

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2022

Lukáš Černý

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Dramaturgie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SITUACE, VE KTERÝCH SE ROZHODUJEME
autorská zkouška jako performativní proces kolektivní
dramaturgie

Lukáš Černý

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

Oponent práce: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Datum obhajoby: 15.6.2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Dramaturgy of Alternative and Puppet Theatre

MASTER THESIS

SITUATIONS IN WHICH WE MAKE DECISIONS
devised rehearsal as a performative process of collective
dramaturgy

Lukáš Černý

Thesis supervisor: doc. MgA. Jiří Havelka, PhD.

Opponent: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Date of thesis defence: 15.6.2022

Academic title granted: MgA.

Prague 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem na téma

Situace, ve kterých se rozhodujeme. Autorská zkouška jako performativní proces kolektivní dramaturgie

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

V Praze dne

Podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

JMÉNO	INSTITUCE	DATUM	PODPIS

Abstrakt

Práce se zabývá dramaturgickou povahou kolektivního rozhodování v procesu zkoušky autorského divadla. Na základě reflexe vlastní zkušenosti z procesu zkoušení absolventské klauzury *Behind blue eyes* se snaží určit specifika, která pro nositele dramaturgické funkce přináší práce v důsledně nehierarchizovaném kolektivu zaměřeném výhradně na procesualitu a kolektivnost tvorby. Tuto specifičnost nalézá skrze koncept performativnosti a myšlení/jednání z druhého místa, jak jej popisuje Alice Koubová ve své knize *Myslet z druhého místa. K otázce performativní filosofie*.

Klíčová slova: Dramaturgie, zkouška, autorské divadlo, reflexe, rozhodování, kolektivnost, procesualita, performativnost

Abstract

The thesis deals with the dramaturgical nature of collective decision making when rehearsing devised theater projects. Drawing from the writer's own reflection of the rehearsing process of their graduation project *Behind Blue Eyes* his aim is to specify the role a dramaturgist plays in a strictly non - hierarchical ensemble that focuses on processuality and collectivity exclusively. The role is specified using the concepts defined by Alice Koubová in her book *To Think from Another Place: Towards Performative philosophy*.

Keywords: Dramaturgy, rehearsal, devised theatre, reflection, decision making, collectivity, processuality, performativity

Poděkování

Děkuji Jiřímu Havelkovi za vedení této práce, Martě Ljubkové za vedení mého studia a Jiřímu Adámkovi i dalším pedagogům a spolužákům z katedry, že jsem je mohl potkat.

OBSAH

1. ÚVOD	10
1.1 Autorské divadlo jako otázka kolektivity a procesuality.....	11
1.2 Otázka performativnosti	16
2. „NO ONE KNOWS WHAT IT’S LIKE (Autorská tvorba)	19
2.1 Behind blue eyes	21
2.1.1 Sami: Výchozí bod.....	22
2.1.2 Spolu, sami: Proces a reflexe	24
2.1.3 Spolu s publikem: Produkt a reflexe	32
3. „SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?“ (O rozhodování)	37
3.1 Rozhodnutí, která jsou i nejsou naše.....	38
4. ZÁVĚR	42
5. Zdroje.....	46
6. Příloha	49

„Právě v performanci a skrze performance se spolu-tká význam toho, co se performancí sděluje i dělá. Pole, které se tím ustavuje, je pole rozrušení duality formy a obsahu, separovaného já a druhých, výrazu a ideje, ovšem za cenu jiného druhu oddálení, které spočívá v oddálení já vůči sobě samému (nejsme si ve všem zcela průhlední).“

Alice Koubová, *Myslet z druhého místa*¹

„Metoda umění je metoda ‚ozvláštňení‘ věci a metoda znesnadnění formy, zvětšuje obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“

Viktor Šklovskij, *Umění jako metoda*²

„Od produktu k procesu, od jistoty k pohybu, od pravdy k proměně [...]“

Sodja Lotker, *Dramaturgie přítomnosti*³

¹ Koubová 2019, s. 23-24.

² Šklovskij 1933, s. 3/6.

³ Lotker 2020, s. 14.

1. ÚVOD

Na magisterský program dramaturgie na KALD jsem se přihlásil po bakalářském studiu divadelní vědy. Moje úvaha byla taková, že studium dramaturgie by mohlo být novým, ale zároveň potenciálně logickým krokem v celkovém plánu mého studia, v mém osobním profilování, v utváření mého já, v tom, kdo jsem a co dělám. Přihlásil jsem se zkrátka proto, že to znělo jako dobrý nápad – ideální kombinace nečekaného a logického, dobré pokračování zápletky.

Ze zpětného pohledu to tak samozřejmě nevypadá. Ne proto, že by tehdy moje úvaha byla špatná – na to, na co jsem se ptal, jsem si odpovídal logicky, správně. Spíše se nabízí argument, že logická úvaha vůbec nemusela být na místě. Alternativně šlo zkoumat (jak, to není jisté) to, co opravdu chci. Tedy zaměřit se na to, co vyžaduje situace, ona samotná zevnitř, co chci já, ovšem zevnitř, ne z teoretického pohledu na sebe sama v situaci. Mohlo mě spíš zajímat, co opravdu chci, ne to, co si myslím, že bych měl chtít.

Ve skutečnosti, tehdy v tu chvíli, to ale mohlo být i celé jinak. Nejde ale o to, jak to tehdy skutečně bylo, co za motivaci mě vedlo k přihlášení se na DAMU, co jsem přesně cítil, jak jsem uvažoval, jak jsem se choval. Nemůžu, a ani se nepotřebuji dobrat životopisného faktu. Zajímá mě to jako problém modelový, teoretický, a zároveň prakticko-dramaturgický. Ta chvíle během zkoušení, kdy jste se dostali tam, kam jste měli namířeno, ale ukázalo se, že to ještě není ono, takže se musíte dostat dál – což znamená udělat rozhodnutí. Na základě čeho takové rozhodnutí ale děláte? Na základě teoretické úvahy? Nebo na základě toho, co cítíte, že víte, případně prostě jen toho, co cítíte? Ale jak víte, co cítíte? Jak sami sebe čtete? Jak dojdete k tomu, že něco chcete – ve zkoušení i v každodenním životě? Například že chcete strávit život s tímhle člověkem, že je vaším přáním prodávat limonády, anebo že si jako dramaturg myslíte, že by se inscenace měla dál vyvíjet tak a tak? Není to opět ta samá směsice teoretizování a vykládání tarotových karet? Jak má člověk poznat, co chce, aby věděl, jak se má rozhodnout? A co teprve, když už nejste jeden, ale dva, tři?

Tyto otázky mi byly asi nejnáročnější výzvou v době mého magisterského studia oboru dramaturgie při ateliéru autorského divadla. S více či méně neúplnými výsledky, ale s alespoň jedním „úplným“ procesem jsem se tu pokoušel o dramaturgii jako o reflexivní metodu (racionální, instinktivní i emotivní), která je zároveň napnutá k činu, k proměně, ke kroku ze známého do neznámého. Reflexe a přetváření něčeho, čeho jsem, alespoň v autorské

dramaturgii, zároveň osobně účasten, čeho jsem součástí. Zčásti tedy i sebereflexe a pohyb se sebou samým. Protože jak se lze ptát, co si vyžaduje situace, co příštího se má stát, co dalšího teď máme dělat, když ta situace jsem mimo jiné vždy také já, resp. *my* uprostřed zkoušení?

1.1 Autorské divadlo jako otázka kolektivnosti a procesuality

V této práci chci reflektovat povahu dramaturgické práce uvnitř zkušebního procesu autorského divadla, a to zejména princip (kolektivního) rozhodování jako jednu z jeho složek – otázku toho, jak se může rozhodovat kolektiv v nehierarchickém tvůrčím týmu, který ovšem přece sestává z různých autorských individualit, které se do výsledného tvaru chtějí nějakým způsobem otisknout.

Může být výsledek něčím jiným než kompromisem? Jak na zkoušce docílit skutečně kolektivního procesu tvorby? Podle čeho se na zkoušce rozhodovat, co říct a jak to říct? Jak kultivovat, ale zároveň nekontrolovat svoji nebo týmovou intuici, aby se proces zkoušení úspěšně zhmotnil do scénické podoby, která bude funkční a zároveň zůstane autentickým autorským dílem, které vychází z nás jako kolektivu autorů? Jak se vyhnout přílišnému kontrolování, vypočítávání a předpovídání efektu, aby se tak inscenace nestala „vymyšlenou“ (jak bude říkat Feďa), takovou, která se nezrodila z kolektivního procesu zkoušení, ale separátně v hlavě někoho z nás, a tedy nemá právo být zvána kolektivní autorskou inscenací? Jak to udělat, nebo spíše neudělat, aby byl autorským tvůrcem skutečně kolektiv a ne pouze součet všech našich individualit?

Tyto otázky pokládám bez ambice na ně beze zbytku najít odpověď, jejich smyslem je spíše alespoň trochu rozrýt a předpřipravit půdu, se kterou budu zacházet: autorské divadlo. U něj je třeba začít. To ostatně odpovídá i původní společné motivaci pro tvorbu naší klauzury *Behind blue eyes*, která bude posléze hlavním případovým materiálem této práce – i tam stála na začátku naše společná přítomnost v ateliéru autorského divadla na DAMU, společné diskuse, společné mlčení, vyslovená i nevyslovená očekávání, která jsme tu všichni společně i každý zvlášť pociťovali. Z tohoto vnitřního, empirického pohledu se budu tématu věnovat ve druhé kapitole, která by měla tvořit jádro práce.

Zřejmě nejsoučasnější monografií na téma autorské divadlo by mohla být disertační práce Karolíny Plickové *Pozorovat prázdný prostor. Současné podoby autorského neinterpretacího divadla*. Její aktuálnost spočívá mimo jiné v tom, že mapuje a rozklíčová

dvojí kořenový systém toho, co dnes u nás, například u nás na škole, označujeme souhrnně za autorské divadlo: českou tradici pojmu autorské divadlo, která se rodí s nástupem malých neinterpretovaných divadelních scén z konce padesátých a šedesátých let, především v tvorbě a skromných manifestech Ivana Vyskočila, a pokračuje v hnutí studiových divadel v letech sedmdesátých až osmdesátých; a anglosaskou tradici pojmu devised theatre, případně devising. Odtud i anglické znění, které Plicková pro svůj titul vybrala: *Creating from Scratch in Both Auteur and Devised Contemporary Theatre*.

Zaměřit se chci na dva hlavní faktory, které Plicková pro autorské divadlo nachází, a sice procesualitu a kolektivnost tvorby:

„Už na tomto místě se tedy vynořují dva podstatné parametry, které budu v souvislosti s pojmem autorské divadlo sledovat – pojmenovávám je **procesualita** a **kolektivnost**. Oba tyto faktory jsou dle mého názoru určujícími průvodními jevy každé potenciálně možné podoby autorského divadla. V každém daném případě se liší pouze míra jejich naplnění.“⁴

Kolektivnost tvorby se jako parametr jeví poměrně srozumitelně – jakkoliv může být její úplné naplnění extrémně složité co do provedení. Plicková pro její odstupňování nabízí tři úrovně: individuální autorství (nulové naplnění), týmové (částečné naplnění) a kolektivní (úplné naplnění).⁵ Týmové autorství je dnes, i podle Plickové, nejběžnější podobou u tvůrců autorského divadla a může mít více podob: téma či prostředky jsou objeveny v rámci všekolektivního zkoušecího procesu, a následně rozvíjeny a fixovány pod vedením užšího tvůrčího týmu (typicky režie, dramaturgie, scénografie), nebo naopak užší tvůrčí tým přináší první podněty, které jsou následně kolektivně rozvíjeny a na konci případně opět finalizovány režii a dramaturgií, případně jakékoliv další hybridní modely.

Tak to alespoň platí pro domácí projekty označující se za autorské divadlo, které se právě tímto bodem odlišuje od konceptu devised theatre. Devised ke svému naplnění potřebuje kolektivitu alespoň částečnou, zatímco autorské divadlo je v tomto ohledu více neutrální, píše Plicková.⁶ Autorské divadlo totiž zahrnuje, jak připomíná Plicková, i tzv. režisérskou tvorbu, kde se funkce autorství vztahuje na osobu režiséra. Typickým příkladem historickým by tu podle Plickové byly začátky brněnského Divadla Na Provázku, které se profilovalo jako

⁴ Plicková 2021, s. 40.

⁵ Viz tamtéž, s. 43. nebo 47.

⁶ Tamtéž, s. 74.

autorské a zároveň stálo na jasném vedení trojice režisérů Tálská, Pospíšil, Scherhauser.⁷ Míra naplnění kolektivnosti je v takovém případě minimální a distinktivní přídomek „autorský“ pak v zásadě chápeme synonymně s „neinterpretacním“. Případně se bavíme o kolektivním „ručení“ všech zúčastněných za dílo, ne ale nutně o jejich zapojení v rozhodovacích procesech.

Naopak procesualitu považuje Plicková za spojující parametr, který je vlastní všem formám toho, co si můžeme představit pod autorským divadlem:

„Je zřejmé, že některé pojmy jsou ukotveny konkrétní historickou epochou a vázány ke konkrétnímu divadelnímu domu; jiné fungují spíše nadčasově, ačkoliv se jejich obsah může s postupující dobou dílčí měrou proměňovat. Jednu shodu lze mezi nimi ovšem opět nalézt: všechna pojmenování se primárně týkají **modu operandi**. Označují určitý postup, jimž dílo vznikalo, jisté specifické podmínky panující v tvůrčím procesu, jistý zvláštní druh dramaturgického myšlení (konkrétně takový, který akcentuje prvek *procesuality*). Ačkoliv lze patřičnost daného pojmenování v některých případech určit i z výsledného jevištního tvaru, klíčovým rozlišujícím faktorem zůstává *vznik*.“⁸

Podobně definuje autorské divadlo i Sodja Lotker ve svých skriptech *Dramaturgie přítomnosti 2* z roku 2020, kde říká:

„[d]ramaturgii v [devising] procesu nelze popsat z estetického hlediska – tzn. nelze říct, jak výsledná inscenace „vypadá“, protože může mít mnoho tvarů, podob a dokonce žánrů. Lze ji popsat jediňe jako dramaturgii procesu či vzniku.“

Na tomto místě se ukazuje náročnost diváckého posuzování autorského divadla. Jakým způsobem je možné zavnímat proces vzniku díla v díle samotném? Jednou z možností tvůrců, jak divákovi procesualitu nabídnout k vnímání, je přímá ostenze – předvedení nebo reflektování procesu v díle samotném. V dokumentárním divadle, které je ze své podstaty možná nutně autorské,⁹ se takový postup využívá hojně – typicky když se součástí inscenace stane příběh, jak se shromažďoval materiál, například v podobě terénního výzkumu. Materiál přitom nemusí ani tolik představovat objevené informace, ale spíše samotnou zažitou zkušenost. Předmětem inscenace se tak do určité míry stává i proces jejího vzniku. Záměrné akcentování procesuality může zároveň sloužit buď jako potvrzení kýžené hodnověrnosti celku (ukážeme vám, jak jsme jeli do Rwandy, s kým jsme tam mluvili a co jsme tam jedli, abyste věděli, že tohle tady je

⁷ Tamtéž, s. 40.

⁸ Tamtéž, s. 38. Zvýraznila K.P.

⁹ Akcentuje procesualitu v rovině výzkumu, je nutně neinterpretacní, často vykazuje vysokou míru kolektivity, danou mimo jiné i požadavkem na antiilusivnost a osobní ručení herců za výpověď.

skutečný materiál), nebo naopak jako podklad pro záměrnou mystifikaci, hru s autenticitou. Stejně se tak ale může stát, že proces tvorby je zkrátka nakonec to hlavní, co chtějí tvůrci s publikem sdílet.

Přímé tematizování procesu v inscenaci je ale pouze jednou z možností. V jiných případech může divákovi zůstat proces skrytý, rozpuštěný ve scénickém tvaru. Vysledovat pak v inscenaci její procesuální dramaturgii, jak o ní mluví Plicková a Lotker, může být obtížné, někdy až nemožné, zvláště pak pro nepoučeného diváka. Ostatně u každého díla si můžeme být jisti tím, že nějak vznikalo. A jestliže není v díle možné rozpoznat zvláštní a důležitou akcentaci procesuality, je zkrátka divácky neviditelná, stává se „autorskost“ esteticky nezachytitelnou, a tedy možná zcela irelevantní. Což nás přivádí k mimoestetickým rozměrům autorského divadla – společenským, etickým nebo politickým.

Režisérka Anna Klimešová ve své diplomové práci *Absence středu* mluví o svých zkušenostech z autorské tvorby na několika úrovních kolektivity: jsou to „její“ inscenační projekty, kde zastává funkci režisérky a které bychom tak mohli klasifikovat jako příklad týmové kolektivity; komunální projekt Otevřená ulice, který si co do kolektivity ani procesuality klasifikovat netroufám; a tvorba skupiny 8 lidí. Právě v posledním případě jde o model absolutní kolektivity tvorby, přičemž tento modus operandi zásadním způsobem formuje identitu skupiny. Lze říct, že způsob tvorby tu není podřízen tématu, ale naopak, téma se podřizuje organizaci skupiny. Forma není vynucena obsahem, leží totiž mimo estetické – to, jak skupina funguje, je hodnota sama o sobě, nehledě na estetické účinky: „Důležité v takové tvorbě je, že zásadním motorem tu není otázka Co, ale Kdo? Je tu totiž esenciální potřeba tvořit společně, přímo v tomto kolektivu,“ píše Klimešová.¹⁰

Stratifikaci různých rovin autorského divadla nabídl už Bohumil Nekolný ve své publikaci *Studiové divadlo a jeho české cesty* ze začátku devadesátých let. „Autorské divadlo“ lze podle něj interpretovat v rovině a) technologické (jako způsob organizace týmu, jako princip metodiky práce a tvorby); b) etické (jako společnou odpovědnost, společnou účast, společný názor); c) estetické (jako stylotvorný prvek).¹¹ Ale podobně, jako může být komplikovaně definovatelná estetická funkce autorského divadla, jsou nejasné i hranice mezi zmíněným prvním a druhým parametrem: způsob, jakým se organizuje kolektiv, může být záležitostí zároveň technologickou i etickou. Nabízí se tak možná spojit tyto dva parametry v kategorii

¹⁰ Klimešová 2020, s. 36.

¹¹ Nekolný 1992, s. 26.

politickou. Na političnost kolektivního autorského procesu ostatně naráží jak Nekolný,¹² tak i Klimešová, když popisuje způsob tvorby kolektivu 8 lidí:

„S 8 lidmi se většinou rozhodujeme na základě dvou principů. Prvním je konsenzus – v této variantě se snažíme dojít k určitému sjednocení, kdy je většina s výsledkem spokojená a menšina není zásadně proti. Druhým principem je klasické hlasování, k němuž se uchylujeme většinou při méně složitých rozhodnutích, nebo když už jsme ze společné debaty vyčerpaní. Hlasování se ale někdy zase zvrhne v debatu a vystřídá ho konsenzus a zase obráceně. Je to dynamický proces, na kterém si člověk uvědomí, proč je demokracie tak složitá.“¹³

Je přitom důležité zdůraznit, že 8 lidí funguje jako příklad maximálního plnění kolektivnosti – něco, co Nekolný ani nezmiňuje. V jím popisovaných případech je řeč výhradně o kombinovaných modelech, ve kterých platí parametr společné odpovědnosti za celek, ale proces tvorby stále počítá s exekutivní rolí režiséra. Podobně o autorském divadle mluví ještě v roce 2009 Josek Kovalčuk, Nekolného generační souputník, v knize *Téma: Autorské divadlo*. To se týká i jinak bezprecedentního kolektivního projektu *Cesty z let 1983-1984*, kterému se oba Kovalčuk i Nekolný věnují a který platí za zásadní hraniční úkaz autorského trendu u nás, a to jak pro hodnotu kolektivity, tak i procesuality. Mimořádný byl, co se týče šíře kolektivu do něj zapojeného, ve své hierarchizace ale stále počítal s vůdčí rolí režisérů a jejich dramaturgů.¹⁴

Absolutní kolektivita ve smyslu absolutní dehierarchizace je v jistém ohledu extrémní polohou. Sodja Lotker například píše, že „[d]okonale stoprocentní kolektivní práce by byla čistě politickým projektem s jasnými prioritami. Pokud je prioritou dobrá inscenace, je to samozřejmě něco jiného.“¹⁵ Nejde o efektivní způsob práce. Je to proces, který vlastně tvorbu spíše znesnadňuje – strhává k sobě pozornost na úkor výsledku. Výsledek se stává méně předvídatelný a kontrolovatelný, více závislý na nevyzpytatelnosti procesu. Tuto nevyzpytatelnost lze na druhou stranu regulovat například tím, že je daný kolektiv v týmové práci trénovaný, jako je tomu v případě tvorby kolektivu 8 lidí.

Můžeme tedy říct, že v tomto ohledu u nás autorské divadlo zaznamenalo posun, resp. rozšířilo své možné maximum – od kolektivní odpovědnosti ke kolektivnímu rozhodování a absolutní dehierarchizaci týmu. Toto rozšiřování a přehodnocování přitom zjevně neprobíhá z

¹² Viz např. s. 61 nebo 99 tamtéž.

¹³ Klimešová 2020, s. 37.

¹⁴ Nekolný i Kovalčuk pojmenovávají roli režiséra jako „prvního mezi rovnými“.

¹⁵ Lotker 2020, s. 69.

důvodu prakticko-technologických ani estetických. Naopak panuje shoda na tom, že čím větší míra kolektivity, tím obtížnější se stává realizace projektu. (Z popisu procesu zkoušení Cest se na první pohled zdá, že v absolutně dehierarchizovaném kolektivu by vůbec nebyl proveditelný.) Zároveň není žádná záruka toho, že se kolektivnost tvorby obtiskne v estetice díla tak, aby ji divák měl šanci rozpoznat.

Zdá se ovšem, že míra kolektivnosti alespoň nepřímo souvisí s mírou procesuality – jednoduše proto, že čím je zkoušení více kolektivní (buď ve smyslu šíře kolektivu nebo v míře dehierarchizace), tím obtížnější se stává ho vůbec realizovat. Více tvůrčí energie pak proudí do udržení demokratičnosti procesu, často na úkor budování (vymýšlení) estetických kvalit připravovaného díla. Jednou ze strategií, jak následně tuto vynaloženou tvůrčí energii zúročit, je udělat z procesu téma samotné – performativní materiál, který zpracováváme. Proces pak nemá jen mediálně-praktickou funkci, tj. zprostředkování výsledku, ale stává se do určité míry výsledkem sám o sobě, jakousi interní performancí, vůči které může být následně veřejné představení v různém druhu vztahu. Zároveň se tvůrčí energie vynaložená do kolektivního procesu stává zpravidla i (a někdy pouze) mimoestetickou hodnotou – společenskou, psychologickou, etickou nebo politickou.

1.2 Otázka performativnosti

„[Z]aujmut asymetrický postoj vůči situaci, postoj, který se nevzdává ani nedominoje, ale přispívá k orientaci a tvorbě významu, je otázkou po budování a vyjednávání etického postoje ke světu a k sobě. Jaká kritéria nám umožní myslet, mluvit a jednat „zdařile“ a zároveň „odpovědně“, pokud význam našich slov spoluvyvístává právě ve chvíli jejich vyslovování, význam našich činů se uskutečňuje právě ve chvíli jejich předvedení?“¹⁶

Tématem této práce je proces zkoušení autorského divadla. Zajímá mě, jak kolektiv tvoří. V čem všem může „zkoušení“ spočívat. Důvodem, proč si tím nejsem jistý, je má zkušenost ze zkušebního procesu Behind blue eyes. „Děni zkoušky“ tu totiž spočívalo spíše v různých zdánlivě každodenních interakcích než v tom, že bychom cíleně probírali materiál a následně zkoušeli budovat nebo i jen hledat možnosti k budování jevištních situací. Je možné, že se tento způsob zkoušení projevil v určité scénické jednoduchosti výsledku, k čemuž se dostanu

¹⁶ Koubová 2019, s. 41.

na konci druhé kapitoly, na druhou stranu jsme ale zažitý proces všichni tři vyhodnotili jako mimořádně naplněný a hodnotný a všichni tři jej považujeme za jednu z nejcennějších tvůrčích zkušeností.¹⁷

Inspiraci mi tu poskytlo čtení knihy Alice Koubové *Myslet z druhého místa*. Autorka tu přemýšlí o performativnosti filosofie a také, nebo možná především, o divadelnosti filosofie. To, jakým způsobem Koubová uvažuje o možnostech filosofického myšlení, „dělání filosofie“, nabízí určité společné rysy s povahou dramaturgického jednání při autorské zkoušce. Jde o tezi, že slovo samotné, natožpak akt mluvení, může být konáním. Že něco říct znamená zasáhnout do skutečného světa a nějak ho změnit. Tak alespoň Koubová vysvětluje část teorie řečových aktů Johna Austina, která se ovšem nezabývá pouze známým konceptem performativu jako vyhraněné, specifické funkce jazyka, ale (radikálněji, jak poznamenává Koubová) performativností jakékoliv jazykové výpovědi vůbec:

„Žádná promluva není v podstatě pouhým nestranným konstatováním. I zdánlivě odtažitý popis stavu je totiž v jistém smyslu vždy i performativní výpovědí, neboť *prosazuje určitý způsob zjevování skutečnosti, rozhoduje o způsobu jejího zviditelnění*. Popis skutečnosti je vždy svébytným prohlášením, výrazem její povahy. Každá jazyková výpověď je tak se skutečností spleaná, či spleaná, a tudíž se na generování skutečnosti podílí, je tvořivá. Jazyk není systémem, který levituje nad realitou, ale je součástí reality a tuto realitu i vytváří.“¹⁸

Zkoušení, o kterém budu mluvit, se odehrávalo především v jazyce. Vykazovalo v tom smyslu specifickou dramaturgicko-dialogickou kvalitu: naším hlavním nástrojem byla reflexe dialogu. Chci poukázat na to, že tato reflexe v rámci zkušebního procesu byla hlavním tvůrčím elementem, že se podílela na performativnosti celého procesu v tom smyslu, že spoluvytvářela skutečnost – nebyla tedy pouze nástrojem jejího zkoumání.

Nechci tedy používat slovo „performativní“ primárně ve smyslu odvozeném od performance art, ale spíše v základním jazykovém významu: konající. Akce vs. slovo, konání vs. popisování. Vztaženo na divadelní zkoušku: za konání v prvoplánovém slova smyslu bychom mohli považovat to, když se zkouší potenciálně scénická akce – od prvotních improvizací v prostoru přes nahazování konkrétních scénických možností po jejich pozdější

¹⁷ Zde se odkazuji na rozhovor, který jsme spolu vedli v prosinci 2021, dva roky od začátku zkoušení, když jsem se mimo jiné Báry a Fed'i ptal na svolení psát o našem procesu tuto práci. (Dostal jsem ho.)

¹⁸ Koubová 2019, s. 61.

třídění a fixování. Oproti tomu bychom mohli chtít vymezovat fázi plánovací, přípravnou, diskusní, kdy se nic neděje, jen se mluví. Sbírá se materiál.

Během zkušebního procesu Behind blue eyes se nám ale zdálo, že spolu tyto dvě fáze začaly k nerozeznání splývat. Mluvení se na mnoha zkouškách stalo hlavní akcí – ať už šlo o různá vymyšlená herní cvičení, řešení našich týmových krizí nebo o zdánlivě běžné dialogy, které se měly stát podnětem pro vymýšlení scénických akcí – sběrem materiálu, výzkumem –, ale nakonec se ony samy staly materiálem, děním, které se mezi námi odehrávalo, které tvořilo naši společnou zkušenost, které bylo nikoliv přípravou na zkoušení, ale zkoušením samotným. Naše slova něco dělala, a to vůči specifické časoprostorové situaci, ve které jsme se nacházeli, tj. v procesu zkoušení. Naše jazykové výpovědi přetvářely a posouvaly realitu, ve které jsme se nacházeli, což byla umělá, herní realita procesu. Šlo o velmi zvláštní, do té doby i od té doby nepoznanou dramaturgicko-performativní kvalitu zkoušení.

V minulé části jsem se ptal po otázkách kolektivity a procesuality autorského divadla, resp. jeho zkoušení. Nastolil jsem otázku, jak se vlastně realizuje kolektivní proces zkoušení – jak se kolektiv rozhoduje, jak tvoří onen procesuální obsah. (A když říkám kolektiv, myslím tím náš kolektiv, náš specifický případ, který může a nemusí vykazovat obecně platné rysy.) Právě koncept performativity, jak o něm mluví Alice Koubová, by k tomu mohl poskytnout možné teoretické vysvětlení, konceptualizaci nebo alespoň komentář. Tyto se pokusím nabídnout v závěru práce.

2. „NO ONE KNOWS WHAT IT’S LIKE“ (Autorská tvorba)

Mým působištěm na Katedře alternativního a loutkového divadla byl ateliér autorského divadla, vedený tehdy hlavně Jiřím Adámkem, Martou Ljubkovou, a také Jiřím Havelkou a Alicí Koubovou. O tom, proč jsem se do ateliéru na začátku přihlásil, rozhodla pravděpodobně vylučovací metoda, ze které mi jako mně nejbližší vyšel právě ateliér autorský. Protože jsem ale v té době měl za sebou pouze pár projektově dramaturgických zkušeností, můj výběr mohl být vlastně pouze divácký – významnou roli hrálo, že jsem měl rád tvorbu těch pedagogů, kteří byli pod ateliér zapsaní. O tom, co je dramaturgie, jsem toho mohl tušit i relativně dost, ale byla to teorie, bylo to pozorování.

Praktickou dramaturgickou zkušenost jsem získal ze spolupráce s Lindou Duškovou (*Sandman* v Nodu, *Ghost Protocol* v Divadle v Dlouhé a scénická skica *Pig Boy 1986-2358* pro festival Sněž tu žábu), ale v případě druhých dvou inscenací, pod kterými jsem byl veden jako dramaturg, to byla spíše zkušenost s interpretačním divadlem. *Sandman* v Nodu, který dramaturgovala Natálie Preslová, a kde jsem působil já jako asistent režie, byl pro mě v tomto ohledu významnější přípravou na studium na KALD. Neexistoval tu předem daný scénář, pouze několik hlavních textových zdrojů pro jeho tvorbu, nahozený situační oblouk a některé situace, k tomu pár samostatných textů a jeden nebo dva napsané dialogy. Zkoušení pak probíhalo jako režijně vedená autorská zkouška, tj. herci, případně my všichni, kdo jsme byli přítomní na zkoušce, jsme byli vedení ke cvičením, na základě kterých Linda Dušková vybírala použitelný materiál nebo prostě jen nechávala herce hledat vlastní cestu ke svým postavám, situacím nebo k celkovému příběhu. Režijní funkce tu byla jasně daná a nedělená, šlo tak o příklad týmového autorství.

Vedle těchto projektů jsem měl předstudijní zkušenost s divadlem zevnitř (nechci říkat praxí) ještě z původně gymnaziálního, dnes samostatného divadelního spolku Relikty. Zde šlo opět o autorské divadlo ve smyslu režiséřského autorství Adama Pospíšila a Šimona Stibůrka: nebylo to divadlo autorské ve smyslu, jakým se zkoušelo, alespoň ne v těch inscenacích, ve kterých jsem působil coby herec – *Faidra běží o život* a *Hamlet, chlapec, který zůstal naživu*. Podíleli jsme se na těchto inscenacích autorsky my herci? Ano, byli jsme autoři svého hereckého projevu, čímž jsme měli i podíl na celku, kterému jsme zároveň mohli rozumět, protože částečně vycházel z oblíbených obsahů seminářů a hodin češtiny na našem gymnáziu – v tom vězela určitá kolektivita výpovědi. Během zkoušení šlo ale pořád především o to, že

jsme si společně s režiséry vytvořili postavu (podobně jako v Dračím doupěti, když si jako hráč před samotnou hrou vytváříte postavu se svým Pánem jeskyně); pak jsme se víceméně nějak naučili monology, dialogy, společné scény, a nakonec to všechno zkoušeli dávat za sebe. Za celek byli ale odpovědní režiséři, autoři.

Nebylo na nás, abychom se společně rozhodovali o podstatných věcech, ba dokonce jsme, myslím, nesplňovali ani druhou podmínku autorského divadla, totiž procesualitu – to, co chtějí říct, věděli tvůrci už před zkoušením. My, herci, jsme se necítili být spoluautoři díla jako celku. Dílo bylo sice do určité, možná i docela značné míry stvořené z nás, ale měli jsme na tom zhruba takový vědomý podíl jako Adam, z jehož žebra Bůh stvořil ženu. Tím nechci říct, že jsme byli nutně nějak herecky „znásilňování“, spíše že jsme se zkrátka aktivně, vědomě nepodíleli na procesu tvorby inscenace jako celku. Tvořili jsme, ale zespona, ne ze stejné úrovně jako autoři. Nedělali jsme zásadní rozhodnutí kreativního typu. Pravděpodobně jsme mohli požadovat právo na jakési umělecké veto, a určitě jsme mohli a byli vedeni k tomu „nabízet“, ale nebyli jsme součástí uměleckého procesu zkoušení, kde bychom se společně rozhodovali, a tím tvořili.

Autorské byly i dvě inscenace, na kterých jsem se jako dramaturg podílel během prvního roku studia na KALD: *Opisy* na scéně souboru Pomezí (rež. Štěpán Tretiag) a *Impresarium B.* na Lodi Tajemství (rež. Lád'a Karda). Jejich edukační role pro mě jako studenta dramaturgie byla nemalá, což říkám i proto, že kdybych se úkolu jejich dramaturgie měl zhostit znova, udělal bych to jinak, případně bych se do projektů nad své schopnosti vůbec nepouštěl. Nejasnosti a profesní pochyby nad sebou samým, které se kromě jiných faktorů promítly do procesu zkoušení obou inscenací (pokaždé úplně jinak), bohužel přispěly k neuspokojivým výsledkům, kterých se projekty dočkaly. Během zkoušení *Impresaria B.* se sice zkoušelo metodou herecké improvizace, na základě které jsme pak částečně fixovali scénář, ale prostor ke společnému tvoření, které by nebylo pouze společným vymyšlením (brain-stormingem), ale naopak objevováním neznámého zevnitř, v situaci zkoušení – jinými slovy prostor ke zkoušení kolektivního autorského díla – ten tu, myslím, nevznikl. Nebyl tu vlastně opravdu čas se sejít jako tým a něco zkoušet; byl maximálně čas vymýšlet, pak to zkusit improvizovaně zahrát, a pak to případně zafixovat a dále zkoušet. Druhá věc je, že ani s tímto úkolem jsme si nedokázali poradit tak, jak bychom si bývali přáli, což už se ovšem týká jiných dramaturgických aspektů.

Ve zkoušení *Opisů* byl prvek autorského zkoušení zahrnut o něco více. Jednak proto, že jsme na nazkoušení měli nadstandardních 8 týdnů, jednak vlastně z nouze, protože jsme se Štěpánem na začátku zkoušení, po asi jednom roce našeho společného scházení se nad sešity,

neměli úplně vymyšlené postavy, natož scénář – což ovšem nebyl Štěpánův záměr, když mě oslovil k tvůrčí a zároveň dramaturgické spolupráci. Autorské zkoušení tak do jisté míry nebyla volba. Díky tomu jsme pak sice měli cennou možnost absolvovat takové zkoušky, kdy se na sebe Kateřina Dvořáková a Jiří Šimek půl hodiny pouze dívali bez žádného dalšího zadání (což byl pro mě moment skutečného, vzrušujícího objevování *zkoušením*, nikoliv zkoušením objeveného), postupně se ale ukázalo, že na tuto metodu nejsme připravení nebo schopni navázat, dovést ji do důsledku; vycházet z toho, co se děje na zkouškách, nechat se tím vést, a tím pádem se zbavit všeho toho, co jsme si dopředu navymýšleli. Přistoupit na to, co se děje, jako na jediné významné. Ostatně to ani nikdy nebyl plán, těžko to tedy šlo očekávat. Místo toho jsme tedy spíš za běhu lepili bodový scénář, bolestivě vymýšleli příběhové linky postav a společně s herci pak zkoušeli/vymýšleli scénický obsah.

Scénické výsledky, kterých se *Impresarium* a *Opisy* dočkaly, byly, myslím, vždy poznamenány dramaturgickou nerozhodností, resp. neschopností opustit témata, která se vážala k celkové nerozhodnosti ohledně způsobu tvorby, buď panující v celém týmu, nebo v mé hlavě. Oba projekty, resp. oba procesy zkoušení měly určité autorské aspekty, určitou míru kolektivity a určitou míru procesuality, ovšem ta míra byla vždy nejasně určená. (Zároveň s tím jsem průběžně zjišťoval jednu podstatnou věc: vymýšlení konkrétního scénického obsahu není moje silná stránka. Neumím *psát* scény od stolu, natožpak dialogy. Postrádám tedy poměrně zásadní dramaturgickou kvalitu pro režijně-autorskou tvorbu, která v dramaturgovi předpokládá i operativního autora-dramatika.)

Do následujícího projektu jsem tak vstupoval ve fázi velké nejistoty nad tím, co tady na škole dělám, jestli bylo dobré rozhodnutí se sem hlásit, jestli to mám dál dělat, a pokud ano, tak jak.

2.1 Behind blue eyes

Klauzura *Behind blue eyes* byla naším společným dílem s Bára Pokornou a Fed'ou Kisem, mými tehdejšími spolužáky z ateliéru autorského divadla. Je důležité zmínit, že jsme spolu nikdy předtím na ničem nepochodovali. S Bárou jsem se znal z předchozího studia, s Fed'ou nás pojil jenom autorský ateliér. Iniciativa udělat společnou klauzuru vzešla z mé strany, pak jsme vytvořili dvojici s Bárou, a nakonec jsme přibrali Fed'u, čímž vznikl kolektiv. Když jsme se v prosinci 2019 dali dohromady, vyšli jsme ze společného přání, že všichni tři budeme ve věci vystupovat a společně ji vymýšlet, tedy, řečeno termíny autorského divadla, že budeme

pracovat metodou devising, v nehierarchickém systému a bez designovaných rolí, v jedné kolektivní (rozhodovací) roli. Tím bylo rozhodnuto o „kdo“ a „jak“, což byly nadále jediné konstanty ve vývoji.

Naší původní motivací bylo udělat klauzuru, která bude nějakým způsobem reflektovat nás jako „autorské umělce“. Co to bude, to se musí ukázat – ne tak, že na to někdo přijde a ostatní s tím budou souhlasit, ale že výsledek nějak (jak, to jsme nevěděli) vyplyne z nás jako z kolektivu. Někaké více méně sdílené ideje nás jednotlivců před začátkem zkoušení jsme měli, ale nakonec sehrály spíše pionýrskou roli v objevování tématu, který před začátkem zkoušení zkoumat nešlo, protože ve zkoušení vězelo. Museli jsme nevědět, co se stane.

2.1.1 Sami: Výchozí bod

Jednou z původních inspirací byl příběh o Narcisovi.

„Tekl tam bez bahna pramen, jak stříbro čistou měl vodu. / Nikdy ho nenavštívil ni pastýř, ni na pastvě kozy, / ani dobytek jiný, ni pták ho nezkalil žádný, / ani též žádná zvěř, ni větev ze stromu spadlá. / Zelenou travou byl vrouben, jež bujela z okolní vláhy, / Před sluncem chráněn byl lesem, stín chladivý klenul se nad ním. / K němu ulehl jinoch, jsa unaven lovem i horkem, / zlákan rozkošným místem a čistou pramennou vodou – / zatímco žízeň svou tišil, zas nová ho pojala žízeň. / Zatímco pil, svůj obraz tam uviděl. Okouzlen krásou / miluje beztělý přelud, má za tělo to, co je vodou. / Žasne nad sebou sám a utkvělým zrakem tam hledí / podoben bělostné soše, v níž parský mramor se změnil. / Na zemi rozložen vidí dvě hvězdy, své oči, v tom zřídle, / vidí tam vlasy, jež Bakchos a Apollón nosit by mohli, / mladistvou tvář a bělostnou šíji a půvabná ústa.“¹⁹

Vidíme tu obraz idylického místa, panensky čistého, chráněného před vnějšími ruchy. V tomto zátiší k nám nedoléhají vnější problémy. Místo nás láká ke spočínutí – ukončení pohybu. V této chvíli, kdy se naše pozornost nemusí upínat k základním instinktům přežití, upoutá naši pozornost náš vlastní odraz. Začneme se zkoumat. Snažíme se nahmatat. A proniknout pod povrch. Nemusí přitom hned nutně jít o sebelásku. Obraz nás samých nás může

¹⁹ Ovidius 2005, s. 77.

prostě jen fascinovat, protože jde o tak hraniční zkušenost. A protože v jistou chvíli, bez partnera v dialogu, jsme my sami tím jediným, co máme.

Nás zajímalo, jestli toto podobenství nelze mimo jiné aplikovat právě na situaci autorského umělce, který, jak jsme přemýšleli, se může ocitnout v podobné situaci, jestliže se snaží ve svém díle zachytit sebe sama. Autorské divadlo jsme chápali, nebo alespoň já je chápal, jako komunikační formou, kde buď autor skrze sebe promlouvá o jiném, nebo skrze jiné promlouvá o sobě. Vždy je ale v díle nějakým zásadním způsobem přítomen. Dělat autorské divadlo znamenalo, v našich představách, pracovat sám se sebou, mluvit o sobě, hledat sebe sama. Nastavovat sobě zrcadlo. Hledat vlastní obraz. Hledání (sebe ve vlastním) stylu, řekli bychom podle názvu předmětu, pod kterým byly vedeny naše magisterské ateliéry. Zjistili jsme, že všichni tři cítíme potřebu se s tímto domnělým požadavkem na nás (resp. s domnělou rolí, ke které nás vedla naše ateliérová-katederní identita) pokusit vyrovnat.

Já a Bára jsme v tomto ohledu byli v podobné pozici – jakákoliv sebeidentifikace „já-umělec“ nám byla cizí, zároveň jsme ale měli pocit, že k tomu, o co se tu na škole jako studenti pokoušíme, něco takového nutně potřebujeme. Oba jsme byli na škole především plni všeobjímající nejistoty, jestli sem vůbec patříme. Ta nejistota spočívala v neustálém sebezpochybňování. Víme vůbec, kdo jsme? Kdo je to dramaturg autorského divadla? Jakou má roli v týmu při zkoušení? Jak se otiskuje do výsledného díla? Ta nejistota pak vedla k pocitu, že nejsme schopni se nereflektovat. Tím, že si sebou nejsme jistí, obávali jsme se, stáváme se sami sebou posedlí. Neustále si musíme ověřovat vlastní obraz, snažit se ho nahmatat, ale on, jak už to odrazy s oblibou dělají, nám neustále uniká. Není možné ho chytit a prohlédnout ze všech stran najednou, natožpak zafixovat. Zároveň se nám ale zdálo, že není možné se o to nesnažit. Jak je možné tvořit bez sebereflexe? Aniž bych věděl, kdo jsem, co dělám, proč to dělám? Chápali jsme ale, že konstantní sebereflexe vlastně spíš jakékoliv tvorbě brání: znamená neschopnost hnout se z místa (místa, kde člověka nic neruší). Chtěli jsme tedy hrát o nás, kteří se nemohou přestat dívat sami na sebe, abychom se na sebe dívat přestali, pohnuli se tak z místa, a pak třeba našli partnera do dialogu – týmového kolegu a v ideálním případě i diváka.

Fed'a, kterého jsme s Bárou oslovili poté, co nám jednou na ateliérovém setkání odvyprávěl příběh o Ďad'ovi Fed'ovi, byl v pozici herce a podobně jako my si nebyl jistý tím, co všechno to může znamenat – tentokrát i pro okolí, pro společnost. Jeho tématem byla sebereprezentace, mystifikace, vytváření vlastního obrazu. Zatímco my přišli s Narcisem, Fed'ovým motivem, se kterým jsme se na zkoušce potkali, byla postava Dandyho: někdo, kdo buduje svůj vlastní obraz, čímž si zahrává s vlastní autenticitou, neustále vypráví příběh o tom,

kdo je. Vyprávění historek ze svého života miloval mimo jiné i proto, že sledoval reakce svých posluchačů a jejich domněnání se o pravdivosti nebo vymyšlenosti jednotlivých částí i celku. V mystifikaci sledoval i to, jak definuje svůj protipól – autenticitu. Podstatné je, že ačkoliv si ve svém vlastním výzkumu pohrával se sebe prezentací, mystifikací a manipulací, zásadním a nepřekročitelným cílem se pro něj stala pravdivost procesu. Od začátku odmítal cokoliv „vymýšlet“. Jediným možným způsobem zkoušení bylo zaznamenávat to, co se děje, a pouze s tím se snažit scénicky pracovat. Nebavili jsme se tedy o tom, jak bychom chtěli, aby vypadala naše klauzura. Ta měla prostě vyplynout z „dění“. Tím Feďa zásadním způsobem pomohl nastavit procesualitu celé věci.

Výsledkem byl proces, v rámci kterého jsme neustále reflektovali proces – dělo se to, že jsme reflektovali, co se děje. Dění a jeho reflexe nebyly dvě různé věci, reflexe byla součástí toho, co se dělo, co reagovalo na předchozí události, posouvalo realitu a umožňovalo její odvíjení, stávala se dějotvorným prvkem. Reflexe tu nebyla jako v případě Narcise záležitostí tiché kontemplace nad sebou samým, stávala se součástí *dialogu*. Tedy toho, co je v mýtu o Narcisovi akcentováno jako chybějící prvek – Narcis nemůže navázat kontakt se sebou samým, podobně jako je Echo zakleta nemožností komunikovat jinak než jako ozvěna. V dialogu, v kolektivu, jsme se najednou mohli pohnout z místa. Také proto, jaký rámec nám nastavovala situace zkoušení. Nenacházeli jsme se v mýtickém bezčase, čas byl naopak vyměřený jako *čas zkoušení*. Cokoliv se v tomto čase stalo, dělo se jako součást procesu, času, který byl velice přesně vymezený a už začal ubíhat.

2.1.2 Spolu, sami: Proces a reflexe

Na první zkoušku jsme se sešli u Fedi v jeho ateliérovém bytě na Žižkově. V plánu bylo začít ohledávat materiál: kdo tedy jsme a co vlastně děláme. Neměli jsme k tomu ale nic předpřipraveného. Prostě jsme jen byli spolu a dělali jsme to, že jsme si povídali. Pouze s jedním rozdílem oproti každodenní konverzaci: nahrávali jsme se na diktafon. Tím jsme začali měřit čas našeho zkoušení. Nahrávající diktafon nám připomínal mimořádnou povahu toho, co se děje. Vše, co se řeklo, sebebezvýznamnější detail, se mohl ukázat jako významný, vše mohlo hrát roli. Nebylo možné hierarchizovat důležitost dění, nešlo rozlišovat mezi významným a nevýznamným, protože vše bylo součástí procesu. V tomto netřídění jsme postupovali svým způsobem anti-dramaturgicky. Zároveň jsme ale vše reflektovali – to se přirozeně stalo jakousi volnou dialogickou metodou.

Předmětem našeho hovoru jsme byli v širokém slova smyslu my sami. Nešlo o přímou introspekci, rozhodně ne v psychologickém smyslu, bylo to spíše *mluvení*, které se nás nějakým způsobem týká: co máme rádi, co se stalo u stolu v čínském bistru v Náprstkově, co jsem tu teď právě řekl, proč jsem to řekl, co se stalo tím, že jsem to řekl, jak kdo zareagoval, co je v tom za téma, případně proč je to zajímavé atd. O něčem jsme se bavili, tím jsme zároveň něco dělali. Vedlo to k nějaké proměně, něco bylo na stole, mělo šanci to na něm vydržet, ale zároveň nikdo nemohl nikdy říct, že to tam určitě zůstane. Občas jsme se bavili tím, že jsme něco zachytávali ze vzduchu, hráli si s tím, pitvali to (pitvat lze to, co už je mrtvé), a pak čekali, jestli to znova ožije. Vše se dělo v jazyce, v mluvení. Jestli to už bylo zkoušení, nebo jen příprava na zkoušení (sběr materiálu, přípravná fáze), o tom jsme později během další fáze zkoušení také vedli diskusi. Něco se ale každopádně dělo, i když jsme si nebyli úplně jistí co. V našem mluvení jsme se vzájemně potkávali a zároveň jsme skrze druhé pomalu začínali potkávat sebe.

Po prvních pár takových společných sezeních jsme se rozhodli vyrazit do prostoru, i když ne scénického. Šli jsme na procházku. Sešli jsme se nevím přesně kdy, někdy brzy přes den, určitě ale v sobotu 17. ledna 2020 na památníku na Vítkově. Tedy v den mých 25. narozenin, což bylo týmem vyhodnoceno jako součást hry: mluvili jsme o tom jako o narozeninové procházce, čímž byla vymezena a počítána další úroveň výjimečného čas. (A čas zkoušky se tak začal rozlézat do času každodennosti.) Po krátkém přivítání nahoře pod sochou Žižky, kde jsme si jako první úkol dali nechat se vyfotit kolemjdoucím (čímž jsme pořídili první dokument této cesty), jsme se museli rozhodnout, co dál.

Na tomto místě na chvíli odbočím. V zimním semestru 2018 jsem navštěvoval seminář na Katedře teorie a kritiky vedený Lukášem Brychtou, *Uvažování o divadle v perspektivě současné výtvarné teorie*. Brychta nás tu prakticky i teoreticky seznámil s metodami Guy Deborda, resp. francouzského hnutí Situacionistické internacionály a jejich konceptem „dérive“: psychogeografické metody, ve kterém aktér prochází městem bez předem vytyčeného cíle, čímž se zvyznamňuje samotný proces procházení oproti „produktu“ přemístění člověka z A do B. Tato zkušenost, kterou nás Lukáš Brychta na semináři nechal absolvovat, podnítila můj zájem o „výzkum“ toho, jak je možné nekontrolovat svoje rozhodování, ale zároveň ho pozorovat: všimnout si jeho dramaturgie. Zadání, které jsme pro naši procházku dostali, bylo jednoduché: dorazit na nějaké místo ve městě, ideálně takové, které neznáme, nastavit si časovač na, tuším, 45 minut, spustit čas a vyrazit. Nemít žádný plán a nemít dopředu

připravenou žádnou metodu, podle které bychom si mohli vybírat, kudy půjdeme. Až dojde čas, zastavíme se – tam naše cesta skončila. Všechno další už je opět v režimu každodennosti.²⁰

Jsou tu tedy tři podstatné věci: a) vymezený čas b) nutnost pohybu c) absence plánu, tj. originalita každého rozhodnutí v dané situaci. Nutnost pohybu (ideálně po neznámém území) je základní rámec tvorby. Je to potřeba tvořit, která je základní motivací umělecké činnosti – vykračovat do neznáma, zkoušet nové. Absence plánu znamená, že se snažíme nepostupovat podle předem stanovených schémat. Snažíme se dezautomatizovat, ozvláštnit svoje jednání – ekvivalentně tomu, jak ruský formalista Viktor Šklovskij definoval funkci umění ve vztahu ke skutečnosti.²¹ Tím se přivádí pozornost k „jak“. V uměleckém díle je to jeho forma – „jak“ s námi komunikuje a jak ji vnímáme – a v případě procházky je to proces našeho rozhodování o výběru cesty. Vymezený čas pak naši aktivitu osmyslňuje. Říká, že proces k něčemu spěje – ke svému konci. To, že je tranzitní, ho ale nijak neuměňuje. Neříká se tím, že důležité je to, k čemu vede. Nastavuje hranice, kdy probíhá čas procesu (čas hry), aby se tak vymezil proti času každodennosti. Sám jsem byl při tomto procházkovém experimentu překvapený, jak velkou hraje měření času roli.

Naši procházku na Vítkově s Bárrou a Fedou jsme si nenatáčeli ani nenahrávali jako naše předchozí schůzky. I tak tu ale fungovalo vyšší časové rámování: odehrávala se v rámci našeho procesu klauzurního zkoušení. Věděli jsme, že naše setkání je svého druhu zkouškou, a tedy ať se stane cokoli, stane se to jako součást procesu, *a tedy* to bude podstatné, mimořádné. Byli jsme nastaveni vnímat procesualitu našeho jednání, nejednat automaticky.

Docházelo tu ale k dalšímu efektu, který vycházel z toho kdy a kde se zkouška odehrávala. To, že jsme byli na Vítkově, pohybovali se ve veřejném prostoru, který žil svým vlastním životem a rytmem, znamenalo zvláštní mísení herního a neherního. Dalo by se možná říct, že se tím naše zkouška podobala performance ve veřejném prostoru. Diváky jsme v tomto případě byli my sami sobě. Protože jsme nemohli nic plánovat, zbývalo nám pouze pozorovat to, co děláme. Všimnout si toho, reflektovat to – v dialogu – a tím dovytvářet realitu toho, co se děje.

To vše se dělo, zatímco jsme dospěli k tomu, že se vydáme cestou do Karlína po Karlínských schodech na severní straně kopce. Ještě před sestupem jsme si sedli na velkou

²⁰ Mluvím-li tu už po několikáté o „každodennosti“ jako času vymezujícímu se proti umělému času divadla/procesu/hry, je třeba se odkázat na dizertační práci právě Lukáše Brychty z roku 2021 *Divák na hraně hry a každodennosti*, odkud jsem se inspiroval.

²¹ Viz Šklovskij 1933, s. 3/6.

lavičku s výhledem na Karlín, a zatímco jsme provozovali, to, co jsme předtím dělali na zkoušce (Feďa něco vyprávěl, já mu do toho skočil svojí reflexí vyprávěného, Bára to celé reflektovala jako pozoruhodnou situaci vyprávění, anebo naopak v jiném obsazení: zkrátka jsme mluvili), zapálili jsme si jointa. I kdyby jen proto, aby se stalo něco dalšího, nějaká situace, která by mohla být nečekaná. Přidali jsme možný katalyzátor náhodnosti, umocňovač ozvláštnění.

Pak jsme sešli po schodech do Karlína, prošli Pernerovou ulicí, dále přes Karlínské náměstí až do Sokolovské, kde jsme prošli kolem místního second handu. Řekli jsme si, že by mohlo být zábavné jít dovnitř, třeba si i něco koupit, možná kostým, možná ale taky cokoliv čistě pro nás. Ať se něco stane. Ta potřeba vyvolat něco hmatatelného se přeci jenom hromadila. Fakt, že se celou dobu „performativně odehrával proces“, může být uspokojivý z dnešní retrospektivy, a i tehdy v tu chvíli jsme cítili příjemný adrenalin z toho, že se mezi námi něco zvláštního odehrává, co nejsme schopni pojmenovat; ale přeci jenom tam bylo i vědomí, že vlastně stále nemáme nejmenší ponětí o tom, co budeme předvádět. Neměli jsme nic v ruce. Sice jsme se pořád pohybovali, což bylo dobré, ale vlastně jsme pořád tápali, chytali se stébel v přítomné situaci, která by nás mohla inspirovat. Byli jsme každý asi vnitřně připravený, že se to může stát, a mezi sebou jsme se ujišťovali, že to tak prostě musí být, ale zároveň to bylo náročné. Času, vymezeného blížícím se začátkem klauzurního týdne, notně ubylo.

Když jsme tedy vstupovali do obchodu, říkal jsem si, že bychom potřebovali něco, co nás posune dál. Uviděl jsem velkou koženou bundu. Takovou, která nám třem, co do vzrůstu malým lidem, nikomu nepadla, všem byla velká (což možná bylo nějakým způsobem lákavé, ta disproporce). Řekl jsem si tehdy, resp. řekl jsem Feďovi a Báře, že prostě zkusím tu bundu koupit, třeba to později něco takříkajíc hodí. Udělal jsem to ne proto, že by mě zasáhla nějaká vyšší inspirace, spíše jsem si vyhodnotil, že by to mohlo být výhodné, nebo z toho minimálně nebude nic špatného – stála asi 50 korun. Tak jsem ji koupil a vzal ji s sebou.

Koupil jsem bundu, aby se něco hmatatelného stalo během zkoušení. Kdybych přinesl na zkoušení bundu, kterou jsem měl doma, a zkoušel z ní nějakým způsobem čerpat inspiraci, bylo by to jiné. Byla to stopa situace nebo její viditelný otisk v prostoru, kterým bylo naše zkoušení. Tělesné ukotvení zkušenosti, která se nám stala. Nebyla to bunda-rekvizita, byla to konkrétní bunda, na kterou byl navázaný příběh našeho zkoušení, byl to jeden z jeho průběžných produktů. Možná jsme tím udělali to samé, jako když jsme si předtím nahrávali naše setkání – sbírali jsme materiál. V tomto případě už ale šlo materiál performativní²². Tím,

²² O performativním materiálu mluví Sodja Lotker, viz Lotker 2020, s. 20.

že jsem ho sbíral, jsem tvořil další dění – dělo se to, že se sbíral materiál. Materiál byl stopou našeho zkoušení, které spočívalo v tom, že jsme vymýšleli, co máme dělat. (Sebereflexivní principy se zkrátka začaly množovat všude kolem nás.)

Na základě čeho jsem rozhodoval? Kdo dělal to rozhodnutí? Do jaké míry bylo moje rozhodnutí individuální a do jaké míry kolektivní, jestliže v tomto případě, jako jednom z typů případů, mělo vystopovatelného původce? Bylo to prosazování vlastní vůle mezi ostatními, nebo snaha dělat to, co si myslím, že je „správným“ (nenásilným) vedením přítomné situace, ve které se všichni nacházíme? A patřil by takový čin v prvním případě do procesu zkoušky autorského divadla? Proč by nepatřil – nešlo o zásadní rozhodnutí, které by určovalo cokoliv konkrétního v našem rodícím se, resp. probíhajícím díle. Udělal jsem rozhodnutí na podobné úrovni, jako když jsme se několikrát během zkoušení museli každý rozhodnout, co si dáme k obědu. Nepřímý vliv tohoto jednoho rozhodnutí na společnou situaci mohl být klidně podobný: bunda tu sice s námi pořád byla jako takový společný indexový znak situace, která se nám stala, a také možná jako symbol našeho „bevýznamného“ zkoušení, které nebylo o ničem jiném než o sobě samém. Co už bylo podstatné, bylo naše rozhodnutí zařadit „historku o bundě“ do klauzury. Rozhodnutí, které se ještě zdaleka nestalo, resp. dělo se průběžně celou dobu. Procesem, který se odehrával v našem dialogu.

Mezitím jsme už v naší narozeninové procházce pokročili: Feďa odvyprávěl naprosto neuvěřitelnou, dlouhou a vtipnou historku o tom, jak coby řidič Hiltonu vezl indického ministra obrany, nějakého generála (tvrdil Feďa), což ale vůbec nečekal a nevěděl, co má dělat, tak se tvářil, že ví, což celé působilo jak námět pro gagovou komedii. Já jsem to zároveň už během Feďova vyprávění nějak zběsile reflektoval, možná také proto, že jsem sám chtěl něco vyprávět, nějak se vepsat do dění, a tohle byl můj způsob. Byl to, jak si především Bára nezapomínala všimnout, způsob v mnoha ohledech konfrontační. Sice jsem si myslel, že svoji reflexi pouze rozvíjím a přitakávám obsahu, že pouze *pojmenovávám*, co tu leží před námi, pomáhám tomu rozvinout plný potenciál, ale samozřejmě jsem tím dělal i spoustu jiných věcí. Svým reflektováním jsem historku třídil, pitval, tím ji umrtvoval, a pak ji zase oživoval ve vlastní verzi. Takové extenzivní využívání mrtvé i živé vody. Možná to bylo destruktivní, možná konstruktivní, možná od obojího něco v různých poměrech. Každopádně se možná někde tady – nepřímo, postupně a skrytě – začal mezi námi rodit konflikt.

Sodja Lotker píše, že „krize je jakýsi ‚okamžik pravdy‘ [...], kdy objevíme nejzásadnější aspekty našeho díla – ale musíme na ni být připraveni a musíme si ji uvědomit.“²³ V krizi jsme na tomto místě ještě nebyli, ale začínali jsme k ní mířit. Spíše jsme se tak možná našli v kolizi. Tak či tak, náš proces se posuňoval v dějové posloupnosti, resp. nabýval dalších dějových kvalit. Zrodila se situace tří tápajících zkoušejících, kteří se za každou cenu snaží udržovat striktně procesualní a kolektivní zkoušení, což se samo o sobě stává tématem a hlavní náplní zkoušení, ale také je to velice emočně vyčerpávající. A naše vyplouvající emoce do sebe postupně začínaly narážet – chaoticky a nepředvídatelně jako do sebe narážejí tři gravitačně vázaná tělesa.

V této situaci jsme si byli sami výzkumným materiálem, sami diváky i režiséry. My bylo naše téma. My jako tvůrci (taková byla původní motivace), my jako tvůrčí kolektiv (tam nás dovedl kolektivní proces). Což vedlo k tomu, že jsme si měli všimnout nejprve jen toho, co my sami říkáme a děláme, a pak i toho, jak na to ostatní reagují. Jakmile se tedy objevila disonance, museli jsme ji vzít do hry – místo toho, abychom se jí snažili vyladit. Všechny spory mezi námi se tak projevovaly mnohem výrazněji. Navíc se do hry začal přidávat obligátní stres a únava. Čirá radost z bezúčelné hry se ztrácela pod tlakem toho, že musíme vytvořit *ještě něco dalšího* – přetavit to, co máme, do scénické podoby. Jakkoliv jsme si samozřejmě uvědomovali, že bez tlaku této arbitrárně vytyčené hranice by nemohlo být ani procesu.

Povaha zkoušení, totiž že bylo významově dehierarchizované (vše, co stane, hraje stejně důležitou roli), znamenala to, že vše bylo významné. Každé slovo něco způsobilo. Všechno řečené se tak mohlo obrátit proti vám, všechno mohlo být reflektováno a nějak vykládáno. Nové bylo navíc to, že před tímto stavem už nebylo úniku v každodennosti: zkouška už nešla jen tak jednoduše vypnout tím, že si zajdeme na oběd, po zkoušce na pivo. (Na pivo jsme chodili leda proto, abychom si tam řešili naše konflikty, tak jako na zkoušce.)

Proces, kterým jsme si prošli a který měl být o reflektování, nás zavedl do zrcadlového labyrintu, kde v každém pohledu vidíme sebe v několika odrazech – minimálně ve svých očích a očích dvou dalších lidí. Byli jsme ztraceni v husté mlze, všude jsme naráželi na sebe sama, ve slovech a výrazech druhých. A nosili si to domů. V tom momentu naše ztracení intenzivně prosakovalo do naší žité každodennosti. V podstatě ji nahradilo – tak, jak se to běžně děje v generálových týdnech, ale v tomto případě s čím dál tím více drtivým psychologickým efektem. Tři týdny jsme trávili experimentováním s volným časem zkoušky, najednou nás čas

²³ Lotker 2020, s. 70.

začal tlačit, resp. my jsme se tlačili, protože jsme přece chtěli něco ukázat lidem, vtělit do něčeho tu zvláštní, těžko popsateľnou společnou zkušenost, kterou jsme společně zažili. O to víc jsme se možná začali navzájem hlídat a pozorovat, jestli se náhodou nesnažíme s ostatními manipulovat. Byla to nepřijemná kolektivní paranoia.

Každý den, když jsem chodil pozdě večer domů, jsem si sám sobě připadal čím dál tím víc rozložený. Rozebraný (při zpětném pohledu se tu inspiroji bakalářskou prací Karin Vápeníčkové *Rozlož mě*), rozpitvaný, pochybující o tom, kdo jsem a co chci, a především jak působím na ostatní, jak mi ostatní (ne)rozumějí, kdo je Lukáš Černý pro ostatní, v kolektivu, v dialogu. V jednu chvíli to pak vypadalo, že jedinou společnou motivaci, kterou všichni sdílíme, je něco udělat. Vycouvat jsme nemohli, museli jsme to dodělat, a museli jsme to udělat nějak z procesu, z nás. To byla podmínka, o které jsme věděli, že ji nemůžeme obejít – teď najednou, kdybychom začali inscenaci „vymýšlet“, nebo by se někdo z nás začal uplatňovat na úkor ostatních, by celý proces přišel vniveč.

Pár dní před začátkem procesového týdne jsme měli předváděčku před Martou Ljubkovou, naší tutorkou a vedoucí projektu. Bez velkého sebevědomí jsme zkusili splácet dohromady pár jednotlivých výstupů se scénami, které měly přímo zobrazovat naše jednání během procesu, to, jak se bavíme. To samozřejmě nefungovalo, hráli jsme napětí a emoce a reakce, v podstatě činoherně, psychologicky, což jsme rozhodně dělat nechtěli. Marta Ljubková na to s pochopením přistoupila, nedala najevo jakékoliv znepokojení, protože viděla, že jsme sami znepokojení dost. Řekla nám, proč to nefunguje, vyjádřila nám podporu a nechala nás se dále trápiti.

Tehdy byla naše komunikace (to, na čem jsme byli závislí) devastačně rozložena – měli jsme pocit, že si mezi sebou i sami sobě nějak naprosto zásadně nerozumíme. Všeobjímající nejistota, které jsme se chtěli zbavit, k nám vnikla mnohem hlouběji než před začátkem zkoušení: byl to stav, ve kterém nešlo vydržet, kdy se muselo něco stát. Tenze mezi námi i v nás mocně sílila. Náš zkoušecí dialog se stal argumentačním soubojem, kdy se každý snažil vyřešit krizovou situaci přesvědčením ostatních, což nefungovalo. V politickém smyslu to vypadalo jako mocenský souboj. Zároveň jsme věděli, že se potřebujeme, že teď nikdo z nás nevymyslí sám nic takového, co by z toho, co máme, udělalo geniální klauzuru.

Jakákoliv naše dřívější očekávání se musela radikálně přizpůsobit reálným časovým možnostem. Měli jsme jednu scénu, o které jsme si byli jistí, že v inscenaci bude. Po návštěvě Marty Ljubkové jsme vyřadili i tu. V podstatě všechno, co jsme zkusili v posledních dnech

postavit, jsme zase zbořili. Nebylo moc toho, na čem jsme mohli stavět. Co jsme tedy měli? Co bylo tím materiálem, který jsme získali zkoušením? Měli jsme nahrávky ze zkoušek, měli jsme reflexe našeho fungování v týmu, ale nic scénického.

Jediné, co vykazovalo nějakou strukturu a nějakou jasnou estetickou kvalitu, jak jsme si uvědomili, byla písnička, jejíž titul jsme si vypůjčili do názvu – dílo, které nebylo naše, ale patřilo k nám od začátku. Možná, že proto nás nakonec sjednotila. Byla jedinou věcí, na které jsme se v určitém okamžiku shodli. A najednou nám dala strukturu: načrtli jsme si osnovu, kde se pravidelně opakovalo naše společné zpívání písně. Refrén. To nám dávalo pocit, že ať už se mezitím stane cokoli, bude to v rámci nějakého společného celku.

Do celku jsme začali přidávat části, které vycházely z toho, jací jsme *oproti* ostatním: jako kdybychom si uvědomili, že nemusíme nutně vytvořit dojem harmonického celku; že není potřeba, abychom se shodli na všem, že se můžeme shodnout i na tom, že se neshodneme. Rezignovali jsme na ambici vystoupit jako jednotný kolektiv, který společně v harmonickém souznění vymyslel geniální scénické dílo. Sjednotilo nás to, že jsme se domluvili, že každý udělá něco jiného, něco, co chce říct – sjednotilo nás společné rozhodnutí. Není přitom podstatné, kdo co konkrétního navrhl. Nápady se rodily ze zkoušecího dění, z řetězce příčin, který beztak nebyl jako celek rozklíčovatelný a vystopovatelný, o kterém bylo jisté pouze to, že by se nemohl stát tak, jak se stal, kdyby se ho účastnil kdokoliv jiný. Důležité bylo, když to, co udělal někdo jiný, přijali ostatní jako svoji vůli: tím, že to sami opakovali tak dlouho, až se to stalo – scénické dílo, ve kterém jsme 29. ledna vystoupili před katedrou.

K úplnosti ale přeci jenom ještě něco chybělo. Něco, čím bychom svázali naše fragmenty do jednotného a pokud možno i trochu uzavřeného tvaru. Seděli jsme v našich již mezitím koupených, naprosto náhodných kostýmech, v místnosti někde dole na KALD, kde jsme museli být, protože učebna 406 byla obsazená. Zkoušeli jsme si nějak říkat to, co jsme se rozhodli použít. Feďa tak znovu odvyprávěl příběh o Ďaďovi Feďovi, který měl krávu a ženu. Tentokrát ovšem, k našemu překvapení, když odvyprávěl svůj příběh do bodu, kde jinak vždy končil, nečekaně navázal dál.

Vyprávěl o tom, jak pak za Ďaďou Feďou jel na Ukrajinu, kde se ho chtěl mimo jiné zeptat, jestli by mohl jeho příběh nějak dokumentárně zpracovat, na což mu Ďaďa řekl, že určitě ne, co že by o něm měl něco vykládat a kdoví k čemu by to chtěl použít. Vyprávěl také o své cestě autem, v noci, kdy přšelo, on hrozně dlouho řídil, nespál, a ještě k tomu vezl nějaké dělníky. A pak, když konečně dorazil za Ďaďou na Ukrajinu, viděl ho vystupovat před dům a

vítat ho, mu Ďaďova žena podávala velkou koženou bundu. A tak se stalo, že jsme v poslední minutě našli, co jsme hledali.

Nestalo se přitom o nic víc, než že jsme „našli“ motiv, skrze který bylo možné alespoň trochu vypointovat naše fragmenty nebo je alespoň dát do nějakého více kontaktního vztahu. To jsme ale vnímali jako extrémně důležité, protože o propojení nám koneckonců šlo. Ale spíše než by to nějakým geniálním způsobem zcelilo naši klauzuru, v našich očích nalezení motivu Ďaďovy bundy znamenalo katarzní vyvrcholení naší krize, resp. celého procesu. Alespoň jsme měli ten pocit. Něco se stalo proto, že jsme to tak pojmenovali. Tím se to stalo naším „spásonosným okamžikem“, pouze proto, že jsme si toho jakoby všimli, řekli to, a tím to zhmotnili. Musel to být sdílený příběh našeho procesu. Ukončilo se tím naše performativní dílo – proces samotný.

2.1.3 Spolu s publikem: Produkt a reflexe

V kapitole *Inscenace jako esej* píše Sodja Lotker o současném [autorském] divadle, že dává vzniknout „performativnímu myšlení“.²⁴ To dále popisuje následovně:

„Performativní myšlení je racionální a zároveň intuitivní [...] Je to opět myšlení konáním (pohybem, pozicí, dotykem, sledováním atd.) umělců, ale také účastí diváků. [...] A navíc je toto myšlení „myšlení s ostatními“. Ve tvůrčím procesu vzniká performativní myšlení spoluprací členů skupiny, ale protože je toto myšlení otevřené, pokračuje i během repríz spolu s publikem.“²⁵

Toto myšlení s publikem, které bychom mohli vnímat jako prodloužení procesuality z procesu do „výsledné“ formy, resp. do veřejných repríz, chápu jako nejvyšší metu autorského divadla. Navazuji tak na úvodní kapitolu, kde jsem mluvil o obtížnosti převedení procesuality z procesu do díla: nepochybně to možné je, ovšem obtížné.

V této části se pokusím krátce a výběrově zreflektovat výslednou formu a její veřejné uvedení 29. ledna 2020 na festivalu Proces, a to i s ohledem na to, jak moc jsme byli úspěšní či neúspěšní v „myšlení s publikem“: v prodloužení procesuality našeho zkoušení do tohoto prvního a posledního veřejného provedení. Budu to ovšem dělat ze své pozice, tedy nikoliv z diváckého pohledu (leđa ovlivněn některými diváckými postřehy, které jsme po uvedení

²⁴ Lotker 2020, s. 58.

²⁵ Tamtéž, s. 59.

dostali, například od Jiřího Adámka). Do velké míry tak budu spíše posuzovat, kde a jak jsme ve skladbě představení reagovali na náš proces, což nemusí nutně znamenat, že to stejně mohl vnímat i divák. V některých případech ale přesto zkusím na divácký zážitek usuzovat – ať už ve prospěch, nebo v neprospěch procesuality.

O celkové scénografii projektu nemá příliš cenu mluvit, je ale třeba zmínit princip psaní na stěny (Fed'a nás úspěšně mystifikoval, že se na tyto stěny běžně píše...). Rozhodli jsme se napsat si náš celý scénosled:

1. Zpívanky
2. Lukášova životní cesta
3. Písnička
4. Fed'ův hrdinský čin
5. Pravdivá píseň
6. Bářina osobní zpověď
7. Překvapivé rozuzlení
8. Pointa

Celek tak měl vlastně velice jednoduchou, pravidelnou strukturu: píseň, moje historka, píseň, Fed'ova historka, píseň, Bářina scénka následovaná písni počítačů, Fed'ova historka část 2, Bářin experiment s balonky doprovobený obléknutím Ďadi Fedi. Odhalená struktura, která byla jakoby pracovně načrtnutá na stěně, vypadala jako tahák (přičemž jsme se na ni jednou všichni podívali, abychom tento efekt podpořili), což mělo podpořit dojem procesuality, nedefinitivnosti: dnes hrajeme s tímto pořadím, zítra možná s jiným. (Ve skutečnosti jsem přesvědčen, že pořadí scén bylo nezaměnitelné.) Názvy jednotlivých scén pak mohly ironicky tématizovat onu představu autentické dokumentárnosti osobních výpovědí v autorském divadle. Jejich obsah přitom vůči procesu pravdivý v jistém smyslu byl, nezdá se ale, že bychom v tomto smyslu divákům odhalovali něco zásadního o nás jako lidech. (I když, kdo ví.)

1. Píseň *Behind blue eyes* od kapely The Who z roku 1971 navrhl jako název Fed'a. Poté, co jsme já a Bára iniciovali zkoušení a přibrali Fed'u k tvorbě, o které jsme měli nějaké svoje představy, se vybráním tohoto titulu nastavila cesta, která nebyla předvymyšlená, která vznikla na základě Fed'ovy volné inspirace něčím, o čem jsme mluvili při úplně prvních rozhovorech.

Když jsme pak měli přihlásit projekt na Proces, a tím definitivně potvrdit náš záměr, vybrali jsme *Behind blue eyes* právě proto, že k tomuto materiálu nikdo z nás neměl vazbu předcházející náš kolektiv a zároveň nikdo moc dobře nevěděl, co bychom s ním měli dělat. Během samotného zkoušení jsme s písni dlouhou dobu vůbec nepracovali. Když pak přišla naše krize, zůstal náš název jako jediné dané – jediné, co v procesu, kde nebylo dané nic, nešlo změnit. Pak jsme ale začali zjišťovat spoustu věcí o tom, proč píseň chceme použít. V představení se nakonec objevila v několika formách, podpořila jeho rytmus, strukturu a řekl bych, že významným způsobem přispěla k emocionálnímu naplnění.

Líbilo se nám i použití pop-rockového hitu, který na jednu stranu po obsahové stránce skutečně koresponduje s některými našimi vnitřními motivy: samota, nepochopení, nemožnost druhých nás poznat, nemožnost se vyjádřit. (V podstatě jde o hamletovskou figuru: to, co vidíte, je nějaký vnější projev, nejsem to pravý já, k němu vy se nemůžete dostat.²⁶) Je to píseň někoho, kdo touží být pochopen, ale zároveň si přiznává, že to není možné. Toto téma nás přitahovalo vzhledem k našemu vztahu k autorskému divadlu a s tím souvisejících různě se objevujících snah o autenticitu. Je možné se v autorském divadle „odhalit“ lidem? V našem případě toto odhalení spočívá spíše v samotném aktu zpěvu na scéně – já se stydím za svůj zpěv, Bára, ačkoliv na rozdíl ode mě zpívat umí, to má podobně, a Fed'a má zase problémy s anglickou výslovností. Právě proto pro nás ale bylo důležité, abychom se zde pokusili zpívat vážně, upřímně, a vystoupili tak ze své komfortní zóny.

Na straně druhé jsme chtěli pracovat i s tím, že jde o líbivou populární píseň, šlágr, který je často a v různých cover verzích reprodukováný. Dohromady s jeho obsahem to může působit dojmem jakési banální výjimečnosti. My jsme se pokusili princip množování a reprodukovatosti podpořit několikerými opakování, především pak ve scéně, kdy Bára pouští naše přednahrané zpívání postupně na třech počítačích, přičemž každá nahrávka končí za samotnou písničkou, kdy si Fed'a říká o flashku – jako pozůstatek procesu nahrávání.

2. Moje historka je historka bundy: o tom, jak jsem ji koupil, nosil na zkoušky, snažil se ji uplatnit, ale nešlo to. „Blbý nápad“, který se neuplatnil, tak bude reprezentovat právě to, jak se neuplatnil. Je tak svým způsobem příkladem „procesuální ostenze“, o které jsem mluvil

²⁶ Hamletem jsme se v rámci zkoušení přímo nezabývali, ale jakožto postava věčného seberefektora, který mluví o tom, jak mluví, místo toho, aby jednal, čímž ale také jedná, stál vždy opodál. V tomto případě narážím na odpověď Gertrudě z prvního jednání: „Tenhleten černý kabát, matinko, / či jiný jaksepatří temný smutek, / vzdechy, co se mi pořád derou z plic, / slzy, kterými oči přetékají, / a neustále zachmuřený výraz / či jiné způsoby a formy žalu, / nic z toho nejsem já. To vše je zdání, / komedie, kterou by zahrál kdokoli. / Ve mně je víc než tahle maškaráda, / kterou se žalost zdobívá tak ráda.“ (I/2:77-86) Přel. Jiří Josek (2012).

v úvodu práce. Zde mělo vyprávění fungovat jako odkrytí celého našeho zkoušecího principu, tedy oné procesuální sebereflexe a věčné nejistoty.

Dalším cílem bylo nastavit jasnou komunikační situaci s diváky. To se ovšem povedlo nejednoznačně. Historika byla postavená tak, že je o „blbém nápadu“, který nikam nevedl – ať jsem se snažil sebevíc, nešlo ho uplatnit. Tak jsme se domluvili, říkal jsem publiku, že tu bundu někomu z nich dám, teď a tady. To jsme vymysleli v době, kdy jsme skutečně neměli s bundou žádné další plány. Pak se ale na poslední chvíli ukázalo, že ji budeme potřebovat, protože ji v závěrečné scéně chceme „obléknout“ Ďaďovi Feďovi. Tak jsme nakonec došli k tomu, že bundu skutečně nabídnu, ale vymluvím se na to, že Feďa mi zakázal dát bundu jen tak a připravil mi podmínky. První z nich byla, že ji dostane jenom ten, kdo se narodil 7. března (jako Feďa). Pak jsme měli připravené další podmínky, které by kohokoliv dalšího vyloučily. Během představení se v tuto chvíli ozvala Sofie Sticzayová s tím, že má ten den termín porodu. To samozřejmě mocně zarezonovalo s publikem i s námi. Když se pak ukázalo, že situace je ve své otevřenosti falešná, bylo cítit zklamání publika. Situace přitom mohla mít potenciál si s otevřeností více hrát, tj. tematizovat to, že se tváří být otevřená divácké interakci, ale ve skutečnosti má daný konec – třeba tak, jak o tom budu psát v příští kapitole u inscenace *Should I stay or should I go?*.

3. Druhá verze písně je obraz nesouladu. Já a Bára píšeme, zatímco Feďa chce hrát. Určitým primitivním způsobem to může zobrazovat naše rozdílná nastavení (dramaturgové a herec), především je to ale moment nepochopení a míjení, kdy si nerozumíme. Od zpěvu samoty se tak motiv písně přesunul k nekomunikujícímu kolektivu – tichu. Zároveň ale psaní písně na stěnu vytváří další její kopii, další verzi.

4. Feďova historika je příběh, který Feďa vyprávěl na ateliéru autorského divadla jako svůj experiment s diváckou reakcí. Nikdy jsme se nedozvěděli, do jaké míry je autentická a do jaké míry smyšlená. Její neuvěřitelnost, resp. spíš nepravděpodobnost je nicméně klíčovým aspektem. Procesualita je v ní přítomná jako neukončení – chybí jí pointa. Je řečena v té délce, jak ji Feďa vyprávěl až téměř do konce procesu.

5. Další verze písně je smířením a zároveň gradací, resp. externalizací původní vnitřního světa ven. Chceme komunikovat, chceme se vyjádřit, chceme křičet – a tentokrát už společně.

6. Bářinu scénu vnímám jako scénu ztišení, která tak má zásadní význam pro celkový temporytmus. Zalepuje tu gafou modré balónky (modré balónky jako modré oči), místo toho si bere zrcadélko, kterým pošilhává na publikum (jak se na ni dívá?), zatímco zkouší hrát na

klavír. Její hra se ale neuskuteční. Je příliš soustředěná na odraz v zrcadle. Zavírá tedy klavír a místo toho otevírá naše tři počítače na klavíru, na kterých postupně pouští nahrávku písničky.

7. „Překvapivé rozuzlení“ je druhá část Feďovy historiky. K příběhu o tetě Poláně, Ďaďovi Feďovi, jejich dětech, krávkě a dovolené v Turecku se přidává další perspektiva: Feďa jakožto dokumentarista, který jede na Ukrajinu, aby si Ďaďu natočil. Tady se objeví poměrně podstatný detail, totiž že Ďaďa Feďa zakázal Feďovi ho točit, že by se mu prý ve městě smáli. Tím jsme se samozřejmě potenciálně dostali na hranu, nebo i za hranu etiky. Nikdo z nás ale doteď neví, jestli je příběh pravdivý.

To, že za překvapivé rozuzlení považujeme, že se v jeho příběhu objeví velká kožená bunda, je pochopitelně přiznaně neadekvátní. Chtěli jsme tak tematizovat divácká očekávání a zároveň zkonstruovanost (přehnanou dramatickosti) výpovědi, která si hraje na to, že je pravdivá. Ironií je, že pro nás tento naprosto banální detail, který jsme si stejně tak mohli vymyslet a na estetice by to možná nic nezměnilo, skutečně znamenal překvapivé rozuzlení.

8. V závěrečné scéně provádí Bára experiment s propichováním balónek. Vnější odůvodnění toho je, že „si to vždycky chtěla zkusit předvést“. Má přitom pravdu, když říká, že se nám to na zkoušce ne vždy povedlo. I v tom spočívala určitá procesualita, v nejistotě výsledku: mohlo se stát, že balónek praskne. Po významové stránce pak hrálo roli, že Bára propichuje „modré oči“, jako kdybychom se měli konečně dozvědět, co je za nimi, nebo v tomto případě v nich. Ukazuje se, že nic než voda.

V tom pro nás spočívá určité smíření se s tím, že některé věci zkrátka předat nejde, že za odrazem ve vodní hladině je pouze voda, že nemá vždy cenu usilovat o dosažení jedné „pravdy“ uvnitř. Není možné najít pravého sebe, protože to, kdo jsem, se odvíjí od toho, co dělám. Když se snažím se reflektovat, tak tím také něco dělám, a tím sobě unikám. Fakt, který je známý kvantové fyzice: neexistuje něco jako pasivní pozorování. Každý pokus se nahmatat jen čerá hladinu, ve které se vidíme.

Co lze dělat, je zkoušet. Pozorovat, co děláme, sledovat sebe jako neustále probíhající proces, který se realizuje v kolektivu a díky kolektivu. Nechat se tímto procesem vést, ale také ho správně žít, vytvářet pro něj ty správné podmínky, tušit jeho dramaturgii a snažit se ji rozvíjet.

3. „SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?“ (o rozhodování)

V prosinci 2021, v době, kdy už jsem si napodruhé řekl, že se pokusím napsat tuto diplomovou práci, jsme s přítelkyní zašli na představení nové inscenace Anny Klimešové v NoDu *Should I stay or should I go?*. Čtení anotace se mnou rezonovalo, resp. propojovalo se s něčím v mých dosavadních pokusech ohledávat téma mé diplomové práce. S něčím, co by tu podle názvu být mělo, ale zatím tu spíše chybělo:

„Naše životy se skládají z nespočtu malých rozhodnutí. O některých přemýšlíme měsíce – třeba jestli opustit manžela a své tři děti. O některých pár minut – třeba co si dnes vzít na sebe. O jiných rozhodnutích nepřemýšlíme vůbec. Věříme, že naše rozhodnutí vyplývají z nás – ale je to skutečně tak? Proč se rozhodujeme právě tak, jak se rozhodujeme? Vzpomeňte si na své poslední rozhodnutí. Vybrali jste si čaj, ne kávu. Nepřemýšleli jste o tom. Můžete se chtít nerozhodnout, ale nemůžete se rozhodnout, co budete chtít. Nebo můžete?“

Představení *Should I stay or should I go?* je cestou do zavátého nevědomí. Je simulátorem rozhodování. Co všechno ovlivňuje naše rozhodnutí a která rozhodnutí nás činí šťastnějšími? Mohla se Nora v Ibsenově dramatu rozhodnout jinak než opustit rodinu? Mohla žít šťastný život? Mohli jsme se my tehdy rozhodnout jinak a žít dnes jiný život? Máme pro vás návod: Vezměte telefon a napište zprávu, kterou jste už dlouho chtěli napsat, ale báli se nebo to z nějakého důvodu odkládali... Dobře si promyslete znění zprávy, ale zatím ji neodesílejte. Cítíte se lépe? Ještě ne, že? Zbytek návodu dostanete během představení!²⁷

Na konci anotace byl navíc vložený citát z knihy Sama Harrise, kterou mi předtím doporučil k četbě Jiří Havelka:

„Volby, snahy, úmysly, uvažování, to všechno ovlivňuje naše chování – to všechno jsou ale zase jenom součásti řetězce příčin, které předcházejí vědomou mysl a nad nimiž nemáme nikdy nejzazší kontrolu. Vydáme-li se nazpět po vlastních stopách, vždycky

²⁷ 11:55 2022 (online).

nakonec skončíme v temnu. Jak svůj první, tak poslední krok musím vždycky udělat z důvodů, které nemohou než zůstat tajemstvím.“²⁸

V této části se budu zabývat autorskou inscenací Anny Klimešové a jejího týmu jednak proto, že zpracovává téma rozhodování (kterému se Klimešová částečně věnuje i ve své diplomové práci), tak i pro scénický způsob, jakým to dělá. Chtěl bych tak doplnit spektrum možností „inscenované procesuality“ v autorském divadle o příklad poněkud méně primitivní, lze-li to tak říct, nanejvýš estetický. Tentokrát nebudu posuzovat proces zkoušení, ale pouze komunikační potenciál inscenace s divákem. Posouváme se tak o úroveň dál.

Anna Klimešová spolu s dramaturgem Petrem Erbesem, scénografkou Klárou Flekovou, herci souboru 11:55, hudebníkem Ivem Sedláčkem a light-designérem Pavlem Havrdou vytvořili inscenaci na bázi základní dramatické situace Ibsenovy *Nory*, nebo se z ní alespoň inspirovali: odejít, nebo zůstat? Chci být na tomhle místě? Využívá i Ibsenovy postavy, nebo spíše staví na jejich základě postavy nové, které nesou téma stejně jako samotná Nora, resp. jinak, ale s podobnou významností, zajímavostí pro diváka. Tématem je rozhodování, nahlížené perspektivou zevnitř. Nejen, že zobrazuje momenty rozhodování, ale nechává, alespoň zdánlivě, rozhodnutí odehrávat teď a tady. Předvádí rozhodování jako proces, do kterého (alespoň zčásti) vtahuje i diváka.

3.1 Rozhodnutí, která jsou i nejsou naše

Scéna divadla Nod. Po levé straně vchod pro diváky, další dveře na pravé straně, a pak ještě jedny, velké dvoukřídlé, přímo uprostřed. Nad každými z nich obligátní zelenomodrá cedule „exit“, pouze ta uprostřed vypadá trochu jinak: nápis je větší, výraznější. I díky srovnání lze poznat, že jde o součást scénografie. Před dveřmi stojí několik umělých, malých smrčků. Nalevo od nich, v levém zadním rohu, je roztažený banner s výjevem zasněžené, zřejmě severské krajiny, a hned vedle něj ho částečně překrývá bílý kruh na nožičkách evokující zapadající slunce, které nevidíme na výjevu z krajiny – další prvek umělosti, náhradnosti. Na banner jsou nasměrovány dvě židle, jako kdyby měly poskytovat iluzi uklidňujícího výhledu do dále. Před touto instalací po levé straně, v přední části jeviště, je elektrický krb s koberečkem a dvěma křesílky. Ještě před ním, těsně před první řadou, je servírovací stoleček s „norskou vodkou“ a skleničkami. V pravé části, v polovině hloubky, je pak malé, lehce vyvýšené „stand-

²⁸ Harris 2015 [2012], s. 47. Použito v anotaci inscenace *Should I stay or should I go* v NoDu, viz 11:55 2022 (online).

up“ pódium s připraveným mikrofonem a stojanem s kytarou. Horní a zároveň zadní prostor pódia rámuje zářivě červená opona. Z pódia vedou dva schody přímo doprostřed scény a vedle nich je postaven ještě další umělý stromek. Před pódíem, namířená do diváků, čeká vypnutá obrazovka s reprobedničkami na pojízdném stolku.

Červenou oponou vykoukne hlava, a následně vejde celý Michal Bednář. „Raz, dva, tři, raz, dva tři,“ zkouší mikrofon, a následně si bere do ruky kytaru ze stojanu a zabrnká na struny. „Ahoj, já jsem Torvald...“ V tom přestane a vrátí kytaru zpátky do stojanu. Udělá krok směrem ke schodům, podívá se do publika, promne si ruce, krátce pokrčí ramena nad tím, co právě udělal, a vydá se dolů po schůdkách. Není mi přesně jisté, co chce tím gestem promnutých rukou a pokrčených ramen sdělit, vím ale minimálně to, že dělá nějaké přesné gesto. Sleduji Michala Bednáře, který se chová na první dojem „civilně“, jakoby bez estetické agendy, který se mi jakožto postava představí zdánlivě nejpřímějším možným způsobem – „ahoj, já jsem Torvald,“ – ale zároveň velice významně pocítuji, že přede mnou něco skrývá, že na mě něco hraje a ještě si *s tím* hraje. Jeho herecká přítomnost působí efektem bezprostřední přítomnosti, jsem teď a tady, s vámi, v tomto sále tak, jak mě vidíte, a zároveň od začátku vykazuje jasnou estetickou kvalitu: to, co dělá, není náhodné. Ví něco, co já nevím. Jeho otevřenost je jen zdánlivá. On to ví, já to vím, oba víme, že to oba víme, pouze on ví, co se stane, zatímco já ne.

Sejde ze schodů, v prstech zhodnotí umělý stromek vedle pódia, což okomentuje podobným gestem jako svůj příchod, nonšalantním pokrčením ramen a malým chápavým úšklebkem. Jako kdyby divákům komentoval, co se děje; a komentoval to jako něco, co má nějak vypadat (představení se, strom), ale spíše si to na strom a představení se hraje. Pak dvěma kroky přejde prostředkem scény směrem ke krbu, během čehož zhodnotí pohledem zbytek scény za ním, stromky a fotografickou scénérii na plachtě. Opět nad tím smířeně rozhodí ruce. Když si všimne krbu, podívá se spiklenecky do diváků a udělá tentokrát jasně ohraničené gesto, ve kterém na chvíli přepne do jiného tělesného napětí: komicky pokrčí hlavu a promne si u toho ruce na znamení zahřátých rukou, a nebo také zrodivšího se nápadu na něco lišáckého: uděláme si tu teplíčko. Přejde ke krbu, slyšíme zvuk elektronického ovládání, načež se objeví obraz krbu. Postava Michala Bednáře si pak ještě několikrát zatahá za svetr na znamení, že je mu teplo, a usadí se do křesílka.

„Hele,“ začne říkat k divákům, jakoby nejistě, zkusmo, „my tady budeme mít takovej večírek... a já jsem si říkal, že se vás na něco zeptám, jo... Nebo takhle, já jsem si říkal, že ještě než to začne, že bych si dal panáka,“ pokračuje, zatímco se už zvedá a blíží se ke stolku s norskou vodkou. „Já to samozřejmě normálně nedělám takhle před začátkem, ale zrovna

dneska jsem si říkal, tyjo, neměl bych si dát? Nevim. Tak jsem se přišel poradit s váma, jestli je to jako vhodný ještě takhle před začátkem, předtím, než přijdou ostatní,“ říká Bednář s předstíranou nejistotou: mezitím už si totiž naleje. „Nebo takhle, je tady někdo, kdo by si dal toho panáka taky?“ zeptá se publika. „Hele víteco? Uděláme to takhle. Já to tady nechám, i ty skleničky, a můžete si klidně dát, rozhodně se nestyděte, jo. Kdo chtěl ještě?“ do čehož mezitím už zpoza červené opony vstoupila Pavlína Balner, Nora, krátce se zastavila na pódiu, aby pozdravila publikum, a pospíchá za Torvaldem, od kterého si chce nechat poradit, které šaty si má vzít na sebe. Torvaldovi ovšem v tu chvíli začíná zvonit telefon, takže se z otázky vymluví a řekne Noře, aby se zeptala jednoho z diváků (Romana, Milana,...), pro kterou ze dvou variant se má rozhodnout. Ve chvíli, kdy odbíhá za oponu na pódičku s tím, že jedny zkusí, přichází postava Petra Ťopka: „Já jsem Nils, jedu na večírek k šéfovi... a nevím který,“ ukazuje divákům dva svetry, mezi kterými se rozhoduje.

Tento princip – postava se táže diváků, kterou ze dvou možností má vybrat – se v první části zopakuje ještě několikrát v podání každé z pěti postav, tedy kromě tří již zmíněných ještě „Henrik“, Jan Hofman, a „Kristýna“, Johana Matoušková. Každá postava se obrací na diváky s tím, že má nějaké dilema. Potřebuje udělat nějaké rozhodnutí. Vždy si k tomu vyberou konkrétního diváka, zeptají se ho na jméno, a pak mu dají rozhodnout nějakou volbu: který svetr, která hudba má hrát, které kytky má vzít Nils na večírek a jestli k nim má vzít i flašku nebo jak má Kristýna, která se objeví ve videohovoru na obrazovce, vysvětlit, že se jí nechce dorazit na večírek, protože se necítí ve společenské náladě. (Dobře známá postcovidová aktuálnost.) Mezitím se také seznámíme s titulním problémem: Nora se rozhoduje, jestli má opustit manžela a odejít.

Už během prvního „diváckého rozhodování“, když se Torvald ptá, jestli si má dát panáka, se přitom nastíní problematičnost, resp. iluzornost tohoto rozhodování: během toho, co se Torvald ptá, si už nalévá. Volby, která jsou zdánlivě předkládány před diváky, ve skutečnosti nemají moc způsobit něco, co není předem dané. Divák se tedy sice musí rozhodnout, nebo je k tomu alespoň pobízen, takže k momentu rozhodování a volby svým způsobem dojde, vždy se ovšem stejně nakonec uskuteční právě jedna varianta, která se má stát. Torvald tedy nejdříve na chvíli skutečně pustí ten ze dvou hudební podkresů, který mu doporučila divačka Bára, nakonec ale přijde s tím, že by vlastně nejradši měl ticho, abychom si mohli povídat. Inscenace tak vytváří jakýsi simulátor rozhodování, jak tvůrci píšou v anotaci, aby ukázala nejednotnost toho, co vypadá jako jeden jasný okamžik, performativ rozhodnutí: takto se rozhodují! Tímto

je rozhodnuto! Místo toho zobrazuje rozhodovací proces. A dává divákovi na chvíli pocítit iluzi volby.

V *Should I stay or should I go?* nejde o demonstraci nebo simulaci toho, že představa svobodné vůle je iluzí, protože člověk se ve skutečnosti vědomě nerozhoduje, ale pouze pozoruje vlastní uskutečňované jednání, které se rodí nezávisle na jeho kontrole – jak tvrdí Harris.²⁹ Inscenace zobrazuje postavy, které řeší rozhodovací dilema od těch nejbánálnějších po ty nejzásadnější. Síla tohoto zobrazení nespočívá v tom, že odhaluje jak co „skutečně“ je, aniž bychom si to uvědomovali (Harris). Inscenace naopak nechává téma zjevit skrze nanejvýš lidské postavy, které jsou nám ve své postupně komunikované nejistotě o to bližší. Pochopitelně si myslí, že jsou to právě ony, které se musí nějak rozhodnout. Vědomí, že nejsou pány své vůle, by jim pravděpodobně žádnou útěchu nepřineslo, protože tato teze neříká nic o tom, jak se mají chovat. Mohu se smířit s tím, že rozhodnutí, která udělám, budou navázána na řetězce příčin – budou například odpovídat tomu, jaký jsem člověk, což je dáno tím, v jakém žiji prostředí, jak jsem byl vychován, jaké mám geny, jaké bylo ráno počasí atd. V situaci, kdy mám pocit, že se musím nebo musíme rozhodnout – během procesu zkoušení, a zvláště autorského divadla – mi to ale nijak neulehčí, protože to nic nemění na tom, že se musím nějak rozhodnout a nevím jak.

Naše rozhodnutí nejsou jen naše. Do této míry lze s Harrisem souhlasit, aniž bychom se vzdali představy, že máme něco jako svobodnou vůli. Mnoho rozhodnutí za nás dělají jiní, ať už to víme, nebo ne, a my se zase svými činy podílíme na rozhodnutí lidí kolem nás. Naše rozhodnutí nepatří jenom nám, patří celému okolí, které nás formuje. Jinými slovy – je kolektivní ať už chceme, nebo ne.

²⁹ Viz například: „Mozek je fyzický systém zcela poplatný přírodním zákonům – a máme všechny důvody domnívat se, že naše myšlenky a činy jsou beze zbytku diktovány změnami jeho funkčního stavu a materiální struktury. I kdyby ale lidskou mysl tvořila nějaká duše, nic by to na mé argumentaci neměnilo. Nevědomé operace duše by vám neskýtaly o nic větší svobodu, než vám skýtá nevědomá fyziologie mozku. Nevíte-li, co udělá jako příští krok vaše duše, nejste pánem situace.“ Harris 2015 [2012], s. 20.

4. ZÁVĚR

V lednu 2022 vydal Deník N rozhovor s americkou filozofkou Laurie Ann Paul. Ta v něm popisuje svůj koncept transformativní zkušenosti a s ním související nemožnosti volby, který uvádí na příkladu krajního životního dilematu: na dovolené v Rumunsku dostaneme nabídku stát se upírem. Tato možnost má svá neskrývaná pozitiva (věčný život, nadlidská síla, ...) i negativa (pouze noční život, závislost na lidské krvi, ...). Když telefonujeme známým, aby nám pomohli se rozhodnout, s překvapením zjišťujeme, že někteří už jsou upíři. Vysvětlí nám, že jde o natolik zásadní životní změnu, že ji lze jen těžko dopředu posoudit. Transformativní zkušenost změní to, kdo jsme, a s tím i naše kritéria, co je dobré a co špatné.³⁰

Jde o příklad typu situace, ve které nemáme podle čeho se rozhodnout. Není možné udělat správnou nebo špatnou volbu. Fatálnost tohoto typu životního rozhodnutí se samozřejmě nepodobá rozhodování v procesu zkoušení, ani většině běžných rozhodnutí v každodenním životě. Nicméně i při nich se člověk mění – zkrátka proto, že se mění neustále. Identita člověka je proces. Jak se tedy máme rozhodovat? Podle vnitřní dramaturgie situace. Sledovat, co jsme zatím dělali, a podle toho usuzovat, jak by mohlo být zábavné/smysluplné jednat dál. A přiznat si, že ne vždy existuje správná odpověď. A pokud ano, tak jediný způsob, jak ji odhalit, je zkouška.

Rozhodování je jakýsi proces, který je osmyslňovaný tím, že vede k rozhodnutí, k akci, ke změně reality kolem. Když řekneme, že „vede k rozhodnutí“, můžeme z toho získat pocit, že rozhodnutí je klíčový liminální bod, ve kterém se otočí výhybka, kdy se jako lusknutím prstu nějak zásadně změní skutečnost, zatímco rozhodování – proces – je vůči tomuto bodu podřadný, je pouze procesem, který vede k výsledku. Spíše se ale zdá, že i tento zdánlivě výsledný bod je pouze pokračováním procesu postupného vývoje. Samotným rozhodnutím se nic nemění. Realita se mění postupně tím, jak ji kolektivně zpracováváme.

Rozhodujeme se také neustále, v každou chvíli, byť ne vždy vědomě. V procesu zkoušení, podobně jako v každodenním životě, se pak například rozhodujeme o tom, co chceme říct, jak to chceme říct a často také, byť třeba nevědomě, co *tím* chceme říct. Co tím chceme způsobit. A vždy tím i něco způsobujeme, i když zpravidla ne to, co jsme si představovali, vědomě či nevědomě.

³⁰ Dominika Píhová 2022 (online).

V procesu zkoušení autorského divadla, nebo alespoň v jednom takovém, které jsem zažil, je tento performativní účinek jazyka jakožto činu zvýrazněn: člověk není v režimu každodenní reality, je v jakémsi v režimu zvýšené významnosti, který probíhá v odměřeném čase na konkrétním místě, ale na rozdíl od času, ve kterém se odehrává divadelní událost, se tento proces (čas) považuje za proces tvůrčí, kdy něco vzniká. Aby se to, co z toho procesu vznikne, mohlo považovat za autorské divadlo, platí podmínka, že inscenace je výsledkem procesu tvorby, nikoliv obráceně v tom smyslu, že by idea inscenace předcházela zkoušce. Autorská zkouška je kolektivní tvůrčí proces, který tvoří „z druhého místa“, mohli bychom říct s Alicí Koubovou: vyžaduje od tvůrce, aby byl „svou sebereflexí k dispozici něčemu jinému než svojí sebereflexi.“³¹

Toto nevědomí, tato nejistota, je především reflexe mého osobní zakoušení, nikoliv předkládaný model. O tom, co je autorská zkouška, a co je její dramaturgická funkce, mám představu určitě spíše specifickou než univerzální. To, co říkám o autorské zkoušce, je dáno především mojí zkušeností ze zkoušení projektu *Behind blue eyes*. Ten byl ovšem specifický mimo jiné třeba i tím, že jeho tématem jsme byli my jako jeho tvůrci, a my jako tvůrci jsme si byli zrovna proklatě nejistí tím, kdo jsme, natožpak kdo jsme *jakožto* tvůrci.

Zajímalo mě také, čím je v autorském divadle, resp. v procesu jeho zkoušení, specifická jeho tvůrčí kolektivita: předpoklad, že každý člen týmu může plnit jakoukoliv tvůrčí funkci a že kolektiv dělá společná rozhodnutí ohledně celku. Šlo mi především o funkci dramaturgickou, alespoň tak, jak ji chápu: tvoření a kultivace obsahu. Jak se stane, že kolektiv dojde k nějaké společné vůli udělat to a to, zobrazit to a to? Co má člověk, dramaturg, část nedělitelného tvůrčího týmu, dělat na autorské zkoušce, jestliže chce, aby byla autorská a zároveň kolektivní, tvořená metodou *devised theatre*? Jak dospět ke skutečně sdílenému rozhodnutí, ke skutečně sdílenému obsahu? Co znamená kolektivně se rozhodovat?

V tomto ohledu jsem alespoň částečnou odpověď našel v konceptu performativity, jak jej popisuje/vytváří Alice Koubová ve své knize *Myslet z druhého místa*:

„Performativ má rozpoznatelný význam teprve, když se děje podruhé, potřetí, počtvrté. Performativ se nikdy neděje poprvé. Performativ není singulární událostí „tady a teď“, magickým vpádem čiré pravdy doprostřed naší každodennosti. Síla, která udržuje performativ v jejich intenzitě, není síla záměru mluvčího, ale síla tohoto repetitivního

³¹ Koubová 2019, s. 7.

vyslovování, jinými slovy síla opřená o iterace a podpořená jejich projevováním ve společenském poli.“³²

Jestliže tedy dramaturgická funkce během zkoušení spočívá v tom, že člověk konající v její roli něco říká (například něco reflektuje, popisuje), a tím něco mění, pak je vlastně kolektivnost podmínkou naplnění dramaturgické funkce – jediné tak se výpověď stává performativní, jediné tak může něco způsobit. Společná událost bude významná tehdy, pokud ji všichni budou vyprávět. Zpěv písně bude víc než jen zpěv písně, pokud ji budou zpívat všichni.

Lze to ale považovat za vědomé rozhodování o něčem? Jak je to s otázkou, jestli jsme autory našich rozhodnutí? Je naše rozhodování naše? Odpověď, která by mohla nadějeplně revidovat hůře přijatelného Sama Harrise, nabízí Alice Koubová:

„Člověk má sílu podmínky svého života měnit, má možnost stávat se autorem svého jednání, události mají možnost se dít a působit na realitu jako afirmativní singularity. Postojem, který je třeba zaujmout, aby se tyto fenomény staly možnými, je postoj netragický, myšlení ‚z druhého místa‘ z pozice herní. Tento postoj spočívá v přistoupení na podmínky, jakými je člověk ustaven a které nikdy svou vůlí neovládne, spočívá v převzetí pravidel vnitřní mocenské hry a jejich *soustavné, opakované, iterační a performativní užívání ve prospěch posunů reality*. To v sobě zahrnuje i fakt, že se člověku mnohdy autorství jaksi přihodí, událost se stane vždy jen nepravděpodobně a podmínky života se mění často nezáměrně, spolu s jejich odvíjením.“³³

Autorství tedy neznamená prosazení vlastního názoru, ale spíše jeho potlačení, resp. potlačení potřeby sebepotrvení. V přijetí toho, že nemůžu mít pod kontrolou to, co se děje a co se stane. Že realitu nelze rozpohybovat jako jedinečný hlas, ale pouze jako součást něčeho, co je větší než já – kolektiv tvůrců nebo také kolektiv tvůrce a jeho diváka.

Něco říct znamená něco udělat. K tomu je ale potřeba více hlasů. Mluvit znamená pojmenovávat, pojmenovávat znamená rozhodovat se, rozhodovat se znamená tvořit. Mluvení samo představuje neustálé rozhodování, je tvůrčím aktem. Takového významu ale nabývá jenom v kolektivu, v dialogu. V umění tento dialog může probíhat na úrovni dílo a recipient: umění je funkce, která vzniká teprve v dialogu. V autorském divadle je tato performativní komunikace přítomna zvlášť silně už ve fázi procesu zkoušení. Jestliže autorské dílo je to, které

³² Koubová 2019, s. 66.

³³ Tamtéž, s. 88.

je determinováno procesem (a nikoliv naopak), pak každá chvíle tohoto času je tvořivá, nová. Všechno, co řekneme, i to sebebezvýznamnější, může jako mávnutí motýlích křídel na jedné straně procesu způsobit zcela zásadní posun celku na druhé straně procesu. Což, pokud mají pravdu Koubová a Austin, platí i v každodenní realitě. Proces zkoušení nám tento aspekt dává pocítit výrazněji ve vymezeném časoprostoru. Autorský proces je tak časově a prostorově ohraničená doba, kdy naprosto vše, co se stane, má svůj význam – jinými slovy, je divadlem samotným. A jestliže není nikoho „mimo“, kdo by mohl toto dění nezúčastněně pozorovat, musí to aktér dělat sám.

Pozorovat sebe a druhé je přitom jediná možná cesta, jak získat nápovědu k tomu, co vůbec dělat, z čeho vyčíst dramaturgii projektu, který se rodí teď a tady, jehož dramaturgii nelze předvídat, je možné ji pouze nalézt v přítomném dění a podle toho se ji snažit kultivovat. Tedy přistoupit na nutnou procesualitu, která je sama o sobě významotvorná, pokusit se v ní průběžně dramaturgicky orientovat, spíše než ji za každou cenu kontrolovat, a – nejpodstatněji – jednat s vědomím kolektivnosti. Tuto každodenní dramaturgii nás může učit (nebo nám ji alespoň simulovat) proces autorského zkoušení.

ZDROJE

Sekundární a primární literatura

HARRIS, Sam. *Svobodná vůle*. [Free will (2012).] Přeložila Kateřina Ctiborová. Dybbuk, Praha 2015.

KLIMEŠOVÁ, Anna. *Absence středu*. Praha, 2020. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Doc. MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa. K otázce performativní filosofie*. NAMU, Praha 2019.

KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2009.

LOTKER, Sodja. *Dramaturgie přítomnosti 2*. Studijní opora. Přeložila Marta Ljubková. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. Datum poslední aktualizace: 20.11.2020.

NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Scéna, Praha 1992.

OVIDIUS NASO, Publius. *Proměny*. Přeložil Ivan Bureš. Plot, Praha 2005.

PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor. Současné podoby autorského neinterpretovaného divadla*. Praha, 2021. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Daniela Jobertová, PhD.

SHAKESPEARE, Wiliam. *Hamlet, princ dánský*. Přeložil Jiří Josek. Romeo, Praha 2012.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. Umění jako metoda. In: *Theorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Melantrich, Praha 1933.

Elektronické zdroje

11:55. *Should I stay or should I go?*. [online] NoD 2020. [cit. 17.12.2021] Dostupné z: <https://nod.roxy.cz/events/detail/695/should-i-stay-or-should-i-go-11-55/2022-01-18>

Dominika Píhová. *Čeká vás životní rozhodnutí? Podle filozofky vám může pomoci příběh o upírovi i kukuřičné lupínky*. [online] Deník N 2020. [cit. 30.4.2022] Dostupné z: <https://denikn.cz/786761/ceka-vas-zivotni-rozhodnuti-mozna-pomuze-upir-a-kukuricne-lupinky/?ref=list>

Inscenace a projekty

Behind blue eyes, klauzurní festival Proces, 2020

Tvůrci a účinkující: Barbora Pokorná, Lukáš Černý, Fedir Kis

Faidra běží o život, Relikty Hmyzu, 2011

Scénář a režie: Adam Pospíšil a Šimon Stiburek

Scénografie: Kryštof Pokorný

Hudba: Jan Machovec, Jiří Pivrnec, Vojtěch Vávra

Hrají: Lukáš Černý, Kateřina Dvořáková, Josefína Formanová, Kryštof Pokorný, Ivana Průchová, Vojtěch Vávra

Hamlet, chlapec, který zůstal naživu, Relikty Hmyzu, 2013

Scénář a režie: Adam Pospíšil a Šimon Stiburek

Scénografie: Kryštof Pokorný

Hudba: Jan Machovec, Vojtěch Vávra

Hrají: Lukáš Černý, Kateřina Dvořáková, Antonie Formanová, Alžběta Králíková, Vojtěch Vávra,

Impresárium B., Lod' Tajemství, 2019

Režie: Lád'a Karda

Dramaturgie: Natálie Košťálová, Lukáš Černý

Scénografie: Karolína Jansová, Františka Malasková

Hudba: Ivo Sedláček

Produkce: Alena Kardová, Jan Fíla

Herci: Kamila Trnková, Michal Lurie, Daniel Horečný, Amáta Skálová, Antonie Rašilová, Jan Klindera, Michaela Bednářová, Martin Doucha, Richard Němec, Jiří Schoř, Adam Vošvrda, Josef Hanus

Opisy, spolek Pomezí, 2019

Námět, scénář: Štěpán Tretiag, Lukáš Černý a kol. Režie: Štěpán Tretiag

Dramaturgie: Lukáš Černý

Scénografie: Karolína Kotrbová, Tereza Tretiagová

Kostýmy: Andrea Berecková, Veronika Svobodová

Sound design: Václav Šafka

Herci: Vojtěch Bartoš, Andrea Berecková, Kateřina Dvořáková, Jakub Hojka, Adam Krátký, Jiří Šimek

Pig Boy 1986-2358, Sněž tu žábu

Autor: Gwendoline Soubline

Překlad: Petr Christov

Režie: Linda Dušková

Dramaturgie: Lukáš Černý

Herci: Karla Hospodářská, Pavel Neškudla, Marie Švestková, Antonín Týmal

Sandman, NoD, 2017

Režie: Linda Dušková

Dramaturgie: Natálie Preslová

Scénografie: Adriana Černá

Asistent režie: Lukáš Černý

Herci: Kateřina Dvořáková, Pavel Neškudla, Hedvika Řezáčová, Valentin Verdure

Should I stay or should I go?, NoD, 2021

Režie: Anna Klimešová

Dramaturgie: Petr Erbes

Scénografie: Klára Fleková

Hudba: Ivo Sedláček

Herci: Pavlína Balner, Michal Bednář, Jan Hofman, Johana Matoušková, Petr Ťopek

Lightdesign: Pavel Havrda

PŘÍLOHA

/Fragment zkoušky z 19.11.2020/

No a vy nemáte někdy takovej pocit, že byste to dělali?

No... No tak já si myslím, že aby byl člověk dandy, tak musí bejt důslednej, že to bereš tak, že všechno je nějaká hra. Ve chvíli, kdybych já se jenom v nějakým kolektivu choval jako dandy, tak to bude o to horší. Protože to znamená, že já sám tomu nevěřím nebo že se podle toho nechovám. Mně na tom přijde důležitý, že ten dandy je fakt životní styl a že tomu jako věří vlastně a nedělá to jenom jako... Dělá to i kvůli sobě stejně jako kvůli těm ostatním. A to já nejsem určitě. Jakože nemyslím si, že jsem dandy, ale...

Ale jako momenty třeba víš co. Já nikdy taky nejsem dandy úplně.

No ne tak jako... Jasně, totálně mám. Jakože občas třeba nějakej večer nebo v nějaký společnosti zjistím, že najednou to, co říkám, že na mně nějak je pozornost a v tu chvíli já si jakoby uvědomím, proč to je a nějak v tom jedu dál nebo nějak to prostě zjistím, že teďka, aha teďka mám prostě tady jako pozornost, tak jedu dál vlastně v tom stylu. Jak to rozehrávám a jedu na tý vlně, tak to se mi vlastně děje.

(Mumlání.) A hlavně myslím, že tohle jsem nějak věděla vždycky, ale teď nedávno jsem četla, už nevím, jak se to přesně jmenuje, ale je to od Šafaříka nějaká sbírka esejí, tak on tam píše o ručení svojí osobností sám za sebe a mě tyhle momenty prostě nejsou vlastní, já vím, že je nemůžu vytvářet protože se v nich necítím. (Mumlání.) Vůbec, v nějaký skupině vlastně kdybych měla něco vyprávět, tak to mi je dost nepříjemný. Já... Mám moc ráda, třeba když si sednu s jedním člověkem a povídáme si, protože mám pocit, že se mu můžu věnovat a že se můžu soustředit na něj, co mi říká. A jakmile je to skupina, tak já jsem strašně jako rozhozená, že vlastně tam může vznikat prostor pro to bejt ve hře a bejt neupřímněj (mumlání). Mám ráda když prostě ty lidi poznávám upřímně. Ono to je takový trošku patetický, ale prostě to tak mám no. A přijde mi zbytečný dělat něco jinýho než jak to cejtim.

No. Jakoby ehm. Mě tady zaujaly slova prostě. Že dělám něco upřímně.

No to jsem chtěl taky jako říct. Že...

Teď jste mě napálili...

Ne, ne... Že to znělo tak jako kdyby hra byla něco neupřímného

Špatného.

Což si jako nemyslím, že hra musí bejt nutně neupřímná.

No...

A hlavně co to jako je, že jsem upřímněj?

Já nevím...

No...

Zní to jakoby kladně. Hodně kladně to zní.

Jo. Že to zní kladně to je asi pravda.

/Škrábání křídý na stěnu – Feďa píše „UPŘÍMNOST“/

Možná to je snaha bejt takovej. A přiblížit se tomu.

No ale tak snaha...

A co to teda je bejt upřímněj?

A když říkáš snaha, není to už tam, zase nějaká intence v tom?

No je, protože je to... Je to nějaká vnitřní potřeba se chovat prostě úplně nejčistějc jak můžeš. A vím, že toho nikdy nedosáhnu, což mě strašně frustruje. A frustruje mě to i vnitřně. A jsou to mý osobní omezení, kdy člověk prostě přemýšlí sám nad sebou a hrozně si třeba vyčítá, jak se choval, protože si to umí jakoby... Protože si to analyzuje neustále. A jako vím, že nikdy nebudu super v poho...

A máš pocit, že bys s různějma kamarádama nebo v různých skupinách byla jiná?

No jasný.

No jako snažím se o to nebejt, ale jsem žejo... Ale protože to je daný už tím třeba když mám kamarády z gymplu, tak s těma se vůbec nebavím o tom, co tady dělám. Nebo třeba jenom řeknu mám zkoušku nebo klauzuru ale... To není o tom, co sděluješ, ale spíš v přístupu nebo způsobu. Ale já vím, že to není nikdy dokonalý.

Ale třeba ten důvod proč to děláš? Proč po tom toužíš?

Ten neznám. To nevím. To na to jsem si nedokázala přijít. Myslím, že bych na to třeba přišla na nějakých terapiích.

Tak si uděláme takovou terapii aspoň, ne?

/SMÍCH/

Ty umíš víst terapii.

/SMÍCH/

Bára by byla dobrá terapeutka, protože umí poslouchat.

Hm, a my jsme takový prostě, jak se říká, el diablos /SMÍCH/...

No ale třeba... Já sem se na to ptal, protože já jsem hrozně dlouho měl trauma nebo pořád ještě trochu mám z toho, že v každý skupině kamarádů jsem prostě úplně jinej člověk. V jedný skupině kamarádu jsem takovej až jako kašpar, někde jinde jsem zas úplnej super analytik... Vim, že mě vnímaj jinak ty lidi a... A hrozně mě to trápilo, že jsem si říkal, tak co je teda to moje autentický já, když se v každých situacích chovám jinak... A připadal jsem si, že ty lidi nutně budu podvádět a že budu podvádět sám sebe tím, že se chovám jinak, ale nebo to není ale /UCHECHTNUTÍ/ Ale... No... Teď mi dochází, nebo došlo mi, že to, co v tom vlastně pro mně je, tak není že já bych se před těma lidma, že bych se jako před různějma lidma jinak sám sebe prezentoval, ale že já v těch kolektivech – protože tohle se týká prostě těch kolektivů, kolektiv

kamarádů z gymplu, kolektiv kamarádů z divadelky, nevím, ze třídy, z jiný třídy z gymplu – no že mně přijde, že já prostě vždycky, když jsem v tom kolektivu, tak mám chuť jako hrát s těm lidma, jako bejt na stejný vlně a proto já třeba jsem... Jako s kamarádama z gymplu se chovám prostě stejně, jako jsem se choval na gymplu a nemám vůbec jako chuť se s nima bavit o tom, co dělám na damu a o čem přemýšlím za poslední dva roky protože mám jako pocit, že tam máme nastavený nějaký pravidla jakoby hry a já mám chuť vlastně z toho jako nevybočovat. Takže to zároveň je taková potřeba no jako nebejt... Nevím no... Mít v tom asi víc stránek, ale...

(Mumlání.)

Co?

Co tě na tom pobavilo?

Eee...Vymyslel jsem takovou hru a nevěděl jsem jestli vám o tom říct (mumlání), ale už to řeknu, už jsme se k sobě pohrabali dost, tak různě takhle...

Jo...

To by chtělo nějakou pauzu.

Cože?

Že by to chtělo pauzu asi, ale dopověz to ještě.

Jo tak.

Že?

Že třeba pro mě je dost nepříjemný, když jdu někam na návštěvu, kde to jako moc neznám, a jdu tam třeba na oběd, na večeři, že vlastně to je takovej hezkej lidskej rituál a tak, a při tom jídle prostě často nevím, co mám dělat. Nevím, co říkat, jestli prostě v klidu jíst, pouštět se do nějakých debat nebo na něco se tak lehce bodře zeptat, prostě to je pro mě že jsem jak slon v porcelánu... A právě, že bychom si mohli jakoby zkusit natočit video, jak jíme, takovým tím seberefektivním způsobem a jenom si to tak zhruba natočit. Já jsem totiž jednou takový video už točil a bylo to pro mě hodně hrozný.

To je strašný.

No.

Já tohle mám hrozně podobně. Třeba ty vůbec nemáš problém s tím mít schůzky při jídle, žejo? Vždycky dáme si oběd, dáme si večeři /SMÍCH/ a pro mě to je opravdu stresující chvíle, protože já hrozně nerada jím před někým.

Proto sis tehdy nedala to jídlo. Já sem ti dal to jídlo s sebou.

Ne to jsem. To jsem zrovna nechtěla jíst... Ale že to mám podobně, že prostě jít s někým na oběd je taková...

Mega osobní věc.

No.

Ale zase je zajímavý, jak Lukáš si prostě tohlencto tak jakoby hýčká. Že to prostě má rád a úplně si říkám tyjo, to je fakt mazec normálně.

Jako co?

No že jakoby rád jíš a že prostě řekneš „tak bysme mohli jít na ten obídek“ /SMÍCH/

Nebo si dáme brunch.

No nebo nějaký brunch prostě. A člověk vůbec nechápe, jak to myslíš. Jestli si děláš prdel nebo co. A máš k tomu takovej fakt jakoby vztah nějaký vřelej...

Mimochodem teďka, před tím než jsi to řekl, tak jsem chtěl navrhnout, že můžeme natočit dole v Disku, že půjdeme na oběd všichni.

Na vobídek /SMÍCH/ No právě to je prostě zvláštní, že to je prostě tvoje a mě to taky napadlo u toho, že když jsem byl třeba na Ukrajině, tak tam jsme třeba mega jedli, tam byly ty švédský stoly a tadyto, a teď jak voni mluví v tý ukrajinštině a maj k tomu jídlu takovej nějakej jinej vztah, prostě to je úplně jiná mentalita lidí, a do toho to setkání a o věcech, o kterejch oni se baví, se Češi prostě nebaví... A pamatuju si právě dům (...) „Ještěch bych si dal tady omáčičku“ nebo něco takovýho, prostě teto mohla byste mi podat támhle ten výbornej výbornej dip nebo já nevím, jak se tomu říká. A to je taková divná úchylárna a já bych nikdy tu vášeň nedokázal projevit u toho, ale voni úplně v klidu prostě. A prostě si říkáš, typičo voni maj takový sebevědomí u toho jídla nebo něco takovýho. A ty právě tohlencto taky děláš. Že prostě dokážeš tuhlectu vášeň jako dát najevo a mně to přijde fakt jako až nepatřičný jakobys... Mluvil o něčem perverzním prostě. Když to fakt jako mega přeženu. Protože to ani nestojí za pozornost, abychom se o tom kdy bavili jo? Ale teď jsme dospěli k tomu, že se o tom ... Že prostě jsme ty detektivové a tohlencto je v tom našem vztahu prostě jako...

No ale tak přeci jako je... Už ten první den, jak jsem říkal... Bára tam napsala seznámení: dvě lahve vína, a tak já jsem automaticky chtěl (...), že tam bylo těch pět okurek a že vy jste si nedali a že já jsem snědl všechno a pro mě to bylo hrozně podstatný, že já jsem snědl všechno, co jsem přinesl. A Bára řekla „To tam nebudem dávat, to není důležitý.“ /SMÍCH/ A pak ještě Lukáš rád jí, Bára nerada jí „To tam nebudeme dávat“.

/SMÍCH/ Tak to je super.

No, já už hlavně u Lukáše sem na to zvyklá, takže mě už to úplně nezarazí, ale úplně jsem viděla, jak úplně poprvé na tý organizační schůzce s Fed'ou Lukáš řekl „A mohli bysme dát nějakej branč“ a úplně jsem viděla, jak tys zpozorněl „Jako, proč zrovna branč?“ a Lukášovi to vůbec nedošlo „No nějakej brančik a dáme si tohle tohle tohle“ a... No... Nojono

/SMÍCH/ To je dobré, to je dobré. A hlavně tohle bysme fakt mohli tématizovat, přesně, protože to je ten... Švédskej stůl... Jo... Tohle je ten švédskej stůl prostě... Protože u toho je člověk autenticej, protože to je nějaká jeho normální potřeba... Jíst. Ale nachází pro to nějakou formu, kdy říká, že je to jako na pohodu, na klid „Co je na tom, prostě se najíme“ a... chápeš Báro?

Já... Zatím jo, ale kam to vede...

No a... Zaujalo mě teda to, že vlastně se bavíme o tý upřímnosti, o tom dandysmu, sebeinscenaci a tak... A když si na to nahlídneme, na to jak my se tady chováme, tak... Já si třeba beru možná nejvíc prostoru práce nás tři... Když prostě něco říkám... Mám takovej pocit... Možná to tak není.

Je, já mám taky takovej pocit.

Máš taky pocit, že si beru nejvíc prostoru v tom...

Ale já bych to neřekla, že si ho bereš.

Aha, protože mi to věříš.

Že ti to věřím? /SMÍCH/

Že to je konsenzuální.

No no no no.

A potom, ta upřímnost, a v tu chvíli prostě člověk jak nehraje hru a má pocit, že si bere nejmíň toho prostoru, protože vlastně nehraje hru, nespojuje se s ostatníma... Myslím teďka na Báru...

No to mně je jasný, že to myslíš.

Ohledně toho prostě. A furt chodím kolem horký kaše, protože...

Řekni to.

Protože mi to přijde jako citlivý...

Ne, to řekni.

Ale... Prostě tím, že je člověk jakoby dobrý, správný, pokorný, chová se ke všem lidem kolem dobře, tak prostě je to super, ale má z toho velký hovno.

/SMÍCH/

U toho švédskýho stolu ty si bereš málo.

A prostě potom si bereš málo prostoru, a pak z toho taky málo vlastně máš osobně. Seš jakoby ten skromnej a máš to svědomí úzký, jak to je v tom Husovi... Svědomí příliš úzké, které člověk praví, že nic dobrého nečiní a... Má tu super super mega reflexi prostě... A potom máš vlastně lidi, který úplně lžou a ty si berou všechno, úplně celej prostor, a tak právě proto, tady v tom dandysmu, tenhle Breisky píše o Napoleonovi, Neronovi a všech těchhle vládcích, protože někdo by si prostě řekl, že jsou dobří, že to myslí jakoby dobře. Ale oni jsou prostě... Oni myslí jen na sebe... A nemají tu sebereflexi...

Což je právě rozdíl třeba oproti těm dekadentům a těmhle postavám... Že právě ty podle mě tu sebereflexi měli, ti věděli, že jsou dandyové, a měli nadhled nad tou hrou... Napoleon si myslím že... Nevím, jestli bych souhlasil s tím, že Napoleon je dandy podle té definice, protože Napoleon evidentně nehrál hru pro hru, žejo? Nad tím evidentně neměl nadhled. Evidentně to bral jako vážnou věc vlastně.

No... Protože potom tomu můžeš propadnout.

Jo.

A potom tě to vlastně ovládá. Tím pádem mizí u tebe ten dandy. Protože tomu propadneš a potom tě ovládají emoce a nějaký ty jiný věci a proto potom zdechneš. Přejde příroda prostě.

... Ale vlastně ten dandy, mě přijde, že to je ta hra pro hru, která tady není od toho abych si... Abych si tou hrou zajišťoval moc nebo peníze nebo abych tím jako balamutil lidi, ale že prostě smysl je v té hře. Nebo takhle jsem no... Ale u té Bány to je zajímavý.