

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DIVADELNÍ FAKULTA

# **DISERTAČNÍ PRÁCE**

Praha, 2021

MgA. Michal Hába

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Alternativní a loutková tvorba a její teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**HRÁČSTVÍ JAKO VIZE HERECTVÍ ALTERNATIVNÍHO  
DIVADLA**

**MgA. Michal Hába**

Vedoucí práce: doc. Miroslav Krobot  
Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

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

Dramatic arts  
Alternative and puppet production and its theory

**Dissertation**

**PLAYERSHIP AS A VISION OF ALTERNATIVE  
THEATRE ACTING**

**MgA. Michal Hába**

Advisor of the dissertation: doc. Miroslav Krobot  
Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

HRÁČSTVÍ JAKO VIZE HERECTVÍ ALTERNATIVNÍHO DIVADLA

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Tato práce vychází z magisterské práce Předstírání a zabývá se hráčstvím jako specifickou variací herectví. Hráčstvím se míní (nejen) jevištní projev založený na brechtovských principech, nepsychologických tendencích, demonstrativnosti, intenzitě, nadhledu a ironii. Hráčství naznačuje, jakým způsobem by se mělo kultivovat "herectví alternativního divadla", přičemž samotný pojem alternativního divadla podvrací. Skrze brechtovské principy a ironii pak práce otevírá téma političnosti v divadle a političnosti divadla i samotného hráčství.

## **Abstract**

This dissertation is based on my M.A. thesis called Pretension and treats playership as a specific variation on acting. Playership denotes (not only) a stage performance based on Brechtian principles, non-psychological tendencies, demonstrative and intense presentation, detachment and irony. Playership implies in what way the "acting in alternative theatre" should be cultivated, while simultaneously subverting the alternative theatre notion. Using Brechtian principles and irony, the dissertation opens the theme of both politics in theatre and of the theatre as such, and of playership itself.

# OBSAH

## 1 PROLOG 1

## 2 KRITIKA PŘEDSTÍRÁNÍ 3

### 2.1. ÚVOD DO PROBLEMATIKY 3

### 2.2. BOJ UMĚLCE S METAFOROU 9

### 2.3 FUNDAMENTÁLNÍ ROZPORY V DIVADELNÍM UMĚNÍ 11

### 2.4 NADHLED A IRONIE 13

### 2.5 BRECHT 16

### 2.6 VÝCHOVA K HERECTVÍ/ ALTERNATIVNÍ DIVADLO 23

### 2.7 DVĚ VÝCHODISKA 25

## 3 EVOLUCE HRÁČSTVÍ 41

### 3.1. HRÁČSTVÍ A ALTERNATIVNÍ DIVADLO 41

### 3.2 HRÁČSTVÍ = APELATIVNOST + NADHLED 47

### 3.3 HRÁČSTVÍ&POLITIČNO 50

### 3.4. HRÁČSTVÍ A IRONIE POLITICKÉHO DIVADLA 60

## 4 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ I (PAUZA) 67

### 4.1 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ (před výzkumem, část 1.) 68

### 4.1 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ (před výzkumem, část 2. DAMU) 72

### 4.3 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ (před výzkumem, část 3.PO DAMU) 80

## **5 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ II. 85**

### **5.1 VÝZKUM 85**

### **5.2 VÝZKUM NADSTANDART 95**

## **6 TEORIE HRÁČSTVÍ 103**

### **6.1 HRÁČSTVÍ - SYMBIÓZA HERECTVÍ A REŽIE 107**

### **6.2 MANIFESTAČNÍ HRÁČ A MANIFEST HRÁČSTVÍ 120**

## **7 EPILOG 126**

## **8 POUŽITÁ LITERATURA 128**

## **9 PŘÍLOHY 130**

### **9.1**

**Politics, self-irony and estrangement commentary in the theatre,  
demonstrated by the Lachende Bestien Company productions**

## **10 PODĚKOVÁNÍ 136**



## 1 PROLOG

Tato práce se jmenuje Hráčství jako vize herectví alternativního divadla. V mnohém navazuje na mou magisterskou práci s názvem Předstírání. Jak z názvu patrně, týká se především herectví či právě hráčství jako specifického herectví, které by snad mohlo být přiřknuto alternativnímu divadlu. Tento název byl vyprovokován definičním nesouladem, který je vetknut do samotného názvu oboru, který se na Katedře alternativního divadla vyučuje. Jak je možné vlastně studovat "herectví alternativního divadla"? Herectví je přeci pojem bytostně činoherní. Nepotřebuje tedy divadlo alternativní, ze své podstaty zahrnující mnohem širší oblast, svůj vlastní pojem pro své... herce? hráče? performery? tvůrce? Souvisí to samozřejmě s obligátní otázkou: co je alternativní divadlo?

Abych se ovšem nepasoval do role spasitele definování současného (alternativního) divadla: pojem hráčství jsem se pokusil definovat a naplnit již ve zmíněné práci s přílehlavým názvem Předstírání. Tento název vycházel de facto z "pocitu", že je mi na divadle něco "předstíráno", že je to falešné, nepravdivé. Nositelem tohoto fenoménu byl často zcela logicky hrající herec, nikoli ovšem nutně jen v činoherním projevu a nikoli nutně jen herec. Moji snahou tak bylo především zrealizovat a popsat takové herectví, které by nepředstíralo, které by bylo pravdivé. Autenticita a pravda v divadle byly pro mne podstatné pojmy. Hráčství byl termín, který se nabízel pro svou blízkost k pojmu herec, který však nebyl natolik druhově svázaný a dovoľoval jistou představivost ohledně svého naplnění. V mých představách se jednalo o naplnění nadhledem, neskrytostí, tzv. "vydáním se všanc", schopností orientace v celku, jistým nepsychologizováním atd. Pojem hráč je jistě univerzálnější než herec a proto se přímo nabízelo jej spojit s oblastí alternativního divadla, které vcelku samozřejmě implikuje jistou šíři, mnohost a různorodost než vcelku jasně vymezená činohra.

S tím jsem tedy přistoupil ke svému doktorskému výzkumu. Nutno dodat, že jsem se do něj dal jako absolvent režie alternativního a loutkového divadla, který teprve ke konci svého studia začal nesměle sám s hraním experimentovat. Během doby výzkumu jsem pak prošel četnou hereckou/hráčskou/performerskou zkušeností. A byť se stále považuji přednostně za režiséra, hráčská zkušenost je samozřejmě součástí mého přístupu k tvorbě. V tomto ohledu také samozřejmě striktní vymezení ztrácí zčásti smysl a mělo by cenu hovořit spíše o tvorbě než o režii či herectví. Nicméně v práci rámované i existencí různých institucí a zažitých perspektiv většinou pracuji jako režisér. Dodávám, že jako režisér i jako herec-hráč se málokdy cítím jen interpretem. Režie zkrátka je umění, tedy tvorba - stejně tak herectví či hráčství. Toto jsou ostatně úvahy, které jsou vlastní právě Katedře alternativního a loutkového divadla, na jejímž orbitu se nacházím a jako její "odchovanec" vždy nějak nacházet budu. Otázky a fenomény typu autorství, kolektivnost tvorby, hranice funkcí a komponentů, vymezení "alternativnosti" a také jak "alternativní divadlo" či jeho herectví učit budou vždy přítomné.

Téma "hráčství" či "teorie hráčství" je široké. V práci postupně docházím k závěrům, že není možné definovat "čistou teorii" v takové disciplíně, jakou je umění, divadlo. Zároveň jsem nucen připouštět, že osobní zkušenost a pohled jsou tak integrální součástí výzkumu, že je neradno je obcházet. Takto je tedy práce strukturována, a také proto se snaží dodržet jistý "historický" ráz, tj. udržuje i jistou časovou posloupnost, aby vývoj jednotlivých myšlenek a přístupů byl srozumitelný.

Na začátku se pro vrátím ke zmíněnému Předstírání. Podrobuji ho kritice, abych zjistil, co přežilo. Všímám si dvou východisek pro případnou "pedagogiku hráčství." Tato východiska jsou založena na dvou specifických inscenacích (a procesech, jež k nim vedly), které u mne samotného založily potřebu zkoumat a vynalézat hráčství. Jedná se o zkušenost "outdoorového" divadla a divadla "na hraně (komunikace)."

Práce pak pokračuje "Evolucí hráčství". Tyto kapitoly vznikaly postupně během mého výzkumu, od druhého do pátého roku mého doktorského studia, a byly jako studie uvedeny ve sborníku Divadlo a interakce. Přestože k nim již dnes sám mám výhrady, nechávám je v neupraveném znění, tak jak jako budoucí kapitoly vznikly, protože ilustrují proces, evoluci mého přístupu k hráčství. Především v

rovině snah o definici. Mj. také ukazují postupný příklon k političnu a s tím souvisejícím objevováním brechtovského divadla.

Naskýtala se otázka co dál v tomto bodě - shrnutí, nová teorie? Snaha o "pravdivost" mě dovedla k potřebě věci utřídit a seřadit. Následuje proto část s lehce ironickým názvem "Můj život v umění." V jistou chvíli jsem totiž dospěl k názoru, že jsem tak dlouho nechával stranou osobní perspektivu, že je třeba jí nyní doplnit. Popisuju samozřejmě především svoji tvorbu, byť v kontextu svého života, abych zachytil, jak se úvahy o hráčství a celkově o divadle a jeho smyslu vyvíjely. Část před začátkem mého uměleckého výzkumu (toho institucionalizovaného v doktorském studiu) záměrně vkládám do tzv. "Pauzy." Nechám na čtenáři, jestli považuje za nutné znát i fundamentální předpoklady mé tvorby, nebo se chce seznámit jen s pozdější tvorbou jako předpokladem "teorie hráčství."

Tu část mého života a tvorby, která se překrývá s doktorským studiem, a kde tedy i tvorba a otázky s ní spojené souvisí již vědomě s mým doktorským výzkumem, popisuji tzv. "po pauze." Následně se pokouším i na základě přiblížení přes mé umělecké projekty, tedy především inscenace, ale i "hráčské" zkušenosti, jistou "teorii hráčství" nastínit.

Na konci práce jsem se rozhodl připojit pouze jeden svůj konferenční příspěvek k tématu politického divadla, sebeironie, nadhledu a zcizování v divadle, to vše v kontextu tvorby Lachende Bestien. Příspěvek je v angličtině a může být případně nápomocný v situaci, kdy by s tématem práce bylo třeba seznámit čtenáře nevládnoucím češtinou.

V této práci na sebe neustále naráží takové oblasti a témata, jako jsou herectví a hráčství, alternativní divadlo, jeho pedagogika, političnost divadla, podstata autorství režie či herectví. Uvědomuji si jistou roztříštěnost této práce, jak v mnohosti témat, tak vzhledem k často osobní perspektivě. Uklidňuje mě však vědomí, že umělecký výzkum je sám o sobě specifická disciplína, a že jsem byl veden snahou podat autentickou zprávu o svém výzkumu. Byť se nejedná o systémovou teorii, práce má jistou strukturu a jistě má pár trefných postřehů k podstatě herectví/hráčství, ironii na jevišti, povaze autorství v divadle, souvislosti političnosti a hráčství, či k různicím o povaze "alternativnosti".

## 2 KRITIKA PŘEDSTÍRÁNÍ

### 2.1. ÚVOD DO PROBLEMATIKY

*"Práce se zabývá fenoménem předstírání v souvislosti s divadlem. Kromě otázky smyslu divadla dnes a jeho pravdivosti se věnuje otázce herectví/hráčství a s ní spojenými tématy autenticity, (sebe)zveřejnění, nadhledu a komunikace. Práce se z tohoto úhlu pohledu věnuje i otázce 'výchovy k herectví' a vymezením 'alternativního divadla'. Principy divadla ne-předstírání a estetiky divadelní demence jsou definovány z popisu konkrétní divadelní praxe."<sup>1</sup>*

Toto shrnutí, které si lze přečíst hned zkraje magisterské práce Předstírání, ještě spolu s podtitulem "Otázka autenticity v herectví a prověřování teze 'divadlo je komunikace,'" řekne resp. "vypoví" mnohé.

Autor si podle všeho neklade malé cíle. Pokud bych ho ovšem měl nepodezírat z neskromnosti, dalo by se snad říci, že se snaží věci popisovat pokud možno co nejvíc zešíroka, komplexně a z nadhledu. Utvořit celý jeden svět v rámci jedné výpovědi. Taková snaha k režii docela sedí. Proč jsem se tedy tehdy vrhl na problematiku herectví a snažil se najít rozhršení, jak se má "správně hrát"?

Jistá logika tu snad je. Ostatně už v Předstírání jsem poukazoval na to, že řeším dvě věci, které si ale jistým způsobem odpovídají. Na jedné straně autenticitu v herectví, na druhé "pravdivost v divadle." Oba pojmy - autenticita i pravdivost na mě dnes působí trochu nesnesitelně, ve své době mi ovšem vadila jen ona "autenticita". Měl jsem dojem, že pro nadužívanost, až módní oblíbenost a lacinou samozřejmost, s jakou ji lidé používají. Kdežto pravda - za pravdou se přece má stát, ne? K problematičnosti oháněním se pravdou jako moralizující nabubřelostí jsem se teprve měl dostat.

---

<sup>1</sup> M.Hába: Předstírání, magisterská práce

Nicméně k oné logice: Pravda je taková, že obě věci (autenticita v herectví a pravdivost v divadle, resp. to, co těmito pojmy označujeme) spolu opravdu souvisí. Pro mne určitě. A ano, je to subjektivní - ostatně jako v divadle leccos - a musím dodat, že je mi trochu proti mysli napsat v "divadelní teorii." V tomto ohledu můj sklon k vytváření systému nabourala praxe a snad i onen umělecký výzkum, který se jednoznančnosti vzepřel. *"Umělecké dílo, jež si myslí, že má obsah ve své moci, je ve svém racionalismu prostě naivní: v tom možná byla historicky viditelná mez Brechtova."*<sup>2</sup>

### **Herec jako "elementární element divadla"**

Bez ohledu na autenticitu a pravdivost spatřuji těžiště divadla v hercích. Víím, je to skandální přiznání, hned takhle zkraje, v disertační práci v oboru Alternativní a loutková teorie a její praxe, ale je to tak. Snad bych mohl napsat, že ono těžiště namísto v hercích je v "živých subjektech v komunikaci s recipienty" nebo něco podobného, ale ne. Neříkám, že v divadle jde jen o herce, ale celé se dost točí kolem lidí, kteří vědomě hrají pro jiné lidi, kteří (více či méně) vědomě sledují a vnímají ty první lidi. Ta konvence, kdy si jsou všichni vědomi vědomé hry, mi ostatně přijde skvělá. Okrajové záležitosti jako performativita nevědomých aktérů či historky, jak Brookův herec v Africe přišel o boty, protože místní, pro které hráli, tu divadelní konvenci, že darování bot je jen "jako", nepřijali, mi nepřijdou moc podstatné.<sup>3</sup> Tedy domnívám se, že by se jednalo jen o krmení "žargonu autenticity"<sup>4</sup>. Což si možná disertační práce žádá, ale co už. Jediné, co bych snad byl ochotný připustit, je, že spatřuji těžiště divadla ne v hercích, ale "hráčích".

Zde si dovolím osobní odbočku. Nedávno jistý zasloužilý režisér, potom, co herci v mých inscenacích byli již několikátý<sup>5</sup> rok po sobě nominováni na jednu ze dvou hereckých cen, které v Česku jsou, šprýmoval, že "teď už dělám herecké divadlo". Podtext byl, že jsem zestárl a že už nejsem takový "pankáč" nebo

---

<sup>2</sup> T.Adorno: Estetická teorie

<sup>3</sup> Brook, P.: Prázdný prostor

<sup>4</sup> Adorno, T.: Žargon autenticity

<sup>5</sup> Možná druhý, možná třetí. Je to podstatné?

“alternativec”. “Vtip” byl v tom, že jsem považovaný za leccos, spíš než za režiséra “hereckého divadla”.

Je to dáno samozřejmě i tím, že pocházím z “alterny,” ale protože se v mých inscenacích vždy i dost mluvilo, z pozic lokální alternativy jsem byl podezřele činoherní, z opačných pozic zas příliš “alternativní”. Nepatřil jsem tedy nikdy úplně někam, což - také až zpětně - považuji vlastně docela za přednost. Zpět k hereckému divadlu: sám sebe jsem v průběhu času, když jsem konečně mohl kontinuálněji režirovat, začal vnímat jako zástupce “režijního divadla” - prostě z logiky toho, že jsem sám sebe vnímal jako režiséra-tvůrce, nikoli interpreta. Vnímal, ale i prakticky provozoval.

Ale: vždycky mi přišlo, že v divadle jde o herce/hráče - hlavně, když se děje. Když se hraje. Ne když se zkouší inscenace, ale když se hraje představení. Je to ostatně dáno mou vlastní hereckou/hráčskou zkušeností. Možná jsem si to jen potřeboval rozdělit - nebo obecně, je třeba to rozdělovat. Je rozdíl mezi tvůrčím procesem zkoušení a tvůrčí reprodukcí inscenace v jednotlivých představeních (namísto nelichotivé “reprodukce” bych raději použil “zveřejnění”, nebo mohl použít slovo „prezentace“). Z toho mimochodem pramení i jeden můj postřeh, že je-li snaha najít v herci autora - tak není podstatné se obracet tolik k procesu, jako spíš k provedení (byť to spolu samozřejmě souvisí). Ono poznání je, že herci nemusí nutně být autory ve smyslu obsahu, smyslu, mizanscény, být autory v procesu zkoušení. Mají být autory především v onom momentu představení, kdy se věc děje, když se inscenace zveřejňuje - s čímž ovšem souvisí, že jsou schopni si aktivně připravit půdu pro takové autorství.

Tedy: že divadlo stavím na hercích, nebo na lidech, kteří hrají, hrají vědomě a vědomě nakládají s divadelní konvencí, včetně toho, že používají emoce, je tedy pravda. A je otázka, jestli tohle zjištění je ten “důvod, nebo naopak následek toho stavu, že”<sup>6</sup>jsem se zprvu nesměle, posléze důsledněji, snažil zakusit, co to znamená hrát. A na určitou dobu jsem tomu i propadl, než jsem se opět na pevně přechýlil na stranu, která formuje věci z vnějšku, která se snaží “zachytit celý svět”<sup>7</sup>, tedy k režii.

---

<sup>6</sup> Hába, M.: Ferdinand!

<sup>7</sup> citace věty o kousek výš

A protože píšu (primárně) o herectví (neb "alternativním" herectví), chci se vrátit ke dvěma zkušenostem, které moji představu o herectví formovaly. Nebo které formovaly představy, jak by herectví nebo jistý typ herectví (nebo hráčství) mohl vypadat. Posléze se proto dostanu ke dvěma zkušenostem, které tyto "kontrapředstavy" formovaly a které jsem již naznačil v Předstírání: první se týká řekněme outdoorového typu hraní (Divadlo koňa a motora). Druhá hraní na hraně komunikace či provokace v rámci možností. Jsou to dvě subjektivní východiska, ze kterých jsem "nejautentičtější" schopen formulovat pokus o jiné herectví, resp. "hráčství", prostě způsob hraní, který se nějak vymyká běžné představě o herectví.

Nejprve je ale třeba si zvolit pojmy a naplnit je. Což je ostatně náplň prvních stran Předstírání. V určitou chvíli jsem pochopil, že pokud budu psát o divadle, navíc o tak neuchopitelných pojmech, jako je autenticita v herectví a pravdivosti v divadle, budu se neustále pohybovat v hájemství dojmů a subjektivních představ. A abych mohl cokoli sdělit, musím si pojmy, které používám, definovat. Minimálně na ploše jednoho teoretického textu. To je a bylo samo o sobě docela sympatické.

### **Dojem z předstírání**

Nejdřív je ale potřeba se vrátit k ještě větší "dojmologii" než je definování pojmů. Proč "předstírání"? Pokusil jsem se založit svůj výklad na dojmu. Dojmu, který se mě zmocňoval - a snad i dodnes zmocňuje, když vidím divadlo, divadelní představení, kde se "předstírá", kde můj dojem z viděného a zažívaného se rovná dojmu "předstírání", že mi někdo něco předstírá, že na mne něco hraje. Což zní jako paradox, mluvíme-li o divadle.

Většinou se jedná o předstírání závažnosti, jsou však i případy, kdy se předstírá humornost. Speciálním je předstírání roztomilosti nebo dětské bezprostřednosti (v divadle pro děti). V každém případě to má co do činění s imitací a nápodobou. Jestli nedostatečnou, nebo jde z podstaty věci o problém - uvidíme. Tak či onak se tohoto "dojmu" u diváka (mne) docílí hlavně pocitu falše, a ve výsledku (směšnosti) předstírání.

Celá práce s názvem "Předstírání" je pak vlastně založena na výstavbě teorie "jak nepředstírat."

Musím uznat, že mě tehdy poháněl odpor k frázím a používání klišé, stereotypů a zajetých automatismů. Tím ovšem neříkám, že jsem se sám nevyhnul používání klišé a frází, stereotypů a zaběhnutých automatismů. Nicméně jsem měl snahu řešit nadužívání pojmu autenticita, což mi snad slouží ke cti. Že jsem podobně jasnozřivý nebyl v otázce "pravdivosti" divadla, to už je jiná.

Položil jsem tehdy tezi, že divadlo je ze své podstaty "předstírání," protože vychází z nápodoby reality nebo s ní pracuje. Zároveň ale chce sdělovat pravdu (i kdyby v té nejvíc možné umělé či "umělecké" verzi). Nárok na "pravdivost" je svým způsobem směšný nebo rozporuplný sám o sobě. Ale snaha něco říct, učinit "výpověď," to vše je v nějaké opozici se samotnou umělostí v základu divadla (či snad umění jako takovém).

Poněkud jsem "objevoval Ameriku", když jsem popisoval, že divadlo se, na rozdíl třeba od výtvarného umění, nepříliš úspěšně vyrovnávalo s fenoménem zobrazování reality.



## 2.2. BOJ UMĚLCE S METAFOROU

Vcelku obsesivně jsem se potom snažil vypořádat se s metaforou. Stal jsem se metaforou tak posedlý, že jsem s ní svedl groteskní souboj. Samozřejmě, metafora si vždycky nakonec nějak našla cestu do mé práce. Vlastně spíš ani nikdy nechyběla. Ale můj boj proti metafoře měl svojí logiku. Tím bojem totiž skutečně nebyl "boj proti metafoře," ale spíš **boj proti vyzdvihování metafory jako podstaty umění, divadla nebo jeho konečného cíle**. Nejzásadnější otázka, která mě v onom živném prostředí divadla, divadelní školy, obklopovala a štvála, byla úpěnlivá snaha něco ze skutečnosti vyjádřit jinak (metaforou). (Snad v tom sehrála i blízkost k loutkovému divadlu, kde se v dílčích věcech neustále řeší, jak vyjádřit ve zkratce něco jinak). To, zdá se mi, bylo klima doby, klima divadelní fakulty (resp KALDu). Vskutku nešlo o samotnou metaforu, ale její povýšení na nejvyšší metu umění. Přitom u takového přístupu se jedná spíš o degradaci umění. Pokud by v umění opravdu šlo jen o to, jak cosi z reality "překlopit metaforou" do umění, popsat jinak, šlo by nejen o "neplodnou rozkoš," ale spíš o onanii "umělce." Anebo ve výsledku o jistý dekorativismus k naší skutečnosti, o "l'art'pour l'artismus". Střízlivě by se ale dalo říct, že jsem se jen intuitivně zapojil do hnutí, které reflektuje a "znesamozřejměje" problematiku zobrazující role umění.

### **Zcizující komentář: dobovost**

Dovolil bych si zde předložit tezi, která snad stojí za rozvedení: posedlost "metaforou", resp. ono "říkáme, jak to je, jenomže jinak (s přidanou estetickou hodnotou)" pravděpodobně bude dost souviset s dějinným okamžikem a politickou geografii. Specifiku doby je snadné číst zpětně, když se doba teprve děje, málokdo ji dokáže skutečně "nahlédnout", protože jak toto sloveso praví - chce to nadhled. Takové umění je vyhrazeno málokomu - ale někým takovým by mohl být snad právě umělec, protože právě umělec by měl stát jistým způsobem nad každodenností i úzkou specializací. Každopádně jsem přesvědčen, že devadesátá léta i ta tzv. nultá - v nichž jsem studoval, jsou ještě prostoupena duchem uvažování předchozích dekád (samozřejmě to i souvisí s tím, že strážci diskurzu jsou lidé předešlé generace). V tomto případě tak devadesátá i následující léta charakterizují přetrvávající diskurz či mimikry divadla doby normalizační, kdy žádoucí bylo divadlem formulovat tajné zprávy, říkat to, co se říkat nesmělo. Zatímco na západě šlo o to, jak diváka vyprovokovat, na východě šlo o hru s tajnosnubnými zprávami. O rozdílu mezi východním

(východoevropským) a západním (západoevropským) divadlem v tomto smyslu píše i Florian Malzacher (viz. dále)<sup>8</sup>. **konec zcizujícího komentáře (dobovost)**

Pod dojmem přílišné dominance metafory jsem tehdy formuloval i pojem či program "divadelní demence", který oplýval takovými programovými body, jako bylo zdvojování jevištní reality jejím popisem, opakování do zblbnutí, důsledné vysvětlování proběhnuvší nebo dokonce teprve nastávající metafory. Šlo samozřejmě o nabourávání nejen běžné sakralizace metafory, ale vůbec divadla, které v sobě ten rozpor nese. Tehdy jsem psal o paradoxu divadla, které je samo o sobě bytostným předstíráním, ale zároveň chce být pravdou, pravdivou výpovědí. Tedy že jeho tvůrci jím pravděpodobně chtějí sdělovat cosi pravdivého. Samozřejmě je to subjektivní - možná mluvím jen sám o sobě a svojí posedlostí "vypovědí" divadla.

### **Zcizující komentář (dějinná pravda):**

Koneckonců i pojem "pravda" v jakési své nezpochybitelnosti souvisí s duchem "porevolučních" let (rozuměj - Sametové revoluce), kdy jakoby nastal onen slavný "konec dějin"<sup>9</sup> a vše se prozářilo štěstím a jistotou. K čemuž patřilo i to, že "pravda vítězí," a protože nastal konec dějin, tak už i slavně zvítězila a nemusíme ji proto zpochybňovat. Kdy nastal konec toho falešného přesvědčení, těžko říct - někdo tvrdí, že s útoky na WTC, někdo s finanční krizí v roce 2008. Ukázalo se, že pravda nezvítězila. Jisté je, že vyrojily pojmy jako post-pravda či mnohost pravd a naopak optimistická nálada a víra v konec dějin spadly do propadliště dějin.

### **konec zcizujícího komentáře (dějinná pravda)**

---

<sup>8</sup> Malzacher, F.: Not just a Mirror

<sup>9</sup> Fukuyama, Francis: Konec dějina a poslední člověk

## 2.3 FUNDAMENTÁLNÍ ROZPORY V DIVADELNÍM UMĚNÍ

Dnes bych možná mluvil o rozpornosti divadla jinak. Jistá komičnost a neadekvátnost celé situace s divadlem, uměním a realitou vychází z jednoduché situace. Umění – divadlo - vychází často z nějaké nápodoby skutečnosti, ale není skutečností, přitom se o té skutečnosti většinou snaží něco vypovědět. Ale umění není jen nápodobou a není jen komentářem oné skutečnosti. Ještě konkrétnější začne být artificialita umění, vnímáme-li ji na pozadí skutečného světa (resp.etiky): ve skutečnosti se na světě dějí strašné věci, lidé umírají ve válkách, trpí v nuzných podmínkách, jsou mučeni, vykořisťováni atp. Umění se to snaží nějak vyjádřit, a většinou vychází z nápodoby reality - a najednou se umění, či zvláště divadlo, jeví jako směšné. Snaha umělců řešit svět v umělých světech jeviště je prostě jaksí implicitně nemístná, komická, groteskní. A opačné řešení - snaha ten svět neřešit - snad ještě víc, jen je to ve výsledku smutné. Lidi umírají ve válkách, trpí v nuzných podmínkách atd. A umělec to ze své tvorby vynechá. Divadlo je ve svém vztahu ke skutečnosti implicitně komické, groteskní svojí nevážností ve vztahu k realitě. Nebo nedostačující? Nebo snad absurdní? V souvislosti kafkovské grotesknosti a camusovského absurdna<sup>10</sup> to vůbec není od věci. Také by se docela dobře dalo říci, že proto je každé divadlo politické. Buď je politické vědomě anebo nevědomě<sup>11</sup>.

*"V herectví se projevuje celý paradox divadla, že divadlo je bytostně předstíráním a tím, že předstíráním být nechce, rozpor mezi skutečností a zobrazením"<sup>12</sup>*

Adekvátně v herectví - přinejmenším v tom mimetickém, kdy herec hraje postavu, ať už psychologicky či jinak, je vždycky rozpor. Je tam to rimbaudovské "já je někdo jiný"<sup>13</sup>. A má to též komický potenciál. Vždyť předstírat, že jsem někdo jiný, je svým způsobem dětinské. Rozhodně to není úplně "vážné". Ne že by to nechtělo um - zahrát něco nebo někoho. Herectví není vůbec snadná

---

<sup>10</sup> Camus: Mýtus o Sisyfovi

<sup>11</sup> Malzacher, F.: Not just a Mirror

<sup>12</sup> Hába, M: Předstírání

<sup>13</sup> Rimbaud: Já je někdo jiný

činnost. Ale v něčem bude mít "hraní postavy" vždycky tón komična, nevážnosti - stejně jako vztah divadla a skutečnosti.

Ale svého času jsem ten dojem falše, pojmenovaný jako předstírání, spatřoval v tom, že špatné herectví spočívá v "nepravdivé" výpovědi, v tom, že ten či onen herec pouze "předstírá" a nehraje. Že se doopravdy "nevydává všanc", že nejedná (nehraje) autenticky. Dnes mohu tvrdit, že se jedná o bytostný charakter divadla, resp. herectví - a že je třeba jej vědomě používat, resp. komentovat, nebo s Brechtem řečeno "zcizovat". A dovolím si také tvrdit, že i samotné herectví, nejen divadlo v obecné rovině, má politický charakter.

## 2.4 NADHLED A IRONIE

*"(Hráč) ...je ochoten vydat se všanc. Je ochoten k sebe-zveřejnění. Nejedná automaticky, ale objevuje. Klíčovým je pak (herecký) nadhled – záležitost nadmíru tajemná a složitá."*<sup>14</sup>

Svého času jsem si vzal za svůj "nadhled," který je tedy "záležitostí nadmíru tajemnou a složitou". Což v překladu znamená, že slovo nadhled svým způsobem vyjadřuje onu kýženou schopnost hráče hrát s nadhledem, nicméně není samospasitelné, protože je zavádějící. Nadhled v určitém případě může znamenat "ironizující odstup" v negativním významu, či dokonce neschopnost "zahrát postavu" resp. "vcítit se," v jistém mínění dokonce "neautentičnost." Samozřejmě je to subjektivní. Svého času jsem používal pojem nadhled jistě v souvislosti s tím, že herec se nemá vcítovat natolik, že by se "oddal pocitu" a zapomněl, že herectví je vědomá činnost. Ironizující odstup už bych neodmítal úplně, byť se nesmí zaměnit se strachem a "shazováním."

Ironie je ostatně kromě nadhledu další z klíčových pojmů. Je třeba říci: je přece jakási ironie v oné situaci divadla, které je bytostným předstíráním ze své podstaty, přičemž chce být "pohybem pravdy." Stejně tak je ironie v práci herce, který hraje postavu - vždy si ji vědom, že je sám sebou a zároveň někým jiným. A zároveň si je vědom onoho (absurdního, groteskního) konstruktu, kterým divadlo je. Proto Brecht s takovým nadšením popisuje čínského herce Mej Lan Fanga: *"čínský herec není v transu, dává najevo, že ví, že se na něj lidi dívají"* a jinde (volně): *"Mej Lan Fang dokáže během chvíle, v šatně, bez jakéhokoli osvětlení, zprostředkovat ukázkou svého umění pomocí pár gest. To západní herec nedokáže. Jen by ukázal, jak předstírá."*<sup>15</sup>

Ke všemu uvedenému pojmosloví, zvláště k tomu, které se týká herectví, je třeba říci jedno: až zpětně si uvědomuji, jak moc mě v tomto ohledu ovlivnilo pojmosloví disciplíny dialogického jednání, stejně tak jako můj věducí pedagog doc.M.Krobot (i když jsem měl pocit, že se proti němu musím vymezovat), který o dialogické jednání opíral výuku herectví. Jedná se o pojmy jako neskrytost, vydat se všanc, ale i veřejná samota či doporučení "nehrajte" ...a samozřejmě

---

<sup>14</sup> Hába, M: Předstírání

<sup>15</sup> Brecht, B.: Myšlenky

ona autenticita. (o dialogickém jednání a "výchově k herectví" v Předstírání ještě později.)

## **K historické exkurzi Předstírání**

Druhou velkou kapitolou Předstírání po "Kontextu" byla kapitola s názvem "Pravdivost a předstírání v divadelní historii", kde jsem snažil onen fenomén historicky zařadit alespoň ve výseku trojice Diderot - Stanislavskij - Brecht poukázáním na podobnost, souvislosti s mým pohledem na zvolené téma. Nemohl jsem se mýlit v jednom - všichni v určitém ohledu řešili divadlo přes herectví - a jistě se dá říci, že všichni mluvili o nějaké pravdivosti herce i divadla. Diderot se svým "hercovy slzy kanou z mozku" nepotřebuje příliš komentovat. V Předstírání jsem psal:

*Jak uvádí v dějinách divadla Brockett, byl Diderot první, kdo přišel s představou „čtvrté stěny“ na jevišti: „Ať tedy píšete nebo hrajete, nemyslete na diváka. Představte si na kraji jeviště vysokou zeď, která vás odděluje od hlediště. Hrajte, jako by se opona nezvedla.“<sup>16</sup>*

Na Diderotovi je zajímavé, že na jednu stranu přistoupil dost věcně k herectví a jasně řekl, že se má jednat o vědomou činnost, raději racionálně kalkulovanou než nahodile emocionální, na druhou stranu je v podstatě otcem myšlenky čtvrté stěny, která je dnes z mnoha stran kritizována či až zesměšňována (právě od příspěvku Brechta k modernímu divadlu). Chtělo by se říct, jaký je to paradox, zvláště pokud dnes klademe takový důraz na onu větu "divadlo je komunikace". Čímž je myšleno, že komunikativnost divadla bývá spojována spíše s rušením čtvrté stěny. Ale koneckonců i Diderot píše "jako." Ono "jako by" je podstatné. Smysl není "nemyslete na diváka" ale "hrajte, jako by tam divák nebyl, i když víme, že tam divák je."

*„Podobným postupem můžeme dojít k závěru, že Stanislavskij a Brecht chtěli ‚vlastně‘ totéž – zredukujeme-li totiž jejich programy na obecnou podstatu: oba žádali prvořadost ideje a poslání divadla, oba usilovali, aby představení mělo hlavu a patu a bylo pravdivé, oba nutili herce hrát cílevědomě.“<sup>17</sup>*

Co je ovšem ještě podstatnější: ono "pravdivé" v divadle je pokaždé něco jiného

---

<sup>16</sup> In: Oscar G. Brockett: Dějiny divadla, s. 363

<sup>17</sup> Jan Grossman: Síla věcnosti; In: Texty o divadle 2, s. 281

podle situace, v jakém dějinném okamžiku divadlo zrovna zastihneme. Nejvýraznější je to právě u Stanislavského a Brechta: když Stanislavskij začal působit v divadle, mínila se divadlem společenská událost. Divadelní realie nám dobře přiblíží Dumasova divadelní hra Kean<sup>18</sup>: večer v divadle znamenal, že se jdou diváci podívat na herce, který procítěně zadeklamuje nejslavnější pasáže klasického dramatika (například z Othella), a potřebovat bude kromě sebe už jen představitelku Desdemony, protože závěrečná scéna uškrcení je ta správná "pikoška." O nějakém komplexním provedení tu nebyla řeč. V tu chvíli přichází Stanislavskij s radikálním požadavkem, aby divadlo víc odpovídalo skutečnosti. Aby se zbavilo deklamační umělosti. Aby herci hráli skutečné lidi s jejich problémy apod. To by se dalo brát jako dobový "obrat k pravdě." Když ale přichází Brecht, je to zase jinak: přichází do situace, kdy je třeba si říct - má divadlo jen zobrazovat neutěšenou realitu, resp. od ní odvádět pozornost, nebo má inspirovat ke změně té reality? Je to samozřejmě otázka politična, ke kterému směřuji. (Byť zde uznávám, že jsem se jí sám v Předstírání vlastně vyhýbal.) Zde je jedna ze zásadních tezí: **v Brechtovi je klíč k souvislosti "ne-předstíravého" herectví (hráčství) s političnem v divadle. Tedy k jejich podmíněnosti.**

---

<sup>18</sup> Dumas st., A.: Kean

## 2.5 BRECHT

O Brechtovi v Předstírání mj. píšou:

*Brecht bývá často vnímán, skrze své tzv. Lehrstücke, jako zástupce intelektuálního, demonstrativního a tím pádem nudného divadla: o to víc je zajímavé jeho (až nesnesitelné) tvrzení, že divadlo je a musí být zábava. Nicméně Brecht skutečně prosazoval humor a oproti škole prožívání se dá i říct, že vracel do divadla **hravost a divadelnost**. To stojí za povšimnutí: divadelnost. Zvýrazňovat divadelnost znamená, že – pozor – toto je divadlo, kdybyste náhodou – milí diváci – zapomněli a moc se vžívali. V „hravosti“ budeme později hledat princip toho, co nahrazuje zájem o život postav, které se nutně jako vědomě „jen“ demonstrovány stávají do jisté míry neživotné.<sup>19</sup>*

Dále pak o zcizujícím efektu, čili **Verfremdungseffektu** píšou:

*Tzv. „zcizovací efekt“, čili efekt-Z v češtině a V-effekt v němčině, se bere, kromě pojmu epického divadla, jako ústřední bod Brechtovi teorie. Nutno dodat, že překlad „zcizení“, je do jisté míry scestné a že překládat by se mohlo i jako „ozvláštnění“ či **aktualizace** (jak píše už V.Šklovskij a připomínají J. Grossman i J. Hyvnar): jde o to dívat se nově, jinak, bez zavedených a rutinních postupů, jde – řečeno s Brookem – o opositum k divadlu mrtvolnému. Brecht v článku Zcizující efekty v čínském hereckém umění: „není čtvrtá stěna, čínský herec dává najevo, že ví, že se na něj lidé dívají (...) Publikum se nemůže oddávat ilusi, že je neviděným divákem zlostí...“ – Brecht takto popisuje V-effekt na základě hry čínského herce Mej Lan Fanga, jeho příklad má evropskému myšlení poukázat nutnost reformovat západní herectví: Brecht popisuje, jak Mej Lan Fang byl schopen zájemce obeznámit se svým uměním v obyčejném pokoji, Brecht jej pak porovnává s evropským hercem – dochází k závěru, že evropský herec by vypadal jako šarlatán, jako jarmareční kouzelník – protože jeho herectví* 20

*potřebuje iluzi, a to, že se divák vcítí. „Herec by jen ukázal, že předstírá“ píše Brecht.*

*Z Brechta si pro dnešek vezměme důležitou informaci: Brecht se ptal po tzv. pravdivosti herectví, a je signifikantní, že se po ní ptal v kontextu, k čemu divadlo pro společnost je, jakou má funkci, o čem vypovídá. Jinými slovy: zdá se, že ptát se po pravdivosti herectví znamená ptát se po pravdivosti divadla. Brecht*

---

<sup>19</sup> Hába: Předstírání



se ptá: „dá se dnešní svět **zobrazit** na divadle?“ A <sup>21</sup>odpovídá si: „dá, ovšem jen

tehdy, pojmáme-li jej jako svět, který lze změnit.“ Co zní jako politizující

vymezení divadla, je myslím dodnes platné tvrzení, že divadlo nemá být něčím, co člověka od společnosti a společenských problémů odvádí, ale naopak co jej k nim přivádí a klasicky řečeno „pokládá mu otázky, nutí k zamyšlení“. Tedy ona otázka, jak hrát, neboli jde to vůbec – jde zobrazovat skutečnost na divadle, je nutně spojená s tím, o čem divadlo vypovídá. Aktivita v otázce hledání pravdivého výrazu tak souvisí s významem divadla pro společnost.

Vracíme se tak opět k přesahu divadla, umění, do skutečnosti: i Brechtovi jde o přesáhnutí do skutečnosti: nebyť jeho snahy přesáhnout do reality obsahem a sdělením divadla, zřejmě by nebylo ani snahy o prostředky herectví. Kdyby Brecht nechtěl divadlem „zjevovat pravdu“, neuvažoval by zřejmě ani o tzv. autenticitě a pravdivosti v herectví, nedošel by pravděpodobně k V-effektu. To je smyslem otázky, dá li se dnešní svět zobrazit na divadle, a Brechtovy odpovědi, že ano, pokud je to svět, který se dá změnit. <sup>22</sup>

Stejně jako je prý každé divadlo politické, je podle všeho každé divadlo „experimentální“ nebo avantgardní, pokud se vůbec dá řadit k divadlu jako umění. Je tedy nasnadě, že divadlo se vyvíjí, že reaguje na dobu, na okamžik dějin, ve kterém se nachází. A reaguje i na své předchůdce. Tím nechci tvrdit, že dějiny se ubírají nějakým vymezeným směrem, rozhodně se ale dějí a s nimi se přeměňují i „pravdy“ a postupy, na které tvůrci reagují. Diderot, Stanislavskij a Brecht reagovali na svět a na své předchůdce. Z jejich přístupů zůstávají principy, které stojí za to integrovat do dneška, nemá smysl ortodoxně přebírat komplexně vše.

K Brechtovým hrám je třeba předznamenat jedno - on sám je označoval jako „Versuche“, tedy pokusy. Čili se jednalo spíše o scénáře stejné hry různých scénických verzí, a inscenace stejného „pokusu“, které od sebe dělilo jen pár let, byly většinou dost odlišné. Ve zkratce - Brecht nepsal hry, které by se daly uvádět i za desítky let, ale vědomě jen aktuální a pro konkrétní inscenaci dané

texty - má proto logiku, že nejsou nutně "nadčasové". V tomto ohledu by také dalo logiku brát Brechta spíš jako divadelní tvůrce nebo "autorského režiséra," než nutně jako "dramatika."

Zde by se také dalo mluvit o **komodifikaci umění** - resp. upřednostňování takových artefaktů, které se dají zachovat. V tomto případě se jedná spíš o text, který si můžete přečíst i po letech, narozdíl od inscenace, která se provozováním představení skončí - a její dokumentace v podobě záznamu jen stěží může být považován za náhradu, protože se jedná o dokument o umění, nikoli umělecký artefakt - téma k době divadel reagující na globální pandemii)

### **Brecht a Všechnu moc imaginaci**

Velmi často se člověk může setkat se selektivním přijímáním jeho díla. Jedná se o odmítání levicového světonázoru Bertolta Brechta. Z toho důvodu je přijímán Brecht-teoretik herectví, ale už ne Brecht-teoretik politického divadla. Z toho důvodu je také většina jeho her nazírána jako "nehratelná", protože ideologicky zatížená. Jsem přesvědčený, že novátorské snahy Brechta v obou oblastech mají společného jmenovatele a tím je představitivost, imaginace (a správně se připomíná heslo z šedesátých let "všechnu moc imaginaci"). Brecht reagoval na současnost a její dobové automatismy a stereotypy a dokázal si představit jinou možnost, alternativu. Takže pokud viděl stereotypy v soudobém herectví, byl schopen vidět neobhajtelné nedostatky v soudobém politickém režimu. A proto se nutně dostal na antifašistické a antikapitalistické pozice. Já sám jsem se ovšem v Předstírání vyhnul řešení Brechtovi levicovosti a psal jsem jen o "političnosti". Souvisí to samozřejmě s dějinnou situací a kontextem postkomunismu, kdy v zemích bývalého východního bloku zafungoval odpor ke všemu levicovému. Souvisí to tedy se mnou jako dítkem postkomunismu, které vyrostlo ve své době a trvalo mu nahlédnout za oponu dobové hegemonie. Souvisí to samozřejmě i s celosvětovým nástupem neoliberalismu a jeho kulturní hegemonie ztělesněné heslem - „there is no alternative“. Ano, Brecht je ideologický, to ale neznamená, že ten, kde jej tak signuje, je sám neideologický - naopak to svědčí o tom, že signatář si není schopen svou ideologii přiznat. Brecht byl schopen si představit alternativu k soudobým stereotypům a to z něj dělá vizionáře anebo úplně jednoduše ("pravého") umělce.

## Obsah a komentář zároveň

Historický výklad k tématu pokračuje kapitolou "Německé divadlo - česká představa německého divadla", což samo o sobě dodnes hodnotně komentuje často omezený výsek pohledu na německé divadlo z české perspektivy. V kapitole hodnotím vliv Brechta na soudobé německé divadlo, který v české perspektivě chybí.

Zde jeden Brechta shrnující odstavec:

*"Brecht požadoval divadlo společensky angažované, řečeno s Grossmanem – apelativní. S tím souvisí i odmítnutí herectví jako vytváření iluze a diváctví jako přijímání iluze. Brecht chce, aby herec demonstroval, protože nelze zároveň prožívat a poukazovat, tím chce dokázat, aby divák viděné kriticky promýšlel. Tak i onen chlad německého divadla je spíše hraní zbavené emocí, právě onoho negativního „prožívání.“"<sup>23</sup>*

..."zbavené emocí" je možná trochu přehnaný výraz, nicméně zde je jeden odstavec konkrétní a vcelku objektivní teze:

*V současném německém divadle je ale možné vidět paradoxní věc: **hrát postavu i její komentář zároveň**: v tom částečně sledávám onen hledaný **nadhled**, který umožňuje vytvářet nepředstíravý charakter divadla. Tento kýžený nadhled totiž dovoluje hrát a zároveň stále zdůrazňovat, že se jedná o divadlo. Německé řvaní tak není pouhou stylizací – je odrazem snahy vytvářet nepředstíravý charakter divadla, hrát pravdivě.<sup>24</sup>*

Všímám si evoluce onoho V-effektu, který se od té nejprimitivnější podoby resp. vulgarizované představy, jak vypadá takový zcizující efekt (herec hraje, pak "zcizí", vystoupí z role, okomentuje jednání postavy jako herec a pak zase do postavy vstoupí), posunul - hlavně v německém prostředí - právě sem: herec hraje obsah a komentář zároveň. Je to jeden z nejvýraznějších prostředků, jak dosahovat onoho nadhledu. Byť bych dodal, že důležitou součástí takto definovaného nadhledu je pro hráče i vědomí onoho paradoxu divadla, nebo

---

<sup>23</sup> M.Hába: Předstírání

<sup>24</sup> Hába: Předstírání

divadla jako konstrukt, který v sobě vždy bude mít jistý groteskní, absurdní vztah ke skutečnosti.

### **Grossman - Apelativní divadlo, věcnost**

Historická exkurze končí kapitolou o Janu Grossmanovi. Určitě jsem nebyl a ani nebudu prvním, kdo si všiml jeho důležitosti pro české divadlo - a jeho velký přínos je právě v explikaci Brechta českému divadlu. Kromě pojmu apelativního divadla, stojí za pozornost i Grossmanův výklad věcnosti: Část textu přebírám z Předstírání:

*"Grossman na začátku šedesátých let ve dvou článcích - Proměna herectví a Síla věcnosti - komentuje nové tendence v herectví, které by se snad daly nazvat tendencemi k „civilnosti“. Hned na začátku zmiňuje, že „Hamletovo poučení o pravdivosti hereckého projevu přednášeli<sup>25</sup> herci různých škol, a vždy jako*

*potvrzení právě vlastního způsobu hry..." Hned zpočátku jako by*

*Grossmanovská analýza usvědčovala tuto práci z marnosti – raději proto připomínám, že ona „pravdivost“ v hereckém výrazu je (od tohoto textu) věčně hledaná chiméra a že sledujeme historickou linii chápání „pravdivosti“ v herectví a divadle s ohledem na divadlo a/jako fenomén předstírání.*

*Grossman pro pojmenování změn v přístupu k herectví sleduje tendence v divadle obecně – v divadle a ve filmu, kde je herec „středem podívané“, J.G. nahlíží jakési „dějiny podívané“. Grossman zmiňuje různé dobové podněty, které dle jeho názoru souvisí s proměnou vnímání herectví – např. to, že režie a scénografie opouští názor popisného realismu, všímá si, kolik představení opustilo oponu či se úplně snaží změnit hrací plochu. Zdůrazňuje také obrat k „hovorovosti“ v jazykové rovině. Zkrátka všímá si, že divadlo inklinuje k úniku ze ztvrdlé konvence, že se chce víc přiblížit běžnému životu, běžnému jazyku a vymanit se ze zaběhnutého realistického zobrazení ve prospěch živosti či „přirozenosti“.*

*Grossman v polemice s Janem Kopeckým sice souhlasí, že soudobé (tj. přelom*

padesátých a šedesátých let) „... herectví má opravdu ve svých předních zjevech tendenci k výrazu spíš tlumenému než patetickému. Snaží se vyjadřovat úsporně; nechce se divákovi vtírat, chce působit věcnou sdělností, konkrétní faktickou obsažností, ale varuje před zjednodušováním a generalizací, protože do jisté míry všichni herci a tvůrci usilovali o „pravdivost herectví,, a že tedy „Podobným postupem můžeme dojít k závěru, že Stanislavský a Brecht chtěli „vlastně` totéž – zredukujeme-li totiž jejich programy na obecnou podstatu: oba žádali prvořadost ideje a poslání divadla, oba usilovali, aby představení mělo hlavu a patu a bylo pravdivé, oba nutili herce hrát cílevědomě.“<sup>26</sup>

Grossman tedy s vědomím nebezpečí generalizace přes termín „pravdivost“ volí pro svůj náhled tendenci k „věcnosti“: „Věcnost je nikoli hodnotou negativní a negativně definovatelnou: jako hodnota protipatetická a proticitová. Znamená naopak souhrn hodnot pozitivních. Je nejen schopná, ale v určité situaci jediná schopná širokého záběru skutečnosti; je dynamická a patetická; sugestivní a přímo dopadá na diváka; vytrhuje umění z jeho **splendid isolation** a znovu obstarává – například ve smíšených útvarech – jeho spojení s praktickými a společenskými funkcemi; dosahuje, jak ještě uvidíme, humoru; staví umění tváří v tvář dnešní skutečnosti. Přitom je tato věcnost ve srovnání se starším uměním něčím opravdu druhově novým.“<sup>27</sup>

Grossman uvádí různé příklady: „Věcné bylo herectví Jouvetovo – **věcné až k mrazivé suverenitě velkého nadhledu** (...) Věcné je i herectví brechtovské, v teorii i praxi. Jeho klíčová otázka není v tom, zda prožívat či neprožívat: proti psychologismu souvislé linie Brecht však staví opět herectví charakterizace, která

odporovává jednání, vybírá, třídí a typizuje a analyzuje postavu.“ Grossman

také přes příklad Brechta zmiňuje (na příkladu brechtovského líčení války) metodu odstupu: „válka není patetizována, podtrhávána a vylíčena s demonstrativním hněvem, mnohem spíš je zaznamenána chladně...“<sup>29</sup>

---

26 Jan Grossman: Síla věcnosti; In: Texty o divadle 2, s. 281

27 Tamtéž; s. 284

Tamtéž; s. 285

29 Tamtéž; s. 287

Zajímavou sondou je pak pohled do tradic věcného divadla: Grossman ukazuje, že je zvláště silné v komickém herectví - např. v chaplinovské grotesce. J.G. zmiňuje také zaznamenané dialogy dvojice V+W, které „...působí na první poslech dojem tak intenzivní hovorové nenucenosti, jako by byly natočeny skrytým mikrofonem. Jsou takřka dokumentární, reliéfní, živé a pravdivé – kdežto záznamy mnoha činoherních dialogů, třeba Národního divadla, natočené později, působí<sup>30</sup> dnes uměle a nepřírozeně navzdory velikosti herců, jimž se stále

obdivujeme.“ Grossman v práci Voskovce a Wericha pojmenovává – do té doby v českém divadle netypickou – tendenci k věcnosti: „Věcné herectví se zde může opřít o jeden rys (...): o schopnost střídat a kontrastovat jednotlivé výrazové a významové roviny. Základem herecké práce Voskovce a Wericha nebyla jednotná linie postavy – psychologie – ale montáž různých záběrů: ne charakter, ale sled charakterizací (podobně jako u Brechta – pozn. autora). Proteovská pohyblivost klaunů dovovala i velmi pohyblivou hru. Klauni hráli a hráli a stačila slovní narážka, aby se jeden klaun rázem proměnil v politického předáka, druhý v buržoazního snoba nebo nadutého vlastence. Přehrání bylo rychlé a úsporné, bez expozic a motivací. Herci využívali hojně rozporu mezi tím, co si myslí, a tím, co se říká, mezi sdělením a způsobem sdělení, parodovali a travestovali. I když to vše probíhalo v oblasti, kam normální herectví nemůže zcela svobodně herectví klaunské napodobovat, mají tyto postupy silnou obecnou hodnotu.“<sup>31</sup>

---

Tamtéž; s. 290

## 2.6 VÝCHOVA K HERECTVÍ/ ALTERNATIVNÍ DIVADLO

V kapitole "Výchova k herectví" vydatně popisují dialogické jednání, s nasmělými návrhy, jak jej používat k vyučování "hráčství", zároveň si trochu legračně vyřizují účty se školou a v neposlední řadě se snažím vyřešit, nebo snad vůbec a jen pojmenovat problém "alternativnosti".

Konkrétně:

*KALD má problém se svým vymezením: je Katedrou alternativního a loutkového divadla, ale už ten název zasévá na terminologický problém, který vede k rozostření definice obsahu katedrou vyučovaného. Co je to alternativní divadlo? Co je pak studium oboru herectví alternativního a loutkového divadla? V praxi pak studenti často dělají činohru s podílem autorských aktivit, jako je vlastní dramaturgie. Dá se zaslechnout bonmot, že "na činohře se dělá špatná činohra, na alternativě se dělá alespoň dobrá činohra."*

dále pak:

*Chybí ale skutečná definice, co je alternativou a jakou alternativu KALD učí: nejvýrazněji něco hapruje u onoho "alternativního herectví" – samotný pojem herectví je totiž úzce spojen s činohrou. Nabízí se samozřejmě pojem performing, performantsví – byť to je svým způsobem spojeno s výtvarným uměním. A nabízí se také pojem "hráčství", který je podle předchozích a následujících tezí vysloven na základě vztahu hráč-divák, na principu otevřené hry.<sup>32</sup>*

Musím říct, že nejraději bych hodil celý ten problém za hlavu. Po pravdě už mě vůbec nezajímá, jak definovat, co tedy je to alternativní divadlo, zvláště když se jedná hlavně o vymezení k "činoherní katedře". Potýkat se s tímto fiktivním rozdělováním, které v praxi velmi často kopíruje právě akademické (DAMU) rozdělení, se mi zdá už jen otravné. Je samozřejmě směšné v názvu používat alternativní "a" loutkové, jakoby loutky nebyly jednou z alternativ k činohře /jako dominantnímu divadelnímu druhu ve střední Evropě/. Problematičnosti pojmu "herectví alternativního divadla" jsem už naznačil. Poctivější by možná byl už jen pojem "neherectví". Svým způsobem je také ponižující být nutně tím doplňkem,

---

<sup>32</sup> M.Hába: Předstírání

tou alternativou k "Velkému prvnímu." Nechat vymezovat svou náplň vzorem, ke kterému se snažím být doplňkem. Na druhou stranu - KČD dnes jako tehdy tuto roli usnadňuje. Možná než alternativní by stačilo použít pojem progresivní nebo experimentální ("avantgardní" je historicky zavádějící).

Konference na téma "co je alternativní divadlo", které jsem se dokonce v útrokách KALD zúčastnil, byla místy až komická. Snaha zachytit se diversity "co všechno může být alternativa" byla legrační v tom, jak se snažila vyhnout té jasné kvalifikaci, že je "alternativou k něčemu" a to k činohře jako dominantnímu druhu divadla panevropského světa. Je třeba také dodat, že samotná současná činohra už je v druhové čistotě značně narušená a čisté hranice (zvláště po historické brechtovské atace) neexistují.

### **"Katedra antikapitalistického a loutkového divadla"**

Přesto mi přijde, že pokud si vezmeme k srdci volání po alternativě, pak bych volil alternativní cestu vymezení alternativy, kdy je třeba hledat takové sotva stěží viditelné alternativy. Mám na mysli hledat alternativu nikoli ve formě, nebo procesu, ale pojmout ji z hlediska vztahu k (nejen zobrazované) realitě. Narážím tu na neschopnost české postkomunistické společnosti (ale koneckonců mainstreamově i té globální) nahlížet, že vězí v pasti neoliberalismu. Je to vlastně požadavek být skutečně radikálně alternativní, vymezit onu alternativnost politicky - antikapitalisticky. Jestliže totiž kapitalismus je globálním světosystémem, pak potřebuje napříť imaginaci právě tímto směrem - jestli potřebujeme nějakou alternativu, pak je to alternativa k současnému světosystému. Potřebujeme si představit svět po kapitalismu. A máme z čeho brát. Brecht onu představivost použil na divadlo, a to nejen na obsah toho divadla, ale i na způsoby jeho projevu, jeho "formální" stránky - především na způsob hraní. Teorie hráčství z toho nutně vychází.



## 2.7 DVĚ VÝCHODISKA

V kritické revizi Předstírání jsem se dostal do půlky práce. Po "kontextu", "historii" a "výchově k herectví" následovala druhá část práce, která už pokládala teze na základě "dosavadní praxe." Tou praxí pak kromě analýzy diskové inscenace "hamlet\_normalizace na prknech, která znamenají svět" bylo moje působení s Divadlem koňa a motora, zejména inscenace Macbeth a pak začátky divadelní skupiny Lachende Bestien, zejména inscenace 120dnů svobody. Práci pak uzavírala zkušenost ze stáže ve Volksbühne u Franka Castorfa. Dalo by se říci, že tyto tři zkušenosti takřka po škole jsou východisky pro veškerou moji další práci. Zmíněný hamlet je svým způsobem tušení budoucích principů. Macbeth i 120dnů byly vyloženě dvěma experimentálními plochami, kde jsem si mohl na koleně vyzkoušet principy a postupy, které jsou určující pro formulaci hráčství (jako specifického herectví). Mimo jiné i proto, že stejně jako jejich vznik, tedy proces zkoušení, je podstatná i zkušenost jejich hraní, reprízování. "Zkušenost Berlín" byla potvrzující i inspirující - satisfakční v tom smyslu, že moje tušení se dají realizovat. Byť jsem pochopil, že svým způsobem "objevuju Ameriku."

V kapitole o hamletovi jsem popsal několik principů. Spíš než hráčství odpovídaly oné zmíněné "divadelní demenci" - popisují zde na základě inscenace hesla jako "opakování do zblbnutí", "hraní z prdele", "zveřejňování divadelnosti", popisují, proč divadelní demence není a nesmí být parodie, což hlavně souvisí s nadhledem - resp. nadsázkou či (sebe)ironií, a věnuji se pláči - s odkazem na teprve později objevený bonmot Heinera Goebbelse "když chci, aby herec plakal, dám mu cibuli,"<sup>33</sup> který docela jasně deklaruje popření tzv. prožívání v divadle.

Jako východiska pro mou "teorii hráčství" se zde podrobněji vracím ke dvěma inscenacím, které mě osobně nejvíc formovaly. Do jisté míry každá reprezentuje jeden z několika základů pro teorii hráčství. První je "outdoorový" Macbeth, druhá zástupce "divadla na hraně" 120 dnů svobody.

---

<sup>33</sup> sborník Wirkungsmachine Schauspieler (překlad.M Hába)

## 2.7.1 OUTDOOROVÉ DIVADLO

### Macbeth jako první východisko/ zkušenost outdoorového divadla

Macbeth mi pomohl pochopit, a v jisté míře i si osvojit část dovedností, kterými podmiňují ono kýžené "hráčství." Tyto dovednosti vycházejí z outdoorového typu hraní a jejich součástí je intenzivní nepsychologický projev ovlivněný i absencí "podpůrných divadelních prostředků, ať už světla, zvuku či "kulis." V herecké rovině pak jde i o komunikativnost, jakož i nejasnost, kde začíná nějaká "role." Bude to znít možná komicky, ale hrát divadlo ve vyloučené lokalitě na slovenské periferii umožní člověku s jistým divadelním backgroundem aspirovat na herectví, které až posléze vidí (a pochopí) v berlínské Volksbühne. Nechci porovnávat kvality, mluvím zde o typu hereckého/hráčského projevu. Podstatnou je zde především intenzita v projevu (ono příslovečné "táhnout představení") a komunikativnost směrem ven, k divákům. Hraní s Divadlem koňa a motora mi umožnilo objevit si v "malém" v praxi principy, které jsem pak ve "velkém" světě mohl pochopit již z vlastní miniskúsenosti. Bylo dost důležité, že v projektu Maringotka jsme vyšli z divadelních prostor. Humorně řečeno jsme na východním Slovensku a jinde zažili to, co Peter Brook potřeboval objevovat až v Africe.

Samozřejmě "nekonvenčnost" divadla "outdoorového" typu popisují v Předstírání takto:

*"Už fakt, že pomalu větší událostí než divadelní představení samo byl příjezd naší maringotky tažené koňem do vesnice a naše přítomnost v obci v podobě jako "ze starých časů", nás vzdalovalo typickému rysu divadelní produkce běžného typu: odtrženost diváků a hráčů, tj. že ono divadelní setkání se děje pouze v moment divadelního představení, tedy jen skrze něj (zdvihne se opona, hraje se, spadne opona), a diváci tak s hráči „komunikují“ ( a jestli vůbec...) pouze skrze představení, kterému ještě musí sami a dobrovolně přijít vstříc – musí být ochotni do divadla, divadelní budovy vejít, nechat se uvěznit v řadách sedadel a „přijímat zprávu.“ V našem případě nás diváci nutně poznali mnohem dříve, než jsme začali „hrát“ - při našem příjezdu a vyhlášení představení – a už to možná bylo pro většinu lidí zajímavé. Ve chvíli, kdy jsme začali hrát, už nás diváci znali, nebyli od nás vzdáleni, nebyli uvězněni v řadách – mohli svobodně*

*přijít a pohybovat se kolem naší provizorní scény – maringotky. Hlavní ale bylo, že my jsme jim vyšli vstříc tím, že jsme přijeli do jejich obce a sami je pozvali. Už tím jsme realizovali ono „setkání“, „komunikaci.“ K podstatě divadelního aktu – vstoupit do vztahu – jsme tak nastoupili ještě před samotným divadelním představením, které už pak samotné bylo vnímané jinak – jako projev lidí, kolem nichž se vznáší auroela starého cirkusantství a časů, kdy „k sobě lidé měli blíž,“ a hlavně – kteří už jsou nějak lidem známí. Na rozdíl od neosobní běžné divadelní produkce se tedy jednalo o skutečné setkání.”<sup>34</sup>*

Bylo to **divadlo, které přesahuje do skutečnosti, do všedního dne**. Zpětně viděno jsme se svébytně pustili do “komunitního” a “sociálního” divadla. Byť se nejednalo a nějakou kontinuální práci s komunitou ani určitou sociální skupinou. V jistém slova smyslu “jsme se vezli”: přijeli, zahráli a zase se sbalili. Přesto jsme vyvolávali zvláštní efekt. Byť mi to na papíře zní jako fráze až alibismus, přinášeli jsme zážitek a přinášeli jsme naději. “Konečně se něco děje,” či “konečně za námi někdo přijel” - to byla slova, která nám adresovali lidé, označování jako “sociálně vyloučení.” A byť nejen, samozřejmě se často jednalo o Romy. Dodnes si vybavuju vlastní údiv, především ze Šluknovska, z toho nadšení vyvolaného zájmem, který o tyto lidi někdo projevil. A jak říkám (skoro westernově): jen jsme projížděli. Do jisté míry jsme si tak trochu řešili svoje - než nám došlo, že nejde jen o “oživování tradic kočovného divadla” nebo materiál do našich závěrečných diplomových prací. Argument ovšem je - a co z toho? Jen jste projížděli, zahráli jste a nechali je tam být. Ovšem přesně tohle ve výsledku řeší divadelník i u běžného, městského divadla: “zahráli jste o tom tématu”- a co z toho? Změnilo to něco? Nebo jste jen přesvědčovali přesvědčené? V tomhle ohledu jsem už taky pochopil, že “změna,” rozhodně ne ta okamžitá, se opravdu neděje přímou působností umění. Vyjímečně se může stát, že jedno představení, jeden umělecký zážitek v někom něco změní, zdi povolí a s rachotem spadnou, stane se iniciační zážitek. Je to ovšem vyjímečné a velmi závislé na ochotě a připravenosti recipienta na takovou událost. Každopádně umění nemá ty “zdi” bořit, ani je pro velký efekt podminovávat, aby se v kýžený okamžik s velký spektaklem zborily (i když bych nebyl proti to umět). Divadlo je spíš - buď vydloubnutí kamínku, které později umožní pád celé zdi - anebo neviditelný úchop, který divákovu hlavu zvrátí nazad tak, že vidí zed’ v celé svojí rozložitosti (to jsou ovšem metafory, zavánějící tématem, co umění zmůže, jaká je jeho působnost či vůbec smysl).

---

<sup>34</sup> M.Hába: Předstírání, magisterká práce

Teprve s odstupem jsem byl s to sám pro sebe zhodnotit, jak nezastupitelná zkušenost pro mne "Maringotka" byla nejen po divadelní a lidské stránce, ale i po politické. Tím že jsem se setkal s reáliemi "kulturní periferie" a "sociálně vyloučených lokalit," začaly ve mně růst pochybnosti o "soudobém diskurzu" – respektive o přítomné dobové (do jisté míry neviditelné) ideologii, stejně jako - jak jsem později dokázal nahlédnout - o limitech "liberálně demokratického kapitalismu." V prvním kroku jsem ovšem věci vnímal především lidsky a osobně. Například jsem byl schopen si uvědomit vlastní privilegovanost - že jsem vyrostl, kde jsem vyrostl, s veškerou péčí a přístupem ke vzdělání a kulturnímu ovzduší. A tím pádem jsem mohl pochopit, jak člověka determinuje okolí. Když to pak vezmu do důsledků - politično od herectví /hráčství člověk důsledně oddělit nemůže.

### **Vědomí celku**

K procesu, který mě vedl v úvahách o rozdílu mezi hraním (ve smyslu "prožívání") a demonstrováním, resp. "představováním postavy" jsem v Předstírání v souvislosti s Macbethem Divadla koňa a motora napsal mj.:

*Mně samotnému se tak stalo, že jsem seděl, převyprávěl příběh Macbetha a co je v něm důležité sobě i ostatním, kteří si ho z hlavy nedokázali vybavit tak dobře, a protože se mi v hlavě začaly hromadit úryvky textu Shakespearova Macbetha, **z vyprávění/popisu celku** jsem často přešel **do demonstrování postavy**. Už jen kvůli významovému oddělení jsem slova postavy zvýraznil intenzitou, až jakýmsi přehráváním, které ale bylo naprosto nepsychologické, už jen proto, že souviselo s vyprávěcím charakterem celku. (...)*

*...instinktivně jsem se zaměřil na **vztah demonstrující herec – potenciální divák**. Zároveň jsem jako by dostal k dispozici luxus, který herce běžně nepotká: zkoušel jsem postavu Macbetha permanentně ve vztahu k celku. Postupně jsem totiž začal vyprávět příběh z pohledu Macbetha: tvořila se tak jakási struktura postavy, ale i celé inscenace: Macbeth se skutečně ve výsledku skládá z krátkých akcí a vyjádření Macbetha směrem k divákům. (...)*

*Uvedená zkušenost mě vedla ke zkoumání vztahu herce k celku inscenace během zkoušení, a vlivem toho i v procesu hraní: herci většinou na celek rezignují, nebo jej dokonce ignorují, a to i proto, že k jeho pojmání do své „části práce nemají žádné nástroje - je velká nesamozřejmost vnímat celek v jeho dění. Jsou samozřejmě tendence tomu dostát v rovině dramaturgického výkladu, případně vysvětlováním během zkoušení, o čem ta která scéna je. Požádáte-li ale běžný*

*herecký kolektiv, který hraje nějaké představení, aby ho jako kolektiv převedl jako to, co se děje, a co divák dostává za sdělení, nejspíš se nedozvíte víc než pár fragmentů. Právě to hercům chybí: vědomí celku a sdělení z pohledu diváka.*"<sup>35</sup>

Uvedný text popisuje v podstatě "práci na roli", ale v kontextu onoho vědomí celku, které souvisí s demonstrativní povahou jevištního projevu, i s jeho komunikativností. Následující řádky pak trefně popisují, jak principy hráčství vycházejí z praxe outdoorového divadla:

*"Z povahy kočovného divadelnictví se hraje venku, a to člověka vede k tomu, aby řval - tato povaha našeho projektu nás dovedla k nutnosti zintenzívnit hlasový projev na hranu řvaní, což šlo ruku v ruce s nutností nehrát tzv. psychologicky: tak jsme neplánovaně šli k podstatě i projevům onoho „německého divadla" (viz. „němečtí herci řvou"): opět tedy mj. intenzita.*

*Aniž by to bylo zamýšleno, nazkoušeli jsme představení, které neslo znaky divadelní demence. Aniž by to bylo zamýšleno: divadelní demenci jsem si, a tak jsem si ji charakterizoval - tedy v první řadě jako ironizující odmítnutí metafor - spojoval hlavně s „městským" divadlem, s divadlem, které je institucionalizované a je pro diváky, kteří jsou zvyklí na konvenci metafor a pro které je pak divadelní demence úder odjinud. Ukázalo se ale, že to, čemu se dá říkat divadelní demence, je pochopitelné pro všechny, bez ohledu na diváckou znalost. Divadelní demence je totiž cestou, jak se vypořádávat s divadlem jako předstíráním. Zároveň to není jediný způsob: je jistě víc možností. Divadelní demence je konkrétní režijně-stylistický prostředek, není to ale zdaleka jediná možná cesta.*

(...)

*Zpětně viděno: člověk-divák je často víc fascinován právě hráčstvím, intenzitou projevu „člověka v situaci", než tím, co hráč sděluje, říká: je tu samozřejmě i nebezpečí sebestřednosti a exhibicionismu, ale je to i cesta k pochopení, co dnes v divadle může být tím živým, tou „emocí", jestliže se chceme distancovat od divadla, které předstírá emoce a vytváří iluzi jevištního světa (o tom později i u Castorfa). (...)*

*Pocítil jsem ohromnou svobodu, která mi dodala další energii, intenzitu: tady jsem pochopil, že vydat se všanc neznamena „vylejt si srdíčko", psychologicky se*

---

<sup>35</sup> M.Hába: Předstírání

*roztrhat a všem své utrpení ostentativně ukázat, ale dát se plně k dispozici, zcela se otevřít, nekontrolovaně (ale vědomě) jednat činem a slovem, a přitom si nedávat pozor na nic z toho, co tímto způsobem dělám (dialogické jednání a již citované Werichovo „ucho se diví, co to huba říká“), zároveň si to hrozně užívat a velmi ostře to vnímat, jednat velmi rychle, v ostrých střízích, věcně a mít vše pod kontrolou, ale zároveň vnímat vše s pohodlností, jako by speciálně pro nás byla realita zpomalená jako zpomalené video, abychom měli čas si ji prohlédnout. (...)*

*Neměl jsem sebemenší pochybnosti nebo obavy, co bude následovat – pocit neuvěřitelného pohodlí - pokud se stala chyba, bral jsem ji jako novou a neotřelou nabídku k jednání. Dá se říct, že jen máloco intenzivnějšího jsem kdy zažil.“<sup>36</sup>*

Svým způsobem ten popis resp. zkušenost dodnes považuji za přínosný (přínosnou), i když bych snad podával popis svojí zkušenosti s větším ohledem na to, že událost je to pro mne, ale směrem ven je třeba přetlumočit principy a postupy. Rozhodně stojí za to říct s ohledem na “hráčství” - a přestože nechci formulovat velké teze o “výchově k herectví” - pokud bych nějakým studentům divadla (ne nutně jen herectví) něco opravdu doporučil, pak nějakou obdobnou zkušenost typu Maringotky. I třeba spojení s “tradiční” komedií dell’arte či komedií typů, které jsou k hraní venku vhodné, by se mohlo jednat o přínosnou věc (pozn. Peter Scherhauser věděl, co dělal). Nejen pro zkušenost hraní venku, udržení pozornosti diváků, schopnosti pracovat s mnohem větším nasazením a intenzitou než v jakémkoli konvenčním divadelním prostoru, ale i kvůli změně sociálního prostředí (vypadnout z Prahy). V neposlední řadě bych pak každému ze studentů dopřál zkušenost “táhnutí představení” resp. “leading role”, protože jsem přesvědčen, že dokud si to herec nezkusí, nedoví se, jaký herec/hráč je a co se v něm skrývá.

---

<sup>36</sup> tamtéž

## 2.7.1. DIVADLO NA HRANĚ

### 120 dnů svobody jako zkušenost divadla "na hraně (komunikace)"

Jestliže Macbeth je nositelem "dovednosti" vycházející z outdoorového hraní, 120 dnů svobody ze zkušenosti DKM částečně vychází, částečně tuto zkušenost doplňuje. 120dnů svobody je v jistém slova smyslu, kromě jiného, dovedení oné slavné věty "divadlo je komunikace" do extrému (či jednoho z extrémů). Souvisí s divadelní provokací, a v oblasti herectví konkrétně ze zkušeností jít na hranu. Kdybych chtěl mluvit o určitém základu "výchovy k hráčství," k těmto dvěma základům bych zcela neironicky přidal ještě zkušenost "obyčejného", konvenčního činoherního herectví. Už jen proto, že jestliže existuje něco jako alternativní herectví, resp. alternativní divadlo, pak je třeba vědět, k čemu je alternativou a z čeho tak vycházet. Stojí za to vycházet z konvence a cílem je překračovat ji. Nicméně nyní tedy k části, která by se v rámci "výchovy k hráčství" vedle outdoorového a činoherního "oboru" mohla nazývat "divadlem na hraně" a kde hráčství/herectví by tíhlo k jistému "performingu."

Z kapitoly Předstírání o 120 dnech svobody vybírám opět pár částí, které jsou stále funkční - anebo které stojí za zmínku kvůli ilustraci vývoje. Nepřekvapivě hned zkraje promluví o nahotě:

*"..používání nahoty rozděluje účastníky diskuze o nahotě v divadle na dva typizující okruhy: na jedné straně téma provokovalo tím, že nahota se stala nadužívanou, protože její vyskytnutí také jako by deklarovalo „alternativnost“ a v jistých pohybových představeních bylo vrcholem vážnosti, když se někdo „existenciálně“ svléknul, na druhou stranu se proti ní mnoho lidí, především právě herců/hereček či studentů herectví vyjadřovalo s despektem, že by „do toho nešli,“ že jim „to přijde zbytečné,“ nebo „jenom kdyby to bylo vážně odůvodněně.“ V nás to intuitivně vyvolalo nápad svléknout se úplně zbytečně a jasně deklarovat ironizaci nemístné vážnosti a strachu z nahoty, jednání s nahotou v rukavičkách."<sup>37</sup>*

Nahota je vůbec v divadle zajímavou záležitostí. Pro mne osobně ve své době fungovala jako jasná mez, kterou stálo za to zkusit překročit. Nešlo ani tak o

---

<sup>37</sup> M.Hába: Předstírání

diváky, šlo spíš o vlastní stud. Ten díky zkoušení projektu 120 svobody vzal za své a já měl v oblibě provokovat herce a herečky tím, že jestli jsou s to na jevišti "obnažovat" svoji duši, proč ne taky tělo. Obvyklou odpovědí bylo, že "ano, ale jen pokud to bude mít nějaký smysl." Samozřejmě, že najít nějaký smysl v něčem tak subjektivním, jako je divadelní tvorba, není těžké, a tak byli herci a herečky "usvědčování" z neochoty "vydat se všanc." Co mi určitě ve své době unikalo, byl rozdíl mezi mužskou a ženskou nahotou - resp. v její společenské recepci. Ženská nahota je určitě v mnohem větší míře sexualizována. Což samozřejmě souvisí s nerovností žen a mužů v kapitalistické společnosti, resp. v přetrvávajících patriarchálních strukturách. V tuhle chvíli je zajímavé připomenout heslo "osobní je politické", které vzniklo ve feministickém hnutí a souvisí tedy s repolitizací společenského života - mj. jako reakce na kapitál, který kolonizuje i nejintimnější zákoutí včetně naší imaginace<sup>38</sup>. Souvislost herectví/ hráčství a politična se najednou nezdá tak přitažená za vlasy.

Ohledně političnosti mě zpětně až fascinuje moje schopnost číst u 120 dnů svobody sekundárně autory jako je Bataille a Barthes, a přitom jakoby nic obeplouvat mysy politična, které přirozeně obsahovaly. Snad to souvisí s již zmíněnou dobou dějinného optimismu, ve kterém jsem vyrůstal. Zpětně mi přijdou mé postoje řekněme "apolitického liberála" strašné. Spíš než naivní byly jednoduše alibistické. Apolitičnost zároveň neznamena mimo-političnost. Liberální apolitičnost spíš odsouvá politično do historie. V mém případě to byla právě kritika normalizace v hamletovi, a to z pozic "teď, když už je svět v pořádku" se musíme zamyslet nad tím, proč byl svět v nepořádku. Je to snad proto, že v lidech je nějaké zlo? Hm, pojďme dělat divadlo o tom, kde se bere zlo v člověku. A 120dnů svobody vzniklo právě v této logice. Na druhou stranu šlo o vývoj, a ve výsledku řekněme vývoj, který mi opravdu umožnil se posunout. Posunout se a představit si další možnosti, další evoluci, progres. To ostatně považuji za jednu z nejdůležitějších věcí v tvorbě - být schopný hledat dál. Osobně jsem ale v jednu chvíli byl až obětí "progresivnosti," kdy jsem měl pocit, že v každé další práci, inscenaci, musím vynalézt nový postup, jít na to úplně jinak atd. - což je samozřejmě nesmysl, protože je také třeba mít čas na ověřování a prozkoumávání. Co je pak zajímavé v kontextu političnosti je ona představitivost.

*"Jako základní koncept, který se postupně ustálil, jsme našli tento divadelní klíč (v návaznosti na snahu deklarovanou u hamleta): jestliže libertini sadovského*

---

<sup>38</sup> mj. Autoři jako Mark Fisher (Kapitalistický realismus) nebo Slavoj Žižek (Nepolapitelný subjekt)



*světa ve zkoumání „skutečné lidskosti“ nutně překračují veškerá (morální) pravidla, tak my zrcadlově ve světě divadla zkoumáme principy a podstatu divadla tím, že budeme překračovat veškeré divadelní konvence, neboli, protože jsme neoplývali takovou naivitou, budeme hrát s divákem jistou hru s jejich překračováním, čímž se dostaneme do konkrétního vztahu s nimi a zároveň budeme realizovat deklarovaný klíč, kdy spolu obsah a forma souvisí.“<sup>39</sup>*

V Sadovi byla zásadní představivost v tomto ohledu: Sade popisuje jednání postav libertinů zcela nadsazeně - zločiny, a to ty sexuální, kterých se dopouštějí, jsou většinou podmíněné nerealistickou anatomii či vůbec prostorovým uspořádáním. Ovšem právě Barthes<sup>40</sup> v tom odhaluje princip: představované zlo sice není realistické, ale protože my, recipeienti, jsem schopní si ho představit, jsme ho i schopní. Zajímavě mě tematizace představivosti v tomto ohledu dohnala v inscenaci Hráč, kde heslo "všechnu moc imaginaci" sehrává zásadní roli. Není jen "surrealistickým výkřikem," v podstatě říká: odvažme se utopického myšlení, odvažme se představit lepší světy. Je to i cesta od negativního k pozitivnímu výměru imaginace.

Mimoходом koncept, nebo klíč, kdy obsah nebo téma koreluje se způsobem, jakým je téma divadelně zpracováno, považuji dodnes za podstatnou výbavu své tvorby.

K procesu zkoušení jsem svého času napsal:

*"Víc než taneční nebo pohybové divadlo nás zajímalo divadlo fyzické, které obsahovalo momenty těla na hranici svých možností, tělo přivedené do vyčerpání (DV8 nebo Ultima Vez) – v tom jsme spatřovali souvislosti s námi vytyčenými cíli ohledávání základních konvencí divadla a divadelnosti a hrou na jejich porušování, stejně jako momentů autenticity na jevišti. (...)*

*Jedna rovina byla fyzickou akcí až do totálního vyčerpání, kdy jsme například jen skákali nebo běhali, hráli jsme mírně brutální hry, (...) s ohledem na témata agrese a násilí jsme i boxovali. Začali jsme také s ohledáváním nahoty, a teprve postupně si zvykali na její samozřejmost, zajímavá zjištění proběhla o naší mužské instinktivní homofobii. Brzy jsme si uvědomili, že ať už se nám podaří hra s překračováním norem jakkoli, rozhodně, alespoň v procesu zkoušení,*

---

<sup>39</sup> M.Hába: Předstírání

<sup>40</sup> Barthes, Roland: Sade, Fourier, Loyola

překračujeme určité **bariéry vlastního studu**, co se týče jak nahoty tak i „nahého dotyku.“<sup>41</sup>

Jedná se prostě o zkušenost překračování hranic vlastního studu, možností, hranic. Domnívám se, že v jakémkoli „studiu“ umění, ale herectví zvláště, jde o podstatnou část. K nahotě a dialogičnosti zmíním ještě tyto řádky:

*„Kromě nahoty a fyzického zmaru jsme se začali věnovat dialogickému jednání, či jistě jeho nápodobě: obojímu jsme se věnovali z přesvědčení, že nám umožní najít projev, který bude schopný být k divákovi otevřený ve více směrech: je-li tělo dovedeno až na hranu úplné vyčerpání, člověk už není schopen cokoli předstírat, tělo zbavené svých kontrolních mechanismů poodhaluje svoji autentickou (až „zvířecí“) povahu. **Nahota je pohybem sebezveřejnění, vydání se všanc: není jím automaticky, je však už ochotou v tom směru – člověk si samozřejmě na nahotu může zvyknout a přitom dál být ukrytý, schovaný v předstírání, stačí se podívat na jakýkoli pornofilm – bytostné předstírání. Ale vydat se nahý všanc vidění diváků je krokem vstřícné sebezveřejnění, byť sám o sobě je nezaručuje. Herci, kteří nejsou ochotni se svléknout, jsou mi podezřelí: napovídá mi to skutečnost, že nejsou-li ochotni vystavit světu svoji přirozenou fyzickou schránku, pak nejsou ochotni obrátit směrem ven ani svou „duši“, a jsou tak spojení s ukazováním a předstíráním, avšak ochotou vydat se všanc nebo schopností autentického sebezveřejnění neoplývají.“***<sup>42</sup>

Zpětně si také uvědomuji, že můj vztah k divákům tenduje spíš k podezřívavé nedůvěře. Z toho taky vycházejí pojmy jako „vydat se všanc.“ Ve 120 dnech se svým způsobem takové pocity kultivovaly. I když existovaly i momenty, které vedou k přehodnocení apriorní paranoie vůči divákům. A taky to má jistě co dělat s vlastní sebejistotou. Jednou konkrétní zkušenosti, o které mluvím v souvislosti se získáním si diváků, spočívá ve zkušenosti z posledního jednání představení. Poslední jednání byla improvizace založená na konfrontování diváků. A to skončilo vždy různě. Ovšem v jednu chvíli se evolvoval konec, kdy diváci nebyli vypískáni nebo jim nebylo ironicky zatleskáno, ale kdy se diváci nejen s performery vyměnili - ale začali něco sami podnikat na scéně (vícekrát se stalo, že začali hrát na přítomné hudební nástroje). Považuji to vlastně za šťastný obrat. A vlastně za vykoupenu důvěru v ochotu se domluvit, upřednostnit

---

<sup>41</sup> M.Hába: Předstírání

<sup>42</sup> tamtéž

tvoreni před ničením. Ostatně nepřátelství, nebo vůbec identifikaci nepřítele bych mohl považovat za jedno z témat, které se mi v tvorbě vrací. Nemyslím tím jenom Ibsenova Nepřítele lidu, ale identifikaci nepřítele v obecnější rovině, zorientování se ve světě.

### **Prostředky**

Souvislost divadelní demence, provokace, otevřenosti ve vztahu k divákovi už ve 120 dnech docela konkrétně popisují:

*„Původní představy se nejvíc podržel začátek inscenace, který svým způsobem demonstruje estetiku a prostředky **divadelní demence**. (...) Divadelní demence je zde také realizovaná skrz zdvojení popisu slovem a akcí, kdy **se slovo (popis) a jednání (demonstrace) groteskně zdvojují nebo/až dostávají do rozporu** – např. „měl čertovský temperament“ je ilustrováno „čertovským zablekotáním“ (...)... **Namísto vznešené metafory přímočaře dementní ilustrace**. Uvedené prostředky jsou víceméně vždy zdrojem humoru, jsou tedy i známkou nastolení oné „divadelní komunikace“. ...divadlo ne-předstírávého charakteru: už **skrze prvotní kontakt s diváky dávají najevo přímou a otevřenou nastávající komunikaci**, což se potvrzuje **přímou slovní komunikací**, výzvou k aktivitě (která však neobtěžuje agresivní „interakcí“): diváci jsou oslovováni (**charakter vyprávění**), **jeviště a hlediště nejsou rozděleny na světlo a tmu**. Významným prvkem je právě **zveřejnění divadelnosti**, které spočívá ve zmíněném kontrastu mezi popisem a jeho ilustrací, a **přepjatá divadelnost**, která je realizovaná hlavně intenzitou projevu, sloužící jako průběžné připomenutí: stále jste v divadle, nikdo vás tu nekrmí iluzí – po brechtovsku: nejste tu, abyste se oddali iluzi, ale abyste přemýšleli (což není v rozporu se zábavou).“*

V tom spatřuji přednost inscenace: **překrývá rysy divadelnosti s obsahem a tématem divadelního představení**. Protože se tak děje s nadsázkou a zároveň napřímo, odkrývá se možnost být na scéně „autentický“. Zvnějšku je řečeno, že se neustále jedná o divadlo: autenticity se tady tedy dosahuje takovým prostředkem, který divákovi hereckou akci okomentuje, a tudíž jí dá charakter divadelního jednání – hraní (předstírání?).

*„V určité analýze diváctví jsme tedy charakterizovali zapojení **představivosti jako hlavní činnost diváka**, v obecné rovině vnímání umění, ale hlavně v divadle běžné produkce. Divák svým způsobem vnímá fikci, která je zobrazením*

*nějaké reality, a pomocí svojí představivosti „do sebe“ ono zobrazení přijímá, vnímá je (dekóduje, překládá...) Obvykle k tomu má, jako socializovaný a enkulturovaný člověk, mechanismy, které si vytvořil interakcí se světem, jež ho obklopuje: jsou to ale mechanismy, které přijímá jako samozřejmé, nepřemýšlí o nich. V konkrétním případě pak proto běžný „konzument“ divadelního představení nezachytí, čím je divadelní představení dobré či nedostačující: prostě ho přejde, pobaví ho, přijde mu „zajímavé,“ ale ve výsledku ho považuje za to divadlo, kam jde za rozptýlením, nebo z ohledu na společenskou prestiž. Představivost má tedy v tomto ohledu zásadní místo v umění, v divadle: V tomto smyslu jsme tedy k představivosti přistupovali: nechtěli jsme ale divákovi představivost mechanicky využívat, chtěli jsme s ní hrát hru. To se nám, myslím, příliš nepovedlo – na základě představivosti měla být totiž založena i ona hra s nabouráváním divadelních konvencí, která sama o sobě ustoupila do pozadí, a inscenačně jsme po rozpačitém hledání došli k tvaru, kde se práce s představivostí stane hraním „o“ tématu představivosti, a děj se rozbíjí ve sled etud, hraných příběhů, které vypravěcky vyprávějí: ne že by to nemělo logiku, ale svým způsobem se jedná o kompromis či z nouze ctnost (ve srovnání s ambicemi). Tematizace a pojmenování představivosti nicméně už samy o sobě pomáhají realizovat vztah mezi jevištěm a hledištěm jako vztah, který nemá být realizován skrze divákovo zapojení se představivostí, tedy: **divák se nemá cítit „vtažen“** (komické je, že i to nám diváci vyčítali – že to hlavní, vtáhnout je, se nám nepodařilo), nepodléhá iluzi, stále je pozorovatelem určitého scénického dění: (jestli) je vtahován (pak) do nevyslovené diskuze, má přemýšlet, může se bavit.*

Představivost má tedy v tomto ohledu zásadní místo v umění, v divadle: V tomto smyslu jsme tedy k představivosti přistupovali: nechtěli jsme ale divákovi představivost mechanicky využívat, chtěli jsme s ní hrát hru. Chtěli jsme divákovi imaginaci „provokovat“, což ostatně vede i k oné pozdější fascinaci heslem „všechnu moc imaginaci. V projektu 120 dnů svobody jsem také postupně nacházel cestu, jak se vyhnout tentokrát nikoli zobrazení, ale klasické naraci. A postupně jsem pro sebe objevil tzv. „dialektickou naraci“, kdy osou není příběh, ale myšlení vycházející z klasické dialektiky. Místo příběhu tak funguje myšlení, resp. příběhem je vývoj přemýšlení o tématu a přemýšlí se přímo jevištěm. V tom tomto ohledu fungoval např. Ferdinande! či později Hrdinové kapitalistické práce.

## **Digest ze 120 dnů svobody**

Uvedu zde v následujících řádcích "digest" z obsáhlé kapitoly 120dnů svobody z předstírání. Uvedu je proto, že jsou začátkem uvažování o "teorii hráčství" a vlastně mixem zkušenosti a její reflexe "mladého divadelníka", který se snaží věcem přijít na kloub - a tohle prvotní setkání, jeho popis, to je důležitá věc, na kterou je dobré nezapomenout. Pro základ již zmíněné jedné části "teorie hráčství" vybírám nejzásadnější postřehy:

*"Nejednalo se o žádné „chudé" divadlo podle Grotowského: principem, který je tak podstatný, bylo hráčství založené na veřejné povaze, tedy **hráčství, které se nechová jako kouzelnictví, ale které určitou autenticitu shledává v tom, že nepředstírá divadelní iluzi, naopak se snaží pojmout do každého momentu svého hraní komentář vlastní divadelnosti a poukazovat na ni.***

*To je povaha konkrétního výrazu autenticity v divadle, onoho tolik kýženého cíle: ukazuje se, že **k realizaci autentického herectví, hráčství, je potřeba realizovat vztah, založený na dialogickém principu – a to ve třech rovinách: sám k sobě, k spoluhráči, k divákovi. Jsou však stylotvorné, nebo řekněme, režijní prostředky, jak otevřenému, tzv. autentickému herectví pomoci: obecně by se daly nazvat právě zcizením. Je potřeba dodat, zcizením iluze, iluzivnosti, nebo snad zobrazení: zcizit divadlo jako odměřený obraz, nebo naopak diváka vtahující iluzi, to je dnešní naplnění pojmu zcizení – nikoli jen vtipy typu „hrají – jeminkote, co to hraju? - no nic hraju dál..."***

*... **napětí není nutně svázané s běžnou divadelností, kdy se divák alespoň partikulárně „vžije", „nechá se unést": jde především o tenzi, tedy i intenzitu hráčů, kteří, pokud jednají dost otevřeně, diváka vedou: skrze akci realizují onen zakládající vztah divadla (divadlo je komunikace).***

*Princip „sraní si do huby" je založen na bázi, kdy herec se staví do stejné situace, jako je libertin: **ostentativně tvrdí na sílu něco, co je v přímém rozporu se skutečností, a je zřetelně vidět, že tomu tak není.** Dalo by se říct, že je to princip herectví dovedený do extrému a tím takzvaně „demaskovaný": **herec je podvodník** v tom smyslu, že tvrdí, že je někým jiným („já jsem Hamlet"), přestože jím evidentně není – a koneckonců: i diváci to vědí. Problém je ona „divadelní konvence", která se stala natolik samozřejmou, že je potřeba znovu ji připomenout: sraní so do huby jako princip a prostředek vedoucí ke veřejnosti povahy hraní je vlastně jen dovedení této konvence, herectví samotného do*

extrému.

„Ich bin ein Betrüger<sup>43</sup>“ – „Jsem podvodník“, tedy „Herec je podvodník“ jako tezi mimochodem vyslovil i Herbert Fritsch, německý herec a režisér, který tak přesně reaguje na soudobou tendenci divadla, co nejvíc se přiblížit „skutečnosti“ tím, že ji napodobuje. Fritsch se namísto toho obrací k divadelnosti (jeho inscenace jsou výrazné jak ve výtvarné, také herecké složce): je to konkrétní reakce na předstírání v divadle.

Ona **konvence, že „ti na jevišti“ něco hrají pro „ty v hledišti“ je pryč:** divadlu není dáno, co jeho jest? Nebo naopak ano – je mu dáno, co jeho jest: jeho základ - vztah mezi jevištěm a hledištěm, mezi hráčem a divákem je nastolen od samotného základu divadla..

Ne náhodou (byť jen instinktivně) **herci často považují prostor jeviště-hlediště za bitevní pole**, prostor, kde se mají obhájit, kde musí bojovat o přízeň, pozornost a uznání, prostor, kde mohou být trapní, špatní, nijací: je to stres, je to napětí, strach, očekávání, je to otázka studu. Zároveň je to – banálně řečeno – výzva, a když se to podaří, může taková bitva přinést uvolnění, euforii, adrenalin. Jenže je divák nepřítel? Možná – zřejmě ne apriori, záleží v jakém okamžiku kontaktu, představení. Tím, co vyvolává v herci případný pocit nepřátelství, může být přesila. Nevnímáme diváka, ale diváky, dav: je to neosobní dav, tím neosobnější, čím víc je skryt ve tmě, čím víc se táhne do dálav řad. Přesila davu, která ho sleduje, vyvolává v člověku pozornost, ostražitosť, strach, až paniku. Divadlo je už založené na tomto předpokladu: že mnozí sledují jednotlivé. Ti mnozí přišli, aby viděli, ti jednotliví jsou zde, aby byli viděni, aby „něco předvedli.“ I velmi sebevědomý člověk, který „veřejně vystoupí“, a není na to zvyklý, jeví známky tohoto „být viděn“ veřejně, davem: dostane se do napětí, tělo mu tuhne, chová se nepřírozeně, nejde mu dost dobře mluvit – má-li mluvit, těžko se mu vyslovuje, těžko se mu formuluje, co chce vlastně říct (v tom ohledu je skvělá zkušenost klasického dialogického jednání – člověk si v klidu může prozkoumat tyto svoje reakce a nad svoje pocity se takříkajíc „povznést“). Jednotlivec je nahlížen neosobní masou davu – cítí se ohrožen. S tímto faktem se herec dřív nebo později musí nějak vyrovnat, vypořádat: skvělým řešením by bylo nalézt v takovém „pocitu ohrožení“ jisté potěšení, na druhou stranu panuje názor, že herec by měl být v jistém „rozechvění“, aby si udržel chuť jednat, a aby

---

<sup>43</sup> sborník Wirkungsmachine Schauspieler

*nebyl příliš v klidu, jistou tenzi potřebuje.*

*V tom ohledu se přikláním k názoru, že - obecně řečeno - k dobrému herectví, hráčství, projevu na jevišti, se nedochází tím, že by se adept herectví naučil nějaké tajemné technice, ale že jde hlavně o to, zbavit se všemožných bloků a strachů.*

*(...)*

### **Sebeobjektivizace (herce) – problém nebo nutnost?**

*Herec, zvláště začínající herec, obvykle má tendenci hodně se „řešit,“ je to ona výše popsaná sebestřednost, pramenící ze strachu a nejistoty v situaci před lidmi: v tom je kořen problému, tam je třeba se soustředit. Pomocnou rukou může být i – neobvykle – citace z Koránu: „kdybys věděl, jak málo o tobě lidé uvažují, neměl bys obavu, co si o tobě myslí“, tedy „přeloženo“ do divadla: „kdyby herec věděl, jak moc ve skutečnosti divák sleduje jeho jednání, motivy a pocity, jistě by se neocital v takovém úzkostném strachu...“ Tím, co se musí změnit je vnímání věci: že nejde o vytváření zdání sebejistoty, zdání toho či onoho, co se má zahrát, ale že jde primárně o vztah, ve kterém se sděluje. Tím, kdo sděluje, je herec: měl by se tak i vnímat: jako prostředek sdělení, případně jako představitel (postavy) – Darsteller. (...)*

### **Nedlužit**

*Nicméně ona zkušenost, když jsem seděl sám naproti divákům, v otevřeném vztahu, který nabourával běžnou divadelní situaci, tedy rozložení sil mezi jevištěm a hledištěm, jsem si pomohl k formulování jedné zásady: **pocit nic divákovi nedlužit**. Je to právě výše popsaný pocit dluhu, který se stává překážkou v otevřeném vztahu, jaký by se měl divadlem mezi hráčem a divákem realizovat: dluh je přítomen, ještě než dojde k setkání: je apriori. Samozřejmě lze namítnout – představa jistého dluhu je správná: divák přišel, aby něco dostal, vydal se všanc tím, že se rozhodl absolvovat čas představení vaší inscenace – je na místě péče a starost, ten divák vám nemůže být lhostejný. Je totiž správné vnímat odpovědnost k divákovi – ale beze strachu. Kdyby divadlo šlo pouze po spokojenosti diváka, stalo by zbytečným, stalo by se estrádou, zábavou. Proto je dobré zakládat ten vztah na absenci dluhu, pojmu, který sám o sobě evokuje jistou provinilost. Jde o to, vstoupit do vztahu „se zameteným prahem,“ s čistým štítem, ale zároveň přijímat odpovědnost za to, jak se věci vyvíjí. Takto založený vztah hráči-diváci pak umožňuje vzniku otevřenosti, prostoru pro vydání se*

všanc.

**„Nedohotovost“, nedohotovost scénického jednání, které musí dohotovit divák svým diváctvím, svým vnímáním, recepcí, svým „přečtením“.**<sup>44</sup>

Už tak vyčerpávající výčet citací zkrátím, myslím, že uvedené je docela výmluvné, pro představu snad uvedu již jen poslední názvy minikapitol - **“Vždy znovuobjevovat”, “Nezávislost na divákovi”, “Zveřejnit proces”, “Vydělit z davu”** a jako poslední **“Nechat projevit hlas.”**

Až mě fascinuje, že se zrovna poslední odstavec jmenuje “Nechat projevit hlas” - samozřejmě můj, v tom kontextu hereckého projevu. Ovšem v kontextu divadla a moci mi to přijde jako pěkná metafora “nechat projevit svůj hlas proti bezpráví a zvlůli.” Možná právě to je skutečné “hráčství” – hráčství, které nakládá s životem při vědomí nemožnosti pohnout světem, ale stejně to dělá. Hráčství, kdy se člověk, ne nutně herec, ale klidně divák, vydá všanc. Možná právě o tomhle mluvil Mark Fisher<sup>45</sup>, mj. autor Kapitalistického realismu, totiž že kapitalismu, který kolonizoval i naše nejintimnější zákoutí, těžko můžeme vzdorovat představami klasického marxismu, a vytvořil pojem “acid communism.” Možná že v “acid communismu” by všichni měli být hráči hrající (hrající v dobrém slovy smyslu) svých - jedno kolik - dnů svobody (svobody v dobrém slova smyslu).

---

<sup>44</sup> M.Hába: Předstírání

<sup>45</sup> Fisher, M: Kapitalistický realismus



## 3 EVOLUCE HRÁČTVÍ

### 3.1. HRÁČTVÍ A ALTERNATIVNÍ DIVADLO

*(kapitola vznikla jako studie SGS 2015)*

*Hledání souvislostí mezi herectvím/hráčstvím, ironií a nadhledem, apelativním či politickým divadlem na pozadí srovnání českého a německého divadla, s poznámkou o druhovém ideologizování českého divadla*

Hráčství je možnost, hráčství je návrhem na nahrazení pojmu herectví. Proč by tomu tak mělo být?

Tvrzením tu je skutečnost, že debata o české divadle je zideologizovaná. Na základě konkrétního lokálního vývoje, a své na tom hraje i opodstatnění existence několika kateder na divadelní fakultě, se české (a podobně i slovenské) divadlo potýká s problémem, který by se dal nazvat jako zažité dělení divadla na činohru a alternativní divadlo. V porovnání se světem se snaha o vzájemné vymezení jeví jako zbytečnost – v určitou chvíli se totiž opozice dvou entit stane z inspiračního "konkurenčního boje" ideologickou hádkou.

Pozitivem z onoho konkurenčního boje může být například uvědomnění si skutečnosti, že v divadelním procese lze vnímat určité komponenty a jejich interakci. Negativem se pak stává skutečnost, že ve snaze obhájit "jinakost" se z postřehnutých fenoménů stávají ideologie.

Negativním důsledkem nutnosti ideologicky podepřít konstrukci dvou oddělených divadelních druhů je fakt, že české divadlo začalo soustředit na svojí formu, tj. Mluví-li se o alternativě, je třeba se vymezit vůči činohře – nejviditelnější jinakost

od činohry je, že se v divadle nemluví: vypukne proto epidemie pohybových a tanenčnických představení. Přestože "epidemie" je na ústupu, je stále viditelná ona snaha najít formální opozita. Přičemž se zapomíná na dvě zásadní věci: za první k čemu divadlo dnes je dobré, ve smyslu jeho společenské funkce – a za druhé – jak dnes hrát, jak naplňovat onu pověstnou komunikaci (divadlo je komunikace!) v tom zásadním bodu divadelního aktu, kdy divák je konfrontován s – s kým? Hercem? Hráčem? Performerem?

Dalo by se namítnout, že se jedná o slovíčkaření – což do jisté míry je – jako celá divadelní teorie koneckonců. Ale jde-li o to se držet intersubjektivních termínů, je třeba zmínit jedno: Jestliže se alternativní divadlo vymezuje proti činohře, nedává logiku, aby používalo pojem "herec". Herec je bytostně spojen s činoherním divadlem, které interpretuje dramtický text skrze herce, jenž hraje postavu.

Pro inspiraci se lze podívat za hranice: jako příklad lze uvést obecně uznávané "kvalitní" "německé divadlo" – v němčině mimochodem pro označení "herec" existuje několik pojmů: herci se nejvíc blíží slovo Schauspieler, kdy Spieler znamená samo o sobě "hráč", slov schauen je "dívat se", čili Schauspieler by doslovněji mohlo znamenat "bý viděn hrát" nebo "viděný hráč". Dalšími pojmy jsou Darsteller a Vorsteller, tyto pojmy vychází z kmene, které vychází z do češtiny nejlépe přeložené slova "představovat" či "demonstrovat".

V Berlíně existuje pět velkých "činoherních" domů. Nikdo ale neřeší toto označení a tamější tvůrci vesele dělají divadlo bez ohledu na žánry a druhy. Ve Volksbühne se sice používá mnoho slov, o klasických postupech činohry však nemůže být řeč. Inscenace většinou vznikají autorsky – u režiséra Castorfa sice postavy ve výsledku formálně (intenzivně, s "nadhledem", možná s ironií, ale nep psychologicky) hrají postavy, proces ovšem probíhá tím stylem, že neexistuje scénář a Castorf tvoří inscenaci v rychlém tempu přímo na zkoušce. U režiséra Pollesche probíhají zkoušky formou diskuzí, hráči ale ve výsledku nehrají postavy a pokud ano, spíše jejich travestie – polleschovské divadlo působí "dialekticky", hráči na scéně vedou (s nadhledem) diskuzi, v některých případech jeden hráč vede jednání s chorem, který postavu supluje. U režiséra Fritsche naopak klidně může dojít k tomu, že se nepoužije jediné slovo, nebo naopak jen jedno – jako v inscenaci Mürmel Mürmel (česky Mumly mumly) – a to právě ono "mumlání". Nejde tu samozřejmě o výčet "alternativních tendencí" německého divadla: jde o

to poukázat, jak osvobozující může být nezabývání se škatulkováním divadla na několik druhů.

Abychom nezůstali jen u Volksbühne: intendant Schaubühne, které bývá označováno v Berlíně za nejvíc "klasickou činohru" na výtky o přílišné konzervativnosti v jednom rozhovoru odpovídá slovy o "interdisziplinarität"<sup>46</sup> – kdy on sám jako bývalý žák divadelního experimentátora Einara Schleefa prostě vnímá /za sebe/ dobu zralou k návratu velkých příběhů a proto zpracovává klasická dramata, a toho času i docela klasicky, kromě toho, že ho zajímá nahradit situaci hudbou, nebo naopak v některé fázi představení namísto "zahrání ideí" otevřít přímou diskuzi s diváky. Intendant Schaubühne docela dobře reprezentuje míru otevřenosti německého divadla, kdy se divadlo neuzavírá jakýmkoli prostředkům: od použití klasických postupů až po "nedivadelní" postupy jako je třeba přímá diskuze s divákem. Je ovšem pravda, že aby divadelní tvůrce šel touto cestou, nemůže mít jako cíl divadlo samo, ale něco víc: to, co chce divadlem říct, sdělení.

**Zcizující komentář/** V tomto ohledu Ostermeier na konferenci v Praze potvrdil tezi, že dělení na činohru a "alternu" má své limity, protože divadelní tvůrci především reagují na stávající situaci. Stejně jako Brecht ragoval na (Stanislavského) psychologický realismus, Ostermeier, mimochodem žák a asistent Einara Schleefa, reaguje na "postdramatické divadlo" návratem k velkým příběhům a postavám. V tomto smyslu tvrdí, že dělá "postpostbrechtovské divadlo" a lakonicky dodává, že "jeden Castorf už v Berlíně je". **/konec zcizujícího komentáře**

Ve chvíli, kdy cílem divadelního tvůrce je udělat divadlo alternativně, zavírá se cesta k tomu mít důvod skutečně přesahovat hranice, naopak se začíná ideologizovat – v tom obecně spatřuju negativum českého divadla: past druhového vymezení divadla, které zrazuje řešit sdělení.

To, že je české divadlo minimálně "politické" tj. že si málo všímá veřejné diskuze, málo řeší společenské otázky je docela viditelný fakt, že naopak divadlo německé je oproti českému vnímáno jako politické se v obecné rovině také všichni shodnou.

---

<sup>46</sup> [http://www.nachtkritik.de/index.php?](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10674:2015-03-13-14-19-51&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83)

[option=com\\_content&view=article&id=10674:2015-03-13-14-19-51&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10674:2015-03-13-14-19-51&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83)

Jistým vysvětlením je samozřejmě také poukázání na tradici: německé divadlo má silnou tradici Brechta – a jistě ne náhodou Brecht řešil dvě věci: jak má divadlo působit na společnost a jak hrát: zcizit "předstíravé hraní", jak se vypořádat s pohybem divadla směrem ke lži, kdy někdo na jevišti tvrdí, že je někým jiným. České divadlo v "politické" rovině má jinou zkušenost, za doby autoritativního komunistického režimu byla meta dostat vyjádření o politické situaci mezi řádky představení, mrknout na diváky a říct "a just to tak je - v tomto státě, v tomto politickém zřízení nás buzerují". Logicky se tak vytvářel u diváků a divadelních tvůrců cit pro metaforu. Německé divadlo, v tomto případě západoněmecké, ovšem nemuselo vyjádření zatajovat – nešlo proto hledat vyjádření metaforou – sdělit to, co všichni vědí. Západoněmecké divadlo mohlo říct "toto je problém", nicméně: když není co skrývat, naskýtá se, co k tomu dodat: je třeba jít hloub - a zde se otvírá prostor pro sebeironizaci – snad i v důsledku pojmenování nemožnosti věci změnit divadlem.

České divadlo je v mnohém lapené v postkomunistickém modu: metafora čtení mezi řádky je dnes k ničemu. Jak se politicky divadlem vyjádřit – to je zatím v českém prostředí otázka v plenkách. Ideologizovaný boj divadelních druhů může být jednou překážkou. Postkomunistické myšlení strachu kritizovat "těžce vydobytou" svobodu s tím souvisí. České divadlo totiž ze své tradice těžce chápe ironii a především sebeironii – totiž, že i to, co "máme rádi" nebo to, co chceme brát jako samozřejmost, je třeba kritizovat tou cestou, že se divadelním tvarem provokuje divákův vztah k danému tématu.

Ve vzduchu tak, ze srovnání tendencí v české a německém divadle, visí několik se sebou volně souvisejících postřehů: české divadlo se zabývá spíše formou než obsahem, narozdíl od německého, které se zaměřuje na sdělení a adekvátně tomu používá prostředky bez ohledu na druhové vymezení divadla. Německé divadlo požívá ironii a sebeironii, s ohledem na svojí společenskou funkci i s ohledem na otázku, jak hrát. České divadlo naopak není na ironii a sebeironii zvyklé.

Abych podpořil rozdílnost přístupu k diskuzím o divadle, uvedu pro inspiraci název sborníku (a jednotlivých příspěvků) vzešlého z konference německojazyčných divadelníků na Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste: sborník se jmenuje "Wirkungsmachine Schauspieler – Vom Menschendarstellung zum multifunktionalen Spielmacher".

Je zjevné, že německé divadlo, nezatížené ideologickým sporem o dvou divadlech se věnuje podstatnější otázce: jak hrát. Titul by se dal doslova přeložit jako **"Herec mašina na skutečnost – od představování postavy k multifukčnímu hráčství"**. A jednotlivé příspěvky napovídají, o čem je řeč: Ich ist kein Anderer – **Já není někdo jiný**; Alles Plagiat – **vše je plagiát**; Die echte Träne sind wieder in die Mode – **Skutečné slzy jsou opět v módě**; Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb´ich ihm eine Zwiebel – **když chci, aby herec plakal, dám mu cibuli**; Ich bin ein Betrüger – **Jsem podvodník**; Besser lügen! – **Líp lhát!**<sup>47</sup>

Smyslem tohoto textu je nalézat spojnice mezi tak podivuhodně odlišnými tématy jako je hráčství a herectví, ironie a nadhled, politické či apelativní nebo společensko-kritické divadlo. Předpokladem je, že tato témata spolu souvisí.

Nyní ale konečně k tomu, co je hráčství, nebo čím by mohlo být, a k čemu je dobré. Bylo již vysloveno, že pojem herectví má své mouchy ve vztahu k jinému než činohernímu divadlo. Bylo ovšem také naznačeno, že důsledné ( a ve výsledku ideologizované) dělení divadla na druhy je přežitek či překážka k svobodnému procesu. Každopádně, pokud bychom se soustředili na konkrétní situaci na Divadelní fakultě, a přehlédli nedůslednost pojmenování, můžeme mluvit o KALD jako o prostoru všech alternativ divadelních druhů (tedy včetně toho druhu pro evropskou kulturu dominantního – činohře). Potom stojí za to zvážit, jestli a vůbec učit herectví, a nenajít raději jiný termín. Snad by to mohlo být ono hráčství.

Konečně a ve výsledku se tedy dostáváme k pojmu hráčství. Co to je?

Hráčství je "plovoucí" pojem, to znamená, že má jistě mnoho výkladů: Většinou se hráčem myslí herec, který je opravdový "machr", herec, jehož projev je "osobnostní", hráči se často v určitých souvislostech nazývali herci jako Werich, Sovák nebo Menšík – zkrátka charakterní herci, jejichž projev je obdařen jejich silnou osobností, která se vlila i do jimi ztvárněných rolí. Já sám jsem si pojmu hráč začal více všímat, když jeden dobrý - veskze činoherní - režisér nazval dobrého herce ve své inscenaci "skutečným hráčem" zřejmě s přáním vyjádřit jistý "nadstandart" jeho schopností – a také s vyjádřením jistého odporu k pojmu

---

<sup>47</sup> Kolektiv autorů: Wirkungsmachine Schauspieler – Vom Menschendarstellung zum multifunktionalen Spielmacher/ subTexte 06/ Alexander Verlag Berlin

herec Z uvedeného vyplývá, že hráčství je obecněji vnímáno jako schopnost překročit omezení a hranice běžného činoherního herectví.

Hráčství se tak jeví jako základ pro pojem univerzálnějšího, všestrannějšího a ve sdělení konkrétnějšího herce – nebo tedy rovnou "hráče". Jedinou relevantní alternativu k pojmu herec pro alternativní divadlo je snad performer – tento pojem však má velké omezení pro používání ve výtvarném umění.

Vezměme však hráče nikoli jako silného osobnostního herce, nýbrž jako "Multifunktionalen Spielmacher" – což by asi také odpovídalo tomu, co by KALD měl nabízet. Takový multifunkční hráč by jistě měl mít dovednosti hlasové, pohybové atp. Z vymezení k činohře by ale také měl být schopný i dalších univerzálních dovedností, než jen interpretace textu v postavě a psychologizování. Ale co to potom je – to další?

To, co primárně hledám v hráčském jednání, je nadhled. Už od textu (diplomové práce) Předstírání si kladu otázku, jak docílit nadhledu jak v celkovém divadelním tvaru, tak především u hráče, který je nositelem sdělení, nutnou současatí vztahu hráč-divák, iniciátorem a hybatelem komunikace. Jednou z primárních odpovědí je rozbít velmi častý pocit, že jde o "předstírání": takový pocit může mít divák leckdy, stane li se, že herci na jevišti předstírají, že jsou někým jiným, činí tak v jakémsi automatismu, že stačí věci "uhrát" tak, jak jsou dané například tvarem inscenace. Hráč by tak měl být obejný v tom smyslu, že pokaždé znovu a znovu objevuje, jak komunikovat s divákem, že se neschovává (za postavu, roli, stylizaci), že se vydává všanc. Hráč by měl být schopen hrát obsah i komentář zároveň, jinými slovy být pravdivý v tom, co hraje, stejně tak ale ve vztahu k divákovi. Hráč by měl být schopen ironie a sebeironie. Hráč by měl jednat vědomě a nepropadat emocím.

Tuším, že právě schopnost ironie je cestou k nadhledu v hráčství. Zároveň tuším, že ironie, i podle výše zmíněného, je součástí způsobu, jak se vypořádávat s "politickou" povahou divadla – neb divadlo v jeho společenské funkci nelze opomenout. Netvrdím, že hráčství je nutně spojeno jen s politickým divadlem, tvrdím, jen, že jak hráčství, tak apelativnost či političnost v divadle souvisí s jistým druhem nadhledu v hraní, v hráčství. A je třeba dál hledat souvislosti.

## HRÁČSTVÍ = APELATIVNOST + NADHLED

*Tato kapitola vychází ze studie SGS, která byla reflexí projektu "Nadhled, ironie, politika, komunikace v divadle" z roku 2016.*

### Pojmy

Divadelní teorie neustále naráží na zásadní problém – na to, že narozdíl od exaktní vědy nemá rigidně ustálené pojmosloví a slovy Umberta Eca se neustále pohybuje v říši "pojmového fetiše" ("*tedy pojmu, který je natolik opředen významy a představami, které do něj jeho uživatelé vkládají, že znemožňuje jakoukoliv další diskuzi*").<sup>48</sup> V magisterské práci jsem se proto pokusil vymezit vlastní pojmosloví, které alespoň v samotném celku magisterské práce kompletně (bez interakce s teoriemi obnášející stejné pojmy ale jiné významy) hovoří o daném problému.

Jedním z definovaných pojmů je ono „hráčství“, jež má tolik výkladů, kolik úst o něm hovoří, nicméně v mém pojetí je to jevištní projev, který je komunikativní s divákem, je tedy otevřený a nikoli uzavřený za tzv. „čtvrtou stěnu“, zhusta bývá spíše intenzivní, byť to není nutné, a především obnáší jistý „nadhled“ - tzn. že nějakým způsobem bere v potaz fenomén předstírání a dokáže jej – zhusta komentářem a ironií nabourávat.

Projekt se najednu stranu soustředil na jevištní projev jako takový, čili se do jisté míry týká „herectví“, potažmo pedagogiky herectví resp. režijní metody, na druhou stranu se týká divadla jako takového, včetně jeho společenského smyslu, jeho role pro společnost. Tato zdánlivě široká rozkročenost se snad, konečně ukazuje jako zcelitelná právě projektem „Nadhled, ironie, politika, komunikace v divadle,“ který se zaměřil na konkrétní otázku, a to: souvisí nějak hráčství, tedy jevištní projev s nadhledem, nepsychologizující, naopak věcný, případně ironický s političností divadla? S tím, že političností se míní „souvislost s polis“, že se jedná o umění, které bere jako samozřejmé, že reaguje na současný svět – ať už konvenčně řečeno „mu nastavuje zrcadlo“ nebo je „provokací ke změně“, či jej „tajnosnubně popisuje“ - záleží na společenském kontextu: „*In the east it was a game with hidden messages, in the west open provocations were important part of repertoire, and audiences slamming doors while leaving was a rule rather than*

---

<sup>48</sup> U. Eco: Skeptikové a těšitelé, Praha Argo, str 11

*an exception.*<sup>49</sup>

Není od věci, že mnohé hlasy si stěžují, že české divadlo není politické, resp. že neumí reagovat na společenské jevy a zůstává uzavřeno samo do sebe – jakoby se nedokázalo adaptovat na podmínky po roce 1989, neboť před tímto rokem to byla jasná volba: „*the game with hidden messages*“.

### **Praktický výzkum**

Projekt *Nadhled*, ironie, politika, komunikace v divadle obnášel praktický výzkum formou vytvoření dvou autorských inscenací v malém tvůrčím kolektivu, a založené na skutečnosti, že jako vystudovaný režisér, postrádající tendenční hereckou výchovu, ale s relativně bohatou zkušeností hraní v širokém spektru (autorské projekty, pouliční divadlo, performance, účinkování v „oficiálních divadlech“), „vyzkouším“ tyto předpoklady sám na sobě. Tento plán měl své výhody – že se představa cíleného projevu neztratí v komunikaci mezi hercem a režisérem, ale také své nevýhody – a to absence pohledu zvenčí.

### **Coalhouse Ragtime Horror Terror Funny Show**

Inscenace s tímto názvem se zaměřovala především na způsoby komunikace s divákem. Výchozím, ale především inspiračním, textem byla novela Michael Kohlhaas Heinricha von Kleista. Stručně řečeno příběh člověka, který je ve všech ohledech čestný, spravedlivý, ctí zákony, ale počáteční malá nespravedlnost způsobí, že se z něj postupně stane žhář a vrah při vykonávání „snahy dosíci spravedlnosti“. Inteligentní současná dramaturgie by samozřejmě tento příběh vyložila jako exemplum toho, jak se z člověk stává terorista. Mě zajímalo zkusit jít dál, tj. nezůstat u modelu současné moderní činohry a téma terorismu, jakožto i přidružených témat, jako je otázka legality a legitimacy, či rozdíl mezi spravedlností a pomstou. Šlo o to, najít způsob, jak při zpracování těchto konkrétních témat komunikovat s divákem tak, aby tato komunikace nacházela pro divadelnost klíč specificky a konkrétně v těchto tématech. Nešlo tedy o to zobrazit historický příběh tak, aby pojednával o současném tématu, navíc výsostně politickém – tedy o terorismu, ale použít terorismus jako fenomén i jako klíč ke komunikaci s divákem.

Proto také hned v úvodu, který byl ještě naprosto protichůdně k praktičnosti

---

<sup>49</sup> F.Malzacher (ed.): *Not just a mirror – Looking for the political theatre of today*, House on Fire, str. 18



divadla řečen přes kameru a nikoli naživo (tj. naživo, ale přes projekci), byl divákovi sdělen celý příběh tak, aby už neobnášel žádné překvapení. Byla to snaha si překážkami zamezit usnadňující použití a opření se o klasické vyprávění, tedy o klasickou naraci. Jednotlivé další etapy Klesitova vyprávění pak byly namísto sehrání demonstrovány přes různé způsoby – jestliže například vrchol přetvoření Kohlhaase na terristu je chvíle, kdy mu zemře žena, v případě této performance se tak stalo s pomocí divačky, která byla „znásilněna okem kamery“ - tj. aniž by byla klasicky trapným způsobem „vytáhnuta“ na jeviště, stala se obětí jevištního terorismu skrze „použití médií v divadelním tvaru“. Jednalo se tedy o „performance“ založenou na terorizování (ovšem s nadhledem) diváků. V dalších ohledech se tak tato performance snažila vlastně využít veškeré způsoby, jak „zcizit“ divadelní magično včetně nejklassičtějších „zcizovacích triků“, jako je herecký pláč skrze užití cibule. Aneb jak říká Heiner Goebbels v sborníku *Wirkungsmachine Schauspieler* „*Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb´ ich ihm eine Zwiebel*“<sup>50</sup> - tedy „chci-li, aby herec plakal, dám mu cibuli“

Coalhouse Ragtime Horror Terror Funny Show v mnohém ovšem utekl do přílišné abstrakce a právě absence pevného textu (a jak se ukázalo později textu ve smyslu struktury, ale nikoli nutně příběhu) mu podrážel nohy, právě pro ráz „performance“ byl spíše cvičením hráčství, ale nikoli uskutečněným hráčstvím – neboť obsahoval příliš mnoho náhodné improvizace a absentovala naopak struktura. „Coalhouse“ tak byl především pokusným krokem k druhé části projektu.

## **Ferdinande!**

Ferdinande!, druhá inscenace praktického výzkumu, tak byla o něco poučenější. Především v tom, že se vyhnula charakteru improvizovanější performance, a opřela se o pevnější strukturu, tedy byla založena na textu. Ovšem aby se nejednalo o klasický text, tedy text klasické narativní struktury se situacemi a postavami – toho dosíci bylo mnohem těžší.

Inscenace Ferdinande! také původně počítala s jedním „hráčem“ v dialogu s publikem, ovšem navíc proti Coalhouseovi i s přítomným chórem. Užití chóru vycházelo z představy, že právě chór dokáže svou přítomností rozbít klasický divadelní způsob vyprávění, tj. Situace, kdy několik lidí najdnou „hraje“ jednu postavu, je tak nerealistická, že divák těžko může podlehnout „iluzi reality“.

---

<sup>50</sup> *Wirkungsmachine Schauspieler*, Alexander Verlag Berlin, str. 64

Nicméně i díky jiným projektům jsem došel k přesvědčení, že chór je dnes v mnoha ohledech, neb zkrátka záleží na „Zeigeist“, opět tendenční. Roli chóru pak zaujala kapela, která „hraje chór“ tím stylem, že se veřejně (slovně) vysloví, že se jedná o chór, který reprezentuje zase něco dalšího. Tento způsob, zdánlivě úplně prostinký a „neumělecký“ je vlastně jedním z nejlepších prostředků, jak s nadhledem pojmenovávat a nabourávat onen fenomén předstírání. „Ich bin ein Betrüger“<sup>51</sup> říká Herbert Fritsch lakonicky, když se vyjadřuje o tom, co jako herec na scéně dělá. - „Já jsem podvodník“. A právě v tom to je: když lhář říká, že lže, je potom lhář?

Vznik textu vhodný k inscenování „nepředstíravého“ jevištního tvaru pak nakonec zabral nejvíce času. Kromě nutnosti struktury ve formě textu byl zásadní s textem související jazyk: v tom mě ovšem inspiroval už Werner Schwab, jemuž jsem se věnoval v předchozím projektu SGS. Schwabovy texty jsou v podstatě velmi banální, co se týče příběhu, ale ve výsledku se jedná o fascinující tvar právě pro jazyk – to jak se jazyk používá, jak je vyhrocený, repetitivní, asociativní, to vše výrazně pomáhá se vymezit proti „realističnosti“ a tedy zcizovat, a ještě jinými slovy, dosíci jistého nadhledu.

## **Osobní rovina**

Podstanou součástí funkčnosti Ferdinande! Byla ovšem i „osobní rovina“. S ohledem na slova „Ich bin ein Betrüger“ také fungovalo propojení mé „herecké osoby“ s „jevištní postavou“, kterou jsem přímo nepředstavoval („nereprezentoval“), o které jsem pouze mluvil v „er-formě“. Tou postavou byl „*Ferdinand Vaněk/ale nikoli Ferdinand Vaněk tehdy/ ale Ferdinand Vaněk dnes/ tedy současný Ferdinand Vaněk/ Ferdinand Vaněk dnes jako pojem*“<sup>52</sup>. Tematické vymezení se současně stalo jakýmsi umělým žánrem, pojmenovatelným jako „žehráni současného umělce intelektuála nad stavem současnosti“ (konkrétně nad neexistencí jasného konkrétního veřejného nepřítele). Vznikla textová struktura, která nevypráví klasicky, ale téměř by se dalo říci, že vypráví o naraci, dalo by se mluvit o „paradigmaticém divadle“ či „dialektické naraci“. Poučenější divák si mohl povšimnout souvoslosti s „polleschovským divadlem,“ které nechává herce spíš dramaturgicky a s napětím a sebeironií o tématu mluvit, než

---

<sup>51</sup> / Wirkungsmachine Schauspieler, Alexander Verlag Berlin, str. 71

<sup>52</sup> B.Brecht: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha, str.15

jej hrát.

To, co bylo snahou u Coalhouse, tedy vlastně vše říct co nejdříve, aby divák nezačal podléhat metaforám nebo iluzi reality, a co nefungovalo jako princip, nakonec zafungovalo jako částečný prvek právě ve Ferdinandovi: například když je kapela pojmenována jako zdroj jinak chybějících emocí, protože hudba přece tak krásně navozuje emoce.

### **Političnost**

Ohledně političnosti se opět dotáváme k tomu, co bylo zmíněno na začátku: pojmový fetiš. Političnost je stejně vykládána tak různorodě, že těžko říct, zda by nebylo vhodnější v souvislosti s divadlem používat např. právě termín Jana Grossmana „apelativní divadlo“.

Nicméně právě skutečnost, že tvůrce jedná vědomě, dělá z abstraktní političnosti vědomý akt, konkrétní vyjádření ke světu. To, že tvůrce vědomě zakládá dialog, že to dělá vědomě, činí z abstraktní političnosti apelativnost. Bertolt Brecht si ve svých Myšlenkách pokládá otázku: „*Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?*“ a odpovídá si „*dá, ovšem jen tehdy, pojímáme li jej jako svět, který lze změnit*“<sup>53</sup>

Inscenace Ferdinand! a její hraní(reprízování) do výzkumu „hráčství“ přináší zhruba toto poznání: jestliže ne političnost, pak právě apelativnost, spolu s brechtovským uvažováním, dokáží podpořit takový jevištní projev, který dokáže čelit fenoménu „předstírání“. A posledním střípkem, který snad už obsahuje ona apelativnost, je právě onen osobní vklad. Poznáním je, že sice není zcela jasné, zda spojení „politického“ a „osobního“ vkladu zajišťuje ono konkrétně definované „hráčství“ a „ne-předstíravé“ divadlo, každopádně se jedná o dobrý předpoklad jevištního projevu, který obsahuje nadhled, ironii (především skrze sebeironii – kteréžto dva pojmy jsou neoddělitelné) věcnost a otevřenost v komunikaci s divákem.

---

<sup>53</sup> B.Brecht: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha, str .15

### 3.3 HRÁČSTVÍ&POLITIČNO

#### ***Ironie v kontextu brechtovských principů***

*Tato kapitola je odrazem studie, která je výsledkem projektu "V-effekt a hráčství: brechtovské principy v kontextu současného německého a českého divadla" podpořeného grantem SGS. Součástí praktického výzkumu bylo nazkoušení inscenace SEZUAN (basierend auf Brecht), která je založena především na Brechtově divadelní hře Dobrý člověk ze Sečuanu a dále na Brechtových teoretických textech o divadle.*

#### **Vliv V-effektu na současné divadlo**

Pokud bych se měl stručně a pregnanantně vyjádřit k předmětu zkoumání, tj. k "brechtovským principům současného německého a českého divadla", pak by asi nejsnazší odpovědí bylo, že v oblasti německojazyčného divadla a německé divadelní tradice je na brechtovských principech vystavěna běžná divadelní praxe, dodejme jak v konkrétní oblasti herecké, tak v obecnější rovině společenského smyslu divadla, nicméně tato praxe nezůstala pouze u brechtovských principů, ale dál se rozvíjela především o principy (dnes povšechně shrnuté pod pojmem) postdramatického divadla. V české divadelní kultuře, přes různá – i slavná - uvedení Brechta (tj. uvádění jeho her), se vliv Brechtovy divadelní teorie příliš neujal. Dá se předpokádat, že právě toto bílé místo na mapě české divadelní tradice je důvodem, proč mnohé snahy přejímat současné západní tendence divadelní kultury nedopadají v praxi dobře. Nebo konkrétně – dodnes si mnoho divadelních praktiků i teoretiků neumí pod Brechtem představit nic jiného než onen „zcizovací efekt", který vypadá takto: herec hraje (psychologicky) nějakou postavu, pak přestane, civilně a pravděpodobně za sebe jako občana v dobové logice vysloví názor na onu zpodobňovanou postavu. To je v podstatě historicky správné v kontextu přímo Brechtova dobového inscenování Brechtových textů, nicméně mluví-li se dnes o „brechtovských principech", je třeba mít napaměti, že se nemíní jen tato dobová konkrétnost, ani jen běžná česká podoba „zcizováku", tedy žertu, kdy herec tzv. „vypadne z role", ale kdy se mluví o všem, co bylo na základě Brechta dále rozvíjeno. Jinými slovy řečeno – ono stříhové okomentování není jediným

prostředkem tzv. „V-effektu“. Brechtovi šlo samozřejmě (nejen) o odpsychologizování herectví, byť prvně hledal cestu v okomentování (a tedy zcizení) právě psychologického herectví par excellence, ale později, jak dokazují jeho statě Pouliční scéna nebo Zcizující efekty v čínském hereckém umění, hledal cesty i naprosto jinými prostředky.

### **Osobní poučení z Brechtova dvojenectví<sup>54</sup>**

Brecht se ovšem nevěnoval jen a pouze herectví a snaze o jeho reformaci, Brecht se také snažil reformovat divadlo v jeho společenské funkci – tj. nejen v oné konkrétní oblasti herecké, ale také v obecnější rovině společenského smyslu divadla. Byť se zdá, že v neuvěřitelné šíři možných témat doktorandských výzkumů se jedná minimálně o dvě různá témata, je to právě Brechtův příklad, který problematiku "jak hrát" a "proč dělat divadlo" (velmi jednoduše řečeno) spojuje a navzájem podmiňuje. Anebo na příkladu evoluce tohoto doktorandského výzkumu – na počátku šlo především o to, jak hrát, tedy jaké prostředky používat v jevištním projevu, aby nedocházelo u diváka k dojmu „předstírání“ (byť možná divákem přijímaného na základě, že tak je to správně – tj. skrze představu divadelní konvence). Kýženým cílem bylo najít způsob, jak tzv. "hrát s nadhledem", tj. otevřeně, intenzivně, tak, aby se herec neskrýval, ale „zveřejňoval“ atd. Postupně jsem ovšem stále více nabýval dojmu, že se věnuji výzkumu politična v divadle. Inscenace, které jsem dělal v rámci výzkumu onoho „hráčství“ vedly k tvarům, jež byly kritikou i sebeproklamací nazývány buď společensko-kritickými, apelativními nebo rovnou politickými. V jednu chvíli jsem měl pocit, že mé zaměření podivně nabobtnalo, v další chvíli, že uteklo od tématu, pak zas, že se rozdvojilo. Nicméně právě Brechtův příklad mě navedl k poznání, že snad toto podivuhodné „dvojenectví“ má smysl.

### **Každé divadlo je politické**

Než ovšem dojde k vyjasnění, je potřeba zmínit pár věci: co je to vlastně politické divadlo? Řekněme pro začátek, že běžná představa „politického divadla“ je taková, kdy se skrze divadelní dění, tj. inscenaci nebo performanci, mluví o společenských věcech – tedy v opozitu k „nepolitickému“ divadlu, které se týká pravděpodobně spíše věcí intimního řádu či je prostě zábavou... Jsem toho názoru (které ale celou disputaci snad až příliš zjednodušuje), že každé divadlo je

---

<sup>54</sup>Záměrně používám poněkud archaický termín, evokující mj. Artaudův spis „Divadlo a jeho dvojenec“, odpovídá mému pocitu, že jsem „objevil Ameriku“, „vlomil se do otevřených dveří“, zkratka s jemnou (sebe)ironií řečeno - „konečně mi to docvaklo“.

politické.

Ano, i pokud se někdo opravdu věnuje tomu nejnevinnějšímu divadlu se zpěvy, tanečky, milým humorem a bez náznaku jakékoli „výpovědi“, stejně to neznamená, že ono divadlo je apolitické – protože tato ať už proklamovaná nebo neproklamovaná apolitičnost v podstatě říká: „všechno je v pořádku, teď je čas na zábavu, tak se bavte – jestli jsou na světě nějaké problémy, tak už to tak asi musí být, a třeba je pokrok vyřeší, ale teď na to nemyslete, teď se bavte.“ Dělat nepolitické divadlo je ve své podstatě politický postoj – občansky alibistický a impotentní. Toto vidění ovšem odráží nesouhlas s idologií „konce dějin“<sup>55</sup>, nebo naopak s přesvědčením, že žijeme v „postideologické době“ – a vyjadřuje přesvědčení, že současné uspořádání světa (ve zkratce globální kapitalismus) není samozřejmostí – a že se k této skutečnosti máme minimálně kriticky vztahovat, pokud ji rovnou nemáme měnit. Zkrátka nemluvit o něčem ještě neznamená, že nás to vyvazuje z daného problému. A teprve tím se stává jasný můj oblíbený výrok J. Maliny: *„Každé divadlo je politické. Stačí přejít jeviště, a už je to politické. Politický je podle mne i striptýz. Striptýz je podle mne hodně politický. Ano, každé divadlo je politické.“*<sup>56</sup>

Podle zde uvedené logiky je každé divadlo politické. A podle této logiky je také alibistické vzdávat se – řekněme – kritické „výpovědi“ o světě skrze divadelní činnost

Ze stejného důvodu se Brecht zřejmě nemohl zabývat jen způsoby herectví, ale musel se jako kritický umělec vztahovat i k političnu. Jenže – fungují tyto dva světy vedle sebe, nebo jak spolu souvisí? Proč se Brecht radši nevěnoval „jen divadlu“, proč se nevěnoval jen psaní her a reformování herectví? Proč se ještě „pletl do politiky“?

Častá odpověď je, že - jako leckterý naivní intelektuál - v té době podlehl jednoduchým řešením komunismu, a že kdyby „nepodlehl idologii“, byly by i jeho hry bývaly lepší. Nemyslím si to. Vidím Brechta spíš jako někoho, kdo si dokázal představit i něco jiného, než co je teď a tady (což je ovšem tak nějak základ tvořivosti, imaginace). Takže stejně tak, jako ho tato schopnost myslet a vidět jinak dovedla ke kritice soudobého herectví, dovedla ho i ke kritice soudobého společenského systému (schopnost věcně kritizovat stávající samozřejmě automaticky nevede ke schopnosti vytvořit životaschopnou alternativu). Brecht,

---

<sup>55</sup>Narážím na dnes tolik vysmívaného Francise Fukuyamu a jeho knihu Konec dějin a poslední člověk.

<sup>56</sup> *„All theatre is political. I think you can't walk across the stage without being political. I think a girlie show is political. I think a girlie show is very political. Yes, all theatre is political.“*, F.Malzacher (ed.): Not just a mirror – Looking for the political theatre of today, House on Fire, str. 79. (překlad M.Hába)

stejně jako byl schopen nazřít nespravedlnost soudobého kapitalismu (a fašismu), tak byl schopen rozeznat, či prostě pociťovat faleš a automatismus (předstírání) v soudobém evropském herectví. "Herec by jen ukázal, že předstírá", tento Brechtův výrok jsem použil již ve své magisterské práci *Předstírání*<sup>57</sup>, abych ukázal, že fenomén "předstírání" je neverending story teorií herectví od Stanislavského, přes Brechta až dodnes.

Poněkud nevědecky a divoce emocionálně tu tedy vyvstává domněnka, že právě citlivost vůči „političnu“ a jistá představitivost alternativy vede k potřebě změny i samotnému způsobu jevištního fungování (tedy nejběžnějším, na činoherní druh divadla vázaným pojmem herectví). Tušení nebo pocit, že „něco je špatně“ či otázka „a nemohlo by to být jinak?“, byly principy vztáhnutelné na divadlo i společnost.

To jsou tedy příčiny, proč tyto dvě oblasti, a to oblasti společenského diskurzu a problematiky jevištní existence, spolu souvisí. Snad.

### **Krátký exkurz do pojmolgie**

Nastíněný koncept „hráčství“ z výše uvedené magisterské práce byl podmíněn jistým „nadhledem“ ve veřejném jednání, tj. že hráč je schopen se „vydat všanc,“ že „zveřejňuje sám sebe,“ že se neschovává za postavu atd. atd. Právě tento nadhled - nebo potřeba nadhledu - mě přivedly k pojmu ironie, která dráždí mnoho jiných mých divadelních souputníků, kteří považují „ironii za mrtvou a vedoucí k cynismu“ a neutěší je moje ujištění, že pokaždé, vysloví-li se slovo ironie (míněno na jevišti), míní se jí zároveň i sebeironie.

Hráčství měla být vize jiného, nepsychologického herectví v rámci jiného, neklasického či neinterpretáčnického divadla. To jsou však všechno různé definice různých navzájem se překrývajících kategorií. Smysl příliš nemá ani ono "alternativní," když na to přijde řada – alternativní k čemu? K tradičnímu, tedy v evropských poměrech činohernímu divadlu? Asi snad možná... Ovšem je tolik možností, jak hrát mimo kategorii činoherního divadla, stejně jako je otázka, zda už není činohra jen jednou z mnohých alternativ divadla. Každopádně alternativy k činohernímu herectví jsou na tom stále lépe, než snaha najít alternativy k soudobému globálnímu kapitalismu, chtělo by se říct s ironií. A další pojmy před slovy "divadlo": u experimentálního divadla by se dalo říct, že divadlo, které neexperimentuje, je mrtvé (nebo mrtvolné) a tudíž to ani není divadlo... Tudíž lze tvrdit, že neexistuje neexperimentální divadlo. Naopak už víme, že každé divadlo

---

<sup>57</sup>Hába, M.: *Předstírání*; magisterská práce; AMU v Praze 2013

je politické, i to, které tvrdí, že není. Tak nějak se zdá, že divadlo by mělo být hlavně „dobré.“ Což je tak nic neříkající pravda, asi jako „pravda vítězí.“ Každopádně jestliže víme, že každé divadlo je zároveň politické, pak je dobré ho dělat záměrně politické.

### **Zobrazení/ výpověď**

Brecht ve článku se signifikantním názvem „*Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?*“ odpověděl na titulní otázku takto: „*Ano, pokud je to svět, který se dá změnit*“.<sup>58</sup> Dnes je otázka pokládána spíš takto: Jak by mělo vypadat divadlo, aby nebylo pouze zobrazením světa? „*Krise reprezentace v demokracii (tj. v zastupitelské demokracii – - pozn.autora) zasáhla samotné jádro divadelního ústrojí reprezentace (:)* *Jak se tedy dnes divadlo opět může stát výrazným médiem, v němž se nejen zrcadlí společnost, ale které se podílí i na její změně?*“<sup>59</sup>. Metafora dnes nestačí – a nestačí právě proto, že je možné všechno vyslovit – pašovat do divadla skryté metafory jako (v českých poměrech) v předsametové době ztratilo smysl.

Samozřejmě, jistou hodnotou u politického divadla je nějaké sdělení – to, že divák nepříjde do divadla nadarmo, ale něco se dozví, je konfrontován s jiným myšlením – to vše je nějakým způsobem hodnota oproti „bezduché zábavě“. Divákovi se dostane jisté „VÝPOVĚDI“, dostane se mu sdělení, zpráva o světě, o lásce, o kapitalismu... v podstatě o čemkoli. Ale upřímně, právě tato skutečnost by měla člověka, který si tak dokáže představit alternativu k současnému globálnímu kapitalismu a zároveň pociťovat „předstírání“ na soudobých jevištích, znepokojoval ba přímo varovat. Protože umělec, který se pyšní tím, že učiní výpověď, se pravděpodobně usvědčuje z pýchy, ne-li přímo z onanie. Komu onu výpověď totiž sdělí? Pravděpodobně divákům, kteří uvažují velmi podobně jako on. Protože odečteme-li od toho malého procenta společnosti, co chodí do divadla, tu větší část, která chodí pouze na divadlo anoncované jako zábava, pak zůstává nejmenší z menšin, elitní divácká minorita, které se dostane oné výpovědi. Ne nadarmo Theodor Adorno slovo výpověď (statement) vypichuje jako ukázkové slovo „žargonu authenticity“: „*Například 'výpověď' chce*

---

2)58 B.Brecht: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958, str.9

3)59 "The crisis of representation in democracy has hit the representation machine of theatre at its core. (...) So how can theatre today again become a powerful medium of not only mirroring society but being a part of changing it?",

F.Malzacher (ed.): Not just a mirror – Looking for the political theatre of today, House on Fire, str.14.  
(překlad M.Hába)



*namlouvat, že existence toho, kdo promlouvá, je sdílena současně s věcí a propůjčuje jí její vážnost; dává najevo, že bez tohoto přebytku promlouvajícího by už promluva nebyla autentická, čistý ohled výrazu na věc by byl prvotním hříchem*<sup>60</sup> – „vážnost“ je svým způsobem past na divadelníky, když zapomenou, že problémy světa neřeší, ale že je pouze zobrazují, nebo o nich nějakým způsobem „rozmlouvají“. A českým obratem řečeno „se berou příliš vážně“. Na to se ovšem dá říct: „pak se budou dělat jen prdelky!“<sup>61</sup> Nicméně, zde se zřejmě jedná o nesmiřitelný problém, který je napůl zasazen do říše vkusu a smyslu pro humor: člověk buď má podle vzoru smyslu pro humor i smysl pro nadhled a cit pro směšnost („jsem promlouvající, bez kterého by výpověď nebyla autentická“), nebo nemá. Já však tvrdím alespoň to, že o vážných věcech se rozhodně dá mluvit s humorem. Lepší je to snad už jen naopak – když se o humorných věcech mluví vážně. Ale marné to bývá, když objekt i způsob promluvy o něm jsou stejné.

### **Autenticita/ ironie**

Slovem autenticita se zahaloval kdekdo, především v době psaní mé magisterské práce s názvem "Předstírání" to byla skoro móda – i proto ona práce nesla podtitul "Otázka autenticity v herectví a prověřování teze 'divadlo je komunikace'". Je to mimochodem autenticita, která snadno navozuje pocit "vážnosti", nicméně s pojmy "autenticita", "hráčství" atd. je to těžké – kolik úst tyto pojmy vyslovuje, tolik je představ o tom, co znamenají, co si pod nimi představit. Jak už bylo řečeno, pojem ironie mnoho mých souputníků dráždí – přestože mají v mnohém podobná východiska – jsou kritičtí ke kapitalismu a divadlo berou politicky. Tuším v tom právě žargon autenticity (sebevážnost), zároveň strach, že by se jen "dělaly prdelky". Na druhou stranu, jen znevažovat také nemá cenu. A právě v tom je klíčová IRONIE, která zároveň souvisí s oběma zmiňovanými rovinami – jak s jevištní existencí, tak se smyslem (politického) divadla. Kolem pojmu ironie jsem se točil už během psaní o "předstírání", ovšem daleko více jsem si všímal pojmu "nadhled", který více odpovídal samotnému "hráčství", tedy jevištnímu projevu zbaveného psychologizace, více "demonstračního" charakteru, resp. obnášející otevřenost a veřejný charakter. Onen nadhled ale musí být ukotven nejen v osobní zkušenosti a sebeznalosti hráče/herce, ale podle

---

4)60 T.Adorno: Žargon autenticity; Academia, Praha 2015, str.12

61 V tomto případě záměrně užívám „expresivnějšího“ výrazu, který odpovídá legrační povaze uměleckých debat o tom, co je a co není zábava. A to právě proto, že pojem „zábava“ oplývá mnohostí významů, kdežto „dělání prdelek“ je co do významu „česky“ nezamenitelný výraz.

všeho také v konkrétním diskurzu "proč a jak vůbec divadlo dělat". Proto je také zásadní dodat, že součástí ironie je nezbytně i sebeironie, která reflektuje omezenost divadla, jeho limity ve vztahu k realitě – aneb k faktu, že divadlo svět především zobrazuje, ale že ho nemění. Sebeironie reflektuje nebo právě ironizuje žargon autenticity subjektu činící výpověď – činit tak vědomě je předpoklad nadhledu. Divadlo je vlastně obskurní záležitost – lidé na jevišti, lze-li ještě používat slovo jeviště, něco předstírají, aby oním předstíráním "zjevili pravdu", neb divadlo chce být pravdivé – divadlo zkrátka obnáší samo v sobě ohromný paradox, divadlo je komické ve své podstatě. Což ovšem ale sedí na situaci člověka, který žije v "pozdním kapitalismu": na jednu stranu tuší, že je něco špatně, zároveň ale neví, co s tím udělat. Nebo naopak obecněji – je například všeobecně známo, že lidstvo už několik let žije na "ekologický dluh", čili že změny, které lidská aktivita činí životnímu prostředí, jsou nevratné – přesto se nic neděje, dál se věnujeme problematice předstírání v divadle a dalším obskurním disertačním tématům, protože nevíme, jak to z našich pozic změnit. Ale utěšujeme se, že když budeme dělat divadlo, které bude politické, nějakým způsobem přispějeme k veřejné debatě – to je prostě ironie.

### **Umění nebo politika**

Je logické, že spoustu umělců divadelníků, kteří si tento paradox, tuto ironii uvědomí, buď hledají jinou cestu, jak divadlo dělat, nebo ho zcela opustí. „*Umění není zrcadlo nastavené realitě, ale kladivo, kterým se utváří*“ - tento výrok se přisuzuje buď Marxovi, Majakovskému či Brechtovi, který si přál, aby divadlo bylo mravním institutem třídního boje, kde se rozlišení mezi divákem a hercem smaže. Antonin Artaud si naopak představoval, že smazání této hranice je podvratná intoxikace.<sup>62</sup> Je mnoho způsobů, jak se posunout od "zobrazujícího" divadla, které se mimochodem kryjou s tzv. "postdramatickými formami": je možné se věnovat "dokumentárnímu" divadlu, tj. posunout se do roviny "přináším informace"; je možné se věnovat tzv. "komunitnímu" divadlu, tj. věnovat se konkrétní (ale ne klasicky divácky-elitářské) obci a pomoci divadelních principů ji měnit, zlepšovat podmínky atd.; jedním z prostředků je i snaha o hledání jiných principů komunikace mezi divákem a hráčem, resp. že ony

---

62 " *'Art is not a mirror held up to reality, but a hammer with which to shape it'* - is attributed either to Marx, Mayakovski, or Brecht, the latter wishing for the theatre to be a moral institution of class struggle, where the distinction between spectator and actor would dissolve. In contrast, Antonin Artaud imagined the dissolution of this border as subversive intoxication." F.Malzacher (ed.): Not just a mirror – Looking for the political theatre of today, House on Fire, str. 11. (překlad M.Hába)

dva póly splynou, jak naznačuje poslední citace Artaudových představ. Upřímnost pak také některé divadelníky z divadla vyžene z divadla ven – do politiky či revoluce.

Upřímně – rozumím takové cestě, zároveň i chápu důvody, proč dobří, imaginativní umělci mimo divadlo zklamou sami sebe – jako například Arpád Schilling, který od novátorského Krötaköru dospěl k podivné směsici divadla s komunitní "kulturou akce", která byla politicky neúčinná stejně jako divadelně. Zároveň mě zajímá zůstat u "tradičního" středoevropského divadla s divadelními budovami, stálými soubory a repertoárem inscenací, ten paradoxní svět mě samotného stále fascinuje. A byť vidím konkrétní omezenost působení těchto divadelních budov, stálých souborů a repertoárových inscenací na společnost, vidím také, že i v tom omezeném projevu (bez ironie) je jejich existence hodnotná. A mimochodem – ve věku, kdy se většina veřejné komunikace přesouvá do virtuální reality resp. na sociální sítě, divadlo se dostává do pozice jednoho z mála prostředků lidského setkání, které se odehrává fyzicky a naživo. Ovšem podmínku pro fungování takového divadla spatřuji ve vědomí ironie vlastního počínání – není to cynismus ani dekadence, je to vědomí paradoxu vlastní divadelnosti, které by se mělo odrazit v samotném způsobu hraní a v samotném veřejném postoji divadla. A je to i autoreferenčnost divadla, které jako jedno z mála umění (narozdíl třeba od umění výtvarného) nedokázalo zatím příliš pochopit, že by mělo obsahovat i vlastní sebereflexi – protože obraz reality, tedy problém reprezentace, není tak samozřejmý jako realita samotná.

Zdánlivě ne zcela související oblasti (hráčství x politično v divadle), jak se ukázalo, podivuhodně spojuje ústřední pojem "ironie".

### 3.4 HRÁČSTVÍ A IRONIE POLITICKÉHO DIVADLA

#### ***O hře provokace na soudobých jevištích***

*Kapitola vznikla jako studie projektu SGS "Hráčství a ironie politického divadla" 2018.*

Jedním z poznatků předchozího projektu SGS, který se věnoval brechtovským vlivům, je i poznání, že právě Brecht stojí na počátku dnešního úspěšného "německého divadla." Předchozí výzkum pak přinesl tuto tezi: jestliže se Brecht s takovou intenzitou věnoval jak reformě herectví, tak politickému sdělení ve svých hrách, nejedná se o nahodilé spojení. Tato skutečnost spíše poukazuje na souvislost, kterou by mohlo spojit slovo "imaginace": jestliže se Brecht nespokojoval s "předstíráním" na soudobých jevištích, stejně tak se nemohl smířit s tím, že žije v "nejlepším z možných světů." Doplnujícím poznatkem je, že podstatným pro kvalitu onoho "německého divadla" je i vliv pozdějšího Heinerja Müllera, který věcného Brechta dokázal doplnit póly paradoxu, magie nevěčnosti a specifické práce s jazykem, se svým "*Kunst ist dazu da, die Wirklichkeit zu reinhindern*" (volně přeloženo "Umění je od toho, aby předcházelo realitu/ zamezovalo realitě")<sup>63</sup> ukazuje, že jistý nadhled, či ironie jsou potřeba, protože je zkrátka potřeba myslet na realitu a její zobrazení i skrze samotné umělecké dílo, nejen v teorii. Během sledování inscenačních postupů tvůrců vědomě reagujících na vlivy Brechta a Müllera, tj. režiséry jako jsou Castorf nebo Pollesch, jsem přicházel na určité teze, které jsou předpoklady pro tento výzkum a studii.

Tento text se zaměřuje především na fenomén provokace v divadle v kontextu "ironie" v současném divadle, s tím, že to je fenomén spojen nejen s inscenačním obsahem – tj. právě političností divadla, ale i způsobem a cestou "hráčství", ba přímo že – právě ona ironie je možná spojnicí těchto dvou pólů. Jedním ze zkoumaných předpokladů je, že mluvíme-li o ironii na současných jevištích, pak se jedná o ironii, která obsahuje samozřejmě i sebe-ironii, která se dokáže vypořádat s tzv. "žargonem autenticity"<sup>64</sup> vypovídajícího subjektu v politickém divadle. Zároveň, stejně jako u zcizujícího efektu resp. komentáře, je ironie prostředkem ozvláštnění, či aktualizace. Jednou z point je, že narozdíl od

<sup>63</sup> [https://beruhmte-zitate.de/autoren/heiner-muller/H.Müller: "Kunst ist dazu da, die Wirklichkeit zu verhindern."](https://beruhmte-zitate.de/autoren/heiner-muller/H.Müller: ) (překlad M.Hába)

<sup>64</sup> T.Adorno: *Žargon autenticity*; Academia, Praha 2015

klasického brechtovského zcizení, kdy zobrazení zcizovaného a zcizujícího probíhá linárně, je možné skrze pojem ironie (která pak působí jako nadhled) zahrát/zobrazit obsah i komentář zároveň. Právě toto je např. poznatek vyplývající ze sledování prací Reného Pollesche. - že herci hrají (tak říkajíc) obsah i komentář zároveň. Je to dané i tím, že herci nehrají jako v klasicky interpretačním divadle postavy, nicméně určitou formou napodobují znaky "hraných postav" – v podstatě hrajou, že hrajou postavy.

### **Provokoce**

Kontextem tohoto výzkumu je fenomén provokace v divadle. A to v souvislosti historické i politické. Divadelní provokace souvisí především s onou opakovanou (a také stále platnou) frází, že divadlo je komunikace. Divadlo, aby bylo živé, musí komunikovat s divákem na základě soudobé společenské reality, způsobu dobového uvažování – ať už ho potvrzuje nebo nabourává, vždy je nutně dítětem své doby. To je také mimochodem důvod, proč divadlo stárne a i nejoceňovanější inscenace po letech ze záznamu působí staře. Nemají a neměly by mít ambici být nadčasové. S tím souvisí i jednoduchá formulace, jak divadlo fungovalo rozdílně na opačných stranách Železné opony: *"Na východě to byla hra se skrytými zprávami, na západě byly otevřené provokace součástí divadelní výbavy, to, že diváci při odchodu práskali dvěřmi od sálu, bylo spíš pravidlo než očekávání."*<sup>65</sup> České divadlo se výborně vycvičilo v „tajných zprávách“, diváci dodnes oceňují především „metafory reality“, přestože už nejsou potřeba, protože lze cokoli vyslovit. Divák oceňuje metaforu reality jako konvenci, jež je třeba naplnit, jako „kumšt“. Divák především ocení, jak umělec svojí imaginací na jevišti utvoří šifru reality, kterou ovšem on, divák, potom dokáže rozšifrovat. Náročnější divák pak ideálně rozšifruje složitější metafory, ten nejnáročnější potom oceňuje především situaci, kdy metafora je natolik důmyslná, že ani on, důmyslný a poučený divák, metaforu nerozšifruje, protože je skutečně důmyslná. Nyní jsem ovšem použil ironii, daný popis od reality není daleko. České divadlo si každopádně záměrně provokace „až na krev“ nezažilo, nejspíš proto, že nikdy neproběhlo skutečné vyrovnání se s minulostí metafory, stejně jako po Sametové revoluci nikdy neproběhlo skutečné vyrovnání se obdobím normalizace. To je jedne z důvodů, proč s provokací jako fenoménem divadla zaobcházet.

---

<sup>65</sup> F.Malzacher (ed.): Not just a mirror – Looking for the political theatre of today, House on Fire, str. 18; *"In the east it was a game with hidden messages, in the west open provocations were important part of repertoire, and audiences slamming doors while leaving was a rule rather than an exception."*

Další důvodem je skutečnost, že v současné době už snad ani není možné dělat jiné divadlo, než které by alespoň trochu chtělo rozčeřit vody, alespoň trochu bylo s to „poškádlit zatuhlou imaginaci“. Důvod je jednoduchý – přestože až doposavad jsme se mohli opájet tvrzením, že tento svět (resp. současný světosystém, tedy kapitalismus) možná není dokonalý, je ale rozhodně nejlepším z možných světů, dnes to už těžko může platit. I když člověk odmítá vidět v kapitalismu jeho podstatu, tj „*spojení systému námezdní práce s principem nekonečné honby za ziskem pro zisk samý*“<sup>66</sup>, pak už samotná ekologická katastrofa, která nehrozí, ale rovnou zvesela probíhá už několik destiletí, by snad mohla mnohým otevřít oči. Protože se tak neděje, je třeba volání po změně. Vzhledem ke svému vzdělání se mi nabízí být součástí volání vyzývající k usilování o lepší svět. Což ostatně snad ani není v umění novátorské. Není to ovšem tak jednoduché – dle mého soudu má nyní smysl především rozvíjet lidskou imaginaci, aby si lidé vůbec byli schopni „představit nemožné“, protože jednou z tezí je, že lidé „*jsou smíření s tím, že žijí v nejlepším z možných světů a ztratili schopnost požadovat nemožné*“<sup>67</sup>. Dle mého mínění je proto podstatné dělat takové divadlo, které v lidech probouzí onu imaginaci, probouzí smysl pro utopii. Shrnuto do obecnější teze: do jisté doby divadlo bylo metaforou reality, dnes je ale potřeba, aby svět jen nezobrazovalo, ale aby četlo, nebo dokázalo přečíst realitu jako metaforu.“

## **Opletal**

Opletal je inscenace, kterou jsem připravil pro malé olomoucké Divadlo na cucky tzv. "na zadání", s domluvou, že se bude jednat o "fast kitchen", tedy že bez velkých rešerší za krátký omezený čas vytvoříme spolu s herci ("hráči") inscenaci, která zpracuje život historické osobnosti Jana Opletala. Od počátku mi bylo jasné, že nepůjde o biografickou inscenaci, ale že tím či oním způsobem bude vztahovat spíše k obrazu Jana Opletala v české společnosti a že se bude týkat otázky tzv. české identity.

Mým záměrem bylo ozkoušet v praxi principy "hráčství", tedy principu hraní, které nepsiologizuje, nepředstírá, že na jevišti vzniká od reality odtržená iluze, hraní, které je rychlé, intenzivní a demonstrativní. Na diváka pak tento způsob hraní funguje tak, že ho nestrhává do iluze, ale snad ho strává intenzitou právě onoho hráčství, jehož výbavou je i onen kýžený "nadhled" a všudypřítomná

---

<sup>66</sup> D. Graeber: Fragmenty anarchistické antropologie

<sup>67</sup> M. Hába: inscenace Ferdinande!

(sebe)ironie. Tato inscenace také nepředpokládala velkou přemíru rafinovanosti, co ale chtěla najisto podniknout, byla **hra s provokací**. K provokaci je potřeba dodat jediné – jestliže chce soudobý umělec nakládat s provokací, vždy je na místě otázka – provokace jako taková se nutně brzy musí vyčerpat a stává se pouze závodem v tom, kam až lze zajít. Právě proto mluvím o "hře s provokací". Pro hráčství je podstatně, když se herec, hráč tzv. "vydá všanc", to ovšem neznamená, že je funkční, pokud herci diváky oblažují svými osobními traumaty. Spíš jde o to vyjít ven, odhalit, zveřejnit, jít na hranu (svých možností). Zajímavým zjištěním je, že na základě hry s provokací vznikla vlastně docela "milá inscenace" – jak z mého pohledu, tak z pohledu diváků i recenzentů: *"Hába to přitom činí zábavnou a intelektuálně zdatnou formou: neplácá nesmysly, jeho humor je chytrý, (společensko) kritický, ironický i sebereflexivní. A celé to běží ve velice svižném tempu, lehce a s nakažlivou energií. Opletala, zakořeněného - jak už jsem řekl - v kabaretním žánru, nejde považovat za "velkou" inscenaci, ale spíš za "menší". Nicméně za hodně milou."*<sup>68</sup> Opletal se zkrátka stal úspěšnou, všeobecně přijímanou inscenací, která je "chytrá, ale nenudí." Do jisté míry by to mohlo být frustrující. Nikoli ale proto, že mým cílem bylo diváky "vyprovokovat" k nesouhlasu, ale z toho důvodu, že největší ohlasu se dostane inscenaci, kde principy hráčství, ironie a provokace používám zcela lehkou notou.

## Hráč

Hráč je mezistupněm mezi Opletalem a Nepřítelem lidu. Tuto inscenaci jsem připravil pro brněnské Divadlo Husa na provázku. Stejně jako u Opletala se jedná o "autorskou inscenaci", tedy jsem i autorem textu, v tomto případě ne na základě života historické osobnosti, ale na základě Dostojevského předlohy. Jak název napovídá, i zde se jedná o hráčství – ono hráčství je zároveň klíčem ke korelaci obsahu a způsobu inscenování. Dostojevského román Hráč je napsán v ich-formě, na Provázku jsem se proto rozhodl pro hlavní postavu, která tzv. "táhne" celou inscenaci a může si dovolit celou věc neustále zcizovat a komentovat. Zároveň ono Dostojevského hráčství – zde ve smyslu sebezničujícího gamblingu – se dostává až do "sebezničujícího" modu ve smyslu herce na jevišti, něco jako naše civilizace ve vztahu k vlastnímu sebezničení ekologickou katastrofou. Je tu politická rovina inscenace, která organicky vychází z Dostojevského, který i na základě "Dostojevského velkého obratu" zastával velmi kritické stanovisko k "západu", zde rozuměj "k dobovému kapitalismu", byt

---

<sup>68</sup> Švejda: Opletal (Divadlo na cucky) <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/09/svejda-opletal-divadlo-na-cucky.html>

z jiných pozic: a to z pozic náboženských, konzervativních a šovinistických. Nicméně souvislost dobového románu s kritikou kapitalismu snad ukazuje tento úryvek: " *Proč by měla být hra (ruleta – pozn. autora) horší než jiný způsob vydělávání peněz, třeba například obchod?*" a " *To já prosím chci raději po rusku řídit a obohacovat se z rulety. Nechci být jako Hoppe&comp až za pět pokolení. Potřebuji peníze pro sebe a nepokládám sám sebe za něco jako nutný doplněk kapitálu.*"<sup>69</sup> Inscenační verze Hráče je tedy také do omrzení opakovaná fráze "tohle není představení o kapitalismu"<sup>70</sup> - samozřejmě s ironií. Protože tvorba inscenace Hráče mě vrátila opět ke "hře s provokací". Není nejpodstatnější na divadle vyložit principy fungování kapitalismu, podstatou je vyprovokovat myšlení – tedy nikoli "naštvat", ale "pošťouchnout imaginaci". Proto se také v Hráči hraje s revolučním heslem z roku 1968 – "Všechnu moc imaginaci". Protože důležité je dokázat si představit, že můžeme a musíme usilovat o lepší svět, než jaký máme. Hráč je, co se týče témat hráčství a ironie politického divadla, v tomto ohledu až inscenací-manifestem.

### **Nepřítel lidu**

Po Hráči se tedy ovšem nabízí otázka – kam vlastně jít dál? Jak vlastně dnes používat provokaci? Nabízí se jedna cesta: zkusit zamířit provokaci cíleně, neokázale se vyhnout klasickým divadelním provokacím (nahota, řvaní, zabíjení živých bytostí na scéně) tedy klasickým "závodům v provokaci" resp. "kam až v divadelní provokaci lze zajít" a zamířit na samotný politický světonázor publika. V tu chvíli je ovšem třeba nebát se "ideologičnosti". To jasně souvisí s politikou a také s tvrzením, že "každé divadlo je politické". Lidé, kteří dnes chodí do divadla, především co se týče české metropole, by se docela dobře dali nazvat zastánci liberální demokracie – tedy takové demokracie, která se hlásí k oné slavné "liberté" z hesla Velké francouzské revoluce. Za jistých okolností by se také dalo říct, že jde o přihlášení k "*otevřené společnosti*" ve smyslu K. R. Poppera<sup>71</sup>, nebo – v humorném modu – k "pražské kavárně." Klíčem k inscenaci Nepřítele lidu podle Henrika Ibsena je zcela bez odvolání se hráčsky vydat všanc a stát se "nepřáteli diváků." A tím se míní: rozbít představu, že je s dnešním světem všechno v pořádku a že jediným úkolem je pouze ubránit se nepřítelům z řad

---

<sup>69</sup> F.M.Dostojevskij: Hráč

<sup>70</sup> M.Hába: Hráč (scénář)

<sup>71</sup> K.R.Popper: Otevřená společnost a její nepřítelé, OIKOYMNH, Praha 2011



"neliberální demokracie", jak bez špetky imaginace označil svou verzi uspořádání společnost Viktor Orbán. Nacházíme se v bodě, kdy je možné kritizovat současný světový systém a na první pohled se dostat do společnosti odpudivých totalitářů – ale je to nutné. A pro inscenaci zkoumající kudy dál, ve smyslu světa, i konkrétního výzkumu kudy dál ve smyslu politického divadla, hráčství a ironie na jevišti, je to paradoxně požehnání. Ukazuje se, že opravdu nacházíme v historickém okamžiku – a v historických okamžicích divadlo nabývá na váze. Podstatným principem k inscenaci a zároveň jasným ukazatelem, že něco není v pořádku je tzv. "Nesmrtelná aktuálnost" Ibsenovy hry Nepřítel lidu, kterou se zaklínají recenzenti snad každé inscenace Nepřítele lidu. Jak je vlastně možné, že hra, která byla aktuální před stotřicetišesti lety je stále aktuální? *"Vynikající Ibsenův text je velmi aktuální i takřka 130 let po svém sepsání. Inscenace nenudí, je vtipná..."*<sup>72</sup> Neznamena to, že jsme se nikam neposunuli? Není to jako s oním "pozdním kapitalismem", který je už pozdní také víc jak století? *"Drama Henrika Ibsena Nepřítel lidu patří mezi jeho nejhranější díla. Svědčí to o jeho aktuálnosti a především o tom, že některé negativní společenské jevy se bez ohledu na dobu nemění. Bylo by proto zpozdilé vykládat text ekologicky, protože závadná voda v lázních, kterou odhalí doktor Stockmann, je zde jen zástupný problém. Daleko podstatnější je autorův pohled na korupci moci, manipulaci veřejným míněním a zneužívání demokratických principů"*<sup>73</sup> píše se v další recenzi. Na daném úryvku jsou zajímavé dvě věci – "bylo by zpozdilé vykládat text ekologicky" – zdá se, že dnes, a je v tom dost smutné ironie, už nelze skoro žádný text nevykládat ekologicky. To je také cesta Nepřítele lidu v podání Lachende Bestien. A druhá věc: "daleko podstatnější je autorův pohled na korupci moci, manipulaci veřejným míněním a zneužívání demokratických principů" – jakoby hlavní hrdina zcela konkrétně neoznámil, že "pravdu má vždy menšina"<sup>74</sup> – nikoli tedy, že "nemá menšina vždy pravdu". Hlavní postava pronese zcela fašistický monolog – a žádná reflexe si toho nevšímá. Je nasnadě přemýšlet, jestli v samotné liberální demokracii, kterou si nelze odmyslet od kapitalismu, není přítomen fašizující prvek, konkrétně v přesvědčení nás všech "liberálů", že necháváme masu, "lid", "hlupáky" volit vlastně jen tak aby se neřeklo. Jestli je to skryté přesvědčení elit (tedy lidí, kteří chodí do divadla), se

---

<sup>72</sup> <http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/nepritel-lidu-ve-stavovskem-divadle.html>

<sup>73</sup> [https://www.divadelni-noviny.cz/neonacisticky-nepritel?fbclid=IwAR0mtkSWg4pNG\\_AIZxgJbHUrKngtueJQY44kLwIEroW7pAtsC0j8\\_Y2sMSA](https://www.divadelni-noviny.cz/neonacisticky-nepritel?fbclid=IwAR0mtkSWg4pNG_AIZxgJbHUrKngtueJQY44kLwIEroW7pAtsC0j8_Y2sMSA)

<sup>74</sup> H. Ibsen: Nepřítel lidu, B.Sfinx Janda, Praha 1929

ukáže, pokud je daná skutečnost vyprovokuje. To, že probíhá ekologická katastrofa, je ostatně už jasné – tato skutečnost už pravděpodobně nikoho nevyprovokuje. A to je fascinující moment našich životů v kapitalismu. Skoro víc fascinující, než jakékoli divadlo.

## 4 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ I (PAUZA)

Uvědomil jsem si, že jestliže mám podat jistou "zprávu o výzkumu" či "zmoci se k výpovědi" o onom doktorském výzkumu, který jsem několik let jako doktorand na DAMU prováděl, je třeba, i v rámci dosud řečeného, zmínit jeho kontext - dobový i osobní (protože koneckonců "osobní je politické").

**Tuto pasáž uvádím pro čtenáře jako pauzu - je tedy možné ji vynechat. Snad ani není správné, aby takový text byl součástí akademické práce. Nicméně zde popsané události mohou být předpokladem k pochopení mého dalšího směřování, a tedy "výzkumu".**

Jde mi v zásadě o to, abych vyjádřil a okomentoval komplikované cesty onoho "výzkumu", lze-li to tak říct, protože oním výzkumem v umělecké oblasti se ostatně označuje především určitý umělecký vývoj a hledání, které jsou popisovány a teoreticky zaštitěny. Uznávám, že jsem v mnohém z dráhy akademického výzkumu sešel, byť nikdy snad docela. K psané teoretické reflexi mě vedl závazek sepsat studie v rámci grantů (SGS), kterými jsem kofinancoval praktické projekty, především ty s Lachende Bestien, kde jsem doopravdy, a někdy snad až zarputile, naplňoval "hledáčskou" podstatu umění. Nicméně oddanost tvorbě mě v mnohém odváděla od psané reflexe. Čím víc jsem také objevoval, tím méně jsem si dokázal představit, že jsem připraven se - jak bývá u doktorandů zvykem - podílet na výuce. Paradoxně až nyní, s ukončením oficiálního doktorského studia, začínám mít potřebu věnovat se pedagogické činnosti. Jde ovšem i o obrat ve vnímání pedagogické činnosti - dokážu si "učení" představit jako dialog více a méně zkušených partnerů, nikoli jako "vyučování" z pozice znalce, který vysvětluje, jak se věci mají.

Není to tak, že bych tuto povinnost a zároveň logickou a organickou součást doktorandského studia zcela vypustil - jen jsem ji dost omezil na vedení kratších workshopů, ať přímo na KALD DAMU, nebo při jiných příležitostech (např. workshop "Osobné nie je politické" na KioSKu). Na workshopoch jsem ovšem vycházel především z dialogického jednání. O dialogickém jednání existuje spousta textů, nepovažuji proto za nutné se touto částí výzkumu resp. praxe v tomto textu zabývat - o dialogickém jednání píšu především v kontextu zvoleného tématu.

Protože zásadní roli v celém výzkumu, tak jak je v souvislosti s uměním a zde především míněn, hraje vývoj a spíš než hledání "tápání", rozhodl jsem se zde popsat kontext - životní, tvůrčí i politický a dobový.

## 4.1 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ (před výzkumem, část 1.)

Byl jsem počat pravděpodobně krátce před černobylskou tragédií. Na konci roku 1986 jsem se pak narodil. Tedy ještě jako československý občan a za "totáče". Moje rodina měla dost důvodů soudobý režim nemít v lásce. Rodina z otcovy strany byla v nelibosti už od roku 48 (dědeček byl vysoký představitel Sokola). Pro druhého dědečka byl "reálný socialismus" nejprve cestou z chudých poměrů, po roce 68 a vyjádření nesouhlasu se "vstupem bratrských vojsk" (ach ty metafor) pak jako bývalý elitní diplomat mohl během normalizace jen živořit v podružné funkci ve výzkumném ústavu.

Narodil jsem se do pražské intelektuální rodiny, nebo dnešními slovy rodiny, která v budoucích poměrech bude mít obстойný "sociální a kulturní kapitál".

Matka tlumočnice a překladatelka z angličtiny, otec filmový historik se specializací na americký němý film.

Krátce po listopadu 1989 jsou mi tři roky. Na konci roku 92 je mi šest let a do první třídy tedy nastupuji už jako občan samostatné České republiky.

Na první a druhou třídu nemám příliš mnoho vzpomínek. Byť jsem byl pražské dítě, víkendy a prázdniny jsme trávili na venkově za Prahou. Vzpomínám si, že jsem byl s mámou na občanském setkání, které se odehrávalo ve třídě naší školy (byla ve stejné ulici, kde jsem bydleli - na Praze 1) a týkalo se bourání historického Špačkova domu.

Docela konkrétní vzpomínku mám na rozřazovací test na konci druhé třídy, který měl vybrat děti do „lepší“ třídy, kde se měla angličtina učit už od třetí třídy.

Zbytek měl mít angličtinu od čtvrté, bylo ovšem jasné, že se jedná o "horší třídu", v podstatě spádovou třídu "obyčejnějších dětí" - doslova "béčko". Matně si vybavuju, že jsem z testu měl strach. Sítem jsem neprošel a šel do "horší třídy" - místo "milé učitelky" jsem nově měl tu "zlou". Vybavuju si, že ve třetí a čtvrté třídě jsem celá odpoledne trávil u televize. V páté třídě se ve mně něco zlomilo, rozhodl jsem se hodně učit a neustále dělal (i nevyžádané) referáty.

V kolektivu jsem vždycky stál tak trochu stranou - nebyl jsem součástí těch "silných", ale nebyl jsem ani otloukánek. Také jsem se docela bránil být s někým příliš kamarád, resp. být snad hlavou těch "zbylých". Vybavuju si moment, kdy jsem byl adeptem na hlavu "aliance nesilných" - když jsem jednomu z gangu třídních machrů dal při nějakém pokusu o šikanu pěstí do břicha. Dodávám, že jsem si na venkově udělal boxovací pytel ze slámy, do kterého jsem občas bušil.

Byl jsem ostatně vždycky dost hubený a kromě toho plachý a stydlivý, takže potenciální oběť.

Obrat v páté třídě byl možná způsobený nevědomou potřebou dostat se z třídy "sociálního dna", byť jsem si asi těžko mohl uvědomovat tehdejší "sociální stratifikaci", která betonovala sociální pozice. Mým cílem bylo se dostat na osmileté gymnázium, které se na naší škole čerstvě otevíralo. Na gymnázium jsem se nedostal o kousek, byl jsem asi třetí pod čarou. Nicméně jsem se posunul do "áčka", tedy do oné jazykové třídy, kam jsem se jako osmiletý nedostal, a která doplňovala místa po žácích, kteří se dostali na gymnázium. Musel jsem tedy dohánět angličtinu, která vůbec nebyla mou doménou (přestože si to o mne během budoucího života lidé budou myslet - jako o synovi své matky, samozřejmě). Druhý stupeň jsem tedy strávil v jazykovce, a byť to nebyl "gympl", nebylo to ani "béčko" - svoje bývalé "béčkové" spolužáky jsem ale stále potkával, především kluky na společném tělocviku - docela dobře jsem si uvědomoval, že v jejich očích jsem "přeběhlík".

Nevím, jestli to bylo ještě v páté, nebo až v šesté třídě, ale začal jsem číst. Nejprve foglarovky. Do té doby jsem náhodou přečetl dvě dobré knihy - Jako zabít ptáčka<sup>75</sup> a Na východ od ráje<sup>76</sup>, které mi náhodou padly do rukou na Klokočné, na "rodinném venkovském sídle" (říkat rozpadlému domu, bývalému vejminku, který se měl postupně svépomocí opravit, "chalupa" nesl otec nelibě). Dodnes nechápu, že jsem ty knihy přečetl a stejně tak nechápu, proč jsem rodičům neřekl o další. Možná jsem ani nechápal, že může být spousta podobných dobrých knih. Musím ovšem dodat, že rodiče mě k ničemu nikdy nenutili a v podstatě mě takříkajíc nechali růst jako "dříví v lese" - a to, že jsem nebyl skoro k ničemu nucen, mělo jistě svá pozitiva i negativa.

Éru čtení foglarovek odstartovalo (snad znuděné) čekání na otce v knihkupectví. Snad mě zaujal obal. Když jsem do jedné přečetl všechny foglarovky, přešel jsem na další "dobrodružné knihy pro chlapce". Stal se ze mne čtenář. Mezi sedmou a osmou třídou, ve třinácti letech, se udál zlom - od té doby si věci víc pamatuju, začal jsem vnímat svět víc "dospěle", mám skoro pocit, že mi začalo docházet, že i ostatní lidi vnímají svět ze své vlastní perspektivy, že mají svou vlastní subjektivitu. Do té doby jsem, nevěda co se svými emocemi, měl pocit, že jsem mimozemšťan.

---

<sup>75</sup> H.Lee: Jako zabít ptáčka

<sup>76</sup> J.Steinbeck: Na východ od ráje

Nemenším zlomem bylo, že mě otec postrčil k tomu, abych začal chodit ke koním (do té doby jsem žádného "koníčka" neměl) a matka mě zase postrčila ke kultivovanější literatuře. Takže od Biggse, Záhadného ostrova a Rudého piráta jsem přeskočil k Orwellovi, Hemingwayovi a Bílé velrybě - kterou jsem skutečně celou přečetl. Ke konci osmé třídy, tedy kolem roku 2000, jsem se nesměle připojil ke svým spolužákům, kteří už začali pít a kouřit. Devátou třídu jsme neustále chodili po škole na pivo. Běžné jsem se vracel po celém odpoledni domů připitý a začal číst Annu Kareninu nebo jiné dílo světové literatury. Co dál číst jsem si už sám hledal v doslovecích přečtených knih a dostával jsem se tak k nečekaným pokladům - třeba k Černyševského utopickému románu Co dělat. Víkendy jsem trávil na Klokočné a u koní. Přesto všechno (nebo právě proto) jsem se docela snadno dostal na Gymnázium profesora Jana Patočky. Poslouchal jsem Nirvanu a měl dlouhé vlasy.

Vybavuju si, že jsem začátkem střední procházel dalším obratem, rozhodně jsem dost propadal "chmurám" - snad za to mohla četba ruských románů. Pamatuji se například, jak jsem se snažil svou těžkomyslnost řešit četbou Těžkomyslnosti Romana Guardiniho - i pocit, jak se nechytám. Ve škole jsem byl uzavřený a odměřený, nehnať jsem se, abych do nového kolektivu "zapadl". Nicméně jsem si zřejmě získal respekt jistým názorovým střetem s pedagogy. Byl jsem "zachmuřený mladík", který už nekouřil a nehnať se ani do "kalení", kterého jsem měl dost ze základky, kdežto většina mých spolužáků ho teprve začala objevovat. U koní, kterými jsem žil o víkendu a o prázdninách, byly kromě mne samé holky, a všechny starší než já. Zde jsem byl naopak spíš veselý a "klaun" společnosti. Rozporuplnost toho všeho mě myslím příliš netrápila.

Na střední jsem jednoznačně směřoval k literatuře a filosofii - dalo by se říct, že jsem "vynikal". Získal jsem si respekt samotné "paní zástupkyně"(ředitelky), která vyučovala maturitní seminář společenských věd. Když jsem pak byl přijat na DAMU, byla autenticky smutná, že nejdu studovat filosofii.

Studiu jsem v mnoha ohledech příliš nedal. Filosofii jsem se věnoval hlavně proto, že jsem hledal odpověď o smyslu - bytí, života, konání. Základy společenských věd nás ovšem učil zprvu "úřednický typ", kterého jsem nemohl vystát a rozhodl jsem se, že aby si na mne nemohl vyskakovat, když odporuji, musím vědět víc než on. Odpor k autoritám jsem měl vždycky.

Největším objevem pro mne v té době byl Camusův Mýtus o Sisyfovi<sup>77</sup>, z něhož v podstatě žiju dodnes (nebo dodnes zakládá můj přístup k životu). Člověk se táže po smyslu a svět mlčí. Z tohoto nevyslyšeného tázání se rodí absurdno. Absurdno

---

<sup>77</sup> A.Camus: Mýtus o Sisyfovi

Ize překonat, velmi ve zkratce, revoltou proti absurdnu, revoltou radostnou. Tímto objevem jsem alespoň trochu vyspravil obranu proti mladickým chmurám a zhruba uprostřed střední jsem se obrátil k umění. Vzpomínám si na neurčitý pocit, že už nechci sedět ve "škamnách" a "biflovat," a začal mě nezvratně přitahovat film. Mělo to svou logiku i v rodinném vzoru, zmínil jsem už otce filmového historika, od dětství jsem taky s rodiči jezdil do Karlových varů na festival a na Letní filmovou školu do Uherského Hradiště. Filmové umění mě bezesporu formovalo ještě dřív než literatura. Třetí a čtvrtý ročník jsem večery trávil v Ponrepu a nasával umění pohyblivým obrazem. Bez nějakého velkého licitování ve mně uzrálo přesvědčení, že se budu věnovat filmové režii. Docela dobře si pamatuji, jak mě roztrpčovalo směřování mých spolužáků z - de facto elitního - gymnázia. Naprostá většina volila ekonomku nebo práva, v lepším případě mezinárodní vztahy nebo medicínu. Moje směřování bylo dáno i jistým, možná ne zcela vědomým, odporem k studiu oborů, které jsou především zárukou dobrého a prestižního živobytí. Myslím, že se slovem konformita jsem moc nakládat neuměl, ale intuitivně jsem šel proti konformnímu uvažování ve volbě dalších životních kroků. Tímto směrem jsem ale také utíkal od běžného světa, který mi přišel ubíjející, do svým způsobem uzavřeného světa umění (zřejmě mi nepřišlo, že bych mohl svět měnit - ve volbě umění jsem byl v tomto ohledu docela střízlivý. Že ovšem volím spíš cestu útěku od praktického světa "ekonomických vazeb a transakcí" jsem ovšem nereflektoval).

Od filmu k divadlu mě dovedla prostá a dost jasnozřivá úvaha: na filmové škole mě naučí "techničtější" dovednosti - práci s kamerou, střihem - ale nejdřív bych se měl naučit pracovat s herci. Možná by tedy mělo smysl se zajímat o divadelní školu, kde by se to jistě dalo naučit.

Už koncem třetího ročníku jsem přes svou sestru začal pracovat jako uvaděč v divadle Archa, seznamoval jsem se s tam pracujícími "damáky", vyptával jsem se - brzy jsem věděl, že "dostat se ke Krobotovi" je nejlepší možnost. Překvapivě, protože podle svého tehdejšího názoru nezaslouženě, jsem se do ročníku Miroslava Kroboty dostal.

## 4.1 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ (před výzkumem, část 2. DAMU)

Musím říct, že až s velkým odstupem dokážu pochopit, že mě studium na DAMU semlelo. Můj život se proměnil a já to v mnoha ohledech ani nestačil vnímat. Ostatně - bylo mi devatenáct, co by se taky mohlo pokazit. Na statku u koní se situace změnila, většina lidí odešla a já, pohlcen DAMU, jsem ke koním taky přestal jezdit. Nějakou dobu mi trvalo, než jsem si vůbec všiml, že tahle podstatná součást mého života, skrz kterou jsem svět kolem sebe nazíral, prostě už není.

Na DAMU jsem se ale cítil nesvůj, bylo to cizí území. Možná jsem byl i zvyklý, že i když stojím stranou, tak "trochu vynikám". Na DAMU jsem spíš často přemýšlel, jestli jsem se nespletl, jestli jsem to nepřehnal s ambicemi, s pocitem, že se můžu vydat komkoli. Snad k tomu přispívalo i to, že mým ročníkovým kolegou byl Šimon Spišák, jehož otec, děd i strýc byli či jsou režiséři. A proto bylo docela jasné, že i on "to prostě má". Nicméně těžko jsem mohl kolegovi Spišákovi závidět, nebo ho snad nemít rád. Díky jeho lidským kvalitám jsme se spřátelili, byť to nebylo hned - v prváku jsem nemohl pít, a proto jsme přišli o zásadní prostředek, jak se mohou dva celkem stydliví a introvertní lidi přehoupnout přes rozpačitý odstup.

V prváku jsem byl velmi nejistý. Naší hlavní celoroční prací bylo projít v malém řadou funkcí autor-režisér-scénograf-herec v malých představeních, ve kterých jsme si navzájem hráli. Po překonání prvotního studu mě velmi bavilo hrát v etudách ostatních, sám jsem ale naprosto tápal "o čem hrát." Nebyl jsem s to si vymyslet banální příběh, který by pak stálo za to nějak - metaforou - ztvárnit jako malou divadelní etudu. Pan docent Krobot mně vydatně pomáhal. Zpětně mi přijde, že mi jednoduše nesesedělo si vycucát něco z prstu, abych mohl vytvořit nějakou tu "metaforu" - o čemž celé to cvičení neboli "zadání" bylo. Vlastně to neumím doteď - a byť jsem chápal, že se jednalo o cvičení, prostě mi to nešlo. Ale poprvé jsem se setkal s radostí z hraní - něco, co jsem si nedovedl do té doby představit. Díky Šimonovi jsem pak i pochopil principy animace loutek - byť velmi neakademicky. S jistotou ale vím, že do tajemství, jak "rozžít loutku," resp "hmotu," mě zasvětil Šimon Spišák.

Ve druháku jsme kromě pohádek dělali tak trochu "činohru dle vlastního uvážení", protože si nás vyžádal Marek Bečka pro svůj loutkářský ročník, aby "...



si tedy s těma klukama od Krobota vyzkoušeli tu činohru". Na základě vlastního scénáře, který byl inspirovaný textem V.Jerofejeva Moskva-Petušky<sup>78</sup>, jsem dělal inscenaci, u které jsem kromě zkušeností nabytých pochyb, zda vůbec mám nějaký talent. Tušil jsem, že vlastně vytvářím klišé a ani ho neumím pořádně zrealizovat - i zde mi docent Krobot pomáhal udělat s herci zhruba to, o co mi vlastně šlo.

Matně si vzpomínám, že to bylo období chmur, pochybností a nejistot.

Když jsme v druhém semestru dělali pohádky, vytušil jsem, že nám M.Krobot dal tak trochu protichůdné zadání: napsat scénář, pracovat s hmotou, a přitom na to přicházet společně v kolektivu, i s herci. Tyto klauzury si vyloženě říkaly o primárně koordinované spolupráci režisérů se scénografy, ale místo toho jsme se v zadání "patlali všichni" - to už jsou záležitosti, o kterých jsem psal i v jiných pracích. Zde jde o to, že jsem pocítil nutnost se trochu emancipovat od svého pedagoga, který mi s režijní prací vždy, na rozdíl od kolegy Spišáka, vydatně pomáhal. Byl jsem přesvědčený, že s příštím "zadáním" se musím poprat sám a po svém a nenechat si do toho tolik kecat. Další zadání, "poezii", jsem tedy byl rozhodnut udělat si po svém, i kdyby to znamenalo jít "proti zadání." Vtipné na tom je, že jsme se, skoro jistě především mým přičiněním, rozhodli dělat tyto první klauzury ve třetíku se Šimonem spolu, tedy jako jakési "režijní duo". Snad jsem měl opravdu strach v tom být sám, těžko říct. Pravda je, že jsme se mezitím se Šimonem sblížili. Už v "petuškovském" období jsme trávili dost času spolu - pokud jsme zrovna nереžírovali své inscenace, bavili jsme se o nich u piva.

Po druháku jsme roku 2008 poprvé vyjeli s maringotkou. Díky Šimonovi, kterému otec a jeho Teatro Tatro půjčili maringotku, (a díky mým zkušenostem s koňmi) jsme mohli vyjet s opravdovou maringotkou taženou opravdovým koněm kolem Nitry. Za týden jsme nazkoušeli "Příbeh o Amletovi". Natlačil jsem se do titulní role. Chtěl jsem hrát, chtěl jsem to zkusit. Větší zásluhy na "zrežirování" této malé inscenace, kromě kolektivního úsilí, měl rozhodně z nás dvou studentů režie Šimon.

Jak už jsem zmínil jinde - "Projekt maringotka" byl ve mně spouštěčem jistého návratu ke světu, zatím ale netušeným. Bylo to první štouchnutí, že i když jsem si od světa utekl do umění, stejně s tím uměním pak buď vyrazím do světa, nebo si ho budu dělat někde ve zlaté kleci.

První klauzury třetího ročníku se zadáním poezie, které jsme dělali s kolegou Spišákem a na základě mé urputnosti "po svém," byly úspěšné - a byly důležitým

---

<sup>78</sup> V.Jerofejev: Moskva-Petušky

krokem pro moji "emancipaci". Namísto jevištní interpretace veršů jsme se rozhodli udělat "jevištní báseň". Zprvu jsme chtěli vycházet s "hajzlíkové poezie", posléze jsme ale vytvořili autonomní dílo dle vlastního scénáře, a to za použití figur jako Ježíš, Orfeus, Einstein, první astronauti na Měsíci. Šlo o povahu člověka, humanity a násilí. Bylo to mimochodem období, kdy jsem byl fascinovaný existencí koncentračních a vyhlazovacích táborů, o nichž jsem, jako o celém období, obsesivně četl. Díky tomu dodnes chápu potřebu umělců "zobrazovat zlo" a tázat se, kde se v lidech to "zlo" bere. Jen dnes také chápu, proč se jedná o slepou uličku.

Na letní semestr jsme dostali další "zadání" - udělat frašku. Opět jsme se rozhodli vrátit úder a udělat si to po svém. Rozhodli jsme se napsat frašky vlastní. A opravdu jsme s kolegou Spišákem sepsali několik frašek, založených na - řekněme - bytostné pokleslosti žánru. Díky tomu jsme dostali (já tedy určitě) důležitou lekci. Docent Krobot samozřejmě neměl problém třeba s vulgárním jazykem našich literárních výtvorů, ale zcela jednoduše pojmenoval absenci situací našich literárních pokusů. To je ve výsledku opravdu něco, co mě můj pedagog naučil - chápat situaci, udělat situaci, motivace, jednání postav atd. Paradoxně je to snad výsledek mé zarputilé snahy "jít proti autoritám".

Uzavřeli jsme bakalářské studium a já už alespoň trochu měl pocit, že vím, co na DAMU dělám. Je třeba zmínit, že kromě tohoto mého rozhodnutí k "emancipaci" od vlídného docenta Krobota na tom měl zásluhu i profesor Makonj, který nás velmi nenápadným způsobem učil režírně přemýšlet. Občas nám dal zadání, připravit nějakou režijní koncepci, něco si přečíst, ale především s námi mluvil - ve výsledku jistě nejlepší pedagogická činnost, má-li člověk co říct a je-li schopen dialogu.

### **Magisterská část studia na DAMU**

Blížím se pomalu k magisterskému studiu a tedy k fázi, kterou už jsem popsal ve svém magisterské práci. Přesto se k ní ještě vrátím. Čtvrták (ak.rok 2009/10) jsme začali poněkud plonkově - neměli jsme přímé zadání, z okolností vyplynulo, že pojedeme na studentský festival do Bělehradu a že kromě naší inscenace 0-0 Ohlédnutí (výsledek klauzur zadání poezie) uděláme ještě venkovní event, který bude z Ohlédnutí vycházet - a půjde tematicky naproti tématu festivalu, kterým bylo "planeta pop elitisma". Uvedení Ohlédnutí v Bělehradě bylo svým způsobem katastrofa. Vlastně jsme ani po čtyřech letech na DAMU neznali takové praktické

záležitosti, jako je existence technického, světelného a zvukového plánu, naše klauzurní představení nemělo technika ani produkčního. Byl to takový "nechtěný trénink na začátky v nezávislém divadle". Mnohem úspěšnější se nám zdálo uvedení našeho venkovního eventu, který byl nový, srozumitelný internacionálně, protože nebyl opřený o slova, ale obrazy. Představení se hrálo za tmy, mezi dvěma seschlými stromy za budovou bělehradské divadelní školy a v podstatě ho uvedlo odbíjení zvonů za zemřelého bělehradského patriarchu.

Pak už jsme směřovali k projektu "cUBUs". Naší první "diskovkou" měla být inscenace vniklá z česko-polsko-slovenské spolupráce, z účasti tří divadelních ze tří zemí, za účasti herců i režisérů ze všech tří škol. Projekt trval velmi dlouho a rozhodně jsme s ním netrhli slávu jako většina mezinárodních projektů před námi. Vlastně to byl možná poslední podobný projekt. Já a kolega Spišák jsme v něm byli od začátku, někteří režiséři a herci z ostatních zemí se v průběhu vyměnili. Po zdlouhavém hledání jak tématu, tak způsobu práce, jsme nakonec došli k tématu "Ubu" s použitím scénického prvku krychle (odtud cUBUs). Po vzoru staršího projektu Jánošík, který Josef Krofta dělal s divadlem DRÁK a partnerskými divadly z Polska a Slovenska, byl záměr tento: každý režisér /v našem případě režijní jednotka/ se svým domovským souborem nazkouší kratší inscenaci, pak se režiséři protočí v ostatních divadlech, v každém z nich nazkouší svou inscenaci s místními herci a pak se udělá jedno velké setkání, kde se to všechno dá dohromady - s tím, že do té doby se to nějak domluví. V mnoha ohledech to je cenná zkušenost. Pro nás bylo jistě povznášející konečně pracovat s jiným hereckým kolektivem, protože vztah s naším ročníkem už byl značně zatížený (o efektu "co herec, to malý režisér" jsem psal v Předstírání). Protože jsme tentokrát "jen" znovu zkoušeli již jednou vytvarovanou inscenaci, byli jsme mnohem svobodnější v práci s herci. Vlastně jsme se zbavili diktátu pořád něco vymýšlet a mohli jsme se soustředit na provedení. Polští herci nás příliš nechápali, asi nás trochu podezřívali z nerespektování, ale byli velmi poctiví a zkoušeli naplno. Což pro nás bylo velké osvěžení. Slovenští studenti loutkářského oboru z VŠMU, nepříliš spokojení s výukou na své "alma mater," byli zase nadšení, že mohou dělat "naozajstné divadlo" se studenty z DAMU, a proto do práce šli také naplno.

Naše část projektu byl Ubu přesazený do postapokalyptického světa "madmaxovského" ražení, kde se mísily jazyky střední Evropy, kde svět může přijít spasit Ježíš a Ubu ho může zavřít do vězení spolu s ozářeným mluvícím medvědem, kterého Ubu svlékl z kožichu. Tento náš hodinový kousek se pak rok

v DISKu velmi neúspěšně hrál, diváků nebylo mnoho a provedení bylo rozpačité. První bylo snad důvodem špatného rozjezdu, druhé nesouladem naší režijní estetiky a tendence našeho hereckého ročníku hrát minimalisticky, civilně, "krobotovsky". Že svým způsobem mohlo jít o "hit" ukázalo až poslední uvedení na festivalu v Hradci, v přízračných kulisách arény postavené z pneumatik. Bylo to poslední uvedení, své učinil genius loci, narvané hlediště a taky to, že při venkovní produkci museli herci usilovat o co nejhlasitější hlasový projev.

Klidně bych řekl, že moje studium a pokusy o tvorbu na DAMU byly velmi klopotné, upatlané a neslavné. Na druhou stranu toho vůbec nelituji, neb jsem se, i díky zde popsaným zkušenostem v tvorbě, naučil brát každou špatnou zkušenost jako zkušenost dobrou - protože ze všeho se lze něco naučit. A je-li schopen člověk reflexe, může jít dál, jedná se koneckonců o proces, o progres. Mám pocit, že v tomto ohledu byl ten můj "progres" pomalý, ale zase poctivý. Na druhou stranu, při tolikých zklamáních a (mnou subjektivně vnímaných) neúspěších jsem si musel vypěstovat zvláštní způsob umanutosti, abych studium, režii, či prostě tvorbu nevzdal.

Další prací a mojí poslední na DAMU už byl onen již zmíněný absolventský hamlet - normalizace na prknech, která znamenají svět, kterého jsem již zevrubně popsal v magisterské práci Předstírání, a ve které naznačuji, že právě v hamletovi už jsem tušil jisté principy, jen jsem je ještě neuměl realizovat. Směřování k těm či oněm principům, jak jsem "vyzkoumal," ovšem vychází již z předchozích pokusů a zkušeností, nejen z oblasti tvorby, ale také ze života - a ducha doby, ve které člověk žije a dýchá. Což zní jako klišé, ale.. já v tomto ohledu vnímám míru podílu dobovosti na svou tvorbu poměrně silně. Zmíněný duch postkomunismu, absolutního celospolečenského přijetí vítězství liberální demokracie a de facto neoliberalismu, mě navedl mimo politično - ostatně asi jako většinu lidí mé generace. Hlavní otázky se zdály vyřešené - nastal "konec dějin", totalita skončila a zůstala jen všednodenní politika, která svým způsobem "nás umělce" nezajímá. To je hašteření přízemního světa - nás zajímá krása, my hledáme metaforu...(ostatně to vede k oné mojí myšlence, že nestojí za to snažit se tento svět překlomit do metafory, ani ho uměním rozbít jako kladivem, ale že smysluplné je tento svět číst jako metaforu a právě ho uměním vykládat).

Politico mě naštěstí znovu doběhlo - byl to ovšem dlouhý proces. Vždycky jsem měl sklon se "zajímat o politiku". Už jako malý jsem četl noviny a když se

premiér Miloš Zeman pokusil zničit časopis Respekt (šlo o rok 1998, bylo mi tedy necelých dvanáct let), nakázal jsem rodičům, že v tom případě ho budeme odebírat. Sám jsem si našel cestu k dobovému antikomunismu, přestože jsem pod dojmem chaotické četby měl na základní škole krátké "anarchistické" i "komunistické" období. Nicméně jsem "zmoudřel", pochopil jsem, že se jedná o "naivní ideje", či přímo "nefunkční systémy" a "zlé ideologie". Nasál jsem zkrátka dobovou ideologii, která byla tak všudypřítomná, že byla a je dodnes schopná se tvářit, že není ideologií, ale prostě "zdravým rozumem". Stal jsem se centristickým liberálem, i když bych to ani nedokázal definovat. Vstupem na půdu DAMU jsem se od politična velmi vzdálil, možná až s úlevou jsem za sebou nechal ten praktický svět, hašteření o daně, okrádání státu atakdále - svět takového politična, které bylo připraveno o velké, univerzální spory - což je ovšem přesně cíl a přesvědčení centrismu (aka definitivního vítězství liberalismu).

Místo politiky jsem řešil, jak animovat loutku, aby byla živá, jak se vyjádřit tak, aby mě herec pochopil, co je a není situace a spoustu jiných "drobností". Politično se mi ale poznenáhlu vracelo zpět - nejdřív přes témata "kde se v lidech bere zlo", přičemž tenhle zimbardovský<sup>79</sup> způsob nahlížení lidí vlastně odpovídá pravicovému pohledu na svět ("lidé jsou přirozeně zlí a je třeba jim tedy dát pravidla/morálku, který jejich přirozeně zlou povahu sváže/nebo: lidskou přirozeností je boj o moc, potravu atd., proto se z této přirozenosti musí udělat přednost ve formě volného trhu, který všechny spasí.. atd."). Tím se začalo zaplňovat vzduchoprázdno o čem hrát, resp. "o čem hrát, aby mělo smysl o tom dělat divadlo, hledat pro to metaforu vyjádření". Postupně jsem tedy přirozeně došel právě k tématu normalizace, se kterou "se musíme vypořádat". Jak bylo řečeno, klopotná cesta. Musím ovšem zmínit, že docela dlouho jsem přemýšlel o tom, že bych jako diskovou inscenaci dělal "Cirkus Koncentrák". Byl jsem v tom ohledu velmi sečtělý a některé popisy zkušeností s holokaustem mi přišly sice strašné, ale také hrůzně krásné. Zejména Primo Levi<sup>80</sup> mě naprosto fascinoval. Představoval jsem si heftlinky jako smutné klauny, esesáky jako krotitele nebo principály. Vrcholný akrobatický kousek s koňmi by předvedla Paní Smrt. Asi je spíš dobře, že jsem se do podobné věci nepustil - pokud má člověk být neuctivý, je třeba vědět, že má šanci se trefit přesně a z pokusu nezbude jen upatlané

---

<sup>79</sup> Phillip Zimbardo, autor slavného "Stanfordského experimentu" popsany např. v knize Luciferův efekt

<sup>80</sup> Primo Levi: Je li toto člověk

selhání. Vzhledem k tomu, jak moc jsem nevěděl, je spíš dobře, že jsem se propatlal jen tématem normalizace.

Co člověk nezmiňuje při popisu "seriozního výzkumu" jsou pocity, nálady a zážitky. Teprve nyní mám potřebu tuto stránku věci doplnit. Zmínil jsem, že jsem byl vždycky spíš plachý a stydlivý, že jsem studium na DAMU v mnohém protrpěl v nejistotách a úzkostech. Speciální kategorií je pak zdraví - věc, o které nikdo asi moc v odborných pracích nepíše, ale divadlo je natolik "psychosomatickou disciplínou", že mi to zde dává smysl. Zmínil jsem, že jsem první ročník nemohl pít. Léto před nástupem na DAMU jsem si uhnal EB virózu, která vzniká nedolčením buď lehčí žloutenky nebo mononukleózy - játra nezvládají tučná jídla či alkohol a je třeba dodržovat dietu. Takže se člověk nemůže opít, což u mne dost zhoršovalo možnosti adaptace do světa umělecké školy. Kromě vrozené (nebo získané?) stydlivosti a plachosti jsem nikdy nebyl zvyklý projevovat emoce a vůbec jsem nebyl zvyklý se neustále s někým objímat či dotýkat. Rok před nástupem na DAMU jsem se donutil jet na Hronov, do té "Mekky amatérského divadla", abych trochu dohnal tu absolutní absenci praktické zkušenosti s divadlem, který většina uchazečů o vysokoškolské studium má z dramaťáků a Zušek. Dojet tehdy do Hronova, kde jsem nikoho neznal, mě stálo značné odhodlání. Musel jsem si slíbovat, že "kdyby cokoli", prostě zase odjedu. Napětí bylo takové, že jsem se první večer hrozitánsky opil, se všemi se skamarádil a v noci nablil do spacáku. Celý festival jsem se pak družil a tančil. Začátky na DAMU mi tedy nicméně zkomplikovala tato nepříjemnost. O dva roky později, na maringotce, tedy v létě po druháku jsem se zase dostal k meningoencefalitidě - ta mě sejmula ještě podstatněji, víc jak týden jsem ležel v nemocnici. Do třetího ročníku jsem ale nastoupil jako by se nic nestalo. Jen místo na akrobacii jsem chodil plavat (což je téměř jediné cvičení, které člověk může dělat, pokud má co nejvíce omezit pohyb, při kterém se otřásá mozek). Třetí a čtvrtý ročník jsem nicméně zřejmě přeceňoval síly, co se týče studentského života, pití, kouření a stresu s tvorbou a po Ubu Antikristovi jsem si přivodil recidivu bolestí hlavy a propadl se do neutuchajících bolestí jako u oné meningoencefalitidy před dvěma roky, jen tentokrát se o ni nejednalo. Lékaři mi nedokázali pomoci a já strávil přes léto několik měsíců s úpornými bolestmi hlavy, které se daly snést jen v horizontální poloze. Nakonec mi pomohla akupunktura. Zdraví už jsem měl po čtyřech letech na DAMU rozhozené a začala mě stíhat jedna viróza, nachlazení či chřipka za druhou. Byl jsem nezdravě vyhublý a kvůli nemocem jsem se už ani moc nevěnoval pohybu. Tak vypadal

můj zimní semestr pátého ročníku, kdy jsem připravoval projekt o normalizaci. Šimon Spišák se tehdy potřeboval emancipovat zase ode mne, takže svou diskovou inscenaci dělal sám (nakonec jsem v ní hrál drobnou roli).

### 4.3 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ (před výzkumem, část 3. PO DAMU)

Následující část mého "života v umění", ještě stále ve fázi "předdoktorandského výzkumu" jsem zevrubně popsal ve své magisterské práci, jejíž část zde podrobuji reflexi, kritice. K hamletovi, 120 dnům svobody, zkušenosti stáže v Německu a projektu Maringotka, resp. Divadlo koňa a motora se už nebudu vracet podrobně. Své poznatky a teorie jsem tehdy formuloval velmi odhodlaně a vášnivě. Rozhodně jsem se ještě zdráhal sám sebe nazývat "režisérem" nebo "umělcem" a na otázku, čemu se věnuju, jsem odpovídal, že "dělám divadlo." hamlet měl premiéru na začátku roku 2011. Naši ročníkovou "diskovou sezonu" jsem trávil čas mimo jiné tím, že jsem naše a jiné diskové inscenace stavěl - přivydělával jsem si jako kulisák v DISKu. Miroslav Krobot zkoušel jako poslední absolventskou inscenaci Idiota. Došel jsem k závěru, že jsem vlastně nikdy moc neviděl, jak vlastně někdo jiný režíruje a přihlásil jsem se do pozice neoficiálního asistenta režie. Tato docela racionální úvaha mě už rok předtím dovedla k asistenci či spíš stáži v Divadle Komédie, k D.D.Pařízkovi a jeho inscenaci Černé panny. S koncem DISKU jsme se vrhli na přípravu 120dnů svobody, v dost hledačském a experimentálním modu, dost se v tom odráželo vydechnutí po konci studia. Efekt konce školy a jistého vzduchoprázdna jsme naplnili v pořadí druhou maringotkou. Jak popisují v Předstírání - nevěděli jsme "jak na to" ještě intenzivněji. Z této odhodlané bezradnosti jsme nakonec vykřesali Macbetha pro východní Slovensko. Po létě jsme dodělali 120 dnů svobody a díky Lucii Ferenzové, která se tehdy stala dramaturgyní Divadla Na Zabradlí, jsme je mohli uvést v Eliadově knihovně.

Z kraje roku 2012 jsem díky D.D. Pařízkovi odjel na stáž do Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz a měl tu unikátní možnost sledovat zblízka, jak režíruje Frank Castorf. Jak popisují v Předstírání, došlo mi mnoho věcí. Když jsem se po třech měsících vrátil, měl jsem takový přetlak, že jsme už s Lachende Bestien jako stálejší platformou udělali během čtyř dnů performanci Pašije.



## Pašije

Měl jsem tehdy nápady na inscenaci s pomyslným názvem "Evangelium podle J", což mělo zahrnovat pohledy Ježíše, Jidáše a Jana (pravděpodobně Máří Magdaleny inkognito). Fascinoval mě hlavně Jidáš - buď jako sociální revolucionář, nebo jako ten, který se skutečně obětoval, aby naplnil poselství. Až po mnoha letech mi došlo, že tak je postaven muzikál Jesus Christ Superstar - který je geniálním dílem v tom ohledu, jak dokáže bez složitých konstrukcí "znovuvzkřísit" podstatu křesťanství a jasně pojmenovat jeho sociální, a tedy politický rozměr pro současnou dobu. Je to ovšem "šedesátkové" dílo. V době, kdy společenský kvas byl přítomný snad i v dílech, která se snažila být intimní. Je naopak fascinující, že je dnes tento muzikál evergreenem muzikálové scény, aniž by v něm někdo četl jeho jasně revoluční, radikálně levicové poselství. Nicméně moje plány na inscenaci padly s tím, že všechny nápady se vtělily do Pašijí. Těch nápadů nebylo moc, ale stačily a dá se říct, že byly průsečíkem už objevených postupů s postupy budoucími. Několik "trendů" spočívalo v estetice "divadelní demence" - jako je doslovnost při spíše humorném demonstrování ("jsem hlas volající na poušti"). Docela určující ráz dala performanci skutečnost, že se "performer" tvrdící, že je doopravdický Ježíš, v přímé interakci s diváky rozhodne popsat, co se všechno v představení stane - to byl začátek, který dost zbořil bariéry. Pak se svým způsobem opravdu odehrál pašijový příběh, ozvláštněním pak byl hlavně dialog Ježíše (v heftlinkské košili) a Jidáše v Baru Micva cestou na Golgotu - sehrané s live kamerou na opravdovém baru, kdy šlo právě o téma sociální revoluce v Ježíšově učení. Dodám, že už ve mně probíhal příklon k levicovému smýšlení, ale nedokázal jsem to zatím postihnout. Neplánovým vrcholem bylo překlopení performance do spontánního večírku s tancem. Vlastně jsme ani neměli konec, jen to, že až bude Ježíš přibit na kříž a zemře, začne znít Come Together (v performanci byly užity jen proslavené hity Beatles, protože jsou o lásce, stejně jako Ježíšovo poselství). Pamatuju si docela dobře ten moment, kdy jsem si říkal, že je vlastně dost hloupé tam jen ležet na kříži a čekat než dozní celá písnička - nenapadlo mě nic lepšího než vyrvat hřebíky a pak začat tančit (na Ježíšově "sufferboardu"), protože co jiného dělat, když zní tak dobrá písnička - a pak jsem vzal do tance jednoho diváka, pak dalšího. Nakonec tančili všichni. Z radosti jsem začal po několika měsících zase kouřit. Jsou to přesně tyhle momenty, které dokážou vykoupit spoustu pochyb a nejistot, které člověk při tvorbě zažívá.

K obratu k političnosti: zmínil jsem již, že přestože jsem měl vždy zájem o svět kolem a byl vlastně "politický člověk", studium na DAMU mě od politična na nějakou dobu odvedlo. Na DAMU jsem přišel jako přinejmenším velmi racionálně založený člověk a najednou jsem byl konfrontovaný se světem, kde důležitou roli hrály emoce a intuice. Možná jsem se jen potřeboval víc soustředit na sebe, na zanedbanou empatii. O to víc ale můžu zhodnotit, zvláště s odstupem, že doba krátce po škole byla návratem politična do mého života a tvorby. Mluvím o političnosti, ale ještě ne levicovosti - ten obrat v té době však jistě započal. Velkou roli sehrála maríngotka - dostat se z města, a zvláště toho hlavního, je pro umělce jistě dobrá zkušenost, dostat se na absolutní kulturní a sociální periferii dokáže rozproudit onu imaginaci. S Divadlem koňa a motora jsem hráli hlavně pro Romy - lidi, kteří se bytostně pohybují na okraji společnosti. Dělo se to tak už při první Maríngotce okolo Nitry (2008), rozhodně se tak dělo u druhé Maríngotky (2011), kdy jsme jezdili po východním Slovensku. Na základě dosavadní zkušenosti a taky dobových událostí (vzedmuté vášně na Šluknovsku, útok mačetou, média popisující situaci jako občanskou válku) jsme se rozhodli na Šluknovsko vyjet a divadelní tvar, který budeme hrát upravit s ohledem na téma rasismu - tak vznikl Othello is black. Co se týče obsahové političnosti - udělali jsem z Othella prostě antirasistickou agitku.

Zkušenost ze Slovenska i ze Šluknovska mi poodhalila, jak moc jsem vlastně privilegovaný člověk. Dojem na mne působily hlavně děti, které měly velmi silný zájem o vše - o představení, o obsah, o koně - chtěly se předvést, zpěvem, rapem, znalostí. A vedle seděli rodiče a prarodiče na lavičce, které už nic moc nezajímalo - a bylo jasné, kam ty děti ghetto zavede - nebo spíš, kam je nepustí. Kdybych se v Česku nebo na Slovensku narodil jako Rom, pochybuji, že bych se přes všechny překážky dokázal odrazit ze dna a dělat třeba právě divadelní režii. Tehdy jsem ale ještě nedokázal chápat rasismus jako strukturální nebo systémový problém. Domnívám se, že takové pochopení by měl člověk na DAMU jako vysokoškolské instituci mimo jiné získat. Schopnost kritické analýzy světa kolem a svojí "roli" v něm, to by neměl být pro divadelní tvůrce nějaký "nadstandard".

### **"První profesionální režie"**

Na podzim 2012 se mi podařilo získat, úplnou náhodou, zkušenost se svou první profesionální režii. Jeden mladší kolega z DAMU se domluvil, že v Divadle Rozmanitostí v Mostě zrežiruje inscenaci - já ani nechápal, kde se takové domluvy dělají. Ale on nechtěl nebo nemohl, a já mohl a chtěl. A tak jsem v

Mostě zrežíroval podle vlastního scénáře inscenaci *Rek Řek Řež čil Odysseus*. Překvapivě jsem docela věděl, co dělat a přes nějaká nedorozumění plynoucí z neznalosti divadelního provozu jsem odvedl docela dobrou práci - vedl jsem herce, naučil je animovat, opřel inscenaci o hudbu. Inscenace byla loutková ve standardní "kroftovské" logice" - Bozi byli loutkovodiči a lidi, řeční hrdinové byli představování loutkami.

V té době už jsem začínal chápat, že abych mohl režii dělat, musím mít příležitosti, nabídky - a ty samy od sebe nepřicházely. Došlo mi, že zatímco jsem se v DISKu snažil najít nové způsoby vyjádření, ostatní si dělali mosty k další režijní kariéře. V tomto ohledu jsem byl vlastně dost naivní a nedošlo mi, že studium režie nezaručuje vůbec nic pro další tvorbu. S Lachende Bestien už jsme taky narazili na limity spolupráce - kolega Šimon Spišák se viděl spíš na Slovensku, všichni si nějak potřebovali vydělávat na živobytí - prvotní entuziasmus byl pryč.

Do toho se udála jedna z mých nejzásadnějších změn - na konci roku 2012 se se mnou rozešla má partnerka, spolužačka z mého ročníku herectví, doba našeho vztahu se v podstatě překrývala se studiem. Tahle událost mě zdatně vyhodila z přičetnosti, nevěděl jsem co si se sebou počít. V tomto ohledu chápu výraz "ztratit půdu pod nohama," najednou bylo všechno jinak, nevěděl jsem jak reagovat, jak nakládat s tímto druhem duševní bolesti. Pro můj vývoj - opět zpětně - velmi podstatná věc. Bylo mi mizerně, nemohl jsem spát, zoufal jsem si, byl jsem úplně vyšinutý - ale taky jsem nedokázal bolest držet v sobě, takže jsem o všem mluvil, s kýmkoli - mnohem víc jsem se otevřel, nestyděl jsem se za své emoce, všechno mi bylo jedno. V tomto ohledu jsem se taky rozhodl se zahltit a pořád něco dělat, protože v samotě mi bylo nesnesitelně. Hned v lednu jsem se na *Provázku* účastnil projektu *Rozrazil*, kde jsem režíroval svojí malou desetiminutovou část, ale pro nemoc jednoho herce jsem i hrál v části *Vladimíra Morávka*. Během února jsme s Lachende Bestien během měsíce nazkoušeli *Pláč nočního kozodoje* podle *Grotesky Kurta Vonneguta*<sup>81</sup>. Bez mrknutí oka jsem večer načrtnul scénu, další den jsem ji nazkoušeli - byl jsem dost osvobozený od předběžných pochyb, jestli to nebude blbé. Prostě jsem zkoušel všechno. Pochybami v tak "podružné" věci jako tvorba jsem se netrápil. Až když jsem věc vyzkoušel, věděl jsem, co dál. Zbytečně jsem nespekuloval a jednal. Úplně prvně jsem svoje jasné a osobní téma, kterého jsem byl plný, vtěloval do uměleckého

---

<sup>81</sup> Kurt Vonnegut: *Groteska* aneb *Už nikdy sami!*

projevu: zkoušel jsem inscenaci o bolestném odtržení od své druhé poloviny. Pochopil jsem, co to je brát umění osobně, otisknout se do něj.

Protože jsem byl rád za jakoukoli aktivitu, kývnul jsem i na nabídku Honzy Kačeny, abychom spolu "něco udělali", i když do té doby jsem to odmítal. Takhle vznikla inscenace "Odejdeš tam kde žiješ hodně někde budeš podle Tobiáše Lolnesse<sup>82</sup>. Hrál jsem Tobiáše Lolnesse a s Honzou Kačenou v průběhu i psal scénář - bylo to zase úplně něco jiného, další krok na cestě, kdy se člověk nebojí jednat v tvorbě intuitivně - v tom byl Honza Kačena velkým tvůrcem. Velmi dobře chápal, o čem věc je, nacházel nepředvídatelné spojitosti, ale také byl schopen se na východisko zcela vykašlat a intuitivně už jen "dělat krásu". Byl to velmi intenzivní půlrok. Jen tak mimochodem jsme s kolegou Spišákem nazkoušeli "autorskou pohádku" Žabáci, kterou dodnes improvizovaně hrajeme. Nazkoušeli jsme scénickou črtu na Provázku, hráli jsme Kozodoje s neskutečnou energií v Nitře na festivalu a naše maringotkové inscenace v úpravě na provozování "na autě" po všech možných festivalech. V Hradci jsme na festivalu poprvé postavili Stan nočního kozodoje, kde jsme deset dní v kuse hráli a provozovali de facto hlavní festivalové místo setkání. S koncem sezóny jsem padnul vyčerpáním - už jsem nemohl. Toho roku jsme nakonec kvůli tomu i vzdali maringotku. S podzimem už byla výbušná energie pryč. A přesně v ten moment začíná mé doktorské studium - tedy období aktivit, které byly platformou pro můj "umělecký výzkum".

*(Pozn. Další dění tedy už popisují tzv. "po pauze")*

---

<sup>82</sup> Timotheé de Fombelle: Tobiáš Lolness

## 5 MŮJ ŽIVOT V UMĚNÍ II.

### 5.1 VÝZKUM

Čtenář, který se odhodlal přečíst v rámci "Pauzy" kapitolu "Můj život v umění" v době *do začátku mého doktorského studia* si mohl udělat představu, co mě vedlo směrem k promýšlení tzv. "teorie hráčství". Popsal jsem, co mě přivedlo na DAMU i jak jsem se s DAMU vypořádal, dále pak aktivity už mimo "bezpečí" školní instituce a momenty, kdy jsem si uvědomil, že nemám přístup k možnosti tvořit zaručený. Poslední půlrok do nástupu na doktorské studium jsem pak prožíval vyloženě "turbulentní" osobní období, které bylo velmi intenzivní a přineslo mnoho změn.

#### 1.rok

S podzimem r. 2013 už byla výbušná energie pryč. A přesně v ten moment začíná oficiálně mé doktorské studium - v momentě, kdy jsem se ocitl v útlumu, tvůrčí nejistotě a v nevalném duševním rozpoložení.

V Eliadovce jsem se na podzim s Lachende Bestien snažil udělat ambiciózní projekt Timon/Coriolanus. Měl to být dialog dvou Shakespearových her, také dialog o pravcovosti a levicovost, kdy každá strana měla být reprezentovaná jednou z titulních postav. Vzal jsem si příliš velké sousto, byl jsem na to sám, po jarním vzepjetí přišel útlum. Koncept měl svou logiku a odrážel i mou potřebu se vyrovnávat s političnem ve své tvorbě. Timon/Coriolanus se nakonec uvedl jako jednorázová performance na konci roku. Možnost tvar dodělat do plnohodnotné inscenace spadla pod stůl, protože na Zábradlí přišlo nové vedení a my jsme s koncem roku 2013 museli odejít. Protože jinak Eliadovka pod SPEKem (Spolek přátel Eliadovy knihovny) měla "drive", rozhodli jsme se zkusit pokračovat jinde. Založili jsme platformu KARTEL – šlo o herce a další tvůrce spolupracující s režiséry Lucií Ferenzovou, Honzou Kačenou a mnou, s produkčním jištěním Magdy Juránkové. Jaro 2013 jsme působili v klubu Pilot na Donské. Připravili jsme spolu trilogii "nový zákon" (záměrně s malým n). Opět jsem dělal jednu

inscenaci s Honzou Kačenou (Vstávej, svět hoří, musíme ho jít pochcat) a sám jsem pak pracoval na inscenaci Kohlhaas terror. Tvar jsme dotáhli do konce, několikrát odehráli, ale já nebyl spokojen. Věděl jsem, že za moc nestojí. V inscenaci jsem i hrál a bylo nasnadě, že jsem zase šel složitou cestou. Především mi chyběl tvůrčí dialog s adekvátním partnerem – na rozdíl od inscenace, kterou jsem dělal s Honzou Kačenou a která naopak vznikla celá v dialogu. -Sezóna 12/13 pro mne byla krizí, sezónou únavy a vyčerpání. Dá se říct, že po onom vzepětí jsem byl v permanentním útlumu.

V létě jsme udělali naši poslední maringotku - jeli jsme opět na východní Slovensko. Byl to návrat do míst, kde už jsme předtím byli a jezdili. Hráli jsme naše "outdoorové inscenace", které už jsme měli nazkoušené, nepřipravili jsme nic nového. Uskutečnit maringotku nikdy nebylo jednoduché, najednou ale odpadla potřeba něco vytvořit, něco nového vymyslet. Byla to pro mne velká úleva - návrat do krajiny, vesnic a osad, a dokonce k lidem, které už jsme znali. Návrat k inscenačním tvarům, které se různě a znovu naplnili. Občas je prostě potřeba se zastavit a vzpamatovat.

Nejsme si jist, jak se přesně odvíjely mé úvahy o tom, jak si stojím v životě, tvorbě a práci. Nicméně si dokážu vybavit "bod obratu" v tomto momentu. Už mi bylo jasné, že mi někdo jen tak práci v "profesionálním" divadle nedá. Že jsem začal tvořit v "nezávislém divadle" nebyl žádný vědomý a odhodlaný plán - určitě je v tom i kus urputnosti, ale také šťastné náhody, že jsem "šel kolem" zrovna když se Eliadovka impulsem Lucie Ferenzové začala zvedat, aby za přispění mnohých krátce zazářila. Ocitnul jsem se, snad i díky schopnostem, o kterých jsem tehdy pochyboval, blízko ohniska dění. Asi jsem neříkal nesmysly, ale naopak mluvil k věci. Při vlastní režijní práci na Kohlhaasovi jsem tápal, mnohem lépe mi bylo ve spolupráci. Dodám, že ve spolupráci, kdy jsem ovšem měl přístup k iniciativní účasti - například v projektech s Honzou Kačenou jsme vedli tvůrčí dialog, psali scénář, hrál jsem hlavní nebo podstatnou roli. V tomtoohledu jsem pak samozřejmě měl pochyby o vlastních režijních schopnostech. Zde se také zrodila úvaha, jestli bych se neměl věnovat spíš hraní. Ostatně právě s hraním jsem zažíval nejvíce chvály. V tomto období mě také Vladimír Morávek poprvé oslovil k angažmá na Provázku. Poprvé, protože se tak poté stalo ještě několikrát a moje odmítnutí posléze byla zdrojem několikaleté anabáze mojí (ne)spolupráce s Provázkem. Poprvé jsem k hereckému angažmá dokonce svolil, teprve asi po měsíci se mi všechno rozleželo v hlavě.

Na druhou stranu jsem i ve své režijní krizi chápal, že jak se sám účastním tvorby jiných režiséru v silně dialogické rovině a tedy dramaturgické rovině, sám takového partnera pro dialog nemám. Ne že bych toho odmítal - třeba s Honzou Kačenou jsem se o to pokusil, ale spolupráce nefungovala.

Naše působení v Eliadovce tak trochu předznamenovalo velký výboj tzv.

"nezávislého divadla". Možná je to dost subjektivní pohled, ale jak je dnes běžné začít dělat divadlo "na vlastní pěst", v tom smyslu, že každou chvíli se tvoří divadelní soubory, otevřené prostory, jednorázové projekty, tak v ten moment to zas tak samozřejmá cesta nebyla - pro "začínajícího umělce po škole".

Působení na Eliadovce byl tzv. "punkové". Sami jsme si svítili, zvučili, všechno sháněli, stavěli a bourali scénu. Odchod z Eliadovky do Pilotů znamenal ještě větší "punk" - svítilo se ze tří reflektorů, které jsme si pořídili s DKM, k tomu se ke svícení používal projektor, někdo přitáhl meotar. Neměli jsme žádný support divadla jako před tím Na zábradlí. A hned po půl roce působení Pilotů skončilo, klub se zavřel kvůli dluhům. Od další sezóny se mělo přejít do bývalých Elektrických podniků na Vltavské, které se tehdy skoro zázrakem uvolnily.

Z dnešního pohledu to bylo "divoké období", ale tehdy mě začala ubíjet jistá "neperspektivnost" punkového nezávislého divadla - snažili jsme se utrhnout, co se dalo, ale z dlouhodobého hlediska jsme energií dotovali příliš mnoho najednou. Bez peněz, bez technické i jiné podpory.

Začal jsem mít pocit bezvýchodnosti, pocit, že takhle v "undergroundu without a cause" se budeme nebo budu "patlat" už pořád. V tu dobu mě taky provázela pověst "pankáče, kterého si nemůžete pustit do divadla, protože všechno zamaže hovnama a krví". Tato pověst plynula především ze 120 dnů svobody a pak také ze spolupráce s Honzou Kačenou, který byl v tomto ohledu opravdu démon. Cítil jsem, že mi v té poloze není dobře a začal jsem mít potřebu se vymanit. Tedy opět se emancipovat "od" a posunout dál.

## **2.rok**

Zmíněná, poslední Maringotka (léto 2014), byla jistým předělem k šťastnějšímu období. Na podzim jsem totiž měl dělat Huckleberryho Finna ve Starém divadle Karola Spišáka v Nitře. Docela dobře se pamatuju, jak jsem to bral jako sázku sám se sebou, že na "Huckovi" zapracuju, že se překonám, a taky že se vymaním jak z útluhu, tak z Prahy a starostí kolem naší platformy Kartel.

Huckleberry Finn měl premiéru až na konci roku, já už ale s koncem léta odjel do Nitry, abych spolu se Šimonem Spišákem napsal scénář. Šimon měl především

hrát Huckleberryho Finna, díky tomu jsem v něm měl partnera pro dialog při tvorbě scénáře, tak pro celý proces.

Období začátku mého doktorandského studia a tedy výzkumu se tedy překrývá se sezonou "útlumu" 2013/2014, kdy jsem se na podzim snažil o realizaci hráčství v ambiciozní inscenaci Timon/Coriolanus na podzim a na jaře pak v Klubu Pilotů v dvojkombinaci Kohlhaas Terror a Vstávej, svět hoří, musíme ho jít pochcat. Šťastnější sezonu 2014/15 jsem začal oním Huckleberrym Finnem, na jaře jsem pak jako herec zkoušel s Vladimírem Morávkem v divadle Husa na provázku inscenaci Dvojí proměna, kdy jsem de facto onen koncept hráčství mohl zkoušet tzv. z druhého břehu, jako herec. Ovšem tentokrát na rozdíl od spolupráce s Honzou Kačenou nikoli jako spoluautor v nezávislém divadle, ale opravdu jako "jenom" herec následující pokyny režiséra.

Jestliže zkušenost s Vladimírem Morávkem byla specifická v tom, že jsem najednou mohl (musel) hrát opravdu jen jako herec a nikoli jako herec-spoluautor a mohl tak prozkoumávat, zda "hráčství" není vázané jen na herectví autorské resp. vázané na herce, který je součástí tvorby procesu struktury textu či inscenace (tedy nikoli "jen" herec-interpret), v Huckleberrym Finnovi jsem měl zase příležitost režírovat hrajícího režiséra, který kromě toho všeho byl velmi zasvěcený do mých myšlenek a představ, koneckonců i prošel velkou částí stejných zkušeností jako já - málokdo mi tedy mohl v tomto ohledu rozumět lépe. Druhá sezona či akademický rok mi tedy napověděly, že hráčství souvisí s tzv. "režijním hraním". Není neobvyklé se setkat s potměšile provokativní větou, pronesenou většinou po nějakém záskoku, kdy režisér zahraje za nepřítomného herce: "Oni ti režiséři (si) to stejně zahrajou nejlíp." Uvedené zkušenosti mě vedly k přesvědčení, že - velmi obecně a vágně řečeno - herectví chybí jistá dimenze. Ve zkratce by se dal použít můj oblíbený pojem "nadhled". Ten by se dal rozklíčovat jako jistá absentující režijní rovina herectví - mít přehled, co hrají ostatní, o čem to je. Nevěnovat se jen své roli či postavě, ale vnímat i dynamiku inscenace, jak je postavená - rytmu, rychlosti, stejně tak i dynamiku toho konkrétního představení. Je to samozřejmě trochu odraz věty, kterou nejednou vyřkl náš "mistr" - docent Krobot často opakoval, že "herectví je vědomá činnost" to především v momentě, kdy měl někdo tendenci se oddávat emocím a zapomínat na skutečnost, že je to stále "jen" divadlo. Souvislost hraní a režie (a jak se navzájem ovlivňují a doplňují) se tedy stala jedním z podstatných motivů mého zkoumání "teorie hráčství".



V létě 2015 jsem se odhodlal k "učení", když nás s Šimonem oslovili ze slovenského festivalu KioSK, abychom vedli workshop pod heslem "Osobne nie je politické?". Upřímně jsem tehdy nebyl s tímto známým heslem "osobní je politické" vycházejícím z feministického hnutí příliš obeznámen. Nabídli jsme právě dialogické jednání, s tím, že čas je krátký na nějaký workshop s výstupy, nakonec jsme ale s pětící účastníků workshopu dva výstupy vytvořili - a do tématu se vcelku trefily. Nicméně i tak jsem se do účasti v pedagogickém procesu na KALD DAMU stále příliš nehnal.

### **3.rok**

Během zkoušení v Brně jsem i napsal a podal svůj první grant SGS - týkal se hráčství a praktická část měla proběhnout na zkoušení inscenace Pornogeografie Wenera Schwaba. K této hře mě přivedl D.D.Pařízek s doporučením "to musíte někdy udělat" a já jsem tušil, že jako gesto v rámci mé "neexistující režijní kariéry" by to opravdu mohlo hrát roli. V tomto ohledu má Dušan Pařízek velké zásluhy, že mne párkrát v životě "trochu" postrčil, a toto malé "šťouchnutí" nakonec přineslo velký efekt. Na Pornogeografii mě hlavně bavil schwabovský jazyk - měl jsem pocit, že je ideálním pro zjitřenou deklamaci, pro intenzivní hráčství. Nicméně opak byl pravdou. Vyjetý jazyk spíš potřeboval menší až civilní herecký výraz. Herci ve výsledku hráli spíš "normálně". Velmi záhy jsem pochopil, že nemá cenu to tlačit nikam dál. Možná to bylo dáno i obsazením - do rolí starších postav se mi až trochu nechtěně nakumulovali herci ze "staré Komédie", takže ansámbl byl napůl tehdy už zaniklá "pařízkovská Komédie" a napůl lidé z našeho hereckého, "krobotovského" ročníku. Zpětně bych se skoro za ochotu změnit záměr a netlačit původně vytyčený způsob herectví pochválil. Myslím, že v tomto ohledu by urputnost naplnit svoje záměry byl spíš škodlivá. Do režijního umění patří i schopnost zcela změnit směr, žádá-li si to tvorba. To jsou ovšem "moudrá slova starce" - tehdy jsem byl spíš rozmrzelý, že jsem nekonzistentní.

Nicméně jako impuls pro "zoficiálnění" mojí existence jako režiséra to nakonec byl opravdu úspěšný krok. Za několik měsíců poté nám za Pornogeografii byla udělena Cena Josefa Balvína - a to se "kariézně" počítá. Pověst "neseriozního pankáče" byla narušena.

Zkoušení Pornogeografie bylo v mnoha ohledech klopotné, poslední světelná "kjůčka" jsem řešil pár minut pře tím, než se pouštěli premiéroví diváci do sálu. Hlavně jsem ale celý půlrok před zkoušením překládal, protože překladatelka

Bára Schnelle udělal spíše intuitivní rychlopřeklad. Já sám pak ovšem ladil každou větu (a to velmi pomalým tempem, protože moje znalost němčiny není ohromující). Šlo vlastně o přebásnění - i proto, že většina slovních hříček a řetězení asociací v českém překladu nedávala smysl. Strávil jsem nad textem spoustu hodin, sedal jsem k němu při každé příležitosti - a byla to intenzivní, vyčerpávající, ale naplňující činnost.

Během zkoušení a krátce po Pornogeografii jsem se také chvíli účastnil projektu bývalé spolužačky Anny Čonkové. Usmyslela si udělat Utrpení mladého Werthera a mě oslovila k režii. Vymínil jsem si, že se bude jednat o režijní supervizi, abych na projektu "nevykrvácel". Začal jsem chápat, že ne do všeho je dobré se vrhnout po hlavě. Projekt se sice úplně nedokončil, práce na něm ale byla smysluplná - pro mne i tím, že jsem k němu mohl přistupovat nezatíženě, nikoli jako jeho iniciátor a člověk, co všechno zařídí, ale jenom jako tvůrce, který se věnuje tvůrčímu procesu - který se kouká a vidí. Nechá věci přicházet k sobě. To je mimochodem věc, která je dost na překážku studentům režie. Mají si většinou vymyslet nějaký projekt, jsou jeho iniciátory, takže si všechno tak trochu zařizují. Pak je tu ovšem nárok na spolupráci a kolektivitu tvorby - studenti režie pak většinou zapisují, co se vymyslí, aby pak doma přemýšleli, jak dál a ještě stihli zařídit a domluvit praktické věci. Přitom umění režie spočívá i tom prostě "uvidět". Pro režiséra je dobré si tento prostor uhájit. Ostatně proto jsem se postupně dopracoval k aktivnímu využívání režijních asistencí, které mě zbavují nutnosti se zabývat širokou škálou praktických věcí, které mě odvádějí od samotné režie. Díky asistenci režie neustále doslova "neklopím hlavu" k textu, k poznámkám apod. Prostě "jdu a dívám se."

Na jaře jsem se po dlouhé době vrátil k divadlu pro děti. V divadle lampion jsem dělal Cipíska. Opět velmi nezatíženě. Měl jsem oporu v představiteli Cipíska, Lukáši Bouzkovi, herci z ročníku, jehož předností je rozhodně živelnost, schopnost improvizace, komunikativnost s divákem. V textovém, intelektuálním či interpretativním divadle už si tak jistý není, ale pro Cipíska jsem měl ideálního představitele a spolutvůrce. Dá se říct, že v tomto ohledu se realizovalo ono hráčství ve specifickém druhu divadla (tj. Divadla pro děti). Dění bylo zorganizováno kolem hlavního aktéra (představitele Cipíska), který s obrovskou intenzivní energií "tahal celý špíl", všechno komunikoval s dětmi, energicky hrál na bicí - prostě strhával s sebou.

Během zkoušení Cipíska a po něm jsem pak udělal menší projekty na způsob "scénické črty" pro Divadlo D21 a pro Husu na provázek. Jaro pro mne v tomto ohledu proběhlo uvolněně, práce a tvorba mi šla od ruky. Zamiloval jsem se. A velmi šťastně.

Sezonu jsem uzavřel účastí na Mezinárodním fóru při berlínských Theatertreffen. Dva týdny v Berlíně s čtyřicítkou dalších mladých tvůrců na mne měla blahodárny účinek - nešlo ani tolik o workshopy, ani o představení nejlepších německých inscenací, jako o dlouhotrvající dialog naší čtyřicítky. Pro mne bylo hlavně skvělé, a doteď si to pamatuji, jak bylo úžasné si rozumět s ostatními tvůrci, především s těmi z německy mluvících zemí. Mám tím na mysli hlavně témata a okruhy, které, pokud jsem je zmínil nebo o nich mluvil v tuzemsku, vyvolávaly spíš nejasnost, odstup, zdvižené obočí. Najednou jsem mluvil s lidmi, kteří měli věci velmi podobně. Byla to satisfakce i úleva.

### **Krize**

Tak se končil třetí rok, třetí sezona mého výzkumu. Dalo by se říct, že jsem si "frčel". Samozřejmě jsem si zahrával. Už s koncem sezony jsem začal pracovat na "reparátu" Kohlhaase, tohoto do budoucna svého "neverending projektu". Zároveň jsem měl na mysli projekt o "Ferdinandovi Vaňkovi dnes", takové moje osobní vypořádání se s Václavem Havlem a jeho požadavkem na "život v pravdě" (souvislost s pojmem autenticity v divadle není náhodná), který mě dráždil už od absolventského hamleta o normalizaci. Léto a podzim byly horečnaté. Můj pokus o znovuinscenování Kohlhaase selhal naprosto. Vymstil se mi koncept příliš zaměřený na "překračování hranic v divadle". Nicméně jsem byl schopný si po první minifestivalovém uvedení říct, že to byl krok špatným směrem a že nemá cenu se v něm babrat (později se rozhodnu opět se babrat). Sebedůvěru jsem ovšem podlomenu měl a u "Ferdinande!" jsem prožil tvůrčí muka - opět popíšu ještě podrobněji. Projekt Ferdinande! se nakonec uskutečnil - a hraje se dodnes. Na "premiéře" jsem sice polovinu textu přečetl, protože jsem se ho nestihl naučit, ale odehrála se a inscenace postupně prošla velkou evolucí.

**Poznámka na okraj (o emocionálnosti umělce).** Když zde shrnuji proces svého utváření, jako tvůrce i člověka, a události skládám ve stručnosti k sobě, musím se smát jedné věci. Byly časy, kdy jsem pochyboval, jestli jsem umělcem nebo ne, jestli si jenom tu zdařile tu méně nepředstírám, že jsem schopný tvořit na nějaké smysluplné úrovni. V určitém ohledu mě znejistovalo, že na rozdíl od

běžné představy umělce jsem si nepřipadal moc "impulzivní", měl jsem pocit, že se mnou inspirace "nemlátí o zem" a že jsem spíš takový střízlivý člověk. S odstupem, nebo snad oním kýženým nadhledem, vidím, že se mnou nálady, pocity a inspirace docela lomcovaly - euforie střídaly chmury, pocity sebejistoty utápění v pochybách. Vcelku jsem se také upokojil ve věci instinktu. Uvědomil jsem si, že jsem velmi intuitivní člověk, pokud na to přijde - jen jsem se musel trochu uvolnit s krunýře racionálního poměřování či prostě "superega".

## **Osvobození**

Po Ferdinandě! jakoby ze mne něco spadlo a já se svobodně pustil do práce na Macbethovi pro D21. Už jen pro podmínky v nezávislém divadle a konkrétně v D21 samozřejmě bylo potřeba udělat úpravu. V logice "teorie hráčství" jsem hru upravil pro jednoho mužského představitele Macbetha a čtyři čarodějnice, které "zademonstrují" všechny ostatní postavy, resp. Budou tvůrkyněmi celého macbethovského světa. Neměl jsem v tomto smyslu dopředu připravené žádné rozdělení, začal jsem s herečkami a hercem prostě číst a vést dialog. Výhodou bylo, že jsem Macbetha poměrně dobře znal z naší pouliční verze, pak také to, že jsem měl na přemýšlení dost času. Osloven k hostování jsem byl poměrně s předstihem. Oproti svému tehdejšímu směřování k političnu jsem se rozhodl, že v Macbethovi nebudu s politikou tlačit na pilu - tušil jsem, že bych z Macbetha vyždímal maximálně vágní sdělení o tyranství, jak moc postupně korumpuje. O Macbethovi jsem spíš přemýšlel jako o člověku, který je velmi zorientovaný ve svém světě, ve světě války, kde je jasné, co je potřeba udělat. Stojíš proti nepříteli, a buď zabije on tebe, nebo ty jej. V tomto smyslu se dá mluvit i jisté tématické lince s Ferdinandě!, který se týkal "neexistence jasného nepřítele, pro současného umělce intelektuála, nějakého toho Ferdinanda Vaňka dnes". Macbeth ze světa, kde jsou jasné pozice a jasné rozlišení (dobro-zlo, přítel-nepřítel) přechází do světa, který je mnohem komplexnější a komplikovanější. To mi pro začátek stačilo. Byť mi trochu utekla hlavní postava, resp. práce na ní ve smyslu práce s jejím představitelem, protože jsem se věnoval hlavně souhře gangu čtyř hereček, Macbeth se v mnohém velmi podařil, včetně zpracování čtvrtého jednání (které je napsané bez účasti Macbetha na scéně a ve hře je tedy dost retardující) jako paralelně běžícího dvoufilmu, který divadelní postava Macbetha sleduje.

## **Německá zkušenost/Gorki**

Ihned po Macbethovi jsem odjel do Berlína na stáž do Maxim Gorki Theater. Rozhodl jsem se využít možnosti Erasmu jako student doktorandského oboru a nabrat ještě nějaké zkušenosti v onom "německém divadle". Šlo o zkoušení Brechtových V houštinách měst s finálním názvem "Dickicht" (původní název Im Dickicht der Städte)<sup>83</sup>. Řekl jsem si, že s jistou dávkou pokory snad i ve třiceti zvládnou dělat "hospitantz" tedy v podstatě "asistenta asistenta režie". Zkušenost by se dala nazvat zklamáním v tom ohledu, že zkoušení bylo fatálně nepřipravené od režiséra a dramaturga, především s ohledem na koncept práce s "fotofilmem". Jen přispěním tvůrkyně videa se první půlka zkoušení naplnila natáčením videosekvencí a ne jen nafocení fotografií, které se původně měly promítat za živou akci na jevišti. Tento koncept se samozřejmě brzy ukázal jako lichý a zbytek zkoušení se už jen lepilo z videí a živé akce nějaké smysluplné divadlo. Na základě toho, i faktu, že jsem byl po vlastní předchozí tvorbě značně vyčerpaný, a při každodenním dvoufázovém německém zkoušení, můj zájem trochu zapadl do všední únavy. Nicméně jsem stihl v Berlíně i něco vidět a hlavně přemýšlet, jak ne a jak ano dál.

## **Sezuan**

Z Německa jsem se vrátil při chuti. S Lachende Bestien jsme začali zkoušet projekt Sezuan, který své jméno dostal teprve postupně. (Když nyní hovořím o "dělali jsme s Lachende Bestien", míním tím postupně ustálený tým sebe, scénografky Adriany Černé, hudebníka Jindřicha Čížka, produkční Hany Svobodové a volnějšiho uskupení herců - především Johany Schmidtmajerové, která s námi pracovala na Pornogeografii, ale třeba i na Macbethovi mimo LB. Projekt Sezuan, který se stal projektem Sezuan teprve posléze, byl dluh čtveřici hereček. U složitého zkoušení Ferdinande! jsem v jednu chvíli připadl na myšlenku, že onen můj (stále ještě hledaný) mužský monolog by mohlo být vhodné zinscenovat s "chórem" žen a dát tak obsahu kontrapunkt. I přes muka nejistoty v otázkách "CO?" (resp. Co přesně) a "JAK?" zároveň, jsem ovšem v určité fázi dospěl k názoru, že to byla slepá ulička. S herečkami jsem se domluvil, že projekt musím dokončit sám, že ale uděláme spolu jiný projekt. Vyšly jsme z témat obsažených ve Ferdinande! a ve finále tedy šlo o "život v pravdě dnes", feminismus, lásku a kapitalismus. Odhodlal jsem se jít cestou co nejautorstější, respektive cestou, kdy autorství vychází z performerů. Chtěl jsem po herečkách texty, debatovali jsme. Až mě napadlo, že uvedená témata i to, jak

---

<sup>83</sup> Maxim Gorki Theater: Dickicht, podle B.Brecht, režie S.Baumgarten, premiéra 11.3.2017

o nich hovoříme, dost odpovídají Brechtově Dobrému člověku ze Sečuanu. Téma člověka, který musí žít dva životy, aby morálně obstál v současném světě a zároveň princip zcizené převlekové komedie mi přišly jako vhodný základ pro naši "autorskou výpověď". Zároveň mě lákalo pracovat de facto s "dekonstrukcí" Brechtova dramatu - anebo jen aktualizací a interpretací, v tomto ohledu záleží na výkladu.

U obou "poferdinandovských" inscenací, Macbethovi i Sezuanu jsem se najednou po tvůrčí nejistotě cítil dost uvolněně, nebál jsem se nejasností a docela intuitivně nacházel směr, vedl jsem otevřený dialog se všemi spoluvůrci, ale dokázal jsem procesem hýbat - klidně se tomu dá říkat "vedení" anebo prostě "režie". Když to vezmu formální časovou optikou, sezonou 2016/17 a tedy Sezuanem, potažmo Macbethem a Ferdinandem jsem uzavřel čtvrtý ročník doktorandského studia. Po prvním naprosto nejistém roku přišel Huckleberry Finn, herecká zkušenost "out of the box" na Provázku, Pornogeografie, aplikace "teorie hráčství" v divadle pro dětského diváka (Cipísek) a ve finálním roce "studia" či "výzkumu" jsem aplikoval a praktikoval zkoumanou teorii. Zpětně by se dalo říct, že je to naplněný čas a je o čem mluvit. Vlastně se podivuji nad tím, jak málo jsem byl schopen "přítomný okamžik" reflektovat. O jednotlivých inscenacích a aplikaci teorie hráčství v nich, resp., jejího vzniku při nich se ještě (teprve) zmíním. Dodal bych ovšem, že jsem měl pocit, že jsem sotva začal. Přišlo mi, že by bývalo tak akorát, kdybych Ferdinandem, Sezuanem a Macbethem absolvoval DAMU, že jsou to svým způsobem ještě "studentské" inscenace. (Zdá se, že mi některé věci dlouho trvají - snad jsou o to poctivější.) Na druhou stranu, když je porovnám s většinou produkci, jsem ochotný připustit, že jsou v takovém poměrování hledačské až novátorské a objevné. Po těchto čtyřech letech jsem snad mohl sednout a sepsat disertační práci jako zprávu o svých aktivitách a z nich vycházejících "tezí" a mít hotovo. Místo toho mi začalo období, kdy jsem "výzkum" ztratil ze zřetele, neboť mě strhl vír činnosti a hodně jsem pracoval, hodně tvořil, a méně už reflektoval. A snad jsem také potřeboval větší odstup. Ještě i v následujícím roce/sezoně vznikla jedna studie SGS, v této sumarizaci proto připojím i popis následujících událostí.

## 5.2 VÝZKUM NADSTANDART

### **Horečná tvorba v roli čekatele**

Na začátku semestru 2017/18 jsem se odhodlal vykonat "pedagogickou praxi" v rámci KALDu. Dva týdny jsem se studenty třetího ročníku herectví dělal dialogické jednání. K mému překvapení to někteří ze studentů kvitovali jako "nejlepší zkušenost" na DAMU a i pedagog ročníku to kvitoval jako "zkušenost, při které se mnozí ze studentů konečně otevřeli". Přitom mojí ambicí bylo uskutečnit právě jen dialogické jednání, tak jak jsem ho znal z KATAPu od prof Vyskočila, z KALDu od docenta Krobota a z vlastní aplikované zkušenosti. Tato zkušenost mě ovšem přesvědčila, že dialogické jednání je zkušenost, která hercům (resp. studentům herectví často sevřených nároky studia) velmi prospívá.

### **Pověření**

S Lachende Bestien jsem začal pracovat na Müllerově Pověření<sup>84</sup>. Po hře jsem sáhl trochu pod tlakem, jako text mě fascinovala, Heiner Müller dával Brechtovi logiku i jistém historickém vývoji, ale zpětně hodnotím inscenování Pověření jako předčasné - bylo to příliš brzy. Byl jsem ale na koni a měl jsem pocit, že se s otevřenou myslí a srdcem dá zvládnout všechno během procesu. Povzbuzen také dialogickým jednáním se studenty DAMU jsem se s vybranou skupinou šesti herců rozhodl se věnovat právě hráčství. Tedy nejen inscenovat, ale vědomě pracovat na hereckém, tedy "hráčském" projevu.

Nicméně obsah, tedy text a téma mě přesahovaly. Müller není rozhodně snadný autor. Musel jsem o historických a politických souvislostech ve hře obsažených dost číst. A právě při této příležitosti se opět dost posunul můj vhled do věcí politických, můj vztah k političnu (obecně i v umění) a mojí politické orientace

---

<sup>84</sup> H.Müller: Pověření

vůbec. Psal jsem již o přerušení "blízkého vztahu k političnu" s nástupem na DAMU a postupnému navracení k němu během studia i po něm. Popsal jsem i vklad zkušeností s Divadlem Koňáka i motora, jak osobní setkání se sociální periferií iniciuje pochybnost o "nejlepším z možných světů". Mezi oběma berlínskými anabázemi jsem se nutně setkával s "kritikou kapitalismu". Stále jsem se ovšem víceméně považoval za liberála, (kritického) ctitele Václava Havla, nepřímo za příslušníka tzv. "pražské kavárny". Ferdinand! byl v tomto ohledu boj o duši, v Sezuanu šlo o první krůčky pojmenování kapitalismu jako strukturálního problému s cukáním "co ale jiného" s vědomím, že tzv.alternativy (leninské státy, bolševický komunismus) selhaly. Právě u Pověření jsem i na základě kontextu, kdy se černí otroci na Haiti ve jménu ideálů Velké francouzské revoluce vzbouřili, musel objevovat texty o kolonialismu a tím pádem i dějiny vzpour proti útlaku, rasismu, kapitalismu či prostě světosystému.<sup>85</sup> Teprve tehdy jsem si doplnil obligátního Žižeka (jehož kniha Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška<sup>86</sup> mě oslovila už svým názvem, takže se tato známá věta dostala přímo do inscenace). Žižek byl ovšem především branou k autorům jako je F.Fanon, E.W. Said nebo A.Césaire. Pověření nebylo moc úspěšné, protože na premiéře bylo vyloženě nehotové. Během pár repríz došlo i k několika zásadním škrtům a inscenační tvar vyloženě "prokoukl". Podle mého názoru však, až na čestné výjimky, představení padala na nedostatečném hereckém projevu, v tomto ohledu opravdu chybělo právě hráčství "suverénního nadhledu", stejně tak jako chyběl herecký tahoun inscenace. Samotná, byť vlastně nikdy pořádně nezahraná, inscenace byla však - snad paradoxně -dle mého vlastního uvážení jedna z mých nejlepších.

Pověření každopádně odstartovalo mojí dlouhou sadu zkoušení, po které jsem byl na kraji vyhoření. Do Besedy v Hradci Králové jsem nazkoušel Černou vodu, fragmentarizovaný text R.Schimmelpfenniga. Zmíním, že je to doba, kdy jsem de facto stále ještě teprve začal hrát o uznání, že jsem režisér. Připomínám, že do té doby jsem měl především onu pověst "pankáče, kterého neradno pouštět do divadla". Nicméně s Černou vodu jsem se rozhodl nezaváhat, na své poměry pečlivě jsem si jí připravil - bylo to koneckonců potřeba, protože fragmentarizovaný text bylo potřeba poskládat (tedy inscenovat způsobem dalece přesahující interpretaci) do smysluplného celku, postavy ani počet herců nejsou určeny, jedná se spíše o textový materiál. Zadařilo se mi odvést "kvalitní

---

<sup>85</sup> míněno ve smyslu termínu I.Wallersteina

<sup>86</sup> S.Žižek: jednou jako tragédie, podruhé jako fraška



práci" v tom smyslu, že v rámci regionální divadla se jednalo o "progres", ovšem v "přijatelných mezích", tedy nedošlo k odmítnutí a nechuti.

*Poznámka na okraj o kompromisu: dostal jsem nedávno otázku, co si myslím o kompromisu v divadle. To, jak popisuju nazkoušení Černé vody, by mohlo působit jako kompromis začínající režiséra. Upřímně mě to netíží. Režijní práce je závislá na existenci velké struktury. Režisér si prostě nenapíše doma text tzv. "do šuplíku". Režisér potřebuje onen živý proces, kterého se účastní mnoho lidí, mnoho tvůrců, mnoho funkcí. Samozřejmě lze zůstat tzv. v undergroundu - ale protože tu zkušenost mám, můžu říct, že tím se naopak tvůrce omezuje od mnoha jiných možností a prostředků. Samozřejmě, že děláni inscenace na oblasti není žádné zaprodání se - ale je pravda, že člověk se může pozvolna "zasunout" do objíždění štací a režírování věcí na zakázku. To je samozřejmě potřeba si pohlídat. Zmíním taky, že jsou případy, kdy než udělat gesto a odmítnout, podvratná spolupráce má větší hodnotu. Když jsem ovšem tuto otázku o kompromisu dostal, došlo mi, že tvorba a režie obzvlášť je neustálé děláni kompromisů. Aneb ještě lépe řečeno vyvažování kompromisů a trvání si na svém. Každou chvíli režisér dělá kompromis mezi svou představou a možnostmi, které mu skutečnost nabízí. Například ve spolupráci s hercem: režisér vidí, že tohle mu nesedí, tohle by nezahrál, v tomhle naopak vynikne - a podle toho jedná. Režisér, herci a ostatně všichni tvůrci v tomto ohledu ale potřebují schopnost odstoupit od své tvorby a říct si - dělám ještě to, proč jsem to dělat chtěl? Má to smysl? Neuhnul jsem, a jestli ano, je to dobrý směr? To je ostatně takový "výzkum", který potřebuje dělat každý tvůrce bez ohledu na institucionální jištění.*

### **Opletal a Sněhová královna**

Po Černé vodě jsem zkoušel dvě inscenace, které se překrývaly, a navíc jsem neměl oporu v textu. V obojím případě mělo dojít na "kolektivní autorství," ale už v té době jsem začal být k podobným procesům skeptický. První byl Opletal - po dlouhých diskuzích jsem text nakonec napsal sám a samotný inscenační tvar se nazkoušel víceméně za týden. Následnou Sněhovou královnu jsem psal během procesu zkoušení a měl jsem alespoň částečnou oporu v Andersenově předloze. Na druhou stranu komplikací bylo, že šlo, jestli ne o muzikál, tak o divadlo silně hudební povahy - a bylo třeba i napsat texty písní. O Opletalovi píšu v jedné z kapitol/historických studií - Opletal je svěží záležitost i proto, že jsem se rozhodl pro model "fast kitchen" - moc se s tím prostě nemazat. Celá věc je založena na

faktu, že Jana Opletala málokdo doopravdy zná a neplete si s jinými osobami českých dějin. Tvar je založený na permanentní provokaci a zároveň zcizování provokace - v tomto ohledu to pro mne byla taková malá studie o provokaci. Jenže, jak jsem již zmínil - je vlastně docela snadné provokovat konformně, „tak akorát mile.“ Další cestou je provokovat ve formálních, divadelních věcech, jde ale o krátkodeché závody. Smysl má provokovat niterně nebo politicky, protože v tomto ohledu je s čím nakládat. Ovšem divadelní představení je dost krátká plocha, aby taková provokace něco změnila. Nejsmysluplnější mi tedy připadá tzv. „provokovat k myšlení“, jen postrčit v určitém stereotypu, aby se divákova zažitá představa trochu otřásla. Ale aby myšlenku hned nezapudil - což se spíš děje při silné a dobře míněné provokaci.

Ve Sněhové královně jsem se opět s chutí dostal k divadlu pro dětského diváka. Intuitivně jsem mířil k ženské/dívčí hrdince. Na adaptacích, které jsem přečetl, mě zaráželo, jak se snaží z Gerdy udělat silnou ženskou hrdinku mechanicky. Prostě byla silná, a proto všechno zvládla - je to samozřejmě nuda, protože už je to hotové, místo toho, aby se to teprve stalo. U Andersena je Gerda uplakaná holka, které všichni pomůžou a protože se i v rozhodující chvíli rozbere, všechno dobře dopadne.

Divadlo pro děti je pro mne osvěžující i z toho důvodu, že opadnou intelektuální rámce, a jde o základní „lidské“ situace, jednání a srozumitelné překlopení do divadelní řeči. V našem pojetí tak Gerda je na začátku ubřečená holka, která se teprve v průběhu stane aktivní hrdinkou, emancipuje se od své babičky, která ji drží v bezpečí dál od zevního světa a tím jí brání dospět, a z pláče je nakonec schopnost zdravé emoce, která se dokáže postavit chladnému racionálnímu kalkulu. Jestliže v rámci shrnutí s lehce ironickým názvem „můj život v umění“ působí tato pasáž nadbytečně, pak je snad možné říct, že i v této inscenaci pro děti jsem byl osobní: jako člověk, který vždy inklinoval k racionalitě (možná protože s emocemi jsem si nevěděl rady) se tady smiřuje s emocionalitou a intuitivním jednáním.

### **Sezona 2018/2019**

Sezona 17/18 skončila, místo léta a volna jsem ale připravoval další inscenace, které jsem vnímal jako podstatné. Především jsem měl napsat adaptaci Dostojevského Hráče, kterého jsem si usmyslel zkoušet v Huse na provázku (Vladimír Morávek byl vyhnán revoltou souboru, a byl to jen stav bezvládní, který mi zde konečně umožnil inscenovat). Hned po Hráči měl následovat Nepřítel lidu

podle Ibsena v koprodukcí Lachende Bestien a Městských divadel pražských. Vzápětí potom jsem měl na hlavní scéně Klicperova divadla udělat Lakomce a sezonu zakončit Slávou a pádem krále Otakara v Komedii pro MDP. Byla to "kruciální sezona", důležitá i pro moje další směřování. Věděl jsem také, že mě toho čeká hodně, že jedno zkoušení bude navazovat na druhé, a rozhodl jsem se připravit. Zasekl jsem se ovšem hned u Hráče - napsat autorskou adaptaci nebylo jen tak, zvláště když jsem se rozhodl hrát se samotný hráčstvím a z Hráče udělat takovou de facto "manifestační inscenaci". Hráč z titulu tak nemínil jen Dostojevského gamblera, ale i hráče herce. Jako manifestační inscenaci popíšu podrobněji. Hráč se povedl, ale tak trochu na úkor Nepřítele lidu, kterého jsem nestihl dostatečně připravit. V obou inscenacích jsem už intenzivně pracoval s kritikou kapitalismu, včetně skutečnosti, že je příčinou ekologické devastace a tedy zásadní hrozbou, které lidstvo čelí. V řadě následující Lakomec v Hradci nebyl tolik náročný na přípravu, ale zkoušení nebylo jednoduché. Mým cílem bylo opravdu intenzivní a "vyjeté" herectví a tedy "hráčství", což se v regionálním divadle ne u všech setkávalo s pochopením. Kvůli nedostatku odpočinku už jsem během zkoušení Lakomce přestával mít nadhled a pochopení, okolnosti v divadle mi taky nepřidaly. Asi jen díky tomu, že se zkoušení Otakara odložilo, jsem se nezhroutil. Myslím, že jsem nevyhořel, ale na hranu vyhoření jsem si sáhl. Na jaře jsem si tak místo zkoušení mohl odpočinout, v klidu připravit následujícího Otakara. Místo načerpávání sil jsem upadl do vyčerpané otupělosti. Síly jsem předtím už zjevně natahoval dlouho. Propadl jsem také environmentálnímu žalu - aniž bych ho tehdy vůbec dokázala pojmenovat.

Ve zkoušení divadla s hráčskými principy jsem pak samozřejmě pokračoval, a snad by zde i mělo cenu skončit: jedná se už o šestý rok mého doktorandského studia. Zároveň, čím jiným skončit než skepsí o divadlu tváří tvář výzvě, jaké lidstvo dosud nikdy nečelilo. Na mrtvé planetě není divadlo - to by snad byl ten správný závěr. Ale divadlo dělám dál i přes častou skepsi, zda dokáže nějak přispět ke změně. Divadlo dělám dál, proto uvedu i poslední práce:

Slávu a pád krále Otakara jsem nakonec zkoušel poslední měsíc sezony 18/19 a první měsíc 19/20, tedy červen a září 2019. Tento obvykle neoblíbený termín se nám podařilo otočit ve svůj prospěch: Na konci sezony byli už všichni unavení. Netlačil jsem vůbec na inscenování. Text jsme prostě četli, debatovali o něm, spolu během zkoušek zkrátili o další třetinu. Pro rychlé a intenzivní zkoušení na podzim jsme měli všechno vymyšlené, takže jsem se přes léto ještě připravil já a inscenace Otakara tak vznikla zhruba za tři týdny.

Trochu jsem ubral z tlačení na "politickou pilu". Ostatně u této "protičeské hry" Franze Grillparzera<sup>87</sup> se spíš očekávalo, jestli otočíme pozitivní vyznění rakouského císaře Rudolfa ve prospěch českého krále Otakara. Přistoupil jsem k tomuto problému v antinacionalistickém a antiautoritářském duchu: oba jsou to vládci, kterým jde o moc - nějaké vlastenectví se tu používá maximálně jako zbraň. Oba reprezentují moc a hierarchii. Ani jeden nemůže být dobrý - jak vůbec může kdokoli, kdo se hlásí k demokracii obdivovat krále a císaře? Otakar zde reprezentoval starou moc - která svou sílu dává na odiv, kdežto Rudolf přináší méně spektakulární, měkčí přístup, který nad starou silou vítězí, stále však zůstává nadvládou. Je to ovšem o principech, které se projevují v mnoha aspektech světa a přemýšlení o něm - viz například. Z.Baumann a jeho Tekuté zlo či Tekutá modernita.

Na podzim 2019 jsem se pak nerozvážně vrtl do nebezpečného podniku. Rozhodli jsme se po úspěšném jarním čtení zinscenovat Zámek na Loire autora Romana Sikory. Hra pro čtyři herce je vtipnou komedií, napsaná komplikovaným jazykem a reflektující s nadhledem a humorem téma odcizené práce, oligarchizaci politiky, nepřekonané rozdíly mezi východní a západní Evropou a iluzemi o nich. Skvělá hra, skvělé téma, skvělý timing. Chyba byla jediná, že jsme po povedeném čtení já i kolega muzikant Čížek připadli na nápad, že když jsme to tak dobře přečetli, rovnou to jako herci nazkoušíme. Sice jsme to zvládli, ale oba jsme se shodli, že funkce režie a hudební složky jsme ochudili o odstup, který se ztratil hereckým zkoušením a hraním, a že herectví jsme naopak nenaplňovali maximálně neustálou snahou vidět věci z venčí. Přesto Zámek slavil úspěch a byl pozván na většinu českých festivalů. Osobně jsem si ale řekl, že hrát ve víceméně interpretační hře už bych, alespoň ve své vlastní režii, hrát neměl. Ochudil jsem se o pohled zvenčí, také jsem cítil, že hraní chce praxi, kterou už jsem v poslední době tolik nepraktikoval.

Po Zámku jsem, těsně před vypuknutím pandemie covidu, v Hradci ještě nazkoušel Kdo se bojí Virginie Woolfové Edwarda Albeeho. Původně to byl jen nápad, který jsem plácl, ten se ale stal realitou a já jsem docela dlouho litoval. Ještě stále ve mně snad přežívalo přesvědčení, že "klasická činohra" je spíš takové nacvičování, protože přeci člověk nic "nevymýšlí" jako autor. Proto jsem velmi rád, že se mi podobná zkušenost podařila: oproti jiným inscenacím mi práce přišla relativně snadná. Přesto jí bylo docela dost - zprvu jsem se

---

<sup>87</sup> F.Grillparzer: Sláva a pád krále Otakara

domníval, že jí budu mít málo, protože je přeci všechno napsané ve scénických poznámkách a je jasné, co a proč postavy Albeeho hry chtějí. Ale zas tak jednoduché to není. Opravdu jsem teprve nyní do důsledků pochopil, že četba textu, postav a situací je výsadou režiséra a ne každý to dokáže - přestože se zdálo, že autor vše napsal. Jeho pochopení ale není samozřejmostí. Musel jsem si také lépe zformulovat, co to znamená hrát postavy a odkud brát. Režisér v tomto ohledu musí být znalec lidí, když to řeknu banálně. Nebo humorně - kdybych situaci zúžil na dva nejvýznamnější myslitele 19. století: měl jsem pocit, že to chce do divadla více "Marxe" (rozuměj společensko-politického) až jsem zapomněl, jak moc pracujeme s tím "Freudem" - a že je třeba si ho zase trochu připomenout nějakým tím "V-effektem."

Premiéra Albeeho měla být v půlce března 2020, zhatil ji nástup pandemie. Následující půlrok jsem si původně vyhradil právě pro psaní disertační práce. Náhoda tomu ale chtěla, že jsem dostal nabídku, která se neodmítá: účastnit se za MDP projektu v koprodukcii s berlínskou Volksbühne na téma "POSTWEST" (hříčka, která skrývá jak předponu "post", tak německých slov pro "východ" a "západ"). Měla vzniknout inscenace, která by pak v nějaké kratší verzi hostovala s projekty dalších deseti divadel bývalé východní Evropy v rámci jednoho velkého festivalu.

Padlo rozhodnutí udělat Hrdiny kapitalistické práce - byl jsem skoro překvapený, že něco takového divadlo jako MDP chce, ale rozhodl jsem se samozřejmě využít příležitost a tento zásadní text o levné práci a společenské nerovnosti, tedy vlastně takovou malou diagnózu našeho lokálního postkomunistického kapitalismu přenést na jeviště. Tušil jsem, že to pro mne nebude jednoduché, protože to ode mne bude vyžadovat přetvořit de facto deník novinářky v dramatický text/divadelní tvar. Hodně času na jaře také zabralo řešení pandemické situace a možnosti, jak cokoli uskutečnit v početné sestavě mezinárodních tvůrců po zoom-setkáních.

Hrdinové nakonec stihli až odloženou premiéru v září 2020, před nástupem druhé vlny. Celé léto jsem se snažil najít princip struktury a napsat adekvátní text, protože jarní fáze moc v hledání úspěšná nebyla. Hrdinové jsou postaveni na podobném půdorysu jako Sezuan - hrají je čtyři herečky, doplňuje je Jindřich Čížek jako muzikant i performer. Svým charakterem "dialektického divadla" pak připomínají Ferdinande! - struktura inscenace není založena na příběhu, ale opět spíš na "dialektické naraci", samotná inscenace se komentuje, prostorem je

prostor inscenace, příběhem příběh večera. Hrdiny nejsou "ti hrdinové" které Saša uhlová popisuje, hrdiny, či spíše postavami, jsou účinkující resp. Autorka předlohy. Dění se odvíjí od toho, o čem inscenace je, o čem by měla být, o čem bude.

Na přelomu roku 2020 a 21 jsem dělal Matku Kuráž pro MDP. Od ledna čeká na uvedení. Kromě Maryši pro Klicperovo divadlo je rok 2021 rokem, kdy jsem se naposledy rozhodl k doděláním své "neverending inscenace". Práce na Kohlhaasovi pokračují. Týká se mimochodem také vzpoury proti environmentální devastaci i sociální nespravedlnosti. Což jsou rub a líc toho samého problému. Na mrtvé planetě není divadlo, ale ještě nejsme mrtví.

## 6 TEORIE HRÁČSTVÍ

U otázek, jaké má být herectví, nebo co je to herectví, ať už "alternativní" nebo bez přívlastku, ať už mu dáváme alternativní název jako je hráčství anebo ne, se nikdy zcela nemůžeme vyhnout otázkám co je to divadlo a jaké má být - i když tu otázku položíme v lehce zúženém modu alternativního divadla. A ptáme-li se na podstatu divadla, musíme se ptát, v jakém světě se takové divadlo děje či hraje, v jakém vztahu divadlo ke světu stojí. Žádá si to ovšem ochotu svět rozkrývat, snahu rozumět mu, orientovat se v něm, nespokojit se s automatismy a stereotypním viděním. Tu se ovšem dostáváme od herectví snadno k političnosti divadla. Nejde tu ale o vypuzení intimních sfér z divadla, není to odmítnutí nitra, vycházení ze sebe. Obětování osobního na úkor politického. Jde naopak o propojení niterného a vnějšího, osobního a politického - protože koneckonců "osobní je politické". Bylo již zmíněné i to, že soudobý (pozdní, konzumní, neoliberální) kapitalismus dokázal kolonizovat i naše nitra, naše nejintimnější tužby.<sup>88</sup> A mám na mysli i již jednou zmíněné převrácení metaforičnosti v divadle. Je čas, přestat se snažit dělat jen metafory jevů a situací ze světa. Je na čase vidět a číst svět kolem sebe jako metaforu.

Tato Teorie hráčství je velmi osobní. Prvotně byla snahou o vytvoření návrhu "nového herectví," tedy herectví jiného, než si člověk běžně představí pod konvencí činoherního herectví. Toto jednání bylo zcela upřímně vedeno i opravdovou snahou načrtnout možnosti onoho "herectví alternativního divadla"- a to nejen, ale především, pro výuku/studium na KALDu. Je na čase pojmenovat, v čem se věci posunuly.

Zprv je tu poznání, že pokus o jakoukoli formulaci obecného systému, obzvlášť v umění, je a bude zpochybněno osobní, a tedy jedinečnou a nezopakovatelnou zkušeností autora takové teorie. Ostatně odpor k vytváření systematické teorie je

---

<sup>88</sup> Mark Fisher: Kapitalistický realismus

známý u mnohých autorů (jako je např. Z.Baumann, T.Adorno a rovněž B.Brecht).

Limity osobní, ovšem na době závislé, zkušenosti autora této teorie jsou v krátkém výčtu tyto: dobové ukotvení ("časy transformace a pozdního kapitalismu"), dále vrozená povaha, složitost cesty k vlastní tvorbě, velmi konkrétně specifická zkušenost "hrajícího režiséra" a v neposlední řadě také přirozený sklon k političnu, lze-takovou vlastnost považovat za sklon.

Uvědomuji si tedy limity svojí "teorie hráčství" i její povšechnost. Kromě toho, že pojmenovává (spíš než systém) strukturu principů divadelního hraní, sděluje principy nebo postoje k životu, k žití, k režii, k morálním a životním volbám. Dovolil bych si zde jednu "monistickou" konstrukci a jednu "dualistickou".

V podstatě jsem došel k jednoduchému závěru, že divadlo je jen jedno a mně osobně v tomto ohledu nepřijde příliš potřebné rozvíjet "přívlastkové divadlo". Divadlo buď je experimentální, nebo je mrtvolné. Divadlo je buď "alternativní", tedy hledá alternativní způsoby vyjádření, optiky, přemýšlení, procesu vzniku - anebo je založeno na tradici, která se znovu nepromýšlí, a pak je mrtvolné. Zdá se, že to narušuje urputnou snahu naplnit institucionální rámec vzdělání a druhového rozlišení na "činohru" a "alternativu", ale domnívám se, že v tomto ohledu na tom zas tak nezáleží - může být mnoho přístupů, jak se k tomuto "jednomu" divadlu vztahovat a jak k němu docházet. V tomto ohledu se zdá, že obecným trendem je pojem "alternativnost" naplňovat mj. mnohostí přístupů s důrazem na živost, novost, proces.

V otázce jednoty divadla bych zmínil i svou dlouho anabázi s brechtovskými principy. V Předstírání jsem psal o tom, jak jsem po absolvování DAMU v Disku a pochybách o svých schopnostech odjel do Berlína a ve Volksbühne jsem viděl své víceméně realizované představy, které už jsem málem považoval za nemožné uskutečnit. Došel jsem si vlastní cestou k něčemu obecnějšímu. Proto kdykoli mě někdo nařkne, že dělám "německé divadlo", jsem v klidu, protože vím, že neimituji vnější vzory, ale organicky koexistuji s nějakým dobovým uměleckým viděním světa, chápu trend, ale nesleduji jej slepě - spíš ho spoluvytvářím v rámci svého prostředí a možností.

K Brechtovi a brechtovským principům bych ve výsledku mohl říct to samé - zde popisovaná evoluce je vlastně geneze toho, jak jsem si vlastní cestou došel k brechtovskému pohledu na divadlo. Samozřejmě nejen vlastní cestou - už jen



proto, že jsem četl Brechta, že jsem četl o Brechtovi. Nasával jsem podněty, ale nechápal zcela. Viděl jsem, ale nepochopil jsem rázem, jak se věci mají. Ostatně v tomto ohledu má skutečně fungovat Brechtův V-effekt - nejde nutně o rozrušení a komentář, jde o náhlé pochopení věci v celé její hloubce a šířce. To, co si Brecht slibuje od V-effektu je vlastně prudká katarze, uskutečněná jako rána na solar, která se stane právě oním rozrušením automatismu. A v tomhle ohledu člověk může číst o zcizujících efektech a vlastně nechápat v plné důslednosti, jak to ten Brecht myslí. Došlo mi, že jsem prostě instinktivně obracel pozornost k Brechtovi, ale ono oslňující uvědomění jsem musel vynajít až skrz vlastní tvorbu. Složitě jsem při výzkumu hráčství hledal souvislost s političností divadla, ke které mě to táhlo (nebo si to výzkum žádal) a přitom jsem měl příklad Brechta celou dobu před očima. Musel jsem se kolikrát setkat s klišovitou frází, že Brecht byl inspirací pro oblast herectví, ale strašlivě se sekl politicky, protože přece "uvěřil komunismu". Pochopil jsem onu souvztažnost herectví a politiky až skrze "zcizující efekt" věty "všechnu moc imaginaci", když jsem se v inscenaci Hráč snažil skloubit mnoho věcí - mj. jak uskutečnit hráčství a jak politické divadlo konkrétně dělat.

Větu "všechnu moc imaginaci" jsem samozřejmě znal, jen mě až do té doby nijak zvlášť neoslovovala. Prostě jsem si představoval, že v duchu jisté "šedesátkové pseudosurreálnosti" mají v lepším světě být všichni umělci a všichni tvořit (což není daleko od pravdy, nebo - rozhodně to není špatná představa). Tentokrát jsem ale pochopil, že právě imaginace, představivost je klíč ke změně - jak k proměně herectví, zatuhlému v nějaké historické fázi, tak k proměně světa nebo usilování o takovou přeměnu. Dokázat si představit, že by něco mohlo být jinak, že to má nějakou alternativu, v tom je hodně. Souvisí to i s oním známým "TINA", "there is no alternative" neoliberální ideologie - na tento de facto totalitářský požadavek je potřeba říct - ne, alternativy jsou a je třeba je promýšlet a je třeba se o ně pokoušet. V tomto ohledu ostatně vidím nejširší možnou základnu i pro školu nebo výuku něčeho, co se nazývá alternativní divadlo či herectví. Dokázat si představit něco, co (ještě) není - to je ovšem základ tvorby. Co by byl umělec bez představivosti? Co by to bylo za svět bez představivosti?

K Brechtovi jako klíči hráčství alternativního divadla: naznačil jsem, že právě herectví brechtovských principů je tím pádem klíčem k "hráčství alternativního divadla". Ale ani to není finální myšlenka. Je totiž potřeba si uvědomit, že brechtovské principy jsou prostě jen v českém divadle a herectví málo zažité či

přítomné. Ta velká fáze jako v divadle německém prostě neproběhla v takové šíři nebo intenzitě. A je určitě dobře tuto skutečnost reflektovat a doplnění brechtovských principů iniciovat nějakým širším hnutím. Ostatně cesty k tomu mohou být i jinaké než přímo historické - ke stejným cílům se dá dojít různými cestami a myslím, že právě v tomto ohledu hraje roli právě dialogické jednání (doplněné dalšími prvky, například zmíněným povědomím o političnu či čtením světa jako metafory).

Nyní ovšem k oné, s nadsázkou řečeno, duálnosti teorie hráčství, která si je vědoma limitů osobní zkušeností svého autora. Tuto dualitu vnímám na ose režie - herectví. Už jsem zmínil, že bych, snad ne tak úplně paradoxně, mohl klidně, a to u stejné inscenace, pronést, že dělám "režijní divadlo" - anebo že dělám "herecké divadlo". Jsem tvůrce, který sám sebe vnímá hlavně jako režiséra, protože jako režisér tvořím především. A vnímám se jako režisér - autor. Nemyslím tím nutně autor literární, myslím tím způsob, jak se vztahovat k realitě a tím pádem k tvorbě. Na druhou stranu mám docela bohatou, spíše než početnou, intenzivní, hereckou/hráčskou zkušenost. Obě zkušenosti, herecká i režijní mě formovaly a "teorie" každé z nich se navzájem prostupují, ovlivňují. Režie mi dala nadhled, schopnost vidět celek, chápání odpovědnosti, vnímání věcí v kontextu, trpělivost, odhodlanost. Hraní zase schopnost vrhnout se do přítomného okamžiku, vydat se všanc, být otevřený, komunikativní, pracovat s intenzitou, intuicí, živelností. Pointa je, že co jsem získal (nebo se domníval, že jsem získal) u jednoho, přelilo se i do druhého. Proto moje teorie hráčství těžko může být jen "metodologií herectví", hráčství je ve svém základu přístupem k životu, tím pádem i k hraní a režii. A vychází z oné camusovské "revolty proti absurdnu radostí." Logiku pak má, že po hercích-hráčích bych pak chtěl určitý režijní nadhled, to vše v kontextu jisté orientace ve světě, či spíš jeho kritického čtení.

## 6.1 HRÁČSTVÍ - SYMBIÓZA HERECTVÍ A REŽIE

### herectví obtisknuté v režii

Na začátku práce jsem se kriticky vrátil k Předstírání a tehdy nejčerstvější tam reflektované zkušenosti. K "outdoorovému" hraní s Divadlem koňa a motora i k hraní, které odpovídalo prvním inscenacím Lachende Bestien, tedy hraní "na hraně", překračující hranice divadelní konvence, komunikativní a provokativní. Popsal jsem také, že během doby čerstvě před a po začátku jsem relativně dost hrál. Ve dvou zmíněných inscenacích s Honzou Kačenou jsem z dosud nabyté zkušenosti hojně čerpal a cizeloval. Svým herectvím, i ve světle toho, že jsem byl spoluautorem textu, jsem do jisté míry určoval estetiku i dynamiku inscenačního tvaru. Mohlo by se snad zdát, že "hráčství" je tak možné (jen) s jistým autorským podílem. Domnívám se ovšem, že autorství herce či hráče nepotřebuje autorství ve smyslu (spolu)autorství textu či procesu. Myslím si, že autorství herce může být výlučně v tom, jakým způsobem hraje - ať už pevný inscenační tvar nebo autorsky vytvořenou konstrukci. Stejně tak jde ale zmínit, že herec může autorsky pracovat při zkoušení interpretační činohry na své postavě, či zkrátka na svém performerském výkonu v jakémkoli tvaru, aniž by "vymýšlel" to tzv. "co, proč a jak".

V tom je pro mne ostatně cenná zkušenost zkoušení s Vladimírem Morávkem. Nejen proto, že jsem byl "jen" v roli herce, který dostal na první čtené text. Vladimír Morávek je (snad byl) excelentní v tom, že ihned pozná, kdy "herec lže" (podle Morávka, podle mě "předstírá"). Nemá cenu tuto schopnost Vladimíru Morávkovi odpírat, stejně jako velkou intuici a cit pro dynamiku inscenace. Je tu ovšem takový "Morávkův paradox" - chce absolutně "svobodného herce", ale nemůže si pomoci, aby herce neubíjel a nesvazoval. Možná je to takový kalkul s "tlakem," úvaha, že "se z herce pod tlakem dostane to nejlepší" a zároveň prostě nechota pracovat jiným způsobem, než ihned dostávat to "co vidí" jako režisér. Ostatně není to daleko od zmíněného Castorfa, a zároveň v tomhle si byli až překvapivě podobní s Honzou Kačenou, který ale potřeboval svou stydlivost překonat alkoholem. Vladimír Morávek jako hluboce stydlivý až asociální člověk potřeboval svůj "tvůrčí rauš." Oba se ale vyznačovali tím, že "říkali, jak to je", "režirovali nesmlouvavě." Ostatně to jsou nejlepší momenty režie, kdy člověk vidí "jak, to je," "diktuje" - a hned se to děje - a je škoda záchvaty inspirace nechat utéct. Ostatně jen toto "režijní hráčství" pro mne osobně dokáže vyvážit moment přítomného okamžiku na jevišti, kdy "je všechno, jak má být" a herec je napojený na diváka a naopak, onen okamžik "hráčské přítomnosti."

Morávek tedy de facto vyžaduje hráčství, ale je odpovědností hráče se nenechat svázat. V tomto ohledu je až vyžadován "boj herce s režisérem," který se ovšem neděje nějakou "neposlušností" v tom ohledu, že by herec ignoroval režisérovi instrukce či připomínky. V tomto boji herec svůj vztek obrací v hráčskou energii, intenzitu, opravdovost. Můj názor je, že to jde i pozitivní cestou.

Jisté je, že Vladimír Morávek si mě tehdy vyhlédl na základě zaskoku, který jsem učinil v rámci desetiminutového skeče v rámci projektu Rozrazil, dojem si potvrdil u zhlédnutí Macbetha nebo Othella z Divadla koňa a motora, následně pak u (velmi nepovedené brněnské reprízy) Pašijí. Jeho snaha mě dostat do angažmá byla vytrvalá. To, co chtěl, bylo hráčství, které jsem na sobě "experimentoval" již několik let, a které mu paradoxně nedokázali dát jeho vlastní herci - v tomto ohledu si Vladimír Morávek dokázal brát, ale ne dávat nazpět. Při zkoušení s ním byla moji výhodou ještě jedna věc - jako režisér jsem dokázal mnohem rychleji pochopit, co on jako režisér chce. On říkal výsledek, já jsem chápal, z čeho ten požadavek vychází - zařídil jsem se tedy sám jako hráč podle potřeby - což myslím je funkční zdatnost herce, kterou je dobré mít ve výbavě. Zmínil bych tedy dvě věci, na které jsem mohl přijít, nebo si je mohl ověřit při zkoušení Dvojí proměny: že pro hráčství je signifikantně větší vhléd do "režijního nadhledu," a pak že dynamika hereckého projevu, který je intenzivní a "vydávající se všanc" dobře odpovídá požadavkům na "pravdivost", autenticitu či tzv. "svobodu herce".

### **Režijní hráčství/Huckleberry Finn**

Ještě předtím jsem však prožil "obrat" u Huckleberryho Finna. Zmínil jsem, že to byl moment mé emancipace od jisté fáze života a tvorby. Zmínil jsem, že výhodou tvorby Huckleberryho Finna byla přítomnost intenzivního tvůrčího dialogu se Šimonem Spišákem, stejně jako to, že hrál Huckleberryho Finna s výraznou znalostí mých představ a jejich evoluce, protože sdílel většinu zkušeností, ze kterých tyto představy vzešly. Pro mne bylo, zpětně hodnoceno, skvělé, že po všech zkušenostech, kdy jsem kumuloval herectví, když ne s režii, tak alespoň spoluautorstvím textu, jsem najednou měl odstup (a tedy i nadhled) od jeviště.

Velkou pointou Huckleberryho Finna byl "paradox" přítomný už v předloze Marka Twaina: Huckleberry Finn utíká z domu a cesta je svede dohromady s uprchlým otrokem Jimem. Huckleberry celou cestu řeší morální dilema, že pomáhá "negrovi," který uprchl na svobodu, což je nelegální a tedy nesprávné. Jedná samozřejmě "přirozeně" správně z hledisek etiky, humanismu, antirasismu - ale nechápe to. Jedná správně, ale vyčítá si "nemorálnost." Absurdita rasismu,

otrokářství či segregace vysvítá z jeho konání a zveřejňovaných dilemat mnohem jasněji a zároveň sdílněji, než pokud by člověk z jeviště "kázal" co je správně a co je špatně. Tím, že se věc, byť snad zcela jasná (o nesmyslnosti rasismu), vyslovuje jednáním a nechává se na divákovi, aby reflektoval absurditu viděného, se realizuje proces imaginace - divák se podílí na konečné zprávě, nedostane ji jako hotovou informaci.

Huckleberry Finn "experimentoval" s mnoha prvky, které buď odpovídaly ještě estetice "divadelní demenece", nebo snad už odpovídaly "teorii hráčství". Šimon Spišák byl jako hráč neustále na scéně, měl možnost komentovat (částečně i vyprávět) a komentoval nejen příběh, ale i přímo dění na jevišti. Ostatně inscenace začínala pro jasnost v divadle, kde Tom Sawyer vykládal Huckleberrymu, jak správně "vyvolat slzy na divadle" parafrázováním Diderota. Huck a Jim prchající na voru posléze potkají dvojici podvodníků, kteří "hrají divadlo". Zkrátka z předlohy se vytahovaly situace a motivy, které mohly až manifestačně pracovat s fenoménem předstírání a hráčství jako reakcí na něj. Důležitým poznáním bylo, že hráčství lze uskutečnit mimo mě, byť to byl první krůček - hráčem se stal můj nejbližší kolega režisér, který se mnou sdílel většinu zkušeností a výrazně chápal moje představy. Rozhodně započala cesta, jak uskutečnit hráčství univerzálněji a ideálně aplikovat na herce či alespoň stálé herecké spolupracovníky.

## **Jazyk**

Zmínil jsem, že tato aplikace "hráčství" v projektu Pornogeografie nebyla příliš úspěšná co do kýženého efektu, byť je třeba předznamenat, že Schwab byl důležitou lekcí v používání jazyka - od něj linka vede jak k Heineru Müllerovi, tak k Romanu Sikorovi, tak k mému nakládání s jazykem např. ve Ferdinandě!. Ovšem než se k Ferdinandě dostanu, připomenu ještě svůj "neverending projekt" Michael Kohlhaas. Inscenaci Ferdinandě! totiž předchází pokus číslo dvě, který jsem zamítl po jednom zkušebním provedení. Tento pokus se vyznačoval tím, že jsem se Kohlhaase snažil posouvat do "performance". Snažil jsem se najít inscenační klíč v tématech Kohlhaasovi bytostně vlastních, a to je překračování hranic legality/legitimity. Ve zkratce jsem se adekvátně tomu rozhodl pracovat s překračováním divadelních konvencí (což trochu odkazovalo ke 120 dnům svobody). Výsledek tak částečně pracoval s příběhem Kleistovy novely a zmíněnými tématy, částečně byl v podstatě performancí, která hrála hru s provokací diváků. Již jsem jednou zmínil, že provokace divadelními, či formálními prostředky postrádá smysl - toto poznání se narýsovalo díky zkušenosti

Kohlhaase pokus č.2. Jednalo se o vyprázdnění pojmu provokace - cesta k političnosti provokace, anebo vůbec obsahové provokace, byla ovšem teprve na začátku. U Kohlhaase jsem zkusil různé "provokace", včetně odvyprávění příběhu předem, „aby nezůstalo příliš prostoru pro divákovu fantazii," nebo natahování trpělivosti. Je pravda, že připravit si na jevišti před diváky míchaná vajíčka a v klidu je sníst je zajímavá zkušenost, ale stačilo jednou. Pochopil jsem, že samoučelná a pouze na formálních prostředcích stavěná provokace nevede k ničemu zásadnímu.

### **Pravda o Ferdinandě!**

Ferdinande! byl velmi osobní, snad nejosobnější projekt, který jsem v životě dělal. Cítil jsem niternou osobní potřebu zpracovat tento nápad s "Ferdinandem Vaňkem dnes." A samozřejmě, že jsem počítal s "hráčstvím." Ve Ferdinandě! se míchala mnohost souvislých témat: jednalo se o autenticitu a pravdivost ve dvou oblastech: v té divadelní či formální ohledně autenticity na jevišti a pravdivosti divadla - což jsou témata obsažená v magisterské práci Předstírání. A pak šlo především o onen havlovský "život v pravdě" dnes a tedy i o "historickou pravdu." Ve Ferdinandě! jsem řešil i postavení a odpovědnost "umělce intelektuála" ve společnosti, dále příslušnost ke generaci "Y" a vůbec (politický) vztah ke světu. Šlo také (a především) o myšlenku "neexistence jasného nepřítele pro nějakého toho Ferdinanda Vaňka dnes"<sup>89</sup>, dále pak sociální síť jako veřejný prostor, "moc bezmocných" či prostě jak "dělat politické divadlo". Zmínil jsem, že proces tvorby byl velmi těžký a do konce nejistý. Chtěl jsem tento nápad založený na postavě "Ferdinanda Vaňka dnes" udělat, ale nevěděl jsem, jak na něj, jak věci seřadit, jak přesně postupovat. Proto jsem všechno nahrnul na jednu rovinu a rozhodl se nechat si text napsat, a bych měl alespoň nějaký odstup - což nefungovalo. Text, který napsala Simona Petřů prostě nebyl můj, nebyl přesně o tom, o čem jsem chtěl, aby byl. Posléze jsem chtěl nechat svůj autorský (mužský) monolog (který ani nebyl hotový) nechat zahrát chórem hereček - nefungovalo to. V tomto ohledu se jistě jedná o jeden z mých nejvytrápěnějších tvůrčích počínů - od té doby už se mi, rozhodně ne v takové intenzitě, nestalo, že bych kvůli tvorbě v noci nespal a šponoval své vědomí na hranu.

Obsah a formu napoví část textu:

---

<sup>89</sup> M.Hába: Ferdinandě!

*"Současný Ferdinand Vaněk  
Ferdinand Vaněk dnes by dnes  
pravděpodobně/ každopádně  
by nevedl takový dialog  
jako vedl Ferdinand Vaněk tehdy  
ten čistě havlovský Vaněk  
který vedl dialog se sládkem  
v pivováře*

...

*Ferdinand Vaněk dnes by  
tedy dnes pravděpodobně  
každopádně skoro určitě  
chtěl žít v pravdě (a lásce)  
ale pravděpodobně žije  
spíš v polopravdě nebo lži  
nebo postpravdě nebo nepravdě"*

a o kousek dál:

*"Hlavní je že  
Ferdinand Vaněk dnes  
nemá kam napřít své síly  
tudíž tedy možná  
pravděpodobně  
pocítuje bezmoc  
moc bezmoci  
moc ve smyslu hodně  
nikoli ve smyslu síly  
Ferdinand Vaněk dnes  
nemá partnera pro dialog  
nemá partnera jinakosti  
nemá jasného nepřitele  
postrádá něco jasného - systém/režim  
proti kterému se vymezit  
proti kterému se postavit  
proti kterému se vyjádřit*

...

*Jedna pravda totiž tvrdí  
že dnes  
se rozevírá propast mezi  
elitami a masami  
jenže zároveň prý  
už není pravda  
nýbrž už je postpravda  
nebo nejpřibližnější pravda  
anebo alespoň více pravd  
pravdy vítězí  
postpravda vítězí?  
(Nechme toho - Dál)*

*Proto taky dnes  
pravděpodobně  
nebo právě proto  
se nepotká Ferdinand Vaněk dnes  
se současným sládkem dnes  
anebo je to právě důvodem  
tohoto stavu, kdy  
současný umělec intelektuál  
nebo taky  
Ferdinand Vaněk dnes  
vede monolog  
protože absentuje partnera pro dialog  
absentuje jasného nepřítele  
tedy totalitní režim  
anebo přesněji  
post-totalitní režim  
jak napsal Václav Havel  
v eseji s názvem  
Moc bezmocných  
Moc ve smyslu síly nikoli ve smyslu hodně  
Hm..."*



Forma textu nebyla nijak vykalkulovaná, vznikla de facto z mých režijních/ autorských/tvůrčích poznámek (To jsou ale paradoxy, co?). Ferdinand! Je osobní v tom, jak se snaží zorientovat ve světě - což je možná ta oblast, kterou jsem v hráčství postrádal a jejíž nutnost pro hráčství není zanedbatelnou otázkou. Pro Ferdinand! je také signifikantní, že jsem, i pod dojmem tvorby Reného Pollesche (dalšího z tvůrců Volksbühne), především inscenace Kill your darlings!, snažil najít alternativní způsoby divadelní narace. Šlo mi o to nahradit příběh, situace a jednající postavy jiným způsobem vyprávění, takovým, který nežádá nutně nápodobu reality. Šlo mi o něco, co jsem sám pro sebe nazval "dialektickou naraci". Šlo mi o to, aby "hráč" neimitoval fingované postavy, ale aby jednal v situaci samotné divadelní události. Jinými slovy aby nepředstíral, že se jedná ve světě fikce, jehož metaforu svým hraním spoluzprotředkovává. Jako performer jsem proto svým textem mluvil o Ferdinandovi Vaňkovi dnes, kterým jsem se de facto stával, ale stále jsem držel i rovinu odstupu (a tedy kýženého nadhledu) už jen tím, že šlo o vyjadřování se ve třetí osobě. Struktra jazyka a kumulování frází či vršení pojmů za sebe tak, že vznikaly umělé konstrukce, to byl zase prostředek, který (paradoxně) posloužil "autenticitě". Umělý jazyk vlastně neustále zcizuje reálnost promluvy a tím neustále připomíná, že se jedná o "vědomě umělou promluvu", v podstatě vykloubenost jazyka slouží jako neustálý zcizující efekt. "Umělost" tak stejně jako intenzivní projev "paradoxně" vedou k větší "pravdivosti," protože "nesimulují realitu," ale už ze své podstaty jí buď komentují, nebo zobrazují "komentovanou," svou nereálností vyjadřují komentář či přítomnou perspektivu (tvůrce). Důležitou součástí oné "dialektické narace" je pak způsob posunu dění, pozornosti k tématu, tedy narace:

"...no jo, ono je z toho prologu prostě jasné, že se jedná o žehráni umělce intelektuála nad stavem současnosti, ale že to žehráni se týká - zvláště pokud se přihlédne k tématu personifikavenému v osobě a postavě Fedinanda Vaňka dnes, že se týká určité neexistence nějakého jasného nepřítele - a to zopakují, protože se zde v podstatě říká, o čem celé to představení je: o neexistenci jasného nepřítele pro současného umělce intelektuála, pro nějakého toho současného Ferdinanada Vaňka, Ferdinanada Vaňka dnes.. JENŽE! Vy byste si řekli - aha, jak to bude dál? Umělec intelektuál na jeviti si určitě nasere do huby tím, ŽE ŘEKNE, že v současné době, přestože dosud by se to dalo docela dobře pochopit - to žehráni na neexistenci jasného nepřítele...."

Uvádím zde tento příklad proto, že obsahuje pasáž "umělec untelektuál si nyní jistě nasere do huby tím..." Na jednu stranu evokuje ono "sraní si do huby" jako princip divadelní demence a na druhou stranu je to v kostce princip dialektiky: po tezi si filosof "nasere do huby" antitezí a díky tomu pak dojde k syntéze. "Děj" se proto děje dialekticky, reakcí jedné myšlenky na druhou - jde samozřejmě o to, jak je uchopit. Princip Ferdinande je v tomto ohledu takový, že hraje hru i s principem komentáře. Podstatná je tomto ohledu samozřejmě ironie a sebeironie.

Ironie vlastně odpovídá principu hravosti a "homo ludens" v tom smyslu, že neustále znejšťuje, pořouchle podvrací a vynucuje si pozornost (je to myšleno ironicky?). Každá ironie na jevišti podle mě má být sebeironií. Ironický postoj samotný totiž může být falešný v pozici, kdy umožňuje ironizujícímu subjektu posměšný či cynický odstup. A hráčství rozhodně nejde o posměch a "znevážení všeho." Jde o to, že pozice umělce v jevištním umění má v sobě vždy jistou grotesknost, absurditu vyplývající z umělosti realitu zobrazujícího fenoménu, kterým divadlo je. Všechno, co zazní z jeviště, je svým způsobem pseudovážné, protože se jedná o divadlo a ne realitu – je-li si toho umělec vědom, pak používání sebeironie je logickým prostředkem k nalezení jak "autenticity," tak "nadhledu" tím, že se s absurdností či právě groteskností, komičností divadla vyrovná (sebe)ironií.

Chápu, že pro někoho může být pojem ironie zavádějící, protože ironie je svým způsobem znevažující a do jisté míry souvisí s relativismem a zmíněným cynismem. Může souviset s vytvářením dojmu, že vše je relativní, že neexistuje jedna pravda a je vlastně bytostně vlastní postmodernismu jako uměleckému směru pozdního kapitalismu. Ironie pak samozřejmě může sloužit zmatku a znejistění, které jsou tak výhodné pro mocenský status quo (změna se potřebuje zorganizovat, domluvit na jasných základech odporu). Myslím si ale, že i když je si divadelní tvůrce vědom této reality, ona (sebe)ironie mu stále přísluší - protože vychází z groteskního postavení samotného divadla, které zas přísluší ke světu aktuální socioekonomické reality. Divadlo, tak jak jej známe, existuje v logice současného svetosystému. V jiném světě by nemohlo vypadat, tak jak jej známe - se všemi svými historickými nánosy a vlivy.

Je ovšem pravda, že Ferdinande odráží můj tehdejší postoj ke světu. Byla to doba, kdy jsem se zorientovával, kdy jsem i v souvislosti tvůrčího hledání

opouštěl stávající postoje. Byla to doba nejasností a zmatení - proto taky ironicky hodnocená bezmocnost umění, proto taky ironicky komentované žehráni na absenci jasného nepřítele (i s tím faktem, že jsem jako jasného nepřítele dobově označil "nejmenovaného rezidenta pražského hradu"). Na Ferdinande! je zajímavý taky proces jeho hraní po několik let. Postupně jsem Ferdinande! musel začít hrát s větší ironií. Míra ironie se prostě posouvala, až se objevil princip, kdy jsem představení "jakože" stopnul, protože není možné ho dál hrát - ovšem pak jsem vždy našel nějaký důvod zahrát ještě "poslední scénu". A i v tom se projevovala "dialektická narace." V tomto ohledu byl Ferdinande! cennou "výzkumnou plochou."

### **Téma "identifikace nepřítel"**

Je také zajímavé, že Ferdinande v mé tvorbě začíná linii tématu "identifikace nepřítele," což samo o sobě zavání intelektuální agresí. Lepší by bylo asi nazvat situaci jako "hledání proti čemu bojovat." Taková fráze ovšem zavdává na dojem, že si své "proti" tvoříme sami, abychom měli tlak, kterému můžeme vzdorovat. Jako jedinci i jako společnost ale nepřítele či nepřátele máme, ať už se nám to líbí nebo ne. A je to můj názor, že máloco je tak potřebné v dnešní době, která vytváří dojmy konce velkých vyprávění a konce jasných nepřátel, jako je jasné pojmenování věcí, které umožní orientaci. Ferdinande! na svém začátku tvrdí, že "neexistuje jasný nepřítel", aby ho pak identifikoval v "našem současném mocipánovi" - to bylo velmi naivní, protože samozřejmě Miloš Zeman jistě je nepřítelem mnoha věcí a mezi nimi je i demokracie nebo entity jako otevřená společnost, politika identit, emancipace. Ale není hlavním aktérem, je spíš (smutnou) figurkou a odrazem mnohem obecnějších trendů. Posléze jsem proto i upravoval původní text o "našem současném mocipánovi" v tom smyslu, že těžko dnes identifikovat jednoho jediného člověka jako "nepřítele", a jestli tedy jen "něco" jednoho, pak to může být jediné nějaký systém, světosystém - a ten je samozřejmě jen jeden, označit se dá jako "globální kapitalismus". Hledání nepřítele samozřejmě zavání nenávistí, případně konspiračností - nicméně na konspiračních teoriích není až zas tak zásadní, jak šílené a nepravděpodobné jsou, ale že mají původ v oprávněném pocitu, že "je něco špatně." Spiknutí elit, které pijí dětskou krev asi opravdu neexistuje, ale něco jako spiknutí elit se dá najít v logice dění, že ti nejbohatší a nejmocnější z lidí jsou v zájmu udržení své moci a svého byznysu pokračovat v kořistění až do doby, kdy budou muset na

hořící planetě uniknout do svých krytů na Novém Zélandě či koloniích na Marsu, aby tam ještě po pár generací přežívaly i po zničení života na Zemi. Svého času jsem si pohrával s myšlenkou, že největší nepřítele člověk nachází v sobě - tak trochu je k tomu možné přiklonit výklad třeba zmíněného Macbetha. Ve chvíli kdy ztratí ze zřetele jasného nepřítele na bitevní poli, zůstává napospas svému "druhému temnému" já - jakmile nejde o holé přežití, začíná teprve boj s temnotou. Nepřítele v sobě nachází i Šen Te - když si sama vytvoří svého bratrance Šuej Ta, aby mohla přežít v krutém světě. V tomto ohledu ale Brecht napovídá, že skutečný nepřítel je tam venku - a tím nepřítelem je tlak, ekonomický tlak a sociální nespravedlnost, které člověka nutí převlékat se za zlého Šuej Ta, nutí člověka žít ten "život ve lži". Ostatně logika vnitřního nepřítele je libá taktika neoliberalismu, který je s to tvrdit, že každý se může vypracovat a jediné, co ti v tom brání je tvoje lenost, neochota, nedostatek čehokoli charakterového. Že ty sám jsi ten nepřítel, co ti brání utkat se v životním zápase a vyhrát mocenská privilegia. V tomto ohledu se tak stává spíš než identifikace nepřítele leitmotivem "rozpoznávání správného nepřítele." V provázkovském Hráči hraje dlouho prim "Francouzek", kterého Alexej (neboli Hráč) na začátku představí jako "bezesporu hlavní zápornou postavu, aby postupem času rozpoznal, že se spletl a hlavní záporná postava byl jeho všudypřítomný "přítel" - všudypřítomný asi jako kapitalismus, který je všude kolem nás (metafora, dobrý den) i v nás, chtělo by se dodat. Toto "misunderstanding" v identifikaci nepřítele jsem ostatně zopakoval v samotném Nepříteli lidu podle Ibsena. Později v Hrdinech kapitalistické práce jsem naopak považoval za vhodné zmínit, kdo si "nepřáteli" není, resp. na které straně vlastně všichni jsme, nepřehlédneme-li tu podstatnou osu dělení:

*„yeah yeah aha aha*

*Here come the Heroes of Capitalist Labour*

*Here come the Heroes*

*Who they are ? We don't know*

*Here come the Heroes of Capitalist Labour*

*Here come the Heroes*

*Who they are ? We don't know*

*It s them, its us, its you*

*It s them, its us, its you*

*Only some of them, us and you  
Are bigger Heroes of Capitalist Labour  
because they or we or you  
have more or less of what (you know what I mean)  
Only some of them, us and you  
Are bigger Heroes of Capitalist Labour  
because they or we or you  
have more or less of what (you know what we mean)*

*Finally no one here is from the other side  
we and they and you all together are from labour side*

*and no one is from the other side  
which is the side of "Kapitál"*

*But some are more the Heroes  
because they have less than not enough  
Dont know, because the title is irony already  
the title Heroes of Capitalist Labour*

*so what we know, just go to next  
so what we know, just go to next  
so what we know, just go to next  
...Saša Uhl gave us the text*

*Finally no one here is from the other side  
we and they and you all together are from labour side"<sup>90</sup>*

Není to "pregnantně řečeno,"ale jde o to, že málokdo vlastně není "hrdina kapitalistické práce" - pravděpodobně každý z diváků, kdo sedí v divadle je ve výsledku ze "strany práce" a ne "strany kapitálu". Což je komentář na využívání falešné stratifikace společnosti právě kapitalisty. Samozřejmě problém není, když je někdo o něco bohatší než druhý. Problém je, když někdo drží kapitál obrovských hodnot a používá jej jako mocenskou páku - a vlastnit kapitál a nepoužívat ho jako mocenskou páku de facto nejde. Argument demokracie, jeden

---

<sup>90</sup> Úvodní song inscenace Hrdinové kapitalistické práce. Text M.Hába, hudba J.Čížek

člověk - jeden hlas, prostě nefunguje v kapitalismu, kdy soukromé vlastnictví vytváří různé kategorie občanů.

Nicméně zde přítomná linka identifikace nepřítele odráží nejen můj politický vývoj, ale také onen obtisk herectví do režie a režie do herectví, kteréžto obtisky specifikují mojí zkušenost a tedy i teorii hráčství. V identifikaci nepřítele se odráží dialogické principy, které souvisí s dialogickým jednáním (lze dodat, že to zase souvisí i se zmíněnou dialektickou narací). Ve Ferdinandě je to absence "partnera pro dialog", v Sezuanu vytváření svého protipólu, v Pověření mimochodem jde o identifikaci svého dvojníka ("naše masky jsou naše tváře")<sup>91</sup>, v Nepříteli lidu je to hráč, který hraje jak doktora Stockmanna, tak jeho bratra - byť je zde toto obsazení, resp. přesvědčení ironizováno.

### **Dialog s autorem**

Jiným odrazem dialogických principů je linie dialogu s autorem v mých inscenacích - což je svým způsobem věc autorství. A také ukazuje možné cesty autorského přístupu k dramatickým textům. Svého času jsem proto v tom smyslu mluvil o "dekonstruktivním" divadle. Ferdinandě! je svým způsobem dialogem s autorem přes postavy (Ferdinand Vaněk dnes versus Ferdinand Vaněk tehdy). V Sezuanu probíhá dialog s Brechtem i zasazením jeho teoretických textů do textu inscenace, jedná se o dialog nad zcizujícími efekty. Pověření je komentováno a vedou se dialogy i s jinými autory postkoloniální tematiky. Dialog s autorem pak nabírá sílu v Hráči, kde jde o neustálé narušování logiky příběhu, předlohy - hlavní hráčská postava není spokojena s příběhem, aby nakonec vyslovila větu "Let's fuck the Dostoevsky's story."<sup>92</sup> V Nepříteli lidu se Ibsen dokonce trojčetně objeví na jevišti, když se hlavní postava rozhodne věnovat pozornost namísto "stopadesát let starému Norovi patnáctileté Švédce", která má co říct ke dnešku - a byť ho Ibsen stejně dostihne, přečte jeden z prvních projevů Greta Thunberg. Je to samozřejmě ve všech ohledech vždy také dialog režiséra-tvůrce s autorem výchozího textu, materiálu. Ve Slávě a pádu krále Otakara se Grillparzer objeví na scéně, spíš aby kontextualizoval, že původní hra je vlastně mocenská propaganda - ostatně jako leckteré umění. A v Hrdinech kapitalistické práce naopak ústy hereček docházíme k poznání, že těžko můžeme vypovídat o oněch "hrdinech" z titulu knihy - že máme možnost udělat hrdinku toho večera spíš z

---

<sup>91</sup> H.Müller: Pověření

<sup>92</sup> M.Hába podle Dostojevského: Hráč, scénář

autorky, a posléze, v druhém "twistu" - že nejautentičtěji můžeme mluvit jediné o sobě, tvůrcích. Protože právě my, tvůrci se můžeme identifikovat jako "hrdinové kapitalistické práce" - ostatně naše mzdy a honoráře nás rozhodně neřadí do vysokopříjmových povolání, byť jsme privilegovanější než hrdinové předlohy. O našem "hrdinství" ale můžeme vyprávět "nejautentičtěji".

### **Autorská režie**

Tvůrčí (režijní) dialog s autorem samozřejmě přináší téma autorství režiséra a autorství herce. Zmínil jsem, že se považuju za autorského režiséra (spíš než za režiséra autorského divadla). Myslím, že nejlépe odpovídá moje osobní vymezení se proti režii jako interpretaci, jak režiséra-autora vymezili režiséři francouzské nové vlny jako Godard nebo Truffaut. Odmítli "jen" překlápět scénáře do pohyblivého obrazu. Řekli jasně, že scénář je pro ně materiál. Že je to literatura, ale oni točí film. To ovšem neznamená, že odmítli scénář - odmítli s ním ale pracovat v "pouze" řemeslné podobě. Možná že přesně toto mě nakonec dovedlo ke zmíněnému "dialogu s autorem", nebo to, že jsem měl potřebu mluvit o "divadelní dekonstrukci". Stejně jako režisér není "autorským režisérem" jediné pokud si sám napíše scénář bez předlohy nebo pokud pracuje nějakým "autorským procesem", tak ani herec nemusí být nutně nejdříve autorem, aby byl "autorským hercem." Herec může pracovat a hrát autorsky, i když nevymýšlí ono "co jak proč". Jde o to, jak autorsky přistupuje k tvorbě ať už postavy, jevištní existence nebo performance. A hlavně jde o to, jak autorsky hraje - protože to je ta hlavní plocha herce, to je to jeho umění. Ne když zkouší, ale když hraje - v tom přítomném okamžiku divadelního aktu. Umění naplnit "přítomný okamžik" je pro mne mnohem zásadnější než schopnost být tvůrčí v de facto ne primárně herecké/performační oblasti jako je vymýšlení konceptu nebo divadelního klíče. Ostatně v tomto ohledu souhlasím s obecným vymezením myšlenkové základny KALDu kladoucí důraz na autorství, rozporoval bych ale jednostrannost či omezenost, s jakou je autorství vykládáno.

## 6.2 MANIFESTAČNÍ HRÁČ A MANIFEST HRÁČSTVÍ

### Manifestační Hráč

Nejsem si jist, kdy mě poprvé napadlo, že klíčem k Dostojevskému Hráči je právě ono moje zaujetí "hráčstvím." Volba novely Hráč pro moji inscenaci v divadle Husa na provázku však byla velmi intuitivní - věděl jsem dost jasně u většiny postav, kdo je má hrát. Inscenování Hráče bylo v určitých ohledech symbolické - díky demontáži Vladimíra Morávka jsem konečně mohl dělat celovečerní inscenaci. Zároveň Brno je koneckonců město s "nejbrechtovitější" divadelní historií a v neposlední řadě je tu ten titul, který si přímo žádá být až "manifestem" teorie hráčství.

Rozhodl jsem se tedy, že hlavní postava (resp. její představitel) musí být vybaven možnostmi, jaké měli představitelé Huckleberryho Finna nebo Ferdinanda Vaňka dnes. Věděl jsem, že "Hráč" musí být obdařen výbušnou energií, schopností "tvořit hru" a také velmi dobře chápat (intelektuálně) kontext. Vsadil jsem na herce Dalibora Buše a vsadil jsem velmi dobře.

Jedna věc samozřejmě byla představa způsobu herectví v inscenaci - musel jsem ale dát dohromady její strukturu, text. V tomto ohledu jsem i po všech předchozích zkušenostech opět hledal těžce. Měl jsem utkvělou představu, že inscenace "musí být o kapitalismu" - ovšem nevěděl jsem co přesně vyslovit a také jak to vyslovit, aby to inscenaci netahalo do agitky. A přestože jsem začínal chápat principy a tedy i strukturální problémy kapitalistického systému (jako je nekonečná potřeba zisku a tedy také mimo jiné nekonečná extrakce bohatství z přírody a tím pádem devastace ekosystému pramenící z vlastní logiky kapitalismu), neuměl jsem věci pojmenovat jednoduše. Poukazování na kontext kapitalismu v jednotlivých situacích, které inscenace z novely čerpala, bylo občas kostrbaté. Tento problém nakonec vyřešila ironická slovní figura "ale tohle představení není o kapitalismu", případně "o lásce". Samozřejmě se tím poukázalo na to, že přesně o tom ta situace je. "Všudypřítomný" kapitalismus by také posléze rozpoznán ve "všudypřítomném panu Astleym" - ovšem až do té doby fungovala označená "hlavní záporná postava". Je to ovšem také hra s



divákem, kterému se věci říkají "naschvál" otevřeně, nebo naopak se hraje hra s jeho očekáváním - v tomto ohledu ji tedy hraje především onen "Hráč".

Fascinovalo mě mnoho motivů, v určitém ohledu byla tato inscenace taková moje dílna, ve které jsem zkoušel a nakumuloval mnoho možností. Fascinovaly mě například "kuřecí motivy" - které vzešly z textu, kterým Dostojevského Alexej ruletu a lidi ji hrající právě slovy "hrabou jak kuřata" označuje. "Hrabavost" lidí pak určila spoustu dalších "metafor", jako například "Chicken game", což je hra z teorie her, tzv. "na sraba".

Je třeba říct, že nějaké zvířátko v podobě masky, objektu nebo kostýmu se v mých inscenacích objevují pravidelně. Proč to tak je? To je teprve otázka!

Zásadní ovšem byl objev zmíněného hesla "všechnu moc imaginaci," či spíš jeho pochopení, naplnění, jak jsem se o něm zmínil. Všechnu moc imaginaci, slova přitakávající a vůbec umožňující představu, že jiný, lepší svět je možný, je pro mne velký objev. Jen ta představa, že se věci můžou změnit, že přítomnost není budoucností, je veskrze pozitivní. Ostatně - také je to velké dobrodružství.

Postava Alexeje, jeho povaha nebo chování, také trochu odráží vymezení onoho divadelního hráče: člověka překypující energií, která úplně "dupe", vášnivý přístup k věcem, pořouchlá podvratnost, bláznivá radost až riskování, k tomu všemu radostně ironické komentování (radostné ve smyslu camusovské radostné revolty). Alexej například jednou scénou řeší, jak na jevišti zobrazit ruletu.

Samozřejmě velmi "brechtovskou" parafrází: Bertolt Brecht se ptal, je-li možné zobrazit svět na divadle. Já jsem skromnější, ptám se, jestli je možné zobrazit ruletu na divadle."<sup>93</sup>

V Hráči jsem ale také velmi vědomě pracoval se strukturou celé inscenace.

Nemám na mysli ani tak dynamiku, spíš že se promění, "vyvine" charakter inscenace. První hodina z Hráče (moje do té doby nejdelší inscenace - 2h20min s pauzou) odpovídala první, dosti dlouhé části novely, kde se vlastně nic neděje - Alexej přijede ze služební cesty k rodině, ve které je domácím učitelem, a zjišťuje, že "poměry se změnilly." Divadelní hráč v tomto ohledu zjišťuje svoje možnosti, komentuje a nabourává, zveřejňuje motivace a možné interpretace. Změnu přináší příjezd babičky, která Alexejovi na určitou dobu přebere "hlavňaska." Charakter inscenace se tím mění, nabírá spád. Alexej se z pozice odstupu dostává více do víru dění, hraje víc spolu s ostatními - aby s koncem "la babulinky" rozklíčoval "skutečné" poměry (nevytvářet o světě metafory, ale spíš číst svět jako metaforu - něco, co je třeba "rozklíčovat"). Obzvlášť pyšný jsem

---

<sup>93</sup> Hába podle Dostojevského: Hráč, scénář

pak na "ponor Hráče" do nezczizované, emočnější a tedy "psychologicky tradičnější" části. Polina, kterou celou dobu miluje, ho vytrhne ze sebezničující nastolené dráhy. Když si radostně milostným a neironizovaným songem řeknou, že se milují, taky mimochodem přijdou na to, že nemají peníze. V Dostojevského novele má v tu chvíli Alexej jasný pocit, že má jít hrát - tak i zde, Alexej jde hrát, jedná se o hráčsky monolog, kdy se "propadne do hry"(rozuměj rulety/příběhu). V jednu chvíli najednou divák místo neustálých výbuchů radostně zczizovaného a komentovaného divadla vidí "autentickou činohru." Je třeba také říct, že jsem po Daliborovi chtěl, aby od začátku lidi strhával, aby se pohyboval na hranách a aby se jednalo o fyzický výkon - aby opravdu všechno tlačil na hranu. A znovu zopakují, co diváka strhuje nebo může strhávat místo tlačných "autentických" emocí je intenzivní hráčské nasazení (které jde na hranu svých možností). V Hráči se po sice strhujícím, ale "all the time" ironizujícím hráčství, hraje úplně klasicky, emočně, psychologicky - a najednou to po náloži hráčství strašně funguje.

### **Manifest (teorie) Hráčství**

Byť to v celém textu zaznělo už mnohokrát a na mnoho způsobů, pojďme si říct, co si jeden urputný režisér s hereckou zkušeností myslí o tom, jaké by mělo být herectví, nebo přinejmenším hráčství jako specifický druh herectví (nebo antiherectví). Co hráčství naplňuje? Jaký by hráč měl být?

Hráč je tvůrce hry. Je umělcem, je autorem. Ale nemusí vymýšlet, co hrát. Musí umět hrát hru se skutečností, musí být ochotný si pohrávat s imitací, musí umět naplnit interpretaci.

Hráč má být "autentický" v tom smyslu, že se nemůže schovávat, že se musí být ochoten vydávat všanc. Musí umět strhávat ostatní, ať jsou to spoluhráči nebo diváci. Musí pracovat na základě dialogických principů, které se tak dobře dají objevovat během dialogického jednání.

Musí umět umyslet text, musí umět používat slova. Nemá hrát "ledovou hru rozumu,"<sup>94</sup> ale radostnou hru komplexního projevu. To znamená, že emoce nejsou potlačeny zcizením, odstupem, demonstrací.

Nadhled není odstup - hráč ví, že je to jenom jako. To, že hraje ono "jenom jako", chápe nikoli jako důvod k falšování, naopak chápe, že celé hraní je umělé, jako je celé divadlo umělé - a že od začátku se zabývá fenoménem, který má v sobě něco bytostně groteskního, absurdního - ale nereaguje na to poráženecky,

---

<sup>94</sup> H.Ch.Andersen: Sněhová královna

ale s radostnou revoltou. Hráč používá ironii, která je vždycky sebeironií, v tom smyslu, v jakém odráží nesamozřejmost a nevážnost divadla jako hry, jako fenoménu, který se vždycky bude vypořádávat se svou rovinou imitace a interpretace. Používá ironii, která není posměšná, není odsuzující, není devalvující. Je to ironie nadhledu.

Hráč nadhledu sice dokáže hrát vabank, ale není nezodpovědný - chápe, že má moc, chápe, že součástí jeho možností je i manipulace. Divákům sice "nic nedluží," ale nemůže jimi nikdy opovrhovat. To souvisí s "vydáním se všanc" - ze schopnosti ze slabosti dělat sílu.

Hráč je objevený a objevující, tvůrčí - ale nepotřebuje za každou cenu improvizovat a dělat věci "pokaždé nově" - dokáže si vystavět ne nutně svoji roli, ale stopu, mapu. A dokáže znovu a znovu živě naplňovat stálou strukturu.

Hráč vždycky hraje celek. Nehraje na sebe, nehraje pro sebe. Proto se taky nesnaží vyhrát závody ve vtipnosti.

Hráčství prostě není nikdy hotové. Hráčství, jak jsem naznačil, taky není nutně vázané jen na herectví. Dá se aplikovat na režii a taky na život - to jsou ostatně oblasti, s nimiž se nějak potýkám. Jak jsem již přiznal - umělecký výzkum je buď osobní, nebo není vůbec. Hráčství obsahuje dynamiku, která brojí proti ustrnutí. A je to prostě taktika, jak tvořit.

## **DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ**

Zmínil jsem, že dialogické jednání je možností, jak se k hráčství přiblížit. O dialogickém jednání se dá najít mnoho informací a textů - možná má ale přece jen cenu docela ke konci zmínit základní pravidla, resp. co zhruba říkám na začátku já osobně, pokud dialogické jednání vedu:

Jdeme dělat dialogické jednání. Je to zvláštní disciplína, vyžaduje velkou pozornost od všech po celou dobu. Vyžaduje tzv. "přejícnou pozornost", není to prostor pro odsuzování, poměřování, posmívání. Snahou má být vytvořit co nejbezpečnější prostředí, aby si člověk vyzkoušel, co chce. Aby si nebránil v reakci.

Jeden z vás vždycky půjde do prostoru, kde se bude snažit jednat. Jednat ve smyslu reakce na nějaký podnět, proto dialogické jednání. Princip, o který usilujeme, je, jak tvořit ze sebe, jak jednat objeveně. Cokoli si připravit dopředu je nefunkční - můžete to zkusit, ale ostatní to poznají, protože najednou to bude méně přirozené. Budete "předstírat."

Podmínkou je uskutečnit tzv. "veřejnou samotu," což je, jak profesor Vyskočil nikdy nezapomněl zmínit, Stanislavského pojem. Prostor tedy není vstupovat do přímého kontaktu (mluvy, dialogu, i jen očního kontaktu) s ostatními lidmi, kteří vás, jak připomínám, sledují s přejícnou pozorností. Soustředit se máte na sebe s vědomím, že vás někdo sleduje, vidí.

Je velmi dobré vstupovat do prostoru a jednat v něm s energií, povolenost nic dobrého nepřinese. Ze začátku se vám bude zdát, že nemáte žádné podněty. Brzy ale uvidíte, že jich jsou mraky. Vaše tělo na situaci zareaguje, váš hlas na situaci zareaguje, váš mozek na situaci zareaguje. Ptejte se sami sebe, nahlas nebo pro sebe, co to znamená. Neukazujte nám to, nehrajete - objevujte to, jednejte. Komentujte, ale nezastavte se u toho, navažte dál, pokračujte.

Zjistíte pravděpodobně spoustu věcí - třeba že jste vtipní, když se nebudete snažit být vtipní. Že "to" funguje, nebo ne, poznáte brzy sami.

Poznáte křeč, poznáte, že se bojíte něco udělat.

Dialogické jednání nejsou žádné závody. Někomu se daří objevovat, jak to funguje, rychleji, někomu pomaleji. Nejde o výsledek, jde o proces. Proces, který učí brát ze sebe, vnímat a zpracovávat impulsy, vydávat je vědomě, ale nevykonstruovaně. Ve výsledku reagovat sami na sebe, na partnera (spoluhráče), na diváka.

### **Pedagogika hráčství?**

Nastínil jsem, že dialogické jednání považuji za velmi přínosný prvek možné "pedagogiky hráčství". Bezesporu je to velmi funkční cvičení pro jakéhokoli herce. Zároveň není od věci, že je přínosnější pro herce, kteří již mají něco za sebou, jak tvrdil M. Krobot. Má to logiku - herec, který má jisté zkušenosti, si dialogickým jednáním rozboří možnou počáteční rutinu, dialogické jednání ho znovu vrátí k objevování impulsům, "vykolejí" ze stereotypu.

Jako vítanou zkušenost jsem pak hned zkraje uvedl dvě oblasti, které formovaly mne - ve zkratce ono outdoorové divadlo a divadlo "na hraně" komunikace s divákem. První vede ven z umělého prostředí prostoru určeného k divadelní aktivitě a nutí hrajícího tvůrce objevovat základní podmínky divadelnosti. Doslova nemůže spoléhat na "magii" stvořitelnou divadelními kouzly a čáry - ale na druhou stranu tím i může pochopit, jak silným doplňkem světla, kouřostroje a nabasované bedny mohou být. V herecké rovině pak brání "schovávání se za roli." Pro hráčství je to také silný impuls pracovat s intenzitou, která musí překonávat nehostinnost venkovní produkce. Druhé zmíněné divadlo je skvělým prostředkem k osahávání prostředků komunikace. Vyzkoušet si provokaci,

napínání možností, poznat hranice, kam lze zajít - to vše je velmi důležité. Je ovšem třeba říct, že to není cesta pro každého.

To vše samo o sobě jsou jen částečné možnosti. Jsem přesvědčen, že něco jako "základní činoherní výcvik" by měl každý adept hráčství zažít. Dodávám, že bych mnohem více uvítal přítomnost tradice činoherního herectví, která prošla živější a intenzivní reformací na základě brechtovských principů. A je tu také skutečnost, že jedna věc je činoherní interpretativní herectví a druhá věc je práce s textem. Tzv. alterna tenduje k tomu, brát text jako "činoherní". Od "textu" a jeho "čtení" je to už jen kousek k nějakému kritickému se vztahování ke skutečnosti, k politickému přesahu, vnímání světa - pokud textem myslíme jakýkoli text, jakoukoli strukturu, ke které přistupujeme a "kriticky ji čteme".

V těchto posledních ohledech bych také byl kritický ke Katedře alternativního a loutkového divadla. Se zájmem jsem si například přečetl oficiální dokument KALD, "metodickou příručku pro výuku alternativního a loutkového divadla" s názvem Stabilita v pohybu. Přestože se hlásí k výuce založené na demokratických principech a především nehierarchičnosti, vůbec nereflexuje, odkud tyto principy pocházejí - z levicových hnutí, především těch autonomistických a důsledně antiautoritářských. Příručka v tomto ohledu zmíní "nutnost etiky", přívlastek politický, ale na své výjimečné uvedení v textu dlouho vyčkává. Myslím, že v tomto ohledu podivná apolitičnost dnes nedává smysl - drží tuto školu od reálného světa, vytváří vlastní odtržený svět. Jako problematický pak vidím i přehnaný důraz na mnohost - lze samozřejmě zmínit různé postupy a divadelní druhy, žánry atd. - moc ale nevidím ochotu alespoň tendovat k nějakému základu, na základě kterého pak lze rozmanitost vyzkoušet. A pak jsem zmínil obsesi novostí a "autorstvím" - a znovu zopakuji, nic proti objektivitě a důsledným trváním na tvorbě a procesu, jen jsem přesvědčený o tom, že obsesivní důraz na proces dává zapomenout na to, že nám umění o něco jde. Že nejde jenom o výtrysky tvůrčí energie. Ve výsledku se tzv. "alterna" věnuje formálním věcem, způsobům komunikace - ale je vyprázdněná, co se komunikovaného obsahu týče. Přitom pojem "alternativnost" lze vykládat i nestandardně - tedy alternativně. Můj návrh "alternativy alternativy" je tedy divadlo, které používá různé cesty, procesy, formy a komunikace, ale také se týká alternativního světa, nebo spíše alternativ dnešního světa. Musíme si prostě představit, že nežijeme v nejlepším z možných světů. Já osobně si představuju alternativní divadlo takhle - a osobní je přeci politické. Takže: všechnu moc imaginaci!

## 7 EPILOG

Co říci závěrem? Čtenář, který dočetl až sem, se setkal s mnoha pochybnostmi. Týkaly se samotné snahy o definici hráčství či potřeby takové definice, týkaly se pojmu "alternativního divadla" či samotného dělení divadla na druhy. Samozřejmě taky s těmi pochybami, které se týkají smyslu divadla a jeho působnosti. Má smysl dělat divadlo v dnešní době, kdy probíhá "masivní digitalizace všeho"? Má smysl dělat divadlo v tváři tvář hrozbě klimatické změny? Má smysl dělat divadlo, jehož kritičnost je obratem zneužita logikou dobového světového systému, která hlásá: "vidíte, svoboda je zaručena, protože se může mluvit o čemkoli, nechtějte alternativy, protože ty vedou k nesvobodě".

Jsou to otázky politické povahy - a tato práce dala jasně najevo, že umění není možné dělat v nějaké apolitické bublině, že i samo "hráčství" je a vždy bude spojené s politickým. Zažívám mnoho okamžiků, kdy si říkám dost - nemůžu se tady zabývat divadlem, když venku hoří svět. Pak jsou taky okamžiky, kdy si dokážu říct - jsou určitě velké úkoly této doby, jestli ale chci k něčemu dobrému přispět, pak je nejlepší, když tím, co je mi vlastní, co umím - tedy divadlem. A tím přispívám k tomu, co za dobré považuji.

Možná také, že tím jen balamutím sám sebe. Možná je to alibistický postup - dělat divadlo, které zohledňuje, zapojuje, nebo zkrátka nějak mluví a palčivých problémech dneška, "vykládá svět jako metaforu," možná je to jen pohodlnost - neochota si "opravdu zcizujícím způsobem" připustit, že jako lidstvo se nacházíme v situaci pomalu se vařící žaby a není čas na dlouhodobá řešení.

Je snadné se cítit jako v pasti. V pasti logiky pozdního kapitalismu. Co bych asi tak dělal jiného než divadlo? Nic jiného tak dobře neumím - je to koneckonců moje živobytí. Umělec musí tvořit nejen pro krásu, ale i kvůli obživě, i když není z čeho brát. Doufám, že pokud nastane okamžik, kdy bych pokračoval v dráze divadelního tvůrce jen pro obživu, poznám ho a dokážu se vzepřít.

Mám stále na paměti onu sisyfovskou radostnou revoltu, mám stále na paměti radost z tvorby, z vyřešených těžkostí, z objevování možností, naplněného odhodlání. To je ve výsledku moje hlavní definice hráčství - odhodlání žít i v nejabsurdnějším sevření, v pokud možno radostné revoltě, nezavírat oči před zvůlí a násilím, nevzdávat se a snažit se svět posouvat k lepšímu.

Tvořit je ostatně vždycky lepší než ničit.

## 6 POUŽITÁ LITERATURA

- T. Adorno: Žargon autenticity; Academia, Praha 2015
- R. Barthes: Sade, Fourier, Loyola, Dokořán 2005
- B.Brecht: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha 1958
- P.Brook: Prázdný prostor, Panorama 1988
- A. Camus: Mýtus o Sisyfovi, Garamond 2015
- G. Debord: Společnost spektaklu. Praha: Intu. 2007.
- D.Diderot: Herecký paradox, Votobia 1997
- F.M. Dostojevskij: Hráč, Praha 1963
- U.Eco: Skeptikové a těšitelé, Praha Argo 2007
- Fisher, Mark: Kapitalistický realismus, Rybka Publishers 2010
- Fukuyama, Francis: Konec dějin a poslední člověk, Rybka Publishers 2002
- D.Graeber: Fragmenty anarchistické antropologie, tranzit 2012
- Jan Grossman: Texty o divadle 2; Pražská scéna; Praha 2000
- M.Hába: Ferdinande! /scénář/
- M.Hába: Předstírání, magisterská práce, AMU 2013
- Jan Hyvnar: Herec v moderním divadle; Pražská scéna; Jihlava 2000
- H. Ibsen: Nepřítel lidu, B.Sfinx Janda, Praha 1929
- Hans-Thies Lehmann: Postdramatické divadlo; Divadelný ústav; Bratislava 2007
- F.Malzacher (ed.): Not just a mirror – Looking for the political theatre of today, House on Fire, 2015
- K.R.Popper: Otevřená společnost a její nepřátelé, OIKOYMNH, Praha 2011
- A. Rimbaud: Já je někdo jiný, Československý spisovatel 1962
- S.Žižek: jednou jako tragédie, podoruhé jako fraška
- S. Žižek: Nepochopitelný subjekt, Luboš Marek - 3K, 2007
- Kolektiv autorů: Wirkungsmachine Schauspieler – Vom Menschendarstellung zum multifunktionalen Spielmacher/ subTexte 06/ Alexander Verlag Berlin 2007



Odkazy:

<https://beruhmte-zitate.de/autoren/heiner-muller/>

<http://nativadlo.blogspot.com/2018/09/svejda-opletal-divadlo-na-cucky.html>

<http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/nepritel-lidu-ve-stavovskem-divadle.html>

[https://www.divadelni-noviny.cz/neonacisticky-nepritel?](https://www.divadelni-noviny.cz/neonacisticky-nepritel?fbclid=IwAR0mtkSWg4pNG_AIZxgJbHUrKngtueJQY44kLwIEroW7pAtsC0j8_Y2sMS)

[fbclid=IwAR0mtkSWg4pNG\\_AIZxgJbHUrKngtueJQY44kLwIEroW7pAtsC0j8\\_Y2sMS](https://www.divadelni-noviny.cz/neonacisticky-nepritel?fbclid=IwAR0mtkSWg4pNG_AIZxgJbHUrKngtueJQY44kLwIEroW7pAtsC0j8_Y2sMS)

A

## **7 PŘÍLOHY**

### **7.1**

#### **Politics, self-irony and estrangement commentary in the theatre, demonstrated by the Lachende Bestien Company productions**

#### **Konferenční příspěvek k tématu politického divadla (v angličtině)**

Dear colleagues, ladies and gentlemen...

When I answer the question, what kind of theatre the Lachende Bestien theatre company does, I usually answer "political theatre". Thinking about the form is not our first concern. On the other side – as for political theatre, in my opinion every theatre is political. If you think about theatre as about a social phenomenon, a part of public life, you cannot say: I do apolitical theatre. If someone "produces" some nice theatrical production with dance, songs and lot of fun without any message or statement, still it is political. Because the secondary message of this production is: everything is ok, everything is how it should be – of course, there are some troubles in the world, but it's normal, you need also fun&relaxation, so enjoy this attitude, consume it now happily, don't worry about the rest. That is also a message – maybe not conscious, but it's also typical for the post-communist geographical area, where the trust in capitalism as the only opportunity is still strong, where the idea of the "end of history" is strongly present in public discourse, and where/when the word "ideology" is a dirty word. I disagree that today you can be non-ideological, especially in art. And that is the reason, why I consciously relate to the political theatre.

On other side: with the concept of political theatre today, we have to speak about the meaning and effectiveness of the political message or statement in theatre today. If we are honest, we see that just a small percentage of society cares about art or theatre. And if you select from this small percentage people who visit let's say rather theatre buildings than theatre for entertainment and fun&relaxation, all who are going to pretend some "cultural spending of time", then the rest is really just a minority (let's say an elitist minority). And now what – now you give them, like an artist-intellectual-élitist, THE MESSAEGE – or –

THE STATEMENT about the world, life or capitalism, whatever you want, just political, serious and valuable. You give them, to the audience, your statement about the world – and probably you do it for an audience which is very well educated in politics, which is oriented in contemporary situation. This audience is probably open-minded and without prejudices, so it less or more agrees with your theatrical statement and you cannot surprise it. Because it is an élitist audience. Let's say: „What a paradox!“...as says the Brewmaster in the well-known short play Audience by Václav Havel.

If you want to make a political statement, you probably get into a paradoxical situation when you speak about the same subject or phenomenon that the audience well knows. Then you ask yourself: does it make sense to make a metaphor of this subject/phenomenon, or does it make sense trying to find some other way, how to communicate with this (probably élitist) audience? Of course – because "theatre is communication", how the well-known phrase says, you will try the way how to speak differently, not just "depict" the reality, not just do the picture of reality (of course, the theatre is also an act or an art of representation).

By the way, these two approaches correspond to the theory of (political) theatre in divided Europe in the second half of the 20<sup>th</sup> century, described by Florian Malzacher in his theatrical-theory collection called Not Just a Mirror (Looking for the Political Theatre of Today). I quote: "In the east, it was a game with hidden messages, in the west open provocations were an important part of the repertoire, and audiences slamming the door while leaving was a rule rather than an exception". So - two ways – on one side, attempts to smuggle a "secret metaphor" to the piece, on the other, side artists with the gift of free speech were trying to provoke, trying to find a different way of communication when the "metaphor" was redundant.

Next thing is the "statement-thing", at this moment it is good to remember Theodor Adorno's Jargon of Authenticity: when Adorno describes the term "statement", he uses these words: "*Statement* thus wants to make believe that the existence of speaker has communicated itself simultaneously with his subject matter and has given the latter itself dignity. The jargon makes it seem, that without this surplus of the speaker the speech would already be inauthentic..." In other words, it is the problem of "seriousness" or gravity. When facing serious problems of the world, you need to speak about them, but actually the

seriousness is a trap. You probably fall in this trap when you don't realize that you are not solving the problems, but you are just speaking about them theatrically, that you just depict reality and you probably do it for people who are on your side (élitist audience). So if you don't want to fall in that trap – or let's say – into the theatrical jargon of authenticity, you are looking for methods. My specific way is to work with irony, especially self-irony, and connected to it, is the special Czech term "nadhled", literally translated into English like "a view above something", or approximately as „detachment“.

Working with (self)irony is the concrete finding coming from the experience of trying to do political theatre, trying to make a political "statement" on stage while aware of the limited range of political theatre for – let's say – an "élitist audience" in our social bubble, in our comfort zone of élites.

The other way to work with irony and self-irony comes from formal problems of theatre. The dominant form of the European theatre is "drama theatre", still after all theatrical reforms, after refinement of postdramatic theatre, after Bertolt Brecht and after Hans Thise-Lehman's and Erika Fischer Lichte's theories -still it's the dominant form and it shaped our perception of theatre. So one of the reasons why I feel the necessity to ironize in theatre is, that the essence of the nature of theatre is PRETENCE. This phenomenon of pretence is the starting point for thinking about theatre. It is the paradox of theatre: On one side - the essence of theatre is pretending, on the other side it wants to be true/ truthful. Somehow I have to remember Heiner Müller's well known sentence: "Kunst ist dazu da, die Wirklichkeit zu reinhindern" ("Art -or theatre – is designed to prevent reality")

What I have to say - I realize, that it is simple to disagree, that it's possible to do theatre differently (let's say in all postdramatic forms) and that my speech just confirms, that classical "drama" theatre is dead, that it should end and be replaced by new forms of theatre. Because there are many ways how to communicate, how to undertake a theatrical dialogue between people. You can choose documentary theatre, you can focus on different ways of communication – in the sense of a different quality of perception, or you can think about theatre more in the context of a community activity.

Actually I have dealt with all these ways or let's say forms, but still I feel great attraction for typical Central European theatre culture of theatres with repertoires, ensembles and comprehensive dramaturgy. One of the best ways how to fulfill this concept or tradition is the old Castorf's Volksbühne am Rosa-

Luxemburg-Platz. Let's say – not a single production there was strictly classical "drama" theatre (in German "schauspieltheater"). Because of the process – usually it wasn't an interpretation of a dramatical text, nor because of result: in Castorf's pieces for example, sometimes the audience sees up to ninety percent of time a life-played video, but the main reason is completely non-psychological and ultimately intensive playership at the limit of human possibilities. But it still is the theater, which is based on words, and somehow, there are characters, but not played psychologically - they are used like signs.

But let's say – better than „drama theatre“we should call this style the "text theatre" (in German: "Sprachtheater").

Also, you can call the creation of old Castorf's Volksbühne post-Brechtian theatre or theatre with a strong influence of Brechtian legacy, especially of what you can call "episches Theater" – epic theatre or better as Brecht later himself corrected it : "dialectic theatre". And let's presume that everybody in the audience knows what it means.

For me, one of the strongest inspirations from Volksbühne were the productions of René Pollesch, whose pieces are strongly influenced by Brecht. Actors or performers on stage don't play characters, they somehow rather play a game of playing characters, but primary they are speakers, speakers of the statement, when the weight of seriousness is disturbed by self-irony. As you go along – it is amazing that in this type of production actors/performers are able to play content (or topic) and comment it simultaneously (contrary to classical Brechtian commentary).

And NOW! Let's come to the main subject of this speech: Lachende Bestien theatre company productions. The first production is called Ferdinand! This piece was – let's say – a specific attempt how to do political theatre with the awareness of statement-limits and an élitist-audience and with an ambition to speak differently than the classical - metaphors using - narration does, how to do political theatre, but not just a satirical piece, topical just for few days.

The Ferdinand! production is based on Václav Havel's short play Audience from nineteen-seventies, where the alter-ego of the author – the character's name is Ferdinand Vaněk – is a dissident, inconvenient for the regime, who has to work in a small-town brewery. And there he has conversations with the Brewmaster – that is, he participates in a dialogue with the Brewmaster. The structure of the Lachende Bestien production called Ferdinand! is based on the idea that this character today, the so-called "Ferdinand Vaněk Today as a concept" does not

meet the Brewmaster (today), unlike Ferdinand Vaněk then. So I quote from this play:

"Ferdinand Vaněk Today  
that is, the artist-intellectual today  
the intellectual in the public arena today  
the representative of the élites today  
simply can't meet the Brewmaster today  
the representative of the masses today  
presumably the representative of the masses  
perhaps maybe the masses  
it's certainly not for sure  
in a nutshell, the Vaněk of the elites and the Brewmaster of the masses  
- don't meet!

Ferdinand Vaněk Today  
therefore logically  
feels powerless  
in his monologue  
which is a monologue  
and logically not a dialogue  
because there's no Brewmaster  
this is not about the clash of two identities  
but about the crisis of identity itself  
as would be written by Václav Havel  
who is not the main character  
the main character is Ferdinand Vaněk  
who usually says thank you  
or hmm  
or nothing at all"

How you can see, the performance and the text itself are not based on a classical narrative approach, but rather on a "discursive", one might say "Polleschesque" narrative style. It is a monologue because "Ferdinand Vaněk Today does not meet his Brewmaster, unlike Ferdinand Vaněk then."

The text of Ferdinand! is the starting point for a "politicizing" performance which focuses on topics "that have been hanging in the air" like the growing rift

between the élites and the masses, post-truth, (not) coming to terms with (post)communism, or, through the prism of Havel's "legacy", how to live "a life in truth" in today's world, a world so different from the one in which Havel wrote *The Power of the Powerless*. At the same time, it must be said that the simple question of how to speak about these topics, or the directly expressed powerlessness regarding the efficacy of their public expression, are building blocks in the structure of both the text and the staging. The script also contains lyrics to songs that are to provide the viewer with some emotion at just the right moment, as is stated in the play itself. The relationship with the audience is a central theme here, to use the hackneyed phrase "theatre is communication". Similarly, the "artist-intellectual" is a central topic - in a self-ironizing gesture, the text/performance forgoes the mere description of reality or its metaphors, and with humility and humor simply "shits in its own nest".

The next project of the Lachende Bestien theatre company is based on Brecht, specifically on his play "The Good Person of Sezuan". Lachende Bestien had worked with the Brecht's text as co-authors, with accent on themes of feminism, love&capitalism and Havel's term "life in truth" today. Unlike *Ferdinand!*, *Sezuan* follows a more classical narration, but uses significantly Brecht's central concept - the *Verfremdungseffekt* - the estrangement effect, formerly called "distancing" or "alienation" effect. The classical narration is gradually disrupted, but not all of it - and it is related to Brecht's theoretical essay called "Is It Possible to Depict the Contemporary World on Stage?" If you did not read this text, Brecht's answer to this question is: "Yes, it is possible, but only if it is the world which you can change." Of course - maybe it is naive, but let's try - to be cynical perhaps really doesn't change anything, but at least irony and self-irony could help us to work on it, although we know how limited our possibilities are, how limited is the way of the theatre. Self-irony and the estrangement effect help us to have some "detachment", but without falling into total cynicism or opposite naiveté or naive seriousness, they help us to not to pretend - on stage or in real life. So let me end my presentation quoting from *Ferdinand!* (it is a quote taken from Havel's *Audience*): "Don't be depressed, don't be sad" and "Promise, you won't throw in the towel on this one". Anyway, the last words from *Sezuan* are by Ludwig Wittgenstein: "What we cannot speak about, we must pass over in silence."

Thank you for attention

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji prof.Klímovi za trpělivost a doc.Krobotovi za ochotu.  
Za podporu děkuji Daně Hábové a Simoně Hába Zmrzlé.