

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
**Alternativní a loutkové divadlo**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**RODINA NA SCÉNU!**

**Antonie Formanová**

Vedoucí práce: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Datum obhajoby: leden 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

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

Dramatic arts

**Acting of alternative and puppet theater**

**THESIS**

**FAMILY ON STAGE!**

**Antonie Formanová**

Supervisor: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Opponent: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Date of the thesis defense: January 2023

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

*Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:*

### ***RODINA NA SCÉNU!***

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

Praha, dne .....

## **Upozornění**

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



## Abstrakt

„Teď nesmím říct tohle a nesmím se nijak zatvářit. A stejně to tak vypadá, že se nějak tvářím, ale já se nechci nijak tvářit.“<sup>1</sup>

Na základě tvůrčí zkušenosti ze dvou autorských projektů *Nothing Else, Mothers* (2021) a *Papagen* (2021) bych ráda rozebrala otázku tematizování a zpracovávání osobních rodinných vztahů v divadelní tvorbě a inscenaci. Zda tam vůbec patří. Jaké jsou meze a rizika zpracovávání tohoto tématu a procesů, které může spustit. Dá se u něj vyhnout nějakému druhu terapie či pocitu viny, které se v něm mohou odrážet? Vycházet budu především z reflexí vlastních zkušeností s tvůrčími procesy obou zmíněných projektů, z rozhovorů se spolutvárci a z úvah nad možnostmi, jak balancovat mezi intimním a veřejným prostorem.

---

<sup>1</sup> Z nahrávaného rozhovoru s mou matkou použitého v inscenaci *Nothing else, Mothers*.

## **Abstract**

„Now, I must not say this and I must not pretend in any way.

And anyway, it looks like I'm pretending, but I don't want to pretend.“

Based on the creative experience from two author projects *Nothing Else, Mothers* (2021) and *Papagen* (2021), I analyze the issue of thematizing and processing of personal family relationships in theater creation and performance. Does it even belong there? What are the limits and risks of processing this subject and what processes it may trigger? Can any kind of therapy or the feeling of guilt that may be reflected in these processes be avoided? The analysis is based primarily on reflections on my own experiences with the creative processes of both mentioned projects, on interviews with co-creators and on considerations of how to balance between intimate and public space.

## **Poděkování**

Děkuji rodině.

Děkuji divadlu.

Děkuji, že jsou a, aspoň v mém případě, spolu kooperují a podporují mně.

Jiřímu Havelkovi za opakovanou supervizi a podporu.

Sestře Josefíně Formanové, že nade mnou nezlomila hůl a díky její pomoci se i tato práce stala tak trochu rodinným dílem.

Cécile da Costa a Karin Bílíkové, že mi byly a jsou divadelní, a tím pádem druhou rodinou.

Z tradice děkuji Michaelu Dočolomanskému.

DIVADLO X RODINA / DIVADLO + RODINA / DIVADLO – RODINA

DI RO VA DI DLO NA

RO DI DI VA NA DLO

RODIVADLO

DIVADLINA

KOVADLINA? RODÍ SE DIVADLO? JE RODINA KOVADLINA DIVADLA?

ČI NAOPAK?

rodina na divadle

divadlo na/v rodině

divadelní rodina x rodinné divadlo

divadlo o rodině x rodina o divadle

dívat se na rodinu. hrát si na rodinu. hrát si na divadle na rodinu. dívat se na to,  
jak si někdo hraje na rodinu. hrát s rodinou divadlo. rodinně hrát divadlo. rodit  
divadlo. divadelně rodit. divadlo pro rodinu. rodina pro divadlo.

div rodu. rod divu. o kom o čem o divu v rodu.

existuje divadlo v šestém pádě, bavíme-li se o rodině?



## Obsah

<i>ÚVOD</i> .....	1
<i>RODINA X DIVADLO: Terapie nebo anonymní zážitek?</i> .....	2
Motivace .....	2
Rodina .....	2
Divadlo .....	3
<i>PROCESY ZKOUŠENÍ</i> .....	6
Nothing Else, Mothers .....	6
Papagen.....	11
<i>TVŮRČÍ MATERIÁL, KTERÝ MYSLÍ A CÍTÍ: Autorova vnitřní problematika</i>	14
Etika užití / Vnitřní dilemata .....	21
Svědomí autora .....	22
hra na/o autenticitu .....	24
<i>RODINA NA SCÉNĚ</i> .....	28
<i>ZÁVĚR?</i> .....	32
<i>DÁLE Z ROZHOVORŮ SE SPOLUTVŮRCI INSCENACE NOTHING ELSE, MOTHERS</i> .....	34
Já a Cécile da Costa: .....	34
Já a Anna Klimešová: .....	39
<i>SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY</i> .....	42
<i>PŘÍLOHY / DOTAZNÍK</i> .....	44
<i>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</i> .....	47

## ÚVOD

Vybrala jsem si toto téma na základě dvou autorských inscenací, které vznikaly poměrně rychle, ale nezávisle po sobě. První je inscenace *Nothing Else, Mothers* (režie Anna Klimešová a Dominika Špalková), která vznikala převážně v druhé polovině roku 2020. Druhá inscenace je studentský projekt *Papagen* (režie Zuzana Šklíbová), která začala vznikat v době pandemie koncem roku 2020 a zkoušela se především v létě 2021 na rezidenci v Luhačovicích. Obě inscenace měly kvůli pandemickým opatřením premiéru až na podzim roku 2021.

Ke každé inscenaci jsem se dostala jinak a v každé jsem měla trochu jinou úlohu – do *Nothing Else, Mothers* jsem byla oslovena a *Papagen* vycházel z hromadného rozhodnutí nás tří, dvou performerek a režisérky. Obě inscenace vypráví o vztahu k rodičům a s rodiči, jedna o vztahu matky s dcerou a druhá o vztahu dcer (mě a druhé performerky Karin Bílíkové) k našim otcům.

Abychom se v následující práci moc nezamotali a neopakovali příliš mnoho zdobnělin jako „maminka“ a „tatínek“, uděláme si zde, milý čtenáři, výpis postav, které mají zásadní role jak ve zmiňovaných inscenacích, tak v této diplomové práci.

Maminka ..... Objekt (zkoumání) M

Tatínek ..... Objekt (zkoumání) T

Cécile da Costa ..... Cécile

Karin Bílíková ..... Karin

# RODINA X DIVADLO: Terapie nebo anonymní zážitek?

## Motivace

Od čtvrté třídy říkám: budu dělat divadlo. Co si pamatuji, je mým, naším (rodinným) heslem *rodina*. V mém životě, převážně v dětství, byly divadlo a rodina propojené, ne tematicky, ale svou koexistencí. Rodina byla vždy v divadle, na divadle, o divadle, při divadle, s divadlem, vedle divadla, za divadlem, ne pod, ale na stejné úrovni s divadlem. Divadlo bylo vždy v rodině, ale ne o rodině. Můj táta se věnuje divadlu, a díky tomu jsme téměř celé dětství kočovali po Evropě s divadlem. Místo pokojíčků karavany, místo hraček loutky. Rodina se často bavila o divadle a teď já se na divadle zabývám rodinou. Je-li rodina takto propojená s divadlem a divadlo s ní, jaký je vliv rodiny na obsah inscenace o rodině? Je nevyhnutelný? Projevují se v inscenaci nutně předobrazy fungování rodiny a vztahů obecně? Má vědomá práce s osobními rodinnými tématy v inscenaci, která se jimi zabývá, nějaká etická specifika? Kde leží hranice toho, co zobrazit a co už ne? Než se budu zabývat těmito otázkami, pokusím se, pomocí různých zdrojů, nastínit, jak jsou tyto dva pojmy obecně definovány a co je může propojovat i bez konkrétní autorské interpretace.

## Rodina

Většinou slouží rodina člověku jako podpora, povzbuzuje ho a utěšuje. Pomáhá najít vlastní identitu a ukazuje životní směr.<sup>2</sup> Různé definice vymezují rodinu skrze její reprodukční, sociálně-ekonomické, kulturně-výchovné, sociálně-psychologické či emocionální funkce. *Velký sociologický slovník* popisuje rodinu jako „původní a nejdůležitější společenskou skupinu a instituci“ s hlavními funkcemi reprodukce,

---

<sup>2</sup> M. Kotrusová, „Rodinné vztahy“, in: *Psychoterapie Praha – Dr. Miriam Kotrusová* [online, 2022]. Citováno 30. 11. 2022. Dostupné z: <https://www.psychoterapie-kotrusova.cz/rodinne-vztahy>.

výchovy, socializace a přenosu kulturních vzorů.<sup>3</sup> Tvrdí, že funkce rodiny je plnit určité sociální role a zároveň vytvářet takové prostředí, ve kterém se lidé mají svým základním životním rolím teprve učit.

V rodině tedy existují určité role, které nás definují a předurčují i naši roli ve společnosti. Role, s nimiž se typicky pojí určitý způsob chování nebo určité rituály a tradice, které rodinu vymezují a ohraničují jako konkrétní společenství.

Dá se tedy říct, že rodina je do značné míry, stejně jako vše sociální, také performativní.

Máte možnost se buď od kořenů odříznout, nebo je najít. Myslím, že je pro vás lepší vrátit se k tradici, je nosnější netlumit zdroje a hledat rozdíly mezi svým běžným životem a zatím ztracenými strukturami gest, psychiky a snad i hlasu.<sup>4</sup>

## **Divadlo**

Divadlo lze charakterizovat jako múzické umění, ve kterém performeři (herci, zpěváci, tanečníci) na jevišti předvádějí divákům nějakou divadelní hru, do které se diváci mohou mentálně, nebo v různé míře i fyzicky zapojit. Jde tedy o kolektivní a interaktivní umění, kdy na sebe herci a diváci navzájem reagují. Divadlo nám otevírá svět, ve kterém se můžeme na chvíli stát někým jiným, nebo objevit sebe sama v nové perspektivě, oprostít se od svých starostí, vzít na sebe starosti postavy, jako herec je ztvárnit a chvíli nést jejich břímě. Zároveň nám dává to potěšení na chvíli se dívat, pozorovat něco, co jen napodobuje skutečnost, vytváří její alternativní obraz, kde se například věcem, které nás trápí, můžeme i zasmát či nad nimi plakat. Jak píše Freddie Rokem v díle o divadelní sémiotice:

---

<sup>3</sup> V. Fišerová, „Rodina“, in: *Sociologická encyklopedie*. Citováno 30.11.2022, dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Rodina>.

<sup>4</sup> J. Pilátová, *Hnízdo Grotowského na prahu divadelní antropologie*, Institut umění – Divadelní ústav: Praha, 2009, s. 56.

... divadlo umožňuje divákům měřit a ohodnotit svoji vlastní lidskost (fyzicky, emočně i eticky) ve vztahu k rozdělení na lidské a ne-lidské, obzvláště při vstupu nadpřirozených či božských postav do hybridního prostoru jeviště, ale rovněž při absenci těchto ne-lidských tvorů. Nakonec se musíme zamyslet nad smyslem této formy lidskosti ve vztahu k neustále se opakujícím selháním ve světě kolem nás, a to z hlediska historie i současnosti, abychom mohli uchopit a vyjádřit to, co vnímáme jako své vlastní, vpravdě lidské rozměry.<sup>5</sup>

Nebude tedy náhodou, že nějaké prvky vlivu na sociální chování se pojí současně s rodinou i divadlem. Rodina zanechává v jednotlivci velkou stopu, ať už se bavíme o rodičích, sourozencích, nebo o rodině jako o jednom skupinovém celku. Tvoří charakter, smýšlení, názor, vzpomínky, ale i traumata. Myslím, že v nějaké menší míře toto dokáže vyvolat v člověku i divadlo a obzvláště ve spojitosti s rodinou nebo tématem, které se jí týká.

Naopak divadelní prvky se objevují i v některých terapeutických metodách, například v rodinných konstelacích, při nichž jsou účastníci v rolích herců či režisérů, kteří vytvářejí inscenaci o sobě a vlastní rodině, a ostatní spoluúčastníci (v případě divadla by to byli diváci) participují na jejich příběhu.

Rodinné konstelace umožňují jednotlivci zorientovat se v osobních vztazích, a tím pádem i v sobě. Ostatní účastníci terapie mu propůjčují svá těla, bez vlastních osobností, aby si do nich jedinec mohl promítnout konkrétní postavy z vlastního života a seskládat tak rodinné vazby, které se pak mohou v průběhu terapie nečekaně měnit podle toho, jak se jich jako rolí chopí účastníci konstelací. Účastníci sice nedostávají scénář, ale postupem času přirozeně začínají chápat, jaký má jejich postava ke komu vztah, a podle toho jednájí. Ten, kdo si konstelaci staví v

---

<sup>5</sup> F. Rokem, „Mimetické a nemimetické aspekty divadelního prostoru: Několik myšlenek o ‚Pohybu divadelního znaku‘ Jindřicha Honzla“, in: *Theatralia* 19/2016, s. 54–64. Citováno 14. 12. 2022, dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/135040.pdf>.

roli „režiséra“, si prochází poznáním o rodině díky jejímu schematickému „inscenování“ a to mu může pomoci rozplést složitosti, kterým ve vztazích nerozumí, začne si uvědomovat, jak se v nich cítí a jak se v nich mohou cítit ostatní. Další účastníci konstelace, „herci“ či „hráči“, jsou mu k dispozici a ku pomoci, aby na to mohl přijít. Cílem je především terapie, jak už vyplývá z definice konstelace, ale jde také o chvíle sdílení určitého okamžiku s lidmi, kteří zastupují důležité pozice ze života onoho jedince.

Tak to pro mě obecně funguje i u divadla. Lidé se setkají, sdílejí společný moment, část vystupuje jako někdo jiný, část toto vystoupení pozoruje a pak se všichni rozejdou a žijí opět vlastním životem. Z terapie člověk odchází v jiném stavu, z divadla taktéž. A co teprve u rodinných témat na divadle?

Jak moc by mělo být tedy divadlo terapeutické, pokud vůbec?

## PROCESY ZKOUŠENÍ

### **Nothing Else, Mothers**

V představení *Nothing Else, Mothers* (dále jen *Mothers*) jsme ve výhradně ženském tvůrčím týmu obecně zkoumaly vztah mezi matkou a dcerou. Proces zkoušení začal vyplňováním dotazníku, který vytvořila režisérka Anna Klimešová. Všechny členky inscenačního týmu (za performerky já a tanečnice, choreografka a režisérka Cécile Da Costa) dotazník vyplnily před odjezdem na rezidenci v Polském Gorzanówě (Fundacja Pałac Gorzanów, srpen 2020). Otázky se týkaly vztahu matky s dcerou, kterým se v širším obraze představení zabývá. Od toho, jak se navzájem oslovujeme, například skrze naše společné rituály, silné momenty, nepříjemné a příjemné zážitky, až k tomu, k čemu bychom naše matky přirovnaly – jakou by byly písní, barvou, místem, tvarem. Každá členka odpovídala sama za sebe, ať už z pozice dcery, matky, nebo v některých případech obojího. Já jsem se k vyplňování dotazníku dostala během výletu se sestrami a svojí maminkou.

Před začátkem zkoušení jsme v týmu neměly ještě přesně definované, jak moc budeme vycházet z našich odpovědí a našich osobních zkušeností a vztahů. Přestože o použití odpovědí ještě nebylo rozhodnuto, cítila jsem ze strany objektu M jisté podezření. Jak se má maminka nejspíš ve chvíli, kdy jsem jí začala pokládat otázky z dotazníku, opravdu cítila? Jako objekt zkoumání. Všimla jsem si toho hned, jak jsem se o dotazníku a o tom, že bych se o některých věcech ráda pobavila se záměrem je případně využít v inscenaci, jen zmínila. Účel nebo obsah inscenace byl v tomto případě vedlejší, protože v hlavě objektu M se otázky začaly transformovat v něco skoro až nebezpečného. Najednou to nebyla jen další tvorba, kterou dítě přišlo ukázat rodičům, ale týkalo se to přímo jí, objektu M. Jako bychom se v inscenaci chystaly definovat něco příliš křehkého či osobního.

Divadlo je nebezpečné. Nebezpečí divadla. Nebezpečí rodiny na divadle.

*Nebezpečí rodiny na scéně.*

*Nebezpečná rodina na scéně.*

*Pozor.<sup>6</sup>*

Ač bylo od začátku dáno, že nejde o žádnou terapii, nemohla jsem se vyhnout rozhořčení nad tím, že si nemohu vybavit konkrétní momenty, na které byl v dotazníku kladen důraz. Že nejsem schopna definovat něco, o čem jsem byla přesvědčena, že mám jasně definováno, totiž svůj vztah s objektem M. Abych to uvedla na pravou míru: myslím, že máme s objektem M výjimečný, krásný a láskyplný vztah. Občasné přeháňky – neporozumění, škádlení a další „výhybky“ jako výměny (mezigeneračně) rozdílných názorů, opakované napomínání a omlouvání se se objevují i v tak pevných vztazích, jaké mám se svými rodiči. Při vyplňování dotazníku jsem řešila to, abych se nikoho nedotkla, abych nenapsala něco, co sice může být pravda, ale v cizích rukou (režisérky) a poté i cizích očích (diváků) to může získat zcela jiný význam. Takže mé odpovědi byly nakonec možná mnohem méně upřímné, než bych doufala. Což mě rozčilovalo, protože jsem už ani sama nedokázala poznat, nakolik jsou mé odpovědi autentické. Každou odpověď jsem řádně promýšlela, protože i pro mě je rodina něčím posvátným a chci, aby jakýkoliv výrok o ní vyjadřoval její harmoničnost – což v případě dotazníku, vzhledem k otázkám typu „co na sobě navzájem kritizujete?“ nebo „čím tě tvoje máma dokáže vytočit?“, nebylo tak úplně snadné. Snažila jsem se, aby vztah s objektem M nebyl pojmenován nevhodnými slovy – pak by mohl být vztah

---

<sup>6</sup> V rámečcích cituje Antonie Formanová své myšlenky.



„špatně“ zobrazován a celý proces zkoušení by se mohl redukovat pouze na soubor výše zmiňovaných výhybek“. Z podezíravých otázek na dotazník ze strany objektu M jsem totiž vycítila, že si ještě před začátkem zkoušení k sobě celé téma silně vztahuje, a nechtěla jsem, aby se jí cokoli negativně pojmenovaného či zobrazovaného jakkoli dotýkalo. Tohle všechno ze mě naštěstí opadlo hned, jak jsme si na rezidenci v týmu četly všechny odpovědi nahlas a začaly jsme sdílet další zážitky a pohledy na naše objekty M. Rozšířil se mi totiž obzor, zbavila jsem se pocitu, že představení bude o mně a mém objektu M, a začala jsem vnímat, že ony „výhybky“ jsou vlastně jedním z nejcennějších materiálů, který pro tvorbu máme.

AK: Když za mnou Dominika přišla s tím tématem, tak jsem byla zrovna i v období, kdy jsem vztah s mámou začala hodně řešit – člověk si v určitém věku začne uvědomovat různé podobnosti, podobné chování a rysy, se kterými se postupně nějak vyrovnává a není to vždycky úplně jednoduché. Nebo se začne vymezovat už jako dospělý člověk vůči té mámě, která ho stále vnímá jako dítě – to pro mě bylo v té době velmi aktuální. Mám pocit, že jsme skrze ty dotazníky, které byly velmi osobní, do toho všechny šly s hodně autorským projevem, a mně přišlo důležité, že nás tam bylo tolik a že to nebylo jen o jednom vztahu jedné matky a jedné dcery, ale že se tam setkaly ty jednotlivé zkušenosti a nuance – každý to zažívá jinak a ten vztah se, podle mě, různě proměňuje v čase.

Přijde mi podstatné pokládat si otázky o tomto vztahu. Co to může znamenat? A co znamená nějaká jeho proměna? A podstatné mi taky přijde je pak sdílet s vámi v té skupině, jako když jsme byly v Gorzanówě. Do určité míry mi to přišlo i hodně terapeutické, v tom smyslu, že jsme si o tom povídaly. Že to téma, o kterém jsme hodně mluvily, se postupně samo vyřešilo – i ten můj osobní vztah s

mou mamkou. Že jsem se s některými věcmi smířila a pochopila jsem, že to není nic špatného. Že jde o nějaké přijetí i sebe samotné.<sup>7</sup>

Největším objevem, který jsem si během odpovídání na dotazník odnesla, bylo vyhnout se snaze být originální. Každý vztah je originální a specifický. Nelze ho porovnávat, nelze ho měnit, je přesně takový, jaký se zdá být. Originalita je tedy, v tomto případě, všedností.

Připadá mi z hlediska tvorby zajímavé nesnažit se být originální, ale hledat ve vztahu jedinečnost. Hledat to, co jinde nemusí být, v tom, co zde už vždycky bylo a co je pro nás vlastně obyčejné – třeba určité charakteristické rysy. Jak v rodině, tak v divadle. Když chci vyprávět o někom nebo něčem konkrétním, třeba i o sobě, nelze to nijak schovat za výjimečnost. Pak to totiž ztrácí význam, protože je pak i pro diváka očividné, že to je našroubované a neosobní, tlačené odněkud jinud, z nějakého vlastního porozumění spíše než z originálního zdroje. Člověk si může dovolit být jedinečný, ale aby toho dosáhl, nesmí o jedinečnost usilovat. Musí ji naopak přijmout jako obyčejnost. Pak se teprve může vyjevit ona odlišnost, která je skrytá v obyčejnosti každého z nás. Osobním dotazníkem jsem si alespoň v nějaké míře vyjasnila, jak vnímám vztah ke svému objektu M a jak se vůči němu definuji. Přijala jsem jeho všednosti, které se objevují i u jiných vztahů (což mě uklidňovalo) a které si také nesou svou jedinečnost, kterou máme opravdu jen já a objekt M mezi sebou.

Budete si muset připustit otázku, kdo jsem a kde jsou mé hranice. To je problém tvůrčí i problém zrání. Zatím mě přesvědčujete, že jste víc, než jste, a neznáte své dimenze.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Z autorského rozhovoru s režisérkou Annou Klimešovou o tvůrčím procesu inscenace *Nothing Else, Mothers*.

<sup>8</sup> J. Pilátová, *Hnízdo Grotowského na prahu divadelní antropologie*, s. 58.

Během tvůrčího procesu *Mothers* jsme na rezidenci vyzkoušely také prvky rodinných konstelací, nebo aspoň něco, co mi to chvílemi připomínalo. Pomocí pohybů a pozic v prostoru jsme společně i samostatně (já se Cécile, Cécile se mnou) zkoumaly povahu našeho vztahu: jak jsme k sobě natočené, jak jsme blízko nebo daleko, kdy se dotýkáme, kdy se napodobujeme nebo kdy jdeme společně a kdy každá sólo.

Nešlo jen o to přenést naše osobní vztahové zkušenosti na jeviště, ale také najít specifickou vazbu právě mezi sebou navzájem. Postupem času se Cécile stávala mou druhou matkou. Pravá matka je samozřejmě stále matkou, ale podobnou pozici najednou zastával ještě někdo další, s podobným vlivem na mou osobu a s podobnou něhou v chování vůči mně.

Občas pro mě bylo těžké sama sebe vnímat jako tvou matku, protože to tak evidentně nebylo. Také proto, že mé zkušenosti, které mám jako matka, souvisí s mnohem mladším dítětem, takže i mé reakce byly sladěny s mladším dítětem. Ale zároveň tam byly chvíle sdílení zkušeností, kdy jsem měla opravdu pocit, že tě provázím tím procesem – jako to matka dokáže s dcerou. V procesu tvorby jsem zažívala to, že tě vedu, a tam jsem se ztotožnila s tou rolí. Jako matka, která provádí dceru nějakou zkušeností a prožitkem.<sup>9</sup>

V tvorbě, a především v herectví, si člověk dle mých zkušeností najde několik dalších rodinných zástupců. Lehce se dá s někým během tvorby navázat podobně silná, spřízněná, až sourozenecká vazba. A ti, kteří nás učí novým věcem v řemesle, se automaticky stávají našimi učiteli a v některých případech zastávají i jakousi alternativní roli rodičů.

---

<sup>9</sup> Z autorského rozhovoru se Cécile da Costa o inscenaci *Nothing else, Mothers*.

Hodilo by se mi zde ocitovat, že...

... herec dokáže mnohem víc. Jenže na něj – na toho, kdo se zdá být tolik podobný nám divákům, tedy „skutečnému životu“ – jako na prvního padne podezření z „jako by“, neboť právě pro něj může být obzvlášť obtížné hře propůjčit „vlastní uměleckou realitu“, která není jen kopií jiné reality.<sup>10</sup>

... protože tato úvaha končí tím, že herec je především člověk.

Tak obecně blízké a rozšířené téma, jako je rodina, je tedy o mnoho těžší oddělit od osobních zkušeností. Nejsem herečka praktikující vtělování se do jiných postav dle Stanislavského metod. Ale snadno si vytvářím z části reálné a z části hrané vazby s ostatními herci či performery. Určitě by pro mě bylo těžší nechat se vést jako dcera matkou někým, ke komu necítím takovou důvěru, jakou jsem cítila k Cécile. Objev přirozené tendence vytvářet si na jevišti alternativní rodinu jsem nakonec vyhodnotila spíše jako slabinu. Ale pochopila jsem – i díky psaní této práce –, že jak rodina, tak divadlo jsou pro mě opravdu důležité a do značné míry propojené životní složky a že mít svou novou „rodinu“, se kterou budu několik měsíců každý den vstupovat do světa dané inscenace, bez běžných společenských konvencí, které v rodině stejně neplatí, je pro mě přirozené.

## **Papagen**

Zatímco vztah matky a dcery se snažíme pojmout v inscenaci *Mothers* obecněji a poukazujeme na jeho různé podoby, inscenace *Papagen* tematizuje konkrétní vztahy, tedy vztahy mezi mnou a mým otcem a mezi Karin a jejím otcem. Nicméně podobně jako u *Mothers* zkoumá inscenace také vazbu mezi oběma herečkami (tedy mnou a Karin), která se liší od vztahu se Cécile v tom, že Karin znám o

---

<sup>10</sup> H., Goebbels, *Proti gesamtkunstwerku*, ed. Lukáš Jiříčka, přel. Jan Petříček a Tereza Semotamová, Praha: NAMU, 2021, s. 301.

mnoho déle než Cécile a že za sebou máme více společných tvůrčích zkušeností. Nemusely jsme se tedy navzájem seznamovat a od nuly budovat naši vazbu. Bylo ale potřeba poznat se skrze naše otce a tu stránku z nich, která se v nás jako v dcerách nejvíce odráží. Během procesu jsme vyzkoušely metody, jak se vtělit do charakterů našich objektů T. Vymezily jsme si a popsaly prostor, ve kterém jsme se pohybovaly, a poté jsme do něj umístily sebe v roli našich otců a pokoušely se zrekonstruovat, jak by se jako naše objekty T chovali, jak by se hýbali, co by asi v daný moment říkali nebo co by říkali na ten daný moment. Zkoušely jsme jako objekty T hrát různé sporty a hry, při nichž se ukazovala strategie, soutěživost a jiné charakteristické znaky, které s objekty T jakožto dcery sdílíme. *Jak by každý z nich daný sport hrál? A který z nich by asi vyhrál?*

Nakonec jsme si zkoušely i prostřednictvím loutek přehrát, co by se stalo, kdyby se tihle dva potkali. Stále jsme se nedopátraly odpovědi. A ani to nebylo nutné, protože nám to nechávalo svobodu si některé momenty vymýšlet. To bylo pro nás s Karin na zkoušení těžké – že jsme častokrát nedokázaly lhát, vytvořit fikci a pokoušet diváka, zda to, co vidí, je z našich skutečných životů, nebo z našich fantazií. Nechtěly jsme dělat příběh o našich otcích ani vytvářet dokumentární divadlo. Ale tím, že bylo téma tak osobní a křehké, jsme bojovaly s jeho skloubením s dalšími ambicemi inscenace a s tím, co budu nazývat etikou tvorby. Nakonec byly některé momenty, které během zkoušení vznikly, tak neuvěřitelné samy o sobě, že velký zásah nebyl potřeba.

U *Papagenu* jsme otázku terapie, nebo spíše otázku, jak nedělat z inscenace terapii, řešily ještě o mnoho více než v případě *Mothers*. Proces zkoušení pro nás byl lehce terapeutický či zpovědní, tuto stránku jsme se ale rozhodly ve finální podobě inscenace netematizovat, alespoň ne přímo či záměrně. Byly jsme ve výhodné situaci, že se příběh inscenace týkal přímo nás, a my o něm tím pádem mohly rozhodovat. Také pro režisérku Zuzanu Šklíbovou bylo díky tomu zkoušení

snazší, protože tak manipulovala s něčím, co se jí samotné netýkalo, a co tím pádem mohla zkoumat do hloubky, aniž by byla zasažena. Samotný vztah dítě–rodič jako téma už v tomto ohledu stojí na nějaké hraně. Je různorodý a ne vždy tak šťastný a naplněný, jako je v případě mě a Karin. V inscenaci *Vzkazy Stvořiteli*<sup>11</sup>, která také tematizovala určitý vztah k otci, měli tvůrci na rozdíl od nás dvou ke svým otcům spíše negativní vztah, který přenesli i na herce, což dle mého názoru nebylo v inscenaci zcela funkční – jako diváci jsme totiž byli jen konfrontováni s jakýmsi traumatem, o kterém se vypráví nepřímo, nepřirozeně. Jako diváci vidíme jen bolest z tématu i z procesu, ale za trauma se nedostaneme. Pohled na postavy je proto jednostranný, což je jednak divácky neuspokojivé a pro tvorbu nefunkční, protože se tím téma a jeho zpracování rychleji vyčerpává.

Další složkou zkoušení *Papagenu*, podobně jako v případě přípravy inscenace *Mothers*, bylo pořizování video- a audionahrávek. Nahrávání sebe sama a nahrávání objektů zkoumání. Vzhledem ke covidovým podmínkám a pandemickým opatřením jsme během zkoušení často dostávaly za úkol natáčet se na videozáznam do podoby jakéhosi videodeníku. Hledaly jsme podobná gesta a zvyky, které s našimi objekty T sdílíme. U běžných, ale i velmi vypovídajících akcí, jako je vaření kávy, jsme do kamery vyprávěly o objektech T a našich vazbách k nim. Pak jsme se s Karin, každá vlastním způsobem, dostaly k nahrávání samotných objektů zkoumání, a to i bez jejich vědomí. Proč bez jejich vědomí a jak jsme nahrávky nadále využívaly, rozeberu později. Chápu tě, milý čtenáři, že se ti to celé může zdát lehce kontroverzní. Ráda nad tím s tebou budu polemizovat. Sama si totiž nejsem jistá, jak moc důležité to celé pro inscenaci bylo.

---

<sup>11</sup> Klauzurní inscenace *Vzkazy Stvořiteli*, režie: Ludvík Píza a Karolína Kotrbová, festival PROCES 014.

*Do jaké míry je dobré pro tvůrce (a pro diváky) zapojovat rodinné reálie a vzpomínky jakožto tvůrčí materiál?*

*Kde je hranice soukromí na jevišti? Je ta hranice důležitá a je důležité ji dodržovat? Co o takových hranicích už víme? Prozradily inscenace něco o svých hranicích? Měla bych se nad tím (a nad sebou) zamyslet?*

## TVŮRČÍ MATERIÁL, KTERÝ MYSLÍ A CÍTÍ:

### Autorova vnitřní problematika

Na začátku zkoušení obou inscenací bylo kromě dotazníků a domácích úkolů především povídání. Povídání o rodině, vztazích, situacích, které jsme jako dcery a tvůrkyně zažily a které v nás zanechaly nějaké silné emoce nebo které se konkrétně pojí k určitým předmětům či pohybům. Sdílely jsme mezi sebou všemožné perspektivy na konkrétní vztahy i konkrétní osoby. Postupem času se nám u *Mothers* podařilo vytvořit jakýsi obecný obraz vztahu matka–dcera a u *Papagenu* naopak ukázat to, co je důležité k tomu, aby diváci pochopili náš unikátní vztah dcera–otec a mohli ho s námi skrze představení oslavit.

Příprava *Papagenu* nás často vedla k potřebě vše neustále dokumentovat, abychom maximálně zachytily autentičnost některých našich rozhovorů během příprav. Dlouho jsme také přemýšlely, zda vzniklé audionahrávky použijeme přímo v představení. Zdálo se nám totiž, že pokud bychom rozhovory chtěly přenést do jevištních situací, autenticitu a ryzost by ztratily. Dále jsme uvažovaly o přímém kontaktu skrze telefonát s objekty T během představení. Jednou se nám to podařilo

realizovat při zkoušce – fungovalo to, zahrálo to, ale také to bylo jen jednou, v ten daný okamžik.

Další hodiny jsme spekulovaly o etické a funkční stránce nahrávek a jejich použití. V závěru zkoušení jsme se vrátily k rozhodnutí použít jeden z kdysi nahraných materiálů. Byl to hlas mého objektu T. Nahrávka obsahovala naši interakci a obyčejnou konverzaci o jeho mládí a kapele. Doteď nejspíš neví, že jsem ten moment nahrávala a že je nahrávka použita v představení. V reakci na toto rozhodnutí Karin zavolala svému objektu s prosbou o audionahrávku jeho hlasu recitujícího jeden z důvěrných textů, který jí napsal. Objekt T opět neměl tušení o pravém úmyslu užití a nahrávku poslal. Nakonec se stal součástí závěrečného mixu hlasů nás s Karin, našich otců, zvuků z představení a použité hudby. Otázkou nicméně zůstává, zda to inscenaci dává vyšší hodnotu a hlubší smysl – jakou váhu a jaký význam má to, že je reálný hlas či fyzický člověk, o kterém vyprávím, přímo na jevišti? A je inscenace tím pádem neetická? Nakolik je to, že využíváme nahrávky bez vědomí mluvčích, zavrženíhodné? A je to jiné, když se jedná o blízkou osobu z rodinného prostředí?

Mám skoro pocit, že to bylo součástí celého konceptu. Můj objekt T už později věděl o tématu a obsahu představení, a nakonec sám nechtěl nic vědět ani dávat rady (jelikož se věnuje divadelní režii, automaticky jsem hledala pomoc u tatínka). Čím více se ho to mělo týkat, tím méně chtěl vědět a tím více chtěl být překvapen. Karinin objekt T byl od inscenace a procesu vzdálený i fyzicky, několik hodin od nás. O to bylo utajování finální podoby inscenace pro Karin snazší. Kradení osobních materiálů už tolik ne – ale jak říkám, i „balamucení“ objektů T bylo součástí tvůrčího procesu. Totiž díky tomu, že jsme autentické zdroje nepřiznaly, ale zakomponovaly je do inscenace, se divákům a nám, performerům, vztah s objekty víc a víc



vykresluje. Aspoň pro nás bylo velmi důležité hlasy objektů T na jevišti slyšet, mít je tam přítomné.<sup>12</sup>

Podobný případ jsem zažila při tvorbě *Mothers*. Hledaly jsme odpovědi na nějaké otázky a zároveň jsme potřebovaly nahrát větu „já jsem matka a mám taky svoji matku a ta matka má zase svoji matku a ta je dcera té svojí matky“ a dát ji poté do hudební smyčky tak, aby tam byly hlasy nás dcer i objektů M.

Objekt M na rozdíl od objektů T o nahrávání věděl. Nejdříve jsme nahrávaly výše zmíněnou větu. Ujistila jsem objekt M, že jeho hlas bude použit vedle několika dalších, aby se necítil tak „nahý“, jak sám zdůrazňoval, že by se mohl cítit. Pak jsme si začaly povídat. Ptala jsem se na náš vztah, na vztah objektu M s vlastní maminkou, na smutné i veselé chvíle. Na to, co jsem nedokázala slovy popsat v dotazníku na začátku zkoušení.

Najednou jsem měla velké množství kvalitního materiálu, který byl na zkoušce prohlášen za tak výstižný, že musí být použit v představení. V originálním provedení. Tak se objevil hlas mého objektu M v představení. Objekt M dodnes nepřestává klást otázky, zda to, co zaznívá v nahrávce, odráží skutečnost našeho vztahu. S určitou nadsázkou věří tomu, že díky poslechu vlastního hlasu se automaticky stává hlavní postavou a že je to v podstatě celé právě o něm, o mém objektu M a jeho chování vůči mně.

*Ale čím to?* Je to tak silný moment, slyšet nebo vidět sebe sama na jevišti, že má člověk tendenci považovat celý příběh za vlastní? Já jako performer na sebe přeci беру tíhu a podoby role, kterou ztvárňuji. Propůjčuji hlas, tělo, výraz, a přesto se dokážu oprostít od následků, které na mě má role přenáší. Nejspíš tu tedy nastala situace, kdy majitel hlasu na sebe vzal, stejně jako performer, určitou roli a začal cítit vše, co role obnáší, vše, co pozoroval na jevišti. To, že můj objekt

---

<sup>12</sup> Antoniina obhajoba, chtělo by se říct „komentář“.

považoval inscenaci za svůj příběh, ještě posílil fakt, že jsem v něm účinkovala jako dcera – chyběl už jen samotný objekt M. Kdybych použila stejný původní materiál z rozhovoru se svým objektem M pouze v textové podobě, mělo by to stejný efekt, jako když je slyšet také autentický hlas?

A: Vyprávěj o tom, jak se škádlíme.

M: Myslíš, jak tě seru?

A: Jak já seru tebe.

M: Jak ty mě sereš?

A: No, jak tě zlobím trošku.

M: Jo, a já tebe.

A: A co si děláme třeba?

M: No. To jsi někomu jako vyprávěla?

A: No chtěla bych, abys to vyprávěla ty.

M: Já mám vždycky pocit, že tě seru. Se vždycky oblíkneš a teď řekneš... ale protože už jsme o tom mluvily tolikrát prostě... že tě rozčiluje, jak se podívám. Nebo že ty přijdeš, oblíkneš se, přijdeš a teď jako vlastně, a mě tam hned šrotuje v hlavě: tak teď se nesmím nijak zatvářít, nesmím říct tohle a nesmím se nijak zatvářít, ale stejně vlastně to tak vypadá, jako že se nějak tvářím, ale já se nechci nijak tvářit prostě. A vyprávěla jsi třeba, jak pro tebe jedu v županu? To je strašný.

A: No, protože seš obětavá máma.

M: Jo, to je fakt hustý.

A: Seš nejlepší.

M: Jo. Takže oni mě znaj vlastně hodně dobře. To je šílený. A o tátovi jste vůbec nemluvili?<sup>13</sup>

Je v pořádku, abych nadále materiály používala v psané formě i v mé diplomové práci? Nevím. Snad to někdo někdy rozebere v jiné práci a já se poučím.

---

<sup>13</sup> Část z rozhovoru Antonie (A) s objektem M (objekt M) použitým v představení *Nothing Else, Mothers*.

Myslím, že v této textové podobě už je to jen poměrně zábavný dialog, který by mohl probíhat téměř mezi jakoukoli dcerou a matkou. Takový dojem jsme měly se spolutvůrkyněmi i u nahrávky a myslím, že i na spoustu diváků to působilo tak, že je obsah nahrávky něčím typickým a charakteristickým, co sami dobře znají ze svých rodin. Na druhou stranu živý hlas očividně přece jen dodal něco konkrétního celému představení. Možná to funguje podobně jako u dokumentárního hraného filmu, kdy se v některých případech na konci filmu objeví nahrávka či video s reálnou postavou, o které příběh vyprávěl. Odhalí se pravá tvář (v našem případě, pravý hlas), který dodává na opravdovosti toho, co jsme právě viděli. A možná tomu dodává jakousi hodnotu navíc a divákovi určitou jistotu, že není nevědomě manipulován, že je na inscenaci něco reálného – důkaz, který ho vrací zpátky na zem, do reality.

Pro objekt M je pocit nahoty pravděpodobně stejný jako pro herce, když stojí na jevišti. Možná dokonce stejný, jako když stojí herec na jevišti opravdu nahý. Má najednou pocit, že na něm visí oči všech okolních diváků. A přitom pro diváka je to, že vidí či slyší skutečný hlas objektu M, jen uspokojivé stvrzení a uzavření toho, co právě viděl. Měl by se tedy jít objekt M také uklonit? A mělo by být mně jakožto autorce dovoleno vystavit ho tomuto pocitovému úskalí?

Tyto otázky si sice kladu já jako performer a autor, ale ve skutečnosti jsou mířeny na samotný objekt, který je úskalí vystaven. Zde tedy příkládám výpověď z rozhovoru s objektem M o účinkování jeho hlasu v inscenaci *Nothing Else, Mothers*:

Já se spíš stydím. I když lidi nevědí, že je to můj hlas, protože v sobě nemám ten exhibicionismus. Je pravda, že když je ten materiál dobře zasazený, tak to působí dobře a autenticky. Myslím, že i v tomhle případě to funguje a že hodně lidí se v tom vidí. Já ale extrémně – tím, že je to můj hlas. Takže pak ano, mám pocit, že je to celý o mě.

Nejhorší moment pro mě byl, kdy je tam na tebe (Antonii, dceru) ta matka (ztvárněná Cécile) „přilepená“. Říkala jsem si, jestli ti to dělám taky. Jestli jsem takováhle taky. To jsem si ale v sobě už vyřešila.

Myslím, že je pro ostatní diváky dobré slyšet můj hlas, protože se jim – hlavně matkám – může ulevit, že tu reflexi vztahu matky–dcery, kterou inscenace zprostředkovává, nenesou jen na sobě.<sup>14</sup>

Na co by měl tedy tvůrce myslet, používá-li v divadle nahrávku skutečného člověka? Pěkně to postihuje následující citace k etice dokumentárního filmu:

U dokumentárního filmu je důležité myslet na toho druhého a na tu jeho tvář. Nezapomínat na to, že je to pořád konkrétní člověk, že to není postava, i když pro nás jako autora v tu chvíli postavou je. Ale předtím a také potom, než je postavou, je v první řadě člověkem.<sup>15</sup>

Zajímalo by mě, do jaké míry je pravidlem, že se ten, jehož hlas slyšíme nebo ho jiným způsobem vnímáme na jevišti, cítí jako jakýsi osobní „reflektor“ toho, co se na jevišti odehrává. Pokud to celé zobecníme a už se nebavíme o konkrétních případech, ač jsou nám inspirací, dá se vyhnout ukazování prstem na ty, kterými jsme se inspirovali? Co když nahrávaný objekt ve výsledné inscenaci uslyší svou výpověď a ta se stane základem nečekané sebereflexe a možná skutečně vyvolá určitou (auto)terapii, jako se to málem stalo v případě mého objektu M? Je to v pořádku, nebo je třeba se tomu vyhnout? Stejným typem „terapie“ ale prochází i ti, kterým hlas nenáleží. Divadlo nám spouští jakýsi sebereflexní proces, který ve

---

<sup>14</sup> Jedna z výpovědí objektu M, kterou jsem nahrávala během jízdy autem 26. 11. 2022. Nahrávka vznikla čistě z důvodu mé zvědavosti a za účelem zodpovědět otázky, které si v této práci kladu.

<sup>15</sup> Mezinárodní festival dokumentárních filmů, „DOK.REVUE: Etika v dokumentární tvorbě – I. Odpovědnost autorství“, YouTube video [30. 11. 2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EbOTQJ0m4xY>.

spojitosti s rodinou může být snad i na úrovni individuální psychologie. Jak se tedy může lišit vyvolání tohoto druhu sebereflexe u nahraného objektu, u běžného diváka a pak u samotných tvůrců a performerů?

Největší rozdíl asi spočívá v načasování, v délce trvání zážitku a pak také v jeho vyústění. Načasováním myslím to, že každá ze zmiňovaných pozic se s tématem a představením setkává jindy, respektive jiným způsobem prožívá jeho silné momenty – nahraný objekt si svou sebereflexí projde nejvíce v momentě, kdy je konfrontován sám se sebou, respektive se svým hlasem na jevišti. Řekla bych, že autor si své momenty prožije nejvíce během zkoušení, stejně tak jako performer, ke kterému se to v záblescích může vracet i během reprízování. Běžného diváka může „postihnout“ sebereflexe ve chvíli, kdy pocítí nějakou osobní spojitost s tím, co ho během představení zasáhne, a kdy je s tím konfrontován natolik, že začne mít tendenci se s tím, co vidí a slyší na jevišti, srovnávat. Možná v něm tenhle moment obratu do sebe zůstane do druhého dne. Ale vzpomínka na představení bude pravděpodobně jen vzpomínkou na nějaký abstraktní moment, kdy ho „něco nějak zasáhlo“, ale nebude už možná schopen zrekonstruovat, co to bylo. Tvůrci si dobu, po kterou jsou ponořeni v tématu díla, mohou určit například dobou zkoušení, během něhož jsou více méně nuceni nad ním intenzivně přemýšlet. Osobní vypořádávání se s tématem by ale nemělo být samotným záměrem inscenace; tvůrci jistě mohou vycházet z vlastní zkušenosti a reflexe, cílem inscenace by však neměla být osobní terapie, ale snaha předat svou, snad o něco lépe než dříve zpracovanou zkušenost a svůj pohled dál.

## **Etika užití / Vnitřní dilemata**

Na ty, jejichž hlasy v inscenaci využíváme (objekty M a T), může mít inscenace ještě zcela zvláštní dopad. Konfrontace s tématem a různými obrazy je jedna věc, ale konfrontace s vlastní osobou (hlasem) na jevišti je věc druhá. I když nezazní její jméno, osoba, jejíž hlas je součástí inscenace, ví nebo tuší, že jde o ni. Hlas je najednou vsazen do kontextu, který se té osoby zároveň dotýká a její výroky vyjadřují konkrétní pohled na věc – je odhalena veřejnému publiku, byť v pozici, která už je vymyšlená. Hlas bez těla najednou může být o mnoho zranitelnější, protože se nemůže schovat za hercův výraz, za jeho gesta a emoce, neboť je cizí. Jen tak zní a otevírá divákům představivost, díky níž se v hlase mohou poznat i diváci samotní.

V takových případech bychom se měli naučit převzít za naše objekty odpovědnost. Za jejich stud, za to, co mohou prožívat jako diváci i jako performeři. Protože význam jejich řeči už není určen jen jimi, ale tím, jak jsme je v inscenaci použili. Z našeho pohledu otevíráme divákům nejen příběh, ale i nový pohled na danou situaci nebo v našem případě na daný vztah. Jak to probírá Tomáš Bojar a Martin Mareček v podcastu *Etika v dokumentární tvorbě*<sup>16</sup>, konkrétně v díle, který se zabývá autorskou odpovědností: „Je potřeba zvolit si vlastní žánr a neschovávat se za kodexy jiných tvůrčích stylů a žánrů. Měli bychom se naučit stydět se sami za sebe a zároveň umět přijmout veškerá úskalí, která naše zvolená řeč přináší.“

Je tedy na nás, tvůrčích, abychom vytvořili ve svém zvoleném žánru takové prostředí pro naše objekty, aby se jednak cítili bezpečně a jednak aby pokud možno ani nepoznali, že se v nějakém, i třeba smyšleném, žánru pohybují. Pak se teprve zbavíme nějakého pocitu viny nebo odpovědnosti za to, že jsme je do

---

<sup>16</sup> Mezinárodní festival dokumentárních filmů, „DOK.REVUE: Etika v dokumentární tvorbě – II. Vztahy s protagonisty“, YouTube video [30. 11. 2022], Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=x2Yh8GNwQ\\_A&t=614s](https://www.youtube.com/watch?v=x2Yh8GNwQ_A&t=614s).

našeho díla vůbec zakomponovali. Poslední, co chceme, aspoň pokud jde o mě, je cítit se špatně za to, co a jak předvádíme. Často si pokládám otázku "Co na to řeknou naši?". Tady si ji pokládám obzvlášť a přidávám k ní "Co diváci řeknou na naše?"

*dívat se na rodinu. hrát si na rodinu, hrát si na divadle na rodinu. dívat se na to, jak si někdo hraje na rodinu. hrát s rodinou divadlo. rodinně hrát divadlo. rodit divadlo. divadelně rodit. divadlo pro rodinu. rodina pro divadlo.*

*div rodu. rod divu. o kom o čem o divu v rodu.*

*existuje divadlo v šestém pádě, bavíme-li se o rodině?*

*Dívá-li se rodina na divadlo o rodině.*

### **Svědomí autora**

I když se snažíme jednat podle svého nejlepšího svědomí, vždycky cítíme vinu i nevinu zároveň – nevinu ve vztahu k jedné potřebě a vinu ve vztahu k té druhé. Sen o čistém svědomí bez pocitu viny je iluze.<sup>17</sup>

Stejně jako my performeři nějakým způsobem obnažujeme diváky, jejichž hlasy, podoby, inspirace používáme v představení, mohou také nás obnažit reálné podoby nás samých na jevišti. Naši příbuzní, ti, kteří s námi hrají, ale nic nehrají, zatímco my se snažíme hrát. Například Cécile se svou dcerou Thelmou v inscenaci *ZERO ETC.* (premiéra v divadle Ponec, 2022), o kterém se spolu také bavíme v rozhovoru, anebo Jan Mocek v představení *Fatherland* (premiéra na festivalu 4+4 dny v pohybu 2018), když přibral na scénu svého otce, neherce. Poukazuje na podobnosti mezi sebou a svým otcem, ve kterém se odráží jeho potenciální

---

<sup>17</sup> B. Hellinger, *Skrytá symetrie lásky*, PRAGMA: Praha, 2000, s. 22.

budoucnost: jak bude vypadat, jak se bude chovat a cítit. „Stejně jméno i nápadná tělesná podobnost dvou mužů je pro ně impulsem ke hře s identitou, v níž se přítomnost otce mění v budoucnost syna.“<sup>18</sup>

Jan Mocek o své inscenaci říká:

Ačkoliv jsem se to snažil potlačit a dostat tam ten další plán, protože pro mě osobně být s tatínkem na jevišti je trochu kýčovitě, tak tam to rodinné téma z každé naší akce chtě nechtě je vidět. Automaticky to vzbuzuje kladné emoce typu: To je hezké, vzal tatínka do hry a teď se tam určitě bude řešit ten vztah otec–syn, mladý vs. starý a pak přijde smíření. Intimita a vztah tam fungují i bez mého zamýšlení.<sup>19</sup>

Mockovo zhodnocení bych ráda srovnala s odpovědí, kterou mi poskytla Cécile na jednu z otázek rozhovoru, který jsme vedly po pár reprízách inscenace *Mothers*:

Pamatuji si, že na začátku procesu ZERO jsem hlavně nechtěla být matkou Thelmy. Na jevišti jsem chtěla být někým jiným. – Bylo to nemožné, protože tento vztah je silnější než cokoli jiného. Je silnější než já jako performer, já jako režisér a než samotné představení.<sup>20</sup>

Kladu si otázku, zda vůbec rodinu nebo rodinná témata brát na jeviště. Přináší to s sebou mnoho nároků. Rodina už totiž v takovém pojmu jako divadlo od základu existuje, a proto se i v menší míře na jevišti nějak projevuje a objevuje. Potom, bavíme-li se o jejím vlivu na divadelní témata a případně na vymezování se tvůrců vůči vlastní rodině, musíme si zároveň přiznat, že právě z tohoto vlivu se chtě nechtě vymanit nelze, přinejmenším ne zcela. A obzvlášť pokud spolupracujeme, jako v mém případě, přímo s rodinnými příslušníky nebo vyprávíme o tématu,

---

<sup>18</sup> Anotace inscenace „Fatherland“, in: Program Divadlo Archa [online 2020]. Citováno 13. 12. 2022, dostupné z: <https://www.archalab.cz/cz/program/1446>. (Vlastní přepis.)

<sup>19</sup> Jan Mocek z rozhovoru na ČT24 Kultura+, 13. 10. 2018) [online]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11685027707-kultura/218411058240031/>.

<sup>20</sup> Z osobního rozhovoru se Cécile da Costa o představení *ZERO ETC.*



které se nás a nejbližších příbuzných osobně týká. Dokonce se domnívám, že se nelze vymanit ani z nějakého, byť sebemenšího terapeutického zážitku, jak pro tvůrce, tak pro diváka. Spíše tedy než přemýšlet o tom, jak se terapii vyhnout, můžeme uvažovat o způsobu, jak terapii na divadle pojmout, aby mohl divák, a zejména ten, který je v zastoupení nebo přímo přítomen na jevišti, vědomě a beze strachu přicházet na to, jak se ho téma a jeho ztvárnění dotýká. A zda něco takového vůbec jde u takových témat korigovat, nebo zda je vůbec zapotřebí zbavovat se těchto „bonusů“, které rodina na divadlo přináší.

### **Hra na/o autenticitu**

*Ani jsem se nezeptala, zda to není celé příliš osobní? ~~Za to se omlouvám.~~<sup>21</sup>*

Mám tendenci se omlouvat ani ne tak za příbuzenstvo, jak to občas bývá v běžném životě, kdy se mladší stydí za staršího nebo obráceně, ale za sebe. V případech zmíněných inscenací, v nichž působím, se stydím za to, že jsem své příbuzné uvedla do takové situace, a zároveň za to, v jaké pozici předvádím před diváky samu sebe. Stydím se v pozici, kdy odhaluji něco z vlastní rodiny, a samotnou mě to tím pádem před diváky obnažuje. Je tohle ten pocit „stát nahá na jevišti“? Je to skutečná rodina, která mě na jevišti svléká, která strhává mou masku? Nebo to dělá ta rodina, kterou hraji – tedy rodina fiktivní?

Vztahy a rodina nás formují. Lidé se vzájemně tvoří, nastavují si zrcadla a udávají si role, aby mezi sebou mohli fungovat. Určujeme si vlastní identitu, kterou dle okolí proměňujeme. Beru tedy jako nejvýhodnější variantu, jak pracovat s příbuznými na jevišti, a tím pádem i se sebou v jejich přítomnosti na jevišti, vytvořit prostředí, které se nějak podobá tomu, které je pro ně přirozené. Vytvořit pro ně takové místo, v němž by se cítili dobře a vystupování se pro ně stalo

---

<sup>21</sup> Omluva je přeškrtnutá, neboť mi všichni doporučují se tolik neomlouvat, tak se to snažím limitovat.

příjemně stráveným časem. Poté si s nimi nastavit pravidla, která nám vymezí hranice chování jednoho vůči druhému. Jakmile totiž porušíme, nebo máme dojem, že jsme porušili tento pomyslný kodex, dle kterého s příbuznými hrajeme onu „životní hru“ nebo hru, kterou jsme si nastavili při tvorbě, už se nemusíme nikdy zbavit pocitu viny, který poneseme za to, že jsme je uvedli do nepříjemné situace. Jako v případě mého objektu zkoumání M.

Naše svědomí je čisté, když jednáme tak, že nám naše chování zaručuje sounáležitost se skupinou, ke které patříme.

To jediné, čím se naše svědomí ve službách udržování vztahů řídí, jsou hodnoty skupiny, ke které patříme. Svědomí skupiny postupně utváří zkušenost dítěte. Názory rodiny zabarvují jeho vnímání toho, co je.<sup>22</sup>

Podobné principy nějakých pravidel, her a určitého prostředí vycházejícího z konkrétních rodin, jsem poprvé nejvýrazněji zaznamenala v inscenaci *Rodinná oslava* (režie Sofie Sticzayová a Olga Ziębińska, premiéra v divadle Disk, 2018)<sup>23</sup>. Jednalo se o jakýsi rituál, setkání, během kterého diváci nebyli pouze obecnstvem, ale byli součástí rodinného setkání a tradic performerů a jejich rodinných příbuzných. Hlavním konceptem, jak píše Olga Ziębińska ve své diplomové práci<sup>24</sup>, bylo pozvat vlastní rodiny do divadla, ne jako diváky, ale jako herce. Zajímavé pro mě je, že jakási forma terapie byla už od začátku jedna z původních motivací. V synopsi autorky popisují, že se pokoušely vystoupit ze zajetých rolí, které ve svých rodinách zastupují a najít nový druh komunikace v onom specificky fungujícím tvaru, jako je rodina. Sbírání materiálů probíhalo tak, že autoři přes léto objížděli své rodiny a trávili s nimi čas, který byl z jejich strany

---

<sup>22</sup> B. Hellinger, *Skrytá symetrie lásky*, PRAGMA: Praha, 2000. s. 23–26.

<sup>23</sup> Klauzurní inscenace „Rodinná oslava“, režie Sofie Sticzayová, Divadlo DISK [online]. Citováno 13. 12. 2022, dostupné z: <https://www.divadlodisk.cz/repertoar/rodinna-oslava-25>.

<sup>24</sup> O. Ziębińska, „Kořeny, původ, rodina jako impuls / inspirace / odraz pro uměleckou tvorbu“, diplomová práce, Akademie múzických umění v Praze, 2019, s. 51.

lehce režírován formou různých divadelních workshopů. Naráželi ale častokrát na odmítání rodinných příslušníků na těchto aktivitách participovat. Někteří na jejich formu nechtěli přistoupit, někteří ji dokonce chtěli měnit. Nakonec vznikla inscenovaná oslava různých rodinných situací, kdy se každá repríza, ač měla daný scénář, lišila dle toho, v jakém složení opravdová rodina zrovna přijela účinkovat. Pro každou kombinaci členů rodiny byly vždy na míru připravené úkoly, které se pak v jistý okamžik, bez velké předchozí herecké přípravy, plnily před zraky diváků, či lépe řečeno spoluúčastníků. „[B]ála jsem se, aby se rodina necítila v tomto projektu jako nástroj. Klíčem pro mě bylo nikdy nezapomenout, že jsou to mí blízcí,“ komentuje projekt Olga Ziębińska.<sup>25</sup>

Realita<sup>26</sup> a reálné momenty, ať už mezi performery, nebo mezi příbuzenstvem, dodávají jevištní realitě nějakou vyšší hodnotu. Ukazují nám, že to, co na jevišti vidíme, má někde kořeny, o které se jevištní realita opírá. Z etického hlediska, z hlediska užití materiálu z reálných rodinných situací, bychom neměli propadat strachu, který při zkoušení občas zažíváme, když nevíme, jak dál a co s nasbíraným materiálem udělat. Měli bychom naopak začít vyhledávat v těchto materiálech prostředky, jimiž se dobereme nějaké hloubky inscenace. Není to ale samozřejmé. Takovým prostředkem může být právě autentická nahrávka. Na první pohled může působit tak, že přináší jistotu úspěchu. Na druhý pohled ale tuto jistotu můžeme ztratit. V rozhovoru se Cécile jsme narazily na autenticitu, kterou obě vyhledáváme a která se snadno dá schovat za nějakou techniku, která, ať už je sebedokonalejší, diváka po chvíli přestane zajímat. Přemýšlím tedy, zda se v autorském představení neschováváme právě za tyhle autentické prvky, konkrétně

---

<sup>25</sup> O. Ziębińska, „Kořeny, původ, rodina jako impuls / inspirace / odraz pro uměleckou tvorbu“, s. 69.

<sup>26</sup> Realitou zde myslím to něco, co primárně netvoří jevištní realitu, ale co prožíváme v každodennosti. Jevištní realita se přitom může opírat o tuto „skutečnou“ realitu, ale proměňuje ji na základě konceptu inscenace nebo průběhu jejího zkoušení.

za autentické nahrávky objektů M (popřípadě T), které jsou tam vneseny možná jen jako důkaz toho, co jsme si vymyslely. Zda se ze strachu nebo v reakci na malé sebevědomí neschováváme za naše inspirační zdroje.

## RODINA NA SCÉNĚ

Práce s rodinou byla občas dost obtížná a specifická v tom, že jsme se chtěli nechtě vždy ocitaly v roli dětí, takže jako děti jsme byly poučované, kritizované a bombardované dobrými radami a jako děti jsme měly tendence neposlouchat, durdit se a bouřit.<sup>27</sup>

Během psaní této práce se pohybuji mezi dvěma tématy. Jedno z nich je otázka rodinných vztahů v inscenacích, které rozebírám v první půlce této práce. Další věcí, která už tu byla také otevřená, je jednak práce s materiálem týkajícím se někoho z rodiny, jednak práce s rodinnými příslušníky přítomnými přímo na jevišti. V těchto případech, myslím, ještě silněji než třeba v případě audiozáznamů nezohledňuji jen interpretaci vztahů a jejich ztvárňování, ale také to, co na jevišti zažívám já jako performer i jako příbuzný vedle svého příbuzného. Když se na jevišti nacházím mezi tím, kdy jsem otcem, matkou, sestrou, a kdy jsem performerem či performerkou, režisérem či režisérkou. Jak silné může být pro diváka vidět skutečnou podobnost mezi performery, vidět skutečné vztahy, které se nedají schovat za, byť sebelíp promyšlené jevištní akce? Mohou vznikat mezi performery, tedy rodinou i diváky, situace a reakce, které by v normálním prostředí nenastaly? Nebo je jeviště tím, co situaci dává rámeček zvláštnosti a poukazuje na to, nebo přímo odhaluje to, co by nám možná i na terapii zůstalo skryto?

*rodinný příslušník*

*+ rodinný herec*

*= rodinný neherec<sup>28</sup>*

---

<sup>27</sup> O. Ziębińska, „Kořeny, původ, rodina jako impuls / inspirace / odraz pro uměleckou tvorbu“, s. 53.

<sup>28</sup> Antoniina rovnice rodinného neherce.

Jak se liší situace, když hraji:

1. univerzální dceru
2. dceru matky, která má předobraz (nejen) v mé matce (tedy když hraju tak trochu i samu sebe)
3. dceru matky, která je ve skutečnosti mojí matkou (hraji samu sebe, protože i v jiné roli bych vedle své matky, byla stále její dcerou)

Jak už jsem zmiňovala, v něčem blízky, ale přesto především tvůrčí vztah jsme navázaly se Cécile, se kterou hrajeme roli matky a dcery v představení *Nothing Else, Mothers*. Narážely jsme na momenty, kdy jsme nevěděly, zda se k sobě chovat stále jako performerka k performerce – což jsem pokládala za vztah na pomezí přátelství a profesionality –, anebo zda vystupuje na povrch náš potenciální rodičí se vztah matky a dcery. Dle tohoto chování a hledání míry blízkosti se pak situace v představení několikrát přetvářely a znovu vracely k tomu, z čeho vycházely – tedy spíše z té druhé varianty, která také zajímavěji rozvíjela téma inscenace. Dalo by se říct, že jsem místy i žárlila na mladší sestru. Tedy ne reálnou sestru, ale kdybych se postupem času proměnila ve skutečnou Cécilinu dceru, mou sestrou by opravdu byla její dcera, tehdy devítiletá Thelma.

S onou pravou dcerou, Thelmou, Cécile připravila vlastní inscenaci *ZERO ETC*. Což pro mě otevřelo další téma rodinných vztahů na jevišti a jeho zpracování. Jaké možnosti a nemožnosti práce a procesu její inscenace v mých očích přinesla? Cécile v jedné osobě ztvárnila roli režisérky, performerky a matky. Na jedné straně se jako režisérka snažila docílit své vize a přimět svou dceru pracovat a naplňovat své režijní představy. Jako matka s přirozeným reflexem dceru na druhou stranu chránila a oponovala tak často sobě samé jako režisérce. V rozhovoru, který jsem se Cécile (C) vedla, k tomu říká:

Proces zkoušení ZERO byl pro mě jedním z nejvíce matoucích procesů tvorby, protože jsem měla tři různé pozice – jako režisérka, performerka a jako matka. A někdy se ty tři pozice dostávaly do konfliktů. Například matka chtěla něco, režisérka na to řekla „ne, ne, ne... teď to nejde“ a performerka mezi nimi prosila „hele, já bych taky ráda chvíli pracovala na své části.“

Vše bylo emocionálně velmi intenzivní, hlavně proto, že jsem se snažila chránit svou dceru. Někdy se během procesu tvorby může objevit něco, co nemusí být příjemné.

Během různých procesů někdy vznikají konflikty, vnitřní konflikty nebo konflikty s osobou, se kterou pracujete, což může být i pozitivní konflikt. Když jsem v tvůrčím procesu jako performer, režisér nebo choreograf, snažím se o takové věci starat, i když to není moje zodpovědnost. Každý by měl být zodpovědný sám za sebe a za své emoce. Ale u své dcery mám takovýhle pocit zodpovědnosti úplně za všechno. Za kvalitu toho díla, za mé volby, za moji dceru, která se cítí občas dobře nebo špatně... a to bylo na tom těžké unést.

Obecně také vstupujete do prostoru, na zkoušku, do práce, s nějakým pytlek plným emocí a můžete se rozhodnout, které emoce odložíte stranou, nebo které můžete během práce využít, protože s nimi můžete nějak pracovat, protože to bude funkční. Ale s Thelmou to takhle nefungovalo. Když vstoupila do prostoru, nestala se profesionální herečkou, byla to stále moje dcera. Takže ráno, když jsme měly špatnou snídani, přišla do prostoru a řekla: „Nebudu pracovat, nechci to dělat.“

A: Stalo se někdy, že byste kvůli vašemu konfliktu či tenzi odehrály výrazně horší nebo jiné představení?

C: Během zkoušení se to stávalo hodně. Jednou se na mě tak moc zlobila, už si nepamatuji důvod, že jsem se jí mermomocí snažila dostat do nálady, aby se uklidnila, hrála si a začala něco dělat. Ale nic nezabralo a v jednu chvíli se tak rozčílila, že se svlékla a začala mě pronásledovat v prostoru a začala mě tím oblečením mlátit. V tu chvíli, kdy po mě házela věci a křičela, přišla naše produkční Šárka, viděla, co se děje, a zeptala se: „Tohle je nový způsob zkoušení?“

Takže jsme měly tento velmi intenzivní emocionální moment a někdy jsem takové momenty dokázala proměnit, někdy ne. Někdy toho na mě bylo emocionálně moc. V tu chvíli jsem se jen snažila dostat zpátky do rovnováhy, své vlastní rovnováhy, a necítit se příliš provinile, že jsem do tohoto procesu zapojila svou vlastní dceru a ona se v tom najednou necítí dobře. Na druhou stranu začíná být tlak okolo deadlinů a premiéry, kdy se to představení musí nějak dokončit.

Jako divadelníci neustále balancujeme mezi osobním a divadelním prostorem, které jsou od sebe velmi vzdálené a zároveň se neustále prolínají, což může být někdy i komplikované. V určitých ať už životních, či tvůrčích chvílích je na čase učinit rozhodnutí a jednu z těchto složek potlačit nebo upřednostnit. Ne vždy je to snadné a ne vždy se to povede. V takových momentech nakonec vyhraje ta složka, která je pro nás zranitelnější, u které se více bojíme, že ji ztratíme.

C: Jsou dvě věci, u Mothers a ZERO, které jsou zcela odlišné a oddělené na všech úrovních. Protože v Mothers jsem mohla pracovat na profesionální úrovni a rozlišovat pozice mezi svou rolí a tím, kdy nejsem v roli. Mezi tím, jaké jsou mé emoce na jevišti a jaké jsou mé emoce mimo jeviště. V ZERO to je velmi smíšené. Protože nikdy nepřestanu být matkou, když jsem mimo jeviště, a nepřestanu být matkou, když jsem na jevišti.

Nakonec moje režisérské ego není spokojené s finálním výtvozem, protože se to velmi odklonilo od té režisérské vize. Postupem času si ale uvědomuji, že největší výzvou nebylo vytvořit představení podle svých představ (což tak většinou bývá, že se představení nepodobají představě, kterou máme na začátku), ale že Thelmu baví být na pódiu a baví ji to hrát. Takže proč ne, možná to je to ono, k čemu jsme měly dospět a co se nám i podařilo.



## ZÁVĚR?

Mám dojem, že je to ve výsledku všechno tak nějak individuální a osobní, že ani nelze mít obecnou pravdu. V této práci jsem se věnovala reprezentaci osobních rodinných vztahů a zapojení rodinných příslušníků na divadelní scéně. Proces vzniku obou inscenací, které rozebírám v první části práce, mi otevřel široký obzor, co se tvůrčí práce a přemýšlení týče, a jsou mi u všech nynějších (a i budoucích) projektů inspirací a odrazem, stejně jako má rodina samotná. Nakonec pro mě byly reprízy inscenací, jako samotná diplomová práce, terapií i dobrým shrnutím vlastních myšlenek.

Milý čtenáři, snad to nezní příliš osobně a sobecky a snad i ty sis tu našel něco pro sebe nebo ze sebe. Pokud ne, chtěla bych se ti omluvit a zároveň беру ihned svou omluvu nazpět, učím se totiž omlouvání limitovat, obzvlášť v případech, kdy je třeba stát si za věcí i jako tvůrce, když ne rodinný příslušník. A zvláště když není třeba se omlouvat už proto, že každá chyba se obratem může stát skvělým materiálem či historkou pro představení o vlastní rodině.

Nejspíš je práce s rodinou klíčem k osamostatnění se, vyrovnání se s vlastní identitou a zároveň s určitou rolí v rodině i v divadle – obecně jako herečka i jako herečka konkrétní inscenace.

V autorském divadle to funguje o trochu jinak než v dokumentárním, ale i tak bychom se mohli inspirovat jeho konkrétností, která se opírá o skutečné vztahy. Ona konkrétnost posiluje jednak osobní vztah k tématu a také nový pohled na věc, která nemusí vycházet přímo z nás. Učím se nebýt obecná a zaměřovat se na individuální a konkrétní příklady, které se kolem mě objevují a které pak chci ze svého pohledu přenést na jeviště. Pak až se pokusit dostat skrze konkrétnost k obecnosti. Je to sice těžší, ale je to právě ona „vyšší hodnota a hloubka“, o kterých jsme tu mluvili a které mě zajímají.

Snažím se tedy vyhledávat a přijímat věci, které se mě dotýkají, protože pak jsem teprve schopna toto naplnit, osvobodit se od vnitřních cenzur a pochybností. Uvědomila jsem si, že to, co mě fascinuje, jsou právě momenty, kdy se děje něco skutečného, a podobnou skutečnost se snažím najít i u sebe, tak abych ani já s nadsázkou nebyla schopna rozeznat, zda jsem v ten moment vypadla z nějaké formy, zda jednám sama za sebe, nebo zda se držím scénáře.

A nakonec, věřila jsem, že tyhle momenty „reálného“ přináší především skutečné objekty a bytosti. Zapomněla jsem, že takovým objektem a bytostí jsem i já, se svou přítomností a někdy se svou rodinou.

Ukončila bych to, promiňte mi naposledy, známým, avšak mnou převráceným, výrokem z Bible: *Miluj sebe sama jako bližního svého.*

*Kámen.*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Možno interpretovat jako „divadlo je kámen“, nebo „rodina je základní divadelní kámen“, či naopak „rodina je divadelní kámen úrazu“ ... to nechám na vás. Nicméně původně a v kontextu Bible jde jen o mé dětské přeřeknutí v rámci modlitby *Otčenáš*, které je doteď oblíbenou rodinnou historkou.

## DÁLE Z ROZHOVORŮ SE SPOLUTVŮRCI INSCENACE *NOTHING ELSE, MOTHERS*

### **Já a Cécile da Costa:**

A: Jak jsi vnímala proces zkoušení inscenace *Mothers*? Do jaké míry jsi do toho vkládala své osobní vztahy a zkušenosti, ať už jako matka s dcerou, nebo dcera s matkou, už od vyplňování dotazníků? Já jsem třeba řešila hodně otázku toho, co mohu napsat, abych podvědomě svou maminku neurazila.

*C: Myslím, že v průběhu procesu jsem byla od té otázky vlastně dost vzdálená, protože v tu dobu jsem s mou maminkou nic závažného neřešila. Náš vztah byl čistý, takže jsem si skrze představení ani nepotřebovala nic řešit. Brala jsem to tedy spíše z toho teoretického hlediska, protože tam pro mě nebyly příliš osobní emoce (se kterými bych se během procesu mohla ztotožnit). V některých chvílích jsem během procesu zkoušení přemýšlela o tom, jaký je vztah s mou matkou, který z těch obrazů se ho týká, ale bez emocionální zátěže.*

A: Občas jsme diskutovaly nad některými otázkami a situacemi, které pro tebe vnitřně nefungovaly, protože jsi se mnou v tu chvíli komunikovala „jako s malou holkou“, což bylo pro tebe nepřírozené, protože očividně jsem už mnohem starší. Ale pro mě to, že nemám takovou zodpovědnost, bylo jednak naprosto přirozené, jednak lehce osvobozující. Navíc se postupně vztah našich postav v inscenaci proměňuje, já dospívám a končíme vlastně v opačných pozicích. Po procesu jsme se staly, aspoň v mých očích, tak trochu druhou matkou a druhou dcerou.

Vnímala jsi to také tak? Jaké pro tebe bylo přijmout mě jako „druhou dceru“? Jak silné to bylo? A jaké jsou pro tebe rozdíly mezi hraním sebe sama a ztvárněním role matky, rozdíly mezi naším performerským vztahem a naším fiktivním rodinným vztahem, které ještě můžeme položit vedle tvého vztahu s tvou dcerou?

Je tam vůbec nějaké propojení, nějaká souvislost ve vnitřním nastavení, nebo jsou to zcela odlišné role?

*C: Jako matka si někdy uvědomuji, že jsem stále držela určitý vztah a způsob, jak s tebou mluvit, ani ne tak, jako kdybys byla moje dcera, ale jako osoba, o kterou se starám, osoba, kterou vedu k procesu, jak se někam dostat. Takže i když jsme nebyly na jevišti nebo jsme dokonce byly někde mimo zkoušku, měla jsem pocit, že s tebou stále komunikuji tímto způsobem. A nelíbilo se mi to na mě, protože to patřilo do společné tvorby, na jeviště, ale ne do našeho osobního vztahu. Především proto, že jsi sama už dospělá a máš svou vlastní matku.*

*Ale po tom, co jsem tě vedla, jsem v jeden okamžik očekávala, že se odpojíš z mého vedení a začneš být samostatná, budeš mít vše jasné. Stalo se to, ale mnohem později, než jsem myslela, že by se to mohlo stát. Vlastně se to začalo dít ve chvíli, kdy jsme začaly více vystupovat – teď teprve cítím, že tvá přítomnost a energie mě někdy přerůstá. V dobrém slova smyslu, ne jako konkurence. A ta péče se teď vrací od tebe ke mně. Staráš se i ty o mě.*

A: Používáte nějaké reálné materiály z vašich osobních životů, které odkazují na vás osobně? Například podobné věci jako nahrávky v *Mothers* a *Papagenu*?

*C: Nepoužívám žádný osobní příběh, ale představení jsem musela postavit především na Thelminých impulsech. Nemohla jsem jí říkat, co a jak by měla dělat, takže jsem ji zkoušela prostřednictvím her vést směrem, kterým jsem si myslela, že chci jít. Ale většinu věcí, co máme na jevišti, pochází od ní. Například takové kuličky, protože v té době měla u sebe pořád nějaké kuličky, po celou dobu zkoušení. Tak jsem tyhle její věci začala brát a nechávat je v prostoru, aby se hrací prostor stal prostorem, ve kterém se cítí dobře. Do kterého se bude ráda vracet.*

*Někdy se moje představy a to, co zrovna potřebovala, aby tam byla a cítila se v bezpečí, nesetkaly a já nevěděla, jak to propojit. Když pracuji, ráda a hodně improvizuji, protože mám sice nápady, ale nemám mezi nimi souvislost a nevím, jak přejít od jednoho k druhému. Díky improvizaci se mi občas podaří najít způsob, jak to propojit, anebo najdu něco úplně jiného a nového. Každopádně v určitou chvíli i tu improvizaci potřebuji nějak zafixovat, potřebuji to zopakovat, musím to pojmenovat, pak to musím dát do kontextu toho, co už máme, zasadit to do tématu a do samotného představení. Thelmu velmi bavila ta první část procesu improvizace, ale pak aby měla něco znovu opakovat?*

*„Proč? Pojdme si zahrát něco jiného! Pojdme si hrát na babu!“ A v tom je samozřejmě také ta krása. Že je neustále v tom přítomném okamžiku.*

A: Takže každá repríza byla jiná?

C: *To ani ne, protože v jednu chvíli, kdy jsme začaly mít strukturovanější věc, začalo ji bavit to opakovat. Začalo ji bavit, že máme něco jasného a můžeme do toho jít naplno.*

*A když se tohle začalo dít, pozvaly jsme si diváky, abychom dostaly zpětnou vazbu. Tahle fáze procesu bývá pro tvůrce těžká, takže pro Thelmu byla tak desetkrát těžší. Požádala jsem ji, aby ukázala něco, co nevěděla, co je, což pro ni byl blok. Odehrála to, protože je velmi zodpovědná, ale po konci řekla: „Mami já nechci dělat to představení, já to nebudu dělat.“ Sem jsme se dostaly. (smích)*

*Čelit publiku je opravdu těžké. A navíc Thelma už je ve věku, kdy cítí, že může být souzená za to, co dělá, a zajímá ji, kdo si co myslí. Po tomhle jsme musely najít nový způsob, jak ji přimět, aby v tom pokračovala.*

V *Mothers* hrajeme nějaké role, ale jsme to stále my, pojmenujeme to na začátku, ale všichni vědí, že jsme to stále my – Antonie a Cécile. V *Papagenu* zase s Karin

mluvíme o našich skutečných otcích, takže je jasné, že zůstáváme samy sebou – Antonií a Karin.

Myslíš, že to, že je na jevišti s tebou někdo z blízkých či přímo tvůj příbuzný nebo nějaká část z něj (např. hlas), dodává inscenaci nějakou autenticitu, důvěryhodnost?

*C: Autenticita je pro mě velmi důležité slovo, protože je to něco, co na jevišti stále hledám. Myslela jsem, že mít Thelmu na jevišti přinese tuto autenticitu, protože vím, jak dokáže být zábavná, vystupovat, tančit, zpívat. Ale tohle všechno bylo najednou pryč, protože tohle už není dostatečně bezpečné prostředí, protože ji lidé sledují, protože má nějakou danou strukturu, kterou se řídí. I tak ale občas přijde moment, kdy najednou udělá něco z vlastního impulzu. Třeba si pamatuji jeden moment, před generálkou, bylo ve vzduchu hodně napětí, a tak jsme jí řekli: „Pokud se na pódiu nebudeš cítit dobře, můžeš kdykoliv odejít z jeviště, v hledišti bude sedět táta, můžeš jít k němu.“*

*No a v jednu chvíli opravdu odešla. Udělala to. Odešla z jeviště. Šla za tátou, potřebovala mu prý něco říct a pak se vrátila a pokračovala.*

*Ale to je ono, když reaguje na své skutečné emoce. Nebyla hysterická, nepropadla panice, neházela věcmi, jak to občas děti v nouzích dělají. Očividně to pro ni bylo těžké a necítila se dobře na jevišti. To mohli diváci jasně vidět. Ale ona nás i po tom nepřestala následovat. Dali jsme jí možnost odejít a to ji osvobodilo i v tom jednání na jevišti. Vrátila se.*

A: Během *Mothers* jsem měla pocit, že na začátku hraní, kdy jsme hodně střídaly prostory, jsme stále na jevišti držely nějakou autenticitu mezi námi, v našem vztahu. Protože jsme se spolu stále objevovaly a poznávaly v novém prostoru. Také v různých městech, kde jsme hrály, se mi tenhle pocit vracel. A jednou se to stalo i v trvalém prostoru v Paláci Akropolis, kdy jsi měla porouchanou sukni a

musely jsme se s tím nějak vypořádat. Vypadly jsme z inscenačního tvaru a začaly jsme situaci civilně komentovat, abychom se mohly dostat dál. Společně jsme se tomu zasmály a opravdu se nám podařilo pokračovat. Možná to bylo z podobného důvodu jako díky Thelmině možnosti úplně odejít z jeviště, jednat svobodně, mimo předepsanou strukturu.

Tyhle momenty jsou pro mě velmi důležité a vlastně je stále hledám ve své tvorbě nebo i ve svém hraní. Vyhledávám je, ale sama ty impulzy přesně neznám a nedokážu je předjímat, protože se stále mění.

*C: Přesně tak. Myslím, že když věděla, že může prostě odejít, vlastně by raději zůstala. Chce zůstat, protože ví, že je to stále hra. Vytvořili jsme i takový začátek představení, který je pohodlný pro ni i pro nás. Věděla jsem totiž, že v momentě, kdy bych viděla, že má potíže na jevišti, opouštím svou roli performerera a stávám se okamžitě starostlivou matkou. Tomu jsem se chtěla vyhnout. Představení tedy začíná tím, že stojíme před lidmi a jen se na ně díváme. Pak se zeptáme těch, kteří Thelmu znají, aby na ni zamávali, nějak se pohli, podpořili ji. Teprve až tímhle společně projdeme a Thelma vidí všechny ty známé tváře, můžeme začít.*

A: A dává ti to větší hodnotu, či silnější zážitek, když vidíš jako divák někoho takhle příbuzného nebo nějakou silnou vazbu mezi performery na jevišti? Já sama jsem se chtěla jako tvůrce vyhnout nějaké terapii nebo hlubší sebereflexi, ale většinou tam bylo jedno nebo druhé nějakým způsobem vždy přítomno. Ať už mezi námi během procesu, nebo během reflexe od diváků.

*C: Velmi mě zajímá lidská bytost. Hlavně když vidím na pódiu autentičnost. Když vidím někoho, kdo je blízko tomu, kým je. To mě přitahuje. Oceňuji i velmi dobrou techniku, když nějakou vidím (tanec, hraní, pohyb...). Sama pracuji na své vlastní technice, proto také vím, že v nějaký moment, se dá za tu techniku schovat, a právě tomu se snažím vyhnout. Když to vidím na jevišti, nudím se, přestane mě*

*bavit dívat se jen na techniku a začnu hledat lidskou bytost a kde je její slabina. Možná proto, že když vidím něco takového, tu zranitelnost, mohu se více spojit s interpretem/interpretkou a ztotožnit se s ním/ní.*

### **Já a Anna Klimešová:**

*AK: Pro mě byl celý proces Mothers nový v tom, že jsme to dělaly s Dominikou, u které jsem v dramátku s divadlem začínala, takže mi přišlo i zajímavé téma to vytvářet takhle ve dvou o vztahu matka–dcera, když se ten vztah nějak odráží i mezi námi. Ne že bych cítila, jako že je moje matka, ale že jsme také v nějakém podobném dlouhodobějším vztahu.*

*Někdy má člověk takové fatality, že ten vztah může být i dobrý, ale vlastně stejně jednoduše může být i hrozně zraňující, protože je to ten nejstarší vztah ze všech, a navíc je hrozně blízký. Mám pocit, aspoň v poslední době, že to představení poskytuje právě takový prostor pro sdílení těch společných pocitů, co můžou různé matky a dcery mít. Mám ráda, když se v publiku ocitnou vzájemně si podobné tváře. Když na to jde přímo matka se svou dcerou, mají prostor ta svá témata otevřít anebo to jen spolu zažít, což může být velmi silné.*

*S Dominikou jsme se zároveň bavily o archetypálních věcech, jako například použitý obraz „královen“, který vychází z nějaké dominance a potřeby osamostatnění. To jsou pro mě třeba věci, které v určitých momentech a v různých nuancích zažívá, dle mého, každý se svou matkou. Přece jen je to vztah dospělý–dítě a pak se to nějakým způsobem přelévá a ve stáří se to může i úplně proměnit a otočit. Takže to si myslím, že je taková věc, která se dotýká hodně lidí. Snažili jsme se to tedy vybírat tak, aby to bylo něčím co nejvíc univerzální. I tak jsou ale některé obrazy vyloženě inspirovány osobními věcmi – například scéna „Fuji“ se týkala nějaké Dominičiny konkrétní představy s její mamkou. Zároveň to bylo ale*



*i mojí osobní vzpomínkou, kdy chodíme s mámou často do hor. A také to byla ve stejném momentu jakási metafora či obraz smíření se.*

*Moment, kdy jste tam se Cécile v bouřce v pláštěnkách, je pro mě nejvíce osobní, protože si do toho přesně promítám konkrétní okamžik, kdy jsme šly s mámou v Jeseníkách na chatu Širák a začala brutální bouřka a blesky. Bylo to nebezpečné a moje máma se strašně bála a začala se za mě schovávat. V jeden moment mě chytla za ruku a já cítila, jak se bojí. To byl pro mě silný moment. Nakonec jsme to vyšlapaly a nahoře vysvitlo sluníčko. Katarze.*

A: Co je to pro tebe autenticita? Vyhledáváš ji? Jakým způsobem? A jak ji dosazuješ do svých inscenací?

*AK: Dělán většinou autorské divadlo, které převážně vychází z osobního tématu, u kterého já cítím, že je pro mě zajímavé. Autenticita je tam tím pádem pro mě důležitá, protože mám pocit, že se s tou věcí pak mohu nějak víc spojit, ať už jako tvůrce, nebo když jsem v roli diváka. Ale ta autenticita nemusí být vždycky nutně vytvořená skrze reálný dokument, může to být i třeba jen nějaký moment nebo bytí těch herců na jevišti. Pro mě je autentické to, co se děje zrovna během toho představení, jak se naváže ta komunikace a to, že je to nějaká společná událost, během které si sdílíme různé příběhy nebo témata. Tam je právě ta autenticita hrozně důležitá pro to, abych já měla chuť to poslouchat nebo abych měla pocit, že je to nějak skutečné a že se mě to nějak reálně dotýká. Důležité je pro mě taky vědět, v jaké situaci se pohybuji jako ten divák. Jak to téma ke mně dojde. Třeba u Mothers je to pro mě ten váš vztah (Antonie a Cécile), který je nějak hravý a který nějak přirozeně vznikl už během těch prvních zkoušek, kdy jste na sebe byly dobře napojené, z čehož jsme měly s Dominikou radost a snažili jsme se to dál rozvíjet. Tu přirozenost nějakého vztahu, kdy hrajeme o vztahu matka–dcera, ale hraje ho herečka–tanečnice, což je sice primárně divadelní vztah, ale nějakým*

*způsobem taky reálný, odehrávající se na tom jevišti a ta komunikace může být pak přenesením toho vztahu, o kterém vyprávíme, což pak hezky funguje v momentě, kdy se to spojí.*

*Bylo vidět i mezi vámi, že se různě váš vztah proměňoval, například z pohledu nějaké dominance a autority.*

## SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

FIŠEROVÁ, V. „Rodina“. In: *Sociologická encyklopedie*. [30.11.2022]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Rodina>.

GOEBBELS, H. *Proti gesamtkunstwerku*. Ed. Lukáš Jiříčka. Přel. Jan Petříček a Tereza Semotamová. Praha: NAMU, 2021.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Nakladatelství AMU: Praha 2012.

HELLINGER, B. *Skrytá symetrie lásky*. PRAGMA: Praha, 2000.

Jan Mocek z rozhovoru na ČT24 Kultura+, 13. října 2018. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11685027707-kultura/218411058240031/>.

KOTRUSOVÁ, M. „Rodinné vztahy“. In: *Psychoterapie Praha – Dr. Miriam Kotrusová* [30.11.2022]. Dostupné z: <https://www.psychoterapie-kotrusova.cz/rodinne-vztahy>.

Mezinárodní festival dokumentárních filmů. „DOK.REVUE: Etika v dokumentární tvorbě – I. Odpovědnost autorství“. YouTube video. [30.11.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EbOTQJ0m4xY>.

Mezinárodní festival dokumentárních filmů. „DOK.REVUE: Etika v dokumentární tvorbě – II. Vztahy s protagonisty“. YouTube video. [30.11.2022]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=x2Yh8GNwQ\\_A&t=614s](https://www.youtube.com/watch?v=x2Yh8GNwQ_A&t=614s).

PILÁTOVÁ, J. *Hnízdo Grotowského na prahu divadelní antropologie*. Institut umění – Divadelní ústav: Praha, 2009.

ROKEM, F. „Mimetické a nemimetické aspekty divadelního prostoru: Několik myšlenek o ‚Pohybu divadelního znaku‘ Jindřicha Honzla“. In: *Theatralia* 19/2016.

ZIĘBIŃSKA, O. „*Kořeny, původ, rodina jako impuls / inspirace / odraz pro uměleckou tvorbu*“. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, 2019.

Autorské materiály:

Rozhovor o inscenaci *Nothing Else, Mothers* se Cécile da Costa. Pořízeno 26.11.2022.

Editovaný rozhovor s Annou Klimešovou o inscenaci *Nothing else, Mothers*. Pořízeno 11.12.2022.

## PŘÍLOHY / DOTAZNÍK

Na následující strany jsem se rozhodla, milí čtenáři, poskytnout vám onen zmiňovaný dotazník z procesu zkoušení inscenace *Nothing Else, Mothers*, který je dílem režiserek Anny Klimešové a Dominiky Špalkové. Nedodala jsem své odpovědi, protože je to pro mě příliš osobní, abych to zveřejňovala ve své diplomové práci – i když jsme materiál použily jako hlavní inspirační zdroj k inscenaci, kterou jsme už odehrály před mnoha diváky. Diplomová práce pro mě představuje rámec, do kterého se plné znění mých odpovědí nehodí (a vím, že si teď mohu v nějaké míře protiřečit).

Můžete si dotazník zkusit pro sebe vyplnit nebo se jím nechat inspirovat, anebo ani jedno, ani druhé, anebo něco zcela jiného.

1. Jaké oslovení používáš ty a vaše rodina pro tvou mamku?
2. Jaké oslovení nebo přezdívku používá mamka nebo tvoje rodina pro tebe (jak to bylo v dětství nebo i teď)?
3. Kdy jsi prožila s mamkou něco hodně radostného (konkrétní situace)?
4. Čím chtěla být tvoje mamka, když byla malá, a čím jsi chtěla být ty?
5. Co trhlého a originálního jste vy dvě s maminkou dělaly, když jsi byla malá, nebo co z toho ještě teď děláte?
6. Máte nějaké společné rituály?
7. V čem tě mamka inspirovala a inspiruje?
8. Co na mamince miluješ?
9. Co (jaké chování) na mamince naopak nesnášíš nebo tě irituje?

10. Napiš nejsilnější zážitek, který jste spolu zažily.
11. Oblíbený slogan, citát, věta nebo přísloví tvé mamky.
12. Jaké rady do života ti mamka dala či dává?
13. Vzpomeneš si na nějakou historku, kterou měla tvoje maminka se svojí maminkou v dětství nebo mládí?
14. Co je pro tvoji mamku typické: jaké nosí ráda oblečení? Čím voní?
15. Kdy se tě maminka nejvíc zastala a pomohla ti?
16. V čem jste stejné? Máte nějaká podobná gesta, pohyby, mimiku?
17. Za co tě mamka nejvíc kritizuje a za co kritizuješ ty ji.
18. Zažily jste spolu nějakou silnou životní situaci, ve které jste se musely spolehnout jedna na druhou? Jakou?
19. Když si spolu nerozumíte, z jakého to je důvodu a jak se v této situaci chováte? Máte nějaké vzorce chování?
20. Čím sis jako malá myslela, že mamince uděláš radost?
21. Popiš obraz, kdy je nebo byla tvoje máma opravdu šťastná. Jak to vypadalo? Co měla na sobě?
22. Jakým způsobem ti mamka projevuje lásku?
23. První vzpomínka na mámu.
24. Máte společnou píseň?
25. Co jste spolu nikdy nezkusily, ale vždy jsi chtěla?

26. Co jste si spolu splnily, co jste vždy chtěly.
27. Jaké podoby má láska, kterou ke své matce cítíš? Jak vypadá? Představ si ji se vším, co k ní patří, jaká tě k ní napadne první:
- Barva:
  - Krajina:
  - Tvar:
  - Chuť:
  - Vůně:
  - Písnička:

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Scéna „královen“ z inscenace *Nothing Else, Mothers* (Lod' Tajemství, 2022).  
Fotila: Irena Vodáková.



Scéna „Fuji“ z inscenace *Nothing Else, Mothers* (Lod' tajemství, 2022).  
Fotila: Irena Vodáková.





Work in progress inscenace *Papagen* (Vzlet, únor 2021)  
Fotila: Jana Rabenhauptová



Premiéra inscenace *Papagen* (Vzlet, září 2021).  
Fotila: Jana Rabenhauptová.