

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SPOLUPRÁCE V DIALOGU

Marta Hermannová

Vedoucí práce: doc. MgA. Jiří Adámek, PhD.

Oponent práce: MgA. Petra Tejnorová, PhD.

Datum obhajoby práce: září 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Direction-dramaturgy of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

COOPERATION THROUGH DIALOG

Marta Hermannová

Thesis advisor: doc. MgA. Jiří Adámek, PhD.

Examinor: MgA. Petra Tejnorová, PhD.

Date of defence: September 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

Spolupráce v dialogu

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

V Praze dne.....

.....
podpis studenta

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.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Jiřímu Adámkovi za vedení práce, Vladimíru Novákovi za konzultace, Johaně Bártové, Anně Klimešové, Lindě Duškové a Michalu Hábovi za podnětné rozhovory a Ivě Hermannové za podporu a cenné připomínky.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá tématem divadelní spolupráce jako ústředním principem tvůrčího a zkušebního procesu a věnuje se jeho zásadním fázím. Autorka se práce postupně zabývá zahajováním společného procesu, hereckými cvičeními jako jeho průběžnou metodou, improvizací jako principem tvorby a také krizí jako její přirozenou součástí i podstatou. Výchozím materiálem pro toto uvažování jsou reflexe tvůrčích zkušeností autorky práce konfrontované s rozhovory s režisérkami a režiséry a literaturou popisující tvorbu profesionálních režisérek a režisérů. Celou práci tak prolíná otázka, zda vůbec lze nějaké principy tvorby a spolupráce pojmenovávat, pokud jsou odvislé od konkrétních a pokaždé specifických projektů.

Abstract

This bachelor thesis deals with the topic of cooperation as a central principle of the rehearsing process of theatrical creation, and deals with its main phases. The author deals with the act of starting the collective process, with acting exercises as continuous method of the process, with improvisation as a principle of creation, and also with crisis as its natural part and essence. The material for this work are reflections on the creative experience of the author that are confronted with interviews with directors as well as literature describing the work of directors. The whole work is intertwined with the question whether any general principles of creation and cooperation can be formulated at all, even though they depend on concrete and always specific projects.

Obsah

ÚVOD.....	8
1. Spolupráce.....	10
2. Skladba divadelního kolektivu a nastavení vztahů.....	14
2.1. Vztah režie a dramaturgie	21
2.2. Vztah režie a scénografie.....	27
2.3. Vztah režie a herectví	29
3. Zahajování společného tvůrčího procesu	30
4. Herecká cvičení jako polyfunkční součást procesu.....	35
4.1. Herecká cvičení jako start zkoušky.....	35
4.2. Herecká cvičení jako zdroj inspirace a inscenačního materiálu	41
5. Všudy přítomná improvizace	44
5.1. Improvizace jako způsob tvorby inscenačního materiálu	44
5.2. Improvizace jako přístup	50
6. Krize, konflikt a kompromis a jejich místo v procesu	53
6.1. Je krize podstata?	53
6.2. Je konflikt součástí?	58
6.3. Je kompromis cesta?	61
7. Je proces důležitější než výsledek?.....	64
ZÁVĚR.....	68
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	69

Úvod

V mé bakalářské práci se pokouším popsat principy a způsoby spolupráce a komunikace v divadelním kolektivu, které jsou součástí tvůrčího procesu vedoucího ke vzniku divadelní inscenace, k nimž jsem došla v průběhu bakalářského studia režie-dramaturgie na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Zastavuji se u pro mě důležitých fází procesu, které vnímám jako podstatné pro jeho průběh, ale i pro výsledek, ke kterému směřuje. Tyto svoje zkušenosti a poznatky vycházející z reflexí několika divadelních projektů konfrontuji s teoreticko-praktickou literaturou zachycující práci profesionálních režisérů a také s rozhovory se současnými českými divadelními režiséry a režisérkami, které vznikly pro účely této práce. Téma mé bakalářské práce naráží na problém, že jakákoli spolupráce je vždy odvislá od jedinečného složení tvůrčího kolektivu a také od konkrétního divadelního projektu – tudíž je vždy unikátní, originální, nová a nelze z ní jednoduše vytvořit generalizovaný koncept. Respektive toto „narážení“ se stalo jedním z témat práce. Této kolize jsem si vědoma, přesto považuji za užitečné pokusit se některé principy pojmenovat, a snažit se přijít na to, v čem divadelní spolupráce spočívá a jaké je mé místo jako režisérky v ní.

V úvodní části práce se zabírám pojmem spolupráce a tím, jak souvisí s kolektivní divadelní tvorbou. Poté se věnuji tomu, jak mohou být nastavené vztahy mezi jednotlivými členy divadelního týmu a jak to ovlivňuje společnou tvorbu. Následně se zabývám konkrétními principy divadelní tvorby, které jsem si během svých dosavadních zkušeností s tvůrčím procesem vyzkoušela. Práci zakončuji úvahou nad nezodpověditelnou otázkou, zda je proces důležitější než výsledek.

V roce 2019 se na Katedře ALD konalo symposium *Alternativy*, jehož cílem byla snaha o verbální popis současného divadla, současné divadelní teorie, dramaturgie i herectví. Smyslem setkání bylo „*mapování základních terminologií, funkcí a inspirací soudobé divadelní tvorby.*“¹ V jistém momentu debaty režisér a pedagog (a vedoucí mé bakalářské práce) Jiří Adámek vypráví zkušenost z magisterského semináře, na kterém se spolu se studenty snažili pojmenovat podstatu současného herectví, ale všechno se jim „rozpadlo pod rukama“. Na jeho sdělení reaguje režisér a pedagog Jiří Havelka těmito slovy: „*Rozpad toho pokusu*

¹ DAMU: Katedra alternativního a loutkového divadla [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/o-katedre/>

to vůbec definovat je přesně jedním z parádních cílů a výsledků. Jenom musí přijít ta snaha to jednou za čas trošku zformovat, trošku to zkusit redefinovat a ono se to zase rozpadne."²

Svou bakalářskou práci jsem psala také s touhou pojmenovat některé principy spolupráce a fáze procesu, na které bych chtěla ve své budoucí tvorbě navázat. Během psaní jsem ale začala přicházet na to, že nic pojmenovávat nemůžu a že mě ono pojmenovávání uzavírá do nepravdivých škatulek. Navzdory tomu se v mé práci vyskytují části usilující o definování přístupu k tvorbě, snažím se je však vždy klást do konfrontací s přístupy jinými, které jejich determinaci rozbíjí. Svou bakalářskou práci tak vnímám jako předem trochu prohraný pokus o zformování vlastního přístupu k tvorbě, který budu muset jednou za čas vždy znovu podniknout.

² Symposium Alternativy, 27. 5. 2019. KALD DAMU (v rámci festivalu Proces)

1. Spolupráce

Vědomou spoluprací s našimi vrstevníky poprvé zažíváme už v raném dětství, když se v mateřské školce snažíme společnými silami postavit hrad z kostek nebo když si prostě jen společně chceme hrát.

Spolupráce je jednou ze základních klíčových kompetencí patřících do rámcových vzdělávacích plánů základních škol, kterou by si žáci během svého studia měli osvojit.³ Protože vzájemná komunikace a spolupráce jsou dovednosti, které v životě profesním i osobním potřebujeme téměř neustále. S jevem spolupráce se setkáváme skoro při každé lidské činnosti, ať už je to spolupráce trvalá – která vzniká třeba při zakládání rodiny, nebo situační, které se podobá například uzavření politické koalice⁴, ale i moment, kdy se společnými silami snažíme snést klavír ze čtvrtého patra.

V sociologické terminologii je spolupráce (resp. kooperace) definovaná jako *„společná, resp. návazná činnost uvnitř skupiny nebo navenek, jejíž podmínkou je akceptace společných cílů, shoda v taktice a strategii jejich dosahování a dobrá vzájemná komunikace. Pracovní i jiné skupiny opírající se o kooperaci mají ve srovnání s rivalitními skupinami větší produktivitu.“*⁵ Spolupracujeme jednoduše proto, že nám to přináší příslib lepšího výsledku – ale to pouze za předpokladu, že naše spolupráce probíhá dostatečně kvalitním způsobem splňujícím výše zmíněné nároky.

Já jsem spoluprací v rámci kolektivu své vlastní generace většinou zažívala z více či méně vedoucí pozice. Obvykle jsem to byla já, kdo pomáhal ostatním rychle dopisovat úkoly nebo vysvětloval spolužákům nově probíranou látku. I během dětských her jsem se přirozeně drala do popředí; bavilo mě vymýšlet, na co si budeme hrát a jaká pravidla při tom budou platit. Jako malá jsem byla vždycky vrcholně poctivá a zodpovědná, a když jsem se poprvé dostala do situace, ve které jsem měla na nějakém úkolu ve škole pracovat společně s ostatními dětmi, pocit zodpovědnosti nezmizel ani v tuto chvíli. Naopak se myslím prohloubil strachem z toho, že nemůžu ovlivnit všechny složky společné práce a musím se umět spolehnout na ostatní. Potřebovala jsem mít kontrolu nad tím, že naše práce bude odvedená dobře, takže jsem se často automaticky stavěla do vedoucí pozice,

³ BĚLECKÝ, Zdeněk. *Klíčové kompetence v základním vzdělávání*. V Praze: Výzkumný ústav pedagogický, 2007. ISBN 978-80-87000-07-6.

⁴ NOVÁK, Tomáš a CAPPONI, Věra. Kooperace. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kooperace>.

⁵ Tamtéž.

ze které jsem mohla své ostatní spolupracovníky aspoň trochu kontrolovat. Časem jsem pochopila, že si tímto chováním v kolektivu nebuduji úplně výhodnou pozici, protože se někdy až moc intenzivně snažím zasahovat do práce někoho jiného a ovlivňovat tak věci, které nespádají pod mou kompetenci. Snažila jsem se tedy pochopit principy a mechanismy kolektivní práce a vrstvicími se zkušenosti se naučit, jak stát v čele pracovního procesu, ale zároveň do něj vpouštět invenci ostatních zapojených členů – protože jedině tak má spolupráce smysl.

Spolupráce je typ sociální interakce, kterou lze v jejím širokém významu chápat jako „procesy, které spočívají v působení jednoho jednajícího (nebo jedné skupiny jednajících) na jiného jednajícího (na jinou skupinu jednajících)”⁶. Na spolupráci tedy můžeme nahlížet jako na způsob vzájemného ovlivňování. Je tedy v našem zájmu, abychom si byli vědomi toho, jak naše spolupráce probíhá a kdo koho a jak ovlivňuje. Pokud totiž platí poučka sociologa P. Watzlawicka „není možnost nekomunikovat“, pak také platí tvrzení, že „není možnost neovlivňovat.”⁷

Pokud chceme výhodně spolupracovat, musíme být empatičtí vůči našim partnerům, musíme být schopni přistupovat ke kompromisům a všimnout si více těch věcí, které nás spojují, než těch, které by mohly být zdrojem konfliktu (zdroj: soc. enc., kooperace). „Kooperaci charakterizuje vysoká míra výměny informací a snaha informovat se vzájemně co nejpřesněji a nejúplněji.”⁸ Otevřená komunikace je tedy základním prostředkem, jak spolupráci realizovat.

„Divadlo je a vždy bude kolektivní činností. Ze stejného důvodu je zkouška vždy modelem lidského soužití, plná komplikovaných sociálně-společenských vzorců, je to předivo mezilidských vztahů, síť nadějí, tužeb, zklamání, radostí, ublížení a lásek, vinoucí se v několika rovinách mezi divadelní a skutečnou rovinou,”⁹ píše režisér Jiří Havelka. Divadelní tvorba založená na kolektivním tvůrčím procesu je založená na spolupráci, dalo by se říct, že je specifickým typem spolupráce. Proto mi přijde zajímavé a důležité se jí z toho úhlu pohledu zabývat.

„Divadelní dílo je specifický výtvar, složený z několika organicky propojených komponentů, jehož realizace je možná pouze a jedině v časoprostoru

⁶ STRMISKA, Zdeněk. Interakce sociální. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 10. 11. 2018. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z:

https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Interakce_soci%C3%A1ln%C3%AD.

⁷ KŘIVOHAVÝ, Jaro. Ovlivňování. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z:

<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ovliv%C5%88ov%C3%A1n%C3%AD>.

⁸ NOVÁK, Tomáš a Věra CAPPONI. Kooperace. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kooperace>.

⁹ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 115.

*divadelního média, tedy bezprostředně před zraky diváků a za jejich významné spoluúčasti.*¹⁰ Divadlo vyžaduje spolupráci nejen při vzniku divadelní inscenace, ale i při samotném představení, kdy dochází ke spolupráci performerů a diváků, a to bez ohledu na jejich počet. Diváci a performeři spolupracují už jen tím, že si vzájemně věnují pozornost a dodržují nastavená pravidla. Složitá komponovanost divadelního díla odráží způsob jeho vzniku, na kterém se podílejí tvůrci z různých (ač obecně divadelních) oborů.

Spolupráce mezi těmito tvůrci je komplikovaným procesem, který proto vyžaduje velmi kvalitní způsob komunikace. Ta však neprobíhá pouze skrze mluvený dialog – ač jeho přítomnost je zcela zásadní – ale skrze různé způsoby a principy společné práce, jejichž cílem je si porozumět a dojít k novým nápadům, tvůrčím přístupům, řešením tvůrčích problémů, a nakonec k nejlepšímu možnému výsledku – divadelní inscenaci.

V následujícím textu se chci na základě svých vlastních zkušeností věnovat nastavení vztahů v tvůrčím týmu a vzájemné komunikaci mezi jeho členy, které ovlivňují průběh procesu, a také samotnému vývoji tvůrčího procesu včetně jeho proměn a výkyvů, jakými jsou různé typy konfrontace, docházení ke společným cestám, ale také krize a konflikty, které však mohou mít ozdravný a posunující účinek. Středem mého zájmu však není pouze komunikace verbální, ale právě taková, která přímo vytváří zkušební proces a produkuje inscenační materiál.

Myslím, že zajímavým sociologickým pojmem, který si mohu vypůjčit pro pojmenování tohoto typu tvůrčí komunikace, ač si ho trochu přizpůsobím, je *sdělení výkonové*. Řadí se vedle verbální a nonverbální komunikace a rozumí se jí takové jednání, které není doprovázeno ani verbálním ani neverbálním sdělením, a přesto mu jeho příjemce rozumí. Jako dobrý příklad funguje darování daru – je to akt, který mluví sám za sebe, aniž musí být doprovázen vysvětlením.¹¹

Způsob práce, který při své tvorbě v rámci společného procesu uplatňuji, má často podobu právě výkonového sdělení – je to takové sdílení informací, které se podobá spíše společnému prožívání. Někdy nastane neočekávaně, pouhou náhodou. Snažím se však na svých zkouškách vytvářet takové podmínky, které mu jdou naproti a dovolí mu vzniknout. Stejně jako divadelní představení

¹⁰ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce 1/2006*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. ISBN 80–86102–51–3, s. 14.

¹¹ KŘIVOHLAVÝ, Jaro. Sdělení výkonové. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sd%C4%9Blen%C3%AD_v%C3%BDkonov%C3%A9.

nevnímáme pouze racionálně, ale velkou roli v naší recepci hraje naše emocionální a smyslové vnímání. Tak ani během tvůrčího procesu nemůžeme využívat pouze racionální komunikaci k jeho naplňování. Pokud se během zkoušky „něco stane“ (můžeme tomu říkat nápad, objev, uvědomění), často tu chvíli nedokážeme pojmenovat slovy a možná se o to ani nesnažíme, pouze víme, že ta chvíle nastala a že jsme ji někdy jen jeden z nás někdy všichni společně prožili. A následně se můžeme snažit o to ji zrealizovat znovu nebo ji jenom mít uloženou v hlavách a pokračovat v práci dál. Jsou to dle mého názoru právě procesy výkonového sdělení, kdy k takovým vzácným, ale determinujícím chvílím dochází.

Jan Schmid se zmiňuje ve své knize *Můj divadelní svět* o tom, že pro něj je výsledkem, motorem i prostředkem tvůrčího procesu i tvůrčího uvolnění *kolektivní improvizace*.¹² *„Divadlo jako kolektivní hra (hráti si) je nemyslitelné bez kolektivního vědomí, vyplývajícího z kolektivního myšlení, které je předpokladem kolektivního způsobu tvorby, jakým je především metoda kolektivní improvizace (rozuměj: organizovaná tvůrčí improvizace), rozvíjená jako perpetuum mobilem způsobem sebehry jednotlivce a sebehry celého kolektivu.“*¹³ Pro mě existuje v mé dosavadní tvůrčí zkušenosti takových principů kolektivní práce víc a v následujícím textu se je pokusím podrobněji popsat. Všechny tyto principy by však měly vést k tomu, aby společná práce měla co nejdemokratičtější a nejotevřenější charakter, a díky tomu nás mohla dovést mimo naše očekávání, stát se impulsivní, inspirující a intuitivní, být nikoliv pouze společnou prací, ale společnou tvorbou.

¹² SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět: (možná nejen divadelní)*. V Praze: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. ISBN 80-902482-8-4. s. 13.

¹³ Tamtéž.

2. Skladba divadelního kolektivu a nastavení vztahů

Konkrétní složení tvůrčího týmu, jehož cílem je vytvořit divadelní inscenaci, bývá rozdílné projekt od projektu. U některých inscenací bude podstatná role hudebníka, u jiného přibude do týmu choreograf nebo expert na multimediální technologie. Protože se ve své práci snažím vycházet ze svých dosavadních tvůrčích zkušeností, se pro následující úvahy omezím na takový typ kolektivu, který sestává z herců a hereček, režiséra či režisérky, dramaturga či dramaturgyně a scénografa či scénografky. Tito tvůrci společně vytváří divadelní inscenaci – tzv. artefakt, z něž až přítomnost diváka vytvoří divadelní dílo.¹⁴

Současná česká divadelní teorie pojmenovává jako tři základní „organicky propojené komponenty“¹⁵ nutné pro vznik divadelního díla komponent herecký, komponent vizuální a komponent zvukový. (zdroj – to samé) Herecký komponent tvoří veškeré hercovo jednání na jevišti, včetně jeho verbální a neverbální komunikace, a tudíž do sebe pohlcuje i případný dramatický text. Vizuální komponent je tvořen vším, co divák prostě vidí – tedy scénografií, kostýmy, prostorem divadelního sálu, zvoleným světelným designem. Do zvukového komponentu pak patří hudba, ruchy a šumy, reprodukované hlasy – nikoliv však to, co herec říká živě na jevišti.

Režie a dramaturgie zde není zastoupena proto, že teorie vychází z divákovy percepce – tedy z toho, co divák dokáže jednoznačně vnímat. „Divák vnímá smyslově (tedy zejména zrakově a auditivně) hercovu hru, zvuky, vizuálně výtvarné objekty a prvky, a to vše dynamicky, v interakci, v komplexu smyslových vjemů, jež obsahují výraz i význam.“¹⁶ Režie a dramaturgie nejsou v divadelním díle reprezentovány žádným jednoznačným smyslově vnímatelným materiálem, tudíž je mezi komponenty ustavující divadelní dílo teorie neřadí. Divák sice režii a dramaturgii nějakým nepřímým způsobem také vnímá, nedají se však z díla vyjmout a oddělit, „jsou spíše rozpuštěny v jednotlivých složkách a ve vztazích mezi nimi jako jejich integrující, řídící a usměřňující element.“¹⁷

Tuto teorii zde předkládám zejména proto, že její koncept funguje jako zrcadlo rolí, jež zastávají jednotliví tvůrci v divadelním kolektivu. Jako

¹⁴ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce 1/2006*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. ISBN 80–86102–51–3, s. 14.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž, s. 19.

¹⁷ Tamtéž.

nejpříhodnější mi přijde právě odlišná pozice režiséra a dramaturga od těch ostatních. Práce režiséra a dramaturga vytváří vztahy mezi herectvím, scénografií a případně hudebně-zvukovou složkou, snaží se je propojovat, řídit a usměrňovat.

Přestože jsem začala naznačením toho, jak se od sebe jednotlivé divadelní komponenty – a současně i role v divadelním kolektivu – oddělují, pokusím se je teď skrze pojem *devised theatre* zase zpátky propojit.

Pojem *devised theatre* pochází z Velké Británie, v češtině pro něj nemáme přesně odpovídající ekvivalent, a tak se používá ve své anglické podobě. Často se sice zaměňuje s pojmem *autorské divadlo*, které má v českých zemích tradici zhruba od 60. let, ale neoznačuje tentýž koncept. „Metoda „*devised*“ znamená, že inscenace vzniká hlavně na zkouškách, často kolektivním úsilím, na němž se rovnocenně podílejí všechny umělecké složky. Je to práce bez předem fixovaného textu či scénáře, jejímž výchozím bodem je dílčí materiál nebo téma, často se mluví o vzniku ‚na zelené louce‘ či ‚z ničeho‘.“¹⁸ Pojem tedy nepopisuje druh divadla nebo charakterové vlastnosti inscenace, ale způsob práce, kterým se k inscenačnímu tvaru dochází.

Devised theatre se začalo objevovat v druhé polovině dvacátého století v evropském a americkém prostředí, kdy se důraz na kolektivní tvorbu, která vychází ze společného zkoušení, začal projevovat ve své extrémnější podobě. Proměna zkušebního procesu měla rovněž etické a politické příčiny, „postupně vznikla přirozená společensko-politická potřeba pracovat způsobem dehierarchizovaným, decentralizovaným, kdy se na tvorbě podílí celá skupina.“¹⁹ *Devised theatre* může naprosto popírat rozdělení jakýchkoli rolí v uměleckém kolektivu – všichni se podílí na všech složkách; společně vymýšlejí ideový i výtvarný koncept díla a často se zároveň stávají performery. I u projektů vycházejících z metody *devised theatre* však bude existovat celé spektrum možností, v jakých se tento typ spolupráce pohybuje.

Dobrým konkrétním příkladem tohoto způsobu práce je pro mě například odpověď člena uměleckého uskupení Handa Gote Tomáše Procházky na otázku, zda mají při přípravě inscenací nějak rozdělené role: „Role jsou částečně dány rozdílnými schopnostmi každého z nás, ovšem mohou se vyměnit. Dokonce se dost snažíme, aby se měnily. Skupinový podpis je výrazem odporu vůči divadelnímu kultu osobností a tradiční divadelní hierarchii. Podepisujeme se jako vědecký tým

¹⁸ LOTKER, Sodja a LJUBKOVÁ, Marta. *Dramaturgie přítomnosti 2*. 2020. DAMU: Katedra alternativního a loutkového divadla. s. 14.

¹⁹ Tamtéž, s. 16.

jen řadou příjmení. Specializace je podle nás dobrá pro výrobu, pro tvorbu je ale horší. Snažíme se přemýšlet o divadle, ne o funkcích v něm, což znamená, že někdy musíme dělat i to, co neumíme, ale to je právě osvěžující."²⁰ Handa Gote považují za tvůrce *devised theatre*, protože pro mě tento pojem naplňují minimálně onou rezignací na hierarchizaci a role uvnitř týmu. Tomáš Procházka mi na můj dotaz ohledně zařazení Handa Gote do této oblasti tvorby odpověděl takto: „*Určitě používáme metodu devised theatre, ačkoliv jsme na začátku vlastně neměli tušení, že se tomu tak říká a používání tohoto termínu jsme se i později spíš vyhýbali. Kolektivní tvorba není nic nového, ale snad divadelní scéna potřebovala ten termín, aby se tento typ práce legalizoval. Třeba na hudební scéně je tento typ organizace naprosto běžný. My máme z velké části za sebou zkušenost z fungování v různých kapelách, a tak jsme hledali nějaký podobný model i v divadle. Ten termín jsme k tomu vlastně nepotřebovali, a to je možná taky důvod, proč ho nějak moc nepoužíváme, i když nejspíš sedí.*“²¹

Odmítání rozdělení rolí v kolektivu není však jediná a nepostradatelná podmínka pro to, abychom mohli pojem *divided theatre* jako označení pro způsob spolupráce použít. Velmi zajímavě popisuje tento pojem divadelní teoretička Karolína Plicková ve své disertační práci *Pozorovat prázdný prostor (Současné podoby autorského neinterpretačního divadla)*: „*Devised theatre lze tedy dnes vymezit podle mého názoru nejlépe jako takový kolektivní způsob autorské divadelní tvorby, který nevychází z předem daného textu určeného k interpretaci, ale svoji formální i obsahovou podobu hledá teprve ve společně sdíleném tvůrčím procesu. Ačkoli může být skupina do jisté míry hierarchizována a ačkoliv mohou být v týmu rozděleny role jako režisér, scénograf atp., klíčová rozhodnutí jsou vždy přijímána v rámci kolektivu. Devised theatre je často divadlem, které akcentuje nebo přinejmenším zrovnoprávňuje vizualitu, tělesnost, zvuk či objekt s textem. Devised theatre je často divadlem, které vědomě pracuje s politickým rozměrem tvorby, ať už v rámci uspořádání skupiny, nebo v podobě zpracovávaných témat. Devised theatre je často divadlem, které rehierarchizuje, emancipuje a destabilizuje stávající pořádky.*“²²

Moje dosavadní zkušenosti s tvůrčím procesem byly sice vždy založené na rozdělení rolí v týmu, naplnění těchto rolí je však rozmanité, proměnlivé a jejich

²⁰ JIŘIČKA, Lukáš. Herectví: deset procent: Rozhovor s inscenační skupinou Handa Gota. A2: *neklid na kulturní frontě* [online]. [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2014/4/herectvi-deset-procent>.

²¹ Odpověď Tomáše Procházky na autorčin dotaz, prostřednictvím e-mailu, 21. 7. 2021.

²² PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor: Současné podoby autorského neinterpretačního divadla*. Praha, 2021. Disertační práce. DAMU, s. 77.

hranice jsou tekuté a vzájemně se prolínající. Proto si dovolím říct, že v jistých aspektech a do určité míry můj způsob spolupráce a tvorby z *devising* metod čerpá.

Má zkušenost s různými typy rozložení rolí v kolektivu je omezená krátkou dobou, jíž se divadlu věnuji. Udělám zde drobný exkurz do mých úplných začátků a prvních kontaktů s divadelní tvorbou, protože mi přijdou důležité a ustavující pro to, jak se věci mají dnes.

Mou první intenzivní zkušeností byla spolupráce ve dvoučlenném kolektivu tvořeném mnou a mou kamarádkou Veronikou Holcovou, která začala v pozdějších ročnících střední školy. Naším prvním společným divadelním projektem byla adaptace povídky Alexandry Berkové.

K tvorbě jsme přistupovaly naprosto intuitivně, povídku jsme si přečetly, povídaly si o ní a rovnou si sdělovaly představy o tom, jak by se některé situace mohly ztvárnit. Nemusely jsme řešit, jak si máme v týmu rozdělit role – věděly jsme, že obě budeme zastávat všechno; budeme dramaturgyněmi, režisérkami, scénografkami i herečkami. Měly jsme zodpovědnost za všechno, a tím pádem z toho vyplývající naprostou svobodu. Už na prvních schůzkách jsme se při debatách o tom, kterou situaci vynechat a kterou naopak zdůraznit, pohybovaly v prostoru a všechno si rovnou zkoušely.

Je důležité zmínit, že s Veronikou se známe téměř od narození a v průběhu dětství jsme spolu strávily hodně času, naše tandemová spolupráce z toho hodně těžila a byla od počátku velmi vyspělá. Ne z hlediska divadelního (tam nám naopak jakákoli hlubší znalost a zkušenost chyběla), ale z hlediska komunikačního. Díky tomu jsme mohly využívat všeho pozitivního, co práce v dialogu nabízí – podněty a nápady přicházely od nás obou a pokud to bylo potřeba, procházely společnou diskusí. Navzájem jsme mohly zpochybňovat, co jsme do procesu přinášely, ale často jsme se také ujišťovaly v tom, že směr, kterým se vydáváme, je srozumitelný pro nás obě. Naše zkoušení bylo velmi intuitivní, radostné, nezatížené jakýmkoli strachem z výsledku, ale zároveň motivované obrovskou touhou „udělat něco dobrého“. Zkouška byla prostředím, kde se mohlo naprosto všechno a kde nic nepodléhalo cenzuře, bylo to prostředí natolik otevřené a kreativní, že energii vůbec nebralo, ale naopak produkovalo. A zároveň „prostředí velmi intimní, kde jsem schopen se naprosto odhalit, zveřejnit, a přitom nemít strach ze zranění,“²³

²³ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 112.

jak píše režisér Jiří Havelka ve své disertaci. Takové prostředí, které by mělo být metou každého režiséra, ale často zůstává pouze utopickou představou.

Pohybovaly jsme se na poli amatérského divadla, tudíž naše největší omezení – tedy to, že ve dvou zastáváme všechny funkce a zcela logicky nemůžeme být skvělými režisérkami, scénografkami i herečkami v jedné osobě – nevadilo právě z toho důvodu, že se neprofesionalita nebo nedostatečnost od amatérského divadla trochu očekává. Chci tím říct, že ač byla naše spolupráce velmi plodná, tvořivá a plnohodnotná, nemohla překročit jisté limity dané našimi omezenými schopnostmi a také mě vůbec nepřipravila na složitost spolupráce ve větším kolektivu.

V pozici režisérky projektu jsem se ocitla až v prvním ročníku studia na KALD DAMU, což bylo dané mým studijním oborem režie-dramaturgie (alternativního a loutkového divadla). Tato definovanost role v týmu studovaným oborem je něčím, s čím jsem se musela postupně vyrovnat. Nejprve jsem tou rolí byla trochu zaskočená a vlastně jsem pořádně nevěděla, co se ode mě očekává, zároveň jsem se ji však snažila naplnit tak, jak jsem si myslela, že se to má. Zvlášť pro to, že svůj vlastní vývoj prožíváte před zraky ostatních spolužáků a chcete působit tak, že aspoň trochu víte, co děláte. Erving Goffman tento jev popisuje ve své teorii o sebe prezentaci v každodenním životě takto: *„Když jednotlivec hraje nějakou úlohu, samozřejmě požaduje od svých pozorovatelů, aby dojem, jež vytváří, brali vážně. Chce, aby byli přesvědčeni, že postava, kterou pozorují, je skutečně nositelem charakteristických vlastností, jaké zdánlivě má, že úloha, kterou hraje, bude mít předpokládaný dopad a že, obecně řečeno, věci jsou takové, jaké mají být.“*²⁴

Zkušenost z mých prvních projektů na KALD DAMU byla velmi ovlivněná právě touto snahou většiny studentů vypořádat se (ať už ji plně přijmout nebo se proti ní bouřit) s rolí, do které jsou svým studijním oborem postaveni. Nepokládám to za chybu studia, je to přirozený vývoj vytvoření vztahu, kterým si většina ne velmi zkušených studentů a studentek musí projít. Postupem času se ale věci začaly proměňovat, protože jsme pochopili, že náplň práce režiséra, herce nebo scénografa závisí na představě konkrétního člověka-tvůrce a zároveň na dohodě s ostatními členy kolektivu.

Budu teď pomíjet funkci režiséra ve smyslu autora námětu, konceptu, potažmo scénáře a vlastně i veškeré režijní realizace. Zaměřím se na jeho funkci

²⁴ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0. s. 29.

moderátora spolupráce, leadera týmu. Myslím, že jedním z hlavních úkolů režiséra je právě komunikace ohledně nastavení vztahů mezi jednotlivými členy kolektivu, resp. mezi rolemi, které tito lidé zastávají. Díky organičnosti, která mezi komponenty divadelního díla panuje, je samozřejmě těžké mluvit o jednotlivých komponentech odděleně – přesto se pokusím je stručně definovat a popsat jejich vztah k těm ostatním.

Bezpochyby nelze vytvořit jednotný způsob nastavení těchto vztahů, který by se dal aplikovat na jakýkoliv kolektiv tvůrců a na jakýkoliv projekt. Každý je zvyklý pracovat a tvořit trochu odlišně a vyhovují mu jiné podmínky. Pro mě je například důležité, aby byli scénograf či scénografka přítomní zejména ze začátku zkoušení na většině zkoušek, protože jedině tak s nimi dokážu plnohodnotně komunikovat s pocitem, že jsme si oba vědomi všech okolností. Považuji ale za důležité takový požadavek říct na začátku spolupráce. Jmenovala jsem konkrétní a celkem zásadní aspekt společné tvorby, jejich množství je ale nepřeborné, proto si myslím, že je důležité si umět vzájemně naslouchat a snažit se pochopit, co můžu od druhých očekávat.

Naslouchání je jedním z pěti pilířů otevřeného zkušebního systému, který si pro svou tvorbu definoval Jiří Havelka – mimo jiné o něm píše: *„Naslouchání vyžaduje nejen časovou investici, ale celkovou lidskou angažovanost, velmi konkrétní tělesnou i duševní prezenci člověka, jenž dočasně rezignuje na své ego, potlačí vlastní předsudky a zájmy.“*²⁵ Naslouchání je zcela jistě důležité v průběhu všech fází spolupráce, ale myslím, že obzvláště důležité je právě na jejím začátku, kdy máme vůči sobě různá očekávání, vycházející především z našich sociálních rolí, které v klasické definici R. Lintona chápeme jako *„očekávaný způsob chování, vázaný na určitý sociální status či sociální pozici“*²⁶. Čerstvá absolventka KALD, režisérka Johana Bártová mi na otázku ohledně verbalizování průběhu spolupráce před jejím začátkem odpovídá: *„S každým novým projektem, který zkouším, mám pocit, že je potřeba si o tom říct, aby se předešlo vzájemným zklamáním. Když se ty věci nevyřknou, tak tam mohou zůstat viset nějaká němá očekávání, která se nenaplní.“*²⁷

Samozřejmě to neznámá, že přístupy k práci a tvorbě každého autora se nemohou určitým způsobem proměňovat, posouvat a vyvíjet – neznámá to tedy,

²⁵ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 112.

²⁶ 12. PETRUSEK, Miloslav. Expektace. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 21. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Expektace>.

²⁷ Z rozhovoru autorky práce s Johanou Bártovou, 26. 7. 2021.

že vzájemnou výměnou informací předejdeme nedorozuměním. Z mých zkušeností jsem však získala dojem, že je pro mě jako režisérku výhodnější si o způsobu spolupráce s ostatními členy kolektivu promluvit. Nemíním tím přesný popis následujícího postupu – ten často neznám ani já sama. Myslím tím spíš letmé naznačení toho, jakým způsobem bude proces začínat a co jeden od druhého potřebujeme. *„Já se jenom na začátku vždycky snažím vyjasnit to, že stojím o to, aby se všichni vyjadřovali ke všemu, pokud budou chtít. S tím, že jim řeknu, že to prostě zastavím, když to bude potřeba, a že to neznamená, že bych se vzdávala režie, anebo nevěděla, co od toho chci,“*²⁸ říká k tomuto tématu režisérka Linda Dušková.

²⁸ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

2.1. Vztah režie a dramaturgie

Z pohledu studentky režie a dramaturgie je pro mě klíčové nastavení vztahu mezi režisérem a dramaturgem. Já sama jsem se ještě nikdy v pozici dramaturga neocitla, a přestože se tomu nebráním, bližší je mi určitě pozice režiséra. Zároveň nemám jako režisérka ani přímou zkušenost spolupráce s dramaturgem, protože jsem prozatím vždy zažila spolupráci jen v režijně-dramaturgickém tandemu.

Jaroslav Etlík definuje režii, dramaturgii a rozdíly mezi nimi tímto způsobem: *„Můžeme tedy říci, že dramaturgie vychází spíše z diskurzivního myšlení, je blíže analytickému uvažování, určuje téma, a třebaže se kreativně podílí na konkrétním divadelním zpracování látky, pohybuje se přece jen především v řešení celostních (i u detailů má blíže spíše k obecnosti a abstrakci), zatímco režie je plně kreativní (výkonná) složka, pohybuje se v řešení konkrétních materiálů a řídí a koordinuje v zájmu celku názorné, smyslově vnímané prvky divadelního díla.“*²⁹ Co všechno patří do činností dramaturga nebo režiséra bych mohla vyjmenovávat donekonečna – navíc se to samozřejmě nedá zgeneralizovat. Co mi však u role dramaturga přijde naprosto zásadní je schopnost jistého odstupu od vznikajícího díla, který tak trochu předjímá divákovy oči a také umožňuje kritičtější pohled. Tohoto odstupu se dá docílit pravděpodobně různě, ale předpokládám, že tou základní cestou je dramaturgova občasná nepřítomnost na zkouškách a také latentní angažovanost v kreativních řešeních a realizacích konkrétních scén, která mu umožňuje nebýt příliš shovívavý vůči tomu, co na jevišti vidí. Díky tomu může dramaturg snadněji říkat velmi kritické, na odvedenou práci nehledící poznámky, připomínat původní záměry a kontexty bez ohledu na to, kam režiséra dovedla (nebo spíš odvedla) zkouška.

Dobrym přirovnáním k tomuto vztahu mi přijde situace, kdy někoho požádáte o revizi textu. Text jste psali několik hodin, poctivě promýšleli každou větu, a už v něm sami nedokážete vidět chyby nebo nedostatky. Požádáte někoho o zpětnou vazbu a vrátí se vám komentáři posetý dokument, ve kterém nechybí poznámky typu „tento odstavec škrtnout“, „tato věta nedává smysl“ nebo „nechápu, jak to s tím souvisí“. Po prvotní negativní reakci, kterou ve vás začervenalý text vyvolá, vám však dobře formulované komentáře pomohou poodhalit problémy, nabídnout řešení nebo vás jen pobídnou se na něco podívat

²⁹ ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce 1/2006*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. ISBN 80–86102–51–3, s. 20.

ještě z jiného úhlu. A jsou to právě odstup, čerstvé oči a nezatíženost procesem, díky kterým se tohle může stát.

I přesto všechno je pro mě spolupráce v režijně-dramaturgickém tandemu něčím, v čem bych ve své budoucí tvorbě chtěla pokračovat. První otázkou je, zda existuje nějaká definice režijně-dramaturgického tandemu nebo obecně spolupráce v tandemu. V českých zemích existuje spíše tradice režijně-scénografických tandemů – mezi takové dvojce patří například Jiří Frejka a František Tröster, Alfréd Radok a Josef Svoboda nebo také Otomar Krejča a Josef Svoboda, z těch současných pak Jan Nebeský a Jana Preková nebo Jan Mikulášek a Marek Cpin. Spolupráce v takovém tandemu tu spíše znamená „*kontinuitu sdílené tvorby, postupně se rozvíjející dialog mezi následnými inscenacemi, předávání témat, motivů, postupů, vyjadřovacích prostředků i názorů, nebo naopak jejich doplňování*“³⁰ Označení režijně-scénografický tandem tedy primárně říká, že režisér a scénograf spolupracují opakovaně a dlouho – což má sekundárně pochopitelně vliv i na to, že je časem jejich spolupráce užší a provázanější.

Pojem režijně-dramaturgický tandem se v českém kontextu moc nepoužívá, mezi nejznámější tvůrčí dvojici tohoto charakteru patří *režijní tandem* Martina Kukučky a Lukáše Trpišovského SKUTR. Hovoří o sobě jako o režijním tandemu, ale ve většině svých projektů k sobě nemají žádného dramaturga (až na výjimky; např. inscenace *KYTICE* pro Národní divadlo, kde za dramaturgií stojí Ilona Smejkalová)³¹, tudíž dramaturgickou práci pravděpodobně zahrnují do své režijní spolupráce, případně samozřejmě do spolupráce se scénografem i dalšími členy tvůrčího kolektivu.

Slovo tandem znamená v překladu duo, dvojku nebo dvojici. Hojně se také užívá ve sportovním prostředí, konkrétně v cyklistice tandem znamená jízdní kolo pro dva jezdce. Jízda v tandemu neznámá to, že jedou dva cyklisté vedle sebe, ale že jedou na tomtéž kole – řídí ten stejný stroj. Největší výhodou jízdy v tandemu je samozřejmě větší efektivita. „*Při jízdě na tandemu mají jezdci dvojnásobek výkonu než osamocený cyklista, ale nárůst vzdušného odporu, který je při jízdě po rovině hlavním omezujícím činitelem, se liší od případu osamoceného cyklisty jen málo.*“³² Pokud však jedou dva jezdi s rozdílnou výkonností, musí se

³⁰ ZDEŇKOVÁ, Marie. Ve dvou (i ve třech) se to lépe táhne: Režijně-scénografické tandemy v současném divadle. *Svět a divadlo*. Občanské sdružení Svět a divadlo, 2020, 31.(5).

³¹ *Skutr* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.skutr.org/skutr/cz>.

³² Tandemové kolo. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2021. Poslední editace 15. 3. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tandemov%C3%A9_kolo.

sami sobě umět přizpůsobit a umět „synchronizovat své kadence, což zejména u velmi rozdílných jezdců znamená, že ani jeden nedosahuje optimálního výkonu a náročnost kopce je tak subjektivně vyšší.“³³ Přirovnávat efektivitu jízdy na kole, která závisí čistě na fyzikálních vlastnostech, k efektivitě tvůrčího dialogu samozřejmě úplně nejde. Jde mi spíš o to dobrat se podstaty režijně-dramaturgického či režijního tandemu, která podle mého názoru nespočívá pouze v kontinuitě spolupráce konkrétního režiséra a dramaturga, ale v prolnutí oněch dvou funkcí do funkce jedné, která je rozptýlena mezi dvě tvůrčí osobnosti. Jako příhodný popis tohoto typu režijně-dramaturgické spolupráce mi přijde komentář Miloslava Klímy ke způsobu práce již zmiňovaného režijního tandemu SKUTR.: „nešlo o vymezení funkcí na principu spolupráce režiséra a dramaturga, ale o prokazatelně společnou práci, v níž se jistě postupně začaly prosazovat konkrétní akcenty, ale jejich hranice byly a nadále jsou ne zcela zřetelné a stále navzájem mnohdy plně zastupitelné.“³⁴

Režie je činnost, která se děje tady a teď, která se nedá vymyslet dopředu. „Nikdo moc nechápe, co ta režie vlastně je. Ale jedna z jejích podmínek je, že se prostě koukáš a vidíš. To je na tom to nejzajímavější. Pobavím se s herci o tom, co se má zkusit, a pak nastane fáze, kdy oni to dělají a já do toho nemusím pořád něco říkat. Jenom se dívám a dojde mi, co je třeba udělat dál, nebo jak vyřešit věci, které nefungují,“³⁵ popisuje nejednoznačně a zároveň úplně přesně režisér Michal Hába.

Jako režisérka mám připravenou koncepci, nějaký generální nápad, mám představy obrazů a situací, ale samotná jejich realizace se i tak stává spíše skrze režijní improvizaci – reagováním na to, co mi na zkoušce vzniká před očima, okamžitým vytvářením si postojů, sérií rozhodnutí. Část režisérový činnosti spočívá v tom, „že na sebe bere zodpovědnost, rozhoduje, říká „ano“ a „ne“, má poslední slovo.“³⁶ To se sice může zdát být výhodou, ale z vlastní zkušenosti mám pocit, že jako režisérka tato rozhodnutí nedělám proto, aby věci byly podle mě, abych si takzvaně prosadila svou. Ale čistě jen proto, aby vytvářené situace a

³³ Tandemové kolo. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2021. Poslední editace 15. 3. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tandemov%C3%A9_kolo.

³⁴ KLÍMA, Miloslav. Umění dialogu. In: LJUBKOVÁ, Marta, DVOŘÁK, Jan, ed. *Šťastná generace: režiséři z alterny : Jiří Adámek, Jiří Havelka, Petra Tejnorová, Martin Kukačka a Lukáš Trpišovský - SKUTR, Rošťa Novák*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013. Režie. ISBN 978-80-86102-86-3. s. 205

³⁵ Z rozhovoru autorky práce s Michalem Hábou, 29. 7. 2021.

³⁶ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: 40 let divadelního výzkumu 1946-1987*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. s. 17

obrazy co nejlépe fungovaly, byly vnitřně pravdivé a co nejlépe komunikovaly s divákem.

Jan Schmid úkol režiséra, resp. inscenování divadla jako takové, definuje jako cestu do jiné dimenze a dodává, že „z tohoto hlediska, snad bez nadsázky, musí být režisér tak trochu mágem, demiurgem i božským principálem, věštcem a vykladačem snů – to vše na jedné straně, na druhé pak dobrým řemeslníkem a znalcem materiálu, protože cesta k jiným dimenzím je také povahy stavitelské, skladatelské, architektonické – za časového plynutí.“³⁷

Spolupráce v režijně-dramaturgickém tandemu mě v této pozici nenechává osamocenou, nedělá z režie záležitost jedné vedoucí osoby, ale rozptýlí ji do pro mě tak potřebného dialogu, který se netýká pouze významů toho, co na jevišti vzniká – není pouze dramaturgický, ale týká se i tak drobných (často praktických nebo technických) problémů jako, jak má herec položit konkrétní rekvizitu na konkrétní místo, kdy přesně má herečka vyjít do přední části jeviště, jakým způsobem vyřešit přechod mezi dvěma scénami a tak podobně.

„Při přípravě konceptu i při zkoušení jsme pracovali jako tandem (Boris Jedinák a Petr Erbes, pozn.aut.). Společně jsme prováděli rešerše, dlouho se bavili o tom, co si na jevišti představujeme. Na počátku zkoušení jsme namísto pevného scénáře měli řadu dobových textů, dokumentů, prohlášení, ze kterých jsme vycházeli při improvizacích. Vedle toho jsme vycházeli i z herců samotných. Mnoho zkoušek jsme diskutovali, jestli se někdy cítili být zaprodaní, jestli vnímají herectví i jako určitou službu společnosti. Autorství je tedy v naší *Prodance* rozpuštěné do všech složek. Režijní práci jsme s Petrem zvládali společně nebo jsme si ji v posledních, hektických dnech intuitivně předávali. Kdo měl nápad na řešení nějakého problému, vzal si slovo,“³⁸ komentuje rozdělení rolí při zkoušení inscenace *Prodaná nevěsta na prknech Poraztímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1868 až 2020* v rozhovoru pro Městská divadla pražská režisér a dramaturg Boris Jedinák.

Dramaturgie se z mého pohledu v takové spolupráci stává něčím, co je rozpuštěno v každém pokynu, v každém režijním nápadu, v každé časové změně. Není ztělesněná v jedné osobě, existuje spíš v drobných průběžných uvědoměních a připomenutích toho, co jsme původně chtěli, a utváří se kolektivně skrze

³⁷ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět: (možná nejen divadelní)*. V Praze: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. ISBN 80-902482-8-4. s. 181

³⁸ DOMBROVSKÁ, Lenka. Kdo jsou Petr Erbes a Boris Jedinák? *Městská divadla pražská* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/blog/1465/kdo-jsou-petr-erbes-a-boris-jedinak/>.

společné diskuse. Nejde tedy o dialog režie a dramaturgie, ale o dialog režijně-dramaturgický, který nabízí větší syntézu obou komponentů inscenace. Když jsme zkoušeli spolu s celým ročníkem naši absolventskou inscenaci *Tupým koncem*, společně s Matyášem Míkou jsme spolupracovaly již od počátku příprav jako režijně-dramaturgický tandem. Znamenalo to naší plnou angažovanost v utváření obou těchto komponentů inscenace, díky které jsme mohli v těchto dvou rolích neustále přeskakovat a oponovat si navzájem s vědomím kontextu každého detailu. Nejvíce jsme tuto tandemovou spolupráci ocenili už v pokročilé fázi zkoušení, kdy koncentrace režiséra a jeho schopnost řešení problémů musí být naprosto stoprocentní – v těchto chvílích jsme dokázali zaskočit jeden za druhého, přijít s nápadem v moment, kdy si ten druhý neví rady, převzít vedení, když druhému dochází síla.

„Myslím si, že režijně-dramaturgický vztah je vlastně strašně intimní a speciální. Nikdy jsem neměl moc štěstí na to, že bych s někým dramaturgicky spolupracoval dlouhodobě. Ale jak nám říkal pan profesor Klíma, dramaturgie je hlavně funkce, takže já si dramaturgy vytvářím ze všech svých spolupracovníků, včetně herců. Často spolupracuji se scénografkou Adrianou Černou a s hudebníkem Jindrou Čížkem, jsme dost propojená trojice a všechno od počátku řeším s nimi,³⁹“ říká mi v rozhovoru režisér Michal Hába. Dramaturgii je funkce a jako takovou ji může naplňovat jakýkoli ze členů kolektivu nebo kolektiv sám. Nemusí být reprezentovaná jednou konkrétní osobou, ani rovnoměrně rozprostřená mezi dva režiséry. Podobně se k této otázce vyjadřuje i režisérka Johana Bártová, která běžně spolupracuje v úzkém kolektivu: *„Jak často tvořím v málo početném týmu, tak mám pocit, že většinou si tu dramaturgii ten tým dělá sám. Což je i tím, že z Alterny vycházejí herci, kteří jsou schopní mít dramaturgické poznámky.⁴⁰“*

Nejsem si ale jistá, zda takové typy spolupráce (včetně té tandemové) a tyto přístupy k dramaturgii poskytují potřebnou dávku dramaturgického odstupu, o kterém jsem psala na začátku této kapitoly. Během zkoušení *Tupým koncem* jsme tuto absenci v naší tandemové spolupráci cítili, uvědomovali jsme si ji především během konzultací s pedagogy, kteří se jako průběžní diváci chodili dívat na naše zkoušky a díky tomuto „dramaturgickému odstupu“ byli schopni kritického pohledu na naši práci a často nás konfrontovali s našimi prvotními záměry. V některých chvílích nám tak tuto funkci dramaturga zastoupili, jejich přítomnost samozřejmě však nebyla natolik kontinuální, aby ji mohli zcela nahradit. Myslím,

³⁹ Z rozhovoru autorky práce s Michalem Hábou, 29. 7. 2021.

⁴⁰ Z rozhovoru autorky práce s Johanou Bártovou, 26. 7. 2021.

že do budoucna bych ráda uvažovala o konceptu spolupráce režijně-dramaturgického tandemu v kombinaci s ještě jedním dramaturgem, který by byl od celého procesu trochu víc vzdálený.

2.2. Vztah režie a scénografie

Komunikace a společná tvorba se scénografem či scénografkou pro mě bývá tím nejtěžším úkolem. Chápu scénografa jako autonomního autora, výtvarníka, jehož práce by měla odrážet jeho estetický a dramaturgický postoj, a především by si za ní měl plnohodnotně stát. Impuls k tvorbě scénografa však vychází často z pozice režiséra, ať už je to připravený režijně-dramaturgický koncept nebo jen vybraný výchozí materiál, téma nebo příběh. Proto cítím vztah režie a scénografie jako velmi komplikovaný.

Jeden autor, který ve svém vyjádření používá jasně viditelný – tedy jasně smyslově vnímatelný materiál (vytváří vizuální komponent díla), musí najít společnou cestu v uvažování s autorem, jehož vyjadřovací prostředky jsou daleko méně konkrétní, a tím pádem i daleko méně na očích divákovi. Z těchto důvodů se snažím spolupráci se scénografem začínat co nejdřív od chvíle, kdy o budoucím projektu začnu přemýšlet – naši představu o vizualitě inscenace tak od počátku můžeme vytvářet spolu, a to skrze konfrontaci obou těchto vyjadřovacích jazyků. „Do kamenných divadel se scénografie často navrhuje výrazně dopředu. Dialog o scéně mě často donutí k tomu říct si, o čem to bude. Takže téma inscenace někdy prvotně ohledávám společně s Adrianou (scénografkou, pozn. autor.),“⁴¹ říká režisér Michal Hába a dokazuje tím, jak moc se oba komponenty ovlivňují navzájem.

Myslím, že pokud má dojít k symbióze režie a scénografie, tedy k jejich oboustranně výhodnému soužití, musí dojít k naprostému osobnostnímu i uměleckému prolnutí dvou tvůrců, kteří používají ke svému vyjádření různé prostředky. Ocituji zde slova Marka Cpina, v nichž popisuje spolupráci se svým tandemovým režisérem Janem Mikuláškem: „Ovlivňujeme se navzájem. Snaží se moje nápady vždy využít a já samozřejmě respektuji jeho vnímání. Je to nejpropojenější spolupráce, jakou jsem kdy zažil. Jako kdyby vše vytvářel jeden člověk.“⁴² Z tohoto hlediska je tradice režijně-scénografických tandemů v českém kontextu, o které jsem se již zmiňovala, naprosto logická – pokud režisér najde scénografa nebo scénograf najde režiséra, s kterým dokáže dojít společného cíle, jejich přirozenou touhou bude v tak dobře navázané spolupráci pokračovat,

⁴¹ Z rozhovoru autorky práce s Michalem Hábou, 29. 7. 2021.

⁴² ŠEDOVI, Iveta a BARTOŠ, Václav. Scénograf Marek Cpin: Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl. *Nekultura.cz* [online]. 18. 4. 2010 [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>.

navazovat na ni. *„Spolupráce s režiséry je problematická věc – než se poznáte, chvíli to trvá a já mám špatné zkušenosti se submisivním i dominantním přístupem. Ani jedno není ideální – pokud si nerozumíte a jeden utlačuje druhého, je to problém.“*⁴³ Zní to vlastně dost definitivně, jako by nebylo možné, aby spolu spolupracovali režisér a scénograf, kteří si tak zvaně nejsou souzeni. S některými scénografy či scénografkami je pro mě spolupráce naprosto přirozená – od počátku máme stejné představy, stejné cíle. V jiných spolupracích zažívám naopak naprosté rozčarování z toho, že si scénograf všímá zcela jiných vizuálních vjemů, chce vytvářet rozdílné atmosféry a nachází zalíbení v odlišných obrazech. Nevnímám však takovou spolupráci jako špatnou nebo nemožnou, jen vyžaduje daleko větší míru empatie a snahu pochopit toho druhého. To však může přinést daleko lepší výsledky, protože se oba dva nutíme vycházet ze svých komfortních zón, čímž můžeme dojít k takovému estetickému vyjádření, které původně nebylo v představách ani jednoho z nás. Jen takováto spolupráce vyžaduje daleko větší úsilí. *„Myslím si, že zajímavá může být spolupráce dokonce třeba i s někým, kdo má třeba úplně jinou estetiku a úplně jiné myšlení než já a jeho práce se mi nelíbí, neoslovuje mě, nedotýká se mě. Ale ve výsledku, když se konfrontujeme, tak to může být produktivní,“*⁴⁴ uvažuje režisérka Linda Dušková. K tomuto tématu ještě dodává: *„Já často zatím ještě měním scénografy, protože se mi blbě hledá kombinace toho, že mám nějakou silnou vizuální představu o té věci, ale zároveň to neznamena, že chci, aby ji ten člověk poslouchal. Takže se mi často stává, že narazím na spolupracovníky, kteří vlastně v dobré víře jdou po proudu té mojí představy, ale to vlastně není úplně to, co hledám. Nebo se jí někdo snaží naopak úplně destruovat, a to je zase druhá věc. A ideální je to asi někde mezi.“*⁴⁵

⁴³ ŠEDO VÁ, Iveta a BARTOŠ, Václav. Scénograf Marek Cpin: Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl. *Nekultura.cz* [online]. 18. 4. 2010 [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>.

⁴⁴ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

⁴⁵ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

2.3. Vztah režie a herectví

Vztah režiséra a herce, resp. režiséra a hereckého kolektivu je specifický proto, že herci nejsou vně divadelního díla, které vzniká. Nemohou svoji práci sledovat, nemohou od ní odstoupit – jsou její součástí. Proto jim trochu nezbyvá než se na režiséra, dramaturga, scénografa spolehnout, věřit jim. Absolutně to neznamená, že se jim musí plně odevzdat a tupě plnit jejich pokyny a přání, i herec je autor a tvůrce a může do procesu přispívat svými pohledy a nápady stejně jako jakýkoliv jiný člen. Navíc má právě ten ojedinělý pohled zevnitř díla, který často může přinést spoustu inspirace. Herec je každopádně tím, na kom ve výsledku celá inscenace stojí – on vytváří postavu, situaci, oživuje materiál, rozpohybuje prostor. A přestože může být inscenace založená více na objektech než na hereckém jednání, hercův základní materiál je vždycky on sám. Jistá závislost herce na ostatních členech kolektivu je tak daná právě neschopností nahlédnout svou tvorbu zvenčí, vidět sám sebe. Proto je způsob komunikace s hercem pro mě tím nejkomplikovanějším a jak už jsem zmínila v úvodu práce, nestojí pouze na komunikaci ve formě verbálního dialogu. Dialog se odehrává na každé zkoušce – tím, co na ni společně prožijeme, co objevíme, ale i tím, co se nám nedaří najít. První otázkou pro mě jen, jak a čím tento dialog nejlépe začít.

3. Zahajování společného tvůrčího procesu

Většinou jako režisérka přicházím do procesu s celkem velkým znalostním náskokem studovaného materiálu nebo tématu, což je dané tím, že autorem námětu bývám já. V tu chvíli je na mě, v jaké fázi do projektu přizvu další spolupracovníky a jakým způsobem je do ohledávaného tématu či materiálu zasvětim. Myslím, že tato zahajovací fáze společné tvorby je velmi důležitá nejen kvůli nastavení vztahů v kolektivu, kterému jsem se věnovala v minulé kapitole, ale také kvůli tomu, jaký vztah si vytvoří ostatní členové kolektivu k námětu budoucí inscenace a tím pádem, jak moc se pro ně stane osobním projektem, ve kterém se chtějí angažovat. Zároveň je to důležité kvůli celému budoucímu společnému procesu, který se pochopitelně odrazí právě od svého začátku.

Pokud chci jako režisérka nadchnout tématem svého projektu ostatní členy kolektivu, nutně to neznámá, že jim musím vyložit všechny informace a všechny pohledy, na které jsem za dobu zkoumání tématu přišla a narazila. Naopak si myslím, že tento způsob komunikace ohledně projektu veškerou další komunikaci trochu utemuje, nikoliv rozvíjí. *„Zkoušení by mělo vytvořit atmosféru, v níž by herci měli pocit, že všechno, s čím přijdou, mohou začlenit do hry. Proto je na začátku zkoušení všechno otevřené a já nic neprosazuji. V jistém smyslu je to v naprostém protikladu k technice, kdy režisér hned první den vyloží, o čem hra je a jak k ní hodlá přistupovat. Před lety jsem to tak dělal, ale nakonec jsem přišel na to, že takové zahájení stojí za nic.“*⁴⁶ Peter Brook se sice vyjadřuje k procesu, ve kterém je základním materiálem divadelní hra, což situaci mírně zjednodušuje, ale myslím, že to přesně platí i pro proces, ve kterém je základním materiálem pouze téma, příběh osobnosti, dokumentární materiál nebo sbírka básní.

Když jsem v prvním ročníku na KALD DAMU připravovala svou první studentkou inscenaci, staly se pro mě nárazem v komunikaci, resp. ve společné tvorbě, hned první schůzky s herci, na kterých jsem jim chtěla představit téma a koncept inscenace (inscenace se týkala tématu samoty a naší (ne)schopnosti v ní žít – konceptem bylo dramaturgické propojení prvního dílu knížky Siddhártha od Hermanna Hesse a osobní výpověď mého kamaráda z pobytu ve tmě). Představovala jsem si, že si budeme s herci o tématu dlouze povídat, že si budeme vyprávět o našich postojích, že se mě budou ptát. Ale nic z toho se nestalo. Jejich reakce na to, co jsem jim sdělila, byla určitě pozitivní a potěšená, ale

⁴⁶ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: 40 let divadelního výzkumu 1946-1987*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. s. 15.

nenásledovala žádná větší diskuse. Tehdy mi to přišlo zvláštní, protože já jsem byla v tématu ponořená a nedokázala jsem pochopit, že oni ho dokáží jen tak přijmout a nepotřebují se jím (pro tuto chvíli) dále zabývat. Jenomže jejich angažovanost v projektu byla v té době téměř nulová a ani to nemohlo být jinak. Přišli k napůl vymyšlené inscenaci, která, ač jim mohla být a pravděpodobně byla sympatická, vycházela ze mě, z mých aktuálních potřeb, myšlenek, názorů. Oni se do projektu přidali v rolích herců a očekávali nějaké pokyny, což je naprosto logické, protože ve vztahu k této konkrétní inscenaci zatím neurazili žádnou cestu.

Podobný způsob zahájení procesu jsem si vyzkoušela ještě víckrát – pokaždé jsem hercům verbálně představovala téma, ukazovala různé obrázky, pouštěla videa – prostě udělala takovou prezentaci před publikem. Je to podobné situaci, kdy někomu vyprávíte obsah knihy, kterou jste právě dočetli a strávili s ní třeba čtrnáct dní nebo dva měsíce času. I když se budete snažit příběh i formu knížky popsat co nejlépe, nebude mít váš posluchač ani v nejmenším podobný zážitek z vaší prezentace jako vy ze čtení. Po takovéto prezentaci se tedy nestáváme rovnými partnery ve smyslu rovných znalostí a zkušeností s daným tématem. Domnívám se, že proces seznamování týmu (resp. seznamování se) s ohledávaným musí být zaprvé daleko dlouhodobější a zadruhé daleko komplexnější, neprobíhat pouze předáváním myšlenek, ale prožíváním zkušeností. Mělo by probíhat tak, aby na něj později mohl plynule navázat proces zkoušení a hranice mezi seznamováním a zkoušením nebyla tak výrazná.

Vracím se k pojmu *sdělení výkonové*, o kterém jsem se zmínila v úvodu práce. Myslím, že už v této fázi spolupráce začíná nutnost se metaforicky obdarovávat – tedy sdělovat si informace skrze akt jednání.

V tomto ohledu specifický a v té době pro mě zcela nový typ zahajování spolupráce jsem zažila na rezidenci Studia ALTA v Invalidovně, kterou jsme dostali k dispozici spolu s Valentýnou Šatrovou s projektem, do něž jsme přizvali tři herce. Rezidence byla čtrnáctidenní a my jsme chtěli celý první týden věnovat divadelnímu výzkumu – náš projekt byl částečně založen na site-specific přístupu; inspirací nám byla samotná Invalidovna a její příběh a pak také osobnost českého fotografa Josefa Sudka, který sám v Invalidovně nějaký čas strávil poté, co na italské frontě ztratil paži. Josef Sudek se celý život zabýval fotografií, tedy světlem a časem – byl ochoten několik hodin vyčkávat na to, až vyjde Slunce. Ústředním tématem se tak pro nás stalo trávení času.

Velká část naší úvodní práce neměla vyloženě divadelní charakter, šlo nám o to prožít během prvního týdne co nejvíc rozličných zkušeností a vytvořit si ke všemu zkoumanému i přes krátký čas rezidence co nejhlubší vztah. Šli jsme společně na výstavu Sudkových fotografií uměleckých děl, která zrovna v tom období probíhala v Domu fotografie – každý zvlášť jsme v expozici strávili několik hodin. Sice jsme si o našich dojmech z výstavy pak něco málo řekli, ale gros našeho prožitku jsme si každý nechali pro sebe.

Dalším velkým zážitkem bylo rozhodnutí, že se společně půjdeme podívat na východ Slunce k Invalidovně, abychom ho zažili v takové podobě, jakou Sudek při svém pobytu tam nesčetněkrát fotil. Sešli jsme se v pět hodin ráno a společně jsme čekali na východ – nebyl to nijak extrémně krásný estetický zážitek, ale byl velmi silný, protože od nás vyžadoval velkou dávku snahy a dal nám společně zažít něco jedinečného. Když Slunce vyšlo, šli jsme se domů dospat a později se potkali k odpolední zkoušce. Celý ten den byl trochu ospalý a mnoho jsme toho neudělali, ale byl bezesporu zásadní pro naši další tvorbu.

Už více se hereckému cvičení podobající strategií, jak si k místu vytvořit vztah, bylo zadání strávit procházením nebo jen bytím v areálu Invalidovny o samotě třicet minut, soustředit se na prostor a architekturu a zvukově nahrávat všechny myšlenky, které nás v průběhu toho napadnou. Následně jsme si naše audiální stopy pouštěly a vzájemně poslouchali.

Kromě těchto a dalších specifitějších aktivit, jsme si prohlíželi monografii Josefa Sudka, trávili v Invalidovně spoustu času i mimo intenzivní práci a hodně si povídali. Těmito cestami, jsme docílili toho, že si každý z nás udělal ke zkoumanému tématu svůj osobní vztah. Díky tomu, jsme uvažovali v podobném kontextu, ale zároveň jsme všichni mohli mít latentně odlišný pohled na věc. V našich hlavách se rodilo to, co Peter Brook nazývá beztvaré tušení. *„Tohle tušení bez tvaru je můj vztah k té hře. Je to mé přesvědčení, že tu hru dnes musím dělat.“*⁴⁷ Brook ho popisuje ve vztahu k divadelní hře, ale beztvaré tušení vzniká ve vztahu k jakémukoli materiálu, jež je nám inspirací pro divadelní tvorbu. Důležité je, že pomůže upevnit naše přesvědčení a nasměrovat nás v něm. *„Bezettvaré tušení se začíná formovat setkáním s množstvím materiálu a vyvstává jako dominující faktor tím, že některé nápady odpadají.“*⁴⁸

⁴⁷ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: 40 let divadelního výzkumu 1946-1987*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. s. 16.

⁴⁸ Tamtéž.

Cesty k beztvaremu tušení mohou být naprosto rozmanité. Z mého úhlu pohledu je však výhodné, když mají i zkušenostní charakter – nezaměstnávají pouze naši mysl, ale jsou jakýmsi řetězcem prožitků, které nám pomáhají se tématem obklopovat. Režisérka Linda Dušková mi například popisuje začátek procesu inscenace *Dům bez spánku* Kolektivu Nesladim: „Mezi herci je jeden insomniak – tak jsme se hodně bavili o tom, co dělá, když nemůže usnout. Zkoušeli jsme si nějaké techniky usínání na sobě – každý z nás se jednu perfektně naučil, a třeba týden jsme věnovali jenom tomu, že jsme se snažili uspat sami sebe. Někdo si dělal i trénink na lucidní snění, nebo se někdo snažil záměrně vyvolat spánkovou paralýzu. Byl to hodně zkušenostní přístup.“⁴⁹

Konkrétní způsob zahájení procesu samozřejmě závisí na typu projektu, jehož proces je přede mnou, a i na situaci, ve které se ocitáme. Režisér Michal Hába se v rozhovoru se mnou několikrát zmiňoval o projektech, jejichž začátky spočívaly především v dlouhých debatách s celým týmem. „Určitě se všemi nadstandardně mluvím, což je taky proces, jak se dostat do tématu. Nejlepší věci mě napadají právě v dialogu.“⁵⁰ Konkrétně popisuje zkušenost ze začátku zkoušení inscenace *Sláva a pád krále Otakara* (Divadlo Komédie), která vychází z dramatického díla. „Věděl jsem, o čem to chci dělat – o rozdílu mezi starým způsobem vykonávání moci a novým, který je vlastně stejný, ale projevem jemnější. Měli jsme proškrtaný text a ten měsíc před prázdninami jsme o něm pořád jen mluvili. Četli jsme ho, bavili jsme se o něm, škrtili jsme – seškrtili jsme ho o další třetinu. Bylo to super i proto, že se jednalo o konec sezony, všichni byli unavení, a tedy i rádi, že se na to netlačí, že za každou cenu negenerujeme činnost.“⁵¹

Naprosto odlišná situace nastává na začátku procesu u loutkové inscenace – kdy může být výchozím materiálem pro začátek zkoušení právě loutka: „Mám ráda, když herci tu loutku předem nevidí. Protože jsou z toho pak většinou dost nadšení, vezmou si ji hned do rukou a začnou s ní něco vymýšlet. Mám pocit, že to tu zkoušku hned nakopne,“⁵² říká Johana Bártová.

Režisérka Anna Klimešová v rozhovoru uvádí zkušenost ze zkoušení inscenace *Zápisky z volných chvil* (Divadlo DISK), která mi pomůže překlenout se z tématu zahajování procesu do následující kapitoly, ve které se věnuji funkci

⁴⁹ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

⁵⁰ Z rozhovoru autorky práce s Michalem Hábou, 29. 7. 2021.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Z rozhovoru autorky práce s Johanou Bártovou, 26. 7. 2021.

hereckých cvičení: „Přijde mi důležité strávit spolu nějaký čas cvičením nebo tréninkem, když se teprve hledá jazyk, jak spolu na jevišti máme být, jak spolu máme komunikovat. I k tomu pochopení nějakého vnitřního jazyka té inscenace. Při zkoušení *Zápisků z volných chvil s námi spolupracoval můj spolužák z JAMU Tomáš Wortner, který dělá pohybové divadlo. Dělal s námi týdenní workshop, na kterém naučil herce jeden trénink – říkali jsme mu „společenský dech“. Byl to trénink asi na čtyřicet minut, na zpřítomnění těla a aktivizaci. A protože Zápisky vycházely z japonské knížky a my jsme nechtěli kopírovat japonské divadlo, ale hodně nás zajímala právě nějaká přítomnost herce, tak tohle bylo něco, co ten proces i tu inscenaci hodně ovlivnilo. Ačkoliv prvky toho tréninku v inscenaci nejsou – spíš je to vidět v nějakém vyzařování herců. Myslím si, že vlastně u každého zkoušení je důležité něco jiného – co se vyvrbí jako důležitá součást. Někdy to ale může být jen to, že si lidé hodně povídají nebo si vypráví příběhy.*“⁵³

⁵³ Z rozhovoru autorky práce s Annou Klimešovou, 8. 3. 2021.

4. Herecká cvičení jako polyfunkční součást procesu

4.1. Herecká cvičení jako start zkoušky

Začátek zkoušení v prostoru je pro mě vždycky stresovou záležitostí – protože do poslední chvíle úplně nevím, jak bude vypadat, co se bude dít, nebo spíš – co se stane. O divadelní zkoušce se v kontextu autorského a alternativního divadla často hovoří jako o kruciální události, kterou inscenace vzniká. Jako o základní stavební jednotce, jako o místě, kde se všechno rodí. *„Divadelní zkouška je bezprecedentní záležitost. Ojedinělý společenský nebo možná všeobecně lidský fenomén. Na jedné straně je to reálně se dějící událost v reálném prostoru a čase směřující na straně druhé k uchopení světa fikce, k výstavbě jiné reality. Stojí-li divadlo na hraně dvou realit, té kterou žijeme a té umělé, je divadelní zkouška hadem obtáčející tuto hranu, zkoumajícím tuto dělící linii, snažícím se ji poznat, nově vytyčit, definovat.“*⁵⁴

Jak ale vstoupit do zkoušení, když na něm leží takové břímě? Jak se ponořit do přítomnosti zkoušky? Jak začít aktivitu, která vyžaduje naprostou pozornost všech zúčastněných?

Velkým objevem v tomto směru se pro mě stala herecká cvičení – hry, které slouží k rozjitření hereckých schopností nebo k jejich dlouhodobému tréninku. Jejich cíle jsou naprosto rozličné a různě ambiciózní; zahřátí těla, rozvíjení sólové či kolektivní improvizace, vytříbení pozornosti, naladění skupiny apod. Od toho se odráží i možnost jejich zařazení do různých fází zkoušení, ale i do každé jednotlivé zkoušky. Pro mě je na nich klíčová jedna zásadní věc – jsou to hry, takže nás nutí hrát si, oddávat se hře, stávat se někým jiným, hrát si na něco, hrát o něco, hrát. Právě herecká cvičení se mi osvědčila jako cesta, pomocí níž se dokážeme odpoutat od reálného světa, z kterého na zkoušku přijdeme, a ponořit se do světa zkoušky, který je specifický, zvláštní, magický, tajuplný, nepředvídatelný, jedinečný, a přesto je to úplně obyčejný svět ohraničený časovým limitem, ve kterém dochází k setkání lidí, kteří se snaží vytvořit divadlo.

Zkoušení vyžaduje obrovské množství energie, protože k jeho uskutečnění je zapotřebí zapojení všech našich smyslů, naše racionální i emocionální angažovanost. Hranice mezi tím, když přijdete na zkoušku a tím, kdy zkouška skutečně začíná, je strašně velkým skokem. Není to jako sednout si k počítači a

⁵⁴ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 85.

začít psát e-mail, je to spíš jako z ničeho nic začít hrát plážový volejbal. Proto považuju za velmi výhodné začít zkoušku právě hrou.

Během první koronavirové karantény, v březnu a dubnu roku 2020, jsme jako druhý ročník studentů režie-dramaturgie dali dohromady blog DIRE/ACT s podtitulem „*Otevřená platforma cvičení a podnětů pro všechny fáze režijně-dramaturgické a týmové divadelní práce*“⁵⁵, jehož cílem je takovéto hry a cvičení sbírat na jedno místo a poskytnout je veřejně jako inspiraci do tvůrčího procesu. Během sestavování obsahu blogu jsme se setkali s celou řadou nových hereckých cvičení, a díky potřebě blog nějakým způsobem strukturovat, jsme se museli zamýšlet nad jejich cíli a jejich užití v rámci zkušebního procesu. Samozřejmě jsme pokaždé došli k tomu, že se nedá objektivně a definitivně určit, s jakou intencí se konkrétní hra nebo cvičení dělá a co má do procesu přinést. Přesto jsme se snažili co nejpečlivěji popsat průběh cvičení a nějaký základní cíl, s kterým je jeho konání zamýšleno. Cvičení jsme roztřídili do šesti kategorií na ty, která se dají hrát u stolu, na tělo i mysl zahřívací cvičení, cvičení cílící na napojení skupiny, cvičení zaměřená na práci s dechem a hlasem, cvičení pohybová a cvičení založená na improvizaci. Neexistuje ani jedno cvičení, které by bylo zařazené pouze v jedné z těchto kategorií – na tom se jasně ukazuje, že pojmenování jejich cílů, ale i prostředků, se dá interpretovat různě, a záleží na každém uživateli, jakým způsobem k nim přistoupí.

Po první vlně koronavirové pandemie jsme začínali (už na podruhé po dvouměsíční pauze) zkoušet inscenaci pro děti *Kdo se bojí*. Po první zkušenosti s karanténou jsme byli všichni zaskočení náhlým navrácením se do zkušebního procesu, který je naprostým opakem pobytu v izolaci. Proto jsme se rozhodli, že využijeme naši aktuální znalost množství hereckých cvičení a pokusíme se je v co největší míře do procesu zapojit – často jsme třeba i první hodinu až dvě z čtyřhodinové zkoušky věnovali hereckému tréninku nebo cvičením, která nějakým způsobem tříbila ty typy hereckých dovedností, která se nám pro vznikající inscenaci hodila.

Esenciální hrou tohoto zkoušení se stala tzv. *Emo-baba*: „*Účastníci jsou v prostoru, probíhá klasická hra na honěnou. Ten, kdo babu dostane, však umírá v jedné ze čtyř emocí: happy, sad, angry, frightened v přehnané intenzitě. Po úmrtí*

⁵⁵ DIRE/ACT [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://dire-act.blogspot.com/>.

*vstává, má babu a hra pokračuje.*⁵⁶ Je to úplně obyčejná hra na honěnou s malou obměnou, která účastníky nutí k velmi přehnanému projevu emocí. Nejde tu o autentické, uvěřitelné herectví – ale o na sílu předváděné, ale současně i uvolněné emoce, které odblokují jistou serióznost reálného světa, z kterého na zkoušku přicházíme. Takových her existuje spousta a nejde podle mého názoru tolik o jejich náplň, jako o to, že jsou to hry a jako takové nás velmi snadno přenesou do jiné reality. Herecká cvičení mi v úvodu zkoušky pomáhají dostat se z pomalých začátků, kdy se všichni lenivě zvedají ze židlí, dopíjejí kávu a dokončují rozhovory, které si přinesly s sebou.

Herecká cvičení mohou na začátku tvůrčího procesu fungovat dobře jako cesty k napojení hereckého kolektivu. Napojení ve smyslu schopnosti intuitivního vzájemného reagování bez předchozí domluvy, ve smyslu naprostého vzájemného vnímání a naslouchání. To je odvislé od zvýšení vlastní pozornosti, která je klíčem k předešle vyjmenovanému. Declan Donellan ve své knize *Herec a jeho cíl* velmi ostře rozlišuje pozornost a soustředění, respektive říká, že herec si může vybrat buď jedno, anebo druhé. Jeho teorie je sice založená na analýze činoherního herectví – kdy herec ztvárňuje dramatickou postavu, myslím ale, že ji lze chápat jako obecnou (a přesto velmi konkrétní) výpověď o existenci herce na jevišti. *„Soustředění předstírá, že se zaměřuje na okolní svět, ale není tomu tak. Soustředění dáváme přednost před pozorností proto, že soustředění můžeme podle potřeby zapnout. Pozornost je něco docela jiného. Je nám dána a my ji musíme najít. Vyměšujeme celé řůry soustředění a myslíme si, že jsme s to kontrolovat, jak přichází a odchází. A právě proto k ničemu moc není. Pozornost kontrolovat nemůžeme, proto je tak užitečná a děsivá.*⁵⁷

Právě pozornost každého jednotlivého herce vnímám jako cestu k napojení skupiny. To se samozřejmě nevyřeší jednou provždy jedním cvičením – naopak, nevyřeší se nikdy a musí se na něm pracovat kontinuálně pořád. Ale herecká cvičení jsou prostředkem, jak momenty takové naprosté vzájemné pozornosti zažít a chápat je jako cíl společného existování na jevišti – ať už na zkoušce nebo přímo při představení. Americká režisérka Anne Bogart používá ve své metodě *Úhlů pohledu* pojem *soft focus* (měkký pohled), což je konkrétní fyzická činnost, která má docílit právě této otevřené pozornosti. *„Stručně řečeno je měkký pohled*

⁵⁶ Emobaba. *DIRE/ACT* [online]. 23. 6. 2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://dire-act.blogspot.com/2020/05/emobaba.html>.

⁵⁷ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7. s. 37.

fyzický stav, při kterém jsou oči uvolněny tak, že místo toho, aby performer pozoroval určitý objekt nebo osobu, nechá přijít vizuální informaci k sobě. S měkkým pohledem v očích rozšiřuje performer pásmo svého vnímání, obzvláště v periferních oblastech."⁵⁸ Dále Bogart o *soft focus* píše: „Dovolte informacím o vybrané osobě dojít až k vám. Obracíte tak obvyklý způsob, jakým je informace zpracována. Než abyste po ní natahovali ruce, necháte ji samotnou přistoupit.“⁵⁹ Je to popsání podobné rozdílnosti, kterou popisuje Donellan mezi soustředěním a pozorností a také mezi „dívat se“ a „vidět“. „Vidět znamená, že mě viděné může svobodně překvapit, že může být jiné než to, co jsem čekal.“⁶⁰ Je to pořád ten samý princip – nevybírat si, čemu budu věnovat pozornost (tedy na co se budu soustředit), ale nechat pozornost, aby převzala otěže a sama mě upozornila, když se stane něco podstatného. Je to přijetí stavu, který není pod mou plnou kontrolou, protože část své zodpovědnosti předávám impulsům, jež ke mně přicházejí.

Při práci s početnějším kolektivem je pro mě způsobem, jak dojít ke skupinovému napojení, obyčejná chůze v prostoru, která s sebou nese jistá základní pravidla, jež se dají různými způsoby obměňovat, komplikovat nebo nabalovat na sebe. Základním pravidlem bývá to, že mají herci svou chůzi rovnoměrně zaplňovat prostor a udržovat mezi sebou oční kontakt. Variant pravidel, které se dají přidávat, je nespočet; herci se mohou zastavovat a zase rozcházet na tlesknutí, mohou si podávat ruku, mít za úkol následovat v pohybu prostorem jednoho z účastníků, intuitivně regulovat rychlost chůze.

Když jsme zkoušeli ročníkovou absolventskou inscenaci, pracovali jsme s kolektivem jedenácti herců. I vzhledem k tomu, že v plánované inscenaci jsme počítali s kolektivními scénami, přišlo nám zásadní pracovat na tom, aby si herci zvykli na přítomnost na jevišti v tak velkém počtu. Proto jsme na chůzi v prostoru pracovali v počáteční fázi zkoušení celkem často, a to v dlouhých časových intervalech. Většinou jsme začali takovými pravidly, která byla jasně strukturovaná a často byla podmíněná nějakým impulsem zvenčí: např. „když tlesknu, všichni vyskočíte“ nebo „Anna bude určovat tempo chůze, ostatní se jí přizpůsobí“ nebo „jeden z vás může začít kdykoli padat a ostatní ho musí zachytit“. Pokročilejší pravidla jsme se snažili formulovat tak, aby vyžadovala čím dál větší pozornost – protože nevycházela z žádného jasně formulovaného podnětu od

⁵⁸ BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. s. 33.

⁵⁹ Tamtéž, s. 39.

⁶⁰ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7. s. 38.

jedné osoby. Mezi taková typická zadání patří to, aby se herci společně a bez jakékoli předchozí domluvy v jeden moment zastavili a pak opět rozešli.

Další možností, kterou jsme využívali, bylo pouze určit principy toho, co se v prostoru může stát, ale nedefinovat cíl, ke kterému se má dojít. Zajímavým příkladem je pro mě zadání, kdy mají herci možnost vybrat si kteréhokoli druhého herce z kolektivu jako partnera a reagovat na jeho pohyby a chování v prostoru plusovými a minusovými reakcemi. Po nějaké době – prostě, až se jim bude chtít – mohou svého určujícího partnera vyměnit za jiného. Plusové nebo minusové reakce jsou samozřejmě velmi neurčité pokyny; jak vypadá minusová reakce na rychlou chůzi? Je to chůze pomalá, je to stání, je to plazení se po zemi? Herci mají při takovém zadání často potřebu doptávat se na konkrétnější pravidla – buď ještě před zahájením cvičení nebo v jeho průběhu, kdy se dostanou do situace, ve které si nejsou jistí a nevědí, jak se mají zachovat. Je to přirozená touha po tom, aby všichni všechno chápali stejně a cvičení tak fungovalo v každém svém momentu. Michel Rostain v *Deníku ze zkoušek Tragédie Carman Pera Brooka* zaznamenává tuto zkušenost: *„Opět rozcvička a cvičení v kruhu. Stále opakujeme hru, kdy od jednoho z nás vyjde gesto, jde k sousedovi a pokračuje jako v dětské hře „předej dál“. Ale gesta, která mají obíhat, se násobí, vše běží rychleji než včera a předevcírem, s větší lehkostí. Stejně jako v té dětské hře se gesta někdy poněkud zkreslují, jak přecházejí od jednoho k druhému. Když se dvě gesta střetnou, stává se, že se popletou. Člověk se občas zapomene. Začne se znovu, chvilka zaváhání, někdo se zarazí, přerušuje hru a žádá vysvětlení: „Nemohla by se předem určit gesta, která budeme posílat, abychom je znali a nezkrusovali? Nemohli bychom rozložit akce tak, aby všechno bylo dobře připravené?“ Na touhu, aby všechno „šlapalo“, odpovídá Peter jiným návrhem: musíme nechat na samotném těle, aby vstoupilo do hry, aby oživilo hru, a tím umožnilo nenápadně vytvářet nová, společně vymyšlená pravidla, živá pravidla kruhu, během živé hry.“⁶¹*

Touha po kontrole a racionálním pochopení toho, co děláme, je naprosto přirozená, bohužel však zabíjí onu pozornost, o kterou nám tak jde. Když jsme s herci cvičení s chůzí v prostoru vydrželi dělat třeba čtyřicet minut až hodinu, dostali se do jistého pozornostního transu a jejich citlivost vůči sobě navzájem dosáhla obrovské intenzity. Byli schopni skrze jednoduchá zadání ovlivňující jejich

⁶¹ ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carman Petera Brooka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6. s. 23.

pohyb v prostoru docílit improvizace, odvislé právě od pouhého naslouchání jeden druhému, reagování na všechny podněty, přicházející zevnitř skupiny, od schopnosti přijímat i vytvářet impulsy, které pro vnějšího pozorovatele jako by neexistovaly.

Jako problematiku hereckých cvičení vnímám vytváření občasného pocitu drezury na straně herce. Párkrát jsem se setkala s tím, že hercům některé ze cvičení, ve kterém jsem já viděla velký smysl, z nějakého důvodu hrozně vadilo – nebyl jim příjemný způsob, jakým se ve hře musí odhalit, jakým mají jednat, do jaké pozice je pravidla hry staví. Pokud se na herecká cvičení díváme jako na hry, je v takové chvíli, kdy některý z účastníků není do hry zapojen dobrovolně, problematické ve hře pokračovat. *„Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím jiného bytí, než je všední život.“*⁶²

Během zkoušen bezpodmínečně dochází k momentům, kdy jako režisérka herce tlačím do něčeho, v čem jim není komfortně – v takovou chvíli je za tím však nějaký záměr a cíl, kam herce potřebuju dovést. V takovou chvíli ale neschovávám své pokyny za „daná pravidla hry“, mým argumentem je to, že to vyžaduje konkrétní situace či inscenace jako taková. Pokud ale děláme herecká cvičení ve smyslu hereckého tréninku či herecké rozcvičky, měl by být cíl jasný především hercům samotným – oni sami by měli pociťovat benefity, které jim takové cvičení přináší, ať už z krátkodobého nebo dlouhodobého hlediska. Tomuto pocitu drezury, který může vzniknout tím, že já jako režisérka pouze rozdávám pokyny a herci je musí bez řečí plnit, se snažím předejít tím, že se do hereckých cvičení čas od času zapojím spolu s herci a roli „režiséra“ (pokud je tam potřeba) v tuto chvíli předám někomu z nich. Zprv si tím cvičení vyzkouším na vlastní kůži a zadruhé jsem také nucena vystoupit z komfortní zóny, čímž nevytvářím dojem nějaké propasti mezi mnou a hereckým kolektivem.

⁶² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-7272-020-1. s. 44.

4.2. Herecká cvičení jako zdroj inspirace a inscenačního materiálu

Je samozřejmě velký rozdíl mezi prvními zkouškami, kdy neexistuje žádný nebo téměř žádný materiál a projekt začíná od nuly, a mezi zkouškami dva týdny před premiérou, kdy už se spíš cizeluje objevené. Zaměřím se teď na zkoušky především v úvodní fázi tvůrčího procesu. Prozatím jsem psala o hereckých cvičeních jako o nástrojích, jak zkoušku začít, jak probudit hereckou pozornost – zkrátka jako o obecných hrách, které se dají do procesu zařadit kdykoli a jakkoli. Během mých dosavadních zkušeností s tvůrčím procesem mi ale herecká cvičení, s jejich drobnými konkretizujícími úpravami, dokázala posloužit i jako nová cesta, jak se vztáhnout k ohledávanému tématu či materiálu inscenace, nebo dokonce přímo jako zdroj produkující inscenační materiál.

Během zkoušení *Kdo se bojí* jsme pracovali s několika vybranými básněmi Christiana Morgensterna, které autor určil dětem. Každá báseň byla jednou kapitolou v námi vymyšleném příběhu malého kluka, který se v noci bojí tmy a všeho, co v ní ožívá. Ústřední básně – tedy i kapitoly – byly čtyři, stejně jako čtyři herci, každý byl tedy „vedoucím vypravěčem“ jedné z kapitol. Velmi zhruba jsme věděli, jaké téma každá jednotlivá báseň otevírá a jaké bude její místo v inscenaci, přesto jsme však potřebovali vytvořit daleko širší a komplexnější tematické pole kolem každé básně, abychom na základě něj mohli vytvářet scénický materiál. V tomto se pro nás klíčovým stalo herecké cvičení s názvem *Nepřemýšlej*, které jsme s herci dělali už na úplném začátku zkoušení naprosto mimo kontext inscenace, ale napadlo nás jej využít tímto konkrétním způsobem. Cvičení má následující zadání: *„Herci se rozdělí do dvojic, postaví se vedle sebe. Jeden z nich vede, druhý mluví. Vedoucí herec udává libovolný pohyb po místnosti – prochází se, pobíhá, zatáčí, couvá, točí se ve smyčce atp. Mluvící herec s ním drží krok (aniž by nad pohybem musel přemýšlet, prostě následuje vedoucího herce po jeho boku). Vedoucí herec může v libovolných intervalech tlesknout. Mluvící herec s každým tlesknutím řekne první slovo, které ho napadne. Ve druhé fázi se oba zastaví, mluvící herec se dále orientuje podle tleskání, ale snaží se nyní vytvářet slovní spojení z asociací, které ho napadají. V další fázi opouštíme tleskání a mluvící herec volně improvizuje pomocí dvouslovných výrazů. Jeho projev se blíží slam poetry.“*⁶³

⁶³ *Nepřemýšlej 2. DIRE/ACT* [online]. 23. 5. 2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://dire-act.blogspot.com/2020/05/nepremyslej-2.html>.

Cvičení dobře funguje jako cesta k naprosto spontánnímu slovnímu projevu, který vzniká tím, že hercovu mysl zaměstnává soustředění na opakování pohybů i samotná fyzická činnost. Herec si tak dovolí nepřemýšlet nad tím, co říká a jeho projev je řetězcem náhodných slov. Cvičení jsme si přizpůsobili a každému herci vždy zadali jemu patřící báseň jako tematický a atmosférický okruh, kterého by se měl ve svých slovních asociacích držet. Zdaleka nešlo o to text básně různým způsobem obměňovat nebo variovat, ale pouze o to mít ji někde vzadu v paměti – a slovně improvizovat s letmou myšlenkou na ni. Nahrály jsme si zvukovou stopu průběhu cvičení, a tak vznikly texty podobné surrealistickým básním, které nám dopomohly konkretizovat téma básně, jež stála na počátku, ale někdy i podstatu situace, kterou do inscenace přináší. Často to byla jenom jedna z těch mnoha vyslovených vět, která přesně dokázala vystihnout úhel pohledu, jímž jsme se k básni následně začali vztahovat.

V rezidenčním projektu v Invalidovně, o němž jsem se zmiňovala již v kapitole o zahajování procesu, jsme podobným způsobem pracovali s cvičením Rodinný portrét. V něm se herci postaví do pozic, jako by byli na rodinném portrétu. Každý z nich si zvolí jedno gesto nebo výraz, kterým prolíná svou nehybnost. Ideální je ke cvičení pustit hudbu, která nastolí kýženou atmosféru. Herci používají gesto, opakují ho, variují, reagují na sebe – tím začnou ve vytvořeném portrétu vznikat vztahy a drobné situace.

Obecně cvičení vychází z běžné obecné představy rodinného portrétu, my jsme se však rozhodli jako východiska používat reálné fotografie pořizené Sudkem v Invalidovně nebo fotografie z jeho monografie, které byly velkou částí naší inspirace i našeho povědomí o Sudkovi a jeho pobytu v Invalidovně. Cvičení jsme vždy přizpůsobili konkrétní fotografii – někdy herci pracovali s gestem, jindy s pár slovy nebo s malým pohybem. Když jsme například vycházeli z fotografie, na které sedí tři invalidé za stolem, kouří, popíjí a hrají karty, každý herec zvolil jeden drobný pohyb (např. zvedání a pokládání skleničky), který neustále opakoval dokola. Vznikla jemná pohybová (a přirozeně i zvuková) kompozice, která kromě působivého obrazu nabízela ve své proměnlivosti (tempa a intenzity) i malé situace. Cvičení jsme si následně přizpůsobili tak, jak bylo potřeba – stalo se spíše odrazovým můstkem pro kolektivní improvizaci na téma fotografie a praktickým zamyšlením nad tím, jak fotografii zprostředkovat tak živým médiem, jakým divadlo je.

Ve výsledku totiž nezáleží na materiálu, který vyprodukuje takovéto přizpůsobené, rozvinuté herecké cvičení, ač se někdy může povést přímo skrze něj

vytvořit takový materiál, který se jako scéna zafixuje do inscenace. Ale daleko spíše záleží na tom, jakou inspiraci v nás takové improvizální cvičení vzbudí. Vidět herce pohybující se v prostoru, herce vzájemně interagující, komunikující, vidět herce v situacích, v urputné snaze nebo soustředění – to je pro mě ten nejlepší inspirační materiál, kterému se nevyrovná nic jiného.

5. Všudpřítomná improvizace

5.1. Improvizace jako způsob tvorby inscenačního materiálu

Improvizaci vnímám jako důležitou součást své tvorby vůbec. Nejen ve smyslu herecké improvizace – jako prostředku k produkování scénického materiálu, ale také jako neustálý charakter procesu tvorby. Improvizovat znamená nechat se překvapovat, oddat se toku dění, reagovat na aktuální situace, nepředvídat, být teď a tady. Improvizovat znamená dovolit si nemít věci pod kontrolou – v mém případě spíš „donutit se“ nemít věci pod kontrolou. Podstatu herecké improvizace vnímám jako inspiraci pro svůj přístup k režii, která bývá někdy až moc zorganizovaná, naplánovaná a strukturovaná.

Pokud se improvizace odehrává přímo před diváky jako druh divadelního umění a zároveň jako herecká disciplína, je součástí její atraktivity oboustranné vědomí o risku, který v sobě obsahuje. Diváci sledují herce, kteří se teď a tady ocitají v situacích a svým aktuálním intuitivním jednáním na ně reagují – je to sdílené dobrodružství kroku do prázdna. Co nám má ale přinášet improvizace, která se nepředvádí jako dovednost, ale používáme ji jako metodu k tvorbě inscenačního materiálu, který se zafixuje a jeho improvizací charakter z něj vymizí?

Ráda používám improvizaci na začátku procesu z toho důvodu, že mi nabízí úplně nový pohled na centrum mého zájmu. Před začátkem zkoušení většinou přečtu spoustu literatury nebo informativních článků, dívám se na videa a fotografie, snažím se tématem obklopit a najít všechno, co by mě mohlo inspirovat a pomoci mi najít cestu k divadelnímu ztvárnění ohledávaného materiálu. Používám záměrně slovo „materiál“, protože mi nezáleží na tom, jestli je východiskem projektu téma, osobnost, sbírka poezie nebo příběh. Nezáleží mi tolik na tom, jaký „materiál“ stojí na počátku, ale na tom, jakým způsobem k němu přistupuji. Během této fáze před začátkem zkoušení (tedy ještě před zahájením společného procesu) se zahlcím informacemi všeho druhu a uvažuji hodně analytickým způsobem. Herecká improvizace mi pomůže se od tohoto intelektuálního zahlcení oprostit a poskytnout mi materiál vzniklý intuicí a náhodou. Intuice se dá vysvětlit jako *poznání vnuknutím* a stojí v opozici vůči poznání, kterého dosáhneme diskurzivním myšlením. Přesto, že je předmětem dlouholetého zkoumání psychologie i sociologie, pořád je opředena jistým druhem tajemství, jež se projevuje v pojmech, které se pro její popis používají, například

americký psycholog J. P. Guilford považuje intuici za „dramatický aspekt tvořivosti“, za „moment osvícení“.⁶⁴

Improvizace pro mě naplňuje podstatu divadelní zkoušky. Zkouška je od toho, abychom věci zkoušely bez ohledu to, co nám přinesou. Zkoušet znamená objevovat nebo spíš pokoušet se objevovat. „Zkoušet znamená nekonečné množství interakcí, zkoušet znamená opakovaně podstupovat pokusy mezi sebou a něčím nebo někým.“⁶⁵ Slovo improvizace pochází z italského *improvvisare*, které má svůj původ v latině – ve slově *improvisus* (nepředvídané), které vychází ze slova *provisus* – což je minulý čas slovesa *providere* (předvídat).⁶⁶ Samo slovo improvizace nám tedy říká, že jde o činnost, která by měla postrádat jakékoli předjímání. Přesto to neznamena, že smysluplně improvizovat můžeme bez jakéhokoli prvotního impulsu nebo záměru, spíš naopak.

„Improvizovat se nedá jen tak z ničeho nic. Z ničeho je většinou zase nic,“⁶⁷ píše režisér Jan Schmid, pro nějž byla kolektivní improvizace ústřední metodou tvůrčího procesu. Improvizovat se dá jedině na základě nějakého zadání – může to být situace, téma nebo jenom jedna emoce. Navíc záleží také na tom, jestli má být improvizace realizovaná skrze dialog, pohyb, nonverbální komunikaci, nebo jestli jsou pravidla v tomto směru úplně otevřená. Právě typ podnětů a míra otevřenosti pravidel improvizace je určující pro to, jaký materiál z improvizací vznikne a kam nás v našem divadelním výzkumu nasměřuje.

Při zkoušení absolventské inscenace *Tupým koncem*, ve které byl obsazen celý jedenáctičlenný herecký ročník, jsme v úvodní části procesu improvizovali neustále. Důvodem bylo právě i naše intelektuální zahlcení výchozím materiálem, kterým byl realistický román *Zločin a trest*. Román jsme po dobu několika měsíců analyzovali, četli pořád dokola a snažili se nepominout žádný důležitý motiv – v jistou chvíli jsme však už v takovém typu práce nedokázali pokračovat, zjistili jsme, že jednoduše řečeno už nedokážeme nic vymyslet. Cítili jsme, že jsme se sami dostali do pasti, ze které se můžeme dostat pouze prudkým stříhem ve způsobu práce. Jan Schmid popisuje podobnou problematiku v souvislosti s prvními autorskými inscenacemi Divadla Ypsilon: „Nešlo však

⁶⁴ NEKONEČNÝ, Milan. Intuice. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Intuice>.

⁶⁵ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 88.

⁶⁶ REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3. s. 260.

⁶⁷ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět: (možná nejen divadelní)*. V Praze: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. ISBN 80-902482-8-4. s. 43.

*v tomhle tvůrčím procesu o nic jiného než o pokusy znovu a trochu jinak vyslovovat dávno staré pravdy. Proces tak jednoduchý a tak složitý, že vyžadoval vždycky plnou účast a zaujatost všech zúčastněných. Byl to právě způsob kolektivní improvizace, který se ukázal jako ten nejlepší prostředek k naší vlastní očiště a uvolnění, potom ke společnému rozkrývání a uchopování zamýšlených a inscenovaných témat.*⁶⁸

Abychom si zúžili prostor, který nám bude sloužit jako výchozí materiál, rozhodli jsme se v improvizacích pracovat s pro nás nejdůležitějšími úryvky Dostojevského románu. Herci jsme rozdělili do náhodně vybraných skupin a každé skupině vždy daly jeden úryvek textu, naprosto svobodná pravidla a zhruba pět minut času na přípravu. To se ukázalo jako mylný krok, protože herci měli tendenci na základě úryvků, jež byly často vytrženy ze širšího kontextu, vymýšlet úplně nové situace, které ale často dost ilustrativním způsobem daný úryvek textu interpretovali. Nedalo se vlastně hovořit o improvizaci, ta spočívala pouze v krátkém časovém limitu, za který herci nedokázali nic nazkoušet, a tím pádem se předem pouze domluvili na tom, co budou na jevišti dělat. Tento limit je však nikterak neposouval, pouze je nutil k banálnějším řešením.

Proto jsme brzy přišly na to, že pokud chceme z improvizace sklízet ovoce, musí to být improvizace v pravém slova smyslu. Herci jsme rozdělili pouze do dvou skupin, aby jejich komunikace během improvizace mohla být díky většímu počtu co nejrozmanitější a každé skupině daly tři úryvky textu – jeden hlavní měl určit atmosféru nebo situaci improvizace, další dva měly během ní kdykoli zaznít. Úryvky jsme vždy vybírali tak, aby spolu nějakým způsobem korespondovali, přestože nutně nepocházeli ze stejné části románu. Herci měli čas pouze na to, aby se individuálně seznámili s úryvky textu, nesměli se však domlouvat ani na tom, jak celou improvizaci začnou. Proto byl součástí našeho zadání také pokyn, aby se prvních pár minut improvizace pouze snažili vnímat sami sebe a své herecké partnery v prostoru a navzájem se snažili pochopit, o jakou situaci jde – pouze tím, jak se postavili do prostoru, a pouze tím, v kontextu jakých textových úryvků se pohybují.

Najednou se vzniklé improvizace nepodobaly scénkám, které dělají děti na dramatickém kroužku, ale nabízely skutečné situace nebo alespoň silné obrazy. Nutnost improvizace totiž vytváří nutnost naprosté pozornosti. Herci se na sebe

⁶⁸ SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět: (možná nejen divadelní)*. V Praze: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. ISBN 80-902482-8-4. s. 44.

musí napojit a všimnout si toho, co se na jevišti děje – včetně těch nejdrobnějších dějů jako je dýchání hereckých partnerů, těkání očima, blikání světla nebo vrzání podlahy. Jsou tak soustředění a pozorní, jak by bylo ideální při každém jevištním jednání.

Tyto úvodní improvizace nám posloužily zejména jako zcela odlišný způsob vztáhnutí se ke zkoumanému materiálu a pomohly nám objevovat to, jak spolu herci na jevišti mohou komunikovat.

K čistým improvizacím jsme se čas od času vraceli v průběhu celého zkoušení – důležitým objevem pro mě bylo to, že se vyplatí improvizaci nechat běžet hodně dlouho, protože herci už zapomenou na prvotní impulsy nebo cíle a dokáží se ponořit do přítomnosti okamžiku. V takovou chvíli nemá smysl improvizaci předčasně zastavovat, protože nikdy nemůžu vědět, kdy se v ní zrodí nějaký zajímavý obraz. *„Já dělám s herci často dlouhé improvizace, nejvíc na začátku zkoušení. Třeba u Vladaře se to dělo často a ty improvizace trvaly hodinu nebo hodinu a půl – myslím, že herci z toho pak už byli vyčerpaní. Ale já se hrozně ráda na improvizaci dívám a velmi mě to inspiruje. Často mě tam zaujme třeba nějaký princip, z kterého můžu dál vycházet,*⁶⁹ říká režisérka Anna Klimešová.

Naprostá většina improvizace bývá sice materiálem, který se nedá nijak použít ani nic nepřináší, ale stojí za těch pár osamocených výjimečných momentů. Přesně jak píše Michail Rostain v Deníku zkoušek *Tragédie Carmen*: *„Jak se často u takových cvičení stává, přirozené a pravdivé okamžiky jsou vzácné, křehké, a výrazně méně početné než chvíle prázdnoty a falešného divadla. Ale stačí jeden jediný takový okamžik, aby všechno rozjasnil a abychom bez nutnosti jakéhokoli dalšího komentáře pochopili, o co se jedná.*⁷⁰

Otázkou pro mě zůstává, jaký typ podnětu je pro improvizaci vhodný – můžeme ho samozřejmě přizpůsobit tomu, co od improvizace očekáváme, jde to ale proti samotnému smyslu improvizace, kterou bychom se měli nechat překvapit. Důležité myslím je, aby zadaný impuls herce nenutil příliš přemýšlet, aby neměli pocit, že musí naplnit nějakou mou představu, s kterou jim improvizaci zadávám. *„Často dělám to, že když je to úplně čistě autorský projekt, přizvu do začáteční fáze spolupráce choreografku, takže první zkoušky jsou hodně zaměřené na tělo a pohyb. Mám totiž blbou zkušenost s tím, když se herci moc brzo uzavřou do svých*

⁶⁹ Z rozhovoru autorky práce s Annou Klimešovou, 8. 3. 2021.

⁷⁰ ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6. s. 46.

hlav a přistupují k práci analyticky,"⁷¹ popisuje mi v rozhovoru režisérka Linda Dušková. Zajímavá mi v tomto kontextu přijde ještě její jiná zkušenost: „*Celý můj doktorát ve Francii byl zaměřený na vizuální komunikaci. Půl roku jsem zkoušela s herci bez mluvení. Připravovali projekt, ve kterém jsem s nimi komunikovala výhradně skrze fotografie a výtvarné umění. Něco jsem jim k tomu samozřejmě řekla, ale pouze ve smyslu „improvizujte na základě těchto tří obrazů“, nic víc. A když jsem je chtěla posunout dál, tak jsem jim ukázala zase jiný obraz. A to vytvářelo strašně velkou svobodu – protože obraz je v něčem vlastně strašně konkrétní – jsou v něm zakódované informace, které herci dostanou, ale nemají potřebu je intelektualizovat.*“⁷²

V posledním roce studia jsem díky zkoušení absolventské inscenace objevila jednu pro mě zásadní problematiku práce s improvizací, a to těžkost improvizaci zafixovat. S herci jsme pracovali na autorských monolozích, ve kterých měli za úkol popsat, koho by chtěli zabít a proč. Práce na monolozích měla několik fází – už poté, co herci svoje výpovědi na toto téma jednou sepisovali, dostali na zkoušce úkol na toto téma improvizovat monolog, mohli se držet toho, o čem už jednou psali, ale mohli se tematicky vydat úplně jinam. K tomuto zadání jsme se na zkouškách opakovaně vraceli a od vážných témat jsme se postupně dostali k naprostým absurditám – např. že chcete někoho zabít, protože vám nutí kozí sýr, který nemůžete ani cítit. Navíc jsme si k rozvíjení improvizovaných monologů často dopomáhali nějakou slovní hrou, např. cvičením *Rozved' x Pokračuj*, které spočívá v tom, že herec se musí na pokyn „rozved“ zastavit u nějakého detailu ve vyprávění a popsat ho víc a na pokyn „pokračuj“ pak pokračovat ve vyprávění tam, kde byl přerušen. Podobně fungujícím cvičením je takové, kdy přihlížející publikum herce zastavuje slovíčkem „lžeš“ a herec se ve své výpovědi musí opravit co nejmarkantnějším způsobem; např. „Byl jsem v ZOO v oddělení hadů, já hady nesnáším.“ „Lžeš!“ „Miluju hady, jsem jima posedlej, od malička si přeju mít hada.“ Díky opakovaným improvizacím a improvizacním cvičením se některým hercům párkrát povedlo dospět k naprosto perfektně vypointovanému monologu, a tak jsme se rozhodli je zapojit do scénáře inscenace. Poprosili jsme herce, jako autory monologu, aby si je sepsali nebo se je nějakým způsobem naučili. Když jsme se k nim po nějaké době na zkoušce vrátili, přišel obrovský problém. Herci říkali téměř totožný monolog jako ve chvíli, kdy nás tak zaujal, ale najednou vůbec nefungoval – ztratil svoji původní originalitu, napětí, tempo-rytmus.

⁷¹ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

⁷² Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

Najednou jsme se dostali do situace, jako bychom pracovali na předem napsaném monologu – jen s tím rozdílem, že jsme věděli, kam se potřebujeme dostat (resp. vrátit). Herce jsme nechali monolog opakovaně říkat a společnými silami se snažili přijít na to, jaké proměnné ve funkčnosti monologu hrají roli – jestli jde o konkrétní výraz, tempo celého monologu nebo jen načasování pointy. S každým hercem byla práce samozřejmě odlišná, ale společné rysy byly v hledání nějaké lehkosti a přirozenosti, která se kvůli fixaci monologu vytratila. Fixací nemyslím to, že bychom vyžadovali, aby monolog pokaždé zazněl naprosto stejně, ale v tom, že jsme se snažili docílit toho, aby ho herci pokaždé řekli stejně dobře, aby nad ním měli moc. Zajímavé je, že tato ztracená lehkost a přirozenost ne vždy spočívala v civilnosti – naopak, často jsme pracovali s velmi výraznou stylizací – ale jejich zrádnost tkvěla možná v tom, že jsme všichni znali předobraz, kterého jsme chtěli znovu docílit.

Jelikož jsme často pracovali s fixací nějaké improvizace, do těchto potíží jsme se dostávali téměř neustále, na těchto individuálních monolozích byl však tento vývoj nejzřetelnější, a pro herce i nás bylo tím pádem nejnáročnější s tímto problémem bojovat.

Improvizací vzniklé nápady totiž nespočívají jenom v tom, že nás během improvizace napadne něco originálního, že vznikne skvělá situace, která se dá jednoduše zopakovat znovu. Mám pocit, že jejich podstata často vychází právě z nějakého jedinečného stavu, do kterého se herec či celý kolektiv dostane, stav totální přítomnosti, pozornosti a zaujetí, díky němuž je to, na co se jako divák koukám, tak uvěřitelné.

5.2. Improvizace jako přístup

Improvizace jako přístup k tvůrčímu procesu pro mě znamená schopnost nechat se procesem vést, nevycházet pouze z předem připravených plánů, ale umět reagovat na to, co vzniká. *„Zkušební proces je permanentní improvizací, jejíž plody jsou zpravidla četné, ale co do hodnoty rozmanité: většina nápadů je zamítnuta, zapomenuta, zahozena, některé ihned, některé časem; co v kolektivní a režijní prověrce obstojí, je podrženo a postupně rozvíjeno a obměňováno, často až k nepoznání, a posléze fixováno. Režijní funkce spočívá v poskytování impulzů, námětů, úkolů, v usměrňování aktivity, ve výběru použitelných prvků. Rámcová otevřená inscenační koncepce tedy herce nemanipuluje formou direktiv, pouze je orientuje, navozuje určitým směrem.“*⁷³

Nechat se vést procesem a naslouchat mu vyžaduje nutně zbavení se pocitu jistoty a přijetí faktu, že nemám nad jeho vývojem plnou kontrolu. Člověk má přitom přirozeně touhu po pocitu jistoty, který je vlastně v protikladu s tím, jak život skutečně funguje. *„Přemýšlela jsem – co je teda v životě jisté? A napadlo mě, že jedno jediné jisté je to, že zemřeme. Jenže to nám pocit jistoty moc nepřináší. Takže jde spíš o pocit jistoty, než o ty reálné jistoty – ty podle mě úplně neexistují,“*⁷⁴ říká psychoterapeutka Petr Bradová v pořadu Radia Wave *Balanc*. Nejistota je charakterem našeho života a z hlediska našeho duševního zdraví nepřináší téměř nic dobrého. *„Vztah nejistoty a stresu ilustruje třeba příklad ranní dopravní zácpy. Je-li cesta do práce volná, není proč se nervovat, a pokud naopak beznadějně uvízneme v zácpě, takže se porada stejně nedá stihnout, mozek se s novou okolností rychle vyrovná a věnuje se raději vymýšlení přesvědčivé omluvy. Největší stres přináší situace někde na hraně, kdy kolona popojíždí a není jisté, jak to s naším příchodem do práce dopadne,“*⁷⁵ popisuje publicista Petr Třešňák v článku věnujícímu se právě stavu nejistoty. Ale právě ona situace na hraně nás nutí k aktivizaci a kreativě, nutí nás přemýšlet o tom, jak situaci řešit, nutí nás jednat. *„Nejistota zkrátka bystří smysly a mozek, probouzí člověka k většímu*

⁷³ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-3-3. s. 14.

⁷⁴ BOUŠKA, Petr a BRADOVÁ, Petra. Jistota je iluze. Jak se vyrovnat s tím, že svět se neustále mění a můžeme přijít o vše. *Balanc*, Radio Wave. [online rozhlasový pořad]. 20. 7. 2021 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/jistota-je-iluze-jak-se-vyrovnat-s-tim-ze-svet-se-neustale-meni-a-muzeme-prijit-8536955>.

⁷⁵ TŘEŠŇÁK, Petr. Lesk a bída nejistoty: Jak nejlépe zvládnout jedinou jistotu našich časů. *Respekt* [online]. 3. 5. 2020 [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2020/19/lesk-a-bida-nejistoty>.

*zájmu o to, co se kolem děje. To nám nakonec může docela prospět, pokud zvládneme stres, který nevyhnutelně přináší.*⁷⁶

Smířit se s nejistotou a naučit se ji zvládat tedy vypadá jako jediné možné východisko z tohoto problému. A v tvorbě možná nejde pouze o smíření se s ní, ale o dobrovolné vystavování se jí. Pokud totiž chápeme tvůrčí proces jako kontinuální sled změn, což je dané právě otevřeným dialogem v tvůrčím kolektivu, nikdy „nemáme jistotu“, jak se proces vyvine a kam nás ve výsledku zavede. „Živé bytosti musí v každém okamžiku znovu a znovu řešit situaci a ta se může vždy buď zlepšit, nebo zhoršit. Změna k lepšímu nebo horšímu může být nepatrná, ale výsledek vždycky bude o určitý stupeň lepší nebo horší. Můžeme si být jisti jedině změnou,⁷⁷“ popisuje Declan Donellan v kontextu uvažování o dramatické situaci a hercově pozici v ní.

Tvůrčí proces ale směřuje k nějakému cíli, tím cílem je hotová inscenace a datum její premiéry, a cílem jsou pro mě i naplněné zkoušky, ze kterých všichni odchází s pocitem, že něco vytvořili, že to několikahodinové intenzivní snažení mělo nějaký smysl. Proto je pro mě těžké přijímat tu realitu, že budou zkoušky, na kterých nic nevymyslíme, na kterých se neposuneme dál, na kterých nedojde k žádnému objevu.

Zkoušky si většinou pečlivě připravuji. Během zkoušení *Tupým koncem* nám zejména v úvodu procesu vytváření plánů zkoušek zabíralo dost času – často se zároveň stávalo, že jsme připravované plány vůbec nestihli zrealizovat a pak je táhli s sebou po zbytek týdne. Naše přípravy sestávaly ze série hereckých cvičení, podnětů k improvizacím nebo principů, jejichž fungování jsme chtěli na jevišti vyzkoušet. Problematika těchto plánů může ale spočívat v tom, že se připravují od stolu, z domova, z toho, co už znám, nevznikají na zkoušce jako reakce na něco, co se teprve stane. Možná nás příliš uzavírají do toho, co se vymyslí předem – myslím ale, že největší potíží těchto plánů nemusí být ani tak jejich příprava, jako ulpívání na nich.

Z reflexí mých projektů často vyplývá, že je ona připravenost v inscenacích vidět, že by mi prospělo spolehnout se víc na intuici a důvěřovat procesu – vzhledem k tomu, jak moc já sama věřím v přínos herecké improvizace, se zdá být logické přistupovat obdobně i k režijní tvorbě. „*Ve francouzštině existuje výraz, který se nedá pořádně přeložit do češtiny, lâcher prise – znamená to povolit stisk.*

⁷⁶ TŘEŠŇÁK, Petr. Lesk a bída nejistoty: Jak nejlépe zvládnout jedinou jistotu našich časů. *Respekt* [online]. 3. 5. 2020 [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2020/19/lesk-a-bida-nejistoty>.

⁷⁷ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7. s. 57.

*Nechám to jít. A to je podle mě důležitý na to u sebe jako u režiséra myslet – že dám průchod tomu materiálu. A když to přirozeně nejde, tak se k tomu musím nějak donutit,*⁷⁸ komentuje tuto záležitost Linda Dušková.

Připravená zkouška pro mě znamená jistotu, že se nedostaneme do prázdných momentů, kdy nikdo nebude vědět, co se bude dít. Já sama to reflektuji jako svoje vyhýbání se krizi, kterou samozřejmě v takovou chvíli nebudu prožívat jenom já, ale celý tým. Krize je něčím, co jsem se zatím nenaučila přijímat jako běžnou součást procesu, přestože ze všech stran slýchám, že zkoušení je vlastně „*permanentní hledání cesty z krize*“⁷⁹. Tím důvodem odmítání krize je strach, strach z ní samotné a strach z toho, že „*cesta ven*“ už se mi nepodaří najít.

Inspirací v tom se nebát neprobádaných vod mi je od jisté doby sbírka *Experimentální poezie*, která vyšla v roce 1967 díky Josefu Hiršalovi a Bohumile Grögerové. Estetik a hudební vědec Miloš Jůzl napsal k této publikaci krásný úvod, z něhož zde ocituji pro mě nejdůležitější úryvek: „*Ve skutečnosti však známe jen území, v kterém žijeme, a některé jistoty, jichž jsme dobyli. To vše nemá být v budoucnu ztraceno nebo zahozeno. Není však příliš užitečné dívat se celý život na nápis, v němž nám naši předkové oznamují, že na neznámém území jsou lvi. Je to jisté?*“⁸⁰

V další kapitole se pokusím zabývat mimo jiné i krizí – tím, co nám může do procesu přinést a proč je tedy zbytečné se jí snažit vyhýbat.

⁷⁸ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

⁷⁹ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 92.

⁸⁰ JŮZL, Miloš. Úvod. In: HIRŠAL, Josef. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967. s. 21.

6. Krize, konflikt a kompromis a jejich místo v procesu

6.1. Je krize podstata?

Přestože se krizi jako takové snažím vyhýbat (ve smyslu jejímu předcházení), jak jsem psala v minulé kapitole, setkávám se s ní během zkoušení naprosto pravidelně, spíš v drobných záchvěvech, krátkých pocitech nesmyslnosti projektu, kterým se zabýváme, chvilkových závratích z toho, že si nevím rady. Krizi se tedy nedá zcela vyhnout, nedá se obejít – ale různě se dá pracovat s tím, jakým způsobem k ní přistupujeme. Jak moc věříme jejímu ozdravnému účinku a jak moc věříme tomu, že po krizi přijde zase konjunktura.

Je zvláštní, že pojem krize vnímám jako období nebo spíš časový úsek, kdy nemám inspiraci, nevím jak dál, proces stagnuje, nevyvíjí se, prostě to nejde. Vnímám ji vlastně dost pasivně, jako stav, kdy věci zamrzly, nedějí se, nevznikají. Přitom původ slova krize i význam, ve kterém se používá, odkazují k úplně jiným přívlaskům. Slovo krize pochází z řečtiny, ze slova *krino*, které znamená vybírat, posuzovat, měřit mezi dvěma opačnými variantami. Začalo se používat ve své variantě *krisis*, vyjadřující rozhodnou chvíli, rozhodnutí samo nebo nesnáze.⁸¹

Krize tedy určitě znamená nějakou těžkou situaci, ale zároveň je to fáze nějakého vývoje, která vyžaduje naši schopnost rozhodnutí. Je to situace, která nás nutí jednat. I v divadelní terminologii je krize – jako jedna z fází dramatického díla – považována za dějství, ve kterém dojde k vyvrcholení dramatu. Krizi tedy můžeme chápat jako příslib vývoje, který nastane důsledkem našeho rozhodnutí.

„Dřív jsem se hroutil, opíjel, obvolával kamarády, ať mi poradí. Taky jsem zažil úplné krize, kdy se rušily premiéry. Ale nikdy jsem nic úplně nevzdal, jenom třeba posunul termín. Myslím, že to je jako když člověk bourá v autě a pak se mu do něj nechce zpátky. Když to rychle nerozjede, tak je prostě konec a už nikdy za volant nesesedne. Kdybych se takhle choval při práci, tak bych se dneska těm krizovým momentům už jenom vyhýbal. Ale u mě se stal spíš opak. Když se krize neobjeví, tak vím, že nevznikne dobré představení. Horská dráha je na zkoušce pořád patrná. Jeden den se vymyslí strašně moc dobrého, další den se to zopakuje a vypadá to úplně trapně. Vždycky se mi ale osvědčilo všechno na zkouškách otevřít. Když jsem naopak něco na sílu tlačil, tak to sice došlo k nějakému tvaru,

⁸¹ REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3. s. 340.

ale něco tomu chybělo. Krize je vlastně žádoucí,⁸² odpovídá mi režisér Jiří Havelka na otázku, co dělá, když uprostřed procesu neví, jak dál. Krize je dobrým momentem k tomu, abychom všechno zpochybnili – dělá to tak trochu za nás. Krize mě většinou vede k naprosto zásadním pochybovačným myšlenkám – ohledně vybraného tématu, ohledně inscenačního klíče, ohledně výběru herců, ohledně mé schopnosti být režisérkou. Myslím, že v takovou chvíli je role režiséra důležitá právě v tom, že by se neměl hroutit, ale měl by usilovat o to, aby všechny pochyby proměnil ve snahu najít touhu a zájem tvořit dál nebo úplně znovu. Často to může znamenat i radikální změnu v přístupu nebo zahazení některého z hlavních nápadů. „Největší momenty krize nastanou ve chvíli, kdy si člověk uvědomí, že to zkoušet nechce. Najednou vás to přestane zajímat, začne to být povinnost, a člověk to dělá přes nějaký odpor. Tak v tu chvíli si myslím, že úkolem režiséra je udělat všechno proto, aby si k tomu znovu našel cestu – i když to bude třeba něco úplně jiného,⁸³“ říká režisérka Linda Dušková. Vnímám to jako jednu z hlavních úloh role režiséra a zároveň jako téměř nejtěžší stránku jeho práce. Nenechat se krizí pohltit a znejistit natolik, že přestanu usilovat o to, abych si za tvorbou a vznikajícím dílem dokázala stát. Často v začátcích zkoušení nebo ještě před jeho začátkem pociťuju úzkost, která plyne právě ze strachu z krize. Z toho, že před krizí nebudu moct utéct, ale budu ji muset čelit – to stojí ohromné množství energie, a já si nikdy nejsem jistá, jestli ho v sobě dokážu najít. Někdy se snažím, aby ostatní členové týmu nepoznali, že vlastně nevím, kam se ubíráme a jestli to má nějaký smysl – občas to zafunguje a má drobná nejistota odejde bez toho, aniž bych jí zatěžovala zbytek skupiny. V jistých chvílích považuju ale za dobré pocít krize sdílet, nehrát si na hrdinu a říct, že prostě nevím, jak dál. „Člověk tak latentně cítí – že je na něj kladený tlak, který si možná někdy vytváří sám – že by měl být rozhodnější, suverénnější. A zjistila jsem, že je to hloupost, že není potřeba za každou cenu tvrdit, že vím, jak to bude, když to nevím. Je totiž úplně v pořádku, že to nevím,⁸⁴“ komentuje téma rozhodnosti ve vztahu k roli režiséra Anna Klimešová.

Ve spojitosti s krizí chci zmínit tvůrčí strategii, které říkám „inscenace pro jeden den“ a kterou jsem za dobu svého studia vyzkoušela už třikrát u třech

⁸² HERMANNOVÁ, Marta a HAVELKA, Jiří. Krize v procesu je žádoucí. *Zaujetí* [online]. [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://zaujeti.wordpress.com/2019/06/21/jiriho-havelku-krize-v-procesu-je-zadouci/>.

⁸³ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

⁸⁴ Z rozhovoru autorky práce s Annou Klimešovou, 8. 3. 2021.

různých projektů, v jejich různých fázích. Poprvé to bylo u inscenace pro děti *Kdo se bojí*, o které jsem psala již v kapitole o hereckých cvičení. Jak už jsem jednou zmiňovala, zkoušení inscenace bylo odloženo od přípravy projektu v důsledku první vlny koronavirové pandemie, a tak byl náš nástup do tvůrčího procesu poněkud rozpačitý. Inscenaci jsme začali připravovat už na podzim, takže jsme měli téma inscenace i všechny její výchozí materiál pečlivě prozkoumaný, měli jsme za sebou spoustu koncepčních porad, v řešení bylo několik scénografických návrhů, a pracovali jsme asi na páté verzi bodového scénáře.

Ponořit se do zkoušení po tak velké odmlce bylo i přes předchozí komplexní přípravu velmi obtížné. Všechny naše koncepce a bodový scénář se nám díky tak velké pauze najednou zdály příliš komplikované, příliš předpřipravené, příliš hotové na to, že jsme teprve na začátku společného procesu. První dny zkoušení jsme tedy věnovali různým improvizacím nebo cvičením, které nijak nevycházely ze zamýšlených situací příběhu inscenace, ale spíš se v širším kontextu týkaly tématu a principů, jež jsme chtěli v inscenaci použít. Vznikal celkem zajímavý materiál, ale vůbec jsme nevěděli, co si s ním počít – jak ho zakomponovat do plánu inscenace, jak v práci pokračovat dál, abychom pořád jen na prázdno neprodukovali scénický materiál bez jasného cíle. Naše zkoušení mi pocitově připomínalo odhodlávání se k přeskoku bedny na hodině tělocviku. Rozběhnete se, ale těsně před odrazem se zaleknete a běžíte zpátky, znovu najdete odhodlání k rozběhu, ale těsně před místem odrazu svůj rychlý běh rozdrobením krůčků zase ubrzdíte. Tohle neustálé hledání odvahy k rozběhu, které však nevyvrcholí odvahou ke skoku, stojí strašně energie, ale nepřichází její návrat v podobě euforie, která se dostaví, když po přeskoku dopadnete zas pevně na obě nohy.

Po jedné ze zkoušek, ze které jsme odcházeli s pocitem, že vůbec nevíme, co budeme dělat dál, mě napadlo, že jediným řešením, jak pokračovat, je zkusit celou inscenaci nazkoušet během jediné zkoušky následující den – ne však tu inscenaci, která bude konečným výsledkem celého procesu, ale inscenaci pro jeden jediný den. Věděli jsme, že ať se následující den stane cokoliv, nebudeme na to muset jakkoli navazovat, možná bude vzniklý tvar pouze něčím, co nám ukáže, kudy se v procesu vydat nechceme – ale je tu i šance, že nás v procesu posune a bude inspirativní.

Následující den jsme se tedy sešli s cílem zahrát na konci zkoušky celé představení. V ateliéru jsme se sešly nejprve pouze s druhou režisérkou a vymyslely jsme úplně nový bodový scénář, založený na jednoduchém námětu a několika kapitolách příběhu. Přitom jsme vycházely z již vyrobené scénografie a

kostýmů, Morgensternovy poezie a principu vyprávění strašidelného příběhu. Měly jsme na to hodinu a půl – tento uměle vytvořený časový tlak nám pomohl udělat sérii zásadních rozhodnutí, která jsme ale chápaly jako rozhodnutí „pro dnešní den“, kterých se můžeme kdykoli později zbavit. Později se k nám přidaly obě naše scénografky, kterým jsme vše během chvíle vysvětlily a pověřily je tím, aby vymyslely, jak bude celá inscenace uspořádána do prostoru a jaké výtvarné prostředky budou moct herci použít. Jako poslední přišli do ateliéru herci – rychle jsme jim vysvětlili všechno, co jsme mohli a dali jim hodinu na to, aby celou inscenaci sami nazkoušeli. Tento typ spolupráce formou předávání štafety jde v něčem naprosto proti kolektivnímu uvažování, ale zároveň ponechává všem rolím v jistý moment naprostou svobodu.

Herci nám na konci dne zahráli zhruba desetiminutové představení, díky němuž jsme získali praktickou zkušenost s ohledávaným tématem, a především všechno viděli v nějakém celku. Bylo to neuvěřitelné nakopnutí pro další zkušební proces – zkušenost a prožitek, od kterých jsme se mohli nadále odrážet a posouvat, a zároveň jsme neměli problém některé nápady úplně zahodit.

Naposledy jsme tuto strategii použili na konci třetího ročníku při zkoušení inscenace *Nebezpečí přetečení*, jejímž výchozím tématem je etiketa nazíraná jako společenská hra. Na začátku zkoušení jsme měli napsaný jeden úvodní text, ale mimo něj jsme zkoušeli celou řadu improvizací. Opět jsme se dostali do bodu, kdy jsme měli spoustu především scénického materiálu – ale zároveň neměli žádnou jasnou linku ani cíl, ke kterému směřujeme. Využili jsme tedy strategii „inscenace pro jeden den“ – v tomto projektu nijak výrazně nefiguruje scénografie, takže jsme štafetu předávali přímo hercům.

Herci podle námi připraveného scénáře zkoušeli asi dvě hodiny – přijde mi, že tento typ zkoušení, ve kterém je necháváme napospas sepsaných zadání, v nich vzbuzuje úplně jinou motivaci. Jsou odkázáni sami na sebe a nemohou se spolehnout pouze na naplňování zvenku přicházejících pokynů. V jejich zkoušení je nikdo nezastavuje, nikdo je nekoriguje, ani nepozoruje. To jim dává daleko větší svobodu v realizaci vlastních nápadů a možná i v hereckém projevu, ale zároveň na ně tato situace klade zodpovědnost a nutí k větší iniciativě.

U této za den vzniklé dvacetiminutové inscenace chci zmínit jeden moment, kdy herci námi předepsanou situaci pochopili trochu jinak, než existovala v našich představách. To by samozřejmě ničemu nevadilo, pokud by situace v jejich provedení fungovala. Ale jelikož byla hodně závislá na dobrém načasování jednotlivých akcí, vnější oko bylo k jejímu uskutečnění potřeba. Jejich varianta

nám ale ukázala přesný opak toho, co potřebujeme, a tím nám stvrdila to, jakým způsobem jsme do té doby o situaci uvažovali. Díky tomu jsme už věděli, jak ji rozvinout a k čemu potřebujeme dojít.

Tato strategie je pro mě jednou z možností, jak vyjít z krize ven. Je to případ, kdy mě zdánlivě bezvýchodná situace a stagnace procesu přiměje k celkem radikální změně průběhu procesu. Tato proměna sice stojí celý kolektiv spoustu energie, ale přináší zcela nový tvůrčí materiál, od kterého se může proces znovu odrazit.

Zároveň ale vnímám, že samotná krize – ten stav, kdy nevíme co dál – může přes svou nepříjemnost a zdánlivou neplodnost přinést spoustu dobrého. Proto je myslím dobré z ní moc brzo neutíkat, chvíli v ní pobýt, i když to znamená zkouškou prosezenou v tichu bez jediného nápadu. I když to znamená vrácení se k základním rozhovorům o tom, o čem to divadlo vlastně děláme. Mám pocit, že když člověk pořádně nezakusí krizi, nemůže přijít na to, jakým způsobem z ní může odejít. Těch způsobů je jistě nespočet – může to být náhlý nápad, víkendová pauza ve zkoušení, výlet místo zkoušky, direktivní způsob režie, dlouhá diskuse a někdy i konfliktní hádka.

6.2. Je konflikt součástí?

O konfliktu se tu jen letmo zmíním, protože moje zkušenost s ním není nikterak veliká – přesto, nebo právě proto mi přijde důležité tu zmínku udělat. Konflikt je samozřejmě velmi složitý pojem, který pod sebou schová celou řadu situací, jež mají různé příčiny i projevy. „Z psychologického hlediska lze popsat konflikt jako nedorozumění mezi dvěma či více lidmi, kteří se dostanou ve vzájemné komunikaci ke střetu rozdílných názorů, stanovisek, postojů, potřeb, zájmů, citů, hodnot a chování.“⁸⁵ Nemá však smysl, abych se tu zabývala přesnou definicí konfliktu a všem jeho variantám. K uvědomění jeho podstaty si pomohu latinským původem slova konflikt, který zní „conflictus“ a znamená „srazit se spolu“⁸⁶. Konflikt neznamena, že si dva lidé nerozumí, ale že jejich opačné názory do sebe narazí. Často se říká, že nějaká nepříjemná situace „přerostla v konflikt“, což podle mě nejlépe naznačuje, co konflikt je.

Ani v osobním životě nerada chodím do otevřeného konfliktu – snažím se mu předcházet nebo se v situaci, která má potenciál ke konfliktnímu vyústění, chovám natolik diplomaticky a dělám tolik ústupků, abych se do konfliktu nedostala.

Psát o konfliktu je pro mě velmi těžké, protože mám pocit, že většina konfliktů v mých dosavadních zkušenostech vzniká nikoli z rozporu v uměleckých názorech, ale z nějaké neprofesionality, která vyplývá z toho, že jsem studentkou a spolupracuji s dalšími studenty. Spolupracovat se všichni teprve učíme a často nejvíc narážíme právě na problémy týkající se náplní našich rolí a povinností, které z nich vyvstávají. Řekla bych, že to nejsou konflikty vyloženě osobního charakteru, jsou to stále konflikty profesní – ve kterých řešíme naše přístupy k tvorbě a vzájemnou komunikaci, nevztahují se však přímo ke vznikajícímu dílu. Myslím, že tento typ konfliktu v budoucnu nikdy z mé práce úplně nevymizí, protože je přítomný v každém profesním prostředí, netýká se však procesu tvorby jako takového, proto se o něm nechci zmiňovat šířeji.

Konflikt pro mě není přirozená a už vůbec ne běžná cesta řešení problému. Když se s někým z kolektivu dostanu do sporu ve smyslu uměleckého názoru, většinou se snažím najít cestu, jak najít společné řešení. Většinou mi k tomu stačí opakované dialogy a hojně tomu pomáhá pouhý uplynutý čas, díky kterému se já

⁸⁵ Státní zdravotní ústav. Konflikt a jeho řešení. *Národní zdravotní informační portál* [online]. [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.nzip.cz/clanek/103-konflikt-a-jeho-reseni>.

⁸⁶ REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3. s. 325.

nebo ten druhý přikloníme k pohledu toho druhého či najdeme úplně novou společnou cestu. Tento typ konfrontace je samozřejmě zcela přirozenou součástí tvorby, respektive to chápu tak, že je na ni divadelní tvorba založená. Někdy ale potřebu nějakého bouřlivějšího střetu mám, ale bojím se do něj jít kvůli pozici režisérky, ve které jsem – ta mi přeci jen dává jistou míru převahy, která mi v takovém sporu nepřijde férová. Najednou zde vyplouvá na povrch složitost domluvy, která plyne z demokratického nastavení kolektivu, ve kterém ale přeci jen existuje někdo, kdo má poslední slovo a dělá ta nezákladnější rozhodnutí. Zdráhám se pouštět do konfliktů a do prosazování si svého postoje, protože se bojím toho, že budu zneužívat moci, kterou jako režisérka mám. Uvědomuji si ale, že konflikt – pokud ho chápeme jako vyústění krize – nás může dovést ke zcela novým úvahám a nápadům, na které bychom bez něj nepřišli. „*Spory jsou pro člověka pravděpodobně ten nejlepší způsob, jakým se může dostat ke skutečnému přemýšlení. Lidé se nevyvinuli, aby správně uvažovali jako jednotlivci, nejlépe jsme vždy přemýšleli ve skupině,*“⁸⁷ říká v rozhovoru pro Deník N novinář a spisovatel Ian Leslie specializující se na psychologie a behaviorální témata, jenž v roce 2021 vydal knihu věnující se právě fenoménu konfliktu. „*Inovace přicházejí v momentě, kdy se nápady protnou, a právě spor je jeden z nejlepších způsobů, jak tuto energii vytvářet,*“⁸⁸ dodává.

Pokaždé, když v procesu tvorby zažiju jakoukoli konfliktní situaci, přemýšlím nad tím, co jsem mohla udělat pro to, abych ji předešla. Myslím, že do jisté míry je to správně, ale chtěla bych zapracovat na tom, abych konflikt nevnímala jako „chybu“, jako něco, co se nemělo stát. Ale jako naprosto přirozenou součást spolupráce obecně. „*Čím více o tom člověk přemýšlí, tím více vidí, že konflikt a kooperace nejsou oddělitelné věci, nýbrž fáze jednoho procesu, který vždy zahrnuje něco z obou věcí.*“⁸⁹ Právě důvěřování procesu a ochota neustále hledat, aniž vím, kam mířím, o kterých jsem v minulých kapitolách psala jako o dobrých aspektech tvorby, nás jistojistě občas do konfliktní situace zavedou. Když totiž nechceme předvídat vůbec nic, nemůžeme předvídat ani to, jestli se neřítíme do konfliktu.

Když se v šedesátých letech v Divadle Na Zábradlí začala zkoušet hra Václava Havla *Zahradní slavnost*, scénografii k ní navrhoval tehdy přední scénograf

⁸⁷ KLINKOVÁ, Karolína a LESLIE, Ian. Hádek se bojíme, vyhýbáme se jim, a to je chyba. Jak spolu lépe nesouhlasit? *DENÍK N: rozumět svět lépe* [online]. 23. 7. 2021 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://denikn.cz/661576/proc-je-pro-nas-tak-tezke-ustat-kdyz-nekdo-rekne-myslim-ze-se-mylis/>.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ COSER, Lewis A. The functions of social conflict. Glencoe, Ill.: Free Press, [1964]. s. 18.

českého divadla Josef Svoboda. „*Svobodova scéna se skládala z polopropustných zrcadel a byla nesmyslně monstrózní, jak pro malé jeviště Divadla Na Zábradlí, tak pro Havlovo podobenství o absurditě socialistického života.*“⁹⁰ Po letních prázdninách se ve scénografii začalo zkoušet a vyšlo najevo, že je to absolutně nemožné. „*Vznikl problém, jak se toho zbavit. My jsme nemohli řediteli divadla nebo komukoli říct, že tamto, co jsme si za 25 tisíc koupili, že se nám to přestalo líbit a že chceme něco jiného,*“⁹¹ vypráví v dokumentárním pořadu České televize Václav Havel. On jako autor hry a režiséři Jan Grossman a Otomar Krejča se rozhodli k radikálnímu řešení, v noci se vloupali do divadla a scénografii rozmlátili. Případ pak samozřejmě začala vyšetřovat policie a Josef Svoboda si pravděpodobně do konce svého života myslel, že tu scénografii rozbili nějakí vandalové. Každopádně musel navrhnout scénografii novou. Tuhle zábavnou historku zde uvádím jako příklad toho, že ani Václav Havel všechny problémy týkající se tvorby neřešil konstruktivním dialogem. Někdy je jedinou možnou cestou prostě něco rozflákat.

⁹⁰ SIROTKOVÁ, Adéla. Divadlo Na zábradlí: Průkopníci absurdity (1962-1964). *Česká televize* [televizní pořad online]. 15. 11. 2018 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210002-prukopnici-absurdity-1962-1964/>.

⁹¹ Tamtéž.

6.3. Je kompromis cesta?

Pokud je prostředkem vzájemné komunikace dialog (ať už v jakékoli formě), co je jeho východiskem?

Přirozeně bych řekla, že pokud dochází v dialogu ke konfrontaci různých názorů, přístupů, jazyků vyjádření, musí nutně docházet ke kompromisům, které jsou propojením dvou na počátku odlišných cest. Kompromis je ale často chápán v negativních konotacích – jako řešení problému, které je závislé na dělání ústupků na obou stranách, jež ve výsledku nepřináší spokojenost ani jedné z nich. Kompromis se dá jako řešení sporu dobře využívat v praktických a jednoduchých situacích – já chci jít ven ve tři, moje kamarádka v pět, takže se kompromisem dohodneme na tom, že půjdeme ve čtyři. Když se zamyslím nad tím, že by se taková strategie použila ve chvíli, kdy se například moje představa o scénografii inscenace naprosto liší od představy výtvarníka, je to naprostý nesmysl. Neexistuje nic jako střední cesta, jako zprůměrování našich dvou vizí – jedinou možnou cestou je skrze dialog najít cestu společnou.

Během příprav zde tolikrát zmiňované inscenace pro Divadlo DISK jsme s Matyášem Míkou, s kterým v posledním roce (tedy ne dlouho, ale zato velmi úzce) spolupracujeme v režijním tandemu, oba ve vztahu k našemu materiálu – tedy románu *Zločin a trest* – zaujaly odlišné přístupy. V dramaturgické rovině jsme si zcela rozuměli, ale nastal čas posunout se dál a připravit nástiny situací či obrazů, jako prvotních vkladů do zkušebního procesu. Byl lockdown a tak jsme se rozhodli, že budeme pracovat odděleně a každý připravíme materiál podle našich představ. Pro Matyáše byla důležitá cesta Raskolnikova k vraždě a snažil se všímat situací, které působí jako jednotlivé kroky směrem k ní. Já jsem se soustředila spíš na něčím velmi výrazné situace románu a nehleděla tolik na jejich význam ve struktuře inscenace. Po vzájemném přečtení námi vytvořených textových dokumentů, které kolísaly na hranici zárodku bodového scénáře, pouhého výběru materiálu nebo impulsům k improvizacím, jsme si zavolali. Naše rozdílné přístupy, které se před tím v diskusích zdály téměř totožné, se takto černé na bílém vyjevily jako zcela odlišné. Náš asi hodinový hovor začínal pochyby o přístupu toho druhého, kritickými otázkami, rozpačitostí z rozdílnosti našich pohledů. Konfrontace s jiným přístupem nás ale nutila znovu a znovu debatovat o našich záměrech, o dramaturgii románu a dramaturgii inscenace, o tématech a důležitých momentech příběhu – až se touto diskusí začaly naše přístupy prolínat. Byl to tak důležitý a řekla bych i závažný rozhovor, že se nám během něj podařilo vzájemně proměnit naše pohledy. „Teď už mám pocit, že jsme si docela blízko, na začátku

jsem měl pocit, že mluvíme úplně o něčem jiném," řekl tehdy na konci hovoru Matyáš.

Myslím, že vzájemné ústupky jsou v jistém ohledu nutností; ne ústupky ve prospěch druhého, ale ústupky z vlastního přesvědčení, které nám v hlavě udělají místo pro to, co říká ten druhý. Americká novinářka Celeste Headlee, která se specializuje na žánr rozhovoru, vytvořila desatero pravidel, které se hodí jak pro běžnou konverzaci, tak právě pro vytváření žurnalistického rozhovoru. Jedno z nich, které považuji za to nejdůležitější, zní: „*Don't pontificate*”⁹² (nepoučujete /nekážete). Do každého rozhovoru bychom měli jít s tím, že se jdeme něco naučit, dozvědět, ne s tím, že jdeme proklamovat svou pravdu.

Znovu se vrátím k metodě devised theatre a k disertaci teoretičky Karolíny Plickové, ve které mimo jiné rozebírá rozdíl mezi autorským neinterpretáčním divadlem a devised theatre a tímto způsobem popisuje podstatu devisingu. „*Určujícím znakem modu devising je pluralita. Jevištní tvar má pak v mnoha případech podobu široké palety názorů, postřehů a ryze osobních dojmů, jejichž hroty nejsou uhlazovány ve prospěch celku, ale naopak zůstávají vždy viditelné.*”⁹³ Přistoupení k pluralitě znamená přijetí toho, že vliv roztržštěný mezi vícero zdrojů a že jejich vzájemné působení je tou nejlepší výchozí cestou.

Dělání kompromisů je vlastně dost jednoduchá cesta, která vzájemné působení dvou cest rychle ukončuje. Působí dokonavě. Mám ale pocit, že tvorba by měla mít obecně nedokonavý charakter – mít cíl v nedohlednu a umět vyčkávat. Jako vhodnější pojem k pojmenování prolnutí dvou odlišných cest mi přijde slovo konfrontace. Konfrontace, která trvá a z které průběžně mohou vyvěrat různé společné cíle. „*Myslím si, že ta správná cesta je konfrontovat ty dvě cesty tak dlouho, až se najde nějaká třetí cesta. To je pro mě ten ‚umělecký kompromis‘ (v uvozovkách), ale vlastně to nevnímám jako kompromis ‚na půl cesty‘, ale jako cestu třetí,*”⁹⁴ odpovídá mi na otázku ohledně kompromisů v tvorbě Linda Dušková.

Je pro mě (a věřím, že pro všechny) náročné dobrovolně podstupovat neustálou konfrontaci, neustále zpochybňovat vlastní nápady a představy. Myslím, že jednou z možností, jak pracovat z konfrontací je i naprosté upozadění vlastního nápadu a upřednostnění varianty, kterou nabízí někdo jiný. U některých zásadních aspektů budoucí inscenace je to možná na pováženou, ale zkušební proces je přece

⁹² HEADLEE, Celeste. 10 ways to have a better conversation. *TED* [video záznam přednášky online]. 8. 3. 2016 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R1vskiVDwI4&t=362s&ab_channel=TED.

⁹³ PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor: Současné podoby autorského neinterpretáčního divadla*. Praha, 2021. Disertační práce. DAMU. s. 68.

⁹⁴ Z rozhovoru autorky práce s Lindou Duškovou, 21. 7. 2021.

od toho, aby se věci zkoušely. Když se mi někdy podaří takto radikálně ustoupit a dát prostor nápadu, kterému dopředu nevěřím, často mě nakonec přesvědčí. *„Tím, že už mám cíl, za kterým směřuju, přestávám vidět ty další možnosti, ale ostatní je vidí, takže je důležitý je poslouchat. Spíš než používat kompromis je prostě dobrý slevit z toho svýho. Nevytvářet kompromis mezi dvěma variantami, ale prostě důvěřovat tomu, co vymyslel někdo jiný,*⁹⁵ komentuje otázku kompromisu režisérka Johana Bártová. Tohle zamyšlení mě znovu vede k tématu nejistoty a jejího přijímání, které nutně vyžaduje naši důvěru. Kontrast víry a jistoty popisuje ve vztahu k herectví Declan Donellan: *„Závislost na pocitu jistoty herce paralyzuje. Irina si například chce být jista, že nebude mít okno. My si ale přece nemůžeme být nikdy ničím jisti. Opakovat si text v portálu je spolehlivý recept na to, jak jej zapomenout na jevišti. Jediné, co herec může mít, je víra, že tu jeho repliky budou, až je bude potřebovat. Posedlost jistotou je pro víru zhoubná. Nemůžeme mít zároveň jistotu a víru, můžeme mít jedno, nebo druhé.*⁹⁶

⁹⁵ Z rozhovoru autorky práce s Johanou Bártovou, 26. 7. 2021.

⁹⁶ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7. s. 157.

7. Je proces důležitější než výsledek?

Tato otázka je řečnického charakteru, proto cílem této kapitoly není na ni odpovědět, ale pouze v jejím rámci uvažovat. Důvodů, proč si tuto otázku pokládám, je několik.

Zprvé jsem studentkou Katedry alternativního a loutkového divadla, pro níž je důležitost tvůrčího procesu jedním z hlavních atributů. *„Kromě řemeslných dovedností, teoretického a historického vzdělání, se katedra zaměřuje na zkoumání oblastí prvotních divadelních funkcí, prověřuje dělení na tradiční divadelní profese – režii, dramaturgii, scénografii, herectví, kostýmní návrhářství, hudbu či tanec, se zvláštním důrazem na kolektivní práci, v níž se právě tyto profese narušují, překrývají, prolínají a dehierarchizují, a to zejména v rámci zkušebního procesu, který chápeme jako jádro divadelní tvorby,”*⁹⁷ píše se na webových stránkách katedry. Proces je neustále skloňovaným pojmem i názvem klauzurního festivalu, který probíhá na konci každého semestru. Proces jako důležitý aspekt tvorby, ale i jako cesta, jak se učíme novým věcem.

Druhým důvodem je charakter mé bakalářské práce, která se nevěnuje popisu mých inscenací, ale cestě, kterými jsem k nim došla – bez ohledu na to, jestli tyto inscenace byly podařené, úspěšné nebo jsem s nimi byla spokojená alespoň já sama. Já sama jsem tedy důležitost procesu vzala za vlastní a během své tvorby se jím v myšlenkách neustále zabývám.

Další příčinou, proč zde tuto otázku vznáším, je fakt, že se dřív nebo později dostanu ze školního prostředí katedry, ale v divadelní praxi budu chtít pokračovat dál. Každý proces vede k nějakému cíli, divadelní inscenaci, která bude formou představení postavena před diváky. Bude o to těžší orientovat se na proces, důvěřovat mu a zabývat se jím, když budu fungovat v prostředí, které se přirozeně zajímá spíše o výsledky než o cesty k nim.

Svoje zkušenosti z různých procesů jsme se svými spolužáky během studia vzájemně sdíleli, v průběhu příprav našich klauzurních prací jsme si sdělovali své zážitky ze zkoušení se vším, co k tomu patří – bavili jsme se o tom, jak zkoušíme, jestli se nám daří něco vytvářet, ale také jestli nás zkoušení baví, jestli nám něco přináší, jestli se jím něco učíme. Tyto informace jsme samozřejmě sdíleli napříč všemi obory, někdy oficiálně a otevřeně, někdy spíš zákulisní formou. Když jsem o procesu nějaké inscenace věděla, že byl těžký, neplodný, konfliktní, nepříjemný,

⁹⁷ DAMU: Katedra alternativního a loutkového divadla [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/o-katedre/>.

neměla jsem od výsledné inscenace velká očekávání – a často mě pak výsledek překvapil. Jindy mě naopak zklamala inscenace, o jejímž procesu jsem slyšela samé skvělé zprávy. Je to samozřejmě fenomén očekávání, který tu funguje jako hybatel naší percepce. Informace, které jsem však o procesu té či oné inscenace měla, ve výsledku ovlivňovali můj pohled na projekt jako takový – jednoduše mi nabízely kontext jejího vzniku. Vědomí toho, jaké záměry stály na počátku procesu, jaké okolnosti ho komplikovaly, ale třeba i konkrétní způsob sbírání materiálu nebo zkoušení, z kterého inscenace vznikla, mi ve výsledku dopřávaly komplexnějšího zážitku z celého projektu. Představení, které jsem viděla, jsem pak vnímala víc jako nějakou průběžnou nebo vrcholnou fázi projektu.

Samozřejmě, že zabývání se procesem, které činím i já v rámci své práce, se děje z velké části z toho důvodu, že se snažíme přijít na to, jak proces vést, abychom se dobrali těch nejlepších výsledků. Mám ale pocit, že pokud chci projekt považovat za smysluplný, potřebuju vidět smysl právě v jeho postupném vznikání, nikoli pouze v jeho výsledku, ať by byl sebelepší. Když se během zkoušky několik hodin intenzivně věnujeme jedné scéně, jejíž výsledný čas trvá pouze pár minut, mám vždycky pocit, že pozorovat samotnou zkoušku – to vznikání, rození, objevování, ale i zpřesňování, pilování, hledání detailu – by bylo pro diváka daleko zajímavější než výsledná sice „dokonalá“, ale hotová, nikam se nevyvíjející pětiminutová scéna. Přijde mi, že ten vývoj je na celém tom výsledku to nejkrásnější, ta ušlá cesta, které jsme obětovali obrovský časový vklad.

Ve druhém ročníku jsem jako svůj klauzurní projekt začala dělat inscenaci vycházející z tématu propojení politiky a sportu, konkrétně byla založená na smyšleném příběhu čtyř atletů, kteří mají na olympijských hrách konaných v Pekingu běžet štafetu a jeden z nich se rozhodne z politického přesvědčení na olympiádu neodjet, čímž zhatí šanci týmu získat medaili. Inscenace byla z podstaty činoherní, doplněná o práci s live cinema a projekcemi dokumentárních záznamů. Z dnešního pohledu bych k tématu přistupovala úplně jiným způsobem. Vzniklá inscenace byla plná nedobrého činoherního herectví, patosu a plakátových tezí – přestože jsem se přesně tomu samozřejmě chtěla vyhnout. Proces inscenace pro mě byl však v jistých ohledech naprosto zásadním přelomem v tvorbě. Zdaleka nejen proto, že jsem se z něj nějakým způsobem ponaučila. Ale proto, že jsem si poprvé vyzkoušela proces, který začínal od nuly, bez předem napsaného scénáře, jenom z touhy něco vypovědět. V kolektivu jsem byla pouze já jako režisérka a čtyři herci. Měla jsem poprvé možnost zabývat se prací s hercem, tvorbě situace, obrazů, poprvé jsem se pokoušela důvěřovat zkoušce jako ústřednímu prostředku

tvorby inscenace. Zkušební proces jsme všichni v týmu tehdy vnímali jako velmi přínosný, zažili jsme, jaké to je nechávat na zkoušce množství energie a současně ji ze společné tvorby zase čerpat zpátky.

Jiří Havelka ve své disertaci píše: „Často se říká, že proces je důležitější než výsledek, což má určitě své opodstatnění v pedagogické činnosti, nikoli už tolik při divadelním zkoušení. Zkouška nemůže mít smysl pouze sama v sobě, protože celou svou povahou směřuje k setkání s divákem. Teprve „před-stavením“ před diváky je naplněn a završen smysl celého zkušebního procesu.“⁹⁸ V něčem si mu dovolím oponovat. Proces bez cíle samozřejmě neexistuje, ale cíl nakonec není to, na čem záleží. Divadlu se prozatím věnuji v kontextu svého studia, každá další zkušenost s tvůrčím procesem je současně a přirozeně cestou, jak se něčemu naučit. Doufám, že po dokončení studia budu moct v divadelní tvorbě pokračovat – aspekt tvorby spočívající v posunování sama sebe ale jen tak z ničeho nic nevymizí. Pokud bych se dostala do stavu, že se procesem nic nového neučím a pouze opakuji už naučené principy, asi bych musela zapřít všechno, o čem jsem v této práci psala. „Cena výsledku nemusí být tedy vždy ani tak v něm samém, jako v okolnostech jeho vzniku, přičemž vnější a viditelná hodnota tohoto vzniku se může objevit třeba až za čas, v jiné situaci, v jiné roli, v jiném představení,“⁹⁹ píše v textu *Radokova práce s herci* v roce 1963 Václav Havel.

Několikrát jsem se ve své práci zmiňovala o nejistotě, které se musím oddat, pokud chci skutečně důvěřovat kolektivnímu procesu tvorby a spolehnout se na něj jako na primární způsob vytváření divadelního díla. Zmiňovala jsem se o ní však jako o nezbytné vlastnosti procesu, která by nám přes svou nepříjemnost měla pomoci najít ty nejlepší cíle. Přijetí nejistoty ovšem znamená přijetí možnosti, že nás proces zavede do slepé ulice a my s výsledkem spokojeni nebudeme. V takové chvíli je o to důležitější, abychom viděli smysl už v samotném procesu tvorby. Kdo tvrdí, že cíl, do kterého jsme právě došli, je ten jediný? Kdo tvrdí, že ten proces, který máme za sebou, už je u konce?

V tomto kontextu mi v hlavně vytanul známý výrok Václava Havla, kterým si dovolám svou práci ukončit: „Naděje prostě není optimismus. Není to

⁹⁸ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0. s. 92.

⁹⁹ HAVEL, Václav. *Radokova práce s herci. Divadlo*. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1963, 14(5), s. 56-60.

přesvědčení, že něco dobře dopadne, ale jistota, že má něco smysl – bez ohledu, jak to dopadne.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: (rozhovor s Karlem Hviždálou)*. V Melantrichu 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-038-X. s. 56-57

Závěr

Ve své bakalářské práci *Spolupráce v dialogu* jsem se zabývala různými formami dialogu, které se odehrávají v průběhu společné tvorby a zkušebního procesu v rámci divadelního kolektivu. „*Divadelní práce se odehrává na poli, které vyžaduje intenzivní spolupráci, jejíž určující složkou je schopnost naslouchat. A naslouchat, opravdu naslouchat, je velice obtížné,*“¹⁰¹ píše režisérka Anne Bogart.

V úvodní části práce jsem se věnovala samotnému divadelnímu týmu a jeho složení. K pojmenování vlastního přístupu k tvorbě mi pomohlo prozkoumání pojmu *devised theatre*, který otevírá široké pole typů spolupráce i tvůrčích metod.

Každá kapitola práce se zabývá celkem rozsáhlým tématem, které by možná vystačilo na práci samostatnou. Pro mě bylo však důležité věnovat se procesu v komplexnějším celku a pozastavit se u jeho zásadních fází. Snaha o popsání pro mě klíčových částí procesu a principů, s kterými pracuji, mě často dovedla k přehodnocení názorů, a především dokázala, že každá spolupráce s konkrétními lidmi a na konkrétním projektu je velmi specifická a unikátní a vzájemné poznávání, ohledávání a objevování musí probíhat pokaždé znovu.

Přínos práce vidím především v reflexi své vlastní tvorby, kterou jsem díky rozhovorům s několika režisérkami a režiséry konfrontovala s podobnými i naprosto odlišnými přístupy, a tím pádem se neuzavřela pouze do okruhu svých vlastních zkušeností. Na počátku této práce nestála jednoznačná otázka, na kterou by se mi podařilo odpovědět. Mnoho otázek vyvstalo až v průběhu psaní – jsou to však takové otázky, jejichž zodpovězením se budu pokaždé znovu zabývat v jakémkoli dalším tvůrčím procesu.

¹⁰¹ BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. s. 41.

Seznam použitých zdrojů

Literatura:

1. ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6.
2. SCHMID, Jan. *Můj divadelní svět: (možná nejen divadelní)*. V Praze: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006. ISBN 80-902482-8-4.
3. ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce 1/2006*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006. ISBN 80-86102-51-3, s.13-26.
4. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložil Milada MCGRATHOVÁ. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0.
5. HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.
6. LJUBKOVÁ, Marta, DVOŘÁK, Jan, ed. *Šťastná generace: režiséři z alterny : Jiří Adámek, Jiří Havelka, Petra Tejnorová, Martin Kukačka a Lukáš Trpišovský - SKUTR, Rostě Novák*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013. Režie. ISBN 978-80-86102-86-3.
7. DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
8. BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.
9. HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. ISBN 80-902482-3-3.
10. JŮZL, Miloš. Úvod. In: HIRŠAL, Josef. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967.
11. HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: (rozhovor s Karlem Hvíždálou)*. V Melantrichu 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-038-X.
12. BĚLECKÝ, Zdeněk. *Klíčové kompetence v základním vzdělávání*. V Praze: Výzkumný ústav pedagogický, 2007. ISBN isbn978-80-87000-07-6.
13. BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: 40 let divadelního výzkumu 1946-1987*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

14. PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor: Současné podoby autorského neinterpretovaného divadla*. Praha, 2021. Disertační práce. DAMU.
15. HAVEL, Václav. *Radokova práce s herci*. Divadlo. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1963, 14(5), str. 56-60.
16. LOTKER, Sodja a LJUBKOVÁ, Marta. *Dramaturgie přítomnosti 2*. 2020. DAMU: Katedra alternativního a loutkového divadla.
17. ZDEŇKOVÁ, Marie. *Ve dvou (i ve třech) se to lépe táhne: Režijně-scénografické tandemy v současném divadle*. *Svět a divadlo*. Občanské sdružení Svět a divadlo, 2020, 31.(5).
19. REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Třetí vydání (druhé přepracované a rozšířené vydání). Praha: Leda, 2015. ISBN 978-80-7335-393-3.
20. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Přeložil Jaroslav VÁCHA. Praha: Dauphin, 2000. Studie (Dauphin). ISBN 80-7272-020-1.
21. COSER, Lewis A. *The functions of social conflict*. Glencoe, Ill.: Free Press, [1964].

Internetové zdroje:

1. ŠEDOVI, Iveta a BARTOŠ, Václav. Scénograf Marek Cpin: Neexistuje dobrá scéna a špatné představení, jen celek má smysl. *Nekultura.cz* [online]. 18. 4. 2010 [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>
2. TŘEŠŇÁK, Petr. Lesk a bída nejistoty: Jak nejlépe zvládnout jedinou jistotu našich časů. *Respekt* [online]. 3. 5. 2020 [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2020/19/lesk-a-bida-nejistoty>
3. Státní zdravotní ústav. Konflikt a jeho řešení. *Národní zdravotní informační portál* [online]. [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.nzip.cz/clanek/103-konflikt-a-jeho-reseni>
4. HERMANNOVÁ, Marta a HAVELKA, Jiří. Krize v procesu je žádoucí. Zaujetí [online]. [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://zaujeti.wordpress.com/2019/06/21/jirihohavelku-krize-v-procesu-je-zadouci/>.
5. JIŘIČKA, Lukáš. Herectví: deset procent: Rozhovor s inscenační skupinou Handa Gota. *A2: neklid na kulturní frontě* [online]. [cit. 2021-8-12]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2014/4/herectvi-deset-procent>
6. *DAMU* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/kalendar-akci/701/>
7. *DAMU: Katedra alternativního a loutkového divadla* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/o-katedre/>
8. NOVÁK, Tomáš a CAPPONI, Věra. Kooperace. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Kooperace>
9. STRMISKA, Zdeněk. Interakce sociální. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 10. 11. 2018. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Interakce_soci%C3%A1ln%C3%AD
10. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. Ovlivňování. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13].

- Dostupné z:
<https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ovliv%C5%88ov%C3%A1n%C3%AD>
11. KŘIVOHLAVÝ, Jaro. Sdělení výkonové. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13].
Dostupné z:
https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sd%C4%9Blen%C3%AD_v%C3%BDkonov%C3%A9
12. PETRUSEK, Miloslav. Expektace. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 21. 12. 2017. [cit. 2021-8-13].
Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Expektace>
13. NEKONEČNÝ, Milan. Intuice. In: NEŠPOR, Zdeněk R. *Sociologická encyklopedie* [online]. Poslední editace 11. 12. 2017. [cit. 2021-8-13].
Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Intuice>.
14. *Skutr* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.skutr.org/skutr/cz>
15. Tandemové kolo. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2021. Poslední editace 15. 3. 2017. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tandemov%C3%A9_kolo
16. DOMBROVSKÁ, Lenka. Kdo jsou Petr Erbes a Boris Jedinák? *Městská divadla pražská* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z:
<https://www.mestskadivadlaprazska.cz/blog/1465/kdo-jsou-petr-erbes-a-boris-jedinak/>
17. *DIRE/ACT* [online]. [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://dire-act.blogspot.com/>
18. Emobaba. *DIRE/ACT* [online]. 23. 5. 2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z:
<https://dire-act.blogspot.com/2020/05/emobaba.html>
19. Nepřemýšlej 2. *DIRE/ACT* [online]. 23. 5. 2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z:
<https://dire-act.blogspot.com/2020/05/nepremyslej-2.html>.
20. BOUŠKA, Petr a BRADOVÁ, Petra. Jistota je iluze. Jak se vyrovnat s tím, že svět se neustále mění a můžeme přijít o vše. *Balanc*, Radio Wave. [online rozhlasový pořad]. 20. 7. 2021 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z:
<https://wave.rozhlas.cz/jistota-je-iluze-jak-se-vyrovnat-s-tim-ze-svet-se-neustale-meni-a-muzeme-prijit-8536955>
21. KLINKOVÁ, Karolína a LESLIE, Ian. Hádek se bojíme, vyhýbáme se jim, a to je chyba. Jak spolu lépe nesouhlasit? *DENÍK N: rozumět svět lépe* [online]. 23. 7. 2021 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://denikn.cz/661576/proc-je-pro-nas-tak-tezke-ustat-kdyz-nekdo-rekne-myslim-ze-se-mylis/>

- 22.SIROTKOVÁ, Adéla. Divadlo Na zábradlí: Průkopníci absurdity (1962-1964). *Česká televize* [televizní pořad online]. 15. 11. 2018 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11478272778-divadlo-na-zabradli/216542152210002-prukopnici-absurdity-1962-1964/>
- 23.HEADLEE, Celeste. 10 ways to have a better conversation. *TED* [video záznam přednášky online]. 8. 3. 2016 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R1vskiVDwl4&t=362s&ab_channel=TED