

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

obor režie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Režisérovo tělo**

**Nina Jacques**

Vedoucí práce: Jiří Havelka

Oponent práce: Karel František Tománek

Datum obhajoby: 17. a 18.6.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Režisérovo tělo

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **Abstrakt**

### **„Režisérovo tělo“**

Tato práce si klade za cíl prozkoumat tělesné působení režiséra při divadelní práci. Nabízí pohled na režisérovo tělesné působení, ale i na rozsah tělesných motivů, které představují režisérovu paletu nástrojů. Zkoumá, jakou roli hraje režisérovo tělo při procesu tvorby, a také jak se tvůrčí proces při tvorbě divadelní inscenace zapisuje do režisérova těla. V neposlední řadě nabízí exkurs do toho, jak může režisér své tělo trénovat a záměrně s ním pracovat. Zkoumá, zda režisérovo tělo nese nějaké typické znaky, případně jak se projevuje a k čemu režisér své tělo potřebuje.

## **Abstract**

### *„The director’s body“*

This thesis aims to examine the physical body of the director in theatrical work. It offers a look at the director's physical performance, but also at the range of bodily motives that represent the director's range of instruments. It examines the role played by the director's body in the creative process, and also how the creative process is written into the director's body in the creation of the theatrical production. Last but not least, it offers an excursion into how a director can train his body and work with it intentionally. It examines whether the director's body bears any typical features, or how it manifests itself and what the director needs their body for.

## **Poděkování**

Děkuji Jiřímu Havelkovi za cenné rady a podporu během psaní této práce, ale i za celých šest let nezapomenutelného studia. Děkuji všem zpovídaným režisérům nejen za čas, který mi věnovali, ale i za veškerou společnou práci. Děkuji celé dramaturgii Činohry Národního divadla za intenzivní dva roky a všechny výzvy s tím spojené. Tato práce je odrazem těchto dvou let. Děkuji jim za trpělivost, shovívavost a inspiraci. Jmenovitě Martě Ljubkové za to, že ve mě vždy vidí víc než ostatní, Janu Fričovi za to, že mě neustále nutí zpochybňovat veškeré poznání a nespokojovat se s ničím, Iloně Smejkalové za to, že je mým trpělivým průvodcem, a hlavně za pečlivou redakci této práce. Danielu Špinarovi za to, že nahlas vyslovil otázku, zda je možné být režisérem a dramaturgem zároveň a Janu Tošovskému za to, že je. Děkuji Tomáši Žižkovi za cenné diskuse, připomínky a nápady k této práci. Děkuji svým rodičům, Kátě a Christianovi, protože oni jsou opravdovým základem toho, čím jsem, a také svým milovaným sourozencům Sebastianovi a Noemi.

# Obsah

ÚVOD.....	8
<b>1) JAK PRACUJE REŽISÉR.....</b>	<b>15</b>
A) JEDNOTLIVÉ FÁZE REŽIJNÍHO PROCESU.....	19
B) REŽISÉŘI NA ZKOUŠCE .....	27
C) REŽISÉR V PROSTORU .....	49
D) FYZICKÉ NÁSTROJE REŽISÉRA .....	56
<b>2) PODOBY REŽIE: JAK MŮŽE VYPADAT REŽISÉRSKÉ TĚLO?.....</b>	<b>68</b>
A) REŽIE JAKO FUNKCE .....	68
B) JAK VNÍMAJÍ REŽISÉROVO TĚLO HERCI? .....	79
C) REŽIE JAKO GENDEROVĚ (NE)VYVÁŽENÉ POLE .....	83
D) POTŘEBUJE DIVADLO REŽISÉRA? .....	87
E) ŠLIDÍ – PŘÍKLAD REŽISÉRSKÉHO TĚLA .....	90
<b>3) MŮŽE REŽISÉR PŘEŽÍT SÁM SEBE? ÚVAHY O BUDOUCNOSTI.....</b>	<b>98</b>
A) REŽIE A NÁSILÍ .....	98
B) REŽIE JAKO SEBEDESTRUKTIVNÍ ŘEMESLO? .....	102
C) JAK SE UČÍ REŽISÉR? JAK HO VYCVIČIT?.....	107
D) NOVÉ PODOBY REŽIE .....	117
<b>APENDIX – REŽISÉROVO TĚLO BĚHEM KORONAVIRU .....</b>	<b>121</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>125</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>127</b>
<b>PŘÍLOHY.....</b>	<b>128</b>
JAN FRIČ.....	128
PETRA TEJNOROVÁ.....	144
JIRÍ HAVELKA .....	158
ANNA KLIMEŠOVÁ .....	171
KAMILA POLÍVKOVÁ .....	185

## ÚVOD

### *Proč režisérovo tělo?*

*'Theatre is an art of body and art grounded in body.'*

*„Divadlo je uměním těla a umění zakořeněné v tělesnosti“*

Tomaž Krpič

Tato práce si klade za cíl prozkoumat tělesné působení režiséra při divadelní práci a pokusit se zmapovat rozsah tělesných motivů, které představují režisérovu paletu nástrojů. Měla by prozkoumat, jakou roli hraje režisérovo tělo při procesu zkoušení, a také jak se tvůrčí proces při tvorbě divadelní inscenace zapisuje do režisérova těla. Zda režisérovo tělo nese nějaké typické znaky, případně jak se projevuje a zda lze být režisérem i bez splnění základních předpokladů a kritérií.

Chtěla bych se zabývat momenty, kdy je samotné tělo pro režiséra rozhodující a kdy se režisér tělo při zkoušení svému tělu nemůže vyhnout. Kdy už nestačí sedět u stolu, kdy nestačí myslet, ale musí nastoupit tělo. Zajímá mě i vztah těla a myšlení, což vnímám pro práci režiséra jako klíčový vztah. Pro mé zkoumání je určující i vztah mezi jevištěm a hledištěm, kdy režisér představuje určitou spojku mezi těmito dvěma prostory. Režisér v sobě totiž neustále musí kultivovat – kromě samotné režiséřské práce – nezátíženého diváka i schopnost tělesně zakoušet, co se na jevišti děje. Jeviště je prostorem, kde pouhé zapojení hlavy neobstojí, nevyhnutelná je propojenost tělesnosti a myšlení, propojenost jeviště a hlediště, která se do určité míry snoubí v režisérovi. Jiří Havelka, jenž byl jedním z režisérů, kteří mi v rámci výzkumné části této práce poskytli rozhovor, mi řekl: „Jeviště je prostor, kam jdu, aby nevymýšlela hlava“. Tím pro mě docela přesně vyjádřil fakt, že ač je režisér často vnímán jako organizátor, autor konceptů, dobrý vykladač her i životních situací, je také tělem, které cítí, zakouší a tvoří v prostoru.

Jde o paradoxní situaci – psát o roli a významu těla, pokoušet se obhájit jeho důležitost



roli při procesu zkoušení, hájit určitou decentralizaci myšlení v režisérské práci a zároveň se pokoušet toto všechno dát do slov, přetavit v magisterskou práci a pokusit se tento specifický fenomén analyzovat. Hlava nakonec zvítězila i zde! V průběhu celé práce bude tedy silně přítomný fakt, že o některých věcech se dá těžko mluvit, a většinu věcí se dá jen těžko generalizovat, neboť jsou bytostným autorským projevem každého jednoho režiséra a vytváří i specifickou poetiku jejich díla. Vycházím z vlastní zkušenosti a poznatků a přiznávám, že jde o zkoumání ze své podstaty subjektivní. Jiné tělo s odlišnou zkušeností může věc analyzovat jinak a nejde v žádném případě o pokus vyzdvihoval nějakou praxi na úkor jiné. Je tolik režisérských těl, kolik je typů zkoušení. Tedy nekonečně mnoho. Přesto bych se chtěla ve výsledku dostat o něco blíže k tomu, jak je možné se režii učit či se zdokonalovat v tomto umění.

V průběhu studia jsem se setkala mnohokrát s literaturou, která byla věnovaná práci herce s tělem i hereckému tělu jako takovému. Různá pojetí a požadavky na herecké tělo se od sebe odlišovaly, některé se dokonce vylučovaly, ale rozhodně bylo v této kategorii z čeho čerpat. Tuto práci zamýšlím psát z pohledu studentky režie, která se momentálně žije jako dramaturgyně. Toto rozkročení mezi dva póly divadelního (vy)myšlení mi začalo umožňovat nahlížet na režisérskou práci ze zvláštního odstupu a rozhodla jsem se, že se pokusím tyto dva pohledy zkombinovat. Zároveň jsem si přála ponechat určitý nezatížený přístup v popisování jednotlivých aspektech režijní práce. Jde mi o to nepovažovat žádnou fázi za samozřejmou. Proto se někdy budu pouštět do rozebírání zdánlivých nepodstatností pro ostřílené divadelníky. Domnívám se, že ptát se i potom, co je možná samozřejmé může ve výsledku vést k hlubšímu poznání případně přehodnocení.

V rámci rozhovorů, které jsem za účelem napsání této práce absolvovala, mi režisér Jan Frič sdělil, že zkoumání „co je divadlo“, je specialitou katedry alternativního divadla. Že se jedná o otázku, která samotnou tvorbu cyklí do sebe. Když jsem se ho ptala, jak vnímá, že pro některé režiséry je začátek každého zkoušení úplně nový krok do neznáma a vždy je to jako poprvé, odpověděl:

*„Taky, že pořád mluvíš s režiséry z ‚alterny‘. Oni potřebují pořád vynalézat divadlo.*

*Já se nedivím, že divadlo existuje, takže ho nepotřebuju znovu vynalézat.*

*Forma, kterou dělám, je možná definovatelná, ale já o ní nijak nepřemýšlím.  
Dělám divadlo tak, jak bych ho chtěl vidět. “*

*„A není to tak, jak tě ho naučili?“  
„Naučila mě ho možná divácká zkušenost. Nebo život. Ale myslím si, že ne,  
jak mě ho naučili ve škole, protože ve škole mě naučili maximálně pít... “*

Bavilo by mě být někde na půl cesty. Nepokoušet se divadlo (potažmo režii) definovat, protože se stejně vždycky dostanu do zacyklené tautologie, ale spíše se pořád tak trochu divit, že existuje. Proč se mu neúnavně chceme věnovat, co je tím pnutím, a v tomto konkrétním případě, pnutím režisérským.

### ***Proč se zajímat o tělo? Co nám tělo může sdělit o režisérské práci?***

Ve své práci bych se ráda věnovala konceptu režisérova těla na více úrovních. Vždyť tělo je médiem, skrze které se náš vnitřní život může manifestovat do vnějšího světa, komunikovat s ním. Pro analýzu režisérova těla bude podstatné podívat se na různé úrovně, na kterých se toto tělo manifestuje. V prvním plánu mě zajímá tělo jako tělesný nástroj pro práci, v druhém plánu režisérské tělo v kontaktu s okolím, tedy jeho společenský rozměr a co od režisérského těla očekáváme, a nakonec jeho rozměr politický a co proměna ve vnímání režisérského těla může přinést na poli samotného divadla. To znamená, jaká těla se na poli režie objevují a jakým způsobem ovlivňují současnou podobu divadla. Ale i naopak, co se stane, pokud na pole režie pustíme nový typ těl.

### ***Kde se vzal zájem o tělo a o čem nám může tělo vyprávět?***

V úvodní kapitole ke své knize „Theatre, Body and Pleasure“ (Shepherd, 2005) Simon Shepherd začíná příběh těla na divadle, jako těla, které se vystavuje veřejnému pohledu a tím rozehrává v divácích a potažmo i ve společnosti hru s tím, jaká těla se na divadle mohou a mají objevovat. Tato paradigmatata se časem mění, ale je nesporné, že divadlo klade na tělo vysoké nároky, ať už na tělo performerů, tak i na tělo diváka. Simon Shepherd píše, že zkoumat úlohu těla a jeho působení je důležité proto, že mnoho z našich představ o tom, co je dobré, co je správné a přirozené, vyvěrá z toho, co tělo je, co dokáže

a jak funguje. Sociální, morální

a politické hodnoty se často vztahují k tělesným charakteristikám, jako třeba k velikosti, tvaru, barvě a k pohybu. Ty nám také pomáhají nadefinovat hranici mezi tělem a ne-tělem (body and non-body), hranici mezi myslí, duchem, předmětem a společností.

Simon Shepherd se pokouší i o drobný exkurz do historie, kde vypráví různé příběhy toho, kde se vzal současný zájem o tělo. Poznamenává, že jedním z nejdůležitějších pro vývoj divadla a performance, stejně jako pro vývoj divadelní vědy, je příběh feminismu a feministického hnutí od začátku 60. let. První feministické performance, zařazované někdy do žánru body-art, totiž napadaly zavedené představy o genderových rolích. V těchto performance zobrazovaly moc, kterou kulturní a společenské konvence měly nad ženským tělem. Feministické hnutí v pozdních šedesátých letech začalo důsledně rozpracovávat a zkoumat, jak se proměňoval v průběhu historie koncept ženského těla a historie jeho zobrazování. Tato výzkumná práce byla důležitá proto, aby odhalila různé vlivy, koncepty, historicky zakořeněné předsudky, které ospravedlňovaly postavení žen v tehdejší společnosti. Bylo také podstatné začít rozkrývat pozadí těchto konvencí, protože tehdejší dominantní způsob myšlení nepřikládal tělu přílišný význam a ve vedoucím diskursu (primárně maskulinním) bylo považováno za naprosto oddělené od duše, od činnosti intelektu a myšlení. Toto hnutí tedy stvořilo novou výzvu i pro muže, jak o těle začít psát.

V šedesátých letech se odehrála ještě jedna důležitá revoluce, která přivedla zájem o tělo do popředí. V rámci hnutí kontrakultury se začala tělu přikládat ještě jedna hodnota, a to hodnota přirozenosti. Tělo představovalo způsob, jak se k přirozenému dostat, bylo považováno za něco, co máme všichni jako lidstvo společné, co nás může přivést zpátky k sobě, zejména ve společnosti, která začínala být čím dál více mechanizovaná, mediatizovaná a potlačující. V divadle to vedlo k přehodnocení úlohy herce a sejmutí jisté posvátnosti a vážnosti z beder autora textu, dramatika či režiséra. Také to vedlo k rostoucímu zájmu o divadlo, kdy samotné představení bylo považováno za místo, kde lze osvobodit svá těla od každodenních represí, potlačené přirozenosti a narovnat zkroucená a deformovaná těla. Dalším důležitým narativem, který se objevil, byla právě již výše zmíněná snaha rehabilitovat vztah těla a mysli a dementovat vládnoucí diskurs o oddělenosti těchto entit. Shepherd zmiňuje důležitý přínos filosofů a lingvistů George Lakoffa a Marka Johnsona, kteří v osmdesátých letech přišli se svým konceptem

„Philosophy in the flesh“ a požadovali emancipaci těla v oblasti filosofie a myšlení. Navazovali ale na práci svých předchůdců, například H.C. Bastiana, který vydal v roce 1880 knihu s názvem „The brain as an organ of mind“ („Mozek jako orgán mysli“). Walter Cannon už v roce 1915 přikládal tělu důležitou úlohu, když ve své knize „Bodily changes in Pain, Hunger, Fear and Rage“ („Tělesné proměny během bolesti, hladu, strachu a hněvu“) tvrdil, že emoce mají přesné tělesné základy.

Sám Shepherd je inspirativní tím, že ukazuje, do jakých sfér nás zájem o tělo může přivést. Přes optiku těla se můžeme dotknout mnohem hlubších sfér režiséřské práce – zkoumat tělesné projevy jako způsob vědomě řízené i neřízené práce, režiséřovu společenskou úlohu i co režisér znamená pro samotné divadlo, aniž bychom nezůstali u neobjevného konstatování, že „ho vymýšlí a řídí“.

### *Výzkum v terénu a sbírání dat (pár slov k příloze)*

V rámci praktického výzkumu k této práci jsem absolvovala rozhovory s praktikujícími režiséry, jež jsem měla možnost pozorovat zblízka a považovala jsem za podstatné téma své práce s nimi diskutovat. Výzkum a sbírání dat do určité míry myslím v nadsázce, protože opravdu důsledný seriózní výzkum na toto téma by vyžadoval mnohem širší vzorek respondentů. Zvolila jsem strategii pokusit se otázku uchopit na základě své dosavadní praxe a profesních setkání s dalšími režiséry. Jsem si dobře vědoma toho, že můj výzkum odráží do určité míry svět, který jsem měla možnost do této chvíle poznat. Téma je natolik citlivé a individuální, že jsem se rozhodla ho prozkoumat s lidmi, kteří mi jsou nějakým způsobem blízcí a se kterými jsem se chtěla touto otázkou déle zabývat. Toto naše společné hledání se odráží nakonec v rozhovorech, které jsem zaznamenala během jara 2020. Je tedy na čtenáři, aby se od této subjektivnosti pokusil shovívavě odhlédnout a v případě zájmu se snažil v uvedených poznátcích hledat příklady ze své vlastní praxe. Text je v tomto směru spíše průvodcem mým skromným divadelním světem.

Rozhovory v příloze zveřejňuji v jejich nezkrácené verzi, neboť se domnívám, že samy o sobě jsou artefaktem toho, jak daný režisér přemýšlí, jak vede myšlenky, u čeho se zastavuje déle atd. Chtěla jsem je zveřejnit v syrové formě, bez stylistických zásahů. Jedná se o experimentální vyjádření fenoménu režie, nešlo o to popsat režijní styl

jednotlivých lidí. Hledala jsem způsob, jak v této práci zachytit režisérovo tělo. Také šlo o způsob, jak se ponořit do jejich univerza, do způsobu myšlení a vnímání světa. Zřejmě nejde o metodu, která akademicky obstojí, ale věřím, že určitý druh poznání může nabídnout. Následně jsem úryvky z rozhovorů využila jako citační materiál k dokreslení jednotlivých tezí, které v práci uvádím. Vybírala jsem režiséry, kteří jsou víceméně generačně spřízněni a u kterých jsem zároveň měla možnost pozorovat jejich práci z blízka. Rozhovor s nimi byl nejenom rozhovorem nad předem připravenými otázkami, ale i konfrontací s tím, co jsem měla možnost při zkoušení a práci s nimi pozorovat. Jedná se o čtyři režiséry, kteří se pomalu stávají tzv. etablovanou generací a patří mezi současné nejúspěšnější české režiséry – podle abecedy – Jan Frič, Jiří Havelka, Petra Tejnorová a Kamila Polívková. Všichni čtyři zároveň v posledních pěti letech, kdy je uměleckým šéfem Činohry Daniel Špinar, režirovali na scénách pražského Národního divadla, které ještě stále představuje určitý pomyslný vrchol na poli tuzemské režie. Jako dramaturgyně Činohry jsem tak dostala mimořádnou možnost setkat se s nimi takto blízko a do určité míry i participovat na jejich práci. Výjimkou je Jiří Havelka, se kterým jsem se při práci na jeho dvou inscenacích na Nové scéně při práci přímo nesečkala, ale absolvovali jsme krátké zkoušení (spíše odlehčenějšího) projektu „Probuzení“ s divadlem Vosto5 pro prostor Jatka78. Zároveň, a to je podstatné, byl po celou dobu studia mým vedoucím pedagogem i vedoucím této práce. Z toho důvodu jsem si přála, aby v této práci jeho hlas zazněl. Po ukončení bakalářského studia jsem se díky šéfdramaturgyni v Činohře a mé tehdejší pedagožce Martě Ljubkové dostala do poměrně nestandardní pozice na svůj věk i zkušenosti a díky své práci dramaturgyně právě v ND jsem nabírala neuvěřitelné množství zkušenosti. Všichni režiséři (nemluvě o ostatních spolupracovnících) byli zároveň nesmírně velkorysí a jednali se mnou co nejvíce otevřeně a rovnocenně. Za to jim i takto zpětně patří můj dík.

---

<sup>1</sup> Dlouho jsem váhala, jaké slovo použít, aby nebylo zavádějící. V původní verzi této práce jsem o této čtveřici referovala střídavě jako o generaci režisérů čtyřicátníků, režisérů ve středním věku, režisérů, kteří mají přibližně patnáct let režijní praxe a tak dále, avšak podle každého kritéria vždy alespoň jeden vypadl. Tuto původní verzi jsem z neopatrnosti celou smazala a musela začít úplně od začátku, tudíž teď držíte v rukou verzi, která vznikla až na druhý pokus. Jedná se určitý fetiš, že bych ráda o tomto faktu zde měla zmínku. Pokusit se skupinu originálních tvůrců a osobností shrnout do jedné kategorie dost dobře nelze. Dovoluji si zde k tomuto tématu uvést citaci z emailu Jana Friče, který mi po přečtení jednoho rozhovorů poslal: „...akorát mě trochu urazilo to, že Petra je sice trochu mladší od nás všech ostatních. Havelka je o tři roky starší než já, Kamila o osm, Petra je o rok mladší než já. kde začíná a končí to mladší? Neměla by podle této logiky být Polívková už v generaci padesátníků? Ani služebně to nefunguje – Petra i já jsme končili Damu ve stejný rok, stejným ročníku a ve stejnou dobu začali dělat profesionálně, Petra dokonce už na škole, takže služebně je starší dokonce... a to i než Kamila, jejíž první režie je z roku 2009. Takže vlastně nejstarší je Jirka, pak Petra, potom já, a nejmladší je Kamila.“ Myslím, že tento citát dobře ilustruje subjektivnost tohoto počínání ve snaze zachytit režisérovo tělo a výše zmínění snad odpustí.

V poslední fázi psaní jsem si uvědomila, že mi v práci chybí určitý spřízněný hlas a dovolila jsem si nad rámec plánu ještě vytvořit rozhovor s režisérkou nastupující generace Annou Klimešovou. Za poslední dva roky od svého absolvování ve školním divadle DISK dostala mnoho pracovních nabídek do divadel po celé zemi a na jaře 2020 byla i nominovaná na Cenu divadelní kritiky "Talent roku". Zároveň jako členka skupiny 8lidí je jedním z nejbližších lidí, se kterými jsem měla možnost pracovat. I proto jsem si přála zachytit naše „rozjímání“ na sklonku studia a tím pádem do práce trochu dostat i myšlení celé naší skupiny.

V rámci rozhovorů s režiséry, které se nacházejí v příloze, jsme se pokoušeli držet následující struktury otázek:

1. Co je pro vás režie? Co vám tato profese umožňuje?
2. Jak vnímáte své tělo jako nástroj?
3. Jak pracujete s improvizací? A jak udržet pozornost a koncentraci na zkoušce?
4. Kde se nachází v divadelním prostoru vaše oblíbené místo na práci?
5. Co je pro vás dramaturg?
6. Kdybyste se vrátili o deset/patnáct let nazpátek, co byste udělali jinak? Resp. co byste poradili nastupující generaci?

Některé otázky rezonovaly více, některé méně, to vše se na jednotlivých rozhovorech individuálně odráží. Snažila jsem se dělat i minimální zásahy do slovosledu jednotlivých dotazovaných právě z důvodu zachování určité autenticity. Je to citlivé, protože přepsaný mluvený projev vždy bude v psané formě působit vždy trochu neobratně, jazyk se chová jinak. Dotazovaní režiséři byli trochu zaskočení, a já si moc vážím toho, že mi nakonec všichni dovolili rozhovory v této podobě uveřejnit. Domnívám se, že se díky zvolené formě jedná o opravdu unikátní dokumenty, díky kterým se můžeme o něco blíže dostat do jejich světa a do světa režiséra. V textu samotné práce, protože citace používám mimo kontext, jsem jejich výpovědi upravovala.

## 1) Jak pracuje režisér

*„Divadlo je podivuhodná věc. Režisér nechápe, co chce autor, herci nerozumějí, co po nich chce režisér, a diváci nevědí, co se děje na jevišti.“*

— August Strindberg švédský dramatik, prozaik, básník, esejista a malíř

Je těžké najít zdroje, které by nám umožnily nahlédnout do procesu tělesné práce režiséra. Většinou se v literatuře setkáme s příklady a návody, které jsou zaměřené na konkrétní přípravu režiséra před zahájením samotného zkoušení. Nepopírám, že takové příklady existují, ale je jich výrazně méně než těch, které by se věnovaly například tělu hereckému. Zdá se, že si nikdo neví rady s tím, jak by měl režisér při zkoušce vystupovat, jakými nástroji může svých cílů dosáhnout, případně jak využít vlastního těla k zakoušení diváckého zážitku. Jako by tato část měla zůstat ukrytá před zraky veřejnosti a režisér se za zavřenými dveřmi pokoušel o nějakou nepopsatelnou magii, na jejímž konci čeká divadelní inscenace. Pokud se však nechceme vzdát, můžeme svou pozornost upřít k jednotlivým pamětem režisérů nebo pamětem herců na ně. V rámci této práce se pokusím prozkoumat všechny tři kategorie zdrojů, a také chci v rámci výzkumu tématu vytvořit „zdroje“ nové, tedy již výše zmíněné rozhovory.

Samotná zkouška je místem, kdy se vše může zvrtnout jiným směrem, než bylo plánováno. Zde si vypůjčím termín německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte „zpětnovazební komunikace“ a „zpětnovazební smyčka“, které budu v této práci pravidelně používat. Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2011) sice smyčky užívá k popsání vztahu mezi hledištěm a jevištěm během samotného představení či performance, ale domnívám se, že vztah mezi hledištěm a jevištěm můžeme zkoumat i v trochu přemrštěném kontextu mezi hercem a režisérem. Pojdme si připomenout politicko-kulturní význam „zpětnovazební smyčky“ ve výkladu českého teatrologa Martina Bernátka (Bernátek, 2013):

„Tělo aktéra není pojímáno jako zprostředkovatel významu, ale jako skutečný 'materiál'. Významy nejsou dány předem a vznikají až během představení a skrze něj, například napětím mezi tzv. sémiotickým tělem postavy a skutečným tělem aktéra. Umělecký charakter a estetická zkušenost jsou

určeny bezprostředností, jedinečností a neopakovatelností tělesného spoluprožívání. Nejsou založeny na představivosti či dojmech publika. Představení je v podstatě řízeno autoreferenční dynamickou zpětnovazební smyčkou, která bývala v různých historických obdobích rozmanitými způsoby potlačována, třeba zhasnutím v sále, aby se divák vciťoval, nebo záměrně řízena „montážemi atrakcí“ moderních režisérů.“

Všimněme si, že tělo je zde základním nositelem divadelního zážitku. Pokud nahradíme slovo „představení“ za „divadelní zkouška“ a „publikum“ za „režisér“, začne se nám i vyjevovat i význam těl a jejich vzájemné působení během samotné zkoušky. Skloubení sémiotického těla postavy a skutečného těla aktéra bude jedna ze základních výzev pro režiséra. Režisér při divadelní zkoušce hledá estetický a významový potenciál hereckého těla na jevišti. Nejúčinnějším a ve výsledku pravděpodobně jediným způsobem, jak může režisér při zkoušce zakoušet, je být fyzicky přítomen a nechat na sebe působit tuto mimořádnou událost. Nesmíme ovšem zapomínat, že režisér nepracuje pouze s hereckým tělem, ale snaží se skloubit veškeré složky do jednoho funkčního celku. Vliv bude mít samotný prostor, kde se zkouší, zda se zkouší ve světlech a dekoraci, kdo je na zkoušce přítomen, zda dramaturg, scénograf a další osoby, jak a zda do děje aktivně zasahují a tak dále. Režisér je konfrontován i s neuvěřitelným množstvím vlivů, na které se rozhoduje buď reagovat nebo nereagovat. Jeho vlastní povaha, vkus a citlivost budou mít i vliv na to, jakou hierarchii dá svým poznatkům, dokonce i na to, co „uvidí“ a „neuvidí“. Martin Bernátek pokračuje:

„Představení se vytváří takzvaně samo z interakcí mezi aktéry a diváky jako zpětná vazba. Proto není jeho průběh plně kontrolovatelný a předvídatelný, a proto dle Eriky Fischer-Lichte nikoli politické téma či program, ale fyzická participace zúčastněných, kteří se podílejí na vyjednávání podmínek průběhu divadelní akce a tím ustavují mocenské vztahy, zajišťuje neoddělitelné spojení estetiky a politiky v performativní události. Záměna rolí a s ní spojené vyjednávání účastníků o povaze spolupráce mají podle Fischer-Lichte demokratizační potenciál a také dokazují „samohybnost“ estetických procesů, kterým v důsledku nelze plně porozumět.“



Navrhuji opět inkriminovaná slova diváci přehodit za režisér. Samozřejmě, že je zmíněn potenciál samotného představení a události během něj. Nechci zcela popřít význam režijního konceptu, předchozí přípravy, samotné osobnosti režiséra a jeho spolupracovníků. Pokud však obsah těchto slov s nadsázkou přelijeme směrem k divadelní zkoušce, podaří se nám myšlenkově zachytit onen zvláštní zázrak, kterým je výsledná režisérská práce. Zároveň se ukazuje, nakolik jsou fýzis, režisérské tělo a potažmo všechna těla, účastníci se procesu, pro celkovou kompozici zásadní.

Během výzkumu i pozorování v praxi jsem přišla na to, že ač je divadelní zkouška oproštěna od většiny atributů divadelního představení (tím hlavním rozdílem je nepřítomnost samotného diváka), ukazuje se, že nepopsatelným a do určité míry iracionálním způsobem aktéři divadelní zkoušky vnímají rozdíl mezi hledištěm a jevištěm a svou tělesnou přítomnost těmto prostorům výrazně přizpůsobují. Těla se i během zkoušky intuitivně chovají jinak – podle toho, kde se zrovna nacházejí. I při zkoušce dochází k situaci, že jedni se dívají a druzí performují a zpětnovazební smyčka v tvůrčím procesu pokračuje. Herec, režisér a další spolupracovníci by v ideálním případě měli být spolu v této zpětnovazební smyčce a vzájemně se ovlivňovat směrem ke kýženému výsledku. I proto se domnívám, že zkoumání režisérova těla a procesu, jakým způsobem jeho fýzis do zpětnovazební smyčky přispívá, je na místě.

### ***Jak zkoumat režisérovi nástroje?***

Základní otázka metodologického rázu, která definuje, jakým způsobem budeme široké téma „těla“ na poli režie zkoumat zní: jak vlastně režie vypadá? Resp. jak se režie manifestuje? Takto položená otázka působí poněkud zahanbujícím dojmem, protože jak už bylo v úvodu této práce zmíněno – režie je individuální proces, ve kterém osobnostní předpoklady, kreativita a do určité míry i originalita hrají tak významnou roli, že se většinou jakákoliv generalizace začne režii vzpírat.

Navrhuji k problému přistoupit – v této první kapitole – dvojím způsobem. Zkusila bych se režii a jejímu tělu přiblížit tak, že si prozatím zúžím problém na to, jaké má režisér nástroje k práci a jakým způsobem jich využívá. Nebo naopak nevyužívá, negace zavedeného řádu je totiž koneckonců také metodou.

Nejprve bych se pokusila režisérový nástroje a zapojení těla prozkoumat skrze jednotlivé fáze procesu režisérový tvorby, a to od nápadu k repríze. V druhé fázi se detailněji zaměřím na proces tvorby přímo v divadelním prostoru a při práci s hercem. K tomu mi poslouží rozbor, která již zpracoval francouzský teatrolog Patrice Pavis.

## a) Jednotlivé fáze režijního procesu

Tato kapitola by měla posloužit k tomu, abychom si zmapovali jednotlivé fáze režijní práce. Jde o to, abychom měli jasnější představu, kde všude se režisérské tělo objevuje a v jakém kontextu ho režisér používá. Jednotlivé fáze procesu se budou lišit podle toho, jakému typ divadla se režisér věnuje, ale i podle toho, v jakém kontextu režisér tvoří, pro jakou instituci a v jaké inscenační tradici. Už v úvodu jsem naznačila, že mé zkoumání vychází z kombinace vlastní praxe, rozhovorů s režiséry, se kterými jsem měla možnost pracovat a z literatury. Režisérovo tělo a jednotlivé fáze procesu budu tedy rozebírat převážně z pohledu středoevropské divadelní a inscenační tradice. Samotný proces a tvůrčí práce mohou být ve výsledku natolik individuální a z podstaty umělecké tvorby podléhají osobnostním předpokladům, zájmům, ale i kulturnímu původu člověka, že půjde o strukturu pouze orientační. Pojdme se alespoň pokusit najít některé vztyčné body. V následující struktuře jsem se inspirovala v knize „Director’s Craft“ (Mitchell, 2009) britské režisérky Katie Mitchell, která vytvořila inspirativní učebnici interpretační režie, ale doplnila jsem o další fáze.

### *Nápad, inspirace*

*„Nápady vznikají ze všeho.“*

— Alfred Hitchcock, britský filmový režisér

*„Nejlepší cesta, jak mít dobrý nápad, je mít hodně nápadů.“*

— Linus Pauling americký vědec

Už v této prvotní fázi narážíme na dva základní odlišné přístupy. Důležité bude, zda se jedná o režiséra, který se věnuje interpretačním žánrům divadla nebo pracuje spíše autorským způsobem. V interpretačních formách vycházíme z předpokladu, že režisér se bude věnovat předem napsanému dramatickému textu, nebo půjde o dramaturgickou literární formy. V našem českém kontextu režisér nejčastěji odpovídá na nabídku přicházející z divadla, které stojí o jeho režii. Můžeme jít i o režiséry, kteří stojí v čele institucí jako umělečtí šéfové. V takovém případě bude samotný výběr výsledného titulu v rukou samotného režiséra, potažmo jeho dramaturgického týmu. Nicméně bude stejně

vycházet z nějaké umělecké vize daného prostoru. Ze své zkušenosti dramaturgyně musím konstatovat, že výběr titulu bývá jednou z nejsvízelnějších fází. V činohře často dlouhé měsíce s režiséry vyjednáváme a snažíme se společně najít průsečík mezi očekáváními a preference všech zainteresovaných. Je potřeba skloubit možnosti daného prostoru, pro který titul hledáme. Vycházíme samozřejmě z osobnosti samotného režiséra, ale pracujeme i s dramaturgickou koncepcí dané scény. Potřebujeme snoubit i jednotlivé dramaturgické plány na danou sezónu – není úplně žádoucí, aby se v jednom roce objevily například dva texty od Shakespeara, ale také není možné ze sedmi premiér neuvést ani jednu klasiku. Tituly se musí elegantně doplňovat, a přestože se nesnažíme o tematické sezóny jako jiné scény musí spolu jednotlivé inscenace „ladit“. Je tedy vždy skoro zázrak, že nakonec vyplyne sezóna, se kterou jsme všichni spokojeni. Role režiséra je v tomto zásadní. Musí formulovat své preference, většinou navazuje na svou předchozí práci, věnuje se určitému dramatikovi, nebo chce zkusit něco zcela nového, profiluje se jako režisér současné britské dramatiky a tak dále a tak dále. Režisér musí být vzdělaný a mít přehled o klasické dramatice, mít načtené romány a zároveň si znalosti neustále doplňovat. V tomto je mu samozřejmě k ruce dramaturg. Pro režisérovo tělo tato fáze znamená především čtení a čekání na jiskru. Pro tento způsob režirování je typické, že výběr titulu už je spojený s konkrétním režijním klíčem, nebo nápadem na výklad.

V autorské tvorbě je tato fáze ještě o něco ošemetnější. Inspirací nebo výchozím bodem pro inscenaci může být prakticky cokoliv. Novinový článek, zaslechnutý příběh, rozhlasová reportáž, píseň, osobnost, dějinná událost, padající list k zemi i kaluž vody. Téma inscenace se formuje v režisérově hlavě případně při diskusi se spolupracovníky. Někdy téma dlouho zraje, režisér si ho v sobě nese i několik let, než dojde k jeho realizaci. Režisér reaguje na nabídky samotných scén, kterého ho oslovují, nebo sám aktivně participuje na produkci projektu, shání na něj prostředky, komunikuje s možnými prostory koncipuje proces tvorby zkoušení, a tak dále. Režiséřské tělo, které se věnuje autorské tvorbě musí být hlavně sensiblní a připravené zachytit inspiraci. U tohoto typu procesů se také nezdá, že během příprav či samotného zkoušení, dojde k radikálnímu tematickému obratu.

Režiséřské tělo je v této fázi tedy primárně receptorem inspirace, ale zároveň musí aktivně formulovat směr, kterým se proces vydá ať jsou jeho kontury sebe rozmlženější.

## *Příprava*

*„Improvizace – to je, když naše přípravy nikdo nepozoruje.“*

— Francois Truffaut, francouzský režisér

*„Úspěch, to je talent plus příprava.“*

— Malcolm Gladwell, americký spisovatel

Přípravná fáze by měla režiséra a jeho tým co možná nejlépe připravit na samotný zkušební proces. Vychytávat neznámé, formulovat koncepci, ale zároveň nezabít potenciál toho, co se má rozvinout až na zkouškách. To bývá často ekvilibristická disciplína dobře vyvážit právě poměr známých a neznámých, aby se do procesu šlo s co nejživějším a inspirativním materiálem. Přípravná fáze je svým způsobem příprava na bitvu, kterou celý tým svede během dvou měsíců zkoušení<sup>2</sup>. Většinou přípravy probíhají v podobě schůzek. Mít „schůzku“ pro inscenační tým často znamená, že se scházejí na nějakém klidném místě buď u někoho doma či v podniku. Většinou se konzumují nápoje a sedí se na židlích nebo na jiném nábytku sloužícímu k sezení. Bývá zvykem, že se tým schází na dvě až tři hodiny a společně diskutují a sdílejí nápady, které se v mezičase mohly dostavit, nebo vymýšlí na místě.

Nedá se zcela oddělit, kdy, která inspirace či nápad přicházejí. Režisér, ale i ostatní s konceptem inscenace žijí v podstatě neustále, i když třeba myšlenka na ni leží někde v pozadí. Přípravná fáze často vymezuje hrací pole, které se před herci během zkoušení otevře. V přípravné fázi mohou být inspirací různé filmy, reportáže, obrazy a obrázky, opět to může být prakticky cokoliv i zdánlivě bezvýznamný odposlechnutý hovor v metru. Režisér má v takovém případě za úkol být katalyzátorem pro přípravu projektu, ale i určitým trychtýřem přes který jednotlivé nápady proudí. Pokouší se případnou nesourodost jednotlivých spolupracovníků i nekoherentních nápadů svézt do jednoho koherentního proudu. To neznamena, že se jedná o sourodé prvky, režisér však je tím,

---

<sup>2</sup> Opět se dopouštím klišé, protože je samozřejmě bezpočet typů zkoušení, i když šesti týdenní až dvouměsíční fáze v prostoru je v českém kontextu klasického divadelního provozu nejrozšířenější. Existují však i případy, kdy se inscenace zkouší několik měsíců na etapy, pořádají se různé přípravné workshopy, nebo někdy záměrně trvá zkoušení jen pár dnů.

který většinou rozhodne, zda cítí potenciál a zda se jedná o živý a inspirativní směr. Někdy se stává, že se z důvodu nerozhodnosti nebo časového presu určitá část přípravné fáze stává jakousi přípravou na předávací poradu.

Někteří režiséři zvládají i několik příprav projektů najednou. Jiní si tuto fázi pečlivě střeží.

### *Inscenační porada*

Každá instituce i prostor se k tomuto milníku staví trochu jinak. Všechny však mají společné to, že zaměstnanci a spolupracovníci divadla napjatě očekávají, co si pro ně inscenační tým připravil. Jde o to, aby se všichni vzájemně připravili na to, co se od nich čeká. Jaké jsou zvyklosti v daném divadle, techničtí pracovníci si dělají představu o tom, jaký objem práce a jaké výzvy je čekají, režiséři a ostatní mapují terén. Někdy se porada uskutečňuje pouze jedna, některá divadla dělají dokonce tři – explikační, kde jde o první nástin projektu, inscenační, kde dojde k zafixování projektu a zapracují se připomínky z explikační porady a poslední, předávací porada, kdy jde inscenace tzv. „do výroby“.

Nezávislejší prostory nebo menší divadla, která nemají dílny redukuje tyto porady na organizační a propagační záležitosti případně informují tým o tom, kde je možné výrobu externě zadat, případně se tým obejde zcela bez příprav. Jak je vidět, tyto porady jsou opět velmi individuální, ale jsou naprosto zásadní proto, aby došlo k důležitým rozhodnutím. Divadelní exekutiva, která bude následně plnit technické požadavky režiséra (a týmu) vymezuje své možnosti, režiséři zase vyjednávají co nejpohodlnější podmínky pro svůj styl práce. Hodí se mít klidný ale přesvědčivý projev a v této fázi si osazenstvo divadla naklonit.

Většinou se v divadlech setkávám se vstřícnou reakcí a snahou vyhovět očekáváním. I takové divadlo jako je Národní, které je opředeno mnoha pověrami v tomto směru a není vždy úplně jednoduché se zorientovat nabízí tvůrcům poměrně vstřícné podmínky, pokud jsou jasně předem formulované. Často se komplikace objevují z důvodu systémových nedostatků, přebujelosti systému a kvůli složité personální struktuře, která je alfou a omegou, darem i prokletím takového provozního giganta. Jednotliví pracovníci

jsou však často lidé s láskou pro divadlo a v rámci svých pravomocí se snaží vycházet vstříc.

Zde jsme narazili na jeden zcela zásadní režijní úkol. Režisér musí pro sebe a svůj tým vyjednat co nejlepší podmínky, co nejrychleji se zorientovat ve zvyklostech daného divadla a vytvořit funkční plán. Každý nový režisér je totiž pro provoz výzvou. Čím flexibilnější a menší provozy jsou, tím je tato fáze jednodušší.

Režisér si musí dát pozor na to, že z těchto porad se většinou dělají precizní zápisy a vše může být později použito proti němu. Šikovný režisér se naučí zápis používat i k vlastním cílům. Tato fáze pro tělo režiséra opět představuje zejména sezení u stolu případně vzpřímenou polohu ve stoje u prezentace. Očekává se srozumitelné a jasné vysvětlení konceptu ať je sebevolnější struktura. Režisér musí také zhodnotit jaký typ informací je pro jednotlivé složky relevantní. Nemusí všichni vědět všechno, ale běda, jestli na někoho zapomenete!

### *Zkušební proces*

Vzhledem k tomu, že zkušební proces z pohledu režisérova těla budu podrobně rozebírat v následující kapitole, odkazuji čtenáře k odstavci b).

### *Premiéra*

*„Premiéra je nejhorší představení. Proto o ní kritici píší.“*  
— Karel Čapek český spisovatel

Onen den, kdy inscenace konečně spatří světlo světa. Jedná se o dlouho očekávané datum a všechny síly jsou k tomuto dni napnuty. Pro režiséra se jedná o zcela specifickou událost nejen proto, že přijdou první diváci, ale i proto, že do představení nemůže už nijak zasahovat. Odstrihla se pomyslná pupeční šňůra a vzdálenost mezi tělem inscenace a tělem režiséra se nenávratně zvětšuje. Režisér odevzdává inscenaci hercům a performerům a přestože někteří na inscenaci někdy dál pracují, premiérový den představuje určité uzavření.

Někteří režiséři odmítají být premiéře přítomni, jiní sledují představení ze zákulisí, pokud se jedná například o divadlo s portálem, někteří si sedají do přímo do hlediště mezi diváky, jiní směřují do technické kabiny, odkud se dívají spolu s osvětlovači a zvukaři. Toto poslední místo vyhovuje mě, protože mám pocit, že se nacházím ještě v pomyslném „řídícím středisku“ i když prakticky už nic dělat nemůžu. Je odsud dobře vidět a zároveň člověk neruší diváky svým chováním, odříkáváním některých replik a v mém případě nekonečnému kroutění se a svíjení. Zaznamenala jsem i případy, kdy se režiséři během premiéry velmi hlasitě smáli a vlastní dílo si takto užívali.

Specifickým momentem premiéry je děkovačka neboli „klaněčka“. Bývá zvykem, že premiérová děkovačka je tou jedinou, kdy se režisér a celý tým přicházejí společně s herci poděkovat. Režisér vstupuje na jeviště a klaní se tleskajícímu publiku. Režisér vstupuje do prostoru hry a musí ustát reakci publiku. Jedná se o nesmírně citlivý moment, který Jiří Havelka trefně pojmenoval jako moment, kdy si režisér za inscenací stojí „celým tělem“.

Když jsem absolvovala jedny z prvních děkovaček vzpomínám si, že mě moje maminka kárala za to, že nemám na děkovačce přívětivý výraz. Několikrát mi opakovala, že „na tom ještě zapracujeme“, což se také stalo. Uvědomila jsem si, že publikum není v žádném případě zvědavé na zhrouceného režiséra ani dramaturga, a že se jedná o další fázi divadla, další fázi jevištního předstírání. Zkoušecí proces je natolik intimním zážitkem, prodchnutý mnoha bolestivými a útrpnými momenty, chvílemi štěstí, zábavy i radosti, které se do tohoto krátkého okamžiku vůbec nedají shrnout. Myslím si, že je tedy ideální, když tvůrce nasadí veselý úsměv, obdaří publikum svou přítomností a zase rychle odejde. Je pozoruhodné, že většinou na pocit režiséra nemá skoro žádný vliv samotná reakce publika, ať už příznivá či nepříznivá. Reflexe tohoto typu se v případě režisérů dostavuje až mnohem později. Jiří Havelka tento moment shrnul do následujících slov:

„Pro mě je to vždycky velmi stresový a náročný. Přesně ve mě bojuje jistá "intimita" celého toho procesu zkoušení a zároveň ‚veřejná divadelní služba‘ – ať už je ohlas jakýkoliv“

Děkovačka je pro režiséra jednou z hereckých a tělesných výzev.



## ***Oprašovací zkouška***

Oprašovací zkouška je zkouškou, kdy se režisér „vrací na místo činu“. K oprašovacím zkouškám dochází zejména po dlouhé pauze (zpravila dva až tři měsíce) mezi jednotlivými uvedenými nebo na začátek nové sezóny, do které inscenace vstupuje.

V této fázi už nejde o hledání, pouze dolujeme z paměti „jak to bylo“. Cílem této fáze je inscenaci znovu uvést do kondice. Někteří režiséři, z mě známých příkladů například Petra Tejnorová, se snaží oprašovací zkoušky využívat i k vylepšování a doplňování inscenace. Většinou se ve složitém provozu a nabitém diáři spolupracovníku ale podaří najít jen pár ubohých hodin, které sotva stačí k tomu si osvěžit jednotlivé fáze. Takovéto zběsilé pokusy většinou končí rozklížením večerního uvedení, protože u většiny lidí spustí silnou stresovou reakci způsobenou nejistotou. Zároveň ale udržují tým v kondici a v přesvědčení, že inscenace je živý organismus, a že je potřeba být stále ve střehu.

Oprašování je specifickou režiséřskou disciplínou, protože se už nehledá v množině možností, ale ožívuje se nalezená „superpozice“. Jde o rekonstrukci, která nemá za cíl zkoušení ani hledání, ale zachování živosti inscenace.

Tato zkouška je skvělou příležitostí se opět setkat s herci, pokud s nimi režisér nepřichází pravidelně do kontaktu, případně navštívit jednotlivé pracovníky divadla, kde se inscenace uvádí. Někdy mě oprašovací zkoušky hodně baví proto, že představují takovou jistotu,

že správná odpověď už byla nalezená a je pouze třeba ji oživit. Před režisérem neleží oceán možností, a přestože se nejedná o úplně kreativní práci, ale spíše o hrubou mechanickou sílu, může být taková zkouška velice zábavná.

## ***Udržování v kondici – čas mezi projekty***

Tato fáze je specifická tím, že tak zcela nenáleží samotnému tvůrčímu procesu v rámci práce na inscenaci, ale k režiséřské práci neodmyslitelně patří. Někdy se zdá, že je tato fáze přehlížená a režiséři nenacházejí čas na znovu nadechnutí a stále dokola se vrhají do nových projektů. Příliš často mám možnost vidět, že čas, který by měl být určen na reflexi, hledání nových témat se neúprosně zmenšuje. Chybí i zcela banální čas věnován

návratu do běžného života a mezi lidi, pro které koneckonců tvoříme. Režiséři vymýšlejí témata za pochodu, cestou ze zkoušky na explikaci a tak podobně.

Režisér Ivan Buraj v rozhovoru pro speciální vydání debaty ND TALKS #kulturajenarod na téma Finance (ND, 2020) zmiňoval, že v českém prostředí ještě není běžné mít vyhrazené finance na tvůrčí pobyty, nebo ekvivalenty studijních sabatikálů, tak jak je známé z akademického prostředí. Je to silně politická otázka, protože současný systém předpokládá, že divadelní umělci se jako umělecké osobnosti zkonsolidují během svých raných a studijních let, a že pak řádně vybaveni nastupují na služební profesní dráhu. Ivan Buraj popsal svůj pohled následovně:

„Představa, která mě velmi trápí a samotného svazuje je, že my v současnosti stále chápeme uměleckého pracovníka jako nějaký stroj. Po absolutoriu na umělecké škole začne působit v umění a dělá to až do svých sedmdesáti let. Třeba. Režisér na volné noze musí ročně režírovat tři až čtyři inscenace. V tomto tempu se očekává, že setrvá klidně i čtyřicet, padesát let. To je strašně nelidská představa. Součástí tvorby jsou i časy kdy umělec pracuje, i když nevykonává žádný výkon. Dělá například nějakou rešerši nebo sbírá inspiraci, podněty k něčemu dalšímu“

Ivan Buraj v rozhovoru následně apeloval na systém sociálního zajištění, který selhává právě proto, že úplně nechápe, co to je tvůrčí práce a že existuje v cyklech. Podle něj by tvůrci měli mít právo na takovýto čas a být v rámci něj sociálně zajištěni. Je o to, aby se neočekával jen permanentní výkon. Tato pragmatická logika, která se řídí zákony ekonomiky, a nepodporuje tvůrčí umělecký kvas, ale není jen problémem státní správy, jak naznačuje Ivan Buraj. Příliš často můžeme pozorovat, že sami umělci a zejména zástupci institucí si neuvědomují destruktivnost tohoto systému, nebo si ji neuvědomují, dokud samy nepocítí jejich důsledek v podobě vyhoření, zdravotních problémů a tak podobně. Domnívám se, že je odpovědností umělců a jejich zástupců začít tuto infrastrukturu budovat nebo se snažit využívat již existujících možností. Například nezávislá scéna, a především scéna taneční se mnohem lépe naučily využívat tvůrčí stipendia a granty právě na umělecké rezidence a sebe-rozvoj.

## b) Režiséři na zkoušce

*„Práce je zábava.“*

— Friedrich Nietzsche německý filozof

*„Práce je trestem.“*

— Bible, Starý zákon

Ve svém divadelním slovníku pod heslem „Práce s hercem“ nabízí Pavis přehledný rozbor toho, jaké jsou režiséřovy nástroje při práci s hercem. Je to do určité míry zavádějící, jako každý takový pokus o katalogizaci. Pavis se totiž v tomto slovníkovém hesle nevěnuje jinému rozměru režiséřské práce než té zaměřené na herce. Režiséřův okruh působnosti je ovšem mnohem širší. Na další straně Pavisovo heslo v nezkrácené podobě:

### **Práce s hercem**

#### **1) Režisér před zahájením práce na inscenaci**

Pokud nejde o dlouhodobou práci, nemá režisér většinou před začátkem zkoušek dost času, aby herce vychovával. Přesto jsou dnes stále častější takzvané přípravné stáže.

#### **2) Práce s hercem během přípravy inscenace**

- a) Čtení textu
- b) Ztělesnění postavy

Režiséřovy rady jsou pro herce nutné, pomáhají mu „vniknout“ do dramatické postavy, pochopit její motivace, využít vlastních vnitřních i vnějších charakteristických rysů a roli postupně vystavět.

#### **3) Způsoby přenášení režijních pokynů**

Kromě tajemství, která jsou nesdělitelná, existují i dobře známé metody, jak režisér herci předává své pokyny a rady.

- a) Předvádění, předehrávání

Režisér herci ukazuje, předvádí, předehrává mu, co se od něj očekává.

- b) Demonstrace

M. Čechov a E. Vachtangov objevili metodu mimického, mimoslovního vyjádření několika klíčových okamžiků role tím, že vytvořili patřičný postoj, rytmus a psychologické gesto.

c) Náповěď, náznak

Režisér pouze naznačuje (slovem či mimikou) určitý aspekt herectví či postavy.

d) Vedení průběžnými příkazy

Režisér herce vede a opravuje během hry, aby ho příliš nepřerušoval, což dodává dynamiku zkoušení, pokud je ještě improvizované a otevřené.

e) Režisérův vnitřní mimus

Slouží spíše režisérovi než herci, ale lze jej rovněž přenést z jednoho na druhého; jde o vnitřní, intimní mimus toho, co bude ten druhý dělat, co by herec měl dělat. Je na herci, aby dokázal tento vnitřní mimus dešifrovat.

f) Přechody mezi partiturou a subpartiturou

Režisér herce povzbuzuje, aby svůj pohyb, jednání, myšlenky a obrazy fixoval pomocí tzv. subpartitury, která usnadňuje jeho orientaci v časoprostoru a v „průběžné linii jednání“ (Stanislavskij). Soubor viditelných hereckých partitur vytváří celkovou partituru inscenace, která je pro režiséra jakýmsi organizačním schématem vznikající inscenace... Postupným zpřesňováním celkové partitury vede režisér herce k upřesňování individuálních subpartitur a k jejich začlenění do celku.

g) Soustavný kontakt

Pokračování práce režiséra s hercem je možné, a často nezbytné, i po premiéře. Režisér často „dotahuje šroubky“, upravuje a upřesňuje, vynechává nefunkční momenty či scény.

Pro analýzu režisérový práce na zkoušce bude pro nás zásadní třetí, nejdelší odstavec, který podrobně rozebírá různé možnosti, kterými režisér působí na herce. Patrice Pavis na začátku tohoto třetího oddílu docela přesně zmiňuje, že jsou mnohá tajemství, v režiséřské práci nepopsatelná, ale kromě nich „existují i dobře známé metody, jak režisér herci předává pokyny a rady“. V následující části bych se pokusila podle Pavisových bodů jednotlivé metody rozebrat a doplnit o vlastní výzkum. Jde mi o to ověřit, zda a jak se jednotlivé metody projevují v praxi, případně jak jich konkrétní režiséři využívají. V průběhu práce jsem zjistila, že některé termíny jsou problematické, protože nabízejí různé interpretace a nemají zcela ustálený význam, alespoň co se týče

režisérovy práce. Proto se jednotlivé termíny pokusím rozebrat, tak, jak jim rozumím a tak, jak se mi podařilo podle nich roztrdit jednotlivé poznatky. Než začneme u první kategorie, kterou Pavis představuje, dovolila bych si pár poznámek. Dlouho jsem tápala, v čem se jednotlivé kategorie pod body a) až c) – „předvádění“, „demonstrace“ a „náповěď“ – odlišují. Nakonec jsem se rozhodla pro následující rozbor, který nabízím v následující kapitole.

Musím upozornit, že první odstavec bude pravděpodobně nejhutnější, tedy co se týče analýzy, protože se ukázalo, že slovo předehrávání v současném režiséřském žargonu jasně dominuje. Režiséři se k tomuto termínu často vztahují a na rozdíl od ostatních termínů Pavisova rozboru jej aktivně používají. Předehrávání je zcela specifickou režiséřskou disciplínou a zaslouží si podrobně rozebrat, protože možná přijdeme na to, že režiséři užívají tento termín, i když přitom třeba myslí něco jiného.

### ***Předvádění a předehrávání***

*„Hraní je zcela vnitřní, ale musí být ztělesněno.“*

— Sarah Bernhardt, francouzská herečka

Předehrávání je ošemetný termín, protože sebou v divadelní terminologii nese poměrně negativní konotace. Režiséři se často ohrazují proti výtkám, že předehrávají a snaží se spíše precizněji popsat k čemu předehrávání používají. Předehrávání totiž do jisté míry uvozuje, že se jedná o herectví nedokonalého typu, o herectví, které je jaksi nehotové. Zároveň se režiséři často brání, že by hercům jakýmkoliv způsobem předehrávali „správné řešení“. Shodneme se, že zkouška je prostorem hledání a režisér je v tomto směru pouze určitým průvodcem. Už od dob Konstantina Sergejeviče Stanislavského víme, že při hledání jevištní pravdivosti, oné příslovečné „PRAVDY“, se nejedná o hledání realističnosti ani o fixování skutečnosti na jevišti. Jevištní pravda odpovídá zcela specifickým parametrům, které je potřeba téměř pro každý projekt znovu redefinovat. Dokonce má zcela odlišné pojetí i v jednotlivých divadelních žánrech a přístupech. Můžeme však s trochou dávky zobecnění tvrdit, že se režisér spolu s herci často pokouší o přetavení určitého principu či aspektu do postavy a není možné pouze jedna ku jedné překlápět tyto principy ze světa mimo jeviště.

Tělo totiž artikuluje svým způsobem určité psychologické pochody či aspekty, dokonce těla na divadle dokáží zachytit jednání i motivace. Dovolím si zde experimentovat na jednom konkrétním příkladu, který jsem si teď u stolu<sup>3</sup> bez hlubokomyslné přípravy vymyslela. Situace se bude jmenovat „Posel špatných zpráv“:

Předpokládejme, že postava přišla oznámit do neurčité domácnosti nějakou tragickou událost. Na stole leží právě dopečený ovocný koláč. Postava má na daný pamlsek chuť, ale nechce, aby si toho kdokoliv z přítomných všimnul, protože by se to dalo považovat za neslušné. Je krajně nevhodné, aby vyšlo najevo její mlsounství v takto emočně vypjaté situaci. Zde se však skrývá komický potenciál, protože jako diváci můžeme sledovat chuť na pamlsek a užívat si, jak tuto nepříjemnou situaci postava vyřeší.

Herec stojí před zajímavým úkolem, který řeší do určité míry tělesně: musí zahrát, že to, co viditelně zpracovává v obličeji, v gestech a pohybech, se odehrává uvnitř, jedná se o jeho vnitřní mentální pochody. Jedná se tak o schizofrenní situaci a režijní pokyn by v takovou chvíli mohl znít asi takto: „Je potřeba hrát to, co není vidět, aby to bylo vidět, ale zároveň, aby bylo vidět, že to vidí jenom někdo, a ještě k tomu okolo stojící herci, kteří mají za úkol ztvárnit zdrcenou rodinu, musejí předstírat, že nic z toho nevidí.“ Zní to poněkud komicky a nepravděpodobně, ale divadelní zkouška takovýchto nepravděpodobných momentů přináší bezpočet a všichni přítomní se tváří, že tomu tak nějak rozumějí. Už z podstaty této vykloubené reality není možné hledat univerzální řešení, každá mizanscéna vyústí logicky v jinou realizaci. Ale hlavně, a to je v tuto chvíli to podstatné – každé tělo si s úkolem poradí jinak. Chci tímto jednoduchým příkladem ukázat, že divadelní komunikace – ať už v rámci jeviště či ve vztahu jeviště-hlediště – funguje nad rámec slovní komunikace a od všech zúčastněných (herci, režisér, i diváci) vyžaduje schopnost v tomto velmi specifickém tělesně-lingvistickém rámci ČÍST.

Na jedné zkoušce inscenace Krále Oidipa jsem si zapsala následující poznámku – „Jan Frič s herci projíždí každé slovo a prokládá to historkami. Zničehonic vyskočí

---

<sup>3</sup> Ve skutečnosti teď ležím na gauči s podepřenou hlavou, protože mě od sezení u počítače za stolem začaly silně bolet záda. Uvádím to zde proto, že „u stolu“ je také divadelní terminus technicus, kdy je myšleno, že se něco vymýšlí, aniž by se zkoušelo konkrétní ztvárnění v jevištním prostoru. Nikdo se už neptá, zda tam ten stůl skutečně byl. K tomuto prostoru tak symptomatickému pro práci režiséra se ještě vrátíme v pozdější kapitole.

a předehrává. Mluví docela normálně “režiséřsky” když sedí na židli s herci. Když vlez do prostoru, začne zničehonic hřímat jako velký herec.“.

Chtěla jsem tím zachytit zvláštní efekt, který na režiséřovo tělo často má herní prostor, a jak zcela intuitivně režisér cítí, že zde platí zcela jiná komunikační pravidla. Jan Frič na otázku, jak vnímá předehrávání, odpověděl následujícím způsobem:

„Způsob předehrávání není složitý, protože režisér to nemá zahrát dobře. I kdyby to zahrál dobře, tak nejhorší je, pokud by to herec chtěl jedna ku jedné napodobit. Což někteří míň dobří herci, nebo míň zkušenější se snaží, a to je ,error‘. Tělem se snažíš dovysvětlit něco co nejde říct slovy.“

Zde zcela jasně vidíme, že předehrávání není v žádném případě doslovný návod, a vyžaduje stran herce výrazný interpretační úkon. Bylo zajímavé, že všichni dotazovaní zmiňovali, že pokud shledávali, že herci pouze mechanicky opakují to, co jim režiséri ukazují a předehrávají, věděli, že je něco špatně. Jedná se o kouzelně paradoxní situaci, že režisér předvádí něco, co si ve výsledku ale nepřeje, aby bylo napodobováno. Petra Tejnorová doplňuje:

„Já si myslím, že používám něco, co není úplně předehrávání, ale třeba s Petrem Vančurou se na to dokážeme hodně napojit. Hodně se známe, takže dokážeme pracovat s něčím co vypadá jako kdybych citovala. To nemá být ,tohle‘, jde o to, aby to uviděl z venku. To jsme se spolu učili, že já mu z venku ukazuju, k čemu míříme, tu esenci, ale ne jak to má být. Já se snažím, protože to nedokážu dostat do slov zkratkovitě dostávat ven. V tom Petr už umí číst, takže to potom sám udělá.“

S Janem Fričem jsme nakousli i fakt, že režisér musí své komunikační dovednosti s herci neustále pilovat a podle potřeby upravovat, protože režisér při putování od souboru k souboru, od herce k herci, nevyhnutelně zjišťuje, že nikdy nefunguje to samé.

„Předehrávání je velké téma u režiséra a jeho těla. Někdy to nejde říct slovy a dá se jen naznačit tělem. Jde o to si vyvinout systém toho, jak co nejrychleji přijít na to, jak ti konkrétní herci komunikují. Při každém zkoušení se vždycky

víceméně setkáš s novými lidmi. Zjišťujete, jak na sebe mluvit, a to nejen hlasy, ale i právě i tělem.“

Petra Tejnorová se zmínila i o tom, že s Petrem Vančurou dovedli do určité míry jejich systém k dokonalosti a po letech společné práce vytvořili vlastně zcela specifický jazyk. V rámci rozhovoru jsme dospěli k pocitu, že takto dotažená komunikace následně opravdu funguje jako “řeč”:

„On to NAZŘE, ale nenazře to, jak to má být formulovaný, ale k čemu to směřuje. A díky tomu, že se známe strašně moc dlouho, tak on ví, co si má z toho vzít. Ostatní lidé se v tom podle mě trochu ztrácejí. Myslím, že to na všechny nefunguje, spousta lidí podle mě neví, co já tím myslím, i když většinou po tak dlouhém zkoušení si na sebe zvyknete.“

Jako docela náročný a stresový faktor vnímám právě pendlování režisérů mezi herci. V takto intimní disciplíně, jakou tvorba je, musí být pro tvůrce ohromnou podporou, pokud se setkávají pravidelně s lidmi, kteří jsou jim blízcí a mají možnost spolu kontinuálně pracovat. Zmiňoval to i Jiří Havelka, když popisoval, že se rád do některých divadel a k některým souborům vrací, protože pocit spříznění je ohromně nabíjející. Na druhou stranu se všichni režiséři shodli na názoru, že setkávání se s novým typem herců, s jinou poetikou a jinými osobnostmi, je udržuje v kondici a je nutné pro sebe-rozvoj.

„Vždycky to trvá dlouho, ale nakonec přijdeš na způsob vnímání daného člověka. Pochopíš, jaké on má představy o divadle, proč ho baví tohle divadlo, proč vlastně používá tenhle terminologický slovník, a napojíš se na ten jeho konkrétní kanál. Začneš používat přirovnání, který mají znázornit daný záměr. Začne to být srozumitelné a začne ho to i víc bavit. Přijde mi důležitý zdůraznit, že všechny tyhle různé komunikační strategie posouvají hlavně tebe – jako režiséra. Setkání při autorské tvorbě s každým, kdo vidí divadlo jinak, a i jinak komunikuje tě vytrhává z toho, aby sis myslel, že ty to víš a umíš nejlíp“

Všichni režiséři zmiňují nutnost vzájemného napojení a vlastně tím vyvracejí mýtus o autoritativním režisérovi, který ví nejlépe, jak má všechno být. Z vlastní zkušenosti vím



a na základě těchto rozhovorů jasně vyplývá, že řešení je vždy společným hledáním, jde o výsledek přetavování skrze různá těla (od režisérova k hereckému a zase zpátky, pořád dokola). Přestože režisér má poměrně jasnou vizi, cit pro danou situaci, musí ji do herce obtisknout skrze hercovu vlastní tělesnost. Kontury jsou někde v mlze a je potřeba společnými silami vykřesat přesné obrisy.

Rozebrala jsem, jak jednotliví režiséři vnímají nástroj předehrávání, a jakým způsobem se domnívají, že se dá používat. Zajímala mě i otázka, zda jsou k tomuto předehrávání potřeba i nějaké speciální dovednosti, a zda je potřeba toto předehrávání trénovat, podobně jako herec trénuje své vlastní herecké schopnosti. Často jsme dospěli k závěru, že předehrávání spočívá právě v umění využít svých přirozených vlastností, protože se nejedná o „výsledný produkt“. Jan Frič odpovídá:

„Já jsem na to zvolil jazyk, který se jmenuje karikatura. Snažím se to zahrát tak, abych pobavil primárně sebe, ale i ostatní. Jde o variace na téma, co je to herectví, ale zároveň tím chci i sdělit, že bude například skvěle fungovat, když se tady otočí. Fór je v tom, že tento způsob projevu kopíruje způsob i mého jazykového projevu, to znamená, že těm hercům a nejenom hercům, se na to těžko zvyká, protože je tam vždy šestnáct závorek. To je bohužel nějaká moje přirozenost.“

„Mrzí tě třeba, že neumíš svoje tělo líp používat? Nebo to ti vůbec nechybí?“

„To dost, to mi vadí. Hlavně v debatách, když někdo řekne, že něco nejde. Je pravda, že někdy bych chtěl něco předehrát, ale vlastně to nedokážu.“

Předehrávání ovšem nemusí být nutným nástrojem pro komunikaci s herci. Kamila Polívková jako jediná zdůrazňovala roli slovní komunikace a vzájemného pochopení zadání. Avšak také zmínila, že když se dostanou v rámci procesu do úzkých, je i pro ni předehrávání na místě. Zdůrazňuje, že zásadní nutností je předehrávání vnímat jako náznak atmosféry, než ho vnímat jako přesnou odpověď:

„(dělám to tak...) abych neměla pocit, že ukazuji to, jak to mají dělat, ale tak abych to já ukázala svým přirozeným způsobem. Způsobem, který je mi vlastní, aby herec pochopil smysl toho, co dělá, abych mu vysvětlila, co vlastně myslím. Někdy je

lepší než tisíce slov použít nějakou intonaci, nat'uknout tu věc způsobem, který herci najednou dojde a nemusíme to tolik racionálně rozebírat. Není to ale přesný návod“

Během výzkumu tématu jsem narazila i na jeden zajímavý popis předehrávání a jeho využití v práci Alfréda Radoka: „Během zkoušení se často setkáváme s tím, že herci často hrají jen technicky. Není výjimkou, že při připomínce, že v takto technickém povoleném stavu nelze mít o celku a vyznění situace přehled se nám dostane odpovědi, že se herec ‚musí šetřit‘, že ‚moc dobře ví, jak to má být, a není třeba se obávat‘ a tak dále a tak dále. Technické hraní je někdy žádoucí, třeba ve chvílích, kdy režisér předehrává, tzv. režisérské hraní, aby se v rámci souboru domluvili na jednotném psychologickém jazyku. Herci cítili, z Radokova banalizujícího projevu, že ‚takto‘ to ve výsledku hrát nebudou. Okaté předehrávání hercům připomínalo, že je stále ještě čas hledání. Tímto způsobem Alfréd Radok předcházal předčasnému fixování.“ Alfréd Radok pravděpodobně předehrávání využíval k demonstraci faktu, že proces ještě není u cíle, a že celý tým čeká další hledání. V jeho podání se jedná o způsob, jak udržet tvar do poslední chvíle živý i to, jak udržet herce ve střehu. Banalizujícím projevem je zde pravděpodobně myšleno přímočaré herectví, kterého se režiséři často dopouštějí, které je samo o sobě nepoužitelné (a do značné míry i nesnesitelné), ale je v něm pro herce ukryto spousta významů a náznaků.

### ***Demonstrace***

*„Kdybych byl student, asi bych také demonstroval. Jsem ale ministr.“*

— Richard Brabec český politik

Princip demonstrace, tak jej užívá Patrice Pavis, je jedinou kategorií, kterou rozvedu pouze teoreticky (bez praktického příkladu), protože jsem na něj při svém výzkumu u zkoumaných režisérů nenarazila. Patrice Pavis totiž slovo demonstrace používá ve zcela precizním významu ve vztahu ke dvěma zásadním divadelním tvůrcům minulého století: „M. Čechov a E. Vachtangov objevili metodu mimického, mimoslovního vyjádření několika klíčových okamžiků role tím, že vytvořili patřičný postoj, rytmus a psychologické gesto.“

Princip demonstrace u Vachtangova a Čechova totiž spočívá v premise, že herectví a potažmo divadlo je považováno za disciplínu, která sice fyzicky zobrazuje, ale zároveň není realistickou disciplínou v pravém slova smyslu (The Routledge Companion to Michael Chekhov, 2015) .Vachtangov navazuje a rozvíjí Stanislavského pozdní disciplínu „Spirituálního realismu“:

„Nezbytná je nehybnost. Nezbytné jsou různé kvality hlasového projevu. Diváci musí zapomenout na účinek oka, či pohledu. Divák se musí stát ‚třetím tvůrcem‘. Jen si představte tu moc, kterou divadlo má. Může vám umožnit dělat prakticky cokoli. V takovém divadle se všechna umění spojují v jedno.“<sup>4</sup>

Pro Vachtangova šlo o inspirativní vizi, jak pracovat na vlastním divadelním jazyku. Takové pojetí totiž od diváka požaduje, aby na základě daných elementů sestavil ve své hlavě opravdový emocionální obraz reality na jevišti. V divákovi se tedy odehrává tzv. „třetí dimenze“ tvorby inscenace. První dimenze je pravděpodobně režisérova, tedy na úrovni konceptu, druhá na úrovni herce, tedy úroveň tělesná a třetí u diváka na úrovni receptivní imaginace.

Aby své studenty potrénoval v technice „vnitřního uchopení“, nabízel Vachtangov následující cvičení:

„Pokuste se o následující: Vidím sám sebe, jak sedím v křesle. Podobným způsobem můžu docílit toho, že sám sebe uvidím jako kočku. Michail Čechov postupně dokázal to, že během toho, co pozoroval kočku, už nedokázal sám sebe od té kočky oddělit. Skrze svou nějakou vnitřní schopnost dokážete takto vycítit, jak se předmět vašeho zkoumání v danou chvíli cítí. Dokážu cítit jeho vůli skrze celou svou bytost. Na sekundu dokážu sám sebe transportovat sám sebe do tebe.“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Překládala jsem z anglické verze „Yevgenij Vachatngov – Documents and evidence“, autor Vladislav Ivanov, kterou z ruštiny přebrala Marie Christine Autant-Mathieu právě v knize „The routledge companion to Michael Chekhov“

<sup>5</sup> tamtéž

Michail Čechov o pár let později na Vachtangova navázal svou vlastní variací na tuto metodu v podobě cvičení „čtyři stupně koncentrace“:

„Vyber si jednoduchý předmět. Prozkoumej ho. Aby ses vyhnul tupému hledění na tento předmět, popiš si sám pro sebe, jak se ti jeví. Pokus se vnitřně (psychologicky) znázornit všechny čtyři stádia, které korelují s procesem koncentrace: podrž tento předmět, přitáhni si tento předmět k sobě, přibližuj se k tomuto předmětu a pokus se s tímto předmětem splynout. Pokus se o tyto čtyři úkony nejprve zvlášť a potom dohromady. Pokus se nejprve propojit dvě úrovně, potom tři a tak dále.“

Rozumím cvičení tak, že toto vnitřní uchopení herce mohlo vést k následné demonstraci, která poté rezonovala v imaginaci diváka do kompletního obrazu. Tuto techniku pravděpodobně do určité míry používají i režiséři ve vztahu k hercům, protože se snaží vystihnout trefnými vyjádřeními (kombinací slovního a tělesného) podstatu toho, co od herců očekávají.

### *Nápověd', náznak*

*„Jeden náznak přivodí druhý. Země je nesmírná, ale mezi věcmi jsou spojitosti.“*

— André Dhôtel francouzský spisovatel

Pavis tuto kategorii uvádí podtitulem „Režisér pouze naznačuje (slovem či mimikou) určitý aspekt herectví či postavy“. Můžeme si tuto metodu představit jako tělesné črty v prostoru, nebo dokonce příkazy, které doplňují slovo ve scénáři či textu, také konkrétní zadání. Jde často o opisy, metafory a přirovnání, které v běžné komunikaci nemusejí dávat smysl, ale ve spojení s jevištní situací či zcela konkrétním zadáním, na kterém se momentálně pracuje, jsou pro tým srozumitelné. Nejde o ztvárňování aspektů postavy, tedy něčeho, co si režisér přeje „zahrát“, ale o dokreslení nálady, atmosféry, tématu, které by se mělo objevit v podtextu celé situace. Jedná se o momenty, kdy slova přestávají stačit, a je potřeba sáhnout i někam jinam. To mimochodem není nic objevného, často se zmiňuje role nonverbální řeči, gest, postavení těla i intonace na celkové vyznění v rámci mezilidské komunikace. V divadelním prostředí se však na tuto mezilidskou rovinu

nabaluje ještě jedna, řekněme metafyzická, protože se zde často setkáváme s jevy mezi nebem a zemí, zabýváme se niternou psychologií, ale i ryze lidskými iracionálními pochody. To platí například i pro divadlo loutkové a divadlo objektů, kdy často dochází k antropomorfizaci neživé hmoty, abychom přes metaforu vyjádřili něco hluboce lidského. Bylo zajímavé, že Jan Frič zmiňoval i minimalistické pokusy, jako pohyb očí a tak podobně:

„Někdy už to jde opravdu jen naznačit tělem. Je velmi zajímavé, že ty hercům ukazuješ například očima, a oni tě napodobí. Ale je zvláštní, že oni, na to, jak moc používají své často moc neumějí číst v tělech jiných.“

Režisér těmito drobnými gesty, ale i slovy herce navádí, provází a spolu s ním hledá ideální polohu. O roli slova jako náповědy či příkazu, který herce náznakem vede, se zmínil Jiří Havelka:

„Když používám (k náznaku) slovo, tak mi přijde, že nejmetaforičtější jsem s herci. Často mě napadají věci, který by mě jinak nenapadly. Slovo je pak taková podivná poezie. Ne taková ta, jak říkal Jan Schmid vždycky 'Vyskočte a zůstaňte ve vzduchu'. To kdysi říkal Evald Schorm, že záměrně říkáš věci, které se nemůžou uskutečnit – potom jsi bláznivý prima umělec. U mě je to naopak strašně konkrétní. V činohernějších věcech je to řekněme v těch motivacích. Naskakují mi tam věci, když vidím a mám na dosah ta herecká těla. Jde o přirovnání, která jsou velmi přesná, až mě to často překvapí. To je zrovna oblast, kde si uvědomuji, že všechno, co žiješ, tak v divadle zpracováváš. Přesně v této komunikaci s hercem, kdy přicházíš na přirovnání, která jsou přesnější, než jak by sis je kdykoliv v kuchyni vymyslela.“

Myslím, že Jiří Havelka zde mluví o zcela jiném používání slova jako dorozumívacího nástroje než třeba Kamila Polívková, u které je slovo zcela dominantním režijním nástrojem. Slovo vnímá jako hlavní komunikační kanál, který jí umožní vysvětlit, předat přesný výklad a jeho tělesná interpretace už je zcela na herci:

„Vždycky se snažím maximálně tu věc zformulovat slovně a popsat tak, aby ten herec rozuměl obsahu. Aby mu rozuměl úplně dokonale. Nechávám pak

úplně na něm, jaks tím naloží, protože mám pocit, a to je něco, co jsem se naučila hodně Dušana Pařízka, že pokud ten herec opravdu stoprocentně chápe význam a obsah slov, který říká, nebo ne jenom slov, ale i situace, kterou má ztvárňovat, nebo něčeho co dělá, tak forma je potom jeho přirozené jednání. Pokud hlava chápe, co dělá a proč to dělá, tak tělo začne přirozeně reagovat. Z toho se dá potom vycházet a cokoliv, co z vznikne pak může působit organicky v rámci celku. Moje věci jsou hodně založené na textu a na mluvení, takže se snažím opravdu propracovat do úplné hloubky toho obsahu.“

### ***Vedení průběžnými příkazy***

*„Nápisy Nevstupovat! beru jako návrhy, ne příkazy.“*

— Doctor Who, fiktivní seriálová postava

Průběžné příkazy si rozdělme do dvou kategorií. První kategorii můžeme zařadit do první fáze, kdy se režisér společně s herci a celým týmem snaží tvořivým způsobem hledat cesty v právě rozpracované situaci. Pavis tuto kategorii uvádí vysvětlivkou: „Režisér herce vede a opravuje během hry, aby ho příliš nepřerušoval, což dodává dynamiku zkoušení, pokud je ještě improvizované a otevřené“. Dovolila bych si kategorii vedení průběžnými příkazy rozšířit na druhou fázi, kdy zkoušení už NENÍ zcela improvizované a otevřené. Tedy ve fázi fixování a následného projíždění v samotném závěru procesu. Zde totiž průběžné příkazy také figurují a zároveň představují zajímavý režisérský oříšek.

V první fázi zkoušení v prostoru je čas na hledání obrysů v mlze. Do určité míry je tato fáze podobná jak u autorských projektů, tak u interpretační činohry, kde jsou dynamika situace i její repliky předem dány. V obou případech se přelívá dění na jevišti mezi tvůrčí tým v hledišti, režisér přebíhá sem a tam, diskutuje a hledá. Něco se nakousne, rozvede, pak se zase vrátí zpátky a tak dále. Nechá herce improvizovat, pak improvizaci přeruší a snaží se z ní vykutat opravdu nejzajímavější momenty. Jak to, že toto místo tak dobře fungovalo? Lze oddělit atmosféru dané improvizace od jednotlivých replik, které v rámci ní zazněly? Na tuto fázi se vždy velmi těším. Je to trochu jako když se pracuje s nějakou

nestálou hmotou. Když jsem v prvním a druhém ročníku chodila nad rámec rozvrhu na hodiny modelování spolu se scénografkami, bavilo mě, že člověk musí zůstat u té činnosti poměrně dlouho zkoncentrován. A pokud se chtěl vzdálit, musel nejdřív navlhčit rozpracovanou hroudu hlíny, obalit ji vlhkým hadrem, umýt si ruce a teprve potom se vzdálit. Zkrátka napojení s matérií bylo dáno i těmito vnějšími okolnostmi. Odejít pryč znamenalo postarat se o rozdělané dílo, protože jinak by zatvrdlo a už by se nikdy neoživilo.

Podobně vnímám i práci na zkoušce. Jde o magické momenty, kdy jste společně ve spojení a hmota inscenace před vámi nabývá, tvarujete ji, hledáte spáry a uhlazujete. Spojení nelze přerušit, je křehké a pevné zároveň. A v takových chvílích je možné, aby režisér do děje zasahoval, přerušoval, mluvil a upravoval, tvaroval za pochodu, protože hmota je ještě bez obrysů, a i režisér je její součástí. Vzdaluje se až později. To mi přišlo na režijní práci vždy vzrušující, jak být tímto způsobem organicky součástí něčeho, co ve výsledku budu pouze pozorovat, co pak přenechám rukám herců. Jsou to chvíle kdy nastane „flow“ takovým způsobem, že jsme skoro jedno tělo, nejde o přerušování ani o příkazy. Jen tvarování. Anna Klimešová popisovala tuto fázi ve vztahu k vlastnímu tělu, když odpovídala na otázku, jestli ho pro práci potřebuje:

„Já ho potřebuju strašně. Já dokážu – třeba když zadám improvizaci – koukat v sedě, ale jakmile mě něco zaujme, tak většinou vstávám a začnu pobíhat. V momentě, kdy se snažím něco vysvětlit nebo předat, tak u toho musím stát. Hodně chodím a myslím, že hodně gestikuluju a mačkám. Mačkám to! Připadá mi, že se snažíš zrcadlit to, co se odehrává u tebe. Ať je to něco, co v tobě vyvolal herec nebo nějaká atmosféra, cokoliv. Jde zkrátka o pocit, takže se pak snažíš předat 'jo, tohle bylo dobrý' a začneš to tvarovat právě v tom prostoru. Tělo ti v tom pomáhá, snaží se jít s tím“

Anna popisuje tento vztah průběžného zasahování, kde je zásadní připravenost těla, potažmo všech smyslů. Jedná se o absolutní napojení a zvýšenou citlivost vůči dění na jevišti, zároveň musí být režisér připraven zasáhnout a dění trochu odklonit. To jsou pro mě nejzajímavější momenty mezi nebem a zemí. Uvidět daný potenciál, nezničit ho a jen drobným posunem či reinterpetací vykresat potentní divadelní momenty. Petra Tejnorová zdůrazňovala i určitý aspekt splynutí s děním na jevišti a nutnost splynout s přítomnou chvílí, aby člověk opravdu uviděl:

„První, co jsem se učila, bylo ‚uvidět‘ to. Dlouho jsem řešila sebe v roli režiséra, a to potom ty věci nevidíš, protože se koukáš a řešíš, co k tomu říct. Někdo tady něco dělá, aha, tak teď řeknu něco chytrého, co s tím nesouvisí. Postupně ale začneš ty věci vidět. To jsem se potom úplně propadla do těch věcí. Můžeš třeba hodiny improvizovat a vidíš v tom svůj vesmír, a člověk začne být sám do toho zahleděný, že je přesvědčený, že to je ta absolutní pravda. Pak ale stejně musí hledat to konkrétní uchopení, zformulovat to pro diváky. Je to celé tak subjektivní...“

Kromě těchto příkazů (v první části zkoušení) pak ještě režisér stojí před zajímavou výzvou, která se objeví v úplně konečné fázi dotváření inscenace. Zde totiž dochází k zvláštnímu momentu, kdy je potřeba „projet“ situaci v celku, ale není ještě hotová, takže vás neustále napadají připomínky, úpravy, škrty a tak dále. Máte nutkání průjezd pořád přerušovat, ale potřebujete zároveň pilovat tah inscenace, který se nejlépe dělá právě nepřerušovaným jetím. Jsou různé způsoby, jak tuto situaci vyřešit. Asi nejběžnější metodou je využívání notesu a poznámek, které si režisér průběžně a chronologicky zapisuje, a po skončení průjezdu si všichni společně sednou na klidné místo. V některých divadlech je možné zůstat na jevišti, v jiných, kde tlačí provoz se například celý tým přesune někam do zákulisí. V Národním divadle se tomuto místu setkání říká „u sodovky“, ve Stavovském divadle těmto účelům slouží „náměstíčko“ a na Nové scéně se setkávají herci s týmem v „kuárně“ pod jevištěm (kde se samozřejmě z důvodů protipožárních opatření už kouřit nesmí). Notes a předčítání poznámek jsem viděla a zažila u mnoha režisérů – sama na něj velmi ráda spoléhám. Herci pak mají následně za úkol si dané místo vybavit a příště už ho projet v pozměněné podobě. Někdy režisérova připomínka vyslovená v zákulisí rozhodí mizanscénu situace a je proto potřeba zastavit, předělat a zkusit, zda začnou návaznosti lépe fungovat.

Druhým účinným nástrojem je mikrofon. Často se totiž děje, že režisér začne během scény něco zuřivě vykřikovat, ale randál kolem je tak hlasitý nebo není třeba úplně jasně na koho se režisér obrací, až se tím rozhodí celá situace. Herci se začnou otáčet, vypadávat z rolí, natahovat ucho, krabatit čelo s nešťastným výrazem na rtech „Cože? Co? Promiň, neslyším“. Pak se nabízí užití mikrofonu, který umožňuje, aby hlas režiséra zůstal klidný a vyrovnaný a režisér může v úvodu připomínky i uvodit, komu je určená „Prosím světla.



Ano, světla víc na střed“. Herci vědí, že jim poznámka není určena a pokračují, jako by se nic nedělo. Je však možné tímto průběžným příkazem vést i herce. Doporučuje se použít klidný hlas, a pomalu herce takto na dálku dirigovat. Herec intuitivně vytuší, že má zůstat v situaci a snaží se co nejlépe skloubit realitu situační s realitou režiséra. Ne všichni režiséři však mikrofon využívají rádi, protože působí příliš odosobňujícím dojmem. Bohužel jsou i divadla, kde jsou vzdálenosti tak obrovské, že pokud si režisér nechce odpravit hlasivky, je mikrofon skoro povinnou výbavou. Mezi takové prostory patří například historická budova Národního divadla.

Z této kapitoly je jasně patrné, že zejména v poslední fázi zkoušení je pro režiséra nesmírně složité udržet s inscenací kontakt. Pomalu se vzdaluje a vzdaluje, uzavírá se do sebe a inscenace pomalu zapadá do závěrečné „superpozice“ (tento termín jsem si vypůjčila od Jiřího Havelky). Jedná se problém, který řešili režiséři napříč dějinami, budiž nám o tom důkazem komický satirický článek režiséra Jiřího Mahena, který napsal v roce 1926 o nutnosti vynalezení přístroje, který by tuto situaci režisérům usnadnil. Jednalo by se o přístroj, který „by měl být vynalezen pro hlavní zkoušky na jevišti. (...) Vedle náповědovy budky napne se vyšší pruh bílého plátna, na který píše režisér z hledišť pokyny pro jednotlivce pomocí elektrického proudu“ (Mahen, 1945). Celý fejetonový článek nabízím k přečtení na následující straně.

---

<sup>6</sup>Jiří Mahen své satirické fejetony v rubrice „Režisérův zápisník“ psal pod pseudonymem Richardson pro časopis „Jeviště“, který vycházel jako týdeník. Fejetony publikoval mezi lety 1919 a 1920 a následně vyšly v souborné publikaci Režisérův zápisník. Fejetony doporučuji k přečtení – skrývá se v nich mnoho zajímavých postřehů z prvorepublikového divadelního provozu, a hlavně jsou nesmírně vtipné.

## Jiří Mahen: Režisérův zápisník

Přístroj, který by měl být vynalezen pro hlavní zkoušky na jevišti, by byl asi tento.: Vedle nápovědovy budky napne se vyšší pruh bílého plátna, na který píše režisér z hlediště pokyny pro jednotlivce pomocí elektrického proudu. Ať si říká kdo chce co chce, děj na scéně vždycky vyžaduje neustále nové a nové opravy a nikdy žádná věc nemůže býti definitivní. Tím, že se pak i do hlavních zkoušek musí z hlediště mluvit a opravovat, ztrácí se mnoho z tempa hry a nikdy není poslední zkouška na poslech poslední. (Může se opravovat po aktech – věc pořád není vyřešena: aby lidský hlas nerušil zbytečně celkovou náladu technickými poznámkami.)

Tedy např.: Zkouší se dialog tří osob. Pan B. kryje mi z hlediště dvakrát zbytečně pana C., aniž o tom ví a láme tím vlnu celého dialogu. V okamžiku zazáří na plátně signál pro B.: „B. hraje o dva kroky vpravo – jenom do třetiny rampy!“ Pí. A.: „Hlas letí do kulis!“ – C. Vraťte se přece raději obloukem, a nikoliv tak náhle!“ – B.: „Přidejte hlasu, dominujte!“ – atd. atd.

Doposavad viděl jsem jenom dva přístroje, které takhle opravovaly nějak scénu: jedním byla obyčejná barevná žárovka na nápovědu, aby nekřičel, a na herce, aby nemluvili tolik potichu (barevná žárovka dopaluje nápovědu a ruší herce, která se instinktivně musí podívat na nápovědovou budku), a pak známý telefon pro úpravu světla na scéně. To nestačí.

A pak jsou režiséři a divadelní autoři, kteří dělají i při hlavních zkouškách zbytečně dlouhé výklady znova a znova, aby vypadali důležitě přede dvěma, třemi hosty. Těm by takový pruh plátna aspoň nakazoval opravdovou režii a úctu k hereckému výkonu.

## *Režiséřův vnitřní mimos*

*„Jedinečný znamená přece jen jedinečný. Neznašená to dobrý.“*

— Erlend Loe, norský romanopisec

O režiséřovi Alfrédu Radokovi se můžeme v literatuře dočíst, že v rámci své režijní metody často využíval uměle vyvolané konflikty, napětí a dusno na zkoušce, někdy dokonce vyvolával pláč, jindy deprese. Jedná se o jednání, v rámci, kterého režisér nepůsobí přímo na jevištní tvar. Zdá se, že toto vedlejší působení není výsledkem režijní práce, která by směřovala k nazkoušené inscenaci, ale na výsledný tvar má pravděpodobně vliv. Kromě faktu, že se dá těchto psychologických nástrojů využívat vědomě, jako například metoda Jana Friče „cíleně vyvolaného soucitu“, můžeme do této kategorii asi zařadit i psychologické působení nevědomé. Režiséři pravděpodobně režijně působí i svým prostým bytím, svou přirozenou energii a životním přístupem. Zásadním způsobem totiž definují, v jakém duchu se zkoušky budou nést, herci ořukávají, jakým způsobem budou pracovat, co si můžou dovolit, ať už lidsky či v hereckém projevu při improvizacích a hledání. Budou určovat i to, jaká budou rozpracovávaná témata, jaký bude rytmus zkoušek i jejich nálada.

V této kategorii se dostáváme do čím dál intimnější a těžko uchopitelné sféry, jedná se totiž o oblast, kterou režisér nemůže tolik ovlivnit. Sebepoznání může nakonec vyústit ve zcela vědomé zhodnocení těchto „přednastavených“ parametrů. Jedná se o kombinaci osobnostních a tělesných předpokladů, které z daného člověka vytvářejí zcela jedinečnou uměleckou osobnost. Zároveň zde osobnostní předpoklad ovlivňuje výsledně zvolené nástroje, takže toto „dědictví“ lze asi do určité míry postupně vzít do vlastních rukou.

K metodě řízeně vyvolaného soucitu, která mě zprvu velice překvapila, však Jan Frič doplnil i to, že se jedná o individuální řešení, a že je potřeba zvolit pro sebe ten nejvýhodnější způsob:

„Jde o způsob, který si hledáš, jak existovat ve světě. Člověk, co nemá svaly, se bude snažit ‚ukecávat‘. Je to evoluce toho, jak je člověk na světě, a jak se naučí s tím světem zacházet. Já jsem přišel na to, že v režii nemůžu nikoho

seřvat, ale že můžu celkem dobře vytvořit soucit... Jen nevím, do jaké míry to hraju a do jaké míry jsem opravdu k pláči.“

Manipulace byla v našich rozhovorech často skloňovaným tématem, protože odkaz, který po sobě zanechali režiséři typu Alfréda Radoka, je ve veřejném mínění stále dost živý. Jedná se víceméně o režisérský mýtus celého 20.století. Musím říct, že ze začátku i živil určité obavy, zda je možné s mými osobnostními předpoklady aspirovat na toto studium. Paradoxní je, že tyto představy žijí spíše v laické veřejnosti a čím déle jsem se pohybovala mezi lidmi tzv. „z oboru“ byl tento tlak menší a menší<sup>7</sup>. Režiséři, se kterými jsem hovořila, se od tohoto manipulativního, despotického až násilnického způsobu režie veskrze distancují. Zdůrazněna je spíše linka vzájemné kooperace, společné provázanosti. Jiří Havelka zmiňoval například nutnou podmínku pro fungování celku, aby všichni zúčastnění cítili stejnou míru participace a zodpovědnosti:

„Někde vzadu je jistota, třeba v Dejvicích<sup>8</sup>, že pracuješ s někým, kdo chce společně tvořit... To neznamená, že vše skvěle funguje, ale že vím, že jsem osvobozený od toho, abych analyzoval a kalkuloval. Žene tě spíše proud “pojd’me něco udělat, protože jestli na této zkoušce se zase neudělá nic tak už je to dost blbý”. Konkrétní strategii nebo přesvědčovací metodu žádnou nemám. Možná spíš něco podvědomého, jako „nedělejme si tady zbytečně příkoří“.

---

<sup>7</sup> Absolutní zlom představovala pro mě kauza „Me too“, která vyvrcholila na podzim 2017 a ač vzbudila obrovskou vlnu kritiky a nepochopení, na vlastní kůži jsem ucítila, že díky ní už nebude nikdy nic jako dřív. Ten rozdíl v možnosti veřejně vyslovit určité pochybnosti nad nutností užívat zastrašování, sexistických narážek a jiného typu zneužívání moci byl velmi markantní. A nebavíme se teď pouze o vztahu mužů a žen, ale celkově v mezilidské komunikaci napříč gendery. Nedávno jsme si s mou maminkou povídaly, jestli je možné, že jsem v době svého dětství násilí a agresi vnímala mnohem přítomněji než dnes. Zda je možné, že násilné události, které si nesu ve vzpomínkách, se z našich životů skoro vytratily. Měla na to zajímavou odpověď: „Já si myslím, že to tak určitě je. Dřív to bylo mnohem víc považované za normu zvyšovat hlas, vzájemně se bít a urážet. Považuji to za určité vítězství lidskoprávní lobby, že se podařilo upozornit na to, že takové chování je patologické“. Je před námi jako společností ještě spousta práce, ale bylo by nespravedlivé tvrdit, že k pokroku nedošlo.

<sup>8</sup> Dejvické divadlo, kde Jiří Havelka pravidelně pracuje

Přijde mi zajímavé, že existuje celá škála metod, a že se v průběhu celého textu potvrzuje, že hledat konkrétní režisérovo tělo ze světa platónských idejí by bylo zavádějící. Zároveň ukazuje, že hledání svého režiséřského těla, ve kterém danému člověku bude dobře a přirozeně, je jedním z úkolů režisérova dozrávání a že ve výsledku ob stojí skoro všechny strategie. Což je pro začínající režiséry a režisérky dobré znamení a zbývá jen hledat svou vlastní cestu. Najít toto své tělo je však naprosto nezbytné.

### **Přechody mezi partiturou a subpartiturou**

*„Systémy umírají, instinkty zůstávají.“*

— Oliver Wendell Holmes básník, esejista, lékař

V rámci rozhovorů s režiséry jsme na práci s partiturou a subpartiturou v pravém slova smyslu nenarazili. Musela jsem se tedy porozhlédnout trochu dál, aby bylo možné tuto kapitolu řádně rozvinout. Prvním známějším režisérem, u kterého můžeme pozorovat techničtější přístup ke skladbě inscenace, je pravděpodobně Robert Wilson. Se svými herci buduje precizní partitury, u kterých lze jen těžko používat slovo herectví v pravém slova smyslu. Nejenže zde není absolutně žádné místo pro psychologii, prožívání, ale samotné herecké tělo připomíná spíše hudební nástroj, který je na jevišti od toho, aby ztvárnil určitý part. S herci buduje určitý technický rejstřík, ze kterého oni následně při práci na jevišti vytahují jednotlivé elementy. Jde o zcela odosobněný herecký projev a jednotlivé jevištní složky jsou používány jako přesné znaky.

Patrice Pavis definuje práci s partiturou a subpartiturou následujícím způsobem:

*„Režisér herce povzbuzuje, aby svůj pohyb, jednání, myšlenky a obrazy fixoval pomocí tzv. subpartitury, která usnadňuje jeho orientaci v časoprostoru a v 'průběžné linii jednání', (Stanislavskij). Soubor viditelných hereckých partitur vytváří celkovou partituru inscenace, která je pro režiséra jakýmsi organizačním schématem vznikající inscenace. Postupným zpřesňováním celkové partitury vede režisér herce k upřesňování individuálních subpartitur a k jejich začlenění do celku.“*

Český režisér, který se tomuto popisu nejvíce přibližuje, bude pravděpodobně Daniel Špinar, toho času umělecký šéf Činohry Národního divadla, kterého jsem měla také možnost několikrát pozorovat při práci. Daniel Špinar nejčastěji pracuje tak, že po první fázi čtených zkoušek se snaží co nejrychleji načrtnout tvar inscenace. Už po prvních čtrnácti dnech jsou jeho inscenace víceméně postaveny, vzniká něco jako „jevištní črta“. Velmi rychle nahodí obrysy a většinu času pak věnuje projíždění celku. Postupně potom tvar vylepšuje, čistí a doladuje. Hercům co nejrychleji vytyčí hrací pole, postaví mantinely a pak s nimi hledá přesné detaily a vdechuje tvaru postupně život. Dramaturgyně Marta Ljubková, která za svůj život spolupracovala s neuvěřitelným množstvím režisérů, měla k Danově režii velmi zajímavý poznatek a to ten, že většinou jeho herci nerevoltují. Mnohokrát se setkala s tím, že herci režisérům dávají najevo své pochybnosti, potřebují „vysvětlení“, dožadují se odpovědí a chtějí znát přesné instrukce. Pro určitý typ herců je náročné převzít část odpovědnosti na sebe a zkoušení inscenace přijmout jako prostor pro sebevyjádření a hledání. Nevědomost a prázdno má na ně blokující účinek a vzbuzuje úzkost. Pro ně je potom zkoušení s Danielem Špinarem nesmírně uklidňující, protože od začátku do konce vědí, kde se budou pohybovat a je potom na nich se mezi jednotlivými kroky postavit partituru.

### ***Soustavný kontakt***

*„Soustavná práce zvítězí nad vším.“*

— Maro Publius Vergilius, starověký římský básník

Už jsem se o tom zde zmínila několikrát. Jak může režisér budovat určitou kontinuitu své práce? Je možné vyvážit soustavnou práci se sobě nakloněným týmem, budovat nějaký rukopis, jazyk, věnovat se divadelnímu výzkumu a sebe-rozvoji, pokud je režisér nucen neustále “vandrovat” od souboru k souboru? Patrice Pavis uvozuje tuto kategorii soustavného kontaktu větou, že se jedná o „pokračování práce režiséra s hercem (které) je možné, a často nezbytné, i po premiéře. Režisér často „dotahuje šroubky“, upravuje a upřesňuje, vynechává nefunkční momenty či scény.“. Domnívám se, že je nutné soustavný kontakt nevnímat pouze v rámci udržování určité inscenace v kondici, ale že jde i o kontinuální práci, kterou režisér vykonává od inscenace k inscenaci. Bylo by mylné se domnívat, že pro režiséra práce začíná a končí s jednou inscenací. Stejně jako malíři,

kteří se dlouhé měsíce někdy i roky věnují určitému detailu, figuře, barvě, zkoumají a přepracovávají i režiséři si napříč inscenacemi ověřují a posouvají hranice svého jazyka.

V tomto směru je nejvýraznější Petra Tejnorová, která se během své režijní kariéry věnuje systematicky různým žánrům divadla a performance a zkoumá jejich hranice. V průběhu let se prosadila na poli taneční režie a pohybového divadla a byla jednou z prvních, kteří u nás začali rozvíjet (ve světě už etablovaný) žánr live-cinema. Je u ní patrná důslednost dané téma přetavit přes určitý žánr a opravdu zkoumat, jaké jsou jeho možnosti. Pro každý typ projektů si vybírá tým, který se s ní výzkumu věnuje a někdy i několik let pracují na tříbení daného jazyka.

To je něco, co se zdá být poměrně dobře možné na poli nezávislého divadla, kde se pracuje více na projektové bázi. Spolu s projektem přichází i kompletní inscenační tým, včetně obsazení. U klasického souborového provozu v kamenných divadlech jde potom vždy o kompromis a společné setkání. S tím měl z oslovených režisérů největší zkušenosti pravděpodobně Jan Frič:

„V jednotlivých projektech je podle mě dobré, a na to jsem trošku rezignoval, mít to jednoho člověka, o kterého se můžeš opřít. A to může být scénograf, ale třeba i herec jako host. Například já jsem v půlce svých inscenací měl Jiřího Panznera. Nemůžeš mít celý soubor, ale můžeš mít aspoň kus. (...) Dlouho jsem si myslel, že od toho jsou divadla se souborem, že máš soubor, lidi, se kterými děláš opakovaně a vzájemně se naučíte ‚řeč‘. Za těch dvanáct nebo kolik let, bohužel pozoruju rozpad možnosti souboru. Dneska je možný jedině nějaký nezávislý, dobře zaplacený soubor, který dělá jenom spolu. V kamenném divadle to není možný, tam se podle mě dělají kšefty. Soubor je možný jen do chvíle, kdy lidi nemají děti nebo nepotřebují peníze.“

V kontinuální práci s herci se dá leccos nového společně objevit a posunout. U Petry Tejnorové jsme zmínili práci s Petrem Vančurou, která se nese už od dob jejich společného studia, Jan Frič se snaží do svých projektů napříč republikou obsadit Jiřího Panznera nebo Jiří Havelka se rád vrací do Dejvického divadla. Jan Frič upozorňuje, že absolutní spřízněnost také není řešením do konce života:

„Dělat divadlo s naprosto napojenými lidmi je vlastně hrozný ‚hack‘, který se postupně vyčerpá.“

V určité podobě tento aspekt zmiňovali všichni tvůrci. Aby se udrželi v kondici, je nutné vybalancovat hranici mezi kontinuální prací a hledání nových inspirací a vlivů v podobě nových spolupracovníků.

Nesmíme zapomenout na soustavný kontakt v rámci jedné inscenace a projektu. Odstup, který premiéry vytvoří pro režiséra s výslednou inscenací, je zajímavý moment. Často se mi zdálo, jako bych pozorovala z hledišť při repríze něco, co velmi dobře znám, přesto je mezi námi vepsána vzdálenost. Herci mají v tu chvíli veškerou moc v rukou, nepodceňujme ani moc, kterou disponují technické složky, včetně světla a zvuku. Na tomto poli může inscenace zazářit do nebeských výšin, ale také se pěkně vybourat. Pro obě skupiny totiž nejde jen o vykonávání mechanických úkonů, které jim byly předepsány a plnit jen „queuečka“. Hlavním cílem je, aby inscenace dýchala a udržela si správnou dynamiku, tempo-rytmus. Tady se nabízí vyhradit čas po zkoušce na připomínky, ale pokud se pohybujete v divadlech, kde jsou reprízy od sebe naskládány dva až tři měsíce od sebe, jako je to například u naší inscenace „O krásách bezpilotního bombardování“ v prostoru NOD, můžete si být skoro jisti, že si herci nebudou z toho, co jim říkáte, pamatovat nic. Druhou možností je domluvit si již zmíněnou „oprašovací zkoušku“. Všimla jsem si, že na herce i technické složky má velký vliv i to, když se režisér na představení dostaví. Traduje se i to, že někteří režiséři, pokud si chtějí přivydělat nějakou korunu mohou na tradičnějších scénách nahlásit tzv. „režijní dozor“ a za svou přítomnost se dočkat i drobného příplatku. To se mi bohužel na scénách, kde jsem pracovala zatím nestalo, a tak tento můj čas nebyl nikdy zvláště finančně ohodnocen.



### c) Režisér v prostoru

*„Co jednou vstoupí do prostoru a času, musí se také podřídít zákonům prostoru a času.“*

— Ludwig Feuerbach, německý filozof

Režisér v prostoru je speciální kategorií, protože nám sice nic neříká o faktu, jak režisérovo tělo vypadá, ale dobře nám dokáže zachytit rozptýl režisérových odpovědností, jeho pole působnosti, případně i místa, kde je rád a dobře se mu pracuje. Divadelní prostor nejčastěji dělíme mezi hlediště a jeviště. Jedna část je určena divákům a druhá hercům. Kam ale umístit režiséra? Rozdělení na jeviště a hlediště je úplně tím nejzákladnějším a v mnoha případech pro naše zkoumání postačí. Během rozhovorů s režiséry, ale i z literatury a osobní zkušenosti, vyplynulo, že prostor režiséra jde nad rámec prostoru jeviště a hlediště. Musím proto nakonec prostor režisérovy působnosti rozšířit o další zajímavá místa. Narazili jsme totiž na prostor kuřárny, ale například i na divadelní kanceláře, kde probíhají různé druhy porad od explikací po plánování zkoušení, prostory zkušebny, divadelní bar atd.

#### *Jevišťe a hlediště*

Slavný americký režisér Robert Wilson podle očitých svědků<sup>9</sup> nesnese, aby na jeviště vstoupil kdokoliv, kdo nemá co do činění s jevištní akcí. Považuje tento prostor za natolik posvátný, že je potřeba ho udržet pouze pro ty, kteří jsou pro daný úkol určeni. Sám na jeviště nikdy nevstupuje a pokud je potřeba v krajních případech hercům cokoli předat, posílá tam (jako svého druhu posly) své asistenty a spolupracovníky. Dokonce i pro přestavby, které se odehrávají během inscenace, požaduje, aby je vykonával někdo, kdo absolvoval celý proces a svůj úkon, například přenesení židle, si pečlivě dva měsíce

---

<sup>9</sup> O toto svědectví se se mnou podělila dramaturgyně Marta Ljubková, která s Robertem Wilsonem opakovaně spolupracovala při jeho pražských produkcích ve Stavovském divadle. Marta mi o Wilsonově nechuti vstupovat na jeviště vyprávěla ve chvíli, kdy jsme obě stály na jevišti právě Stavovského divadla při přípravě živého natáčení diskusí v rámci koronavirové krize #kulturajenarod. Po takové poznámce se člověk logicky začal cítit v prostoru jeviště nepatřičně.

trénoval. Ani přenos nábytku po scéně není totiž úkon pro tělo, které nevyzařuje určitou přezens.

Robert Wilson je svého druhu extrémista a takto vyhraněný postoj bychom zřejmě v českém divadle hledali jen stěží. Tento příklad však dobře vystihuje, že jevištní prostor je přeci jen prostorem magickým, s určitými specifickými vlastnostmi a zákony a pro režiséry v každém případě představuje místo, kde platí jiné zákony. Někteří se mu raději vyhýbají a nechávají ho plně obývat herci. Své pokyny raději dávají z hledišť a vnitřní dynamiku nenarušují svým tělem, které by zde bylo navíc. Jiní jsou naopak rádi součástí jevištního děje, dirigují přímo z „místa činu“ a v průběhu procesu se pomalu vzdalují. Nejčastěji se však oba tyto přístupy prolínají. Na otázku, kde se nachází její oblíbený prostor pro práci, Kamila Polívková odpověděla:

„Na zemi. Na jevišti. Já nikdy nesedím v hledišti, aspoň ne do chvíle, než jsou projížděčky se vším všudy. Tam už potom potřebuji vidět vše vcelku a soustředit se na všechny složky. Já mám vždy takové místo před první řadou na zemi, kde sedím nebo ležím. Tam mám pocit, že jsem součástí toho, co zrovna děláme. Vůbec neumím sedět někde ve třetí řadě a koukat a pořvát na někoho.“

Jiří Havelka zdůrazňoval i to, že každý projekt je ve vstupování na jeviště specifický. Vnímá jasný rozdíl v přístupu, pokud zkouší například více ansámblový projekt, jako je tomu v Dejvickém divadle:

„... (u tohoto druhu projektů) na jeviště tolik nevstupuju tolik nevstupuji. Rovnou mají to hájemství, to hřiště herci a nechci ho úplně ‚rozmrdlávat‘. Kdežto víc monologické věci, nebo věci, který mají víc koncept typu dvanáct stojících herců v řadě, tam se víc odvážím do toho vstupovat a jsem na jevišti víc. Nebo jevišti. Prostě v prostoru, kde to zkusíme. Často se děje, že stojím na jevišti a ostatní naopak koukají. To je většinou v nejkřizovějších momentech, kdy už se tam hercům nechce, protože se nic zajímavého nerodí, nic nevzniká. Potom tam musím já a něco tam říkám. Třeba v Ljubljani to bylo úplně neuvěřitelný. Měli jsme na zkoušení tři týdny a dva týdny fuč a nebylo nic. Blbý nápady, všechno bylo trapný, ještě s loutkou takovou. V takových

chvilích někdy pomůže, že tam fakt jdu, všechny poprosím, aby šli do hlediště a začnu přeríkávat ten příběh, nebo tu naraci na kterou jsme přišli a chodím po jevišti a ukazuju, kde, co je, co se kde stane. Tím tělem vytvářím všechny složky, světlo, zvuk, jaká hudba, kde začne hrát. Všechno to říkám jenom slovně, protože tam není ještě zvukař, osvětlovač, nic, ale rovnou dělám celou inscenaci. A během toho mě často, nebo je v hledišti, napadne, co z toho jde vlastně ven. Tu inscenaci vytvořím tam, ztělesním jí i se všemi složkami. Třeba mám připravené první dva obrazy a pak už se nechávám vézt.“

Jiří Havelka se i později v rozhovoru snažil vyjádřit rozdíl fyzického bytí v jednotlivých prostorech a jakým způsobem jednotlivé prostory a jejich zákonitosti ovlivňují samotné myšlení:

„... Tělesnost na jevišti potřebuju víc, když nevím co dál, když jsem zablokovaný, když se zkoušení zadržlo, když potřebuju, aby dál nevymýšlela hlava. Tohle mám i z hlediště, ale tam je to spíš tak, že se mi udělá v hlavě přesná představa, většinou opravdu technická věc. Třeba, že má herec otočit hlavu po tomhle slově a ne předtím.“

Přijde mi podstatné, co Jiří Havelka popisuje, protože velmi dobře zachycuje fenomén „myšlení“ těla nebo vymýšlení tělem. Režie totiž je jasným důkazem zjištění, že myšlení a kreativita nemají zdroj pouze v ráciu a v hlavě. Anna Klimešová také používala rozdělení jeviště a hlediště na vztah hlavy a těla:

„Když je člověk na scéně a opravdu své tělo mnohem víc zapojuje, tak pocítí ten diametrální rozdíl v tom, když sedí hlava v hledišti a tělo stojí na jevišti.“

Když jsme si Annou potom povídali o tom, kde se jí nakonec ve výsledku dobře režiruje, doplnila:

„Já to hodně střídám. Ale ráda sedím úplně vepředu, v první řadě, uprostřed. Potom mám ráda, že jdu úplně naopak někam, kde třeba vidím scénu z úplně z jiného úhlu, někam na kraj. Pak mám hodně ráda momenty, kdy jsem v kabině. Existuje na zkoušce moment, že můžu vypadnout ze sálu a být hrozně

daleko. Klidně za plexisklem, když tam zrovna je. To je spíš ke konci, ale najednou se můžete pomalu odpojit a přestříhnout tu pupeční šňůru. Pokud jsem ale v sále, tak bych ráda řekla, že ne, ale vždycky si sednu doprostřed. Mám to ráda. Mám všechno tak na dlani.“

Ze všech rozhovorů vyplynulo, že jeviště a hlediště jsou prostory, které jsou v těsné blízkosti, které nejsou oddělené žádnou stěnou, jsou to v podstatě dva prostory v jednom. Všichni režiséři však často imaginární (pokud jde například o blackbox) dělící čáru jasně cítí a vyplývá z toho, jako by každý ten prostor měl svůj přesný čas, a vyžadoval od těla jinou formu bytí. Čas pro jeviště, čas pro hlediště. A čím dál blíže k premiéře se režisér od jeviště psychofyzicky vzdaluje.

### ***„Stůl“ jako prostor pro vymýšlení***

„Vymysleli jsme to od stolu“, „takhle od stolu to nedokážu říct“, „to uvidíme, až půjdeme od stolu do prostoru“, „u stolu to fungovalo“ ... To všechno jsou věty, které je možné v různých obměnách a variacích v první fázi zkoušení slyšet víceméně pravidelně. Fáze zrodu, fáze ještě nehotového divadla, fáze snů, fáze představ a iluzí, fáze projektovaného těla do prostoru.

V rámci studia jsme se spolužáky měli někdy pocit, že se pedagogové bojí nám dávat nějaké režijní ‚know-how‘. Tuto roli během druhého ročníku sehráli paradoxně vedoucí našeho hereckého ročníku, kteří s námi trávili středeční odpoledne. Režijní duo SKUTR se věnovalo primárně našim hercům, ale právě druhý ročník byl zajímavým časem, kdy došlo k vzájemnému propojení. Dva režiséři, kteří působili jako vedoucí herců, a ke kterým logicky měli blízký vztah, se snažili nám adeptům režie přiblížit jejich svět a jak s herci lépe pracovat. Hodně jsme se v průběhu týdnů dotýkali otázky, co znamená režie v prostoru. Velmi brzo jsme pochopili, že něco jako režijní příručka neexistuje, a nakonec to bude v prostoru vždycky na nás. Důležité ale bylo, že v ohromném poli nejistot, na základě detailního rozebírání našich jednotlivých scénických řešení, jsme si pomalu osahávali některé zákonitosti jeviště.

Jedna z prvních rad byla, že nejtěžší je vstát v procesu od stolu. „Strašně se vám nebude chtít, protože budete mít pocit, že se vám to všechno sesype pod rukama. Ale musíte to

udělat, i když budete mít pocit, že po tak plodném čtrnáctidenním sezení u stolu nemáte nic. První dva dny budou strašný. Ale pak se to zlomí.“

Martin Kukučka s Lukášem Trpišovským se nás snažili upozornit na to, že ač budeme mít inscenaci sebelíp vymyšlenou, pokud svůj koncept neověříme v prostoru, neobnažíme ho spolu s herci, fyzicky ho nezačneme obývat, je to úplně k ničemu.

Postupně se ale začalo ukazovat, že se dá na tuto fyzickou práci připravit. Připravený koncept neznamená, že člověk bude mít jasně do detailu nakrokované jednotlivé elementy inscenace, ale že se budeme učit připravit pro zkoušení takový materiál, který bude pro nás společně herci dráždivé a inspirativní fyzicky rozehrávat. Fáze u stolu začala být přípravnou fází, která je od práce režiséra neoddělitelná. Samotný stůl se také objevuje v různých fázích a pokaždé má jinou funkci. Stůl má zcela jinou úlohu, když se jedná o místo, kde se setkává inscenační tým v přípravné fázi projektu, kdy se vyladuje koncept, scénografická složka, připravuje se text a tak dále. Je to stůl, kolem kterého ještě nejsou herci. Inscenaci je vysněná, a existuje jen v hlavách tvůrců. Druhá fáze, kde stůl také hraje velmi důležitou roli, je fáze prvních čtených zkoušek. Zde už ke stolu přistupují i herci a režisér spolu s inscenačním týmem díky nim mohou začít inscenaci rozžít. Pokud se jedná o první čtenou, dostává text první intonační kontury, napsané slovo se stává mluveným a poprvé slyšíte postavu hovořit ústy svého představitele. Je to často velmi vzrušující moment, protože to, co jste si vzájemně předčítali a představovali, najednou začne „mluvit“.

Pokud se jedná o první zahajovací zkoušku projektu, který nemá pevný text, bude mít režisér se svým týmem za úkol kolem stolu rozžít projekt a koncept mezi všemi šamansky a imaginárně někde uprostřed stolu, aby herci mohli začít koncept nasávat, a také mu začít dávat fyzické kontury. Herci v obou případech začínají přihazovat vlastní nápady, začínají si pohrávat se slovy i jednotlivými elementy a koncept je podroben první zkoušce. Skutři však jasně upozorňovali, že tuto fázi, přestože je nezbytná, je potřeba včas utnout a přesunout se do prostoru. Ve fázi u stolu se totiž dá poměrně snadno a příjemně zabydlet. Třetí fází, kde může být režisérovým hájemstvím stůl, je i poslední fáze během zkoušek, kdy zejména v kamenných divadlech bývá na zkoušku do hlediště přinesen stůl, za kterým může režisér sedět a pracovat. Zde je režisér už fyzicky hodně odpojen od dění na jevišti. Stůl v této podobě využívá (ze zpovídaných režisérů) zejména

Jan Frič a je dobře patrné, jak některé zvyklosti připadají lidem v určitém typu divadel samozřejmě, v některých bychom stůl v hledišti hledali těžko. Jsou to drobné elementy, které režiséra na základě tradice přesně zakotvují na konkrétní místo v prostoru. Jan Frič byl překvapen, že mohu režijní stůl považovat za jeho poznávací znamení, a v tomto nepodstatném detailu se ukázalo jako zvyklosti mohou definovat váš styl práce:

„To není, úplně moje specialita, oni ti tam ten stůl přinesou, a protože tam je, tak za ním sedíš. Sedíš přibližně na místě odkud koukají diváci, což je dobré koukat z místa odkud koukají diváci. Ono je to také proto, že já jsem si zničil krátkodobou paměť. Asi jsem ji nikdy neměl, ale teď už jí opravdu nemám. Ke své režijní metodě potřebuju neustále čumět do textu. Poněvadž pokud na něj ‚nečumím‘, tak já nevím, co je další replika, ačkoliv to znám z paměti. Musím mít furt tahák, a k tomu se stůl hodí.“

Bylo zajímavé pozorovat, jak v průběhu zkoušek Krále Oidipa v historické budově je stůl umístován čím dál od jeviště. Stůl při prvních aranžovacích zkouškách pět týdnů před premiérou začínal stát někde kolem třetí řady, postupně se přesunul až do řady desáté, a nakonec v posledním týdnu hlavních a generálních zkoušek už se nacházel v předposlední řadě skoro úplně u zvukářské kabiny.

### ***Divadelní bar či jiná přilehlá hospoda***

V Národním divadle často slyším, že tamní soubor nikdy nebude fungovat jako soubor, protože zde není divadelní bar v pravém slova smyslu. Alkohol je s divadelním prostředím více či méně spjat, ať už se jedná o premiérové oslavy, v extrémních případech i kontinuální pití po celý den, posezení s kolegy po představení nebo o sklenku o pauze, na kterou se zpravidla těší diváci. Nejde ale jen o alkohol jako takový. Divadlo je místem setkávání a někdy může být tlak na zkoušce příliš náročný, protože se tento akt příliš zformalizuje. U režiséru je symptomatické to, že na divadelní tvar během zkušebního procesu myslí takřka neustále. Každý moment, každá pauza, každý sen, každý přečtený řádek večer po zkoušce nebo před spaním se může stát inspirací. Divadlo nutně potřebuje místo k neformálnímu setkávání, aby zůstalo živým organismem. Jiří Havelka na otázku, kde se mu v divadle nejlépe pracuje, explicitně odpověděl:

„Asi to bude ‚pauzící‘ místo. Tam kam se chodí kouřit nebo tak. Zkouška svým způsobem pokračuje, ale není tam přítomný tlak, že teď musí přijít výsledky. Tam se většinou objeví nejlepší věci. V normálních hovorech. To mám rád, že se dvě hodiny něco dělá a teď je pauza a jsme v Brně na terase, v Dejvicích v šatně, v SND v rekvizitárně... To jsou všechno místa blízko u jeviště. Nejsi na jevišti, ale zkouška vlastně běží dál.“

Havelka zdůrazňuje, že v každém divadle je tento prostor jiný a je jinde. Často přirozeně v průběhu času vznikne na místech, kde se zaměstnanci divadla a další spolupracovníci rádi srocují. Vytvářejí pak specifickou atmosféru daného divadla či souboru. Jiří Havelka pokračuje:

„Duchon<sup>10</sup> je extrémní příklad toho, co by v životě nevzniklo v žádném pražském divadle, s žádným jiným souborem. Vzniklo to opravdu tam v tom městečku mezi horami s lidmi, kteří po zkoušce pijí do večerního představení, i po něm pijí a pak jdou ráno na zkoušku s černými brýlemi...“

V této podkapitole nejde ani tak o konkrétní prostor, ale o možnost vytvořit čas navíc, čas, který nikde není zapsán, ale společná zkušenost se pak promítne do společné práce. Jan Frič zdůrazňoval, že přílišná utilitarizace času divadelní zkoušky nikdy nakonec nevede k dobrým výsledkům:

„Teď je vše tak rozlitané, to můžeš vidět už na svých spolužácích. Jak to může být dobré? Jak to může být poctivé, když jsou všichni roztěkaní na deset tisíc míst? A můžou stokrát chodit na nějakou jógu. Pak vznikají z nouze ctnosti.“

---

<sup>10</sup> Inscenace „Zem pamätá“ ve Slovenském komorném divadle Martin (SKD Martin), režie Jiří Havelka, premiéra 29.3.2019

#### **d) Fyzické nástroje režiséra**

*„Víte, za kamerou si člověk říká: vždyť to, co po nich chci, je tak jednoduchý, proč to nedělají? Proč jsou tak tuhý? No a pak jsem před tou kamerou stál já a říkal jsem si: dopřic, tohle by si měl povinně zkusit každý režisér.“*

— Miloš Forman, česko-americký režisér, scenárista a herec

Měl by režisér ovládat základní herecké dovednosti, a orientovat se v nástrojích, které užívá herec k fungování na jevišti? Domnívám se, že odpověď rozhodně není jednoznačná a je nutné si uvědomit diference jednotlivých profesí i z důvodů nejen talentových předpokladů, ale i čistě prakticky kvůli efektivnější dělbě práce. Asi není potřeba, aby režisér ovládal nekonečné penzum dovedností. Může však být zajímavé pozorovat, jakým způsobem zájem a znalost v určité oblasti ovlivní i výslednou poetiku a režijní styl, zkrátka představuje i jedinečný režijní rukopis.

V rámci výzkumu režisérových nástrojů a jejich užití v praxi jsem se potýkala se zvláštní kategorií dovedností a znalostí, která se nachází někde na pomezí mezi režiséřskou a hereckou praxí. Možná by bylo přesnější je označit za tzv. jevištní techniky, které slouží k převedení požadovaného záměru na jeviště. Režiséři je často používají jako nástroje především pro herce, aby lépe uskutečnili jejich vizi či záměr. Do této kategorie spadá například práce s dechem, různé druhy tělesných cvičení atd. Samotné herecké zkušenosti jako přínos pro režijní praxi zde opomenou, protože je budu detailněji rozebírat v kapitole „Jak se učí režisér“.

Zde se bude jednat se o konkrétní jevištní dovednosti, které režisér sám o sobě nemusí veřejně předvádět, ale jejich znalost ho v komunikaci s herci, potažmo s celým týmem posouvá o něco dál. Můžeme pak polemizovat o tom, zda je opravdu nutné vnímat tělesné dovednosti na divadle a různé druhy fyzické praxe užitečné pouze pro předvádění na jevišti. Tím bychom znehodnocovali duševní a duchovní rozměr těchto aktivit.

#### ***Práce s dechem***

Dech je pro divadlo možná stejně důležitým, jako je dech pro život. Jedná se o naprostý základ, který se promítá do samotné techniky jevištní řeči, práce s hlasem jako takovým,



posouvá možnosti tělesného výkonu a je také základem rytmu. Rytmus totiž nemusí být pouze „beatem“, pravidelným odpočtem ubíhajících jednotek času, ale i mnohem subtilnějším a subjektivnějším prožitím času.

Francouzské divadlo je výrazným způsobem založeno na slovu. Literatura zde přetrvává v silně zbytnělé podobě, a i ve fyzičtějších formách divadla se můžeme často setkat s výraznou slovní, literární složkou, s poezií slova, která se snoubí s děním na jevišti.

Již před sto lety se tímto střetem zabýval Antonin Artaud a ve své práci nabízel vlastní odpověď. V souvislosti s Artaudem se často zmiňují jeho manifesty divadla krutosti, návrat k rituálu a zdůraznění fyzického rozměru jeviště. Méně často se hovoří o jeho vlastním výzkumu v oblasti dechu. Jedná se totiž o hodně specifický a do hloubky propracovaný systém, který není tak plošně inspirativní a využitelný pro širší divadelní praxi. Přesto bych se u něj ráda na chvíli zastavila, protože kromě toho, že ukazuje na konkrétní nástroje Artaudovy praxe, tak často utopené v obdivu k jeho buřičským manifestům, dobře ukazují na to, jak režisérův vlastní tělesný výzkum přispívá jeho vlastní definici a pojetí divadla.

V kapitole „Citová atletika“ své knihy „Divadlo a jeho dvojeneček“ (Artaud, 1994) Artaud nejprve seznamuje s tím, proč je dech v práci s hercem pro něj tak zásadním tématem.

„Všechny překvapující výkony v zápase, v řeckém pankratiu, v běhu na sto metrů, ve skoku do výšky mají v případě citových hnutí analogickou organickou základnu, opírají se o tytéž tělesné body. Ale s tím rozdílem, že je pohyb opačného směru. Jde-li například o dýchání, u herce se tělo opírá o dech, zatímco u zápasníka nebo atleta se dech opírá o tělo. Čím je hraní střídmejší a navenek zdrženlivější, tím je dech širší a hutnější, podstatnější a napěchovaný nápověďmi. Vášnivému, rozmáchlému hraní zaměřenému na vnější účinek odpovídá dýchání v krátkých přerývaných vlnách. Je jisté, že každému citu, každému duševnímu hnutí, každému výtrysku lidské emotivity odpovídá příslušný způsob dýchání.“

S tímto se dá poměrně snadno identifikovat, a dokonce mi připadá, že soustředění se na kvalitu dechu a jeho podobu může být přínosným rozměrem, na který se během práce

s hercem zaměřit. Artaud však dále pokračuje ve svém výkladu dechu, jeho původu i třídění jeho druhů podle Kabaly:

„Vědomí, že duše má tělesné vyústění, umožňuje proniknout k ní opačnou cestou a dospět k její podstatě jistými analogiemi matematické povahy. Odhalovat a znát tajemství rytmu vášní, onoho druhu hudebního tempa, jež ovládá jejich harmonický tep – to je jeden z aspektů divadla, který naše moderní psychologické divadlo už dávno pustilo z hlavy. Toto tempo lze totiž analogicky nalézt, a to v šesti způsobech, jak vydávat a zadržovat dech jako drahocenný prvek.

(...) Zajisté, lidské dýchání má svá pravidla; opírají se o nesčetné kombinace kabalistických triád. Je šest základních triád, ale jejich kombinace jsou nespočetné, neboť z nich pochází každý život. A právě divadlo je ono místo, kde magie tohoto dýchání je libovolně obnovována. Jestliže fixace nějakého velkého gesta vyvolává zrychlení a zesílení dechu, jímž se obklopuje, potom i intenzivní dýchání může pozvolna obklopit svým vlněním fixované gesto. Existují tu jisté abstraktní principy, ale ne konkrétní prostorové zákony. Jediným zákonodárcem je tu básnická energie, která se probíjí od přidušeného ticha až k vyjádření prudké křeče a od mezza voce jednotlivého hlasu k těžké, rozléhající se bouři mnohohlasého, pozvolna se formujícího chóru. (...) Neboť jestliže poznání dechu osvětluje barvu duše, tím spíše může duši přimět k projevu, usnadnit její rozzáření. (...) Napadlo mě tedy využít znalosti dechu nejen k herecké práci, ale i k přípravě herce pro jeho povolání.“

Není v tuto chvíli podstatné zabývat se hlouběji Artaudovým zkoumáním dechu a užití v praxi (vše je podrobně rozepsáno právě v jeho knize). To, co je podstatné, a co je na tomto příkladu vidět je, jak Artaud využívá svých znalostí a výzkumu v prohloubení své práce s herci na tělesné úrovni. Možná, že se jedná o pouhou teorii, o které Artaud vzletně píše, ale připadá mi celkem nepravděpodobné se takto do hloubky zabývat konkrétním tělesným aspektem, aniž by sám hlouběji pronikl do studia dechu (a tělesně ho zakusil). Artaud však upozorňuje na to, že opravdu dobrý herec nepotřebuje vědět všechny teoretické detaily, že se dovede „instinktivně zmocnit jistých sil a zažehnout je“. Tohoto herce by značně by překvapilo, kdybyste mu řekli, že „tyto síly mají své nástroje v tělesných orgánech, že skutečně existují, protože to ho nikdy ani nenapadlo“.

Možná, že Artauda silně ovlivnila i jeho vlastní herecká zkušenost, a proto dokáže s takovým zaujetím pohlížet na fyzický rozměr divadla. Z celé jeho tvorby je totiž cítit i napětí a rozpor v tom, jak být hluboce duchovní, skoro až mystický, snaha o znovu napojení se na iracionální a intuitivní rozměr světa a zároveň zůstat analyticky přesný a předmět svého zájmu dokonale zachytit do slov. To dobře ilustruje vnitřní rozpor, který si sebou neseme skoro všichni jako příslušníci západní civilizace. S touto otázkou zápasím pokaždé, kdy se snažím o režisérově těle psát. Jedinou možností je vrátit se potom do divadla, na sál, na jeviště a opět fyzicky zakoušet, zkoumat a tvořit. Protože jak praví Artaud:

„V Evropě už nikdo nedovede křičet a zejména herci nedokáží vykřiknout již ani ve stavu smrtelné úzkosti. Tito lidé dovedou již jen mluvit a zapomněli, že v divadle mají i tělo; zapomněli rovněž používat hrdla. Omezení na nenormální hrdla proměnili svůj nástroj, tělo, v abstraktní mluvící monstrum: herci ve Francii dovedou už jen mluvit. Chceme-li obnovit články řetězu, který nás spojuje s časy, kdy divák v divadle hledal svou vlastní skutečnost, musíme tomuto divákovi umožnit, aby se s divadlem ztotožnil, aby dýchal a žil jeho rytmem. Nestačí jen, aby diváka uchvátila magie scény; divadlo se ho nezmocní nikdy, nebude-li vědět, kde ho musí uchopit. Dost už té magie nazdařbůh, dost už poezie, která se neopírá o vědu! Poezie a věda se musí v divadle už konečně spojit. Všechny emoce mají organický základ.“

Samotná práce s dechem nemusí být pro režiséry takto vědecky pojatá, aby byla práce s ním užitečná. Jedním z primárních režijních nástrojů je mluva a režiséři jsou často nuceni hovořit ve velmi nepříznivých podmínkách, stejně jako herci. Velké vzdálenosti, prach, přepínání mezi různými rejstříky jsou jen základní příklady. Kromě toho, že je dech základním stavebním kamenem divadla, může mít i zcela praktický efekt na režisérovo tělo. Správně zacházet s dechem totiž může být vhodná technika k odbourání stresu nebo může být využit k nalezení vhodného tónu pro vyslovení režijní připomínky.

### ***Jóga a jiné cvičební techniky***

Zajímavý je i případ jógy, která je v současné době mezi performery i režiséry poměrně oblíbená. Snoubí v sobě poučení o příznivých vlivech dechu na tělo a možnost propojení

tělesné a duševní sféry v jeden funkční celek. To se zdá být pro divadlo víc než příznivý efekt. Jóga jako taková není ve scénickém zpracování nijak zajímavá, ale z vlastní zkušenosti mohu říct, že kromě posouvání herců v jejich tělesných a jevištních dovednostech je v režijní praxi užitečná právě pro komunikaci s herci a celkově pro práci na výsledném tvaru. Může (jako samozřejmě i další praxe, jóga je zde pouze příkladem z mnoha) kromě toho, že tříbí tělesné dovednosti, mít i další efekt, který nás v této práci zajímá, a to je režisérská komunikace směrem navenek na úrovni těla. Může totiž rozšířit náš komunikační „slovník“ a vytvořit další vrstvu společného naladění, na které můžeme společně fungovat.

Jak už bylo zmíněno, mnohé katedry a divadelní školy již dávno zavedly výuku jógy pro své studenty. Ale aniž bych měla toto tvrzení podloženo konkrétními daty, domnívám se, že konkrétně pro studenty režie se nebude jistě jednat o plošně zavedený obor. Přesto najdeme mezi známými režiséry inspirativní příklady toho, jak je jóga ovlivnila v divadelní práci. Mnozí z nich zmiňují, že jim jóga pomohla uchopit vnitřní sílu a dosáhnout určité vnitřní rovnováhy v náročnějších obdobích života. Například Peter Brook byl silně ovlivněn učením jógy a je jedním z jejich hlasitých podporovatelů. Studium tradice jógy Peter Brook využil například při zpracování velkého indického eposu Mahabharaty. Jerzy Grotowski zase využíval jógovou praxi pro trénink svých herců. V roce 1967 začal tyto techniky aplikovat, některým hercům a umělcům (Olympia Dukakis, Richard Schechner nebo Andre Gregory) tím zásadně změnil život i směřování jejich umělecké tvorby. Stanislavskij, Vachtangov a i další členové prvního Stanislavského studia byli ovlivněni východní filosofií a zabývali se praktikováním hatha jógy, při které využívali knih jogína Ramacharaky jako zdroje inspirace. Stanislavskij si dokonce vypůjčil některé elementy z meditační praxe, aby pomohl svým hercům dosáhnout ještě lepších výsledků při interpretaci některých rolí.

Jóga totiž představuje jedinečné propojení dechu, těla a vnitřního světa, kterého lze při zkušebním procesu dobře využít. Z vlastní zkušenosti mohu například zmínit dva procesy zkoušení, při kterých jsme zvolili velmi pravidelné formy cvičení a popsali, jak se toto rozhodnutí promítlo do výsledného tvaru. Například při zkoušení inscenace „Šírání čirého jasného dne“ jsme každou zkoušku začínali třiceti až čtyřiceti minutovým cvičením jógy. Cvičení jsem vedla buď já, nebo herečka Lucia Čížinská. V té době jsem totiž józe věnovala velké množství času, cítila jsem, že jsem dosáhla i určitého stupně poznání,

kteřé mě bavilo předávat dál, a proto jsem se tolik neostýchala se o cvičení s ostatními podělit. (Nutno zmínit, že jógová praxe vyžaduje určitou kontinuitu i důslednost a ve chvíli, kdy jsem se po návratu z Německa naplno vrátila do koloběhu zkoušení a povinností spojených s angažmá, se mi už nepodařilo dosáhnout takto koncentrovaného vztahu s jógou, přestože ve cvičení pokračuji). Každopádně zkoumání pohybů a určité zklidnění, které sebou pravidelné cvičení neslo, se pak výrazně otisklo i do naší práce s gestem, pohybem po jevišti a určitou koncentrovanou energií, kterou mezi sebou herci dokázali vytvořit. V rámci jevištního obrazu jsme zkoumali barokní gesta a možnosti jejich převedení do divadelního jazyka pro naši inscenaci. Důležitou součástí bylo i nalezení určité formy herecké prezence, kdy bylo třeba v určitou chvíli naprosto zmizet či splynout s pozadím, a přesto zůstat přítomen v obraze. Herci hodně bojovali s pocitem, že většinu času nedělají „NIC“ a zdálo se mi, že zapojení jógy nám v tomto směru hodně pomohlo. I proto, že jsme cvičili společně a měli jsme tím pádem společně vybudovanou citlivost na určité elementy.

Druhým příkladem, kdy se společné cvičení výrazně promítlo do výsledného tvaru, byla inscenace „O krásách bezpilotního bombardování“, kde jsme ranní tréninky (tak jsme tomu společně říkali) svěřili do rukou tanečníka a člena souboru 11:55 Davida Rysky. Tréninků se účastnili vždy všichni, kdo byli přítomni na zkoušce (včetně dramaturga, hudebníka i scénografa). V Davidově podání se jednalo o kombinaci silového, posilovacího tréninku se základy tréninku tanečního. Jeho metoda byla celkově docela extrémní, plná invektiv vůči ostatním a založená na vojenské morálce. Někdy mi to připadalo až příliš agresivní, sama jsem měla potíže v některých úkonech obstát, a často mě herci prosili, zda bychom nemohli rozsah cvičení omezit, protože ztrácíme příliš mnoho času. Někde uvnitř jsem ale cítila, že je to důležitý čas, který ještě využijeme a že je to dobrý způsob, jak se vzájemně poznat, neboť před začátkem zkoušení jsme o sobě příliš mnoho nevěděli. Páteční trénink jsme potom za odměnu věnovali právě józe, kterou vedla herečka Daniela Šišková, působící v rámci jednoho pražského jógového studia. Nakonec jsme ve výsledném tvaru toto všechno využili. Charakter Davidovy postavy vycházel právě z naší zkušenosti s ním během tréninků a celá jedna scéna byla rekonstrukcí jedné z našich ranních „lekci“, i když se postupně čím dál více prolínala s proslovem příslušníka armádního letectva, jenž se bojí o svou budoucnost v armádě, čím dál více využívající bezpilotních letounů. Tato scéna působí možná až příliš jako imitace

drsného armádního výcviku. Musím se smát vždy, když ji vidím, zejména tomu, že jsme podobné cvičení opravdu dva měsíce absolvovali. A vlastně dobrovolně.

Z jógových lekcí z Danielou jsme si zase odnesli princip meditace a zapojení vůní. Meditace je občas kritizována za to, že často vypadá jako způsob, jak na chvíli zapomenout na problémy tohoto světa, zavinout se do vlastního nitra a rýpat se v sobě, jak se zrovna cítím nebo necítím. Experimentovali jsme s podobným pojetím, až nám z toho vyšel závěrečný obraz kolektivní „dechové session“, kdy se spolu s diváky snažíme zapomenout na to, co jsme společně za poslední hodinu zažili. Samotné vůně hrají v inscenaci rovněž důležitou roli, prolínají se od začátku do konce (od spálených toustů v opuštěném příbytku, vůně žehleného prádla, praskajícího popcornu atd.) a končí právě vůní Daniely vonné tyčinky, kterou nás v pátek po náročném týdnu vykuřovala a odháněla od nás zlé duchy.

### ***Poznámkový blok***

Snažila jsem se přijít i na další detaily, kterými si režisér při práci pomáhá. Jedná se o drobnosti, pro některé režiséry představující základní pracovní nástroj. Pro Jana Friče to byl určitě poznámkový blok. Během zkoušení, jak jsem mohla pozorovat, si do něj píše snad veškeré myšlenky, které zazní, i úkoly, které během procesu vyvstanou. Má v sešitě vybudován důsledný orientační systém, podle kterého pozná, k čemu se poznámka váže. Za poznámkou si totiž píše drobné zkratky, které připomínají, komu je poznámka určena. Poznámka je zkratka v kroužku, nejčastěji se zde objevuje „Já“, což značí úkol pro samotného Jana Friče, „dram.“ označuje dramaturgickou otázku, „světla“ lightdesignéra, „prachař“ poznámku pro Davida Prachaře a tak dále.

„Můj sešit je totální prodloužená ruka, ale už je to parodie sebe sama, protože já už si tam píšu poznámky, které si pak nepamatuji, co znamenají. Takže potom už hercům čtu jen zapsané poznámky, které samy o sobě jsou vlastně o ‚hovně‘. Původně to byly kotvy k tomu, aby člověk o něčem pohovořil, a ne aby jim to pouze přečetl.“

Jako vždy se Jan Frič pokouší o určitou sebelítost a nadsázku, ale je zřejmé, že pro režiséra je nesmírně důležité udržet orientaci v úkolech, protože často se daný systém

může velice snadno rozsypat. Samozřejmě je velice individuální, na kolik chce daný režisér mít na bedrech všechny úkoly a sám je organizovat. Jsou režiséři, kteří rovnou úkoly předávají asistentům a spoléhají se na to, že budou zapracovány. Někteří režiséři si poznámkový blok ani nevedou sami, ale spoléhají na dramaturga či jiného blízkého spolupracovníka, že jejich myšlenky zachytí.

System poznámkových bloků je velice individuální, ale považuji za zajímavé, že ještě v roce 2020, kdy tuto práci píšu, je nejčastějším podkladem pro poznámky stále ještě papír a sešity. V tomto směru je divadlo ještě hodně analogové. Nicméně najdeme i příklady, kdy se poznámky přesouvají více do digitální sféry. Jan Frič kromě poznámkového bloku využívá i svojí emailovou schránku jako úložiště pro poznámky. Jedná se o emaily, které posílá sám sobě, často pouze do předmětu napíše text poznámky. Čím dál větší oblibu nabírá například služba společnosti google „docs“, tedy sdílené dokumenty, které nabízí pro divadlo zajímavou pracovní platformu. Dokumenty se dají totiž zpracovávat v reálném čase online a úprava se následně objeví ve všech zařízeních. Sdílené dokumenty jsou velmi oblíbeným nástrojem ve skupině 8 lidí, kde je potřeba udržet poznámkový aparát stále aktuální a je nutné, aby se všichni vztahovali ke stejným podkladům. Nicméně i režisér Jiří Havelka už je zakomponoval do své práce:

„Je úplně zásadní, že tělo vejde do prostoru jeviště a hned se může vracet a upravovat dialogy, což může dělat dramaturg nebo i sami herci. My jsme měli při zkoušení v Huse na provázku všichni otevřené googlovské dokumenty, takže jsme neustále paralelně měnili. Tam vidíš, kdo v dokumentu zrovna je, co v něm upravuje... To bylo skvělé, že jsme si střídali těla na jevišti a hned se to vpisovalo do textu. Text se měnil podle toho, jak co fungovalo tělesně.“

Sešity ze zkoušení jsou zajímavým artefaktem, ke kterým se ráda i po letech vracím. Člověk může opravdu chronologicky sledovat vývoj projektu, jak se postupně formoval, přicházely nápady a tak dále. Je to také dobrý „důkaz“, jak daný režisér a celý tým pracují, jaká je struktura práce, jakým způsobem postupují, co jsou základní stavební kameny, od kterých se odrážejí a tak dále. V minulosti jsme často slychali o režijních knihách zásadních režisérů, které byly fascinujícím artefaktem jejich práce. Kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková mi ukazovala režijní knihy Petra Lébla, se kterým spolupracovala. Ty byly velmi výpravně provedené, výtvarně pojednané a jednalo se o určité umělecké

artefakty. Kateřina mi říkala, že si myslí, že to Petr Lébl dělal i trochu proto, že doufal, že jeho režijní knihy v budoucnu někdo vydá. V současném provozu, kterého jsem mohla být účastna, byla režijní kniha v rukou inspicienta, který se snaží zachytit celý vývoj procesu. Ve výsledku tato režijní kniha slouží spíše k budoucímu odbavování inscenace a neplatné údaje se z ní nekompromisně mažou.

Hlavním účelem poznámkového bloku je zachytit podstatné body při práci. Přinutit paměť zapamatovat si, co tělo zažilo. Poznámkový blok i režijní kniha mají jeden zásadní limit, že nedokáží zachytit divadelní akci jako takovou. Dokážeme z papíru, ze zápisků znovu vydolovat původní život? Lze opravdu znovu stavět to, co si zapíšeme? A co si pamatuje ze zkoušky samotné tělo? Dá se zachytit fyzická paměť? Jsou totiž dvě úrovně režisérské práce, který režisér potřebuje zachytit a k čemu režisérův zápisník potažmo slouží. Jedná se o dva zcela odlišné aspekty divadelní rekonstrukce.

*Rekonstrukce během oprašovací zkoušky:*

Blok slouží k tomu, aby nám připomněl, jak jednotlivé kroky do sebe zapadají, inspicientům slouží během reprízy k odbavování inscenace. Jde tedy o určitou formu bodového scénáře.

*Rekonstrukce toho, co se odehrálo během zkoušky:*

Jak druhý den zafixovat nebo jen rozvinout to, co se odehrálo den předtím? Příliš často jsou režiséři svědky situace, že něco, co zcela prokazatelně fungovalo den předtím, při rekonstrukci, při snaze zopakovat, zcela selhává. Někteří tvůrci i tvůrčí skupiny často při práci používají kameru, která slouží jako jakýsi poznámkový blok. Kamera je v tomto případě mediátorem fyzického dění. Velmi oblíbená je například u tanečních a fyzických projektů, kde se jakékoliv slovo zdá být nepřesné a při samotném fyzickém zkoušení je slovo zcela nepřítomné. Kameru občas používáme i při práci ve skupině 8 lidí, kdy se nikdo nenachází v hledišti, protože jsme všichni na scéně. Můžeme se pak zpětně „zvenku“ přesvědčit, co se vlastně na jevišti stalo. Kdo však s kamerou na zkoušce už někdy pracoval, ví, že se jedná o pouhý zlomkový zážitek a je potřeba z ní vycházet jako svého druhu „poznámky“.

Opět musíme konstatovat, že režisér vychází primárně, a především z tělesné zkušenosti na zkoušce. Snaží se jí všemi prostředky oživit a zároveň živou udržet. Poznámky jsou



tedy jen určitými vodítky, záchytnými body, jejichž nejzajímavější účelem je udržet to, „co si tělo pamatuje ze zkoušky“. Jsou tvůrci, kteří tento způsob vnějšího zachycování zcela odsuzují, protože je vzdaluje od bytostně „fyzického“ zakoušení.

### *Další...*

Tato práce si neklade za cíl být nekonečnou encyklopedií sdružující všechny detaily režisérské práce. Proto si dovolím některé části nerozebírat úplně do detailů. Třeba budou inspirovat další badatele k soustavnější práci na toto téma. Mezi zajímavé režisérské nástroje v tomto směru ještě patří inspirační materiály v podobě různých filmů, dobových dokumentů, doplňující literatury, které jsou také zásadním nástrojem ke sdílení vize. Režisér skrze ně s celým týmem sdílí nálady a formální postupy, kterými by se rád inspiroval. Taková práce je výrazná v tvorbě Petry Tejnorové, ale využívají jí prakticky všichni režiséři. Mezi drobné detaily, které jsem při práci posbírala, byla například poznámka od Anny Klimešové, která zmiňovala, že si často na zkoušce sundává boty – „vlastně to bývá první věc, co udělám“. Petra Tejnorová zase na zkoušky nosí svou tajnou ledvinku, ve které má různé léky, vitamíny a povzbuzovací elixíry, kterými zásobuje nejen sebe, ale i tým kolem. Zkoušky jsou často velmi vyčerpávající, přicházejí nemoci a další neduhy, kterým je třeba rychle a aktivně čelit. Petra se vyznačuje neuvěřitelnou znalostí všech možných přípravků a vitamínů, které vám mohou rychle pomoci zvládnout krizový moment. A takto by se dalo pokračovat do nekonečna. Každý režisér musí zkrátka přijít na svůj vlastní systém, ve kterém mu bude dobře. To je myslím zásadní poslání této kapitoly.

### *Režiséři: tělesné pověry a rituály*

Tato podkapitola si klade za cíl věnovat se poněkud odlehčenému tématu, které se bude těžko vědecky verifikovat. Při svém výzkumu v terénu, ať už při přípravě tohoto textu nebo při pobytu s režiséry v praxi, jsem zjistila, že na poli divadelní režie mají pověry své neopomenutelné místo. Nechci zde obsáhle rozebírat ledajaké pověry, kterých nám divadelní prostředí nabízí bezpočet (přemýšlím, zda jsem za svůj krátký život měla možnost seznámit se s prostředím, které by bylo víc prostoupeno pověřčivostí a tradicemi zaručujícími štěstí a úspěch), ale zaměříme se hlavně na pověry týkající se tělesnosti.

Jedním z příkladů tělesné pověry, který jako jeden z prvních upoutal mou pozornost, byla pověra, kterou má režisér Jan Frič spojenou se svými vlasy a jaký důraz na ně klade. Nikdy je nenosí jinak než stažené do culíku, občas je má upraveny do drdolu. Jednou, při příjezdu z pravidelného zasedání dramaturgie Činohry v terénu, které pravidelně absolvujeme dvakrát až třikrát do roka na mimopražské lokality (kde se snažíme kromě intenzivního řešení dramaturgické agendy navštívit i regionální divadla), si Jan Frič na upravoval culík a chvíli (ale opravdu se jednalo o mikrosekundu) bylo možné ho zahlédnout s rozpuštěnými vlasy. Jan Frič si všiml mého zvědavého pohledu a upozornil mě, že jeho vlasy samozřejmě rozpuštěné vypadají strašně a celkově s nimi zažívá všelijaké strasti a starosti. Ujistil mě, že se jich nemůže zbavit, ani je jakkoliv zkrátit, ledaže by definitivně rezignoval na režijní povolání. Zcela přesvědčeně a přesvědčivě se svěřil, že právě v jeho vlasech tkví celé jeho tajemství, schopnosti i inspirace, a že vše ze svého režijního umu uložil právě do nich. I když se jedná o určitou nadsázku, je zřejmé, že tato pověra Jana Friče v jeho práci posiluje. Pak tedy nezáleží na tom, zda jsou síly uložené ve vlasech pravdivé, či ne. Kouzlo pověry totiž tkví v tom, že nikdy nezjistíte, zda vám úspěch zaručilo právě její dodržení.

Fakt, že vlasy v sobě ukrývají magickou sílu, jsou často zdrojem různých mystických rituálů a jsou silně opředeny symbolikou, je dobře znám. Vlasy jsou často symbolem naší genderové příslušnosti, určují i sociální status a péče o ně vychází z biologických, historických i kulturních diskursů. Když měl Jan Frič možnost číst odstavec o svých vlasech, připsal k němu drobný komentář, že doufá, že hned v příštím odstavci odhalím, že je režijní Samson. To nemohu udělat, protože by pravděpodobně šlo o rouhání, ale mohu legendu o Samsonovi připomenout. Podle biblického příběhu z knihy soudců byl Samson ekvivalentem řeckého Herkula a jeho mohutná síla mu umožňovala překonat úkoly, které by lidský smrtelník běžně nezvládl. Podstata jeho síly je mimo jiné ukryta i v jeho vlasech:

„Nikdy se nedotkla mé hlavy břitva, protože jsem od života své matky Boží zasvěcenec. Kdybych byl oholen, má síla by ode mne odstoupila, zeslábl bych a byl bych jako každý člověk. — Bible Kniha soudců 16:17

To, že režiséři musí často vykonat zcela nadlidské výkony jsem se přesvědčila několikrát. Nechci zde rozepisovat úplně každou tělesnou pověru, kterou různí režiséři dodržují. Jde

primárně o to vystihnout určitý iracionální moment, který v sobě proces tvorby nutně obsahuje. Ještě bych zde ale věnovala prostor jedné, protože i ta do určité míry souvisí s vlasy a zároveň dobře ilustruje fakt, že režiséři, kteří každý jednotlivý projekt nesmírně hluboce prožívají, potřebují určité rituály, které jim zajistí očistu a duševní hygienu mezi jednotlivými projekty. Scénografka Kateřina Štefková, se kterou jsme se setkaly při práci na inscenaci Krále Oidipa v historické budově ND (shodou okolností v režii výše zmíněného Jana Friče), mi vyprávěla, jak se očišťoval dnes už legendární režisér Petr Lébl. Byli s Kateřinou blízcí přátelé i spolupracovníci. Když mi o něm vyprávěla v potměšlém parku, kam jsme se uchýlily za troškou sociálního kontaktu během dlouhotrvající koronavirové karantény, mělo to stejnou transcendentální atmosféru, jakou kolem sebe tento režisér pravděpodobně záměrně budoval.

Petr Lébl si po každé premiéře vyrazil na nákupy a vždy si výrazně obměnil šatník i celkově změnil vizuální podobu. Když po premiéře přišel takto převlečen za svými spolupracovníky, prohlašoval: „Tohle tělo pracovalo a chce za odměnu přirozeně utrácet. Tohle tělo neví, kolik vydělává režisér. Utratil jsem tedy i to, co jsem nevydělal“. Na tomto vyprávění mě zaujalo, že si Kateřina přesně pamatovala formulaci, kdy se Petr Lébl zmiňoval o těle jako o něčem, co není tak úplně součástí jeho, nebo minimálně představuje určitou samostatnou jednotku. Výrazná byla také jeho touha si po náročném zkoušení či srdcovém projektu, který ho stál hodně sil, sáhnout na účes. Měnil stříhy, barvu vlasů, zkoušel různá odbarvování i křiklavé odstíny. Když se ho Kateřina ptala, proč k takovému kroku tak často přistupuje, odpověděl, že „to potřebuje ze sebe všechno svléct“. Zanechat kus sebe někde v minulosti, obléknout se do jiné kůže, být chvíli někým jiným, chvíli nebýt, ztratit sám sebe a možná se potom zase později někde najít. To jsou časté motivy, se kterými se u divadelních režisérů můžeme setkat. Petr Lébl se proměňoval jako chameleon a je symptomatické, že když do internetového vyhledavače zadáme jeho jméno, vyvalí se fotografie muže, který se od obrázku k obrázku tak liší, že jsem se skoro ptala, zda se jedná o téhož člověka. Pro někoho, kdo jeho tvůrčí období prožil v dětském věku nevědomí, je těžké si k tomuto výraznému jménu přiřadit tvář, a tak jako mi naskakují při zmínce známých jmen různé více či méně konkrétní obličejy, u Petra Lébla je to vždy jen takový jeden zamlžený opar. I toto výrazně přispívá k tajemství, kterým je jeho osoba i po dvaceti letech opředena.

## 2) Podoby režie: jak může vypadat režisérské tělo?

### a) Režie jako funkce

*„Režisér je člověk, který učí jiné, co sám neumí.“*

— František Roland, herec

Možná měla být tato podkapitola někde hned na začátku, ale struktura uvažování mě k ní přivádí až zde. Co je to vlastně režie? A o jakém typu režie se zde vlastně celou dobu bavíme? K čemu režisér slouží a jak různě se může režie projevovat? Potřebujeme režiséra? Pokud bychom si uměli odpovědět na tyto otázky, možná bychom potom dokázali lépe formulovat, co vlastně od režiséra očekáváme.

Celá tato práce se zabývá divadelní reží tak, jak ji stvořilo 20. století i první divadelní reforma. V tu chvíli se režisér stává někým, kdo zde není jen od toho, aby efektivním způsobem organizoval dění na jevišti, a až postupně se režie emancipuje do skutečně samostatné umělecké disciplíny. Režiséři, které zde zkoumáme, mají zkušenosti s divadlem v širším slova smyslu, věnují se od klasické činohry a interpretačního divadla až po divadlo pohybové, autorské, divadlo loutkové i divadlo objektů, dokonce i „filmové“ divadlo (tedy žánr live-cinema). Každý si své pole působnosti vytvořil jinak, každý má vybudovanou svou vlastní pracovní strategii. Vesměs se ale shodovali v názoru, že funkce režiséra má v klasickém divadelním provozu smysl, za všechny můžeme uvést citát, který nabídl Jan Frič:

*„Ačkoliv jsem byl v amatérském spolku, kde velmi často probíhalo něco jako kolektivní režie. Tam kolektivní režie představovala společnou organizaci času, ale v tomhle směru jsem staromilec 20. století. Myslím si, že ten režisér smysl má, že vznikl z potřeby to celé organizovat centrálně. A tím udělat divadlo ‚sevřenější‘, aby výsledná věc byla ohraničenější.“*

## Jak se zrodí režisér?

Často se při schopnostech režiséra, stejně jako u dalších uměleckých profesí, otevírá otázka talentu – jaké jsou vlastně předpoklady pro práci režiséra? Je to složitá otázka, která v sobě nese i určité politické riziko. Pokud budeme mít předem jasně definováno, jaký typ vlastností v dané oblasti očekáváme, „koho“ vlastně hledáme, může se stát, že ztratíme z dohledu typ osobností, které by mohly otevírat dveře někam jinak, posouvat nejen nás, ale potažmo i celý obor. Vstupní branou do povolání divadelní režie jsou často umělecké vysoké školy, v některých případech se k povolání režiséra lze dopracovat přes usilovnou práci na nezávislém amatérském poli a postupně přesvědčovat okolí o svém talentu. V České republice je na profesionálním poli takových příběhů úplně minimum. Většina tvůrců si prošla akademiemi múzických umění, ať už v Praze či Brně, i když třeba oborové rozptýlení je ve výsledku širší než čistá režie. Jsou režiséři, kteří si prošli hereckým oborem, dokonce v případě Kamily Polívkové i studiem scénografie. Do určité míry se ale dá říct, že čeští režiséři mají „kolektivní paměť“ a vztahují se v případě svých studijních let k víceméně podobným zážitkům, inspiracím atd. Nejde o to, že by všichni prošli stejným studiem nebo byli vedeni stejnými pedagogy. Kolektivní paměť mám na mysli fakt, že docházeli po dobu pěti let do stejných budov, vyšlapali stejné schody, mají vzpomínky na podobné události i lidi, i když třeba s odstupem několika desítek let. Režisérské řemeslo se tímto předává a má zvláštní specifickou kontinuitu. Akademie jsou tedy vesměs branou do českého profesionálního divadla. Jak tyto brány otevřít?

Přijímací zkoušky na tyto školy se už z podstaty nazývají talentové. Ale co se vlastně testuje? Jaký typ dovedností se zkoumá? Na stránkách mě neznámého blogera, který se skrývá pod jménem Jerry Writer, jsem při hledání definice talentu a nadání našla následující citát: „Talent se možná pozná jen podle toho, že máme takový pocit. Že se cítíme v něčem dobří nebo nás v tom utvrzují ostatní. Závisí to na naší spokojenosti i sebevědomí.“

Je to kouzelně banální a zároveň docela přesná definice. Zkoumáme a hledáme něco, co je tak strašně subjektivní a nezachytitelné, až z toho může jít hlava kolem. V tuto chvíli můžu mluvit pouze o vlastní zkušenosti přijímacích zkoušek na KALD v roce 2014. Zkoušky byly fascinující a inspirativní v tom, že jsem po prvním kole pochopila, že se nehledá konkrétní člověk či dovednosti, že nemohu žádným způsobem splnit očekávání,

protože žádná neexistují. Uvědomila jsem si, že jediné řešení je nechat si otevřenou představivost a všechny následující úkoly přijímat jako hru. Druhé kolo bylo tím pádem o dost snesitelnější a příjemnější. Zmiňuji se zde o svém pocitu proto, že nesmíme při výběru nových talentů zapomínat na fakt, že se jedná o subjektivní setkání dvou stran, které se vzájemně musejí nadchnout a okouzlit, jde o proces citlivého a tvořivého svádění, na jehož konci musí být vzájemný přínos. Vyžaduje to otevřenost na obou stranách. Považuji za důležité si připustit, že tato subjektivita nahrává zjištění, jaké lidi vpouštíme do tajuplných bran a že není nutné se jí příliš urputně vyvarovat. Zároveň pro budoucnost oboru i jednotlivých pedagogů je důležité zpochybňovat neustále svá vlastní očekávání a nehledat jen své vlastní odrazy. Protože jaká těla do režie vpustíme, nakonec může ovlivnit celou podobu českého divadla v budoucích desetiletích. Je to citlivé téma i proto, že zároveň očekáváme od pedagogů, aby s lidmi, které si vybrali v poměrně intimním kontaktu a v malé skupině, strávili následující tři roky, resp. pět – jsou to na lidské bytosti docela vysoké nároky.

### *Tvořit nebo organizovat?*

Pojďme se však posunout k samotné režii. Otázka, která mě při zkoumání režisérů zajímala, je – co vlastně musí režisér dělat, co je jeho úkolem a jak jednotliví režiséři vyrovnávají s těmito představami. Nabízí se odpověď, že režisér „organizuje dění na jevišti“, ale právě dvacáté století nám ukázalo, že od režisérů očekáváme ještě jiné vlastnosti a specifický tvůrčí, autorský vklad. Jak tato očekávání zkombinovat? Jsou přirozeně doplňující? Jiří Havelka nabízí následující odpověď:

„Jsou takové až úchylné představy o tom, co to je režisér. V provozu je to asi nejvíc ten, který ví a který určuje a odpovídá za celek. Já si to nemyslím a nikdy se mi to nepotvrdilo. Samozřejmě, že je potřeba někoho, kdo nakonec musí trochu říct co a jak. To může vycházet z konfliktů a z různého domlouvání velké spousty lidí, ale myslím, že je tam nutný ten jeden, který nakonec řekne 'jo, takhle'. K tomu potřebuje oporu dramaturga a dalších lidí, že tohle je to správný řešení. Jinak by se to mohlo celé ukončit, protože bychom se utopili v neustálých možnostech vytvářet trochu jinou inscenaci. Mám pocit, že vždycky během zkoušení jedu paralelně třeba šest inscenací. To je způsobeno mojí rozhodovací paralýzou. To není tak, jak si lidi asi často

myslí, že vše zůstává nejasné a furt se všechno mění. To si úplně nemyslím. Já stavím inscenaci od začátku, ale má různé varianty, a až těch posledních čtrnáct dní to spadne do jedné ‚superpozice‘, kdy se musí udělat důležitá velká rozhodnutí. Tahle velká rozhodnutí je asi to, v čem je zosobněná režie.“

Jiří Havelka zdůrazňuje schopnost syntézy mnoha složek a schopnost dělat zásadní rozhodnutí, která živý organismus učešou do funkční podoby. Ústřední rozdělení režisérské práce můžeme pojmenovat jako rozhraní „tvořit“ a „organizovat“. Obě tyto části režisérské práce často fungují vedle sebe, ale z vlastní zkušenosti a po rozhovorech s režiséry, které jsem absolvovala, se zdá, že se dají tyto dvě pracovní fáze oddělit. Většinou část „tvoření“ trvá po čas zkoušek do první hlavní zkoušky, řekněme do prvního většího průjezdu. Režiséři se plus mínus shodli na pocitu, že tato chvíle nastává přibližně čtrnáct dnů až týden před premiérou. Čas mezi hlavní zkouškou a premiérou je pak často věnován právě organizování. Jedná se o čas, který je využíván k čištění, přeskládání, krácení a různému pilování. Zde jsem narazila na zajímavou dělící čáru mezi režiséry, kdy část naprosto zbožňovala onu organizační část. Například Jan Frič, když se zamýšlel nad tím, co považuje pro sebe za nejobtavnější část zkoušení odpověděl:

„Mě hrozně baví začátek, když si o tom můžeme povídat. Pak mě strašně nebaví to úplně první, když si trochu řekneme, co tam teda budeme dělat. Pak mě hrozně baví, když se s herci dohodneme na tom, že se tam bude muset něco dělat a začneme trochu zkoušet. To jsou takový ty první pokusy, to mě děsně baví. Vymýšlí se, jak by se to asi mohlo dělat. A pak mě strašně nebaví 90 % té části kdy čekáš, až se naučí text. Pak mě děsně baví, když se to vidí poprvé se světly a když můžeš začít pilovat detaily. To se ale pak rozbřečím, protože je za týden premiéra a vím, že to jde do kopru. Chci říct, že mě prostě hrozně baví být ve tmě, kdy to už trochu existuje a už se to dá jenom vylepšovat.“

Naopak Petra Tejnorová zmiňovala, že to je pro ni ten nejméně oblíbený čas z celého procesu, protože je potřeba opustit hledání, osahávání terénu a je potřeba daný výzkum připravit před publikum:

„V generálovém týdnu to musíš dotáhnout, musíš se ráno probudit a máš

vyhrazený čas, kdy to musíš dotáhnout. I když seš unavená, i když seš nemocná, prostě tam musíš jít a dotáhnout. A čím je to náročnější technologicky a méně založený na živosti a na lidech, tak tím víc se tam musíš znásilňovat, protože je to vlastně stroj naživo. Zreprodukováný. Ta možnost jít různými cestami mě baví, když to celé bují, jako živý organismus. V momentě, kdy už je to jogurt, který se musí přelepit, na etiketovat, tak v ten moment už je to jasná forma a musíš to dotáhnout. Já vím, že je to potřeba, ale už mi to přijde takový...“

Kamila Polívková na dotaz, jak se vyrovnává s faktem, že na závěr zkoušení je potřeba celý proces uzavřít do kompaktního tvaru, odpověděla zase trochu jinak:

„Já mám pocit, že v určité chvíli se to dá uzavřít do konkrétního tvaru s tím, že to vůbec neznamena, že se to nedá zase kdykoliv otevřít. Víím, že pokud to má fungovat kompaktně, a herci mají cítit jistotu a bezpečí, a ještě k tomu se v tom pohybovat svobodně... Dokážu si představit a myslím, že většina herců to tak má, že v poslední fázi mají dost starostí sami se sebou, aby zvládli nějaký svoje strachy, trémy, něco. Pro mě je důležité jim dodávat pocit bezpečí toho co je okolo nich. Mám pocit, že když mají možnost si tu věc projet, čím víc tím líp. Na spoustu věcí se určitě ještě přijde, a já víím, že někdo je schopen v den premiéry škrtnout tři strany textu a dát to, a je to jízda. Někdo ale potřebuje si to desetkrát znovu projít a zopakovat, aby se cítil bezpečně. To je to na co já hrozně dám. Tím pádem já nemám nějakou jasnou metodu, ale hodně se řídím podle kolektivní energie a podle toho co cítím z těch lidí, že jim vyhovuje, a že potřebují. Spíš se jim snažím okolo nich vytvořit podmínky, aby se cítili co nejmíc svobodně a zároveň bezpečně. Aby se na to těšili, aby z toho měli dobrý pocit.“

Kamila zde naznačuje důležitý aspekt režisérské práce a tou je flexibilita. Otevřenost do konce, neustálá práce na výsledném tvaru a hraní si s ním, jako se živou hmotou. Zvláštní napětí, které pro režiséry může být obzvlášť náročné, je udržení vlastní vize a představy a zároveň schopnost nechat si otevřené pole, neuzavírat se před tím, co vzniká přítomností živých těl. Neuzavírat se před tím, co nabízejí herci, co nabízí samotný prostor, kde se daná inscenace odehrává, a tak dále. Všechny jevištní složky mají totiž svou vlastní



rezonanci, kterou je nutné zafixovat v nejživějším bodě. Je to svým způsobem podobné výrobě hudebních nástrojů, kde se délka jednotlivých komponentů musí vyladit tak, aby se nástroj mohl opravdu rozeznít. U houslí je dokonce existuje zajímavé místo, které se hráči učí poznávat na jednotlivých strunách. Jedná se o alikvótní tóny, které se rozeznívají při stisku nebo spíš jemném přiložení prstu na konkrétní místo. Když se toto místo naučíte rozeznávat, nástroj vás odmění nesmírně krásným, jemným a vibrujícím libozvukem. U režisérů se často zmiňuje určitá urputnost a schopnost trvat si na svém. Praxe ale ukazuje, že to tak často vůbec není. Pracujeme s živými lidmi, s živou událostí, a tato schopnost cítit různé vlivy a uchovávat život v uzavřeném tvaru je ten pravý talent a umění, který je u režisérů nutný.

### ***Musí být režisér praktický?***

Další aspekt, který mě při výzkumu zajímal byl, zda musí být režisér praktický. Schopnost uchovat nezbytnou volnost pro kreativitu a zároveň myslet na to, v kolik zkouška končí, rozvrhnout čas, aby se vše stihlo, mít na paměti všechny provozní restriktce a pravidla, zapamatovat si, kdy se herec omluvil ze zkoušky a podle toho vytvořit zkoušecí plán. Někdy se mi zdá, že se po režisérech vyžaduje opravdový „supermozek“. Nejvíce mě tato schopnost fascinovala u režiséra Jana Friče, který při zkoušení dokázal paralelně řešit šest úkolů, vyřizovat korespondenci, která měla zajistit hladký průběh následujíc zkoušky, přestože se právě na zkoušce nachází a často aranžovat podle toho, kde by se za tři týdny měl objevit kus nábytku, který tam zatím nebyl, protože procházel dokončováním v dílnách. Je na něm zajímavé, že tuto schopnost aplikuje nejen během samotného zkoušení, ale i během kontinuální práce v dramaturgii, kdy se před námi každý týden objeví desítky úkolů, které je potřeba prakticky zorganizovat. Jan Frič vždy dokáže vyhodnotit a mentálně skenovat všechny možné zádrhly, potenciální úskalí a věci k zařízení. Je tak rychlý, že někdy tyto úkoly ze sebe střílí ještě dřív, než si ostatní členové týmu uvědomí, co se vlastně bude dít. Jsou dny, kdy vám v emailu přistane osm zpráv, co všechno musíte zařídit, zajistit a promyslet. Má to za následek, že někdy si zbytek týmu nedokáže nadechnout a vytvořit mentální mapu řešení úkolu, protože Jan Frič už mapu řešení narýsoval před vámi. To je někdy zdrojem frustrace a zmatku u jeho spolupracovníků. Je však třeba zdůraznit, že je na něj absolutní spolehnutí a často by bez něj nic nevzniklo. V tomto směru odpovídá obrazu režiséra se superschopnostmi propojovat a udržovat celek.

Je však tato schopnost v takovém rozsahu nezbytná? Diskvalifikuje tento předpoklad i jinak nastavené osobnosti? Při pozorování podmínek pro současnou režii napříč institucionálním i nezávislým sektorem jsem dospěla k závěru, že to v současném nastavení často nutné je. Jsou ale samozřejmě divadla, kde mají vnitřní procesy nastaveny tak, že režisérům dokážou výrazně ulehčit práci. Funguje zde koordinace produkčních složek s asistenty režie, komunikace směrem k propagačnímu oddělení, vyjednávání podmínek s techniky i dílnami a tak podobně. Není totiž vůbec snadné složitý, a hlavně proměnlivý divadelní provoz manažersky dobře zorganizovat. Děsivá může být i situace na nezávislé scéně, kde často chybějí producenti a zejména začínající režiséři se potýkají se situací, že se stávají žadateli o finance, autory koncepce, mají na starosti tvůrčí proces a místo přípravy na druhý den řeší, kde se bude zkoušet, za jakých podmínek a kdo vlastně dorazí. Schopní producenti a produkční se samozřejmě dají nalézt a je potřeba si je střežit jako oko v hlavě. Jsou totiž klíčem k úspěchu.

To, že jsou ale někdy projekty tvůrců kvůli nedostatečnému personálnímu zázemí nad jejich síly, zdůrazňovala Petra Tejnorová, když popisovala práci na obrovských projektech typu live cinema, jako byl například projekt Nevina<sup>11</sup> nebo Putinovi agenti<sup>12</sup>:

„Já jsem opravdu zvracela, protože je to vypočítané jako počítač. Je to nad lidský síly. Myslím si, že to někde dělá deset lidí, nebo třeba Katie Mitchell má Leo Wagnera, který má toto na starosti, je tam osm operátorů, synchronizátorů. My to děláme na nezávislý půdě, takže tam je člověk tohle, ale zároveň tohle, tohle, tohle, támhle to a tohle. A ty řešíš, že víš, že nechceš být zlá, ale že to teď musíš udělat, jinak to nepůjde. Za to se potom nenávidíš. Takže kromě toho, že to nakonec uděláš, tak pak nemůžeš celou noc spát, protože si říkáš, já taková nechci být, ale musím, protože jinak to nebude.“

---

<sup>11</sup> Nevina, premiéra 20.10.2014, Hala 2, areál bývalého závodu Chirana. Režie: Petra Tejnorová

<sup>12</sup> Putinovi agenti, premiéra 9.10.2019, Játka 78. Režie: Petra Tejnorová

Petry jsem se ptala na to, koho by tedy v takovou chvíli potřebovala. Jaké jiné tělo by se jí k práci hodilo, jaké tělo by jí pomohlo:

„Někoho, kdo by si právě tohle užil. Někdo, kdo by si užil být ten, kdo půjde a bude na ty lidi nechci říkat zlý, ale možná důsledný, v nátlaku. Jiné tělo asi ne, nebo možná jiné tělo pro každý jiný projekt.“

Uvědomila jsem si, že je tu určitý problém, který mě na české divadelní scéně překvapuje a vnímám zde prostor pro zlepšení. Máme k dispozici oblast asistentů režie, kteří by mohou z režisérů sejmut velíké břemeno. Inspirativní je například filmové prostředí, kdy je asistent režie opravdu člověkem, který má na starosti praktické zajištění chodu celého natáčení a režisér se může plně věnovat komponování obrazů a práci s herci. Není to model aplikovatelný jedna ku jedné – už z důvodu vzdálenosti a podstaty divadelní práce – ale určitá dělba práce na tomto poli by měla být možná. Některá divadla, zejména kamenná, asistenty režie mají, ale není to samozřejmost. Často se v nezávislých a menších divadlech asistenty režie stávají jednorázově studenti, kteří si potřebují odbýt praxi, ale mají většinou tak málo zkušeností, že dlouho trvá, než vůbec pochopí, kde se nachází jejich působiště. Podrobněji se tomuto fenoménu budu věnovat v kapitole „Jak vychovávat režiséry“ v odstavci o režijní praxi a asistentech režie.

### ***Inspirovat a motivovat***

Jeden aspekt režijní práce, na kterém se shodovali jednotliví tvůrci, byla schopnost inspirace a motivace. Jan Frič zdůrazňoval, že právě režisér má být tím, kdo své spolupracovníky inspiruje. Nejde o to, aby vykonal všechnu práci, ale vytvořil podhoubí, kde mohou ostatní členové plnit úkoly podle svého vlastního tvůrčího citu a tím se budou všichni vzájemně obohacovat. Být zdrojem inspirace může být pro režiséry obrovským zdrojem stresu a klade to na ně velké nároky. Jak zůstat inspirativní až do konce? Je v procesu prostor pro své vlastní pochybnosti? Nejtěžší to bývá ke konci zkoušení, kdy se od režiséra očekává super výkon, kombinace organizace a kreativního dotažení celku. K tomu Kamila Polívková uvádí:

„Já mám být ten, kdo ty lidi celou dobu k něčemu vede, k něčemu motivuje a o něčem je přesvědčuje. To se mám potom najednou zhroutit před premiérou?“

To nikdy nemůže fungovat a je to strašně trapný. To nemůžu nikomu způsobit. On je to ve výsledku stejně jenom iracionální strach. Je to hodně podobný tomu, když jsem se pokoušela stát na jevišti. Je to tady ten typ trémy.“

S režiséry jsme hodně probírali právě pocit odpovědnosti a jak se s ním vypořádat. Jiří Havelka zdůrazňoval naopak potřebu zůstat autentický i ve stavu, kdy je zcela v koncích:

„V tomhle ohledu nese režisér odpovědnost za ostatní, ale vždycky to může otevřít. I to svoje ‚nevím‘ i ty svoje naprostý rozpaky a zoufalství, naprostý stres z toho. Vždycky to něco přinese. Nedá se asi dostat někam do záporných hodnot.“

Konečně se dotýkáme tématu blízkých spolupracovníků, kteří jsou pro divadelní proces nezbytní. I když se někteří tvůrci rádi dojmají nad tématem režiséřské samoty<sup>13</sup>, skrze rozhovory vesměs vyplynulo, že nejbližší spolupracovníci a partneři jsou pro režiséra rozhodující. Dokonce velká část dotazovaných zmínila zájem o režii právě proto, že je nutné tvořit v kontaktu s druhým. Anna Klimešová mluvila o režii jako možnosti setkání:

„Co je pro mě vždycky nejdůležitější, je setkání. To je důvod proč to dělám. Mě nejvíc baví, že se člověk setká s různými lidmi, ať už z týmu nebo s různými lidmi v rámci příprav, kdy získáváš informace. A potom také setkání s lidmi, když se to představení nebo performance odehraje“

Myslím, že není v mých silách rozepisovat zde u každého, proč a kdo je pro něj inspirací, jak s danými spolupracovníky tvoří, a tak dále. I z toho důvodu uvádím rozhovory v nezkrácené podobě, protože každý zcela individuálně tento svůj vztah popisuje. Co mě ale zaujalo, byla určitá spojitost ve slovníku při označování týmu a blízkých spolupracovníků u režisérů Petry Tejnorové a Jiřího Havelky. Oba v rozhovorech hovoří

---

<sup>13</sup> Na toto téma dokonce připravil herec David Prachař v prosinci 2018 jeden pořad „Nové krve“, které Činohra pravidelně pořádá na Nové scéně. Nesl právě název „Režiséřská samota“ a David Prachař zde v něm představoval s humorem sobě vlastním jednotlivé režiséry, se kterými se za svůj dlouhý profesní život setkal.

v námořnické terminologii, když uvádějí termíny jako „posádka“, „kormidlo“ nebo třeba „kapitán“. Zkušební proces jako výprava se zdá být skoro pro všechny možnou definicí. Jan Frič, který si při pročitání rozhovorů ve fázi autorizace tohoto aspektu také všimnul, ho pro mě ještě zajímavě doplnil: „Vy tam na alterně používáte hodně metaforu lodi. Petra i Jirka tam hodně mluví o palubách, provazech, a tak... To my na čínohře s tou Thespidovou károu a kamiony zůstáváme na zemi a vy takhle ve vodě?! Ona je to vlastně prapodstata života, ty oceány.“

Myslím, že celá tato kapitola vyjevila, že nelze význam režiséra zredukovat pouze na hlavního organizátora události. Je zde nějaký mnohem niternější vnitřní impuls, tvořivost, která nutí dané tvůrce pořád hledat, vybírat si nová témata a skoro vždy se do nich zcela tělesně a emocionálně ponořit. Zašpinit se, chápat a poznávat i jinak než ráciem. Nejvyhraněnější vztah k tomuto významu režie jsem zaznamenala u Petry Tejnorové:

„Já se potřebuji namočit tělem, jinak já nefunguji. Možná, že jsem opravdu zkušenostní nebo zážitkový režisér, že to potřebuju nějak ohmatat a napojit se na všechny úrovně. Přesně takhle funguji při zkoušení, že mezi herce běhám, nebo že s nimi potřebuju chvíličku být, než se uvolním a dostanu se... Potřebuji se namočit fyzicky. Vidět to i z druhé strany, pobýt tam. Já se nechytám, když si jen povídáme, nedokážu se napojit. Každý poznává přes něco jiného, někdo poznává přes to, že si o tom povídá a já potřebuji úplně bytostně se dostat do bouře, do toho tornáda, nechat se smést. Víím, že jsem třeba chvíličku vláčená tím procesem, úplně brutálně, ale za chvíličku zjistím, co je to za tvar, najednou se ustabilním a zjistím, kde všechno je a začnu se v tom orientovat.“

Tato snaha hledat cesty, nezastavit se někde v přístavu (je to tady zas!) a pořád vyplouvat za novými výzvami, je podstatou toho, jak zůstat opravdu tvořivým. Jiří Havelka reflektoval i zjištění, jak se tento aspekt může v průběhu let proměnit, když dojde k sebeutvrzování se a fixování jistot:

„Já hodně cítím poslední dva tři roky, že nevíme, co dělat s Vostoškou. Uvědomil jsem si, že je to trochu tím, že jsme spadli do toho, co kdo dělá nejlíp. Ondřej nejlíp moderuje, já režuruju a mám přinášet náměty... Vždycky to tak skončilo, že jsem to dodělal já, ale nebylo to tak, že všichni chceme. To

začne být útrpný a v téhle poloze mě režie vůbec nebaví. Ten, který to dokáže nakonec seskládat.“

## b) Jak vnímají režisérovo tělo herci?

*„Někdo by mohl říct, že je můj postoj k divadlu konzervativní či zkostnatělý, ale experiment bez myšlenky od pánů režisérů, kteří mají životní motto být zajímavý za každou cenu, ten mě nikdy nezajímal a nezajímá.“*

— Barbora Munzarová, herečka

Pokud jsme věnovali tak dlouhý čas rozboru režisérových nástrojů směrem k herci, je potřeba se také na chvíli zastavit u toho, jak tyto nástroje sami herci vnímají a případně jak v nich umějí či neumějí číst. Poprosila jsem tedy pár herců, aby mi na téma režisérovo tělo poslali pár řádků.

Nejobsáhleji se k tématu vyjádřila Kateřina Císařová, která momentálně působí v angažmá v Divadle Na zábradlí, ale prošla si opakovaně i scénami Národního divadla, Vilou Štvanice, dětským Divadlem Minor a bezpočtem dalších. Přes svůj mladý věk tedy měla možnost pozorovat množství režiséřských těl. Nakonec jsem se rozhodla, že toto téma rozvinu na základě jejího dopisu, i když je samozřejmé, že každý herec bude téma vnímat subjektivně a volil by možná jiný jazyk. U Kateřiny mě zaujalo, že její dopis skoro přesně kopíruje jednotlivé kategorie, které nabízí Patrice Pavis. Kateřina na prvním místě zmiňuje určitou obavu z režiséra:

*„Vlastně mě režisér mnohdy znervózňuje. Vnímám ho a jeho fyzis hodně skrze mimiku. Je to jako na přijímačkách na DAMU – něco děláš a konstantně koutkem oka pozoruješ, co si o tom tak zhruba myslí a často si to беру osobně – a to ne jako co si myslí o tom, co nabízím, ale o mně, jako o herečce. Každý režisér má samozřejmě svou specifickou fyzis a pokud s někým pracuješ víckrát, učíš se vnímat jeho signály. Víš už zhruba, kdy je nervózní, kdy je rozčilený atd.“*

Kateřina zmiňuje hercovu schopnost číst signály z režisérova těla, ale v jejím případě jde primárně o náladu režiséra a o jeho názor na to, co ona jako herečka nabízí. Kateřina dále pokračuje na téma, které tělo ji během procesu nabízí pocit jistoty:

„Při přemýšlení o tom, jak vnímám režisérovo tělo během zkoušení, mi došlo, že pro mě jako pro Kateřinu je jasnou odpovědí na tuto otázku to, jak vnímám tělo dramaturga/dramaturgyně. Vlastně je to pro mě daleko bezpečnější dialog během tvorby. Nevím, do jaké míry je to proto, s kým jsem spolupracovala dosud, protože dramaturgové a dramaturgyně, se kterými jsem pracovala nejčastěji, byli Boris Jedinák, Máša Nováková a Marta Ljubková, a mám pocit, že zrovna tito tři mi celkem rozumí, a tak nějak vědí, jak zodpovídat moje nejapné dotazy a uklidňovat mě. Většinou je pro mě režisér spíš takový strašák, u kterého mám pocit, že před ním musím „zazářit“, aby vybral můj nápad, což je nějak hrozně vnitřní tlak, a naopak s dramaturgem můžu mít daleko klidnější rozpravu. Nevím, jestli tahle analýza nebude spíš víc říkat o tom, jak vnímám sama sebe jako herečku, nebo jak vnímám režiséra.“

Kateřina naráží na fakt, že určitá bariéra mezi hercem a režisérem je způsobená i pocitem, že herci se velmi intenzivně zaobírají sami sebou a svým tělem na jevišti, že i samotný režisér je nakonec odrazem jejich vlastního světa. To mě přivedlo zpátky k Janu Fričovi, který během rozhovoru často zmiňoval to, že pro režiséra je nesmírně náročná investice do hereckého těla a zajišťování jeho pohody. Postupem času mu na tuto práci přestala energie stačit. Herecká revolta, nebo manifestace různých strachů a nejistot může být pro zkoušení velmi nepříjemnou a brzdící událostí. A jak konkrétně režisérovo tělo na herečku působí?

„Třeba jedna režisérka, se kterou jsem prozatím pracovala nejčastěji a nejintenzivněji, bere myslím svoji fyzickou aktivitu a přítomnost při zkoušení stejně vážně, jako napsané poznámky v jejím sešitě. Když si například řekneme „jdeme to teď projet odtud potud“, ona si potřebuje v prostoru na krokovat fyzicky i zvukově sama pro sebe všechno, co je momentálně potřeba projet i přesto, že herci přesně vědí, co se projet má. Potřebuje to z mého hlediska sama pro sebe pro vytvoření své myšlenkové mapy a vyobrazení si toho, co zrovna děláme.“

Kateřina zde nejenže upozorňuje na poznámkový blok, který často pro herce představuje tajemnou knihu pravd a odpovědí, ale zmiňuje i zjištění, že projev režiséřského tělo



neslouží pouze pro komunikaci s hercem, ale je praktickým nástrojem i pro režiséra samotného. Díky tomuto pohybu si třídí myšlenky, nechává skrze sebe proudit energii a tak podobně.

„Další režisér, se kterým jsem pracovala, má zase vše, co se na jevišti odehrává, v celém svém těle a když herci hrají – ať už na zkoušce, nebo při repríze – každá exprese a každá intonace jemu projíždí celým tělem, mimikou a k tomu si i artikuluje s herci text, který zrovna říkají, což je pro mě velmi znervózňující, protože mám pocit, že do mě cpe násilím svoji představu a já tak nemám prostor jít do svého vlastního rejstříku. Ale nechci tady vyjmenovávat konkrétní příklady režisérských zlovyků...“

Zde mě zaujalo, že herci jsou schopni během zkoušení na jevišti vnímat opravdu každíčký detail a režiséři si pravděpodobně často ani neuvědomují, jak na herce působí. Kateřina pokračuje:

„Hodně důležitý je pro mě tón v hlase – když jsem pracovala na poslední inscenaci, režisérské poznámky byly řečeny takovým způsobem, který mě stimuloval k tomu to dál rozvádět, a ne se zablokovat tím, že stojím za prd, což u někoho, kdo má při režisérských připomínkách rovnou nespokojený tón, je to trochu demotivující a blokování způsobující. Zdůrazňuji během zkoušení, když se třeba improvizuje a režisér tě vyzve k tomu, abys to rozvinul jiným směrem.“

Zde je zřejmé, že na herce působí různé věci během jednotlivých fází procesu opravdu rozdílně. Při projížděčkách jsou zřetelně formulované sebepřísnější připomínky jednodušeji skousnutelné než během počátečních improvizací, kdy je herec na jevišti před režisérem zcela obnažen:

„... na tyhle věci má podle mě vliv subjektivní postoj každého herce, v jakém stavu je jeho sebevědomí/pokora/exhibicionismus a tak, já jsem, podle mě, celkem úzkostná herečka, tak si hned všechno беру zbytečně osobně. Zároveň nemůžu přece chtít po režisérovi, aby se stal psychologem a dával pozor na to, aby mi nepoškodil moje ‚egíčko‘ a Kačenka mohla bezpečně pracovat.“

Tady můžeme pozorovat jeden ze základních kamenů úrazů při práci režiséra s herci. Jedná se o velmi subjektivní, emocemi nabitou disciplínu a je potřeba dbát zvýšené opatrnosti. Herecká duše je citlivá, ale málokdy si uvědomujeme, že i režisér stojí před obrovským tlakem. Zde vnímám na základě svého pozorování, že je prostor pro mnohem hlubší vzájemné porozumění a společnou práci.

Co se týče tělesných aktivit režiséra během zkoušení, konkrétně pro Kateřinu představují příjemné momenty:

„Velmi oceňuji, když se režisér účastní některých věcí s hereckým týmem (rozcvička, rozezpívání, zkoušení masek, pohybové techniky...), mám pocit, že si to sám vyzkouší, tudíž zhruba ví, co to obnáší a nenechá tě třeba hodinu a půl bez přestávky zkoušet v masce, ve který se nedá dýchat. A nejen to, ale dává mu to obzor, v čem teď zrovna plaveme a nestojí celou dobu jen opodál, ale samozřejmě chápu, že se na to taky potřebuje někdy podívat a tak... Ale hodně to pomáhá i pro stmelení a taky proto, že pak herecká část týmu má víc pocit, že jsme 'všichni na jedné lodi'“

Opět se nám zde objevuje námořnická terminologie! Herečka následně zmiňuje i drobné detaily, které při práci vnímá:

„Někteří režiséři dělají to, že si během zkoušky sundají boty, což mi velmi imponuje. Ne proto, že bych byla nějaká nožní fetišistka, ale pro to, že mám pocit, že stejně jako já si donesu tepláky, nebo si sundám boty, aby mi bylo více pohodlně, tak i on si udělal pohodlí. A opět to má nějak efekt, že jsme v tom spolu.“

V následujícím odstavci můžeme zaznamenat potvrzení teze, kterou zmiňoval například Jiří Havelka, a tím je přiznání vlastní omylnosti a nejistoty, která může přispět k vzájemnému sblížení:

„Je pro mě velmi důležitý, když se režisér netváří, že není neomylný, zkrátka že může nevědět, je ztracený, zrovna si neví rady. Pro mě jako pro herečku, když mi režisér umí říct JÁ TEĎ NEVÍM, je to příjemný, protože pak mi není blbý být ztracená v prostoru, nebo se topit v trapnosti během improvizace,

nebo být dezorientovaná a nechat se, jak ovce vést něčími nabídkami. To je někdy ku prospěchu věci.“

Kateřina intuitivně zmínila i poslední bod Pavisovy struktury, a tím je i kontinuální práce nad rámec inscenace:

„A mimo zkoušku je pro mě strašně důležitý jít společně na pivo. Protáhnout zkoušku a pak jít na pivo a chvíli se o tom ještě bavit, anebo pak nebavit, ale to je asi důležitý pro leckoho. A taky mít pocit, že se můžu s režisérem kdykoliv vidět, přijít za ním, sejít se s ním půl hodiny před zkouškou a něco probrat, zůstat půl hodiny po zkoušce a něco zkusit, nebo mu večer zavolat.“

Můžeme vidět, že tato herečka má na režiséra poměrně velké nároky, co se týče individuální práce, zároveň je schopna projevit velkou empatii. Divadelní práce vyžaduje ohromnou dávku vzájemného respektu, aby byla pro obě strany naplňující a nebyla zdrojem frustrace a mindráků.

### **c) Režie jako genderově (ne)vyvážené pole**

*„Mají-li ženy hovořit o něčem chytrém, obecném, neosobním, musí při tom být muž.“*

— Jean Paul, německý spisovatel 1763–1825

Na úvod bych chtěla jen krátce zmínit, proč jsem v průběhu celé práce používala slovo režisér právě v mužské podobě toho slova. Šlo o důvody čistě praktické, nejsem zastáncem úporného dodržování dvojího uvádění rolí „režisér, režisérka“, „spisovatelé a spisovatelky“ „politici a političky“ a taky si nemyslím, že soustavné upozorňování na režiséry a režisérky by opravdu výrazně pomohlo k jejich etablování na české divadelní scéně, přestože to považuji za nezbytné a současný stav je alarmující.

V českém prostředí je poměr režisérů a režisérek ještě stále velmi nevyvážený, zejména na poli profesionální režie. Přesná data nejsou k dispozici, ale pouhým okem je rozdíl celkem patrný. Mužů režisérů je podstatně více, přestože například na katedře alternativního a loutkového divadla, kde studuji, je poměr studentů a studentek dlouhodobě vyrovnán. Naopak vyučující režisérka tu byla po celou dobu studia po smrti

Markéty Schartové pouze jedna, a to Petra Tejnorová. V minulém roce k ní přibyly Linda Dušková a Veronika Riedlbauchová. To, že je režie drsný obor, ve kterém vlastnosti typicky prisuzovány ženám, neobstojí (jako přecitlivělost, neschopnost urdit větší celek a jiné stereotypy...), je argumentem na první dobrou, který často slyšíme, když se pokusíme na tento fenomén hledat odpověď. Toto téma jsme s mými respondenty nikdy úplně přímo neotevřeli nebo pouze v náznacích. Anna Klimešová mi však na základě první verze přepisu poslala následující komentář:

„Hodně jsem nad tím po našem rozhovoru ještě přemýšlela a napadlo mě spoustu jiných témat spojených s tělem. Jako třeba co s tvým tělem dělá neustálé rozhodování, a že asi největší téma, co jsem řešila ohledně těla a duše bylo, jak tě někdy režie, a celé to prostředí zbavuje ženskosti. To pro mě bylo velmi nepříjemné, protože jsem třeba nechtěla přijít o své tělo nebo případně přizpůsobovat oblékání“

Přímo v rozhovoru totiž Anna zmiňovala fyzickou metaforu režiséra jako pevného obelisku, což pravda není příliš ženský předmět.

Zajímá mě, nakolik jsou tyto představy o režisérovi plodem našich tradičních úvah o režii a na kolik jsou opravdu podstatou vlastností, kterou režisér k práci potřebuje. Sama Anna se totiž o obelisku zmiňovala v souvislosti s pocitem, zda je opravdu nutné režiséra takto vnímat a zda to není destruktivní představa pro samotná těla, která se na poli režie objevují. Vytvářet totiž pocit jistoty a přesvědčivosti na své spolupracovníky, být leadrem, který vede svou tlupu do boje nebo statný vojevůdce, který má v hlavě plán bitvy, který vede k ultimátnímu vítězství. Tělesné ztráty jsou rizikem povolání. Je však nutné o režii přemýšlet jako o bitevním poli? Petra Tejnorová nabízela svou vlastní zkušenost, a jaký přínos pro její práci mělo, když se rozhodla nepříjemné situace přijímat:

„(To bylo důležité poznání) že do toho nemusíš zasahovat v ten moment, kdy si o tobě myslí, že teď je tady nějaká mladá holka, která neumí zatím se vymáčkout. Ty to nemusíš v tu chvíli změnit, můžeš to zatím nechat, a to přesvědčení přijde až dál.“

Vnitřní nastavení, které předpokládá hledání jistoty ve svém nitru a samotná víra ve vlastní schopnosti může do určité míry být inspirativní pro všechny tvůrce napříč pohlavími. Směřuje totiž spíše k dlouhodobé psychické stabilitě a rovnováze, než aby nabízelo naplňování očekávaných rolí a živilo nasazované masky.

Inspirativní je v tomto směru kniha rozhovorů „*Mise en scene et voix des femmes*“ (Féral, 2007). Český tato publikace nevyšla, ale titul můžeme přeložit jako „Režie a herectví: ženské hlasy“. Lze v ní nalézt rozhovory s třicítkou významných režiserek, například a Annou Bogart, Irinou Brook, Katie Mitchell, Emmou Dante. V úvodu ke knize se autorka rozhovorů se autorka Josette Féral zamýšlí nad tím, jak zmapovat vývoj ženské režie v průběhu posledního půl století. Ještě v padesátých letech byla jejich přítomnost zcela marginální, postupně se však emancipovaly i na poli režie a dnes jejich přítomnost už skoro nikdo nezpochybňuje. V rozhovorech autorku zajímalo, jak a proč se rozhodly stát režisérkami, jak jejich ženství ovlivnilo jejich práci, zda se v průběhu kariéry setkaly s nějakou diskriminací, a v čem vnímají rozdíl svého uměleckého výrazu – na rozdíl od mužských kolegů. Odpovědi jsou tak rozdílné a osobité, že se opět potvrzuje, že režie je pole osobností, ne konkrétních pohlaví. Podrobný rozbor této knihy by si zasloužil mnohem více prostoru, doufejme, že se do budoucna objeví i v české jazykové variaci.

Bude to možná znít naivně a hloupě, ale z vlastní zkušenosti a z rozhovorů s mými blízkými kamarádkami, které se v oboru režie pohybují mohu s jistotou říct, že ženská těla jako příklady úspěšného působení v tomto oboru jsou pro nás nesmírně důležité v procesu afirmace vlastních režijních ambicí. Když se člověk podívá na zahraniční režisérky, které momentálně plní přední světová jeviště, vidíme i to, že obývají i různá těla. Například hvězda současné německé režie Susanne Kennedy mě naprosto nadchla svým jemným a vyváženým projevem, ženskou energií, kterou vyzařuje a která jí evidentně nebrání v režii. Opět opakují, že se jedná o subjektivní dojmologii, ale to, že současné mladé režisérky potřebují dodat kuráž a odvahu v podobě pozitivních příkladů, je fakt.

Naše studium bylo od stereotypů ženské a mužské disciplíny značně osvobozeno, ale na protější katedře pouze pár metrů od nás si nešlo nevšimnout systematického zařazování žen a dívek do oboru dramaturgie. Stávalo se, že některá toto stigma překročila, a nikdy se tato událost neobešla bez diskusí a komentářů. Na naší katedře se nic takového nedělo, ale také je fakt, že o tomto tématu se často taktně mlčelo. Myslím, že jde o jeden malý

krok, který by mohl nastupující generaci režisérek v mnohém pomoci. Diskuse na toto téma, možnost se svěřit a zkoumat vlastní tělesnost ve vztahu k režii. Tělo, které samo sebe pozná, a je jedno, zda je ženské či mužské, dokáže následně cíleně využít svých schopností a dovedností.

Na otázku, zda někdy pocítila ve své práci handicap ženství, odpovídá režisérka Magda Puyo následovně:

„Na poli uměleckém jsem to nikdy nepocítila. Ten problém se nachází na poli sociálním, institucionálním a administrativním. Není to tak, že by ženy neměly v současné chvíli přístup k mocenským pozicím. Jde o to, že jich ještě teď velmi málo tyto posty okupuje a jsou tím pádem skoro neviditelné. Je potřeba tyto společenské a administrativní pozice zaujmout, aby si všichni – muži i ženy – mohli začít co nejvíce představovat, že ženy by mohly na těchto pozicích působit. Protože jinak ty, které to dokázaly budou dál za svou práci a výkon, který odvedly nedoceny“

V další části rozhovoru se Magda Puyo spolu s editorkou Josette Féral zamýšlejí nad tím, zda může být pro ženy těžší vykonávat přijmout moc. Zda ženy mají v tomto směru odlišný vztah k vykonávání moci, na rozdíl od mužů. Magda Puyo se touto otázkou dlouhodobě se svými kolegy zabývá a odpovídá, že zásadní rozdíl spíše vidí v tom, že ženy nevidí možnosti seberealizace pouze na profesionálním poli. Dodává, že doufá, že tato vlastnost snad i do budoucna ženám zůstane, protože představuje důležité napětí mezi tím, co potřebujeme k naplněnému životu. Zároveň ale dodává, že jsou zaměstnání, která vyžadují absolutní odevzdání a pracovní nasazení v podstatě dvacet čtyř hodin denně, bez které je lze jen těžko vykonávat. Režie k nim bezesporu patří. Zde vidí ten nejzásadnější rozdíl a zdůrazňuje, že je potřeba dát lidem přímo do jejich rukou svobodu se zcela podle sebe rozhodnout, čemu chtějí svůj čas věnovat.

#### d) Potřebuje divadlo režiséra?

*„Vůdce musí být praktický a realistický, ale musí mluvit jazykem vizionáře a idealisty.“*

— Eric Hoffer, americký psycholog

*„Já osobně sice považuji anarchii za ideologickou utopii, ale přesto se domnívám, že usilování o anarchii je projevem toho nejniternějšího lidského hledání souladu s přírodou.“*

— Lina Wertmüllerová, italská filmová scenáristka a režisérka

Pokud otázka, zda potřebuje divadlo režiséra přichází na přetřes znamená to, že si divadlo bez režiséra umíme představit. Svědčí o tom velké množství skupin, které pracují způsobem kolektivní režie. V tu chvíli se režie rozpouští a stává se z ní spíše „funkce“ a není ztělesněná pouze v jednom člověku. Režisér však ve většině případů představuje důležitou a nezastupitelnou figuru v divadelním procesu. Díky tomu, že představuje hlavní vůdčí postavu dostává celý proces soudržnost. Koncentrace rozhodovacích pravomocí do rukou jednoho člověka, jak známe z fungování i méně obskurních společností, než je divadlo, zjednodušuje pracovní proces

Figura vůdce je pro lidi často uklidňující, vzbuzuje důvěru a složité těleso je mnohem jednodušeji kontrolovatelné. V případě režiséra však nejde jen o vůdčí „dirigentskou“ roli. Funkci vrchního organizátora režisér 20. století vědomě opustil a stává se vizionářem, inspirátorem, „stvořitelem“. Jeho mentální příprava, ale též osobní zkušenost, jeho vize, umělecké cítění, vkus, představy a sny vytváří jedinečný styl a zážitek. On je přemostěním mezi tím, s kým co připravuje a tvoří, a tím pro koho se tvoří. Režisér je tělem, je prvním divákem, první oko, jenž připravuje současné dění – myslím tím fázi přípravy či zkoušky –, ale i budoucí – tedy inscenaci. On je, vypůjčíme-li si anglické slovo, „director“. Je „director“, ale nejen z direktivy svého postavení, ale je hlavně „direction“ tedy navigace směru kudy celou událost divadla vézt. V takovém to pojetí není režisér despotickým vůdcem, ale koncentrací sil svých spolupracovníků, „trichtýřem“, kterým protékají vlivy.

Jeho tělo, tedy jeho fyzické i mentální bytí svou přítomností naviguje, řídí, verbálními či neverbálními kódy, vědomě nebo podvědomě určuje směr vztahu mezi zasvěcenými a zasvěcovanými.

Francouzská režisérka Ariane Mnouchkine se figurou režiséra dlouze zabývala a byla jednou z nejvýraznějších zastánkyň dehierarchizovaného procesu. Mnouchkine je výjimečná tím, že ve své vizi o podobě režie nerezignuje na postavu režiséra. Formulovala svou definici režie pod heslem „Funkce režiséra“ následovně:

(cituji podle knihy Cambridge Introduction to Theatre Directing (Christopher Innes, 2013))

„Nedomnívám se, že kolektivní spolupráce nastane pouze ve chvíli, kdy rezignuji sama na sebe. To by byl myslím si také špatný přístup. Zdá se mi chybné tvrdit, že kolektivní práce je možná pouze pokud zrušíme konkrétní funkce jednotlivých lidí. Nemluvím o hierarchii, ale mluvím o funkci. Role herců bude už z podstaty vždy zcela odlišná od té moje. To jediné, co je podstatné – a to je myslím si krucióální – je, že musí být budován vzájemně obohacující dialog, postupně čím dál rovnocennější, který ale zůstane dialogem mezi dvěma lidmi, kteří naplňují dvě různé funkce. Možná bude potřeba hledat nějakou novou formu demokratického centralismu. Opravdovou výzvou je pro mě ne redukovat, ale v pravomocech každého jednotlivce navyšovat (Ariane Mnouchkine, 1974)“

Režisérka pokračuje tvrzením, že v divadelním procesu je režisér jediným, který ve fyzickém a hmatatelném slova smyslu nic neprodukuje<sup>14</sup>. Jejich hlavním nástrojem a výhodou je relativní svoboda a nezátíženost percepce, na rozdíl od „instrumentálních“ zábran ostatních spolupracovníků. Režisér se tedy stává katalyzátorem i stabilizátorem, činí rozhodnutí směrem k uzavřenému a funkčnímu celku. Divadelní praxe však ukazuje, že jsou možné i funkční celky bez režiséra.

---

<sup>14</sup> Ve francouzském kontextu není figura dramaturga vůbec běžná, takže můžeme Ariane Mnouchkine doplnit, že to samé platí i pro něj.



Vícehlavá tělesa s vizí, které se často označují jako režijní kolektivy. Mám na mysli zejména nejznámější dvě skupiny v evropském kontextu Rimini Protokoll a Gob Squad nebo i řada dalších trupových divadel a kolektivů, které pracují metodou kolektivního umění nebo metodou „devised theatre“. Ty často experimentují se samotnou divadelní formou nebo tematizují tento stav svou vlastní přítomností na jevišti. Stejný princip můžeme hledat i v aktivističtějších divadelních formách i v nedivadelních prostorech, jako třeba v žánru „Site-specific“. Zde je primární zájem pracovat s představou diváka jako aktivního spoluhráče. Tento princip se objevuje již v antickém divadle v podobě chóru, který je například personifikovaným diváckým tělesem. V takovém případě není režie účastna pouze jako strůjce sofistikované spektakularity, ale má za cíl i přímo vytvářet animace publika, tedy politikum. To je dobře patrné v některých projektech například Rimini Protokol, které jsou bez herců. Zde je aktér divák v participaci. Můžeme skoro mluvit o přechodu těla režiséra v tělo kurátorů. Tato skupina svým způsobem připravuje událost, která je do detailu naplánovaná, je zde vytvořený suverénní herní princip, který vede ke kolektivní tělesné zážitkové zkušenosti.

Smazáním hranic mezi jevištěm a hledištěm, vytvořením události, se režie rozplývá do kolektivního celku, stejně jako se rozplývá herec a performer do diváků. U skupiny Gob Squad, kdy jsou jednotliví představitelé zároveň i performery pak vidíme emancipaci jednotlivých složek do jednoho tvůrčího celku. Už z podstaty své organizace, formálním postupům i tematickému výběru není třeba personifikovaného režiséřského těla.

Z této premisy vycházíme i ve skupině 8lidí, která funguje na principu režijního kolektivu. V této skupině se také jednotlivé funkce do sebe rozplývají a tím pádem se rozhodovací pravomoci skoro na každé úrovni sdílejí. Skupina pravděpodobně nebude fungovat ve chvíli, kdy do ní někdo vstoupí pouze jako herec nebo výtvarník s očekáváním instrukce jako odrazového můstku pro svou práci.

### e) 8lidí – Příklad režiséřského těla

*„Tys měl taky kapelu.*

*- No, měl. Jenže to nebyl žádný umělecký projekt. To byla kapela, chápeš?  
Projekt je kalkul. V okamžiku, kdy se z kapel začaly stávat projekty a z písniček  
tracky, jsem pochopil, že to je všechno v prdeli. “*

— Jaroslav Rudiš, spisovatel

V této podkapitole bych se ráda věnovala funkci režie tak jak se projevuje při práci ve skupině 8lidí, jejíž jsem členem. Přihlásit se na obor režie a následně se pokoušet režijně tvořit pro mě vždy znamenalo způsob, jak uskutečňovat své vize a sny. Vždy mi připadalo, že je to úžasná možnost, jak vyjádřit svůj vztah ke světu a zabývat se tématy, která mě zajímají i rozvíjet myšlenkově divadelní experimenty, které budou dané téma zkoumat, rozvíjet a variovat. A musím konstatovat, že i práce a tvorba v rámci naší skupiny 8lidí naplňuje má očekávání uspokojivé divadelní práce.

V rámci 8lidí je režiséřské tělo rozděleno a rozplynuto mezi všech osm členů, kteří se věnují tvůrčímu procesu. Pro přesnost – skupina 8lidí má v tuto chvíli členů deset, kromě tvůrčí složky i produkční sekci Emílii Formanovou a Alici Koflákovou. Svým způsobem je i tato produkční sekce prodlouženým režiséřským tělem, protože zajišťuje praktický chod skupiny a komunikuje na venek výsledek našich společných diskusí. Skupina tedy (pomineme-li nutnost českého právního řádu, aby zapsaný spolek měl předsedu, kterého jako řádný spolek papírově máme) nemá vedoucí figuru.

Základ skupiny vznikl už během prvních semestrů studia v našem režijně-dramaturgickém ročníku, kde nás studovalo pět – kromě mě ještě Petr Erbes, Boris Jedinák, Anna Klimešová a Viktorie Vášová. Byli jsme od začátku nuceni intenzivně spolu fungovat a veškeré naše předměty byly koncipovány tak, že jsme se museli vzájemně doplňovat a neustále si dávat zpětnou vazbu. Také jsme se v praktické části studia neustále prohazovali v tvůrčích tandemech a zkoušeli jsme si pořád dokola, s kým si v tak těsném kontaktu rozumíme a v čem si vzájemně můžeme být přínosní.

Nedomnívám se, že fungování našeho ročníku – a potažmo naší skupiny – je aplikovatelné na širší celky, a že by mělo fungovat plošně. Jedná se o nesmírně křehký organismus, u kterého mě často napadá, jak dlouho může rovnováha vydržet. Naše fungování totiž od začátku, už při samotném studiu, vyžadovalo nesmírnou míru ohleduplnosti a citlivosti. Nespočetněkrát jsem odcházela domů zaskočena mírou velkorysosti a empatie, kterou každý z nás během studia dokázal projevit vůči ostatním. Stačilo totiž jen málo, drobné uražení, sebelítost nebo neovladatelná chuť si do někoho šťouchnout a balanc by byl narušen.

Tvorbu v rámci 8lidí považuju za permanentní trénink ega. Důležitým aspektem je, že člověk umí své ego potlačit ve chvíli, pokud si je i navzdory své vnitřní frustraci vědom pocitu, že vše dělá v zájmu celku a důvěřuje ostatním natolik, že je ochoten toto sebezapření podstoupit. Bylo pro mě inspirativní, když jsme se o roli režie bavili s naším ročníkovým pedagogem Jiřím Havelkou:

„To by bylo hodně zajímavé s 8lidmi tu režijní funkci takto rozebrat. I když fluktuuje, tak myslím, že někdo z vás vždy vymyslí řešení na tady ten úsek, na tady ten fragment, a udělá ho tak trochu za sebe. Nikdy se nemůže rozpustit ta režie. Vždycky je tam nějaká tvůrčí síla, která to ztváruje nakonec.“

Práce na jednotlivých fragmentech je do určité míry sice individuální, ale pokusím se proces podrobněji rozebrat. V takto fragmentarizované podobě si myslím, že se opravdu jedná o režii rozpuštěnou, protože každé rozhodnutí nad fragmentem či motivem vyvěrá z toho předchozího a pletenec rozhodnutí už nelze nikdy zpětně rozplést. Proto bych v tomto konkrétním případě trvala na tom, že režie rozpuštěná být může.

Ale přistupme teď konkrétněji k popisu, jak je režie v rámci našeho organismu ztělesněná při práci a jaké na sebe v tomto případě bere režie tělo. Důležitým aspektem naší práce je, že málokdy pracujeme s herci, a pokud herce do našich projektů zapojujeme, je to spíše ve fázi, kdy je tvar víceméně „vymyšlen“ a aby daný člověk ztvárnil určitou roli, kterou jsme mu vytyčili. To se týká konkrétně projektů Federál, který vznikl v rámci koprodukce Sametové simulace a naší dvanáctihodinové barokní performance Droby nebeského chleba.

V obou případech jsme po hercích žádali ztvárnění konkrétního zadání, které vyvstalo na základě našich schůzí a vymýšlení a oni měli třeba dvě zkoušky na to se s tímto zadáním popasovat. Herci nebyli tak úplně součástí zkušebního procesu, resp. vstupovali už do předem vymezeného tvaru. Pro nás je tedy v tomto směru důležité, že si v našich projektech i sami účinkujeme, participujeme na scénografii a celkově se role a funkce stírají. V jednom rozhovoru pro Český rozhlas náš člen Petr Erbes pronesl památnou větu „víte, u nás je v každou chvíli osm různých možností řešení a všechno trvá osmkrát déle, ale zatím nás to takhle baví, a nakonec se to vždycky vyplatilo“.

Když zkoušíme, vycházíme tedy z předpokladu, že na jevišti budeme stát všichni, kteří se procesu zúčastňujeme, zatím ovšem nevíme, v jakých obrazech a situacích. Dlouho si role prohazujeme, dokud se tvar neustálí. To se nám daří zejména díky metodě „herního principu“, kde se snažíme každý motiv, který chceme, aby se na jevišti objevil, vyjádřit zadáním hry či zadáním pro improvizaci, které umožní nefixovat, ale vyjadřovat stejnou věc, stejný motiv prakticky vždycky jinak. Nakonec po více pokusech (odhaduji, že v průběhu dvou měsíců, kdy se zkoušením inscenace v prosotoru zabýváme, se takové zadání vrátí v obměnách třeba čtyřikrát až pětkrát) dokážeme skoro vždy se stoprocentní shodou říct, komu dané zadání svědčilo, podařilo se mu v něm vyhmátnout živou hmotu a kdo ho nakonec ztvární i ve výsledku.

Například při zkoušení obrazu šikany v inscenaci Press Paradox jsme na začátku věděli, že chceme použít text Arkadije Babčenko “O infantilní ruské společnosti”. Po pár důkladných čteních nás začalo bavit vycházet z hlavního poselství jeho článku, že v infantilním světě není prostor, cituji, „pro složité půl tóny a myšlenkové konstrukce“. Pokusili jsme se tedy formulovat zadání tak, že jeden se snaží text přečíst do konce a ostatní mu v tom musí zabránit. Chytře a postupně tak – aby došlo k překvapivému zvratu. Skoro vždy byla situace zábavná, ale když si text vzala do ruky Anna Klimešová a začala ho s přesvědčením sobě vlastním číst prázdnému jevišti, byla atmosféra v sále najednou úplně jiná. Věděli jsme, že přerušujeme někoho, kdo velmi touží text říct do konce a záleží mu na jeho obsahu. Najednou tam bylo vše obsaženo. Od té chvíle jsme daný obraz považovali za uzavřený a teprve dva dny před premiérou jsme si ujasnili, kdo bude držet v ruce baseballovou pálku, kdo raději kalašnikov, jakým způsobem efektivně rozpatlat Aniče zeljonku po obličejí, aby jí nebylo moc ublíženo a podobné detaily.

Zafungovala kolektivní citlivost, nebylo sporu o tom, že v tomto rozložení sil je situace správně postavena.

Podobným příkladem je scéna ze stejné inscenace, kdy Petr Erbes a já hrajeme hru na přejmenovávání předmětů. Postupně z nich skládáme opuštěný byt Arkadije Babčenka, který si přivlastnil v Čečně, když zde bojoval v devadesátých letech. Zkoušeli jsme tuto hru na vrstvení předmětů hrát v různých dvojicích, zkoušeli jsme i různé kombinace věcí i pojmenování, které dohromady budou tvořit zajímavé napětí. Třeba pojmenovat baseballovou pálku klíči od cizího bytu, ovčí kůži kaluží krve a pánev, která byla předtím zmíněna jako symbol usazení a stabilního života, najednou přejmenovat na údolí v Čečně. Od první chvíle, kdy jsme do prostoru vstoupili s Petrem, jsme věděli, že nám tato hra umožňuje spolu komunikovat zábavným způsobem, který jsme dosud neobjevili, a že se dokážeme dobrým způsobem překvapovat. Ani jsme si o to neřekli, ale kolektivní vědomí zase rozhodlo, že chceme obraz obsadit takto.

To jsou příklady ze zkoušení, kdy opravdu tvar hledáme až v prostoru. Pak je ještě druhý typ projektů, kdy danou věc poměrně dlouho tvarujeme v konceptu, který se snažíme co nejvíce „vychytat“, než ho rozžijeme. Jako příklad můžeme zmínit přípravu Sametové simulace: Federál nebo našeho happeningu „Přírodní památka piazzeta“. To jsou projekty, na kterých jsme poměrně intenzivně pracovali více než půl roku a velmi dlouho hledali, jak vlastně bude daný tvar fungovat a jak ho co nejlépe „vykalibrovat“, aby pak v prostoru co nejlépe a nejrychleji ožil.

Pokusím se trochu detailněji probrat proces u Federálu. Největším úskalím a výzvou se ukázalo množství textu. Velmi dlouho jsme na textu pracovali, protože ve chvíli, kdy jsme se rozhodli, že se chceme věnovat zasedáním Federálního shromáždění v turbulentních týdnech mezi 29. 11. a 29. 12. 1989, postavilo se před nás přes tři sta stran hustě popsaných zápisů ze schůzí poslanců. Vyjasnili jsme si jednoduchý koncept, tedy jeden řečník a plénum, to celé zasazeno do původních prostor, kde tehdejší Federální shromáždění opravdu zasedalo. Díky producentské podpoře ze strany divadla Vosto5 a jejich producenta Petra Prokopa se zásadní požadavek na sál, který se nachází v budově, kterou dnes spravuje Národní muzeum, podařilo naplnit a my jsme věděli, že teď bude zásadní vyřešit zejména to, co budou poslanci „říkat“.

Rozdělili jsme si schůze po dvojicích a v těchto menších skupinkách jsme začali škrtat a vybírat nejzajímavější momenty. Odprezentovali jsme je pro ostatní a vzájemně si naše verze komentovali. Tímto způsobem se nám text tvaroval a na závěr jsme si texty ještě prohodili, i kvůli finální úpravě a doladění. Někdy jsme museli ustoupit, protože jsme potřebovali určitého poslance provázat jednotlivými schůzemi a vytvořit mu „dějovou linku“, a tak jsme museli oželeť třeba zajímavý text, který ale nadržel v konceptu pohromadě. Režijně složitější byl pak přechod do prostoru, protože sál byl obrovský, navíc se špatnou akustikou a na pokyny čekalo třicet herců.

Většinou jsme se na začátku zkoušky sešli v menším hloučku a my inscenátoři jsme pojmenovávali body, které bude třeba ten den doladit, vytvořili plán, pak si jeden z nás stoupl k mikrofonu a za všechny plán přednesl. Když se projížděly jednotlivé proslovy poslanců, všichni jsme se zapojovali do komentářů a hledali pro daného interpreta správné vodítko. Bylo jen potřeba dát pozor, abychom herce nemátli a třeba si až příliš neprotiřečili. Pak byly momenty, zejména ke konci zkoušení, kdy bylo potřeba rychle upravit nějaký úsek, a tak jsme si rozdělili některé herce, a dané pasáže upravovali jednotlivě. Vzájemně jsme si už důvěřovali, že každý dokáže svoji část vymyslet tak, aby to vcelku fungovalo.

Samozřejmě, že se nepodařilo všechny nesrovnalosti vycytat a někde tvar až komicky vyjadřoval nesourodost, i na první pohled bylo vidět, že vznikl kolektivně. Kritici si toho už několikrát všimli, a Jakub Škorpil problém ve svém článku pro SAD (Škorpil, 2020) vlastně vyjádřil docela přesně: „8lidí totiž i zde (stejně jako v jiných projektech, například Press paradoxu), spoléhá na jistou insitnost provedení. Federál není perfektní ani ve zpodobnění historických postav, ani v dobových kostýmech, a nakonec jsou dosti nevyrovnané i jednotlivé 'herecké' výkony. Což však nijak nevadí. Je to hra, na níž je potřeba přistoupit a tím se stát spoluhráčem. A zároveň nevtíravý způsob, jak diváka aktivizovat a na věci zaangažovat“<sup>15</sup> Nejsem si jistá, zda to bylo míněno čistě pozitivně, ale překvapilo mě, jak moc je tento popis pro náš způsob přemýšlení o naší společné práci přesný.

---

<sup>15</sup>Národní listopad (nejen Sametová simulace), autor: Jakub Škorpil

*„Žádný systém není bez limitů. Nemůžeme přestat žít, jen abychom nezemřeli.“*

— Mojmír Hampl, český ekonom

S touto nesourodostí bojujeme dlouhodobě, zejména na poli vizuálním. Zatím všechny naše projekty vykazovaly určitou poetiku chaosu a roztříštěnosti, co se týče scénografie – a možná, že to ukazuje, že jsme schopni vymýšlet kolektivní divadelní jazyk a hru, kterou společně budeme hrát, ale scénograficky nám zřejmě chybí silnější vizuální gesto. Nemyslím si, že se divadelní obraz skládá z nutně vyladěných estetických komponentů a že divadlo musí být nutně vizuální podívanou. Naše scénografky jen často vyjadřují určitou bezradnost zejména nad tím, jak s nad těmito věcmi shodnout, případně umět o nich mluvit a dělat jasná konceptuální rozhodnutí. To jsou pravděpodobně limity naší práce, které si můžeme uvědomovat a možná se v průběhu let budou vynořovat i další. Je pak jen na nás, jestli zhodnotíme situaci jako nadále nepřínosnou, nebo jestli jsou limity jen přirozenou součástí bytí.

Často jsme se během našeho (jak jsme tomu vznešeně a s pýchou říkali) turné k inscenaci *Press Paradox* napříč českými festivaly potkávali s otázkou, kdo inscenaci vlastně režíroval. Vybavuju si dokonce na festivalu *Divadelní Flory* v Olomouci postarší paní v publiku, která se během diskuse s diváky chopila mikrofonu a spustila „Tak a teď s pravdou ven, mě by zajímalo, kdo z vás je režisér toho představení“. Začali jsme se hodně smát a museli j zklamat odpovědí, že opravdu nikdo. Pro spoustu lidí je nepředstavitelné, že by se dokázalo deset lidí zorganizovat podobným způsobem, a že dokáží dát dohromady tvar hodinové inscenace. Přitom důraz na kolektivnost slyšíme velmi často a třeba u velkých animačních studií či nejúspěšnějších seriálů vidíme, že na scénáři a konceptu pracovalo neuvěřitelné množství lidí, třeba i dvanáctičlenné týmy. Je zde sice zastřešující figura režiséra, kormidelníka, který určuje směr, ale práce je vždy rozložena mezi velké množství lidí. U nás vrchní kormidelník není, ale naučili jsme se za těch pár let, v čem tkví citlivost každého z nás, umíme si dávat vzájemně prostor a nechávat naše společenství jako místo, kam si chodíme odpočinout, dokážeme se vzájemně inspirovat, konfrontovat a nabíjet. Asi si nikdo z nás nedovede představit, že by se jednalo o jedinou realizační platformu, ale dá se říct, že jsou to do určité míry naše „kreativní lázně“ nebo zajímavý trenažér.

Nemohu si v tomto kontextu koronavirové krize, kdy tuto práci dokončuji, odpustit poznámku o tělesnosti ve vztahu k 8lidem, která se nám nově vyjevila.

V odstavci Režisérův vnitřní mimus Patrice Pavis rozvíjí motiv, který zpětnovazební smyčku mezi hercem a režisérem rozšiřuje i na tělesné projevy, dějící se trochu mimoděk, na nevyslovitelné, na to, co říct neumíme nebo nechceme. V případě 8lidí je tato zpětnovazební smyčka herec-režisér rozložena mezi všechny, protože každý je zároveň hercem i režisérem a neustále ze svých úloh přeskakujeme. Tělo hraje zásadní roli, jsme spolu, dotýkáme se, vzájemně vytváříme, navazujeme na sebe.

Koronavirová pandemie přerušila naše zkoušení inscenace „La Moneda“ pro Alfred ve dvoře čtrnáct dní před premiérou. Všechno nám najednou viselo ve vzduchu, a rozhodli jsme se, že se pokusíme v rámci možností pokračovat. S využitím komunikační platformy Hangouts a google dokumentů jsme se po video-hovorech začali věnovat psaní scénáře naší nenarozené inscenace. Každý psal nějakou část, vzájemně jsme si pak v hovoru jednotlivé části komentovali a upravovali je. Nikdy bychom asi neměli tolik času a prostoru, a možná ani chuť takto pečlivě inscenaci promyslet a napsat předem. Hledali jsme alternativní způsob, jak režírovat dál, jak udržet naše těla pohromadě. Někdy to ale bylo nadmíru frustrující, stejně tak jako každý takový video-hovor. Boris Jedinák měl k tomu velmi trefnou poznámku: „Herci podle Pavise musí kódovat, aby se dobrali jádra toho, co po nich režisér chce, tak mi přijde, že mezi námi v 8lidech funguje něco podobného. Je stejně tak důležité, co se na schůzkách 8lidí řekne, jako to, co nevysloví, co v těle zůstane uzavřené, ale přesto je to skrz ‚vnitřní mimus‘ viditelné. Proto pro mě ty skype jsou tak těžké, úplně mi to tuto rovinu smazalo.“ Jak to nakonec celé dopadne, zatím nevíme, ale už teď je jasné, že ač jsme svým způsobem překonali sami sebe, budeme si společného času v prostoru ještě více vážit.

Když jsem jako dítě byla ve sboru, naučila nás sbormistryně, jakým způsobem fungovat jako těleso a využít výhody, že nás je hodně. Vždycky říkala, že když už nemůžeme, máme na chvíli přestat, a místo sípání a přidušených hlasivek počkat na nějaké místo – myslím, že používala dokonce výraz „na zastávku“ – kde zase naskočíme. Celek to snese, a my jako jednotlivci budeme nakonec dokonce přínosnější. Rozložit síly, pomoci ostatním, když už nemohou, převzít štafetu, sám se někdy odmlčet a jen tiše pozorovat. To všechno jsou devízy našeho režiséřského těl(es)a. Zuzana Sceranková jednou ve



vztahu k tomuto přelévajícímu se organismu poznamenala, že nám může zachránit život, ale jen pokud toho nebudeme zneužívat.

Podrobovat zkoumání vlastní představy o sobě samých je prý nejlepším hnacím motorem. Poslední otázka, která mě tedy napadá na závěr této kapitoly, je spojena s jejím začátkem, tedy citátem Jaroslava Rudiše. Jsme ještě pořád kapela nebo spíš projekt? A co s touhle nejlepší kapelou, nakonec uděláme?

### 3) Může režisér přežít sám sebe? Úvahy o budoucnosti

*„Není těžké být umělcem ve třiceti letech,  
ale být jím ještě v šedesáti“*

Jan Štursa, sochař

V průběhu celého textu jsem zmapovala pole působnosti, které režisér obývá, zmapovala jsem jeho nástroje, ale i to, jak se svým tělem může účelně nakládat. Případně jsem se pokusila naznačit, kde jsou jeho limity. Zmínila jsem i to, že termín „těla“ lze chápat v mnohem širším kontextu než jen jako tělesnou schránku jednotlivce. V poslední části bych se ráda věnovala tomu, jak o režii uvažovat směrem do budoucnosti a jaké výzvy leží před režisérskou profesí a režiséry samotnými. Cílem je se pokusit najít kritické body v režijní práci, a uvažovat o tom, jak se vymanit ze stereotypů, které jsou s režii spojeny. Jde o to přemýšlet o režii jako o udržitelné, „sustainable“ profesi, která bude schopna uvažovat progresivně a moderně, což je pro umělecké profese klíčové. Je to klíčové i pro režiséry samotné, aby jejich profese a tvorba byla v souladu se „normálním“ životem a respektovala jejich základní práva i práva spolupracovníků. Aby byla režie humanistická a zároveň vizionářská. Divadlo ani režie samotná nejsou odtrženi od dění ve světě a režie by měla tento svět reflektovat nejen v umělecké tvorbě, ale i v samotném zakotvení své funkce.

#### a) Režie a násilí

*„Násilí je lepší než zbabělost, ale nenásilí je tisíckrát lepší než násilí, a nenásilí lidí  
čistých srdcí je nepřekonatelnou zbraní.“*

— Mahátma Gándhí indický politik

Moderní západní režie prošla za posledních dvě stě let radikální proměnou. V devatenáctém století ještě převažovala figura režiséra jako jistého manažera jevištního dění, vrchního organizátora. V průběhu let se režie vyvinula k tomu, že představuje centrální mocenský bod v divadelním podniku. Režie se zároveň vyvíjela v souladu s historickým, politickým i společenským vývojem těchto dvou století. Z tohoto důvodu začala figura režiséra nabývat mnoho dalších podob. Režiséři byli a jsou často vnímáni

jako proroci, učitelé, zakladatelé mnoha různých škol, revoluční agitátoři, kteří aspirují na zásadní společenské změny v extrémních případech i jako duchovní figury.

V knize „Director’s theatre“ (David Bradby, 2020) se dokonce můžeme dočíst překvapivý výklad této mocenské proměny v postavě režiséra. Autoři David Bradby a David Williams zde uvádějí, že jednou z nejzásadnějších změn, která zapříčinila proměnu divadelních struktur byla změna v patronaci jednotlivých divadel. Nejvýraznější divadelní režiséři druhé poloviny dvacátého století totiž pracovali pro státem dotované divadelní instituce. Na rozdíl od aristokratického panstva či různých spolků a společností, které divadlo a divadelníky financovali, neměli kapitalistické státy po druhé světové válce často jasně formulované umělecké preference a koncepce. Ve zkratce, pokud si divadelní režiséři zajistí adekvátní „zadotování“ a finance na provoz svých produkcí, mohou těžit ze skoro absolutní kontroly nad svým dílem. V českém kontextu tzv. kamenných divadel můžeme upřesnit, že předchozí platí, pokud si vedení daného divadla před státem a dotujícími institucemi obhájí umělecký plán a program. V knize je i citace francouzské režisérky Ariane Mnouchkine na toto téma:

„Nezapomínejte, že režiséři dosáhli největšího stupně pravomocí, o kterém se jim v průběhu historie nikdy ani nesnilo. Naším úkolem je posunout hranice současného stavu tím, že stvoříme takovou formu divadla, kde bude možná spolupráce každého bez ohledu na funkce režisér, technik a tak podobně, nebo rozhodně ne v tom starém slova smyslu“

V Českém kontextu není tento postřeh zcela zrcadlově aplikovatelný už z důvodu politického poválečného vývoje, a právě jasně formulované státní ideologii, které se podřizovala oficiálně povolená kultura, ale je zajímavý z toho důvodu, že koncepci moci nechápe pouze jako nástroj násilí, ale i jako prostor pro seberealizaci a uskutečňování vlastní vize na úkor jiných.

V úvodu k práci jsem avizovala sociopolitický rozměr, který má pro mě zkoumání postavy režiséra a konkrétně jeho těla. Režisér jako ústřední řídicí figura celého procesu stojí před nelehkým úkolem skloubit své tvůrčí umělecké ambice, manažerské řízení kolektivu i práci v kolektivu, která je už z podstaty intimní a založená na silných lidských vazbách. Režisér má v rukou velikou moc, ale zároveň ví, že bez ostatních

spolupracovníků nemůže svou moc vykonávat. Často si zahrává ať už záměrně či nezáměrně s psychikou svých spolupracovníků. Ví, že musí práci dovézt ke zdárnému konci nejen kvůli grantovým závazkům, ředitelům divadel atd., ale i kvůli divákům, kteří očekávají umělecký zážitek. Režisér má vůči svým kolegům, ale i zaměstnavatelům a divákům velkou odpovědnost. Vstupuje na pole etiky s každým novým projektem, s každým novým zkoušením. Vstupem do zkušebny chce formovat hmotu v souladu se svým záměrem, jeho tělo se ocitá v intimní sféře vlastní i v intimní sféře svých spolupracovníků. Režisér působí v sociální sféře i ve sféře své polis. Režiséři často tvoří v divadlech, které právě těží z grantových systémů, nebo na nezávislé půdě jsou sami oněmi žadateli. Ač není divadlo tak drahé umění jako například film, je k jeho realizaci stále potřeba značných prostředků. Režiséři nejčastěji tvoří z veřejných peněz, nebo minimálně ti, kterými se v této práci zabývám.

Režie a násilí je specifické téma, protože vychází právě z mocenské struktury, kterou je samotné divadlo organizováno. Režie je potenciálně násilná nejen ve vztahu ke spolupracovníkům, ale režisér představuje potenciálního násilníka i sám pro sebe. A samozřejmě i herec a další spolupracovníci mohou být zase zdrojem násilí pro něho. Nebudeme se zde zabývat extrémními příklady násilníků, kterých mezi režiséry také najdeme bezpočet. Divadelní kuloáry jsou plné historek, jak režiséři nepřičetně křičeli na své spolupracovníky, používali fyzickou sílu i slovní invektivy. Častá jsou i svědeckví sexuálních deliktů a nepřiměřeného chování. Takové jednání však můžeme považovat za silně patologické a můžeme ho bez větších ostychů odsoudit. Mě bude zajímat mnohem subtilnější podoba násilí v divadelním procesu.

Zkoumat režii a násilí čistě přes tělo znamená všimnout si také toho, jak fyzicky náročnou věc představuje samotná zkouška a zkušební proces. Často režiséři i herci zkoumají hranice možností svých těl, režiséři chtějí z herců dostat to nejlepší. Násilí může být v tomto smyslu tvůrčí, protože dohání do krajních mezí, kde může dojít k určitému přerodu, může zde ležet tajemství východiska z krize. Je to citlivé pole, protože režisér z vnějšku posouvá hranice herců, aby překonali sami sebe. To může být potenciálně velmi nebezpečné. Jedná se o třecí plochu, prostor pro vyjednávání mezi dvěma tábory. Často nedokážeme sami vidět svůj vlastní potenciál nebo potenciál dané situace. Režisér je tu od toho, aby motivoval a otevíral skuliny.

Zde se ale objevuje zajímavé pole moci stran herců. Je jejich vlastní odpovědnost, kdy dokážou říct dost v rámci sebezáchovy. To může být ale často zneužitelné, protože není výjimkou, že herci režiséry vydírají tím, že jsou unavení, že nerozumí, že režisér říká hlouposti, zkrátka všemožně podřívají jeho autoritu. Očekává se od režiséra, že toto vše ustojí, protože je přece silný a neomylný. Zde tkví podle mě tajemství hlubokého neporozumění mezi herci a režiséry, kterého jsem tak často svědkem. Herci (ale i další spolupracovníci, kteří chtějí být vyslechnuti, chtějí realizovat své vlastní nápady atd.) mají v rukách silný nástroj, kterým mohou režisérovi velmi ublížit.

Otevřeli jsme toto téma i s mnou oslovenými režiséry. Bylo patrné, že musí být často ve střetu sami se sebou, protože přijmout tu ohromnou tíhu zodpovědnosti může být ničující. Jan Frič se otázkou etiky intenzivně zabýval a cítila jsem, že mu způsobuje velké dilema, které ho i brzdí při tvůrčí práci:

„Já prostě nevím, jak to dělat abych nelhal. Ten základní princip manipulace je úplně jednoduchý, ty něco chceš a ten druhý člověk to v podstatě nikdy nechce, a ty musíš vytvořit prostředí, aby ten člověk sám přišel na to, že tohle chce, i když ve skutečnosti to vůbec netuší. Z tohoto pohledu nevím, jestli se režie dá dělat férově a morálně. Asi ne. Jediný, jak já jsem si vždycky vykupoval tu nemorálnost toho konání je, že vznikne něco dobrého. Něco, co pomůže i těm hercům, že budou v něčem dobrý, že to bude za dobrou myšlenkou. Ale to je celý hrozně pyšný. To si pak musíš říct, že si o sobě nějak moc myslíš, když používáš slova jako para-náboženský a stavíš se tady do role nějakého hustějšího člověka než člověk. Takže já jsem teď v tomhle obrovským rozbití. Furt si myslím, že jsem lepší než ostatní, ale už nějak vím, že to není hezký.“

Zde vidíme i určitý pocit výjimečnosti, který si v sobě režiséři nosí, aby si mohli sami před sebou i před ostatními obhájit vedoucí pozici. To, že režiséři mají před svým týmem ohromnou odpovědnost, a že musí neustále osahávat pole manipulace bylo cítit i z rozhovoru s Petrou Tejnorovou, která popisovala extrémní pocity nevolnosti.

Divadelní proces je permanentním vyjednáváním, setkáním třecích ploch, které je potřeba neustále a znovu redefinovat. Zcela vymýt je totiž nelze a ani to není žádoucí. To je

jedinou možnou cestou ke svobodě. Opravdu svobodný divadelní proces vyžaduje od všech zúčastněných silnou dávku odpovědnosti. Nebylo by spravedlivé, aby celá tíha odpovědnosti ležela pouze na režisérech. Pasivní přístup totiž také může být svým způsobem zdrojem násilí. Pokud budeme trvat na sdílené odpovědnosti, mohlo by být v procesu všem lépe.

## **b) Režie jako sebedestruktivní řemeslo?**

*„Nikoliv závidět, nýbrž litovat by nás měli lidé, neboť v čem se vlastně spisovatel odlišuje od ostatních? Žádný prostý cit není pro něj přístupný. Vše, co vidí, každá radost, trápení zklamání se okamžitě stává předmětem pozorování. Naprosto nechtěně a nezávisle na ničem stále analyzuje lidská srdce, tváře, gesta, intonace hlasu... Když trpí, pozoruje sám sebe a snaží se zapamatovat si to. Vraceje se z hřbitova, kde se rozloučil s někým, koho nade vše miloval, říká si: ‚Jaké to bylo zvláštní, všechno, co jsem cítil, bylo takové, jako bych byl bolestí omámen...‘ a tak dále. A pak rychle uspořádá v paměti detaily: pózy sousedů, strojené výrazy tváří a tisíc různých podrobností...“*

Guy de Maupassant

*„Bohém v životě, pedant v práci. Bydlel jsem velmi skromně, ženil se často, ale vlastně si na svůj soukromý život ani nevzpomínám. Zpětně jej mohu sestavit podle svých filmů a režii her. Nevím, kdy se narodily děti – tak nějak mezi filmy. Ty jsou vždy součástí mého myšlení, mých pocitů, nejistot, snů a tužeb. Někdy vyvstanou z mé minulosti, jindy z přítomného života.“*

— Ingmar Bergman, švédský filmař

Téma režisérova těla jako zajímavého prostoru pro polemiku mě začalo oslovovat v průběhu třetího ročníku bakalářského studia během semináře paní profesorky Jany Pilátové s názvem „Tělo v historii“. V tomto semináři bylo zvykem, že každý týden dva studenti přednesli referát na téma, které je zajímá a následně byla vedena společná diskuse. Seminář představoval vždy jednu z nejhezčích částí týdne, protože jeho obsah jsme si vytvářeli my studenti a během dvou let, kdy jsme ho absolvovali, nebylo jasné, kam dospějeme, jaká témata se nám podaří probrat. Vždy mě znovu a znovu překvapovalo, co dokážou moji kolegové a spolužáci všechno vymyslet za neobvyklé

asociace, o kterých můžeme diskutovat. Profesorka Pilátová byla moderátorem, shrnovačem, přinášela intuitivně další možné inspirace, kam dál témata dovést. Byl to velmi originální způsob, jak se naučit „hledat si témata“, vidět ve věcech, které nás zajímají, myšlenkový potenciál a postupně i jevištní materiál pro naši vlastní autorskou tvorbu. Vždy jsem se ale bála, až na řadu se svým referátem já. Nedokázala jsem v té době ještě dobře zachytit právě onen zmíněný potenciál a vzít příslušné téma jako hrací pole. Ke konci třetího ročníku, kdy už jsme seminář měli čtvrtým semestrem, jsem si uvědomila, že by mě zajímalo se s mými spolužáky podělit o téma režisérova těla. Měla to být spíše taková drobná hříčka, která pramenila z mého drobného rozčarování, že režiséři, které jsem měla možnost pozorovat v praxi, vždy vyzařovali určitou skepsi, ustaranost, začínali mít zdravotní problémy a málokdy jsem měla pocit, že jim jejich práce přináší radost. Samozřejmě jsem měla v té době tendenci vidět věci hodně černobíle a dramaticky, ale pozorovala jsem i to, jak se nám v průběhu tří let začala proměňovat těla, jak jsme začali velmi rychle pociťovat zvláštní únavu, strachy a úzkosti. Bezesné noci přicházely čím dál častěji a naše absolventské inscenace ve školním divadle DISK jsme prožívali skoro jako cestu močálem země nikoho. Premiéra následně představovala vysvobození a my zjistili, že celá ta zběsilá jízda stála za to. Nicméně ve vzduchu stále visela otázka: lze v této atmosféře, v tomto tempu a nasazení prožít celý život? A jak bude tento život vypadat? Nevylučuje se s tím, co jsme si kromě profesních úspěchů vysnili? Mám na mysli běžné věci jako rodinu, spokojený domov, vyplavené endorfiny po proběhaném odpoledni venku, čas na koníčky<sup>16</sup>... Všechny tyto (a mnohé další) otázky mi vířily hlavou a cítila jsem potřebu si nějak zformulovat budoucnost, která bude trochu víc v mých rukou, nejen zaplutím do systému, který už byl vybudován. Začalo mě zajímat, jak mít vyrovnané režiséřské tělo.

Z tohoto vyplývá, že původní motivací pro toto téma, v rámci semináře „Tělo v historii“ i posléze pro tuto práci, byl prachobyčejný strach. A také víra v to, že když se téma dobře uchopí, může do budoucna něco změnit. Nebo se pokusit potvrdit to, že poznání je dobrou cestou, jak být nakonec svobodný. Největším úskalím režiséřské práce jsou, dle mého názoru vyhoření, přepracování, alkoholismus, sebedestrukce a obtížné hledání prostoru pro vlastní život. Víceméně se jedná o patologické jevy, které nejsou bezprostředně spjaty pouze s divadelním prostředím a postihují i jiné části populace. Jan Frič mě upozornil, že

---

<sup>16</sup> Slovo „koníčky“ jsem nikdy úplně přesně nepochopila.

také vycházím ze zkušeností a pozorování režisérů, kteří se momentálně blíží ke kritické fázi krize středního věku, a že to jsou do určité míry jevy spjaté s běžným stárnutím. Přesto mám pocit, že divadelní prostředí je toxičtější než jiná zaměstnání a ráda bych zde toto téma také otevřela, protože část těchto jevů lze dle mého názoru společnými silami a osvětou změnit.

Divadlo představuje složité životní podmínky pro lidskou bytost. Divadelní práce se odehrává 80 % času ve tmě v extrémně zaprášeném prostředí. V zimě se často stává, že nevidíme slunce třeba několik dní v kuse. Vyrazíte do divadla nebo na schůzku, je ještě tma a když večer skončíte, je zase tma. O večerním hraní nemluvě. Pokud je člověk vystaven takovému prostředí permanentně – a takřka bez žádného volna – bude to mít fatální důsledky na jeho zdraví. Režijní práce jako taková je totiž poměrně špatně finančně ohodnocená, pokud vezmeme v potaz investovaný čas. Režiséřů v angažmá je pouze část a režie tak představuje pro mnohé režiséry kočovný způsob života, bytí od projektu k projektu. Jan Frič s trochou nadsázky vyslovil hypotézu, že režiséři mají odcházet do důchodu ve třiceti jako horníci:

„Moje únava je daná tím, že já si pořád říkám, že dělám divadlo, ale že potom budu žít ten život. A myslím, že spousta lidí, spousta divadelníků, tenhle rébus vyřeší tak, že ten život už žít nebudou. To je trapné a velké slovo, ale oni se tomu divadlu opravdu obětují. Nevím, jestli se to dá udělat opravdově a autenticky bez toho. Jestli jde to dělat jenom jako zaměstnání.“

Jan Frič naráží také na to, že divadelní práce často vyžaduje maximální koncentraci a nasazení a někdy není možné dělat kompromisy. To jsou věci, které nelze zcela eliminovat, protože na druhou stranu představují i neopakovatelné kouzlo tohoto počínání, které je ze své podstaty marné a na dřevě. Je v něm obsaženo i tajemství života, který často aby byl naplněný a zajímavý, předpokládá vášeň bez ohlížení, přijetí marnosti lidského konání, které ale není rezignací. Naopak vědomím a hrdým přijetím tohoto stavu.

Existují konkrétní patologické elementy režiséřského chování, ke kterým dochází z důvodu přílišné zátěže, a málo se hovoří o tom, že se dají hledat i zdravější cesty k jejich řešení. Jedním z patologických jevů je alkohol. Většina lidí se domnívá, že divadelníci



pijí, protože jsou to zkrátka blázniví umělci, kteří se neradi vážou a radují se ze života. Jistě to tak do určité míry je, alkohol ale představuje i velmi konkrétní způsob, jak vyřešit jedno velké úskalí režijní práce, a tím je příliš velký zbytnělý mentální proud, který se může manifestovat jako stres, strach a pochybnosti. To určitě nejsou vlastnosti, které režisérskou práci usnadňují, pokud jejich míra přesáhne neúnosnou mez. Většina režisérů, se kterými jsem hovořila, přiznává, že režie pro ně představuje obrovský stres.

Nadměrná konzumace alkoholu směřuje k jednomu zásadnímu cíli – snížit racionální korektiv, vypnout hlavu. Pítí tedy není jen pro zábavu a má reálný pozitivní účinek, i když se zdravotního i psychologického hlediska značně problematický. Jan Frič kromě snížení vnitřního korektivu zmiňuje ještě jeden důležitý přínos alkoholu, a tím je jeho schopnost zvýšit člověku výkonost:

„Po škole se to rozjelo, šest věcí ročně a deset let v kuse. 'Jeee, můžu dělat divadlo', ale za chvíli zjistíš, že už děláš jenom divadlo, a že potřebuješ také finančně existovat. Už máš svou cenu brutálně nízkou, takže toho musíš dělat strašně moc. Vyskočit z toho jde, ale to by člověk nesměl být srab, nebo líný. Začal jsem to tvrdě dopovat chlastem. Když si dáš X piv, tak uděláš strašně moc práce“

Divadlo a režie je mnohem míň “v hlavě”, než si asi myslíme. Ukazuje se, že důležité je bytí v prostoru a přítomný okamžik. Možná kdybychom začali hledat způsoby, jak připravit režisérské tělo na práci, nějaký režijní trénink a nenechali ho tolik s HLAVOU, že by to mohlo být „zdravější“ a cílenější. Hledat v tréninku konkrétní účinek vypínání rácia. Tomuto potenciálnímu režisérskému tréninku, který by dokázal snížit míru patologie, se budu věnovat v následující kapitole. Jiří Havelka totiž zdůrazňuje, že z dlouhodobého horizontu se jedná o neudržitelný model:

„(důležitý aspekt pro tělo ...) je to, jak je nebo není fyzicky připravené, jak je unavené, jakou máš energii na zkoušku. To je zásadní věc. Když si chlatal do pěti do rána, tak vím, že dřív mi to snižovalo moji vysokou racionální korekci a většinou to byly ty nejlepší zkoušky, dneska už jsem tak unavený, že mě potom ta zkouška spíš irituje, že naopak vím, že to je blbé a že to nic nového nepřináší.“

Anna Klimešová, která stojí na prahu své kariéry ve svých ani ne ve třiceti letech už začíná pociťovat následky dvou let kompletního režijního záprahu. Nejenže se do této chvíle touto svou prací neužívá, ale ještě ke všemu i po tak krátké době seriózně promýšlí, zda se do zmiňovaného začarovaného kruhu opravdu chce pustit:

„Je to jako kdyby režiséřské tělo mělo být bráno jako takový obelisk, který stojí strašně pevně už tisíc let hledišti a občas zailuminuje a zasvítí. Jako kdyby to mělo být něco strašně pevného, co se nesmí zhroutit, jinak se zhroutí všechno. Jenže ono to tak vůbec není. Ono je to úplně obráceně. Režiséřské tělo je často úplně zhroucený, úplně pokroucený, ale pořád se snaží být ten obelisk. Tahle tenze je velmi nezdravá. Kdybychom nějak přistoupili na to, že to takhle být nemusí být, byla by to úleva.“

O režiséřech panuje spousta předsudků a jsou na ně naložena někdy až nelidská očekávání. Anna například popisovala, jak jí očekávání (která jsou, jak sama přiznala, z části produktem její vlastní neklidné mysli, ale zčásti i zrcadlem, které jí nastavují lidé kolem) komplikují život:

„Říkají mi ať nemluví moc rychle. Nemluv rychle, správně dýchej a všechno.“

„Ale kde se to máš naučit?“

„Je opravdu důležité na tom pracovat. Ono pak už ani nejde o režiséřa, jako spíš o člověka. My o tom tak mluvíme, jakože režiséř, režiséř... Ale když se režiséř začne víc vnímat jako člověk, tak může vnímat i víc své tělo.“

### c) Jak se učí režisér? Jak ho vycvičit?

Ráda bych se na základě předchozí kapitoly na chvíli zastavila u tématu, které kromě toho, že nám může pomoci hledat řešení, jak ulevit těžce zkoušeným režisérským tělům, tak také bezprostředně souvisí s budoucností režie jako takové. Stejně jako se režie i naše představy o ní permanentně vyvíjí, musí i režisérský „výcvik“, režisérovo studium na tyto změny reagovat.

Studium režie je oborem s dlouhodobou tradicí a na Divadelní fakultě ji lze studovat dokonce ve dvou variantách – režii činoherní i režii alternativního a loutkového divadla. Za těch mnoho let došlo k výrazným změnám učebních plánů a zásadním způsobem do podoby studia zasahují i vedoucí studia daných ročníků. Naše bakalářské studium bylo výživné a ve škole jsme strávili víceméně tři roky života – od rána do večera. Vzpomínám na ty tři roky s láskou a daly mi opravdu hodně. Na základě této zkušenosti bych se ráda zamyslela, co všechno studium režie může obnášet, co může být pro adepty tohoto oboru přínosné a co můžeme považovat za funkční režijní trénink. Škola totiž zásadním způsobem ovlivňuje, jaká těla a jak připravená se na poli režie každý rok objevují.

Při diskusi s režiséry jsem pokaždé snažila otevřít i téma režijního vzdělání a tréninku. To, že se má režisér pořád vzdělávat, hodně číst, zajímat se o svět, ve kterém žije a snažit se tento svět zkoumat, nám bylo asi všem jasné. Společně jsme se snažili najít, co potřebuje režisérské tělo, jak se o něj starat, co ho naučit, co se mu v každodenní praxi hodí.

#### *Pohybový trénink a pohybová improvizace*

Z pětky dotazovaných měl přímou zkušenost jako režijní pedagog pouze Jiří Havelka. Kromě prvního běhu hereckého ročníku (v letech 2011 až 2014), vedl následně obor režie-dramaturgie pro náš ročník (mezi lety 2014 a 2017) a po dvouleté pauze přijímal další režiséry a dramaturgy (tedy v roce 2019), kteří jsou v tuto chvíli v prvním ročníku. Nejen, že jsme spolu reflektovali pojetí našeho studia, ale i to, jak o výchově režisérů přemýšlí i teď, v rámci své druhé zkušenosti. Ptala jsem se ho, zda má pocit, že by měli mít režiséři specifický trénink:

„U vás se mi osvědčilo to, co jsem sám neměl, a vím, že v tom mám hrozný limity. To je stud za vlastní pohyby. Vy jste to měli – Anička lezla po Petrovi jako po stromu, a to je strašně dobrý. Tenhle ročník to má také a hrozně se to osvědčuje. To nám tenkrát chybělo. My jsme sice měli Jaroslavu Hojtašovou na pohyb, ale bylo to osmnáct lidí v ateliéru a jenom jsme se různě zvedali a tak. To že se opravdu svobodně pustíš do něčeho, za co bych se normálně styděl, je důležitý. Být opravdu trapný, ale ne tak řízeně a neschovávat to za... Já už jsem úplně alergický na trapnost jako estetická kategorie, záměrně trapno a tyhle blbosti. Ale opravdu si zažít trapnost svého těla je myslím důležité.“

Jiří Havelka zmiňuje předmět, který jsme první tři semestry studia absolvovali s tanečnicí a choreografkou Veronikou Knytlovou. Ve své výuce vycházela z principů pohybové improvizace, tělesného poznávání a základů práce s dotekem. Hodina měla vždy jasnou třífázovou strukturu, kdy jsme v první části absolvovali pohybové rozvíčování a rozpohybování ztuhlých těl, zejména skrze masáže, vzájemné doteky, zahřívání zanedbaných míst na těle atp. Ve druhé části nám Veronika nabídla určitý pohybový motiv, který jsme danou hodinu měli zkoumat. Jako příklad mohu třeba uvést princip jednoho bodu jako středové osy nebo zkoumání kvality pohybu skrze vedoucí bod. V prvním případě šlo o to vybrat si jeden bod na těle, který bude vytvářet střed pohybu spirály. Ve druhém případě se tělesná končetina či zcela nepravděpodobná část těla stala vedoucím pohybu a „táhla“ za sebou prakticky celé tělo. Na rozdíl od prvního příkladu, který byl spíše cyklický a do sebe zavнутý, šlo o to objevovat kvalitu pohybu, který má nějakou vedoucí linii. Kombinovali jsme cvičení, ve kterých jsme dané body zadávali vzájemně jeden pro druhého a následně si vybírali body sami na sobě. Ve třetí části hodiny pak nastala část improvizace, kde jsme v přibližně desetiminutové improvizaci měli zkombinovat všechny poznatky z dané hodiny a volně skrze ně vybudovat improvizované pohybové pásmo. V rámci hodin jsme kombinovali sólové přístupy i improvizaci ve dvojici, případně i v celé pětičlenné skupině.

Uvádím zde příklad této hodiny v rozsáhlejšímu popisu proto, abych zachytila podstatu konkrétního pohybového procesu. Jako adepti režie a dramaturgie s minimální pohybovou průpravou jsme nebyli žádným způsobem připraveni na klasickou tanečně-pohybovou výuku. Pravděpodobně bychom to ve výsledku zvládli, ale za cenu velkých

útrap i mizivého využití pro naši praxi. Tyto hodiny totiž nespočívaly v napodobování tanečních kroků či jiných zadání, ale ústředním motivem bylo hledat pohybové vyjádření skrze vlastní tělo a jeho možnosti. Jednalo se tedy o jeden z nejlepších způsobů tělesného sebepoznání a bylo zcela patrné, že dané sebepoznání rozvíjí i náš způsob přemýšlení o jevištním pohybu v práci s hercem.

Druhým nezanedbatelným efektem jsou i určitá blízkost a spřízněnost, která se na základě takovýchto pravidelných zážitků zformují. Když jsme na DAMU nastupovali, byla atmosféra našich společných seminářů naprosto tristní. Naše pětice byla urputně zamlklá, prostoupena studem a pro pedagogy bylo ze začátku nesmírně obtížné z nás vydolovat slovo. Jsem si skoro jistá, že tyto společné tělesné zážitky, kde se často odehrávaly události na hranici důstojnosti, nám pomohly se postupně otevřít nejen pedagogům, ale ve výsledku – což bylo nejdůležitější – i sami sobě navzájem.

Druhou zásadní zkušenosti z hlediska pohybového tréninku jsem zažila během studijní stáže v německém Giessenu. Kromě oboru aplikované vědy nabízela katedra „Angewandte Theaterwissenschaft“ i anglický obor „Choreography and Performance“ pod vedením divadelní a taneční teoretičky a dramaturgyně Bojany Kunst. Obor „Choreography and performance“ byl určen pro tanečníky a performery, kteří hledají prohloubení vlastní pohybové praxe směrem k teorii, ale chtějí zkoumat i vztah pohybu a performance směrem k vědě a věnovat se opravdu pohybovému výzkumu. Teoretické semináře byly koncipovány jako semestrální tematické bloky, kde se jako pod lupou zkoumala různá témata často v překvapivých souvislostech. Za všechny můžu uvést příklady seminářů „Temporalities“, v němž jsme se zabývali časem a časovostí, „Performance and plants“, kde jsme zkoumali pohybový a performační potenciál u rostlinných organismů nebo seminář „Dance and sexuality“, v rámci kterého jsme zkoumali principy performativity, sexuality a úlohu erotiky a sensuality pro oblast performance.

Tyto semináře byly naplněny neuvěřitelným množstvím inspirativních textů a článků – od klasických autorů po zcela současné myšlenkové proudy. Pedagogové (a studenti posledního ročníku magisterského studia) si vždy vymysleli téma svého semestru a sestavili tříměsíční plán četby, audiovizuálních materiálů a diskusí. Byl to i pro ně samotné experimentální výzkum. Jednou se dokonce stalo, že Bojana Kunst v polovině

semináře po šesti týdnech četby a diskusí přiznala, že ač nám nabídla velké množství textů a diskuse pro ni byly zajímavé, domnívá se, že téma neuchopila úplně dobře a performativita rostlin pro ni zůstává intelektuálně těžko uchopitelnou. Byl to zcela mimořádný a osvěžující moment, kdy nám ukázala, že musíme při výběru témat experimentovat, riskovat a učit se vycítit, kdy jsme se vydali na slepou cestu.

Bojana Kunst nám ukázala, jak může být intelektuálně hutný materiál inspirativní pro jevištní zpracování a jaký může mít performativní potenciál. Její seminář „Dance and sexuality“ byl totiž propojen s praktickým seminářem tanečnice a choreografky Else Turnemeyer, který bezprostředně následoval. S Else jsme následující hodinu a půl věnovali pohybovým cvičením, kde jsme rozvíjeli poznatky z předchozí částí. Byla to zajímavá kombinace pohybové improvizace, tělesné zkušenosti zkoumání smyslů i čistě praktického tréninku erotických tanečních technik.

Jedna hodina například vypadala tak, že jsme chtěli vyzkoušet, zda lze zcela ztratit pojetí hranic vlastního těla a vytvořit kolektivní těleso. Improvizovali jsme hodinu zcela ve tmě – v počtu asi čtrnácti lidí – ve velkém tělesném propletení, hledali začátky a konce našich jednotlivých těl, snažili se vzájemně splynout, zkoušeli jsme se vzájemně pouze dotekem poznat, povídat a sdílet, aniž by zaznělo jediné slovo. Jiná hodina byla zase věnovaná technice „lap dance“, což je tanec provozovaný často v nočních klubech. Lap je v překladu „klín“ a lap dance je tanec, který většinou tančí ženy pro potěšení mužů v jejich těsné blízkosti. V rámci několika hodin jsme se naučili základní prvky tohoto tance a učili jsme se, co to znamená „dát někomu“ takovýto tanec („to give this dance“). Základní pravidla jsou, že přijímatel se nesmí druhé osoby dotknout a druhá osoba by ho neměla ztratit z dohledu. Jedná se o intimní napojení dvou lidí, a zkoumali jsme jak performovat vlastní tělesnost v takto erotickém kontextu. Ignorovali jsme jakékoliv genderové kategorie, takže muži i ženy se střídali ve všech rolích. Sedělo se v kruhu o sedmi až osmi lidech na stoličkách a druhá skupina tančila uvnitř. Pokud jsme byli uvnitř, měli jsme za úkol každému „dát“ tanec a po třech minutách se přesunout k dalšímu člověku. Během půl hodiny člověk zatancoval osm tanců nebo jich případně osm „dostal“. Postupně jsme docházeli k závěru, že je možná skoro těžší takovému tanci přihlížet a přijmout ho, než ho sám provozovat. A zároveň jsme pozorovali, že po čase se různé erotické pohyby a hra se stereotypy ze sexuálního businessu stávají pouhými prázdnými pohyby a dají se ze svého sexuálního a erotického náboje zcela „svléknout“.

Základním principem výuky v Giessenu bylo učit se hledat materiál pro vlastní výzkum, hledat performativní potenciál v podstatě ve všem, učit se číst a poznávat všemi smysly. Nezapadnout do myšlenkových stereotypů a být v kontaktu s předními světovými intelektuály i praktiky.

Fyzický trénink, který je založen na hledání osobitých forem a je zaměřený na poznání skrze vlastní tělo může být pro režijní praxi velmi inspirativní. Jde o pohyb, který je bytostně osobitý a nesměřuje k zobrazování tradičně známých kroků a forem. Pokud ano, jsou tyto choreograficky fixované prvky podrobovány důslednému zkoumání, které může vést k jejich postupnému rozkládání, ke hře s touto formou atd. Tento fyzický trénink kromě faktu, že cílí na zvýšenou citlivost, je možné využívat i jako trénink odbourávání pověstné „záklopky“. Je to pravděpodobně mnohem zdravější způsob než omamné látky, a jako bonus může tvůrce sbírat materiál pro svou vlastní tvorbu.

### *Herecké zkušenosti*

V kapitole o režijních nástrojích jsme nařkli otázku, zda je nutné, aby režisér ovládal určité specifické herecké dovednosti. Shodli jsme se, že od režiséra neočekáváme špičkový výkon v této oblasti, je však zřejmé, že určitá schopnost empatie a představitivosti, co se v hereckém těle odehrává, není na škodu. S Petrou Tejnorovou jsme rozebíraly, zda si vzpomene na to, jak na škole zkoumali potenciál hereckého těla na jevišti skrze tělo vlastní:

„Měli jsme na DAMU s Jaroslavem Vostrým scénickou propedeutiku. Chodil tam Vojtěch Bárta, Lucie Ferenzová a Matěj Samec. Vzájemně jsme si v těch věcech hráli. Víím, že tam jsem zjišťovala, jak dát psychický pochod do vaření hrnce. Věděla jsem, že jsem zabila toho syna, a oni se mě na něco ptají, ve chvíli, kde se mě zeptají, já zastavím, a už je to jasný. Víím, že je to teď klišé, ale prostě takové věci. Nebo, že se baví o Bílý nemoci a já si takhle upravím věc, pokračuju dál, a tím dávám jasně najevo... To je super řemeslo, a to mě bavilo. Také jsme řešili úkoly jako na stolku je čepice vojenská a dole je kufřík a otevřený dopisy, co to je, co to znamená? Opravdu scénická propedeutika, kde se naučíš vidět.“

Cílem tohoto předmětu bylo tedy v režisérech podnítit představivost a naučit je vyjadřovat významy i skrze jiné kanály než jen mluvené slovo. Budovat napětí skrze tělesnou přítomnost na jevišti. Postupně jsme se však v debatě dopracovali k pocitu, že nás obě zásadním způsobem ovlivnila herecká zkušenost, při níž vznikla zcela regulérní inscenace, která se následně pravidelně reprízovala. U Petry Tejnorové šlo o inscenaci SAME SAME v režii belgické režisérky Karine Ponties, u mě o autorskou inscenaci našeho kolektivu 8lidí Press Paradox. V Press Paradoxu účinkovala i Anna Klimešová, která zmínila, že i pro ni to byla zásadní zkušenost pro pochopení práce s hercem:

„Když na zkoušce sedíš, ať pobíháš po tom jevišti nebo ne, je tam zkrátka neuvěřitelná hradba mezi režisérem a herci. Hradba v tom, co oni zrovna prožívají, v tom, co oni vidí, a co vidím já. I to, co cítí. Já někdy nedokážu rozlišit, že už je to třeba moc, nebo že je to už moc náročné, nebo že to moc dlouho trvá. Někdy mám schopnost se do toho tak ponořit, že už to nevidím. Někdy se mi stávalo, že mě to hodně vytáčelo, vyčerpávalo mě to i emočně, že ti někdo řekne ‘já tohle teď už dělat nechci’ a ty máš pocit, že pojd’me, už to skoro bude. Někdy je to na místě, že tam je trochu nátlak to dodělat, ale když jsme dělali Press paradox, tak tam jsem si uvědomila, že jsem fyzicky unavená, a už jsem věděla objektivně, že bude lepší, když něco uděláme až příště.“

Same Same i Press paradox jsou projekty, které neměly za účel být hereckými cvičeními a od začátku se vyznačovaly ambicí být plnohodnotnými divadelními kusy. S Petrou Tejnorovou jsme se shodly, že i to je důležitý aspekt – poznat hereckou zkušenost se vším všudy:

„Ten full prožitek, co to je si tím projít, to je to, co ty popisuješ. Projít si tím celým procesem a máš ambici ne si to vyzkoušet, ale udělat dobrý představení.“

Snažily jsme se společně vyjádřit pocit, že taková zkušenost není jako zkouška, ale že daný kus zkoušíme, protože cíl je být autentický, dobrý, a aby inscenace ve výsledku i



divadelně obstála. Hereckou přítomnost na jevišti jako přínosnou zkušenost oceňoval i Jiří Havelka, pro kterého je zásadním zdrojem inspirace:

„(herecká zkušenost) s Vostokem, to je nějaký podivný organismus, kde to divadlo je až druhotné, hlavní je primární potřeba sdílet kamarádsky svět. A díky tomu je to hodně osvobozené, i to herectví, naše ne-herectví podivný, se určitě stává zdrojem pro režii.“

Shodli jsme se, že jde o velice individuální zkušenost, jež není nutná pro každého. Petra Tejnorová upozorňuje, že pokud se jedná o zadání z venku, může jít o zcela prázdný a bezvýznamný zážitek:

„Já si myslím, že to musí být fakt zažehnutý lidi. To nemůže dělat každý. Už první klauzuru, co děláš, nebo druhou, děláš s nějakým bytostným zažehnutím pro to téma. Bytostným posednutím. Nemusí to být nějak šílený, ale že tím chceš něco říct. Kdyby si tam stoupl každý, tak se budeme tvářit, jak je to objevný, a přitom třeba jenom nahazují omítku. Musíš proto mít nějaký důvod. Vy jste měli důvod, proč jste si tam stoupli, já jsem taky měla důvod. A ne že ti někdo přijde s tím zadáním. Toho já se hrozně bojím. To musí samo přijít, a proto to najednou zafungovalo. Vy jste věděli, proč chcete na druhou stranu.“

Kamila Polívková upozorňuje, že jevištní zkušenost pro ni dokonce byla traumatickým zážitkem:

„Já jsem tam párkrát byla na jevišti, ale pro mě to vždycky bylo totální utrpení. Taková tréma z neschopnosti se obnažovat, mě to není vlastní. Ono to tak vždycky nakonec nějak dopadlo ale to, co já jsem prožívala, mi nikdy nestálo za to. Zážitek na jevišti se nikdy nevyrovnal tomu šílenému zážitku uvnitř, tomu mému vnitřnímu strachu, trémě, nejistotě a tak. Ať mi sebevíc někdo říkal, že je to skvělý, já vím, že to nemůžu vydržet. Je to pro mě tak nepříjemný, že se radši budu pohybovat mimo jeviště.“

Tady se musím přiznat, že si nejsem jista správnou odpovědí. Nemusí totiž jít o zcela přesvědčivý divácký zážitek, aby daný režisér zjeviště pochopil, že se jedná o specifickou disciplínu, kde zkrátka platí jiné zákonitosti než v běžném světě.

### ***Režijní praxe***

Režijní praxe je zkušeností, kterou si studenti rozvíjejí v průběhu celého studia na praktických úkolech a zadáních. Je zajímavé pozorovat, že startovací pozice u každého jsou ze začátku jiné a někteří mají již rozvinuté režijní zkušenosti, zatímco jiní se v prvním ročníku s tímto úkolem setkávají poprvé. V prvním ročníku jsem patřila do druhé kategorie zcela divadelně nepolíbených a dělalo mi potíže pochopit i tak elementární věc, jakou je divadelní zkouška. Absolutně jsem nerozuměla tomu, co tam s těmi herci mám během čtrnácti dnů, které jsme měli na první klauzury, dělat. Přišlo mi, že buď přijdu na to, co to má být, nebo ne. Nic mezi tím mi nepřišlo relevantní. Moji spolužáci, kteří měli zkušenosti z různých amatérských spolků, nebo prošli předchozím studiem na JAMU, byli v tomto směru napřed. Vzpomínám si, že jsem považovala v prvním semestru za zázrak, že jsme s herci nazkoušeli pětiminutový uzavřený tvar. V druhém semestru už to bylo deset minut a na konci druhého ročníku už naše klauzury měly lehce přes půl hodiny. Byla jsem z té představy celá rozechvělá, a vůbec jsem si neuměla představit, že rok na to budu už ve školním divadle DISK režirovat „celovečerní program“.

Kromě toho, že se režie trénuje a rozvíjí jako každé jiné řemeslo praktickou prací, můžeme najít i jiné způsoby, jak se na budoucí povolání připravovat i mimo své vlastní režijní kusy. Inspirativní je pro mě v tomto směru práce režijního asistenta, tak, jak je koncipována v divadelním provozu v Německu. V současné době je v České republice profesionálních asistentů režie poměrně málo a je s podivem, že se tento obor nedá u nás ani studovat. Ve Velké Británii se jedná o samostatnou disciplínu, ke které jsou zájemci specificky trénováni. Nemusí však rovnou jít o studijní obor. V sousedním Německu jsou asistenti režie vybíráni z řad studentů režie a je jim umožněno v průběhu dvou tří let nastoupit na placenou pozici, v rámci které zblízka pozorují práci zkušených režisérů, jsou jim k ruce a zároveň se ve svých schopnostech kontinuálně zdokonalují. V prostředí, kde jsem měla možnost se pohybovat jsem se často setkávala s tím, že asistenti režie byli studenti, kteří musí splnit povinnou praxi a většinu času přemýšleli nad tím, k čemu tam

vlastně jsou a mnoho hodin prosedí, aniž by s nimi kdokoliv cokoliv komunikoval. Dramaturgyně Ilona Smejkalová mě však upozornila na to, že například na brněnské JAMU se do Mahenova divadla k Martinu Čičvákovi nebo Rastislavu Ballekovi na asistenty musel pro velký zájem studentů dělat konkurs a že studenti považovali tuto možnost za mimořádnou příležitost. Někdo umí vytěžit příležitost ze všeho, ale jde mi v tomto případě o nějakou strukturovanější a promyšlenější podobu režijní asistentury.

Pro režiséry není vždy příjemné, že v hledišti sedí neznámý člověk a zblízka je pozoruje. Asistent režie má předem jasně definovány kompetence, není zde jako pozorovatel, ale aktivní složka týmu. Podstatné je, že je to práce kontinuální, během které se člověk účastní více zkoušení. Často totiž po jednom pokusu nemůžete mít nikdy úplně schopnost se aktivně zapojit, a hlavně dobře a přínosně. Proto mi německý model přijde inspirativní a při velkých divadlech by mohl být velkým přínosem pro mladé začínající tvůrce, jak z hlediska drobného finančního zajištění, které umožní určitou nezávislost, tak z hlediska profesních zkušeností. Kamila Polívková má ze své dlouholeté profesní praxe v Německu s asistenty dlouholetou zkušenost a je jejich zastáncem:

„Ve velkých divadlech jsou všichni ti Polleschové, Castorffové, Milo Rau, támhle Pařízek, Karin Bayer. Jako asistent máš třeba tři projekty za sezónu, když se ti to rozdělí na jeden na dva měsíce. Účastníš se toho procesu režisérů, kteří pracují jinak než ty. To je práce těch asistentů, oni jsou zaměstnaní přímo v divadle a mají tu možnost být u toho v praxi a vidět, že to každý dělá jinak, že to není tak, že je nějaká režijní metoda 'jak se to dělá'. Každý to dělá jinak a těch možností je strašně moc a už jenom tohle je zásadní. Vidíš a poznáš opravdu zevnitř ten provoz toho divadla. Naučíš se všechno důležité, protože jako asistent toho režiséra domlouváš veškerý harmonogramy všech možných dílen, technických zkoušek a hereckých kostýmových zkoušek. Potom chápeš vnitřní procesy toho provozu a víš, že určitý věci nemůžeš dělat, ne proto, že by ti je někdo nechtěl umožnit, ale protože už nejsou technicky možný – proto a proto. Je to kooperace všech složek a inscenačního týmu, který si nemá něco vydupávat a vynucovat, ale že všechno se vším souvisí. Jsou tam zkrátka i ostatní lidé, kteří dělají svou práci a mají také někdy nárok na volno nebo něco takového.“

Při rozhovoru s Kamilou Polívkovou jsem si uvědomila, že u mě do určité míry tuto zkušenost zastupuje práce v Národním divadle, kde mám také možnost velmi zblízka pozorovat režiséry, nahlédnout do zákulisí provozu a postupně si uvědomovat tenkou hranici mezi tím, co je nedostatek imaginace a představivosti jednotlivých lidí a co je opravdový provozní limit, který je třeba respektovat.

#### d) Nové podoby režie

*„It is better to do nothing, than to contribute to the invention of formal ways of rendering visible that which the Empire already recognises as existent“*

– Alain Badiou, filosof a spisovatel

Je lepší nedělat nic než participovat na zviditelňování postupů, které už „vyšší moc“ uznává za dané. Alain Badiou poukazuje na to, zda je opravdu nutné participovat na způsobech tvorby a celkově lidského konání tak, jak je známe, místo toho, abychom svou sílu a invenci investovali do něčeho nového. Nebo ještě jinak, investovat svou energii a invenci do zavedených struktur, které stejně považujeme za zkosnatělé. Můžeme být tvůrci své vlastní budoucnosti? Můžeme proměnit svět režie tak, aby byl pro nás živý a živoucí, inspirativní a tvůrčí? Abychom se příliš brzy nestali pouhými součástkami, ozubenými kolečky dobře namazaného stroje?

V průběhu magisterského studia mě překvapilo, jak rychle jsme začali zapadat do zavedených struktur. To není nutně špatně a pro většinu z nás to byla a je veliká příležitost. Ale je české divadelní prostředí připraveno na hlubokou změnu? V čem vidíme smysl inovací? Není zřejmé, zda se jedná o oživení a tvorbu nového, nebo zda je tato nová energie využita spíše jako palivo k udržování současného stavu.

Setkávám se čím dál častěji s tím, že jsou někteří smutní z toho, že je systém nebere, připadají si pro hlavní divadelní proud neviditelní. Snaží se hledat způsoby, jak na sebe upozornit a věnují tomu veliké množství energie. Nabízí prostor mimo školu dostatečné možnosti pro svébytné nové formy vyjadřování? Neexistuje ještě prostor pro vytvoření určité formy tvůrčího hubu, nebo speciálních fondů, které by podporovaly právě tento druh tvorby? Jsou ale na druhou stranu současní mladí adepti ochotni porozhlížet se i po možnostech podpory i z různých evropských fondů, které se věnují podpoře a rozvoji mladých umělců?

I v českém prostředí můžeme nalézt pokusy se této kategorii režisérů systematicky věnovat. Městská divadla pražská ohlásila s nástupem nového vedení koncepci pro své tři budovy. Pod vedením Daniela Příbyla se divadlo Komédie mělo stát prostorem pro mladé začínající tvůrce, herce i režiséry, fungovat mimo souborovou strukturu MDP.

Očekávali jsme znovuotevření této scény s napětím a těšili se konečně na divadelní budovu, kam by bylo možné cíleně za začínajícími režiséry chodit, objevovat nové tendence v relativně konzervativním divadelním prostoru.

Po dvou sezonách a dramaturgickém plánu na třetí mě začíná tížit myšlenka, zda se realizace této vize daří. Samozřejmě nevíme, nakolik současné dramaturgické volby ovlivňuje divácká poptávka a jak rychle je možné publikum navyknout na takto specificky profilovaný program. Pokud však na repertoáru této budovy vedle sebe najdeme Mariana Amslera s muzikálem *Lazarus*, Kamilu Polívkovou s *Konzervativcem*, Michala Hábu a jeho *Nepřítele lidu* i *Slávu a pád krále Otakara* a vedle nich jako jeden z mála příkladů začínající režisérku Annu Klimešovo s *Vladařem* je velmi těžké v tomto repertoáru původně deklamovanou linku hledat. Jedním z argumentů, které stran vedení Městských divadel pražských můžeme slyšet je, že je potřeba linku mladé režie vyvažovat, protože panují obavy, že neosloví dostatečné množství diváků. Pravdou je, že projekt Anny Klimešové a Petra Erbese *Vladař* patří mezi divácky oblíbené tituly a vysloužil si i ocenění u odborné veřejnosti.

Příliš často se v českém prostředí dostáváme do situace takzvaného kompromisu, kdy se původně deklarovaný zájem pod tíhou byrokracie, nejistého diváckého zájmu v počátcích (který ale je zcela normální, a tento zájem musí být systematicky rozvíjen) a finančních nejistot vyvine do formy patvaru, který je zvenku zcela nečitelný. A mladým tvůrcům nezbývá než se touto džunglí chaosu protloukat, doufat, že si ho jedna ze zavedených scén (ať už klasičtějších, či experimentálních) všimne, a že se tímto způsobem „prosouká“ ke stabilní existenci. Nejenže je to stav plný nejistoty a chaosu, ale také nesvědčí tvůrčímu prostředí a troufám si tvrdit, že přicházíme o spoustu potenciálně silných divadelních zážitků. To neznamená, že má každý za každých okolností dostat šanci a určitá forma vzájemné soutěže je zdravá, dokonce motivující, pokud se nese ve férovém duchu. Není možné slíbit všem zajištěnou existenci, protože tak nefunguje ani ten opravdový („nezagantovaný“?) svět. Jde o to, aby se nám dařilo podporovat opravdu originální tvůrčí kvas, protože stejně jako vedení divadel kompromituje na úrovni konceptů, kompromitují se pak i mladí tvůrci na úrovni své autorské tvorby.

*Schopnost představivosti je jak kormidlem, tak uzdou smyslu.*“

— Leonardo Da Vinci, italský renesanční umělec

Moisés Kaufman ve své knize „Moment work“ (Moises Kaufman, 2018) popisuje genezi souboru Tectonic theater, jehož je zakladatelem. V kapitole „History“ se vrací do vzpomínek na dobu svého studia a tehdejší promyšlení budoucnosti. Když končil školu, ptal se svého pedagoga Arthura Bartowa na to, jak si sehnat práci a žít se divadlem. Bartow byl tehdy děkanem na NYU (New York University) Tisch School of the Arts a pro Moisese Kaufmana byl vždy ohromnou inspirací a podporou. Když mu tedy zcela bez obalu hned odpověděl: „Nikdo tě nikdy nezaměstná. Měl bys založit svou vlastní divadelní společnost!“ byl to pro Kaufmana šok. Bartow však pokračoval: „To, co tě na divadle zajímá, otázky, které si kladeš – nikdo ti nezplatí, abys na ně hledal odpovědi. Musíš založit své vlastní divadlo, aby ses mohl věnovat tomu, čemu potřebuješ a udělat práci, kterou musíš.“

Moises Kaufman tvrdí, že to byla ta nejlepší rada, jakou v životě dostal. Mise jeho nově vznikající divadelní skupiny byla „vytvořit práci, která bude zkoumat divadelní jazyk a formy“. (Zde je zajímavá slovní hříčka, která v češtině příliš nefunguje: „create work“ – ve smyslu vytvořit práci, věnovat se tomuto tématu a pracovat na něm, ale zároveň ve smyslu vytvoření pracovních příležitostí, pracovních míst).

Začátky Tectonic theatre rozhodně nebyly jednoduché a stejně jako mnoho jiných začínajících skupin dlouho balancovaly na hraně přežití. Nejde o glorifikaci divadelního podnikání, ale v českých podmínkách praxe ukazuje, že experimentální či alternativní divadlo na komerčním poli obstojí jen výjimečně, vlastně se to zdá skoro nemožné. Co je na tomto svědectví podstatné? Střední divadelní proud bude vždy určitým způsobem selektovat a tendovat směrem ke známým věcem.

V dramaturgii Činohry ND jsme často sami sobě svědkem – o některých lidech začneme uvažovat až ve chvíli, kdy se o nich tzv. začne mluvit. A nebavíme se jen o režirování na velkých scénách, ale i o experimentálnějším prostoru Nových krví, kde by měli dostat příležitost právě studenti a začínající tvůrci. Často hrají roli osobní vazby, vzájemná spřízněnost (na tom konec konců není nic špatného, protože na druhou stranu nechcete úzce pracovat s někým, o kterém toho víte málo, nebo dokonce vůbec nic). V českém kontextu však chybí platforma, která by se podporou mladé režie systematicky zabývala.

Až příliš často se setkávám se situací, že vědomě či nevědomě přemýšlíme o tom, jak zapadnout do současné divadelní poptávky. Když se nedaří, panují velké smutky, beznadějí a pochybnosti o schopnostech současnému světu něco sdělit – a zda to vůbec někdo chce slyšet. Ať už záměrně či nezáměrně se snažíme formulovat naše myšlenky, vybírat témata tak, aby rezonovala u lidí, kteří mají v rukách možnost vytvořit příležitost. Věnuje se příliš mnoho energie do snahy, jak na sebe upozornit, napsat grant, potkat se správnými lidmi na správném místě a zapojit se do šíleného kolotoče produkce. V mém případě šlo na začátku všechno velmi rychle a bůh ví, jak se věci otočí, jak dlouho bude tento stav trvat. Momentálně neřeším existenční otázky a pro své myšlenky mám i více realizačních platforem.

Je zajímavé, že se z mého života zcela vytratila režie v té podobě, kterou jsem studovala, které jsem se chtěla věnovat. Momentálně se věnuji spíše režijní práci, která udržuje v chodu již existující inscenace (oprašující zkoušky, vymýšlení prostorů, kde by se daná inscenace dala uvést a tak dále), než vytváření nových projektů. V hlavě vznikají, ale k realizaci není čas. Někdy se mi dokonce zdá, že přes dramaturgickou práci a tvorbu v rámci 8 lidí se tvůrčí energie rozpíjí do celku, smývají se hranice mezi tím, co je režijní nápad, dramaturgická připomínka i spontánní nápad v prostoru, který není doménou primárně herců, ale svým způsobem všech, kteří se na divadelní zkoušce mohou ocitnout. Už se mi nestává tak často, že by měl polil studený pot, dostavily se poruchy spánku a úzkost z toho, že se něco pokazí. Zajímalo by mě, zda se toto rozplynutí režiséřského těla dá ještě vrátit zpět, znovu zkonsolidovat a zase se pustit do této formy seberealizace. Na druhou stranu tvůrčí kolektiv kolem je vždy tak silný a rozhodující, že vlastně nevím, zda je potřeba režiséřské tělo znovu probudit. A pokud ano, jsem zvědavá, v jaké to bude podobě.



## Apendix – Režisérovo tělo během koronaviru

*„V následujících týdnech nemůže být žádná krize, můj diář je již plný.“*

— Henry Kissinger, ministr zahraničních věcí Spojených států amerických

Vzhledem k tomu, že většinu této práce jsem psala během takzvané koronavirové krize, během jara, kdy skoro vše, na co jsme byli zvyklí, přestalo platit, ráda bych připojila krátký apendix právě na téma karanténní izolace a fenoménu režisérova těla. Karanténa a uzavření divadel způsobily to, že divadelní dění se v podstatě zastavilo. Některá divadla více či méně pokračovala ve zkoušení projektů – tak, jak je měli naplánovány, ale čas premiér ještě stále zůstává ve hvězdách. Kromě toho, že zkoušení v rouškách je výraznou tělesnou komplikací, protože hercům ubírá podstatnou část jejich výrazového rejstříku, u režisérů negativně působí například na úrovni akustiky, u všech má i výrazný vliv na přísun kyslíku, což může mít výrazné následky na mentální a rozumové schopnosti jedinců.

Některá divadla svůj provoz zcela zastavila a zkoušení projektů i premiéry přesouvají na pozdější termíny. Tento aspekt zase bude nejen pro herce, ale i pro režiséry obrovskou výzvou psychofyzických schopností, protože v režimu, který nám věští následující divadelní „superpodzim“, bude potřeba zapnout režim „supervýkonosti“. To je však zatím pouhá hypotéza.

Zajímá mě, jaké má režisér možnosti práce a realizace během tohoto mimořádného stavu. Jak se jednotliví režiséři vyrovnávají s faktem, že nemohou vykonávat své povolání, které je pro mnohé synonymem života.

V Národním divadle se veškeré zkoušení plánovaných premiér přesunulo na podzim. Rozhodli jsme se, že nechceme v této situaci jako Činohra zahlcovat digitální prostor záznamy z inscenací, které jsou samy o sobě popřením samotné divadelní události. Hledali jsme možnosti, jak se divadlo může v tuto chvíli manifestovat, a kromě video obsahu různé povahy nebo projektu „Co po nás zbyde“ (kdy herci čtou recenze kritiků na dané inscenace), jsme se rozhodli pustit do ambiciózního počínu televizních debat. Z prostoru jeviště Stavovského divadla každý čtvrtek připravujeme živý přenos debat na

témata, která se současným stavem bezprostředně souvisejí, nebo se snažíme společně s našimi hosty napříč republikou promýšlet budoucnost po koronavirové krizi. Pro režiséry Jana Friče a Daniela Špinara se jedná momentálně o jednu z realizačních platforem, která od nich – ale i od nás všech – vyžaduje přeorientování se na jiné médium, za pochodu se učíme pravidla a zákonitosti audiovizuálních obsahů a v momentální situaci děláme, co můžeme.

Petra Tejnorová, která během karantény byla s okolním světem v kontaktu skoro výhradně přes video-komunikační platformy, hned v prvních týdnech začala promýšlet budoucnost divadla v tomto světě izolace. Karanténa nás zastihla během příprav našeho projektu „Za bílou velrybou“ na motivy románu Hermana Melvillea Moby Dick. Kromě toho, že jsme se v užším dramaturgicko-režijním týmu věnovali práci na scénáři a režijní koncepci, museli jsme posléze přemyslet za jakých podmínek zrealizujeme zkoušecí blok, který byl plánován na začátek dubna. Zkoumali jsme možnosti online zkoušení a spolu s herci, výtvarníkem i hudebníkem jsme se pokoušeli hledat způsoby zkoušení, které nás mohou posouvat dál a díky kterým si budeme moci dál ověřovat divadelní principy, které chceme používat při samotném stavění inscenace. Do těchto miniperformance jsme se zapojovali všichni bez ohledu na funkci. Zkoušeli jsme využívat digitálních médií pro improvizace, takže nakonec vznikla hra s názvem „Desktop performance“ na principu sdílené obrazovky, Jan Čtvrtník s Michalem Cábem zkoušeli hudebně zvukové improvizace na dálku, pro které se museli připojovat přes speciální software, scénograf Jan Brejcha demonstroval vlastnosti materiálů, jako jsou voskovaný papír, dřevo coby ozvučná plocha a tak dále. Zároveň nás přes kameru seznamoval s předměty, které ve své dílně vyřezával a představoval nám jejich vlastnosti. Vyžadovalo to zapojit imaginaci a samotnou performativnost zkoumat přes prostředníka technologii. Nešlo používat stejné principy, které bychom používali na společné zkoušce v prostoru. Ze začátku to bylo docela vzrušující, ale postupem času nás tento způsob zkoušení začal vyčerpávat. Náladu a inspiraci ovlivňovala kvalita připojení i schopnost dobře nacítit formu a význam performance toho druhého. Po třech týdnech intenzivní práce jsme tento model opustili a s nadějí vyhlížíme možnost vrhnout se společně do prostoru.

Pro 8lidí, kterým karanténa přerušila zkoušení prakticky deset dnů před premiérou, bylo nejtěžší nastavit se mentálně na to, že rozjetý vlak musíme zastavit. Byli jsme všichni do

projektu už hodně namočení, jak to ke konci zkoušení bývá a najednou jsme se ocitli ve vzduchoprázdnu – bez naděje vyhlídky na opravdovou premiéru. Začali jsme tedy zkoumat možnosti psaného scénáře, se kterým jsme jako skupina takto do detailů neměli ještě zkušenost. Začali jsme si rozdělovat jednotlivé části i situace a každý se pokoušel napsat kus scénáře. Vycházeli jsme z principů, které jsme objevili během zkoušení v prostoru, hledali jsme, jak do textu zrekonstruovat některé události a v pravidelných video-hovorech jsme si pak scénář vzájemně četli, přehazovali si jednotlivé scény mezi sebou, až se nám podařilo vybudovat po měsíci strukturu, která opravdu připomínala scénář. Bylo náročné, místy až frustrující a nemožnost vidět se tváří v tvář, zásadně ovlivňovala způsob práce. Do detailů jsem tento fyzický aspekt rozebrala už v kapitole o práci naší skupiny. Nakonec však vznikl materiál, který je poměrně důsledně připravený, motivicky provázaný a inscenace je koncepčně ucelenější, než by byla, pokud by se premiéra odehrála ve standardním čase. Nezbyvá než počkat na zkoušku v prostoru a text prověřit.

S Kamilou Polívkovou jsme byli nuceni zrušit zkoušení dva dny před jeho zahájením. Text byl připraven na zahajovací zkoušky, i vizuálně-scénografická koncepce v rámci možností byla připravena. Dlouho jsme nevěděli, kam se zkoušení přesune, zda bude pauza trvat týden nebo déle. S odstupem se zdá být naše představa, že se za týden podíváme na zkušebnu, značně naivní. Po určité pauze jsme se v inscenačním týmu začali scházet a věnovali darovaný čas další práci na inscenaci. Prodloužili jsme si tzv. „fázi u stolu“.

Jiří Havelka prý ještě pár dnů před vyhlášením nouzového stavu, kdy však divadla už nesměla hrát, využil v Brně se svým týmem přesun do prostoru jeviště. Zkoušení se tak ze zkušebny mohlo začít tvarovat přímo v prostoru, kde se inscenace bude později odehrávat, což mělo zásadní vliv na vývoj koncepce. Postupně byla však i tato možnost zakázána.

Všechny tyto příklady ukazují, že ani jeden z těchto režisérů úplně nezahálel, a v rámci možností se všichni pokoušeli pracovat. Režisérská práce se kontinuálně odehrává i na poli myšlenek a nelze ji jen tak odstříhnout a zastavit. Režisérská těla se svými projekty a divadlem žijí i nadále. Všechny příklady však ukazují, že ač se režiséři vrhají na různé a jiné formy realizace, věnují se rozezkoušeným projektům od stolu či přes Skype,

nejedná se o divadlo v pravém slova smyslu, všichni musejí čekat na návrat na jeviště a do zkušeben. I tato událost tedy potvrzuje základní tezi této práce, že divadlo je „uměním těla a umění zakořeněné v tělesnosti“ a bez svého těla v prostoru režisér nemůže svou práci vykonávat. Zajímavě to pro mě shrnula Anna Klimešová:

„Hodně jsem přemýšlela, co pro mě bude tahle situace znamenat. Měla jsem až takové katastrofické scénáře, že se třeba nikdy neotevrou divadla. Přemýšlela jsem, jestli budu smutná, nebo jestli se mi uleví, nebo kam se všechno poděje. Kam s tou energií, která je vkládaná do divadla? Začala víc poslouchat rozhlas, což mě začalo víc zajímat, a přemýšlela jsem, jak se dá vlastně pracovat s audio hrou nebo třeba s podcasty... Přenese se ta divácká pozornost sem? Jenomže pak to už není úplně o setkání. Pro mě by to bylo něco úplně jiného než divadlo. Určitě se na tom může člověk nějak vyřádit, určitě může člověk vzít diváky nebo posluchače na nějakou cestu, ale není tam už fyzické setkání, což by mě hrozně chybělo. Přemýšlela jsem i úplně prakticky, čím si budu vydělávat, protože ani teď mě to úplně neuživí. Co naplní ten můj život teď? Doteď jsem studovala, a třeba jsem i pracovala v divadlech, takže mi to naplnilo dva roky života. Dva roky furt jenom divadlo. V něčem to bylo docela úlevný mít od divadla pauzu. Zároveň je to pro mě strašidelná představa. Hodně jsem přemýšlela, jestli bez toho můžeme být.“

„Když říkáš my...?“

„Nikdy to nejsi jenom ty. I jako divačka, teď nemyslím jen jako tvůrce. Co mi to vlastně přináší? Proč to je? Já myslím, že bez divadla nemůžeme být. Teda můžeme, ale v takovém neutrálním módu. Na neutrální.“

## ZÁVĚR

V průběhu celé práce jsem se snažila zformulovat, jak vypadá režisérovo tělo, co se od něj očekává, co režie tělesně obnáší a jakým způsobem můžeme posunout vnímání tělesného rozměru režie. Chtěla jsem ukázat, že zkoumání režisérova těla nás v mnohém může přiblížit k odpovědi na otázku, jak toto tělo vnímáme a jak s těmito předsudky nakládají sami režiséři. Stejně jako se proměňují těla ve společnosti a v různých profesích se proměnily nároky na jednotlivé psychosomatické vlastnosti, ani režie podobnému vývoji neunikla. Každá doba si žádá své režiséry, a ti co dříve obstáli, už neobstojí – a naopak. Nic, jako univerzální režisérovo tělo neexistuje, ale tento myšlenkový experiment nám umožňuje uchopit fenomén režisérství z trochu jiné strany, než jsme zvyklí a otevřít nové možnosti, jak o režii přemýšlet.

Jedním ze základních poznání, které mi tato práce přinesla, je, že nejistota je totálním základem divadelní reality. Pokud tento fakt dokážeme přijmout a nevnímat tento aspekt pouze jako příkoří, můžeme se ve vnímání režie značně posunout. Toto poznání nám pomůže rozkrýt oblasti, ve kterých dochází k násilí – ať už ze strany samotných režisérů a režisérek vůči sobě, nebo ze strany jejich okolí. Pokud na něj dokážeme nahlédnout, měli bychom být i ve výsledku schopni rozlišit mezi tím, co je nezbytně nutné podstoupit a kde je potřeba projevit statečnost vystoupit ze situací, kde dochází ke zbytečnému příkoří.

To, že divadlo vlastně neexistuje bez nejistoty, je jistotou samo o sobě. Rozhovory s mými respondenty byly velmi ubezpečující a často na mě měly při prepisování katarzní účinek. Prála bych si, aby podobný účinek měly i na čtenáře. Najednou se ukázalo, že i ti, kterých si na poli režie profesně i lidsky nejvíce vážím, prožívají stejné peklo a chuť zvracet. Každý den, před i po zkoušce. Přijmout tento strach a nezhroutit se z něj vyžaduje pokoru i vytrvalost.

Práce se i v průběhu psaní musela proměnit a částečně ji ovlivnil i fakt, kdy vznikala. Je ironií osudu, že tato práce o režisérově těle vznikla v době, kdy pandemie koronaviru zcela převrátila náš vztah k tělu. Soustředěná vládní i společenská péče o zdraví našich těl způsobila na chvíli smazání těla z veřejného prostoru. Soustředila jsem se na

režisérovo tělo v době, kdy nic z toho, co jsme si o režisérově těle mysleli, svým způsobem neplatilo. Zároveň mi ale díky tomu vznikl čas, se na práci podívat úplně jinak a vytvořit prostor, kdy se tématem mohu skutečně do hloubky zabývat.

## Bibliografie

- Christopher Innes, M. S. (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Škorpil, J. (2020). *Svět a divadlo 1/2020*. Načteno z Svět a divadlo : [http://www.svetadivadlo.cz/archiv/content\\_cz/SAD\\_01\\_2020k.pdf](http://www.svetadivadlo.cz/archiv/content_cz/SAD_01_2020k.pdf)
- Artaud, A. (1994). *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové.
- Bernátek, M. (duben 2013). *Chvála představení*. Načteno z advojka.cz archiv: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/4/chvala-predstaveni>
- David Bradby, D. W. (2020). *Director's theatre*. Red Globe Press.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři.
- Féral, J. (2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur/ Voix de femmes*. Quebec Amerique.
- Krpič, T. (2011). The Spectator's Performing Body: the Case of the Via Negativa Theatre Project. *New theatre Quarterly*, 167-175.
- Kulka, D. P. (2008). *Psychologie umění*. Praha: Grada.
- Mahen, J. (1945). *Režisérův zápisník*. Českomoravský kompas.
- Marie Christine Autant Mathieu, Y. M. (2015). *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. Routledge.
- Mitchell, K. (2009). *Director's Craft*. New York: Routledge.
- Mitchell, K. (2009). *Director's Craft*. New York: Routledge.
- Moises Kaufman, B. P. (2018). *Moment Work*. New York: Vintage Books.
- ND, Č. (30. duben 2020). *Kultura je národ: FINANCE*. Načteno z Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=aWYHIuL19Vc&t=50s>
- Shepherd, S. (2005). *Theatre, Body and Pleasure*. Routledge.

## Přílohy

Rozhovory (v pořadí, ve kterém vznikaly)

1. Jan Frič
2. Petra Tejnorová
3. Jiří Havelka
4. Anna Klimešová
5. Kamila Polívková

### Jan Frič

#### 3.2.2020, divadelní bar Divadla Na Zábradlí

Tak možná pojďme začít tou nejbližší otázkou, ale třeba nám to pomůže se někam dostat dál. Co pro tebe znamená režie a proč jsi se rozhodl to dělat? A možná jestli tě to pořád ještě...

Baví?

Jo asi jo, pojďme říct baví.

No, tak já nevím, to asi musíme začít od toho, co je to divadlo. Pro mě je divadlo nějak důležitá formující věc, která souvisí s dětstvím, protože dramatařák a asi protože forma. Protože někde v hloubce, proč já dělám divadlo a všechny ty věci kolem, tak je proto, že divadlo má pro mě nějaký paranáboženský kvality. Je to v tom, že pracuješ s realitou, a v té realitě se zjevuje něco, co je sice blbý říct nereálného, možná spíš teda transcendentálního. To je pro mě základ toho, co mi přijde zajímavý na tom, co je divadlo. Když teda dám vedle jak to moje divadlo vypadá... Prostě je to svým způsobem modulovaná realita. To je to, co mám na divadle rád. Z tohoto hlediska je pak režie pokus o to zorganizovat ten čas tak, aby se tohle stalo. A vlastně je mi blízký ten přístup, kdy v ideálním stavu ten režisér by měl být jakože ten demiurg. Že by měl zkrátka zpustit něco, aby ty lidi okolo měli možnost něco tvořit. To, že si mi to zatím vymyká z rukou a že většinou je to spíš obráceně, a že se všichni snaží plnit moje sny, abych neplakal, to je druhá věc. Možná, že tohle je asi ta metoda... Ačkoliv teda jsem byl v tom amatérském spolku, kde probíhalo velmi často něco jako kolektivní režie, kdy ta kolektivní režie je společná organizace toho času, tak jsem v tomhle směru staromilec 20.století. Myslím si, že ten režisér nějaký ten smysl má, že vznikl z potřeby to celý zorganizovat centrálně. A tím udělat to divadlo, nevím, jak to říct, sevřenější, aby ta věc byla ohraničenější.

A když zmiňuješ ten paranáboženský rozměr, což mě je ve vztahu k divadlu asi nějak blízký, jak se potom vyrovnáváš s režisérem, jako s tou figurou. To přece musí být



obrovská tíha na tobě, že ty jako ten režisér musíš zprostředkovat ten paranáboženský zážitek...

Ale to nemusíš ty jako režisér, ale to musí ta inscenace, ta událost, kterou organizuješ. Vlastně asi kdybych nebyl režisér, tak by mě zajímaly asi dokumentární způsoby umění. Jakože fotka, dokumentární film, dokumentární zvuk... I když to máš vlastně i malbu, když chceš... Prostě že si všímáš detailů. A ta tíha je myslím si spíš v tom, že musíš dávat. Tím myslím nejen diváky, ale i spolupracovníky. Ty děláš to divadlo v hlavě, a před nimi něco hraješ, aby pak oni mohli zahrát to divadlo před těma dalšíma. A ty další lidi, aby pak mohli třeba nějak dál existovat ve světě.

A tady se asi dostáváme k tomu mému tématu. Že ty musíš hrát, aby se ty lidi dostali do nějakého stavu tvoření. Jak se ty s tou úlohou vypořádáváš a jaký jsou třeba tvoje nástroje?

Můj nástroj je vyvolávat v lidech soucit.

Fakt vědomě?

Jo. Ale to je přece způsob, který si hledáš, jak existovat ve světě. Člověk, co nemá svaly, tak to prostě ukecá. To je nějaká evoluce toho, jak je člověk na světě, že se naučí s tím světem nějak zacházet. Já jsem přišel na to, že v té režii nemůžu nikoho seřvat, ale že můžu celkem dobře vytvořit soucit...

A hrát roli oběti.

Hrát roli oběti, třeba. Já ale nevím, do jaký míry hrát a do jaký míry jsem opravdu k pláči. No a k tomu, jaký prostředky používáš k tomu, aby ty lidi hráli... To je třeba věc, kvůli který jsem teď dost v režijním rozkladu, ale i v rozkladu lidským. Protože, ty chceš po těch lidech nějakou pravdu, a oni dělají divadlo, které z podstaty pravda není, je to prostě nějak ohnutá realita, naprosto vědomě. A takhle, když to po nich chceš, nebo když já to po nich chci, tak strašně nabourávám do toho, že když to těm lidem říkám po lopatě, bez nějakých těch figlů, tak oni tomu buď nerozuměj nebo to nechťej. Já jsem po škole, když jsem nějak byl nucený to dělat, tak jsem se naučil hodně dobře s těmi lidmi manipulovat. Udělat takovou tu atmosféru na zkoušce až ty lidi namotivuješ a najednou oni jsou hrozně nadšený, že na tom můžou dělat.

To se dá nějak konkrétně popsat?

No tak úplně konkrétní věc je, že ty za prvé hraješ to svoje nadšení a za druhý předstíráš absolutní neomylnost... Hlavně si myslím, že je to hrozně podobný tomu herectví, že jim dáváš svou osobní energii. A oni jí jako žerou a chroupají a z toho pak tvoří. Samozřejmě, že tohle je hrozně náročný, protože jich je třeba dvanáct, takže jim musíš dát dvanáct krát tu energii, kterou má normální člověk. Možná sice mluvím racionálně, ale všechny ty věci o těch energiích, co vyzařuješ a to, a že přijdeš na tu zkoušku, máš depresi a tváří se úplně jako nejvíc v pohodě, že funguješ i jako zpovědník... Protože ty herci s tím mají vždycky problém, vždycky tomu nerozuměj a vždycky k tomu něco mají...

Vždycky?

Vždycky. A ty jim děláš takovou mámu, ty je jako vyslechneš „no heleď se, a to“, a když se ti to podaří, tak oni na tebe začnou blejt i osobní věci a ty je teda *terapeuješ*... Trochu přeháním, ale ono to tak fakt je, obzvlášť u hereček. A právě poslední dobou, a to souvisí s celým osobnostním vývojem, jsem v nějakým osobnostním průseru, protože jsem si řekl, že to je celý hrozná lež. To že tohle trochu cynicky a trochu ironicky dělám prostě... Já nevím, myslím, že je to takový podobný stav možná jako může mít Marek Prchal. Prostě lidi, co dělají reklamy. Ty víš jak zmanipulovat, ty máš k tomu prostředky, jak zmanipulovat s herečkou...

A ty seš si tímhle stoprocentně jistý?

Jo. Akorát mě to dřív i bavilo, a dokonce mi přišlo, že je to fér, ale poslední tři čtyři roky to přestalo fungovat v tom smyslu, že mi to přestalo připadat fér.

Co se změnilo, že ti to přestalo připadat fér?

Já nechci tvrdit, že bych chtěl nějak dospívat, ale mám pocit, že by ta správná režie, to správný vedení herců mělo být jinak. Nějak férovější, protože tohle je fakt z pozice, že já jsem hustější než oni, ačkoliv strašně předstírám naopak, že jsem jeden z nich. Ale bohužel vůbec nevím, jak to udělat. Zatím jsem akorát přišel na to, že když říkám pravdu, to, co po nich chci, tak je to v prdeli. Nikdo nemá náladu na zkouškách, nepracujou, nerozuměj... Což začne mít ten efekt, že začneš mít pocit, že jsi na hovno a blbej, ale pak se zas podíváš a řekneš si, že nějakou tu inscenaci umíš udělat, že nějak vzniká. Jde o to, že já teď hledám způsob, jak pracovat dál, řekněme v tom profesionálním světě. Protože druhá věc je, že si po škole uděláš nějakou partu, s nimi seš, rozumíš si s nimi a nemusíš vůbec žádný vymezování pozic řešit. Ale tyhle party, ať je založíš kdykoliv, tak prostě po těch sedmi letech přestanou fungovat. A pak hledat ty lidi znova to je dost náročný, a v profesionálním divadle na tohle není časově prostor. Já prostě nevím, jak to dělat abych nelhal. Ten základní princip manipulace je úplně jednoduchý, ty něco chceš a ten druhý člověk to v podstatě nikdy nechce, a ty musíš vytvořit prostředí, aby ten člověk sám přišel na to, že tohle chce, i když ve skutečnosti to vůbec netuší. Z tohodle pohledu nevím, jestli se ta režie dá dělat férově a morálně. Asi ne. Jediný, jak já jsem si vždycky vykupoval tu nemorálnost toho konání je, že vznikne něco dobrého. Něco, co pomůže i těm hercům, že budou v něčem dobrý, že to bude za dobrou myšlenkou, a to je celý hrozně pyšný. To si pak musíš říct, to si o sobě člověk nějak moc myslí, když používá slova jako paranáboženský a staví se tady do role nějakýho hustějšího člověka než člověk. Takže já jsem teď v tomhle obrovským rozbití. Furt si to myslím, že jsem lepší než ostatní, ale už nějak vím, že to není hezký.

Myslíš si, že tohle je nějaký základní předpoklad proto, být režisér? Ty si vyrostl v tom divadelním prostředí a cítil si, že to divadlo je teda to poslání, nebo něco co tě zajímá... Ale vybral sis zrovna tuhle funkci, tak asi máš ten elementární pocit, že jsi vyvolený? Nebo to tak aspoň zní, jak to popisuješ.

Já nevím... Já jsem to začal dělat z toho důvodu, že jsem měl rád divadlo... No... a že jsem měl pocit, že vím, jak to má vypadat. Ale třeba ta jevištní existence, jako ta herecká, ta mě třeba moc netankuje. Stejně, já jsem ale k divadlu šel, a teď zahodím všechny dramatačky, mě na tom nějak fascinovala ta událost a měl jsem představu, že budu to divadlo zkoumat. Takže jsem studoval tři roky divadelní vědu. Tam to ale

nějak... No možná kdybych to zkoumal tehdy někde jinde, tak bych to zkoumal do dneška. Ale pak jsem teda radši přešel na experimentální zkoumání divadla tím, že ho dělám. Možná proto mám všechny ty inscenace do sebe zavinutý, že mě na tom světě vlastně nezajímá nic jiného než samotný divadlo. To, jak funguje.

A potřebuješ k té práci nějak svoje tělo? Je pro tebe tělo nějaký limit nebo nástroj?

To poznávám teď.

Já ti možná řeknu, proč jsem začala tuhle práci psát. Protože já si prostě všímám, že lidi kolem mě, kteří mě nějak divadelně fascinují nebo zajímají, tak je jim teď čtyřicet a mají brutálně zhutované těla, jsou strašně nešťastný a nějakým způsobem přehodnocují nebo přeorganizovávají svůj život. A mě je teď dvacet pět a teprve do toho vstupuju...

Jestli se to dá přežít?

No. A zároveň jsem se hrozně brzo dostala do nějakého prostředí, kde nemám být. Cítím, že mi to bere nějaký iluze. Možná, že je to dobře, ale řeším to i kvůli třeba budoucnosti ostatních lidí, jestli tady nemáme prostředí, který extrémně ...

Je totálně toxický.

No, který je nebezpečný.

Já to říkám pořád, že bych měl na DAMU učit předmět, který se bude jmenovat nenávisť k divadlu. Ale v tomhle je to právě taky spojený s nějakýma náboženskýma věcmi. A teď se založením rodiny o tom hrozně moc přemýšlím, že už je fakt čas ukončit to divadlo. Protože ono to je fakt neslučitelný se životem. Jiným. Nebo aspoň teda takový je přístup mojí generace, nevím jak jiných. Ale to divadlo je absolutní. To vyžaduje absolutní, dvousetprocentní přítomnost, v případě toho režírování, řekněme toho mocenského... Prostě já jsem dával energii těm dvanácti lidem nebo kolika na tom jevišti, prostě dvanáctkrát tolik, než normální člověk má. A dopuješ to chlastem nebo nespáním a neživotem jinde. Je to totálně toxický. Režiséři mají odcházet do důchodu ve třiceti jako horníci. Ta moje únava je daná tím, že já si furt říkám teda, že dělám to divadlo, ale že potom budu žít ten život. A myslím, že spousta lidí, spousta divadelníků opravdových, tenhle rébus vyřeší tak, že ten život už žít nebudou. To je trapný a velký slovo, ale oni se tomu divadlu opravdu obětují. Nevím, jestli se to dá udělat opravdově a autenticky bez toho, dělat to jenom jako zaměstnání...

Na druhou stranu, to že se odevzdáš té věci, a to je asi správný, že každou věc, kterou děláš, máš dělat s dvousetprocentním nasazením, to je v pořádku. To ale, že ty projekty nejsou dva, ale že jich je šest, je reálný problém ne?

To je reálný problém, ale to je ekonomický problém. Tam je ale problém už v tom, že ty děláš něco, co má paranáboženské kvality, nebo umění obecně, dotýkáš se nějakých věcí, který mají vyvěrat z tebe, který nejsou... Prostě je strašně divný za to brát peníze. A je strašně divný, se tím žít. A vlastně nevím, jak se to má dělat, aby to bylo morálně fér. Když se nad tím zamyslím, tak z té rovnice vycházejí jen dvě věci, buď být teda kurva a dělat ty muzikály, být prostě Petr Kolečko a tvářit se, že to nedělám pro peníze

nebo se opravdu stát tím mnichem a dělat to za cenu totální sebedestrukce. A takový to, že se tím živiš, děláš teda ty hezký věci... No to je prostě můj problém, jak mít tohle vyřešený. Ale jinak to, že lidi ve čtyřiceti přehodnocují svoje životy, to teda není daný jenom divadlem. To je prostě fakt. To je krize středního věku nebo tak něco.

Hele, a když se vrátíme k jevištní práci, co bys třeba řekl, že v ní znamená tvoje vlastní tělo? Teda promiň, teď jsem ti skočila do řeči...

No ne, já teď přemýšlím o tom zhuntovaném těle. V mém případě mi hodně sil, energie a hodně těla vzalo to, že jsem se vždycky snažil být na ty herce hodnej, v tom smyslu nepoužívat takovou tu drezúru, rvát na ně a dostávat je do špatných psychických stavů. Když jsem s nimi potřeboval něco udělat, tak spíš je psychicky zmanipulovat.

Tu drezúru sis vědomě zvolil, že nebudeš dělat? Nebo si usoudil, že to není pro tebe?

Asi obojí. Zkusil jsem to, ale zjistil jsem, že na to nemám, že prostě nejsem macho násilník, to za prvý. A za druhý mi to přijde prostě nefér, jsem si vždycky říkal že ten režisér má lidi prostě inspirovat. Jenže jak jsem blbej, tak jsem nevěděl, jak je inspirovat, tak jsem je prostě inspiroval tím, že jsem se vždycky snažil dávat strašně moc energie. Takže myslím, že nejvíc jsem se vyflusoval tou energií, kterou jsem dával těm hercům, nebo dávám... Mluvím o hercích, ale jsou to všichni spolupracovníci, se kterýma pracuju...

No právě, to mi přijde, že to celý limituješ na ten herecký okruh, ale v tom divadelním procesu figuruje strašně moc lidí.

Jakoby jo, ale ty herci jsou to nejdůležitější. Protože oni potřebují tu energii nejvíc. Se scénografy to můžu řešit jakoby spíš intelektuálně, ale to je vlastně ten nejmenší energetický výdej. Pak je obrovský výdej komunikace s těma technickýma složkama a zpružený podniky a to... Ale to je v každý práci, to je riziko podnikání, to je hrubá síla mechanická. Ale u těch herců, to je jemnější síla. Pro mě jako režiséra není největší výdej ani tak vymyslet tu inscenaci, ale vždycky to bylo dávat těm hercům sílu. Což samozřejmě zpětně zjišťuju je chyba, a je to realizovaný jenom ze slabosti a sraáctví, že je neumím namotivovat nějak mentálně a racionálně. Prostě jim to vysvětlit. Tak místo toho používám hrozně moc citový energie, která spočívá v tom, například, že se snažím dělat atmosféru na zkoušce. A tohle už nedělám, protože na to prostě už nemám vůbec sílu.

Tohle jsem já s tebou třeba už nezažila.

No. Protože já už na to nemám. Melu z posledního, a jsem ve fázi kdy si říkám „tak já jim to všechno vysvětlím, a uvidíme, jestli tomu porozumí nebo ne. A když ne tak jím řeknu jdi do leva, zvedni ruku“. Pak doufám, že když si to vyzkoušej, tak že jim to třeba dojde. Ale ty si mě teď zažila už v absolutním konci.

A je někdo, nějaká figura, nebo funkce, nebo věc, cokoliv, co pro tebe v tom divadelním prostředí je pro tebe opora?

Pro mě jsou to dramaturgové. Ale jako vážně. A nechci říct... I když jo, asi jo. Trochu vysávám ty dramaturgy. Když to představení vymýšlím, nebo prostě když vzniká, tak já

sice dost těm hercům říkám, co mají dělat a dělám to hodně z pozice toho, že je tam teda ten jeden, který to určuje, ale hrozně potřebuju někoho, s kým o tom mluvím. No a většinou je to dramaturg nebo výtvarník, podle toho kde, kdy, v jakém divadle atd. Takový ten sen, že mám svůj soubor, kde jsou lidi, se kterými jsem totál napojený, tenhle sen se rozplynul vteřinu po DAMU. Prostě to není provozovatelný v tom divadle, který dělám, s tím nedostatkem sil... Dneska třeba, teď kdybych končil DAMU, tak je to mnohem realizovatelnější.

Vidíš, jedna moje otázka je, kdyby ses mohl vrátit o deset, patnáct let nazpátek, co bys udělal jinak a co bys poradil nastupující generaci nebo mladým lidem.

Poček jo, jo, tak jenom k tomu ještě předtím. Protože já jsem skončil DAMU, ten náš ročník Špinar/Frič začal dělat v těch různých oblastních divadlech až to skončilo takhle. Ale vedle nás naproti na alterně byla Petra Tejnorová a ta rozjela svůj výzkum divadla, s nějakou docela uzavřenou partou, i když ona jako za tu dobu ty party vystřídala asi tři jo, protože ona s někým je, ty vysaje za tři roky, použije nějaký jiný a občas si někoho vezme zpátky. A vidíš tisíc souborů, který zůstali, ale prostě po nějaký době se to úplně vyčerpá... Vlastně dělat to divadlo s těma naprosto napojenejma lidma je vlastně hrozný hack, který se ale vyčerpá. V tom divadle mi prostě pomáhá sen o tom, že mám soubor napojených lidí, což je samozřejmě generační věc, a já už ten soubor nikdy dohromady nedám, protože generačně mě spříznění, to jsou dneska už úplně zničený lidi. Jak tím divadelním cítěním, tak tím, že mají různý zaměstnání, že mají rodiny, prostě to není reálný...

A mladý tě nezajímají?

Jako jo... Ale s mladými lidmi se... Já prostě věřím na generačnost. To totiž vždycky bude, jo, to je ten starší, to jsou ty mladší. Nebo aspoň tak nějak to vnímám.

Ale třeba, podívat se na to, že to je takový směnný obchod, že ty pomůžeš někomu růst, dáš mu možnost nahlídnout někam...

To víš že jo, to je jasný, ale to je pak opravdu ten směnný obchod. Třeba scénografové to znají velmi dobře. Jsou úplně nadšený, když je vezme nějaký starší režisér, který pomůže, aby se vědělo, že existují a pak starší scénografové jsou hrozně okouzlený, když můžou dělat s někým mladším, viz. Káča Štefková. To jako funguje. Ale prostě to podle mě není úplně rovný. Samozřejmě jsou výjimky, a někdy se to podaří, že se ty lidi spojí, ale většinou je to teda spíš, že je to ten mezigeneračně výhodný obchod. Což je super, ale není to ten s tebou úplně spojený člověk. V těch projektech je podle mě dobrý, a na to jsem trošku rezignoval v tomhle divadle<sup>17</sup>, je dobrý prostě mít toho jednoho člověka, o kterého se můžeš opřít. A to může být scénograf, ale třeba i herec jako host. Takhle jsem v půlce svých inscenací měl Jiřího Panznera. Nemůžeš mít celý ten soubor, ale můžeš mít aspoň kus.

A proč to tady nejde?

Je tu umělecký šéf, který určuje, co tu chce a nechce mít. Nelíbí se mu například scénografie mého dlouhodobého spolupracovníka Nikoly Tempíra, tak tu nedělá. A

---

<sup>17</sup>Pozn. v Národním divadle

hlavně je tu provoz a nějaká organizační struktura, takže je těžko představitelné sem tahat na hlavní roli externistu. To tahání si herců do inscenací, to tady moc neprochází. Teď jsem si přitáhnul Vašourka<sup>18</sup> tak maximálně. Takže tady to prostě moc nejde. A pak ještě Iva Němcová, a ta umřela. To byl druhý důležitý scénograf... Dramaturga si sem přitáhnout to už vůbec není možný.

Koho by sis přitáhnul?

Dobrá otázka, ale... No určitě bych si přitáhnul Janu Sloukovou a Lucku Ferenzovou. A dost možná, kdyby bylo všechno možný, tak bych si třeba přitáhnul i Klarina (smích). Ale to je spíš vtip. Ale třeba tu Lucku, tu bych přitáhnul hodně.

(zde proběhlo asi čtyřicet vteřin rozhovoru na interní divadelní téma, koho Jan Frič chtěl tajně dostat a dostal do Národního divadla. Další odstavec Jan Frič začal sám od sebe zcela bez návaznosti.)

No, ale ten předmět „nenávisť k divadlu“, já vlastně nevím jak v téhle ekonomické realitě. Ale myslím, že současná ekonomická realita je pro to divadlo svým způsobem lepší. Protože těch prachů v tom divadle je víc, přesněji řečeno hlavně v tom nezávislém. Protože, když jsme končili my, tak sice to bylo rozjetý ty grantový věci, ale bylo to mnohem náročnější. A dneska třeba jenom ta debilní technologie, třeba jenom kolik stojí dneska kouřostroj. Nic. Dneska každý složí na kompu hudbu. Když jsme končili DAMU, tak mít notebook bylo jako fakt hustý. Spousta těch provozních věcí jsou dneska mnohem jednodušejší realizovatelný, takže to lze normálně dělat svobodný divadlo a neobětovat se. A možná se tím i žít, nebo se žít něčím jiným. Protože máš ten paradox, že žít se tím divadlem je nemožný, protože málo peněz, tak se budu žít někde jinde, ale najednou nemáš čas dělat divadlo. Ale stejně, základní věc je, nedělat jenom to divadlo. Má-li teda člověk nějakou touhu života. Jestli se tomu chce obětovat, tak jo, jako poustevník. Ale nevím, jestli se to nemá... Prostě pro mě je totální rébus, jak je možný to dělat za peníze. Jestli to je takříkajíc možné dělat autenticky. Jak máš věřit nějakým sociálním divadlům, který jedou hrozně nějakou hustou myšlenku prospěšnou a víš, že ty lidi se tím žijí. To je ale proto, že já jsem z generace lidí, kterým peníze smrděj. Dneska už to možná mají lidi jinak, že už to přijali tu směnu za peníze, že to je jediný možný způsob existence. Resp. že jediný možný způsob existence je investice a pak něco dostanu, že jediný způsob existence je obchod. A to mě nějak přijde, že se hrozně přičí tomu, co mě přijde, že je to divadlo. Zároveň vím, že je nesmysl si založit komunu, kde budeme pěstovat zelí a zároveň dělat divadlo, že to nejde.

Já jsem sama zvědavá, co se nám stane. Doteď jsme to dělali úplně bez peněz, a teď dostaneme první grant.

To mi přijde v pohodě. Sedm let to vydrží.

Možná víš co, já ti přečtu, co jsem si napsala, když jsem se jednou hrozně nudila na zkoušce. Je to úplně krátký. Ale napsala jsem si, co děláš, když zkoušíš. Když tak mě můžeš třeba doplnit nebo říct, že je to úplně blbost. Prostě mě zajímají takové hodně konkrétní věci. S Borisem<sup>19</sup> jsme se hodně bavili třeba o vestičkové režisérské generaci,

---

<sup>18</sup> Václav Marhold. Zkoušel s námi v Králi Oidipovi v Historické budově.

<sup>19</sup> Boris Jedinák, dramaturg a člen skupiny 8lidí

to jsou takoví ti režiséři, co mají ty rybářský vesty, který značí pracovní nasazení, a to akční pracovní napětí. To říkám teď ironicky, ale myslím si, že to akční pracovní napětí je fakt něco, co je potřeba u režírování mít. Pro mě je třeba záhada Mikulášek, já bych třeba hrozně chtěla udělat s ním rozhovor, ale vím, že se to asi nikdy nepodaří. To, co já o něm slyším je úplně antipól akčnímu pracovnímu napětí. Tak počkej, já ti to přečtu. „Frič s herci projíždí každé slovo a prokládá to historkami. Z ničeho nic vyskočí a předehrává. Mluví docela normálně režiséřsky když je na židli s herci. Když vleze do prostoru začne z ničeho nic hřímat jako velký herec.“ A můžu ti přečíst třeba i Petru. „Petra nemá jeden prostor, jedno místo, kde by ji člověk našel. Jako by chtěla být všude. Celý ten proces zhmotňuje sama v sobě, jako když někdo o pečovává oheň“. Prostě mě u tebe opravdu zaujalo to rozdělení stůl a prostor, že za ujímáš jiný postoj, když si v hereckém poli.

No... Ale to je chyba. Já bych chtěl z toho prostoru nevstávat. Ale neumím to říct, tak tam vždycky naběhnu... Vlastně to dávání energie, to nejjednodušší, co je, že můžeš dělat fóry. A mě z toho zbylo už jenom to dělat fóry. Že už jenom plácám nějaký srandy na téma divadlo a občas ho jdu na to jeviště zparodovat. Což původně mělo dobrou funkci, že to ty herce pobavilo –

A teď je to pozuráží

... Ani ne pozuráží, ale vzhledem k tomu, že už to není nic jiného, tak oni si myslí, že to jsou ty režijní připomínky, ale vlastně je to spíš i pro mě odpočinek. Ale jako jo, to je pravda. To je prostě daný tím, že mě se líbí to tvrdý oddělení jeviště – hlediště. Tím je třeba i daný to, že sedím za tím stolem.

A to si měl vždycky ten stůl?

Jak jako stůl?

No víš, ten pult.

To v těch divadlech ale ve kterých dělám -

To je normální?

To tak je, to není, že by to byla moje specialita, to oni ti to tam přinesou, ono to tam je tak za tím sedíš. Sedíš přibližně na tom místě odkud koukají ty diváci, a to je dobrý koukat z místa odkud koukají diváci. Ono to je taky dost proto, že já jsem si zničil krátkodobou paměť. Asi jsem ji nikdy neměl, ale teď už jí fakt nemám. Takže já třeba ke své režijní metodě potřebuju neustále čumět do textu. Poněvadž pokud na něj nečumím, tak já nevím, co je další replika, ačkoliv to znám z paměti, tak já musím mít furt tahák. A k tomu se ten stůl hodí.

Pak jsem si všimla, že všechno píšeš do sešitu.

Jo. Protože já mám fakt odkouřenou krátkodobou paměť.

To se ti stalo myslíš to prací nebo jsou to nějaký předpoklady?

Chlastem. A kompama. A to je jedno s druhým. Protože máš hrozně moc práce a už nestiháš to všechno ukládat, tak to odkládáš do kompu a do papírů, chlastáš a tím si ničíš tu paměť. A prostě ti už nefunguje. Takže já ji vůbec nemám. Ale zajímavý je, že potom přijdu o tři roky později do Brna na oprašovačku a opřipomínkovávám to a úplně si pamatuju každý pohyb. Dokonce umím i dešifrovat třeba jaký den třeba se to udělalo. Takže tu střednědobou paměť to je asi v pohodě, ale na tý zkoušce... Že ten herec něco udělá a já mu musím za pět minut říct, tak to už si musím napsat. Ten sešit je totální prodloužená ruka, ale už je to parodie sebe sama, protože já už si tam píšu poznámky, který si pak nepamatuju, co znamenají, takže já už jim pak čtu jenom ty poznámky, který sami o sobě jsou vlastně o hovně. Původně to byly kotvy k tomu, aby člověk o něčem pohovořil, a ne aby jim to přečetl.

Hele, a to jak seš přítomný a nepřítomný zároveň. Takový vypnutí, aby ses pak ve správnou chvíli mohl zpřítomnit. Mě úplně fascinuje, jak dokážeš vyřizovat maily během zkoušky. Je to pro tebe způsob, že se ti odplavují jako jiné věci, že se ti třeba u toho aktivuje nějaký podvědomí? Něco takového si umím představit. Já to mám, že když dělám něco rukama, tak se mi osvobozuje hlava.

Hmm, ale to si spíš myslím, že s tím kompem to je fakt tik. Jako když si někdo kouše nehty. Ale je to samozřejmě debilní, protože to je mentální tik, takže ti to asi trochu ubírá tý pozornosti. Ty si prostě měla možnost pozorovat člověka, který je fakt v hrozným rozkladu, kterej je prostě v prdeli, kterej má to tělo fakt odpravený. Hrozně.

Jako teď se trochu stavíš do role... Mě to nepřišlo tak katastrofální.

To je právě jedna z těch metod, který používám i na ty spolupracovníky.

Mě by se právě líbilo, kdybychom se o tom mohli bavit upřímněji.

Já ti upřímně teď říkám, co sleduju. To, co dělám. Já jsem opravdu měl totální psycho na tý Palmovce, když jsem viděl toho Klatu<sup>20</sup>. Tam jsem viděl peklo, v psychoanalytické terminologii jsem se tam setkal se svým stínem. Já jsem tam zhmotněný viděl to, co tuším, že se mi děje.

Jako ten Faust?

Ne, ne, ne. Ještě předtím, to „Něco za něco“. Já jsem opravdu měl hluboký zážitek hrůzy, opravdu setkání se svým stínem. Viděl jsem inscenaci, která je udělaná uvnitř tak, že přesně vím, jak je udělaná. Víím, že ten týpek přemýšlí úplně stejně. Jasně, polský postmodernista. Ale teď jsem tam viděl... Já jsem tam viděl svojí inscenaci očima někoho cizího a teď jsem viděl, jak ten člověk je úplně v prdeli. Jak je vlastně trapný, už to dělá úplně automaticky. Jak má mp3ku, kde má poslední věc z roku 2001. A jak je to celý postavený na nějaký dobový formální věci, která ale je dneska už úplně ‚out‘. A jak zároveň je úplně jasný, že kritici o generaci starší, než ten tvůrce budou úplně nadšení, protože si tím připadají, jakože mladý. Prostě to byl jeden z nejhorších... Ty jo. To prostě byla věc, která mě nejvíc rozsekala za posledních pět let. Jako fakt. A myslím, že dodneška jsem z toho v prdeli. To je taková ta vteřina, kdy uvidíš sama sebe, ale v tom nejhorším, jak to letí úplně do háje. Si pamatuju, to byla generálka, jak jsem

---

<sup>20</sup> Jan Klata, polský režisér



z toho šel, měl jsem schůzku s někým, na nějaký divadlo, už ani nevím co. A já jsem na tu schůzku přišel, byla třeba jedna a jsem musel, teda nemusel, ale prostě jsem si dal strašně moc panáků. Úplně jsem se sestřelil. Samozřejmě, že je to póza, že mi to všechno nejde, ale to cítíš... Takže rady do budoucna. Absolutně nulová hygiena tělesná ani psychická... Já se svým tělem nepracuju od nepaměti, takže jsem si teprve nedávno všimnul, že jsem ztloustnul, a to tělo je úplně... Tady je hlava, a to tělo je úplný přívěšek. Možná rada je...

Cvičit?

Cvičit, no. Nebo mít tělo. A nějak se ukrotit. Ale já nevím, jestli se to dá ukrotit, když to miluješ, když máš tu možnost. Můj největší průser po škole byl, že tady v tomhle divadle<sup>21</sup>, hned na konci školy mi zavolali, pojď sem dělat. A já jsem šel. Jakmile jsem tady něco udělal, tak se o mě začalo vědět „aha to je ten mladej kluk co dělá to divadlo“, všude chtěj mladýho kluka, co dělá divadlo, protože je levnej. Jakmile někde něco uděláš, a není to úplně blbý, tak ono se to hned zjistí. A že za tím člověkem stojí armády dvaceti lidí, který nemají práci, to je jedno. My to taky tak máme, vždyť to víš, když máme dramaturgie, když se o tom člověku neví, tak se o něm neví. „Jo ten už dělal, tak toho bereme“. Takže já po škole, se to rozjelo, šest věcí ročně a deset let v kuse. „Jeee můžu dělat divadlo“ pak za chvíli zjistíš, že už děláš jenom to divadlo a že potřebuješ nějak finančně existovat, ale už máš tu svoji cenu brutálně nízkou, takže toho musíš dělat strašně moc. A vyskočit z toho jde, ale to by člověk nesměl být srab nebo línej. Začal jsem to pak tvrdě dopovat chlastem. Když si dáš X piv, tak té práce uděláš strašně moc, úplně mega.

Co je pro tebe inspirace? Protože hodně mluvíš o tom, že máš nějaký styl, a že je to generační věc... Třeba konkrétně to, že se moc nezmiňuješ o vyjadřování se ke světu, ale spíš pořád zmiňuješ vyjadřování se sebou, ne? Že mě to vlastně překvapuje, protože v tuhle chvíli, v téhle profesní fázi, máš všechny nástroje, který můžeš, k tomu si říct, udělám to jinak, potřebuju zkusit něco nového, nemít text, mít dvacet herců, nevím úplně cokoliv.

No jo, jenže tohle je přístup, a teď nic proti, viz. současná katedra alternativního divadla, kde se hrozně hrotí ta forma... Mě nezajímá si to vyzkoušet jinou formou. Proč se nezdokonalovat v jedné?

Ale když ti nepřináší štěstí a uspokojení... Víš, nějaká zvědavost, nebo...

Pro mě ta forma není tak důležitá, a podle mě se to nedá vyřešit tím, že udělám jinou formu. Protože mě nepřináší štěstí a uspokojení to divadlo. Jako TO divadlo.

Já mám na mysli třeba prozkoumat tu divadelnost...

Nebo tak dobře. Ta divadelnost už mi nepřináší uspokojení. Podle mě vyřešit to tím, že dělám jednu operu a po druhý balet je jedno. Jediný, co tím řešíš je to, že každá ta forma je nedokonalá... Podle mě je strašně smysluplný to, co dělá Petra Tejnorová, nebo to, co dělala. Teď už má dost rozstřeleno, ale ona se vždycky tři roky věnovala

---

<sup>21</sup> Rozhovor byl veden v baru Divadla na Zábradlí

něčemu, nějaké jedné formě. To mi přijde dobrý. Co se týče formy... že bych vymýšlel formální postupy...

A třeba úplně iracionálně. Zahodíš všechno, co máš.

Proč bych to dělal?

Protože mi přijde, že tě to tíží. Úplně takhle banálně.

Jasně, no... Ale všechny inscenace, co já dělám, jsou jakoby na pokračování. Prostě furt děláš jednu, akorát ještě není hotová, ještě to není ono. Já to prostě nemůžu nějak zahodit.

Hodně režisérů říká, nebo jsem to slyšela několikrát, že jít do zkušebního procesu, je vždycky jako po prvý. A ty seš první, a možná ještě Dan<sup>22</sup> u koho to takhle není.

Taky že pořád mluvíš s režiséry z alterny. Ti potřebují pořád vynalézat divadlo. Já se nedivím tomu, že divadlo existuje, takže ho nepotřebuju znovu vynalézat. Forma, kterou dělám je možná definovatelná, ale já o ní nijak nepřemýšlím. Dělán to divadlo tak, jak bych ho chtěl vidět.

A není to tak, jak tě ho naučili?

Naučila mě ho možná divácká zkušenost. Nebo život. Ale myslím si, že ne, jak mě ho naučili ve škole, protože ve škole mě naučili maximálně pít... No ale jasně, no... Jasně, že dělám divadlo tak, jak jsem se to naučil v době, kdy jsem byl schopen ho ještě vnímat. Hele asi jo, v tom dramatu mě ho asi trochu naučili. Ale je dobrý, že tam nás ho naučili trochu napřed, takže to dlouho vypadalo, že jsme nějak hrozně kreativní, až v poslední době zjišťuju, že je to starý. Oni s námi dělali věci, jako ten Karel Kříž v divadle Labyrint, vlastně víceméně post-dramatické texty v době, kdy to ještě nemělo jméno tenhle způsob. V Čechách to pak začalo být vnímaný někdo kolem roku 2010, že se dá takovým způsobem dělat divadlo. A to je dobrý, to měl člověk deset let k dobru a mohl vypadat, že je nějak napřed. (dlouhá pauza) Ale jo, tak je jasný, že se nějak snažíš vynaleznout to divadlo, ale nemám takovou tu snahu použít hrubou sílu ve smyslu "hmm ted' udělám pohybové představení". Mě se na divadle líbí, že se tam mluví, tak se tam bude mluvit nějak vždycky.

Ted' mi přijde, že trochu zkresluješ tu věc, protože málokterý režisér, nebo tak jak já znám a můžu pozorovat si řekne "Jé, já chci udělat pohybové představení" nebo "Já chci dělat taneční představení", spíš je to "Mám nějaký téma a zajímá mě to", nese si ho sebou a pak to najednou do sebe zaklapne. Pak začneš řešit, co ze svého tématu ty můžeš do toho tanečního prostoru přinést, nebo který věci, který si chtěl říct a nemůžeš, můžeš vyjádřit skrze ně.

Tak já nevím, já něco připravuju a pak z toho nějak vypadne, jak to bude vypadat... Mám rád, když jsou na tom jevišti, v tom portálu, a tak jsou většinou v portálu.

---

<sup>22</sup> Daniel Špinar

Ty máš podle mě spíš trochu jinou cestu asi, ne? Že si vybereš nějaký text, nebo ho dostaneš a pak hledáš co tě v něm zajímá.

No.

Že v těch věcech, který už někdo vytvořil, tak hledáš.

To mě baví úplně nejvíc ze všeho. Protože to je furt to zkoumání. Mě nezajímá moc zkoumání divadelnosti, protože to tak беру, že to prostě je.

Přitom to do těch inscenací hodně cpeš, takový to zcizování...

No ale počkej! Ale spíš tou divadelností zkoumáš něco... Nebo nezkoumáš divadelnost, ale jako... Je to fakt to, že já mám zaměněný život za divadlo. Žiju v tom divadle, takže pro mě je úplně běžný a normální použít zcizovák, protože pro mě to vlastně zcizovák není. Jestliže se tam inscenace vyjadřuje sama o sobě, tak je to jenom barva nějaké rezonance. To je jako když uděláš, já nevím... Šerosvit! Mě strašně baví to, že ty zkoumáš to dílo, to znamená tu divadelní hru nebo knížku, nebo cokoli a zkoumáš to tím divadlem. Že je to ten nástroj, kterým se můžeš na něco dívat. Fór je v tom, že posledních patnáct let jsem vůbec nestihl se kouknout kolem sebe na ten život, takže mě už nezbyvá nic jiného než zkoumat to divadlo divadlem. Nebyl čas vylézt ze zkušebny.

Co pro tebe znamená improvizace?

Já to naprosto neumím. Nevím, jak se to dělá. Kdyby bylo něco, co by se člověk měl ještě naučit, nebo se prostě vydat jinudy, hrozně bych chtěl umět vyvinout představení improvizací. Vyimprovizovat ho. Samozřejmě na to potřebuješ nějakou metodiku mít, já to zkusil as třikrát a vždycky se to nějak posralo. Ale nejdu za tím nějak, nepracuju na tom, a koneckonců teď už ani nemám moc čas zkoumat jak se vyimprovizovává představení. To jsem měl dělat ty čtyři roky po škole, než si mě někdo všimnul, že dělám divadlo, a ne od prvního měsíce. Vždycky když se snažím něco vyvinout improvizací, tak to dopadne strašně. Fakt je to evoluce. Mě se najednou stalo, že jsem musel dělat divadlo podle textu. A od té doby ho dělám podle textu a už nemám čas to dělat jinak. Kdyby mi teď někdo zaplatil tři roky a šest inscenací, který bych mohl posrat, tak se naučím dělat improvizovaný divadlo.

Tak by ale bylo do určitý míry v pořádku, kdyby ti někdo dal tenhle výzkumný prostor. I s penězi a tak.

Já nevím... I když jo, improvizovaný divadlo je zajímavý. Kdyby mi teď někdo dal prachy a výzkumný prostor, tak bych to spíš mířil k nějakým hudebním formám, k nějakým Adámkovinám. Ale... Neusiluju o to. Protože bych to vnímal tak, že bych těch třináct let zahodil...

Ale vždyť to je vzrůšo všechno zahodit.

Ne. Když člověk něco dělá, tak to může rozvíjet dál. V tomhle jsem asi víc katedrála než tržiště. Sice ten samotný přístup k tvorbě a nakládání s věcmi těžký tržiště. (Dlouhá pauza) To je hrozně ošemetný, stejně si sebou potáhneš vždycky to, co za sebou máš.

To je jasný. Ale nemusíš se podle mě brát tak vážně v tom, že v tobě je ukrytý veškerý tajemství, že možná tě může potkat ještě někde jinde.

Ted' tomu nerozumím. Jakože u improvizace ve mě tajemství není, nebo co?

Ne. Myslím tím to, že to, co si budoval celou dobu, že když to zahodíš a začneš znovu, tak to není jako že bys...

Já vím, ale já se snažím celou dobu vysvětlit, že já neuznávám ten přístup toho definování toho, co je divadlo. Kdybych to měl zahodit a začít znovu tak jdu malovat obrazy.

A musíš nutně řešit, když to zahodíš řešit otázku, co je divadlo? To možná není třeba.

Ale pak nemám co zahazovat. Tak prostě dělám další inscenaci. To není tak, že si řeknu "a budu dělat nějakou jinou inscenaci, než inscenaci". To je furt to samý. A že bych se nějak schválně snažil, aby to vypadalo jinak? To je postavený na hlavu. Samozřejmě, že jsem se o to snažil jedna z těch věcí se jmenovala Zbyhoň<sup>23</sup> (smích), jedna z těch věcí se jmenovala Teritorium<sup>24</sup> v DUPu, což byl kardinální průser, jedna z těch věcí se jmenuje Koncové světlo<sup>25</sup>, z toho víceméně vzniká Zbyhoň dvojka, takže toho Zbyhoně už jsem jednou dělal, tak to bude takový lepší Zbyhoň. Já vím, kam tím míříš, ale já si nějak myslím... Že u každé té věci, kterou začínáš dělat, stejně se vždycky rozhodneš pro tu formu, jak to dělat. Jo, tu dovednost vyrobení inscenace z improvizace, tuhle dovednost bych chtěl hrozně mít. Myslím ale, že pes je zakletej nějak v práci s hercem, která mi úplně nějak ztroskotala za poslední čtyři roky. V tom to je. Přijít znova na to, jak ty herce motivovat, jak udržet pracovní napětí, které momentálně na zkouškách nemám vůbec žádný, protože na to prostě nemám sílu. Takže jim spíš předvádím takového úředníka, který jim říká, o čem by to tak asi mohlo být. A to asi souvisí s tou improvizací.

Tahle otázka improvizace pro mě souvisí s tím, že ty čtyři hodiny jsou vlastně strašně dlouhý, i když se nakonec vždycky ukáže, že je to málo, a zároveň je tam spousta lidí... Protože umělci, když třeba malují, tak třeba co znám jeden příklad, má celý den a on to ničím nerozmělnuje. Vůbec. On vstane, v osm jde do ateliéru, pak si dá oběd, a zase pokračuje, celý den. Ale to není tak, že by maloval každou minutu a každou hodinu, ale nějak to v něm probíhá. Já přemýšlím nad tím, jak tuhle koncentraci udržet. To je podle mě trénink. Pro mě nejhorší bylo, když jsem nastoupila na DAMU, udržet čtyři hodiny pozornost. Vytrénovala jsem to, ale pořád je to pro mě největší zdroj utrpení ty čtyři hodiny.

No jasně, přesně. Ty se jako režisér můžeš udržovat dejme tomu. Tam je ale nejdůležitější, jak se ti udržují ti herci, to je to největší peklo. Ted' je všechno tak rozlitaný, a to vidíš už na svých spolužácích. Jak to může být dobrý? Jak to může být poctivý? Když ty lidi jsou roztěkaný na deset tisíc míst. A můžou stokrát chodit na nějakou jógu. Pak vznikají z nouze ctnosti. Třeba ta Susanne Kennedy, jak jsem tím ted'

---

<sup>23</sup> Zbyhoň, Nová scéna, premiéra 17.5.2018, režie: Jan Frič

<sup>24</sup> Teritorium, DUP, premiéra 15.9.2018

<sup>25</sup> Ve chvíli, kdy byl rozhovor veden byl Jan Frič uprostřed zkoušení inscenace Koncové světlo na Nové scéně. Premiéra se uskutečnila 27.2.2020, tedy skoro za měsíc.

fascinovaný dva roky a děláme teď s Tošákem<sup>26</sup> čínskou napodobeninu<sup>27</sup> Susanne Kennedy, to je prostě celý brutální z nouze ctnost. Jak udělat v tom herci soustředění? No tak prostě pojede podle nahrávky. Nebo jak udělat v divákovi soustředění, aby byl ochoten na to koukat? Zhypnotizujeme ho pomalou hudbou. To jsou všechno technický, hrubozrný vlastně strašně násilný figle, kde to máš víceméně zadarmo.

Musím ti říct, že já nad tím pořád přemýšlím, od té doby, co jsme se vrátili z toho Berlína<sup>28</sup>. Ty naše dišputace na téma racionální, iracionální a tvoje nejčastější výtka ve vztahu ke mně, ta přehnaná racionalizace. A já seděla na té Susanne Kennedy a říkala jsem si “ale na tom není nic duchovního”.

No vůbec no.

A ty si to teď i řekl, že obdivuješ tyhle její nástroje a já v tom vnímám brutální schizofrenii, to musí být hrozně těžký pro tebe.

Je to těžký. V ideálním případě ty musíš nasadit všechny zbraně. I tyhle hrubozrný a pak jde samozřejmě o ten obsah. Ano, to představení, co jsme viděli v tom Berlíně, to bylo dramaturgicky úplně z prdele. Ale ona má vytuněný figle, jak udělat opravdu soustředěný obraz. Teď je otázka co do něj naleje. V tom představení Women in trouble, to mi přišlo, že byly míň císařovy nové šaty. Zároveň tohle je další věc, to divadlo je prostě zábava, a tam nemůžeš zažít to samý co s oplatkou v kostele. je to vlastně svým způsobem zábavná hra s tou náboženskostí.

Ještě tu mám jednu otázku. Kde se nachází tvůj oblíbený prostor na práci? Možná vlastně za tím stolem, to už si mi svým způsobem odpověděl.

Jako na zkoušce? No, za tím stolem, když tam mám ten tahák. Právě vždycky hrozně přemýšlím o tom, co mě na tom zkoušení baví. Mě hrozně baví ten začátek, když si o tom můžeme povídat. Pak mě strašně nebaví to úplně první, když si tak jako řekneme, co tam teda budeme dělat. Pak mě hrozně baví, když se s herci dohodneme na tom, že se tam teda bude muset něco dělat a začne se to trochu zkoušet. To jsou takový ty první pokusy, to mě děsně baví, když se vymýšlí, jak by se to asi mohlo dělat. A pak mě strašně nebaví 90 % té části kdy jako čekáš až oni se naučí text. Pak mě děsně baví, když se to vidí poprvé se světly a když můžeš začít pilovat ty detaily, a pak se rozbrečím, protože je za týden premiéra a vím, že to jde do kopru. Chci říct, že mě prostě hrozně baví být v té tmě, kdy to vlastně nějak je a už se to dá jenom vylepšovat. (dlouhá pauza) Je strašně zvláštní, že ti herci vlastně strašně moc používají svoje tělo...

To je vlastně můj úvod. Že těch hereckých příruček o těle je vlastně strašně moc, ale ta druhá strana vlastně vůbec není podchycená...

A oni s tím umějí strašně moc figlů. Já hrozně nevím, když ty jako... To se děje mě to předehrávání, to si myslím, že je velký téma u režiséra a tělo. Kdy to někdy nejde říct slovy a dá se to prostě jen naznačit tím tělem. Je hrozně zajímavý, že ty jim pak ukazuješ třeba očima, a oni tě napodobí. Ale je zvláštní, že oni neumějí teda v tom číst v

---

<sup>26</sup> Jan Tošovský, dramaturg činohry ND

<sup>27</sup> Koncové světlo, režie: Jan Frič, Nová scéna ND

<sup>28</sup> ULTRAWORLD, režie: Susanne Kennedy, Volksbühne Berlin. Navštívili jsme reprízu 18.1.2020.

těch jiných. Předehrávání je hrozně zajímavá věc. To, co na mě ty vidíš, to už je parodie mě, ale když bylo víc sil, tak to bylo lepší. To je totiž to nejvíc těžký. Že budu dělat divadlo s lidmi, se kterými jsem totálně napojenej, s tím jsem se už rozloučil hned po škole. To nejde, a není to možný. A pak jde o to si vyvinout systém toho, jak co nejrychleji přijít na to, jak ty lidi komunikují. Při každém zkoušení se vždycky víceméně setkáš s nějakými novými lidmi. A teď právě zjišťujete, jak na sebe mluvit, a to nejen těma hlasy, ale i tím tělem. A já jsem si právě myslel, aha, od toho jsou divadla se souborem, že prostě máš ten soubor, lidi, se kterými děláš opakovaně a vlastně se vzájemně naučíte tu řeč. Ale to prostě u nás<sup>29</sup> není možný. Za těch dvanáct nebo kolik let, já pozoruju rozpad možnosti souboru. Dneska je možný jedině nějaký nezávislý, dobře zaplacený soubor, který dělá jenom spolu, ale v tom divadle kamenným to není možný, tam lidi podle mě dělají kšefty. Soubor je možný jen do té chvíle, kdy lidi nemají děti nebo nepotřebují peníze. Ten způsob předehrávání není složitý, protože ten režisér to nemá zahrát dobře, a i kdyby to zahrál dobře, tak nejhorší je, když by to ten herec chtěl jedna ku jedné napodobit. Což někteří míň dobří herci, nebo míň zkušený se snaží, a to je error. Ale tím tělem se snažíš dovysvětlit něco co nejde říct slovy. Já jsem na to zvolil jazyk, který se jmenuje karikatura, že se snažím to zahrát tak, abych pobavil primárně nejen sebe, ale i ostatní. Jakoby na téma toho co je to herectví, ale zároveň tím i sdělil, že “bude ti skvěle fungovat, když se tady otočíš” nebo něco. Fór je v tom, že tady tenhle způsob projevu kopíruje způsob i jazykového mého projevu, to znamená, že těm hercům a nejenom hercům, se na to těžko zvyká, protože je tam těch šestnáct závorek. Ale to je prostě nějaká moje přirozenost.

Mrzí tě třeba, že neumíš svoje tělo líp používat? Nebo to ti vůbec nechybí?

To dost, to mi vadí. (dlouhá pauza). Hlavně v těch debatách, když někdo řekne, že něco nejde. A je pravda, že někdy bych chtěl něco předehrát, ale vlastně to nedokážu

A třeba fyzický kontakt?

Já jsem nefyzický člověk. Absolutně.

Víš, jak jsem si třeba tohohle všimla? V rámci třeba komponování obrazů na tom Oidipovi, že vlastně ve chvíli, kdy mělo dojít k té jakože milostný scéně, tak to vlastně úplně totálně selhávalo, protože ty si neměl vůbec jazyk k tomu... A ti herci se začali cítit trapně, protože ty ses cítil trapně. A tam já jsem strašně moc pochopila, jak někdy nejde ty věci dělat přes sílu. Říkám to teď hrozně banálně a zjednodušeně, ale...

No jasně.

V soukromí to máš jinak?

Ne, já se vůbec nedotýkám lidí. A ani v tom divadle, já to nemám rád, když třeba předstírají nějaké milostné objekty nebo...

Já to taky nesnáším, a proto mě hrozně překvapilo, že si to tam tak chtěl.

---

<sup>29</sup> v činohře ND

Možná, že jsem to blbě popisoval. Mě šlo o to napětí. Já jsem po nich chtěl jednu jedinou věc. Aby ten Batěk<sup>30</sup>, jako by stál, v napětí a blížil se k ní. Pak jsem kolem toho dělal tisíc historek... Ale jako jo no, je to neschopnost v to reálným životě... a pak to překládáš do toho divadla. Možná právě proto nedělám pohybový divadlo. Mě se prostě líbí, a to je asi fakt vychovaný tím dramatařákem, když je to o mluvení. Tam se vždycky hrozně mluvilo a málo jednalo. Ondra Novotný, jeho texty jsou hrozně zdrojované tím dramatařákem, ve kterém jsme vyrostli. A mě se to hrozně líbí do dneška. To je další věc. Projel jsem to v Oidipovi, teď to totálně projíždím v Koncovém světle, protože furt mám sklon těm hercům nějak pomoci, aby tam něco dělali. Ale mě by se tak strašně líbilo dělat divadlo, kde ty lidi fakt jenom stojí a něco říkají. Úplně hrozně. To jsi mi něco připomněla, to je dobrý, to bych mohl hned zítra na zkoušce začít znova řešit. Protože jsem si uvědomil, že je tam zase nějakých tisíc akcí.

To mi přijde hrozně dobrý, hledání toho divadelního jazyka ve své podstatě. A přijde mi, že se možná hrozně moc režisérů začne znásilňovat kvůli tomu provozu a komunikaci s herci. Prostě jít nějak potom, co já mám rád...

Jenomže blbý na tom je... Nebo takhle co mám rád... Já mám rád techno, a to bude v tom koncovém světle. Ale pak mám rád, když herci něco mluví. Jenomže takový herec, který mluví tak, jak já to mám rád, takový asi není. To je těžký. Mě se děje to, že se snažím těm hercům pomoci, nebo podlehnu tomu jejich tlaku. Tlaku průběžného jednání, takže když sedí na židli, tak hrajou, že sedí na židli. Když jdou, tak hrajou, že jdou. Hele, ale to je dobrý, to já na další zkoušce nějak zavedu. Oni se mi tam zase totiž začali dotýkat, teď si to úplně vybavuju. Oni s tam nainstalovali takový pózy. Pak se mi strašně líbí stylizovaný pohyb, i když jsem říkal, že nedělám pohybový divadlo, tak divácky se mi to docela líbí. Ale to vím, že na to nemám vůbec nástroje.

Tohle já totálně miluju, protože to jsou věci, který se musí hledat. Tohle v komunikaci s herci nejde dělat slovy, musí se to díť v prostoru a musí se to v tom prostoru hledat. To je ten divadelní zážitek pro mě a třeba důvod proč mě to baví dělat. To jsou chvíle, kdy miluju zkoušku. Musíš vytvořit podmínky pro to, že se ty věci musí stát a pak se to dá využívat jako princip. A je to hodně o trpělivosti.

Která v tom provozu není možná zkratka. A když jo, tak ti z toho začne vylejzat pořád to samý. Paradoxně mě se hrozně líbí divadlo, kde je hrozně moc muziky, hrozně moc všeho. Vizuální a všechno a moc a kejkle a magie. Ale stejně když ti v tom ty herci hrajou blbě, tak je to v prdeli. Teď jsem v krizi a snažím se přijít na to, jak to udělat, aby ti herci hráli dobře a nevím co s tím. A v tom koncovém světle budou maximálně říkat věci na mikrák, protože to je maximum toho, co vymyslíme.

Ale říkat věci na mikrák, to může být úplně...

Se zvukařem na nový scéně? To se přece jen hrozně modlíš, jestli ho zapne a jestli tomu bude aspoň rozumět.

Nevím, jestli je to teď můj nějaký pocit, ale je hrozně málo divadla, kde by třeba jenom jeden herec mluvil.

---

<sup>30</sup> Pavel Batěk, představitel krále Oidipa

Nerozumím.

No založený na tom, že by jeden člověk něco říkal, jak jsi o tom mluvil před tím.

Protože je to časově náročný se to naučit. To nikdo neudělá. Ty jo, ale tělo... Tělo... Stejně u režiséra je to tak, že ty inscenace jsou to jeho tělo, ne? Ačkoliv ten ideál je obráceně, aby to nebyl můj obraz.

## **Petra Tejnorová**

### **27.února 2020 - Café jedna**

Vždycky začínám otázkou, která je možná trochu banální, ale umožňuje otevřít další věci. Co je pro tebe režie a co ti tahle profese umožňuje? A třeba kdys v sobě ucítila režiséřský pnutí.

Režiséřský pnutí?

Nebo já nevím, to jsem si teď vymyslela, možná nic takového neexistuje.

Ale jo, asi existuje. Snažím si vzpomenout, jak jsem to měla. Pamatuju si, že jsem nějak četla učitelké noviny a strašně mi byl sympatický popis alterny. To nebyl ani popis režie, ale popis toho, co se dělá na alterně. V učitelských novinách byla nabídka vysokých škol. Ty noviny mi dala máma a já jsem si to nějak četla a pak porovnávala věci o činohře a ta alterna mi přišla skvělá, že se tam propojovalo všechno. Já nemám gympl, vystudovala jsem střední pedagogickou školu, jsem měla být učitelka v mateřské školce nebo vychovatelka. Naše hlavní obory byly výtvarka, hudebka, dramatařák a tělocvik. Mě to bylo hrozně sympatický a chtěla jsem v tom pokračovat a ta alterna tohle všechno spojovala. Akorát jsem to nikde neříkala a původně jsem chtěla taky na psychologii a pak na herectví nebo zpívat. Studovat jazzový zpěv. Ale v té době jsem měla vypadávací rameno a na přijímačky na herectví se vyžadoval pohyb, přijímačky z tělocviku, nějaká sestava a tak, a já jsem si říkala, že je to blbost, že jsem vlastně odepsaná, že se nemůžu hejbat. V té době jsem vůbec nevěděla, že existuje nějaký fyzioterapeut, který by ti mohl to rameno posílit, mě řekli existuje jenom operace. Tak jsem našla tu režii.

To bylo takhle závažný onemocnění, nebo já nevím, jak to nazvat?

Měla jsem to jako úraz. Nebo počkej... poprvé jsem to měla při našem dramatařáku, něco jsme prezentovali na dramce, a byla jsem strašně unavená, protože jsme se učili na maturitu a měli jsme zahrát zakopnutí. Já jsem ho zahrála tak, že jsem si vyhodila rameno. Mě ho pak navraceli a všichni říkali, že mám úraz jako mají motorkáři a že je fakt divný, že to mám z divadla. Pak se mi to začalo dít pravidelně, že mi to vypadalo při tělocviku, třeba při hodu granátem mi to vypadlo po druhý. Řekli mi, že už mě čeká jenom ta operace a že s tím budu mít problémy, a nikdy mi nedali doporučení na žádného fyzioterapeuta. To jsem zjistila až tady při hodu sněhovou koulí, když jsem studovala DAMU, protože Sulženko nechal někam navézt sníh, hodila jsem koulí a znova mi to vypadlo. To mi někdo z těch doktorů řekl znáte fyzioterapeuta, a vždyť byste mohla někam chodit. Každopádně jsem se rozhodla, že půjdu na tu režii, že to zkusím, protože mi přišlo, že to všechno spojuje. Na začátku to asi bylo tak, že jsem se



prostě potřebovala vyjadřovat. Tam jsem měla pocit, že jsem nějak svá, tam jsem cítila svobodu. No, ale taky, v prváku na alternativě, jsem si myslela, že ten režisér má nějakou vizi v hlavě. Měla jsem pocit, že ke mně proudí nějaký věci. Měla jsem představy, třeba že posloucháš hudbu a najednou k tobě přijde nějaká scéna a ty to pak musíš realizovat.

A takhle sis myslela, že to bude? Kdy se ti tohle rozpustilo?

Ty jo, ježiš maria, možná až po absolvování. Nebo ne... já nevím. Asi prostě studiem tý školy, během toho. Během toho, když se potkáš s ostatními. Protože v prváku strašně řešíš, že se bojíš režirovat před někým, že tě bude soudit. Nebo když ten nápad vymyslí někdo jiný, tak jsi z toho nejdřív strašně zoufalá, že máš pocit, že jsi zklamala, cítíš se úplně nepotřebně. Začneš mít pocit, že všichni jsou lepší než ty a vůbec to nevnímáš jako plus. Na začátku tě to strašně frustruje, a pak na to přijdeš... Já nevím, jak jsem na to přišla teď si nemůžu vzpomenout, nebo se vůbec nemůžu dobrat toho, jak jsem na to přišla, že je to pozitivní. Možná fakt až později, možná fakt až do toho Tita Andronnica, do toho absolventského představení jsem si myslela, že ten režisér je ten génius, který to má prostě v hlavě a člověk je o sobě i přesvědčený, že tam má jistý druh geniality a že má co říct (smích)

To je dobrý pro ego ne?

Je, je to dobrý pro ego.

Petro, a ty sis byla v ročníku s někým jiným na režii nebo si tam byla sama?

Ne, já jsem byla v ročníku s Lážňovským, Ondřejem, to je ten, který je teď ředitelem Spejbla a Hurvínka a s Filipem Jevičem, který ve druháku odešel na fyzioterapii a je to vlastně vystudovaný herec. Takže jsem měla dva kluky. A ještě ti povím ty motivace, že jsou na začátku fakt takový lidský. Studovala jsem v ročníku u Schartový, takže když jsem se tam chtěla hlásit, tak mi říkali: „proč u Schartový, vždyť budeš dělat pohádky?“, takový frustrace. „Budeš dělat pohádky a loutky“ a já „aha“. Glaser, režisér Martin Glaser, který tenkrát dělal v Českých Budějovicích, teď dělá v národňáku v Brně nebo už se to možná změnilo? Pak byl v Olomouci někde. Tak ten mi řekl, když se mnou jednou konzultoval, máš ráda pohádky? Že jdu na alternativu, a že budu dělat pohádky. Jsem to vůbec nechápala, protože z těch anotací to tak vůbec nevypadalo, ale on mi sděloval tu pravdu. V prváku mi říkali Pavlo, a já jsem byla hrozně našťavaná, že si moje ročníková vedoucí nepamatuje moje jméno a za další si ze mě všichni dělali prdel, protože jsem nevěděla, kdo je to Brook. Takže Makonj<sup>31</sup>, říkal Brook, co vy si myslíte, Brooklyn, že jo, nebo spíš Broučklyn, nebo jak byste to řekla? Nebo ona se na mě vůbec nekoukala Schartová, vždycky se koukala na kluky, já jsem vůbec nevěděla, jak na sebe mám upozornit, takže jsem měla brutální frustrace, že musím něco udělat, nebo se nic nestane. Ale já jsem vůbec nevěděla jak. S tím režirováním mi pomohl Makonj, měli jsme řešit nějakou režijní koncepci, nějakého Shakespeara a on za mnou pak přišel po hodině a řekl mi „Petro, co vy chcete dělat vlastně? Vy chcete dělat dramaturgii?“ a já říkám ne, „Takže vy chcete psát pro Loutkáře?“ a já říkám ne, „A co chcete teda dělat“, tak mu říkám, že chci dělat tu režii, a on říká „Tak něco začněte dělat“ a odešel. Tam mi došlo, na co čekám, že můžu začít rovnou už teďka inscenovat. Tak jsme pak dělali první klauzurní představení a je pravda, že tam byla silná

---

<sup>31</sup> Karel Makonj

spolupráce s tím výtvarníkem. Měla jsem toho Jardu Fidrmuce, teďka už o něm nikdo nic moc neví, ale to bylo super, protože přijdeš na tu vizualitu. Že to máš spojený s nějakou vizualitou, kterou převádíš na jeviště. Než teda zjistíš, že to divadlo nemusí být jenom vizuální, že to může být úplně jinak. Můžu ti ale říct, že tam byla na začátku nějaká obrovská frustrace a dokazování, že na to jako máš. Prostě udělat tu skvělou inscenaci, kterou si tě strašně moc všimnou, že nechci být Pavla... Chtěla jsem, aby se znalo moje jméno, byla jsem přesvědčená o svojí genialitě. Na začátku to tam fakt máš, nebo každý to asi nemá. Ale já, jak jsem byla z té malé vesnice, kde máma říkala furt, co děláš, a já, že poslouchám písničky a mám nějaký představy a oni ty seš magor, měla bys jít do nemocnice. Nejdřív si řekneš ano, asi tady mám zůstat, mám jít na tu školu, kterou mi máma vybrala a budu dělat rodinnou výchovu a mají tam pro mě speciální počítač v učebně, svůj vlastní, že to předjednála. A pak bych mohla jít pracovat támhle do banky tady v Táboře a nemám chodit do tý Prahy. To si říkáš, ale najednou ucítíš... Mě se stalo, jak jsem musela studovat paralelně ještě druhou školu tu Karlovu univerzitu, tak já jsem vešla na DAMU, Nino, a já měla normálně pocit, jakože lítám. Mě se tam všechno strašně líbilo, ty lidi hrozně povídali a já najednou mohla dělat, heheh, bleblbeblle, blllblblbl, uplavala...! A nikdo ti neřekl, coooo? Strašně jsem se cítila svobodná, jak jsem byla takový dítě, kterému od malička říkali, je hyperaktivní, „neběhej“, ona nevydrží sedět, ona dělá támhlencto, zase támhle něco ukradla nebo něco udělala... Máma vůbec nevěděla, co se mnou a chodili jsme furt k psychologovi, že něco dělám navíc... A tam najednou, můžeš být to, co seš a nemusela jsi potlačovat věci, najednou tě poslouchali a oceňovali, prostě tě takovou brali. Já jsem po té DAMU šla a věděla jsem to, „ty jo, tak jsem budu chodit“, já jsem to normálně věděla a pak se to stalo. I z toho jsem byla na začátku zmagořená, že se stalo něco, co bylo někde napsáno a že teď moje genialita jen poroste. Najednou, třeba až tak ve třetáku, čtvrtáku zjistíš, že tě to začne bavit kvůli úplně něčemu jinému. To si pamatuju, že na tom Titovi jsem si to nejvíc uvědomila. Kontinuálně jsem pracovala na nějakém rukopisu, který mě bavil, rozvíjela ho a na tom Titovi to bylo dotažený, to, co se objevilo na utrpení Knížete Sternenhocha, fyzické herectví, pohybové divadlo, i když jsem ani nevěděla, co to je improvizovat pohybově. Řešit situaci jako metaforu přes materiál nebo ten pohyb. Začalo to u toho Sternenhocha, první klauzury, ty lidi pracovali s takovým kostýmem z molitanu a fyzicky.

Dokážeš říct, proč to tělo a ta tělesnost tě tak zajímali?

No... asi fakt skrze to, že mě to bavilo dělat samotnou. Nevím ty jo...

Jakože tě bavilo tančit nebo se nějak hýbat?

Jo, jo, jo, to mě bavilo. Na střední jsem chodila do spolku, který se jmenoval DUTAM a tam jsme všichni šli a dělali všechno. Učitelka angličtiny se na tom dramaturgicky podílela a pak jsme všichni hráli na scéně... A někdy to byly i pohybové věci. Možná skrze to, no. To byl nějaký ten jazyk, protože já jsem v té době neměla tak blízko k tomu slovu, neměla jsem vůbec načteno. Číst jsem začala pořádně až spíš kvůli frustraci, že kluci věděli všechny knížky a já jsem to nevěděla. Na činohře s Vostrým a Schejbalem, oni vždycky nic nového pod sluncem, znáte tohlencto? Vostrý začal mluvit o nějaký knížce, já jsem to vůbec nevěděla, takže jsem jenom prvák, druhák doháněla, abych se necítila jako blbec na té škole mezi těma klukama. Ale to tělo, přemýšlím, jak se to mohlo stát. Asi druhá věc, že jsem měla intenzivní zážitek s Farmou v jeskyni, možná i přes to. Jsem viděla Sonety temný lásky a byla jsem z toho strašlivě zasáhnutá.

To bylo představení, po kterém jsem seděla hodinu v tom prostoru, v tom sále. Ještě jsem byla fascinovaná osobou režiséra, protože vyšel ten člověk Vilo a začal slovensky, já to neumím, počkej (napodobuje slovenštinu) “Dobrý deň, já jsem Vilo Dočolomanský, režisér. Začneme o patnáct minut později, lebo toto predstavenie je dárek. A my ho ještě potrebujeme pripravit. Takže poprosím trpělivost patnáct minut a pak ten dárek dostanete”. Já úplně, wau, co to je, takový charismatický režisér (strašně se směje), já jsem byla normálně fascinovaná.

On měl nějaký působivý hlas?

Ne neměl. On prostě jenom řekl, tohle představení je dárek a vy musíte počkat. A já jenom, ano prosím, počkám. A pak jsme tam všichni byli nahnaný a ... tam jsem to prostě strašně ucítila fyzicky. Asi jo, to bude ono. Protože to, co se mi stávalo předtím a proč jsem si myslela, že na tu režii můžu jít... Jsem prostě měla jako pár kamarádů, ale pak bylo období, kdy jsem neměla kamarády (strašně se směje). To je hrozný si připadám jak na psycho terapii. To bylo období, kdy jsem hodně snila, o spoustě věcech a dělala jsem to tak, že jsem si dala sluchátka a tři hodiny jsem poslouchala jenom hudbu. Postupně ke mě přicházeli představy a v těch představách jsem buď vystupovala já, nebo někdo jiný, ale všechno jsem viděla do detailů. Vždycky to šlo přes to tělo nějak...

A předváděla si to? Nebo to bylo jenom vizuální?

No právě, to byl ten můj zážitek z dětství, co už jsem ti vyprávěla, kde se zjistilo, že mám něco jinak. První třída, kdy nám paní učitelka pustila gramofon, a pustila nám zadusenou tu trubku (předvádí trubku s dusítkem) papadapdaabebe, a já měla představu toho žabáka a vůbec jsem nevěděla, co se děje. To si pamatuju jako dítě, že začneš mít představy, a já viděla prostě žabáka, který chodí a zpívá o tom, jak umírá a já jsem vůbec nevěděla, co mám dělat. Měla jsem hrozný nutkání, jestli to mám učitelce říct nebo ne, všechny děti tam byly... Ale já jsem k ní, to si přesně pamatuju, takhle přeběhla a říkám “paní učitelko, paní učitelko, já vůbec nevím, co se děje, já mám hrozně moc takovou představu v hlavě, že když vy to pouštíte, tak já vidím žabáka, který jde a pak vidím mého spolužáka Šípa, který vystřelí šíp“. A on říká “opravdu to máš? A nechceš nám to předvést?”. Takže já jsem si tam stoupla, ona to znova pustila, a já si pamatuju, že jsem se s Šípem domluvila, že ať se v jednu chvíli zvedne a zastřelí mě. Pamatuju si, že jsem byla hrozně zahleděná do té představy, takže podle mě ven šlo strašně málo. Pamatuju si, že jsem najednou viděla, že mám ty žabí ty, a prostě jsem tam různě jako chodila, a pak fakt Šíp jakože natáhl. A pak si pamatuju, že učitelka pak říkala mojí mamě prý, že jsem strašně prožívala to umírání, protože jsem se na tej zemi furt takhle jako klepala. První třída, a prostě... Vůbec nevím, co to tenkrát bylo...

Ta učitelka je teda dost dobrá ale...

Ta je skvělá... Pak jsem měla naopak učitelku, která zase říkala, že nás bude testovat z toho, zda nás rozesměje, a kdo to pustí a začne se smát, tak ten dostane poznámku. Takže tam jsem se naučila zase druhý systém, že když se koušeš hodně do jazyku, tak to vydržíš strašně dlouho. Já sem byla vždycky vítěz těch kamenných tváří, protože jsem bohužel byla problémový dítě a už jsem nedokázala ty tři puntíky obkreslovat tak dlouho, že řekla “já už jsem na to přišla Petro, ty si ty puntíky obkresluješ, tys měla už dávno dostat poznámku!”. Ale tahle, v první třídě, byla úplně skvělá. Víím, že jsem to

ještě po druhý tancovala na nějakým zasedání učitelů. Ta byla fakt skvělá, ta mi prostě řekla “Petruško, to je dar, to je krásný tohle, co se ti děje, nechtěla bys nám to zatancovat někdy jako volný program na setkání učitelů?”. Takže jsem pak jednou byla vedená do sborovny, museli jsme tam přivést i toho spolužáka Šípa a Šíp tam takhle seděl a učitelky “hmm tak jsme dojedly tyhle chlebičky” a teďka Petra Tejnorová “Smrt žabáka” – (předvádí trubku) popepemomeopepppeeeee, to si pamatuju, že tam bylo vždycky ppeeeeeee a v ten moment jsem to jako dostala a už jsem umírala.

To ti bylo šest?

No já nevím, první třída, kolik ti je? Osm? Nevím.

Asi šest.

Tohle ve mě fakt zůstalo, představa s tím žabákem a vlastně jsem to potřebovala najednou zatancovat. Vůbec nevím, proč jsem to potřebovala všem ukázat a zatancovat, vůbec nevím, proč jsem vzala toho Šípa, který jako střílel ten šíp, což je ty jo úplně nejvíc hrozný. A vlastně ta učitelka, no... Byla fakt fajn, byla hodná. To jsem měla i ve školce takovou učitelku, že mě fascinoval klavír a já jsem si furt chodila hrát na ten klavír, kde ty ostatní učitelku (předvádí facku) a tahle mě tam nechala třeba čtyři hodiny si hrát. Ve školce jsem třeba viděla úplně poprvé gramofon, takže jsem to chtěla prozkoumat, začala jsem scrachovat, jedhlu po desce, ty ostatní učitelky mě vždycky vytahaly za vlasy, že jsem zničila tohle, a tahle byla... Jsem vždycky měla štěstí na nějakou učitelku, která řekla, že je to vlastně v pohodě, ale jinak to bylo... Možná přes tohle to fyzično, tohle všechno si pamatuju, že mě hrozně ovlivnilo.

A při práci, jak vnímáš to tělo jako nástroj?

Adámek<sup>32</sup> o mě teďka řekl, že já se potřebuju namočit tím tělem, jinak já v tom nefunguju. Možná jsem něco jako zkušenostní nebo zážitkovéj režisér, že potřebuju vše nějak ohmatat a napojit se na všechny levely a takhle funguju při tom zkoušení, že tam mezi nima všema běhám, nebo že s těma lidma potřebuju chvíličku pobýt, než se uvolním a dostanu se... Potřebuju se namočit, je to pravda. Někdo poznává skrze to, že si o tom povídá a já to potřebuju fakt úplně bytostně celkově, dostat dovnitř, možná až dostat se do té bouře, do toho tornáda, nechat se smést. Víím, že jsem třeba chvílku vláčená tím procesem, úplně brutálně, ale za chvíličku zjistíš, co je to za tvar, najednou se ustabilníš a vidíš mnohem jasněji, kde všechno je a začneš se v tom orientovat.

My jsme se třeba bavili o předehrávání s frikym.

Tak to myslím, že jo no. Tak ty si mě taky viděla při práci. Já si myslím, že ho používám, ale není to předehrávání, tak bych to nenazvala. Třeba s Vančurou<sup>33</sup> se na to dokážeme hodně napojit. Protože se známe, tak s tím dokážeme spolu pracovat, ale je to spíš, jako kdybych citovala. To nemá být “tohle”, to, co po něm chci, to je k tomu, aby to viděl z venku. Že já mu to jako z venku ukazuju, k čemu to míří, spíš tu esenci, a ne jak to má být. Já se snažím, jak to nedokážu dostat do těch slov, tak to zkratkovitě dostávám ven, a ten Petr v tom umí číst, takže to pak sám udělá.

---

<sup>32</sup> Jiří Adámek, režisér

<sup>33</sup> Petr Vančura, herec

Funguje to i na jiný herce?

To musím poznat. Většinou to zjistím tak, že na někom to vyzkouším a když poznám, že to naplňuje podle mě, tak to musím přestat používat... V tu chvíli musím začít hledat jinou věc.

Jakože tě někdo zrcadlí jo?

No. Pro mě je fakt velká zkušenost s tím Proslovem<sup>34</sup>, kde doopravdy jsem si tady tohle zakázala, i když někdy jsem do toho vlítla. Tam to fungovalo hodně tak, jako kdybys zasévala semínka společně s nimi a nic dál nebylo... A furt dál si zalévala ty semínka a oni díky tomu získávali nějakou sílu a zkušenost a najednou to začali vypalovat a byli dobří sami o sobě. Někdy se říká, že někdo vyhladoví ty herce, nebo že jim dáš hodně podnětů a ono to pak jednou vzroste, což já jsem normálně neuměla, já jsem vždycky potřebovala toho člověka zahltit, hnedle na začátku, abychom už viděli ten tvar a začali to tak jako společně tvarovat. Myslím, že to na všechny nefunguje, spousta lidí podle mě neví, co já tím... Díky Petrovi, se kterým jsme vyrostli, tak on ví, že já nepředehrávám, ale dělám to místo slov, místo toho abych mu to řekla...

Ono to funguje jako mluvení, ne?

Jo, no. On to NAZŘE (Petra Tejnorová vyletí hlasem!), ale nenazře to tak, jak to má být formulovaný, ale k čemu to směřuje. Nekopíruje mě. A díky tomu, že se známe strašně moc dlouho, tak on ví, co si má z toho vzít. Ostatní lidi se v tom podle mě trochu ztrácejí. Ale vlastně to není tak častý, protože za to zkoušení si na sebe tak zvyknete ...a najdeme se s každým. Když jsou citliví herci, tak si k sobě tu cestu najdete i mnohem dřív. Už se třeba teď nebojím toho, že se to mění, vím, že se to může v těch procesech dost změnit. Na začátku jsem měla pocit, že když ty první tři dny jsou hrozný, tak... A přitom ten proces je tohle, celý nahoru dolu v těch dvou měsících, a mám to tak být, že se máme nemít rádi, máme se ztratit, aby pak mohlo něco vzniknout. Přijmout to bylo pro mě hrozně těžký.

Teď mě napadlo úplně trochu odjinud, máš pocit, že má mít režisér nějaký speciální trénink?

(strašně se směje) To nevím.

Mě třeba jediný trénink, co mě zatím napadá je, že ono je to režírování hrozně fyzicky náročný a že je potřeba rychlý energetický vývoj na nějakým krátkým časovým úseku. Nebo třeba s tím udržením pozornosti, s tím já jsem měla vždycky hrozný problém. Zůstat tam, přítomná.

To mi čoveče nevádí. Já jsem třeba milovala ty strašně dlouhodobý improvizace. Ale první, co jsem se učila bylo fakt vidět to. Já jsem řešila dlouho sebe v té roli a pak ty věci nevidíš. Protože se koukáš a řešíš, co k tomu mám říct. Řešíš sebe. Někdo tady něco dělá, aha, tak teďka řeknu něco chytrého, co s tím nesouvisí. A pak začneš ty věci vidět, pak jsem úplně propadla do těch věcí, který třeba nebyly zformulovaný pro ty

---

<sup>34</sup> Proslov k národu, Národní divadlo Nová scéna, premiéra 5.6.2019

diváky. Můžeš třeba hodiny improvizovat a vidíš v tom svůj vesmír, a je to krásný, ale i taky nebezpečný, člověk začne být sám zahleděný do toho svého, že je přesvědčený, že to je ta absolutní pravda, umění, což zase ukazuje jenom tu špičku ledovce. Je to tak subjektivní...

Ten pohled, to je to, co si trénuješ, ne?

Jo, ale ono to fakt souvisí s tím egem. Přestaneš řešit sebe a najednou uvidíš. Ale je pravda, že mě pomohla ta jistota, že mě někdo potvrdil. To potvrzení z venku mi strašně moc pomáhá. Když ti někdo řekne, hele je to fakt dobrý to, co děláš.

Pracuješ třeba nějak vědomě s pozorností během zkoušky, nejen svojí, ale i těch herců? Mě vždycky přišlo zvláštní na tom divadle, že je to od desíti do dvou a musí se to stát v tenhle čas, protože jinak to není. Jak to vlastně dělat, aby to byl hodnotný čas.

Já pracuju právě s tím, že vše se děje v těch cyklech. Že to není od desíti do dvou, ale že na začátku hodně nasáváme, nasáváme, pak trávíme a pak to ze sebe ždímeme. Spíš než, že se to od desíti do dvou musí stát. Mám pocit, že na začátku tam musí být sdílení nějaké společný platformy, prostoru a času a napojit se, nastavit mantinely, pravidla a pak si v nich můžeme jezdit, jak chceme. Takže ty herce na začátku nadchnout hodně zdroji, vlastně představit jim tu poetiku tím, že jim pustíš film k tomu, nebo že je někam vezmeš, nebo jim přivedeš někoho na workshop i když víš, že budou třeba tyhle herci Národního divadla říkat, že tenhle týpek je trochu amatérskéj. Už jsem se naučila nebýt v ten moment z toho nervózní a začít toho člověka šroubovat, aby ho viděli jinak, ale nechat to projít, abychom si pak řekli, co sledujeme, že nás od něj baví sledovat úplně něco jiného. Že v ten moment do toho nemusíš zasahovat, v ten moment, kdy si o tobě myslí, že teď je tady nějaká mladá holka, která neumí zatím se vymáčkout, že to nemusíš v ten moment změnit, že to můžeš teď nechat, a to přesvědčení přijde až dál. Podle mě nejlepší školu jsem fakt dostala v tomhle přesvědčování v tom Dejvickém, kde jsem se strašně spolehla na toho Krobotu, který mi sliboval, že se mnou bude na těch čtených a že to všechno zvládneme. On mě tam vlastně přivedl a řekl "Petra Tejnorová" a odešel. Já jsem fakt neměla nic moc připraveného a ty lidi byli strašně našťvaný, Jarda Plesl byl strašně našťvaný, protože měl točit nějaký film, a kvůli tomu, že já jsem si ho vybrala, tak tam musel s námi být. Takže ten ode mě seděl prvních čtrnáct dnů dva metry, vždycky, a smál se, když jsem řekla, že zítra budeme v teplákách. Úplně se tam rozčiloval, že to je nenormální, že přišla nějaká absolventka DAMU, která si tady bude dělat nějaký workshopy a my si budeme házet s imaginární loptičkou. Byla jsem v tu chvíli před rozhodnutím, jestli se změním pro ně, nebo jestli v tom zůstanu a budu jim ukazovat ty filmy. Mimochodem já jsem jako malá koktala, to se někdy bojím, že se vrátí. Tak jsem v tom nějak vytrvala dál. Pak on nějak pochopil, nějak jsem ho přesvědčila. Protože dlouho je to takový, ty jo, tak mi fakt nevíme, kam jedeme, my nemáme zásoby, jedeme na loď a máme kapitána, který se ptá "a předeek je tady?" a prostě seš z toho v prdeli, a všichni jsou z toho v prdeli, ale ono to je tak, že já se učím to lano a zatím věřím, že to nějak dáme. Prostě to držím zubama, nějak takhle (roztahuje nohy a ruce na všechny strany a mluví jako s lanem v puse) ale prostě dojedeme.

Takhle to je vždycky, nebo to popisuješ konkrétně tady tenhle projekt?

No, myslím, že je to trochu můj způsob. Že se toho trochu bojím, ale že to tak mám. Vyberu si dobrou posádku...

A vždycky jinou loď.

Třeba dřív jsem si fakt vybírala víc lidí, co souhlasí. Ale to je asi normální, to má každý, že v nějakou chvíli potřebuješ hodně lidí, který tě mají rádi, pak mi přišlo zajímavý se potkat s lidmi, který to mají úplně jinak. Pro mě byl obrovský objev objevit introverty. Víš, lidi, který jsou tišší, nic moc neříkají a tak dál. Dneska si mlátím na čelo, že člověk chtěl ty lidi změnit, jako probud' se, místo toho, aby se naučil z nich, objevil jejich vnímání.

Tyhle jiný energie, to je v divadle asi hodně důležitý.

Já mám pocit, že teprve teď uzrávám, teprve teď věci vidím... Vůbec nechápu, jak jsem do téhle chvíle mohla režirovat...

Teď už máš pocit, že můžeš?

No myslím, že si to strašně užívám, úplně ve všech těch chutích, co to nabízí. Právě ve všech těch konfliktech, to jsem dřív brala jako něco, co to brzdí, že to tam vlastně nemá být. Nadšení jednoho stáda... Vlastně i to učení je teď úplně jiný. Nebo jsem i přijmula to, že teprve teď ty lidi dozrávají. Rok jsou sami po škole a jsou úplně někde jinde. A když je potkám tak vidím, že jsou to pořád osobnosti, každý úplně jiný, nezabila jsem je. Třeba je baví něco jiného než mě, ale mají názor na to divadlo a zároveň jsou otevřený hledat furt vedle, nepřestávat se divit. No možná proto dělám tu režii, že já to nedokážu zformulovat jinak do toho kusu než skrze ty ostatní.

Umíš si představit, že bys dělala něco jiného?

Chtěla jsem to, ale... Jo dovedu. Mě by třeba hrozně bavilo teď zkoumat, jak dokážu být na té scéně. Já bych musela furt být nějak u toho kolektivu a dělat společně. Ale třeba to SAME SAME<sup>35</sup> mě fakt nadchlo, i když to bylo bolestivý, tak jsem z toho nadšená. Nebo fakt přemýšlím, jestli teď nejít do hudby a učit se šroubovat tu hudbu, ale asi by mi to vždycky chybělo a sem tam bych potřebovala nějakou tu režii udělat. Já potřebuju dělat kreativní práci a nějak spolu-sdílením se spolu-vyjadřovat o těch věcech. Ale už nemám to nutkání, že bych myslela, že jenom můj názor a moje věc.

Dokázala bys popsat, jak pracuješ s improvizací?

Já se vždycky zaseknu na tom, jak to formulovat. Jak formulovat pravidla. Protože jsem se zabývala možná víc tou pohybovou improvizací. U mě jednoznačně, že se dostáváš do nějakého jiného stavu vědomí, kdy seš jakoby napojená. Proto mi vždycky imponoval třeba ten Sedal<sup>36</sup>, skvělý herec, nebo proč mě bavilo teď dělat to SAME SAME, že doopravdy nevíš odkud ti to proudí. Co všechno skrze tebe mluví. Já neumím udělat tu otevřenou improvizaci, která by vedla k tomu, že to před očima diváků vypadá, jako nazkoušený kus. Mě nezajímá vytvořit pravidla a naučit se

---

<sup>35</sup> SAME SAME, režie Karine Ponties, hrají: Tereza Ondrová a Petra Tejnorová

<sup>36</sup> Ján Sedal, herec

techniku. Ale improvizace jako dobrání se, artikulování toho tématu skrze celou tvou bytost. To znamená, a to možná bude znít hodně ezotericky, ale že se fakt můžeš spojit se svými předky, zažít něco transcendentálního. To neznámá, že pak chci udělat do sebe zahleděnou haluzní věc, ale jako prostředek, jak se toho dobrat mi ta improvizace v prostoru teď a tady, to téma nechat projít mnou a nechat ho rozeznít v prostoru. Jako kdybychom si na táboře hráli na duchy a teď se něco zjeví a člověk, který to pozoroval z venku, šaman... Možná to je něco takového, že tě uvedu na tu cestu a pak jsem tady s tebou, vidím záchvěvy ledovců a z toho to pak stavím.

Připadáš si jako šaman?

Nepřipadám si jako šaman, ale myslím, že používám takové techniky. Že tě jenom na to uvedu, a dohlížím, aby si se někde nebouchla nebo aby si se vrátila. Ale to šamanství neznámá, jakože jsem nějaký léčitel, nebo něco, ale mě baví rozrušit ty lidi, poslat je na tu cestu, být tam s nimi a pak se vrátit a nějak si to z reflektovat.

Dokážeš to mít pod kontrolou?

Myslím si, že jo. Doufám. Nebo myslím, že už jo... Že díky tomu, že vím, co všechno se může stát tak to mám nějak pod kontrolou. Už víš, jak se to může vymknout, jak se to může vrátit, a to i díky tomu, že jsem si zažila být na druhý straně. Protože jsem měla i takové zážitky, když člověk dělá nějakou tu pohybovou improvizaci, že si nažene adrenalin a jde přes maximum svého těla. Tam najednou jde o život, protože seš fakt v haluzních stavech a musíš jít přes svůj limit. Zažila jsem pocit, že mám fakt dlouhý ruce úplně dosáhávám všude, že jsem v Tereze viděla někoho úplně jiného, ať to zní sebehůř. Sáhla jsem si na limit svého těla, co všechno dokážu, čeho všeho je člověk schopnej. To mi přišlo, že mám společný s tou Karine. Ona tě dokáže na začátku zapnout, pak dokáže zmizet, takže máš pocit, že tam není a díky tomu je to jako by se člověk vyjevil víc.

To mám pocit, že i ve mě, když jsme tenkrát udělali ten Press Paradox, že se ve mě udála hrozná změna. Třeba v tom hlubokým poznání vnitřního světa těch herců. To se nedá slovy vlastně vůbec popsat. Každý, kdo jde na DAMU, tak má podle mě nějakou dramatařskou zkušenost, ale tohle je úplně něco jiného. A možná, že to na škole i chybí, nás to strašně všechny proměnilo. Zažít si ten full service, full herecký zážitek, to nemá smysl udělat scénku.

Ano, přesně, přesně.

To je možná něco, co by si režiséři měli a mohli zkusit.

Určitě. My jsme měli na DAMU právě s tím Vostrým scénickou propedeutiku. Vojta Bárta, Lucka Ferenzová a Matěj Samec, my jsme si v klauzurách navzájem hráli. Víš, že tam mě to bavilo, a zjišťovala jsem, jak dát psychický pochod do vaření hrnce. Věděla jsem, že jsem zabila toho syna, a oni se mě na něco ptají, ve chvíli, kde se mě zeptají, já zastavím, a už je to jasné. Víš, že je to teď klišé, ale prostě takové věci. Nebo Bílá nemoc, manžel mi čte tady píšou o té nové nemoci... Já si takhle upravím věc na krku, šátek a pokračuju dál, že tím dáváš jasně ven najevo... Což je teda super řemeslo, to mě docela bavilo. Nebo když jsme řešili, na stolku je čepice vojenská a dole je kufřík a otevřený dopisy. Co to je, co to znamená? A když kufřík je otevřený, a když stojí dva na jevišti a jeden má kytku a otočí se k nám, a dívka je mezi nimi. Co to



všechno znamená? Fakt scénická propedeutika, to je docela dobrý, že se naučíš vidět znaky. Ale ten full prožitek, co to je si tím projít, to je to, co ty popisuješ. To je to, co se stalo v SAME SAME: Projít si tím celým procesem a máš ambici ne si to vyzkoušet, ale udělat dobrý představení.

Přesně, že to není jako zkouška, zkoušíme to, ale že ten cíl je být autentický, dobrý ... Aby to divadelně obstálo.

Jenomže já si myslím, že to musí být fakt zažehnutý lidi. To nemůže dělat každý. Musíš vědět, už tu první klauzuru, co děláš, nebo druhou, tak ji děláš s nějakým bytostným zažehnutím pro to téma. Bytostným posednutím. Nemusí to být takhle nějak šílený, ale že tím chceš něco říct. To mi někdy přijde, že na škole chybí, a proto vy jste třeba výjimečný ročník oproti jiným. Kdyby si tam stoupl každý, tak se budeme tvářit, jak je to objevený, a přitom třeba jenom nahazují omítku. Musíš proto mít nějaký důvod, vy jste měli důvod, proč jste si tam stoupli, já jsem taky měla důvod. A ne že ti někdo přijde s tím zadáním. Toho já se hrozně bojím, to musí nějak přijít, a proto to najednou zafungovalo. Vy jste věděli, proč chcete na druhou stranu.

Pak tady mám otázku, kde se nachází tvůj oblíbený prostor na práci v tom divadle.

Jako v divadle jako v instituci?

Ne, jako při zkoušce.

Ty jo. No, já mám fakt ráda to pozorování. Odkudkoli se dobře pozoruje. Záleží na konkrétním prostoru. A mám ráda spíš ten moment, ten specifický bod, když najdeš tu rozbušku, protože tě to furt překvapuje. Mě hrozně překvapuje, co všechno to mohlo být. Kam to vede v momentě, kdy to můžu pozorovat a skrze ostatní o tom přemýšlet a vidět něco, co si do té doby neviděla. Já mám hodně ráda začátky zkoušení, to tušení, kam by to mohlo jít. Ta poslední fáze, já to nesnáším, kdy se to brousí, dotahuje, já doopravdy fakt mám pocit, že v tu chvíli to tělo začíná být zneužívané, protože to musíš dotáhnout v tom generálovém.

A teď myslíš tvoje nebo herecký tělo?

No moje. Moje. Protože v tom generálovém to musíš dotáhnout, musíš se ráno probudit a je tam ten vyhrazený čas i když seš unavená, i když seš nemocná, prostě tam musíš jít a dodělat to. A čím je to náročnější technologicky a míň založený na živosti a na lidech, tak tím víc se tam musíš nutit a mnohdy i znásilňovat, protože je to vlastně stroj na živo. Stroj z živých elementů. Zreprodukováný. Ta možnost jít různými cestami, bujení, to mě baví, když to tak žije, jako živý organizmus, ale v momentě, kdy už je to ten produkt, jogurt, který se musí přelepit, naetiketovat, tak v ten moment už... Když to má tu formu a musíš to dotáhnout. U proslovu to nebylo tak hrozný, ale u Putinů...

U proslovu tam jste nějak moc asi neřešili timingy a tak ne?

Ale jo, timing jo a přechody. Ale timing jako nějak tvůj přirozený timing. Ale timing jako nějak tvůj přirozený timing. Který může vždycky nějak project, a můžeme to pak z reflektovat..... U těch Putinů je to matematika, když se posunulo tohle, tak se

posunulo tohle. To bylo nad moje lidský síly. To už bylo u té první live cinema. Ta Nevinna. Jak jsem fakt zvracela, protože to je vypočítaný jak počítač, to je nad lidský síly. Já si myslím, že to někde dělá osm lidí, nebo i ta Katie Mitchell má Leo Wagnera, který dělá tadyhlencto, osm operátorů, synchronizátorů a my to děláme na tý nezávislý půdě. Takže tam ten člověk je tohle, ale zároveň tohle tohle tohle, tamhlencto a tohle. Děláš X profesí. A ty řešíš, že víš, že na ty lidi nechceš být zlá, ale že to teď musíš udělat jinak to neprojde a za to se nenávidíš. Takže kromě toho, že to takhle uděláš tak pak nemůžeš celou noc spát, protože si říkáš já taková nechci být, ale musím, protože pak to nepůjde. A já tam jdu, a i když vím, že to chci udělat po dobrým, tak pak musím udělat “No to jste se ...!” a pak to funguje.

A koho bys potřebovala, jaký jiný tělo, by se ti třeba hodilo k práci?

Někoho, kdo by si právě tohle užil. Praktický věci a dotahování, ale i přísnost a důslednost. Někdo, kdo by si užil být ten, kdo půjde a bude na ty lidi takhle vostrej, nechci říkat zlej, ale když by to bylo potřeba bylo by pro něj ok použít i sílu nátlaku. Jiný tělo asi ne, nebo jako jiný tělo pro každý jiný projekt.

Já myslela spíš jako člověka, funkci... Ale v tomhle to tělo asi je limit ne?

Jo, já bych v tomhle druhu projektů potřebovala ne-tělo, nemít to tělo.

Co je pro tebe dramaturg a kdy pro tebe spolupráce s dramaturgem funguje?

Víš, já jsem si uvědomila, a mám to u tebe a třeba i u Dominika<sup>37</sup>. Že mě nebaví to rozdělovat do těch rolí. Dominik dělá hudbu, video, kameru, mluví do vymyšlení atd. Baví mě, když ten dramaturg dokáže přemýšlet i tak, že přesáhne tu svou roli, že jsou to fakt part'áci. Je to úplně jedno. My spolu jdeme a v určitý fázi musí přijít k nějaký dramaturgii a já ji svěřím tobě, proto mi nevádí, když jste s Honzou<sup>38</sup> dva. Já věřím vám dvou. Ale na začátku mi to je jedno, jestli ty budeš trochu režírovat.

Asi je to o tom, co tam přinášíš za typ připomínek?

Jo, jo, jo. Asi jo. A je to pro různé projekty taky, že jsem věděla, že když jsme dělali Pýcha, předsudek a zombie, že bude potřeba pracovat s knižní předlohou a že tam musím mít toho Honzu, abych se tím prokousala.

Tím pádem, ale asi moc neřešíš dramaturgii jako funkci, ne?

Ne. Vlastně ne. Ta dramaturgie během toho procesu musí proběhnout, a důvěřuju, že to budeš dělat ty, nebo vy s Honzou. A ze začátku my spolu budeme dělat kreativní ping-pong a musíme být spolu stoprocentně přítomný.

Ale můžu ti s dramaturgický pozice říct, a to jako člověk, který má zkušenost s režii. To poznání, že nemusím vymyslet to řešení bylo hodně osvobozující. Jsem byla hrozně zhroucená z toho, když jsme spolu vymýšleli toho Frankensteina nebo co bude v tom

---

<sup>37</sup> Dominik Žižka, kameraman, střiháč, který s Petrou Tejnorovou spolupracuje na většině projektů

<sup>38</sup> Jan Tošovský, dramaturg činohry ND, s Petrou Tejnorovou spolupracuje posledních pět let

staváku, že to neumím vymyslet. Trápila jsem se tím, že mám přijít s tím konceptem a pak mi došlo po několika dnech opravdu hlubokého neštěstí, že to nemusím být já. Ale i u toho Oidipa. Že to není úkol pro mě to vyřešit. To je hrozně super si někdy moct říct, že v tom mám jenom být a nemám to vyřešit.

To ti rozumím. To bylo trochu s tím SAME SAME, že jsem to házela na tu Karine “ona to pak nějak spojí” A jednou, když chtěla se mnou, jako spoluautorkou inscenace, co je na jevišti, řešit koncept a já to normálně taky dělám, tak zela upřímně po tý sedmi hodinový zkoušce se koukat ještě s ní na ten materiál a rozebírat to, co tam může být a kam to posunout, tak jsem měla chuť jí říct “to je tvoje práce”, což bylo zajímavý zjištění.

Pak člověk trochu pochopí ty herce vid', že v jednu chvíli udělají odstup.

Jo, a hlavně, že se to má stát, pro mě bylo fakt důležitý poznání, že je to proměnlivý a má tě nenávidět, musí tě na chvíli nenávidět ten herec, tanečník. A ty musíš trvat na svém. Karine jsem někdy nenáviděla za to, že na mě byla fakt ostrá, ale zpětně jsem si říkala, že kdyby ona to neudělala, tak já to fakt neudělám. Celkově to pochopíš, že to asi má mít takovou dynamiku, že to je proces, že to není jenom strašně se milujeme máme se rádi a rádi spolu pracujeme a je to všechno bezvadný.

Poslední otázku mám. Já jsem si vybrala ty režiséry i podle toho, že mám pocit, že jsou v nějakým věku a že mají nějaký zkušenosti, že to není začínající tělo.

To já si ale myslím, že jsem furt začínající tělo.

Kdyby ses ale vrátila v čase, pokud máš takový tendence, jestli bys něco udělala jinak.

To hodně.

Nebo jestli bys něco poradila nastupující generaci.

Myslím si, že si tím musíš projít. To všechno se mělo stát kvůli tomu, že to mířilo do tohohle bodu. Co bych udělala jinak? Že bych se měla chovat jinak k lidem kolem sebe. Někdy jsem byla... Zvolit možná citlivější tu formu, jak určité věci říkat lidem. Možná vše, co si myslím až moc pouštím ven, možná někdy neohrabaně, že jim to ublížilo.

To víš?

To si myslím, že vím. Nebo se spíš rozhodnout dřív, že nemusím všechny přesvědčovat a že nemusím všem lidem tu svou pravdu říkat. Nevím, možná, teď říkám nějakou blbost. Možná, od všech není potřeba mít to ano a mohla jsem se dřív se otevřít lidem kolem mě, který byli třeba úplně jinýho naturelu, jinýho přesvědčení. Otevřít se dialogu mnohem dřív, pochopit co to ten dialog je. Pochopit, že ta krize je dobrá.

To, co měl Friky za připomínku bylo hrozně zajímavý. Parafrázuju ho, ale uvěřit moc brzo tomu, že musím mít ty kšefty a vytvořit svoji cenu. On mluvil strašně prakticky, říkal, já jsem byl šťastný, že mám tu práci, že mě chtějí a nasadil jsem cenu tak nízko, že už jsem ji nemohl zvednout.

Mě spíš mrzí, že jsem neviděla v některých věcech příležitost. Že jsem dost odmítala nabídky, protože mi přišlo, že to pro mě není dost dobrý. To jsem ti jednou do telefonu říkala, jak jsem si diktovala svoje ideální podmínky, a třeba čtyři nabídky jsem odpinkla docela takovým sprostým způsobem, že dodneška ty lidi dost často o mě rozšiřují nějaký věci... Fakt nevím, co bych poradila. Mě to přijde hrozně těžký, jak vychovávat režiséry. My jsme se chodili koukat a pak jsme si to zkoušeli, že si tomu věřila, a zkoušelas to. Nás nikdo neučil improvizaci, já jsem nevěděla, co to je. Moje první zkoušení improvizace bylo, že jsem si vymýšlela nějaký úkoly třeba jako... Když jsme zkoušeli tu díru ve zdi, kterou jsem spolurežirovala s Petrem Haškem. Tam jsme improvizovali a kdykoliv si chtěla změnit téma rozhovoru, tak jsi měla plácnout o zeď. Já jsem vůbec nevěděla, jak to mám dělat. Měla jsem takový stres, že když jsem šla na zkoušku, musela jsem se vždycky vyzvracet. Jsem šla po ulici, chtělo se mi zvracet...

Ale je to tak ne? Že to fungování s improvizací a tohle odevzdání se náhodě vyvolává obrovský fyzický stres

Strašně.

Protože víš, že když tu věc neuvidíš, když ji přehlídneš, tak už nikdy nebude.

Jo. Ale zároveň taky to, že to nedokážu zpracovat. Já jsem se bála, že to nedokážu, že tam něco bude, ale že nebudu vědět jak s tím rychle. Co s tím.

To s tím egem je hrozně přesný. Že řešíš, jak já zvládnou uplatnit improvizaci. A v tu chvíli to pak není improvizace.

Ty jo, kdybych mohla ještě jednou... Já bych asi fakt neměnila, měla jsem strašný štěstí. Dodneška tomu nevěřím, že se to stalo. Protože vycházíš fakt z úplně jiného kontextu a prostředí a jednou to řekneš rodičům, že tam jdeš. A teď se tím furt živím a můžu to dělat. Nebo mám kolem sebe lidi, který to se mnou furt chtějí dělat. Nebo že někdy můžu dělat do divadla, jako budovy a někdy být na nezávislý scéně. A přitom vycházejí noví režiséři, a člověk se tam furt udržuje. A může něco říkat.

To nemám připravenou tuhle otázku, ale jak si to teď řekla, že je ještě pro tebe místo, v uvozovkách. To si umíš představit, že to skončí.

No právě si myslím, že jo. Že teď to začíná, že pro naši generaci odplouvá to naše divadlo. A teď je otázka, adaptujeme se? Má naše řeč být jiná? Musíme mluvit jinak, když se mění lidi... Nebo odpluješ? Já to cítím, jak nemůžu používat svoje čáry máry, nikoho to nezajímá. Všichni se naučili, jak dělat svoje čáry máry a nikdo neobjeví, že tvoje čáry jsou jiný, že dělá někdo jinej, který svý čáry máry někde učároval, okopíroval. Fakt vidíš, jak to odplouvá, odpolouvá postmderna a najednou si uvědomuješ, jak jsme čuměli po tom západu, a najednou se mi z toho chce blejt. Najednou vidíš, že všechny ty inspirace už někdo používá – a to fakt tak doslovně a všem je to úplně jedno a ty si říkáš – tak co? To musíme všechno přehodnotit, to je důležitý, a je důležitý, že to teď vidím. A najednou víš, že to musíš celý rehabilitovat, přeměnit, proměnit a cítíš svoje limity. A musíš to zase začít dohánět. Buď tě to zničí, nebo tě to začne znova jinak naplňovat.

Jsem našla takový citát “Být umělcem ve třiceti není žádný umění, ale zůstat jim v šedesáti”.

Ty jo, ale teď si mi to znovu připomněla. Když já jsem začínala, tak té alternativy bylo fakt málo. Pár, pár. A to, co sem přijíždělo, to bylo nejvíc v prostoru v Arše. A jinak nic. Nejvíc jeli Skutří, Jirka dělal něco v ypsilonce a Adámek dělal něco do Dejvic, co se jmenovalo “Černošský Pán Bůh” a bylo to strašně divný. Takže pak přišlo Tiká tiká politika... Těch progresivních věcí bylo tak málo, že člověk najednou vyjel, raketově. Pak mě přiřadili tady k té generaci, což byli všechno pedagogové, kteří mě učili. Adámek a tak. A oni řekli, že jsem tady s těma pánama šťastná generace a já jsem k nim vůbec nepatřila.

Ty jo, to je pravda.

Zároveň jsem se cítila vždycky méněcenně, protože jsem do toho čtvrtáku dělala s loutkama, jak jsem byla od té Schartový, tak tam byla vždycky nějaká figurína, hmota, metafora. To tam prostě bylo a bylo to nějak automatický. Až pak...

Hmota, to je dobrý, toho jsme se vůbec nedotkli, to je taky dobrý přes to fyzický tělo.

No, no, s figurínou... část těla herečky a část figurína, nebo v Titovi byly loutky z kostí. A pak mě takhle kluci přiřadili, já nevím, jak se to stalo. Byla jsem najednou zas s klukama tady v téhle generaci šťastný.

S klukama.

No s klukama. Taky jsem byla jediná ženská, no.

V tom ročníku taky, že jo?

Jo, jo taky s klukama v ročníku.

Ale já už odmalička s klukama, já jsem měla partu kluků. Samozřejmě jsem byla vedoucí party. Byli jsme “Raders” (Zde není Petře Tejnorové dobře rozumět) a já jsem měla takovou čepici.

A ty teda nejsi teď úplně s klukama, ale v knížce jste spolu.

V knížce jsme spolu. Tak ale mě to zase bylo sympatický, že mě tam vzali. Vždyť to byl úplný úlet, vždyť tu komedii, my jsme tam šli. Havelka i Adámek mě tam vzali a já jsem tam byla s nimi... A pak mezi sebou máme ty roky na katedře... Ta zkušenost s nimi je úplně k nezaplacení, jsem někde jinde. Dostat se k nim bylo fajn. Lidi, který dělali v divadlech a ty si patlala na kolena inscenace a ptala ses, jak dělat pohybový divadlo.

## Jiří Havelka

### - 1.dubna 2020, videohovor přes Skype

Tak jo. Začínám touhle otázkou, která nám vymezí pole. Co pro tebe znamená režie, a co ti umožňuje. To myslím čistě z osobního hlediska, ve smyslu seberealizace.

Vidíš, to tam vlastně máš jako první otázku, to jsem si nepřipravil<sup>39</sup>.

To je dobře, že to není připravený.

Jo,jo,jo... No já teď koukám, jak tady čistí hausbot na druhý straně... Ehm, no... Asi je to... Ty brďo. Co to je? Já nevím. Jakože něco prostě vytváříš, něco dáváš dohromady. Asi co je pro mě režie a co mě na ní nejvíc přitahuje jsem schopen říct.

Přitahuje je dobrý, klidně můžeš takhle. To totiž odpovídá i na nějaký osobnostní předpoklady.

Asi je to to, že z úplněho ničeho se to nakonec narodí a má to tvar. Jak to tvaruješ z tý mlhy. Vychytáváš obrysy, který vůbec nejsou na začátku. Neměl jsem to tak ale vždycky od začátku, myslím, že jsem víc potřeboval to tlačit tam kam já chci, třeba ty první autorský věci jako 1203 nebo Drama v kostce v Ypsilonce. Hodně ubírám na tom, že to musí dopadnout tak jak si představuju. To mě na tom teď hodně baví. Ale co to je? No je to nějaká seberealizace. Jediná možná. Pro mě je důležitý ten čas zkoušení, kdy já si připadám prakticky skoro šťastný.

Vždycky?

To víš, že vždycky je to psycho a vždycky je to stres. Ale čím dál víc si uvědomuju, že to není úplně nějak na budoucnost, ale že se fakt těším na tu zkoušku samotnou. Teď v tom Brně<sup>40</sup> jsem to měl úplně extrémně. Ráno vstaneš, jdeš do toho divadla a říkáš si, co je to za parádu. Vůbec nevím, co se tam stane, a někdy to nejde a je to fakt krize. Ale už se nehrouťím z toho, že to musí dopadnout nějak skvěle, tohle mi úplně odpadlo a zůstalo mi to hrozně příjemný trávení času na zkoušce. To je jediný čas, kdy nemám vůbec potřebu pochybovat o jeho smysluplnosti. Kdežto po zkoušce to je furt. A to že v tom je ta režie... Teď jsem si vybavil Václava Marhoula... Jak on se na Českých lvech vyznal z té filmový režie, že to je paráda. Tam jsem si uvědomil, že všechno, co říká, tak já mám úplně opačně, že to bych k té režii neřekl... To bylo zajímavý.

A to je co?

To bylo, že je to pro něj... Že se chce vyznat k lásce k filmový režii, protože to je strašně náročná věc, ale že člověk musí jít za svým cílem a když má nějakou vizi, tak ji musí naplnit, že je ten, kdo má tu zodpovědnost, všechno řídí.... Jakože tvoří svůj svět...

---

<sup>39</sup>Jiří Havelka měl jako jediný z dotazovaných možnost vidět otázky předem v rámci předchozí konzultace, protože je vedoucím této práce.

<sup>40</sup>Koronavirové krize přerušila zkoušení Jiřího Havelky v brněnské Huse na provázku. Tam rozezkoušel herci inscenaci "Gádžové jdou do nebe"

Vlastně takovou podivnou úpornost jsem v tom cítil a zároveň jsem si uvědomil, že takhle je ta režie viděná. Sestavuješ něco, protože seš umělec a nebereš nic ostatní na zřetel. Seš na vrcholu pyramidy. Takhle to divadlo mám pocit vůbec nemůže jít. Nebo jsem to nikdy neviděl. Tohle je možná jediná forma kdy se spojuje nějaká práce, nějaká extrémně tvůrčí činnost a zároveň ta závislost na ostatních lidech, ten nutný sociální akt. A to málokterý zaměstnání nabízí. Všude máš kolegy v práci, ale ne všude jste takhle propojený organismus. V dobrým i špatným.

Jak se ale vyrovnáváš s tou rolí, přeci jen, že máš odpovědnost za ten tvar a do určitý míry na tebe ostatní musí hledět. Kolem toho režiséra je nějaký mýtus geniality, nebo spíš si ho někteří režiséři i vědomě budují, že oni ukážou ten směr.

Jako nemám to rád. Skoro bych řekl, že to je to nejtěžší třeba v prváku, když je někdo přijat na obor režie. Já si vždycky vzpomenu na sebe, že máš pocit že si umělec a že ten má nějaký atributy. Pamatuju si Adama Renče, který sedával v Baretu na baru Damúzi a četl poezii. A já si říkal – no to je režisér. To jsou takový ty až úchylný představy o tom, co to je režisér, v tom provozu je to asi nejvíc ten, který ví a který určuje a odpovídá za ten celek. Já si to nemyslím a nikdy se mi to nepotvrdilo. Jasně, že je tam někdo, kdo to nakonec musí trochu říct, a to by bylo asi hodně zajímavý s 8lidma to takhle rozebrat. I když to fluktuuje tak myslím, že někdo z vás řekne tady ten úsek a tady ten fragment, a udělá ho tak trochu za sebe. Nikdy se nemůže rozpustit ta režie. Vždycky je tam nějaká tvůrčí síla, která to ztvárjuje nakonec. Ta může vycházet z konfliktů a z různého domlouvání spousty lidí, ale myslím, že je tam nutný ten jeden, který nakonec řekne “jo, takhle”. K tomu potřebuje oporu dramaturga a dalších lidí, že tohle je to správný řešení. Ale jinak by se to ukončilo, protože by se to utopilo v neustálých možnostech trochu vytvářet jinou inscenaci. Mám pocit, že já vždycky paralelně jedu třeba šest inscenací během toho zkoušení a je to kvůli téhle mojí rozhodovací paralýze, že nejsem schopen říct. To není takový, jak si lidi asi často myslí, že to zůstává nejasný a furt se všechno mění. To si úplně nemyslím. Já stavím inscenaci od začátku, ale má různý varianty, a až těch posledních čtrnáct dní to spadne do té jedné superpozice, kdy se musí udělat ty velký rozhodnutí. Tohle velký rozhodnutí je asi to, v čem je zosobněná ta režie. V tomhle ohledu neseš nějakou odpovědnost za ostatní lidi, ale vždycky to můžeš otevřít. I to svoje “nevím” i ty svoje naprostý rozpaky a zoufalství, naprostý stres z toho. Vždycky to něco přinese. Nedá se asi dostat někde do záporných hodnot. To jsem vzal ale strašně zeširoka, a teď už nevím na co odpovídám.

No... co ti umožňuje ta režie realizovat.

Já to hodně cítím teď poslední dva tři roky v tom, jak nevíme, co dělat s tou Vostoškou. Uvědomil jsem si, že je to trochu tímhle tím, že to spadlo do toho, co kdo dělá nejlíp. Ondřej nejlíp moderuje, já režíruju a mám přinášet náměty... A vlastně to tak vždycky skončilo, že jsem to dodělal já, ale nebylo to tak, že všichni chceme. Pak to začne být útrpný a v téhle poloze mě ta režie vůbec nebaví. Ten, který to dokáže nakonec seskládat. To myslím, že je blbě. U filmový režie, tam to opravdu potřebuješ ty segmenty nějak naskládat a ve střížně si s nimi můžeš hrát jak s legem, ale v divadle potřebuješ, aby to byla společná věc těch lidí. A furt si myslím, že je to jedna z těch ústředních věcí divadelní režie. Permanentně měníš palubu, ale furt potřebuješ na palubě všechny.

Když se podíváme na otázku toho těla, jak ti slouží tělo jak nástroj při režii? A jestli ho používáš nějak záměrně, tu fyzickou prezenci v prostoru.

To je úplně to první, co mě napadlo, když si mi řekla to téma. To mě jako první napadlo, že si potřebuju jít do toho... To jsou různé inscenace... Tady o těch Romech v tý huse na provázku, to skončilo v takový úvaze, že to vlastně bude taková stand-up comedy, ghetto comedy. Byly to monologický výstupy a hrozně dlouho jsme seděli u stolu a ladili monology jednotlivých herců a dalo se neustále odsouvat to, že to jdeme zkoušet, protože to byl fakt člověk u mikrofonu a nechtěli jsme vůbec tuhle formu opustit. Pak se stalo tohle to<sup>41</sup>, najednou se zrušily ty představení a najednou jsme mohli být v tom sále, a ne na zkušebně, kde se dalo stejně jenom sedět u stolu. Nabralo to hrozně zajímavý věci, protože najednou si to opravdu jdeš zkusit do toho prostoru, najednou je velký a najednou fóry který vycházely ve zkušebně tady vůbec nevychází už kvůli architektuře toho prostoru a kvůli tomu, že jsme si nastavili nějak židle, že budou lidi u stolků jako v těch comedy central, tady těch Prima... To je úplně zásadní, že tam to tělo vejde a hned se může vracet a upravovat dialogy a když je tam dramaturg nebo i herci sami. Všichni jsme měli otevřený googlovský dokumenty, takže to neustále paralelně měníš, vidíš tam, kdo tam zrovna je... To bylo skvělý, že jsme si střídali ty těla na jevišti a hned se to vpisovalo do textu a měnil se ten text podle toho, jak to funguje tělesně. V takových těch klasičtějších, kdy naopak moc u stolu nejsme a jdeme rovnou na to jeviště, v Dejvicích nebo tak, kde ta forma si víc říkala o to, že to bude nějaký ansámblový herectví, tak tam se snažím tolik nevstupovat, aby se co nejdřív vytvořil organismus herců mezi sebou. Ale když je krize, tak tam vyloženě musím jít a zkusit si tu situaci tělesně. Opravdu tě ta hlava odvede někam úplně jinam než z toho hlediště.

Jakože s nimi improvizuješ?

Jo. Nebo, nevím, jestli improvizuju... Třeba si něco řeknu a jdu to sám otestovat, třeba v dialogu s Myšičkou a zjistím, že je to blbost, a najednou zjistím, proč se mu do toho nechtělo. Pak je tam úplně jiná poloha těla, a to je to, jak je nebo není fyzicky připravený, jak je vlastně unavený, jakou máš energii na tu zkoušku. To je taky zásadní věc. Když si chlastal do pěti do rána, tak vím, že dřív mi to snižovalo tu moji vysokou korekci racionální a většinou to byly ty nejlepší zkoušky, dneska už jsem tak unavenej a tak mě to vlastně irituje potom ta zkouška, že naopak vím, že to je blbý a že to nic nového nepřináší. To je taky zajímavý.

Zaujalo mě, jak si řekl, že se snažíš tam tolik nebýt, když je to ta ansámblová věc. Co to znamená? Že mlčíš?

Ne, jakože spíš nevstupuju tolik na to jeviště. Rovnou mají to hájemství, to hřiště, ti herci a nechci ho tam úplně rozmrdlávat. Kdežto takové víc monologický věci, nebo věci, který mají víc koncept typu dvanáct stojících herců v řadě, tak se víc odvážím do toho vstupovat a jsem na tom jevišti víc. Nebo jevišti. Prostě v prostoru, kde to zkusíme. Často se děje, že tam jsem a ostatní naopak koukají. To je většinou v těch nejkrizovějších momentech, kdy už se tam hercům nechce, protože se nic zajímavého nerodí, nic nevzniká, tak tam jdu já. A něco tam říkám. To si několikrát pamatuju, třeba v Ljubljani to bylo úplně neuvěřitelný. Fakt jsme na to měli tři týdny a dva týdny fuč a

---

<sup>41</sup> Koronavirová krize



nebylo nic. Blbý nápady, všechno bylo trapný, ještě s loutkou takovou. A pak mi někdy pomůže, že tam fakt jdu, všechny poprosím, aby šli do hlediště a začnu přeříkávat ten příběh, nebo tu narací na kterou jsme přišli a chodím po jevišti a ukazuju, kde co je, co se kde stane. Tím tělem vytvářím všechny ty složky, světlo, zvuk, jaká hudba, kde začne hrát. Všechno to říkám jenom slovně, protože tam není ještě zvukař, osvětlovač, nic, ale rovnou dělám celou tu inscenaci. A během toho mě často, nebo je, napadne, co z toho jde vlastně ven. Vidíš, to je docela dobrý, že jí fakt vytvořím tam, ztělesním ji tam i se všema složkami. Třeba mám připravený první dva obrazy a pak už se nechávám vézt.

A jak se třeba komunikuje s herci? To je pro mě úplně fatální vždycky, že ta věc nejde často dát do slov. Divadlo nejde slovy popsat a jak z toho ven. Dobrý způsob je, a to používáme hodně v 8lidech, že si zadáváme herní parametr a pak hrajeme hru. Na základě toho jsme si schopný říct, co je dobrý. Hodně používáme výraz, což mě začalo postupně trochu srát - "princip".

Herní princip, že?

No, přesně. (oba se smějeme)

Je víc takových věcí třeba? Nebo jak z téhle pasti ven? Protože režisér často má jen slovo...

Hmmm, no... Přemýšlím. Často jsem dělal takový zadání, takový cvičení, který zdánlivě nesouvisel s tématem, který nějak máš v hlavě, i když ho třeba neverbalizuješ. Máš je připravený, teď už to teda vůbec nedělám, že jenom jsou hodně konkrétní a ... no... To slovo, já nevím, mě přijde, že jsem nejmetaforičtější vlastně s herci, že mě často napadají věci, který by mě jinak nenapadly, že je to skoro taková poezie podivná. Ale ne taková ta, jak říkal Schmid vždycky: "Vyskočte a zůstaňte ve vzduchu", protože to prý kdysi říkal Schorm, že záměrně říkáš věci, který se nemůžou uskutečnit a seš bláznivej prima umělec. Naopak strašně konkrétní, že mě to ... Když je to v těch činohernějších věcech, tak je to řekněme v těch motivacích a naskakují mi tam věci, když tam mám ty herecký těla, tak mi tam naskakují věci, který by mě normálně nenapadly. Přirovnání, který jsou hrozně přesný a často mě to překvapí. To je zrovna oblast, kde si uvědomuju, že všechno, co žiješ, tak v tom divadle zpracováváš. Přesně v komunikaci s hercem, když seš schopen přijít na přirovnání, který je prostě přesnější, než jak by sis kdykoliv v kuchyni vymyslela. A to jenom díky tomu, že on je v prostoru a vytvořilo to nějakou konstelaci. Když to není co do motivace, co do činoherního jednání, tak taky. Musí to být co nejkonkrétnější přesná deskripce, na kterou je schopen se napojit.

Deskripce čeho teď přesně?

Nějakého záměru. Mého, jeho. Záměru, který z toho teď vylézá, pojďme zkusit tohle. Taky je ale cítit, že když je to s nějakou skupinou, se kterou už jsem byl tak to jde rovnou od začátku a snadněji. Když je to nově, tak potřebuju tak dva týdny na to nasát ty myšlenkový kanály těch lidí. U někoho je to hodně dlouho, třeba u Milky Vašáryovú v SND to bylo těžký, než jsem zjistil, že ona si o všem myslí, že tomu přesně rozumí, a že musím jít touhle cestou. Nakonec jsme našli skvěle se doplňující komunikační klíč. Nebo tam byla úplně šílená činoherní, úplně perfektně činoherní, ale na komunikaci hrozně složitá herečka Ingrid Timková. Ona není složitá na komunikaci, ale na ten

způsob autorský tvorby – potřebuje mít všechny úpravy v textu a tak dále. Taky mi trvalo tři týdny, než... Vůbec jsme se nemohli pochopit, tak jsme se tak jenom zdravili, bylo cítit, že ona mi ne nechce, ale neumí rozumět, a já nechci a neumím rozumět jí. Vždycky to trvá dlouho, ale přijdeš na způsob vnímání toho člověka, způsob, jaký on má představy o divadle, proč ho baví tohle divadlo, proč vlastně používá tenhle terminologický slovník, a napojíš se na ten jeho konkrétní kanál a začneš používat přirovnání, který mají znázornit ten záměr, který máš. Začne to být srozumitelný a začne ho to i víc bavit. U Ingrid to trvalo měsíc, a pak jí to bavit začalo, protože pochopila, že není do počtu a že to nebude nečinoherní a priori. Naopak to potom vyšlo skvěle ta její poloha tam. Důležitý je, že všechny tyhle různé komunikační strategie posouvají hlavě tebe, jako režiséra, že setkání při autorský tvorbě s každým, kdo vidí divadlo jinak, a i jinak komunikuje tě vytrhává z toho, aby sis myslel, že ty to víš a umíš nejlíp.

Máš herce, u kterých víš, že slovní komunikace vůbec není ten základ? Máte vytvořený úplně jiný paralelní komunikační most?

Jo, jo, jo. Jsou takový jedinci. Ale většinou je to napojený na to, že je znám i víc z nějakého osobního života. Třeba s Pleslem v Dejvicích to je jiný než s ostatníma, ale jsou i další. Tam je to pak daleko rychlejší všechno, že nepotřebuješ ani žádný přirovnání moc. Teď v tom Brně taky vlastně. To byli dva mladý kluci třicetiletý a po třech zkouškách zjistíš, že ten humor, co máte je natolik stejnej, že seš úplně propojenej, a strašně rychle se tvoje připomínka projevuje na tom herectví celou dobu a nemusíš to opakovat. Jsou herci, kde neustále musíš opakovat a nikdy to tam nedojde, někde to je trochu jinak a on to nechápe. Někde něco řekneš, a on přeskočí na tu jinou kolej a už na ní zůstane.

To má Pavis v tom posledním bodě. Vztah herce a režiséra mimo zkoušku, nad rámec toho tvaru. Tak jak si to teď řekl, že je to většinou s herci, se kterýma si rozumíš i v normálním životě. Téma toho kontinuálního budování divadelního jazyka třeba. Teď to možná řeknu líp: vnímám u režiséřský profese docela problematický, že často nepracuješ se souborem kontinuálně. Herci dneska, i když to možná taky končí pracují v nějakým souboru a režisér vandruje od divadla k divadlu a musí se nějak... Tam je zajímavá hranice pro mě, kde se to láme, mezi tím “snažím se je pochopit a snažím se najít způsob, kterým komunikovat”, ale zároveň, možná lámu sám sebe někde, kde bych možná ani být nechtěl.

Je fakt, že u souborových divadel se ze začátku víc přizpůsobuješ a já se vždycky snažím nakoukat ty představení. Když ho neznám to divadlo, samozřejmě, že Dejvicový nebo Zábradlí jsem viděl i tak, ale třeba v Martinským divadle, když mi řekli, tak jsem tam vyjel na ten festival a viděl jsem čtyři jejich věci, pochopil jsem, že je to činoherní, oblastní, repertoárový divadlo, pochopil jsem, jak jsou strašně důležitý pro ten kraj, protože to je jediný divadlo, jinak tam jezdí jenom zájezdovky. Rovnou do toho vstupuješ nějak... Úplně se to nedá si myslím analyzovat, protože každý má nějak jinde tu hranici. Já už nejsem schopen své uvažování do nějaký míry opustit, a vždycky to trochu natlačíš tam, kde je ti to vlastní. Zároveň se vždycky nechávám rád ovlivnit. Duchoň je takový extrémní příklad toho, co by v životě nevzniklo v žádným pražským divadle, s žádným souborem místním, ale vzniklo to opravdu támhle v tom městečku mezi horami s lidma, který po zkoušce pijou do večerního představení, i po něm pijou a pak jdou ráno na zkoušku s černýma brýlema...

... a zkoušejí představení o alkáčovi.

(společný smích) Jo, a zároveň jsou strašně dobrá komunita, protože jim nic jiného nezbyvá a je to hrozně cítit na tom divadle. Tohle se tam nutně strašně zobrazí. Ale jestli moc ustupuješ, jestli bych někdy měl pocit, že jsem si někdy řekl “uff, tak to udělejme takhle, protože vidím, že s vámi nehnu“? To si nepamatuju. Možná opravdu na těch Vinohradech s Petrem Kostkou, který z toho odešel, jinak ne. To by asi jinak nešlo, myslím, že bychom hledali jiný řešení, který je schůdný pro všechny. (dlouhé ticho)

Tak možná teď, jak pracuješ s improvizací. Už jsme o tom hodně mluvili, ale můžeme tomu věnovat takový samostatný blok. Improvizace je pro tebe asi nějaký základní nástroj stavební, nebo já to tak vnímám. Jak se třeba ta improvizace trénuje? A teď myslím režisérsky.

Já to vlastně moc nevím. A opravdu vždycky když o tom přemýšlím, třeba v nějakým rozhovoru, tak se snažím... a někdy mám fakt pocit, že už opakuju strašný hovadiny o tý improvizaci. Teď jsem četl nějaký knížky Schmida za posledních deset let a všechny jsou nějak o improvizaci. A on to dokáže hrozně dobře zformulovat tu mentální připravenost na improvizaci, její výhody v tom autorském procesu. Přitom já jsem tam v Ypsilonce improvizaci ve smyslu, jak jí děláme třeba s Vosto5, tu čistou, nikdy nezažil. Vždycky to byly nově skládaný čísla. Písničky, nový host, něco trochu naživo. Ale při režii myslím, že je hodně přítomná hlavně v počáteční fázi, ty první dva tři týdny, když do toho jdeš tak, že nemáš nic, nebo třeba opouštíš koncept, který si přinesl, protože ti nesedí na lidi, na soubor, na téma, nestřetává se to... Tam je to čirá improvizace, a z toho, jak známo vznikají nejzajímavější věci, že začneš tvarovat něco nově a opravdu je to tohle ohledávání obrysů v mlze. Mě už dneska spíš stresuje to, že vím, že přijde ta fáze, kdy se to bude muset dodělat a už si pomalu neužívám ani tohle to. Je přítomná v tom, že ty seš citlivý na to, co vzniká a je to jako divadelně dobrý, je to využitelný. Ale to je spíš to, že v sobě kultivuješ nějakou tu pozici nezatíženého diváka přes veškerou zkušenost, intelekt, školy a akademickou příslušnost, prostě se nestydíš za to, že tě v tu chvíli něco baví.

To jsme se hodně bavily s Petrou, že ona si strašně dlouho trénovala oko, aby ty věci uviděla. Strašně dlouho jí to trvalo, a ona to koncipovala hodně přes režisérský ego, a právě to, jak přijdeš do té školy a máš pocit, že seš génius. Že vlastně tak moc řešila, co má na to říct, že to nedokázala vidět. Zapomenout na sebe, a vlastně se začít nově dívat a trénovat ten pohled vnímala jako silnou svojí tělesnou práci režijní, kterou na sobě udělala.

Myslím, že to je přesný. Trénovat oko nebo celý to tělo. To mám s improvizacema Vosto5 a v tom mi to funguje hrozně dobře. Jak už je to hrozně omletý a je to furt slovní, ale stejně neztrácíš takovou základní nastavenost všechno přijímat a všechno hned sledovat na sobě. Jestli se tomu směješ, jestli se za to stydíš, jestli tě napadá, jak to rozvíjet dál. Nic nezahodíš, protože všechno je využitelný. Při improvizaci nemáš čas vymýšlet, ale samozřejmě jsem to nezkoušel nikdy jinak než s těma klukama. Víam ale, že jsou tam fakt momenty, který se na tý zkoušce extrémně hodí a vzpomenu si třeba i na identický momenty z těch improvizací někdy. V nějaký prdeli v horní dolní pro třicet lidí, tam vznikají momenty, kdy je v tom celý to tělo, není to jenom oko, přestaneš být v

rozhovoru i sám se sebou. Dřív jsem taky bojovával trochu, že “tohle je blbý, tohle je málo, tohle je moc”, ale při té zkoušce můžeš tohle úplně odstranit a jenom zkoumat, co to s tebou dělá ve střevcích, v těle. Třeba ani nemusíš hned vědět, jak je to využitelný, kam to dát, ale cítíš, že tam je divadelní potenciál. To je hodně důležitý vítězství nad sebou, že pokoříš ten hlas. Všechny hlasy vlastně. Hlas kritika, hlas velkého moralisty, když si vystudoval tu DAMU, hlas chytrolína, mudrlanta, hlas někoho, kdo chce, aby to bylo geniální, aby to bylo originální, aby to dostalo ceny. Tohle je potřeba pokořit, aby to tělo zůstalo primárně citlivý k tomu zajímavému lidskému, co se na té zkoušce děje.

Teď mi přišlo, ale možná se mýlím, že ses trochu dotkl toho, co ti přináší ta herecká zkušenost v té režijní praxi.

Jo, asi jo. Ale dost zúžená tady na tuhle záležitost s Vosto5, že to je nějaký podivný organismus, kde to divadlo je až za druhou, kde to divadlo je nějaká primární potřeba sdílet kamarádsky ten svět. A díky tomu je to taky hodně osvobozený, i to herectví naše ne-herectví podivný, se pak stává určitě nějakým zdrojem pro režii. Je to ale fakt různý, třeba v tom dejvickém divadle, jasně, že s těma lidma mluvím jinak, protože cítíš, jak jsou extrémně flexibilní v tom herectví, jak dokážou strašně moc poloh, takže najednou chceš nějaký polohy, který neumíš, ale víš, že jsou možné díky herecké zkušenosti. Víš, že je nikdy nedosáhneš tak jak oni, ale přesně víš, že tam ta škvíra, kterou bys chtěl, že tam je.

Tohle mě zajímá. Jak tu škvíru otevírat, když ty to sám nedokážeš zahrát. Na to má ten Pavis právě takovou škálu, kde začíná předehráváním... To jsme hodně řešili s Honzou Fričem, že on třeba tak vtipně skáče do prostoru. U stolu je takový hodně straight, ale pak tam najednou skáče a tím, že jsem s ním zkoušela, tak jsem to i viděla, a něco tam předvádí a je to někdy strašně trapný, někdy zesměšňuje ty herce a doufá, že oni pochopí, co tím chce říct. Ale vytváří jenom náladu, nebo já nevím, jak to říct.

Ani nemám pocit, že tímhle způsobem tam potřebuju tu tělesnost na jevišti, tu víc potřebuju, když nevím co dál, když jsem nějak zablokovaný, když se to nějak zadrhlo, když potřebuju, aby to dál nevymýšlela hlava. Tohle mám i z hlediště ale, že se mi udělá v hlavě ta přesná představa, a je to fakt technická věc, že třeba má otočit hlavu po tomhle slově a ne předtím. Je to až taková totální režie, fyzická spíš. Je to pro mě výhodnější někdy než hledat tu motivaci metaforickou a třeba v dejvickém to jde, kde ti herci jsou skvěle interpretační herci. Zároveň to ego mají docela dost zpracovaný a vlastně fungují ansámblově a můžeš si dovolit chtít po nich nějakou přesnou pozici a loutkově je navádět a oni si zatím motivaci udělají jakou chtějí, ty se nemusíš o to moc starat. S některými musíš víc našlapovat, a to třeba pro mě znamená v komunikaci s hercem víc mluvit v divadelně psychologické terminologii. Kdežto tady vím, že rytmicky a všim to najednou nějak sedí, když teď se otočí, teď to řekne a jde to do tečky. A je to formální věc, která pak zapadne a on si to uvnitř udělá, jak chce.

To je zajímavý, myslíš si, že zpracovaný herecký ego se dokáže oprostít od takových těch psychologických motivací, dějových motivací a tak?

Z mé zkušenosti to tak je, že čím víc lidí vyžadují tenhle přístup tím víc je tam nějaký nejistoty a nějakýho balastu na životní dráze a takový strach opouštět zábradlí, který jsme si udělali. Skoro vždycky se mi to potvrdilo. Ten, kdo je svobodnější, tak se s ním dá mluvit techničtějším jazykem, a tak jako normálněji. To nutně neznamená, že je lepší

nebo horší herec ve výsledku. Ale na tu komunikaci, kterou u toho divadla upřednostňuju to má větší výhodu než potom nějakou úplně hereckou genialitu. Mám pocit, že to platí skoro vždycky, že zpracovanější ego je obrovskou výhodou. U herectví je to těžký, protože to je opravdu nezáviděníhodná profese.

Mění se to myslíš nějak s věkem, jak tě berou vážně, nebo si s tímhle nebojoval nikdy?

Ne, nikdy.

To jsme taky s Petrou hodně řešily, že jí strašně dlouho trvalo, než ji vzali vážně.

Fakt?

To souviselo i s věkem třeba nebo s tím, co nám tahle holčička bude říkat.

Možná genderově víc než věkově. A taky co máš za sebou a tak. To víš, že se ke mně třeba na těch Vinohradech asi chovali jinak. Já jsem vždycky měl velký obavy po škole, a do Dejvic obrovský. Víím ale, že když začne ta zkouška, tak to ze mě spadne, protože nemáš čas analyzovat a přemýšlet o těchhle pochodech. To se dostaví v momentech krize. Když se to při Černý díře zhroutilo a ty vidíš svojí ukončenou kariéru při první profesionální práci a všechno se tam nějak dostane zpátky. Pak ale začne zkouška a zase seš v tom flow, teď a tady a pak mi tohle šlo stranou. Nebo si prostě nepamatuju, že by mě nějak limitovalo, že jsem byl mladý vůči nim.

Máš pocit, že to je tím, že působíš důvěryhodně? Mluvíš třeba sebejistě? Teď se dostávám na takový tenký led, ale máš takový pevný tělo, který říká věci tak jak jsou, nebo snažíš se být kamarádíček, já nevím, plácám, jen hledám tu polohu.

Jo,jo,jo. No asi spíš právě přes to odhalení nejistoty mám pocit, že nabírám ty lidi nějak. Nebo ze začátku jsem nabíral, to trošku byla taková naučená bezmocnost formálně, jakože “děcka fakt nevím, jakože fakt nevím”. Tohle přiznání, že nás nějak dostane na stejnou rovinu. Ale když si s dobrýma lidma, tak není pro mě prostor a čas se tímhle zabývat. To je před tou zkouškou a po zkoušce, ale během ní mi je vlastně dobře. Je to jako pokaždé náročný, i třeba při tom Gonzagovi to bylo strašně těžký, Simona<sup>42</sup> se někdy tak divně kousla, Klára<sup>43</sup> nechtěla moc mluvit o Putinovi, ale někde vzadu je jistota, třeba v těch Dejvicích, že to děláš s někým, kdo chce něco společně vytvořit. To neznamená, že to skvěle funguje, ale já vím, že jsem osvobozený od toho, abych analyzoval a kalkuloval, teďka mám nějakou strategii, to jde pak stranou a žene tě ten proud “pojďme něco udělat, protože jestli na téhle zkoušce se zase neudělá nic tak už je to dost blbý”. Ale strategii, nebo přesvědčovací strategii žádnou nemám. Možná spíš nějaká taková podvědomá, jako “nedělejme si tady zbytečně nějaký příkoří”.

To mi říkal Friky třeba, a on to teda samozřejmě myslel ironicky, i když do určitý míry je to asi pravda, že používá sebelítost. Že se snaží vzbudit v ostatních lítost, aby mu pak pomohli, a že tím vzbuzuje ten kolektivní...

Jako programově?

---

<sup>42</sup> Simona Babčáková, herečka

<sup>43</sup> Klára Melíšková, herečka

Jo.

Tak u toho bych nechtěl být. Víš co, mě přijde, že tyhle manipulační techniky, buď tam jdou podvědomě teda, a úplně je nedokážu sám analyzovat, nebo... Já vím, že nesnáším, a že jsem právě úplně strašně zaťatej, když cítíš jakoukoliv pózu. Buď herec, velký herec, starý herec, herec Vinohrad, dejvický herec, jakmile začneš naplňovat něco, co nejsi ty, tak to hrozně cítím hned. To jak v tom lidském kontaktu, tak v tom divadle, spíš si myslím, že to mám vytrénovaný z divadla do toho života. To nesnesu nejvíc. Znáám hodně takových režisérů, dramaturgů...

Já to taky nesnáším, a úplně mě šokuje, když to pak začnou ty lidi vědomě odhalovat.

To je největší peklo. Těch je hodně těch lidí kolem toho divadla, že si našli vlastně ve své nejistotě nějaký obraz, který jim poskytuje plexisklovou ochranu zvláštní a teď už jí naplňují bez ohledu na to, co vlastně jsou. To je ale jako v životě, a je to hned vidět, protože z té zkoušky neleze nic dobrého, autentického. Začnou tam být strategie, proč to bořit, nebo proč být strašně pro a být hrozně proaktivní, to je fakt největší peklo.

Zdá se mi, že ta nejistota je nějaký totální základ, který když člověk přijme... Že to vlastně neexistuje bez nejistoty.

Vůbec. Pro to herectví úplně, totálně. To vidíš i na škole, a to jediný se nám tam nedaří a nevíme jak, že ty dvaceti, devatenácti letý lidi přivedeš na to, že už to takhle bude že nepřijde třítydenní workshop herectví, kdy potom budete skvělý rétoři. Naopak, že tady z toho, že takhle už to bude začnete těžit. Myslím, že pro to herectví je to úplně nejdůležitější a u režie tě to tlačí ještě víc, protože to je ten, který by měl vědět, a kdo by měl být arbitrem. Proto tam hodně lidí má tu pózu ještě víc udělanou, jako ochranu pro naplnění téhle funkce.

Máš pocit, že by měli mít režiséři, když teď vedeš už druhý režisérský ročník, nějaký specifický trénink? Který třeba v tuhle chvíli chybí.

Hrozně se mi u vás osvědčilo to, co jsem sám neměl, a vím, že v tom mám hrozný limity v tomhle studu za svoje pohyby. A že jste tohle měli a Anička lezla po Petrovi jako po stromu, že to je strašně dobrý. Tyhle to teď mají taky a hrozně se to osvědčuje. To nám tam chybělo, že jsme sice měli Hojtašovou na pohyb, ale bylo to těch osmnáct lidí v ateliéru a jenom jsme se vlastně zvedali a tak. To že se opravdu svobodně pustíš do něčeho, za co bych se styděl normálně je hrozně důležitý. Být opravdu trapnej, ale ne tak řízeně a neschovávat to za... Já už jsem úplně alergický na tu trapnost jako estetická kategorie, záměrné trapno a tyhle píčoviny. Ale fakt si zažít trapnost svého těla je myslím důležitý.

Tak to možná je nějaký fyzický trénink odbourávat tu záklopku.

Přesně. Já to dělal tím, že se naleju, když jsem byl mladej na zkoušce a nevěděl jsem, co bude dál a odbouráš záklopku. Nebo nějakým fyzickým tréninkem je to asi daleko lepší, že odbouráš tady ten...

Ten chlast je častý, to slyším hodně často.

Je no. Protože funguje. Ale tohle je výhodnější, protože to opravdu přeruší koloběh toho, že se posuzuješ, posuzování toho, jak působíš.

To se vracíme k tomu začátku, že jdeš do toho prostoru, kde ta hlava se musí vypnout. To je zajímavý, že musíš nechat promluvit svoje tělo, abys pak třeba mohl v ostatních hledat něco.

Ono vůbec tady v naší části civilizace ta hlava totálně zvítězila. I to, jak stavíme ty věci, vnímání divadla, i to, jak se o něm my dva bavíme je hrozně daný myšlenkami a přeintelektualizováním toho divadla.

A hlavně přes tenhle obrázek, to je úplně dada<sup>44</sup>.

To je úplně dadada. Da, da,da, da, da. Da, da, da, da, da. (Na tomto místě Jiří Havelka začal pobrukovat a udělal malý taneček rukou)

Možná ještě jedna otázka. Kde se nachází v divadelním prostoru tvoje oblíbený místo.

Ty brďo, to je zajímavý. Asi je to to pauzicí místo. To kam se jde kouřit nebo tak. Vlastně ta zkouška pokračuje, ale není tam ten tlak toho, že teď musí přijít nějaký výsledky. Tam se většinou objeví nejlepší věci. V normálních hovorech. To mám vlastně rád, že se dvě hodiny něco dělá a teď je pauza a jsme v Brně na terase, v Dejvicích v šatně, v SND v rekvizitárně, to jsou takový místa blízko u jeviště. Nejsi na tom jevišti, ale ta zkouška vlastně běží dál.

Co je pro tebe dramaturg?

Úplně zásadní věc.

Protože dramaturgovo tělo, to už je úplně někde jinde.

To jo, ale je nutný. Je to jinde, ale myslím, že s tím režisérstvím to má hodně společného. Já nejsem vůbec takový ten autorský člověk, který sedne a vymyslí něco sám. Nikdy mě nenapadne nic mimo dialog. Potřebuju aspoň třeba výkop. Teď přesně vůbec nevím, o čem psát a potřeboval bych si s někým povídat chvilku a pak jsem schopen to napsat, klidně deset stránek, protože už mi to začne něco házet. Já potřebuju to mít v tom dialogu, a to je pro mě dramaturg, i herci, i všechno, ale ten dramaturg by měl být úplně odborník, specialista na dialog. Zažil jsem všechny možné různé druhy, a vždycky si vzpomenu na Zdeňka Janáčka ze Zábřadlí ještě kdysi. Tam byl obrovský rozdíl zkoušky, kdy on tam je a kdy tam není. Přitom jsem to vždycky poznal třeba až po hodině zkoušky, protože on vždycky seděl vzadu ve tmě a nebyl vidět a smál se. Tím smáním, nebo tím, že kýval a tak, tě strašně orientoval v tom. Byl jsem u jeviště, protože potřebuju být blízko těm hercům, a to bylo tak skvělý kormidlo vzadu, takový mimochodný, netlačený, žádný šeptání, žádný nápovědy. A vždycky když tam nebyl, tak jsem to hrozně cítil, že tam není. Najednou ti hrozně chybí ten kýl, který tě občas

---

<sup>44</sup> Narážela jsem na monitor, který nás během rozhovoru odděloval a fakt, že hovor o těle byl kvůli okolnostem vedený přes videohovor služby Skype.

někam pošle, a hrozně ti to pomáhá dělat rozhodnutí při té běžící zkoušce pouhou přítomností, je to takový tichý dialog.

Dramaturgovo šeptání je dobrý, to je hodně dobrá kategorie.

(společný smích) Ale ne, že bych ho neměl rád, jsou šepťáci fakt dobrý... Nebo teď je v Huse ten Martin Sládeček. To je android. Načtenej, vzdělanej, homosexuál, který má neuvěřitelně elegantní způsob vystupování a máš pocit, že buď je to obrovská póza, ale po dvou týdnech zjistíš, že ani trochu. Dlouho se na to ladíš, protože máš až pocit studu před ním něco vyslovit... On je strašně uctivý, má všechno v papírech, všechno zapisuje a pak říká to stejný jako ty, na stejný rovině. Chvilí jsem si na to musel zvykat.

Na tý zkoušce?

Jo, na tý zkoušce. Najednou říká něco kontra mě nebo tak, ale je tam úplně přítomný jako stejně rovný hlas. Chvilku jsem zjistil, že s tím mám normálně problém a s celou tou jeho úslužností mi to najednou začalo dávat obraz hrozně dobrého komplexního přístupu k dramaturgii. Bylo to pro mě dobrý, protože jsem si uvědomil, že už jsem zvyklý na takovou lehce submisivní, nebo ne submisivní, ale že ty dramaturgové mě tak jako dost uznávají a že to začalo být na prd. Někdy to filtrují už moc přese mě... I když zase třeba v SND Mirka Kičínová je strašně hodná, strašně moc toho přináší, sice jde přese mě, a filtruje to přese mě, ale ona je zase strašně silná v psaní, v doplňování malých detailů do zápisů ze zkoušek. Ona vlastně dramatizuje za pochodu. Nebo Marta, ta se dokáže napojit v každé fázi, od úplného ohledávání tématu přes ty dramaturgický úvody, od zkoušení po herce... pak i do té fáze fixování. Vlastně jsem měl na dramaturgy hrozný štěstí. On je sice každý dramaturg úplně jiný, možná víc než režiséři, ale zásadní je ta absolutní ochota k dialogu, a že jsou to právě dvě těla, že to není blázen a hlava. Jeden utržený ze řetězu a druhý...

To je dobrý název nebo pohádka "Blázen a hlava"

Jo, jo, utržený ze řetězu a ten korektní. Naopak je někdy dobrý, když je víc utržený ze řetězu ten dramaturg. Třeba hovory s Petrem Klarinem Klárem... I když já s ním nikdy nedělal přímo. To si myslím, že se někdy až moc bere, že ta dramaturgie je ta konzistentní funkce, že to je ta co, to udržuje. Přitom to nikdo neřekl, to není nutný, to záleží na tom, jak funguje ta dvojice. Prostě dvě těla dělají dialog.

Kdyby ses vrátil o patnáct let zpátky, co bys udělal jinak, nebo co bys poradil svým studentům režie.

Asi, ty jo, nevím. Jako to bych vůbec nic neměnil. Trochu mě vždycky mrzí, jak jsem na té škole posledních deset let dost intenzivně, že jsem na škole ten čas blbě využil. Bylo to strašně rozvolněný a takový dost prázdný a že když vidím, jak děláme teď ten magisterský program, tak bych hrozně chtěl mít přednášky s Alicí Koubovou, když mi bylo osmnáct nebo devatenáct, nebo dvacet. Asi bych hrozně chtěl víc ten tělesno-fyzický trénink a víc věcí. Ale že bych něčeho litoval, že mělo být nějak jinak to vůbec ne. Naopak jsem si říkal, jak je to vlastně nedávno. A jak je vidět ty fáze, kdys jako tlačil a něčeho chtěl dosáhnout a pak fáze, kdy to necháváš plynout a ono se to tak samo shromáždí a ono se to zužitkovalo někde. Krizový roky, pochybovačný se strašně v něčem zhodnotí. Teď myslím v nějaký divadelní práci. Je dobrý nespěchat, nesnažit se



něco urychlit, nechtít dělat hned na Zábradlí po škole. Vždycky když se to dělo samo tak to bylo ve výsledku šťastnější divadelně, než když jsem... Přesně v těch Dejvicích jsem byl strašně přemotivovanej, šíleně, a skončilo to v totálním konci, kdy mě oni podrželi a vznikla Černá díra. To byl zásadní moment, tam kdyby se to nepovedlo, tak bych měl hrozný ostych to dělat dál, nebo jít někam do jiného divadla. To byl takový stěžejní moment, a bylo to hrozně daný tím, že chceš nějak uspět. Posuzuješ se podle toho, co to přinese za výsledek.

To už nemáš?

To opravdu nějak už nemám. Vždycky se říká proces důležitější než výsledek, taky už mě to sere, protože já chci, aby ten výsledek byl dobrý vždycky. To je, jak jsem chtěl hrát volejbal a vždycky jsem to hrál s někým, kdo to moc neuměl a on říká, že si budeme jen tak plácet, a já říkám dobře, ale aspoň na body. V tom je přece napětí hry, jinak se ta hra ztrácí v tom plácání. Není to touha po vítězství, ale touha po tom, že to má nějaký pravidla a někam to spěje. Jsem vlastně dost konvenční v tom divadle, čím dál tím víc, já chci ať divák sedí klidně jenom a kouká, pozoruje. Nemáš ale boční motivace mimo to, co vzniká na zkoušce a zabýváš se tím, co tam je. To ale trvalo, to je tak poslední tři čtyři roky.

To není tak dávno.

Dlouho mě trápilo všechno. Kritici, kamarádi, spolužáci, kolegové, různý lidi v divadle. I když při zkoušce nikdy ne, ta zkouška je opravdu úlevný čas a úlevný prostor. To jsem se ti vyzpovídal, vidíš, já jsem odmítl tři rozhovory, hospodářky, právo a ještě něco.

Tak tohle je jenom pro mě.

Tak to jo.

Já to teda pak komplet celý přepisuju.

A dáváš to jenom jako takový samo stojný kus?

Pak to cituju různě, ale používám to potom jako tu přílohu, protože mi to přijde hrozně dobrý v tom, jak je vidět ta úvaha a kudy ten režisér třeba vede svoje myšlení. U tebe to tolik není, protože neseďme vedle sebe, ale u Petry to bylo strašně moc, že spoustu věcí nedořikává a dělá spoustu věcí rukama, Friky u toho pil to nealkoholický pivo, protože se snaží přestat pít. Tam je spoustu věcí, který to podle mě dobře dokreslují celý.

To je jasný, ale ty v tom přepisu taky moc nebudou, ne?

Já se snažím je tam zapisovat.

Ted'ka upije Birella, jo?

Hm, to ne to si pak už nepamatuju. Ale ono to je dost vidět, kudy ty lidi přemýšlí, v čem se mnou třeba nesouhlasí nebo tak. Je to teda hrozně moc práce, ale je to pak fajn.

(v této fázi jsme se s Jiřím Havelkou radili o tom, jak mám pokračovat v psaní diplomky, pokračuji na místě, které je zajímavé pro účely tohoto rozhovoru)

Nevím, jestli jsi četl, jak jsem tam psala o tom Mahenovi, že chce mít ten stroj, aby mohl dávat průběžné příkazy. To mi přijde tak geniální.

Ten je dobřej, Mahen byl fakt dobřej.

Já jsem vůbec nevěděla, že byl takhle vtipný. Našla jsem nejdřív ten jeho “Režisérův zápisník“, který on psal pod pseudonymem Richardson. Našla jsem to tak, že teď připravujeme s Petrou tu věc do Staváku a hledáme v dobovém tisku něco k převzetí Stavovského divadla, jak ho ukradli Němcům. Hrabeme se v novinách z roku 1921, a tam listuju a najednou rubrika “Režisérův zápisník” a já si říkám, co to je? Nějaký pan Richardson. Strašně jsem se válela smíchy po stole v tom Klementinu. Pak jsem zjistila, že je to Mahen, a že má takhle dobrý smysl pro humor. Přitom pro mě je spojený s tou šílenou budovou v Brně, tak jsem si ho představovala jako takového zkosnatělého pána.

A on je přitom takhle.

Takhle dobřej.

Pošlu ti video, co jsme udělali s Vosto5, protože jsme nemohli hrát SVJ na živo. Chceš?

Jo, chci.

Je to trošku i o divadelní kritice.

(Následoval asi patnácti minutový hovor o divadelní kritice, vyčerpávající divadelní práci atd. Pokračuji na místě, které je pro účely tématu režie relevantní.)

... Na druhou stranu ty zase nemusíš dělat všechny divadla na světě, protože máš řekněme dostatek finančně existenčního zázemí.

To jako jo, ale já neznám moc lidí, kteří by tohle měli. Máš pocit, že se neuživíš v Praze? Bereš tolik divadel, proto aby ses uživil? Jakože myslíš na to, že vezmu ještě jedno Zábradlí v prosinci, abych měl ještě 65tisíc? Myslím, že tohle nikdo nemá v hlavě, když přijímá divadelní nabídky. Máš to o filmu, u seriálů, všude, ale že by to někdo měl u divadla? Určitě to hodně lidí tak říká, ale jestli to tak opravdu je, to si nedokážu moc představit.

Dá se ta režie přežít?

Dlouhodobě ne. Asi. Je to psycho. Ono ti to naboří všechno. Pro mě třeba v komunitě, co tam vždycky vznikne na ty dva měsíce, že to je takový emočně náročný všechno. To zahájení, průběh, pak to ukončení. Všechno je to tak intenzivní, že tě to furt trhá, furt ti to narušuje běžný rytmus života, který by sis chtěl ustálit a vůbec to tomu nejde naproti. Ba naopak. Jediná možnost je to nedělat. Dost intenzivně myslím na to, že by mě hrozně bavilo psát o divadle. Nějaký období. Nejsem toho ale schopen, když přijde nabídka, která mě začne bavit a najednou u stolu hned začnou padat nápady, tak seš v

tom a nejsi schopen říct ne. Je to těžký. Myslím, že je taky dost rozdíl na psychiku, když děláš ten text a máš v ruce něco a když nemáš nic. Myslím, že je to fakt velký rozdíl, a teď ani nemyslím, že to třeba máš dopředu, ale že po dvou týdnech máš něco, co je zapsatelný. Ale když je to dlouho, a ještě ve velkém divadle a furt nemáš nic, tak si neseš ty následky zdravotní dýl.

Je nějaká věc systémová, která by změnila situaci těch režisérů, aby to nebylo takhle destruktivní?

To asi ně, nějaký vnější mechanismy systémový si nedokážu moc představit. Mám pocit, že to všechno funguje skvěle nebo doteď fungovalo. Ty možnosti, nabídky, žánry, všechno. To byl dost ráj pro divadlo. Už jenom to filmový prostředí, jak je úplně někde jinde zakořeněný. V číslech, výsledcích, porovnávání se zahraničím, dobývání festivalů. Fakt to má hodně jiný platformy, a to divadelní je hodně svobodnější. V Čechách hrozně dobrý, že se daly sehnat prostředky na to, že si mohl dělat vlastně cokoliv, když sis to vymyslel. I když mizerný, ale neporovnatelný se západním světem.

## **Anna Klimešová**

### **Riegrový sady, 30.4.2020**

Všechny čtyři rozhovory, které jsem teď udělala tak jsou s režiséry, kterým je kolem čtyřiceti let, Petra je sice trochu mladší, ale nějakým způsobem se řekněme někam “dopracovali” a se všemi jsem měla možnost nějakým způsobem z blízka pracovat za poslední dva roky. Proto jsem si je vybrala, protože mi umožnili být blízko u jejich práce, a přitom třeba vůbec nemuseli. Tím pádem jsem je mohla takhle pozorovat a konfrontuju to s psáním té práce. V závěru psaní jsem si ale teď uvědomila, že bych tam přeci jen chtěla mít nějaký spřízněnější hlas. Ne, že bychom s nimi spolu nesouhlasili, ale prostě nějaký generačně spřízněnější hlas, a přeci jen jsme celý to studium strávily spolu, tak já bych si moc přála, aby to tam bylo.

To mě dojíhá!

To víš... První otázka je, co pro tebe znamená režie. Může se to vztáhnout třeba i na tebe, proč sis to vybrala a v čem to naplňuje určité tvoje osobnostní předpoklady. A v čem se třeba můžeš díky režii realizovat.

Abych řekla pravdu, tak poslední dva roky hodně přemýšlím nad tím, co to pro mě znamená a jestli to potřebuju ve svém životě.

Už takhle brzo?

No ne, spíš já si myslím, že to jako potřebuju, jen nevím, jestli v takový míře, jak je to teď. Někakým způsobem to ale asi pro mě znamená... To je těžký. Co je pro mě vždycky nejdůležitější je nějaký setkání, to je asi pro mě důvod, proč to dělám. Mě na tom nejvíc baví, že se člověk setká s různýma lidmi, ať už z toho týmu nebo s různýma lidmi v rámci toho, když se to připravuje a ty získáváš informace. Potom se setkáváš s dalšími lidmi, když se to představení odehraje, nebo performance, cokoliv.

To mám taky hodně ráda, když někoho potom pozvu, a oni to vidí a ty si s nimi potom povídáš o tom.

Pro mě třeba takovým prvním krokem, kdy mi došlo, že bych něco takového chtěla dělat a že mě to nějak naplňuje bylo v souvislosti s akcema co dělám v Maršově pro místní lidi. Tam mě hrozně baví, že se sejdeme, rychle něco společně vymyslíme a rychle se to předvede. Tam to není režie v tom smyslu, že se to musí hrozně promýšlet, ani tam nejde o nějakou originalitu, vůbec tam nejde o nějakou estetiku, ale spíš tam jde o to, abychom my společně tam něco udělali a společně tam něco zažili. To je to, co mě na tom nejvíce baví.

No já jsem tam byla asi třikrát a přišlo mi, že ty lidi tam k tobě hodně vzhlíží nějakým způsobem. Strašně ti důvěřují a vědí, že bez tebe by to vlastně nikdy nevzniklo a zároveň jsi místní, takže to není, že by tam někdo zvenčí přicházel. To mi přišlo fascinující, jak oni vždycky čekají na to, co řekneš.

To tak asi je, i když v Maršově je samozřejmě spousta spolků, který tam vyvíjejí svou vlastní aktivitu. Celou tuhle akci jsem ale iniciovala já a je to hrozně začalo bavit a chytlo je to. Vždycky tam pak musí být někdo, kdo to nějakým způsobem koriguje a dá tomu nějaký tvar. Někdo, kdo je osloví, řekne teďka se sejdeme tady a tady budeme dělat tohle. To tak je. Zároveň ale oni jsou sami hrozně schopný vytvářet věci individuálně. Samozřejmě do toho vkládám nějakou svoji představu nebo vizi, jak bych chtěla, jak by to mohlo vypadat, kam bychom se mohli spolu dostat. To mě na tom baví, že já jsem tam vyrůstala, a pak jsem se tam vrátila. Já jsem to začala dělat v devatenácti letech tu akci. Nejdřív to bylo pro mě hrozně těžký oslovovat lidi, kterým je čtyřicet a výš, říkat jim “já tady vymežím tohle a budeš mi v tom hrát”. Takhle jsem šla za kadeřnicí, která mě stříhala od mých pěti let, nebo za starostou a říkala jsem mu, tak jo, tak my tady uděláme takovou srandu. Bylo mi to hrozně trapný a cítila jsem se v tom hrozně nesvá, ale pak jsem viděla, že tyhle hranice věku a tak, že oni nemají k tomu žádný předsudky, že si taky chtějí jen tak zablblnout, když to tak řeknu. Když k nim člověk přistupuje otevřeně, tak nemají pocit, ježiš marja tady nám mladá holka teďka něco říká.

Mě se i hrozně líbilo, jak tvoji rodiče jsou v tom zapojený a brácha. Že tak čekají na tvoje pokyny, a že to je takový hrozný vzednutí síly tam na ty tři dny, intenzivní.

Ono je do toho zapojených hrozně moc lidí a postupně jsem se už naučila delegovat ty věci. Já jsem byla hodně taková, že jsem to všechno chtěla hodně dělat sama (Anička se hodně směje). Pak jsem zjistila, že je to mnohem příjemnější a přínosnější, když to dělá víc lidí, a když se to tak rozdělí. Celá ta rodina je v tom zapojená a bez nich by to vůbec nebylo, bez všech těch lidí by to vůbec nevzniklo. A to se mi vlastně na té režii asi taky líbí, že to je nějaká profese, ve který nemůže člověk fungovat samostatně. Teoreticky by to určitě šlo, že přijde režisér a postaví se před diváky, ale taky tam není sám, zas ty diváci a lidi... Tahle absence samoty se mi na tom hodně líbí.

Ty jsi zmínila že byl nějaký konkrétní moment, a nejsem si úplně jistá, jestli byl úplně dořečený.

Jo! No to jsem spíš jako přemýšlela o tom momentu, kdy jsem přemýšlela nad tím, že bych chtěla tu režii dělat, a to byl asi tenhle moment, kdy se začali dělat tyhle festivaly a

kdy jsme dělali takovou site-specific performance na starý faře. Tam to všechno nějak zapadlo do sebe, pak přišli lidi a ta performance probíhala několik hodin. Vlastně to byla taková prohlídka, kdy oni procházeli to farou. Myslím, že většina lidí, co tam byli nikdy podobnou věc nezažili, protože v tom Maršově to bylo pro ně něco nového, dneska by se tomu asi říkalo možná i svým způsobem imerzivní divadlo, v tom smyslu, že tam vstupovali a kolem nich se děly věci. To je hezká definice! (Anička se zase rozesměje). To mi dělalo hrozně dobře najednou vidět, že ty lidi se dostávají do takových jiných světů, ve kterých ještě nebyli. To je takový ten moment egoušskej trochu, že tě baví, že můžeš někoho někam dostat, že můžeš někoho vzít na takovou cestu nebo na výlet.

Já myslím, že se nemusíme tvářit, že tam to ego nehraje roli.

No jasně.

Mě trochu přišlo někdy, když jsme si o tom povídali, že se tady tohle popírá. I když možná je to taky proto, že postupně se dostaneš někam dál, to jsem cítila, že třeba po těch dvaceti letech, kdy to děláš tak už to není paradoxně tak důležitá součást té motivace.

Co teď myslíš?

No to ego, nebo nějaká seberealizace.

To je možný, ale já si myslím, že to musí být ten důvod. Já jsem právě řešila... A to možná vyzní fakt debilně, ale já fakt řeším, že kdybych to měla dělat jenom kvůli tomu, abych to dělala pro někoho, nebo protože se to ode mě očekává nebo protože mi za to někdo zaplatí, kdybych to dělala jenom pro lidi, protože to ode mě čekají a mě by to nebavilo, tak to bych to nemohla dělat. To si nedovedu představit, jak by mohlo fungovat. To říkám teď, a určitě jsou věci, který třeba jsou víc o tom, že třeba člověk vezme něco, za co ví, že dostane nějaký peníze nebo vezme něco co je třeba zkušenost, a není si jistý, že by se chtěl třeba tímhle směrem vydávat. Řekne si, no tak jo, jsem na začátku, tak si tohle zkusím a poznám nový lidi. Nechci to zase nějak soudit, protože se mi zdá, že se to pohybuje v takových vlnách, že si to člověk zažije a pak se s tím konfrontuje. Najednou v tom třeba ztratí ten smysl a úplně to ucítí, že ten smysl nemá a najednou prostě potřebuješ udělat něco, co pro něj ten smysl má. To mám vždycky v tom Maršově, a proto jsem o tom začala mluvit. Tam mám vždycky tak intenzivní pocit, že to má smysl, úplně takovej čistej, že to je pro mě něčím tak strašně vzácný.

Líbilo se mi, jak si předtím řekla, že ty lidi to třeba předtím nikdy nezažili. To mi přijde někdy, že ten divadelní provoz je hrozně krutý v tom, že už tam ty lidi spoustu věcí viděli a musíš je nějakým způsobem ohromit... Někdy je to samozřejmě přirozený někdy zase ne, překonat co se očekává, překonat ten pocit "aby je to zaujalo".

Jak člověk zápasí... Nebo, já, nebudu říkat člověk. Jak já někdy zápasím s těma očekáváními...

Máš to, jo?

No mám to hodně. Je to v takovém nevypočitatelném módu, že to nedokážu předvídat. Někdy se stane, že je ti někde něco úplně jedno, ale někdy tě ty očekávání strašně paralyzují a nějakým způsobem...

Dokážeš zmínit konkrétní projekt?

Tak třeba, a to jsou takový provozní očekávání, typu... Když hrajeme Vladaře v Komedii, tak že tam musí přijít dvě stě diváků, nebo já nevím kolik to bylo...

Tenkrát! Když se ještě hrálo! Tenkrát, když jsme ještě směli dělat divadlo!

Tenkrát, když lidi ještě chodili do divadla! (Hodně se společně smějeme). Teď už by to bylo pro padesát a bylo by to v pohodě. Tam to bylo tak, že jsem to hodně řešila, protože jsem si říkala, že nevím, jestli na to bude chodit dvě stě diváků a přijde mi, že to nevíš nikdy. Jestli se na to bude chodit... Možná by to nemělo být to kritérium, jestli na to přijde tolik a tolik lidí.

No, ale to musím říct, že tím, že jsem začala pracovat tam kde jsem začala, tak to byla jedna z prvních věcí, která mi došla dramaturgicky, že musíme zaplnit tisíc míst za večer, nebo sedm set ve staváku. Že to k tomu patří, pokud to chceš dělat, tak taky nemůžeš tohle opomenout a říkat si "hmmm přišlo dvě stě lidí, neva!".

To je právě to moje dilema. Vždycky je tam ta podmínka v tom divadelním systému. Pokud chceš tohle dělat, tak musí přijít tisíc diváků, pokud chceš tohle dělat, tak to musí být založený na textu, potřebujeme titul, pokud tohle, tak tam musí hrát ten a ten, i když to se mi asi nikdy nestalo, že by mi někdo říkal, s kým mám pracovat. Tyhle pokud... Ono to není nikde definovaný, není to nikde, že by ti někdo říkal "a jestli ne, tak prostě čau". Spíš je to nastavený nějak ta domluva.

Musíš to sám hledat tu hranici.

Ta hranice je pro mě hodně otázka, hledat ji...

Tomuhle já věřím, že to přejde. Když máš dvacet nebo patnáct let zkušeností, tak víš, kde ty tvoje hranice jsou. Možná, že my, protože to nevíme, tak je pro nás těžký to formulovat. Ale někdy ten manévrovací prostor na druhý straně je překvapivě velký, jenom to neumíme někdy dobře říct.

Já se snažím, to jsem si dala takový... Jsem docela člověk, který nedokáže úplně něco neříkat. V momentě, kdy cítím, že se necítím v té situaci, tak se snažím o tom hned mluvit, třeba napíšu email, takhle se mi to nezdá, takhle mi to není příjemný. Zároveň já sama nevím, já jsem hodně řešila takovou otázku právě jak jsme studovali na alternativní katedře, teď to zjednoduším, ale prostě všichni řeší, jestli náhodou tohle není moc, nebo málo, jaký divadlo támhle to, jaký tohle... Vlastně aniž by člověk nějak souhlasil uvnitř, tak z toho vyjdeš a máš pocit, že "to je moc, to je moc divadlo". Myslím si, že to má spoustu lidí a když to takhle řeknu, tak to zní trochu naivně, ale přemýšlela jsem, jestli jít do toho kamenného divadla, že se tak trochu ušpiníš, což tak asi není.

Ty si měla tenhle pocit a ten se ti potvrdil nebo ne?

Ne, asi ne. Nepotvrdil. Potvrdilo se mi, že v některých těch kamenných divadlech mě to prostě nebaví. Nebo ne tolik. Ještě abych to jenom dopověděla, tak já si myslím, že to je hrozně dobrý do těch kamenných divadel dělat věci, už kvůli tomu, že tam chodí jiný diváci, se kterými se dají komunikovat jiná témata, když tam třeba přijdeme jako nová generace, tak témata, který tam třeba ne vždycky jsou. A to je dobře, že se tomu člověk nevyhýbá, ale všechno je to o nějaký míře. V momentě, kdy tam člověk se úplně... Já moc nevím, jak o tom takhle mluvit, jak to generalizovat, protože to vlastně generalizovat vůbec nejde. To je taková souhra všech věcí... Jak si rozumíš, s kterým hercem, jak ti kdo...

Mě spíš prostě přijde, že se v tom nějak hledáš. Kde je tvoje místo v tomhle nastaveném světě.

Hodně. Já se v tom hledám i z toho důvodu, že často přemýšlím, jestli to je opravdu tohle, co chci dělat, protože mě něčím hrozně vadí takový svět... Měla jsem hrozný pocit falše minulý rok. Vůbec vlastně nevím z čeho. Teď budu asi hodně osobní, ale jak se v divadle hodně pracuje s principem, co je reálný, co není reálný. Pak to prosakuje až do osobních vztahů, do toho, jak ty se prezentuješ před někým, jak tebe někdo vnímá. Jaký na tebe mají očekávání. I když ti to je jedno a člověk se z toho nehroučí doma každý den, tak je to takový tlak, který přichází od tebe zevnitř, a ten může být velký. To na mě doléhalo hrozně moc, že to divadlo je samo o sobě hrozně falešný, a bylo pro mě živý jen v rámci akce s lidmi v tom Maršově, protože tam mám kořeny a tam mi to přišlo hrozně správně. To je věc, se kterou hodně bojuju, a zároveň si ani nemyslím, že to tak je, že to je trochu výkřik divadelního pubertáka. Já jsem ráda, že jsou kamenný divadla, ráda tam do nich chodím... Já nevím, už jsem v tom úplně zamotaná.

Tak se můžeme přesunout víc k tvé práci. Uvědomuješ si, nebo dokážeš formulovat, pokud si nad tím někdy přemýšlela, co pro tebe znamená tvoje tělo na tý zkoušce.

Někdy nad tím přemýšlím. Většinou mi dávají zrcadlo herci. Říkají, že hodně gestikuluju a hodně pobíhám a hodně jim třeba říkám něco prostřednictvím různých zvuků.

To jsem chtěla říct, že to jsem zažila i já ty tvoje zvuky. To začíná být asi docela pověstný!

Mám pocit někdy, že to nedokážu vyjádřit slovy. Když jde o nějaký rytmus třeba, tak se pak uchyluju k takovým primárním...

Opičím!

Opičím zvukům. Piririmpimpompom! Mělo by to celý být víc pampampirampam.

Zvuky jsem asi s nikým neměla, to je podle mě fakt tvoje specialita<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Při zpětné revizi rozhovorů a při diskusi nad jednotlivými texty mě Jan Frič upozornil, že práce se zvuky je silnou doménou například Daniela Špinara. Musela jsem mu dát za pravdu. Dan také hodně pracuje se

Já nevím, čím to je. Možná nějakým nedostatkem se vyjádřit ve slovech, což se mi často děje.

Na divadle nebo obecně?

V komunikaci s lidmi.

Protože u toho divadla, a to je moje téma, že to právě nejde v těch slovech. Proto je to téma režisérovo tělo, protože ty slova nestačí, a ty musíš hledat, třeba prostřednictvím slov, ale jiný způsoby, jak tu komunikaci nastavit. Takže podle mě to není nic speciálního.

To je jasný, některý věci nejdou pojmenovat. Mě přijde zajímavý, jak se právě střetávají lidi s těma různými těly a s různou mírou intuice nebo každý tam má nějaký svůj cíl, nebo to jeho tělo má zrovna něco co chce udělat. Třeba ten člověk zrovna ani nechce, aby to zrovna bylo vidět. Tenhle podíl náhody, toho, co se tam všechno děje s těma lidmi, když jsou v té jedné místnosti, a co se pak děje i s diváky. Hrozně mě tohle přijde zajímavý, kam se dají ty těla v jedné místnosti dovést a co to znamená, že tady jsme. Jak byla ta otázka?

Jestli to tělo nějak vědomě používáš, jestli tě napadne takový příklad? Nebo jestli si myslíš, že ho potřebuješ k práci.

No já ho potřebuju strašně. Já třeba když zadám improvizaci, tak dokážu na to koukat v sedě, ale jakmile mě tam něco zaujme, tak většinou vstávám a začnu pobíhat. V momentě, kdy se snažím něco vysvětlit nebo předat, tak musím stát u toho. Hodně u toho chodím a myslím, že i u toho tak hodně... gestikuluju a mačkám! Mačkám to!

No to gesto, který teď děláš, a já to pak přepíšu, takže to se ztratí, to vypadá, jakože něco tvaruješ.

Mě totiž přijde, že se snažíš nějak zrcadlit to co se odehrává u tebe. Ať je to něco, co v tobě vyvolal ten člověk nebo tak, ať je to pocit, nebo nějaká atmosféra, cokoliv. Ale asi je to hlavně ten pocit, takže mu pak říkáš "jo, tohle bylo dobrý" a začneš to nějak tvarovat právě v tom prostoru, a to tělo ti v tom pomáhá. Snaží se jít s tím. Úplně jsem si říkala, jak mi někdo furt říká, mluvíš moc rychle, mluvíš moc rychle a to... ani nevím kdo mi to říkal, že to nebudí respekt. Mluvíš rychle, že se zadýcháváš!

Že to nebudí respekt? (hodně se smějeme)

No, takový rady režisérů. Když člověk mluví rychle a zadýchává se tak působí hodně zmateně. Což já si myslím, že působím většinu času a vlastně mi to nevadí. Ještě mě napadá, že když mluvíme o tom těle, tak mě napadlo, že něco, s čím jsem se vědomě učila pracovat, byl dech. Protože někdy i jak jsou náročný zkoušky, tak někdy člověk zapomene dýchat. Mám zkušenost, že něco sleduješ a zapomeneš dýchat a zapomeneš jít čůrat nebo se napít. Pak seš celý den bez těchto potřeb, což se potom v tom těle

---

samotnou intonací, intenzitou hlasu a zvukovou ilustrací slov. U Aničky se jedná o kombinaci různých citoslovcí a ideofonů, jde především o rytmus. Samotná melodie a intenzita není tak zvýrazněná.



strašně odráží. Když se bavíme o těle, tak to pro mě není jenom otázka toho, co tam člověk dělá za srandy s tělem, ale pro mě je třeba režie hrozný demolizátor těla, nebo jak se to říká. Je to něco, co ti neudělá úplnou meditaci.

Když teď ze školy odcházíme, máš pocit, že ti chybí nějaký fyzický trénink? A teď nemyslím gym nebo nějaký aerobic, ale myslím tím fakt nějaký trénink ovládacích technik k lepšímu nakládání s těma silama...

Já vím, že mi to chybí. Mému tělu to chybí a nějak se snažím s tím pracovat. Víím, že si musím uvařit třeba, že si musím zajistit, abych měla jídlo, abych byla i v psychický pohodě. Taky víím, že když hodně přemýšlím, tak je totálně nevyvážená tělesná stránka s tou mentální, s hlavou. To se mi někdy děje, že to pak není zdraví, že tě to potom přivede i k nějakým nemocem. Snažím se to vyvažovat, cvičit, aby tomu člověk dal nějakou rovnováhu. Ale taky to nejde vždycky. Je to takový ideál, když mám čas. Teď se vlastně bavíme v době, kdy je to možný, kdy je to tempo mnohem příjemnější pro mě.

To je taková bonusová otázka a malý apendix, který asi vznikne v té práci, protože to nejde úplně ignorovat. Režisérovo tělo během karantény. Máš nějaký side-effecty toho režirování, nebo jakým způsobem to kompenzuješ, co si bereš teď do budoucna?

Určitě přemýšlím nad tím, a myslím, že to má hodně lidí, že to je teď všude jak hodně poslouchám různý ty, že jak se změnilo to tempo, jak to vlastně uchovat, když ti to je příjemný. Jak nedojít zase k tomu šílenému rollercoasteru, kdy člověk pomalu ani neví, jestli je večer nebo ráno, nebo co se vlastně dělo včera, protože toho je hrozně moc. Hodně nad tím přemýšlím, jak tohle udělat a snažím se to nějak naplánovat tak, aby to tak bylo, uvidíme, jak to nakonec dopadne.

Ale nemáš nějaký alternativní režijní pnutí? Třeba Petra teď hrozně vymýšlí, jak fungovat v téhle situaci, hrozně to v ní vře, Honza Frič s Danem se teď vrhli na ten televizní pořad, úplně hledají, co to pro ně znamená, co můžou v tuhle chvíli dělat. Jestli to máš taky.

Já jsem hodně přemýšlela, co to pro mě bude znamenat. Měla jsem až takový katastrofický scénáře, že se třeba nikdy neotevrou divadla a co to pro mě bude znamenat. Jestli budu smutná, nebo jestli se mi uleví, nebo kam se to poděje, kam s tou energií, která je vkládaná do toho divadla. Přemýšlela jsem třeba o tom, protože jsem začala víc poslouchat rozhlas, který mě začal víc zajímat, jak se dá vlastně pracovat s nějakou audiohrou nebo třeba s nějakými podcasty... O tom jsme se vlastně bavily, že ty se v tom taky nějak teď vzděláváš. Tak jestli to divácká pozornost se přeneseme sem? Spíš jsem, ale přemýšlela nad tím, jak jsem o tom mluvila na začátku, že už to pak není úplně o tom setkání. Pro mě by to bylo něco úplně jiného než divadlo. Určitě se na tom může člověk nějak vyřádit, určitě může člověk vzít ty diváky nebo posluchače, stejně jako jsem o tom mluvila předtím, na nějakou tu cestu, ale není tam už to fyzický setkání, což by mě hrozně chybělo. Přemýšlela jsem i úplně prakticky čím si budu vydělávat, protože si myslím, že ani teďka mě to zas tolik neuživí. Co naplní ten můj život teď. Doteď jsem studovala, a třeba jsem i pracovala v divadlech nebo takhle. Mě to naplnilo dva roky života teď, dva roky furt jenom divadlo. V něčem to bylo docela úlevný mít takovou pauzu od toho divadla. Zároveň je to pro mě strašidelná představa.

Takový ambivalentní. Dobrý i špatný.

No, protože já jsem hodně přemýšlela, jestli bez toho můžeme být. Nebo co to znamená.

Když říkáš my...?

Protože nikdy to nejsi jenom ty. I jako divačka, teď nemyslím jen jako tvůrce. Co mi to vlastně přináší, proč to je. Já myslím, že bez toho nemůžeme být. Teda můžeme, ale v takovém neutrálním módu. Na neutrální.

Co bys řekla, když mluvíme o tom, že zadáváš ty improvizace, jak s nimi pracuješ? Co to pro tebe znamená? Já to vnímám tak, že improvizace je i hodně dobře formulovaný zadání, taková ta úplně freestyle improvizace je svým způsobem už výsledný produkt. Improvizace jako metoda při zkoušení se musí dobře asi naformulovat, a potom se musí dobře umět přečíst a použít. Nebo to máš úplně jinak?

Já pracuju hlavně s improvizací. Má to různé formy v různých fázích toho zkoušení. Třeba jsem si uvědomila, jak teď píšu tu práci, že hrozně často začínám takovýma neřízenýma improvizacema. Kdy je to opravdu taková improvizace se zadáním, jako jsme měli třeba ve Vladaři: „přeměň ticho v hluk“, „revoluce ticha v hluk“ bylo zadání.

To bylo hned ze začátku?

No, ne hned.

Jsem si říkala, že to je docela těžkotonážní.

V první fázi spíš. To si uvědomuju, že je to hrozně obecný zadání, že můžeš vlastně dělat cokoliv. Mě na tom ale právě tohle někdy zajímá. Protože improvizace je pro mě způsob, jak najít nebo zachytit momenty, který by se tam jinak nikdy neobjevily, který se tam vlastně dostanou úplnou náhodou. To mě strašně baví. Myslím si, že to může být někdy hodně vyčerpávající pro ty herce, a že to nejde dělat dlouho, protože oni v tom pak ztrácejí smysl, proč se tohle vlastně dělá.

Že tě s tím potom konfrontují?

To člověk tak nějak vycítí potom už... Já jsem v tomhle trochu blázen, že já ztrácím pojem o čase, a tím pádem prostě já jsem schopná tu improvizaci, když mě baví, nechat plynout i hodinu a půl. Člověk pozná, že to ty herce nebaví třeba, ale mám pocit, že ta krize, která tam třeba nastane, že může přinést něco dobrého. Občas tím pádem jdeme i přes tu krizi, kde jsou všichni hrozně trapný v ten moment i já se cítím trapně, že jsem jim tohle zadala a je to celý takový trapný. Tak se stane, že to třeba někdy i sami stopnou, někdy se stane, že se to třeba rozvine někam dál a začnou se objevovat věci, který jdou potom už z takového zoufalství trochu, ze zoufalství tvorby.

Ale ten režisér to musí ustát, ne? Ty musíš ustát to, že to nedává smysl, ale budeme v tom pokračovat, i když je to zoufalství.

Spíš mi přijde, že musíš ustát to, že tohle smysl nedává. Mám pocit, že se snažím... Nebo takhle, nesnažím se dělat, že vím, kam to vede, když to nevím. Takže když to

nevím, tak prostě řeknu “teďka hledáme” a teďka hledáme. Naštěstí mám takovou zkušenost, že většinou pracuju s lidmi, který pro to hledání jsou naklonění. Hledáme společně a je to dobrý. Někdy se samozřejmě stane, že já bych chtěla ještě hledat a oni už nechtějí a už by potřebovali něco pevného, nebo jít domů. Už se to třeba moc opakuje někdy. Mě to pomáhá někdy vidět ty věci víckrát, sledovat co se vrací v té improvizaci.

Co tam hledáš?

Já myslím... To je hrozně těžký říct, ale primárně, že tam hledám nějaký vztah zajímavý, nebo obraz, který mi něco evokuje v paměti. S tímhle hodně pracuju, s nějakou asociací, která se mi k tomu váže. To buď, že je to takhle abstraktnější, že to nese nějakou atmosféru třeba, a já si říkám, nic z toho tam nebude, ale ta atmosféra, kterou jste vytvořili tam být musí. Pak hledáme už jak to udělat zase jinak. Nebo je to nějaký princip, který se tam někdy stane, a je vlastně formální. Někdy se stane, že se tam objeví nějaký cyklický princip... To je hrozně různý. Nebo nějaký zlomek tě napadne. Myslím si, že třeba s tím formulováním zadání, že je to velký umění. Učím se to teď, jak zhmotnit to co člověk má v hlavě a zároveň neříkat, jak to má být. Čím dál víc obdivuju, co můžou lidi vymyslet kolektivně. Třeba se mi děje, že mám pocit, že takhle by to mělo být, ale pak přijde někdo, kdo to pochopí úplně jinak a udělá něco úplně jiného a to mě hrozně baví. Že to ještě nějakým způsobem přetaví. K tomu zadání, to jsou pak improvizace, který jsou vyloženě konkrétnější.

Hledáš třeba už konkrétnější vyjádření?

Jo, třeba už je to na daný téma.

Nebo daný text?

Jo, nebo daný text. Nebo píseň. Často improvizujeme na písni. Často v tom zadání je nějaká forma a obsah. O čem to má být, nebo co se tam má objevit. Ale já nevím. Takový objevování. Je to hledání, improvizace všech.

Hodně jsme se bavili s Petrou a s Havelkou, jak ta jejich herecká zkušenost a to, že to tělo ucítíš třeba z druhý strany, jak jim to pomáhá, nebo jak je to posouvá. Protože my to taky děláme. Připadá mi, že jsme v 8lidech, nebo mi to dochází teď čím dál víc jak o tom píšu, že ta skupina není naše primární seberealizace. Každý má tisíc svých jiných věcí, ale 8lidí je nějaký prostor, který jsme si vytvořili, protože jsme zjistili, že ho potřebujeme, každý ke svému životu, a že ten každý život může být jiný a každá ta seberealizace může být jiná, ale že tam je něco, co si společně vytvoříme, protože to potřebujeme. A zrovna v tom, že v tom sami performujeme vnímám jako důležitý aspekt.

Pro mě to bylo strašně důležitý. Pro mě byla strašná zkušenost, nebo ne strašná, strašně velká, ten Press Paradox. Tam mi došlo... Víš já jsem někdy taková... I když tam člověk sedí, nebo i pobíháš po tom jevišti, že je tam prostě neuvěřitelná hra mezi režisérem a herci. V tom, co oni zrovna prožívají, v tom, co oni vidí, a co vidí on.

A hlavně cítí ne? Protože oni to nevidí.

Cítí, no. Tak někdy se vlastně koukají, ale... Prostě jak sebe nahlíží no, cítí. Já někdy nedokážu rozlišit, že už je to třeba moc, nebo že je to už moc náročný, nebo že to právě moc dlouho trvá, že už to děláme dlouho. Někdy mám schopnost se do toho tak ponořit, že už to nevidím. Někdy se mi stávalo, že mě to hodně vytáčelo. Vyčerpávalo mě to i emočně, že jsem šla do vrtule, jak ty říkáš.

Jakože se vzpírají?

No ne, že ti někdo řekne "já tohle teď už dělat nechci" a ty máš pocit, že pojďme, už to skoro bude. Někdy to je na místě, že tam je trochu nátlak to dodělat, ale někdy jsem si uvědomila, právě tady na této zkušenosti, že je někdy mnohem účinnější... Když tam člověk je na scéně a fakt to tělo mnohem víc zapojuje, tak že tam je úplně diametrální rozdíl v tom, že tam sedí hlava v tom hledišti a těla v jevišti. A ty to pak necítíš, že seš fyzicky unavený. Tam seš prostě psychicky unavený, a tudíž ti to vytváří... Když jsme dělali ten Press Paradox, tak tam jsem si to uvědomila, že jsem byla fakt fyzicky unavená, a už jsem věděla objektivně, teda objektivně z mého pohledu... že bude lepší, když něco uděláme až příště.

To je moje oblíbená formulace. Já si myslím, že to tak objektivně je. Já vím, že to tak objektivně je!

Já to vím! Víš, co chci říct. Že si najednou uvědomíš ty věci, a uvědomíš si, že není potřeba, aby ty zkoušky byly takhle dlouhé, že když to má třeba o hodinu dýl... To mi přijde, že když ta zkouška má tři hodiny tak je to asi akorát. Každá má čtyři a ta čtvrtá už mi často připadá navíc.

Víš, jak jsem tohle vyřešila? Protože to cítím úplně stejně. Ale s nikým jsem se na tom neshodla. Spoustu lidí potřebuje ten dlouhý čas taky, ale třeba si ho předem vymezí, takže jsou na to psychicky připravený. Nejhorší je podle mě, kdy ten čas není předem daný. Že už se mentálně projektuješ do toho konce, ale nevíš, kdy je. Tohle jsem se třeba já naučila na tom Press Paradoxu. Tři hodiny, taky si to myslím, jsou ideální. Samozřejmě můžeš pokračovat v druhém bloku odpoledne. Ty čtyři hodiny přeci jen dobrý jsou, taky nechceš úplně plýtvat časem... Vyřešila jsem to tím pádem tak, že tu první hodinu vždycky cvičíme. Víme, že ty herci, třeba v 11:55 už byly potom našťvaný ke konci. ÁÁÁ, za čtrnáct dnů je premiéra a proč furt hodinu cvičíme, vždyť je to úplně ztráta času!!!

Oni tohle fakt často úplně nesnášejí.

Já na to nemám asi úplně to vydržet a u tebe to hrozně obdivuju. Já se hrozně nechám zviklat a ustoupím. Tady jsem se výjimečně zviklat nenechala a vydrželi jsme to až do konce skoro, že hodinu denně bylo to cvičení a pak jsme na základě toho postavili dvě situace. Ani nevíš, jak to pak zpětně zhodnotíš.

To mám stejnou zkušenost. Vždycky v rámci zkoušení vznikne nějaký trénink, který různě dlouho se dělá. Záleží, co je to za skupinu...

... a vždycky ho vytvoříš pro tu skupinu ten trénink.

Pro tu konkrétní skupinu, protože každý potřebuje něco jiného. Tohle třeba v kamenných divadlech moc nejde. Tam se ti všichni smějou. Občas jsem to držela, jakože na truc, ale pak mi došlo, že to taky není cesta. Taky není cesta za každou cenu mít s někým trénink. Některý skupiny potřebují úplně jiný způsob "tréninku", který spočívá v tom, že si vždycky společně dáte snídani. Možná je to jen o tom, že je to forma nějakýho společnýho mentálního a fyzickýho naladění. Což s těmi těly vlastně souvisí. Pro mě je vždycky hrozně zajímavá první zkouška v prostoru.

Ne u stolu.

Ne u stolu. Kde já potřebuju i s těma lidma udělat nějaký fyzický věci a často to dělám s nimi, abych pochopila ty jejich těla, abych viděla... Já na ně potom koukám, ale abych je viděla trochu nějakým jiným než vizuálním způsobem.

Máš to, že si na ně potřebuješ sáhnout? Protože to mám já.

To nemám teda (Anička se hodně směje).

Já vím, že to zní hrozně divně. Hodně to mám, a v Národním divadle mi to hrozně chybí. Jednak ty vzdálenosti jsou strašně velké, jsou strašně obrovský.

A běhat pořád dopředu a dozadu nejde.

A ještě jako dramaturg. To sedíš v hledišti, čas je drahý, takže absolutně není prostor pro nějaký tvoje tělesný vyjádření. To jsem zažila pár zkoušek, kde se třeba řeklo, že už se musí stavět, ale že si můžeme stolek nechat na forbýně, a tam jsme byli třeba dva herci a Friky, já a Ilona. Tam najednou to ze mě začalo lézt, že jsem jim byla blízko. Na těch zkouškách jinak vůbec. To seš fakt úplně odstřižený. A uvědomila jsem si, když je to z té jiné pozice, že na ně potřebuju šahat, udělat takový třeba masáže, co my třeba spolu děláme. To mi ukázala škola, já jsem si do prváku myslela, že nesnáším sahat na lidi. Tohle se úplně otočilo.

Mě to přijde pochopitelný, protože ona se tím bourá ta hranice, takový ty masky. Když namasíruješ někoho v Národním divadle, tak pak už se nemůže chovat stejně. To už je pak jiný.

Tam na to ale prostě není čas no... I když měli jsme každou středu ráno takový kurzy v 8.30 do 9.30, aby se to stihlo před zkouškou. To si vyžádali herci, že chtějí nějaký pohyb. Nakonec jsem tam chodila jenom já, Tošák, Marta, a pak tam chodil hodně Honza Bidlas jako herec nebo David Matásek tam hodně chodil. To ten vztah hrozně změnilo, ale chodilo nás tam moc málo a když už jsme tam ke konci sezóny chodili jen tři, tak se to zrušilo, že to je plácání penězi.

To je škoda...

To bylo tak skvělý. Ale úplně nedocenený.

Tyhle věci je hrozně těžký vydržet. I u těch tréninků, nebo jako to nejsou žádný složitý tréninky zase, někdy to má třeba jenom půl hodiny, že je to spíš nějaký cvičení. I herci, kteří jsou na to třeba zvyklí od nás z katedry, tak je to dřív nebo později začne štvát

jsem zjistila. Ono je to těžký si vybudovat, protože jsem zjistila, že každý pro to svoje tělo potřebuje něco jiného. A je těžký se v tom sladit, být v tom jednotný. A každý den je to jinak. To jsem si taky uvědomila na tom Press Paradoxu. Ale právě i tehle společný úkon, to že se člověk jeden den přemůže a pak zase někdo jiný, to mi přijde hrozně důležitý v tom tam spolu i tělesně fungovat.

Někdy mě to až fascinuje, jak jsou ty těla odpojený v režii. Třeba v tom výcviku, nebo jak to říct. Havelky jsem se ptala co se mu osvědčilo ve výuce režisérů a on říkal, první věc jednoznačně, jak jsme měli s Veronikou...

... ten pohyb. To bylo super.

A že to teď zopakoval znovu, a že to vnímá jako zásadní.

Ono ti to dá hned to, že to víc chápeš. Víš, co se děje s tím tělem a co je možný s ním dělat a co není možný. To mi přijde hrozně důležitý.

Někdy je to až divně formální. Režiséři můžou chodit na zpěv. Ale není to vůbec bráno jako plnohodnotná součást toho tréninku, to mi přijde škoda.

On totiž nikdo nepředpokládá, proč by to měl ten režisér umět. Ať si chodí na zpěv, ale proč by měl zpívat. Já to na jednu stranu chápu, někdo to ani nechce a nepotřebuje, ale... Musím říct, že všechny praktický věci, co jsme měli pro mě byli zásadní. Tím neříkám, že všechny semináře, co jsme měli teoretický, třeba diskusní, že ne, to vůbec. Ale myslím si, že ta rovnováha je strašně potřeba a je dobrý se to učit už takhle na tý škole. Je to důležitý.

A že to není jenom zájmový kroužek ne?

Že to není ostuda. Já nevím, mám někdy pocit, a teď nevím, jestli to můžu říct... To bude znít hrozně blbě (Anička se hodně chichotá)

Odvaž se!

Takhle to řeknu. Jako kdyby mě někdo... Jako kdyby to režiséřský tělo mělo být bráno jako takový obelisk, který prostě stojí strašně pevně už tisíc let v tom hledišti a občas zailuminuje a zasvítí. Jako kdyby to mělo být něco strašně pevného, co se nesmí zhroutit jinak se zhroutí všechno. Ale ono to tak vůbec není. Ono je to úplně obráceně, že to režiséřský tělo je často úplně zhroucený, úplně pokroucený, ale vlastně se furt snaží být ten obelisk. Tahle tenze je strašně nezdravá. Strašně. Kdybychom nějak přistoupili na to, že to takhle být nemusí... A to jsou i ty nároky o kterých jsem mluvila na začátku, i takovýchle drobnosti, i stát rovně a koukat a být ready...

Nemluvit moc rychle.

Nemluvit rychle, správně dýchat a všechno.

Ale kde se to máš naučit?

To si myslím, že je fakt důležitý tady na tom pracovat. Hlavně pak už ani nejde o režiséra, jako spíš o člověka. Víš, že o tom tak mluvíme, jakože režisér, režisér... Ale když se ten režisér začne víc vnímat jako člověk, tak může vnímat i víc to tělo.

Ani, jaký je tvoje oblíbený místo na zkoušce?

Já to hodně střídám. Ale ráda sedím úplně vepředu, v první řadě, uprostřed. Potom mám ráda, že jdu úplně naopak někam kde třeba vidím tu scénu úplně z jiného úhlu, někam na kraj. Pak mám hodně ráda momenty, kdy seš v kabině. Existuje na zkoušce moment, který mám hrozně ráda, že můžu vypadnout z toho sálu a být hrozně daleko. Klidně za tím plexisklem, když tam zrovna je. To je ke konci spíš, ale najednou se od toho můžeš tak jako odpojit a přestříhnout tu pupeční šňůru. Ještě přemýšlím, ale asi takhle. Ráda bych řekla, že ne, ale vždycky si sednu doprostřed. Mám to ráda. Mám všechno tak na dlani.

A můžeš vyskakovat.

A můžu vyskakovat!

Jinak se přerazíš.

To je vždycky, když jsou tam ty sedačky, to nemám ráda. Když se tam tak člověk položí...

Teď jsem si uvědomila, že tvoje dvě první představení v DISKu, i zápisky i Barunku, že si dala ty sedačky pryč.

To je pravda, teď mi to taky došlo!

A v tom kamenném tohle nejde.

To si myslím, že byla z části jako věc dialogu se scénografem, ale tohle v kamenném nejde, no. Mě to přijde nějak pohodlnější si u toho sednout...

Jako do obýváku!

Pohodlnější, ale zároveň ne tak moc. Míň pohodlnější v tom smyslu, že si člověk musí tak přeseďovat, že tam člověk není tak zapasovanej.

Všech se ptám, co by udělali zpětně jinak, co by poradili lidem, co začínají. Tak to otočíme. Kde si představuješ, že bys chtěla za deset let být.

To je nefér, to je mnohem těžší! Pro mě to je fakt těžká otázka, protože já si nedokážu ani představit, kde bych chtěla být za měsíc v tenhle moment. Rozhodně bych chtěla si uchovat tu práci, která mě těší. Což je třeba to, když děláme třeba s lidma, nebo když dělám s lidma, který ... Počkej, teď budu mluvit jako... Stopni to, stopni to! Prostě s lidma se kterými ráda pracuju, což zní strašně obecně, ale prostě s lidma, se kterými máme pro mě ten kvalitní tvůrčí dialog. Sparkling! To bych si hrozně chtěla uchovat. A mám strach...

To hodně zní, že máš strach.

No mám strach, já bych hrozně chtěla... Možná je pro mě tak těžký odpovědět, protože jak ta škola končí, tak cítím opak, že se všichni někam rozlínou. Je to zároveň dobře, protože lidi objevují i jiný spolupráce, a i já to tak mám. Zároveň bych nechtěla přijít o to, co jsme ve škole navázali, protože mi to přijde něčím speciální. To musím říct, že to intenzivně cítím, že si dokážu představit, že by to tak nebylo. To bych chtěla do budoucna, jestli se to týká teda tvorby.

Pak mě ještě napadlo, a to je taková variace na tu otázku. Jestli třeba cítíš, že bys nějakou radu chtěla dostat dřív. Radu, která ti během těch dvou let, co se intenzivně pohybuješ v těch divadlech, která ti chyběla.

Já myslím jako... Že já dělám to, že když potřebuju tu radu, tak se na to někoho zeptám.

To je fér.

Myslím si, že je to dobrý říkat si o radu, když to člověk cítí.

Za kým jdeš?

To je různý, to může být zrovna ten kdo si myslím, že... nějaký kamarád nebo člověk z toho oboru u koho si myslím, že byl třeba v podobný situaci nebo něco. Co bych ale možná chtěla, aby mi někdo řekl, možná i teď je, i když teď už tolik ne, protože už jsem to dost zpracovala... Pro mě je hrozně těžký najít to... To divadlo je dramatický, ať už je třeba nedramatický, tak celý všechno, co se děje, je strašně dramatický, takže nebrat to tak fatálně. Někdy mám s tímhle problém, že to beru všechno strašně fatálně, že to je to, na čem záleží, že je to strašně důležitý a pak ti dochází v některých momentech, třeba i teď když to není, že to jde bez toho. Nebo že to jde i bez těch stresů. Ale to asi nejde poradit, to, kdyby mi někdo řekl jako radu... K tomu si musí člověk nějak dojít postupně, že nemusí být všechno tak ve stresu a vyhocený.

Já si s tebou dovolím nesouhlasit. Třeba pro mě tyhle všechny rozhovory byly přínosný a ozdravný v tom, že všichni mluvili o strašně silný vnitřní bolesti, trpění a zároveň to všichni nějakým způsobem přežili a posouvají se kupředu.

To je takový masochismus.

To si třeba nemyslím, a je to něco k čemu jsem postupně dospěla. To musím říct, že jsem třeba s Frikym strašně ze začátku nesouhlasila. Před rokem a půl jednou řekl, že ho strašně štve, že si všichni myslí, že život je k tomu, aby se všichni měli hezky a byli spokojení. Byla jsem na něj strašně naštvaná, protože jsem si říkala, ty chceš jako schválně trpět nebo co? Za ten rok a půl začínám chápat, co tím myslel. I přes ty rozhovory, jak je přepisuju, tak s těma lidmi trávím víc času, než oni se mnou. A poznávám, že je to normální, že když to nebolí, tak nic dobrého nemůže vzniknout.

Já s tím souhlasím, ale proto říkám, že je to masochismus. On to člověk svým způsobem potřebuje, to není tak, že... Nebo je to adrenalin, že se do toho tak vrhá právě. Ono jde udělat něco, v čem si člověk není tak nejistej. Když ví, že něco už se třeba povedlo, tak si řekne "tohle už se povedlo, tak já to budu dělat vždycky stejně, protože to funguje".



To by to pak mohlo být něčím mnohem víc... Mě spíš přijde důležitý najít tu míru. Já osobně vím, že nechci žít tak, že nemůžeš usnout, že nemůžeš nic, si ve stresu, máš z toho nemoci, máš z toho pokrivený tělo... Teď je to, jak kdybych mluvila o nějakém Quasimodovi. Furt chodíš a mračíš se, v metru prostě... Jednou jsem jela ze zkoušky zápisků, a mě dávají hrozný zrcadlo lidi v metru. Což je strašidelný, i s tím tělem. Jsem jela ze zkoušky zápisků, v nějakém generálovém týdnu, kdy mi to úplně strašně jelo v tý hlavě a hrozně jsem se mračila. A teďka najednou nějaký chlápek co tam seděl mi říká “slečno, život není tak špatný přece” a já na něho úplně “no, jo, no, jo” a on říká, teďka nevím přesně “vždyť vyhrála přece Marta Sábliková” nějaký závod, prostě ti najednou dojde, že člověk chodí jak taková zrůdička z těch zkoušek, v takovém zasmušilým hávu totální negace... Ani to není vždycky negace, ale prostě seš strašně zahleděný do toho svýho v uvozovkách “díla”. Tady mi přijde někdy dobrý mít nad tím ten nadhled.

On ten nadhled může být přece i v tom, že to hrozně bolí, a je to strašný stres, ale víš, že to skončí. Víš, že to není fatální, že to není o tom vyeliminovat ten stres, protože tě strašně motivuje.

On tě hrozně posouvá, určitě. Ale myslím, že je dobrý to umět i odstříhnout. Vem si, když je třeba klasický zkoušení měsíc a půl, nosit si sebou měsíc a půl, když třeba vezmeš normálního režiséra, který zkouší čtyři pět věcí za rok, nebo třeba i víc, to už je potom šest měsíců, nebo ještě víc, kdy si tohle nosíš v sobě, to není únosný... Kdyby to bylo jednou za rok, tak to člověk zvládne a pak si dává zase oblažující nějakéj...

Takhle to mám já no...

To je dobrý no.

To množství je asi strašný.

No a že to nekončí. Nebo jako končí, může to skončit kdykoliv, takhle (Anička luskne prsty). Právě to, že má člověk v sobě ten motor, že chce něco dělat, tu vůli, tak to je něčím strašně destruktivní a něčím strašně nabíjející zároveň. Kdyby někdo pak seděl doma v pyžamu další půl rok, tak by možná nakonec vypadal podobně jako ten režisér, který je zase... Třeba by ty lidi vypadali podobně. Najít nějakou rovnováhu mi přijde důležitý.

To je dobrý slovo na závěr. Necháme to tak?

Jo, jo.

## **Kamila Polívková**

### **1.5.2020, videohovor přes ZOOM**

Už jsem ti to téma asi trochu říkala. To téma je režisérovo tělo a jak to tělo může být nástrojem pro režiséra a celkově pro tu divadelní tvorbu. Hodně se soustředíme na to herecký tělo, ale přitom to divadlo je tak moc tělesná disciplína, že je zvláštní, jak se to moc nerozšiřuje někam dál. Třeba i na scénografii nebo kostým mě napadá teď, že to je přece taky tak tělesná záležitost, tenhle aspekt mi připadá, že se hodně pomíjí v diskursu

o divadle. Takže o tom je to téma. První otázka je hodně přímočará. Co pro tebe znamená režie a co ti umožňuje v té seberealizaci. A možná u tebe to můžeme rozšířit na to, že ses k ní dostala třeba postupně skrze scénografii. Tak třeba jak se to v tobě zlomilo, nebo jak se to stalo.

No, protože... Já dělám hlavně kostýmy, scénografii výjimečně. Nebo se na scénografii podílím, v podstatě ale moje profese jsou kostýmy. Tím pádem mám odjakživa velice blízký kontakt s herci. Samozřejmě díky tomu, že dělám kostýmy, tak se mnohem víc zúčastňuju zkoušek, kde nefunguju jako režisérka. A tak mám mnohem větší napojení na herce než třeba jiný složky, sleduju herce, jejich pohyb, právě to, jak se cítí a tak dál. Další věc je, že jsem začala pracovat s Dušanem<sup>46</sup> v Německu, než jsem se dostala k tý režii. Tím pádem jsem se koukala na dění na jevišti bez znalosti jazyka. Postupně jsem rozuměla čím dál víc a víc, ale vlastně jsem mnohem víc vnímala, když to bylo v němčině, nějakou řeč těla a emocionální projevy, a vlastně jsem zjistila, že svým způsobem tomu rozumím. Že nerozumím třeba obsahu slov, ale rozumím, a to v případě nejen Dušanových inscenací, ale i jiných, který jsem viděla, nějaké emocionální stopě. Herci ji vytváří během zkoušení a pak i během toho hraní, a to je něco co mě odjakživa zajímalo a bavilo, musím říct, že už od mého dětství. Jako dítě jsem seděla na zkouškách svého táty a hrozně mě bavilo tam být, sledovat ten proces a nějak si ho užívat. Mě vůbec nevádí ten čas na zkouškách trávit jenom tím sledováním, i když tam já zrovna jako výtvarnice nebo scénografka nemám třeba nějakou konkrétní práci. Mám pocit, že je to pro mě nutný a vlastně mě to šíleně zajímá a baví. Když jsem začala pracovat v Komedii, tak jsem tam pak na většinu, třeba 80 % inscenací, spolupracovala. Co vznikly v režii Dušana Pařízka, Davida Jařaba i jiných režisérů. Trvalo to dohromady nějakých sedm let od doby, co jsem tam přišla. Takže se dá říct, že jsem tam vlastně byla skoro denně a že jsem se takhle dostala do prostředí, kde se povedlo něco unikátního, podařilo se sestavit skupinu lidí, která souzní a rozumí si. Vlastně pro všechny ta společná práce byla nějak inspirativní a smysluplná, což člověka logicky ještě víc přitahuje a baví. Ten přechod k režii souvisí hodně tady s tímhle obdobím a s tím, že jsem najednou měla možnost v kolektivu Komédie, a hlavně ve spolupráci s Dušanem, fungovat a vlastně rozšiřovat svoje pole působnosti až do třeba nějaký dramaturgický spolupráce, do nějakého prostoru někoho, kdo má zároveň možnost podílet se i na vymýšlení třeba dramaturgického plánu. Začala jsem mít možnost rozvíjet svoji schopnost uvažovat o těch inscenacích v širším kontextu, a vlastně se pro mě stalo úplně přirozeným to, že to najednou není jenom práce, ve který si člověk najde něco, co ho zajímá a baví a na to se potom soustředí. Ale najednou u těch věcí, co jsme tam dělali, v tý Komedii, to pro mě znamenalo neustále se něco nového dozvídat a učit se uvažovat v nějakým širším kontextu, ne třeba jenom tý jedny inscenace, ale v kontextu celého směřování, nějakého světového názoru, postoje. Tím pádem pro mě v něčem ta režie, dá se říct, byla jenom dalším přirozeným krokem dál, abych mohla rozvíjet nějaký svoje možnosti vyjadřování a komunikace v rámci divadelního prostoru. Ať už v rámci toho jevištního prostoru, nebo v rámci komunikace mezi jevištěm a hledištěm. V tý Komedii, asi u Dušana hlavně, ale v tý Komedii obecně, se úplně zásadně počítalo s obecností a s tím divákem jako s někým, kdo se účastní společného procesu. A najednou, tím že jsem měla možnost se podílet na diskusích o připravovaných titulech a tak dál, tím, že jsem dobře znala ten soubor a herce, tak najednou tohle celý vzniklo tak, že herec Jiří Štrébl slavil padesátiny. Mě v něčem v tu chvíli připadal nějaký takovej křehkej, což souviselo... Počkej, musím se jít vysmrkat! (ozývá se z dálky - "musím

---

<sup>46</sup> Dušan Pařízek, režisér

najít kapesník!"). Takže, s tím Jiřím Štrébem. Slavil padesátiny a já jsem tam zacítila nějaký lidský zlomový moment, kdy on jako Jirka, nebo jako muž, člověk, nebo jak to říct, pocítuje ten věk a má potřebu to nějak sdílet. Potřeboval o tom mluvit. A zároveň těsně předtím jsme dělali jednu inscenaci, kde se mi on hrozně líbil, protože mi přišel odvážný, že tam v něčem jako dost výrazně zariskoval a překvapilo mě to, protože jsem měla pocit, že ho takhle neznám. Tak jsem navrhla Dušanovi a Davidovi, nebo navrhla, prostě jsem přišla s tím, že Jirka Štrébl má padesát a pojďme pro něj vymyslet opravdu nějakou velkou roli, nějakou inscenaci, ať zachytíme tenhle moment. Což se určitým způsobem stalo potom principem toho mého uvažování o režii obecně, že to vzešlo tady z toho zájmu o konkrétního člověka, živého člověka, o toho herce. Teprve potom jsme hledali nějaký odpovídající materiál. Tak abych měla pocit, že pro toho živého člověka, konkrétního herce, pro jeho momentální rozpoložení, prostě že pro něj najdeme něco, kde on bude moci ten svůj potenciál ukázat a využít na sto procent. Ale kde zároveň to nebude dokumentární, nebo to nebude o tom, že ten člověk bude vypovídat a mluvit o sobě, ale má možnost v rámci nějaký postavy, tématu, prostředí, situace, kterou vytváří ta inscenace, tak má možnost se projevovat svobodně a s důvěrou, protože sděluje něco, co je mu blízký. A třeba ta věc jako taková nějak komentuje jeho momentální situaci. Tohle je něco, co mě zajímá nejvíc na té režii, a proto to dělám. A často ten výběr titulu vychází ze zaujetí nějakou osobností, nějakým hercem, nebo i autorem, něčím, někým, co nebo kdo je takhle reálný a živý. Herec je pro mě živý člověk, který stojí na jevišti a reprezentuje nějaký téma. Nevnímám ho v pravém slova smyslu jako „postavu“.

A uměla sis tu režii nějak představit předtím? Protože takhle to zní, že jsi k tomu přišla, že jsi k tomu tak jako dospěla.

Ne, vůbec, ani náhodou mě to nenapadlo. Vůbec nikdy, ani to vlastně nebyla nikdy moje ambice. Stalo se to tak, že já jsem přišla tady s tímto návrhem za Dušanem a Davidem a oni mi řekli "tak to udělej ty!", a já jsem řekla "tak jo, tak já to udělám!". Pro mě to bylo akceptovatelné v tu chvíli proto, že jak jsem říkala předtím, ta moje pozice, nebo ten můj manévrovací prostor v rámci práce v Komedií, byl vlastně tak široký. Ta vzájemná důvěra a proces spolupráce, to že se člověk může podílet. Když chce, tak se může podílet opravdu na všem. Takže já jsem třeba v té době už fungovala, dalo by se říct, jako dramaturg pro Dušana. Takže pro mě to najednou byla jen další forma toho, jak já můžu rozvinout dejme tomu nějaký svoje schopnosti nebo způsob uvažování. Zkusit nějakou jinou formu komunikace, toho, co mě zajímá na divadle. Takže jsem do toho skočila úplně po hlavě. Tak já to zkusím, když si to myslí Dušan a David, tak je to asi dobrý nápad a proč ne. A dneska už se tomu musím hrozně smát, ale mě to přišlo tenkrát, že to můžu zkusit, že je to vlastně jenom ten jeden herec, monodrama, a že to bude lehčí, že to nebude tak náročný, jako kdybych jich tam bylo třeba deset.

U tebe to zní, že to divadlo jako takový, je ten primární zájem. Uměla sis představit, že bys dělala něco jiného? Nebo to divadlo je to místo, který tě zajímá a případně proč.

No, já jsem si vždycky dovedla, a dodneška si dovedu představit, že bych dělala cokoli jiného. Mě zajímá docela hodně různých věcí a zajímá mě prostě svět. Takže si to dovedu představit a myslím, že by mi to asi nedělalo žádný problém, dělat něco jiného. Protože pro mě je divadlo pořád jenom nějaký nástroj, nástroj komunikace, prostor, kde člověk může existovat společně s ostatními. Asi bych si nedovedla představit, že bych dělala nějaký zaměstnání, který vyžaduje, aby byl člověk sám. Divadlo s sebou nese

možnost pracovat v týmu, konfrontovat a sdílet svůj způsob uvažování s ostatními lidmi a z toho něco vzniká. Takže jakákoliv práce, která by byla aspoň trochu nějakým způsobem kreativní, a tím nemyslím jenom výtvarno, ale kreativní, co se týče nějakého způsobu uvažování, a zároveň v kolektivu, nebo prostě týmová, tak bych ji asi mohla dělat. Myslím si, že bych si opravdu něco našla. Zároveň je divadlo pro mě naprosto přirozený prostředí od malička, díky tátovi a taky díky tomu, že když už jsem byla trochu větší, tak jsem byla v Dětském studiu Divadla na provázku, pak v dalších brněnských divadlech... Ale měla jsem jedno takové období, takové myslím úplně přirozený, který nastalo řekněme někdy v pubertě, že jsem měla potřebu se vůči divadlu totálně vymezit. Právě proto, že člověk asi nějak předpokládal a úplně přirozeně cítil, že si musí najít svojí vlastní cestu, takže to pro mě znamenalo něco jiného než divadlo. Protože cokoli, co bude spojený s divadlem může být vnímáno jako ne moje cesta, díky tomu rodinnému zázemí. Zase to ale netrvalo moc dlouho...

A co to bylo, to mě zajímá.

Vystudovala jsem střední průmyslovou školu textilní, oděvní návrhářství, což už vlastně trochu nějak směřovalo k těm kostýmům, ale to jsem v té době netušila. Já jsem spíš moc nevěděla, co se sebou, ve svých čtrnácti letech, já jsem prostě neměla nějaký vyloženě výrazný zájem nebo směr, tak jsem si říkala, že půjdu na nějaký gymnázium s humanitním zaměřením asi... Ale pak mě jedna mámina kamarádka, která je psychologka, poradila tuhle školu, kterou sama studovala, s tím, že má pocit, že mám nějaký výtvarný nadání, že by mě to mohlo zajímat a pojďme to zkusit. Ona mě pak tenkrát i připravovala na přijímací zkoušky a mě to začalo bavit a zajímat. Já jsem vlastně do té doby nějak moc zájem o kreslení neměla, že bych si kreslila doma něco jenom tak. Nebo jenom občas, ale nebyl to nějaký zásadní zájem. A ona se mi věnovala docela dost, několik měsíců, a takhle mě připravila na ty talentové zkoušky. Dostala jsem se na tu školu a chvíli jsem si opravdu myslela, že se budu věnovat oděvu, ale to mě pak v nějaké chvíli taky úplně přestalo zajímat, protože to je takový odvětví... No móda. Najednou jsem si říkala, tohle přece nebudu dělat. Přece nebudu takhle... Na škole jsme měli různé módní přehlídky, co jsme si dělali sami a mě to najednou, jak jsem dospívala, přišlo čím dál víc nesmyslný. Nebo aspoň pro mě nedostačující. Došlo mi, že se nechci v životě věnovat módě. Že mě to prostě nezajímá (Kamila se hodně směje). Pak jsem zase řešila to stejné, co se sebou, na jakou vysokou školu. To bylo přesně to období „divadlo určitě ne, to mě absolutně nezajímá, tam nikdy nevkročím a nechci s tím mít nic společného“, ale jinak jsem fakt nevěděla co. Takže jsem se domluvila se svými rodiči, že určitě neodmítám jít na vysokou školu, ale že teď fakt nevím, takže teď budu třeba rok pracovat, půjdu něco dělat a budu něco zkoušet a pak uvidím, někam se přihlásím. Takhle jsem začala pracovat ve výtvarném studiu, který měl, nebo dodneška má, přítel mé mámy, Radek Veselý. To byla v podstatě firma, kde se navrhoval design výrobků nebo obalů, grafický design, výstavnictví a takovýchle věcí a já jsem tam tenkrát fungovala jako runner. Ale zároveň jsem se třeba učila zacházet s počítačem, s nějakými grafickými programy, vyrábět něco rukama, zároveň nějaký různý organizační práce, produkce a tak. Bylo to něco, co mě bavilo a zároveň jsem se toho strašně moc naučila v rámci nějaký praxe. Z toho po pár letech vyplynul vlastně ten můj zájem, ten můj návrat k divadlu. Najednou jsem vlastně začala zjišťovat, co mě opravdu zajímá a baví. Najednou jsem si uvědomila, že to, co mě nejvíc zajímá a baví je třeba literatura, výtvarný umění, ale zároveň něco vyrábět mě taky baví a přeci jen jsem studovala tu módu, takže to taky není tak, že by mě to vůbec nezajímalo... A taky psychologie, pozorování lidí... Prostě jsem se úplně přirozeně k tomu divadlu vrátila a

vyplývalo mi z toho, že scénografie v sobě sdružuje všechny tyhle moje zájmy. Takže jsem se úplně takzvaně na vlastní triko přihlásila na JAMU. Nikdo to nevěděl, ani z mé rodiny, protože jsem se hrozně bála, že mě bude někdo s něčím pomáhat. Zvlášť v tomto případě jsem si říkala, že to buď zvládnou úplně sama, bez cizí pomoci, že by mě někdo na něco připravoval, nebo to prostě nebude. Neměla jsem nějakou urputnou snahu se někam dostat, ale zajímalo mě to. Takhle to celý pak dopadlo no.

My jsme se s ostatními režiséry hodně bavili o tom, a to možná s tím zájmem o divadlo souvisí, jak ta herecká zkušenost pomáhá třeba v režijní praxi, ta druhá strana. Mělas někdy herecký zkušenosti, ambice, zážitky?

Ambice ne, zkušenosti jo. Ty zkušenosti mě vždycky utvrdily v tom, že hraní není vůbec pro mě. Mě i spousta lidí říkala, že by mi to vlastně šlo, že bych to dělala dobře, že by to pro mě bylo dobrý, ale já prostě...

Jako že ti dávali takový feedback, že bys měla jít na jeviště?

No, no, no. Říkám, já jsem tam párkrát stála, na tom jevišti, ale pro mě to vždycky bylo totální utrpení. Taková tréma! A neschopnost se takhle obnažovat doslova, to mi není vlastní. Ono to pak vždycky nějak dopadlo, ale to, co já jsem u toho prožívala mi nikdy nestálo za to, ten zážitek na jevišti se nikdy nevyrovnal tomu výsledku, alespoň pro mě. Že někdo zatleská a pak ti řekne, jak jsi šikovná se nevyrovná tomu šílenému mému vnitřnímu strachu, trémě, nejistotě a tak. Říkala jsem si, že to mi za to fakt nestojí, ať mi sebevíc někdo říkal, že je to skvělý, ale já to nemůžu vydržet. To je tak nepříjemný pro mě, že se radši budu pohybovat mimo to jeviště. Prostě dirigovat ostatní!

Mít to v rukách!

Jóó přesně (Kamila napodobuje trochu gansterský jazyk).

My jsme spolu ve specifický situaci<sup>47</sup> oproti ostatním, kdy já jsem se všemi dělala rozhovory potom, co jsem měla možnost je vidět zblízka pracovat v prostoru. Říkala jsem si ale, že i tak mi to za to stojí, že některý věci můžeme odhalit, jenom tam nebude ta rovina v uvozovkách toho "feedbacku", protože já ty lidi občas v těch rozhovorech konfrontuju s tím, že jsem viděla tohle a co to pro ně znamená a jestli jsou si toho vědomi. Ale to snad nevadí. Ta otázka, která k tomu směřuje a tím se posouváme víc k práci v divadelním prostoru jako takový, tak jestli si třeba uvědomuješ, jak to tvoje tělo je třeba dobrý a důležitý nástroj a v čem je jeho limit. A jestli to tělo nějak vědomě používáš, potřebuješ, nebo to tak vůbec není.

Já si myslím, že jo. A myslím, že pro tebe bude teď hodně zkreslená informace, protože člověk zevnitř sám sebe vnímá nějak jinak, než kdybys pozorovala ty mě, ale myslím, že se výjimečně uchyluju k něčemu, čemu se říká předehrávání. Ale ne v tom smyslu, že po někom chci, aby kopíroval to, co já mu ukážu. Vždycky se nejdřív maximálně snažím tu informaci zformulovat slovně a popsat tak, aby herec rozuměl obsahu, ale úplně dokonale. A nechávám pak úplně na něm, jak s tím naloží, protože mám pocit, a to je něco co jsem se naučila hodně od toho Dušana, že pokud herec

---

<sup>47</sup> S Kamilou Polívkovou jsme měli zahájit zkoušení inscenace "Duchové jsou taky jenom lidi" na Nové scéně 16.3.2020. Celé zkoušení bylo připravené a rozpracované, ale kvůli koronavirové krizi se nakonec zkoušení přesunulo na srpen a září.

opravdu stoprocentně chápe význam a obsah slov, který říká, nebo ne jenom slov, ale i situace, kterou má ztvárnovat, nebo čehokoliv co dělá, tak ta forma přirozeně vyplyne z jeho přirozeného jednání. Když hlava chápe, co říká a proč to říká, tak to tělo začne přirozeně reagovat. Z toho se dá potom samozřejmě vycházet a cokoliv i extrémního, co z toho vznikne, může působit organicky v rámci celku. Já se vždycky hrozně snažím, protože ty moje věci jsou hodně založený na textu a na mluvení, tak se snažím opravdu propracovat do nějaký úplný hloubky toho obsahu. Někdy to samozřejmě nejde, v nějakých případech, takže když mám pocit, že to jinak nejde, tak se to snažím nějak ukázat. Tak, abych ale neměla pocit, že někomu ukazuju, jak to má dělat, ale tak, abych to já za sebe ukázala svým přirozeným způsobem, který je mi vlastní. Aby měl herec nějak šanci pochopit, co po něm chci z hlediska obsahu, smysl toho, co dělá. Někdy je lepší než tisíce slov použít nějakou intonaci, nat'uknou tu věc takovým způsobem, že to tomu člověku dojde a nemusíme to tolik racionálně rozebírat. Myslím si... Nebo nevím, sama nedokážu posoudit, jak často to dělám. Ale určitě je to součástí mojí komunikace s herci. Není to návod, ale nějaký...

Možná, že ukázat, jak ty to taviš přes to tělo?

Asi jo, asi vlastně určitě jo. Přes nějaký gesto a tělo určitě jo. To si myslím, že jsem toho nějak i schopná.

Mě zaujalo, co si říkala, protože jsme často naráželi na to, že ty lidi zmiňovali, že to slovo je hrozný limit v divadle. A že on jako režisér po nich chce věci, který se nedají popsat slovy, nebo ne jenom, protože kdyby šly slovem popsat, tak to není divadlo, nebo ne tak jak ho dělají. Možná ani o tom nepřemýšleli ve smyslu, že je to přes tělo, ale hledání alternativních způsobu, jak ty věci dostat ven. Takže mě u tebe zaujalo, že to slovo je úplně primární věc, že jsi vlastně ani neváhala.

To tak je. Ale možná je to na druhou stranu ten důvod, proč já si třeba vybírám, ale úplně intuitivně, texty založený na silně stylizovaným jazyce, který je sám o sobě obrazivý a něčím nějak speciální. Věci, co já dělám, to nejsou dialogický, realistický, dramatický texty, není to materiál, který už by předurčoval nějaký konkrétní významy. Mě zajímá jazyk, který už sám o sobě vytváří speciální svět, a na to už se potom nabalují další věci. Ale slovo a jazyk to je strašně důležitý, anebo z toho, z nějakýho důvodu, a sama nevím proč, vychází veškerá moje snaha. Taky jsem si říkala, protože teď zrovna mám nějakou nabídku režirovat v Německu, že vůbec nevím, jestli to může fungovat v tom jiným jazyce. Tak jsem přemýšlela, že to budu muset prostě udělat tak, abych tomu já rozuměla. Musím si vybrat nějaký text... I kdyby to měla být fakt nějaká jednoduchá dětská pohádka, tak to musí být něco, co já můžu rozklíčovat a do hloubky tomu porozumět. Nebo zjistím, že to holt nejde, takže to najednou poprvé v životě nebude věc, která je postavená na textu. Nebo to bude o tom, že se jazyk používá a lidi mu nerozumí, nebo to prostě musím nějak tématizovat. Nejsem schopná v režijní práci vytvářet nějaký iluze v tom smyslu, že půjdu na ty věci přes formu. Ten obsah, a to je to slovo, je pro mě zásadní. To může být ale ve výsledku úplně abstraktní, můžou to být věci, který nejsou racionálně srozumitelný, jako třeba Skugga Baldur, to není o tom... Tohle fakt nedokážu popsat.

Napadla mě teď speciální otázka pro tebe. Jestli z toho backgroundu kostýmního výtvarnictví tě třeba režijně zajímá ten kostým zkoumat? Viděla jsem hodně tvých věcí, ale nejsem si jistá, jestli jsem tam něco takovýho pozorovala. Možná u toho Skuggy...

I když sama ty kostýmy dělám, tak já nejsem zastáncem divadla objektů, není mi vlastní tak zvaný extrémní kostým..., něco, co transformuje živého člověka do nějakého objektu. Mě fakt ten živý člověk zajímá natolik, že pro mě je důležitý najít něco, co se týče toho kostýmu, co mu vlastně opravdu doslova bude pomáhat, ne co ho bude omezovat. Teď to zní hrozně blbě a banálně, ale pro mě prostřednictvím kostýmu, tak jak u těch ostatních věcí, není potřeba moc do-vysvětlovat. Možná jak jsem, tak zaměřená, a tolik mě zajímá ten jazyk a obrazy, který dokáže vytvářet sám o sobě, že pak mám pocit, že je docela problém, když se to do-vytváří a do-vysvětluje ještě kostýmy, pak ještě scénou, pak ještě se podkresluje hudbou a tak... Mám pocit, že se dají udělat velké efekty s minimem prostředků. Inscenace je vždycky pro mě kompaktní celek, nemá tam být „důraz na kostýmy, důraz na scénu, důraz na herce“... Nedokážu to popsat nebo formulovat, protože to jsou věci, který intuitivně cítím. Ani se je často nesnažím popsat, nebo když se o tom bavíme a snažím se o to, tak zjistím, že to neumím. To je možná zajímavý pro tebe k tomu tělu, ale nevím, možná to tak má každý, ale já prostě opravdu, když je něco v nepořádku, tak já u toho procesu dění, mě je u toho špatně. Nějak cítím, že tam někde něco skřípe, že je tam někde něco v nepořádku, takže já tomu nevěřím, a mě se i stane, že to úplně fyzicky cítím, že mi to dělá věci v těle. Takový, že je mi fakt špatně. Mám pocit, že to fakt... cítím. A nemyslím tím, že je něco trapný nebo blbý na první pohled, to vůbec nemyslím. Když je něco trapný a blbý, tak to většinou velice jednoduše a rychle dokážeš rozklíčovat, pojmenovat a zrušit, změnit. Ale občas se mi stane, že se někde seknu a sama cítím, že to v tu chvíli nedokážu slovy popsat. A lidi okolo mě jsou třeba překvapení, že nevědí, co je tady špatně, vždyť to funguje.

Dokázala bys říct nějaký příklad, nebo moment konkrétní, kdy se to dělo?

Třeba u Macochy, když jsme zkoušeli, tak to opravdu... Celá ta konstelace prostě tak vyšla, že to bylo sice hodně těžký, hodně intenzivní, ale skvělý zkoušení. Tam jsme opravdu hledali těžce, fakt jsme se dopracovávali, ale vlastně jsem měla pořád pocit, že víme, co děláme, že jdeme správným směrem, i když úplně nevíme, co nás v cíli čeká. V některých chvílích jsem měla takový to úplně flow, kdy má člověk pocit, že jenom přihlíží celému nějakému procesu, který se sám přirozeně děje. To byl pro mě fantastický zážitek. A najednou, v jednom momentě se to prostě zaseklo a já jsem opravdu nevěděla jak dál. A to bylo v textu třeba ve dvou třetinách. Já nejsem schopná třeba zkoušet moc napřeskáčku, takže to prostě nešlo dál.

Že jdeš fakt chronologicky, jo?

Jo, protože já fakt mám pocit, že to všechno se vším souvisí a jedno vyplývá z druhého, a že já nemůžu dělat konec, když... Úplně chápu, když to tak někdo dělá, že to někdo umí a je to pro mě úplně v pořádku. To neznamená, že bych si myslela, že je to špatně, ale já to nedokážu. Musím se k těm věcem dopracovávat nějak postupně. Do těch dvou třetin to tak nějak organicky vznikalo, něco se dělo, ale najednou se to zadrhlo, zaseklo a já jsem vůbec nevěděla jak dál. To už zná Tonda Šilar takový momenty se mnou, že on pak je pro mě ten nejbližší spolupracovník a někdo, komu já absolutně důvěřuju a vím, že on má taky velice specifický citění těch věcí. Já třeba často cítím z něj, že něco řeší, ale nechce mě přerušit. Sedí někde vedle mě, poblíž, já ho ani nevidím, ale já prostě cítím, že Tonda má nějaký problém. A třeba to i zastavím, protože mu věřím. No a když se to pak stane mě, ten zásek, tak on třeba se mnou absolvuje takový momenty

jako tenkrát v Brně, že pak sedíme opravdu celou noc v nějakým nonstopu, sedíme, a neříkáme si, že to nějak dopadne, ale fakt to řešíme. Teda hlavně já. On už je úplně vyřízenej a zoufalej a chce jít spát, ale já prostě nechci odejít, protože se další den musím vrátit na tu zkoušku a pokračovat. On mi říká, „tak budete nějak pokračovat, vždyť to musíš dělat, to u stolu nevymyslíš, nějak budete pokračovat, něco se stane“. Ale ne, já nemůžu pokračovat prostě! Já vím, že tam něco není v pořádku. A pak jsme to rozlouskli a byl to Tondův úplně skvělej takovej zásah, nebo jeho připomínka, že tam je... Najednou jsme se vrátili úplně zpátky k tomu textu a na jeho podnět jsme přišli na to, že v tom textu už v úpravě je nějaká chyba, kterou jsem neodhalila u čtení a nedostali jsme se k tomu v rámci toho procesu zkoušení. Najednou mi bylo úplně jasné, že celá jedna pasáž v tom textu nemá být, že je tam navíc, a že ať budeme dělat co budeme dělat, tak to nebude fungovat v celé struktuře, v celém tom tempu. Tak jsme to vyhodili a najednou se to zase spustilo a šlo to dál. Mě ale strašně dlouho trvalo, než jsem na to přišla, proč. To totiž nebylo tak, že bych řekla „hele, děcka, tady to nesedí, tohle vyhodíme, pojďme to škrtnout a pojedeme bez toho“ nebo „přeskočíme to a pak uvidíme“. My jsme to opravdu čtyřicet hodin řešili, to byla mlha přede mnou, mlha za mnou. Už pak ani nedokážu racionálně přemýšlet a mám pocit, že jsem se ocitla ve tmě a musí mě někdo, většinou je to ten Tonda, nebo ve spolupráci v HaDivadle často i Ivan Buraj, vytáhnout z díry. Někdo z venku musí pomoci, protože člověk už není schopen některý ty věci vlastně vidět, takže musí někdo z venku přijít a říct „hele a není to tohle?“ a to je pak pro mě totální úleva. To je jako když řešíš nějaký hlavolam, který vůbec vyřešit nemůžeš, a už nad tím sedíš bůhvíjak dlouho a vůbec nevíš. A pak přijde nějaký malý dítě a něčím otočí a celý je to vyřešený. Najednou je to úplně jiné, čerstvěj...

Kamilo, co pro tebe vlastně znamená ta divadelní zkouška? Mě skoro připadá, že na zkoušce už se to skoro musí udělat. Že už je předem ta skládačka vyrobená, ale možná se mýlím.

Ty jo to vůbec ne, možná máš teď právě ten dojem z přípravy těch Duchů. Ale to je fakt jenom tím...

Hele asi nemám, jen jak si to teď popsala...

Ne, ne, ne-e. Tam spoustu věcí mám nějak... Já bych prostě nemohla nic začít, kdybych neměla pocit, že tomu rozumím, že mám v hlavě nějakou strukturu, nějaký koncept... Ale to se týká opravdu stavění obrazů, toho obsahu... Obsahově, v myšlenkách vím, odkud kam se chci dostat a proč, ale to, jakým způsobem a k čemu se dopracujeme v rámci následujícího procesu, nevím. A ani nechci vědět. Tam já se úplně naopak nechám překvapovat. Jenom vlastně... To je strašně... Záleží to na hrozně moc věcech. Je něco jiného, když pracuješ s jedním člověkem třeba, se kterým seš blízko... Což jsem dělala velice často, s někým, s kým seš v úplně osobním kontaktu a znáš ho. Pak je skupina, třeba u Macochy, kde je pět hereček a tři z nich znám osobně, ale nikdy jsem s nimi nepracovala, dvě neznám vůbec a musíme se nějak sladit. Najednou je tam i autorka Petra Hůlová, kterou neznám osobně vůbec, to jsou takový konstelace...

Tak možná spíš, to, že musím poznat herce, se kterými dělám, poznat text, se kterým dělám, a dotknout se. To není nějaký asi fyzický dotek, ale dotknout se toho jevištního tvaru, vlastně to celý nějak úplně nasát.



Pro mě je pak najednou všechno úplně stejně důležité. Potom mi připadá, že stejně jako nějaký moje vidění, mi přijde stejně podstatný to vidění třeba toho Tondy, nebo herců, nebo kohokoliv, kdo je toho součástí. Pak to беру hrozně vážně, nebo se na to hodně soustředím, protože je mi úplně nepříjemný, a to si vůbec nedovedu představit, někoho do něčeho tlačit, nebo chtít po komkoliv v tom týmu, aby dělal něco, co mu není vlastní. Něco, co mu není příjemný, čemu nerozumí, co je pro něj nekomfortní. S tím, že každý má ty hranice postavený jinak, někdo dokáže – a rád – vystoupit ze své komfortní zóny, riskovat a něco zkusit, a někdo ne. Mě přijde děsně důležitý, aby si každý z těch lidí udržel možnost svého komfortu. Včetně mě! Většinou právě proto pracuju ráda v tom svém týmu, a mám pocit, že všichni mají být u všeho, že mě pak úplně mrzí třeba... Ani se mi vlastně moc nestává, že by to tak nebylo, i podle toho si vlastně sestavuju ten tým, že to jsou lidi, který to tak mají taky tak. Já se cítím bezpečně, když jsou všichni pořád se mnou i když třeba nutně nemusí. Je jasný, že výtvarník nemusí sedět na čtyřiceti zkouškách dva měsíce každý den, a taky musí dělat tu svojí práci, ale čím víc tam je, tím víc o tom ví... A pak v jeden moment to začne být podstatnější a podstatnější, takže jsem radši, když tam prostě je. Je dobrý, když není jenom na první čtený zkoušce a pak přijde až za čtrnáct dní, ale když je každý z těch lidí součástí procesu od začátku co nejvíc. Potom je na to nějak napojený a nějak tomu rozumí, a pak neříká najednou nějaký úplně pro něj nový věci, který už jsou v tu chvíli v rámci toho procesu dávno překonaný nebo vyřešený. Ta kontinuita, a hlavně ta kompaktnost, na které mi tolik záleží, vzniká už v rámci toho procesu. Pro mě není cílem ten výsledek, ale od samého počátku celý ten proces. Pokud mám s někým trávit čas celý měsíce, tak usiluju o to, aby to nejen pro mě, ale i pro ty ostatní byl smysluplně strávený a intenzivní čas. Usiluju o to, neříkám, že se to vždycky podaří.

Co pro tebe znamená improvizace? Jak jí používáš třeba? Protože ona může mít tisíc podob, ale intuice a tělesnost se podle mě hodně prolíná. Ať už je to u papíru, u stolu, v prostoru, na zkušebně, na jevišti.

Já se vrátím k tomu, co už jsem říkala. Já mám pocit, a mluvím teď o tom svým přístupu, že mě prostě zajímá slovo a jazyk, a snažím se o to, aby ten herec dokonale pronikl do obsahu těch slov a opravdu té látce rozuměl. A nemusí to být jenom racionálně, ale i emocionálně, když chápe význam a obsah, smysl těch slov.

To pak může být asi i v jiným jazyce?

No, možná... Pak už v podstatě jenom improvizuje na nějaký daný téma. Mě zajímá tohle, nejsem režisér, který by... Já jsem třeba opravdu dlouho nevěděla, co znamená pojem "mizanscéna". Věděla jsem, že se to někde používá, ale furt jsem nevěděla, co to přesně je, co si pod tím pojmem mám představit. A pak jsem si to někde zjistila – aha, to je tohle. Nebo „aranžování“. S tím jsem se teď poprvé setkala díky zkoušecím plánu Národního divadla, kde je u data zkoušky vždycky uvedený „ARA“. Vůbec nevím, co to znamená, tak jsem se někoho zeptala a prý to znamená „aranžovací zkouška“.

To znamená, že tam bude s námi nějaký papoušek.

Já se ale úplně hroutím, že se ode mě očekává, že tam ten den budu něco aranžovat. Já vím, že to tak potom není, ale...

Taky jsem se to naučila loni tu zkratku. (hodně se spolu smějeme)

To je pro mě něco, ta schopnost improvizace, to je úplný základ všeho a celého procesu. Já nemůžu tomu člověku, tomu herci říkat, co má dělat, ve smyslu, jak se má pohybovat po jevišti. Jestli má sedět, nebo se dívat víc nalevo nebo napravo, stát vpředu vzadu. Jinak samozřejmě takový věci se dějí, když už chci jenom doladit, posunout nějakou akci, která už v podstatě přirozeně funguje. To je takový, myslím si, „nešvar“... A nevím, jak je to jinde, a nechci porovnávat český a německý prostředí, protože je to vlastně nesmysl, ale musím říct, že si toho v českém prostředí všímám mnohem víc než tam. Ten nešvar, o kterém mluvím, je ten, že sami herci se sebou často zacházejí jako s mechanickými loutkami a mají ty mozky nastavený tak, že moje replika je od A do Z, takže já reaguju na poslední slabiku předposlední repliky, kterou říká někdo jiný a jakmile domluvím, tak vypínám a vím, že mám sedět a tvářit se nějak. Pak je problém jakákoliv změna, protože je na ni třeba si „zvyknout“ a to někomu trvá třeba i několik hodin. Nebo nedej bože několik zkoušek! Když pak někoho takového přerušíš, není schopen pokračovat a musí se vrátit na začátek celé situace, ne třeba jen předchozí repliky... To je něco, co mě absolutně nezajímá. Já si fakt myslím, že aby ta věc fungovala, ať je to jakákoliv forma, nějaká úplně klasická činohra nebo fyzický divadlo, prostě cokoliv, tak to musí být postavený na tom, že ten člověk na jevišti, ten herec od začátku do konce ví, co dělá a je přítomný.

Ted' mě napadlo a možná je to úplná blbost, že si nevybavuju tvoje představení, kde by lidi odcházeli do zákulisí.

No, co by tam dělali? Já mám pocit, že máš pravdu... Jasně, no. V Macoše teda odcházej, ale už se pak na scénu nevrátí.

U Skuggy si pamatuju, že se schová do krabice na chvíli, ale vlastně tam je a my všichni víme, že tam je.

A ona tam hlavně pracuje pořád dál, performuje s tou živou kamerou, ona tam neleze jen tak, aby tam na chvíli „nebyla“.

Ted' jsem si vzpomněla u Majera, ty lidi, co tam pak vyskákají ven, ty jsou schovaní v zákulisí.

Jo, jo, a ty jsou, chudáci, ještě oblečení jako láhve Club-Maté, nebo mají burky a papírový pytlíky na hlavě.

A je to kouzlo.

No, no, no, jo. A je to jiný případ. Já jsem v některých inscenacích ve studiu Hrdinů vlastně záměrně zapojila ty dobrovolníky, kteří tam od začátku fungovali jako silná komunita, bez níž by se to vůbec neobešlo. Protože když to divadlo začínalo, tak tam bylo tak málo peněz, že se nějaký provoz absolutně nedal utáhnout bez těchhle lidí, kteří s absolutním nasazením a nadšením tam různě fungovali, trhali lístky, stáli u pokladny a tak dále. Takhle to nějak celý vzniklo, protože to jejich nadšení a nasazení vyplývalo z toho, že byli všichni vášniví fanoušci a milovníci divadla, takže pro ně najednou ta možnost stát na chvíli na jevišti byla zajímavá a byl to zážitek. Možná ne tolik v případě Majera, ale spíš toho Opričníka, kdy tam fungoval sbor takových patnácti dobrovolníků v hledišti, kteří se tam v nějakou chvíli rozžili. To zní strašně

blbě, ale myslím to úplně láskyplně, že fungují jako součást obrazu, že to nejsou herci, kteří by v rámci toho procesu nějak..., jak to říct..., fungovali v rámci situace, ale spíš jsou to obrazy, no. Může to samozřejmě vyznít fakt blbě, že já ty lidi takhle záměrně využívám a zneužívám, a ono to tak na jednu straně je, na druhou stranu říkám na rovinu, že jsou to, jak se tomu říká správně, “statisti”. A mě baví si pohrávat s tou účastí přihlížejících lidí. V případě Opričníka je to takový mezistupeň mezi divákem a účinkujícím. V inscenaci “Vévodkyně a kuchařka” jsou diváci opravdu doslova součástí scény, obrazu, dění po celou dobu. Nijak neperformují, přesto jsou součástí každé jednotlivé situace. U Opričníka to bylo tak, že seděli v hledišti a najednou se ozvali jako sbor doprovázející operní zpěvačku, která rovněž nastoupila z hlediště, a všichni dohromady zároveň představovali oběti systému reprezentovaného postavou Opričníka. Ten si tak občas někoho vytáhl z hlediště na jeviště a demonstroval na něm svojí absolutní moc. V Komedii třeba, když jsem režírovala hru “Víra, láska, naděje”, tak jsme zase spolupracovali s bezdomoveckým divadlem Ježek a Čížek. To je Ödön von Hrováth, příběh se odehrává během velké hospodářské krize, a jedna situace je před nějakým sociálním nebo pracovním úřadem, kde se lidé dožadují nějaké pomoci od státu, práce, podpory, čehokoliv a nikomu se jí nedostává. Já jsem si tenkrát představila, a to vychází z mojí neschopnosti určitý věci „předstírat“, já jsem si představila, jak tam herci z Komédie budou v nějakých šustákách nebo v potrhaných kabátech tam tak jakože předvádět ty chudý a mrzáky, bezdomovce, hrbít se, kulhat trochu a naříkat – trapný prostě, to vůbec nejde. Tak jsme uvažovali o tom, že se ta scéna vyškrtne, ale pak zase z dramaturgického hlediska to bylo zásadní kvůli konfrontaci hlavní postavy, která má pocit, že je úplně na dně, ale když se pak se ocitne v téhle společnosti, tak zjistí, že tak úplně špatně na tom není, protože tady je tolik lidí, kteří jsou úplně v prdeli. Vlastně ji to donutí k nějaké aktivitě, přiměje ji to, aby se ještě víc snažila. Takže jsme takhle přišli na ten nápad oslovit skutečný bezdomovce, a to jejich divadlo, tuhle skupinu živých a skutečných lidí, kterým jsme dali prostor vyprávět jejich vlastní, osobní a skutečné příběhy. Seděli celou dobu v hledišti a když přišlo na tenhle moment, začali z toho hlediště prostě úplně opravdově pořávat (Kamila napodobuje intonací hlasu): “No já jsem tady na ulici, mě vzali... podporu, já mám důchod invalidní tři tisíce... hrál jsem automaty, manželka se se mnou rozvedla a skončil jsem pod mostem... mám exekuci” a tak dále. A najednou to prostě bylo autentický a vznikala z toho opravdová komunikace mezi tím hledištěm a jevištěm. Hrdinové jako my, tam se lidé zase na konci představení účastnili takovýho retro rautu v normalizačním stylu, což souviselo s tématem té inscenace. Ten raut byl celou dobu připravený na jevišti, osychal pod světlem reflektorů a zapařoval se pod potravinovou fólií, diváci se na to koukali... a pak to na závěr společně s hlavními hrdinou, bývalým agentem StB, snědli... Ve smyslu, co jsme si nadrobili, to jsme snědli. Tohle je pro mě podstatný, podporovat tuhle komunikaci mezi hledištěm a jevištěm.

Zaujala mě tvoje formulace, když si mluvila o tom, to bylo před delší chvílí... Jakože ten herec improvizuje na “TO téma”, tys to řekla takhle obecně, mě by zajímalo, co zadáváš nebo s jakými úseky pracuješ.

To téma je ten text. Je to vlastně obsah těch slov, a my společně s herci přicházíme na to, jaký způsob interpretace těch slov zvolit, s využitím hereckých prostředků, toho těla, intonace, pohybu na jevišti a využití všech ostatních, třeba i vizuálních prostředků. Jak společně docílit výsledku, se kterým budeme všichni spokojení a se kterým budeme všichni souznít.

Ale nějaký situační zadání to asi není?

Situační jo. Častokrát je to asi u mě těžký pojmenovat, protože v těch textech, který si vybírám, ty situace jako takový úplně nejsou, což vychází už z jejich struktury, že to jsou fakt monologický texty, který jsou... I když je tam víc postav, nebo spíš „hlasů“, tak je to vlastně materiál, se kterým se dá různě zacházet. Takže tím pádem, co se týče té situace, tak já si dokážu, což je teď třeba případ těch Duchů, nastavit text tak, aby fungoval situačně. Ale pro mě je to i tak nějaký první výkop, nebo nějaký návrh, dojem v mé hlavě, něco, co dokážu u toho stolu vycítit. Pak si samozřejmě uvědomuju, že se může stát, že když dám třeba panu Štěpničkovi určitý zadání a on se v tom nebude cítit, nebude mu vnitřně rozumět, společně pak přijdeme na něco jiného, s čím budeme oba spokojeni. Tohle je pro mě smysl té improvizace. Já se snažím pojmenovat tu věc opravdu obsahově, vnitřně, a pak úplně nechávám na tom člověku, jak si s tím bude zacházet. Občas se stane, že herec stojí úplně zoufale uprostřed prázdného prostoru, protože nic moc jiného mu s tím kolegou Šilarem většinou nenabízíme, a říká „já nevím co mám dělat“. Pak dojde samozřejmě na to, že můžu navrhnout „tak třeba zkus, tady je to takový smutný, ne, tak si tam prostě lehni“. Pro mě jsou to vždycky jenom... To musíš jenom tak naťuknout, nebo tak cvrknout, a pokud se to nekutálí dál samo, tak to bylo špatný cvrknutí špatným směrem a zase se to musí zkusit jinak. Nebo rozpoznám, že ten člověk neví, co má dělat, protože nerozumí tomu, co říká. Takže se třeba zase vrátíme na začátek a zjistíme, že jsme si oba mysleli, že je něco jasný, ale ono není, protože to způsobuje tohle ztracení nebo zoufalství a to zatvrdnutí, kdy má člověk pocit, že neví. Je pravda, že my s tím Tondou často používáme k vystavění celku, nebo toho celkovýho obrazu, nějakou techniku, herci často sami manipulují nejenom s kamerou, ale třeba s předměty, které jsou součástí scény, se světlem. Častokrát je to součástí situace a toho, co může někdy herci pomoci, že se má tzv. čeho chytit. Ale já mám pocit, a to mám opravdu už vyzkoušený, že ty pomůcky nejsou třeba. Nebo jsou třeba do chvíle, než se tomu člověku podaří to uchopit vnitřně. Pak už úplně svobodně, a to je vždycky strašně vidět, ten zlom v tom procesu, kdy vidím, že on se začíná pohybovat svobodně v tom širokém manévrovacím prostoru, který mu dává ten text a umožňuje hrací plocha. Pak se nebojí skutečně zkoušet, nebojí se vyzkoušet něco tak nebo onak, protože ví, že to nebude trapný, protože myslí – nenapodobuje, nepředstírá, ale myslí. Nestane se mu, že když najednou nějaký spoluhráč zareaguje jinak než předchozí den, tak je zmatený a ptá se „počkej, takže ty si budeš sedat, jo?“. V takových momentech já vnitřně úplně šílím. Vždyť je to jedno! Vždyť ŘÍKÁ to stejný, co včera! Jestli u toho sedí nebo stojí napravo nebo nalevo, je přece úplně jedno.

Oni v tom musí jakoby žít, ne? Protože potom je jedno, jestli je to pravo nebo levo, protože ty lidi v tom žijou jako v nějakým koherentním světě.

A komunikují hlavně, oni spolu vedou dialog, takže teoreticky se jim nemůže stát, že se ztratí, protože když vedeš s někým dialog – se spoluhráčem nebo s publikem, ať už je předepsaný nebo ne, tak to znamená, že někoho posloucháš a na někoho reaguješ, něco chceš, něco očekáváš, slyšíš, vnímáš, a hlavně MYSLÍŠ. Mě to přijde hrozně jednoduchý. A o to mi jde. Pak nepotřebuju moc k tomu vymýšlet nějaký další brikule, aby to bylo „zajímavější“, protože je zajímavý samo o sobě, když se dva lidi spolu baví – o něčem zajímavým. Na to já se vydržím koukat, nebo na nějaký tichý obraz, který trvá minuty a nic se tam – zdánlivě! – neděje. Mě to zajímá, když je tam ten člověk, když tam skutečně je. Když vidíš ale nějaký nacvičený mechanický orloj, kde se něco pohybuje, tak si myslím, že se v tom člověk často může ztratit. I herec, i divák. Čímž

ale nemyslím, že nefungují obrovský inscenace plný efektů, ale musí to fungovat obojí. Ta forma sama o sobě prostě nebude nikdy fungovat bez toho naplnění obsahem, bez skutečné přítomnosti v tu chvíli. Ježiš, já jsem chytrá jak rádio, už mi to začíná být trapný!

Otázka, kterou tam mám v sadě, abychom je prošly všechny je, jaký je tvoje oblíbený místo v tom divadelním prostoru. Kde se dobře cítíš a kde ráda seš. Nebo odkud ráda režiruješ.

Na zemi. Na jevišti.

Fakt?

Hm, jo. Já nikdy nesedím v hledišti, aspoň do chvíle, než jsou projížděčky se vším všudy, abych to viděla nějak vcelku a soustředila se na všechny ty složky. Já vždycky mám takový místo před první řadou na zemi, kde sedím nebo ležím, ale kde mám pocit, že jsem součástí toho, co tam děláme. Vůbec neumím sedět někde ve třetí řadě a koukat a pořvát tam na někoho. To jsem měla jeden z největších problémů při zkoušení (Kamila začíná hodně zadržovat smích), jsme dělali Říši zvířat ve Studiu Hrdinů. Sedm herců a byly tam takový pohybový pasáže s hudbou, a teď jsme museli nějak komunikovat, protože oni měli na sobě takový origami papírový masky a mě nebylo vůbec přes tu hudbu slyšet. Dali mi do ruky mikrofon, že když to budu chtít zastavit nebo něco říkat, že to mám říct do toho mikrofonu. To bylo pro mě absolutně nemožný. Vůbec jsem nebyla schopná těm lidem, co se o něco snaží, do toho mikrofonu říct, STOP, děcka, nebo řvát doleva! doleva! a podobně. Z toho bych se mohla zbláznit. Takže jsem buď počkala, až ten výstup skončí, nebo jsem prostě běhala, vždycky jsem pak musela běžet někam za nima, musela jsem se jich dotknout, aby věděli, že jim chci něco říct, mohli si sundat tu masku... Prostě musím mít kontakt a být součástí té skupiny. Když jsme dělali toho Skuggáče, to bylo super, protože jsme tam měli takový dvě obrovský beraní kožešiny, který Tereza přivezla z Islandu, ze kterých se pak vyrobil kostým „Halfdána“, retardáka, který vaří čaj. Než jsme je použili, tak se tam ty kožešiny jenom tak válely, takže já jsem si jednu z nich uzmula a na ní jsem tak trůnila celou tu dobu.

U tebe mám pocit, skoro jako jediný, ale možná se mýlím, že jediný moment, kdy si zmínila, že trpíš je, když se to zasekne a cítíš, že je něco špatně, že se to zasekne, ale jinak nemám pocit, že by ti ten proces přinášel nějaký výrazný utrpení, deprese, úzkosti. Což je možná smutný, ale u tebe jediný jsem to nezaznamenala, ani mimo tenhle rozhovor.

To je proto, že o tom vlastně nemluví, ale... Zažívám to, asi jako každý. Víš co, na druhé straně, já vlastně nemám moc příležitostí, vzhledem k tomu, co a s kým dělám, dostávat se do nějakých konfliktů a do situací, který by mi způsobovaly tyhle úzkosti a nepříjemnosti. Protože všechno, co já dělám, nebo zatím jsem měla to štěstí, tak dělám, protože chci, dělám, co jsem si sama vybrala, s lidma, který jsem si sama vybrala. Samozřejmě dochází k nějakým zásekům, ale ta vzájemná důvěra a kolektivní energie je vlastně vždycky převážně pozitivní. Taky jsem tu hrůzu zažila, ta moje druhá inscenace „Víra, láska, naděje“, to bylo pro mě hodně nepříjemný. Nevěděla jsem si vůbec rady a měla jsem za sebou jen to jedno monodrama s Jirkou Štrébem. A najednou sedm herců plus sedm bezdomovců a totální pro mě chaos. To bylo strašný, fakt strašný, to jsem si

říkala, že režírování není pro mě, že už to nikdy dělat nebudu. Teď to zažívám většinou ke konci toho zkoušecího procesu, kdy už se to chýlí ke konci a už nějak mají přijít ti cizí lidi, kteří si o tom budou něco myslet. To je pro mě ten moment, kdy to musím hodně zpracovávat, hodně... Učím se to a uvědomuju si, že je to něco iracionálního a vím, že to nechci přenášet na ostatní. Protože já mám být ta, kdo ty ostatní celou dobu k něčemu vede, k něčemu motivuje a o něčem přesvědčuje a pak najednou se mám zhroutit před premiérou?! Tohle nikdy nemůže fungovat a je to strašně trapný, to nemůžu nikomu způsobit. A je to opravdu jenom iracionální strach. Je to hodně podobný tomu, když jsem se pokoušela stát na jevišti. Je to tento typ trémy. Většinou se vůbec nebojím toho, že se něco nepovede technicky, támhle nějaký světlo přestane svítit, nebo něco takového, vypne se kamera. Mám pocit, že to jsou věci, který každý vidí i v hledišti, že je to technický problém. Na to já se navíc vždycky snažím nějak připravit a mít plán B v případě, kdy víš, že máš v nějaký scéně například jenom jeden reflektor a ten, když zhasne nebo vybuchne, tak prostě bude tma. Pak je dobrý mít záložní zdroj, kdyby náhodou se tohle stalo, tak ať nedohrajeme celý představení ve tmě nebo ať tam nezačneme šílet. To jsou věci, který jsou normální. Strašně se ale bojím toho, že to nebude fungovat právě obsahově, emocionálně, že tomu nebude nikdo rozumět. To, že se to nebude někomu líbit, to je vlastně taky úplně normální, ale to že se to nepovede v tom smyslu, že to někdo ne... Nevím no, není to možná ani takhle racionální, prostě je to jenom hrůza a děs z premiéry. I tak zažívám nepříjemný chvílky během toho procesu, no. Akorát o tom nerada mluvím.

Hodně mě zaujalo, že buď lidi milují ten závěr zkoušení, kdy už to je a už se to jenom dá do toho tvaru a je to úleva, a pak část že milují ten začátek a těch posledních čtrnáct dnů je pro ně peklo a že by rádi se v tom dál rejpalí a dál to objevovali, že to je nějaký hrací pole. Uzavřít to ale do toho finálního tvaru je strašně bolestivý.

To mám trochu naopak. Já mám pocit, že v určité chvíli se to dá uzavřít do nějakýho tvaru s tím, že to vůbec neznamena, že se to nedá zase kdykoliv otevřít. Ale vím, že pokud ty věci mají fungovat v nějakém kompaktním celku, a herci mají cítit nějakou jistotu a bezpečí a pohybovat se v tom svobodně... Dokážu si představit, a myslím si, že většina herců to tak má, že v poslední fázi mají dost starostí sami se sebou, musejí zvládnout nějaký svoje strachy, trémy, něco. Pro mě je důležitý jim dodávat pocit bezpečí, vytvořit z toho, co je okolo nich, komfortní zónu. Mám pocit, že čím častěji mají možnost si tu věc projet v nějakým celku, tím líp. Na spoustu věcí se třeba ještě přijde, ale já vím, že někdo je schopen v den premiéry škrtnout tři strany textu a dát to, a je to jízda, a někdo si to prostě potřebuje desetkrát znovu projít a zopakovat, aby se cítil bezpečně. To je to, na co já hrozně dám, a tím pádem nemám nějakou osvědčenou metodu, ale hodně se řídím kolektivní energií a tím, co cítím z těch lidí, že jim vyhovuje, a že potřebují. Spíš se jim snažím vytvořit, nebo okolo nich, podmínky, aby se cítili co nejvíce svobodně a zároveň bezpečně, aby se na to těšili, aby z toho měli dobrý pocit. Aby oni sami najednou říkali takový to “já už se tak těším až tady budou lidi”. To je pro mě totální známka toho, že ten člověk si je jistý a věří společné věci. I já mám pak pocit, že to může zafungovat. V poslední fázi se pak víc snažím o tohle než o nějaký... Samozřejmě se doladuje všechno možný, ale nikdy bych nikoho do ničeho nenutila. To se třeba stalo u Macochy, to bylo zajímavý, a to je podle mě takový dobrý příklad. Na nějakou z posledních generálek se přišel podívat Ivan Buraj, pak jsme si sedli a on říká “všechno skvělý, chápu chápu chápu, ale tahle scéna je tam prostě navíc” a byl to velký monolog Simony Pekové. V tu chvíli jsem věděla, že je to strašně dobře, že to říká, protože já jsem to sama neměla odvalu právě v té konečné fázi říct, že tohle

je tam navíc. Protože jsem věděla, že když tam ta scéna zůstane, tak to není nějaká zásadní chyba nebo problém, ale sama jsem cítila, že když by to tam nebylo, tak by to bylo lepší. Úplně jsem to ale vytěsnila, potlačila tuhle intuici, nechtěla jsem způsobit ten rozruch v konečný fázi. Ještě k tomu kvůli Simoně, která je hodně citlivá, možná až přecitlivělá a hodně speciální, no. Ve chvíli, kdy to ten Ivan vyslovil, tak já jsem si řekla, jo, já to zkusím. Ale proběhlo to tak, že jsem si tu Simonu vzala stranou, požádala jsem ji o soukromý rozhovor, a celý jsem jí to vysvětlila. Že to vůbec není o tom, že to špatně hraje, nebo že to nefunguje ve smyslu hereckým, ale že v rámci celý tý struktury je to tam navíc. Přesně takhle jsem jí to upřímně řekla, že je to něco, co já cítím taky, ale že mi to teď potvrdil Ivan, kterému věřím, a že jí jenom žádám o to, aby to promyslela, nebo aby mi řekla, jestli si dovede představit, protože máme ještě čtyři dny, že bychom to zkusili jednou bez toho, a uvidíme, co to udělá. Nechala jsem jí na to čas, a nechala jsem to rozhodnutí na ní a vlastně jsem jí řekla, že pokud je to pro ni v tuhle fázi příliš náročný nebo neovladatelný, nebo ji to bude nervovat, tak to tam necháme, protože to samo o sobě funguje, v tom ten problém není. Pokud má ale ještě nějakou kapacitu vyzkoušet něco úplně jinak, tak to pojd'me zkusit, protože samozřejmě budeme muset poupravit něco před tím a něco po tom, navázat trochu jinak. Ona pro mě v tu chvíli vlastně překvapivě řekla, „no jasně, je to sice hrozný, ale jasně, pojd'me to zkusit“. To je najednou taková radost, radost z toho, že ten člověk má důvěru k té věci, a najednou cítíš, že mu záleží na tom celku natolik, že je ochoten vystoupit z nějaký svý komfortní zóny, právě pro dobro celku. Myslím si, že tenhle způsob, to, že ten člověk je součástí takových rozhodnutí a není jen „používán“ a vystaven situaci „zpracuj si to, jak chceš, prostě to škrtnem“ – ať je to v dobrým nebo ve zlým – funguje. Já jsem prostě věděla, že jakmile způsobím jakýkoliv napětí nebo jakýkoliv diskomfort, v týchle poslední fázi, že to pak může mít dominový efekt. Začne se to řešit, vychýlíme se z rovnováhy, něco, něco. Tak jsem si řekla, že obojí je pro dobro celku, ať už to tam necháme nebo vyhodíme, ale Simona musí být součástí toho rozhodnutí. Aby ona neměla pocit, že je na ni vyvíjen tlak, nebo že dělá něco špatně. Ale nevím, jestli jsem ti odpověděla na tu otázku, protože už si ji ani nepamatuju. Jo, ta fáze poslední, jo, jo. To byl ten konkrétní příklad. Že mi právě, jo přesně, mnohem víc záleží na tom, aby se všichni cítili dobře, než abych urputně trvala na nějaké své vizi.

(S Kamilou jsme si potom povídali o tom, co jsem zatím z rozhovorů vyzkoumala a k jakým úvahám mě to vede, popisovala jsem jí formálně s kým a jak vedu rozhovory, až jsme dospěly k tématu, které bych ráda otevřela, a to je „výchova“ režisérů. Kamila k tomu měla jednu inspirativní připomínku ze své německé zkušenosti:)

V rámci německého systému jsou v divadlech zaměstnáni asistenti – absolventi (nejenom) režie, většinou až na tři roky, minimálně však rok. Jsou součástí celého procesu od první čtené zkoušky po derniéru, během zkoušení jsou přítomní v podstatě od rána do večera, tak jako já v Komedii. Tím pádem se pořád dál učíš, a to máš v těch velkých divadlech všechny tyhle velký režiséry, Pollesch, Castorf, Milo Rau, Katie Mitchell, Pařízek, Karin Bayer, Karin Henkel, Christopher Marthaler a podobně, a tak máš takhle jako asistent režie třeba tři projekty za sezónu, když se to rozdělí na ty dva měsíce zkoušení. Účastníš se toho procesu, jsi v kontaktu s profesionály, s režiséry, kteří pracují různým způsobem. To je tvůj job a zároveň máš tu možnost být u toho, poznat praxi a vidět, že to každý dělá jinak, že neexistuje nějaká režijní metoda „jak se to dělá“. A už jenom tohle je zásadní. Vidíš a poznáš opravdu zevnitř provoz divadla, naučíš se, protože jako asistent toho režiséra domlouváš veškerý harmonogramy všech možných dílen, technických zkoušek a hereckých kostýmových zkoušek, co všechno je

třeba pro vznik inscenace. Potom chápeš nějaký vnitřní procesy toho provozu a víš, že určitý věci nemůžeš dělat ne kvůli tomu, že by ti je třeba někdo nechtěl umožnit, ale protože třeba nejsou technicky možný z nějakých objektivních důvodů. Je to kooperace všech složek inscenačního týmu, který si ne vždy má právo něco vynucovat, ale že všechno se vším souvisí, že i ostatní lidi, kteří dělají svou práci stejně jako ty, mají taky nárok na nějaký volno nebo na to dělat chyby a podobně. Pokud se osvědčíš, dostáváš spolu s ostatními asistenty (scénografie, dramaturgie, kostýmů atd.) příležitost inscenovat vlastní malý projekt na studiové scéně. Sice s nízkým rozpočtem, ale s veškerým ostatním servisem – profesionálními herci, techniky, vybavením, propagací a tak dále.