

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra autorské tvorby a pedagogiky  
Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**PLAY WITH ME!**

**Martin Doucha**

Vedoucí práce: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Pavel Zajíček

Datum obhajoby: 30. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Department of Authorial Creativity and Pedagogy  
Performing focused on authorial creativity and pedagogy

**BACHELOR THESIS**

**PLAY WITH ME!**

**Martin Doucha**

Consultant: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.

Opponent: MgA. Pavel Zajíček

Date of defence: 30.9. 2019

Assigned academic title: BcA.

Prague, 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Play with me!
---------------

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## **Abstrakt:**

Bakalářská práce *Play with me!* je reflexí autorských projektů, které jsem v průběhu tříletého studia na DAMU vytvořil, ať už v rámci klauzurních výstupů, či jako samostatnou, dobrovolnou činnost. Reflektuji tvorbu společných autorských her *Play with me* a *Bohemia*, které mne velmi ovlivnily a posunuly, a jejich tvoření dávám do kontrastu s prací na malých samostatných, sólových autorských prezentacích určených pro studijní účely na katedře. Zároveň se pokouším v další kapitole postihnout rozdíly mezi těmito dvěma přístupy s vědomím, že studuji na katedře Ivana Vyskočila, který se autorství věnuje celý život. Porovnávám jeho a můj ryze osobní přístup k otázce autorství v kontextu svých dosavadních zkušeností. Kapitola *Autorská polemika o autorství*, jakož i kapitola *Autorské prezentace*, vychází z mých pravděpodobně kontroverzních, ale osobních dojmů z katedry, alespoň tak, jak jsem měl možnost ji zakusit.

The bachelor thesis called *Play with me!* is a reflection of authorial projects which I created during my three years study at DAMU within of school performances or like my own independent and voluntary activity. I am reflecting the creation of collective authorial plays *Play with me* and *Bohemia* which has influenced and shaped me and I compare them with the work on the independent authorial presentations intended for the study purpose at the department. At the same time, I make an effort to express the difference between these two approaches with the knowledge of studying at Ivan Vyskočil's department and knowing that this was his topic during his whole professional life. I compare his and my purely personal view to the question of the authorship in the context of my own present experience. The chapter *Authorial polemic about authorship* as well as the chapter *Authorial presentations* comes out from my presumably controversial but personal impressions from our department, at least as much as I had the opportunity to experience it.

## Obsah:

Úvod.....	7
Play with me.....	8
Bohemia.....	30
Autorské prezentace .....	52
Autorská polemika o autorství.....	72
Závěr.....	79
Závěrečný souhrn autorských projektů.....	82
Seznam použité literatury a jiných zdrojů.....	84

# Úvod

Tématem a ústředním bodem mé bakalářské práce je popis vzniku a vývoje autorských inscenací Bohemia a Play with me a sólových klauzurních výstupů na katedře autorské tvorby a pedagogiky. Je to téma, které mne provází a zajímá po celou dobu mého tříletého studia na katedře. Z několika autorských kusů, na kterých jsem se podílel, jsem se rozhodl vybrat právě Play with me a Bohemii, a to ze dvou důvodů. Především pro bohatost materiálů, které se v průběhu zkoušení nashromáždily, a poskytují mi tak odrazový můstek a základnu pro další zkoumání na stránkách této práce. Druhým důvodem je touha tato představení, která jsou již po derniéře, znovu mou prací oživit, znovu se jimi zabírat.

Metodika mé práce je velmi jednoduchá. Používám své vlastní poznámky a nápady, ale také bohaté poznámky mých spolužáků. Sleduji, jak proces tvorby ovlivnil výsledný tvar představení, a fascinuje mne, co se do představení povedlo zakomponovat a co bylo naopak vyškrtnuto. Snažím se zkoumat, jaké rozdíly jsou v práci ve skupině a jaké v práci samostatné. To skrze důkladnou analýzu textů a dalších záznamů procesu tvorby. Odbornou literaturu využívám poskrovnu, důvodem je právě popisné zaměření na vlastní práce než na celkový kontext autorství jako takového. Přesto polemizuji s některými texty prof. Ivana Vyskočila, které se tématu autorství dotýkají, s konceptem brněnského HaDivadla či s propagačním videem o autorských prezentacích, které je veřejně dostupné na webových stránkách katedry.

Celou práci zároveň ukazují můj osobní pohled nejen na vlastní tvorbu, ale také na katedru autorské tvorby a pedagogiky, která pozitivním způsobem ovlivnila můj život.

# Play with me

## Hrajte si se mnou aneb Jak to všechno začalo?

V průběhu mého prvního semestru na DAMU, tedy na podzim 2016, mi Nhung Dang, spolužačka z vyššího ročníku, poprvé pověděla o svém záměru udělat se mnou a dalšími vybranými lidmi představení. Řekla mi, že v hlavě nosí nápad na hru o hračkách na půdě a že si mne představuje v roli vojáčka. Z její nabídky jsem byl nadšený, neboť práce na autorských projektech byla jedním z důvodů, proč jsem se na katedru autorské tvorby a pedagogiky přihlásil a těšil jsem se i obával, že po mém nástupu bude následovat smršť takových příležitostí a prací, že se po mne bude vyžadovat aktivní autorské nasazení, což jsem si představoval jako neustálé „nošení nápadů“ a tvoření. S tvorbou autorských představení jsem měl do té doby zkušenosti stále spíše jako interpretační herec – až na jednu výjimku.

Před DAMU jsem chodil do dvou dramatických kroužků v Českých Budějovicích. V prvním z nich nám texty psala vedoucí skupiny Natalie Golovchenko, která často vycházela z předloh cizích autorů, a jež přepisovala a přetvářela pro naše účely. Po jejím odchodu převzal vedení herec Jiří Untermüller, který s námi vytvořil jedno představení, ke kterému si text také napsal sám. Ve druhém „dramaťáku“ jsme s herečkou Jihočeského divadla Lenkou Krčkovou vytvořili autorské představení o nás, jejích studentech a o našich přáních, radostech a straších. Byl jsem tedy po úspěšném přijímacím řízení na katedru, jejíž těžiště spočívalo v autorské tvorbě, zvědavý, jak bude studium vypadat. A jelikož jsem jako prvák nemusel mít v prvním klauzurním semestru autorskou prezentaci, protože jsme dle vedení katedry měli teprve zjišťovat, oč na katedře běží, přišla Nhungina nabídka ve správnou chvíli – měl jsem zkrátka a dobře volný čas. Avšak našemu tvůrčímu týmu nešlo o to, udělat co nejrychleji představení, alespoň ne ve smyslu běžné divadelní praxe, kde se počítá maximálně s dvěma měsíci na zkoušení představení. Naším cílem bylo si po vzoru jednoho z KATaP hesel „dát čas“ a užít si proces zkoušení.

Kde tedy vzala Nhung inspiraci pro budoucí představení? Jak se vlastně rodí divadelní nápady a myšlenky? Na jedné hodině dialogického jednání pozorovala Nhung zaujatě irskou studentku Margaret Hannon. Její pohyby a projevené emoce začaly Nhung evokovat prostředí půdy a hraček. Zřejmě nějaký Margaretin konkrétní pohyb, gesto či snad dramatická situace s emocionálním nábojem vyvolaly v Nhungině imaginaci též pohyb. Jak sama Nhung popsala, cítila z Margaretina dialogického jednání velmi specifickou melancholii a pocity nostalgie a stísněnosti. Tak se zrodila a pravděpodobně i trochu předurčila Margaretina budoucí role – balerína.



Dohaduji se, že na hodině dialogického jednání Margaret předvedla nějaký baletní pohyb, který vyjma zmíněných emocí v Nhung probudil i vizi dětské panenky – baleríny, která je odložená na staré půdě. Tento příklad ve mne posiluje domněnku, že dialogické jednání lze využít jako prostor pro objevování či rozvíjení nápadů pro vlastní tvorbu, tudíž nejen jako prostor pro uvědomování si tělových či myšlenkových impulzů v principech otevřené dramatické hry. A také, jak je důležité vnímat kolegy, kteří se na place taktéž pokoušejí hledat a nacházet ve vlastních zdrojích a jsou tak zajímaví a inspirativní i pro nás, sedící.

Nhung ke spolupráci na projektu přizvala Olgu Mikulskou, poněvadž, dle jejích vlastních slov, má Olga rozvinuté dramaturgické myšlení. Olga se aktivně podílela na tvorbě Nhunginy koncepce, rámce příběhu, na kterém jsme se my, herci, nepodíleli. Vedení dívek na zkouškách spočívalo v zadání situací a našem následném rozvinutí s pozdější fixací textu. Dívky naše zkoušení inspirovalo pro vývoj dalších situací a zvrátů v příběhu. Celý sled scén se poskládal teprve až po prvním semestru zkoušení. O tom však později.

Dále se Nhung rozhodla pochopitelně přizvat Margaret Hannon pro její výše zmíněné kvality. Nhung již od začátku počítala s hlavní dvojicí příběhu, jež se zrodila v její hlavě – balerínou a cínovým vojáčkem. Těmito postavami nevědomky odkazovala na slavnou Andersenovu pohádku o Vojákovi a tanečnici, což nebyl autorský záměr. Zřejmě zafungovalo podvědomí, ve kterém byla zasuta znalost této pohádky, ale ta se nespojila s konkrétními událostmi, patrně na oné hodině dialogického jednání. V Andersenově pohádce se balerína a voják do sebe zamilují a jejich příběh končí tragicky – skončí v plamenech a ze spáleného cínového vojáčka se vytvoří srdce. V našem příběhu dostal vztah baleríny a vojáčka trochu jiné kontury. Nhung vnímala, že by v příběhu měla být ještě třetí postava, která dvojici doplní. Dlouhou dobu hledala, jaká postava by to mohla být. Nepředstavovala si žádnou další klasickou hračku, chtěla něco zvláštního a netradičního, a tak se zrodila nejdříve postava pošťáka, jež se transformovala do postavy průvodčího. Velmi netypická hračka, ale ne neexistující, jak jsme se při hledání na internetu mohli přesvědčit. Například v britských a amerických hračkářstvích se vyskytuje hračka s názvem Mr. Conductor, v dalším popisu specifikována jako bendy figure (ohýbatelná hračka). Průvodčí se ukázal jako vhodná postava završující tak proces hledání postav pro příběh. Jako představitele průvodčího si vybrala Íránce Hesama. Pro našince exotický Hesamův vzhled korespondoval s představou průvodčího jako někoho zvláštního a v dobrém slova smyslu „jiného“.

Jedna z fází autorského procesu byla završena – herci byli vybráni, nabídku přijali a byli obsazeni do příslušných rolí, které jim i typově odpovídali. Nhung a Olga si poskládaly mezinárodní skupinu. I ony samotné nás v tomto ohledu doplnily – Nhung je Češka s vietnamskými kořeny a Olga je Polka. Bylo přirozené, že komunikačním jazykem nejen pro zkoušky, nýbrž i pro výslednou inscenaci, bude angličtina – jazyk, jenž jsme všichni ovládali. Na první pohled se to může zdát jako usnadnění, ovšem rodilým mluvčím byla pouze Margaret. Pro mne jako herce byla výzva naučit se myslet anglicky v postavě. Při zkoušení situací se mi samozřejmě stávalo, že ve chvílích průběžného jednání, kdy jsem nevedl dialog, ale šlo o mé tělové napětí či němé vyjádření emoce ve tváři, mi hlavou letěly myšlenky v češtině. Což nepovažuji za problém, divák mi do hlavy nevidí, jen jsem si povšiml, že se to děje – myslím tím nemluvené reakce a podtexty hereckého jednání -např. ve scénách, kdy balerína vojáčka odmítá či na něho křičí. V těchto situacích jsem nereagoval slovně, ale přesto vyžadovaly vojáčkův postoj, kterého se dalo docílit jen výrazem obličeje či napětím těla, a to souviselo s prožíváním situace, a tudíž vnitřním, myšlenkovým obsahem. Pokud jsem si např. v hlavě řekl „Proč na mě křičí?“, v těle se to projevilo a nebylo potřeba slov. Divák tak měl nakonec šanci vidět, co si o situaci vojáček myslí. Angličtina měla také tu funkci, že dala postavám jména – Ballerina, Tin Soldier a Postman, z něhož se posléze stal Conductor.

Bylo nezbytné a nutné si ustanovit dorozumivací jazyk, ale vedle toho jsme museli najít ještě jiný druh jazyka. Společný divadelní jazyk. To bylo asi největší výzvou. Každý z nás, Nhung, Olga, Margaret, Hesam a já, Martin Doucha, jsme přišli s jinými divadelními zkušenostmi, z jiného sociálního a kulturního prostředí. Nhung jako tanečnice měla o představení převážně pohybovou představou, viděla ho jako svého druhu fyzické divadlo. Pro mne to bylo jednou z dalších výzev, jelikož jsem tento druh divadla nikdy předtím nedělal, ačkoli jsem v některých inscenacích v Českých Budějovicích tančil či se jinak pohybově projevoval. Z našeho představení sice nevznikla pohybově náročná show jako je to například u inscenací Cirk La Putyka či divadla Continuo, nicméně i tak se na nás kladly určité nároky, které však byly v rámci bezpečného a milého prostředí zkoušek, kde jsme si mohli vše dovolit a nebát se zkusit. Tím, jak jsme do představení dávali vlastní nápady, se společný jazyk proměňoval, tříbil, a tím pádem také pomalu sjednocoval.

Jedním z našich záměrů též bylo pokusit se o na katedře netypickou a svého druhu nepodporovanou autorskou práci v kolektivu. Na KATaPu máme jeden předmět, hereckou propedeutiku, který je zaměřený na autorskou kolektivní práci, kde jsme byli celý ročník, včetně studentů z anglického programu. Na hodinách jsme se měli pokoušet hledat vlastní

témata a snažit se pracovat ve skupině. To se bohužel nedařilo, jelikož jsme, dle mého názoru, nebyli přesvědčivě pedagogicky vedeni. Na hodinách jsme pracovali s texty klasických autorů – Strýček Váňa (hodiny J. Hančila a H. Malaníkové) a Odyssea (hodiny E. Čechové). Do nadčasových Čechovových i Homérových myšlenek jsme se za vedení pedagogů snažili naroubovat naše osobní témata, která často byla pedagogy vynucená a uměle dosazovaná. Jako by se autorství definovalo jen skrze osobní téma, nic jiného. Vznikaly tak nelogické, trapné a často i vulgární pseudotvary bez přesahu, které s původním dílem i osobitým autorstvím každého z nás neměly pražádnou spojitost. Jak jsme se s Play with me týmem shodli, při práci na představení se nám spolupráce, na rozdíl od hereckých hodin, povedla. To ale neznamená, že byl celý proces bezbolestný a že se Play with me nerodilo klopotně a bez kompromisů. Motivovala nás ale vidina dobrého výsledku, toho, že se představení bude hrát, což nebyl cíl hereckých hodin při práci na Váňovi, Odyssee atd., i přátelská atmosféra bez tlaku.

## **Fáze příprav**

Samotná práce na představení započala v únoru 2017. Scházeli jsme se na katedře, nejčastěji v R312 a v R407, ale i na HAMU, či dokonce v mém pražském bytě. Zkoušeli jsme v nedivadelních prostředí, bez světel a jiné aparatury, ale učebny prostorově simulovaly prostředí Studia Řetízek, pro které bylo představení primárně určeno. V prvotních fázích zkoušení, kdy se teprve hledá téma, není technika samozřejmě zapotřebí.

Zkoušky vedly Nhung a Olga dohromady, někdy jen jedna z nich, když jedna z děvčat nemohla na zkoušku dorazit. Zkoušky byly pečlivě dopředu plánované, vyplňovali jsme kalendář na Drivu a snažili se najít co nejvíce společných volných dní. I střídání děvčat bylo dopředu vymyšlené. Nhung často věnovala celou zkoušku pohybu, Olga hlasu. Raná fáze zkoušení od nás vyžadovala trpělivost a aktivitu. Vyzkoušel jsem si, jaké to je pracovat nad rámec svých povinností. Zkoušky bývaly po skončení výuky na katedře, bylo tedy nutné najít sílu a energii a na zkoušku dorazit. Musel jsem „přepínat“ mezi dvěma různými světy – skončila tříhodinová, výborná herecká s Jaroslavou Pokornou a já už běžel do R407, abych dále pracoval na hlase a pohybu, tentokrát s cílem být připravený na hledání postavy vojáčka. Mnohokrát jsem byl velmi unavený a kvůli tomu na zkoušce našťvaný a podrážděný. Přemlouval jsem se do práce. Nechtěl jsem svou náladou kazit ostatním proces, tak jsem se mírnil, ale uvnitř jsem často bojoval s negativními pocity, na něž nebyl čas je vyventilovat a musel jsem je umlčet.

## **Hledání hlasové a pohybové stylizace**

Začínali jsme od základů. Využívali jsme principy dialogického jednání, řečového jednání a cvičení z hodin hlasové výchovy s Ivanou Vostárkovou a hodin pohybu. Na začátku vždy byla rozcvička, kterou vedla Nhung. Protahování a rovnání těla za doprovodu hudby. U mne jsme už na začátku přišli na to, že se hodně hrbím a potřebuji se naučit zdravý, rovný postoj, což bylo pro vojáckovu postavu důležité. Voják přece nemůže být shrbená a povadlá hračka. Rozcvička zahrnovala jógu, skákání, běhání, vedení skupiny pohybem při pohledu do zrcadla, ale i prvky moderního a současného tance a kontaktní improvizace atd., bylo to tedy poměrně fyzicky náročné. Pak se vedení ujala Olga, s níž jsme procházeli hlasovými cvičeními. Uvolňovali jsme si čelist, aby neztuhla, a aby hlas a řeč mohly proudit volně ven. Projevovali jsme hlasem své aktuální rozpoležení, nejčastěji jsme vzdychali. Dále jsme dělali „klasická“ cvičení paní Vostárkové – pinkání balonku či bubliny, mluvení v neexistujících jazycích, použití ruky jako štětce a nanášení barvy za vedení hlasu. Aktivizovali

jsme hrudník, bránici, pánev, hlavové rezonance. To vše pro naladění a připravenost či spíše fyzickou i psychickou otevřenost pro proces hledání.

Takto hlasově nalazeni jsme začali objevovat prostředí hraček. Půdu. Dostali jsme zadání, abychom si sedli na zem, našli si každý pohodlné místo dál od sebe, zavřeli oči a nechali přijít představu toho, jak to vypadá na půdě. Já před sebou viděl zaprášenou půdu plnou starých, zasutých věcí, nábytku, fotografií a hraček, nejčastěji plyšových medvědů, ale i panenek. V místnosti bylo temno a světlo pronikající na půdu ze střešního okna tak osvětlovalo jen poletující prach a některá místa na půdě. Ve zbytku prostoru vládla tma a ticho. Když už jsme měli představu vytvořenou, přidala Nhung další zadání. Pokusit se zvuky, tedy svým vlastním hlasem, prostředí půdy vykreslit. Všichni jsme začínali pomalu, z piana, zvuky pak postupně nabíraly na intenzitě díky crescendo, avšak nebyla v tom hudební pravidelnost. Rytmus se rozbíjel tím, že se kupříkladu něčí hlas zničehonic zastavil. Naše skřehotání, pískání, pípání, držení jednoho tónu na dechu dlouhou dobu, operní zabarvení či hlasové vytváření hororové atmosféry půdy se navzájem prolínalo a vyústilo v instrukci o hledání společného konce, který se dostavil a my utichli. Dostali jsme pak úkol o tomto zážitku napsat text nebo alespoň zapsat pár dojmů do jednoho, dvou krátkých odstavců. V další fázi přišla instrukce, abychom se pokusili se na sebe naladit a společně prostředí půdy vytvořit a mysleli na to, aby nás bylo slyšet na druhé straně místnosti a také abychom se nebáli znovu improvizovat s tím, že nějaký již objevený zvuk můžeme použít. Když jsme toto cvičení zkoušeli na prvních zkouškách, příliš se nám nedařilo se napojit jeden na druhého. Jak jsme cvičení ale častěji opakovali, počínali jsme nacházet společný rytmus, dávali jsme si prostor i se zvukově překrývali. Tento princip se v Play with me objevil v úvodní scéně. Balerína seděla opřená o stěnu po pravé straně (z divákova pohledu v Řetízku), průvodčí na levé a vojáček byl skrytý pod závěsem u stěny ve prostřed, čelem k publiku. Pomalu se rozsvítilo a začaly se ozývat zvuky půdy, které mohly i nemusely vydávat spící hračky. Scéna nikdy nebyla fixovaná, ačkoli určitý stereotyp se s reprízami dostavil. Můj vojáček vyluzoval zvuky podobné tikání hodin, Margaretina balerína hluboce znějící zvuky se strašidelným nádechem, jenž byl schopen kvílivě jako meluzína vyjet až do sopránu, průvodčí lehce bouchal ztuhlými končetinami do země. I tak byla tato scéna po každé překvapení a držela nás, herce, v napětí, jak se na konkrétní repríze povede. Zkrátka, vždy to bylo jiné.

S hlasy jsme v inscenaci pracovali i nadále. Po úvodní scéně se jako první z hraček probouzí balerína, která se začne se strachem rozhlížet kolem a

po postavení na nohy i křičet „Hello? Is anybody in here?“<sup>1</sup>. Pro každou postavu jsme našli hlasovou stylizaci. Balerína se po celou dobu představení projevuje vysoko posazeným hlasem a v emocionálních scénách velmi hlasitým až ječivým sopránem - hlas u této postavy slouží k manipulaci s ostatními. Tin Soldier mluví mým normálním hlasem, patrně barytonem, který pak naplno využívá ve dvou zpívaných pasážích příběhu. Tin Soldier se snaží balerínu rozveselit, ta po něm chce, aby jí zazpíval. Tin Soldier zkouší zpívat známé melodie, respektive hudbu, kterou zná nejlépe. Mozartův a Beethovenův Turecký pochod. Ty nemají u hysterické baleríny úspěch a tak nasadí Tin Soldier jinou. Mozartovu árii Voi che sapete z Figarovy svatby, jíž zpívá roztoužený Cherubín hraběnce. Tedy stejná situace, v níž se právě nachází Tin Soldier a Balerína – nebohý vojáček jí totiž chvíli předtím přiznal, že ji miluje. Balerína je s melodií spokojená, začne tančit a Conductor ze spánku vypravovat svůj příběh. Tin Soldier se v následující scéně opětovně balleríně vyzná. Zazpívá jí vlastní píseň, kterou improvizuje a která přináší novou úroveň stylizace, již jsme hledali. Začíná recitativem „ *A soldier made in the socialist country I was. One of the thousands of toys. I have never felt special. But one day I gained meaning. I was a gift for a little boy. But then I learned why I was bought – only to make Richard silent.*“<sup>2</sup>. Tin Soldier se po krátkém úvodu rozezpíval.

*I remember sunny days.*

*Playing, hunting chase.*

*Joy, fun and a lovely mood.*

*Running in the grass wood.*

*Richard and I won every battle.*

*We never sat or wanted to settle.*

*I would have died for the country.*

*My passion was always the army.*

*And my duty, my mission, my love it was.*

*Now I only want to hear your voice.*

---

1 Replika ze scénáře autorské hry Play with me.

2 Recitativ ze scénáře autorské hry Play with me. Rok zaznamenání 2017.

*(I have never felt that before.  
I don't wanna lose you anymore).*

*I love her fragile arms.*

*I love her glassy eyes.*

*I love her white face.*

*Dazzling like a morning haze.*

*(Now, she is the sun of my life.*

*And I will keep her safe.*

*Once, she will be the best wife.*

*Or she will build my cold grave.*

*Love you ballerina, I love you.)<sup>3</sup>*

Píseň jsem si sám napsal, včetně melodie. Text měl původně více slok. Ty sloky, které se nakonec do představení nedostaly, jsem oddělil závorkami. Shodli jsme se s Nhung, že už jsou navíc a vyskytuje se v nich i nepravdivá informace. Balerína nebude manželkou Tin Soldiera, což byla věc, kterou jsem navrhoval, respektive jsem navrhoval zahrnout do představení vojáčkovu touhu po manželství s balerínou. Píseň zde plní funkci dle starého tvrzení, které praví, že tam, kde nestačí slova, přichází na řadu hudba a zpěv. Zpěv totiž může vyjádřit více než dlouhý monolog o vyznání lásky. Nhung také věděla o mých hudebních schopnostech. Vycházeli jsme ze svých možností a předností, proto bylo přirozené, že jsme zpěv do představení zahrnuli.

Hlasové stylizaci se nevyhnula ani postava Conductor. Tato postava zároveň prošla největším vývojem, který popíši i v dalších odstavcích. Když postavu zkoušeli Hesam a po jeho odchodu z projektu Lukáš, mluvil Conductor v jejich hlasové poloze s některými hlasovými a řečovými nápadnostmi ve snových pasážích, jako například zpomalení v řeči,

---

3 Píseň z finálního scénáře autorské hry Play with me. Rok zaznamenání 2017.

vzdechy a fistule. Po Lukášovi, který odstoupil po 4 reprízách, přebrala štafetu Olga. Její převzetí role znamenalo nové zkoušení, jež bylo ulehčené tím, že Olga s námi byla od začátku procesu a byla jednou z tvůrkyň celé koncepce. Pochopitelně se tím pádem neřešilo zdoluhavé vysvětlování, o co jde, které by nastalo při příchodu nového herce. I tak si ale Olga musela postavu znovu hledat. Hlas si musela posadit níže. Mluvila tedy stylizovaným mužským hlasem, jenž se žensky projevoval v oněch již zmíněných snových monolozích či emocionálně vypjatých okamžicích, kdy schizofrennímu Conductorovi hlas přeskakoval z hluboké do vysoké polohy. Značilo to jeho zmatenost v otázce identity, zdali je chlapeckou či dívčí hračkou, což byl nápad, který jsme do představení dosadili při přezkušování s Olgou, jelikož tentokrát postavu hrála žena, a my chtěli tuto skutečnost zohlednit.

Koncept hry byl postaven na propojení stylizovaného pohybu s dialogy vysvětlujícími příběh hraček opuštěných na půdě a jejich vzájemné vztahy. Zaznělo několik monologů, dialogů, zvuků, písní i reprodukovávané hudby, aby vše v závěrečné scéně vyvrcholilo němými výkřiky utrápených a vyděšených hraček. Balerína, Tin Soldier a Conductor jen otevřeli ústa a v nehybných grimasách hleděli na zavřené dveře. A zbývá už jen ticho...

Velkou pozornost jsme věnovali pohybu. Od začátku bylo jasné, že každá z hraček bude od sebe výrazně pohybově odlišena, každá se bude pohybovat specifickým způsobem. Při hledání pohybu nás Nhung s Olgou natáčely, abychom se pak na videa mohli zpětně podívat a zjišťovat, co fungovalo a co ne.

Po již zmíněné rozcvičce, sloužící opět k naladění a hlavně fyzické připravenosti, jsme si každý začali zkoušet pohyb naší postavy. U cínového vojáčka jsme začali pomalu, postupně. Ne přímo od specifického pohybu hračky vyrobené z cínu, ale z představy lidského vojáka. Zkoušel jsem, jak vojáci asi klečí, padají, střílejí ze zbraně, postupují a ustupují, leží, číhají... Nhung mi po zkoušce dala několik poznámek a na mail poslala videa pohybů vojáků, abych se na ně pro inspiraci podíval. Nhung chtěla, abych měl pevný horní trup a centrum těla, a mohl tak být mrštný v nohách. Pro vojáka bylo zapotřebí mít uzemněná chodidla, měkká kolena, aby mohl kdykoli změnit pozici těla a mít přítomná, vědomá záda. Bylo to velmi náročné i zábavné hledání. Pro mne to do té doby neznámé a neprozkoumané, jelikož jsem takovou roli nikdy předtím neztvářňoval. Zpočátku jsem se v tom necítil příliš dobře. To bylo ale právě způsobeno onou předchozí neznalostí. Když jsem si však dovolil zkoušet a zapomněl na iracionální strachy typu, že nejsem dobrý v pohybu, najednou se mi zkoušelo s radostí. Teprve až když jsem si zažil mužského vojáka, přesunula se naše pozornost k cínovému vojáčkovi. Vyhledal jsem si a přečetl informace k tomuto prvku. Cín je, jak známo, kov a odpradávná se



používá k výrobě nejrůznějších slitin. Mě na něm zaujalo, že pokud se cín dostane na mráz, může se rozpadnout. Přišlo mi to jako zajímavá informace, která by se mohla v příběhu využít, například jako hrozba pro vojáčka, ballerina nebo Conductoru by se ho díky této znalosti mohli pokusit zbavit. Poznámku o mrazu jsme si zapsali, ale do výsledného tvaru se nedostala.

Nhung mi poradila, ať začnu od představy. Jaké to je být z cínu? Když jsem si to představil, začal jsem se pak s představou pohybovat. Ztuhl mi trup a ruce a nohy se napnuly. Takto jsem vykročil. Musel jsem si zvyknout na pohyb ve ztuhlosti. Vojáček ale mohl pohybovat hlavou, ta byla uvolněná. Pro otočení v chůzi jsem volil zastavení a teprve pak otočení celého těla odrazem levé nohy, otočením a dopadnutím na pravou. Zkoušel jsem, za jakých podmínek si může Tin Soldier kleknout, či dokonce lehnout. Nemohl. Docílit toho mohl jedině pádem, který jsem zkoušel. Rozhodli jsme se tedy, že bude ohýbatelnou hračkou, avšak k pokleku či lehu si bude pomáhat rukama, které pohnou kolenními jamkami, a teprve poté si bude moci vojáček kleknout a při vstávání naopak rukama dát impuls kolenům pro zvednutí. Tin Soldier používal napnuté ruce a prsty nejčastěji k salutování nebo k držení imaginární zbraně, které se stávalo repetitivním, jak gradovala vojáková zoufalá touha pravou zbraň najít.

Margaret byla přidělena úloha baleríny. Byla jedinou ženou v trojici hraček (alespoň po celou dobu zkoušení a v průběhu prvních čtyř repríz), a bylo tedy jasné, jakou postavu bude hrát. Baleríniným pohybem byl samozřejmě balet, který je už sám o sobě stylizací. Nhung proto zařídila několik setkání s Isabel Mendozou Piedrahitou, která ho ovládá, aby Margaret s baletními prvky pomohla. Následná znalost baletních pohybů a čísel jako např. a grande jete pas de chat, arabesque releve, a battement tendu byla v příběhu použita v dialogu cínového vojáčka a baleríny, kdy balerína rozzlobená vojáčkem, jenž odmítl zabít průvodčího, chce, aby jí rozveselil tancem. On ovšem není pro své pohybové limity dané materiálem, z něhož je vyrobený schopen její přání splnit, ačkoli se velmi snaží. Působí v pohybech nemotorně, francouzským výrazům navíc nerozumí a zoufale na ně improvizuje.

Margaret hledala, jak do pohybu dostat ladnost a křehkost, neboť balerína byla vyrobena z porcelánu, mohla se tedy snadno poničit a vyžadovala jemné zacházení, dále jak udržet balanc a zároveň spojit pohyb s hlasem, přesněji řečeno s řečí. Dařilo se jí to perfektně.

Než se pustím do popisu práce na postavě Conductoru, stručně popíšu, jaký byl její osud. Role byla původně určena pro Hesama, který průvodčího poctivě od února 2017 zkoušel. Bohužel, téměř rok nato, v

listopadu 2017 z projektu z osobních důvodů odstoupil. Vypadalo to, že projekt skončí. Bylo nám líto vynaložené energie, a tak jsme se po šoku vzchopili a pokusili se najít náhradu. To se povedlo. Do projektu nastoupil Lukáš Bernáth z pantomimy na HAMU. Přišel k výslednému tvaru, měsíc před premiérou, jež měla být v polovině prosince, tudíž byl již hotový text, stylizace, vlastně téměř vše. Děvčata s ním nejdříve zkoušela separátně, protože si musel projít podobnou přípravou a hledáním jako my, jen v koncentrované podobě, na dlouhé zkoušení nebyl čas. Poté jsme se připojili my a zkoušeli s ním situace. Vše se vydařilo, proběhla premiéra a další tři reprízy, po kterých i Lukáš z projektu odstoupil, jelikož dostal nabídku tancovat v USA. A tak se role chopila Olga, nastalo nové zkoušení, které ale už nebylo tak těžké, protože Olga roli znala. Olga vydržela průvodčího hrát až do derniéry.

Conductor, jak už jsem zmiňoval, byl zvolen proto, že to není běžná hračka. Doplňoval známější dvojici Ballerina – Tin Soldier. Jako netypická hračka si přímo říkal o nějakou další zvláštnost, o určující znak, jenž ho dále ozřejmí. Náš Conductor trpěl defektem, postižením. Byl hadrový a léty strávenými na půdě a pravděpodobně i nešetrným zacházením v dobách své slávy – tedy když fungoval jako hračka pro dítě – povolený, vytaháný. Po probuzení se ukázalo, že i kulhá. Hesam, Lukáš a Olga si zkoušeli tělo kulhající, nemotorné hračky. Všichni tři herci si prošli hledáním těla, které se pomalu pohybuje po prostoru, má nekoordinované pohyby a zvláště mluví. Conductor se často kymácel ze strany na stranu, i hlava se mu při chůzi i ve stoje klepala na krku. Ze země se zvedal rychle, opět ale za třasu všech končetin. Pokud chtěl někomu podat ruku, musel dotýčný počkat, než se mu natažená ruka „doklepe“ a zastaví se. I pokud Conductor nemluvil, nechodil a jen stál, neustále se třásl. Působil tak dojmem, že se každou chvílí rozpadne. Tento fyzický defekt se zdvojoval i s jeho duší, byl jejím odrazem. Conductor byl rozpolcený, nesmířený se svým osudem a často se mu stávalo, že zničehonic usnul a vzápětí ze spaní vyprávěl o dítěti, které ho vlastnilo a které je nenávratně pryč.

Součástí zkoušení se stalo i využití pohybových partitur. Každý z herců si měl vymyslet čtyři pohyby, které bude donekonečna opakovat. Posléze se připojilo i slovo, například „soldier“, „gun“ atd.. Nhung šlo o to, abychom si dále nacházeli různé variace pohybů a zkoušeli si, jak se může hračka ještě hýbat. Některé z nalezených principů chůze či běhu se do představení dostaly a partitury se propojily s textem postav.

## Fáze psaní textů

V průběhu našeho hereckého hledání psaly Nhung s Olgou některé texty a vymýšlely situace. Postavy byly už na světě, základní kostra děje taktéž. Nhung si také na jednom z autorských čtení vyzkoušela, jak příběh o hračkách funguje. Napsala krátkou povídku, kterou na hodině s Přemyslem Rutem přečetla. Pamatuji si, že pan Rut řekl, že námět je velmi originální a stojí za to ho rozpracovat.

Dívky nám zadaly, abychom si pro hračky vymyslely jména a napsali text o dítěti, které hračku v minulosti vlastnilo, a o původu hračky. Já jsem vojáka nepojmenoval, rozhodl jsem se, že jméno mít nebude. Vznikl tak jeden z vojáčkových vnitřních konfliktů, kdy se cítil, že je jedním z mnoha dalších cínových vojáčků koupených v balení v obchodě. Není ničím výjimečný. Texty o dítěti i texty o původu hraček se do inscenace v pozměněných a zkrácených verzích do inscenace dostaly. Texty o původu hraček jsme propojovali s pohybem. Stáli jsme v řadě a jeden po druhém jsme vykročili a text řekli. Na začátku jsme říkali jen několikrát za sebou a na přeskáčku, s různými intonacemi svá jména „Jane“, „Soldier“, „Kazi“, „Jane“, „Kazi“ atd., posléze se připojil konkrétní text. Použily se pohyby z partitury, které hračky v představení předvedly, a následně divákům sdělily svůj původ.

*Doll: My name is Jane. Also Teng Teng, Chantelle, Maja and Aja. I am a ballerina. Year of production 1968. I look 30 though. Made in Hong Kong. Company Meiwei toys. Material porcelain. Strong, hard, white, translucent. I was made to be adored. I am from a special edition. There is only five of us. One for each continent. We all have silver hair. Real hair.*

*Conductor: Hello! My name is Kazi! I was made in Russia. A country with the longest railway in the world. I can stand up on the ladder as the wagon moves. Surprise! You see! You can collect fares and sell tickets with me. Not only that, we can greet the travellers together. Give them a nice smile. Talk to them. I love small talks. And when the travellers think they have an absolute privacy, we can listen to them. Surprise! Oh, did I mention this? Sometimes, in my sleep I have visions! I am so light that anybody can carry me with himself. And I am really cheap, so it is not necessary to save loads of money to have me. It is much fun with me! Surprise!*

*Soldier: Quick march! Halt! Present arms! Soldier. No name. Made in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia - not to be confused with the*

*Federal Rep. of Yugoslavia. 97% tin, 3% silver. The year of production 1962.*<sup>4</sup>

Text vznikl postupně s tím, jak jsme zkoušeli a vzájemně se inspirovali, nabízeli témata a mnohé z pasáží vznikly jen pár týdnů před premiérou. Od začátku jsme počítali s úvodní scénou zvuků půdy a probuzení hraček, kde bylo ihned názorně vidět, jak se pohybují. Posléze se rozvíjely dialogy a vztahy mezi postavami. Většinu dialogů napsaly Nhung s Olgou, ovšem vše na začátku vycházelo z vymyšlených situací, které dívky zadaly a my jsme je zkoušeli bez přesně zapsaného textu – improvizovali jsme. Takto například vznikl dialog cínového vojáčka a baleríny, kde vojáček obdivuje baleríninu krásu a zamiluje se do ní a ihned jí vyzná lásku. Zkoušeli jsme různé repliky a pohyby, které situaci odpovídaly. Mnou nabídnuté jednoduché věty typu „You are so nice“ jsme posléze přeměnili do košatějších spojení jako „*The man who made you must have been a wizard or at least kissed by the greatest muses of all to create such a masterpiece*“.<sup>5</sup> Podobně laděné věty ukazovaly další aspekt vojáčkovi osobnosti. Nebyl jen vycvičeným vojákem, připraveným hrát si s dítětem venku v trávě a čelit tak různým nebezpečstvím. Měl romantickou až básnickou duši, která se naplno projevila v jeho zamilovaném zpěvu. Povedlo se nám tak snad vytvořit postavu, kde, jednoduše řečeno, bylo co hrát. Byla živá a nesla téma.

Každá z postav měla svůj vlastní vnitřní konflikt. U vojáčka to byl jednak rozpor mezi dobrem a zlem, využití síly nad slabým článkem. Balerína ho nutila k usmrcení průvodčího, vojáček odmítl zabít, neboť nikdy doopravdy nezabíjel, vše bylo součástí hry, byl přece jen neškodnou malou hračkou. A navíc mu chyběla důležitá věc, která byla jeho hlavním problémem. Neměl zbraň a zoufale ji hledal. První starostí vojáčka po probuzení je „*Where is my gun?*“. Věta, jež se stala leitmotivem a několikrát se v příběhu vrátila, nejčastěji v emočně vypjatých situacích, např. ve scéně, kdy se mu průvodčí vysmívá, že ho přece zabít nemůže, když nemá zbraň. Tehdy by vojáček rád pistoli držel a vyhověl balerínině přání. Pro vojáka je ztráta zbraně ponížením, navíc pokud se vám ještě za to někdo cizí posmívá.

Balerínina pravá povaha a motivy jejího jednání se naplno projevují ve scénách ponoukání k vraždě a manipulaci s vojáčkem v dalších situacích. Chce se totiž průvodčímu pomstít za to, že jí v jedné z úvodních, stylizovaných scén při monologu vojáčka, kdy si průvodčí s balerínou

---

4 Repliky ze scénáře autorské hry Play with me. Rok zaznamenání 2017.

5 Replika ze scénáře autorské hry Play with me. Rok zaznamenání 2017.

začnou hrát na vlak, strčil a ona upadla na zeď a zlomila si dva prsty. Balerína ihned osočí průvodčího, že to provedl úmyslně. On se brání a trvá na tom, že to byla nehoda. Divákovi se situace také jeví jako nehoda, průvodčí opravdu do baleríny strčí jakoby nic, navíc ve hře na vláček. Ale je to doopravdy tak, jak se zdá a je na první pohled vidět?

Průvodčího jednání je ovlivněné jeho podivínskou povahou narušené hračky. Tělesný defekt způsobený opotřebením se projevuje i na jeho psychice. Upadá do stavů snění o dítěti a má vize. Jednu z vizí použije i proti baleríně a vojáčkovi. Tvrdí, že ví, že na půdu přijde dítě a vysvobodí je. Týrá balerínu a vojáčka tím, že nechce říct, kdy bude. Ale je to vůbec pravda? Proč by mu měli balerína a vojáček věřit?

Co všechny tři postavy spojuje, jsou dvě věci. Komplex z vědomí, že ztratily svou původní slávu, svůj účel a byly odloženy na starou půdu, kde zůstaly opuštěny a zapomenuty. Dítě pravděpodobně dospělo a už je nepotřebuje. A pak touha dostat se ven a být opět používanou a milovanou hračkou.

Při práci jsem využívali principy dialogického jednání. Každá z postav měla několik svých monologů. Snažili jsme se, podobně jako na hodinách DJ, dostat se do kontaktu se sebou, respektive v postavě improvizovat a vnímat impulzy, které „háže“ stylizované tělo obalené cínem. Pro vojáčka byl stěžejní monolog, kdy uvažuje o tom, kde je jeho zbraň asi teď, a má několik flashbacků do minulosti na dítě. Nhung chtěla, abych nejprve improvizoval. Chodil jsem tedy ve stylizovaném vojáčkovi po místnosti a přemítal. Bylo důležité dělat pohyby vědomě, snažit se „nevypadnout“ ani na chvíli z jeho těla a zároveň přemýšlet věrohodně o tom, kam se poděla puška. Cyklicky se navíc vracelo vojáckovo typické gesto – uchopení pušky – které napodoboval, ačkoli zbraň v ruce neměl. Nhung na to dohlédla a vždy mě upozornila, kdy jsem vojáckovo tělo ztratil či jen mechanicky říkal slova a „neviděl“ situaci v minulosti. Na monolozích takto pracovali i balerína a průvodčí. Monolog jsem si posléze napsal. Nhung zadala, abych si našel vojenské výrazy v angličtině a do textu je zahrnul. Původní text vypadal takto:

### **DJ of the soldier**

*My gun. Where is my gun? My gun....*

*Forward march! Where, when, how? This can't be happening.*

*Sound and plank.*

*Richard. With the gun. With. Without.*

*Who am I without a gun? Soldier without a gun...*

*Am I halftoy? Chest candies, 3879 battles won, honour, justice, no fear.*

*Halftoy. Am I expired?*<sup>6</sup>

Po schůzce s Nhung se trochu proškrtal a upřesnil. Do představení se dostala tato verze:

### **DJ of the Soldier**

*My gun. Where is my gun? Quick march! Where? When? How?*

*(The soldier makes a a sound and a plank)*

*Richard. With the gun. With. Without. With. Without. Who am I without a gun? A soldier without a gun. Am I a halftoy? Am I expired?*<sup>7</sup>

Dále jsme si napsali i již ukázané texty o původu hraček. Po této scéně následovala Nhung vymyšlená a stylizovaná scéna, kdy začnou hračky jedna po druhé říkat větu „*Play with me*“, pobíhat po místnosti v pozicích z partitur. Nhung a Olga chtěly, abychom se je snažili svými zvoláními a pohyby upoutat. Zrodila se tak další věc – vstoupení do kontaktu s diváky. Jim je věta určena a hračky soutěží mezi sebou, kdo jako první zaujme diváka, který by si pak mohl hračku odnést a vysvobodit ji z půdního vězení.

Dlouho dobu jsme zkoušeli i situace, která se hrála jen na premiéře, a pokud si správně vybavuji, pak už jen na první repríze. Byla to scéna, kdy hračky za zvuků hudby demonstrují, jak vypadá jejich běžný den na půdě. Mechanicky jsme opět předváděli pohyby z našich partitur a do toho zvolávali jednoslovná hesla, např. „gun“, „child“ atd. Situace působila absurdním dojmem a poněkud nelogicky a necítili jsme se v ní příliš dobře. I zpětná vazba několika diváků, kteří ji považovali za nadbytečnou a doslovnou, nás přesvědčila o jejím vypuštění pro další reprízy. Představení se tak zdynamičtilo a zážitek zintenzivněl.

Nhung i Olga se ukázaly být velmi dobrými pedagogy. Příkládám výňatky z mnoha obsáhlých poznámek a dokumentů, které Nhung posílala, když jsme na představení pracovali. Její postřehy a poznámky byly velmi podnětné a do svého dalšího zkoušení jsme je zahrnovali. Ke scéně vojáčkova probuzení mi napsala „*enjoy the moment of realising that you don't have your gun. Prolong this moment, this shock, this feeling of „I don't understand this. What? Where? Where is it? Where is my gun?“ Also make the questions of „where is my gun“ really active. Don't rush into just*

---

6 Nepoužité znění repliky ze scénáře autorské hry *Play with me*. Z mého poznámkového bloku. Rok zaznamenání 2017.

7 Replika ze scénáře autorské hry *Play with me*. Z mého poznámkového bloku. Rok zaznamenání 2017.

*saying the words. I need to see clearly the moments of: 1) where is my gun for god sake? 2) is it here? 3) oh, no. it's not here. 4) let's go somewhere else to find it. Looking all around the space: To the right, to the left, down, up, to the corner, the other corner...<sup>8</sup>*

Margaret ke scéně „Kitty will come back for you“, kdy je balerína vojáčkem ujištěna, že její dítě, dívka Kitty, si pro ni přijde, a balerína pak nutí vojáčka tuto větu mnohokrát za sebou rychle opakovat, Nhung napsala:

*„Margaret, make a clear structure of how are you going to teach the soldier this sentence. Afterwards you can play and go with the spontaneous moments in the doing of it but prepare the structure before so you can have a support in it. Because it can happen that the whole scene when it doesn't have a musical quality and different strategies, it can get too long.“<sup>9</sup>*

Lukáš, druhý představitel průvodčího, byl požádán v poznámkách k fashion show scéně: *„I would also like you to practice your partiture in front of the mirror for a few times to correct yourself in the movement. Be precise. Work from external and internal awareness. And after a few times practicing this, leave the mirror, don't get too attached to it.“<sup>10</sup>*

Když jsme měli situace hotové, přišla nejdůležitější věc. Jak představení ukončit? To byla věc, která prošla velkým procesem. Na začátku zkoušení nebyla daná a vymyšlená, zrodila se mnohem později. Uvažovali jsme o dvou koncích. Co kdyby dítě přišlo na půdu a hračky vysvobodilo? Anebo jen ke dvěřím dojde, otevře je, rozsvítí, ale rozmyslí si to, zase zhasne, zavře za sebou a odejde. Zvolili jsme druhou variantu. Hra totiž začala získávat na absurditě. Cyklily se v ní situace a repliky, například situace s opakováním partitur a zvoláváním stejných hesel (Where is my gun? Atd.). Představení gradovalo ve chvíli, kdy průvodčí zvolal, že přichází hračka. Balerína i vojáček začali předvádět své naučené pohyby, průvodčí odpočítával čas do příchodu dítěte. Úmyslně počítal špatně, opět se mu povedlo balerínu a vojáčka trýznivě napálit, avšak dveře se najednou skutečně otevřely (nahraný zvuk dveří) a rozsvítila světla. Hračky s toužebnými výrazy ve tváři ztuhly. Dítě symbolizované rozsvíceným světlem si to ale po pár vteřinách rozmyslelo a odešlo – zhaslo se. Po šoku promluvila první balerína.

---

8 Poznámky Nhung Dang ve sdíleném Google dokumentu. Rok zaznamenání 2017.

9 Poznámky Nhung Dang ve sdíleném Google dokumentu. Rok zaznamenání 2017.

10 Poznámky Nhung Dang ve sdíleném Google dokumentu.

Doll (*turning*): Where is my point? Where is my point?

Soldier: There is no point.

*Conductor is laughing. Darkness or a casual light. The toys are sitting or lying on the floor, not moving. Nothing is going on. If the audience clapped, the toys still wouldn't react. It's the audience's choice now to leave. When a member of the audience left, all the toys would quickly look at him. Applicable to the first members of the audience that leave. The play end when the whole auditorium gets empty.<sup>11</sup>*

Nakonec jsme závěr po premiéře změnili. Cítili jsme, že nefunguje, radili se a dospěli k tomuto závěru. Když se zhaslo světlo po odchodu dítěte, hračky propukly v hysterii a začaly opakovat své stereotypní vzorce. Ze svých vět „Where is my gun?” nebo „Where are my fingers?” si začaly utahovat, navzájem se jim smát a ze smíchu přecházet do pláče. Pak se otočily směrem ke dveřím a publiku a v němých, pološlých grimasách ztuhly. Pak následoval blackout a po chvíli se rozsvítilo. Hračky byly zpátky na svých pozicích jako na začátku hry. Rozsvítil se sál a hračky se otočily k publiku se slovy „Play with me”. Bylo na divácích, jestli se osmělí, přiblíží se k hračkám a hrou s nimi je tak vysvobodí. Tento závěr fungoval nejvíce, dával celé hře smysl, orámoval ji. Tím, že na konci zazněla titulní věta, se kruh uzavřel. Zároveň tak i hra nekončila pocitem bezvýchodnosti a zklámání. Dítě sice odešlo, ale byli tu také jiní lidé, kteří ho mohli nahradit.

Celou závěrečnou situaci jsme zkoušeli v učebně mnohokrát. Pracovali jsme na křiku a hysterii, která hračky zachvátí, i na pohledech upřených do světla. Byly to totiž náhlé změny emocí, jež bylo nutné mít ujasněné a přesně zahrané. Nejprve radost a očekávání vepsané ve tváři a posléze zklámání, deziluze a vztek. Nhung opět poskytl cenné rady.

*In this scene, I want you to imagine: the doll super-frustrated, the soldier trying to reassure the doll, the conductor laughing and mocking the doll. Then the light, the hope arrives. What you have been waiting for so long, praying for, day-dreaming about, it's here. The kid (but not the kid that you were talking about) came for you. It will give you a function again, you will make sense. It is exciting. And it grabs you, it feels nice, warmth of a human body, touch of a human body. And then, the kid starts to torture you. Make specific for yourself what is the kid doing to you. Dissecting you, burning you, hitting you, whatever works for you. You don't understand what's happening. The torture goes on and on, and suddenly it stops. You are in the space with the other two toys only again.*

---

11 Nápad ze scénáře autorské hry Play with me. Rok zaznamenání 2017.



*-Make a vocal composition from this: breath, sounds, "play with me", "give it time".*

*-Movement of the doll, ballet introduction, short ballet variation, hand, partiture: I want you to do this every rehearsal and send me a video of it so I can give you a feedback on it.<sup>12</sup>*

Na premiéře v prosinci 2017 se tedy tento závěr nehrál, po změně už na všech reprízách. Na derniéře v červnu 2018 v Cross Clubu jsme si dovolili experimentovat. Závěr jsme změnili! Prostor Cross Clubu byl totiž jinak stavěný, hráli jsme na opravdové půdě, tedy v nedivadelním prostoru. Do té doby jsme Play with me hráli jen v divadelních sálech, nejčastěji v Řetízku. Museli jsme „vzít do hry“ jiné prostředí a uspořádání prostoru a když to byla derniéra, navrhla Nhung za našeho nadšeného souhlasu, že si příchozí dítě jednu hračku vezme. Dítě si vzalo cínového vojáčka, který šel prozkoumat svět za dvěřmi, odkud proudilo světlo. Pak se za ním zavřely dveře. Šokovaná balerína i průvodčí začali volat, prosit i se mezi sebou hádat, ale dítě se nevrátilo. Zato se oni vrátili zpátky do svých pozic, ale s nadějí, že dítě jednou znovu dorazí.

Vývojem prošel i název hry. S Play with me se od začátku nepočítalo. Představení se mělo jmenovat podle matematického symbolu pro nekonečno. Po čase se ale Nhung rozhodla představení přejmenovat na Play with me podle scény, kde věta zazní z úst všech hraček. Bylo to jasnější a pochopitelnější než matematická značka.

---

12 Poznámky Nhung Dang ve sdíleném Google dokumentu. Rok zaznamenání 2017.

## **Kostýmy, scénografie, osvětlení a produkce**

Po dlouhém, náročném, ale i zábavném procesu, přišlo promýšlení do jakých kostýmů herce obléct, do jaké scénografie je zasadit, jak je nasvítit a jak vše zprodukovat. Práce na kostýmech a scénografii se ujala Veronika Hurtová, kamarádka Nhung, která studuje na AVU. Společně se dohodli, že budou pracovat s jednoduchými kostýmními i scénografickými prvky. Základem totiž byla prázdná scéna. Jen na pár míst se navěsily fialové a tyrkysové závěsy a do nich se umístily židle. Vytvořila se tak iluze půdy, nábytku ukrytého pod látkami. Nhung navrhla, že by hračky a závěsy mohly být sladěné. Proto jsme na sobě měli oblečení ve fialové a tyrkysové barvě. Můj cínový vojáček měl tyrkysové triko a kalhoty a fialové boty. Balerína měla tyrkysové tílko a tyrkysovou sukni s černými pruhy i tyrkysové špičky a bílé punčochy. Průvodčí byl celý v tyrkysovém s fialovou čapkou a bez bot. Jak jsme se dozvěděli z recenze v Hybrisu, scénografie byl jediný problém inscenace – bořil se tím nastavený minimalismus v dalším vývoji příběhu a rušila se imaginace diváka, pro níž byl jinak prostor dán.

Osvětlení bylo jednoduché. Využívalo se principu pomalého stmívání i rozsvěcení i blackoutu a na většinu scén byl rozsvícen základ. Světelná změna se dostavila ve scénách, které věštily příchod dítěte. Po scéně „play with me“ se zničehonic objevilo světlo, to se zhaslo a rozsvítilo se další a hračky světla následovala. Tak se využila i zadní světla Řetízku. V závěrečné scéně příchodu dítěte se rozsvítila všechna přední světla, která plně osvětlovala natěšené hračky. Tento princip svícení jsme dodržovali i na všech reprízách mimo Řetízek. Naším osvětlovačem se stala Zuzana Rainová, která se chopila i produkce, tedy zajišťování místa k hraní apod.

## Premiéra a reprízy

Premiéra proběhla na DAMU ve Studiu Řetízek 16.12. 2017 v obsazení Margaret Hannon (Ballerina), Martin Doucha (Tin Soldier) a Lukáš Bernáth (Conductor). V tomto obsazení jsme hráli první reprízu 17.12. 2017 (Studio Řetízek), 12.1. 2018 (Studio Alta) a 13.1. 2018 (Skautský institut). Po odchodu Lukáše převzala roli Conductor Olga Mikulska, jež odehrála zbylé reprízy – 21.3., 28.3., 15.5. (všechny tři ve Studiu Řetízek) a derniéru 4.6. 2018 v Cross Clubu.

Většina repríz včetně premiéry se odehrála ve Studiu Řetízek. Pro tento prostor bylo představení od začátku určeno. Vyhovoval nám, protože je to prostor menší než divadlo Disk a je to blackbox, tudíž simuluje prostředí půdy. Dvě reprízy a derniéru jsme hráli ale jinde. Nejzajímavější je porovnání Studia Alta a Skautského institutu. Alta je velký prostor, také blackbox, ale mnohem větší než Řetízek. Bylo tedy zapotřebí naše hraní „zvětšit“ v tom smyslu, že ve scénách, kdy se všichni tři pohybujeme, jako je scéna „play with me“, bylo třeba si vzít prostor, pokusit se Altu svým jednáním obsáhnout. Malý prostor ve Skautském institutu naopak vyžadoval, abychom jednání umenšili a mysleli na to, že jsou v prostoru další dva lidé. Hráli jsme za lehce stísněných podmínek, ale jak hraní ve Studiu Alta, tak ve Skautském institutu bylo přínosné, už jen proto, že jsme si vyzkoušeli, jaké to je hrát v tak velikostně rozdílných místnostech jen den po sobě. Nebyl tedy čas na velké sžití s prostorem, ale i tak se nám představení vydařila.

Cross Club byl jiný případ. Velikostně sice hrací prostor připomínal Skautský institut i Řetízek, ale simuloval opravdové prostředí domova hraček. Je to totiž půdní prostor! Tím jsme se dopustili lehkého zpronevření smyslu hry. Chtěli jsme totiž představení hrát v nepůdních prostorech, aby měl divák možnost si nás sám v Řetízku či v Altě na půdu dosadit, představit si tento specifický prostor ve své imaginaci. Toto byla ale derniéra a zdálo se nám stylové se s představením rozloučit právě na půdě.

## **Recenze, přijetí, ohlasy, zážitky**

Za půl roku jsme Play with me hráli osmkrát. Vidělo ho mnoho lidí, navzdory tomu, že jsme ze začátku bojovali o diváky. Do Studia Alta přišlo jen zhruba deset lidí, což na tak velký prostor bylo žalostně málo. Nakonec se nám ale povedlo o inscenaci zájem vyvolat. Mnoho lidí nás chválilo, byli dojatí. Kamarád z divadelní vědy Václav Alexa mi řekl, že to bylo to nejlepší, co za uplynulo sezónu v Disku viděl, že jsme byli lepší než drtivá většina absolventských činoherních představení v Disku, a obdivoval, že jsme za celou hodinu ani jednou nevypadli z role a nezrušili tak náročnou stylizaci. Kamarádka Adéla Kalusová byla velmi dojatá, představení prý rezonovalo s mnohými jejími tématy, nejvíce roztřesená byla ze závěrečné scény němých výkřiků. Některým lidem, zvláště pak na premiéře a první repríze přišly některé scény zdlouhavé, hlavně ona později vyškrtnutá scéna s ukázkou denních aktivit hraček, kdy se znovu ukazovaly již viděné partitury. Největším zadostiučiněním ale bylo, když v Hybrisu vyšla o Play with me recenze od Emy Šlechtové, která inscenaci objektivně posoudila.

V poslední scéně, při prosebném opakování věty „Play with me“, jsme vždy čekali, jestli se nějakí diváci osmělí a přijdou. Pokud si správně pamatuji, při prvním uvedení této scény nikdo nepřišel, ale na reprízách se někteří diváci osmělili, zvedli se a šli k nám. Pro hračky to tak bylo vysvobození. Diváci si s námi hráli, zkoušeli, co mohou k hračkám, potažmo hercům, dovolit. My jsme stále zůstávali v postavě a radovali se, že jsme jako hračky zachráněny a na děkovačku jsme šli až poté, co s námi např. diváci vyšli na chodbu ven z Řetízku. Teprve v tu chvíli jsme postavy odložili a šli se normálně uklonit před publikum, bez stylizace pohybu.

## **Závěr**

Při práci na Play with me jsme si všichni vyzkoušeli, jaké to je pracovat ve skupině na společném autorském kusu. Naším cílem bylo vytvořit si představení za pomoci metod, které jsme se na KATaPu učili. Využívali jsme principy z dialogického jednání, hlasových hodin, ale i dalších předmětů na katedře. V představení jsme se snažili postihnout témata ztráty identity, outsiderství a naděje. Po derniéře jsem si uvědomil, že pro mne představení nekončí, že si ve mne role Tin Soldiera i celá koncepce představení žije dál, často jsem se k představení, obdobně jako třeba k následující Bohemii, vracel a znovu si vybavoval a prožíval momenty z jednotlivých repríz. Práce na Play with me velmi ovlivnila a těžím z ní dodnes.

## Bohemia

### Čechy krásné, Čechy mé aneb Jak tohle vzniklo?

Ke konci letního semestru 1. ročníku přišla Anička Luňáková, má spolužačka, s návrhem, že bychom si jako ročník mohli společně udělat autorské představení. Byla to věc, o kterou jsem moc stál. Toužil jsem totiž se svými spolužáky zažít ten, dle mého názoru, úžasný pocit, kdy člověk tvoří kolektivně, kdy sdílí nápady a společně se v příjemné i často napjaté atmosféře, jež k tvorbě patří, snaží vytvořit nějaký hodnotný tvar. Šlo mi o to, mít společný zážitek, více nás stmelit a zakoušet spolu na jevišti nezapomenutelné chvíle lidského pochopení a spojení. Zní to pravděpodobně naivně, ale tak jsem to vnímal a tak to i stále v tvorbě vnímám. Nejdůležitější pro mne je, abych pracoval s lidmi, se kterými si rozumím, se kterými jsem „na stejné vlně“, a abychom se snažili vytvářet představení, která mají přesah.

Pár měsíců předtím jsem se náš ročník pokoušel dát společně autorsky dohromady na jednom projektu. Navrhoval jsem, že bychom se mohli pustit do mých milovaných Tří sester od Čechova. Dramaturgicky jsem text upravil a zkrátil, spolužáci pak souhlasili, že se u mne v bytě sejdou a že si úpravu přečteme. Bohužel, zůstalo jen u jedné schůzky. K projektu už jsme se z různých důvodů nevrátili. Myšlenka vytvořit představení kolektivně byla však zasetá.

Anička strávila část studií před DAMU ve Francii, a tak nebylo překvapením, když nám řekla, že při hledání univerzitních divadelních festivalů prohlížela i na francouzské webové stránky a narazila na festival univerzitních divadel ve francouzském Besanconu – Festival international des langues et des cultures du monde FIL. Zářijová uzávěrka se blížila a tak nás Anička s tehdy ještě neexistujícím představením přihlásila. Nahlásila jméno představení, stručnou anotaci či spíše nástin toho, o čem představení bude, a jméno skupiny tvůrců – La Cie Kabaret. Účast na projektu jsem potvrdil já, Ondřej Macl, Zuzana Rainová, Olga Illinskaya, Vojtěch Hříbek a Václav Zimmermann. Posléze se přidala i Bára Purmová,

spolužačka z vyššího ročníku. Daniela Grohová a Zuzana Jurechová účast na tvorbě z osobních důvodů odmítly. Název představení Bohemia napadl Aničku ihned. Besanconský festival je totiž festivalem národů a název představení odkazuje na naši zemi. Jedním z požadavků bylo krom uvedení představení i krátké představení země, v podobě hravé scénky, ze které soubor přijíždí.

Dá se říci, že díky názvu Bohemia získalo naše představení téma. Inspiroval nás i již zmíněný festival FIL, jenž je festivalem národů. Rozhodli jsme se tak udělat představení na motivy našeho kulturního dědictví, přesněji řečeno pracovat s folklorními motivy. Nechtěli jsme ale přejímat žádný známý příběh, toužili jsme vytvořit vlastní autorské představení.

Na začátku procesu, ale i po jeho celou dobu, bylo velmi těžké sjednotit se na výstavbě příběhu. Nebylo pro nás totiž úplně jednoduché pracovat dohromady. Ostatně, na katedře jsme k tomu nebyli vedeni a troufám si i tvrdit, že jsme každý z nás osobnost se svým vlastním osobitým autorským přístupem ke zkoušení a tvorbě jako takové, tudíž sjednocení bylo výzvou i nutností a prvním krokem. Museli jsme projít podobným vývojem jako při práci na Play with me – hledali jsme společný divadelní jazyk. Proto zcela přirozeně vyplynulo, že hlavním vedoucím, režisérem představení, byla Anička. Záhy jsme totiž zjistili, že potřebujeme někoho, kdo bude zkoušky vést, zadávat úkoly a dělat „oko zvenčí“ a korigovat naše nápady, protože se často na zkouškách stávalo, že jsme všichni do představení moc mluvili, nápadů bylo mnoho a bylo třeba, aby někdo zasáhl a řekl, jakým směrem se bude zkoušení dál ubírat. To jsme nemohli rozhodovat všichni. I tak byl ale stále prostor pro naši kreativitu, Anička byla jakýmkoli návrhům otevřená, neboť nebylo od začátku dáno, jak bude představení vypadat. Bohemia nebyla prací jednoho člověka, ale nás všech. Měli jsme jen pár základních myšlenek, nic víc, tudíž byl prostor pro společné autorské tvoření.

V první podobě sestaveného týmu chyběla Bára Purmová. Od samého začátku jsme byli čtyři muži a čtyři ženy. Tento počet se nám zdál

dostačující a vyrovnaný, ale Anička se nakonec rozhodla, že je nemožné, aby byla režisérem a zároveň herečkou. Bylo by pro ni těžké vybalancovat obě polohy. Být venku i vevnitř. Střídání těchto funkcí, přepínání mezi režisérem a herečkou by mohlo vést k tomu, že by se ani jedné z úloh Anička nevěnovala plně. Mohlo by dojít k rozbřednutí a navíc byl nebyl nikdo, kdo by nás, ostatní herce, korigoval a vedl. Anička si nakonec vybrala, že bude na představení pracovat jako režisér, jelikož jsme nechtěli přizvat nikoho dalšího, žádného profesionála. Bylo nutné za ni najít náhradu, a tak jsme oslovili Báru Purmovou, kterou možnost pracovat na kolektivním autorském představení na KATaPu zlákala.

Festival v Besanconu se konal 5. až 10.2. 2018. My jsme začali zkoušet teprve až v prosinci 2017, přičemž největší práce se udělala v lednu 2018 po klauzurách. Bylo těžké si předtím najít čas, chodili jsme do školy, připravovali se na klauzury, kde jsme všichni museli hrát i svou autorskou prezentaci, a já jsem měl i před premiérou Play with me. Plně jsme se mohli Bohemii věnovat až po splnění školních věcí či jiných závazků. Bohemia byla v mnoha ohledech přece jen náročnější na zkoušení než Play with me. Především jsme na tvorbu představení měli jen dva měsíce a za další, bylo nás dohromady sedm. Šest herců a jeden režisér. Každý si musel najít svou úlohu v představení a za společné pomoci všech si vytvořit postavu.

Jak jsem již zmiňoval, od začátku bylo jisté, že nechceme pracovat s žádnou konkrétní látkou cizího autora. Tři sestry v autorské úpravě se nekonaly. Nechtěli jsme pracovat s textem, ani cizím, ani vlastním. Nikdo jsme kvůli představení žádné texty nepsali. Naším cílem bylo pracovat jen s našimi těly, s pohybem a zpěvem a bez využití divadelní techniky. Pracovali jsme v duchu naší katedry – bez rekvizit, jen s jednoduchými kostýmními znaky, ačkoli v průběhu zkoušení jsme o jedné rekvizitě uvažovali a na několika zkouškách s ní pracovali. Využívali jsme vědomě principy KATaPu a konkrétní cvičení, kterými jsme na katedře sami prošli. Mnohá cvičení Anička vymyslela na místě a projevila tak svůj režijně-pedagogický talent. Bylo zajímavé si zpětně uvědomovat tento proces. Jak jsme každý vycházeli ze sebe, ze svých zkušeností a předností, z toho, co



máme rádi, co nás baví, jak vidíme svět a přemýšlíme o věcech, které nás obklopují.

Ačkoli jsme chtěli udělat společnou autorskou hru, naše snaha nebyla stvořit „klasické“ představení, které pak zaklejeme do kruhu nekonečného reprízování a „ukazování“ v tendencích běžného, konvenčního provozu. Chtěli jsme vytvořit hru vycházející z rituálů, tedy specifického pojetí divadla jako rituálu v téměř až artuadovském smyslu. Tuto myšlenku jsme v Bohemii načali a dále rozvinuli v následujícím představení *Élévation*, jež jsme hráli na festivale v marocké Casablance v červenci 2018.

Název hry byl daný a téma lehce nahozené. Naším úkolem bylo začít ho rozvíjet. Vymyslet postavy a vztahy mezi nimi. Ne ale v duchu psychologického činoherního divadla, ale za pomoci jednoduchých, archetypálních vzorců.

## Tvůrčí proces započal

Na jednom ze setkání u společného brainstormingu Ondřej navrhl, že bychom mohli pracovat s českými symboly, např. s českým lvem. Anička ve svých zápiscích zachytila Ondrův nápad takto: „*téma – v symbolu zvíře, které normálně nevidíš, hrdina, který neexistuje, lev, který tu nežije.*“ Téma lva se přetvořilo v „*hrdinu, který blbě skončí (Napoleon, Švejk, téma české identity vůči větším zemím.*“ S dalším nápadem přišel Vojta: „*blaničtí rytíři – mají výmluvy, lenost*“. Při vymýšlení českých symbolů a hrdinů ze slavné české minulosti jsme se dostali až k „*češství – vlastnosti – zesměšňování, vše se řeší fórem.*“ Kde se vzal tu se vzal český vězeň „*Kájínek*“, snad jako symbol vítězství nad zákonem a institucí. Následovala Aniččina úvaha nad Kájínkem „*Možná jde něco zlého porazit humorem, dnes je jen zoufalý.*“ a hned za tím „*Neschopnost riskovat.*“ Došlo i na téma svobody „*že by nám ji nikdo nemohl vzít*“. Anička si také napsala hesla „*podnikání, centrální rozhodování, vnějšek dovnitř*“.

Jedním z nabízených témat je i ztráta vlasti, domova, z důvodu toho, že je to člověku jedno. Domov zde zastupuje pražská hospoda. V Aniččiných poznámkách se vyskytuje toto schéma, návrh budoucích scén v představení.

1) *Úvodní scéna – hospoda – pití i pro lidi, site specific – už jsou opilí, hraje dechovka. Vítání jara. Dějiny v područí, oslava 30 let svobody (anebo rok 89?). Simulace revoluce – karaoke, klíče z kapes, StB.*

Ta se rozvíjí ve scénu rozlučky se svobodou s popisem - „*multikulty rozlučka – rezonuje? Někdo tam je a být nemá. Ztráta svobody – nemůžeme odejít.*“ Scéna pokračuje, nápady jsou tři: „*do hospody buď někdo vpadne a řekne, že je okupace, anebo že je zákaz vycházení, anebo někdo vyjde ven a bude jiný než předtím*“. Přes tyto nápady se Anička dostává až ke mně, k motivu, jenž byl v představení použit. „*Postava Douchy, který je z vedlejší vesnice, nedá se jimi vyhnat – pak se vrátí.*“ Z těchto nesourodých a pro běžného čtenáře nepochopitelných skic a

nápadů vyrostlo téma a zároveň starost „*Stmelení národa – co tím chceme říct?*“

Co se nám asociuje s českou kulturou, jsou naše „*písně*“, při jejichž zpěvu v hospodě se lidé stávají „*opilejší a opilejší – bortí se*“, dále pak „*kroje, klíče, choreografie, rituály (fotbal)*“. V tu chvíli přichází s nápadem „*skupina bohémů – motiv domova. A o domov přijdou.*“, po němž následuje další úvaha, že „*stát je domov – sehraný – každý má jiný názor*“. Pak Anička vymýšlela „*vlastní cvičení/setkání*“ na téma „*nepřítel – radost – předmět*“, vědoma si toho, že to vyžaduje „*různé polohy*“.<sup>13</sup>

Z uvedených poznámek se do představení dostal jen nápad s Douchou, který se nenechá vyhnat. Tento nápad se transformoval do upravené podoby, která by mohla znít „*Doucha se jimi nedá vyhnat – pak je kolektivně zavražděn*“.

---

13 Z poznámek v bloku Anny Luňákové. Rok zaznamenání 2017

## **Příběh a proměny postav**

Dějová fabule Bohemia je velmi jednoduchá. Příběh se odehrává na nespifikované vesnici, kde se na svatbě v kostele a na následné hostině sejde 7 lidí – nevěsta (Olga), ženich (Václav), nevěstiny rodiče ( Bára a Vojta), nevěstina kamarádka (Zuzka), farář (Ondra) a muž, který se ukáže být nevěstiny bývalým nápadníkem (já). Proběhne svatba, pije se, tančí, zpívá, vše probíhá a vypadá idylicky v duchu českých tradic, když je nevěsta přistižena se svým bývalým milým, kterého snad stále miluje, jak dovádějí u řeky. Ženich a zbytek svatebčanů si to, notně posilněni alkoholem, vyloží jako nevěru a dotyčného mladíka kolektivně bez milosti ubijí. Tato fabule se nám začala rodit postupně, nebyla předem daná. Vyšla z našich improvizací a Aniččiných připravených instrukcí a nápadů.

Zamýšleli jsme se nad českými tradicemi a zvyky. Pro scénu svatby a svatební hostiny jsme hledali zažité a všem lidem známé rituály, které jsme dále posouvali.

*„Svatební hostina – společné jedení polívky a přípitek.“* jeden z nejznámějších rituálů, na který jsme přišli. Jak to ale vypadá před hostinou?

*„Po cestě – házení rýže, přenášení přes práh. Po obřadu házení kytice. Podvazek.“* Z uvedeného materiálu jsme použili jen házení kytice, z něhož se vyklubala hra. Nechtěli jsme vybrané rituály pouze demonstrovat. Bez použití rekvizit jsme si tak s těmito situacemi hráli a zkoušeli, kam až mohou zajít. Pro následující situaci jsme použili jako cvičení dětskou hru „cukr, káva, limonáda, čaj, rum, bum“. Házení kytice nevěstou, tedy Olgou, spočívalo v napínání svatebčanů, shromážděných za jejími zády, jestli nevěsta kytici za sebe vůbec hodí, neboť dvakrát falešně, z legrace, rozpřáhla ruce, ale květinu nehodila. Nevěsta chodila po prostoru, svatebčané za ní a kdykoli se otočila, svatebčané mezi sebou se strkající a soupeřící, protože chtěli květiny, včetně mužů, chytit, ztuhli na místě. Nevěsta pak naschvál květinu odhodila vedle sebe na zem a čekala, zdali někdo přijde a zvedne ji. Přišel otec a imaginární kytici ze země zvedl. Když konečně nevěsta kytici odhodila za sebe, dav uskočil a kytice

dopadla na zem. Nevěsta se pro ni vrátila a celý proces započal znovu. Nevěsta se po další části krátké hry mezi ní a svatebčany otočí, a tím zruší dosavadní princip hry, a kytici hodí své matce. Ta jí hodí manželovi, ten dalšímu, ten zase dalšímu, až skončí u ženicha, který ji nemá už komu hodit, protože si všichni dali ruce za záda – ukáže se, že nikdo kytici ve skutečnosti nechce. Objevuje se zde nejen téma hry, které prostupuje celý příběh, ale téma, kam až může hra vést. Svatebčany baví si hrát, laškovně nevěstu provokovat, když ale „dojde na věc“, zaleknou se. Ten, kdo chytí kytici, se přece do roka ožení či vdá – a tím bezstarostnost života končí. Hra se svatební kyticí navíc získává až absurdní rozměr, neboť se celou dobu háže s imaginární květinou, kterou jsme si my, herci, a později i diváci, museli představovat. Samo hraní bez rekvizit tak vytváří pocit absurdna a bezstarostné hry, kde se nemůže nic stát. Při zkoušení této situace házela Olga ze začátku skutečnou rekvizitu – stačila jí obyčejná čepice, rukavice či cokoli jiného – abychom si nejdříve spolu s ní vyzkoušeli, jak by to vypadalo s rekvizitou, kterou posléze odstraníme. Chtěli jsme se sjednotit ve vidění situace, tedy přesně vidět, kam dopadla, a zároveň si každý sám pro sebe hledat svou vlastní reakci na Olžino provokativní odhození kytice na zem. Právě různorodost reakcí v situacích nám začala skládat charaktery i vztahy mezi postavami. Vždyť i v běžném životě naše chování ovlivňují situace, do kterých se dostáváme a které odhalují naše smýšlení a pocity. Zároveň se při zkoušení této scény uvažovalo o zapojení hudby, která by tvořila podkres situace. Od tohoto záměru jsme posléze upustili.

V představení jsme chtěli zapojit i další principy her, a to i těch tradičních, které všichni známe už od dětství. Napadlo nás využít hru na slepou bábu. Z běžné dětské hry se zavázanýma očima nám vyšla hra, která se zvrtné. Ženich měl se zavázanýma očima poznat, kde je jeho manželka. Hledání měl ztížené zvuky, které svatební hosté vydávají. Zpočátku jsme dostávali tyto instrukce: *„hra na bábu s vložením charakteristického pohybu, co dělám každé ráno, tikavý pohyb – mikroby a buňky a kdokoliv má právo zdvihnout paži či zastavit pohyb, v ten okamžik to každý napodobí. Práce s polohami – nízká, střední, vysoká. Těkání ve skupině“*. A tak jsme

skutečně těkali, běhali a postupně přidávali zvuky zvířat. Stanovili jsme si, že nejprve budeme improvizovaně dělat zvuky hospodářských zvířat (koza, kráva, prase, ovce atd.) a postupným přidáváním dalších zvířat měnit prostředí. Ženich se tak ocitl v českém lese díky zvukům srn, divokých prasat či jelenů a posléze v džungli (lev, opice) a nakonec v ruchu velkoměsta (troubení aut, střelba). Přišli jsme na princip, kdy ženich osahává lidi vydávající zvuky a ve chvíli, kdy si je jistý, že našel nevěstu, může si sundat šátek na očích. Ženich bohužel nahmatal matku nevěsty, a tudíž selhal. Nebyl schopen najít vlastní manželku. Z této scény se pak zrodila další scéna (s fackami), až se nám představení začalo řetězit a stavět díky tomu, že jedna ze situací vycházela z druhé.

Na začátku tvorby nebylo jasné, jaké postavy v příběhu budou. Všechny typy, farář, bývalý milý, rodiče nevěsty, nevěstina kamarádka, ale i nevěsta a ženich, se rodily postupně. S tím bylo spjaté i to, že role nebyly předem rozděleny, předem připraveny pro konkrétní herce. To je jeden ze znaků autorského tvoření – vše není, jako např. v činohře, předem dáno, ale postupně se vyjevuje a zkoumá. Nehrála pro nás roli typologie herců. Ženicha jsem klidně mohl hrát já, mou postavu zase Vašek či Vojta nebo Ondra, nebo jsem mohl hrát faráře, ženicha Ondra atd. Role mohly připadnout komukoli a vlastně na tom, kdo co bude hrát, vůbec nezáleželo.

Přikládám výňatek z Aniččiných poznámek, které jsou dokladem o pomalém utváření postav. Vycházelo se z nás, tudíž jsou uvedena naše pravá jména, nikoli postav, a je uveden náčrt a soupis možných charakterů.

*1) Václav – Brad Pitt*

*2) Vojta – tradicionalista*

*3) Ondra – mág/kněž/mudrc/bylinkář*

*4) Olga – máma, posílá do prostoru lidi, je hustá*

*5) Martin – cizinec, umělec, hudebník*

6) *Bára – veselá, mrtvá živá, vdova, intelektuálka*

7) *Zuzka – smutná*

8) *Anna – hospodská?*

U Václava jistě pobaví jediná poznámka ohledně Brada Pitta, která se může zdát být zbytečnou a jen nic neříkajícím vtipem, ale dovolím si tvrdit, že určité rysy Brada Pitta Václav do své role ženicha dostal. Byl to druh určité síly mužské krásy, ne té hollywoodsky sex-appealové, ale venkovské, zemité, svým způsobem okouzující, která přitahuje ženy toužící po bezpečí. Vojta byl zamýšlen jako tradicionalista vedoucí lidový soud. Motiv lidového soudu beroucího neoprávněně „spravedlnost“ do vlastních rukou se objevil ve scéně zabití bývalého milého nevěsty. S mou postavou se spojil motiv umělce a hudebníka, který je cizincem ve vesnici, do níž zavítá na své pouti. Uvažovali jsme totiž o postavě, která přijde na slavnost, ale do bujarého veselí nepatří, doslova z Aniččiných poznámek „*přijde někdo, kdo je jiný, divná postava, která přináší cizost*“.<sup>14</sup> Zde je zárodek pro drama, pro konfliktní situaci v příběhu. Odmítnutý ženich (jak jsem si pro sebe sám postavu pojmenoval) vznikl z postavy cizince-umělce, ale na svatbě cizím nebyl. Jeho jinakost a nevole ostatních vůči němu se projeví teprve poté, co byl s nevěstou nalezen při nevinné dětské hře u potoka. Tehdy byl z kolektivu vyčleněn. Kdysi dávno se snad vědělo o jeho vztahu s nevěstou před svatbou se skutečným ženichem, nyní bylo vše jinak. Při zkoušení jsme vytvářeli situace, kdy se na něho ostatní svatebčané podivně dívali a dávali mu najevo, že tam nemá co dělat. Dostal se nám tak do představení motiv odkazující na drama *Maryša*. Francek (já) si přišel pro svou Maryšu (Olga). Avšak v našem dramatu se ukáže, že jsou nevěsta a její bývalý milý s odloučením smíření a že se rozešli v dobrém. Na znamení dobrých vztahů si spolu začnou hrát

---

14 Z poznámek v bloku Anny Luňákové. Rok zaznamenání 2017.

- a jsou přistiženi a situace je svatebčany špatně vyložena jako „Franckův“ pokus o svedení nevěsty.

O Ondrovi se uvažovalo jako o knězi či mudrcovi a tak to i zůstalo. Jeho farář neprošel proměnou v jinou postavu. Tato postava byla velmi spjatá s Ondrovou hravou osobností – farář působil jako stmelující prvek skupiny, který dával vážnost scéně svatby, zároveň byl komikem, bavičem ve skupině, což se ukázalo ve scéně s pitím panáků, kdy protahoval společný přípitek, na který mnozí svatebčané nedočkavě čekali. Ondrovu faráři nebylo cizí ani bujaré oslavování, ani následná opilost jako důsledek mnoha vypitých panáků. Ondra přidal postavě i další lidský rozměr. Ve scéně ubití odmítnutého ženicha se pod tlakem davu a davového šílenství farář k vraždě muže připojil. Posléze vystřízlivěl, jak z opilosti, tak ze spáchání hrozivého činu, a v andělské proměně odvedl mrtvého na nebesa, snaže se tak splatit svůj hřích.

Anička o sobě uvažovala jako o hospodské, nicméně po jejím rozhodnutí, že by představení měla režírovat a ne v něm hrát, od tohoto záměru upustila. Hospodská se tak v představení neobjevila, ačkoli některé rysy bodré hospodské přejala Bára v roli matky. Svou matku si vystavěla jako pevnou, zásadovou ženu. Pro její charakteristiku neměla k dispozici text, tudíž, ostatně jako ostatní herci, musela být do role „vtělena“. Cokoli, co chtěla sdělit, musela sdělit tělem. Její matka se tak často stavěla s rukama v bok, když dávala najevo nesouhlas a převahu, nebo se proměnila v elegantní venkovanku při společném zpěvu děvčat, kdy si při stylizovaném pohybu prohlížela své tělo.

Olga nebyla původně vůbec zamýšlena jako nevěsta, právě naopak, měla být onou matkou, pravděpodobně Zuzky, ale na jedné zkoušce, kdy už byly postavy ženicha a nevěsty dány, se zkrátka určilo, že nevěstou bude ona. Anička chtěla totiž využít jejího baletního umění, chtěla, aby se nevěsta v některých situacích projevovala baletním pohybem, který je sám o sobě stylizací. Tento prvek byl použit v situaci, kdy těsně před nevěstiným vyslovením „ano“ při obřadu vystoupí bývalý milý z davu, zpívaje píseň Ej lásko, lásko, a nevěsta kolem něho tančí. Ostatní postavy



včetně ženicha jsou v tu chvíli ve štronzu. Poté, co proběhne tato pasáž, která vyjevuje, že mezi nevěstou a oním mladíkem byl kdysi milostný vztah, jenž se nenaplnil, nevěsta ženicha pojme za svého manžela.

U Zuzky se hledalo, jaká je její funkce v představení. Anička u ní, ale i u dalších lidí ze skupiny, využila její velké hudební nadání, a tak bylo Zuzčinou rolí vedení herců i postav ve zpívaných pasážích. Držela rytmus i tón. To ale pochopitelně nebyla její jediná role. Zuzčina postava reagovala na to, co se dělo kolem ní. Vyklubala se z ní nová známost odmítnutého ženicha, která právě vznikala při společných tancovačkách na svatbě – odmítnutý ženich a ona spolu tančili a laškovali. Bohužel, při scéně vraždy se od svého amanta distancovala a neváhala jej spolu s ostatními zabít. To byl výrazný rys a zvrát v její jinak nenápadné roli, který jsem i využil, když jsem v této scéně nevěřičně koukal na její šílený výraz a jako mladý venkovan nechápal, proč se ho nezastane.

## Práce s písněmi a pohybem

Pro představení jsme hledali vhodné české písně, které dokreslí či vystihnou situace, nebo i posunou stávající děj. Zároveň jsme dobře věděli o tom, že představení ve Francii uvidí převážně mezinárodní publikum, tudíž je nevhodné pracovat s českými dialogy, a když už s písněmi, tak je pevně zasadit do situací, aby i cizinec měl šanci bez porozumění slovům pochopit, o co jde.

V jedné z úvodních scén jsme použili píseň Šly panenky silnicí. Situace začínala příchodem postav na scénu, kde ležely boty. Postava si své boty našla a po obutí čekala než se obují ostatní. Po této akci zazpíval otec (Vojta) úvodní „Ej“ z písně Macejko, macejko a držel tón na dechu, jak nejdéle dokázal. Pak všichni, jeden po druhém, zazpívali jen úvodní slovo „Šly“ z písně Šly panenky silnicí a u toho se stylizovaně otočili do pózy naznačující, že vykročí. Společně pak vykročili – mířili na obřad do kostela. S písní Šly panenky silnicí jsme si hráli, na zkouškách jsme se pokoušeli její schéma rozbít. Napadlo nás ono popsané úvodní zazpívání prvního slova a následné společné zpívání písně při cestě do kostela. Motiv zazpívání jednoho slova se pak vrátil ve sloce „Kam panenky, kam jdete?“, ve slově „kam“. Nejprve jsme slovo zpívali, ale pak někdo navrhl, že by jen zaznělo bez melodie jako skutečná otázka, běžným mluveným hlasem. A tak se i stalo. Olga si objevila, že by její nevěsta v lehkém smutku a nostalgii ze změny, která jí kvůli vstupu do manželství čeká, hned se všemi nezpívala, ale jen odevzdaně šla do kostela. Při příchodu do kostela se bujaré zpívání písně utišilo – zde jsme pracovali se změnou nálady. Bylo určeno, že změna prostředí, přechod z otevřeného prostranství do vnitřku kostela, bude zakotvena v písni – po 4. strofě. Vedl nás farář, který první vstoupil do kostela. Po vstupu do kostela následovalo mocné ticho. Když jsme se o tom bavili, Václav zmínil, že by tam ticho být mělo, protože člověk vstupuje do svatostánku, je blíže bohu a situace následné svatby si to žádá. Pro svatební obřad jsme nezvolili zažitý klasický rituál s prstýnky a zpívání či hraní svatebních pochodů, ale píseň Laudate Dominum. I s ní jsme si hráli. Nejprve ji zpíval kněz, k němuž se přidal

zbytek osazenstva a v jedné sloce se bývalý milý a nevěstina přítelkyně odpojili a zpívali o jeden verš pozadu, tedy kánonově. Situací se poté proloula píseň Ej lásko, lásko jako motiv odmítnutého ženicha a vzpomínka na jeho lásku s nevěstou. Chtěli jsme tak poprvé ukázat, skrz píseň, že nevěsta měla před ženichem jiného muže, kterého snad i víc milovala. Po této scéně se vrátilo Laudate Dominum, ne ve zpívané podobě, ale jako nevěstino „ano“ při obřadu. Místo slova „ano“ vyslovila, stejně jako předtím ženich, „Laudate“. I farář se nevěsty a ženicha zeptal namísto „Berete si zde přítomného...“ jen jednoduchým „Laudate“. Vytvořili jsme tak jasný znak, srozumitelný i pro diváka, a hru s písní jsme dotáhli až do konce.

V Bohemii dále zazněly písně Škoda lásky, Macejko, macejko, Rosička od B. Martinů a Standchen od F. Schuberta. Promísili jsme lidové písně s klasickou písní. Jak jsme se z recenzí dozvěděli, tento fakt nikdo nepostřehl. Snad se nám povedlo vytvořit organický celek, v němž slavná Schubertova píseň nevyčnívala, nepůsobila dojmem, že do inscenace nepatří. Schubertovo Standchen napadlo spontánně mne. Hledali jsme píseň, která by seděla ke scéně po vraždě a následném odchodu duše do nebe. Schubertovu píseň jsem kdysi zpíval a hned mi vytanul její český překlad začínající slovy „Lehce létne křídlem vánku, blíž, ti píseň má.“ , která jsou adresována ženě. I další části textu odpovídaly nedoslovně tomu, co právě proběhlo na jevišti. Text je o mladém muži, který je rozvášněný touhou po milované osobě, již skrz svou píseň zve na dostaveníčko mezi stromy v háji a prosí ji, aby ho milovala. Píseň tak podtrhla emotivní scénu vraždy a posunula děj k samotnému závěru - usmíření a odložení rolí v podobě sundání bot.

Škoda lásky jsme použili ve scéně, kdy se tančí svatební tanec. Tuto scénu jsme dlouho vymýšleli, neboť v ní byla nejen přítomna polka, to znamená choreografie, ale i obdobný princip jako u slova Laudate. Když dívky dotančily s chlapci, gratulovalo se nevěstě a ženichovi. Anička navrhla, že nebudeme používat konkrétní slova, protože bychom tím zrušili inscenační klíč, jenž stál na záměrném nepoužívání textu. Proto jsme gratulovali tak,

že jsme vždy zazpívali úryvek ze Škoda lásky. Situace byla opět i tak srozumitelná, a přitom nedoslovná.

U písně Macejko, macejko jsme pokračovali v zavedeném schématu. Tato píseň vlastně byla soutěží mezi mužským a ženským principem. Muži tančili za halasného zpěvu Macejka valašské tance. Zde se dostal ke slovu Vojta, který nás naučil základní kroky či spíše skákání do vzduchu a pleskání se rukama do bot. V určitou chvíli převzaly zpěv ženy, ve sloce „Tam si visí na hambálku, vem si ich ty slepí“ a prolnuly se mezi námi se svým vlastním tancem. Píseň jsme navíc rozrušili podobným způsobem jako předchozí. Po zazpívání první sloky jsme vymysleli, že se zruší „klasické“ interpetování písně a opět se vytvoří hra – chodili jsme po prostoru a za použití prvku z choreografie jsme krátce zazpívali jen jedno slovo z písně, např. „Ej“, „za“, „hraj“ „ko“, „na“, „cen“ atd. Píseň Rosička, kterou zpívala sólově má postava, se objevila ve scéně, kdy odmítnutý ženich hledá mezi opilými svatebčany nevěstu sedící u potoka. Na jedné zkoušce, na které jsme byli jen já, Anička a Olga, jsme právě hledali, jaká píseň by v té scéně měla být. Zkoušel jsem zpívat beze slov melodie nejrůznějších árií (Vissi d'arte z Tosky apod.), než mne napadla tato napůl lidová, krátká píseň Bohuslava Martinů, jež nejlépe odpovídala vzniklé situaci.

Zpěv a pohyb byly v představení spolu provázány a vznikaly jeden z druhého. Záměrně jsme pracovali s dynamikou pohybu, hlavně v davových scénách bujarého veselí, kdy se halasně zpívalo a tančilo, zároveň byl dán prostor jednotlivcům, aby se projeví, jako v nevěstině baletní scéně, mých pěveckých sólech atd, aby se davový pohyb vrátil ve scéně umučení. Velkou roli hrálo i rozmístění postav. Ve scéně s pitím panáků jsme objevili princip, kdy se vytvoří hra z usazení novomanželů a svatebčanů ke stolu. Nikdo neví, kam si má sednout. Ondřej si našel, že by kněz měl být vprostřed. Nevěsta a ženich se usadili po jeho levém boku společně s nevěstinou kamarádkou, rodiče a bývalý milý pak na pravém. Spontánně nám vznikla hra, kdy jsme se u imaginárního stolu přetlačovali a nevěděli, kam si máme sednout. Já jako bývalý milý jsem si dokonce drze sedl hned vedle nevěsty, na místě ženicha. Václav mě pak

ženich upozornil, že tady opravdu sedět nemohu. Když každý našel své místo, následoval přípitek na počest manželů. S touto scénou nám velmi pomohl Jiří Lössl, který přišel na tři zkoušky. Šlo o to, že před přípitkem se měli všichni společně pomodlit, ale už se těšili, až uchopí skleničku s panákem. Kněz se však modlil dlouho a scénu natahoval. Naším úkolem bylo si k situaci najít vztah – Václav se modlil dál spolu s ním, já jsem vzdychal a kroutil očima, Vojta a Olga se na faráře dívali a vyjadřovali tím, že doufají, že už přestane, Bára se přemlouvala k modlení, tudíž se modlila a štouchala do Vojty, který ustával. Pan Lössl nám poradil, ať se natahuje i následující výjev. Po modlení přichází na řadu uchopení panáka. Tato scéna nám dlouho nefungovala, protože měla být založená na souhře a také společné představě. Bylo důležité brát imaginárního panáka ze stolu ve stejné výšce jako ostatní. Anička nám navíc dala instrukci, ať si představíme, jak velkého panáka pijeme, a tuto skutečnost znázorníme uchopením skleničky. Jiří Lössl přidal princip hry, kdy všichni nastejně vztahujeme pomalu ruce ke skleničce a hledáme moment společného uchopení vlastního panáka. Tím situace nekončí – společně ho zvedáme k ústům, užuž že se málem společně napijeme, ale vtom může kdokoli tento pomalý pohyb přerušit tím, že začne panákem směrem k novomanželům naznačovat „na zdraví“. Tento princip jsme několikrát zopakovali, na každé repríze se počet „na zdraví“ lišil, ale nutné bylo se pak opět k pomalému pohybu vrátit a následně dát impulz k rychlému, společnému vypití. Pan Lössl přišel s nápadem, že po této pomalé, na koncentraci náročné scéně může přijít rychlejší pohyb – všichni sahají po dalším alkoholu a nalévají ho do sebe, až se chytí za ruce a v opilosti spadnou na zem. Kdo se ale neopije a na zem nespadne, je Olga. Pro nás, na zemi se válející svatebčany, měl pan Lössl instrukci, ať si představíme, že podlaha je barevná, marshmellownová. Nepředváděli jsme tak nekoordinované, realistické pohyby opilců, ale do pohybu se nám dostala vláčnost až jemnost. Anička navrhla, že bychom mohli i znovu využít písňe a princip společného pohybu – když někdo udělá pohybem ruky „na zdraví“ a přidá slovo „ej“ z Macejko, macejko, všichni to udělají s ním. Jinak jsme si

šeptem mohli potichu zazpívat kousky textu z jakékoli již přednesené písně.

Jiří Lössl nám byl velmi nápomocný. Při tvorbě této scény u nás nastal „aha efekt“ - najednou scéna dostala to, co potřebovala, to, co jsme hledali a nemohli na to přijít, a Jiří Lössl nás k tomu nasměroval a pomohl nám to objevit – ona jemnost, hra a vtip. Jeho rady a vstřícná, přející pozornost a podpora byly povzbuzující. Za jeho přátelský pedagogický přístup mu patří velký dík.

Jednou z dalších scén, jejíž ztvárnění jsme hledali a tříbili, byla scéna vraždy bývalého milého. Poté, co je přistižen s nevěstou při hře u vody. Otec a matka nevěsty mu začnou hrozit pěstí. Matka přetáhne dceru na svou stranu a násilím jí zvedne ruku, aby také muži hrozila. Postupně se přidávají další členové svatby. Václav podotkl, že by všichni nemuseli hned jít proti bývalému milému, a tak zkoušel ženichův vnitřní konflikt – má se přidat, nebo si to nechat vysvětlit? Po očním kontaktu s bývalým milým si to rozmyslí a přidá se na stranu vesničanů. Anička nám zadala úkol – měli do mne na dálku štouchat prstem, uhodit pěstí atd. a já na to měl pohybem reagovat. Využili jsme cvičení z hodin pohybu. Člověk si má představit a podle toho reagovat na intenzitu úderu jen simulovaného zdálky. Pro spolužáky ztvárňující rozběsněné vesničany to bylo těžké v tom, že museli hledat rytmus situace – postupné gradování od malých úderů po velké. Pomoci jim k tomu mělo rytmické dupání, které crescendově stoupalo. Jak gradovalo dupání a údery, můj pohyb se také zintenzivňoval – padal jsem pod ranami na zem, plazil jsem se po zemi (znázorňoval jsem tím, že je muž po zemi vláčen) a dusil jsem se, když mne někdo na dálku chytl za krk a zmáčkl ho. Všechny tyto úkony ve mne vyvolaly pocity, že jsem opravdu bit a dušen. Ne vždy se spolužákům tato scéna na zkouškách dařila. Společné sladění kroků a pohybů ruky nebylo jednoduché, najít konec této situace také ne – proto si při zkouškách nejdříve počítali nahlas, aby měli přesný rytmus kroků a synchronizované pohyby rukou, kterými mne zraňovali. Posléze zkusili od počítání upustit a najít si vnitřní rytmus a tzv. cítit skupinu. To se jim vyladit nakonec skutečně povedlo, díky opakovanému zkoušení. I v této scéně, jako ve

všech předchozích, jsme hledali kontrast, a to nejen pohybový (rytmus dupání vesničanů versus mé realistické padání na zem), ale i kontrast v postoji postav k situaci – nevěsta muže neudeřila, jen bezmocně stála za skupinou a děsila se toho, co přijde. Nemohla bohužel nijak zasáhnout.

Úvodní scéna s nazouváním bot prošla velkou transformací. Tehdy se uvažovalo, že bychom přece jen použili některé rekvizity – stůl a láhev. Scéna měla začínat příchodem Vojty, který si sedá ke stolu, po chvíli za ním přicházím já a s radostným gestem zaspívám „ej“. Vojta jako tradicionalista se na mne vztekle otočí – nastaví se tak charaktery – tradicionalista a cizinec. Pak přijde zpívající průvod, který se zarazí, co tam dělám, což je zárodek pro budoucí konflikt. Na několika zkouškách jsme se pokoušeli tento nápad rozvíjet, ale nedařilo se nám propojit charaktery a scény působila nevěrohodně a nepochopitelně. Až Anička přišla s nápadem s botami. Rozhodli jsme se, že představení dáme ještě jeden, dalo by se říci brechtovský rozměr. Úvodní scény se stolem a lahví jsme se vzdali a vymysleli jsme, že jako herci už od začátku budeme na scéně a budeme se před zraky diváků připravovat – na rituál. Jak ale nacvičit scénu, kdy se připravujeme na představení? Klíč je v tom nic nehrát. Pokusit se skutečně připravovat i s vědomím, že na nás koukají diváci, ačkoli je tento úvod součástí konceptu. Botám jsme dali zvláštní důležitost. Když už jsme byli oblečení, jeden po druhém jsme pomalu chodili k botám vyskládaným vedle sebe na scéně, blízko k divákům, a nazouvali si je. Boty symbolizovaly vstup do role. Anička navrhla, abychom boty při příchodu také pohledem hledali, abychom nešli najisto. Zároveň jsme měli dát cestě k botám až magický nádech, ukázat, že přichází proměna – měli jsme se pokusit jít pomalu a při obouvání si dovolit změnu tělesného napětí. Obout se do role. Václav si přál, aby se scéna protahovala, aby si alespoň herci, kteří, jdou jako první, užívali, že jsou na ně upřeny pohledy diváků, a oni je pak obutí a stojící čelem k nim vydrželi. Teprve po příchodu všech nastoupila píseň Šly panenky silnicí.

Bylo nutné botám najít další význam, dál se k nim v představení vztáhnout. A tak bylo přirozené, když jsme vymysleli, že se boty budou na konci sundavat. Nastavený schematismus jsme se ale rozhodli přece jen

rozbít. Nevyzouvali jsme se jako herci z rolí – vyzouvání bylo součástí příběhu. Aniččin nápad byl, abych si při zpěvu umírajícího vyzouval boty první já. Tím jsem se sice zbavil postavy milého, ale byl jsem ještě stále hercem, který prožívá svou roli. Proto situace skončila odvedením zesnulého do nebe. Boty si nakonec vyzuli i zbylí herci, kteří začali oplakávat to, co ve svých rolích provedli. Každý si ale nejprve musel najít k sundávání bot postoj. Mnou odložené boty navíc symbolizovaly i hrob. Ostatní herci pak házeli na mé boty své boty, tedy házeli květiny na rakev. Ondra se rozhodl pracovat s pomalým tempem, do něhož se dostal patos. Pomalu mu mezi rukama vyklouzávaly boty, které pak s velkým plesknutím dopadly na zem. Olga s Václavem přišli k rakvi spolu a z malé výšky své boty na mé hodili, snažili se o co největší jemnost. Bára a Vojta ještě v rolích manželů své boty vztekle k rakvi odhodili a Zuzka, jako jediná, je opatrně vedle mých položila. Nápad s botami byl spásný a dal našemu představení rámeček a jedno z témat – vstup a výstup z role.

Vždy mne fascinuje, kolik vymyšlených scén se do představení nedostane. Ve scéně zpívání Škoda lásky navrhoval Václav, abychom na scéně měli rádio, ze kterého se bude linout melodie písně a my budeme zpívat. Takto jsme scénu i zkoušeli, ale nakonec jsme se rozhodli ji použít bez rádia a obstarat tak vše jen našimi hlasy a těly. Podobně to bylo s dalším Václavovým nápadem, kdy se po smrti mé postavy měla spouštět malá rakev. Nikdo jsme si neuměli představit, jak bychom zařídili, aby se na scéně objevil spouštěcí mechanismus, který bude spouštět rakev do hrobu. Podobný osud potkal i další scény, kterým se nevyhnul nemilosrdný autorský proces eliminace. Je pro mne zajímavé zpětně sledovat, jaký byl postup při tvorbě představení, který se často opakuje i v dalších projektech – na začátku je mnoho nápadů, jež se pak vyškrtnou a do výsledného tvaru se tak z 20 nápadů dostane třeba jen 5.



## **Recenze, ohlasy a přijetí doma i ve světě**

Bohemia bylo představení primárně určené pro zahraniční publikum. Vzniklo pro univerzitní festival ve francouzském Besanconu. Ondrovi se povedlo díky svým francouzským kontaktům spojit s Českým centrem v Paříži, kde pracoval, a tak jsme Bohemii poprvé hráli tam. O to, abychom v Paříži hráli, se zasloužil i Patrice Pavis, s nímž byla Anička v kontaktu od jeho workshopu na DAMU, a který na nás byl velmi zvědavý. Hráli jsme v malém sále pro Čechy žijící ve Francii, ale i pro Francouze samotné a pro pana Pavise. Nutno dodat, že v publiku bylo i mnoho dětí, které se smály, hlavně při přípitku, kde zazářil Ondra v roli faráře natahujícího slavnostní chvíli. Z tohoto představení mi v hlavě utkvěl jeden ohlas a to sice Čecha, pracujícího v Českém centru, který řekl, že při poslechu písní jsme ho přenesli na jeho rodnou Moravu – měl pocit, že je zase doma. Zároveň také řekl, že smrt bývalého milého vnímal jako lynč vedoucí k utonutí spíše než k ubití. Představení se setkalo s úspěchem i u dalších lidí. Všichni nám děkovali, že jsme jim přivezli kus jejich domova.

O pár dní později následoval příjezd do Besanconu, kde nás také vřele přijali. Na besanconském festivale jsme se seznámili s několika domácími i zahraničními divadelními skupinami – ze Švýcarska, Španělska, Alžírsko, Egypta atd. Účastnili jsme se všech představení i workshopů (jedním z požadavků bylo, abychom na festivale udělali workshop) a získali jsme tak mezinárodní srovnání, povědomí o tom, jak vypadá současné divadlo na africkém kontinentě i v evropských zemích. Tato repríza pro mne osobně byla jednou z nejtěžších. Velmi jsem se bál, jak bude Bohemia přijata. Přesně si vybavuji situaci. V průběhu představení se diváci zasmáli na dvou, třech místech, jinak panovalo hrobové ticho. Cítil jsem zvláštní energii z publika, byla to směs napětí a nepochopení, alespoň tak se mi to v tu chvíli, kdy jsem hrál, zdálo. Stalo se mi, že jsem začal intenzivně vnímat, že hrají, že se to děje teď a tady, teď právě před nimi stojím a dávám se spolu s ostatními všanc. Ke konci představení se navíc stalo, že někomu v publiku začal zvonit mobil, a to ve scéně, kdy jsme byli i my, herci, potichu. Mobil nikdo nevyplnul a ani nemohl. Jak se ukázalo po

představení, byl totiž Bány. Mé obavy z nepochopení byly zbytečné. Diváci totiž propukli ve frenetický aplaus i s voláním bravo a my jsme se několikrát vraceli na scénu se poklonit. Po představení následovala diskuse, kde mnozí vyzdvihovali naše herecké schopnosti a celé provedení zaměřené na detail a takřka bez rekvizit. Jedna paní řekla, že představení chápala i beze slov a písním rozuměla díky emocím vloženým do jejich zpěvu. Obdivována byla naše souhra v náročných pohybových scénách a oceňovalo se také, že jsme po celou dobu představení byli „přítomní“. Na základě tohoto představení nás pak Švycaři, Alžířané a Egypťané pozvali na festivaly do jejich zemí a doporučili nám další festivaly v jiných státech po celém světě. Za Bohemii jsme v Besanconu získali jednu z cen festivalu.

Bohemii jsme pak ještě hráli třikrát. V březnu 2018 na Nablízku v Disku, na přehlídce Audimafor v Hradci Králové a naposledy opět v Hradci Králové na Open air festivale. Za zmínku stojí hlavně představení na Audimaforu. Velmi zaujalo pana profesora Jana Císaře a pana Vladimíra Hulce. Od těchto dvou mužů jsme i obdrželi cenu, slovy pana Hulce *„za kolektivní přístup a komplexní výkon v náročném tématu českého folkloru a jeho soudobého zpracování“*.<sup>15</sup> Samotný pan Císař se nechal mimo jiné slyšet, že *„KATaP je velmi zvláštní katedra, kde jsem svého času učil. Je to poprvé, co vidím její studenty fungovat jako kolektiv. Já žasnu, že je tu celistvá skupina, která při vystoupení uplatňuje ty použité prvky za úplně jiným cílem, než co Ivan Vyskočil nazýval hercováním. To on nenáviděl – že byste dostali roli, naučili jste se ji, trošku ji prožili a je to. Co jsme viděli, je montáž různých cvičení a principů jiného druhu – sestavených způsobem, jak to na KATaPu nikdy nefungovalo. A já měl téměř slzu ve voku, když jsem vás viděl.“*<sup>16</sup> Jeho slova uvádím přesně proto, že následnou diskuzi po představení v Hradci, Anička celou nahrála na diktafon v telefonu.

---

15 Písemná zpráva Vladimíra Hulce, březen 2018.

16 Promluva prof. Císaře při společné reflexi Bohemie na Audimaforu, zaznamenáno na diktafon, březen 2018.

## Závěr

Při práci na Bohemii jsme si vyzkoušeli, jaké to je pracovat jako ročník na společném autorském díle. Zkoušení se nevyhnuly mnohé krize, včetně odchodu jednoho z herců pár týdnů před odjezdem a jeho následného navrácení. Několikrát jsme se pohádali a zase usmířili, ale byl jsem za to rád, jelikož jsme tak získali zkušenosti a dozvěděli se o sobě více než na leckterých hodinách na katedře. Zároveň musím dodat, že o představení na katedře, vyjma podpory pana Lossla, paní Vostárkové a Michala Čunderleho, nejevil nikdo po jeho provedení v Disku zájem, až na celkovou diskuzi o Nablízku o měsíc později. Míním tím nepodporu v dalším uvádění či ohodnocení za výkon. Reprezentovali jsme katedru a šířili jsme dobré jméno KATaPu ve světě, jelikož jsme o katedře ve Francii (a o pár měsíců později v Maroku) mluvili. Přece jen jsme získali uznání v zahraničí a doma, i když ne na domácí půdě DAMU, a tak mne překvapilo, že jsme dál podporováni nebyli. Pro mne ale byla Bohemia důležitým mezníkem a dnes už stále živou a milou vzpomínkou na nedávnou dobu.

## Autorské prezentace

Co je autorská prezentace? Jak se může autor prezentovat? Než se zaměřím na své konkrétní autorské prezentace vytvořené na katedře pro klauzurní účely, chtěl bych si odpovědět na tyto otázky, které by mohly podnítit k zamyšlení a zrodit otázky další.

Už samotný název autorská prezentace (anglicky authorial presentation) je velmi specifický. Někdo by si snad mohl myslet, že jde o prezentaci v Power Pointu, ale to je chyba! Autorská prezentace byla na katedře jako hlavní klauzurní výstup zavedena profesorem Přemyslem Rujem v roce 2003. Co to tedy je? Dle slov Michala Čunderleho v propagačním videu „Co jsou autorské prezentace?“ podává toto vysvětlení.

*„Autorská prezentace je taková vrcholná, završující disciplína tady té katedry. Tam by se měly zúročit ty elementární psychosomatické disciplíny jako je hlas, řeč, pohyb, výchova ke hře, k partnerství, dialogické jednání, autorské čtení. A jde o to, že ty lidi mají zhruba deset minut, jeden každý náš student na konci semestru, a měl by nějakým způsobem sám zpracovat scénicky, tady v té třídě, svoje téma. A to téma by mělo být osobní, osobité a originální, ale stejně tak by mělo mít přesah, mělo by komunikovat, mělo by mít co říct ostatním lidem. A ty lidi se můžou pohybovat, mluvit, zpívat, hrát na něco, to je úplně šumák, ale je důležité, aby v tom byli sami a sami za sebe. Možná by se mohlo říct, jaký to má smysl, to, že je tam člověk v tom úplně sám, proč tam nemá ostatní. To je takový zvláštní, laboratorní, ne úplně běžný tvar, ale nejde o to, aby ty lidi do budoucna dělali nějaká monodramata nebo stand up comedy, ale jde o to, aby si prošli sami se sebou jistou zkušeností, kde ručí totálně za všechno, od toho, co udělají, od toho, co řeknou, až po to, že to vymyslí, že to nějakým způsobem zprostředkují ostatním. Je to vlastně, dejme tomu, studijní, průzkumná cesta k něčemu dalšímu. A k čemu, to už musí ty lidi na to přijít sami.“<sup>17</sup>*

---

17 Z videa Co jsou autorské prezentace? zveřejněného na webových stránkách katedry autorské tvorby a pedagogiky. Zdroj youtube.

Michalova slova ohledně vysvětlení, co je to autorská prezentace, mi připadají nejužitečnější. Ostatně, jiné materiály než řeč z videa, jsem nedohledal. To, co Michal Čunderle popisuje, je svého druhu ideál toho, jak by mělo autorské počínání studentů na KATaPu fungovat a vypadat. Dovolím si tyto výroky, jednotlivé věty, rozporovat, protože praxe se od teoretického popisu na KATaPu značně liší. Nemíním tím na nikoho útočit, jen zreflektovat mým vlastním pohledem, jak tomu při tvorbě autorských prezentací je doopravdy.

Autorská prezentace je rozhodně završující disciplínou na katedře. Na DAMU stránkách katedry i stojí, že vedle dialogického jednání a autorského čtení je další vlajkovou disciplínou katedry právě autorská prezentace. Je to na konci každého semestru dychtivě a netrpělivě očekávaná věc, i snad proto je jako korunní disciplína zařazena až v posledních dnech klauzur, kdy je už po klauzurách z DJ, pohybu, hlasu atd., aby bylo vidět, jak se zmíněné disciplíny zúročily. K tomu mne přivádí první polemika. Jak nám vlastně slouží ostatní předměty k tvorbě na autorských prezentacích? Na hodinách pohybu, hlasu, řeči a dialogického jednání získáváme určitou kondici. Všechny tyto hodiny jsou koncipovány psychosomaticky, tedy individuálním přístupem k jedinci. Záměrně z této skupiny vynechávám hodiny herecké, které takto koncipovány nebyly a vypadaly zcela jinak a dle mého osobního názoru tristně, z důvodu vedení lidí nekompetentních k výuce herectví (vyjma Jaroslavy Pokorné, jednoho z klenotů katedry). Stručně řečeno, na hodinách pohybu jsme hledali uvolněné, nenaučené pohybové vyjádření našeho těla, na hodinách hlasu jsme hledali svůj zdravý hlas projevující plně naši osobnost, opět bez naučených stereotypů či traumat, na hodinách přednesu jsme pronikali do tajů psaného textu a jeho řečového ztvárnění atd. Autorství bylo skrz tyto předměty definováno jako snaha o zbavení se stereotypů s cílem být autentický. V tom spatřuji zásadní problém, jelikož na KATaPu je za autenticitu pokládáno, když je student spontánní, nehledě na to, že to může být spontaneita vykalkulovaná a předstíraná (což nebývá pedagogy

---

<https://www.youtube.com/watch?v=Ga4j2xIPj2s&t=29s>

často rozpoznáno). Nehledě také na to, že ke kýženému zbavení se „stereotypů“ u žádného ze studentů nedochází. Uvědomuji si, že je to ryze subjektivní dojem, ale i tak si ho troufám napsat. Devízou předmětů na katedře je to, že z nich člověk může a měl by využít to, co se jemu hodí, co on konkrétně potřebuje a s čím souzní. Například hlasové hodiny s paní Vostárkovou mi dál otevřely obzory v poznávání mého hlasu i hlasu ostatních lidí a snažím se tyto poznatky využívat, zkoumat a rozvíjet v mé a pro mou tvorbu. Nabývám tedy přesvědčení, že je na každém z nás, jak s poskytnutými dovednostmi naloží, zdali je využije pro autorskou tvorbu či pro něco jiného či je vůbec nevyžije.

Už samotné desetiminutové ohraničení se mi zdá být nedostačující. Je to totiž prvotní a zásadní limit pro autorské tvoření a tím se tak do studentovy tvorby dostává stereotyp a diktát pedagoga. Proč by nemohla autorská prezentace trvat někomu 10 vteřin, jinému 5 hodin a dalšímu týden? Není přece i to autorské vyjádření? Po tom se i na KATaPu prahne – po autorech, po osobitých tvarech. Avšak ve skutečnosti tomu tak vůbec není. V deseti minutách se podle mne nedá skoro nic ztvárnit, v deseti minutách lze jen nahodit téma, ale nejde ho dostatečně rozvinout. Je samozřejmě obdivuhodné, když se to někomu povede, ale já vnímám tento časový údaj jako limit, i pro člověka, který to zvládne, neboť se tím připravuje o další možnosti připravovaného kusu, protože polovinu věcí vyškrtá, a nikoli z důvodu, že by neseseděly do dramaturgického konceptu.

S tím souvisí další výrok z videa – téma, které má být osobní, osobité a originální. V prvním semestru studia není autorská prezentace pro první ročník povinná, z toho důvodu, že se studenti teprve aklimatizují a mají teprve přičichnout k tomu, „o co jde“. Už to mě bohužel zpětně přivádí k myšlence, že bylo potřeba, abychom nejprve viděli autorské našich starších spolužáků a pak v letním semestru tvořili stejně, podle zavedené šablony. Je to čistě můj osobní dojem z toho, jak jsem měl možnost pozorovat, co se na katedře děje a jak to na ní „chodí“. Osobní, osobitá a originální témata studentů na KATaPu totiž inklinují k jediné věci – k tomu, že všechny autorské vypadají stejně, jedna za druhou jsou snadno zaměnitelné a žádné téma s přesahem, až na výjimky, nepřinášejí. A to se

týká i některých mých vlastních prací, např. Requiem za dětství. V těchto chvílích se ukazují totiž další limity – práce bez rekvizit, jen za pomoci vlastního těla a hlasu. To je sice myšlenka, která mne samotného uchvacuje a baví, neboť mám rád divadlo, které je spíš bohaté obsahově než vizuálně a s minimem prostředků, kdy vynikne herectví a naléhavost sdělení, avšak toto uchopení má v daném kontextu konkrétního počínu opodstatnění a jedná se spíše o vzácnost, kdežto na KATaPu jde o pravidlo. Není nám sice striktně zakázáno rekvizity používat, ale žádný předmět věnující se práci s rekvizitou či objektem katedra nenabízí. Narážím na to, že se tím pádem nereflektuje současnost, tedy současné tendence v divadelním umění. Cokoli jiného a nového je na KATaPu nedobře přijímáno, až odsuzováno. To je případ Bohemie či Ondrovy závěrečné autorské, které vyvolaly rozruch. Rozruch zcela zbytečný a neopodstatněný. Stačí srovnání s jinými katedrami – jsou to jen má slova, nepodložená, neocitovaná, ale dle mých spolužáků z jiných kateder Bohemia a Ondrova autorská zase takové diskutabilní experimenty nebyly. Zkrátka, lidé jsou zvyklí na mnohem „horší“ tvary jdoucí mnohem dál. S tím souvisí další věc. Za hlavní kritérium autorských je považována komunikativnost a sdělnost, která je podmíněna jen obyčejným jasným vyslovováním, na přednesu učeným s přehnanými a neautentickými manýrami a předem připravenými šablonami, jak se co má říkat, a udržováním kontaktu s publikem. Tím se podle mne ztrácí napětí a tajemství. Vše je totiž divákovi doslovně řečeno a předáno, neexistuje prostor pro fantazii, neboť drtivá většina autorských prezentuje banální příhody bez přesahu typu „Triky na revizory“, „Jak Majdalena vyšívala“ nebo „Duch Mozarta“, které se před ním odvíjejí bez překvapení, často s cílem pobavit. Autorská prezentace pak po divákovi „steče“ a druhý den si na ni již nevzpomene. Za hlavní úskalí a nebezpečí autorské prezentace a autorské tvorby jako takové považují fakt, že se po několika prezentacích začíná student opakovat, používá stejné herecké prostředky, stejnou mluvu, pohyb, a tudíž se nikam nevyvíjí a neposouvá, neexperimentuje, jen pohodlně sází na jistotu. Jednou z příčin takového úpadku může být i absence pedagogického vedení. A tím nemíním na

katedře preferované oslovování pedagogů na práci na autorské pár týdnů či měsíců před klauzurami. Já volám po soustavném, v rozvrhu zakotveném, pravidelném setkávání se nad studentovou prací a jejím dalším rozvíjení. Ačkoli na druhou stranu, jsme na vysoké škole, kde by měl chtít student sám něco tvořit – proto vznikla autorská představení *Play with me*, *Bohemia* a dvě další, ale přece jen by měla být poskytnuta kvalitnější výuka a mělo by se dbát na spolupráci mezi pedagogy a studenty.

Výrok „aby v tom byli sami a sami za sebe“ mi přijde úplně scestný, neboť nevím, jak se pozná, že je člověk v něčem sám za sebe, když už samo divadlo je přejímáním a přijímáním rolí a kdy také, obzvláště na KATaPu, nebývá rozpoznáno, že někteří studenti se stylizují do, dejme tomu společenských rolí a dělají to tak, aby se zalíbili a působili, že to je jejich přirozenost, že jsou spontánní a autentičtí jen proto, že Moraváci takoví prostě jsou. Opět můj subjektivní dojem, vyvozený z mých pozorování, možná mylných, ale paní Vostárková mi na to jednou řekla – co může být silnějšího a pravdivějšího než pocit?....Pravděpodobně se výrokem „sám za sebe“ myslí ono předstoupení před publikem s příhodou ze SVÉHO života, student tedy nehraje žádnou roli, neříká monolog z Hamleta. Ale je skutečně v tu chvíli sám za sebe, se svým tématem? Není věrohodnější právě herec, který se snaží proniknout do podstaty Hamleta, bojuje s verši, s mnohovrstevnatostí textu, hledá, nachází, ztrácí, zakouší, vtěluje se do postavy a přitom je pořád sám sebou, protože je to stále jen herec pokoušející se hrát Hamleta? Po zkoušce či představení odchází domů a žije svůj život. Ale mnozí herci rolemi žijí i po skončení představení. Jsou stále Hamletem, ale neznamena to, že by nebyli „sami sebou“. Jsou, jen na jiné úrovni. Sami za sebe jsme stále, každou minutu, vteřinu, protože před sebou neutečeme, nevyměníme tělo, nepřetvoříme minulost, ani nezměníme budoucnost, zkrátka jsme se všemi pravdami, lžemi a vztahy, žijeme je a jsme stále sami za sebe, protože to příroda nevymyslela jinak.

Tím vším chci jen říct, že je naprosto jasné, že za vše, co uděláme, ručíme. A musíme se učit přijímat důsledky konkrétního jednání, v tomto případě autorského. A tudíž není ani tak důležité, jestli je něco laboratorní



a má to tak punc „bezpečného tvaru“, protože to je „jen na zkoušku“, tudíž tím autor říká, že to celé nemyslí vážně (zvláště, když už na tvaru často dále nepracuje). Ano, mnohem spontánnější, upřímnější, osobnější a tím pádem autorštější mi připadají kusy, ve kterých se student nebojí riskovat, prezentuje cokoli (ať už své či přejaté téma, které je mu vlastní, zajímá ho) s cílem pohnout lidmi a něco jim sdělit, ne jen pobavit či se zavděčit. Autorská prezentace má jednoduché, snadno prohlédnutelné a naplnitelné principy, které nemají jinou ambici než být zkušebním polem. Ale je to pole důležité, protože se na něm člověk o sobě a lidech na katedře dozví nejvíce.

## Já a mé autorské prezentace

V prvním ročníku studia autorského herectví na KATaPu je autorská prezentace vyžadována teprve až na konci letního semestru. Završuje se jí poměrně náročný první rok plný poznávání sebe sama i toho, jak to na katedře funguje. Prezentace je povinná pro první ročník magisterského programu, nikoli bakalářského. Já se však v dubnu 2017 rozhodl, že na klauzurách nepovinně se svým kusem vystoupím. V té době jsem totiž prožíval rozchod s jedním chlapcem a přál jsem si silné emoce s ním spojené přetavit do tvorby. Měl jsem nutkání se tímto způsobem autorsky projevit, považoval jsem to tehdy za projev autorství – pokusit se pro mne důležité téma předat divákům. Nejprve vznikl pro autorské čtení text, který jsem přečetl na jedné z hodin s Přemyslem Rujem. Dodnes si z něj pamatuji napětí sálající z posluchačů. Bylo to poprvé, co jsem otevřeně veřejně přiznal, že jsem homosexuál. Pamatuji si výrok paní Pilátové, která řekla, že ji to překvapilo, že to o mně „nevěděla“.

Text jsem se rozhodl poskládat z pravdivých situací a emocí, které jsem v té době v souvislosti s rozchodem prožíval. V úvodu jsem popsal, jak v noci nemohu spát, protože na něho myslím. Vyjevují se mi v hlavě situace, které jsme zažili, dokonce padne zmínka o skleničce od červených paprik, která se vysvětlí později. Snažil jsem pracovat tak s náznaky a s nedořečenými symboly zvyšujícími napětí. Vše se ale odvíjelo z reálné situace. V dalších větách jsem určil dobu a prostředí situace, v níž se nacházím.

*„Ale teď už je ráno. Za okny kvetou višně a zlaté deště. Slunce se rozlévá po chodnících. Lidé se na ulici rojí jako mouchy a zamilované dvojice vyrážejí ven demonstrovat svou lásku. Je jaro. Ne, nechci dnes poslouchat, číst, bavit se nebo se dívat na lásku. Nezajímá mě to. Dneškem propluji bez lásky.“*

Popisoval jsem hemžení lidí pod okny dole na ulici, bydlel jsem v té době v rušné Karlově ulici nedaleko DAMU, každý den tam proudily davy a otevřeným oknem jsem cítil vůni jara, kterou pro mě symbolizují višně a

zlaté deště, které v parcích kvetly. V další pasáži jsem díky akustickému vjemu zaznamenanému v psané podobě určil, kde tedy přesně jsem.

*„Paní Vitázková křičí. Konečně někdo s negativní náladou. Paní Vitázková nezklame.“*

Postava paní Vitázkové byla vymyšlená, jedna z mála „nepravdivých“ věcí v autorské. Podle mne je to v autorských věcech přípustná, literární licence. Myslím si, že všechno nemusí být pravdivé, že nejde o to, něco přesně realisticky ztvárnit. Paní Vitázková vznikla ale podle skutečných sousedů, kteří nade mnou bydleli a ve svém bytě zpívali a křičeli. Nikdy jsem je neviděl, i tak jsem se rozhodl je vtělit do jedné postavy, ženy Vitázkové.

Celý text jsem se orámoval klišovitou, ale přesto pravdivou dobou prvního máje. Text jsem konstruoval tak, aby nebylo hned zřejmé, že největší deprese na mne přišla v den zamilovaných. S chlapcem jsem se rozešel již v lednu, nicméně stesk a touha po něm přetrvávaly a v jarní dny navíc zesílily. Po následném probuzení mířím do Palladia a netuše, co mne čeká, míjím zamilované páry a raději se dívám do jindy nenáviděných stánků s trdelníky, protože je to lepší než se dívat na ony šťastné dvojice. Když konečně do Palladia dorazím, *„točí se mi hlava. Srdíčka, perníčky, lízátko, růžičky, balónky, polštářky se srdíčky, medvídci se srdíčky, tašky se srdíčky, všechno se srdíčky. Ta bota má tvar srdce. Ten hrneček taky. Houska taky. Srdce se na mne usmívá z eskalátoru, z kadeřnictví, z Baťy, Oriflamu, Manga, Douglase, HM, Manufaktury, Lacoste. Láska se mi vysmívá! „Byl první máj, byl lásky čas“. Ano, je 1.května, Martine. Máj mi připomíná Tebe a já o Tobě nechci přemýšlet. Aspoň jednu pitomou vteřinu o Tobě nechci přemýšlet.“*

Text jsem se v tento moment rozhodl koncipovat absurdně za použití vyjmenování kýčovitých předmětů či obchodů, které na mne svým marketingově rádoby pozitivním stylem útočí ve jménu lásky. Snažil jsem se vyjádřit, že ať se snažím sebevíc na lásku s chlapcem nemyslet, vždycky se mi nějak připomene, není před ní úniku. Nemám rozchod

vyřešený, a i když bych chtěl dělat něco jiného, nejde to, protože někde v hlavě tam stále myšlenka na něho je.

Celý text jsem se rozhodl ukončit pravdivou rezignací, kdy jsem se vrátil zpátky do postele se smířenou úvahou, že na něho budu myslet pořád, ať už budu já nebo on kdekoli. Odevzdaně ležím a poslouchám poslední stupeň „mučení“, který mi náhoda přichystala. Paní Vitázková zpívá slavné Lisztovo Liebestraum.

V textu jsem se rozhodl pracovat i s písněmi – použil jsem lidovou píseň Lásko, bože, lásko, kterou hrál harmonikář pod mým oknem (což ale nebyla pravda, sice jsem ji v té době slýchal, ale ne od žebráka v Karlově ulici), začátek písní Den je krásný, Lásko je jako Večernice, pár slov z písně písničkářky Amy Macdonald Love Love a melodie z Lisztova Liebestraum. Písně nezazněly nikdy celé, jen krátké úryvky. Jejich funkcí bylo svého druhu posunout děj a nastínit, v jaké náladě se nacházím. Při harmonikářově zpěvu Lásko, bože, lásko jsem na něho zavolal, aby o lásce nezpíval a z okna jsem mu hodil drobné. Úvodní verše písně Den je krásný „*Když dva se rádi mají, i v lednu je jak v ráji*“ jsem sarkasticky okomentoval poznámkou, že v lednu i v máji je zima. Tyto dvě písně mi sloužily jen jako vyjádření pro mou smutnou až našťvanou náladu na svět, který se raduje z jara beze mne, protože já nemohu, nemám na něco takového náladu. Šlo o střet nálady jedince neslučující se s okolním světem, který na to přirozeně nebere ohled, protože o mém trápení neví, a já si to těmito vzdorovitými gesty kompenzuji. Píseň Love Love a její slova „*Oh love, love you always bring me down. Oh love, love, you turn my life around. Oh I don't know how to tell you, oh I don't know what to say. But my heart is your in every single way.*“ slouží jako podnět pro přemýšlení a úvahu, že nevím, jak chlapci říct, že ho pořád miluji, že jsem si připravoval, jak mu to řeknu, ale nikdy k tomu nakonec nedošlo. Úvodní melodie Lásko je jako Večernice se ozývá z neidentifikovatelného místa v Palladiu a dává vědět, že je 1. května. Písně byly do příběhu dosazeny úmyslně, přemýšlel jsem o písních o lásce, které znám a které jsem si i v době po rozchodu pouštěl a jež bych mohl do příběhu zakomponovat. Tyto

mi svými texty přišly nejvhodnější. První z nich Lásko, bože, lásko nakonec i poskytla autorské název.

V textu jsem taktéž využil odkaz na slavnou čechovovskou postavu. Použil jsem větu prostřední sestry Máši „Musí se žít“ ze závěru slavného dramatu Tři sestry. Toto drama je jedno z mých nejoblíbenějších, znám ho nazpaměť a při psaní se mi několikrát vybavily Mášiny repliky, až jsem jednu z nich do textu přidal, abych tím podpořil atmosféru zmařené lásky.

Po přečtení textu na autorském čtení jsem se rozhodl, že budu s textem dále pracovat jako materiálem pro autorskou prezentaci. Čekal přede mnou úkol převést prozaický text na jeviště. Musel jsem najít cestu, jak převést slova na papíře do jednání, aby se monolog rozžil. Bylo potřeba jednotlivým pasážím textu najít adekvátní ztvárnění. Do scénáře jsem si tak postupně i vepisoval scénické poznámky typu „začnu se převlékat“, „ukážu prstem“ nebo „kouknu se na mobil“. Přidal jsem tak do textu konkrétní fyzické, průběžné jednání ve chvílích, kdy nemluvím nebo naopak mluvím v pohybu. Naučil jsem se text takto nazpaměť a víceméně nezměněný jsem ho zahrál Michalovi na konzultaci ve škole. Po zhlédnutí mi Michal řekl, že text může zůstat tak, jak je, je nosný, ale slušela by mu nějaká dramatická situace, aby nezůstalo jen u „literárního“ popisu. Rozhodl jsem se tedy do textu, po delším váhání, zařadit úryvek z facebookové konverzace. Šlo o tento rozhovor

*„Přijď si pro ty věci, co tu u mě máš“.*

*A ty jsi až po 6 dnech odepsal „Přijdu“. Následovalo domlouvání kdy.*

*„Tak kdy?“*

*„Kdy chceš, mně je to jedno“*

*„Dobře“*

*„Nechci ti to dávat ve škole“*

*„Tak si pro to dojdou, co mi zbývá“*

*„Ono tě nebyde“*

*„Dobře“*

*Vlažná porozchodová konverzace. Pohoda. Jenže pak začnu být sarkastický. Protějšek otáčí. „Dojdu si pro to teď, ať to máme za sebou. Jsem v Disku, za 5 minut budu u tebe.“ tebe píšeš s malým „t“, ačkoli jsi to doteď psal s velkým. Panika. Píšu snad všem mým kamarádkám „Ty vole, on si pro ty věci jde teď!“. Co budu dělat? Lindo, já nechci, aby si to odnesl. Ne dnes. Lindo, něco mě napadlo. Já ho potrestám. Poprvé a naposledy ho vytrestám za to všechno.*

*„Počkáš si, já teď nemůžu“*

*„Co znamená počkáš?“*

*„20 minut!“*

*A on tam skutečně stál 20 minut opřený o moje dveře, než jsem pro něho výtahem přijel dolů.<sup>18</sup>*

Nebyl jsem si jistý, na kolik chci zveřejňovat soukromou konverzaci, ale její znění mi přišlo tragikomické a připomínalo mi scénu Máši a Veršinina ze Tří sester, v níž Veršinin Mášu opouští a ta se hroučí. Použil jsem ji, protože sloužila celku, byla pravdivá a nesla v sobě stopy klasického dramatu. Zároveň jsem se v další scéně, kdy si dotyčný skutečně pro věci přišel a odjel výtahem pryč z mého bytu, pokusil o kontrast – po této emotivní scéně, která proběhla téměř beze slova, jsem patetické ticho rozbil větou „Miluju tě, ty debile“, kdy jsem „miluji tě“ pronesl smutně, ale „ty debile“ již s potřebnou razancí a vztekem. Zafungoval tak klasický zcizovací efekt, jehož cílem bylo tíživou náladu a patos, který sebou přirozeně láska a rozchod nesou, odlehčit.

Autorskou prezentaci *Lásko, bože, lásko* jsem si před klauzurami vyzkoušel nanečisto zahrát před publikem na Studentské Thálii 2017, po klauzurách pak na Outsider Art festivalu v Čáslavi, na jičínském nádraží a při večeru autorských prezentací v Cross Clubu v září 2017, kde jsem ji hrál naposledy.

---

18 Z mých poznámek k přípravě autorské *Lásko, bože, lásko*. Rok zaznamenání 2017.

## **Došel jsem až na Chotkovy sady, abych tam sloužil requiem za dětství Agathy, Olgy a nás**

V názvu kapitoly jsou obsaženy tři zbývající autorské prezentace. Requiem za dětství, které bylo mou druhou autorskou prezentací, následované autorskou Došel jsem až na Chotkovy sady a uzavřené závěrečnou bakalářskou prací, téměř inscenací Agatha, Olga a my. V Requiem za dětství jsem pracoval s reálnou situací a sice vyvolávání duchů W. A. Mozarta, o kterém jsem před lety v Českých Budějovicích slyšel. Původně jsem chtěl udělat autorskou čistě pouze o Mozartovi. Mám velmi rád jeho hudbu a chtěl jsem se pokusit o jiný pohled, než jaký nabízí např. Shafferova hra Amadeus. Důkladně jsem si nastudoval jeho životopis a začal se psaním. Byl jsem si vědom desetiminutového limitu, chtěl jsem napsat jen svého druhu koncentrovanou skicu, ale posléze jsem od nápadu upustil, protože jsem dostal pocit, že by to na katedře „neprošlo“. Rozhodl jsem se tedy do autorské spíše zapojit osobní zkušenost s hraním Mozarta z hodin klavíru ještě v dobách studií v rodném městě a propojit ji se skutečným vyvoláváním Mozartova ducha. Vznikla tak možná uvěřitelnější a osobnější výpověď, než jaký byl původní záměr. Za autorštvější bych však považoval pokus o jiné uchopení Mozartova příběhu.

Došel jsem až na Chotkovy sady je autorská prezentace vycházející z mých zážitků na Chotkových sadech, které jsem pro klauzurní potřeby dotáhl do absurdní polohy. Hlavním tématem byla osudovost a synchronicita situací, které mne potkaly v té době, na podzim a v zimě 2018/2019. Zároveň jsem chtěl použít prvky stepu a motivy z Bible. Celá autorská pak dostala rámeček myšlenky o blížící se apokalypse, soudném dni. Do výsledného tvaru se probjovala také myšlenka, že i na lidi typu Miloš Zeman dojde – také oni budou chtít učinit pokání.

V závěrečné autorské Agatha, Olga a my jsem se rozhodl zpracovat příběh, o který se zajímám už několik let. Jde o příběh paní Olgy Simonové, bývalé učitelky angličtiny, která si čtrnáct let, v 60. a 70. letech, dopisovala s Agathou Christie. Ta ji dokonce použila ve své pozdní detektivce s názvem Halloween Party – postava au pair dívky Olgy

Seminoff z Československa v knize zamotá děj, kterým provází proslulý Hercule Poirot. S paní Simonovou jsem se seznámil díky článku uveřejněnému před devíti lety v novinách ke 120. výročí narození lady Agathy. O paní Simonové a jejím korespondečním vztahu se slavnou autorkou jsem při středoškolských studiích napsal práci, která šla do SOČ (přehlídka Středoškolské odborné činnosti). Postoupil jsem do úzkého kola, umístil jsem se na 2. místě a byl jsem nominován i na výjezd do zahraničí, vybrán jsem ale nakonec nebyl. Povedlo se mi seznámit se s rodinou Agathy Christie, přesněji jejím vnukem Mathewem Prichardem, který měl do nedávné doby na starosti její pozůstalost a rozsáhlý autorčin odkaz. Měl jsem možnost při návštěvě ve Walesu vidět i si přečíst dopisy paní Simonové zaslané do Anglie, které byly v archivu Agathy Christie na můj popud objeveny. Po čtyřech letech jsem se rozhodl, že o tomto vzácném přátelství vytvořím představení, o čemž jsem už uvažoval v době po SOČce, jen jsem si tehdy neuměl představit jak. Myšlenka na to, jak tento příběh divadelně sdělit, ale posléze dozrála.

K dispozici jsem od rodiny paní Simonové i rodiny Agathy Christie měl kompletní dochovanou korespondenci obou dam. O jejich životních příbězích jsem věděl mnoho a mohl jsem je dávat do vzájemných souvislostí. Po vzoru naší katedry, která vyžaduje, abychom na jevišti stáli se svými tématy sami, jsem přemýšlel, jak příběh ztvárnit zcela sám, bez rekvizit. Postupně jsem došel ke zjištění, že několik rekvizit potřebovat budu, že se tento příběh bez nich ztvárnit nedá (pokud jsem z toho nechtěl dělat jen typicky „vyprávěné divadlo“, které se na katedře preferuje, ale to jsem mohl spíše udělat přednášku než představení). Narazil jsem tak při tvorbě autorské na jeden z limitů naší katedry – když student přijde s velkým tématem, které není banální, nelze ho shrnout do pár vět v čase 10 minut, a které vyžaduje velkou práci na něm, i například podporu produkce atd., scházejí prostředky. Není jak ho přivést k životu. Proto jsem se pokusil tento limit, ostatně jako už v *Play with me*, *Bohemii* a dalších hrách, překročit. Myslím, že je na čase, aby se katedra reformovala a šla spíše vstříc studentům a jejich nápadům, ne naopak. V závěrečné autorské se klade důraz na ukázání toho, jaké dovednosti jsme



nabyly, jak pracujeme s principy katedry – dialogické jednání, hlas, přednes, pohyb atd. Nezakazuje se využití rekvizit, zároveň se kritizuje jejich, v očích pedagogů, nedůsledné využití. Avšak nikdo nás neučí práci s objektem, využití rekvizit apod. Mám pocit, jako by se chtělo, aby všechny autorské vypadaly stejně. Kde pak tedy je ale osobité autorství každého z nás, když se od nás vyžaduje naplnění konvenčních představ pedagogů (konvenčních v rámci KATaPu)?. Vždyť se po nás chce si věci zkoušet, objevovat, hledat si svá témata. Tak v čem je problém?

Zpět k Agathě Christie, jež ostatně je velkou autorskou osobností a mohla by být dávána na KATaPu za vzor, neboť až do vysokého stáří tvořila originální, autorské počiny i na poli dramatické tvorby. V mém původním konceptu jsem tedy počítal s tím, že obě ženy zahrají jen já. Stále dokola jsem četl všechny dopisy a postupně vybíral nejzajímavější pasáže a stavěl jsem dramatickou linku. Začal jsem však narážet na úskalí takového ztvárnění. Došel jsem k tomu, že kdybych vše hrál sám, příběh by se zjednodušil, zploštil a zchudnul a mně je jakékoli zjednodušování čehokoli cizí. Takzvaně bych všechno neuhrál sám. V představení by například nemohla být linie s detektivkou Viděla jsem vraždu, těžko bych zahrál vybrané postavy, které spolu vedou v knize dialogy. Neuměl jsem si dále představit neustálé přepínání mezi hlavními ženskými postavami, přišlo mi, že by to mohlo být matoucí a svého druhu i divadelně nezajímavé, neboť by šlo o snadno rozpoznatelný princip. Rozhodl jsem se oslovit mou kamarádku Michaelu Čermákovou, aby se projektu zúčastnila. Míša je sice neherečka, ale téma mé autorské jsem s ní často řešil, vyprávěl jsem jí celý příběh paní Simonové a Agathy Christie a věděl jsem o jejích určitých múzických kvalitách. Společně jsme tedy začali na autorské pracovat. Vybírali jsme spolu pasáže z Viděla jsem vraždu, dramaturgicky jsme spojili dvě postavy do jedné – Poirot vede pochopitelně mnoho hovorů s několika podezřelými z vraždy pubertální dívky Joyce, vyptává se i rodiny bývalého inspektora Spence, kterého dobře zná a který zrovna bydlí ve vesničce Woodleigh Common, kde k surové vraždě došlo, a jež souvisí s vraždami z nedávné minulosti. Postava Elspeth McKayové, Spenceovi sestry, poskytuje Poirotovi cenné vodítko –

vzpomene si na au pair dívku Olgu Seminoffovou, která zdědila peníze po své britské zaměstnavatelce, jež brzy zemřela, a záhadně zmizela. Tento dialog jsme však pro lepší přehlednost přisoudili paní Oliverové, která se vyskytovala v předchozích scénách. Nechtěli jsme totiž naši autorskou přehlítkou postavami z díla Agathy Christie, šlo čistě jen o informaci týkající se Olgy Seminoff. Další postava by žádala další stylizaci, ale přišlo nám to zbytečné, zvláště, když už by se paní McKayová v dalších scénách neobjevila. Rozhodli jsme se tedy pracovat nejen s originální korespondencí, ale zapojit i tuto detektivku, kde se vyskytuje postava inspirovaná paní Simonovou. Míša tvrdila, že se autorské tak dá rámeček a zároveň i napětí v další rovině autorské – ačkoli jsme divákovi v závěru nesdělili, kdo zavraždil Joyce, jelikož jsme vybrali jen dialogy točící se kolem Olgy Seminoff, přesto doufám, že jsme ho alespoň navnadili si knihu, která je pochopitelně bohatší na zvraty, přečíst.

Souběžně při práci na výběru dialogů z knihy a jejich proškrtání (scéna dialogu Olgy Seminoff a právníka Fullertona je ve skutečnosti mnohem delší, než jak jsme ji upravili my) jsem vybíral pasáže z korespondence. Rozhodl jsem se použít Agathin první dopis v původním znění, jelikož není dlouhý, má pouze dvě strany, kdežto první dopis paní Simonové zasláný do Velké Británie jsem krátil, jelikož měl osm stran. Vybral jsem z něj jen dle mého soudu nejdůležitější informace týkající se paní Simonové – úryvky, v nichž psala o sobě, své rodině, Československu a lásce ke knihám autorky. Zároveň jsem se už zde snažil držet dramaturgickou linku, která by měla stále překvapovat. Některé informace se totiž v dalších dopisech paní Simonové opakují, například právě slova chvály na autorku a konkrétní knihy. Bylo jasné, že z dramaturgického hlediska stačí tuto informaci v průběhu představení zmínit jen jednou.

Pochopitelně nešlo využít všechny dopisy, jelikož korespondence obou dam je velmi bohatá a čítá dohromady kolem třiceti dopisů. Nejvíce jsem vynechal dopisy paní Simonové ze začátku 60. let. Vybrané dopisy, až na jedinou výjimku, nezaznívají celé, i ony jsou podrobeny další rešerši a dramaturgii. Často jsme z jednoho konkrétního dopisu vybrali jen jednu jedinou větu. Dále jsem také přišel na princip dopisového dialogu – pokud

se paní Simonová na něco v dopise ptala, nechal jsem zaznít jen tuto větu a Agathinu odpověď, nic dalšího jsem z dopisu, pokud to nebylo zajímavé a děj posouvající, nevybíral. Do představení se tak začalo dostávat klasické, dialogové schéma známé z drtivé většiny divadelních her. Chtěl jsem se totiž vyhnout monologickému rytmu vyprávění, které hrozilo, že nastane.

Dalším zdrojem a třetí linií příběhu, byly mé reálné rozhovory s paní Simonovou, které jsme s ní vedl od září 2014 do března 2015. Do autorské se nedostaly v přesném znění. Využil jsem jen informace, které mi paní Simonová na toto i další témata sdělila a v rámci stylizace do její postavy jsem si představil, jak, s jakou intonací a tělovým napětím by konkrétní věty řekla. Některé informace z dopisů jsem přenesl do rozhovorů, protože v dopisech paní Simonová přesně popisovala konkrétní situace, např. situaci kolem okupace 1968. Mně o ní sice povídala, ale v dopise Agathě Christie se rozepsala poutavěji, dojemněji a přesněji. Proto jsem se nakonec rozhodl jí do úst dát slova z dopisů, a nikoli z našeho soukromého vyprávění.

Od začátku jsem chtěl, aby ve scénách rozhovorů hrála mne, Martina, Míša. Nechtěl jsem ji trápit s těžkým hledáním postavy paní Simonové, pro mne bylo mnohem jednodušší a přirozenější se do ní vtělit, jelikož jsem ji měl „nakoukanou“, znal jsem její gesta, rytmus řeči, hlas, pohyb atd. Její ztvárnění na jevišti mi nečinilo žádné potíže, nijak jsem ji nezkoušel, na zkouškách i na jevišti jsem jí zkrátka byl. Musím přiznat, že je ale velmi těžké hrát reálné, žijící osoby, byť u Agathy Christie jsme si dovolili její gesta a způsob mluvy uzpůsobit, protože jsme ji pochopitelně nikdy naživo neviděli a nešlo nám o přesné, životopisné ztvárnění. Avšak v rámci práce na představení jsme si pouštěli obrazové i hlasové záznamy zachycující její řeč, pohyb a celkovou osobnost.

Tyto 3 linky – rozhovory, korespondenci a výňatky z románu jsme pak skládali za sebe a snažili se spojit dvě velmi důležité věci – emocemi nabitý rozhovor právníka Fullertona a Olgy Seminoffové, kde je zmíněno, jak Olžina rodina trpěla v policejním státě (Československu), a hned po ní

skutečnou scénu, kdy paní Simonová vypráví, jak to bylo s okupací 1968, jak ji ona a její rodina prožívala. Mezi skutečnými událostmi v životě paní Simonové a fiktivním světem postav Agathy Christie totiž existuje souvislost a spojitost – dopis paní Simonové z roku 1969 o neblahých srpnových dnech předešlého roku měl na slavnou spisovatelku vliv. Rozhodla se v nové detektivce vytvořit postavu mladé ženy, která uprchla z totalitního státu do Anglie, kde očekávala, že se bude mít lépe. Povedlo se nám tyto dvě scény propojit a snad tak vytvořit určitou gradaci a vodítko pro diváka, který si mohl Olgu Seminoff a Olgu Simonovou spojit v jednu osobu, což i byl záměr.

Na začátku vymýšlení konceptu jsem počítal i se zapojením hudby, kterou složila Tanita Yankova. Ke každé scéně, kde byla hudba využita, jsem měl představu, jak chci, aby byla hudba zkomponována. Tanitě jsem pak melodii zazpíval živě či nahrál do hlasové zprávy na Messengeru a ona podle ní vytvořila vlastní hudbu. Snažil jsem se dávat prostor i pro její invenci a příliš ji nezahlcovat svými nápady. Čistě jejími skladatelskými nápady jsou hudební podkresy v úvodu, ve scéně Olgy Seminoff nebo čarodějnice. Tanita také upravila slavnou znělku ze seriálu o Hercule Poirotovi – saxofon je nahrazen xylofonem a v pozadí jsou slyšet bicí. Hudba sloužila jako podpora pro vyznění některých situací a zároveň oddělovala společně se světlem jednotlivé pasáže a tvořila tak přechody mezi jednotlivými scénami.

Důležitou součástí byly také kostýmy a rekvizity. Drželi jsme se rčení, že méně je více, a proto jsme pracovali s minimem kostýmů i rekvizit. Hrát úplně bez nich po vzoru na katedře preferovaného stylu nebylo možné. Bylo by to, jako kdyby se jakýkoli vrah z románů Agathy Christie rozhodl zabít, vše by naplánoval, zkonstruoval a pak těsně před činem zjistil, že nemá vražednou zbraň. V představení jsme použili např. psací stroj jako nezbytný prostředek pro korespondenční komunikaci, vědro s vodou, jablka, prvomájová mávátká, deku atd. Všechny předměty byly použity pro ilustraci děje z románu, historického kontextu či pro podpoření typického rysu postavy – např. to, že Agatha Christie nosila brýle nebo že paní Simonová bývala často na zahradě zabalená v dece. Pro postavy

Agathy Christie, Olgy Simonové, ale i postavy z knihy Viděla jsem vraždu, jsme volili jednoduché kostýmní znaky. Namátkou – rozlišili jsme paní Simonovou za mlada i v době stáří. Pro její mladé já jsme zvolili červenou, domácí působící zástěru a pro stáří onu již zmíněnou deku. Agatha Christie na sobě měla jednoduché šaty a brýle, pro Hercula Poirota jsme vybrali jako kostýmní znak pruhovanou vestu, Olga Seminoff měla pouze kabelku, a nikoli kostým. Za hlavní postavy jsme si stanovili Agathu Christie a Olgu Simonovou. Bylo tedy nutné najít vhodné oblečení, které může být pod kostýmy, kterých v průběhu představení vystřídáme několik. Míša na sobě právě proto měla šaty ustanovující, že hraje Agathu Christie. Na tento základ si pak mohla jednoduše oblékat kostýmy jako např. sako právníka Fullertona. Já jsem měl jako základ černé kalhoty a šedé triko, na které jsem snadno vázal zástěru a jiné kostýmy. Představení tak nebylo kostýmově náročné, nijak výpravné. Snažili jsme se však kostýmem podpořit a odlišit danou postavu, aby celé ztvárnění tohoto příběhu nestálo jen na hereckém podání.

Představení Agatha, Olga a my, jež mělo svou premiéru 17.6. 2019, je stále ještě v procesu tvoření a zkoušení. Na prvních dvou provedeních jsme si vyzkoušeli, jak námi zvolený jazyk funguje či nefunguje, co je potřeba doladit či změnit. O projekt projevila zájem Damúza, je tedy velmi pravděpodobné, že se nám za podpory této skupiny povede představení dále rozvíjet a předávat divákům.

## **Autorská polemika o autorství**

V závěrečné kapitole bych se pokusil zamyslet nad úskalími autorského herectví, jeho možnostmi, nemožnostmi, rozličnými přístupy. Využiji své vlastní postřehy a zkušenosti a texty Ivana Vyskočila. Profesor Ivan Vyskočil v tomto úvodním textu sborníku *Nedivadlo Ivana Vyskočila* předestírá svůj názor o tendencích divadla jeho doby. Je to názor zajímavý a jistě podnětný, rád bych ho však v mezích slušnosti a úcty k autorovi rozporoval s tím, jak to vidím já ze svého mladého a možná naivního úhlu pohledu. Upozorňuji tedy předem, že se jedná o ryze subjektivní optiku opřenou pouze o vlastní zkušenost, vlastní interpretaci a vlastní dojem. Tím však nechci shazovat určitou závažnost a relevantnost svého sdělení, za kterým si plně stojím.

*„Když chodím do divadla nebo když čtu hry, mám před sebou více nebo méně zdařilé příhody ze života. Autoři se snaží, aby postavy jejich her jednaly „jako v životě“, aby konflikty a problémy, kterými procházejí a které řeší, odpovídaly charakteru konfliktů a problémů běžné zkušenosti života, který žijeme nebo který bychom žítí mohli. Řídí se logikou běžné zkušenosti. A já bych si někdy přál vedle takových her vidět nebo číst hru docela jinou. Jinou v přístupu k realitě. Která si za základ svého příběhu bere závažný, reálný vztah. A tenhle ústřední vztah zpracovává a zpřítomňuje v nových situacích. V nečekaných zvratech a protikladech. Třeba přivádí určitá jednání ab absurdam, aby v onom znesmyslnění tím jasněji ukázala a vyzdvihla smysl určitého postoje. Divák i čtenář si při tom jasně uvědomuje, že čte divadelní hru, že vidí divadelní hru, něco, co je možné právě jen na divadle, v umění. Že tím hra k němu mluví. Že se hra dotýká a chce dotýkat některých problémů nebo pocitů, že k nim zaujímá stanovisko. Dalo by se říci, že mezi hrami postrádám hyperbolické hry. Kdy autor rozvíjí svou fantazii, oživuje jí onu základní myšlenku. Ale nejen autor. I režisér, herec a divák. A takové zaktivování divákovy fantazie, tvořivé spolupráce, je nemalým a žádoucím úkolem. O tom přemýšlím nejen jako ten, koho osobně takové hry zajímají a vzrušují, ale i jako ten, kdo z praxe ví, že mohou někdy účinněji a podstatněji*

*vyjadřovat a působit na realitu, než onen běžný způsob divadelní tvorby. O tom přemýšlím, to si ověřuji a o tom vám také píšu. Nestavím se proti tradičnímu dramatu. Ne. Jen se domnívám, že samo o sobě nepostačuje.*<sup>19</sup>

Začnu zpříma. Především si nemyslím, že se divadelní hry řídí logikou běžné zkušenosti. Už jen z prostého důvodu – divadlo samo o sobě je nereálné, fiktivní a i pokusy o sebevěrnější převedení naší žité reality na jeviště ztroskotávají hned na začátku – právě oním převedením na jeviště. Nikdo přece nežije svůj život na jevišti a neprožije zamilování, zklámání z lásky a smrt během dvou tří hodin, tedy běžné délky trvání jakéhokoli divadelního představení. V klasickém dramatu pochopitelně funguje aristotelská jednota místa, času a děje (dnes již dávno překonaná), jež umožňuje daný příběh zkoncentrovat na příslušnou délku. Tím se tedy ukazuje odklon od divadla od reality – vše je jen „jako“. Vyskočilovo bažení po dramatech, která běžnou reálnou situaci zabsurdňují, je mi záhadou. Především v době, kdy článek napsal.<sup>20</sup> Článek pochází z roku 1959. V padesátých letech vzniklo několik nejzásadnějších her absurdního dramatu, které, jak Vyskočil říká, závažné, reálné vztahy zpřítomňují v nových situacích. Namátkou Ionescova Plešatá zpěvačka (1950), Beckettovo Čekání na Godota (1953), Adamovův Profesor Taranne (1953) či Dürrenmattovo modelové drama Návštěva staré dámy (1956). S prvky absurdního dramatu ale experimentovali již A.P. Čechov, Maxim Gorkij, Alfréd Jarry, Georg Büchner a další. I v jejich dramatech se základní, reálná situace ze života staví „na hlavu“. Dle mého názoru funguje absurdní drama tehdy, když si autor vybuduje vlastní svět, ve kterém se právě tyto absurdní věci stát mohou a když jsou vyloučena všechna možná logická řešení situace či když z nějakého důvodu pokusy o řešení problému běžným způsobem selhávají. Vybavuji si vlastní divadelní zážitek, který mi dal další pohled na postavu, kterou jsem ztvárňoval a na absurdnost běžných situací, pod kterými mohou tepat velké emoce. Ještě do minulého roku jsme s kamarády v Českých Budějovicích hráli

---

19 Nedivadlo Ivana Vyskočila. Brkola, 2016. ISBN 978-80-88151-02-9. Str. 8.

20 Diskutujeme o divadle (Literární noviny 47/1959).

Čechovova Racka. Na jedné repríze, ve slavném dialogu Arkadinové a jejího syna Trepleva ve 3. dějství, bylo mezi mnou a kamarádkou Adélou napjaté ticho při vázání hlavy obvazem. A v tu chvíli se nějaké dvě slečny začaly velice smát, dusily smích, a já si uvědomil, že zafungovala trapná absurdita – mezi Treplevem a jeho matkou to vše, syn se jí právě chystá vyčíst vztah s Trigorinem a zároveň mu matka obvazuje hlavu po pokusu o sebevraždu a on, respektive já, vypadá s obvazem na hlavě komicky. Střetly se tak dvě roviny, jedna komická a druhá vážná, tragická a v kontrastu tak vytvořily absurdní situaci. Chápu ale, o co Vyskočilovi jde – volá po autorském tvůrci, a to nejen herci či režisérovi, ale i divákovi, který by měl být aktivním účastníkem představení. Je však na herci, aby ho k takové hře vyzval. Tvorba samotného Vyskočila je pak takového „ideálu“ jistě nejlepším příkladem.

Vyskočil, vystudovaný herec se ke konvenčnímu způsobu divadelní praxe vyjadřuje sice nelibě, ale uznává, že autorské divadlo nelze dělat bez znalosti a zakoušení právě onoho konvenčního pojetí: *„Ale když jsem dostudoval tohleto herectví, tak jsem zjistil, že mě vůbec nezajímá, a studoval jsem ještě psychologii a filosofii a pedagogiku s sociologií a takovéhle obory. Takže já jsem ty textapealy nedělal proto, že bych neuměl dělat nic jiného, z mindráku, že jsem se nedostal na konvenční divadelní školu. Protože pokud tím člověk neprojde, pokud to neumí a pokud sám nezjistí, že to není to, co chce dělat, tak je diletant. A stavět kritiku na diletantismu je nekulturní. Můžete se posmívat, čemu chcete, můžete bagatelizovat, co chcete, ale nevychází to z poznání, jen z určitého dojmu.“*<sup>21</sup> Já jsem se před třemi lety hlásil na činohru, ačkoli jsem tíhl spíše k autorskému pojetí divadla (nicméně několika činoherními rolemi jsem v dramaťácích prošel a měl jsem je rád), uměl jsem si představit sám sebe jako činoherního herce, ta představa mě velmi lákala. Leč přijímačky nevyšly (komise mi řekla, že by mne vzali, ale vadila jim má sykavková vada) a já až poté objevil, že existuje to, co hledám – katedra autorské tvorby a pedagogiky, kde jsem se našel a potkal se

---

21 Nedivadlo Ivana Vyskočila. Brkola, 2016. ISBN 978-80-88151-02-9. Str. 7.



skvělými lidmi. Nicméně činoherní divadlo si nechávám otevřené jako možnost, nehledě na to, že i v činohře dnes existují autorské postupy a jak vím od spolužáků z KČD, pedagogové je nutí psát autorské texty, s nimiž pak pracují.

## Nápady, postřehy, názory

Chtěl bych v závěru kapitoly předesířít některé mé myšlenky týkající se autorského divadla. Myšlenky, kterými jsem popsal na několik desítek stran mých zápisníků, a kterými se podrobněji budu zabývat dále, snad v diplomové či jiné práci.

V čem vidím zásadní rozdíl mezi autorským a činoherním divadlem - herec nemůže jako náhradník naskočit do autorské inscenace a jen se naučit text a posléze ho interpretovat. V *Play with me* k takové situaci došlo, ale i tak prošli Lukáš a Olga náročným drilem zkoušek, abychom se s nimi s Margaret sžili a tzv. na sebe slyšeli. Pokud herec neprojde procesem zkoušení se všemi herci, těžko může téma pochopit a autorsky se na něm podílet. V činohře tento přístup možná je, často se stává, že herec z „rozzkoušené“ inscenace vypadne a nahradí ho jiný, ale činoherní herci jsou na to zvyklí a není pro ně problém interpretovat činoherní text. Jen letos se např. třem hercům z Národního divadla stalo, že se z videozáznamu učili role zraněného kolegy, jedna herečka pak přezkoušela hned tři role za těhotnou kolegyni. Tento přístup podle mého názoru v autorském divadle možný není, právě pro jeho autorský přístup vyžadující společné nasazení, hledání a objevování nápadů. V danosti činohry se toto děje jen zřídkakdy.<sup>22</sup>

Myslím si, že v autorství je důležité zbavit se nánosů stylu psaní, který jsme odkoukali od jiných autorů, které třeba rádi čteme. Ačkoli je přirozené, že autor, než objeví svůj vlastní styl, tak záměrně či nezáměrně napodobuje druhé.

V kolektivním autorství je důležité najít si společné téma. Do tématu si nic neprojektovat, nesnažit se být vůdcem, nevytvářet hotové představy. Důležité je zůstat otevřený nápadům svým a hlavně ostatních, poslouchat se navzájem, nestylizovat se a nemít předsudky a strach a ještě několik dalších zbytečných emocí. Na tato úskalí jsme naráželi neustále při

---

22 Z mého poznámkového bloku.

zkoušení jak Play with me, tak Bohemie. Bohemii nás vytvářelo osm lidí, každý jsme měli jinou představu a bylo nutné se stmelit a dohodnout. Často došlo na pláč, křik, ale také smích, radost, lidskou blízkost a sounáležitost. Myslím, že všechny tyto emoce k autorské tvorbě patří, jsou potvrzením, že tito konkrétní lidé – Anička, Ondra, Vojta, Zuzka, Olga, Bára a Vašek autorští jsou, každý po svém. Můžeme s nimi nesouhlasit, nemít je rádi, ale nemůžeme říct, že nehledají a netvoří. „Autorství není jenom věc umělecké tvorby. Je to věc postoje k životu. K vlastní existenci i k existenci ostatních. Je to odpovědnost za to, že jsem“<sup>23</sup> A já přidávám, že autor by měl neustále hledat další a další témata, měl by se skrz tvorbu sebevyjádřit, seberealizovat. Tento proces je velmi úmorný a často sebedestruktivní (jak víme z příkladu Petra Lébla). Proto vnímám divadlo a autorství osobně jako věc trýznivou, traumatizující, která nás přesahuje a provokuje. Člověk se snaží lapit své myšlenky a nápady a dát jim tvar, snaží se je zachytit a někdy skutečně bývá tento proces utrpením. Často se také stává, že se člověk zuby nehty drží nalezeného tématu, není schopen se ho vzdát, což může souviset s tím, že nemá širší tématický záběr, není schopen přemýšlet jinak, a tím se tak ochuzuje o tvořivost. Člověk, který chce autorsky tvořit ve skupině by měl být tohoto schopen.

Vyskočil ve svém textu vyslovuje 4 nezbytné podmínky a předpoklady pro autorské tvoření.

- 1) První nezbytnou podmínkou je, že o to „něco dělat na jevišti pro druhé“ máte sami zájem. Rozumí se živý zájem. To znamená, že vás do toho nikdo nenavezl nebo nenuťí, že vás pro to nepřemlouvá někdo jiný.
- 2) Druhou nezbytnou podmínkou, která vyplývá z první je, že pro to „dělat něco na jevišti pro druhé“ máte nadání neboli talent. Jestliže zájem máte, ale nevíte, co dělat, nebo když se vám to nepodaří, zkrátka když potřebujete nějakou pomoc, tak to ještě neznamena (i když to tak vypadá), že byste nadání neměli. Rozhodně to ale

---

23 Nedivadlo Ivana Vyskočila. Brkola, 2016. ISBN 978-80-88151-02-9. Str. 174.

znamená, že vaše nadání je nevelké nebo neprobuzené. A o to víc že budete muset pracovat a cvičit, aby to k něčemu bylo.

- 3) Třetí podmínkou je, že nebudete opisovat. To znamená, že nebudete napodobovat to, co jste viděli udělané jinde. Že nebudete napodobovat to, co jste viděli v televizi nebo ve filmu nebo v divadle, co jste slyšeli v rozhlase. A zejména, že nebudete imitovat známé herce a herečky. Že tedy nebudete „celý Menšík“ nebo „celý Dvořák“ nebo celá Bohdalová.
- 4) Čtvrtou podmínkou je, že co nejdřív uděláte (jeden každý z vás) takové představení, na jaké stačíte. A že to představení bude jen z takových věcí, které se vám líbí, které vás baví, těší, zajímají a které byste chtěli nabídnout ostatním.<sup>24</sup>

V těchto čtyřech bodech Ivan Vyskočil předkládá svůj autorský názor na otázku autorství. První podmínka je jasným předpokladem pro cokoli, co se člověk rozhodně v životě dělat. Jak řekl už A. P. Čechov – pokud nemá spisovatel skutečně silné pnutí něco sdělit, neměl by vůbec psát. Třetí podmínce jsem se věnoval výše. Zajímavé jsou druhá a čtvrtá podmínka. Vybavuji si větu paní Pilátové, která na jedné hodině Myšlení o divadle řekla, že nelze říct, kdo talent má, ale lze říct, kdo ho nemá. Talent je velmi ožehavá záležitost, byl bych s těmito soudy opatrný. Můžeme se totiž mýlit a často tak člověku, kterému, ačkoli je do divadla zapálený, řekneme, že nemá talent, zkazit život. Čtvrtá podmínka souvisí s našimi schopnostmi a možnostmi. Pokud nemám genialitu Mozarta, nezvládnou zkomponovat operu či symfonii a měl bych se raději pokusit o jednodušší hudební formu. Každý autor je právě zajímavý záběrem svých zkušeností a témat, která předkládá a vždycky byl měl předkládat jen ta, která zná, která se ho dotýkají a které stačí.

---

24 Malé jevištní formy aneb jak na to? Text Ivana Vyskočila. AS 1978, č. 6-8. Viz 637. str. 15.

Vyskočil rozlišuje tři možnosti autorského divadla, stručně je shrnu.

- 1) Režisér a dramaturg realizují své představy a ostatní je poslouchají.
- 2) Jeden ve skupině navrhne téma, zbytek ho rozvíjí, vymýšlí situace, hrají si. Pak se všichni naučí všechny role a navzájem se pozorují.
- 3) Téma není nikým dáno, není ani nápad – je potřeba ho objevit.

Všemi uvedenými možnostmi, jen s drobnými odchylkami, jsem už za své „praxe“ prošel. První počítá spíše s autorským pojetím divadla, přestože se tak může dít i u autorského tvoření, kdy dramatik – autor předstoupí v divadle s režisérem před herce a přednese svou koncepci. Druhé pojetí zní dobrodružně, není totiž nic zábavnějšího než toto postupné společné hledání. Tento způsob práce se realizoval jak u Play with me, tak u Bohemie. Má také ale své úskalí. Lenka Krčková – Šestáková, má vedoucí dramaťáku ve skupině SUD a výborná herečka, mi vyprávěla o jednom projektu v Jihočeském divadle, kdy režisér neměl připravenou koncepci, nahodil pouze téma a nutil herce improvizovat. Tento způsob práce se brzy ukázal jako nedostačující, s činoherními herci nefungoval, neboť nebyli zvyklí takto pracovat, navíc se téma velmi rychle vyčerpalo, poněvadž se hra měla odehrávat ve tmě, a tudíž nebyl prostor pro rozvíjení vztahů, vše byl odkázané na slovo, ale v divadle fungují i pauzy, pohledy atd., což zde bylo vyloučené. Třetí pojetí pak souvisí s otevřenou dramatickou hrou. Autor je na jevišti tady a teď, nic si nepřipravuje a je nastražený na impulzy od partnera či publika. Je lepší si nic nepřipravovat, jelikož může herce/autora pak rozhodit zapomenutí textu či jiná nenadálá okolnost. Je to jako v DJ, kdy si člověk může něco na židli vymyslet, dopředu připravit, ale na place pak stejně udělá něco jiného a nečekaného. Vyskočil proto texty často nepsal, tvrdil, že je pak člověk jen interpretuje a nerodí se.<sup>25</sup>

Otázkou pak zůstává nakolik jsou autorští Cimrmani s jejich už tisíckrát zopakovanými texty nejen her, ale i přednášek. Je důležité si v tento moment uvědomit, že by autor – herec měl znovu a znovu hledat již

---

25 Nedivadlo Ivana Vyskočila. Brkola, 2016. Str. 175. ISBN 978-80-88151-02-9.

známý text. Ostatně, to je prokletí celého divadla. Pokud nechceme kus hrát jen jednou, ale reprízovat ho, musíme k reprízám najít cestu, neustále svůj text oživovat a živit svým přístupem a zaujetím. Mnohé mohou udělat diváci, říká se, že žádné představení není stejné, každá repríza je jiná, ale divadlu se stereotypy nevyhýbají a herci mají rádi věci, které fungují a rádi je proto opakují. Nejsou otevření novému hledání, raději se zaškatulkují v nalezené formě, která dle jejich názoru funguje. Tato tendence spojuje divadlo činoherní s autorským. Dochází k ní na obou frontách.

Do kontrastu k Vyskočilovi lze postavit téma autorského pojetí divadla v brněnském HaDivadle, které rozvíjelo své vlastní divadelní scénáře.<sup>26</sup> Zdeněk Hořínek ve svém textu HaDivadlo jako autorská dílna píše, že *„divadelní scénář není původní pravidelná hra použitelná v kterémkoli repertoárovém divadle, ale není to ani konvenční dramatizace, jejímž cílem je vytvořit plnohodnotné drama na cizí literární námět, v optimálním případě ve všem rovnoprávné dramatu původnímu a tedy stejně všeobecně použitelné. Divadelní scénář se opírá o převzatý materiál rozmanitého druhu, čerpá z předloh epických, lyrických i dokumentárních, inspiruje se uměním výtvarným, hudebním, filmovým (montáž, kompozice příznačných a návratných motivů). Způsob, jakým látku zpracovává, není určován konvenčními pravidly dobře udělaného dramatu, ale je odvozován jednak z materiálu samotného, jednak z inscenační představy a záměru. V tomto případě se hovoří o dramaturgii nikoli titulů, ale témat.“* Dále Hořínek rozvíjí, co divadelní scénář je. *„Divadelní scénář představuje nový typ dramatického textu: a) po stránce genetické: text se rodí přímo pro divadelní dílo a zároveň s ním, ať už je textem původním nebo pro jevištní potřebu zpracovaným, přizpůsobeným, ať už je dílem individuálním nebo kolektivním; b) po stránce funkční: text je jednou ze složek konkrétního divadelního díla, obsahuje nejen dialogickou vrstvu díla, ale v náznaku i jeho scénickou podobu; c) po stránce tvarové: text se odchyluje od*

---

26 HaDivadlo, hry, scénáře. Josef Kovalčuk. Nakladatelství ALE Pavla Ledna, Staňkov. Praha, 1996. ISBN 80-900793-5-0.

*zákonitostí konvenčního modelu dramatu s požadavky přísné výstavby dramatického děje, používá nových tvárných principů (epizace, lyrizace, fragmentarizace, montážní techniky, jevištní metaforičnosti); d) po stránce určení: text neslouží k univerzálnímu použití jakýmkoli divadlem, ale konkrétní potřebě určitého divadelního souboru.<sup>27</sup>*

Vysvětlení, co je to divadelní scénář, v některých ohledech koresponduje s výše uvedenými body Ivana Vyskočila. Jen každý z autorů vysvětlení sleduje jiné cíle – zatímco HaDivadlo směřuje ke svému druhu autorsky-činohernímu divadlu, Vyskočilovi jde především o otevřenou dramatickou hru, tedy o zkoušení a nacházení společného tématu, o napětí mezi pódium a publikem.

Pro mne ale zůstává autorství hlavně prostředkem a touhou vyznat se ve světě, pochopit co, proč a jak, podobně jako hračky na půdě, které nemohou pochopit, proč se tam ocitly, nebo paní Olga Simonová a Agatha Christie, snažící se překonat bariéru, kterou mezi ně postavily dějiny a snad i osud.

---

27 Zdeněk Hořínek, esej HaDivadlo jako autorská dílna. Z knihy HaDivadlo, hry, scénáře. Josef Kovalčuk. Nakladatelství ALE Pavla Ledna, Staňkov. Praha, 1996. ISBN 80-900793-5-0. Str. 6 a 7.

## Závěr

V bakalářské práci jsem se pokusil zachytit proces tvorby na autorských projektech Play with me a Bohemia, ale také na mých autorských prezentacích. Snažil jsem se o co nejpoctivější a nejpřesnější zpracování vycházející z dostupných materiálů – videí, poznámek, ale také osobních dojmů a postřehů. Cítil jsem potřebu zážitky s těmito představeními spojené v bakalářské práci popsat. Toto téma jsem psal nejen pro sebe, ale i pro své spolužáky s vědomím a přáním, aby byla práce sdělná nejen pro nás, kteří jsme proces tvorby těchto autorských zažili, ale i pro čtenáře, který mne či mou tvorbu nezná. Díky psaní této práce jsem si utřídil myšlenky stran autorské tvorby – jak je důležité se umět při společné práci poslouchat, dávat si vzájemně s kolegy prostor. To je situace, která při samostatném tvoření odpadá, neboť člověk poslouchá jen sám sebe. Úskalím takové tvorby je, že autor nemusí mít plnou kontrolu nad tím, co dělá, nevidí se tzv. zvenku, chybí mu druhý člověk, který by mu řekl, co funguje, co by měl vyškrtnout atd. Zpětně jsem si zreflektoval, jak to bylo s mou účastí na společných projektech, jaká byla má role, postavení či jak jsem byl schopen pracovat. Co se mi naopak nepovedlo pochopit, poněvadž to snad ani není možné, je, co nás při tvorbě ovlivňuje. Určitě je to prostředí, vztahy, zkušenosti, charakter, jiní autoři. Ale jak spolu tyto věci souvisejí se mi osvětlit nepodařilo, pouze popsat a nastínit skrz vlastní snahu o tvoření. Psaní práce i reflexe mých školních projektů mě utvrdila v tom, že jsem nyní schopen efektivně naplánovat a vytvořit autorský tvar. To by mě v budoucnu mohlo nasměrovat k dalšímu rozvíjení, experimentování a boření zajetých autorských vzorců.

Při psaní bakalářské práce jsem se více seznámil s texty prof. Ivana Vyskočila, převážně s jeho články, jež se věnují autorství. Ty mi pomohly se na věc podívat ještě z jiného úhlu pohledu. Zvláště pak jeho rozdělení podmínek pro autorské tvoření mi ukázalo, kde se ukrývají největší nástrahy, co je při autorském tvoření důležité mít na paměti. Bakalářská práce mi pomohla většinu mých otázek formulovat, dát je na papír. Za



celé tři roky studia se v mých poznámkách nashromáždilo mnoho otázek, nápadů a podnětů, ať už z mé hlavy, nebo z bádání autorů, kteří tématu rozumějí. V úplném závěru bych chtěl napsat, že si uvědomuji, že pasáže ohledně komentářů autorských prezentací ostatních spolužáků a studentů katedry či komentáře týkající se katedry samotné, působí emotivně a přehnaně. Nikomu tím však ubližovat nechci. Jediné, co chci, je vyvolat diskuzi, v klidu se o věcech pobavit, nejen snad u státnic. V tom spatřuji i smysl psaní bakalářské práce na KATaPu – utřídění myšlenek, reflexe toho, co jsem si na katedře a díky ní uvědomil, a možnosti, které z toho plynou.

## **Závěrečný souhrn autorských projektů**

### **Play with me (2017-2018)**

Panenka, průvodčí a voják se probudí v neznámém prostoru. Odložili nás. Kde to jsme? Proč tady jsme? A jak dlouho tady budeme? Autorské představení na téma identity a nejistoty.

Režie a dramaturgie: Nhung Dang & Olga Mikulska

Hráli: Lukáš Bernáth/Olga Mikulska, Margaret Hannon, Martin Doucha  
Scénografie: Veronika Hurtová

Speciální poděkování: Divadelní fakulta AMU, Jakub Novotný, Lydia Markham, Donald Craigie, Zuzana Rainová, Jiří Burian

Premiéra: 16.12. 2017 ve Studiu Řetízek na DAMU

Derniéra: 4.6. 2018 v Cross Clubu v Holešovicích

Počet repríz: 8

Autorské představení studentů katedry autorské tvorby a pedagogiky na DAMU, katedry nonverbálního divadla na HAMU a ateliéru sochařství na AVU na téma identity, outsiderství a nejistoty.

„Náš tým tvořil společně po dobu jednoho roku. Začali jsme jednoduchým nápadem, a sice obrazem odložených hraček v uzavřeném prostoru. Společně jsme pracovali na našich hlasech a na pohybu, psali jsme, sdíleli své nápady – bez ambice mít předem hotový příběh a koncept – a to proto, abychom tak pomalu, postupně a přirozeně našli společný jazyk, příběh a téma celého představení. Při procesu jsme kladli důraz na interdisciplinaritu, zapojení všech členů týmu do tvorby a otevřený dialog mezi sebou.“

Jak může tak specifická disciplína jako je dialogické jednání s vnitřním partnerem inspirovat k tvorbě představení?

### **Bohemia (2018)**

Autorská rituální hra vytvořená speciálně pro festival univerzitních divadel ve francouzském Besanconu.

Hráli: Olga Illinskaya, Zuzana Rainová, Bára Purmová/ Anna Luňáková,  
Ondřej Macl, Vojtěch Hříbek, Václav Zimmermann, Martin Doucha

Koncept: Anna Luňáková

Režie: kolektiv

Premiéra: 2.2. 2018 v Paříži

Derniéra: 28.6. 2018 na Open Air festivalu v Hradci Králové

Počet repríz: 5

### **Lásko, bože, lásko (2017)**

### **Requiem za dětství (2018)**

### **Došel jsem až na Chotkovy sady (2019)**

Trojice vlastních samostatných klauzurních prezentací, hraných jednou až pětkrát v rámci klauzur na KATaPu, ale i např. na Outsider Art festivalu v Čáslavi, divadelním festivalu v Jičíně či v rámci Studentské Thálie 2017.

### **Agatha, Olga a my (2019)**

Závěrečná absolventská prezentace.

"Dopis od vás pro nás vždycky bude pokladem."

Dvě ženy. Dvě země. Dva režimy. Jedno přátelství. A možná i vražda....

Hrají: Michaela Čermáková a Martin Doucha

Premiéra: 17.6. 2019

Aktuální počet repríz: 3

## Seznam použité literatury a jiných zdrojů:

Diskutujeme o divadle (Literární noviny 47/1959).

HaDivadlo, hry, scénáře. Josef Kovalčuk. Nakladatelství ALE Pavla Ledna, Staňkov. Praha, 1996. ISBN 80-900793-5-0.

Malé jevištní formy aneb jak na to? Text Ivana Vyskočila. AS 1978, č. 6-8. Viz 637.

Nedivadlo Ivana Vyskočila. Brkola, 2016. ISBN 978-80-88151-02-9.

Poznámky Anny Luňákové, Nhung Dang a Martina Douchy z procesu zkoušení jednotlivých autorských kusů.

Na diktafon zachycené promluvy prof. Jana Císaře a Vladimíra Hulce.

Knihy, které mne ovlivnily při práci na bakalářské práci:

ČECHOV, Michail Pavlovič. O herecké technice. 1. vyd. V Praze: Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN 807008054X.

HILSKÝ, Martin. Shakespeare a jeviště svět. Praha: Academia. 2010. ISBN: 988-80-2001-857-1.

STANISLAVSKIJ, K. S. Můj život v umění. Praha: Odeon, 1983.

Stanislavského metoda herecké práce. Edited by Radovan Lukavský. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 155 s

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví : osobnost a umění. Vyd. 1. Praha: Achát, 1998. 274 s. ISBN 809022217X.

Další zdroje:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ga4j2xIPj2s>