

**Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta**

Alternativní a loutkové divadlo

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PODOBY DIALOGU

Fedir Kis

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jana Pilátová

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, září 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

ALTERNATIVE AND PUPPET THEATRE

MASTER'S THESIS

FORMS OF DIALOGUE

Fedir Kis

Thesis Supervisor: Prof. PhDr. Jana Pilátová

Assigned Title: MgA.

Prague, September 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Podoby dialogu

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokého školního studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Fedir Kis, podpis

Poděkování

Rád bych zde srdečně poděkoval paní prof. PhDr. Janě Pilátové za její lidský a profesionální přístup, který dalece přesahuje rámec jejích pedagogických povinností, a dále doc. MgA. Sodje Zupanc-Lotker, Ph.D. za neutuchající inspiraci v autentickém přístupu k tvorbě. Děkuji též MgA. Zuzaně Šklíbové za kolegiální a přátelské. Děkuji Haničce a Josefovi za životní vzor, který mě vedl k tomu učit se brát život takový, jaký je, a milovat ho. Jedno velké poděkování patří Johance Schmidtmajerové za její svědomitost ve všech aspektech života, které mohu po jejím boku vnímat. Děkuji své mamince Svitlaně a tátovi Jaroslavovi za životní příklad, ilustrující, jak lze vnímat lidi kolem sebe a mít na paměti, že si každý zaslouží druhou šanci, i třetí, čtvrtou... a dál, dokud o ni bude sám stát. Všem těmto děkuji za to, že mi umožnili setkat se s výjimečnými lidmi, o kterých zde píšu.

Pravidlem je, že něco musí držet, aby něco mohlo viset a vlát. Budu šťastný, když těmto lidem budu moci jejich pozornost věnovat podobným způsobem, jako mi ji věnovali oni.

Abstrakt

Tato diplomová práce se týká forem divadla, které se snaží v publiku iniciovat živé reakce, zkoumá různé strategie performativních žánrů ve snaze pracovat s pojmem autenticity. Storytelling je zde podstatnou složkou, skrze kterou zkoumá různé postupy podporující kolektivní rozhodování a snahu si porozumět. Práce se ptá, jakým způsobem dialog může přesahovat pojmy konverzační řeči a výměny názorů při tvorbě divadelní inscenace a následného vnímání divákem z různých sociálních prostředí.

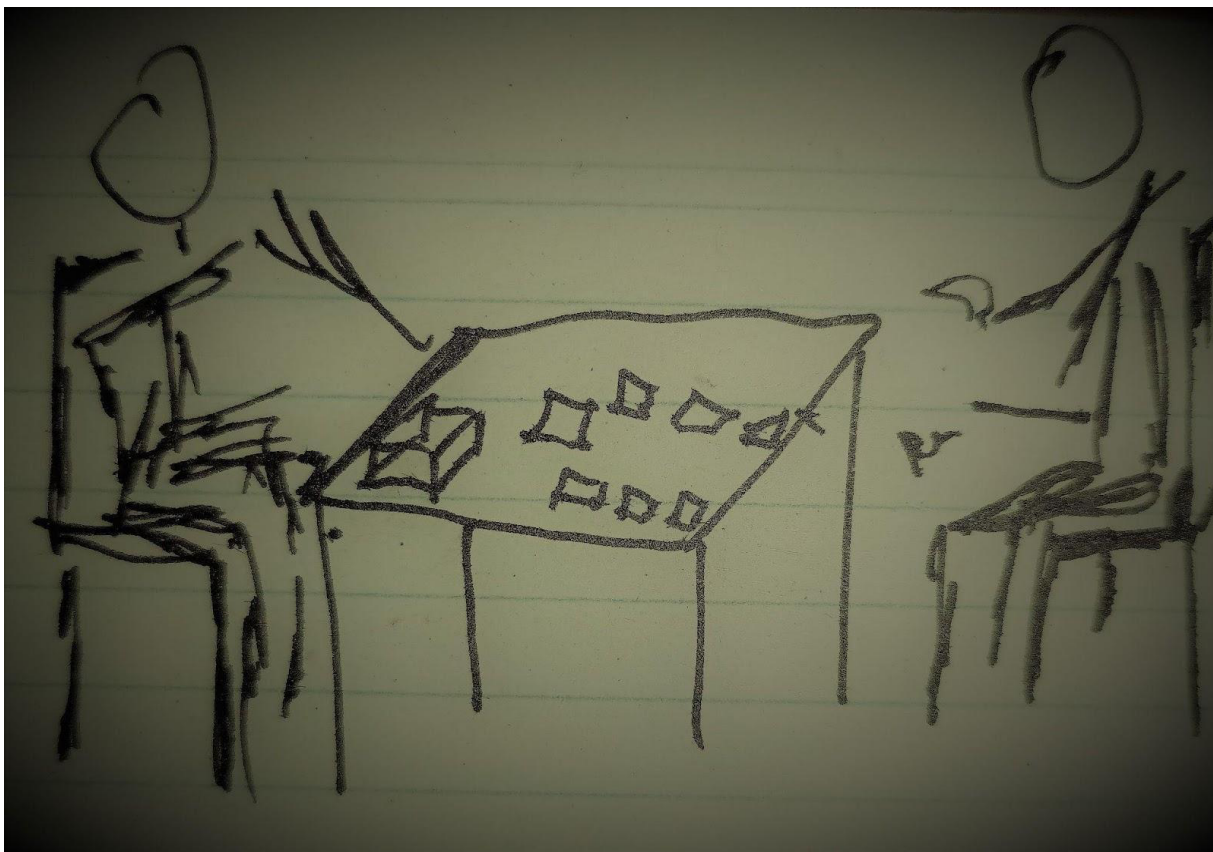
Abstract

This thesis aims to describe forms of theatre that seek to initiate live responses in the audience. It explores different strategies of performative genres in an attempt to work with the notion of authenticity. Storytelling is an essential component here, through which it explores different practices that support collective decision-making and the pursuit of understanding. The thesis asks how dialogue can transcend notions of conversational speech and exchange in the creation of a theatrical production and subsequent perception by audiences from different social backgrounds.

Obsah

1	ÚVOD	1
1.1	SCHOPNOST MATERIÁLU ODOLÁVAT ŠÍŘENÍ TRHLINY.....	2
1.2	TOUHA PO VLASTNÍ DEFINICI DIALOGU	3
1.3	MONOLOG DIVADELNÍ SCÉNY	3
2	PUBLIKUM MONOLOGU.....	5
3	DĚTSKÉ VERSUS DOSPĚLÉ PUBLIKUM.....	6
4	Z ČEHO VYCHÁZET SMĚREM K HERECKÉ PRAVDIVOSTI	7
5	„KOTRMELEC“ A PRVKY PERFORMANCE	9
5.1	KONTEXT	9
5.2	K PERFORMANCE SKRZE UMĚNÍ A REALITU	9
6	PUBLIKUM JAKO TERITORIUM SE SVÝMI PRAVIDLY	11
7	DIALOG S DIVÁKEM VE SMYSLU SPOLEČNÉ TVORBY	12
7.1	SDÍLENÍ KŘEHKOSTI VE VĚZENÍ.....	12
8	PROČ, KDE, JAK JSEM HLEDAL	14
8.1	PROČ KOUKÁME?.....	14
8.2	ODPOVĚĎ SKRZE VLASTNÍ INTERPRETACI.....	16
9	THE MEISNER STUDIO	18
10	VÝZNAM HERECKÉHO SDÍLENÍ EMOCÍ	20
10.1	CO JE TOU „HRAČKOU“, KVŮLI KTERÉ HERCI PLÁČOU, KDYŽ JI NEMAJÍ?	20
10.2	NUTNOST UCHOVAT SI DĚTSKOU MYSL.....	21
11	DVA VÝZNAMY VYPRÁVĚNÍ	22
11.1	HRANÍ SEBE SAMA.....	22
12	HRA VERSUS SPORT	24
12.1	NAIVITA A ZRANITELNOST	24
13	PROČ SE DÍVÁME NA HRDINY?	26
14	PERFORMANCE PŘED DĚLNÍKY	27
15	INTERPRETACE VLASTNÍHO PŘÍBĚHU.....	28
16	INTERPRETACE CIZÍHO PŘÍBĚHU.....	29
17	CO JE TO CESTA HRDINY?	30
1.	Část první – Výzva k dobrodružství	30
2.	Část druhá – Nejvyšší utrpení nebo zasvěcení.....	30
3.	Část třetí – Sjednocení nebo transformace.....	30
4.	Část čtvrtá – Cesta zpět aneb Hrdinův návrat	30
18	POTŘEBA EXISTOVAT, BÝT V SITUACI.....	32
19	UPRCHLÍK KŘÍŽÍ SVOU STOPU.....	33
20	„NEBUĎ VTIPNÝ. BUĎ SKUTEČNÝ.“.....	35

21	TABU, LIBERÁLNÍ PROSTŘEDÍ A MOJE SNAHA BÝT OSOBNÍ	38
21.1	TABU SJEDNOCUJE LIDI, KTEŘÍ K NĚMU MAJÍ VZTAH.....	38
21.2	SMÍCH A ZÁKAZ	39
21.3	INTEGRAČNÍ CENTRUM PRAHA O.P.S	40
21.4	KOMIKA JAKO VÝZVA PŘI SNAZE SE ADAPTOVAT.....	42
21.5	VÝCHOZÍ BOD Z TOHO, CO SE TEĎ DĚJE.....	44
21.6	BEHIND BLUE EYES A MŮJ KONFLIKT.....	46
21.7	JÁ A DIALOG.....	47
22	DIVADLO A VĚZENÍ.....	48
22.1	TEKUTÁ DRAMATURGIE.....	49
22.2	POTŘEBA UZAVŘENÍ SKUPINY	50
22.3	SPOJENÍ SKUPINY V JEDEN CELEK.....	50
23	KLÍČ.....	52
23.1	ČÁST DOPISU JANY PILÁTOVÉ	53
24	NONSENS JAKO FORMA KOMUNIKACE (BĚLORUSKO).....	55
25	PŘEDÁVÁNÍ DIVADELNÍHO CVIČENÍ	57
	ZÁVĚR.....	59
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	60



Obr. č. 1: vlastní skica, 2023

1 Úvod

Studoval jsem herectví a autorskou tvorbu už čtvrtým rokem, když jsem se začal zajímat, co to je a jak se vlastně vede dialog. Můj zájem výrazně stimulovaly dvě celospolečenské události: pandemie v roce 2020 a invaze ruských vojsk na Ukrajinu v roce 2022.

Do té doby bylo mým cílem stát se svébytným tvůrcem, který publiku předává své nebo cizí myšlenky, které pro mě byly atraktivní. Dvě celosvětové krize a několik předchozích divadelních projektů mě donutily, abych se adaptoval na situace, kterým jsem se nemohl vyhnout, neuměl vyhnout nebo je nechtěl přijmout tak, jak jsou. Vedly mě tak k přehodnocení toho, co je pro publikum v divadle i pro běžný styk mezi lidmi důležité.

Práci doporučuji číst bez snahy vnímat přímé návaznosti, jelikož k tématům, které kapitoly obsahují, jsem dospěl skrze intuitivní procesy, které sám nedokážu přesně rozklíčovat. Věnuji se zde otázkám jako je: proč hraji, jak hraji, pro koho a jaký dopad na publikum mají různé formy mého snažení.

1.1 Schopnost materiálu odolávat šíření trhliny

Během covidového období bylo omezeno setkávání při kulturních akcích a já jsem tak byl nucen najít si jinou práci.

Objevil jsem se v Berlíně na stavbě jako elektrikář; tuto profesi jsem zkráceně dostudoval před DAMU. Toto zaměstnání jsem mohl provozovat při tehdejších omezeních proto, že šlo o práci na kritické infrastruktuře. Živá kultura se v té době potýkala se snahou najít si svou pozici na pracovním trhu i obhajobou významu svojí existence pro společnost.

V Berlíně jsem potkával různé lidi se všemi možnými názory, které se od mých značně lišily a v akademickém prostředí jsem se s nimi neselektoval. Zaujalo mě, že zde pracuji s lidmi, se kterými máme různé životní postoje, ale pokud spolu máme něco vyřešit, tak to dokážeme. Mým cílem bylo si práci udržet, strávit na pracovišti co nejvíce hodin a dostat proplacenou fakturu. Jasná a společná motivace nás držela při sobě.

Názorové rozdíly mezi námi vycházely na povrch hlavně během debat o dění ve světě, které ale neměly co dělat s naší prací, jejíž cíl byl definovaný v jasném fyzickém úkolu tady a teď. Lišily se pouze řemeslné postupy, na kterých jsme se museli rychle shodnout.

Kdybych měl možnost vytvořit si tým pro práci například na divadelním tvaru, tak bych si tehdy nikoho ze svých tehdejších spolupracovníků určitě nevybral, jelikož jsme měli opačné životní postoje vycházející z jiných životních perspektiv (realit). V takovém dialogu bych spíše očekával konflikt než porozumění.

Moje pracovní adaptace na názorově cizí prostředí ve mně ale probudila zájem o definování tvůrčího dialogu, jeho aspekty a snahu pochopit význam herectví.

Konflikt jsem začal vnímat jako podstatnou součást práce. Konflikt přece už od dob Aristotelových chápeme jako nutnou fázi dramatu, a zároveň je významnou a kreativní součástí tvorby v týmu. Ze své zkušenosti ze stavby jsem konfliktní situace hodnotil tak, že během nich jde o to mít argumentační arzenál a ustoupení z výchozích pozic jsem považoval spíše za prohru.

Během hádek na stavbě, kde jsme před sebou měli nutné rozhodnutí, a následně mohli sledovat rychlé dopady dané volby, jsem měl pocit, že procházím výjimečným tréninkem v otázce konfliktu.

Je nutno zmínit, že jsem byl na stavbě v roli elektrikáře, a zároveň překladatele z němčiny do češtiny. Ani jedno jsem nikdy v praxi nevykonával a mé znalosti byly velmi povrchní. Povolení vykonávat elektrikářské povolání jsem získal před šesti lety ve zkráceném ročním kurzu a od té doby jsem se profesi nikdy nevěnoval, německy jsem se trochu naučil při stopování.

Touha adaptovat se v tomto prostředí pro mě byla ale maximální. Covidová omezení by mi jinak neumožnila vycestovat za hranice, už jsem do svého plánu něco investoval a měl jsem proto silnou motivaci si zaměstnání v nejisté době udržet. Do té doby jsem měl jen velmi malou snahu adaptovat se na nějaký režim, na divadelní přístup nebo tvůrčí dialog, rozhodně v porovnání se situacemi, které se zrodily z rozhodnutí stát se a zůstat co nejdéle elektrikářem na stavbě. Porozuměl jsem tomu, co je snaha porozumět, i když vůbec nevíte, co se děje nebo ani nechcete vědět, ale musíte.

Prohloubila se ve mně jakási houževnatost – jejíž definici si pamatuji ze svého studia oboru Letecký mechanik: „Schopnost materiálu odolávat šíření trhliny“.

1.2 Touha po vlastní definici dialogu

Kdykoli jsem se pokoušel definovat význam své práce a pojmu dialog, narážel jsem na prefabrikované otázky a stereotypní odpovědi směřující k tématu rovnosti a vzájemné snahy si naslouchat. Tento způsob „tázání“ mě ovšem neuspokojoval.

Uvědomil jsem si, že i já (kdykoli se dotýkám témat dialogu) jaksi mimochodem formuluji svůj zájem tak, že by se primárním důvodem mohla zdát snaha vytvářet něco eticky správného. Ale nebylo tomu tak. Potřeboval jsem najít a definovat význam svého působení, a tak jsem si to nakonec i nazval: *hledání něčeho dynamičtějšího než něco jiného*. Tím *něčím jiným* myslím:

1.3 Monolog divadelní scény

Z pozice studenta herectví jsem viděl svou profesní budoucnost v tom, jaké žánry a témata jsou ve společnosti akcentovány skrze nejrozšířenější herecké přístupy. Ty jako první definoval svou metodou Konstantin Stanislavskij. Jakkoli měnil způsob své práce s herci, měl za cíl vést herce k realistickému hraní.

Během bakalářského studia jsem absolvoval na tuto metodu jeden divadelní a jeden filmový workshop. Byl jsem skeptický k této formě předávání příběhu, ale protože jsem potřeboval příjmy, které mohly finančně pokrýt už tak dobrodružný život, bral jsem role právě v těchto realisticky ztvárněných filmových žánrech: romantická, detektivní, sociální dramata... A to

jakkoli jsem byl dál rozpačitý z toho, do čeho bych se skrze svoji profesi měl převtělovat pro uplatnění na trhu práce.

Peter Brook ve své knize *Prázdný prostor* nastiňuje své teorie o divadle tím, že zkoumá čtyři různé významy slova divadlo: mrtvolné divadlo, svaté divadlo, drsné divadlo a bezprostřední divadlo.

Uvedu zde krátký úryvek shrnující termín „mrtvolné divadlo“, protože vymezuje komerční a performativní prostor, který je pro některé herce zásadní při snaze se profesí žít:

“Mrtvolné divadlo je divadlo komerce zřízené za účelem vydělávání peněz pro své producenty. Je to divadlo imitace, které se snaží napodobit škatulku úspěchů minulosti. Jeho působení se dotýká všech aspektů, prostupuje všemi rovinami. Režiséři se spoléhají na stará klišé a triky minulosti, aniž by v textech zkoumali jejich hlubší významy. Herci se nedostávají přes emocionální fasády rolí a hrají povrchně. Reagují na to, co jim text nabízí, což má za následek stereotypní ztvárnění postav.”¹

(„Mrtvolné divadlo“ je tím prvním něčím jiným, od čeho jsem se chtěl odpíchnout k něčemu dynamičtějšimu.)

¹ BROOKS, P.: *Prázdný prostor*, str.45

2 Publikum monologu

Manýry popisované Brookem skrze termín mrtvolné divadlo se týkají interpretačního divadla nebo muzikálů, ale tento princip jsem zažil i u formátů, které se od divadla lišily tím, že vycházely z termínu *performance*², ty nebyly založené na narativním principu, ale byly svým kontextem blíže *otevřenému dílu*.

„Dílo je otevřené potud, pokud zůstává dílem. Za touto hranicí se otevřenost rovná šumu“. Neforemné neznamená smrt formy, nýbrž nutí pouze k její odstíněnější formulaci, k pojetí formy jako „pole možností“³.

Brook popisuje reakce publika a vztah k mrtvolnému divadlu, které je opakem *šumu (složitost rozeznat, co je podstatné při přílišné otevřenosti díla)*, ale ten má v *performance* dopad na publikum má stejný:

„Publikum tuto mrtvou výheň přijímá, protože hledá upřímně zážitek, a místo aby se smířili se zklamáním z méně autentického setkání, předstírají nadšení a uznání.“

Brook tvrdí, že publikum zde raději akceptuje, aby se vyhnulo pocitu, že je vyřazeno z kulturního okruhu definovaného elitou, která přijala mrtvolné divadlo.

² „Myslím, že by bylo dobré upozornit na to, že v zemích, kde angličtina není mateřským jazykem, je často problém se samotným pojmem *performance*, protože se používá velmi široce a volně. Zapomíná se na to, že *performance* je v původním obecném významu nějaká akce nebo výstup, ale také například výkon (ať už manažera nebo auta). V obecném smyslu lze tedy performovat - tedy konat - i v běžném životě... My třeba performujeme právě v tuto chvíli, ale nejde o uměleckou performanci. A v rámci umělecké *performance* existuje rozdíl mezi *performing arts* (scénickým uměním), které je založené na profesionalitě, zkouškách a opakováních - tedy divadlo, tanec, hudba - a *performancí* či vizuální *performancí*. Vizuální umělci nemají vzdělání ve scénických uměních a jejich díla nejsou tvořena skrze zkoušky a opakování. Dalším druhem umělecké *performance*, která do scénického umění nepatří, je třeba autorské čtení“ ORLOVÁ, J.: Všechno performuje [online].

³ ECO, U. Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách, s. 68

3 Dětské versus dospělé publikum

Doc. MgA. Jiří Adámek, Ph.D. své vnímání publika přibližuje v rozhovoru pro *Minor podcast*⁴ na téma inscenace *Tramtárie* (premiéra 2022 v divadle Minor), kde jsem ztvárnil jako herec postavu *Frajera Famfaronu*. Dramaturgyně tohoto představení Iva Kopecká se režiséra dotazuje, jestli pozoruje nějakou proměnu ve vnímání dětského publika, poté co se rozšířily sociální sítě nebo sociálních fobie po covidu, zda byli malí diváci jinak vnímají před 15 lety...

„Myslím si, že ne. Změny, o kterých vím, se týkají učitelů a rodičů. Já jsem v poslední době úplně frustrovaný tím, že po covidu se stalo úplně běžným, že během představení někdo z dospělých tak jako až skoro znuděně vytáhne mobil a tak nějak si natočí dvanáct vteřin, jakýchkoliv. A je vidět že to není to, že jsou teď nadšení, že jsou úplně uhranutí tím, co to tam vidí, a musí to mít, ale že je to nějak takové, že se to tak dělá. Tak vytáhnu mobil, chvíli točím, zase ho schovám a vnímám dál, možná.

Ale ten důvod, proč mě tak strašně moc baví dělat představení v Minoru... Jeden z nich je, že dětské publikum prostě nekecá, nelže ve smyslu svojí reakce, nic nepředstírá, nemá žádné koncepty. Já jsem si uvědomil, co všechno za koncepty má dospělý divák: že si třeba řekne ‚To je chytrý, tudíž já jsem chytřej!‘ nebo si řekne: ‚To je opulentní, tudíž já jsem na něčem luxusním‘, ale pořád je tam ta racionální složka, která mu řekne, jak to má vnímat a co si o tom má myslet, a ty děti se buď baví nebo se baví (ve smyslu povídají si). Když je to bude nudit, tak to prostě úplně zničí představení, začnou sebou nejdřív hýbat, pak si povídat a pak třeba dupat, a to je na tom nádherné, a proto si myslím, že tohle publikum se nemění.“

⁴ rozhovor pro Minor podcast vedený Bořkem Jourou a Ivou Kopeckou spolu s dotazovaným Jiřím Adámekem

4 Z čeho vycházet směrem k herecké pravdivosti

Adam Mensdorff-Pouilly, který mi byl spolužákem po celé studium, věnoval svoji bakalářskou práci obhájenou v roce 2019 tématu s názvem *Herec a jeho zdroje*. V rámci výzkumu provedl rozhovor s několika režiséry, kterým položil otázku, jak a pokud lze definovat svůj zkoumaný termín hloupý/chytrý herec. Tímto dotazem se snažil sledovat otázku, jak informace a schopnost s nimi zacházet definuje adaptabilitu herce ve scénickém tvaru. Hercům se totiž stává, že se při přílišném přemýšlení a snaze se orientovat v záměrech a motivacích vycházejících na jedné straně z role a na druhé ze sebe a toho, co se děje v daný moment, snaží analyzovat svoji práci při hereckém jednání, a to je odvádí od snahy autenticky „být“ tady a teď.

Adam Mensdorff-Pouilly píše:

V precivilizované společnosti chybí podle Adámka koexistence těchto dvou „realit“ vedle sebe.⁵ Vše je nutno specifikovat, škatulkovat. Je to pravda, nebo to není pravda? Je to fantazie, nebo lež, nebo sen, nebo výmysl, nebo pomluva? To všechno je ale racionální oklešťování zkušenosti světa, které brání této jednoduchosti přijímání impulsů a reagování na ně: Domnívám se však, že je to ale právě alternativní divadlo a performance, které často bourají ty jasné a srozumitelné divadelní uvozovky, kukátko, v němž divák přijímá ono „kdyby“, a herec, znalý svých nekonečných hranic, může s dětským klidem hrát „jako“.

*Je to alternativní divadlo a performance, které tyto hranice relativizují. Přímo na Katedře alternativního a loutkového divadla jsem byl divákem či aktérem mnoha projektů, které se snažily zmást diváka či aktéra ve vidění vlastních hranic (např. projekt *Tyranie*, několik skutečně svázaných herců neschopných pohybu bez pomoci přihlížejících). Existují i performance, které trvaly několik let, nebo které trvají na tom, že nic v nich není jako.*

V performance *Tyranie* jsem účinkoval jako herec. Šlo o dva různé projekty dvou režisérů z našeho ročníku, Štěpána Krtičky a Štěpána Gajdoše. Zadáním bylo performance na téma knihy *Tyranie 20 lekcí z 20. století*, kterou napsal Timothy Snyder. Dvacet lekcí z evropských dějin 20. století ukazuje, že kolaps společnosti, demokracie a morálky i naše osobní selhání v podmínkách politických krizí nejsou nic nepředstavitelného. *Lekce* jsou psány formou přikázání a zde jsou některé z nich:

⁵ MENSdorFF-POUILLY, A.: *Herec a jeho zdroje*, s.

- Nepodřizuj se předem
- Chraň si soukromí
- Varuj se státu jedné strany
- Nepoužívej fráze, přemýšlej o tom, co říkáš
- Nezapomínej, že politika je tělesná, a únik před tyranii vyžaduje pohyb

V performance *Tyranie* se po půl hodině diváci zvedli a svázané herce rozvázali. Sami tak vytvořili „akci“ namísto pasivního přihlížení.

To je ale výjimka. Běžně se divadlo dělá právě naopak. Vymáhá příkázání ve stylu Timothy Snydera (který zde popisuje principy ochrany před tím být umlčen), aby diváci tzv. nerušili a nechali se manipulovat.

Oba přístupy, *divadlo i performance* mají za cíl jednat, ale rozdíl je v tom, že divadlo ve své klasické podobě jedná *jako*, pracuje s *magickým kdyby*, které se konfrontuje hlavně s fantazií a myšlenkami diváků, zatímco performance jedná tak, že se realita konfrontuje s realitou. Otázkou pro herce je, zda chce nějak vypadat nebo něco udělat a jak v tomto prostředí mezi aktivismem a estetikou chce hledat své místo. Dělat aktivismus v divadle je hloupost a dělat v realitě divadlo také. Ale hlouposti často najdou něco, co rozum nedokáže. Za nic, co nyní popisuji, bych ruku do ohně nestrčil, ale ve své snaze porozumět si jsem už ruku *někam strčil*, protože jsem byl z těchto dilemat frustrovaný.

5 „Kotrmelec“ a prvky performance

5.1 Kontext

Jedním takovým *strkáním ruky někam* byla moje kandidatura do Akademického senátu DAMU v druhém ročníku mého bakalářského studia. V tu dobu jsem s nelibostí sledoval, jak si někteří lidé, zvláště politici bezohledně berou prostor vyjadřovat se ke společenským hodnotám, přičemž se snaží si sociálně polepšit a zařadit se mezi elitu. Uvědomoval jsem si, že tyto situace znám pouze ze strany čtenáře nebo pozorovatele, kterého věci rozčilují, nemá o nich „ani šajna“, ale „ví“, že to *není správné*. Jenže to je častým jevem i u lidí, kteří jsou středem těchto „skandálů.“ Řekl jsem si, že jediný důvod, proč nejsem v kolektivu, kde probíhají tyto debaty, je, že se na to cítím hloupý. Když jsem si to přiznal, spadl ze mě všechn ostych, že bych snad mohl udělat něco nerozumného, protože bylo jasné, že to nerozumné je. Byl jsem v tu dobu velmi frustrovaný, a při debatách v hereckém kolektivu jsem narážel na naprostý nezájem bavit se o katastrofách dneška. Dostal jsem dokonce odpověď *jdi dělat politiku, a ne divadlo*, což mě tehdy jako herce poměrně urazilo, ale od té doby jsem se s tím vyrovnal.

Přišel den, kdy měla být prezentace kandidátů v divadle Disk za přítomnosti celé akademické obce. Bylo nařízené děkanské volno a my v utajení intenzivně zkoušeli před premiérou. Přesto jsem odešel ze zkoušky.

Své prezentace zde předváděli kandidující pedagogové i studenti. Každý měl svůj medailonek, proč je vhodný kandidát, a bylo to jako číst si billboardy, které se lišily jemnými nuancemi strategií, jak vstoupit do prázdného prostoru black-boxu divadla Disk. Bylo to jako Brookova práce s prázdným prostorem, kde je vidět naprosto vše ve své čistotě a konkrétnosti, bez přísad.

5.2 K performance skrze umění a realitu

Při workshopu s Tomášem Měcháčkem a jeho vedením k vtělení klaunských principů jsme si při cvičení s klaunskými nosy, měli nasadit klaunský nos zády k publiku, otočit se, přijít na forbinu a říct: „Já se jmenuji ... “ a zůstat na scéně pohledem do diváků. To vyvolávalo tak humorné situace, při pozorování strategií, jak si své představení každý chtěl „ustát“, že jsme se váleli po zemi.

Tento princip v realitě (prezentace kandidátů AS DAMU) spolu ještě s různými verbalizovanými argumenty a popisy kompetencí ve mně v tu chvíli ale vyvolával vztek. U každého stejná nervozita jako přes „kopírák“ a v publiku se to samozřejmě jako přirozený sociální aspekt

ignorovalo. Na divadle by za to byli odsouzeni, ale v této civilní roli to publikum vnímalo jako něco, co patří k životu, co se dá považovat za přirozené. Většina kandidátů si řeč nepřipravila (= strategie být autentickým) s tím, že jim jde pouze o to představit se a popsat, jaké mají zkušenosti z různých parlamentů a porot. Tato hraná autenticita dosahovala úrovně vtípů vyhořelých průvodců na zámcích. Bylo to jako refrén, v hlavě mi to vřelo vzteky, až můj výstup proběhl takto:

„Dobrý den, Já se jmenuji (tehdy) Fedir Djudja, s účastí na kolektivních zasedáních nemám žádné zkušenosti a narozdíl od ostatních řečníků jsem si svoje představení pečlivě připravil.“

A v tu chvíli jsem udělal paralelně k publiku kotrmelec. Postavil jsem se a řekl: „Děkuji vám za pozornost, toto je moje vize, kterou bych chtěl v Akademickém senátu DAMU realizovat, a velice vám budu vděčný za vaše hlasy.“

Nakonec jsem byl zvolen senátorem. Díky tomu, že jsem si pojmenoval strategie předchozích řečníků a nahlédl, jak reagují na tabu, které spočívalo v tom, že vůbec neví, co se příští čtyři roky bude dít, ale musí definovat, jak by se zachovali. Díky této analýze jsem měl úplně jasno kudy jít a ostatní oslovit skrze to, co se v místnosti děje.

Zvolení pro mne bylo zadostiučiněním a potvrzením mých reakcí na emoce, které ve mě situace vyvolala. Na druhé straně následky svého zvolení jsem už nenesl stejně dobře. Když jsem viděl seriózní charakter schůzí, netroufal jsem si věci rozporovat a raději jsem se držel zpátky, abych nedal najevo svoji nekompetentnost. Nevěděl jsem, jestli deset milionů pro tu kterou katedru je málo nebo moc. Nevím, jak to měli ostatní, ale prolomení tohoto tabu bylo nebezpečné, jelikož by dotyčný zdržoval, a to se nikdy nedělo, pokud tedy nechtěl z principu zdržovat. Šlo převážně o rutinu schvalování ekonomických záležitostí, kterým jsem rozuměl jen složitě. Pravděpodobně by některý ze studentů byl lepším senátorem, nad čímž jsem často přemýšlel, ale touha být přítomen v takovém kolektivu a zvědavost mne zde udržela. Nakonec jsem byl rád alespoň za to, že jsem mohl podpořit při hlasování nového děkana, a z toho jsem si odnesl první zkušenost s „kolektivním“ dialogem.

6 Publikum jako teritorium se svými pravidly

Prostor pro projev publika je velice podstatným a politicky významným teritoriem. Ale jak věnovat publiku prostor pro *autentické chování*, které je mimo divadlo tak významné? Pokud se díváme na film doma nebo v kině, není tak skandální film vypnout nebo odejít, ale v divadle to je velmi významné, jelikož jde o jedno ze dvou nejvýznamnějších společenských gest povolených divákovi: přijít a odejít. Odejít tedy působí pro herce jako pohrdání prací lidí, kteří před nimi stojí. V tomto smyslu jsou diváci tzv. uzavřeni v *šachu*, a dokonce se mezi sebou mohou napomínat k tichu skrze tzv. *pššš*.

V divadelních formátech, které určitý druh autenticity publika podporují a hodlají s ní pracovat, je nutné, aby publikum pochopilo, že mohou na impulzy reagovat, dát nějak svolení nebo je vyzvat. Kritickým směřováním v tomto smyslu je tzv. dominantní učitelská výzva: No tak se nebojte! Protože pokud panuje ve vytvořeném teritoriu tento princip výzvy, který spočívá v řešení tzv. odvahou, tak se neprojeví pochyby, rozpaky a autentické přemýšlení, ale ozvou se pouze excentrici a exhibicionisti.

Moje praxe se snahou toto dynamické teritorium iniciovat se týká projektů: *Lidé chodí sem a tam – pro klavír a čtyři interprety 2021*, *Cesta hrdiny 2020*, *Postřehy a fikce Františka Zouhara st.*, *lektorování workshopů pro Integrační centrum Praha o.p.s.*, *práce na inscenaci s odsouzenými ve věznicí Bělušice 2023*. K popisu těchto projektů se dostanu v průběhu textu.

7 Dialog s divákem ve smyslu společné tvorby

Divák na představení nepřichází nepřipraven, nese si s sebou velký kus svého vnímání reality, který performerovi nabízí. Záleží na tom, zda s ním někdo na této bázi bude hrát nebo hodlá prostor mezi divákem a publikem vyplnit svými vlastními efekty, exhibicí, sebejistotou, dominancí, dojmáním nebo provokací. Tvůrce si může pěstovat prostředky/principy pro možnost ovlivnění toho, co si divák ze setkání s divadlem či performancí odnese za zážitek.

Jinou možností je se některých „výhodných“ prostředků vzdát ve prospěch zpřítomnění dramaturgie, která vedle absolutní kontroly nad obrazem předávaným divákovi může působit nejasně ve smyslu nejistého výsledku, ale může tak daný okamžik zpřítomnit ve smyslu divákovy aktivizace a jeho participace na tvaru společného zážitku. Jak vypadá tento směr jako úkol, a ne jako úkol jednoho vypravěče, ale skupiny, ve které by každý měl vyprávět svůj příběh, ale dohromady by to byl další, nevymyšlený, ale nalezený příběh? Tento dotaz jsem se snažil mít jako tvůrčí východisko. Vzdání se určitých sil, nebo předností v boji z pozice dvou válečných stran, které chtějí zvítězit je tabu.

Vzdání se vlastního vyprávění příběhu a jeho kontroly nad ním nás může učit něco o naší společné kultuře tady a teď bez ohledu na to, jestli je dobrá nebo špatná. Cílem je ji přijmout takovou, jaká je, a občas snad uvést situaci na pravou míru nějakou tou poučkou z minulosti.

7.1 Sdílení křehkosti ve Vězení

Významným faktorem sjednocení kolektivu je moment, kdy lídr ustoupí ze své silové pozice, a dovolí tak projevení autentických rolí, které se snaží pomoci společnému cíli. Tento moment jsem pochopil při prvním setkání s odsouzenými, když jsme spolu se Zuzanou chtěli představit náš projekt, který jsme chtěli definovat až skrze společná setkání během divadelních workshopů. Na začátku nás varovali vychovatelé, ať se nesnažíme odsouzeným slíbit, co nebudeme moci splnit, protože jejich život provázely neustálé prohry a častá zklamání důvěry. Vyrůstali často v nefunkčních rodinách, výchovných ústavech a mají špatné zkušenosti s nedodrženými sliby. Divadlo dokáže slibovat mnohé a dodržení tohoto parametru bylo nekompromisní specifikum. Chtěli jsme je pro věc nadchnout a motivovat a zároveň jsme se báli, že se setkáme s tvrdou odezvou. Pokusili jsme se tedy vystoupit sebevědomě. Chvěl se nám hlas a náš projev vypadal vnějškově dominantně, ale bylo patrné, že se obhajujeme různými *odbornými termíny*, a to ukazovalo určitou slabost. V této chvíli jsem vyšel ze své zkušenosti se zveřejňováním pocitů, které se při herectví studují. Po dominantním úvodu kdy, na náš projev nikdo z nich nereagoval a setkávali jsme se pouze s upřenými pohledy, které se ani nepohnuly, jsem se rozhodl zariskovat. Řekl jsem, že jsme nikdy v takovém prostředí nebyli, neznáme ho, a to v nás budí strach z neznáma, ale považujeme za důležité se v rámci

studia věnovat něčemu a někde, kam se divadlo bojí. V tuto chvíli, kdy jsme ustoupili ze své snahy mít dominantní a sebevědomý projev lídrů, se všichni projevili tak, že je to zajímavá, považují to za skvělý nápad, a začali dělat vtipy o tom, kdo je jaký herec. Přihlásilo se nám 40 odsouzených a my málem omdleli z té důvěry, kterou nám věnovali, a ze zodpovědnosti, s kterou jsme po této zkušenosti ale už i trochu věděli, jak pracovat.

8 Proč, kde, jak jsem hledal

Při snaze definovat si, co jsou rozpaky, které mi interpretační herectví rámované dramatickým textem a jeho „diktátem“ toho, jak má scéna vypadat, jsem se rozhodl věnovat studiu dále na katedře KALD, která je stále celosvětově považována za výjimečnou skrze studentské projekty a avantgardní směřování, o čemž jsem slyšel na svých stážích v Norsku na Univerzitě NTA ve městě Fredrickstad, v Itálii na festivalu Santarcangelo s projektem “HOW TO BE TOGETHER” a v New Yorku na *Tisch School of the Arts*. Možnost definování a objevení dalších perspektiv jak se v audiovizuální a divadelní tvorbě angažovat, mi byla poskytnuta opravdu v široké škále.

Jednou z velkých otázek, kterou mi zvýraznilo covidové období, kdy lidé byli nuceni v rámci ochrany zdraví zůstat v izolaci⁶ a tudíž se k nim kultura v převážné většině dostala skrze obrazovky, byla tato:

8.1 Proč koukáme?

Proč jsme schopni sledovat dlouhé hodiny příběhy, ve kterých se lidé nenávidí, zabíjejí, obviňují, milují, radují, pláčou, a proč já mám být interpretem těchto principů iniciace pozornosti? Tato otázka je ve své podstatě velmi široká, jelikož se svojí odpovědí dotýká funkce trhu a vůle člověka, jak chce nakládat se svým volným časem a relaxací. Při snaze najít odpovědi na tyto otázky a ukotvit je do své práce jsem se neustále dostával pouze k obecným revoltujícím myšlenkám, které mne nevedly ke kreativní tvorbě.

Nakonec jsem se k nalezení vhodné formy dostal vlivem studentské iniciativy NEMUSÍŠ TO VYDRŽET!⁷, která se snažila upozornit na kontroverzní aspekty výuky na DAMU. V nalezení scénického tvaru mě inspiroval performativní přístup, který jsem viděl u divadelní skupiny El Conde de Torrefiel v inscenacích *La Plaza*⁸, která využívala filmové/divadelní titulky jako majoritní performativní princip a vedla tak diváka scénickým vyprávěním.

⁶ „Izolace rozvrací časoprostorový i kauzální řád a ničí pocit skutečnosti, derealizuje jedince i společnost. Hrází proti chaosu je sdílená skutečnost,“ tvrdí autor konceptu energeticko-informačního metabolismu, který tou metaforou spojuje biologické a kulturní podmínky života a vysvětluje nutnost propojení mezi jedincem a společností Antoni Kępiński.“ PILÁTOVÁ, J.: Anamnéza. Nejen k debatě o třetím divadle. str. 63

⁷ Studentská skupina pod názvem NEMUSÍŠ TO VYDRŽET! prostřednictvím anonymního formuláře se zeptala studentů a studentek divadelních fakult DAMU a JAMU na jejich zkušenosti se studiem. Shromážděné odpovědi podávají svědectví a utvářejí obraz o problematice snášeném vnitřním světě (našich) prestižních divadelních škol. Výpovědi byly veřejně předneseny v úterý 29. června 2021 v 18 hodin před vchodem DAMU v Karlově ulici. Publikovala je i s komentáři Taneční zóna 2/2020

⁸ Kunstenfestivaldesarts, Brussels (première) Přítomen jsem byl na uvedení 6. března 2020. na festivalu v divadle Black box theater Oslo - název festivalu: Internasjonale Teaterfestival 5–14 March 2020.

V rámci své tvorby jsem si uvědomoval, že nad rovinou nevhodného chování pedagogů, která byla skandální a nepřipustná, je ještě zásadnější kritický faktor, a to je systém celého interpretačního divadla nebo filmového průmyslu, které jsou postavené na realistickém ztvárňování.

Uvedu příklad:

Jedním z kritických momentů pro herce může být například milostná scéna, kdy se herci oddávají exhibiční kopulaci. Zásadním aspektem tohoto momentu a práce na ní je, jak a jestli vůbec umí vytvořit bezpečné prostředí a podmínky různé složky jako režie, kameraman, partner, štáb.

Ale otázka, která není tak častá z různých osobních důvodů, je ta, proč se tyto interpretační směry soustředí na emoce, ať už jde o pláč, vztek, strach nebo hysterie a v mém příkladu minimálně nahota. Tyto scény/obrazy jsou ve své podstatě, v určité míře, toxické i pro konzumenta těchto obrazů, tím nemyslím obscénní zobrazení, ale spíše nekonečné generování materiálu na bázi této poutavosti, jelikož tento princip počítá s lidskou přirozeností, která je zvědavá.

Na tomto základě jsem spolu se Zuzanou Šklíbovou napsal text, který byl uveden scénickou formou, kde filmové titulky byly hlavním performativním jazykem inscenace. Obraz si divák skládal na základě svých zkušeností, tedy jak by lidé a situace mohla vypadat. Princip vycházel z osobních a veřejně přístupných zdrojů, přepsaných ze zvukové stopy dokumentární formou sběru dat, který se nazývá *verbatim*.

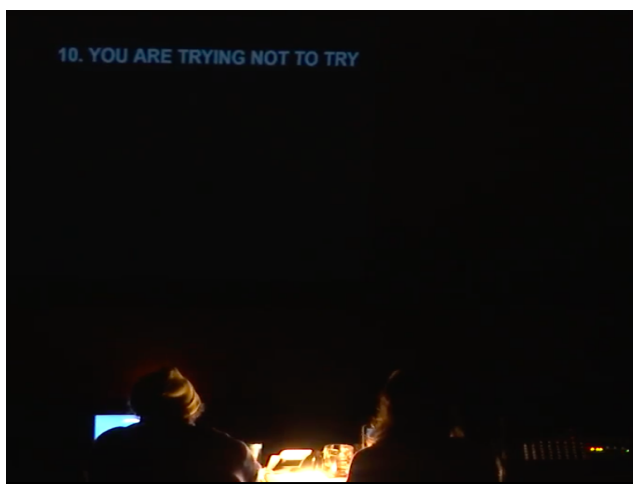
Vhodné textové formulace jsme hledali jako při běžném divadelním zkoušení. Kdy je na scéně herec a režie se snaží zaznamenat, zachytit, iniciovat hercovo vhodné jednání pro inscenační záměr. Promítali jsme na zeď různé texty a zkoumali jejich charakter, který v představách vyvolával. Naše představy byly rozdílné při čtení na papíře, ale při promítání textu v prostoru jsme se skoro vždy shodli, protože text měl v tu chvíli stejné efekty jako, hercovo vztahování se k publiku.

8.2 Odpověď skrze vlastní interpretaci

Text inscenace jsme následně přepsali do podoby divadelní hry s názvem *Postřehy a fikce Františka Zouhara st.*⁹ ta zvítězila v soutěži¹⁰, kterou organizovala Nadace Václava Havla sídlící v New Yorku ve spolupráci s Divadelní fakultou Akademie múzických umění v Praze, o nejlepší krátkou divadelní hru na téma „Odcházení“.

Paradoxem bylo, že jsme vyhráli v soutěži o nejlepší krátkou divadelní hru, která není psána pro herce, ale pro titulky – tedy přímo pro diváky, kteří tzv. práci na roli, kterou provozuje svojí interpretací herec – interpretuje sám divák. Téma „odcházení se zde ukotvilo ve smyslu „odcházení“ interpretace hercem. Interpretace jako taková, která byla zdrojem konfliktů na DAMU na základě herecké estetiky (škaredí chlapi hrají Vávru v Maryše, nebo roztomilé dívky hrající dlouhá vzrušení s vojáky navracejícími se z války.). Text v úvodu popisuje prostředí, kde se scéna nachází a probíhá *magické kdyby: Hra u zdi pro dva interprety*, což jsme byli my dva tvůrci – Zuzana a já ovládající počítač a projektor.

Fakt, že se hra může hrát téměř kdekoliv, kde se dají promítat titulky, performativně komentoval princip kamenných divadel, protože jde pro divadelní zážitek a udržení pozornosti málo, a to by divákovi nemuselo stačit. Nakonec jsme na základě tohoto prvního úspěchu vytvořili spolu se Zuzanou ještě jeden text s názvem *Power.point* premiéra. 2022 v divadle Vzlet.



Na základě výhry jsme dostali možnost strávit dva týdny v New Yorku, kde The Václav Havel Library sídlí a zúčastnit se výuky na Univerzitě *Tisch School Of The Arts At New York University*. Na této Univerzitě sídlí jedny z nejvýznamnějších hereckých studií pro filmovou a divadelní tvorbu, a tak jsem mohl být ještě nějakou dobu

Obr. č. 2: *Power.point*. Vlastní fotka.

⁹ Premiéra proběhla 1. 6. 2022 v divadle DISK pod názvem THE TOOL TO GET HERE a po dílčích změnách byla inscenace přejmenována na *Postřehy a fikce Františka Zouhara st.* - Tento nový název vycházel z názvu knihy *Postřehy a fikce* George Orwella, kterou napsal člen KSČ Jan Skála v roce 1985 šlo o rozbor ideologického vyznění Orwellova díla. Jan Skála zde ideologicky vyzdvihoval metafory podporující východní blok a negativa užíval propagandisticky ke kritice západu.

Inscenace vycházela z výzkumu slova, tváře a jednání. Literatura a trocha divadla. *Postřehy a fikce Františka Zouhara st.* jsou verbálním i neverbálním dialogem o síle slov, jejich pozitivních i negativních účincích a maskování. - druhé uvedení proběhlo v Bratislavě 17.2.2003 v divadle

Studio 12. - <https://tootoot.fm/cs/events/63cd2590408a9508540162ac>

¹⁰ <https://www.vhlf.org/awards/fedir-kis-and-zuzana-sklibova-are-winners-of-the-annual-contest-for-the-best-mini-drama/>

na stopě svým otázkám ohledně interpretačního herectví. Měl jsem možnost nahlédnout do třech studií:

The Meisner studio, Lee Strasberg Theatre & Film Institute, a Experimental Theatre Wing - New York University.

9 The Meisner Studio

Většinu času jsem strávil na hodinách v *The Meisner studio*. Toto herecké studio se věnovalo hlavně herecké přípravě, která měla za cíl realistické ztvárnění role/postavy. Metoda jménem „Meisner technique“ zaštitěná *Tisch School of the Arts* popisuje princip dosažení scénické pravdivosti na bázi fyzického a emočního soustředění a situační hry vycházející z dramatického textu. Toto soustředění bylo ale často zaměřeno na texty divadelních her obsahujících krajně mezní projevy emocí jako je pláč, vztek a hysterie.

Do *Meisner studia* jsem se dostal na základě svého motivačního dopisu, kde jsem zmínil to, čemu se věnuji a proč by pro mě bylo setkání s metodou významné:

„...Jako herec nyní pracuji na projektu ve věznici, kde se Zuzanou Šklíbovou pracujeme na divadelním představení s vězni. Moje role v projektu spočívá v předávání a otevírání hereckých přístupů, rituálů, metod, práci na sebedůvěře a na tom, jak skrze herecké metody kultivovat soustředění na jevišti a být nápomocen společnému cíli.

Cílem projektu je pomoci vězňům s jejich sebevědomím a ukázat, že práce na autenticitě a rolích některých filmových idolů trvá spoustu času a systematické práce, stejně jako návrat do života mimo vězení a život bez kriminality.”

Tento projekt nabude svého finálního tvaru v září roku 2023. Tak, jak je význam popsán v tomto motivačním dopisu, to může znít, že jde opět o zájem postavený na etických a morálních hodnotách. Ale to, co mi pomohlo definovat si pevnou půdu pod nohama, bylo přiznání, že pro mě jde o senzací se do takového místa dostat a prověřit své zkušenosti z práce na herectví a popsat úskalí tohoto způsobu tvorby v kolektivu, který jsem měl možnost poznat, a umím tak definovat kritické situace ve smyslu: *Já úplně přesně vím, co prožíváš, protože jsem zažil to samé, když jsem...* A sdílení svých zkušeností, dotazování a společné potvrzování si, že máme na mysli to stejné, že tohle se děje a můžeme jít dál, pouze pokud přijmeme to, že se to děje. Pokud problém nazveme jinak (ve smyslu hrdinství nebo touhy udělat to až PŘÍŠTĚ dobře, až si to *nacvičím, nebo až se naučím autenticky jednat v Meisner studiu*), budeme se k tomu stále vracet. Velmi podstatným pravidlem, které jsem si objevil, je vyjít z reality, i když se nám nelíbí, jelikož čekáním na vhodné podmínky se nic nepromění.

Při setkání s metodou Meisner studia mě překvapilo, na jaké texty byla aplikována a jakých emocí se snažili studenti dosáhnout. Významným přínosem mi ale bylo pozorování feedbacku pedagogů při snaze studentů být na stopě emocím, jejich pravdivosti a snaze o jejich kontrolu.

Zde je část rozhovoru s *Karen Chamberlain*¹¹ - pedagožkou, u které jsem trávil čas na jejích hodinách jako pozorovatel:

“...byla doba, kdy všichni tito američtí učitelé byli všichni součástí podobného přístupu. Stella Adlerová šla ale studovat přímo za Stanislavským do Paříže a vrátila se zpět s tím, že pronesla: Stanislavskij už nepoužívá afektivní paměť, nepoužívá už emocionální paměť, já to taky nebudu dělat. A ona a Meisner spolu souhlasili a začali pracovat na metodách, které by fungovaly jinak. Strasberg pořád věřil v sílu afektivní minulosti, já jsem pro oboje (...) Myslím si, že Strasberg byl neuvěřitelně nadaný a to, co s herci dokázal, bylo výjimečné, myslím si, že to byl nesmírně talentovaný učitel, ale možná není možné předat ten dar. Víte, co tím myslím? Že se někdy může zdát, že to není ten nejvhodnější přístup pro herce a že by bylo třeba, aby to člověk velmi uměl, aby to dokázal bezpečně přenést.”

Když srovnám svoji motivaci navštívit herecká studia na *Tisch School of the Arts* a přístupy, které mi byly definovány několika pedagogy a studenty, kteří pracují na školách, z kterých přecházejí do hollywoodských filmových produkcí, tak Meisnerova technika mi předkládá stabilní praktické metody: naslouchat partnerovi a z toho vycházet ve své „akci“. Ptát se vězňů na jejich minulost jako Lee Strasberg nebo Stanislavskij, a skrze to pracovat na „rolí“, mi přijde osobně nebezpečné, jelikož mé vzdělání neobsahovalo studium psychoanalýzy a péče o člověka v tomto směru, a stejně tak to je u většiny hereckých pedagogů.

Meisnerovu metodu považuji za výjimečně propracovanou v porovnání s jinými metodami, jako je Stanislavského metoda nebo metoda Lee Strasbergova, které pracují s tzv. afektivní pamětí, kdy cílem k dosažení opravdových emocí je hercova osobní historie a snaha skrze ni porozumět postavě. Propracovanost Meisnerovy metody spočívá v rozvoji schopností a nástrojů pro naslouchání partnerovi po fyzické i psychické stránce. Tím může dosahovat určité autenticity v dialogu, ale když jsem viděl, proč je metoda trénována ve smyslu realistických emocí, bylo mi z toho smutno.

Významnou otázkou je tedy, k čemu se tyto herecké metody užívají a v jakých disciplínách nám umožňují být autentičtí pro publikum nebo společnost.

¹¹Herečka a pedagožka působící na Meisner studio acting institut. <https://tisch.nyu.edu/about/directory/drama/1138711906>

10 Význam hereckého sdílení emocí

Pro pochopení významu hereckého sdílení emocí jsem pořídil rozhovor s několika studenty. Ptal jsem se jich na to, jaký účinek si myslí, že tyto obrazy mají na publikum. Následující citace budou pocházet z několika rozhovorů se studenty, které zachovám v anonymitě.

Takže většinu času trénujete, abyste dosáhli velmi těžkých a hlubokých úrovní emocí?

...a zranitelnosti. Zde si myslím, že se snažíme, jak jen můžeme, abychom se zbavili všech těch myšlenek, že „se na mě někdo dívá, jak pláču“ a podobně. Když jsi opravdu zranitelný, tak diváka tyhle věci zasahují, většinou nemáš pocit, že pláčeš, abys předal sdělení, je to spíš pocit, jako že to už nemůžu sdělit jinak, že jsem tak frustrovaný, že to prostě nemůžu zadržet. A když jako herec pomyslíš na to, když jsi opravdu našťvaný, co tě pak rozpláče a je to právě ta neschopnost komunikovat a tím, že už z tebe nic moc není, že všechno, co ti teď nakonec zbývá, jsou jen slzy. Když přijdeš jako divák a vidíš někoho v tak zranitelném stavu, může to v tobě taky uvolnit obrovské množství empatie, o které jsi možná ani nevěděl, že ji skutečně máš, protože ve skutečnosti nikdy nevidáš někoho tak dlouho v tak zranitelném stavu. Tak dlouho, a tak důsledně. Otevřelo mi to oči k tomu, jak zranitelný někdo může být a jak jsme zablokovaní v každodenním životě, což je trochu smutné, protože nám hodně z toho, co ostatní prožívají, uniká.

Jak vnímáte zranitelnost?

„Víte, já si myslím, že zranitelnost je ta nejtěžší věc, protože v životě vyrůstáme, alespoň ve většinové společnosti, vyrůstáme tak že nás učí bránit se všem nepohodlným emocím. Víš, když jsi dítě a děláš spoustu různých věcí a možná to nedává smysl, ale stejně to děláš, protože to je to, co cítíš, že chceš dělat, a kdyby ti tvoje matka vzala hračku, tak bys začal plakat.“

10.1 Co je tou „hračkou“, kvůli které herci pláčou, když ji nemají?

S odstupem mě napadá otázka: Co se se mnou dělo jako s hercem, který přišel o svoji hračku, „divadlo“, během covidu. Postrádal jsem divadelní trénink, který mě duševně a fyzicky naplňoval. Postrádal jsem kontakt s publikem (adrenalin, že jsem středem myšlenek publika – to jsem si nahrazoval dlouhým vyprávěním o svých neuvěřitelných příhodách komukoliv, s kým jsem měl kontakt), ale divadlo ve formě mých dosavadních projektů mi nescházelo. To bylo podivným tabu mezi herci, kteří sdíleli, že se jim po divadle stýská, ale po čem konkrétně, to dokážu říct jen o sobě a ze své vlastní zkušenosti.

Živá kultura se v té době potýkala se snahou najít si svou pozici na pracovním trhu i obhajobou významu svojí existence pro společnost. Hodně se mluvilo o tom, jaké bude divadlo po pandemii, ale proměnilo se nakonec jen to (aspoň co já vím), že se k opětovným návštěvám vrátila pouze třetina diváků. Jinak se pokračovalo ve všech divadlech ve stejných formách, které byly před covidem. Takže, jako by toto období neexistovalo, ve smyslu ovlivnění divadelních paradigmat.

Pokračování rozhovoru:

„A jak vyrosteme, začneme si uvědomovat, nebo nám to aspoň říkají, že takové věci by člověk v této společnosti neměl dělat, neměli bysme kvůli něčemu takovému plakat nebo bysme se tak neměli chovat, protože to není etické. A myslím si, že v herectví je celá věc o tom, že se snažíme vrátit k tomuhle, k té dětské mysli, kde na sebe necháváte věci působit způsobem, kde v „magickém kdyby“ někdo říká, že jste na nic, tak další věc, o které víte, je že začínáte plakat.

A to je něco, co udělá dvouleté dítě. Herci si musí neustále opečovávat tuto dětskou hravou představivost, aby se skutečně vžili do postavy a dělali věci, které nemusí být třeba tak běžné pro běžného člověka. Tak to prostě je. Musíme mít trochu jiný druh vnímání. Víte, musíme na věci myslet jinak.“

10.2 Nutnost uchovat si dětskou mysl

Zvláštním aspektem tohoto rozhovoru, pravděpodobně i této techniky a možná i ostatních interpretačních technik je otázka, jak moc se herci snaží opečovávat tento druh dětské naivity a hlavně hravosti, která je ve své touze bezpodmínečně energická a nabíječící. Jak jsem již psal, během covidu mi scházel divadelní trénink, který v těchto dětských, animálních a naivních hrách spočíval. Herec se věnuje této energetické praxi, a následně divákovi předává energie v podobě dramát lidských tragédií. Tento paradox byl pro mě velmi pravděpodobně důvodem, proč se mi po divadle jako druhu setkání s publikem tak nestýskalo.

Navíc producenti začali nasazovat politické agitky, aby se svezli na tom, co právě ve společnosti rezonuje. Tyto produkce však nakonec ani neměly velkou návštěvnost, jelikož šlo o tematické dublování reality a tento princip divadlu ve smyslu artificiálního nadhledu a relaxu nesevřel, natož v tak vypjaté situaci.

11 Dva významy vyprávění

Během ateliérových setkání jsem se snažil skrze své příspěvky porozumět významům a důvodům, proč vyprávím.

11.1 Hraní sebe sama

Být středem pozornosti a získávat ji skrze vyprávění příběhů ze svého života, to je možnost, se kterou jsem ve svém civilním životě často zacházel a hledal si skrze ni místo pro dialog, což zní do určité míry jako oxymoron.

Důvod, proč jsem tento směr prezentace v divadelním prostředí opomíjel, byl mnou přejímaný názor, že nejde o právě vhodný příspěvek k diskusi v mé divadelní praxi. Hlavním problémem ale bylo to, že jsem neviděl možnost, jak svůj zájem artikulovat jako významný mezi množstvím příběhů a dramaturgických postupů, které jsou pro divadlo napsány.

Uvědomoval jsem si, že se snažím své vyprávění skrze sebe inscenovat, abych si udržel pozornost druhých. To je v určité míře přirozená vlastnost. Možná i jeden z častých nebo žádoucích rysů práce herce, umělce, která se může propisovat z umělecké práce do osobního života či naopak.

Svou realizaci skrze storytelling pro divadelní publikum jsem pocítoval problematicky, mimo jiné proto, že jsem nenacházel důvod, proč své příběhy adaptovat pro jeviště. A z tohoto důvodu zůstávalo mnohé v mém civilním vyprávění při neformálních setkáních.

S vyprávěním jsem měl určitou zkušenost, kterou jsem nikdy nepovažoval za nutnou definovat. Často jsem se dostával do pozice člověka, který strhl veškerou pozornost kolektivu a vyprávěl detailně příběhy jako neuvěřitelné příhody. Při zjištění, že mluvím už dvě hodiny sám, jsem pozoroval své vyčerpané *publikum*, až jsem se nakonec uvedl sám do únavy a nepochopitelné lítosti, že nevím, co jiného si v kolektivu počít. Neměl jsem ponětí, s jakými energetickými, neuro-fyziologickými procesy a významy pro publikum v této „roli“ pracuji. Vycházel jsem pouze z toho, že mě to nějak bavilo.

Později jsem si uvědomil, že nejde až tak o to, jak dobrý je příběh, ale podstatné je, s jakými intencemi ho vyprávím. To nakonec určuje směr a konečný význam.

Uvedu zde dva příběhy, na kterých lze definovat dva druhy intencí ve vyprávění. Popis rozdělení dvou druhů vyprávění a intencí, co jimi chceme získat, mi poskytla Jana Pilátová,

kteřá v jedné z nepublikovaných variant *Hnízda Grotowského* píše:

Příběh č. 1

„Chtěla bych vám teď vyprávět, jak Martin Buber vypráví, jak jeden rabi, jehož dědeček byl Baalšemovským žákem, vyprávěl, jak vyprávěl jeho dědeček: *Můj dědeček byl chromý. Jednou ho prosili, aby vyprávěl něco o svém učiteli. I povídal jim, jak svatý Baalšem při modlitbě skákal a tančival. Můj dědeček vstal a vyprávěl, a vyprávění ho strhlo tak, že sám začal skákat a tancovat, aby ukázal, jak to dělával mistr. Od té chvíle byl uzdraven.*¹² Kdybych vám to vyprávěla, asi byste mohli líp poznat, jestli tomu věřit.“¹³

Příběh č. 2

„*Ve Zločinu a trestu Marmeladov vypráví po hospodách, že kvůli jeho opilství je Sonička prostitutkou. Vypráví svůj osud, roční si v tom, a dostává za to nalít.*“
*Jak vzdálené je to od vyprávění chromého dědečka, kterého se jeho žáci vyptávají, a on vypráví, aby ukázal, jak to dělával mistr, a sám začne tančit a skákat.*¹⁴

Rozdíl v těchto dvou příbězích je ten, že dědeček se euforicky postavil a riskoval tak život, a to má motivační charakter. Dědeček to ale nedělá pro tři reprízy měsíčně – byl toho schopen jednou a možná naposledy. Zatímco ochlasta Marmeladov tento způsob existence může provozovat obden a stále dostávat nalít na základě svých sebelítostivých příběhů.

Co je tím elánem pro mě osobně, jsem se nikdy moc neptal. Prostě jsem ho nějak produkoval. A pokud se mě někdo například zeptal, proč dělám divadlo, tak jsem ze strachu, že ho dělám pro sebe, vymyslel nějakou odpověď podle mustru revolučních frází, které svojí plamenností působily atraktivně, jelikož bez pochyb a polemik a slibovaly čtenáři silný pocit identifikace s „pravdou a pravdivostí“. Až když jsem si to přiznal, ulevilo se mi od urputné snahy tvořit své pravdy a začít poslouchat, kdo je kolem mě a co by mohl potřebovat. Pro toto své solitérství jsem nenacházel důvod, proč své vyprávění dostat do divadla. Samozřejmě výsledek není, že bych se této snahy zřekl, ale našel jsem to, co můj projev projev blokovalo. Nyní se mohu tedy zeptat, co ten můj elán sytí?

¹² BUBER, M. Chasidská vyprávění, s.7

¹³ PILÁTOVÁ, J.: Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie, s. 89

¹⁴ Nepublikovaný rukopis Jany Pilátové určený pro knihu Hnízdo Grotowského. Užito se svolením autorky.

12 Hra versus Sport

Kdybych si mohl vybrat, čím bych chtěl být, na základě toho, co mě v životě bavilo, tím dětsky radostným způsobem, tak by to pravděpodobně nebylo herectví, ale *fotbal* nebo *nesmysly* .

Pamatuji si přesně moment, kdy jsem to pochopil. Hrál jsem tou dobou asi dva roky za mladší žáky, ale do toho momentu jsem spíše pobíhal, fingoval nebezpečí pro protiváče nebo kopal míč co nejdál směrem k protivníkově brance. Nastala zima a nucená přestávka a já se koukal na ligu mistrů v televizi. Můj táta mě musel napomínat, jelikož jsem každou šanci na gól vnímal dost fyzicky a vokálně. Jeden večer jsem pozoroval zápas Realu Madrid, kterému se také říká „Bílý balet“ pro jejich bílé dresy a charakter hry. Díval jsem se a v jednu chvíli mi secvaklo, jako když pochopíte, jak se počítá po desítce. Real měl stovky přihrávek, které nesměřovaly dopředu na branku, ale působily spíše tak, aby probíhaly v nesmyslných kombinacích a přesunech hráčů po ploše. V těch chvílích jsem pozoroval desítky možných kombinací, kudy by mohli přejít do rychlé ofenzivy, ale oni raději přihráli domů. A důvodem nebylo, že by se snažili získat čas nebo nevěděli, kudy přejít přes obranu. Taktika, jak jsem ji nazřel, byla v tom, poznat svého soupeře a vytvořit tak jediný moment, kdy projdou obranou tak, jako kdyby to už předtím padesátkrát zkusili, a skórovali. Při přihrávkách se totiž soupeř neustále pohyboval a řešení obrany nebylo nikdy stejné, jelikož sám musel riskovat, aby získal míč. Bezpečné přihrávání bylo jen čekáním na největší pravděpodobnost úspěchu a hru s emocemi, jelikož když někdo dlouho čeká a není v aktivní pozici tzv. na tahu, tak si na tuto pozici zvykne a ta se stane jeho charakteristickým pohybem, který nevnímá její pasivní příjemce, nýbrž ten, kdo ji iniciuje a čeká na tento moment „spánku“, aby zaútočil.

Divadelníci nebo umělci často na svých sympoziích hovoří o tom, jakou má umění moc změnit svět. Tato touha po změnách je v této době častým komentářem ekonomiky, ekologie, válek. Mám pocit, že divadlo není o informaci ani o útočnosti nebo defenzivitě, ale o tom, porozumět své strategii. Pokud je dostatečně podivná, tak ji nemusí nikdo rozumově pochopit, ale tím může být silnější než všechny racionální konstrukce navazující na racionální útoky, a tak se dotknout geniality. Přečíst minimální množství knih pro pochopení problémů dneška může trvat měsíce až roky, ale „debilní“ (mimořádně, slovo debilní – de-bilis – znamená nesilný, slabý, tedy křehký a zranitelný) nápad dokáže svět proměnit v minutě. Viz. dědečkův impulz demonstrovat pohyb mistra.

12.1 Naivita a zranitelnost

Myslím si, že zranitelnost je jedna z nejpodstatnějších věcí, protože je důležitá v tom, jak někomu dovedeme něco říct, a je taky o tom, jak to dokážete přijmout, a jak to vypadá na vašem obličejí, jak to vypadá na vašem těle. To je to, co ti největší herci všech dob dělají. Když

je tyto emoce zasáhnou, a když řeknou něco jako „Ó, wau“, tak je ten pocit vidět uvnitř, a je vidět, jak vychází ven v jejich fyzičnosti, to jsou skvělí herci. A to je to, čím se tu snažíme být.”¹⁵

Tento rozhovor provázela zvláštní okolnost: během účasti na hodinách Meisner studia pro mě tento způsob práce pro sdílení emocí přes hereckou postavu byl až traumatickým. Scény probíhaly tak, že v prostoru byly improvizované kulisy v podobě zařízeného pokoje sloužícího jako ložnice. Nalevo byla postel, napravo nějaké skříně a uprostřed na stěně zrcadlo. Dramata se tematicky dotýkala her jako například *Manželská historie*, kterou pro české publikum nastudoval například spolek Jedl. Ten ve své anotaci píše: „Jádrem inscenace *Manželská historie* je problematický vztah k ženám Augusta Strindberga a jeho manželství s neúspěšnou herečkou Siri von Essen.”¹⁶ Celá hra směřuje k rozvodu dvou manželů. Studenti, kteří tyto etudy hráli, byli osmnáctiletí *teenageři*, a skrze dramatický text se oddávali hysterickým hádkám, které měly za cíl ukázat onu lidskou zranitelnost, ale to, že se člověk sebevědomě rozhodne tuto roli podstoupit, pro mě ve skutečnosti tímto způsobem vůbec nefungovalo a vnímal jsem pouze smutek, o co se tito adepti herectví svým velkým nasazením snaží.

¹⁵ Rozhovor s anonymním studentem v Meisner studio Acting Institute.

¹⁶ *Manželská historie* [online]. In: JEDL. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.divadlojedl.cz/manzelska-historie>.

13 Proč se díváme na hrdiny?

Hned na úvod řeknu, že nevím. Jednou z velkých otázek, kterou pro mne posílilo covidové období, (již jsem ji zmínil, ale nyní ji pro jiný kontext zopakují) kdy lidé byli nuceni v rámci ochrany zdraví zůstat v izolaci¹⁷, a tudíž se k nim kultura, v převážné většině, dostala skrze obrazovky, byla tato:

Znovu jsem se ptal: proč jsme schopni sledovat dlouhé hodiny příběhy, ve kterých se lidé nenávidí, zabíjejí, obviňují, milují, radují, pláčou, a proč já mám být interpretem těchto principů zajetí pozornosti?

Tyto myšlenky ve mně často rozdmýchávalo také čtení Guy Deborda, který napsal knihu *Společenství spektáklů*. Debord nevolí pozici nestranného pozorovatele, ale naopak svůj záměr jasně deklaruje v předmluvě z roku 1992 – „Tuto knihu je třeba číst s vědomím, že byla napsána s výslovným záměrem uškodit spektakulární společnosti.“ (Debord 2007:9).

Deborda mohu spojit s mojí dřívější metaforou fotbalu a nesmyslu: proč jsem se snažil střílet pořád na branku, a tak jsem hned ztrácel míč, místo toho abych si s někým, kdo je přítomen, nahrál a pokusil se zjistit, co mohu dělat skrze perspektivy ostatních?

Debord byl levicově smýšlející a své myšlenky napíral v ochranu společnosti před smrtí v konzumu. Definicí *Společenství spektáklů* se snažil zachránit dělníky před neuvědomělým konzumem, ačkoliv je potkával jen v tramvaji a raději se zdržoval v salonech.

Uvedu teď svou zkušenost z dělnického prostředí: jako herec jsem si v opojení Debordovými revolučními myšlenkami zahrál s dělníky na stavbě.

¹⁷ „Izolace rozvrací časoprostorový i kauzální řád a ničí pocit skutečnosti, derealizuje jedince i společnost. Hrází proti chaosu je sdílená skutečnost,“ tvrdí autor konceptu energeticko-informačního metabolismu, který tou metaforou spojuje biologické a kulturní podmínky života a vysvětluje nutnost propojení mezi jedincem a společností Antoni Kępiński.“ PILÁTOVÁ, J.: Anamnéza. Nejen k debatě o třetím divadle. str. 63.

14 Performance před dělníky

Pokusil jsem se mezi nimi otevřít princip hry, které jsem si definoval při performance *Cesta hrdiny* (prem. 2021) Jde o známý koncept formulovaný Josephem Campbellem, který obsahuje 12 kapitol, jimiž musí hrdina projít pro to, aby dosáhl svého cíle. Tento koncept jsem využil spolu s hercem Jáchymem Sůrou se záměrem věnovat se interpretaci příběhu, kterou většinou dramaturg nebo herec, přímo publiku, a společně se tak dozvědět něco nového o společném setkání divadla a diváků.

V tomto dělnickém prostředí, kde jsem s tímto principem experimentoval sám, se to ale setkávalo s velmi konfrontační odezvou, která mi neustále dávala zpětnou vazbu v podobě tohoto: „*To nemůžeš lidem takhle radit, oni ti pak budou zvonit na baráku a volat, že to nefunguje. To nemůžeš lidem vykládat, jak vydělávat!*” Užili jsme si kus srandy, ale ta stála jen na zesměšnění, kterému jsem se vystavoval skrze svou urputnou snahu udržet jejich pozornost skrze mou vlastní motivaci dokončit příběh, kde oni mi dávali svými odpověďmi obsahy kapitol, a tak jsem se snažil vytvořit kulturní zážitek po celém dni práce na stavbě.

Z této hry jsem pořídil audionahrávku, ve které se snažím iniciovat vyprávění na principu *Cesty hrdiny* pro svého kolegu. Základní výchozí otázkou, skrze kterou hrdina v tomto případě opouštěl svou domovinu, bylo toto: Jak se dostat sem na stavbu. Při mé snaze iniciovat vůli v mém kolegovi odpovědět na kapitoly *Cesty hrdiny*, jsem stále narážel na jeho nechut' tuto informaci pro kohokoliv sdílet na diktafon. Tato dramatická snaha z mé strany ho ovlivnit, aby mi to řekl a jeho nechut' prozradit, jak se sem na naši dobře placenou pozici dostal, měla ve výsledku extrémně komediální ráz, a tímto dialogem jsem uvedl celý již zmíněný dramatický text, na jehož základě jsme se Zuzanou dostali stáž na *Tisch School of the Arts*.

Při snahách jakkoliv Debordovy myšlenky ukotvit do své práce jsem se často dostával pouze k obecným myšlenkám revolty, které mě nevedly ke kreativní tvorbě. Ale toto byla jedna z výjimek, která opět podkryla určitý typ živého dialogu s publikem, po kterém jsem toužil.

15 Interpretace vlastního příběhu

Díky svým ne-divadelním realizacím zaměřeným hlavně na své finanční zabezpečení během studia jsem se setkával s různými profesemi. Situace spojené s mojí prezentací své herecké kompetence jsem vykonával zaměstnání, jako například – osobní řidič, elektrikář, letecký mechanik – a to plodilo humorné historky a drobné katastrofy. Své zážitky jsem vyprávěl v divadelním prostředí, a vyvstávaly z nich mé hlavní momenty hereckého otevření se a exhibicionismu, v němž jsem cítil nějaké charisma, když jsem navázal kontakt s člověkem nebo kolektivem, který mě poslouchal.

Přistihl jsem se, že jsem často hrdinou svého vlastního vyprávění, kterým se snažím v kolektivu realizovat svoji přítomnost. Když jsem si to uvědomil, zmocnil se mě nepříjemný pocit, že se vytahuji zážitky, které jsem si nosil z jiných profesí. Uvědomoval jsem si, že se snažím své vyprávění skrze sebe inscenovat tak, abych si udržel pozornost druhých a zaujal lidi z divadelního prostředí. To je v určité míře přirozenost. Možná i jeden z častých nebo žádoucích rysů práce herce, umělce, která se může propisovat z umělecké práce do osobního života či naopak.

16 Interpretace cizího příběhu

Začal jsem mít pocit, že jsem tak odvážný ve svých vypravěčských obrazech jen kvůli tomu, že hovořím o někom, kdo není přítomen. Totiž o lidech, kteří zároveň o mně mohli vést podobné rozpravy s humorem z vlastní perspektivy jejich sociálního statutu.

Při přemýšlení nad touto svojí divadelní praxí, kterou jsem chtěl nastítnit v klauzurách, jsem při konzultaci s tutorem mého studia dostal radu: vyzkoušej si to na jednoduchém principu: „Vyslechni něčí příběh a hned ho před ním převyprávěj.“

Pokusil jsem se o to, ale nepodařilo se mi to s lidmi mimo umělecký svět, jelikož jsem se styděl za to, že bych takto experimentálně nakládal s jejich příběhem a odhaloval před nimi své podprahové úvahy a názory. Cítil jsem pocit zodpovědnosti nebo strachu se otevřít, který mi v tom bránil, a tak jsem je pouze vyslechl a v soukromí se pokusil je převyprávět.

Později jsem oslovil pár lidí z kruhu přátel a provedl to spolu s vyslechnutím i převyprávěním ve společné přítomnosti.

Posluchač, který poslouchal svůj příběh, v tom viděl hlavně, co a jak dobře si pamatuji, jestli se dokážu soustředit, a také jsem se mu odhaloval jako člověk, protože viděl, která témata nebo situace jsou pro mě důležité.

Do jisté míry jsem často opisoval Josephem Campbelllem formulovaný kruh – Cesty hrdiny. Tento „kruh“ musí hrdina absolvovat, aby dosáhl své proměny díky vystavení se různým zkouškám a při návratu zpět se z něj stal potenciální mentor nebo průvodce pro další lidi, kteří se chtějí vydat na cestu.

17 Co je to cesta hrdiny?

„Struktura ‚Cesty hrdiny‘ se týká jak dějového diagramu, tak typů literárních konfliktů, a je opakujícím se vzorem fází, kterými mnoho hrdinů v průběhu svých příběhů prochází. Joseph Campbell, americký mytolog, spisovatel a lektor, formuloval tento cyklus poté, co prozkoumal a vyhodnotil četné mýty a příběhy z různých časových období a oblastí světa. Zjistil, že různí spisovatelé nás berou na různé cesty, ale všichni sdílejí základní principy. Vždy zahrnují hrdinu a tento hrdina prochází cyklem předvídatelných fází. Nejzákladnější verze Josepha Campbella má 12 kroků, zatímco podrobnější verze mohou mít až 17 kroků. Kolečko napravo je čitelným schématem, jak jdou tyto krok po sobě.“¹⁸

1. Část první – Výzva k dobrodružství
2. Část druhá – Nejvyšší utrpení nebo zasvěcení
3. Část třetí – Sjednocení nebo transformace
4. Část čtvrtá – Cesta zpět aneb Hrdinův návrat

Tento kruh, tvořící kapitoly pojmenovávající nutné procesy proměny, mě zaujal hlavně v tom, že člověku může pomoci formulovat otázky, které jsou pro něj podstatné, aby jimi skrze reakce a odpovědi kráčel kupředu a zároveň skrze ně dokázal naslouchat.



Obr. č. 3: Schéma cesty hrdiny. Zdroj:

<https://www.storyboardthat.com/cs/articles/e/hrdinn%C3%BD-cesta/amp>

Rozhodli jsme se s Jáchymem, že *Cestu hrdiny* nastudujeme tak, abychom byli schopni ji převyprávět a použít ve vlastním vyprávění. Cestu je možné absolvovat jedině díky osobní angažovanosti, a je popisována i na přechodových rituálech, o kterých se také často mluví ve spojitosti s divadlem.

Tento rámeček nám umožňoval určitou stabilitu a zároveň možnost soustředit se na diváky a být s nimi v tvůrčím dialogu. Rozhodli jsme se využití této „metody“ a *Cestu hrdiny* demonstrovat ve dvou částech.

¹⁸ Co je to cesta hrdiny [online]. In: Storyboard that. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.storyboardthat.com/cs/articles/e/hrdinn%C3%BD-cesta>

První spočívala v tom, že jsme se zeptali na podobu hrdiny, co dělá a jaké má přání. Provedli jsme hrdinu všemi kapitolami a lidem posunovali kelímek signalizující pozici hrdiny v kruhu.

Druhá část již byla vedena tak, že jsme se snažili svým vyprávěním dovést hrdinu do situace, kde musel rozhodnout divák. Některé situace jsme si vzali jako dialog mezi sebou, jelikož jsme nevěděli, jak danou situaci skrze diváky vyřešit. Tato rozhodování nám plodila různé nesnáze, které působily humorně. Bylo vidět, jak si nevíme rady se životem, který nám předkládají příběhově diváci.

„Cesta hrdiny“ je používána v mnoha oborech, například v psychoterapii, přechodových rituálech, motivačních projevech, a zároveň ji neustále žijeme. Psychoterapeut David Odstrčil v jednom rozhovoru popisoval, jak se skrze „cestu hrdiny“ snaží orientovat nebo klientovi pomoci v orientaci. Používá se také ve scénáristice. Dá se dobře ilustrovat i na většině Hollywoodských filmů. Jakmile se ale k podobným situacím, kde se člověk musí rozhodnout a čelit situaci na cestě hrdiny v přítomném okamžiku, dostane zároveň i metoda vyprávění sama, která by měla zaručit úspěch, způsobí větší nesnáze, než jsme čekali. Příběh jsme totiž neměli pod kontrolou, byli jen performery těchto situací. Odpovědný za to, co se v příběhu děje, byl divák.

18 Potřeba existovat, být v situaci

„ukázat, jak procházíš tragédií, pak triumfem a pak zase tragédií“

Během snahy najít svůj smysl tvorby jsem hledal na poli mezi realitou a fikcí.

Potřeboval jsem vyhledávat situace, které jsou neznámé, a existovat v nich. Stále mě baví být v neznámé situaci, které nerozumím zcela, kde jako aktér něco dostávám a snažím si s tím nějak poradit a najít východisko.

Definování této akce v prostoru je hlavní náplní kontaktu režiséra a herce, když hledají tzv. *herecké situace*. Já jsem se ale rád nechával překvapit okamžikem a chtěl jsem ho řešit až přítomně. Při divadelních přípravách či nazkušování mi to ale nefungovalo.

Pro adepta herectví, který pracuje v kolektivu, ve kterém se na sebe všichni musí spolehnout pro dosažení společného cíle, to je problém. Jako svého druhu solitér jsem se snažil hledat i jinde než v divadle.

Po absolvování herectví v bakalářském programu jsem si uvědomil, že hraji více v civilním životě než v divadle. Snažil jsem se ve svém civilním projevu sledovat neustále nějaká znejistění skrze storytelling, vytváření situací v realitě a nutkavostí získat reakci při pokoušení ostatních.

19 Uprchlík kříží svou stopu

Před uzavřením hranic a živé kultury kvůli covidovým restrikcím jsem měl možnost navštívit v rámci svého studia zahraniční stáž na univerzitě NTA (Norwegian Theatre Academy) ve městě Fredrickstad. Setkal jsem se zde s knihou *Uprchlík kříží svou cestu* od norského spisovatele jménem Aksel Sandemos. Ten se ve své knize odkazuje k tzv. právu Jante, které obsahuje tato pravidla:

1. Nebudeš si myslet, že jsi něco víc.
2. Nebudeš si myslet, že jsi stejně dobrý jako my.
3. Nebudeš si myslet, že jsi chytřejší než my.
4. Nebudeš si namlouvat, že jsi lepší než my.
5. Nebudeš si myslet, že víš víc než my.
6. Nebudeš si myslet, že jsi důležitější než my.
7. Nebudeš si myslet, že jsi v něčem dobrý.
8. Nebudeš se nám smát.
9. Nebudeš si myslet, že někoho zajímáš.
10. Nebudeš si myslet, že nás můžeš poučovat.

Zákon má podobu deseti přikázání a v myslích nejen Norů se usídlil jako výraz lidské zloby a tyranizujícího tlaku většinové společnosti na jednotlivce.

Těchto deset přikázání na mě zprvu působilo velmi atraktivně. Připadalo mi, že v takovém prostředí prvky boje ve snaze se prosadit, jaké jsem pociťoval například v českém prostředí, nemohou fungovat, a tak jsem přikázání vnímal jako osvobozující. Při rozhovorech s místními jsem ale pochopil, že jde o velmi kritizovaný pohled na společnost definovaný v severských zemích.

„Ve skandinávských zemích, v Dánsku, Norsku i ve Švédsku, těžko narazíte na někoho, kdo nezná ‚Zákon Jante‘. Stal se synonymem maloměšťáckého prostředí a morálky s její nedůvěrou ke všemu novému, neschopností přijmout odlišnost, věčnou závistí, pokrytectvím a nedostatkem tolerance. To vše ztělesňují obyvatelé fiktivního městečka Jante, které ve svých románech stvořil spisovatel Aksel Sandemose (1899-1965).“¹⁹

Uvědomil jsem si, že jsem sám vyrůstal v maloměstě jako příslušník dělnické třídy a s velkým úsilím jsem se snažil toto prostředí opustit. Tato cesta mě vedla skrze technické obory leteckého mechanika, elektrikáře – silnoproudu, až jsem se začal pokoušet o nalezení

¹⁹ HOLÁ, J.: Před zákonem Jante neutěčeš [online].

alternativy technického vzdělání, které jsem si volil podle způsobů pracovní realizace lidí v prostředí, kde jsem byl vychován. Technickému prostředí jsem se vždy snažil vyhnout, ale nedokázal jsem si představit jiný profesní zdroj obživy.

Dostal jsem se nakonec až k tak prestižní pozici, jakou je student herectví na pražské univerzitě DAMU, kterou jsem většinu svých kolegů na stavbě v Německu zamlčel, abych se vyhnul dialogům až konfliktům na bázi mých kompetencí řemeslnou činnost vykonávat. Jako uprchlík, který kříží svou cestu, jsem se cítil mezi lidmi, které jsem ve své herecké profesi karikoval nebo kritizoval, a které jsem nyní potřeboval, abych se mohl uživit.



Obr. č. 4.: Vlastní fotografie – Práce na fotovoltaické elektrárně a strach z výšek, 2023.

20 „Nebud' vtipný. Bud' skutečný.“

„Mnoho smíchu je tvořeno dětmi, které se snaží zapadnout do tohoto světa. Je legrační, když používají jazyk nebo chování dospělých, které tak evidentně odrážejí, jak vidí svět dospělých kolem sebe. Nosit boty rodičů, které jsou příliš velké, nebo komentovat témata, o kterých zjevně nic nevědí (ironické je, že tyto komentáře mohou působit tak moudře) nesmějeme se jejich hloupostí, smějeme se jejich naivitě, když se snaží dělat správnou věc.“²⁰

Uvedu zde cvičení, které jsme si definovali a pracovali na něm v laboratoři spolu s členy Boca Loca lab určené pro inscenaci *Lidé chodí sem a tam*²¹ pod režijním vedením Jiřího Austerlitze. Projekt mi dal mnoho odpovědí pro to, co to znamená existovat v divadelním prostoru i v realitě, jak se tyto složky propojují, a otevření možností, s čím vším mohu herecky jednat.

Začali jsme pracovat s prvkem pozorovatele a proměny situace, kterou sám iniciuje. Výchozí situace zkoumání spočívala v těchto zadáních:

Jsou alespoň dva v prostoru. Jeden je „nezúčastněný“ pozorovatel (v energetické hladině, jako když se třeba nudí na zastávce). Druhý si najde nějakou činnost ve vztahu k sobě nebo objektu, které/mu se začne věnovat. Tuto činnost provozuje jako zkoumání v intencích reálných dialogů s danou věcí.

Příklad: kopnu do plechovky a jdu se jen tak podívat, jak vypadá – nebo další: zjistím že mám na límci kečup, přestanu tomu dávat pozornost, občas si na něj vzpomenu a zkontroluji, jestli tam stále je. „Nezúčastněný“ pozorovatel tam stále je, ve svém emočním prostoru „nudy na zastávce“.

Funkci „Nezúčastněného pozorovatele“ jsme si pro sebe definovali jako princip „antény“, která v divákovi zesilovala pocit empatie k „nezúčastněnému pozorovateli“ a umocňovala tak sebereflexi divákova samotného pozorování ve vztahu k člověku, který „řeší kečup“.

V realitě tento princip vypadá takto: jsme u silnice, kde jsou na stranách zastávky pro opačné směry. Vy (jako divák) jste na jedné straně, váš pohled směřuje k druhé straně, kde jsou také čekající cestující a mezi nimi je silně křičící dítě. Váš pohled je upřen přirozeným postojem na zastávce čelem k této situaci a cestující, kteří jsou na zastávce spolu s křičícím dítětem, se snaží ignorovat pohled směřující k dítěti a kontrole, zda se ho muž snaží nějak uklidnit a jak se mu to daří.

Tento druh hercova vidění na scéně, který pracoval s tak málo prostředky, jako je pohled a

²⁰ LAANELA, N.P. – SACKS, S.: The Clown Manifesto, s. 58

²¹ Premiérová uvedení 23.10.2021, Alfred ve dvoře, Praha a 17.2.2022, OC Dornych, Brno

přestoupnutí si na druhou nohu, ve své jemnosti, křehkosti a lidskosti měl velmi silný vliv přenesení empatie na diváka. Ten se dostával do opravdového pozorování herce jako člověk pozorující na jedné straně zastávky druhou stranu se dvěma, třemi lidmi, kteří si snaží nějak nakládat s časem při čekání.

Na reprízu v únoru 2022 jsem přijel půl hodiny před představením. Vrátil jsem se totiž z Ukrajiny, kde jsem přes hranice převezl část své rodiny, která tam musela zanechat své muže vedené k záchraně vlasti kvůli zákazu opuštění státu. Začala invaze na Ukrajinu ruskými vojsky a celý svět začal pozorovat, co za katastrofální agresi se to odehrává. Já jsem se na Ukrajině narodil, ale vlastním české občanství, díky tomu jsem mohl hranice přejet tam i zpět. Při návratu, se mě vedení divadla Alfred ve Dvoře zeptalo, zda bych nechtěl svoji zkušenost z cesty na Ukrajinu sdílet pro publikum právě po tomto představení *Lidé chodí sem a tam*. Souhlasil jsem, protože to, co jsem zažil při dlouhém čekání na hranicích na svoje příbuzné jedoucí z Kyjeva, bylo opravdu hrozné. Snažil jsem se skrze videa navádět a informovat různé cizí lidi a organizace, kudy svoji pomoc směřovat. A zároveň uklidňovat své blízké v České republice, že jsem v pořádku a zvládneme to.

V tyto momenty jsem byl tak plný adrenalinu, že jsem skoro nevnímal, co všechno se může stát, snažil jsem se pouze jednat tak, aby se vše, co bylo na místě nutné udělat, povedlo.

Při návratu a vstoupení do divadla jsem stále byl odříznutý od svých emocí a soustředil se na to, abychom hráli tak, jak jsme to hráli vždy, v nejlepší vůli se kolegiálně podpořit na scéně pro jednotlivé gagy, které hra obsahovala.

Tušil jsem, co diváci asi prožívají, jelikož jsem četl stejné zprávy, ale oni se nyní koukali na existenciální, klaunské, naivní hry a snahu performerů o jejich pravdivost při hledání posmrkaného kapesníčku schovaného v klavíru.

Toto setkání a soustředění se na tento typ divadla byl odzbrojující ve smyslu toho, jak Rusko všem vyhrožovalo.



Obr. č. 5: *Lidé chodí sem a tam*. Zdroj: Martin Špelda

Po skončení představení proběhla debata v podobě převážně mého vyprávění o cestě na Ukrajinu a zpět. Příběh jsem vyprávěl s elánem, jako by šlo o nějaký veselý film s nejmenšími detaily. Předváděl jsem se a vyzdvihoval v tomto kontextu to absurdní, což navazovalo na typ divadla, kterého jsme byli součástí. Po debatě na mě samozřejmě skočil opět můj osobní kritik v hlavě, že jsem se zase předváděl a vyprávěl pořád sám, ale ostatní byli plni tolika smutku, že snad poprvé moje vyprávění na jevišti mělo smysl.

21 Tabu, liberální prostředí a moje snaha být osobní

V prvním ročníku herectví jsme dostali za úkol zpracovat přednášku ve formátu tzv. TED Talks, na téma „co je pro nás tabu“. Hned po skončení hodiny a tohoto zadání jsem se začal v regálech knihovny napřahovat po knihách, v nichž „tabu“ stálo jako klíčové slovo. Nalezl jsem knihu s názvem *Totem a tabu. Vtip a jeho vliv na vztah k nevědomí*²² a začal psát nesouvislé intuitivní poznámky a citace. Na následujících řádcích budu z těchto poznámek vycházet.

První reakce na toto zadání jsme se snažili formulovat do dotazníku obsahujícího otázky jako: „Proč a jakým způsobem by se o něm (ne)dalo mluvit“ a podobně. Při času, který jsme na odpovědi na dotazy dostali, si každý lámal hlavu s tím, co by pro něho mohlo být ono tabu. O čem je pro nás těžké mluvit. Už si přesně nepamatuji, co jsem tam napsal já sám, ale pamatuji si debatu, kdy jsme ve většině sdíleli, že nás nic nenapadá, jelikož v dnešní době, se může hovořit o čemkoliv a my jako studenti toužící věnovat se autorskému herectví, jsme v rámci generování materiálu pro divadlo byli ochotni podstoupit mnohé. Své rozpaky nad tímto dotazem jsme si takto sdíleli při odchodu ze třídy a hledali sprostá témata, která by mohla být tím, o čem bychom nechtěli mluvit a u toho se nahlas smáli.

21.1 Tabu sjednocuje lidi, kteří k němu mají vztah

Tabu také sjednocuje lidi, kteří se pod strachem z jeho překročení shromažďují. Například, když jsem pracoval ve stavebním prostředí, vtipy a narážky komentující homosexualitu byly sjednocujícím prvkem, který v tomto čistě mužském prostředí existoval jako „strach“ z toho, nebýt „chlap“. Toto tabu působilo i na mě, jelikož jsem kolegům nechtěl dávat záminku svým moralizováním k tomu, aby na mě v tomto smyslu útočili svým humorem. Chovají se tak kvůli tomu, že nechodí do divadla a nečtou?

V liberálním prostředí, jímž divadlo a intelektuální prostředí často je, toto tabu založené na sexuální orientaci neexistuje (možná ano, ale teď chci tento příklad nechat jako cestu k argumentaci), a tak tyto vtipy nemají své místo stejně jako když jsme marně hledali se spolužáky tabu v podobě toho, o čem bychom nechtěli mluvit, hrát, přednášet. Ale co je tedy tabu v tomto prostředí, které zastávají tvůrci a diváci z buržoazní třídy navštěvující divadlo? Co je tabu, na které reagují s humorem a ironií? Je to strach z toho, že budu považován za hloupého? Za naivního? Za burana? Strach z toho že budu mít neetické názory? Nevím, protože tito „burani“ nepišou do novin a nevystupují v televizi a pokud, tak většinou v kontextu, kde se jim projevuje lítost, nebo je komentována nutná ochrana před jejich politickou nevzdělaností, případně jsou to přímo lidé, kteří šířit nenávist mají v agendě. Zmíněná tabu na

^{22 25} FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí : teoretická část*. 2. vyd. Praha: Práh, 1995.

sobě cítím a reaguji na ně při svém rozhodování. Měl jsem možnost je vnímat, když jsem byl u stavby.

Myslím si, že společnost je nyní rozdělená také kvůli těmto tabu dvou stran, kdy se v divadle intelekt stává kultem (a možná vždycky byl) a jeho porušování je buranstvím, VERSUS hrubé vyjadřování, které se projevuje jako vymezení proti tomu, se nad někoho povyšovat skrze to, že ví něco víc o životě než ten, kdo se o své místo ve společnosti doslova musí prát.

Touto argumentací nechci iniciovat boj těchto tříd, ale pojmenovat si prostor, ve kterém jsem se snažil kultivovat svůj kontakt s publikem. Díky tomu, že jsem procházel různými pochybnostmi o tom, co má divadlo skrze mě probudit, jako například: tzv. nastavení zrcadla, provokaci, snahu o osobní otevřenost nebo naivitu a nonsens, jsem k něčemu došel. Uvědomil jsem si, že nonsens je druh komunikace, kde neplatí naše argumentační zbraně založené na tom, co „víme“, a tím otevírá možnost setkání všech sociálních skupin.

21.2 Smích a zákaz

Jedním z častých jevů na pohřbech je nutková touha se smát. Freud ve své knize píše: „Kdo přestoupil tabu dotykem něčeho, co je tabu, stává se sám tabu a nikdo s ním nesmí přijít do styku – s Vrahem.“²³ V tomto přirovnání k pohřbu, kdy máte nepochopitelnou nutkovou potřebu se smát, tak při stejném příkladu jako u vraha, se sami stáváte tabu, jelikož překračujete pravidlo piety. Častou reakcí, jak se sám udržet a nenakazit se tímto smíchem – nerozesmát se – je pokus o vymezení se od tohoto chování, mít vztek, nebo se snažit daného člověka ignorovat. Magická síla připisovaná tabu se odvozuje od schopnosti uvádět lidi v pokušení: chová se jako nákaza, protože příklad (homosexualita) je nakažlivý a zakázaný a chtíč se v nevědomí přesouvá na něco jiného (homofobie). Stejně tak se někdy posmívají stoupenci „Chytrého“ divadla „Bulvárnímu“ a naopak. Klára Šedivá ve své knize *Humor ve škole*²⁴ přibližuje čtenářům základní zdroje humoru, které považují také za podstatné při tvorbě pro publikum.

„Humor jako srážka s nesmyslem. - Podstata tohoto typu humoru spočívá v nesourodosti prvků, které vtip obsahuje. Spojení těchto prvků je vyhodnoceno jako nesmyslné, překvapivé či šokující. Právě tato nesmyslnost je na vtipu hodnocena jako humorná.

Humor jako útok. - V tomto typu humoru je ve větší či menší míře přítomna agrese. Tato agrese většinou směřuje proti členům jiné sociální skupiny či jiné společenské vrstvy. Může být však namířena i proti jedinci ze stejné sociální skupiny, který se

²³ FREUD, Sigmund. *Totem a tabu: Vtip a jeho vztah k nevědomí: teoretická část*. 2. vyd. Praha: Práh, 1995. vlastní zápisky.

²⁴ ŠEĎOVÁ, Klára. *Humor ve škole*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-6205-4. s.62

svým chováním od ostatních odlišuje. Tento typ humoru je založen na zesměšnění a ponížení takového jedince. Zesměšňuje všechny, kteří narušují ustálená pravidla uznávaná v dané společnosti nebo v dané společenské skupině. Členové této společenské skupiny se podvědomě snaží jakémukoliv zesměšnění vyhnout a raději upraví své chování tak, aby bylo v souladu s obecně uznávanou normou.

Humor jako ventil. - *Tento typ humoru slouží pro regulaci vzniklého vnitřního i vnějšího napětí, které může být způsobeno mnoha okolnostmi. V první řadě může sloužit jako prostředek umožňující prožít něčeho zakázaného a tabuizovaného, společensky přijatelnou a schvalovanou cestou, bez pocitu napětí a viny. Dále může sloužit jako obrana před nepříjemnými emocemi. Tím, že situaci, které se obáváme a která v nás vyvolává úzkost, převedeme do roviny humoru, stává se pro nás tato situace snesitelnější. Díky tomu můžeme humor zařadit mezi obranné mechanismy ega.²⁵*

21.3 Integrační centrum Praha o.p.s

Rád bych zde popsal ještě jednu svou cestu, jak jsem se učil pracovat s tabu a kolektivem. Skrze Integrační centrum Praha se účastním jako lektor workshopů, které se týkají předsudků vůči cizincům, kritického myšlení a práce s informacemi. K tomuto projektu jsem se připojil kvůli tomu, že mám ukrajinský původ a mám s integrací v České republice zkušenost. Workshopy probíhají na středních a základních školách. Do projektu jsem naskočil, narozdíl od mých kolegů, kteří měli zkušenosti z různých neziskových sektorů starajících se o cizince, pouze s vlastní zkušeností u divadelního publika, a to v exhibičních projektech z pozice herectví. Poprvé jsem začal sdílet otevřeně, a v určité míře sebevědomě, svůj původ, kvůli němuž jsme jako rodina naráželi na mnohé předsudky a snažili se jim předcházet. Do projektu jsem skočil po hlavě po krátkém školení, na co si dát pozor, jak vyvolávat žáky a pracovat s argumentací. Lektorovali jsme vždy ve dvojici, kde každý pocházel z jiné země, než je Česká republika.

Cílem bylo otevřít diskuzi žákům, kteří samozřejmě žijí také mezi tím, co se smí a nesmí říkat. Formulovat tyto myšlenky, pocity nebo dojmy ve škole je často tabu. Tato tabu jsme se snažili prolomit s někdy lepším, někdy horším úspěchem. Složitě bylo ale také tabu uzavřít s nějakým závěrem, shrnutím toho, co si žáci byli schopni skrze diskuzi uvědomit. Tyto cíle se vždy dařilo naplnit s různým úspěchem a utvářela je vždy nová skupina, a to, jak byli lektori schopni přijímat, naslouchat a následně iniciovat další příklad v jiném studentovi, který by dokázal spolužákovi odpovědět třeba z vlastní jiné životní perspektivy. Cílem lektora bylo vlastně rozbít generalizování skrze snahu podpořit studenty k vyprávění příběhů z jejich zkušeností.

²⁵ ŠEĎOVÁ, Klára. *Humor ve škole*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-6205-4. s.62

Sám jsem měl někdy podivný pocit, že vlastně nic neumím a přitom lektoruji. Trochu jsem se cítil být *obchodníkem s teplou vodou*, protože jsem nebyl odborník ani na jednu z vyučovaných věcí.

Spolu s kolegy jsme si jednou z legrace definovali na začátek hru, která se pro toto téma a seznámení s námi jako s lektory perfektně hodila. Jmenuje se *Hádej, kdo jsem?* Spočívá v tom, že jsou dva lektoři, udělá se mezi nimi čára na tabuli, a zeptají se žáků, jak by se kdo mohl jmenovat. Žáci na základě typu vlasů, pohlaví, rasy a oblečení určí jméno a musí se shodnout. Dále to pokračuje stejně s jinými otázkami. Snažili jsme se otázky definovat podle předpokladů, které náš zevnějšek může generovat. Měli jsme i otázky typu: „Kdo z nás má romské předky, kdo z nás má španělské předky (zavádějící odkaz na můj knír). V prvním případě byla otázka volená tak, že můj kolega má romské předky, ale vůbec tak nevypadá, takže otázka měla být matoucí, ale žáci ho někdy takto označili a my sami nechápali, proč. Nebo jedna kolegyně z Vietnamu se zeptala, jak se jmenuje a jeden ze studentů se přihlásil a humorně pro třídu pronesl *Tin Tang Tong*. Obě situace byly v určité míře překvapující až nepříjemné, a kvůli této nejistotě, jak na situaci reagovat, jsme se zaměřili na data statistického úřadu nebo něco, čím se ze situace „vybruslilo“. To pro mě bylo překvapivé, a tak jsem si uvědomil, že je pro mne herectví v takových situacích benefitem, jelikož tato profese má určitou rutinu v tom, nebrat si věci osobně.

Věděl jsem, že mojí jedinou předností a nástrojem je vlastní zkušenost, a z té jsem zprvu vycházel. Po čase jsem pochopil, že mé vyprávění má buď dojemný efekt, nebo nese stopy humoru, pokud se sám zesměšním. Toto byly mé první způsoby, kterými jsem ponoukal publikum směrem ke sdílnosti. Vycházel jsem z vlastní touhy vyprávět a herecké zkušenosti sebeodhalení. Později jsem si všiml u ostatních kolegů, jak si vyplňují svůj charakter, aby co nejrelevantněji otevírali diskuze. Každý vycházel ze své profese, Učitel ruštiny poukazoval na zkušenosti s nesvobodou a hovory o demokracii, aktivista a básník vycházel z filosofických příběhů, kuchař vycházel z vtipů o vaření a cizincích a podobně. Tyto výchozí body vlastní profese a osobnosti byly pevné a žáci je respektovali, pokud ale přišlo na abstraktní čísla a svět, tak byla názorová opozice daleko častější.



Obr. č. 6: Fotografie pořízená anonymním účastníkem workshopu, 2023.

Naučil jsem se zde, že vyjít ze sebe je nejsilnější start, a také, že to není jediná možnost, jelikož vztek nebo nenávisť, které vznikají z předsudků a dezinformací, se rozbíjí skrze osobní příběhy, které jsou vždy jiné, a tím rozbíjejí generalizace a polarizaci na zlé a dobré.

21.4 Komika jako výzva při snaze se adaptovat

Svůj záměr pro magisterské studium jsem formuloval na základě projektu, který jsem nazval *Sluha národa*. Název přímo vychází ze stejnojmenného seriálu *Sluha národa*²⁶, který vytvořil spolu se svojí satirickou skupinou Kvartal 95²⁷ Volodymyr Zelenskyj, nynější prezident Ukrajiny. Děj seriálu se odehrává na Ukrajině, kde se Volodymyr Zelenskyj v roli rozhořčeného provinčního učitele stane právě ukrajinským prezidentem. Volodymyr Zelenskyj se stal prezidentem Ukrajiny nakonec i v realitě.

²⁶ *Sluha národa* (ukrajinsky *Слуга народу*, rusky *Слуга народа*) je ukrajinský politický satirický komediální televizní seriál, který vytvořil a produkoval Volodymyr Zelenskyj, který hraje Vasilije Petrovyče Goloborodka, středoškolského učitele dějepisu ve svých třiceti letech, který je nečekaně zvolen prezidentem Ukrajiny poté, co virální video natočené tajně jedním z jeho studentů ukazuje, jak dělá vulgární tirádu proti vládní korupci ve své zemi.

²⁷ Volodymyr Zelenskyj před vstupem do politiky působil jako herec, scenárista, televizní moderátor a ředitel produkčního studia Kvartal 95.

Pro tuto diplomovou práci s názvem Podoby dialogu a popis mého tehdy zamýšleného směru, který jsem chtěl sledovat skrze autorský výzkum storytellingu, klaunství a angažované tvorby, je ale podstatnější pořad, který uvádí televizní stanice Kvartal 95 s názvem Рассмеши Комика (Rozesměj komika). Pořad vypadá tak, že před Zelenského a jeho kolegu předstupují různí lidé s tím, že soutěží až o 100 000 hřiven, které mohou získat skrze smích alespoň jednoho ze dvou komiků/porotců, na něž je upřena kamera.

Pořad *Rozesměj komika* zde zmiňuji kvůli tomu, že na mě působil jako velmi autentické okno do ukrajinského „showbyznysu“ a zároveň do aktuálního lidového folkloru.

Můj zájem byl také podmíněn touhou vnímat ukrajinskou kulturu, jelikož jsem se zde narodil a žil do svých čtyř let. V českém kontextu jsem sledoval spoustu humorných televizních pořadů, když jsem byl malý a měli jsme doma tři televizní kanály, jelikož to bylo jediné možné setkání s velkým světem u nás na maloměstě. Každý pořad byl postavený na vždy „úspěšném“ provedení scénky, což považuji u disciplíny jménem humor za poněkud podezřelé. Každý si asi dovede vybavit, kdy řekl nějaký vtip, historku, která se nesesetkala s tím, co si vypravěč od svého projevu sliboval. V českém kontextu tyto formáty bývají podpořené klakou, nebo výběrem úspěšných záběrů při filmovém střihu pořadu.

Tuto soutěž by mohl někdo přirovnat k pěvecké nebo vědomostní soutěži, ale velmi by se mýlil. Při zpěvu před publikem si člověk nevymýšlí jiný text a melodie, pokud tedy není tento princip hudebním záměrem nebo chybou, při vědomostní hře se člověk zase nesnaží své odpovědi udělat atraktivními nebo chybovat. Nejzajímavějšími momenty pořadu *Rozesměj komika* byly osobní fyzické a mentální vklady soutěžících v situacích, kdy jejich výstup nefungoval a museli najít jinou variantu, jak komiky rozesmát během jedné minuty. Touha probudit v lidech smích opravdu nikomu nic nedaruje jen tak a snaha se v nekomfortní situaci adaptovat dokáže vytáhnout zajímavé až poutavé chvíle spojené s lidským osudem, které mohou prozradit mnohé o naší kultuře a vztahu k ní, během snahy vymotat se ze svých komediálních záměrů a jejich chybného úsudku. Nemám iluze o tom, že je Zelenskyj naprosto svatý „nejautentičtější“ člověk ve smyslu pravdivosti a otevřenosti, ale pokud se herec, snaží na jevišti ztvárnit „rolí“ v nějaké situaci, tak ta se v tom nejzákladnějším smyslu neprojevuje kostýmem, tónem hlasu nebo postojem, ale jednáním. Tuto „rolí“ by možná mnoho herců rádo nastudovalo, ale k čemu by to bylo? To nevím.

Umění má možnost svou silou utvářet dynamiku společnosti, Zelenskyj z těchto principů ve své podstatě vychází. Studium uměleckých oborů může vést člověka k možná efektivnějšímu způsobu, jak čelit překážkám, jež nečekáme, nebo si je svým jednáním nevědomky vytváříme. Když se dnes ohlédnu, název mého projektu zní velmi troufale i při samotném odkazu na prezidenta Zelenského. Jeho role se stala celosvětově významnou díky jeho diplomatické

činnosti a postojům, které zní jako z rytířského mýtu. *Mnohý politik by si přál být respektován jako tento „klaun“²²*. Tato věta ilustruje to, co mě motivuje a chrání před pocitem marnosti.

21.5 Výchozí bod z toho, co se teď děje

Tato část vychází z mé reflexe po absolvování práce na inscenaci FOR INTELLIGENT PEOPLE ONLY, která byla vytvořena formou devised theater. Díky jazykové bariéře nám vznikaly první situace, při kterých jsme se museli snažit komunikovat o tom, co nás zajímá. Tinka Avramová mluvila anglicky, já jazyk ovládal na konverzační úrovni a Lenka Nahodilová spolu s Danielem Horečným, kteří pocházeli z mého hereckého ročníku, prakticky vůbec. Začali jsme prvními hrami/cvičeními jako například komunikace v prostoru jen skrze SED/LEH/STÁNÍ.

Hra/Cvičení – píšu takto dohromady jelikož jsme si tento princip předávali jako cvičení v jednom z workshopů a jeho cílem bylo najít v něm hru/dialog. Ke hře jsme se, ale mimoděk dostali až po ukončení „cvičení“ a to při následné reflexi toho, jak na nás jednotlivé situace působily, jak jsme se při nich cítili a co jsme vnímali jako funkční prvky. Jazyková bariéra nám umožňovala sdělit opravdu málo pro debatu nebo reflexi, ale snaha se vyjádřit nás uváděla do občasných reálných komických situací založených na snaze mluvit v cizím jazyce.

Uvědomil jsem si, co za téma nám naše počínání přináší. Šlo o vedlejší „produkt“, který vznikl při snaze o reflexi zadání SED/LEH/STÁNÍ. Tím, že Dan a Lenka neuměli anglicky, já trochu a Tinka pouze, tak Dana angličtina frustrovala a Lenka se při ní jen tanečně pohupovala a říkala good, bad nebo OK. Měli jsme pocit, že jsme v patové situaci. Mezi námi existovalo nevyřčené tabu, že při těchto jazykových znalostech to pro nás pro všechny bude utrpení.

Pokoušeli jsme se dál pracovat na nějakých choreografických věcech, ale bylo to stejné. Po chvíli jsem začal vnímat, že se vyhýbáme něčemu, co je podstatnější než tzv. úkol zkoušky, který jsme si naplánovali. Jediné pro mne trochu světlé chvíle pramenily z toho, jak se Dan rozčiloval na tím, že to v angličtině nepůjde. Tuto frustraci jsem se snažil sledovat a v Danovi škodolibě podporovat. Skrze toto mé časté vztahování se hlavně k tomu, co nám nefungovalo, jsme se začali smát hloupostem a zkouška začala odbíhat tím směrem, že jsme se snažili vzájemně vystavovat situacím kdy jsme se *popichovali* v tom, jak kdo umí co říct anglicky. Začínali jsme ale mít podprahově pocit, že prokrastinujeme od toho, „čemu se máme věnovat“. Pochopil jsem, že to je naším jazykem kolektivu. To, proč bychom se normálně nezačali bavit třeba v tramvaji. Nakonec jsme se rozhodli podstoupit tuto „trapnost“ všichni. Já mluvil německy, protože jsem anglicky trochu uměl, Dan anglicky, Lenka anglicky.

Mělo jít o naše první setkání s principem devised theater, tzv. kolektivní tvorby, a já jsem hned považoval za nutnost o tomto živém obsahu ostatní přesvědčit za každou cenu jako v jiných

podobách tvůrčích týmů režisér. To se nesetkávalo s velkým přijetím, a tak jsme měli tendence vrátit se k inscenační práci skrze zkoušení způsobem „divadelní hry/cvičení“.

Základním kritickým momentem dialogu nad tímto tématem bylo to, že jazyková bariéra není dost „nosným divadelním materiálem/rolí“, ale příliš reálnou zprávou o tom, jací jsme, že



Obr. č. 7: Fotografie ze záznamu klauzur DAMU.

neovládáme základní cizí jazyk, narážíme tak na naši reálnou znalost angličtiny, a tím odhalujeme naši inteligenci/vzdělanost – to bylo nevyslovené, ale vnímal jsem, že je to hlavní zdroj studu a zároveň rezistence vůči mému nadšení. Tato hodnota pro nás diskuzně nezněla jako divadelně-herní princip, ale budila mezi námi pozitivní emoce a humor.

Po mém urputném naléhání jsme se kolektivně nakonec rozhodli tuto omezenou komunikaci použít v našem zkoušení, a díky tomu, že jsme všichni chápali její vznik, se nám stala skutečnou hrou, kdy jsme všichni rozuměli principům, které jsme si sami definovali, a tedy rozuměli tomu, kde se situačně nacházíme. Šlo o úplně nonsensový systém založený například na tomto: *až houknu tak ty povíš vtip v jazyce, který neumíš a já nalepím kousek izolepy na stěnu.*

Pozorovali jsme, co se děje s našimi těly při snaze komunikovat omezenou slovní zásobou. Uvědomil jsem si, že naše těla jsou v tu chvíli aktivnější ve vyjadřování nám důležitých informací pro druhého. Dan měl například při zásobě asi deseti slov popsat, jak se staví bicí, aniž by dal gestem najevo, o čem mluví.

O této hře jsme měli pochybnosti, jelikož mezi námi byla obava, že půjde o příliš interní obrazy naší skupiny, které sice baví nás, ale pro diváka pozbudou na přitažlivosti kvůli tomu, že nezná jejich vznik. V rámci klauzury a možnosti pokusu o prezentaci materiálu, o kterém chceme zjistit, jak funguje s diváky, jsme divadelní klíč ale nakonec neopustili.

Tato vtělenost nakonec překvapivě fungovala i při finálním prezentování před diváky a fungovala jako klaunské vystoupení s podivnými pointami.

Jazyková bariéra, tato „překážka“ v komunikaci nám dala možnost najít přítomnou tělesnou komunikaci, dialog skrze materiál, který *máme*, namísto toho, kterého bychom se snažili *dosáhnout*.

Na začátku nebylo naším cílem někoho pobavit, spíš odhalit princip hry těla v jiném jazyce a v našem kolektivu. Díky tomu, že jsme věc neuzavírali do gagů, nám naše scény vytvořily intenzivnější prostor pro znejišťující autenticitu, tedy balancování nad tím, zda jsou situace zamýšlené, nebo ne. Nevytváření humoru bylo pro nás velkou výzvou. Jelikož jsme v první repríze zjistili komické účinky jednotlivých situací.

Tato komičnost fungovala převážně v tom, že jsme se intenzivně soustředili na velmi specifickou věc, která neměla jasný smysl. V další repríze bylo velkým rizikem to, že se ze strachu budeme uchýlovat k vytváření humoru (například karikování cizího jazyka) a tím reálně působit chytřeji (Tedy že danou situaci budeme mít plně pod kontrolou) namísto udržení tenké hrany čistého vykonání nazkoušené situace beze snahy dojít ke komedii.

Materiál, který jsme společně vybudovali, se tvořil formou *devised*. Tvořili jsme v konstelaci, kde byla spíše dramaturgická perspektiva režiséra a tří herců. Moji herečtí kolegové byli moji spolužáci, kteří měli hereckou průpravu, ale v rámci přístupu *devised* (tedy kolektivního rozhodování) jsem se stejně rozhodl usilovat o argumentaci a překročit hranici „divadelní hry“ izolované od osobní identity. O nastoupení na cestu, kde je výchozím bodem to, co se přirozeně děje (a kde jde o autentickou reakci na zkoumaný materiál).

21.6 Behind blue eyes a můj konflikt

Jiným případem je moje zkušenost při práci na klauzuře *Behind Blue Eyes*. Zde moje touha po vycházení z vlastního autentického materiálu vytvořila boj o tuto rovinu tvorby za každou cenu, a tak jsem šel proti kolegům. Inicioval jsem principy pro zachycení autentického materiálu, které ostatní vedly k věcem, které nechtěli stejně jako původně Dan, ale rozdíl byl v tom, že Dan byl vystudovaný herec, a překračování osobních psychických a fyzických limitů bylo v jeho popisu profese, kterou studoval. Inscenaci *Behind blue eyes* jsme tvořili ve složení: dva dramaturgové Barbora Pokorná a Lukáš Černý a jeden herec. Měli jsme za cíl společně performovat. Tento faktor, mé snahy prosadit určitý způsob tvorby i přes mrtvolu, byl velmi traumatickým zážitkem pro všechny zúčastněné a divadlo jsem v tu chvíli opravdu nechtěl dělat, jelikož mi tento přístup přišel neefektivní v tom, jaký dopad má na diváka při tak těžce vynaložené práci, po které je pro tvůrce složité se vůbec potkat. Velmi si vážím toho, že nás společná touha tvořit a dokončit projekt dovedla ke zdárnému předvedení pro diváky, kteří si odnesli milý zážitek. Mou chybou v danou tehdy však bylo to, že jsem příjemný zážitek nepovažoval za významný.

21.7 Já a dialog

Významnou vlastností herce je dobrovolně se mentálně, tělesně a duševně vystavovat skrze „rolí“ určitým skutečnostem, které jsou v životě tabu. Tento faktor byl u mě významný do té míry, že jsem se cítil v tomto smyslu odhodlaný v realitě a slabý na divadle. Ve snaze si definovat etický a praktický rozdíl mezi hraním v realitě a v divadle, jsem se dostal k prvním definicím dialogu, které mi přinesly další motivaci tvořit.

„Lidé, kteří neumějí verbalizovat, se dovedou leda poprat, aby se vyjádřili.“²⁸

Tento princip popisuje William Shakespeare v dramatu Hamlet. Jde o scénu, kdy do města přijíždí herci a Hamlet se rozhodne nazkoušet hru/rekonstrukci vraždy, odhalující, jak Polonius zabil Hamletova otce. Cílem této scény bylo Hamletovo očekávání, zda se svojí reakcí Polonius prozradí jako zosnovatel této vraždy.

Tento příběh mi ilustruje můj vlastní směr, jímž jsem se ubíral, ale divadlo (ve smyslu nalezení kolegů, prostoru i vlastní důvěry, zda to k divadlu patří) mě s těmito záměry nepřijímalo.

Mé pokušitelství hrané v realitě mi bylo přínosné později při dramaturgické kolektivní práci, kdy jsem se podílel na rozhodování v přípravné fázi a mohl jsem tak posunout představu kolegů v divadle skrze svoji „herecko-civilní“ zkušenost s „publikem z reality“. Zjistil jsem, že lze tento přístup aplikovat hravě i na divadelní prostředí, pokud lze definovat tabu, které se týká příchozího publika, nebo prostoru, kde se hraje, nebo povědomí o performerech osobně. Překročení těchto tabu, si ale žádá samozřejmě jiný druh odvahy/soustředění, než je běžné pro divadlo rolí.

V mém magisterském studiu jsem se snažil pochopit, proč hraju, a taky jak hraju. Jaký je můj vztah k hraní, k publiku a jak se tento smysl proměňoval. Doposud jsem více hrál v životě než na jevišti a v životě jsem riskoval víc než v divadle.

²⁸ Z diplomové práce Kjell Moberg: Herec a pedagog ve 20. století. Praha, DAMU 2002

22 Divadlo a Vězení

Zde je krátký popis, který definuje oddělení věznice, se kterým spolupracujeme spolu se Zuzanou Šklíbovou. Zde je citace z její diplomové práce:

„Program v Bělušické věznici se realizuje na speciálním oddělení (SpO), které je určené pro vězně, k jejichž kriminální činnosti je přidružená i drogová závislost. Na tomto specializovaném oddělení mají odsouzení pravidelné skupinové a individuální terapie, arteterapie a dílčí aktivity jako keramiku, nebo výuku angličtiny, které jim pomáhají se seberealizací a přetvářením hodnot. Do SpO se dostávají na základě motivačního dopisu, kde musí prokázat své odhodlání k nápravě. Zároveň je nutné, aby byli schopni alespoň částečně přiznat vinu a podíl na spáchání trestného činu a je u nich předpokládána snaha o znovuzачlenění se do společnosti. Pobyt na tomto oddělení je možný maximálně po dobu 18 měsíců a podléhá velmi přísným pravidlům.“²⁹



Obr. č. 8. Fotografie je pořízena při jiné kulturní produkci zdroj: www.vscr.cz³⁰

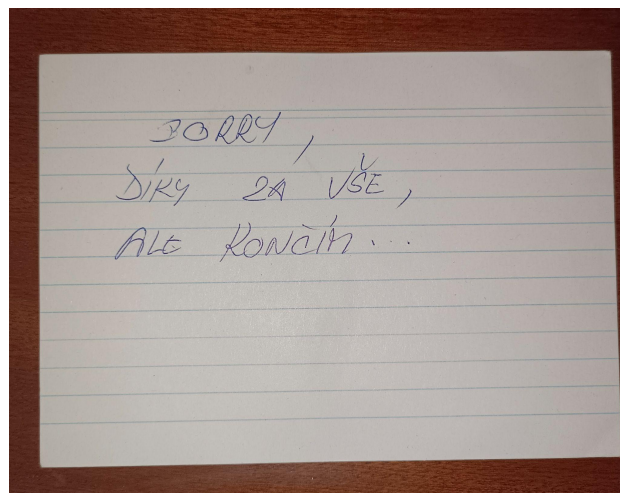
Zeptali jsme se odsouzených před posledními pěti dílnami na dvě otázky, které jsme jim dříve pokládali ústně v kolektivu: Na co byste se nás chtěli zeptat? Co byste v rámci divadelního představení chtěli zažít? Jeden ze vzkazů pro nás byl ale velmi překvapivý, a tak bych ho zde chtěl sdílet.

Do věznice jezdíme už od ledna 2023 pravidelně dvakrát za měsíc. Jedno setkání trvá tři hodiny a premiéru plánujeme na polovinu září 2023. Publikum budou tvořit rodiny odsouzených spolu s jejich dětmi, se kterými se setkají v okrasné zahradě pod dohledem eskorty. Nikdo z nich nemá povolení opustit věznici v rámci zaměstnání, a tak jsou zde uzavřeni celý den, s jednou povolenou hodinou venku na „hřišti“.

²⁹ Diplomová práce Zuzany Šklíbové: Neznámá území: Divadlo a hranice. s.6

³⁰ <https://www.vscr.cz/organizacni-jednotky/veznice-belusice/clanky/detail/childrens-choir-of-lancaster-ve-veznici-belusice>

Tento vzkaz jsme obdrželi od jednoho odsouzeného, který s námi byl přítomen na každém setkání již od začátku projektu. Během posledních setkání se nám odsouzení svěřovali, že by bylo lepší nějak kolektiv uzavřít, abychom se mohli již soustředit na koncentrovanou práci každý jednotlivě, a to beze změn. V jednom ze vzkazů dokonce byla prosba, zda bychom nechtěli výběr ještě zúžit.



Obr. č. 9: Vzkaz. Vlastní archiv.

Vzkazy nám odevzdávali po zkoušce a my na ně čekali v místnosti pro vychovatele. Tento vzkaz mi předal osobně pisatel a já ho na chodbě přijal. Nešlo se zde zeptat, proč se tak rozhodl. Rozhodl jsem se to respektovat, protože bylo vidět, že ho odhodlávání se stálo námahu. Naštěstí se ještě přiměl k tomu, za námi přijít, za což ho velmi obdivuji. Rozhodl se nám upřesnit, proč končí.

Řekl, že končí kvůli tomu, že už nemůže vystát některé lidi, kteří se neumí chovat a snaží se jen předvádět, exhibovat a machrovat. Na začátku jsme prý byli skvělá parta, (v tu dobu nás bylo 36) a byli zde, jak říkal, jiní frajeři, kteří zkrotli, ale tohle je na něj už příliš.

Jeho rozhodnutí jsme přijali s tím, že nás to moc mrzí a rozhodně ho nechceme motivovat pro to, aby se překonával v tom, co mu nedělá dobře, a že má kdykoliv dveře otevřené.

Zmínil jsem také svoji zkušenost s tím, když se mi v hereckém kolektivu těžce existovalo ze stejných důvodů. Herecká obec totiž obsahuje hlavně lidi, které baví být vidět a snažit se nějak zaujmout. Přítomnost některých kolegů mě přímo utlačovala v tom se projevovat, jelikož jsem ji vnímal jako hloupou výzvu v této disciplíně soupeřit. A na tom jsme se s odsouzeným shodli.

22.1 Tekutá dramaturgie

Tento problém pravděpodobně vznikl i u dalších účastníků divadelní dílny a na vině jsme byli z části my iniciátoři. Tuto vinu bereme s rezervou, jelikož jsme v tomto prostředí byli poprvé a naše strategie a zkušenost se teprve formovala a stále formuje. Tento problém, který se projevil nyní tímto vzkazem, vznikl také tak, že se nám skupina neustále proměňovala. Odsouzení byli proupouštěni na svobodu nebo převeleni do zaměstnání, které pro ně bylo prioritou, nebo na jiné oddělení kvůli chování.

Dílnu, kterou jsme koncipovali formou workshopů směřujících ke scénickému tvaru, jsme také vedli chronologicky podle toho, jak do prostoru poprvé vstoupit a jak pracovat skrze herecká cvičení s pozorností a nasloucháním partnerovi.

Dílnu jsme také nechali otevřenou pro kohokoliv, kdo by se chtěl přidat v průběhu, jelikož jsme neviděli důvod skupinu omezovat v tomto smyslu ve chvílích, kdy se mohl každý učit individuálně skrze kolektiv. Cvičení působila zábavně, přičemž však jejich cílem byla práce na koncentraci, sdílení nezdaru, zvědomování těchto pocitů a jejich zveřejňování.

Problém nastal, když jsme začali pracovat na textu. Z vlastní iniciativy jsme vybrali absurdní drama Čekání na Godota. Text totiž obsahuje spoustu replik, které mohou být proneseny v jakémkoliv prostředí a spolu s mnoha významy. Cílem bylo předvést účastníkům workshopu práci na textu a dialogu mezi herci.

22.2 Potřeba uzavření skupiny

Začaly se projevat rozdíly v tom, kdo a jak dlouho s námi vydržel a absolvoval různá cvičení, nápomocná pro vědomé chování herce pro partnera a publikum.

Tady se otevřely nůžky v tom, že ten, kdo nebyl přítomen na předchozích dílnách, začal exhibovat a hrát pro sebe. Brát prostor. To mohlo působit tak, že jen machruje a není k ostatním pokorný.

Tato důvěra se ve skupině budovala dlouho, a když přišel někdo nový, tak se cvičení připomnělo, ale v polovině zkoušení to už jiného nebavilo, protože některá cvičení jsou opravdu banální a fungují pouze jako fyzický zážitek, který jednou stačí. Z těchto důvodů se cvičení začala stahovat a začali jsme se více zaměřovat na text, který již budoval hereckou situaci.

Jenže shodou těchto okolností, když se objevil někdo úplně nový, ostatní iritoval, jelikož se snažil všeho dosáhnout jednoduchými přímými projevy a připadala mu celá práce jako zbytečná věda. Velice jsme si cenili každého expresivního projevu, na který si postupně začali troufat i největší introverti, ale tohle byl jiný případ a viníkem jsme byli my, jelikož hranice jsme stanovovali my. Uzavření skupiny jsme se snažili vyhnout, jelikož stále bylo v řešení, kdo bude moci hrát kvůli svému trestu veřejně. Proto jsme zdůrazňovali, že jde hlavně o naše přítomné setkání, a to, co bude se ještě komunikuje s vedením.

22.3 Spojení skupiny v jeden celek

Na další setkání jsme dotyčného poprosili, zda by se za námi nezastavil u vychovatele. Chtěli jsme se ještě jednou empaticky vyjádřit k tomu, co ho na skupině iritovalo a uznat naši vinu a sdělit mu, že si velmi vážíme toho, co pro skupinu udělal. To, že jsme popsali do detailů naše zkušenosti z divadelních kolektivů, kde se tyto exhibiční a vnitřní konflikty dějí, uvedlo jeho pocity pravděpodobně trochu v rozpor, jestli to, co vybudoval, stojí za to opustit, nebo ne. Dali jsme mu najevo, že ho potřebujeme, ale to bylo pořád v pozici nechci se nechat přemluvit, ale co se nestalo. Vychovatel sám, práskl do stolu a řekl: Pokud tam budete vy! Tak já budu hrát taky! V tu chvíli jsme užasli, to byl výjimečný moment a potvrzení významu práce všech

odsouzených z pozice člověka, který nic takového dělat nepotřebuje. Řekli jsme si, že si to necháme jako informaci pro sebe a na něm necháme, jak se rozhodne.

Následující den na každodenní „komunitě“ začali všichni skandovat, že se musí vrátit. A tak se vrátil. A my jsme již zase věděli o něco víc. Tentokrát, kde leží hranice exhibice nezkušeného adepta našeho kurzu a jak ho usměřovat. Význam hereckých cvičení se osvědčil, a já byl velmi rád, že nejde o nějaké potvrzení talentu nebo individuální síly, ale o kolektivní spojení se v hereckém cvičení, které přesahuje chování a zasahuje i mimo něj.



Obr. č. 10: Pohled z okrasné zahrady, směrem na věznici Běloušice. Vlastní fotografie, 2023.

23 Klíč

Klíč k otevření tématu dialogu v diplomové práci tak, abych dosahoval určité srozumitelnosti, mi poskytla při konzultacích prof. PhDr. Jana PILÁTOVÁ, která je vedoucí mé práce. Za její pozornost, přesnost a otevřenost, se kterou přistupuje ke svému dílu, ji velmi obdivuji. Jedním z příkladů je sdílení osobní praxe včetně osobního dopisu, který věnovala svému kolegovi. Dopis měl pomoci v orientaci divadelního výzkumu, jež oba prováděli. Z osobních důvodů byla nucena dílnu opustit a jedinou možností, jak pomoci, bylo popsat význam jednotlivých úrovní cvičení skrze text, který se svolením Jany Pilátové k této diplomové práci přikládám.

Pro pochopení jednoho z rozpracovaných divadelních cvičení formulovala přesné rozdíly mezi různými formami komunikace v porovnání mezi civilním dialogem, dialogem na jevišti a užíváním příběhů. Tento dopis mi nabídla po přečtení mých textů a já se setkal s jádrem přístupů, které jsem toužil definovat ve své vlastní praxi a jejím vývoji.

Mít tento text dříve, moje cesta by nebyla natolik komplikovaná, ale mnohé z mé praxe by neexistovalo. Moje snaha se vyjádřit obsahovala mnoho nevědomých rozhodnutí a chaos, který tato rozhodnutí tvořil, produkoval energeticky velmi těžce nalezené prvky, které jsem s divadlem chtěl spojit. Díky nim jsem však alespoň empatický vůči různým problematickým formám lidských dialogů, za které jsem se snažil nahlédnout a díky tomu teď mohu lépe pojmenovat jejich hranice. Tento můj předchozí přístup by šlo popsat skrze definici „neviditelného divadla“³¹, kdy člověk/performer pokouší svoje okolí a snaží se iniciovat směr na základě svých intencí bez vědomí ostatních. Mé důvody nebyly jistě tak významné jako byly u Augusta Boala, u mě šlo spíše o snahu dodat si odvahy, a to mě k divadlu přivedlo.

„Vyprávění je o patro výš než dialog, potřebuje vědomý „důvod“ ... a když ho nemá, prozrazuje v životě třeba nějakou nevědomou potřebu...”³²

Snažil jsem se získat zkušenost intenzivní snahou, ale to mi často zavíralo dveře a bušení do nich vyvolalo často jiné pocity než ty, které bych chtěl v životě přijímat a sdílet. Klíč k nahlédnutí mé vlastní praxe, který mi Jana Pilátová svěřila, je pro mě velmi podstatný v tom, že má formu dopisu, který je psán se záměrem vzájemně si na dálku porozumět.

Nyní, na konci svého studia, si uvědomuji, jak těžké je předat záměr, který chce člověk zkoumat, nebo ho v tvůrčím týmu prosadit. Význam toho, „o co nám jde, co chceme vyzkoušet“ podléhá velké myšlenkové složitosti, kterou nelze sdílet při verbální komunikaci zcela.

Snaha komunikovat je podmíněna celému množství aspektů, a hlavně naší tělesnosti, ve které se snažíme při svých intencích hledat a sdílet a autenticky/přítomně se adaptovat na

³¹ **Neviditelné divadlo** – scény o určitém problému, které otevírají veřejný dialog formou veřejného vystoupení, kdy diváci nevědí, že jsou diváky. Specifická forma, která vznikla v Argentině jako politická aktivita v době, kdy nebylo divadlo Boalovi veřejně dovoleno.
www.divadloutlacovanych.cz/index.php

³² Část dopisu Jany Pilátové věnovaný jejímu kolegovi.

momentální rozpoložení skupiny, se kterou pracujeme. To je velmi složité, jelikož se přítomní musí vyznat v různých druzích myšlení v podobě vzdálené představy a toho, co se nyní děje. Pro profesionála nejsou některé parametry práce se skupinou nutné zmiňovat, jelikož je považuje za automatické.

Během workshopů na bakalářském studiu jsem se soustředil převážně na adaptaci na metodu. Tento přístup mi ale plodil pouze dílčí úspěchy. V té době jsem se snažil cvičení zapisovat, ale nezaznamenal jsem si to, co by mi pomohlo při neúspěšné snaze zrekonstruovat si cvičení sám.

Tím myslím úskalí a limity, na které jsme naráželi, a jejichž komentování pedagogem bylo naprosto zásadní. Většina metod je popsána pouze v takovém celku, jak má vypadat, ale její úskalí, nezdary, časté dotazy, práce s energií, zde často chybí a člověk tyto zkušenosti nabírá často až se svojí praxí.

Během snahy předat nějakou divadelní zkušenost ve chvílích, kdy to nefungovalo, jsem měl po ruce pouze ten argument, že jsem to zažil a fungovalo to. Což bylo následně podmíněno důvěrou ostatních a mou snahou princip zkušenosti proměnit pro nový materiál.

Můj stálý rozpor mezi tím, kde pro divadlo čerpat a jak vnímat roviny mezi civilním chováním, exhibováním, snahou někoho ovlivnit, někomu naslouchat, se již, mám dojem, usazuje. V tom mi také napomohla tato část již zmíněného dopisu Jany Pilátové, kterou uvádím v další kapitole.

23.1 Část dopisu Jany Pilátové

1. Rozdíl mezi dialogem a vyprávěním.

„Dialog je každodenní nutnost; vyprávění je o patro výš a je i „v civilu“ plné performativnosti. V divadle nás štve, když tam v běžném dialogu cítíme, jak je „hraný“, že herci předem vědí, co řeknou, ale při vyprávění na jevišti nás – naopak – štve, že herec neví, proč to říká (jen to tak recituje).

Proč někdo vypráví je jiná otázka, než proč někdo odpovídá nebo se ptá. Nechtělo se mi začínat práci s vyprávěním (vyprávění je téma na seminář), když nebylo dost času na první kolo vyprávění – cvičení/hru se změnami a hádáním intencí mluvčího. Neměla jsem jasno, proč dělám ty cvičení v takovém pořadí, věděla jsem jen, že to tak jde dobře, a netušila jsem, jak moc velký je ten rozdíl. Ale ujasnilo se mi to díky Tvé námitce a díky tomu, jak to vážlo: **sociální status dialogu je jiný než status vyprávění, a tím se mění tvorba a vznik významu.**

Proč? Je těžké nezúčastnit se výměny replik (dialogický ping pong je normální, odmítnout ho je už „akce“), ale naopak normální je nezačít vyprávět (začít je „akce“). To automaticky „ví“ každý člověk, vrostlý do své kultury. Na zastávce (jasně dané okolnosti) se můžu zeptat, jestli už jel můj autobus, a právem čekat odpověď, „nic to neznamená“ (i když v divadle to něco znamená); ale začít na stanici vykládat, že jsem měla potíže dostat se z domu, to něco znamená nejen na divadle, ale už v životě. (Co chce? Žebrák? Je osamělá? Upovídána?) V daných okolnostech „divadla“ je lehčí začít dialogovat, protože dávám význam něčemu, co je v životě neutrální, bezvýznamné; začít v divadle vyprávět znamená zdívaldelňovat a zvýznamňovat něco, co už v životě je performativní a znamená něco víc. Vyprávění je o patro výš než dialog, potřebuje vědomý „důvod“ ... a když ho nemá,

prozrazuje v životě třeba nějakou nevědomou potřebu, a v divadle prozrazuje DIVADLO.

2. Rozdíly ve vyprávění

Další pragmatické rozdíly (rozdíly úrovně působení) jsou mezi vyprávěním

a) sólovým (na zastávce nebo divákům): jeden protagonist pro všechny ostatní, řeší vztahy mezi A+ množinou B, mezi sebou a nimi; získá si pozornost, důvěru – nebo ne; stane se jejich mluvčím, nebo terčem... sám si může hlídat, co chce, a jak mu to jde;

b) i ve skupince lidí to může být jako při sólovém vyprávění, protagonista vs. ostatní – téměř jako diváci, to však vytváří zprávu o nadvládě jedince nad skupinou; je ale možné střídání protagonistů, besedování – barter, hustota vztahů mezi prvky množiny

A+B+C+D+E+F (koalice, protihry atd.); proudění vztahů i významů. Už samo to je hra, výzkum, opaleskuje to; v Krumlově na dílně si lidi vyprávěli, protože jsme se na to ptali, to byly „dané okolnosti“, a akce a reakce ostatních to dramatisovaly. Každý je na chvíli protagonistou a na vnitřních vztazích, na tom, o čem chce vyprávět a jak mu to ostatní ztíží či usnadní, se ukazuje význam toho besedování, což je jednak průzkum a tvorba koherence skupiny, a za druhé jakýsi souhrnný smysl vyprávěného, metapříběh: vyprávění sloužilo hledání průniku našich témat i osudů.

c) vyprávěním ve skupince jako vyprávěním pro diváky: to už je metavyprávění – nebo dokonce metameta... vztahy ve skupině vyprávějících a vztahy mezi jejich příběhy vytvářejí dvě a více pater příběhu, a vztahy k divákům jsou ještě mnohem komplikovanější.

Když se to bez ohledu na patra patlá dohromady, dělá to vnitřní zmatek každého vypravěče, a vnější zmatek taky: je to moc osobní, nebo moc umělé, protože – viz 1. - každé vyprávění už je performativní, každodenně „divadelní“. Když přirozeně zdivadelněné každodenní besedování rekonstruujeme – „jako bychom“ besedovali mezi sebou, ale ta beseda je zveřejněná – jevištní, je těžké trefit míru posunu k „větší divadelnosti“. Pomáhá rozhodnout se, jestli to přiznaně vnímáme (bereme do hry, že kolem jede vlak, a že to diváky ruší nebo nám to dalo impuls – víme o divadle a divácích naší besedy), nebo „jako nevnímáme“..., což je podle mě nejobtíznější varianta (u Shakespeara jsou předepsaní posluchači a jejich repliky, ale my už to zhusta škrteme).

24 Nonsens jako forma komunikace (Bělorusko)

Festival Performensk se konal v oficiální státní instituci Muzea Zaira Azgura ve městě Minsk, jenž ve své budově má i sochařský ateliér pro studenty sochařství. Ředitelka festivalu Maria Komarova koncepčně namířila téma festivalu směrem k „Sound and Noises“, čímž dala rámec způsobu vyjádření performerů. Díky snaze směřovat těžiště tématu k neverbální artikulaci se ve své podstatě nedotýkal nikdo žádného přímého vyjádření k politické situaci, ale podtext byl patrný u všech. V tu dobu dostávali protestující, nebo kdokoliv, kdo se podezřele sdružoval, tresty v podobě několika let vězení. Kdyby se kterákoliv z těchto performancí konala někde v Evropě, tak by se díla možná nesečkala s tak soustředěným přijetím, jelikož v prostředí s možností svobodného vyjádření jsou limity a formy vnímány jinými kritérii, ale ta jsem se v jejich širokých březích v Muzeu Zaira Azgura nesnažil hledat ani artikulovat. Důležitý byl kontext, který každému vystoupení dával prostor pro gesto, které rezonovalo silněji kvůli potlačované svobodě.

V performancích šlo o čas na to soustředit se na něco abstraktního nebo odkrytý bezvýznamného, čeho se všichni v jednu chvíli dotýkají svojí pozorností. Nebylo nutné vědět za jakým účelem, diváci měli svobodu v tom, co si z takového setkání každý sám je ochoten vzít, a to všechny spojovalo. Tento popis jako by dával člověku jednoduchou možnost udělat jakoukoliv událost a setkat se s úspěchem. Muzem Zaira Azgura má silný genius loci, který jsme měli možnost vnímat intenzivně skrze hlavní festivalový sál ve kterém byly vystaveny sochařské exponáty věnované zvěčnění: Stalina, Lenina, Marxe a Engelse v nadživotních velikostech. Při žádné činnosti v této místnosti nešlo minout vztah mezi sochami a performery. Při rozhovorech s místními o jejich zážitcích s represivními složkami mi hlavou prošlo přísloví „Pod svíčkou je největší tma.“ Což tedy bylo tou absurdní realitou schválení konání festivalu, ale to, čeho jsme byli svědky mimo tu všechnu bezmoc, bych popsal jako „Mezi nesmysly je největší světlo.“



Obr. 11: vlastní grafika, 2022.

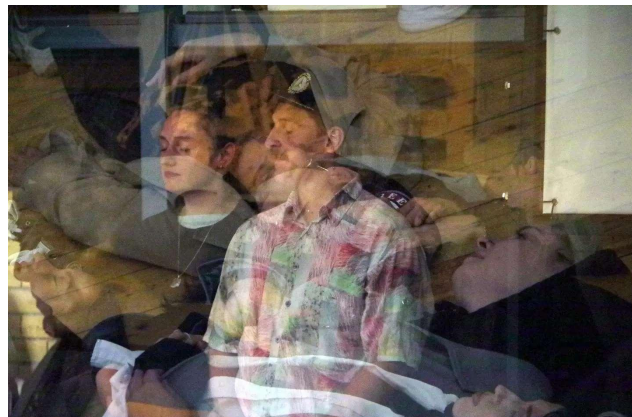
Anotace performance:

Meditations for sofa

Vysavač je příliš hlasitý pro průběh meditace. Pokusíme se najít cestu k pohodlné pozici mysli a těla i přesto, že je vysavač zapnutý. Meditační průvodce pro pokojný stav bytí, probíhající během okolností, které člověku berou více pozornosti, než by si přál pro koncentraci.

Fedir Kis, Johana Schmidtmajerová

Performance proběhla tak že, jsme účastníkům nabídli pro pohodlí jednu na 50 kousků rozstříhanou karimatku, vyzvali je k tomu udělat si pohodlí na zemi a věnovali jsme jim meditativního průvodce relaxací. Asi po patnácti minutách jsem měl do vytvořeného klidu pustit dominantně připravený vysavač, který meditaci měl rušit. Toto byl koncept metaforu, kterou jsme chtěli sdílet.



Po 15 minutách jsem měl vysavač spustit, ale emoce, které ve mě tato situace vyvolala – skrze pozorovanou fyzikální polohu „publika“, kdy všichni leží bezbranně na zemi a poslouchají něco tak mírového mezi všemi těmi bustami diktátorů a komunistických teoretiků,



ve mně vyvolaly blok, který jsem nikdy jako herec nezažil. Nedokázal jsem ten vysavač spustit. Nedokázal jsem zničit tento mírový ostrov v čase, kde venku zatýkali mladé lidi a uzavírali je do malých cel po desítkách v degradujících podmínkách. Situaci vyřešila duchapřítomná Johanka a vysavač spustila. To spustilo smích, který tato absurdní pointa vyvolala, a byl to krásný moment, za kterým jsme jeli 2000 kilometrů tam, kam se divadlo v tu dobu bálo, a my taky.

Obr. č. 12, 13 a 14: Performensk. Fotky pořídila Natalia Shliako.

25 Předávání divadelního cvičení

Při práci na inscenaci s odsouzenými, jsem inicioval jedno cvičení, o kterém jsem v tu dobu nevěděl, jaký až může mít význam.

Toto cvičení mi předával Tomáš Měcháček na workshopech při mém studiu, a ještě jednou mi ho připomněl, když byl pozván k rozehrání herců pro inscenaci *Tramtárie* v divadle Minor (prem. 2022).

Pravidla působí velmi banálně. To, co je na nich pro mne významné jako v každém přejatém nebo vytvořeném divadelním principu, je fakt, že mne překvapilo – jak rozdílné performativní principy dokáže na jevišti poodkrýt nebo zvýraznit podle kontextu, kde a s kým je ta hra hraná.

Hra spočívá v těchto pravidlech. Lidé chodí po prostoru, vyplňují jeho mezery a volně se procházejí. Užívají periferní vidění, které jim dává zprávu o tom, kde se nachází ve vztahu k ostatním. Kolektivně se přitom počítá do zvoleného čísla. V tomto příkladě jsme počítali do čísla 32, jelikož tolik bylo přítomných odsouzených.

Každý, má možnost říct počet čísel kolik bude chtít, ale cílem je, aby kolektivně nahlas počítali popořadě do finálního čísla - 1,2,3,4... - Musí se ale vyhnout tomu, aby dva nebo několik lidí řeklo ve stejnou chvíli stejné číslo. Pokud se to stane, tak musí celá skupina začít od znova. Cvičení jsem inicioval s tím, že slouží pro lepší vnímání hereckého kolektivu a snaze věnovat si vzájemně prostor.

Při každém dni před workshopem s odsouzenými jsme si na 15 minut sedli spolu s vychovateli, kteří na daném oddělení působili. Když jsem se jich ptal, na jaké věci si dát pozor, jaká témata v kolektivu neotevírat a podobně. Zmínili, ať se vyhneme termínu bachař, a také tomu se nějak ptát nebo řešit, kdo je tady *kápo*.

Později jsem si uvědomil, že všechna divadelní cvičení jsou postavená na hře s tím, kdo vede a kdo poslouchá. A díky tomu, že je to hra, tak má možnost dehierarchizovat společnost, která se jí věnuje. Pokud se tedy nepřeklene směrem od hry k boji, kde vítězství určují fyzické síly jedinců a kolektivu.

Když jsme cvičení začali, tak jsme se, jako iniciátoři této nepříliš chytře znějící hry připojili ke kolektivu.

Po mnoha prvních neúspěších, se začali řešit mezi odsouzenými různé strategie, jak toho dosáhnout. Probíhala velká výměna názorů a perspektiv, jak výsledného čísla dosáhnout. Tato hra měla v daný moment humorné vyznění, protože jsme se věnovali něčemu tak absurdnímu. Ale po nějaké době to začalo frustrovat jednoho z nich a ten začal vždy prvním začínajícím číslem po něčí chybě, a to ostře kritickým tónem. Po chvíli jsem pochopil, že se tím, že užívá neustále jen první číslo, vyhýbá nebezpečí udělat chybu mezi již probíhající řadou čísel. JEDNA! - zakřičel vzteky a v tu chvíli jsem odkryl jeho strategii. Tu jsem okamžitě zveřejnil pro ostatní nějakým vtipným komentářem, pro které byl stále ještě prostor. Ostatní tak začali bojovat i o úplně první číslo, které bylo nejméně nebezpečné ve smyslu pokazit ho. Tím, že byla jednička zase lukrativní pro všechny, se tento kápo opět vnořil do kolektivu a sdílel svoji zranitelnost jako všichni ostatní.

Tohle divadlo umí, ale musí to být HRA!

Závěr

Divadlo dokáže demonstrovat dobré příklady pro společnost nebo akcentovat určité kladné hrdiny, kteří nás mohou k něčemu motivovat. To ale není vůbec žádnou zárukou toho, že když nás někdo požádá o pomoc, že mu pomůžeme.

Příběhy lze vytvářet skrze monolog určený publiku, dialog mezi herci, nebo hrou s publikem. Hra často může zvrátit dosavadní řád, který v kolektivu, v místnosti nebo ve světě panuje. A iniciování hry ve skupině může přeskupit hierarchii, která je například vymožená silou nebo zastrahováním – pojmenování těchto hodnot a jejich významy popisují charakter této hry – zda je útočná, obranná nebo férová. Fér hra neznamena, že výsledkem má být remíza, ale že máme stejné možnosti pro to, vyjádřit se a zacházet svobodně s prostředky pro život.

Děkuji své mamince Svitlaně a tátovi Jaroslavovi za jejich úsilí mi tyto svobodné podmínky pro život vytvořit a za to, že se nyní mohu snažit sebevědomě otevírat publiku to, co mi rodiče nabídli. Věnovat mi je nebylo žádným poklidným mecenášstvím, ale tvrdou prací a vyjednáváním nyní zakončeným tímto výsledkem. Děkuji.

Seznam použitých zdrojů

- BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN: 402-22-855
- BUBER, Martin. Chasidská vyprávění. Praha: Kalich, 1990. ISBN: 80-7017-072-7
- ECO, Umberto. Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách. Praha: Argo, 2015. ISBN: 978-80-257-1158-3
- HOLÁ, Jana. Před zákonem Jante neutčeš. In: Lidovky [online]. Praha: Lidové noviny, 2008, 23. února 2008. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/domov/pred-zakonom-jante-neuteces.A080223_000088_In_noviny_sko
- LAANELA, Nalle, P. – SACKS, Stacey. The Clown Manifesto. London: Oberon Books, 2015. ISBN: 978-1783191192
- MENSDORFF-POUILLY, Adam. Herec a jeho zdroje. Bakalářská práce.
- ORLOVÁ, Jana. Všechno performuje: Mezinárodní kulatý stůl na téma Performance art. In: Taneční zóna [online]. Praha: Taneční zóna, 2023, 5. května 2023. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.tanecnizona.cz/zahranici/2023/vsechno-performuje/>
- PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. ISBN: 978-80-7008-239-3
- MENSDORFF-POUILLY, Adam. Herec a jeho zdroje. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, 2019.
- PILÁTOVÁ, Jana. Anamnéza. Nejen k debatě o třetím divadle. Divadelní revue, 2020, roč.31, č. 3 (2020), s. 63-95. ISSN: 0862-5409
- VÁCLAV HAVEL LIBRARY FOUNDATION. Fedir Kis and Zuzana Sklibova are winners of the annual contest for the best mini drama. [online]. Nedatováno. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.vhlf.org/awards/fedir-kis-and-zuzana-sklibova-are-winners-of-the-annual-contest-for-the-best-mini-drama/>
- Co je to cesta hrdiny [online]. In: Storyboard that. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.storyboardthat.com/cs/articles/e/hrdinn%c3%bd-cesta>.
- Manželská historie [online]. In: JEDL. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.divadlojedl.cz/manzelska-historie>.