž fungují čtyři základní aspekty rozezpívání – *zpřítomnění v těle* (tedy vědomí „tady a teď“), *přirozené rozdýchání* (bez kterého nelze dojít k potřebnému *uvolnění*) a *samotné nastavení celého těla* tak, aby jím hlas svobodně procházel správnými místy.

*„Rabi Nachman z Braclavi říkal, že každá osoba, každá bytost má svůj vlastní zpěv a každá věc také. Každý strom má svůj zpěv, každý list má svůj zpěv, každé stéblo trávy má svůj zpěv. Celý svět je jeden nesmírný zpěv. Je to vibrace, která přechází od bytosti k bytosti, od věci k věci. A bez tohoto zpěvu by věc nebyla němá, ale byli bychom němí my. Protože bychom neposlouchali, byli bychom hluchí a němí. K nebi se pozvedáme jen zpěvem.“*<sup>25</sup>

Zkoušela jsem různé varianty hlasových modulací, ale v žádné jsem se necítila dobře a pohodlně. Nakonec přišlo nečekaně jednoduché prozření. Při jedné cestě kolem dětského hřiště jsem zachytila hru dětí na rodiče. Nejdřív se *jako hádaly*, pak se *špičkovaly*, a nakonec

---

<sup>25</sup> WIESEL, Elie a Michaël de SAINT CHERON. Tamtéž, str. 111.

*šly společně na nákup. Zajímavé (a při tom naprosto samozřejmé) bylo, že děti o změně hlasu vůbec nepřemýšlely! Celé se ponořily do hry a změna přišla jaksí automaticky. Velmi obratně přecházely „ze hry do civilu“ a zase zpět a nestálo je to žádné úsilí. Na další zkoušce jsem proto opustila své promyšlené šablony a pustila se střemhlav do hry. A bylo to. Čím víc jsem ponořená do hry, tím méně musím analyzovat.*

*V úterý se cítím unaveně. Nechce se mi převlékat do tréninkového oblečení a poprvé si uvědomuji, že mi chybí režisér – motivátor. Vadí mi ostré světlo zářivek, studená podlaha, hlučící klimatizace. Snažím se to nevnímat, ale nejde to.*

*Rozhoduji se, že vyjdu ze svého stavu a (aniž bych se převlékla – což je pro mě znak začátku a připravenosti na práci) chodím prostorem a nahlas říkám, co všechno mi vadí. Napadá mě, co by se stalo, kdybych svoje rozladění vyjádřila beze slov, a tak chodím prostorem a postupně začínám dupat, skákat a „fyzicky vzdorovat“. Začínám se zahřívat, a tak postupně odkládám svetr a šálu. Vadí mi upnuté kalhoty, a tak je vyměňuji za legíny, a tak se vlastně začínám převlékat do tréninkového. Zároveň, aniž bych si to uvědomovala, vytvářím choreografii vzdoru. Připadám si skutečně jako dítě, které se vzteká, protože mu chybí něco, co nemůže mít, nerozumí okolnostem, a kromě dupotu nemá žádný jiný prostředek, který by mu pomohl situaci překonat. Hana vzdoruje proti nacistickým útlakům, já sama sobě.*

### **Co mě blokuje...**

*Stres z hledání prostoru pro odehrání představení, snaha postupovat podle přesného plánu – co budu který den zkoušet... Mám velká očekávání a nedělá mi dobře, když pak nesplním, co jsem si naplánovala. Samota. Rychle ztrácím motivaci. Zoufale bych potřebovala s někým konzultovat své nápady.*

*Napadá mě, že bych mohla negativní energii využít ve svůj prospěch, a tak pouštím dynamickou hudbu, zapínám nahrávání a obouvám si stepařské boty. Aniž bych to předem promýšlela, začíná pomalu vznikat stepová choreografie.*

*Druhým zajímavým momentem zkoušky je uvědomění, že úspěch „využití výše popsané situace v můj prospěch“ přišel díky tomu, že jsem si před zkouškou lámala hlavu nad tím, jak právě část s nacistickou okupací pojmut. Po cestě autobusem jsem zapisovala myšlenky, které mě napadaly, obrazy, pojmy, nápady. Měla jsem tedy nevědomky dobře připravenou půdu.*

*Zjistila jsem, že když své myšlenky zapisuji tužkou na papír, ne do počítače, okamžitě mi vyvstávají i obrazy, ze kterých pak při zkoušení můžu vycházet. Když bez této přípravy*

rovnou vstoupím do prostoru, nenapadá mě nic. Nedokážu improvizovat jen tak. V hlavě mi totiž běhá příliš velké množství možností, ze kterých si pak nedokážu vybrat ani jednu, protože jsem přehlcená. Když si ale předem některé nápady a obrazy zapíšu, ten nejsilnější se sám začne rozehrávat do další situace. Pak je pro mě snadné vejít na scénu a začít, napadá mě několik nových variant a cítím se svobodně. Myslím tedy v obrazech.

*Ve středu* zkouším v novém prostoru (ve kterém následně zůstávám po zbytek zkoušení). Objevila jsem prázdnou prostornou (konferenční) místnost v budově naproti divadlu, která je vždy celé odpoledne volná. Prodlužuji zkoušky posunutím začátku na třetí hodinu. Místnost je útulná, teplá a světlá. Dostávám do zkoušení novou energii. Využívám koberec v místnosti, a tak zkouším hlavně skrz pohyb. Pracuji s pády, převaly a s plazením.

### **Co mi pomáhá při zkoušení...**

Příznivý zkoušecí prostor. Jsem překvapená, jak moc mě ovlivňuje útulnost a pohodlí při zkoušení – ve studené místnosti nepřicházejí nápady a těžko se soustřeďuji. V nepohodlí mi pomáhají drobnosti jako měkké teplé ponožky, oblíbený svetr a temnější světlo. Jako bych se v komornější atmosféře méně styděla (sama před sebou).

Dále mi pomáhá nemít od sebe při zkoušení žádná očekávání. Přijmout, že někdy jde práce rychleji a jindy se nikam neposouvá.

Při stavbě scény zjišťuji, že v novém prostoru není kam přidělat gumy, a tak je nahrazuji papírovou páskou, kterou jsem si vzala „pro případ“. Stavím zjednodušenou scénu a zkouším expozici – příjezd Hany vlakem na nádraží. Pracuji nejdřív s vizualizacemi se zavřenýma očima. Koncem minulého týdne jsem se šla podívat do muzea starých lokomotiv. Využila jsem toho, že jsem byla v muzeu sama a zkoušela jsem si „být Hanou“ mezi obrovskými železnými vlaky. Byla jsem nadšená a překvapená velikostí parních mašin. V prostoru si teď snažím vybavit pocity, které mě v muzeu provázely. Po chvíli otevírám oči a vstupuji do situace. Původně jsem myslela, že bude scéna příjezdu nutně chmurná, ale teď strach přebíjí nadšení z nového, vzrušení z velkých vlaků a z jejich obrovské síly. Pozitivní duch mě inspiruje k vedení dialogu s (imaginárními) diváky: „*Promiň, taky jsi přijel tímhle vlakem? Taky tady čekáš? ... Ne? ... Mám tady počkat, než si mě přijde vyzvednout ... paní Angličanka... Bude se o mě starat, než za mnou přijede maminka s tatínkem. Maminka s tatínkem za mnou brzy přijedou, protože doma je teď hodně lidí, kteří nemají rádi Židy. A my jsme Židy.*“ Cítím, že takhle by představení mohlo začít.

*Koncem týdne* dokončuji na papír příběh Hany a začínám hledat možnosti, jakými vykreslím ostatní postavy, rodiče a nacisty. Vycházím z představy jednoho znaku pro každou postavu (tatínek – nejspíš klobouk; maminka – šátek; Hana – cedulka s číslem na krku; nacisté

– pásky přes paži?) a rozvíjím možnosti atributů pro různé typy loutek.

Původně jsem chtěla, aby každá z postav měla vedle kostýmního znaku také svou loutku – obdélníkovou baterku, přes kterou by byl nalepený papír s jejím obrysem. Baterku zkouším prosvítit přes namalovaný obrázek domova, který mám pověšený na natažené gumě ve vzduchu. Abych mohla animovat dvě baterky najednou a vést tak dialog rodičů, připevňuji je za obrázek magnetem. Funguje to napůl. Světelný efekt je kouzelný, ale baterky jsou těžké a guma je neudrží. Hledám jiná řešení, ale během dalšího zkoušení tento nápad zcela opouštím, protože všechny domluvené reprízy jsou v místech, kde není možné potemnit, a tak efekt prosvícení není nijak velký (fotky z tohoto zkoušení ale později využívám alespoň jako propagační materiály<sup>26</sup>).

Chtěla bych v každé scéně pracovat se stejným znakem, ale s jiným principem. Zapisuji si různé možnosti, ale definitivně (po předchozích zkušenostech) nevybírám žádnou z nich.

Zjišťuji, že lepící papírová páska je efektivnější, praktičtější, a nakonec i lépe zapadá do příběhu, a tak definitivně, a s velkou úlevou, opouštím gumy. Cítím, že je to tak dobře.

#### **IV. týden: Hledání situací a prostorů ke hraní**

Týden začíná schůzkou se Štěpánem. Ptá se mě, jak jsem se posunula, a jestli něco nepotřebuji. Chci se s ním domluvit na možnostech hraní v divadle na *Lewis & Clark* a dozvídám se, že to ani po 18. prosinci nepůjde. Znovu se omlouvá, že se ani tentokrát nestihne přijít podívat na moji zkoušku. Dává mi jako náhradu kontakt na čtyři divadelníky, kteří by mi mohli pomoci najít levný prostor pro hraní a mohli se mnou sdílet zkušenosti podobné divadelní práce. Jsou jimi: Amber Whitehall – zakládající členka Portland Experimental Theatre Ensemble (zaměřují se na metody Viewpoints a Suzuki a Devising, jako prý já – s tímto pojmem se setkávám poprvé), Samantha Reiter – která má zkušenosti s hraním dvojjazyčného sólového představení v Rusku, Sullivan Mackintosh – o které vím jen, že dělá dětské divadlo, Jake Simonds – autor a interpret sólové inscenace, se kterou objíždí Fringe festivaly po světě.

#### **O přístupu a metodě...**

Metoda Devising neboli Devising Theatre, pro mě byla úplnou „novinkou“. Přesněji řečeno, každý, kdo dělal někdy autorskou inscenaci, považuje její postupy za zcela běžné,

---

<sup>26</sup> Viz Příloha č.2.



jen je možná nikdy nenazval tímto jménem. Pro přesnější definici cituji text Jany Soprové: „Po nahlédnutí do slovníku zjišťuji, že DEVISE znamená navrhnout, vypracovat, vymyslet, zkonstruovat – ale jaké je to správné přídavné jméno? Při usilovném pátrání objevuji překlad ‚autorské divadlo‘. Inu, proč ne. Něco, co vzniká z něčeho, něco, co postihuje bezprostřední tvůrčí proces, společné úsilí, z něhož se postupně staví divadelní tvar. Nicméně ‚zasvěcení‘ už jistě nesouhlasně mručí, neboť vědí, že správný český ekvivalent je SDÍLENÉ DIVADLO. (...) Podle všeznáalka Wikipedie je Devised Theatre (též Collaborative creation) forma divadla, kde scénář není dílem jednotlivce – spisovatele, ale vzniká během spolupráce těch, kteří se bezprostředně podílejí na vzniku konkrétního představení.“<sup>27</sup>

Nevím, do jaké míry si mohu dovolit opominout požadavek skupinové spolupráce, abych mohla svůj proces považovat za Devising metodu. Vycházím z tématu, sbírám materiály a formou cílených improvizací skládám výsledný produkt, a tak splňuji většinu požadavků. Pro přesnost ale zůstanu u obecnějšího pojmenování „autorské divadlo“, v jehož definici počet účastníků procesu není dán, a které jasně splňuji už tím, že vytvářím „vlastní pojetí divadelnosti (divadelnosti jako jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků k jeho vyjádření).“<sup>28</sup>

Zkraje týdne se setkávám se Samanthou, která mi dává kontakt na Oregon Children's Theatre, kde by mohli mít k dispozici volný black box, a nabízí mi pomoc s propagací. Ve středu se setkávám s Jakem, se kterým domlouváme, že se přijde příští úterý podívat na moji zkoušku a dá mi zpětnou vazbu. Obě setkání jsou velmi příjemná a otevírají mi nové možnosti.

Česká skupina SkřivánCŽi mi na zkoušce také nabízí pomoc. Vytvářím plakát a program inscenace a prosím je o korektury. Tři maminky mi nabízejí, že mě odvezou do škol svých dětí a seznámí mě s řediteli, kterým bych mohla představení nabídnout (taková setkání nakonec proběhnou dvě, jedno z nich úspěšně – ředitel katolické školy St. Agatha Catholic School mě přijímá s nadšením, býval prý kdysi také hercem, a hned domlouváme termín hraní na 4. prosince).

Ve čtvrtek jsem pozvána na Thanksgiving Dinner, večeri na oslavu dne Děkuvzdání, kde se setkávám s patnácti rodinami, které jsou tématem nadšené. Během večere se objevuje zajímavá situace. Jedna rodina se na základě mého vyprávění o představení ostatním svěřila, že jsou Židé. Do této chvíle povšechná konverzace dvojic a malých skupinek se mění, všichni na tuto rodinu otáčejí, poslouchají a pak začínají vyprávět i své životní příběhy. „Známe se celý život, ale tohle jsme vůbec nevěděli?! Jak je to možné?“ Těší mě to. Na konci večere dostávám kontakt na dvě školy, kde by mohli mít o mé představení také zájem (ani jedna nakonec zájem nemá).

Zkouším celý týden denně kolem šesti hodin denně. Dopřávám si dost času

<sup>27</sup> SOPROVÁ, Jana. *Sdílené divadlo* [online]. 20. ledna 2014 [cit. 2019-01-29]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/sdilene-divadlo>

<sup>28</sup> KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, Brno, 2009, str. 15.

na zpěv i na fyzický trénink. Sháním drobné rekvizity a pomalu začínám skládat příběh od začátku do konce. Od Davida také dostávám novou hudbu – atmosféru domova, útlak nacistů, Křišťálovou noc a expozici tatínka a maminky. Skladby si nejdřív pouštím sama pro sebe, nejčastěji do sluchátek, a nechávám si vybavovat první obrazy. S přesnou vidinou scény jsou teď i tyto představy mnohem konkrétnější. Ty mi pak hodně pomáhají v rozvíjení situací. Vcházím do prostoru a hudbu nechávám hrát pořád dokola. Vyhovuje mi experimentovat v „žánrech“. Obvykle hudbu nejdřív jen poslouchám. Postupně začínám realisticky prožívat to, co mi její atmosféra evokuje. A pak – což je obvykle nejcennější část – realismus a psychologii opouštím a snažím se vyjádřit pohybem, zvuky a rytmem. Kladu si různé překážky a dávám si drobné úkoly: pohybuji se poslepu; svůj vnitřní pocit vyjadřuji gesty a při tom v kontrastu popisuji emoce jako anekdotu; rozehrávám situaci skrze předměty; zkusím některé situace s fyzickými omezeními – bez používání rukou, dlaní, kolen, kotníků; do hracího prostoru si stavím fyzické překážky.

Z expozice maminky a tatínka mi tak vzniká groteska – maminka se denně stará o domácnost, a tak jistě perfektně ovládá uklízení (k tomu mě inspiruje pobyt v americké rodině – paní hostitelka nikdy nevaří, ale když chce někoho ohromit, pokusí se něco upéct – celá kuchyň je pak vzhůru nohama; když přijde v úterý uklízečka, dokáže s – až artistní – lehkostí a šikovností dát všechno rychle do pořádku). Z šátku maminky se stává hadr na podlahu, se kterým předvádí „sólové drhnoucí číslo“. Brilantně zvládá chod domácnosti a láskyplnou péči o rodinu. Tatínek prodává noviny, je trochu zmatený a nešikovný, ale k rodině vřelý. Potřebuji vystihnout milující, důvěrnou atmosféru rodiny, aby její loučení na konci bylo o to těžší.

Někdy mám do hudby potřebu malovat, jindy zpívat. Nedávám si žádná omezení, protože ta mě blokují. Často při těchto improvizacích myslím na výzvu, která provázela dva workshopy *fyzického divadla*, ze kterých často vycházím: „*Everytime do everything truly to yourself.*“ Slova Guillerma Betancourta<sup>29</sup> a Matěje Matějky<sup>30</sup> mi dodávají tolik potřebnou sebekontrolu, ale zároveň velikou svobodu. To mi pomáhá.

### **O citlivosti ke svým potřebám...**

Čím dál tím lépe umím poznat, co mi v tvorbě pomáhá a co mě svazuje. Jsou to cenné objevy. Vynořují se mi pocity z různých zkoušení, kdy stojím na jevišti, učitel nebo režisér

---

<sup>29</sup> Guillermo Horta Betancourt, kubánský choreograf, výtvarník a performer, propojuje principy Grotowského se svými zkušenostmi z indického a japonského divadla. V letech 2009 a 2010 vedl dílny na Jiráskově Hronově.

<sup>30</sup> Matěj Matějka je členem Grotowského institutu a zabývá se *fyzickou komunikací*. V roce 2013 jsem se díky stipendiu zúčastnila jeho dílny fyzického a tanečního divadla v rámci festivalu Nultý bod a Za dveřmi v Praze.

(oba by se dali schovat do slova „autorita“) po mně něco chce, ale já mu nerozumím. Nemůžu promluvit slovo ani se pohnout, aniž bych byla v křeči. Snažím se naplnit představu autority, jenže nevím, jak má vypadat, a tak plním *svou představu o její představě* a mé přehnané požadavky, abych nezklamala, mi berou veškerou tvořivost, radost a svobodu.

Jan Hančil zdůrazňuje, že „často vůbec nejsme zvyklí jednat se sebou jako s partnerem. (...) To se teprve musíme naučit. To znamená, musíme se naučit být na sebe zvědaví, být k sobě shovívaví, objevit v sobě rozšafnost místo unáhlenosti, humor místo posměchu, naučit se přistoupit na to, že nejsme kdovíjak originální, prostě naučit se brát taková, jací jsme.“<sup>31</sup>

Až teď, kdy se stávám autoritou sama sobě, tříbím citlivost na to, co mi při zkoušení dělá dobře a co ne. Učím se to poslouchat a následovat. Mám na to čas. Čas, kterého při běžném zkoušení „není nikdy dost“. Vše se musí stihnout podle plánu. Nedostatek času ve mně zabíjí tvořivost, bere radost a omezuje svobodu. Zároveň poznávám, že cítím, co bude fungovat a co ne. Nikdy mě to nezklame. Čím dál tím víc si věřím jako režisérka i jako herečka (neznamená to, že bych netápala, naopak, ale tápání a pochyby umím najednou lépe využívat ve svůj prospěch a nekárat se za to – lépe se mi daří být k sobě upřímná a zároveň laskavá).

*Koncem týdne* mám rámcovou představu celé inscenace a naposledy měním rozložení scény. Mám potřebu zachovat tvar židovské hvězdy, aby byl celý příběh uzavřen do pomyslného ghetta, ze kterého jako Hana můžu na konci hry vystoupit. Jednotlivá pole ve hvězdě by zároveň mohla pomoci vyznat se v jednotlivých časových etapách příběhu. Zkouším různé varianty, a nacházím trojrozměrnost – nestavím hvězdu na zem, ale jeden její cíp umísťuji dozadu na horizont, asi metr nad zem. Vzniká otevřený a přehledný prostor, který není popisný, ale zároveň hvězdu lehce připomíná. Na zvednutou část scény (lepící pásky) teď mohu snadno připevnit např. papír, na který lze zapisovat letopočty jako orientační body při vyprávění příběhu.

Během *následující zkoušky* zjišťuji, že psát na zavěšený papír nefunguje – je to nepraktické. Musím si papír podkládat tvrdou cedulkou s číslem dítěte, kterou mám zavěšenou na krku (dle dobových záznamů a fotek mělo každé dítě své číslo) nebo kufříkem, díky kterému nakonec zjišťuji, že bych letopočty mohla psát přímo na něj. Hledám, jak letopočty zapisovat, aby to netrvalo příliš dlouho. Zapisuji si na papír všechna data, která potřebuji: 1930 (narození Hany); 1936 (dětství); 1938 (Křišťálová noc); 1939 (odjezd, současnost). Celý příběh se tedy odehrává mezi lety 1930 a 1939. Vidím, že první trojčísli jsou stejná. Kdyby Hana měla jako

---

<sup>31</sup> HANČIL, J. *Otevřený svět dialogického jednání*. In: VYSKOČIL, I. & kol: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2004, s. 41.

„své číslo“ právě tohle trojčíslí, mohla by ho mít napsané na kufru a já bych k němu už jen dopisovala poslední číslovku. Zapisování letopočtů by tak mohlo přirozeně vyjít z Hanina pohledu na kufr. To by mělo fungovat. Hana tak pro svůj příběh získává číslo 193.

Domlouvám termín premiéry a je to velmi motivující. Příští týden přijde první divák, Jake, a já se nepopsatelně *moc* těším na zpětnou vazbu.

## V. týden: Propagace, hledání termínů repríz

Grantem *Nadace Život umělce* jsem vázána k odehrání alespoň tří představení. Když jsem zjistila, že není možné hrát představení na *Lewis & Clark College*, začala jsem shánět jiné divadelní prostory. Portland nabízí poměrně širokou škálu možností. Všechny jsou ale dost drahé.

Nejdřív jsem proto přes internet oslovila *školy*. Rozeslala jsem emaily s informacemi, plakátem, vysvětlením smyslu projektu a s možnými termíny hraní. Výuka končí před Vánocemi už 15. prosince, a tak času není moc. Ozvala se mi jedna škola. Chtěli, abych jim popsala průběh a téma inscenace. Když jsem vše vysvětlila, paní ředitelka mi řekla, že chtějí děti vychovávat v bublině, že svět je bezpečné místo k žití, žáci nemají vědět, že se na světě děje nějaké zlo, a tak je nemůže mým představením ohrozit: „*Tohle téma nám sem do školy nenoste, to patří nejdřív na střední školu!*“ Byla jsem její reakcí tak zaskočena, že jsem se zmohla jen na: „*Chápu, že v tom případě pro vás není takové představení zajímavé*“.

Dále jsem kontaktovala několik *divadel*, kterým jsem popsala svůj projekt a požádala je (vzhledem ke vstupnému zdarma) o levnější pronájem. Prostor mi nabídlo již dříve domlouváné divadlo *Oregon Children's Theatre*, se kterým jsme ale nenašli vhodný termín. Budu hledat dál.

Alespoň jedno představení chci zahrát pro *veřejnost* – pro ty, které jsem za svůj pobyt poznala – americké i české rodiny, učitele z *České školy*, místní divadelníky a jejich známé. Dostávám tip na komunitní centrum *Taborspace*, které nabízí k pronájmu několik místností. Cena je 85 dolarů/hod + 25 dolarů za půjčení reproduktorů. Setkávám se s vedoucí pronájmů, vysvětluji jí smysl projektu, a na základě toho dostávám slevu – pronájem za 50 dolarů/hod a půjčení techniky zdarma. Nacházíme vhodný termín, 11. prosince v 18:00, a představení je domluveno. Nejlépe tady v Americe funguje osobní kontakt a vysvětlování smyslu.

Protože jsem měla touhu jedno představení zahrát také pro *židovskou komunitu* (zajímá mě, jak by inscenace promlouvala k nim), hledám na internetu židovské kongregace, rozesílám emaily a telefonuji jejich vedoucím. Hned se mi daří spojit s produkční z jednoho centra, které

organizuje 14. prosince oslavu chanuky pro přeživší holokaustu. Má o představení velký zájem. Je nadšena tématem a tím, že je inscenace záměrně v cizím jazyce (většina přeživších prý neumí příliš dobře anglicky).

Pátý týden je tedy úspěšný, mám domluvené tři termíny hraní:

8. prosince; škola St. Agatha Catholic School (studenti sedmých a osmých tříd)

11. prosince; Taborspace (veřejnost)

14. prosince; Congregation Shaarie Torah (přeživší holokaustu)

## VI. (generálový) týden: Skládání výsledného tvaru

*Pondělí.* Zítra má přijít Jake, a tak je mým hlavním dnešním úkolem poskládat vše do jakéhosi celku, který bych mu mohla zahrát, aby bylo na čem stavět. Nejvíc se trápím s druhou polovinou příběhu. Nevím, jak postavit situace útlaku nacistů a Křišťálovou noc.

Původně jsem pro útlak chtěla použít step. Inspiroval mě pochod německých vojáků, který je až děsivě rytmický. Všechno, co zkouším, je ale nahodilé a prázdné. Nevím, proč pořád trvám na stepu. Jsem na něj upnutá a po třech hodinách hledání stále nic nefunguje. Zároveň nemůžu přijít ani na jiná řešení. Snažím se vzpomenout si na nějaká fyzická cvičení, která by mi mohla pomoci odpojit hlavu a hledat tělesně. Vzpomínám si na techniku *hledání fyzických slov*. Stojím uprostřed scény a se zavřenýma očima si v hlavě dokola opakuji slovo „útlak“, které se postupně snažím vyjádřit tělem. Pracuji v tichu, abych se mohla soustředit. Tentokrát se ani nenahrávám. Mám pocit, že by mě to rušilo. Zůstávám ve cvičení přes dvacet minut (jak zjišťuji zpětně). Nejsilněji se mi objevuje pohybový vzorec, ve kterém jako bych se nemohla pohnout z místa. Nohy mám přilepené k zemi a tělo se snaží kýváním rozejít. Ke kývání se postupně přidávají paže, které – jako by chtěly tělu pomoci vzlétnout. To mi přijde dobré. Nepřestávám. Po chvíli spontánně nahlas vyslovuji: „*Pak do Československa přijeli Němci. Já z nich mám strach. Připadají mi jako velcí černí orlí.*“ Začínám stepovat, jako by nohy byly orlí pařáty. Funguje to a myslím, že to má smysl. Po téměř čtyřech hodinách už nevím, jestli to není jen můj pocit, protože zkrátka chci, aby to fungovalo.

### **O zranitelnosti herce...**

Uvědomila jsem si, jak moc je pro mě důležité mít co ukázat, i když v prvním, neuhlazeném, ale *celistvém* tvaru. Mnohokrát jsem od té chvíle zažila, jak stresující je, když přijde někdo zvenčí k nehotovému pokusu, za kterým si ani trochu nemohu stát, protože jsem

třeba ve slepé uličce. Něco jiného je, když je pozorovatel součástí procesu. Když ale přichází zvenku a má mi dát zpětnou vazbu k něčemu, o čem sama vím, že nefunguje, je to bolavá zkušenost, která dokáže zablokovat celý proces a motivaci k další práci. Nemusí to jistě nastat vždy, ale necitlivá kritika v nepravý čas může být zabijákem celé divadelní práce. Obzvláště jako pro pedagoga a režiséra je to zásadní zkušenost. Je to pro mě jeden z největších vykřičníků...

Poprvé se dostávám do situace, kdy váhám a pochybuji nad tím, co funguje a co ne a nedokážu *na to přijít*. Chybí mi člověk, se kterým bych mohla diskutovat. Dochází mi, že zkouším inscenaci, která je v první řadě o komunikaci, a při tom jsem si komunikaci při její tvorbě sama ze všech složek dobrovolně do velké míry „vyřadila“. Konzultace před cestou byly důležité, ale teď bych si velmi přála mít tady vedle sebe někoho, kdo mi bude oponovat, inspirovat mě a poslouchat. Nikdy dřív jsem si tolik neuvědomovala, jak moc je divadelní tvorba kolektivní záležitostí. Vždycky jsem to věděla, ale nikdy jsem to tolik nepocítila. Na zkouškách pro sebe začínám mluvit nahlas a vést se sebou dialog. Vše si nahrávám. To mi hodně pomáhá. Pojmenovávám nahlas, o čem přemýšlím. Záznam si pak pouštím (někdy až druhý den ráno), a tak mám alespoň částečný odstup (Jana Pilátová mi řekla, že jsem si objevila to, co si zkoušejí studenti „dialogického jednání“ Ivana Vyskočila – až na to, že si to nenahrávají).

Abych nemusela neustále odbíhat k počítači, poskládala jsem si za sebe veškerou hudbu s vloženými mezerami na herecké akce. Díky tomu zjišťuji, že celá hra trvá 30 minut. To je perfektní.

*Úterý.* Jake nepřichází. Volám mu a neodpovídá. Nemám čas se tím zabývat, a tak – jako by tu byl – poprvé nahrávám celý příběh bez zastavení na kameru. Zjišťuji, že některé scény jsou až příliš komplikované. Stínohra není spolehlivá, v grotesce mi stále padá klobouk, v dětské písničce pletu slova a stále nevím, jak vyřešit poslední dialog – jestli použít loutky, nebo jen hlasy nebo něco úplně jiného. Během následující zkoušky se proto soustředím zejména na preciznost těchto scén a na čištění situací.

Nejdéle se věnuji dialogu rodičů, ve kterém se rozhodují, zda Hanu poslat do Británie. Potřebuji najít způsob, jak znázornit maminku s tatínkem, aniž bych je oba musela hrát „činoherně“. Rychlé převlékání do postav působí komicky, a to já nechci. Uvažuji o loutkách nebo předmětech, abych s nimi mohla vést dialog jako Hana, ale abych pak mohla vést i dialog mezi nimi navzájem. A abych je mohla na konci příběhu nechat položené nebo zavěšené na scéně a fyzicky od nich mohla odejít.

Nejdřív zkouším pracovat s baterkami, které prosvítí zadní nákras rodičů. Má to atmosféru a působí to živě. Všechny domluvené termíny jsou ale v nedivadelních

prostorách, nemůžu tedy počítat se světly. Hledám dál a napadá mě zkusit převzít atributy rodičů (maminčin šátek a tatínkův klobouk) a na jejich základě pracovat s náznakem loutek – kresba šátku a klobouku na magnetkách, které se dají animovat. Funguje to částečně. Oba povrchy, na kterých je zkouším animovat, mají své nedostatky (papír je příliš slabý a magnety silné; kufr nerovný, a tak magnety přeskakují, což působí komicky).

Když zkouším scénu v návaznosti na předchozí situaci, bez rozmyslu sahám po klobouku a šátku a animuji přímo je. Mám obojí po ruce, a dobře se s nimi manipuluje. To je perfektní. Není tam nic navíc.

*Středa.* Dnes má na zkoušku přijít Štěpán. Nepřichází. Jsem zklamaná a našťvaná, protože mám pocit, že už se sama nedovedu pohnout z místa. Vztekám se. Některé scény se mi už nechce zkoušet. Přicházím ale na to, že je to kvůli jejich komplikovanosti. Nebaví mě, protože jsou přehnaně složité, a tak jim ani nevěřím. Tohle je pro mě důležité uvědomění – nechce se mi hrát to, co není dobře postavené, protože se v tom necítím dobře. Cítím velký rozdíl mezi tím, co je *náročné* a co je *špatně vystavěné*. *Náročné* vyžaduje soustředění, preciznost a někdy až artistní dokonalost, aby to fungovalo. Po čase, tréninkem, opakováním během repríz nebo větší zkušeností vyžaduje takové místo méně a méně energie. *Špatně vystavěné* nebude fungovat ani po sté a energii to vždycky bude brát.

Potřebovala bych do hry dostat novou radost a vyčistit organické a *logické* od *uměle vytvořeného*. Tím, že jsem na zkoušení sama, hledám, jak bych mohla získat nový impuls a hlavně chuť. Napadá mě změnit prostředí a zkoušet venku. Prší, ale mě je to jedno. Chodím po kampusu s kufříkem v ruce a „hrají si na Hanu“ – snažím se dívat kolem sebe tak, jako bych tudy šla první den. Nejdřív mám ostych, protože je kolem mě pořád spousta studentů, ale po chvíli si i tuto neobvyklou situaci začínám užívat. Jsem ráda, že nemusím být znovu zavřená sama ve zkoušecí místnosti. Ze hry se pomalu stává *zlobení* a přichází nová radost, nové nápady a chuť pokračovat dál.

### **O křehkosti tvorby...**

Chuť a radost z tvořivé práce není samozřejmostí... Někdy zkrátka dojdou síly a nápady a pak je třeba hledat, jak se k radosti vrátit. Postupem zkoušení se můžou ztratit původní myšlenky, záměr a nadšení, se kterým se bezhlavě herec nebo autor vrhá do své tvorby. A když se přidá stres z blížící se premiéry, z reakcí dětí i dospělých, to se pak někdy moc těžko člověk přesvědčuje, že by měl s chutí a lehkostí vymýšlet nové situace a pilovat ty staré.

Na mě funguje hraní si. V jakékoliv podobě. Jsem našťvaná, že jsem zavřená sama na zkušebně – musím ven mezi studenty. Vadí mi zářivky – zkouším po tmě v noci.

Bolí mě nohy ve stepařských botách, zkusím naboso. Nepamatuji si slova – vymyslím si vlastní. Nebaví mě scéna, kterou už umím – hraju ji dvakrát tak rychle. Nechce se mi jet přes město až na zkušebnu – dopřeji si zkoušku doma v křesle (to se mi osvědčilo zejména na konci zkoušení, kdy už jsem šetřila zbytky sil – přesvědčila jsem se, že i takhle může vypadat plnohodnotná zkouška; jejím smyslem nebylo sehrát pro imaginárního diváka dokonale celé představení, ale ošetřit sebe, projít v myšlenkách soustředěně celou hru, abych získala větší jistotu, a přitom si neznechutit situace, které už mám hotové). Kromě toho, že si při takovém zkoušení odpočine hlava, vždycky jako vedlejší efekt přijdou i nějaké nové a svěží nápady. Protože se do procesu vrátí hravost a opustí se očekávání dokonalosti hotového tvaru.

A protože zrcadlové neurony fungují i při pouhé představě, tedy ne jen v případě, kdy pozorujeme druhého, který něco dělá, ale i když si nějaké konání pouze představujeme v mysli<sup>32</sup>, tělo prochází během takové zkoušky „v duchu“ stejně užitečným procesem (později jsem na podnět Jany Pilátové našla taková cvičení ve Feldenkraisově metodě<sup>33</sup> a v Michailu Čechovovi<sup>34</sup>).

Vracím se na zkušebnu. Procházím celý příběh, krok za krokem, nesnažím se o udržení celku, ale hledám hravou lehkost v jednotlivých scénách. Daří se.

*Čtvrtek.* Na zkoušku přichází Lenka (vedoucí dětského sboru *SkřivánCZi*), kterou jsem požádala o nafocení několika fotek do propagačních materiálů. Souhrou okolností se tak stává mým prvním divákem a dává mi cennou zpětnou vazbu. Po dlouhé době mám energii, kterou přinášejí první oči zvenjšku. Je pro mě důležité, že ji tady mám. Je příběhem zasažena. Říká, že nedokáže odhadnout, zda představení porozumí diváci, kteří česky nemluví, ale pro ty, kteří rozumí „*je to velká síla*“. Dál mi vysvětluje místní zažitý podtext některých gest, které ve hře používám, a varuje mě, že některé pohyby mohou být mylně pochopeny (např. maminčino tukaní si na hlavu nad tatínkovým nepovedeným úkolem by mohlo být interpretováno doslova jako maminčino vyjádření tatínkovy hlouposti). Nechci gesta přizpůsobovat, ale jsem ráda, že o takovém riziku vím. Samotnou by mě to vůbec nenapadlo.

Některé složitější scény mi při hraní nevycházejí, ale jiné zas ano, a tak mám mnohem lepší představu o tom, na co se v dalším zkoušení soustředit. Odteď mám velkou chuť zkoušet kdekoliv a kdykoliv. Jakmile mě něco napadne, hned to bez odkládání musím zkusit, doma v pokoji, na zahradě, v parku nebo na zastávce při čekání na autobus. Nabourávání stereotypu mi dělá dobře a rychle mě to žene vpřed.

---

<sup>32</sup> BAUER, Joachim. *Proč cítím to, co ty: intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů*. Praha: Grada Publishing, 2016, str. 28.

<sup>33</sup> FELDENKRAIS, Moshé. *Feldenkraisova metoda: pohybem k sebevědomění*. Praha: Pragma, 1996, str. 147.

<sup>34</sup> ČECHOV, Michail Alexandrovič. *O herecké technice*. Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo, str. 25-32.



## VII. týden: Usazování a pilování celku

*Pondělí*, poslední zkouška. Přestože mám první představení až v pátek, upínám se k pondělku jako ke dni, kdy chci mít hotovo. Zbytek týdne chci odpočívat a získat odstup k doladování posledních detailů.

Když se Štěpán dozvídá, že je to má poslední zkouška, jde se podívat. Jeho přítomnost není nepříjemná, ale ani mi příliš nepomáhá. Několikrát při hraní vystupuji z role a komentuji: „*tohle ještě nevím jistě*“, „*tohle mi nevyšlo*“ apod. Sama sebe překvapuji. Takhle se neznám, nikdy to nedělám. Obvykle se snažím zapůsobit hotovým tvarem, jdu přes všechny překážky a beru je do hry. Po zkoušce hodně přemýšlím o tom, čím by má rezignace mohla být. Možná kvůli dosavadnímu nezájmu Štěpána. Příliš mi na jeho názoru už nezáleželo.

### O mně...

Díky této situaci jsem si začala uvědomovat něco, co mě pak provázelo při prvních reprízách. Přišla jsem na to, že v divadle vlastně vždycky hraju pro někoho, podvědomě chci být vždy pro někoho „dobrá“, nejlépe pro již zmíněnou „autoritu“, na jejímž názoru mi záleží. Tady ale nikoho takového nemám. Já jsem svým režisérem, dramaturgem, hercem, výtvarníkem, partnerem, kolegou přejícím i kolegou soudícím, kolegou, který čeká na chybu, aby se mi za ní mohl vysmát... Jakmile si tohle uvědomuji, začínám si sebe a svého názoru mnohem víc vážit. Je to zajímavý moment, který mi mění pohled na můj dosavadní přístup k divadelní práci.

Pro koho tedy hraji? Pro diváky? To by bylo málo. Motivace přece musí začít u mě. Pro sebe (jak se často říká)? Jistě, ale přece mi záleží i na tom, co řeknou ostatní. Není to tak jednoduché. Možná snad je tedy dobré hrát z vlastní vnitřní touhy, tedy pro svoje potěšení, ale s ohledem na druhé, protože v divadle jde o sdělování, a tak je nezbytné na druhé myslet, a zároveň s nejlepším svědomím a respektem k celému dílu, protože právě *jeho předvedením* navozujeme dialog a tím dovršujeme celé snažení. S mou dosavadní zkušeností je pro mě poslední souvětí asi nejlépe vystihující. Jsem si jistá, že zanedlouho budu mluvit jinak.

Postřehy Štěpána: „*Je důležité komunikovat. To je jediné, o co by ti mělo jít. Pamatuj na to, že chceš sdělovat. Chceš, aby ti bylo rozuměno. Jsi pořád malá holka, která si na to všechno hraje. Můžeš si hrát víc. Dramaturgicky to dobře drží a myslím, že diváci nebudou mít problém příběhu rozumět. Mohlo by to být dobré. Hledej teď, co máš s Hanou společného.*“ Po jeho odchodu zůstávám sedět v místnosti a přemýšlím, kdy se mi v životě stalo, že mi nikdo nerozuměl a jak jsem se s tím musela nějak vypořádat.

*V čem jsem Haně podobná? Kdy jsem se cítila tak, jako ona? Mám já jakoukoliv podobnou zkušenost?*

Snažím se také pojmenovat, jak moje odehrání pro Štěpána proběhlo. Všechno mi to přišlo hodně opatrné. Uhlazené a bezpečné. Když si ale dítě hraje, nepřemýšlí o tom, jestli je to pro něj bezpečné. Je spontánní, živé, plné energie. Když chce někomu něco vysvětlit, využije všech prostředků, aby se mu to povedlo. Nešetří se. Nekontroluje se.

Štěpán mi tedy vlastně hodně pomohl, totiž soustředit se na to podstatné.

Jsem už ale unavená a nechce se mi procházet celou hru. Přemítám si ji v hlavě. Od scény okupace mi vizualizace nestačí a jdu do prostoru, myslím jen na jedinou věc. Jsem dítě, které si hraje. Mnohem víc se dostávám do hry – mnohem vážněji a s větší energií. Bezhlavě přeháním zlo, až mě scéna strhne a já končím vsedě a jako Hana (i jako Míša) pláču. Zavalují mě pocity bezmoci a zoufalství. Nemusím nic hrát. Věty mi samy přicházejí na mysl, ale já mám pocit, že jsou zbytečné. Nemůžu říct víc, než co je vidět. Myslím, že jsem to našla.

Štěpán mě navedl na důležitou stopu – vědomě pracovat s tím, že chci svůj příběh za každou cenu říct tak, aby mu bylo porozuměno – někdy mě strhne a semele, ale jindy jej zas můžu vyprávět s lehkostí a být tak víc napojena na diváky.

Nejsem ještě hotová, ale cítím, že s tím, co mám, už můžu jít před diváky.

Další dva dny nezkouším vůbec, potřebuji myslet na něco jiného. Ve *čtvrtek* si celou hru pomalu procházím. Vše se mi spojuje do celků a hra mě baví. Večer před premiérou mě napadá, jestli to celé vůbec může fungovat? A – pokud divák neporozumí příběhu – může mu to dát něco jiného? Jako bych si potřebovala obhájit, že když to nevyjde, přinese to divákům alespoň něco. Nejsem nervózní, ale jsem nedočkavá. Vůbec nemám představu, co mě zítra čeká.

# Část druhá

## DENÍK INSCENACE

*s čím před diváky předstupuji vs. kontext, do kterého vstupuji*

### Oregon

#### St. Agatha Catholic School, Portland, 5. prosince 2017

První představení hraji ve velké školní tělocvičně *St. Agatha Catholic School*. Jedna česká maminka mi pomáhá připravit scénu a při představení mi pouští hudbu (předem jsem věděla, že při představeních nebudu mít k dispozici zvukový pult ani zvukaře, a tak jsem požádala Davida, aby veškerou hudbu spojil do tří zvukových stop tak, aby bylo jejich spouštění co nejsnazší). Abych ve velkém prostoru vytvořila komornější atmosféru, uspořádávám místa pro diváky (cca 40 studentů 7. a 8. tříd, 2 učitelé a ředitel školy) do tvaru otevřeného „V“ s uličkou uprostřed, a tak pomyslně uzavírám hrací scénu. Dobře to funguje.

Těsně před představením má ředitel školy krátký proslov, ve kterém vítá studenty a spolu s nimi přeje zdar mému představení (stejným způsobem žehnal ředitel i před školním vystoupení sboru a před basketbalovým utkáním, kterých jsem později zúčastnila).

Začínám priznaným příchodem na scénu celou tělocvičnou (jinudy to ani nejde, pokud nechci být před začátkem představení vidět). Při zkouškách jsem měla vždycky pocit, že je expozice – příjezd vlakem – nekonečně dlouhá. Při představení je cítit (v tuto chvíli vidím jen periferně, a tak jen vnímám atmosféru), že studenti nejdřív sledují mě, Hanu (příjezd vlaku nechávám vykreslit pouze hudbou, sama *jen* sedím na kufru „v kolejišti“), postupně se začínají rozhlížet po celé scéně. V *talkbacku* (diskuzi s diváky po představení) studenti oceňují náznakovost scény, někteří se svěřují, že celou první scénu nechápali, co má scéna znázorňovat a uvědomili si to až v průběhu, když pochopili, že pracuji se znaky.

Po příjezdu *hledám v roli Hany Angličanku, která mě má vyzvednout na nádraží*. Diváci jsou v mém příběhu cestujícími na nádraží – některých se *ptám, jestli přijeli stejným vlakem jako já a zda tu také na někoho čekají*. Studenti se zaujetím sledují. První oslovená dívka kroucí hlavou, aby mi dala najevo, že nerozumí, oslovený chlapec se dívá kolem sebe, jako by chtěl, aby mu někdo poradil.

## I. 1939 – EXPOZICE, NÁDRAŽÍ

Hana: Prosím tě, přijel jsi taky tímhle vlakem? Ty tady taky čekáš? ... Mám počkat tady na zastávce, než si mě přijde vyzvednout paní Angličanka. Bude se o mě starat, než za mnou přijede maminka s tatínkem. Maminka s tatínkem mě poslali sem, abych byla v bezpečí, víš? Ty jsi tady taky v bezpečí? Rozumíš mi? ...

*Hana si pomalu uvědomuje, že jí ostatní nerozumí.*

Hana: Maminka s tatínkem jsou teď doma – v Československu – ale brzy přijedou za mnou, protože je tam teď hodně lidí, kteří nemají rádi Židy. A my jsme Židi. *(ozvou se zvuky nádraží, které nesou motiv židovské ukolébavky z dětství Hany – Hana poslouchá, vybalí z kufru kalimbu, kterou dostala od maminky na cestu a část ukolébavky na ní zahraje)*

Studenti jsou na mě hezky napojení. Jako Hana doplňuji vyprávění dalšími výrazovými prostředky. Se slovem maminka zvedám ze země maminčin šátek, ve kterém byla zabalena kalimba, se slovem tatínek z kufru vyndávám tatínkův klobouk (ze kterého vytahuji dva zmuchlané papíry, kterým byl klobouk vycpaný, aby se Haně na cestě nepromáčkli – čistý voskový papír a mapa okupace Československa jako list novin). Zbytek příběhu předvádím nejdřív gesty, pohybem a pak se je snažím nakreslit na papíry, které byly v klobouku. Postupně tak vzniká obrázek domova s maminkou a tatínkem, který *věším na zadní pásku přes jeviště*. Neustále se v roli Hany ujišťuji pohledem na diváky, že mi rozumí. Kývají hlavami, když pochopí, co jsem říkala. Se slovem „Židi“ maluji židovskou hvězdu na druhou stranu cedulky s číslem, kterou mám na krku, a věším ji k obrázku maminky a tatínka:

Hana: Maminka s tatínkem jsou doma – v Československu – ale brzy přijedou sem za mnou, protože je tam teď hodně lidí, kteří nemají rádi Židy. *(kreslím hvězdu; hotový obrázek ukážu)* A my jsme Židi. Rozumíš? Aspoň trošku?

Jako Hana si uvědomuji, že když své vyprávění dokresluji pohyby a hrou, ostatní mi rozumí. Mohla bych si tedy ukrátit čekání převyprávěním a zahráním svého příběhu, jak jsem se sem do Británie dostala:

Narodila jsem se v roce 1930 v Československu.

Hledám, kam zapsat letopočet a všímám si, že na kufru mám napsané své číslo (193), ke kterému už jen můžu dopsat poslední číslovku. Cestujícím ukazují letopočet 1930. Studenti znovu přikyvují hlavami. Rozehrávám situaci, kdy mě jako miminko uspávala maminka s tatínkem a tím představuji postavy:

## II. 1930 – NAROZENÍ

Hana: Moje maminka se jmenuje Ilse (*maminka uspává plačící Hanu*). Můj tatínek se jmenuje Raul (*tatínek omylem probudí Hanu; maminka ji uspává ukolébavkou a hrou na kalimbu*).

Maminka: *Haj halí, haj halí, spinkej*  
*vánek tě kolébá, dítě;*  
*ztiš ať můžeš jít klidně spát,*  
*navěky budu tě milovat,*  
*Haj halí, haj halí, spinkej,*  
*vánek tě kolébá, dítě.*

Hana: A já se jmenuji Hana

Tatínek by měl působit trochu komicky. Studenti se jeho nemotornosti smějí. Funguje to a já mám radost. Žene mě to dopředu.

## III. 1936 – DOMÁCNOST, DĚTSKÉ HRY

Hana: Když mi bylo šest let (*připíše na kufr k nule ocásek, a tak vytvoří šestku*), moje maminka se starala o domácnost (*maminčin uklízející tanec*).

A tatínek prodával před domem na ulici noviny (*tatínkova groteska – prodávání novin – papír s mapou Československa*).

A já, když jsem vždycky přišla ze školy domů (*přiběhne domů*), přivítala jsem se nejdřív s maminkou a s tatínkem (*oběma dá pusy*), odložila jsem si všechny věci (*pověsí zpět na své místo papír s mapou Československa*), vrátila jsem se zpátky na ulici (*běží ke druhé koleji – ke skákacímu panákovi*) a až do večera jsem skákala! (*písnička*)

*Můj koníček vraný; jako malovaný /: hopsa, hopsa, hej! :/*

*Nožky pěkně zdvihá; ušima si stříhá /: hopsa, hopsa, hej! :/*

*Dlouhá černá hřívá; po větru mu splývá /: hopsa, hopsa, hej! :/*

*Podkovy mu zvoní; jiskra jiskru honí /: hopsa, hopsa, hej! :/*

*Až tě osedláme, kam se podíváme? /: hopsa, hopsa, hej! :/*

*Rozjedem se v poli, přes hory a doly /: hopsa, hopsa, hej! :/*

*Až rozjedem se letem široširým světem /: hopsa, hopsa, hopsa, hej! :/*

*Pak, můj vraný koni, ať si nás, kdo honí, /: hopsa, hopsa, hopsa, hej! :/ (3x)*

Všechny tři scény mají vyvolat pocit bezpečného a radostného dětství a domova. Studenti se několikrát hlasitě zasmějí. Jinak ale nic jiného nestůhám sledovat, protože se všechno

děje ve velké rychlosti a já cítím, že se potřebuji dobře soustředit, aby mi vše vyšlo. Zastavuji se až po říkadle se skákáním panáka, po kterém sedím na kufru a vracím se pozorností zpět k cestujícím. Stále mě sledují a vypadají pobaveně.

V následující situaci se mění atmosféra. Začíná okupace:

#### IV. 1938 - OKUPACE & KŘIŠŤÁLOVÁ NOC

Hana: Ale pak se všechno změnilo. Do Československa přijeli Němci a zabydleli se u nás. Já z nich mám strach. Vypadají jako velcí černí orli... (*zvuk okupace*)

V tuto chvíli ke mně přichází obavy, jestli dokážu v prostředí velké tělocvičny takovou změnu sama utáhnout. Oči studentů, kteří mě pozorně sledují, mi hodně pomáhají. Jako Hana *si začínám hrát na orla, ze kterého mám strach* a spontánně během předem vymyšlené scény pouštím od aranžmá a víc využívám trhaných pohybů (cítím, že v tomto prostoru potřebuji větší pohyb a jasnější pohybovou stylizaci) a očního kontaktu s diváky. Mění se atmosféra mezi mnou a hledištěm je dobře cítit, a tak se nebojím jít do extrémnějších poloh. Jsem mnohem ostřejší než kdykoliv předtím na zkouškách. *Jako orlice doslova usedám na mapu Československa, kterou nejdřív pařáty zmuchlám a pak roztrhám na kusy.* Během zkoušek mi to přišlo prázdné. Teď ale po roztrhání slyším několik studentů, jak těžce hlasitě dýchají. Jdou tedy příběhem se mnou. *Na konci scény uzavírám všechny postavy příběhu oblepením páskou ve tvaru židovské hvězdy do pomyslného ghetta.* Je slyšet ticho. Následuje scéna Křišťálové noci:

Hana: A když jejich křídla zakryla celou oblohu, přišla dlouhá temná noc (*zvuk Křišťálové noci*).

Tatínek za domem potkává orlici (stínová loutka přilepená zezadu obrázku domova), do kterého se jako Hana znovu vtěluji a postupně trhám pásky na scéně – koleje (skákacího panáka), hvězdu (ghetto), i pásku na zemi, která od začátku rozděluje prostor jeviště a hlediště a je tak jakousi hranicí, kterou jsem až do téhle chvíle při svém vyprávění nepřekročila. Při zkoušení scény mě vedla hudba, a i teď mi hodně pomáhá. Když se na konci znovu dostávám pozorností k cestujícím, všímám si dvou studentek, které se silně tisknou za ruce a pláčou se mnou. Je to silný okamžik. Nepočítala jsem s ním. Mám pocit, že nemusím nic hrát. Hudba a znaky na scéně říkají všechno za mě.

## V. 1939 - PRAHA – ROZHODOVÁNÍ & LOUČENÍ

- Hana: Bydleli jsme naproti synagoze, kterou Němci vypálili, a tak jsme museli utéct. Jednou, to bylo asi o půl roku později, přiběhl tatínek domů a už od dveří ukazoval mamince nějaký papír (*Hana si bere k ruce jeden z roztržených dílků mapy*).
- Tatínek: Ilse, Ilse ... Měli bychom Hanu poslat do bezpečí.
- Ilse: Jak do bezpečí?
- Tatínek: Říká se, že Němci už obsadili celý Československo. Za chvíli nás tady všechny Židy zabijou! Musíme Hanu poslat do Británie!
- Ilse: Jak do Británie?
- Tatínek: V Praze je nějaký Angličan, který dokáže dětem z židovských rodin najít v Británii náhradní rodinu. Posílá je tam vlakama. Zachránil jich už stovky! Měli bychom tam Hanu poslat.
- Ilse: To nemyslíš vážně?
- Tatínek: Co když je to jediná šance, jak ji zachránit?!
- Ilse: To po mně přece nemůžeš chtít?!!
- Tatínek: Musíme to udělat.
- Ilse: Raule?!
- Hana: Maminka dlouho nechtěla, ale nakonec souhlasila (*maminka podepíše papír*). Šli jsme do malé kanceláře ve Voršilské ulici. Tatínek jim ten papír dal (*vloží papír do kufru*) a já jsem dostala číslo 193 (*z kufru vezme číslo a pověsí si jej na krk; zvuk židovské ukolébavky, který postupně přechází v hluk nádraží*).

Poslední scéna je příprava na cestu – balím kalimbu do mamincina šátku a vkládám do kufru. Balím tatínekův klobouk, do kterého vkládám útržky. Zavírám kufr a odcházím na nádraží (místo, ve kterém jsem na začátku celého představení seděla ve vlaku). Končím na stejném místě, kde jsem na začátku povídala o rodičích, kteří mě poslali do Británie:

- Hana: Mám počkat tady na zastávce, než si mě přijde vyzvednout paní Angličanka. Bude se o mě starat, než za mnou přijede maminka s tatínkem. Maminka s tatínkem jsou teď doma – v Československu – ale brzy přijedou za mnou, protože je tam teď hodně lidí, kteří nemají rádi Židy. A my jsme Židi.

Během povídání se ze záznamu ozve zavolání „Hana? Hana?!“ a já se jako Hana *pohledem loučím s tím „co bylo“* (s rozbitou scénou za mnou) a *nejistě odcházím k tomu „co bude“ za hlasem, který mě volá* (ulíčkou ve středu diváků).

Po poměrně dlouhé době po mém zmizení z očí diváků se ozývá potlesk a já se vracím na jeviště. Ředitel školy mě objímá a vyzývá studenty, jestli se na něco chtějí zeptat (panu řediteli jsem nabídla toto povídání, *talkback*, spolu s představením; je dobré, aby měli diváci

po skončení možnost doptat se).

Z *talkbacku* mimo jiné vyplynulo, že většina studentů příběhu velmi dobře porozuměla. Jen s koncem si někteří nebyli jisti – jedna studentka z představení vyčetla, že Hana musela odjet, protože její maminka zemřela. To pro mě byla důležitá informace. Jedna z variant konce, které jsem při zkoušení našla, byla s připnutím loutek (magnetku) rodičů na kufr (tyto magnetky jsem používala i na začátku při expozici postav maminky a tatínka při uspávání Hany). Po cestě na nádraží jsem je pak z kufru odepnula a připevnila, nechala, je na obrázku domova. Po dnešní zkušenosti mám pocit, že by to nejasnost mohlo vyřešit – rodiče by tak zůstali „doma“, a tak by mohlo být čitelnější, že od nich jako Hana odcházím. Vyzkouším to při představení v pondělí.

Z premiéry mám radost. Vidím, že to může fungovat. Myslím, že je ještě potřeba doladovat a upravovat detaily, ale myslím, že už teď inscenace *něco říká*. Diváci jí chtějí porozumět. To je důležité.

### **Taborspace, Portland, 11. prosince**

Komunitní centrum *Taborspace*, kde hraji v prostoru kavárny s cihlovými zdmi a kobercem na zemi, má kapacitu kolem padesáti diváků (na představení jich nakonec přichází 45). Prostor je uzavřený a má komorní atmosféru.

Jsem hodně nervózní, protože jde o představení pro širokou veřejnost a já myslím, že přijde velmi pestrá skupina diváků, z nichž některé osobně znám. Pozvala jsem všechny Čechy i Američany, se kterými jsem se během svého pobytu setkala.

Těsně před představením sedím v rohu místnosti schovaná za stolem (jiné místo, kde bych před začátkem mohla být sama, v komunitním centru není) a poprvé cítím, že mám *třemu*. Už léta ji nemívám. Přemýšlím, proč právě dnes a začínám si uvědomovat, že to nejspíš souvisí s pocitem *zodpovědnosti za inscenaci*. Jako bych dřív měla pocit, že jsem jako herečka jen „dělnice“, která dělá, co se po ní chce. Vždy se snažím dělat to nejlepší, co dokážu, ale teď teprve padá všechna pozornost a zodpovědnost skutečně jen na mě. Dřív jsem mívala pocit, že když se představení divákům „nelíbí“, nemusí to být jen moje vina, ale může za to třeba režisér, kolegové herci, plytký příběh, nešikovná dramaturgie... Jako bych se tím vnitřně uklidňovala. To tady ale neplatí. Za všechno nesu odpovědnost já.

Od začátku představení ztrácím půdu pod nohama. Nedokážu se soustředit. Rekvizity mi padají z ruky, ztrácím se v ději (jen v hlavě – tělo je moudřejší a klidnější, a tak mě vede), zapomínám dokonce slova písniček! Volně improvizuji a snažím se získat kontrolu nad svým



jednáním. Hlavou mi běží mnoho věcí najednou. Diváci příjemně reagují, ale já bojuji, abych nejistotu překonala. Podaří se mi to až při písničce o koníčkovi.

Pomaloučku nacházím klid, jistý nadhled a sebejistotu. Možná je to tím, že se s vážnější částí příběhu mohu i lépe napojit na energii z hledišť. Dnes také zkouším pracovat s magnetky rodičů a výborně to funguje. Po mém odchodu na konci je dlouhé ticho.

*V talkbacku diváky nejvíc zajímá, proč jsem si zvolila téma dětských transportů, co mě vedlo sem do Portlandu, zda tancují, jak představení vznikalo a jak jsme se skladatelem pracovali na hudbě.*

Po skončení debaty ještě zůstávám s diváky. Někteří se doptávají na další detaily – *jak mě napadlo vytvořit náznakovou scénu z lepicích pásek, jak dlouho jsem představení zkoušela, jak mě napadlo pracovat s loutkami na magnetech* apod. Od amerických diváků se snažím zjistit, jestli příběh pochopili a co jim v porozumění pomáhalo. Nejčastěji se opakuje, že k zorientování v ději velmi pomohlo zapisování letopočtů na kufr (které jsem dnes trémou dvakrát zapoměla, což беру jako největší chybu dnešního představení) a emoce postav.

S průběhem představení nejsem úplně spokojená. Chyběl mi vnitřní klid a dělala jsem hodně chyb. Na to u sebe nejsem zvyklá. Jsem ale ráda, že diváci s příběhem rezonovali. Mnozí z nich mi po skončení s pláčem děkovali.

### **Congregation Shaarie Torah, Portland, 14. prosince**

Poslední představení v Portlandu hraji v rámci oslav chanuky ve velké jídelně centra *Congregation Shaarie Torah* pro Židy, kteří přežili holokaust. Jsou to tedy hlavně starší osoby. Zatímco moji budoucí diváci obědvají, stavím mezi jejich kulatými jídelními stoly scénu. To je moje jeviště.

Začátek představení se o několik minut posouvá, musíme počkat, až všichni dojí svůj dezert. Těsně před začátkem za mnou přichází organizátorka *Kerry* a předem se omlouvá, že diváci nebudou sledovat děj. Nemám si z toho prý dělat hlavu, nedělají to nikdy. Následně mě uvádí a vyzývá diváky, aby se od svých stolů přesunuli blíž k místu hraní, aby dobře viděli. Všechny pak také obchází a nabízí pomoc s přesunem židle. Nikdo se přesunout nechce.

Už mám zkušenost s hraním pro diváky, kteří o představení nemají zájem, a tak znám pocit, kdy se do hraní musím po hlavě pustit a hrát si s chutí zejména sama pro sebe. Věřím, že moje radost ze hry může zaujmout diváky. Z toho vycházím.

Během první scény se někteří diváci přesouvají blíž ke mně a začínají nečekaně živě reagovat. Ve chvíli, kdy jedna z diváček pochopí, že představuji maminku, vykřikuje pro ostatní: „*It's mom!*“. Ostatní se k ní přidávají, a tak si diváci navzájem přeloží tatínka, a následně

i letopočty a některé momenty v příběhu. Jsem překvapena a začínám si představení nevidaně užívat.

Při groteskách se diváci hlasitě smějí a po skákání panáka i tleskají. Když na konci představení odcházím mezi diváky, všechny oči mě sledují a mnohé pláčou.

Po skončení za mnou někteří diváci přicházejí, objímají mě, děkují, další mi vyprávějí své příběhy. Někteří z nich se svěřují, že se narodili v Československu, ale brzy utekli s rodiči do Ameriky. Někteří mluví anglicky, jiní polsky, rusky nebo německy. Ve vyprávění míchají svůj jazyk s angličtinou. Své příběhy mi říkají s velikou naléhavostí. Některým slovům vůbec nerozumím, ale chápu význam. Je to velmi silné. Jako by se představení převrátilo a já teď byla divákem – posluchačem – jejich příběhů.

Po tomto představení mám pocit, že inscenace může být neobyčejně silná, když se setká s divákem, kterému má co říct. Je to pro mě uspokojující završení dvouměsíční stáže.

## KAM DÁL?

Po návratu do Prahy (a po mnoha vyprávění mých zážitků a zkušeností z americké cesty učitelům katedry a spolužákům) žádám o grant ve Studentské grantové soutěži (SGS), vybírám čtyři země, ve kterých chci INSCENACI odehrát. Rozhoduji se pro Island (Reykjavík), Švýcarsko (Ženeva), Německo (Mnichov) a Portugalsko (Lisabon). Ve všech těchto zemích fungují *České školy bez hranic* nebo *České školy*, pro jejichž žáky bych představení hrála a s jejich pomocí bych zorganizovala i druhé představení – pro tamní diváky, kteří česky nerozumí. Na tyto země grant také získávám.

V průběhu března 2018 zmíněným *školám* představení nabízím. Okamžitě reaguje *Český spolek na Islandu* a *Česká škola bez hranic Ženeva*, na opakovanou nabídku i *Česká škola bez hranic Mnichov*. Z portugalské školy se nikdo neozývá, a tak oslovuji *Czech and Slovak School & Community Manchester* ve Velké Británii, která hned se zájmem přijímá.

Zachycuji zde zážitky, které mě na cestách nejvíce zaujaly, překvapily a vedly k zamyšlení.

## Island

Čtrnáct dní před odletem vytvářím na Facebooku „událost představení“ v Reykjavíku a sdílím ji ve „skupině“, která sdružuje Čechy žijící na Islandu. Na základě toho mě oslovuje Pavlína Svobodová, studentka produkce DAMU, zda bych představení nemohla zahrát i v kulturním centru ve městě Egilsstaðir, kde je tou dobou na stáži. Domlouváme podmínky a potvrzujeme termín, na Islandu mám tedy nakonec tři představení na dvou různých místech.

### Egilsstaðir, 1. května 2018

Hraji v kulturním centru *Meningarmiðstöð Fljótsdalshéraðs*, v malém městě na severu Islandu. Pavlína mi ukazuje celou budovu a nabízí, že si můžu pro představení vybrat jakýkoliv prostor. Když vidím oprýskaný divadelní sál (black box) se světly a s baletizolem, mám chuť hrát právě tam, ale nejsem si svou volbou jistá. Nebude lepší hrát na chodbě? Se světly a v divadelním prostoru jsem ještě nehrála. A když chci hrát v sále, mám být v rohu nebo uprostřed místnosti?

### O rozložení sil...

Uvědomila jsem si, jak nesmírně těžké je organizovat si všechno před představením sama – jak ráda bych měla režiséra nebo produkčního, který by vymyslel, kam postavit scénu, jak ji nasvítit apod.! Někdy mám pocit, že všechnu energii spotřebuji na organizační věci a pak už mi nezbývá síla na hraní. Uvědomuji si, jak snadno se mění můj přístup k hraní, když jsem v divadle, kde jako herečka přijdu do šatny a mám vše předem nachystáno. Maskérky mě nalíčí, vlásenkářky učešou, inspicient zavolá v pravý okamžik na jeviště... Co se pak změní, když si scénu nachystám sama, vytrhu si podlahu (toto označení bývá v profesionálním divadle bráno jako klišé a mnohdy jako posměšná narážka na herce, kteří svou práci berou příliš vážně), učešu se a opravím roztržený kostým. Přestože je mi bližší spoléhat se na sebe a chystat si věci sama, je vyčerpávající organizovat „v jednom“ úplně všechno. Hlídat si propagaci, ubytování, dopravu, přípravu i sklizení scény, rozhodování, kde se představení bude hrát, pro kolik nejméně diváků?! Kdybych tak mohla alespoň část zodpovědnosti předat někomu jinému, abych měla ještě sílu soustředit se na hraní!

Samozřejmě, že jsem později pochopila, že postupnou zkušeností ubývá sil, které je nutné do organizačních věcí vynaložit. Člověk přivyká a čím dál méně situací ho zaskočí tak, jako napoprvé. Tehdy jsem ale nad míru ocenila, že mám k ruce výpomoc.

Technici mi pomáhají upravit hrací prostor, rozmístit židle pro diváky a nasvítit scénu. Mám pocit, že je tím obtěžuji. Mračí se a pořád si něco v islandštině mrmlají. Když se jich ptám, zda je všechno v pořádku, s povzdechem odpovídají: „*Dneska venku sněží, takže nikdo nepřijde.*“ Vysvětlují mi, že na Islandu není zvykem, aby děti chodily do divadla, a už vůbec ne, když je zima (později jsem zjistila, že na Islandu divadlo pro děti téměř neexistuje, protože – jak mi řeklo několik islandských rodičů: „*Děti mají chodit do školy a učit se, ne se bavit v divadle.*“). Když sněží, do divadla se zkrátka nechodí. A tak na mé představení nakonec přichází 8 diváků – ředitelka kulturního centra, umělecký šéf, osvětlovač, zvukař, produkční Pavlína se svým kamarádem a jeden tatínek s dcerou.

Hraje se mi hrozně.

Vypadá to, že mi diváci vůbec nerozumí a v průběhu představení mám stále silnější dojem, že je to nebaví. Na nic nereagují. Situaci nepomáhá ani fakt, že hraji od návratu z Ameriky poprvé, tedy téměř po půl roce! Představení jsem si několikrát zopakovala se záznamem, mnohokrát v hlavě s hudbou a jednou tady v prostoru, ale vůbec se necítím jistě. Scéna je navíc špatně nasvícena a já nevidím do diváků.

### **O nevhodném divadelním prostoru...**

Divadelní prostor a světla mi vůbec nepomáhají – mé představení na to není stavěné: působí to ponuře, depresivně, není vidět do diváků – to nefunguje. Musím vidět na diváky, tma nás úplně oddělí! Nejdřív jsem se zařekla, že už nikdy v divadelním prostoru hrát nebudu. Postupem dalších repríz jsem ale zjistila, že to není tak jednoduché. Specifický a na první pohled nepříznivý prostor mohu samozřejmě využít ve svůj prospěch. Vždy. To už ale vyžaduje určitou sebejistotu a nemůžu to po sobě chtít hned.

Čím víc se mi měnily podmínky pro hraní, nejen prostory, ale i divácké skupiny, jejich soustředění a očekávání, nebo čas na přípravu, tím více jsem dokázala být flexibilní. Ne cíleně, ne vědomě. Samovolně, postupně. Kvůli grantu bylo zkrátka potřeba vždy představení odehrát, nic jiného nezbývalo. Během času jsem zjistila, že mi nevadí ani méně příznivé, nebo dokonce zcela nevyhovující podmínky, a že dokážu poměrně rychle a pohotově vzniklé nepředvídanosti řešit. O tom ale později.

Atmosféra v hledišti s osmi diváky mi nepomáhá a Pavlína, která zvučí, pouští jednu zvukovou stopu (která je složena z několika tracků a celkově tak trvá 17 min) o scénu dřív, aniž by si toho všimla, a tak musím hudbu rychle hraním dohnat. Poslední stopu nepouští vůbec, a tak celému představení chybí pointa. Já tak hraji závěrečnou scénu za úplného ticha a místo odchodu za zavoláním adoptivní maminky: „*Hana*“, odcházím v tichosti pryč a hraji, že nevím,

kam jdu. Nenápadně se snažím vysílat signály směrem ke zvukařskému pultu, což je bez odezvy a na mě musí být vidět, že jsem našťvaná.

Během tohoto představení si poprvé uvědomuji, že možná zvuk nemůže pouštět někdo, kdo neviděl ani jednu zkoušku, že to může celou práci zkazit. S tím musím do příště něco udělat.

I přes mé nešťastné pocity mi diváci dávají poměrně hezkou zpětnou vazbu. Jsem překvapená. Diváci diskutují:

- „*Je neuvěřitelné, že jsme tomu rozuměli, i když neznáme ani slovo česky!*“

- „*To je totiž o komunikaci. To je jako v životě. Nejde o to, co lidé říkají, ale jak a co při tom cítí.*“

Popisují, že neporozuměli všemu, ale nejsilnějším tématem pro ně byl domov a jeho opouštění. Ptají se mě, zda jsem Židovka, a proč jsem si toto téma vybrala. Když vysvětluji, že mě téma opouštění bezpečného prostředí, cesta do neznáma a hledání nového domova baví, chápavě přikyvuji. Když mluvím o tom, že také cítím jako důležité o holocaustu otevřeně mluvit i s dětmi přichází názor, že „*to je problém tohoto představení, protože ho děti nemůžou pochopit, když neznají historický kontext, tohle prostě není představení pro děti.*“ Diskuze byla dále poměrně pestrá v názorech, zda o podobných tématech divadlo může hrát – a zda pro děti.

Hodně mě zajímají postřehy holčičky, jediného dítěte v hledišti, protože celé představení pozorně sledovala (měla jsem dost času ji vnímat). Nedaří se mi ji ale vtáhnout do řeči. Když na ní mluvím, schovává za tatínka. Při loučení potichu říká: „*It was kind of wierd but fun*“ (tedy „bylo to trochu divné, ale zábavné“).

Ředitelka kulturního centra na závěr dodává: „*No, nejsme na to hrdí, že jsme jako národ Židy posílali pryč, ale teď už to nezměníme.*“ Umělecký šéf centra děkuje za „*otevření tématu multikulturality v dnešní době*“ a nabízí mi rezidenci, během které bych mohla odvést několik workshopů a nazkoušet představení pro další národní menšiny žijící na Islandu. Pavlína se se mnou loučí se slovy: „*Tohle představení mi pozvedlo kvalitu života tady v tom městě.*“

Zpět do Reykjavíku tak nakonec odlétám s pocitem, že představení – i za ne příliš příznivých podmínek a okolností – snad přeci jen něco ve městě Egilsstaðir zanechalo.

### **Reykjavík, 3. května 2018**

V Reykjavíku mám dvě představení v prostoru městské knihovny *Borgarbókasafn Reykjavíkur*. Mám možnost vybrat si jakékoliv místo, a tak se rozhoduji pro roh mezi prosklenou zdí s průhledem do ulice a schodištěm do prvního patra. Technici mi pomáhají se zvucením a já si zkouším s Renatou Emillson Peškovou, ředitelkou *Českého spolku na Islandu*, pouštění hudby

(po minulé zkušenosti jsem se s ní den před představením podívala na záznam a vše jí v klidu vysvětlila).

První představení hraji pro veřejnost. Znovu sněží. Nepřekvapuje mě tedy, že přichází jeden divák, téměř čtyřicetiletá Němka, která je v té době v knihovně na pracovní stáži. Ptám se jí, zda jí nebude vadit sledovat představení sama a ona mě ujišťuje, že si to užije i tak, protože „... jsem v tom nečase přišla jenom kvůli vám a hrozně mě to zajímá“. Fascinovaně sleduje příběh, spolupracuje se mnou, komunikuje. Během představení se přidává několik dalších diváků, návštěvníků knihovny, na schodišti nade mnou a ve vestibulu přede mnou vidím zastavující se děti, které se snaží neúspěšně přesvědčit své rodiče, aby mohli na představení zůstat (několikrát se opakuje situace, kdy se dítě při odchodu z knihovny vytrhne rodičům a uteče si sednout do hlediště nebo přímo na zem ke scéně, rodiče vždy s gradující výhružkou odvedou dítě za ruku, nebo po druhém / třetím pokusu dítě dokonce odnesou v náručí). Po představení si povídáme se všemi dospělými, kteří se v průběhu přidali. Říkají, že jejich pozornost přitáhl prožitek postavy, že se chtěli dozvědět, co se jí stalo a jak to s ní dopadne. Někteří říkají, že jim připadalo atraktivní sledovat příběh, jehož slovům nerozumějí, ale přesto měli pocit, že chápou, o co v příběhu jde. Ptají se mě na celý projekt. Dospělé zajímá, jak mě napadlo hrát v cizojazyčném prostředí a proč jsem si zvolila toto téma. Oceňují artistnost a skvělou hudbu. Německá divačka sdílí své dojmy: „Zajímalo mě, jak se dá o holokaustu hrát pro děti. My tohle téma v Německu řešíme pořád, ale obvykle se necítíme pohodlně, když o něm máme mluvit s dětmi. Často se bojíme, jak to pochopí. Zajímalo mě, že se dá o tak vážném tématu zahrát divadlo. Pak by se na něm totiž dalo dětem hodně věci přiblížit tak, aby to pochopily. A jsem překvapená, že jsem to pochopila a nevadilo mi, že to není v němčině. Jak je to možné?“

Při loučení mě oslovuje ředitelka mezinárodního spolku *Mordubal* (organizace sdružující rodiny různých národností žijících na Islandu), zda bych i pro ně nemohla příště přiletět zahrát toto představení a nabídnout k němu workshop „*of your specific style of theatre*“.

Druhé představení je pro české rodiny a žáky *Českého spolku na Islandu*. Těsně před vstupem na jeviště si uvědomuji, že hraji poprvé pouze pro diváky, kteří česky rozumějí, a jsem nervózní. Dopředu jsem si nepromýšlela, v čem bude najednou rozdíl, zda mám volit jiné výrazové prostředky, zda bych měla ubrat na popisných gestech, opakování některých informací atd. Nevím, jak nebýt příliš popisná, ale při tom zachovat to, že mi nemají rozumět. Během celé scény příjezdu vlakem se mi honí hlavou, co bych mohla dělat jinak. Soustředím se na to natolik, že se nevšímnu zvukové změny, a ještě chvíli hraji, že jedu, i když už bylo ze zvuku jasné, že vlak dávno zastavil. To mě vrací do přítomnosti a já zapomínám, že mám před sebou české diváky. Pokračuji jako obvykle a zjišťuji, že velká gesta a pregnantní

výslovnost nefungují v tomto případě jako nástroje k porozumění, ale jako komické prvky, skrz které děti vidí, že na ně jen hrají, že nemluví jejich jazykem. Funguje to.

V diskuzi se děti ptají hlavně na historický kontext. Zajímá je, zda je příběh pravdivý, a jestli jsem Židovka. Chtějí ještě jednou vidět scénu se stepem, zatančit píseň koníčka a zazpívat ukolébavku. Začínám si uvědomovat, že to, co představením přináším, není jen samotný „kulturní zážitek“. Pro místní české rodiny je to hned několikanásobné setkání – s českým *umělcem*, s českou *kulturou* a *historií*, ale i s *divadelními postupy*, které jsou (prý) specifické pro české divadlo a tady na Islandu se s nimi nesetkávají – několik rodičů zmínilo, že znakovost scény, práce se symboly a atributy postav tady není vůbec zvykem. Chvíli si povídáme o tom, co jim z české kultury nejvíc chybí. Se smíchem se shodují na tom, že český humor (shodou okolností to byl jeden z mých prvních postřehů v divadle v Egilsstaðir, kdy jsme s technikou připravovali scénu, nikdy jsem si nebyla jistá, zda říkají vtip nebo mluví vážně) a české jídlo. Dětem zase nejvíce chybí české Vánoce. Zbytek diskuze už jen trávíme povídáním, jak se žije v posledních letech v České republice, dospělí se mě ptají na politickou situaci, na možnosti studií apod. a děti prolézají scénu, skáčou panáka a hrají na babu. V tuto chvíli cítím skutečné setkání.

## Německo

### Česká škola bez hranic Mnichov, 9. června 2018

Do Mnichova přijíždím ráno před pátou hodinou. *Česká škola bez hranic* se otevírá v 8:30, a tak využívám času k rozhýbání a rozezpívání po cestě v parku. Jsem unavená z cesty (vyjížděla jsem v jedenáct hodin v noci), a tak se snažím trochu probrat, ale zároveň i šetřit energii.

V *České škole* mě vítají postupně tři učitelky, které si při hovoru se mnou chystají pomůcky na výuku. O mém představení ví jen jedna. Usazuje mě do malé kuchyňky v suterénu (protože v ředitelně se bude učit) a dál se se mnou nebaví. Nevím, kdy si budu chystat scénu, kde mám hrát, kdo mi pustí hudbu, kolik dětí přijde... Sedím v kuchyňce na bedně s limonádami a mám pocit, že tu o představení moc nestojí. Během přestávek se snažím najít někoho, kdo by mi zodpověděl otázky ohledně organizace, ale nikdo na mě nemá čas. Představení mám až ve 13:30, a tak se dívám na videozáznam a své poznámky z Islandu. Chystám si rekvizity – před každým představením píšu novou cedulku na krk, číslo na kufr

a kreslím na křídový papír mapu Československa. Proti oknu si ji prohlížím, abych zjistila, zda je nákres dobře vidět, a napadá mě, že bych si ji takhle mohla prohlížet i v příběhu při úvodní cestě vlakem. Přes prohlížení mapy mohu uhrát, že jedu z místa, ke kterému mám citovou vazbu, do místa, které je pro mě neznámé. Hned dnes to musím vyzkoušet.

Mám čekat do 13:15 (to znamená 15 minut před začátkem představení!), kdy můžu vstoupit do třídy a nachystat si scénu. Únava přináší jednoduché racionální řešení: scénu postupně připravím během přestávek dětí – v rohu místnosti, kde nejsou jejich stoly, abych je neomezovala. Všem je to jedno, a tak mám za dvě přestávky vše nachystáno a začínám se soustředit na podstatnější věci. Mezi řečí se ptám, s kým si mohu domluvit pouštění hudby; paní učitelka odpovídá: „*Já vám to klidně pustím.*“ a odchází pryč (zjednodušení hudebních stop na dvě nakonec opravdu funguje, protože nevyžaduje předchozí zkoušku).

Těsně před představením mi někdo z dětí patrně omylem přetrhl jednu z napnutých pásek. Taková maličkost mi dokáže v hlavě rozehrát celou paletu emocí: „*To je asi skvělá zábava, takhle mi zkazit představení...*“, „*Pět hodin sedím v mrňavé kuchyňce mezi basami s pivem a štávou a nikoho nezajímá, jak představení proběhne!*“, „*Já v takových podmínkách hrát prostě nemusím.*“. Je horko, jsem unavená a všechno mě štve. Znovu cítím, jak moc bych ocenila produkčního.

Až Jana Pilátová mě upozornila, že jsem si tak trochu ozkoušela, jak asi hráli herci kočovných společností. To já přece vím! A normálně mi to nevadí. Prošla jsem nejedním souborem, se kterým jsme si vše chystali, dokonce v letních měsících opravdu kočovali, spali v polních podmínkách... Tak proč mě to tolik dopálilo právě teď? Nejvíce se mě asi dotkl nezájem ze strany České školy, který ve mně umocnil pocit, že jsem na to všechno úplně sama. A když se přidá únava a obavy, jak německé děti přijmou příběh o holocaustu, není vlastně divu, že jsem se uvnitř rozčílila.

Doslova před zraky dětí vysvětlují paní učitelce Sandře, kdy má pustit jakou hudbu a začínám. Přiznávám si, že je mi po tom všem poměrně jedno, jestli se v *České škole* bude představení líbit. Budu si hrát pro radost. Alespoň si vyzkouším, jestli může fungovat můj nový začátek s mapou. Funguje to skvěle. Sedím na kufru, prohlížím si ve světle okýnka vlaku mapu, prstem obkresluji obrys Československa a následně kreslím trasu od hranic dál, až za okraj mapy. Děti reagují: „*Odjíždí z Československa!*“. Pozorně sledují a já dostávám chuť se s nimi „*kamarádit*“. Celé představení jsou na mě napojeny, spolupracují a doslova prožívají příběh Hany. Smějí se, radí mi, trnou, když se objeví orlice, téměř nedýchají. Čtyřicet dětí ve věku 1. – 4. třídy a devět učitelek na konci mlčky sedí a několik dvojic dětí se vzájemně drží za ruku.



Když se herec noří do emoce se snahou přenést ji na diváky, chce vidět, že to funguje. O zrcadlových neuronech vím už dávno. Fascinuje mě, že „jdnání vnímané u ostatních lidí nevyhnutelně zapojuje zrcadlové neurony pozorovatele. Ty aktivují v jeho mozku vlastní motorické schéma, které je stejné jako schéma, jež by zodpovídalo za to, kdyby člověk prováděl pozorované jednání sám.“<sup>35</sup>

Pro mě jako pro herce je takový přenos nevídaný zážitek a v tomto představení navíc okamžitý ukazatel, zda děti představení rozumí. Výsledky mého výzkumu ukázaly, že, aby představení bylo pro děti, které nerozumí jazyku interpreta, srozumitelné, musí fungovat *komunikace mezi hercem a diváky*, která vždy úzce souvisí s *mojí energií* – nejen slova, ale zejména pohledy a úsměvy symbolizující rovnocennost a snad i zájem na tom, co se bude dít dál – tedy dva faktory, které se proměňují s konkrétní diváckou skupinou a s konkrétním uvedením! Je tedy v tomto případě do veliké míry zodpovědností herce, zda bude představení rozuměno. A pokud se to podaří, je to pochopitelně cítit a herec může být opravdu spokojený.

Po představení děti mluví o silném zážitku. Silný byl i pro mě. Vyzývám je, aby mi dlaní ukázali, jak moc nebo málo se jim představení líbilo. Dostávám velmi hezkou zpětnou vazbu. Cítím, že s nimi můžu zkusit jako aktivnější formu reflexe vstoupení do prostoru (výpovědi dětí používám pro svůj výzkum v rámci grantu SGS): kdo chce, může ze sebe vytvořit v prostoru scény sochu některé z postav příběhu v situaci, která pro ně jako diváky byla nejsilnější. Nejvíce dětí vstoupilo do role Orlice, dále do postavy Hany při úvodní cestě vlakem s prohlížením mapy, některé ukazovaly útek před nacisty a párkrát se objevil i Tatínek, který nešikovně prodává noviny. Některým dětem se na scénu vstoupit nechce, a tak nabízím, že mohou jen silný moment pojmenovat a já vytvořím sochu za ně. Každé z dětí se tak nakonec zapojí.

Ptají se: Proč jsem si vybrala toto téma? Proč Angličanka na konci představení volá německy „Hana“? Proč má Hana číslo 193? Proč chci představení hrát českým dětem v zahraničí? Proč mě baví hrát pro děti, žijící v zahraničí? Koho znázorňuje orlice? Nacisty? Proč se bojí Hana zrovna Němců? Týká se to Hitlera? Rozumí představení i děti, které česky nemluví? Jak věděla Hana, jak dojde do Británie? A jak to, že se po cestě neztratila, když neuměla anglicky?

Nebýt ve třídě takové horko a nemít koupenou letenku do Ženevy, povídání by bylo ještě delší. Děti se zajímaly o všechno. Po skončení za mnou přiběhly, jestli mi můžou pomoci uklidit scénu. Zajímavé. To by mě ve chvíli, kdy před začátkem představení přetrhly pásku, ani nenapadlo. Jako bychom se tím společným zážitkem skamarádili. S dětmi i s dospělými.

---

<sup>35</sup> BAUER, Joachim. *Proč cítím to, co ty: intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů*. Praha: Grada Publishing, 2016, str. 28.

„Přihlížejte ke vztahům mezi činy a bytím (...), stvořil jsem toto divadlo jako nápodobu chování světů, vybavenou rozmanitými city a mající za svou podstatu různé situace. Je to směsice činů lidí nejvyšších, nejnižších i prostředních, skýtající ponaučení blahu a vytvořená z odhodlanosti, zábavy, radosti... A tato nápodoba života bude nazývána divadlem, majíc tutéž povahu jako svět plný štěstí i žalu.“ Bharata<sup>36</sup>

Smutný a silný příběh není totéž jako depresivní příběh. Nikdo se nad smutným koncem nepohoršoval, děti jej komentovaly s porozuměním k postavě: „Byla jsem ráda, že je příběh podle skutečnosti, že je opravdový, ale bolelo mě vidět, co se těm lidem stalo a bylo mi z toho smutno.“

Stejně představení navíc může být emocionálně silné jak pro děti, tak pro dospělé. Právě těm na konci mnohdy tečou slzy, zatímco se děti drží za ruce. Dospělí diváci mi často po skončení diskuze v zahraničí osobně říkají, že jim „přináším českou kulturu, která jim tolik chybí, a proto je pro ně mé představení cenné“; kdykoliv to slyším, uvědomuji si, jak jsou pro mě takhle slova důležitá k pochopení smyslu projektu – nejde totiž jen o setkání herce s diváky nebo setkání diváků s českou kulturou, ale i o setkání krajanů jako lidí, pro které toto setkání může být dokonce životně důležité.

## Švýcarsko

### Ecole de Chandieu, Ženeva, 12. června 2018

V nově postavené ženevské škole hrají tři představení, celkem pro 151 diváků (děti ve věku 9-12 let a učitelé). Barbora, ředitelka ČŠBH Ženeva, která mi pomáhá ve švýcarské škole s organizací, vítá ve francouzštině děti a říká jim, že představení nebude v jejich jazyce, ale že by mu přesto měly porozumět. Děti se smějí, otáčejí se jeden na druhého, komentují: „Jak to?“ a „Jak tomu můžeme rozumět, když to nebude francouzsky?“ a netrpělivě se rozhlížejí po celém prostoru. Někteří se dívají na scénu, jiní na mě – stojím za nimi, už v kostýmu, ladím se na atmosféru a soustřeďuji se – vyměňujeme si pohledy a úsměvy. Děti vypadají natěšeně (střídavě se koukají po sobě, po mně a po Barboře). Paní učitelky sedí v zadních řadách a na dotazy dětí, jak můžou představení rozumět, odpovídají: „Já nevím. Musíme se dívat a zjistíme to.“

---

<sup>36</sup> KALVODOVÁ, Dana a Dušan ZBAVITEL. *Pod praporem krále nebes: divadlo v Indii*. Praha: Odeon, 1987, str.14. Citát z Nátjašástry, starověké indické učebnice divadelního umění, která připisuje tato slova legendárnímu světcovi Bharatovi, stvořiteli divadla.

Atmosféra je velmi příjemná. Po mnichovském povedeném představením mám chuť a odvahu riskovat, což mi dodává i větší energii. Dnes mě baví si se vším hrát. Cítím se uvolněně a svobodně. Děti okamžitě přistupují na hru. Začínám a první zkouška ve formě dialogu s dětmi perfektně funguje. Děti si vše překládají do francouzštiny, baví mě s nimi rozehrávat situaci, že spolu mluvíme, i když si nerozumíme (já jim obvykle rozumím, protože jsem se francouzsky učila). Užívám si jejich pozornost a vtažení do děje. Fascinuje mě, že mám stejnou zkušenost u všech tří skupin. Všechny tři skupiny také v závěrečné diskuzi živě komunikují a zajímají se o všechny detaily holokaustu a zázemí židovských rodin. Povídáme si (skrže překlad Barbory) o tom, co znamená mít domov a jak se musela Hana ve vlaku cítit. Některé děti v rámci reflexe vstupují do prostoru scény a ztělesňují postavy. Pro nejvíc dětí byl nejsilnějším momentem příchod nacistů, tedy orlice. Velké množství dětí oceňuje, že byl příběh na základě skutečných historických událostí.

Po skončení každého z představení mi učitelé jednotlivě děkují a den po představení od nich dostávám několik dárků a dojemný dopis s poděkováním. Paní ředitelka mě prosí, abych přijela znovu s dalším představením.

### **Česká škola bez hranic Ženeva, 13. června 2018**

Doposud nejhorší představení. Chystám si scénu v prostoru, kde pomalu končí výuka předškolních tříd. Čtyřleté děti mi vbíhají pod nohy. Paní učitelky to vidí, ale nezasahují. Říkám jim, že jsou lepicí pásky křehké, a proto je potřeba za ně netahat, aby se scéna nerozbila. Paní učitelka říká, že scéna vypadá jako prolézačka, a tak skrz ni děti začínají prolézat. Říkám jim, aby to nedělaly, protože tam mám nachystané věci na místech, které nejsou dobře vidět a mohly by ty věci rozbít. Paní učitelky také říkají, že nemají na nic sahat. Děti prolézají dál a pásky mi přetrhávají. Paní učitelka to nevidí. Lepím na zem pásku a říkám, ať za ní už nechodí, děti znovu vbíhají.

Těsně před představením si jdu na chvíli sednout do malé místnosti, abych se mohla soustředit. Snažím se zapomenout na nevychované děti a neúčastné učitelky a uklidňuji se tím, že hraji pro děti starší.

Začíná představení. Vstupuji na scénu a v prvních dvou řadách se hádají o místo neposední předškoláci. Jedna paní učitelka si hraje hru na telefonu (vidím jasně její snahu poskládat správně kostičky ve hře *Tetris*), druhá drží v náručí plačící miminko, třetí se dívá z okna. Další dvě paní učitelky se na mě dívají a paní ředitelka *Barbora* sedí vzadu za zvukařským stolem a zjevně neví, co má dělat.

Ve třetí řadě sedí starší děti, které ale (jak jsem pak z diskuze zjistila), pochopily, že je

to představení pro malé děti, když v prvních řadách sedí předškoláci, a celé představení sledují s odstupem. Tři žáci si po vzoru paní učitelky vytahují telefony.

Malé děti okamžitě přistoupily na hru (až příliš), mají tendenci do děje neustále zasahovat a komentovat dění ve chvílích, kdy to není vhodné. Ve vážnějších scénách se smějí, v závěrečné scéně loučení s rodiči se k sobě navzájem tisknou a některým tečou slzy. Starší se od příběhu už od začátku distancují – v emocionálních chvílích se smějí. Je to těžkopádné a vyčerpávající. Snažím se uspokojit všechny – zjednodušit náročnější místa pro menší děti a zároveň starší vtáhnout pohledem a přesvědčit je, že je příběh hrán právě pro ně. Nejde to. Představení končí a já mám chuť nejt se klanět. Ale jdu.

### **O cílové skupině...**

Ve věkově smíšené skupině se snadno může stát, že starší děti ztratí zájem představení sledovat. Jako by měly pocit, že je představení pro ty menší děti, sedící v prvních řadách. Proto se ani nesnaží o děj zajímat. ... Pokud je navíc od autorit, tedy dospělých, nezájem podpořen, pak už má herec jen malou šanci něco zvrátit. A nevhodné chování učitelů se na žáky přenáší rychleji než to vhodné.

Neadekvátní věk diváků nejenže dokáže rozbít představení, ale velmi snadno může i narušit koncentraci herce a absolutně ho zbavit radosti ze hry, dohrát takové představení pak vyžaduje zejména velkou sebekázeň a velkou míru sebevědomí.

I po tomto představení vyzývám děti, aby mi ukázaly dlaní, jak se jim představení líbilo. Tentokrát byla škála výpovědí poměrně rozmanitá. Všechny menší děti ukazovaly nejvýš, ale starší děti se pohybovaly v rozmezí od *moc se mi to nelíbilo* (ruka u kolen), po *líbilo se mi to, ale...* (ruka u ramen). Nejmenší děti se následně ptají na historický kontext a na význam orlice (pojmenovávají ji jako dravce, který má ulovit Hanu jako zajíce). Následně se ptá paní učitelka (ta s telefonem), proč jsem si pro představení raději nevybrala téma komunismu. Když jsem jí svůj záměr popsala, vysvětlila mi, že by téma komunismu bylo vhodnější. Starší děti zajímá, proč jsem některé věty v představení opakovala, na kolik hudebních nástrojů hraji, v jakých hraji filmech a jestli bych jim nemohla ještě zastepovat.

Po skončení se mi ředitelka školy omlouvá. Ptá se učitelek předškoláků, proč je na představení vzaly, když věděly, o čem je a podle domluvy tam měly být jen děti starší, a dozvídá se od nich, že už dnes byly unavené a nevěděly, co s dětmi do konce výuky dělat: „*a tak jsme si myslely, že by je divadýlko mohlo zabavit.*“ Nakonec mě prosí, jestli bych pro žáky neudělala třídní příměstský tábor, kde by se divadlem motivovaly k učení a používání českého jazyka, dále zda bych pro její učitelky nevytvořila dílnu postavenou na principech dramatické

výchovy jako *teambuilding* pro učitele nebo zda bych za rok nepřijela s nějakým dalším představením. V červnu za nimi poletím s novým projektem *Domů*<sup>37</sup>.

## O nepředvídatelnosti...

Nepříznivý kontext a špatná nálada před začátkem hraní nemusí nutně znamenat špatné představení. Pomáhá mi, když se dopředu nevzdám, ale jdu hrát jako by „pro sebe“. Někdy takový přístup může úplně proměnit celé představení. Ale neplatí to vždy. A v takovou chvíli jsem pochopila, že mi ocenění od jediného diváka dokáže vrátit pocit smysluplnosti odehraného představení...

Je také těžké nenechat se unést prvními dojmy – děti, které nebyly ve vhodném věku, aby příběh pochopily celý, přesto se zájmem dění na jevišti sledovaly a přirozeně a spontánně reagovaly. Ve svých možnostech si z něj odnesly, co jen unesly. Nakonec byly vnímavější, než děti starší a dospělí.

## Velká Británie

Tři představení, vždy v *českých školách*, celkem pro 97 dětí ve věku 8–15 let. V Edinburghu i v Londýně byly diváky pouze žáci z českých škol, s různou úrovní znalosti jazyka. V Manchesteru byly i děti, které česky neuměly. Průběh představení byl v každé ze tří repríz srovnatelný s předchozími reprízami. Zachycuji jen stručně postřehy z cesty, z Edinburghu, z Manchesteru a z poslední, londýnské reprízy.

Sedím na letišti a čekám na své letadlo. Mám desetihodinový přestup. Chystám si rekvizity na zítřejší představení – kreslím si mapy Československa. Spontánně do jedné zakresluji i trasy, cesty, kterými se Hana musela nejdříve dostat do Prahy a následně do Británie. Možná bych mohla zítra zkusit, jestli by se nedalo v některém momentě využít konkrétních zakreslených míst. Mohlo by to pomoci dokreslit představu vzdálenosti od domova. Kvůli dlouhému čekání jsem si s sebou vzala notebook s dokumenty o Siru Nicholasi Wintonovi. Už dlouho jsem je neviděla a mám pocit, že by mi mohly pomoci najít nový úhel pohledu. A také se chci dobře připravit na setkání s *Lady Milenou Grenfell-Baines*, která je jednou z tzv. dětí Nicholase Wintona a půjde se podívat na mé představení v Manchesteru. To setkání

---

<sup>37</sup> *Domů (život po boku Bohuslava Martinů)* je mým závěrečným samostatným tvůrčím projektem, kterým završuji magisterské studium na této katedře. Jeho zkoušení proběhne opět v Portlandu, tentokrát ve spolupráci se sborem SkřivánCZi.

mě znervózňuje a vzrušuje zároveň. Dívám se na dokumenty a chvílemi se nechtěně dojmám. Najednou mi dochází, že mu bylo 29 let, když záchranu dětí zorganizoval. Tedy jen o půl roku více, než je teď mně! Nemůžu to dostat z hlavy. Dvacet devět let... „*Vše, co je možné, musí být uskutečnitelné*“, říká v rozhovoru s *Andreou Vadkerti* v pořadu *Portrét* pro slovenskou televizi TA3. „*Musíte věřit a mít odhodlání, to je vše. Je to jen otázkou pracovitosti, přesvědčení a vytrvalosti.*“ Pořád na to myslím.

### **Edinburgh, Skotsko, 1. září 2018**

Představení pro *Czech School Scotland CIC* probíhá velmi klidně. Děti reagují podle mých očekávání. V závěru představení, při posledním objetí maminky a tatínka, se mi vyjevuje před očima jedna ze zachráněných dětí, *Věra Gissing*, jak v dokumentu říká se slzami v očích: „*Poslední objetí. Velmi vzácné. Zazněla slova lásky a slova naděje. Nikdy nezapomenu na tu bolest, která se objevila na tvářích mých rodičů. Bylo to poprvé, kdy jejich city vyplavaly na povrch. Do té doby dělali vše proto, aby je zamaskovali. Odevšad se valila pára jako ranní nebo večerní mlha, to už nevím, ale pamatuji si, že jsem viděla všechno rozmazané, jak jsme odjížděli z nádraží. Moje oči byly jenom upřené na maminku a na tatínka.*“ Nemůžu přestat plakat. Příběh se mě dnes dotýká více než jindy. Dětem to nevádí. Jen za mnou po diskuzi přichází malý chlapec, který se při představení během komických scén hlasitě smál, a objímá mě. Po chvíli mě pouští a jde s ostatními dětmi domů. Paní učitelka mi pak vysvětluje, že chlapec před dvěma měsíci zemřel tatínek a od té doby se k nikomu nepřiblížil. Zvláštní pocit.

Během povídání také přicházíme s dětmi na to, že to bylo 1. září 1939, kdy měl být vypraven největší transport dětí, ale kvůli vypuknutí II. světové války byl zrušen. Žádné z dětí z posledního plánovaného transportu nepřežilo. Dnes je 1. září, a tak to dětem přijde velmi silné.

### **Manchester, Anglie, 8. září 2018**

Na představení v české škole *Czech and Slovak School & Community Manchester* se jde podívat *Lady Milena Grenfell-Baines*, jedna z přeživších dětí *Nicholase Wintona*. Je to zvláštní.

Setkáváme se už před představením. Skoro mě ani nenechá nachystat si scénu. Zajímá ji, jak mě napadlo hrát o dětech *Nicholase Wintona*, ale také kde a jak své představení propagují a jak to, že „*probaha nemám vizitku*“? Trvá na tom, že si musím prohlédnout její deníček, který dostala od své rodiny na cestu, a pak mi dává do ruky svojí cedulku s číslem (nakonec jsem si jí i musela vyfotit, aby měla radost). Volně přechází z češtiny do angličtiny a zase zpět. Během deseti minut mi pak převypravuje celý svůj příběh, jak se k cestě dostala a na co nejvíce vzpomíná.

Přesně to samé (a téměř se stejnými pauzami a frázemi!) vypráví po skončení představení během diskuze i divákům. Má jasně vystavěné vyprávění a já mám pocit, jako by totéž opakovala nejmíň po sté. Až s řemeslnou obratností pointuje jednotlivé fáze příběhu. Tak šikovně, jako by byla od svého vyprávění úplně odpojená. Jako by to byl příběh někoho jiného. Vypráví bez emocí, v divadle bychom řekli technicky. Jako by opravdové upřímné emoce byly nahrazeny příběhem, který je šikovně vystavěný od začátku do konce tak, aby s posledním slovem vzbudil dojetí posluchačů. Nemůžu se zbavit pocitu, že jsem to snad celé prožívala mnohem silněji já na jevišti, ale při tom to mé byla fikce. Celé povídání Lady Mileny mi vlastně připadá trochu odosobněné, jako by to měla „na háku“. Asi to pořád bolí a tohle je způsob, jak se nenechat strhnout emocemi. Anebo už bolest vyčpěla a zůstala řemeslně vystavěná struktura povídání, které má dojmout. Každopádně mám z toho velmi smíšené pocity.

Jen v jednu chvíli mám pocit, že se v ní cosi opravdového pohnulo, a to kdy na dotaz někoho z diváků vypravuje, jak smutná a těžká pro ni byla cesta vlakem, protože nevěděla, kam jede. Ke konci odpovědi se zahledí na mě a říká: „*vid?*“. Jako bych to já mohla vědět! Úplně mě to zaskočilo. Někdo se mě pak ptá, jaké bylo hrát před Milenou, a tak krkolomně popisuji něco v tom smyslu, že jsem se před začátkem hodně bála, protože vím, že hraji pouze svou představu o tom, jak se děti musely cítit, a ne, jak se skutečně cítily. Mluvím o tom, že jsem se příběh snažila vystavět s respektem a pokorou, ale co já můžu vědět?! Mezi divadlem a realitou je přece velký rozdíl! Na chvíli je mi i trapně, že se pokouším o prožitek něčeho, o čem vlastně nic nevím.

### **O setkání se skutečností...**

*„Jak požadovat po tělesném či duševním zraku, aby viděl více, než vidí? (...) Již celá staletí se nacházejí lidé, jejichž funkcí je právě vidět a ukázat nám to, čeho si přirozeně nevšimneme. Jsou to umělci.“* Henri Bergson<sup>38</sup>

Nesnažím se hrát realitu, ale svou představu o ní. Lady Milena za mnou po představení přišla, aby mi pomohla opravit některé detaily: *„Já jsem uměla anglicky, když jsem do Británie přijela. Není pravda, že bych neuměla. Věděla jsem, jak se řekne maminka a tatínek. Myslím, že byste to měla ve svém představení opravit. A také myslím, že byste měla hrát až o té situaci, kdy se Hana s novou rodinou setká – jak se dorozumívali, a tak. Zapracujte na tom!“* Nedařilo se mi Lady Mileně vysvětlit, že mým záměrem bylo něco jiného. Cílem nás tvůrců přeci je, abychom vybírali takové prostředky a části

---

<sup>38</sup> BERGSON, Henri. *Vnímání změny*. In: Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha : Mladá fronta, 2003. Str. 145.

z mozaiky vztahů nebo historie, jejichž specifickým a promyšleným uspořádáním dáváme vzniknout skutečnosti nové, která možná přesněji může vystihnout cosi z reality. Nenašla jsem vhodná slova, abych to dokázala Lady Mileně vysvětlit. Měla jsem i pocit, že to možná ani nechce slyšet.

Bylo pro mě nesmírně cenné setkat se s někým, kdo nemohl k tématu přistoupit s nadhledem. Kdo nutně *potřeboval*, aby se mluvilo o jeho konkrétní zkušenosti, o jeho vnímání reality.

Dva dny před cestou do Londýna jsem se dozvěděla, že pro mě *Česká škola* nezajistila ubytování. Shodou okolností jsme si volaly s ředitelkou *Czech School Scotland CIC*, jak se mi na cestách daří. Svěřila jsem se jí s problémem a ona mi hned domluvila bydlení u „starého přítele“ s rodinným domkem kousek za Londýnem. Joe (Josef), hodný a laskavý instalatér z Čech, který se nestaral o to, kdo jsem a co tam budu dělat, mě vyzvednul ihned po příjezdu na autobusovém nádraží. Vzal mi kufr a cestou k autu mě seznamoval s Londýnem: „*Tady v tom domě bydlí Židé. Tady taky, támhle, a tady zase. Nesnáším je. Kdyby přišel druhý holokaust, budu první, kdo do nich bude střílet.*“ To bylo mé první osobní setkání s antisemitismem.

### **Londýn, Anglie, 15. září 2018**

*Česká škola bez hranic Londýn.* Mám pocit, že už mě nic nemůže překvapit. Průběh všech představení je doposud téměř stejný. Buď děti pozorně sledují představení od začátku do konce (v první půlce se smějí, komunikují, někdy si navzájem slova překládají, a v druhé upřeně sledují, choulí se do sebe, drží za ruku se sousedem a hluboce oddychují), nebo se na začátku vrtí a chichotají, ale od poloviny už jsou zase napojené a příběh se zájmem sledují. Za celou dobu se mi nestalo, že by někdo cíleně rušil. Až dnes, při hraní pro české děti ze sedmé třídy.

Dvě studentky sedí od začátku se založenýma rukama a zvednutým obočím. Během prvního oslovení diváků doprovázejí mé vyprávění citoslovci a komentáři: „*Jasně... Aha... Hm...*“ Snažím se jim vyslat pohledem signál, že chápu, že mají pocit, že jsou na takové divadlo velké, ale stejně budu pokračovat. Představení komentují dál, občas si hlasitě a výrazně poposednou. Během scény okupace se ale jejich „postoj“ mění, naklánějí se blíže ke scéně, a když lepím na zem židovskou hvězdu na znamení uzavření Židů do ghetta, nehybně sledují děj. Od této chvíle ze mě nespustí oči.



V závěrečné diskuzi se jedna z nich ptá, zda je těžké hrát takové představení sama a druhou zajímá, zda je příběh skutečný. Po rozpravě jdu za nimi a mezi „čtyřma očima“ se jich ptám, co je vedlo ke změně přístupu, proč mě začaly sledovat: „*Že jste hrála, jako by to byla pravda. Na začátku mi to přišlo trapný, protože to bylo nějaký hraní na dítě, ale tohle bylo najednou hrozně opravdový. Vážný. Až při těch vážných scénách mi došlo, že se to asi opravdu mohlo stát.*“ Druhá doplnila: „*Když jste na nás mluvila jako na malý děti, nebavilo mě to, ale pak jste k nám mluvila, jako kdybychom se znali, a to už se mě dotklo.*“

## Česká republika

Po poslední zahraniční cestě začínám uvažovat, jak naložit s inscenací dál. Mám chuť ji alespoň párkrát zahrát i pro české diváky. Nemám sílu věnovat se velké propagaci. Vytvářím jen jednoduché internetové stránky<sup>39</sup> a přidávám příspěvek na stránku skupiny „*Náměty a inspirace pro paní učitelky a pány učitele ;-)*“ na Facebooku. Shodou okolností vychází o mém projektu také článek<sup>40</sup>, na jehož základě mě oslovují některé instituce.

Detailně popisují jednu reprízu, která se vymykala ostatním.

### **Konference NIDV<sup>41</sup>: Přijímáme, začleňujeme a vzděláváme děti / žáky cizince II, Praha, 10. října 2018**

První repríza INSCENACE v České republice. Hraji v prostorách *Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy*. Jsem pozvána na základě své prezentace na mezinárodní konferenci *Českých škol bez hranic*, která proběhla v létě 2018 v Praze. Mé představení bylo následně vybráno jako inspirativní příklad práce s jazykově nesourodou skupinou a na jeho základě se diskutoval potenciál divadelního jazyka jako prostředku k překonávání kulturních a jazykových bariér.

Osmdesát diváků, učitelů a ředitelů českých i zahraničních základních škol, přišlo sdílet své zkušenosti s prací s dětmi / žáky cizinci. Netuší, že součástí programu konference je i divadelní představení.

---

<sup>39</sup> <http://www.preshranice.cz>

<sup>40</sup> MACLEOD, Veronika. *Herečka Michaela Váňová po úspěchu v zahraničí přiblíží osud Wintonových dětí i českým školákům. Novinky.CZ* [online]. 2018 [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/484128-herecka-michaela-vanova-po-uspechu-v-zahranici-priblizi-osud-wintonovych-deti-i-ceskym-skolakum.html>

<sup>41</sup> Národní institut pro další vzdělávání (NIDV) je přímo řízená organizace Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy s celostátní garancí dalšího vzdělávání a profesního rozvoje pedagogických pracovníků škol a školských zařízení i školských zařízení pro zájmové a další vzdělávání.

Podmínky pro představení absolutně neodpovídají mým požadavkům. Žádala jsem o šedesát minut na přípravu, ale vzhledem k delším příspěvkům konference mám minut jen dvacet. Chystám se během přestávky, všichni chodí kolem mě, nemám klid. Mám hrát uprostřed konferenční místnosti, kde jsou napevno přidělané stolky s mikrofony, v uličce široké na tři kroky, dlouhé asi pět metrů. Na jedné straně uličky jsou vchodové dveře (kterými neustále někdo přichází a odchází), na druhé jsou vysoká okna. Nemám, kam si připevnit lepicí pásky na stínohru, nemám k dispozici roh místnosti, nemám, kde se převléct, nemůžu najít nikoho, s kým bych mohla domluvit zvučení. Pátrám po organizátorce, ale nikde není. Vážně přemýšlím, zda v těchto podmínkách můžu vůbec hrát.

### **O uměleckých a osobních hranicích...**

Kdy mám nárok říct ne? Jsem vychovávána v přesvědčení, že představení se ruší jen v krajních případech. Kdy to je? Když jsem tak nemocná, že ohrožuji sebe i diváky? Nebo i ve chvíli, kdy podmínky nevyhovují potřebám inscenace? Jenomže, jak já poznám, že takové podmínky třeba nepřinesou něco zcela nového? Co když právě „ne komfort“ vnese do představení něco jedinečného? Ale co když se představení sesype? Může mi případný neúspěch této reprízy vzít chuť do dalšího hraní? Může narušit mé sebevědomí? Co když ale i přes neúspěch přinese představení jedinému divákovi nějaké pochopení nebo nový úhel pohledu? Jeden hlas ve mně říká, že nemám zapotřebí se stresovat, když mi nejsou poskytnuty domluvené podmínky. Druhý hlas mě provokuje: „No a co? Když to nezkusíš, nezjistíš, čeho jsi schopná! Třeba to bude fungovat i tak! A nebo nebude, a budeš to vědět pro příště. Není škoda vzdát se bez boje?“

Po několika minutách paniky si téměř s pláčem sedám do rušného středu místnosti, zavírám na chvíli oči a snažím se pocítit, co se ve mně ve skutečnosti odehrává. Ptám se sama sebe, jestli se cítím na to, abych zariskovala a představení odehrála. Nemám čas, abych si prošla celý děj a domyslela, kde budu, v jakých scénách stát, kam nalepím obrázky domova, jak budu dělat orlici, kudy budu utíkat... Je to velký risk. Což ale paradoxně vnáší do celé situace svobodu – nemusím mít na sebe stejné nároky, jako při jiných představeních. Pokud budu brát představení jako experiment, mohu být zároveň pozorovatelem toho, co se mnou takové představení udělá. Zničehonic se panika vytrácí a já mám nesmírnou touhu hrát. Otvírám oči, bezmyšlenkovitě jdu k hlavnímu pultu s mikrofonom a ptám se po někom, kdo mi budu pouštět hudbu. Nabízí se jeden pán. Netuším, zda je to účastník konference nebo organizátor. Domluveno. Jdu se rychle převléct na toalety a jsem připravená. Končí pauza, přichází paní organizátorka, uvádí mě a já začínám hrát.

Zcela přirozeně se pohybuji po prostoru, využívám po obou stranách sedící diváky k navázání slovního i očního kontaktu. Kam dohlédnu, všichni mě pozorně sledují. Obrázky lepím na zdi, bez rozmyslu lepím mezi rám dveří i pásku, abych za ní s otevřenými dveřmi později mohla rozehrát orlici. Jediný moment, který doslova zastavuje jinak hladký průběh představení je chyba „zvukaře“, který v dobré víře vypíná skladbu v polovině a neví, co má dělat dál. Protože nelze bez hudby pokračovat, vystupuji po několika vteřinách promýšlení, jak se situaci naložit, z role – omlouvám se divákům, že se stala technická chyba, kterou je třeba napravit, a hned budu pokračovat. Běžím ke zvukařskému pultu, pouštím hudbu (v mezičase ještě syкну na zmateného pána, ať už na to nesahá, že už hudba sama bude hrát až do konce), vracím se – vysvětluji, že se vracím do role, a pokračuji v hraní. Do konce představení vše probíhá bez potíží. Diváci jsou na konci dojatí a mnoho z nich má potřebu za mnou přijít a poděkovat. S některými ředitelkami také domlouváme hraní pro jejich školy. Jsem překvapena, s jakou samozřejmostí všichni přijali chybu, s jakou samozřejmostí jsem celé představení odehrála.

### **O schopnosti přirozeného přizpůsobení...**

Již citovaný Oliver Sacks popisuje v knize *Na čem si stojím* situaci, která by se dala připodobnit tomu, co jsem prožila já. Jednou si vyšel sám do hor, ale shodou okolností se mu přihodilo vážné zranění jedné nohy. Protože neměl nikoho sebou a jeho poranění mu nedovolovalo dojít *normálně* zpět do města, zpevnil poraněnou nohu dlahou a neobvyklým, ale funkčním způsobem se sunul se dolů z kopce: „*Cestoval jsem způsobem, jakého jsem nikdy předtím nepoužil – zhruba řečeno hýždlovým a trojnohým. To znamená, že jsem se sunul dolů po zádech, odstrkával se nebo pádloval pažemi a dobrou nohu používal ke kormidlování a v případě potřeby k brzdění, s ochromenou nohou v dlaze visící bezvládně přede mnou. Nepotřeboval jsem si tento neobvyklý, bezprecedentní a – člověk by řekl – nepřirozený způsob pohybu vymýšlet. Pustil jsem se do něho bez uvažování a brzy jsem si na něj zvykl. A každý, kdo by mě viděl, jak rychle a mocně pádluju ze svahu dolů, by si řekl: „No ne, ten v tom má praxi! Je to jako jeho druhá přirozenost.‘ Takže beznohého člověka netřeba učit, jak používat berly; dojde mu to bez uvažování a přirozeně, jako by se v tom celý život tajně cvičil. Organismus, nervový systém, má nesmírný repertoár trikových pohybů a rezerv všeho druhu – zcela automatických strategií, které zůstávají v zásobě. Neměli bychom ani ponětí o těchto zásobách, jež existují ‚in potentia‘, kdybychom neviděli, jak se v čase potřeby vynoří.“<sup>42</sup>*

Často se v myšlenkách právě k této reprimě vracím. Jistě nešlo jen o jakýsi pud sebezáchovy, do hry jistě vstoupila i zkušenost. Je dost možné, že bych tutéž situaci o patnáct

---

<sup>42</sup> SACKS, Oliver. *Na čem si stojím...* Praha: Makropulos, 1997, str.21.

repríz dříve vůbec nezvládla. A pak jistě hrála roli i sebejistota, kterou jsem během tolika už repríz získala. Věděla jsem, že si stojím za tím, s čím před diváky vystupuji. Zažila jsem mnoho povedených repríz, které byly oceněny diváckou pozorností a zájmem dětí v diskuzích. To je zcela jiná situace, než kdyby mé předchozí zkušenosti byly špatné a já pochybovala o smyslu inscenace. A pak ještě celou situaci ovlivnili sami diváci – jejich očekávání, které člověku nedovoluje při představení rezignovat. Protože, když vidí jejich pozornost a zájem, snad ani nejde se vzdát. Vždyť pro tuto pozornost celé představení vzniklo.

## ZÁVĚREM

Hraní pro české děti nebylo nijak rozdílné od mých předchozích zkušeností. Prostředí, jazyk, připravenost dětí na téma, jejich divadelní zkušenost, nic z toho nehrálo nijak zvláštní roli v reakcích *při* a *po* představení. Největší rozdíl tedy vnímám v samotných podmínkách. Zejména organizačních. Zvláštní ale je, že každé podmínky přinášejí něco jiného. Někdy se v těžkých podmínkách hraje těžce, když se mi ale podařilo zůstat sama v sobě, nijak to neovlivnilo průběh představení. Naopak to někdy zafungovalo jako nechtěná motivace.

Takhle proměnlivý kontext ovlivňoval zejména můj přístup. Každá repríza mě vedla zejména k posouvání hranic své komfortní zóny, k hledání nových řešení a strategie, jak v různých situacích obstát, jak nalézat nové síly a chuť i v nepříznivých podmínkách. To je zkušenost k nezaplacení. Pokud se mi ale podařilo svou roli ustát, pak představení měla smysl a „setkala se s divákem“.

# Setkání

*co může divadelní setkání přinášet tvůrci, herci a divákům*

Závěr. S každým opětovným čtením deníku se mi ukazují – jako postřehy, které bych chtěla v závěrečné kapitole práce shrnout – postřehy *jiné*.

Nejdřív by se mi chtělo napsat, že jsem v průběhu práce na projektu přišla na dva základní postřehy: nepostradatelnost **spolupráce** při divadelní tvorbě a potřeba **smyslu**, ke kterému tvorba směřuje, aby se mohla „setkat se svým divákem“.

V posledních letech jsem totiž hodně pochybovala o smyslu své práce. Vidám herce, pro které je divadlo už dávno *jen* prostředkem k uživení nebo k získání uznání a slávy, a při tom mnozí z nich začínali s velkou láskou a vírou v hlubší smysl divadla; potkávám dramaturgy, kteří volí dobře prodejné tituly, a přitom se snaží své okolí přesvědčit o jeho celospolečenském přínosu, který ale sami jen těžko v textu hledají; setkávám se s režiséry, kteří se uspokojují vlastní svéráznou šokující estetikou anebo se naopak zřikají snahy o sebemenší interpretaci a názor. Jsem z takového divadla unavená. Kvůli takovému divadlu jsem kdysi nešla konzervatoř studovat. Moc dobře vím, že pokud má být herectví *povoláním*, musí uživit, a tak se musí přizpůsobovat. Ale nechce se mi věřit, že to nejde i jinak.

Chtěla bych skrze divadelní zážitek podněcovat diváky i sebe k zamyšlení, vzpomínání nebo k novému úhlu pohledu. Abychom skrze představení o trochu víc dokázali porozumět něčemu, co by pro nás jinak bylo *vzdálené, nepochopitelné* nebo *dávno zapomenuté*. Takové divadlo jistě nebude nikdy divadlo masové a nemůže nikdy mluvit o všem a pro všechny, bude si muset vybírat konkrétní témata a hrát je pro konkrétní diváky. Ale pokud dojde ke společnému *setkání*, bude to pro obě strany obohacím. Svoji cestou jsem tak chtěla zjistit, jestli můžu v divadle najít znovu radost a smysl, které pro mě mělo dřív. Snažila jsem se najít, jaké je *to* divadlo, kterému věřím, a splnit jím tři výše vytyčené úkoly (zamyšlení, vzpomínání, nový úhel pohledu) – aby se děti i dospělí mohli přiblížit ke skutečným událostem, které by jim jinak mohly zůstat utajeny nebo by je jen těžko mohly samy pochopit (jako tomu bylo například v Americe), a aby si pamětníci holokaustu mohli skrze představení připomenout část svého života a pocítit, že nejde „jen o historii“, ale že tato historie je součástí nás i každé další generace.

*„...naší povinností je nejen žít vlastní život, ale zároveň i pokusit žít nikoli život někoho z těch mrtvých, ale alespoň vzpomínku na něj, třeba vzpomínku na nějaké dítě, jež bylo zavražděno v době před naším narozením, aby v nás vzpomínka na něj přežila jako jediná, poslední věc, kterou jsme schopni udělat, a abychom ho vytrhli*

ze zapomnění, které je cosi jako druhá smrt.“<sup>43</sup>

Při dalším pročítání práce mě napadá, že zásadním zjištěním byl pro mne také objev, že člověk může mít načteno tolik odborné literatury, kolik jen zvládne, může se pročítat knihami popisujícími správnou stavbu dramatu, význam scénografie, herecké techniky, režijní přístupy, principy dramaturgické práce, tvořivost v procesu hledání jevištního tvaru a mnoha dalších jevů, které ho při autorské inscenační práci potkávají. Nakonec, když ale stojí sám na zkušebně (v mém případě dokonce zcela sám), opírá se jedině o vlastní *předchozí* i „*právě teď získávanou*“ zkušenost a o intuici, kterou si formoval ne pouhým čtením, ale zejména děláním, hledáním, klopýtáním, překonáváním a nalézáním. Když upřímně a cele herec hledá, nestihne přemýšlet o teoriích. Snaží se porozumět smyslu situace a hledat v sobě, jak jej svým bytím a jednáním na scéně naplnit. Často mě vedl cit, který věděl „tohle bude fungovat“ a „tohle ještě není dobré“. Cit, který byl prapůvodně formován mnoha zhlédnutými inscenacemi pro děti, odehranými představeními, ale zejména přemýšlením o divadle, analýzou a častou reflexí. Možná právě tento *cit*, *intuice* a samotná *náhoda* celý projekt utvořily do jeho specifické podoby.

Nebylo *náhodou*, že jsem zvolila téma opouštění domova pro práci od domova „na míle“ vzdálenou. Něco ve mně chtělo zjistit, kde se cítím doma. Možná dokonce, jestli je *divadlo* ještě stále mým domovem. To je pro tvůrce autorského divadla skvělá výchozí pozice! Vnitřní zájem je nejlepší hnací silou jakékoliv práce. Protože pak se do tvorby pokládáme cíli, hledáme hranice, ale i způsob, jak je překročit, abychom našli ne to, co očekáváme, ale to, o čem ještě nevíme, že najdeme.

Jako nejcennější zkušenost, kterou si tak z celého projektu odnáším – a předávám ji jako odkaz čtenářům této práce – je pochopení, že divadlo, které se chce setkat se svým divákem, se s ním chce setkat proto, že mu na takovém setkání záleží. Přichází s tématem, které se jeho tvůrců vnitřně dotýká, pálí je a potřebují jej s diváky sdílet. A protože vnitřní puzení a bytostná potřeba setkání nad daným tématem (možná lze říct „problémem“) je nesmírně veliká, není *náhodou*, že je pak tvůrce mnohem citlivější na drobné detaily a podněty, které jej dovedou až k cíli. Proto při procházce městem přijdete zničenonic k muzeu holokaustu, proto začnete z naštvání bez rozmyslu stepovat a zničenonic vám vznikne toužená choreografie, proto vás namísto původně plánované školy pozve s představením židovská komunita, abyste zahráli pro přeživší na oslavě Chanuky... Proto dopisujete poslední větu diplomové práce 80 let po té, na den přesně, kdy byl díky Siru Nicholasi Wintonovi vypraven první *Kindertransport* z Prahy.

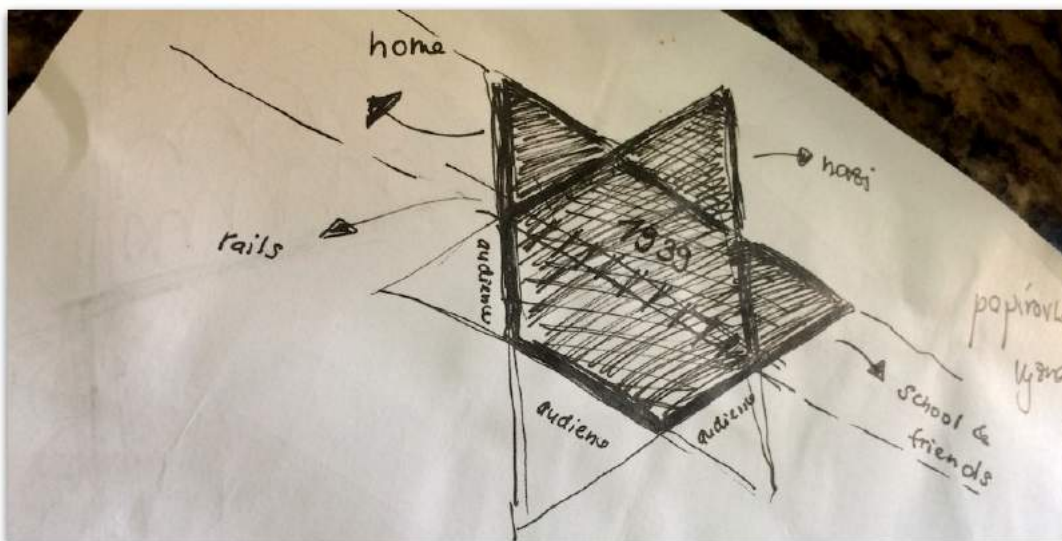
Dopsáno 14.3.2019.

---

<sup>43</sup> WIESEL, Elie a Michaël de SAINT CHERON. Tamtéž, str. 23.

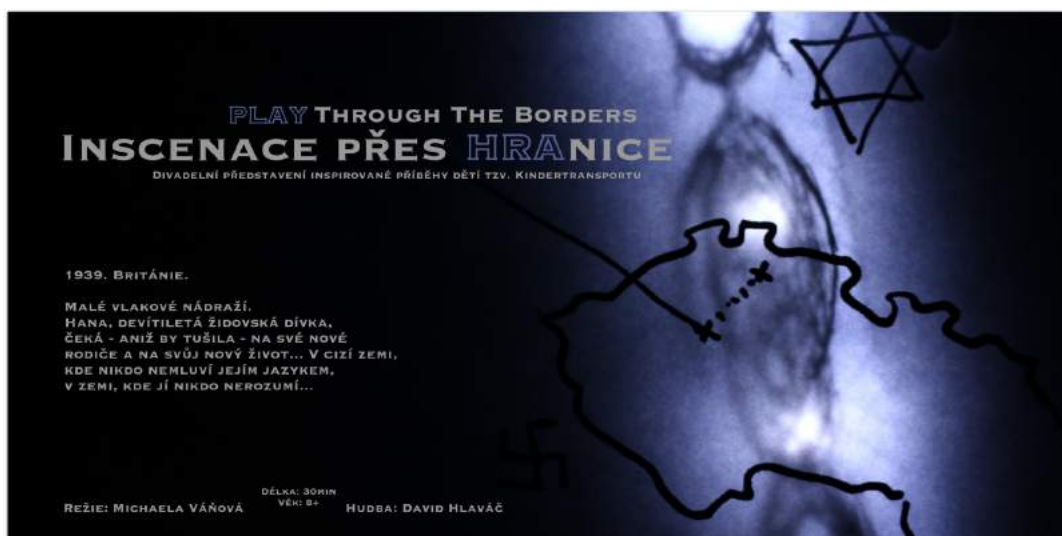
# Přílohy

## Příloha č.1: První scénografický návrh



(fotograf: Michaela Váňová)

Příloha č.2: Stínohra



*Loutky z baterek; fotografie jako propagační materiál*

(fotograf, autor: Michaela Váňová)



Příloha č.3: Fotografie z představení



*St. Agatha Catholic School; Taborspace; Congregation Shaarie Thorah (Oregon, USA)*

(fotograf: Věra Škovierová, Lenka White)



*Borgarbókasafn Reykjavíkur (Island); Česká škola bez hranic Ženeva (Švýcarsko);  
Czech School Scotland CIC (Skotsko)*  
(fotografie z videozáznamu)



*Setkání s Lady Milenou Grenfell-Baines v Czech and Slovak School & Community Manchester*

(fotografie z videozáznamu)



*Festival Děti – výchova – divadlo, Divadlo DISK (Česká republika)*

(fotograf: Jiří Bartoš)

*Sólové autorské divadelní představení  
inspirované příběhy dětí Kindertransportu:*

**1939, BRITÁNIE.**

MALÉ VLAKOVÉ NÁDRAŽÍ. HANA, DEVÍTILETÁ ŽIDOVSKÁ  
DÍVKA, ČEKÁ (ANIŽ BY TO VĚDĚLA)  
NA SVÉ NOVÉ RODIČE A SVŮJ NOVÝ ŽIVOT.  
V CIZÍ ZEMI, KDE NIKDO NEMLUVÍ  
JEJÍM JAZYKEM, KDE JÍ  
NIKDO NEROZUMÍ...

**INSCENACE PŘES HRANICE**

**PLAY THROUGH THE BORDERS**

VĚK: 8+

REŽIE & SCÉNÁŘ MICHAELA VÁŇOVÁ  
HUDBA DAVID HLAVÁČ

PROJEKT VZNIKL ZA ODPORY  
SUPPORTED BY

*"One person" theatre performance  
inspired by stories of Kindertransport:*

**1939, BRITAIN.**

SMALL TRAIN STATION, WHERE A NINE YEARS  
OLD JEWISH GIRL HANA WAITS - NOT KNOWING -  
FOR HER NEW PARENTS AND HER NEW LIFE.  
IN A STRANGE COUNTRY, WHERE NO ONE  
SPEAKS HER LANGUAGE, WHERE  
NO ONE UNDERSTANDS...

**INSCENACE PŘES HRANICE**

**PLAY THROUGH THE BORDERS**

AGE: 8+  
RUNNING TIME: 30 MIN (+ 15MIN DISCUSSION)

WRITTEN, DIRECTED & PERFORMED BY MICHAELA VANOVA  
MUSIC BY DAVID HLAVAC

PROJEKT VZNIKL ZA ODPORY  
SUPPORTED BY

(autor: Michaela Váňová)

## **INSCENACE přes HRAnice**

Cestovat s divadlem po zahraničí je pro většinu herců dobrodružství. Mnozí sní o hraní v Americe, v Anglii nebo v Německu, v místech, která mají v oblasti divadelního umění své jméno a jejichž divadelní tradice je pro mnoho jiných zemí vzorem. Pro některé herce je zahraniční turné splněním hereckého snu, pro jiné setkáním s odlišnou kulturou (někdy máte možnost navštívit během cest „místní“ produkce). Pokud hrajete představení, která máte rádi, a setkáte se v dalekých krajích s úspěchem, máte radost a slavíte. Pokud se s úspěchem nesečkáte, můžete svést neúspěch na divácké nepochopení nebo odlišný „humor“ nebo jiné kulturní zvyklosti. Pokud představení rádi nemáte, na diváckých ohlasech vám nemusí záležet vůbec a zkrátka si jen užíváte, že jste na výletě a že zažíváte něco nového. Takhle se o hraní v zahraničí alespoň mluví mezi profesionálními herci.

Úplně jiná situace ale je, když je představení autorským sólovým projektem, kterým chcete v zahraničí oslovit nejen děti české, ale i tamní, abyste jim připomněli významnou část evropské historie (nebo je s ní vůbec poprvé seznámili). Takovému představení věříte už z podstaty, protože jste se s ním při tvorbě něco natrápili, stokrát jste ho zavrhlí a znovu se k němu vrátili. Co nocí jste si zoufali, kolik hodin jste na nic dobrého nepřicházeli, ale nakonec jste ho po střípkách přeci jen opatrně poskládali a s velkým očekáváním, nejistotou a vzrušením jej konečně zahráli. V takovém případě vám moc záleží na tom, aby se představení setkal s přijetím a pochopením. Každé nepochopení cítíte jako drobnou prohru, každý úspěch jako naplnění smyslu svého snažení. Ačkoli je taková zkušenost nejspíš nepřenositelná, pokusím se následujícími řádky alespoň trochu přiblížit, jak může být takové hraní na jedné straně cenné pro tvůrce a na straně druhé – jakou inspiraci může přinést všem, kteří chodí se svými dětmi a žáky do divadla.

INSCENACE přes HRAnice vznikla během dvouměsíční stáže na divadelní fakultě školy Lewis & Clark College v Portlandu v Americe na podzim minulého roku. Chtěla jsem vytvořit inscenaci v českém jazyce, která by byla srozumitelná i pro dětské diváky, kteří česky nemluví. Abych zjistila, jestli děti představení opravdu rozumějí, pustila jsem se zároveň do výzkumu. Díky němu jsem získala finanční podporu na zkoumání dětských diváků na Islandu, v Německu, ve Švýcarsku a ve Velké Británii. Kritériem mé volby byly různé národní jazyky a zároveň země, v nichž fungují České školy a České školy bez hranic, díky nimž jsem mohla snáze navázat spolupráci se zahraničními školami, a tak zkoumat jak děti, které česky mluví, tak i ty, které česky nerozumějí.

Vycházela jsem z přesvědčení, že hrát divadlo pro děti v cizím jazyce **je možné**. Věřila jsem tomu, že, pokud budou mít děti **zájem** představení sledovat, nebudou mít pak s jazykovou bariérou problém. Bylo tedy potřeba vymyslet, co by je mohlo zajímat. Hledala jsem příběhy, které by jim mohly být blízké a které by zároveň samy o sobě nesly téma *neporozumění* nebo *neschopnosti dorozumět se*. Zajímaly mě nejdřív příběhy dětí, které se z nějakého důvodu dostaly

---

<sup>44</sup> VÁŇOVÁ, Michaela. INSCENACE přes HRAnice. *Tvořivá dramatika: Časopis o dramatické výchově, literatuře a divadle pro děti a mládež*. 2019, XXX (1), 4. ISSN 1211-8001.

do země, v níž druhým nerozumějí. Zároveň jsem chtěla, aby to byly příběhy, které vycházejí z českých dějin a českého kulturního prostředí (abych mohla hrát autentickým jazykem). Zvolila jsem příběhy tzv. dětí Nicholase Wintona, židovských dětí, které byly v roce 1939 odeslány vlaky (tzv. Kindertransport) do adoptivních rodin do Velké Británie, aby byly uchráněny před nacistickým útlakem v Československu. Při čtení deníkových záznamů těchto dětí se velmi často opakoval motiv úzkosti z neschopnosti dorozumět se. Děj hry se tak odehrává na vlakovém nádraží v Británii v roce 1939, kam je poslána devítiletá židovská dívka Hana. Příběh začíná ve chvíli, kdy Hana vystupuje z vlaku a poprvé si uvědomuje, že nikdo nemluví jejím jazykem, a že jí tedy nikdo nerozumí. Aby se s ostatními dorozuměla, začíná rukama – nohama – divadlem, tedy znaky a zveličenými výrazovými prostředky (výraznou mimikou, názornými gesty, změnou hlasu a pohybu jiných postav), vysvětlovat odkud přijela, co prožila a na koho teď na nádraží čeká. Vrací se ve vzpomínkách a vypráví o svém radostném dětství, o milujících svérázných rodičích, o příchodu nacistů do Československa, o Křišťálové noci, po které s rodiči utíkala do Prahy a o pochybnostech rodičů, kteří se jí rozhodli poslat do Británie. Příběh končí ve chvíli zvolání „nové“ adoptivní maminky, která si Hanu přišla na nádraží vyzvednout. Divadlo se tak stává prostředkem k dorozumění nejen mezi hercem a diváky, ale i mezi diváky jako „cestujícími na nádraží“ a samotnou Hanou.

INSCENACE je hrána jedním hercem, a tak si vypomáhá zejména pestrostí prostředků – propojuje činoherní prvky s loutkovými a animačními principy, využívá postupů pohybového a tanečního divadla a celá je doprovázena hudbou, která výrazně podtrhuje atmosféru každé situace (skladatelem je David Hlaváč). Náznaková scénografie – tři linie vytvořené z lepících pásek – symbolizuje koleje, hranice a zároveň evokuje tvar židovské hvězdy. Během představení se některé linie boří a hranice jsou „otevřeny“. Na konci představení Hana odchází středem mezi diváky pryč, překračuje hranici a opouští prostor, který pro ni znamená minulost, a vydává se se strachem, ale i s očekáváním do nového prostředí k nové rodině.

Při zkoušení jsem měla nemalé obavy z toho, co všechno děti nepochopí. Zkraje příběhu všechno vyslovené zároveň jako Hana ilustruji, ale postupně zvýrazňování znaků opouštím, každou scénu uvádím pouze stručnou větou, a další sdělení už nechávám jen v *emocích a odehraných situacích*. K mému překvapení to funguje!

Hned během prvních odehraných představeních jsem zjistila, že téměř všechny děti výchozí situaci, a dokonce i příběhu rozumějí a že většinu z nich jazyková bariéra navíc baví! Jedinou nejasností byl pro některé konec představení. Jako Hana jsem se v původní verzi doma rozloučila s rodiči, vzala si zabalený kufřík, odešla na nádraží, nastoupila do vlaku a odjela. Několik dětí si po premiéře myslelo, že Hana odjíždí z Československa proto, že její rodiče zemřeli. Proč? Protože se s nimi na nádraží *neloučí*, odchází a už se za nimi ani nepodívá (takový detail!, myslela jsem, že, když se za rodiči z vlaku neotočím, bude to vypadat, že je to pro mě jako Hanu těžké...). Při další repríze jsem rodiče (kresba maminky a tatínka nalepená od začátku představení na zadní pásce nad jevištěm) obejmula, otočila se za nimi z vlaku a zamávala jim. Od té chvíle to bylo všem jasné. Jedna malá drobnost a dokáže změnit význam celého příběhu! Jiné obtíže už v představení nevznikly. Při komických scénách rozverné maminky, která tančí při mytí podlahy, tatínka, který nemotorně prodává noviny, Hany, která skáče na ulici před domem panáka, se děti smály, někdy se zapojovaly a po skončení jednotlivých „etud“ tleskaly. Od scén okupace, příchodu Němců a zavírání židů do ghatt, děti spoluprožívaly tíživost situace a doslova zrcadlily emoce postav. To bylo překvapivé. Na konci příběhu se některé děti držely za ruce, jiné měly hlavu sklopenou k zemi a další mě se slzami

v očích vítaly při překročení hranice „v nové zemi“. Ukázalo se, že jsou děti schopné velmi dobře spojovat *znaky, atmosféru a emoce postav* v celistvý příběh.

Ne všechny děti pochopitelně dokázaly celý příběh detailně popsat, všechny ale pojmenovaly, že šlo o příběh židovské dívky, která musela opustit své rodiče, protože jí doma hrozilo nebezpečí, a dále, že to pro ní bylo těžké, že se bála, ale že na konci pochopila, že je to tak pro ní správně. Porozuměly tedy tématu a hlavní myšlence. Mnoho dětí pochopilo, že jde o příběh holokaustu, jiné pochopily smysl, přestože o holokaustu nikdy dříve neslyšely.

Víc, než polovina dětí byla nadšena, že vidí v divadle příběh na základě skutečných událostí (později jsem zjistila, že to v dětském divadle v některých zemích vůbec není zvykem). Mnoho dětí dokonce oceňovalo „smutný“ příběh: „Byla jsem ráda, že je příběh podle skutečnosti, že je opravdový, ale bolelo mě vidět, co se těm lidem stalo, a bylo mi z toho smutno.“ Výraznější rozdíly v reakcích nebyly patrné mezi věkovými kategoriemi ani mezi dětmi, které česky rozumějí, a těmi ostatními. Představení také probíhalo téměř identicky jak pro děti prvního stupně, tak pro středoškoláky, dospělé, i pro ty, kteří přežili holokaust.

Dokonce se ukázalo, že nezáleží ani na tom, jaké jsou zvyklosti a divadelní tradice jednotlivých míst, kde se představení odehrává, zda byly děti na představení nějak připraveny, jakou mají předchozí diváckou zkušenost, v jaké náladě přišly nebo jaký mají vztah k divadlu. Představení fungovalo ve chvíli, kdy se mi podařilo dosáhnout vzájemné komunikace s diváky. Ne pouze slovy, ale zejména pohledy a správnou mírou stylizace, hravosti a energie, kterou konkrétní diváci potřebovali, abych je pro sledování příběhu získala. Ve chvíli, kdy získali pocit, že jsou skutečně součástí příběhu, a že je beru vážně, bylo vyhráno. Vždy tedy záleželo hlavně na mé šikovnosti „napojit se“ na konkrétní diváky. Není to vždy úplně lehké, ale není to nereálné. A s každým novým hraním se to dařilo lépe a lépe. Jsem přesvědčena o tom, že pokud bychom se my tvůrci a herci naučili, jak s komunikací s dětským divákem vědomě pracovat, mohli bychom uvítat v hledišti divadel děti-cizince, stejně jako děti české, a všichni by mohli představení rozumět. A pokud by si divadlo jazyk, tedy jeden ze znaků národní identity, zachovalo, mohlo by možná pomoci podpořit motivaci dětí k učení se jazyku země, ve které žijí, nebo třeba vést k respektu k odlišné kultuře. Jazyk, který národy odděluje, by tak mohl skrze divadelní umění multilingvní publikum sjednotit. A kdyby tak divadlo, alespoň do té míry, kam dosáhne, mohlo podpořit učitele v jejich nelehké situaci, kdy do školních tříd stále více přicházejí děti cizinců, kteří bojují s novým prostředím, stejně jako s cizím jazykem, nebylo by to málo...

Ráda bych se podělila o několik postřehů a momentů, které mě na cestách za hranicemi zaujaly a které by snad mohly být pro druhé inspirativní.

S postupujícím výzkumem jsem zjistila, že pro mě diváci začínají být docela dobře předvídatelní. Co mě ale vždy dokázalo překvapit, byla celá série nečekaných zážitků, které odrážely zvyklosti a atmosféru různých částí světa.

### **„Sociálně slabá rodina“ (Portland, Oregon, USA)**

Během dvou měsíců jsem měla v Portlandu možnost několikrát navštívit největší oregonské divadlo pro děti – Oregon Children's Theatre. Vedle divadelních představení nabízí divadlo také pestrou škálu pravidelných hereckých a divadelních kurzů (nejoblíbenějšími kurzy jsou kroužek muzikálového herectví a divadla podle Harryho Pottera, kde děti na základě knih vymýšlejí vlastní příběh, scénář, podle něhož pak „secvičí“ a zahrají divadelní představení



pro rodiče a veřejnost). Všechny tyto kurzy jsou poměrně drahé, a tak divadlo nabízí různé „baličky“. Každé další dítě z jedné rodiny může mít např. školné za polovinu ceny, někdy na základě domluvy i méně. Pokud přijde zájemce a řekne, že je ze sociálně slabé rodiny, má nárok na jakýkoliv kurz zcela zdarma. Proč? „Cena za kurzy je tak proto vysoká,“ odpověděla ředitelka divadla, „že rodiny, které na to mají, vlastně platí i za ty, které na to nemají. Totéž platí i v divadle. Heslo „sociálně slabá rodina“ vám zajistí vstupenku za poloviční cenu nebo (v případě, že nemáte ani to) dokonce zcela zdarma. Nezneužívá se toho? „Ne. Proč by to někdo dělal?“ dodala ředitelka divadla. Odpověď na její otázku jsem nenašla...

### **„Vychováváme děti v bublině, že svět je bezpečné místo k žití.“ (Portland, Oregon, USA)**

Když jsem svou inscenaci o Wintonových dětech nabízela školám, volala jsem jejich ředitelům a popisovala základní dějovou linku. Hned první rozhovor mě zaskočil. Paní ředitelka se (podle změny hlasu) vyděsila a zvolala: „Proboha, to ne! My chceme vychovávat děti v bublině, že svět je bezpečné místo k žití. O válkách s nimi mluvit nechceme. Tohle téma nám sem do školy nenoste, to patří nejdřív na střední školu!“ Podobných telefonátů jsem absolvovala šest. S nadšením mě přijala až soukromá katolická škola, jejíž učitelé se mi omlouvali, že děti předem na téma představení nepřipravili, protože sami nevědí, jak o holokaustu mluvit. Raději se mu prý ve výuce úplně vyhýbají.

### **„Sněží. Takže nikdo nepřijde.“ (Egillstadir, Island)**

Na Islandu jsem hrála třikrát. V kulturním centru na severu Islandu mi před prvním představením pomáhali se stavbou scény tamní technici. Po celou dobu přípravy se mračili. Nevydržela jsem to a zeptala se, zda je všechno v pořádku. „Dneska venku sněží, takže nikdo nepřijde.“ A tak nakonec přišlo osm diváků (ředitelka kulturního centra, umělecký šéf, osvětlovač, zvukař, produkční Pavlína se svým kamarádem a jeden tatínek s dcerou). Vysvětlili mi, že, když sněží, nechodí se na Islandu moc ven. Už vůbec ne do kulturních institucí. A rozhodně ne na divadlo pro děti! Od několika rodičů jsem se později dozvěděla, že „děti se mají učit, ne chodit do divadla“. Na druhé představení (o dva dny později v Reykjavíku) přišla divačka jedna. Znovu sněžilo.

### **„Jen nám na ně nemluvte anglicky.“ (Ženeva, Švýcarsko)**

Při domlouvání hraní pro novou velkou, moderně vybavenou ženevskou školu jsem byla zahlcována emaily od vedení školy, v nichž jsem byla neustále dotazována na překladatele. Vysvětlila jsem, že představení budou žáci rozumět i bez překladatele, protože je záměrně hráno pro děti, které česky nerozumějí. „Vy ale musíte mít překladatele do francouzštiny.“ Znovu jsem vysvětlila, že při představení překlad není potřeba a diskusi po představení mohu vést s dětmi v angličtině. „Jen nám na ně nemluvte anglicky! Musíte si sehnat překladatele!“ Zpráva mě zaskočila, ale samozřejmě jsem si překladatele z řad českých rodin domluvila. Po jednom z představení za mnou přišla asistentka ředitele, se kterou jsme mou návštěvu domlouvaly: „Děkují. Neříkejte to dětem, ale já neumím anglicky.“

## **„Výpis z rejstříku trestů“ (Manchester a Londýn, Velká Británie)**

Po příjezdu do Manchesteru a následně i do Londýna se mě ptaly ředitelky Českých škol, zda mám u sebe výpis z rejstříku trestů, když budu představení hrát ve školních třídách. Nevěděla jsem, že ho mám mít. Neměla jsem ho. Manchester: „Tak hlavně nevstupujte do budovy školy, dokud tam jsou žáci!“ Londýn: „Tak my vás vezmeme do třídy, ve které budete odpoledne hrát, ale nesmíte z ní vycházet, dokud budou žáci na chodbách.“ Nikdy by mě nenapadlo, že budu svým představením děti ohrožovat natolik, abych se s nimi nesměla potkat před a po představení...

## **„Když nemáme peníze, budeme muset jen zapojit víc fantazie.“**

Od první do poslední diskuze, napříč všemi navštívenými zeměmi, pro mě bylo velkým překvapením nadšení dětských (ale mnohdy i dospělých) diváků z toho, že při hraní využívám namísto realistické dekorace a opravdových postav jednoduché znaky. Děti nedokázaly pochopit a často se také ptaly, „Jak je možné, že jsme pochopily, že se to odehrává na nádraží, když tu žádné nádraží není?!“ a „Jak vás vůbec napadlo dělat to takhle? Vždyť jste si mohla nechat koleje vyrobit.“ Odpovídala jsem: „A nebyla by to pak škoda, kdybyste hned všemu rozuměly a nemohly byste si samy domýšlet?“ „A jo...“, odpovídaly a byly fascinované zjištěním, že při sledování divadla mohou zapojovat vlastní fantazii. „Takže v divadle nemusí všichni vidět totéž?!“ ptaly se. „Nemusí.“ Od amerických dětí jsem často slyšela, že se s takovým typem divadla dosud nesetkaly, a že o něm takhle nikdy nepřemýšlely (a při tom všechny tyto děti mají ve svých školách *Drama* jako povinný předmět!). Švýcarské děti zase přišly s nápadem, že když se dá divadlo dělat i bez velkých drahých kulís, „že bychom v tom případě mohly zvládnout divadlo i my samy. Když nemáme peníze, budeme muset jen zapojit víc fantazie.“ Myslím, že to vystihly krásně.

Po návratu z cest jsem přemýšlela, co všechno mi přinesly. Na jedné straně to jsou všechna výše popsaná „nečekaná dobrodružství“ a řada nových zkušeností ve formě setkávání s rozdílnými diváky, zahraničními umělci, odborníky s odlišným pohledem na divadlo, rozdílnými přístupy, nepoznanými technikami a divadelními postupy. O něco cennější je ale na druhé straně možná ono samotné „vzdálení se“, díky kterému člověk může získat odstup a nadhled, nové nápady, sebevědomí a jistou profesní autonomii – tedy odvalu hledat v oboru svou vlastní cestu, dosud nepoznané možnosti, odvalu zkoušet, riskovat a dělat chyby, nalézat a motivovat k takovému hledání třeba i své okolí.

Přála bych každému studentu učitelství nebo dramatické výchovy, každému učiteli, lektorovi, režisérovi, herci, ale i každému jinému odvážlivci, aby ve své životní situaci dokázal najít způsob, jak na chvíli odstoupit od toho, co již zná, a pustit se do neznáma. Takový odstup totiž vždycky přinese něco nového a nikdy nevíte, jestli ne právě to, kvůli čemu jste se kdysi své profesi začali věnovat.

Příloha č.6: Přehled doposud odehraných a plánovaných repríz

<b>Datum</b>	<b>Země</b>	<b>Místo</b>	<b>Název školy / místa / akce</b>
<b>8. 12. 2017</b>	OREGON, USA	Portland	St. Agatha Catholic School
<b>11. 12. 2017</b>	OREGON, USA	Portland	Taborspace
<b>14. 12. 2017</b>	OREGON, USA	Portland	Congregation Shaarie Torah
<b>1. 5. 2018</b>	ISLAND	Egillstadir	Meningarmiðstöð Fljótsdalshéraðsadir
<b>3. 5. 2018</b>	ISLAND	Reykjavík	Český spolek na Islandu
<b>3. 5. 2018</b>	ISLAND	Reykjavík	Borgarbókasafn Reykjavíkur
<b>9. 5. 2018</b>	NĚMECKO	Mnichov	Česká škola bez hranic Mnichov
<b>12. 5. 2018</b>	ŠVÝCARSKO	Ženeva	L'Ecole De Chandieu (9:00)
<b>12. 5. 2018</b>	ŠVÝCARSKO	Ženeva	L'Ecole De Chandieu (10:00)
<b>12. 5. 2018</b>	ŠVÝCARSKO	Ženeva	L'Ecole De Chandieu (12:00)
<b>13. 5. 2018</b>	ŠVÝCARSKO	Ženeva	Česká škola bez hranic Ženeva
<b>1. 9. 2018</b>	SKOTSKO	Edinburgh	Czech School Scotland CIC
<b>8. 9. 2018</b>	ANGLIE	Manchester	Czech and Slovak School & Community Manchester
<b>15. 9. 2018</b>	ANGLIE	Londýn	Česká škola bez hranic Londýn
<b>10. 10. 2018</b>	ČR	MŠMT, Praha	Konference NIDV: Přijímáme, začleňujeme a vzděláváme žáky/děti cizince II
<b>11. 10. 2018</b>	ČR	Praha	ZŠ Tábořská
<b>23. 10. 2018</b>	ČR	Praha	ZŠ Barrandov
<b>28. 10. 2018</b>	ČR	Praha	Festival Děti – výchova – divadlo, DAMU
<b>8. 11. 2018</b>	ČR	Praha	ZŠ Chmelnice (9:00)
<b>8. 11. 2018</b>	ČR	Praha	ZŠ Chmelnice (10:00)
<b>8. 11. 2018</b>	ČR	Praha	ZŠ Chmelnice (11:00)
<b>10. 11. 2018</b>	ČR	Praha	Vila ŠTVANICE – Festival VILOmeniny
<b>20. 1. 2019</b>	ČR	Praha	Přehlídka sólové tvorby pro děti a mládež, KD Mlejn
<b>28. 1. 2019</b>	ČR	Kladno	Den Památky obětem Holocaustu, Divadlo Lampion
<b>19. 3. 2019</b>	ČR	Praha	EDUpoint, Skautský institut
<b>11. 5. 2019</b>	SKOTSKO	Edinburgh	Czech School Scotland CIC
<b>12. 5. 2019</b>	SKOTSKO	Glasgow	Česká krajanská komunita

# Bibliografie

---

## Literatura

- BAUER, Joachim. Proč cítím to, co ty: intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů. Přeložila Iva MICHŇOVÁ. Praha: Grada Publishing, 2016. ISBN 978-80-247-5737-7.
- CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1.
- CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.
- ČECHOV, Michail Alexandrovič. O herecké technice. V Praze: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. Přeložila Zoja OUBRAMOVÁ. ISBN 80-7008-054-X.
- FELDENKRAIS, Moshé. Feldenkraisova metoda: pohybem k sebeuvědomění. Praha: Pragma, 1996. Přeložil Václav ZDRAŽILA. ISBN 80-7205-058-3.
- GLADWELL, Malcolm. Mžik: o myšlení bez přemýšlení. 2. vydání, první v BizBooks. Přeložil Martin WEISS. Brno: BizBooks, 2015. ISBN 978-80-265-0381-1.
- GROTOWSKI, Jerzy: In: TEXTY – Teatr Laboratorium (třetí část). Uspořádala, přeložila a studii doplnila Jana Pilátová. Pražské kulturní středisko a Městská knihovna v Praze 1990. ISBN 80-85040-07-8.
- HARRIS, Mark Jonathan a Deborah OPPENHEIMER. Into the arms of strangers: stories of the Kindertransport. London: Distributed to the trade by St. Martin's Press, 2000. ISBN 1-56731-714-6.
- KOVALČUK, Josef. Téma: autorské divadlo. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-61-6.
- PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.
- PRAŽÁK, Albert. Interpretace scénografického prostoru. Interpretace scénografického prostoru. Praha: ISV, 2003. Média. ISBN 80-86642-21-6.
- ROSTAIN, Michel. Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. Přeložil Jiří ADÁMEK. ISBN 978-80-7331-275-6.
- SACKS, Oliver. Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek. Vydání druhé. Přeložila Dana BALATKOVÁ. Praha: Dybbuk, 2015. ISBN 978-80-7438-132-4.
- SACKS, Oliver. Na čem si stojím. Praha: Makropulos, 1997. Přeložil Dušan ZBAVITEL. ISBN 80-860-0311-6.
- STARCZAK, Krystyna. Apocalypsis cum figuris. Rozhovor se S. Scierským. Odra 6, 1974. In: PILÁTOVÁ, Jana.

VLČINSKÁ, Zuzana. Písňe na cesty krajinami duše. Praha: Vyšehrad, 2015. ISBN 978-80-7429-626-0.

WIESEL, Elie a Michaël de SAINT CHERON. Elie Wiesel: zlo a exil. Přeložila Helena BLÁHOVÁ. Praha: Portál, 2000. Rozhovory (Portál). ISBN 80-7178-433-8.

### **Webové zdroje**

Ilse Weber. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, 29. 10. 2017 [cit. 2019-01-29]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ilse\\_Weber](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ilse_Weber)

INSCENACE přes HRAnice [online]. [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <http://www.preshranice.cz>.

MACLEOD, Veronika. Herečka Michaela Váňová po úspěchu v zahraničí přiblíží osud Wintonových dětí i českým školákům. Novinky.CZ [online]. 2018 [cit. 2019-03-18]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/484128-herecka-michaela-vanova-po-uspechu-v-zahranici-priblizi-osud-wintonovych-deti-i-ceskym-skolakum.html>.

SOPROVÁ, Jana. Sdílené divadlo [online]. 20. ledna 2014 [cit. 2019-01-29]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/sdilene-divadlo>