

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Nonverbální divadlo

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tango a devising

Kristýna Břeská

Vedoucí práce: Hana Polanská Turečková

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, červenec, 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Nonverbal Theatre

MASTER'S THESIS

Tango and Devising

Kristýna Břeská

Thesis supervisor: Hana Polanská Turečková

Academic title: MgA.

Prague, July, 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Tango a devising

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

Praha, dne

.....

Kristýna Břeská

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Haně Polanské Turečkové za její podporu a inspiraci, a to nejenom ve vedení diplomové práce, ale také po celou dobu magisterského studia na Hudební fakultě múzických umění na Katedře nonverbálního divadla. Neméně také děkuji celé Katedře, která svou otevřeností a flexibilitou umožňuje současným tvůrcům z řad pohybové divadla práci na teoretických a praktických projektech. Díky nim vzniká diplomová práce Tango a devising, která je současně i reflexí praktických postupů v současné divadelní praxi. Na závěr bych chtěla poděkovat také své rodině, bez jejíž finanční podpory bych studium umělecké školy nemohla dokončit.

Abstrakt

Diplomová práce s názvem Tango a devising se zabývá pojmem devised theatre jako současnou strategií uplatňovanou napříč divadelními druhy a žánry. Text diplomové práce si klade za cíl vysvětlit, co se pod pojmem devised theatre skrývá, kde a v jakých společenských souvislostech strategie vznikala a jaké jsou její současné podoby. Dále práce pojmenuje primární rysy strategie, a to na základě popisu zahraničních a českých umělkyně a umělců, se kterými čtenáře prostřednictvím textu seznámí. Část diplomové práce bude také věnována reflexi vlastní tvorby na projektu Laboka Tango, který strategií devised theatre vznikl.

Vzhledem k dosavadní skromné reflexi bude práce čerpat především ze zahraniční literatury nebo z praxe jednotlivých umělců, s nimiž diplomantka nabídne rozhovor.

Abstract

The diploma thesis entitled Tango and devising deals with the concept of devised theatre as a contemporary strategy applied across theatre genres and artistic groups. The text of the diploma thesis aims to explain what is hidden under the term devised theatre, where and in what social contexts the strategy was created and what its current forms are. Furthermore, the work explains the primary features of the strategy, based on the description of foreign and Czech artists. Part of the diploma thesis will also be devoted to the reflection of one's own work on the performance Laboka Tango, which can be marked as devised theatre practice.

Due to the modest reflection so far, the work will draw mainly from foreign literature or from the practice of individual artists, with whom the diplomat will offer an interview.

Obsah

Úvod	8
1 Geneze, východiska a formování devised theatre	12
1.1 Co to je devised theatre?	12
1.2 Kde a jak vznikalo devised theatre?	14
1.3 Jak blízko má devised theatre k českému autorskému divadlu?	17
2 Současné podoby devised theatre v nonverbálním divadle	19
2.1 Devised theatre ve světě	19
2.2 Devised theatre ve Čechách	21
2.2.1 Petra Tejnorová a devising	21
2.2.2 Eva Stará a devising	22
2.3 Hranice devised theatre	27
3 Laboka Tango	30
3.1 Tým a materiál	30
3.2 Tvůrčí proces	31
3.2.1 Výzkum	31
3.2.2 Laboratoř	36
3.2.3 Kompozice	37
4 Je v současném českém divadelním průmyslu prostor pro tvorbu devised theatre?	40
Závěr	44
Seznam použitých zdrojů	46

Seznam příloh

- Příloha 1 – Rozhovor s Petrou Tejnorovou
- Příloha 2 – Rozhovor s Evou Starou

Úvod

Držíte v rukou diplomovou práci Tango a devising. Argentinské tango a divadlo jsou dva svébytné světy, které se v mnohém potkávají a inspirují. Dalo by se říci, že tango je divadlem v reálném světě a divadlo zase tangem. Stejně tak se mezi tangueros, tanečnický tanga, říká, že v tangu vše funguje jako v životě, a že život je jako tango. Samotný život zase mnohdy přirovnáme k divadlu a naopak. Práce, kterou čtete, však nemá za cíl hledat podobnosti mezi tangem a divadlem, těchto dvou živelných, vášnivých, nevyzpytatelných a závislosti vzbuzujících fenoménech. Cílem práce je popsat kvality divadelního procesu metodou devised theatre, a to na pozadí inscenace, jejíž geneze vychází z kulturní, taneční i společenské zkušenosti argentinského tanga.

Jedná se diplomovou, tedy závěrečnou práci a jednu z posledních stanic na cestě k ukončení vysokoškolského studia. Studia, které trvalo celkem devět let, z nichž tři roky byly strávené na Filosofické fakultě Univerzity Palackého a šest následujících na Akademii múzických umění, a to nejprve na Divadelní fakultě a posléze Hudební. Bakalářské studium jsem strávila na oboru režie, dramaturgie na Katedře alternativního a loutkového divadla a pokračovala na magisterské studium na obor Nonverbálního divadla na Hudební akademii múzických umění, a vzhledem k této studijní zkušenosti jsem přirozeně často přemýšlela nad divadelní zkouškou. Ano, zní to velmi obecně a možná prostě, jenomže divadelní zkoušky byly a stále jsou důležitým časem mých dnů. Časem, kdy se zhmotňuje něco výsostně jedinečného, tragického, trapného, frustrujícího, neuvěřitelného a intenzivního. Studium režie ustavičně doprovázely myšlenky o napětí mezi touhou po výsledku, který bude mít určité, mnou jako režisérkou, vysněné kvality, versus procesem, který bude pro všechny zúčastněné objevným a ve všech ohledech svobodným a tvořivým. Studium nonverbálního divadla bylo zase ponorem do čistě fyzického materiálu, odevzdání se do jeho rukou a puštění jakékoliv kontroly nad výsledným tvarem, byť to neznamenalo ztrátu zodpovědnosti nad výslednou podobou divadelního aktu. Výsostným přínosem celého divadelního studia byly až téměř nekonečné příležitosti k tvorbě. Ateliéry, dílny, herci, konzultující pedagogové byli vždy na blízku a čas studia se stal naplněným časem zkoušení nejrůznějších divadelních projektů. Každý takový projekt, ať už to byla inscenace pro děti, site-specific, loutková inscenace, fyzické divadlo, dokumentární sólová performance si vyžadovaly odlišný způsob práce. Každý projekt volal po jiném přístupu k tvorbě, materiálu, kolegům a také divákům. Různorodost, kterou jsem mohla zakusit mě nejen obohatila, ale také autorsky tvarovala. Nevyhnu se porovnání zkušeností ze studia režie a studia nonverbálního divadla, které by se dalo jednoduše shrnout jako studium u Apollóna a posléze Dionýsa. Avšak až díky zkušenosti z obou fakult, jsem teprve schopna docenit jednotlivé povahy obou a jejich důležitou souhru. Výčet těchto studijních zkušeností a poznatků zde nepopisují z nastávající nostalgie po etapě, který končí, ale ryze prakticky pro seznámení čtenáře s etapou tvůrčího poznávání, ve které jsem dospěla k typu divadla, které

pojmenováváme jako devised theatre. Tato divadelní strategie je pro mě propojením režie s herectvím, Damu s Hamu, fyzická s intelektuálním, ale také propojením výzkumu s divadelní tvorbou.

Formou devised theatre jsem v určité fázi studia pracovala na obou katedrách, aniž bych zpočátku věděla, že se jedná o pojmenovanou strategii s určitými specifiky. Tato strategie je do určité míry používána, dovolím si říct, v každém autorsky zaměřeném projektu. Mnohdy je součástí procesu intuitivně, někdy strategicky. A přitom je jí věnována téměř minimální teoretická reflexe, jak publikačně, tak uvnitř praktických hodin na půdě školy, kde postupy, kterými tvoříme zatím málo pojmenováváme a mezi teorií a praxí je stále jakási propast. A právě z těchto důvodů jsem se rozhodla diplomovou práci zaměřit na samotný divadelní proces a popsat, v čem spočívá strategie devised theatre. Jedná se totiž o formu, která nereflexuje divadelní událost, ale zaměřuje se na proces, jakým inscenace vznikala.

Jak píší akademičky Deirdre Heddon a Jane Milling ve své publikaci věnované devising theatre: „*Devising nebo kolaborativní tvorba je jako způsob vytváření performance využíván mnoha současnými divadelními skupinami a také široce vyučovanou metodou na vysokých školách napříč Evropou, Amerikou a Austrálií. Avšak doposavad jí byla věnována minimální kritická pozornost.*“¹ A s devised theatre se opravdu setkáme hojně i v českém divadelním prostředí, dokonce i na performativních oborech vysokých škol. Například Ateliér Fyzického divadla Pierra Nadaud na Janáčkově akademii múzických umění v Brně se dokonce ve svém anglickém názvu jmenuje *Devised and Physical Theatre*. Pojem devising má v samotném názvu i anglický magisterský obor na Katedře alternativního a loutkového divadla na Akademii múzických umění v Praze, konkrétně obor nese název *Directing of devised and object theater*, vedený Soudjou Jupanic Lotker, která má za sebou v roli dramaturgyně řadu českých a zahraničních devised projektů. Na Katedře nonverbálního divadla na Hudební akademii múzických umění v Praze je po dobu jednoho roku intenzivně vyučován předmět *Fyzické divadlo* pod vedením pedagoga a performeru Romana Horáka, který akcent na kolektivní a ryze autorskou tvorbu ve svých hodinách neustále zdůrazňuje. Devised theatre sice přímo nepojmenovává, za to v sylabu kurzu udává jako jeden z cílů výuky pružnost a otevřenost, a to „... nejen pro detailní technickou práci, ale také náhled na materiál z různých úhlů pohledů, což znamená otevření možností práce s vlastním pohybovým materiálem a také širokou škálu možností pro tvůrčí proces ve skupině.“² Horák zde zjednodušeně popisuje jeden z aspektů strategie devised theatre.

Na následujících stránkách diplomové práce vysvětlím, co se pod pojmem devised theatre skrývá, kde a v jakých společenských souvislostech strategie vznikala, jaké jsou její

¹ HEDDON, Deirdre a MILLING, Jane. *Devising performance : a critical history*. Hampshire: Palgrave, 2006. vii, s. 1., Theatre and performance practices. ISBN 978-1-4039-0663-2.

² HORÁK, Roman. Fyzické divadlo. Online. Dostupné z: <https://sp.amu.cz/cs/predmet109FD1.html>. [cit. 2024-07-15].

současné podoby a budu se snažit pojmenovat její primární rysy na základě popisu zahraničních i českých umělkyň a umělců.³ Ve třetí kapitole pak věnuji prostor reflexi vlastní tvorby na projektu Laboka Tango, který touto strategií vznikl. V poslední části diplomové práce se pak zamýšlím, jaké místo tento způsob tvorby zaujímá v současném českém divadle a v současném průmyslu.

Vzhledem k dosavadní skromné reflexi českých teatrologů budu čerpat především ze zahraniční literatury nebo z praxe jednotlivých umělců, s nimiž jsem debatovala o tvůrčích procesech. Rozhovor s nimi – Petrou Tejnovorou a Evou Starou – najdete v přílohách práce.

³ Strategie devised theatre je velmi specifická a nejednoznačná, její rysy a podoby nelze s plnou platností aplikovat na všechny divadelní procesy, a proto bude charakter strategie popsán na dílčích příkladech.

1 Geneze, východiska a formování devised theatre

V první kapitole diplomové práce *Tango a devising* se dozvíte, co znamená anglické sousloví *devised theatre*, odkud název pochází a v jakých společenských a odborných kontextech se tato forma divadelní tvorby rozvíjela. Text dále popíše současný stav bádání v dané oblasti teatrologické problematiky a uvede pohledy jednotlivých teoretiků ale také praktiků. V závěru kapitoly je pak věnován prostor pro český fenomén autorského divadla se zaměřením na podobnosti či odlišnosti se strategií *devised theatre*.

1.1 Co to je devised theatre?

„Metoda „devised“ znamená, že inscenace vzniká hlavně na zkouškách, často kolektivním úsilím, na němž se rovnocenně podílejí všechny umělecké složky. Je to práce bez předem fixovaného textu či scénáře, jejímž výchozím bodem je dílčí materiál nebo téma, často se mluví o vzniku „na zelené louce“ či „z ničeho“. Touto tvůrčí metodou vznikají inscenace dokumentárního, fyzického, komunitního, imerzivního, tanečního divadla či divadla v nedivadelních prostorech.“⁴ Jedná se o způsob práce, kdy režisér či režisérka není oním hlavním „autorem“: tím se stávají všichni v rámci zkušebního procesu.⁵

Pojem pochází z Británie a vyvíjel se v rámci tamějších estetických i politických podmínek, které na ostrovech panovaly od padesátých let 20. století.⁶ V české divadelní terminologii doposud neexistuje zcela přesný a jednovýznamový překlad výrazu *devised theatre*. Jak píše Marta Ljubková: „překlad tohoto slova nemá správné řešení – je to divadlo, které vzniká kolektivní tvorbou, divadlo autorské, nevycházející z předem napsaného cizího textu.“⁷ Ljubková též dodává, že anglický pojem „devised“ nebo „devising“ se v českých kruzích již zažil a je hojně používán jak praktiky, tak teoretiky.⁸

Publicistka a teoretička Jana Soprová zase podotýká, že ačkoliv se s termínem často setkává, jeho podstata podle ní není přesně definována a považuje za nutné ji objasnit. Na internetový portál *Divadelních novin* Soprová publikovala glosu o zmíněném termínu, který se podílí ní „vzpírá jednoznačné definici“ a častý český překlad cizojazyčného pojmu *devised theatre* *autorské divadlo* nepovažuje za správně zvolené pojmenování. Navrhuje jej nahradit dle jejích slov: „správným českým ekvivalentem“, a to souslovím *sdílené divadlo*.⁹ Takové

⁴ LOTKER, Sodja. *Dramaturgie přítomnosti 2*. Online, studijní opora. Praha: DAMU, 2020. s.14. Dostupné z: https://www.damu.cz/media/SKRIPTA_KALD_DRAMATURGIE-PRITOMNOSTI-2-2.12.2020_1.pdf.

⁵ LOTKER, Sodja, *Dramaturgie přítomnosti 2*. s.14

⁶ PLICKOVÁ, Karolina. *Pozorovat prázdný prostor : tři současné podoby autorského neinterpretacího divadla*. V Praze: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, 2022., s. 60. ISBN 9788073316266.

⁷ LOTKER, Sodja, ref. 4, s.14

⁸ Tamtéž.

⁹ SOPROVÁ, Jana. *Sdílené divadlo*. Online. *Divadelní noviny*, 20.1.2014, ISSN 1802-3592. [citováno 2024-02-14].

pojmenování se mi jeví poněkud problematické, neboť každé divadlo, a to ať už vzniklo interpretací textu v hierarchickém uspořádání kolektivu, nebo výzkumem tématu v kolektivní tvorbě, je vždy divadlo *sdílené*.

Petra Tejnorová ve své disertační práci *Crossover* z roku 2015 zcela přímo píše: „V České republice pro pojem *devised theatre* a *devising methods* neexistuje překlad, neexistuje český název. Doslovně by tento pojem znamenal navrhování divadla, objevování divadla tím, že ho dělám, že ho zkouším.“¹⁰ Dále v textu používá anglický termín. Lotker společně s Ljubkovou již zmíněné „autorské“ vysvětlují jako nejbližší český pojem, zároveň jej však nepoužívají a volí anglicismus „*devised*“.

Po výčtu jednotlivých odborných názorů na problematiku české terminologie k pojmu *devised theatre*, sdílím pohled režisérky Petry Tejnorové a přikláním se k názoru, že ani jeden z českých překladů nevystihuje podstatu pojmu *devised* v jeho plném významu. V závěru první kapitoly, a to po detailnějším objasnění metody *devised*, vysvětlím důvody, které mi znemožňují k užití často uváděného, avšak nevyhovujícího českého překladu, *autorské divadlo*. Pojem *devised theatre* nebo jeho gerundium *devising* bude v následujícím textu diplomové práce užíván v jeho původním anglickém znění.

Kromě samotného pojmenování této divadelní strategie, je ještě třeba objasnit, jak jsou pojmenované výsledné umělecké produkce, které touto strategií vznikaly. V zahraničních produkcích se tento typ divadla označuje jako „*performance*“.¹¹ U českých produkcích lze vidět pojmenování jako inscenace nebo též *performance*. Vzhledem k tomu, že projekty vznikající strategií *devised* jsou různého žánru, je proto i jejich pojmenování různorodé. Můžeme tedy vidět názvy jako dokumentární inscenace, fyzické divadlo, objektové divadlo nebo divadelně-výtvarná *performance*. Je vhodné upřesnit, že *devised theatre* je strategie, metoda nebo způsob, jakým byla divadelní událost vytvořena, pojmenování *devised* však nespecifikuje její výsledek nebo její formu. Poukazuje na způsob tvorby, nikoliv na výsledek. Z anotací některých projektů tak ani není možné poznat, zda projekt strategií *devised* vůbec vznikl. Někteří autoři na tento způsob tvorby poukazují, jiní ho naopak s veřejností nesdílí. Například projekt *Informátoři* od skupiny Farma v jeskyni byl tiskovou zprávou prezentován jako inscenace, která vznikala metodou *devised*.¹² Inscenace *Laboka Tango*, která taktéž vznikala strategií *devised*, je popisována zase jako *jevištní báseň beze slov*, a to jakým vznikla způsobem není veřejně uvedeno¹³.

¹⁰ TEJNOROVÁ, Petra. *Crossover : mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. Praha, 2016. s. 16., CDROM.

¹¹ LOTKER, Sodja, ref. 4, s.15

¹² „Představení vzniká metodou "devised theatre", ve kterém jsou všechny komponenty - text, hudba, fyzická akce - vytvářeny v průběhu delšího období zkoušení.“

Montáž akce, videa, slova i hudby. V Ponci se objeví Informátoři. Online. 2014. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/informatori.A140329_145151_divadlo_ts. [cit. 2024-07-05].

¹³ Online. 2024. Dostupné z: <https://divadlo.kampa.cz/repertoars/tango>. [cit. 2024-07-05].

I v následujícím textu diplomové práce bude o projektech českých nebo zahraničních tvůrců psáno jako inscenacích, performancích nebo čistě produkcích. Devised theatre popisují jako metodu či strategii a tyto pojmy užívám zcela volně jako synonyma. Pojímám oba termíny jako je zcela totožné v jednom ze svých významů dle akademického slovníku cizích slov a slovníku spisovné češtiny. Metoda je dle akademického slovníku cizích slov „způsob, jak dosáhnout nějakého teoretického i praktického cíle.“¹⁴ Strategie znamená „promyšlený způsob plánování, řízení jiné složitější činnosti k dosažení vytčeného cíle.“¹⁵

1.2 Kde a jak vznikalo devised theatre?

Devised theatre jako metoda, která akcentuje kolektivní tvorbu a vznik divadelního tvaru až v samotném procesu zkoušení, byla do jisté míry přítomna v divadelním procesu již od nepaměti. Je zcela přirozenou tvůrčí metodou a je namístě připomenout, že jakýkoliv divadelní artefakt je výsledkem kolektivní práce. Dá se tedy říci, že devised theatre tu bylo vždy. Na druhou stranu ne vždy byla kolektivní práce předmětem zájmu a zkoumání, jako se tomu stalo v šedesátých letech minulého století.

Jak píše Sodja Lotker, v tomto období se „setkáváme s extrémnější verzí tohoto procesu“.¹⁶ Nová divadelní praktika se rozvíjí díky silnějšímu volání po demokratických principech v myšlení institucí a počátky devised theatre jako nové divadelní formy musíme hledat ve Velké Británii, kde jsou spojeny s tamním společensko-politickým kontextem.¹⁷

Podle teatroložek působících ve Velké Británii Deidre Heddon a Jane Milling, které v roce 2006 publikovaly knihu *Devising performance*, je devised theatre formováno už od padesátých let dvacátého století. Autorky Heddon a Milling připisují rozmach formy devising tehdejší nové pedagogické praxi. V padesátých a šedesátých letech totiž v Británii sílí hnutí *divadla v edukaci* neboli *divadla ve výchově*, které využívá divadlo jako nástroj výuky a vzdělávání.¹⁸ A právě v nové pedagogice byly uplatňovány postupy současného devised theatre. Během praktik divadla ve výchově začal být používán dehierarchizovaný postup práce a participační princip zapojení všech zúčastněných.¹⁹ Strategie devising vedly děti už v raném věku k uvědomování si vlastní role v rámci celé polisy, k respektu vůči jinakosti v podobě odlišného názoru a k zažití vědomí o možnosti osobní volby.²⁰ Karolína Plicková pak navíc

¹⁴ *Internetová jazyková příručka*. Online. 2008. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=metoda>. [cit. 2024-07-08].

¹⁵ *Internetová jazyková příručka*. Online. 2008. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=strategie>. [cit. 2024-07-08].

¹⁶ LOTKER, Sodja, *ref. 4*, s. 15

¹⁷ PLICKOVÁ, Karolína, *ref. 6*, s. 64

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ HEDDON, Deirdre a MILLING, Jane. *Devising performance : a critical history*. Hampshire: Palgrave, 2006. vii, s. 130., Theatre and performance practices. ISBN 978-1-4039-0663-2.

²⁰ PLICKOVÁ, Karolína, *ref. 6*, s. 64

dodává, že kolektivy, které užívaly výše zmíněné principy, měly mnoho společného s tehdejšími alternativními divadly a pravděpodobně se vzájemně ovlivňovaly.²¹

Heddon a Milling vedle divadla v edukaci uvádí ještě jeden silný proud, který devised theatre formoval, a to hnutí komunitního divadla.²² Komunitní divadlo je otevřené amatérům, občanům nejrůznějších států a příslušníkům odlišných komunit. Je ze své podstaty nehierarchizované a otevřené. Funguje jako prostředek k vyjádření názoru jednotlivých účastníků a podporuje demokratické myšlení v komunitě. Obzvláště v komunitním divadle poválečné doby v Anglii byla pozornost „věnována tématům současným a politicky ožehavým, struktura kolektivu měla každému členovi umožnit právo na svobodný projev a prosazení (uměleckého) názoru a cílem bylo oslovovat nové publikum, a to takové, které se liší od publika komerčních divadel.“²³

O komunitním divadle a jeho vlivu na formování devised theatre nepřímo píše i Lotker, když za hlavního představitele v počátcích tvorby devised uvádí Augusta Boala (Brazílie). Umělce, který svým vynálezem *divadla forum* aktivoval a vyzýval k participaci diváka. Boalo používal divadlo jako nástroj k nastolení společenské změny. Demokratický přístup užíval v samotném procesu vzniku divadelní události, kdy veřejnost aktivně vstupovala do otevřeného děje performance a ovlivňovala celý její průběh. Boalo tak pomocí divadla učil přijetí zodpovědnosti jednotlivce za celou společnost a odhaloval potenciál našeho aktivního přístupu ke společenským otázkám. Je jedním ze světově proslulých představitelů komunitního divadla vůbec.

Vedle proudu komunitního divadla a divadla v edukaci, zmiňují, jak Heddon s Milling²⁴, tak Lotker²⁵ tvůrce a tvůrkyně jako Joan Littlewood, zakladatelku kolektivu Theatre Workshop (Velká Británie), nebo tvůrčí uskupení The Living Theatre (USA).

Ať už se jednalo o Boala, který se svým divadlem forum aktivoval a vyzýval k participaci diváka nebo americké The Living Theatre, které cílilo na sociální a politickou změnu, a v neposlední řadě také pedagogickou metodu divadla ve výchově, které se snaží v žácích probudit aktivní přístup k látce, jedná se vždy o praktiky založené na aktivním tvůrčím přístupu každého jednotlivce a jeho podnětů. Zmíněné autorky z Británie Heddon a Milling dokonce píší, že pokud se má divadlo „podílet na formování jakékoli nové společnosti, mělo by praxi participativní demokracie také realizovat“.²⁶ Aktivní podíl na tvorbě může mít značně pozitivní dopad na účastníky, kteří prostřednictvím divadla na vlastní kůži zakoušejí, že se mohou stát hybateli změny, a to ve společenském, politickém nebo čistě osobním životě.²⁷ Devised je tedy myšlenkově navázán na nehierarchický přístup ve fungování společenství, na aktivní

²¹ PLICKOVÁ, Karolina, ref.6, s. 65

²² HEDDON, Deirdre a MILLING, Jane. *Devising performance : a critical history*. s.130

²³ PLICKOVÁ, Karolina, ref.6, s. 66

²⁴ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1

²⁵ LOTKER, Sodja. ref. 4, s.15

²⁶ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.148

²⁷ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.140

kolektivní spolupráci, ale také na zodpovědnosti jednotlivce za chod celé skupiny. Devising forma divadla stojí v opozici vůči vysoké profesionalizaci, nicméně jak píše Plicková: „Rétorika devising postupů na sebe bere samozřejmě různé odstíny radikality; akcent na demokratický princip a také na bytostně politický rozměr divadelní tvorby v ní nicméně rezonuje dodnes.“²⁸

Výše popsané zdroje strategie devising vychází ze soudobých myšlenek o smyslu a užitku divadla v poválečném období dvacátého století. Vznikly reakcí na potřebu transformace dosavadního fungování ve skupinách a společnosti obecně. Jedná se o zdroje pramenící z tehdejšího intelektuálního hnutí.

Na tomto místě bych také ráda připomněla další proud divadelních praktik, který se odehrával ve stejném časovém období, a to laboratorní a výzkumnou práci mistrů jako Jacques Lecoq, Jerzyho Grotowského nebo Eugenia Barby, kteří taktéž svoji pozornost zaměřili nikoliv na produkt, ale na samotný proces divadelní tvorby. Detailně zkoumali vůbec samotný herecký trénink, dále inspirační materiál a samozřejmě také performativní materiál. Je nutné připomenout, že tito tvůrci ve svém vrcholném období, pracovali ve stejném časovém období jako se rozvíjely praktiky divadla ve výchově nebo divadla komunitního. Například rok 1956 je rokem založení Lecoqovi školy École Internationale de théâtre Jacques Lecoq v Paříži, v roce 1965 bylo založeno *Divadlo laboratoř* Jerzyho Grotowského a v roce 1961 vzniklo *Odin teatret* Eugenia Barby. Jedná se o místa, kde improvizace, hry, experimentování s divadelními postupy a vůbec smýšlení o tom, jak má vypadat divadelní zkouška, byly hlavními předměty zájmu. Jejich konkrétní zaměření na herecké vystupování, hercovu přípravu a kontakt s publikem, přirozeně vyústil v objevování formy divadla *devising*.^{29 30}

Svou dehierarchizací devised theatre připomíná i myšlenky Hans-Thiese Lehmana a jeho postdramatického divadla³¹, ve kterém jsou taktéž setřeny hierarchie, avšak ne mezi členy v tvůrčím týmu, jako především mezi jednotlivými divadelními složkami. Dle Lehmana v postdramatickém divadle text nebo drama již není tím hlavním určujícím materiálem celé inscenace. Text je nově pojímán nejen jako kód jazyka, ale také jako zdroj svébytné muzikality. Důraz mají ale kromě řeči a jazyka také výtvarné, pohybové nebo hudební aspekty díla. „Postdramatické divadlo naproti tomu nanovo oživuje striedavé pôsobenie ľudského tela a sveta objektov, spriaznenosť bábky, marionety a tela - divadelné témy, ktoré boli vylúčené z dramatického divadla a smeli prežívať iba na okraji, v detskom divadle.“³² Taktéž tělo herce

²⁸ PLICKOVÁ, Karolina. ref.6, s. 66

²⁹ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.29

³⁰ A právě jim vděčíme za rozvoj žánru, které dnes nazýváme fyzické divadlo, jehož častou tvůrčí metodou je právě strategie *devising*. Ve fyzickém divadle je kladen důraz na rozvíjení dialogu s materiálem, který je z podstaty materiálem fyzickým, je dále vrstven a rozpracováván, a tím vytváří velice vhodné podmínky pro praktikování výše zmíněné strategie.

³¹ Postdramatické divadlo je studie německého teoretika divadla Hans-Thiese Lehmana, ve které představuje nové podoby divadelnosti od 70. let 20. století do současnosti. Tyto nové podoby nazval jako postdramatické, stejně jako název studie v roce 1999.

³² LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 252, Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

přestává být v postdramatickém divadle pouze „označující“ a dle Lehmannových slov dochází dokonce k „odstrašující tělesnosti“.³³ Čímž Lehmann zdůrazňuje performativitu divadelního aktu a důležitost prezence hereckých osobností.

Postdramatické divadlo je další teoretické východisko, která dokládá změnu v přístupu k divadlu a k jeho tvorbě. Devised theatre bezpochyby sdílí s postdramatickým divadlem dehierarchizaci divadelních složek. Stejně jako v postdramatickém divadle i divadle devised můžeme najít text, nicméně ten se často rodí až během zkoušení. Devised theatre navíc ještě mění hierarchii v týmu a dává všem členům stejnou míru zodpovědnosti za divadelní tvar. Z výše zmíněných myšlenek a praktik je patrné, že v druhé polovině dvacátého století nový přístup k tvorbě silně rezonoval s tvůrci a intelektuály napříč kontinenty, v této době vznikají nové formy a žánry jako - divadlo v edukaci, komunitní divadlo nebo výzkumné antropologické divadlo. Tito tvůrci nebo skupiny sdílí důraz na proces divadelní tvorby, akcentují na mimomělecké kvality, aktivní komunikování uvnitř kolektivu a také s divákem, uvádí performance mimo klasické divadelní prostory a především akcentují kolektivní způsob tvorby.

1.3 Jak blízko má devised theatre k českému autorskému divadlu?

Nyní je třeba zodpovědět otázku, proč nenazýváme devised theatre jednoduše autorské divadlo, když se přeci jedná o autorskou tvorbu, navíc na pojem autorské divadlo narážíme v české divadelní obci velmi často. Podíl autorství opravdu nelze v devised divadle zpochybnit. Nicméně mezi autorským divadlem a devised theatre existují patrné rozdíly. Detailně se tomuto terminologickému problému věnují Petra Tejnorová v již citované disertační práci *Crossover* nebo Karolína Plicková ve zmíněné knize *Pozorovat prázdný prostor*. Pro účely této diplomové práce shrnu pouze jejich nejpregnantnější poznatky.

Největší rozdíl spatřují obě autorky v kontextu obou pojmů. Autorské divadlo se v českém divadelním diskurzu objevuje se vznikem inscenací, které tvůrčím způsobem přistupují k textu divadelní performance, který je zpravidla psán přímo pro konkrétní inscenaci, a to konkrétním členem souboru (dramaturgem, hercem nebo režisérem). Jak píše režisérka Tejnorová: „Tento pojem byl nahlížen pouze literárně.“³⁴ Tejnorová dále vysvětluje vliv osobností jako Ivana Vyskočila nebo Jana Schmida na české divadlo a uvádí, že další, druhý, pohled na autorské divadlo „...se váže na vůdčí osobnost režiséra, který moduluje herce a osobitou – autorskou poetiku souboru.“³⁵ Režiséřskému stylu se podřizuje obsah, forma i dramaturgické směřování celého souboru. Režisér je tím hlavním hybatelem tvůrčího procesu, nikoliv kolektiv. Autorské divadlo vzniká na kreativitě osobnosti jednoho autora/režiséra.

³³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. s. 108

³⁴ TEJNOROVÁ, Petra. *Crossover : mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. s. 11

³⁵ Tamtéž.

Devised theatre naopak vzniká z tvůrčího pohybu kolektivu, je naprostým opakem hierarchizovaného uspořádání skupiny, kde zásadní autorská rozhodnutí uskutečňuje především skupina.

Dalším velkým rozdílem je výchozí materiál v devised theatre a v autorském divadle. Zatímco v českém prostředí šlo především o předem napsaný text na míru kolektivu, devised theatre „v nejpřísnějším slova smyslu implikuje proces, kde „žádný scénář – ani text hry ani partitura – neexistuje před vytvořením performativního díla.“³⁶

Český překlad *autorské divadlo* tedy se sebou nese podstatnou část historie českého divadla a vychází ze zcela odlišné tradice a společensko-historického kontextu než anglický pojem *devised theatre*. Ačkoliv se v současné divadelní praxi i zahraniční skupiny klasifikované jako devised theatre v míře kolektivnosti odlišují a spějí spíše k českému *autorskému divadlu* ve smyslu režisérského vedení, je třeba brát v úvahu jejich odlišný kulturní vývoj při užívání jednotlivých pojmů. A právě z hlediska jejich vývoje nemůže sloužit *autorské divadlo* jako překlad termínu devised theatre.

³⁶ TURNER, Cathy a BEHRNDT, Synne K. *Dramaturgy and performance*. Revised edition. London: Palgrave, 2016. s.174. ISBN 978-1-137-56183-1.

2 Současné podoby devised theatre v nonverbálním divadle

Zatímco první kapitola nabídla teoretické ukotvení devised theatre a seznámila čtenáře s myšlenkovými zdroji této strategie, druhá kapitola poskytne vhled do praxe. Nyní se seznámíte s konkrétními podobami současného devised theatre, kde na základě příkladů z tvorby zahraničních a českých tvůrců bude popsán charakter tvorby devised theatre včetně jejích specifik. Následující text se snaží o výčet jednotlivých znaků strategie devising. Závěr kapitoly je pak věnován úvaze, zda se jednotlivé tvůrčí procesy přibližují, či naopak vzdalují původním idejím.

2.1 Devised theatre ve světě

Ze světového kontextu na poli fyzického divadla tvoří devising metodou světově uznávané uskupení DV 8 (Velká Británie) v čele s LLOYDEM NEWSONEM. Soubor byl založený v roce 1986 a jejich první práce, mezi které patří například *My body, Your body* z roku 1987, vznikaly strategií devised. DV 8 je příkladem kolektivu, který tvoří strategií devised a zároveň není nehierarchicky uspořádanou skupinou. Naopak zde LLOYD NEWSON působí jako vůdčí osobnost, která řídí jak směřování skupiny, tak podobu jednotlivých projektů.

Jak píše HEDDON s MILLING, na poli současného devised theatre existuje celá řada uskupení s osobnostmi, kteří zastupují roli režiséra a mají v tvůrčím procesu poslední a rozhodující slovo.³⁷ K této formě uspořádání však skupina dospěla postupně, jejich první projekty jsou charakterizovány jako plně devised, až později byl „demokratičtější“ a volnější proces nahrazen Newsonovým pevnějším vedením. Hry a improvizace jsou doposud hlavním způsobem získávání materiálu, nicméně Newson „své nápady odděluje a přesněji artikuluje, improvizace jsou strukturovanější a přesnější.“^{38 39}

Plicková v souvislosti se zastupováním jednotlivých rolí v divadle devising píše o tak zvaném *imanentním autorství*, které spočívá v „uspořádání skupiny „zespoda,“ kdy se přirozeně projeví konkrétní talenty jednotlivých osobností a skupina samovolně nalezne své hierarchické uspořádání. S odkazem na německou teatroložku Lauru CULL⁴⁰, Plicková upřesňuje, že kolektiv se v takové formě zkoušení režíruje sám, *zevnitř*, bez režiséra, který by probíhající procesy řídil z odstupu, aniž by jich byl sám součástí.

³⁷ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.185

³⁸ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.186

³⁹ Dalším známým projektem skupiny, který vznikl způsobem *devising* je například kultovní film *The Cost of Living* z roku 2004, sestavený z jednotlivých scén na téma krásy těla a předsudků o něm.

⁴⁰ Laura Cull takové uspořádání divadelního procesu nazvala *divadlo imanence* a přirozené rozdělení rolí nazvala souslovím *imanentní autorství*. O hierarchii a etickém přístupu v divadelním procesu píše v odborné publikaci *Theatres of Immanence Deleuze and the Ethics*.

Na příkladě skupiny DV8 si lze všimnout, že vydat se strategií devised ještě neznamená fungovat bez dramaturga nebo režiséra. Devising znamená, že skupina považuje rozhodnutí o této funkci za vlastní a tuto funkci respektuje. Přičemž podstata procesu devising je v pohybu, a i dílčí role jako režie, dramaturgie nebo produkce se mohou ve skupině proměňovat. Devised se vyznačuje aktivním zaujetím celého týmu, který je pro tvorbu zapálený a vnímá svoji vlastní zodpovědnost za celek, s čímž právě souvisí otevřenost jednotlivých rolí v rámci týmu. Je přirozené, že kolektiv má slovo a její jednotlivci jako herec nebo světelný technik společně diskutují o kompozici performance a přináší týmu podněty, jak naložit se scénami v kontextu celé performance, i když je ve skupině režisér.

Podobné rozdělení zodpovědnosti a postup práce na projektu lze spatřit i u dalšího uskupení na poli nonverbálního divadla, tentokrát je jím fyzické divadlo z australského kontinentu, Zen Zen Zo. Divadlo bylo založené umělci Simon Woods a Lynne Bradley, kteří se spíše než za vůdčí osoby nebo režiséry považují za „facilitátory“ či „editory“.⁴¹ Což je také časté označení pro vůdčí osobnosti v oblasti komunitního divadla. Woods a Bradley jsou ve většině případů těmi, kteří přináší prvotní impuls k produkci a nabízí skupině téma. Počínající práce ale začíná vždy kolektivně, a to na soustředěních v přírodě, kdy je ještě téma a zaměření budoucí performance otevřené a skupina „jamuje“ nad nápady, které ji zajímají. Tráví spolu intenzivní čas, trénují, tvoří, společně obědvají a večerí. Svá těla komponují v krajině a hledají, co chtějí komunikovat s publikem a které nápady s nimi rezonují. Díky společně strávenému času mimo běžný život se rodí základ pro novou práci.⁴²

Jejich postup tvorby je rozdělen do tří částí, kreativní rozvíjení (soustředění v plenéru), hlubší rozvíjení a zkoušení. Tyto tři části trvají v řádu od sedmi do deseti týdnů. V začátcích tvorby psali Zen Zen Zo scénář kolektivně během zkoušení, později dospěli ke zjištění, že příprava hrubého scénáře před zkoušením je pro ně efektivnější.⁴³ V rámci hlubšího rozvíjení, druhé fázi, pracuje především autorská dvojice, která vytváří kompilaci výzkumného materiálu a připravuje scénář po boku s dramaturgem.⁴⁴ Režisérská nebo *editorská* práce tvůrčího dua čerpá z kolektivní tvorby a skupinového zaujetí, zároveň však duo rozvíjí projekt mimo kolektiv pouze s dramaturgy. Devising postup tvorby Zen Zen Zo je tedy kompilací volné kolektivní činnosti s pevnější a vedenou prací čistě autorské dvojice. Rozdělení zodpovědnosti a jednotlivých úkolů mezi členy týmu je další z častých jevů, který se v devised tvorbě objevuje, někdo pracuje na scénáři, někdo na hudbě a jiný na produkci, někdy pracuje tým odděleně, někdy společně. Kolektivní tvorba v devised theatre zahrnuje tedy i samostatné a oddělené činnosti mimo kolektiv.

⁴¹ HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.173

⁴² HEDDON, Deirdre, MILLING, Jane, ref.1, s.174

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

2.2 Devised theatre ve Čechách

V českém nonverbálním divadle existuje mnoho tvůrčích skupin využívající strategii devising. Jmenovitě to jsou kolektivy jako Divadlo Continuo sídlící ve Švestkovém dvoře v Malovicích, Farma v Jeskyni pod vedením umělecké osobnosti Viliema Dočolomanského⁴⁵, Petra Tejnorová a kolektiv, tandem Eliška Vavříková a Jarka Šiktancová, Holektiv (Eva Stará, Andrea Benková Vykysalá, Karolína Křížková Maštalířová), Tantehorse (Miřenka Čechová, Radim Vyzváry) a další. Konkrétní podoba *devised* přístupu se odlišuje nejenom uskupení od uskupení, ale také i projekt od projektu v repertoáru jednoho kolektivu. Pro demonstraci jednotlivých přístupů praxe devised v českém kontextu vybírám dvě autorky, a to Petru Tejnorovou a Evu Starou. Jedná se o aktivní umělkyně, s nimiž jsem měla příležitost vést rozhovor⁴⁶ o jejich postupech tvůrčí práce a také je zažít v praxi na zkušebně. S Evou Starou jsem prošla tvůrčím procesem v roli performerky v jejím projektu Wellmass. Petru Tejnorovou jsem zažila jako studentka na Katedře alternativního a loutkového divadla. V následujícím textu se zaměřím na jejich tvůrčí strategie, přičemž budu sledovat především kvality kolektivnosti a procesuality jako hlavních pilířích tohoto druhu divadla.

2.2.1 Petra Tejnorová a devising

Petra Tejnorová se proslavila jako režisérka, která nespádá do kategorie jednoho divadelního žánru, ale daleko víc zkoumá témata a na jejich základě hledá nejvhodnější formu divadelního uvedení. Její autorská režisérská práce obsahuje širokou žánrovou paletu od divadla činoherního přes dokumentární až k tanečnímu. Připomeňme si například činoherní inscenaci Proslov k národu v Národním divadle, live cinema performance Putinovi agenti v holešovických Jatkách 78, nebo fyzické divadlo Uhozené květinou v divadle Ponec. Tejnorová dlouhodobě pracovala jako jednotlivec, který tvořil s různými kolektivy nebo svou skupinou Seržant and The Comnando. Je bezpochyby jedinečnou tvůrčí osobností, která svojí autorskou přítomností zásadně ovlivňuje a vede tvůrčí proces týmu jako silný leader. V současné době Tejnorová intenzivně spolupracuje s tanečnicí a choreografkou Terezou Ondrovou. Společně vytvořily tvůrčí platformu Temporary Collective, který slučuje různé umělce napříč profesemi. Kolektiv uvedl projekty Duety, Call Alice nebo Geo.

Podobně jako DV8 nebo Zen Zen Zo, Tejnorová využívá strategie devisingu především k hledání jevištního materiálu, jak sama píše ve své práci Crossover: „Pro mě osobně je devising „rozvíjející“ metodou na dané téma“⁴⁷. Tvůrčímu procesu se snaží dát svůj prostor.

⁴⁵Farma v jeskyni se po dvou letech blíží k premiéře. Online. *I-divadlo*. 2014, s. 1. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/zpravy/farma-v-jeskyni-se-po-dvou-letech-blizi-k-premiere>. [cit. 2024-07-02].

⁴⁶ Rozhovory jsou k dispozici v přílohách diplomové práce.

⁴⁷ TEJNOROVÁ, Petra, ref.10, s.18

„Aplikování devising methods taktéž znamená, že nekalkuluji na začátku s konečným tvarem, že až samotný proces ukáže, jakým jazykem bude finální tvar ke svým divákům promlouvat.“⁴⁸

Na roli režisérky ve vztahu ke kolektivu pohlíží dvojím způsobem. Režisér může podle Tejnorové být buď „rozrušovačem“, nebo rovnocenným účastníkem skupiny a až v další fázi projektu začít „režirovat“⁴⁹. „Rozrušovač“ je pro ni tím, kdo přináší prvotní impulz k tvorbě a takovým gestem nastoluje hierarchii skupiny. V případě rovnocenného účastníka jde o případ, kdy nastupuje do projektu jako partner a účastní se tvorby jako performer, je tedy uvnitř samotného procesu, ale poté převezme roli režiséra a na tvar dohlíží zvenčí. Taková práce nastala například v přípravách performance *LIFE SHOW*⁵⁰, kdy Tejnorová nastoupila do tvorby čistě kolektivního díla bez vůdčího vedení. Důvody, kvůli kterým se, dle slov autorky, projekt nemohl kolektivním způsobem dokončit, byly existenční a finanční. „... vnější faktory pohnuly stabilitou týmu, počáteční ambice naprosto rovnocenných partnerů v rámci kolektivu se v druhé fázi nemohla dotáhnout až do konce.“⁵¹ Na příkladu projektu *LIFE SHOW* je zajímavé sledovat vývoj kolektivní práce. Zprvu čistě skupinová tvorba se posunula do hierarchického uspořádání, kdy kolektiv do závěrečného představení dovedl režisér. I zde se jedná o devised tvorbu, kdy uskupení rozhodlo o potřebě vůdčí osobnosti, která převezme zodpovědnost za konečný tvar. Petra Tejnorová zde hovoří o existenčních a finančních problémech, kvůli kterým skupina opustila původní plán. Jedná se o důvody, které si zaslouží větší prostor k rozebrání a bude o nich ještě napsáno ve čtvrté kapitole práce.

Tejnorová čerpá z kolektivní práce, zároveň striktně hierarchizuje tvůrčí kolektiv do rolí jako režie, dramaturgie, performer. Režiséra považuje za osobnost, který skupinu tvůrčím procesem provází, rozehrává ji, pozoruje a dohlíží, jakým směrem se tvůrčí proces ubírá a tento směr také udává. Vede, rozehrává/hraje, dívá se a dohlíží.⁵² Procesualita je pro Tejnorovou podstatnou kvalitou tvůrčí práce a strategie devising uplatňuje především v první fázi procesu, v hledání tvůrčího materiálu.

2.2.2 Eva Stará a devising

Ze zcela jiné role než vůdčí a nezávislé režisérky, avšak autorsky taktéž výjimečné, pochází tanečnice a akrobatka Eva Stará. Její tvůrčí zázemí tkví v kolektivní a skupinové práci

⁴⁸ TEJNOROVÁ, Petra, ref.10, s.19

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tým vstupoval do projektu jako kolektiv různých profesí a zkušeností, přičemž začátek pro tvorbu byla rezidence v ArchaLabu se záměrem čistě kolektivní spolupráce bez přímo určeného režijního vedení.

⁵¹ TEJNOROVÁ, Petra, ref.10, s.20

⁵² Svoji režisérskou funkci v devised divadle Tejnorová popisuje pomocí kombinace čínského a japonského pojmu. Čínského *taojen*, který v českém překladu znamená *vést a hrát* a japonského pojmu *kontaktu, dívat se a dohlížet*. TEJNOROVÁ, Petra, ref.10, s.19

uvnitř spolku Holektiv. Uskupení je od roku 2016 hlavním reprezentantem české novocirkusové scény a uvedl projekty jako Lekce Špičkování, Vrány, Letkyně, Kaffeeklatsch a další. V posledních třech performancích, stále pod spolkem Holektiv, se Eva Stará vydala prozkoumat novou tvůrčí cestu mimo ustálené trio Benková, Maštaliřová, Stará a spojila se s divadelní režisérkou s předchozím tanečním vzděláním Jindřiškou Křivánkovou. Vytvořily produkce jako Mass, Mass.K. a Wellmass.

Eva přichází s prvotním impulsem, vytváří z jednotlivců skupinu, funguje jako spojující prvek nově rodícího se kolektivu a udává mu vedení. Sama o sobě říká, že *nerežiruje*. K definování rolí v divadle se staví odtažitě, v rozhovoru pro Operu PLUS sdělila: „*Nedokážu mluvit v termínech režisérská práce, vlastně moc nemám ráda ty škatulky rolí.*“ Funkci v projektu popisuje takto: „*Je to můj záměr a potřeba a jsem také garantem toho, že se dotáhne do konce.*“ Stará se nepovažuje za režisérku, nicméně zaujímá roli vůdčí osobnosti.

Svůj první projekt *Wellmass* s novou skupinou, kterou znala pouze z doručených životopisů a motivačních dopisů, nezačala s dopředu vybraným tématem, ale s výzkumnou otázkou a cílem poznat nové performery. Stará chtěla vyzkoušet, zda principy, které hledala pro svoji sólovou práci, budou funkční i pro novou a doposud nesladěnou skupinu. Na projektu se sešly dvě vystudované tanečnice, jedna režisérka, jedna výtvarnice a jedna pedagožka, tedy pětice různorodých osobností se zkušenostmi z jiných oborů, které spojuje zájem o divadlo. Autorka pro pětici performerek připravila workshop, kdy se po dobu jednoho týdne tým scházel, improvizoval, trénoval a diskutoval o tématech přítomných v životech performerek. Po skončení workshopu následovala další fáze, ve které každá performerka již z domova zaslala odpovědi na několik otázek a vytvořila tematickou/myšlenkovou mapu. Další fáze procesu byla konceptuální, kdy Eva Stará zpracovala odpovědi performerek a konzultovala s dramaturgyní Jindřiškou Křivánkovou. Výsledkem této fáze byl hrubý scénář performance. Následovala poslední fáze, zkoušení v prostorách budoucí performance, Krenovky. Autorka pracovala ve stejných fázích jako kolektiv Zen Zen Zo. Přípravná/kreativní fáze, hlubší rozvíjení mimo kolektiv pouze s dramaturgem a poté zkoušecí proces s celým týmem.

Během první fáze workshopu se tým sladili jako skupina, nemyslel na výslednou performance a otázka, zda vůbec nějaká vznikne, byla otevřená. Stará sice každý den workshopy vedla, nicméně v atmosféře kolektivu nebyla přítomna žádná hierarchie a v prvé řadě byl cítit cíl – vytvořit bezpečnou skupinovou atmosféru. Ve druhé fázi procesu skupina již přemýšlela o tématu péče a wellbeingu. Kladla si otázky, jakým způsobem je téma přítomné v životě každé z performerek, co pro ně péče znamená, na kolik je téma módní a jaká je jeho opravdová závažnost. Každá do třetí fáze přinesla performativní materiál a společně hledaly jeho předání divákovi.

Proces zkoušení skupinu vedl různými směry. Eva Stará čerpala z kolektivního „varu“ a všech možností, které se v průběhu procesu otevíraly, zároveň vše konzultovala se svou

dramaturgyní, a neustále si zvědomovala, co se odehrává v každém momentu procesu. Ve stavu neustálé bdělosti pozorovala, jakým směrem se zkoušení v každý zkoušecí den ubírá. Uvnitř procesu byly neustále přítomné otázky typu, kudy teď projekt směřuje, kam by se měl ubírat a do jakého bodu chce skupina s tvarem dojít. Pro takto otevřený proces metodou devised, tvůrce potřebuje oporu ve formě dalšího režiséra nebo dramaturga, jak sama uvedla Eva Stará v již zmíněném rozhovoru: „... jsem tvůrcem, kterému je vždy dobře v dialogu, neumím pracovat sama.“⁵³

Komponování tvaru formou devised vyžaduje od tvůrců naprostou oddanost tvůrčímu procesu, protože artikulace tématu, stejně tak jako veškerý performativní materiál, vzniká až uvnitř procesu zkoušení. Skupina zkouší a zároveň vymýšlí tvar v jednom čase, kdy jsou dvě fáze sloučeny v jednu. Scénář nevzniká za stolem autora, ani jej nelze dopředu predikovat. A jak píše Turnerová a Behrndtová: „*Během devisingu se obsah, forma a struktura určují podle toho, jak se proces vyvíjí.*“⁵⁴ Zdánlivá volnost a svoboda, se kterou se tedy strategie devising pojí, je vykoupena neustálou reflexí tvůrčího procesu, a vyžaduje daleko větší péči, než v jiných podobách divadla, kde je podoba výsledného tvaru více „předpovězena“. A právě proto jsou i bdělost, reflexe a mapování procesu nesmírně důležité. „*Tento paradoxně otevřený proces vyžaduje silnější důraz pro strukturální organizaci a přehled, než by vyžadovala produkce konvenční hry.*“⁵⁵ Role dramaturga, režiséra nebo kohokoliv, kdo pozoruje rozvíjející se tvar zvenci a je schopný vést s tvůrci kritický dialog, je v divadle devising nezbytný.

Eva Stará vytvářela pro performery bezpečný prostor, díky němuž se skupina mohla odevzdat tvůrčímu plynutí a otevřít své pole kreativity. Performeři nemuseli pod tíhou zodpovědnosti přemýšlet nad svým performativním konáním, a naopak mohli zažívat volnost příhodnou pro růst materiálu. Jako facilitátorka projektu vytvářela ve skupině velkou stabilitu a důvěru v projekt, zjednodušeně lze říci, že byla pro performery pevným bodem. A právě tento pevný bod, neboli vedení skupiny, je, jakkoliv to zní paradoxně, pro kolektivní tvorbu nepostradatelné. Jak píší autoři publikace *Praktického průvodce devised theatre*: „*Plodná imaginace společnosti, je-li dobře řízena a soustředěna, může být transformována z chaosu do bohatých, elegantních a často hluboce rezonujících inscenací pro publikum. Navzdory svobodě myšlení a jednání, které je patrné při zkouškách divadla devising, projekt potřebuje vůdce, který pevně chápe směr, kterým se dílo ubírá.*“⁵⁶

Stará během celého procesu zkoušení vycházela z potenciálu jednotlivých osobností v kolektivu a z podnětů skupiny. Od jeho prvotní až závěrečné fáze to byl právě proces, který tvaroval téma, určil role jednotlivců v performanci a také její výslednou podobu. Práce na

⁵³ Viz příloha 2

⁵⁴ TURNER, Cathy a BEHRNDT, Synne K. *Dramaturgy and performance*, s. 174

⁵⁵ TURNER, Cathy, BEHRNDT, Synne, ref. 36, s.175

⁵⁶ BICÁT, Tina, ed a BALDWIN, Chris, ed. *Devised and Collaborative Theatre*. Ramsbury (Marlborough): Crowood Press, 2002, s.9. ISBN 1-86126-524-7.

projektu Wellmass započala výzkumnou otázkou, která otevřela proces zkoušení, nejednalo se o nazkušování divadelní inscenace, ale o zkoumavý charakter tvorby.

Pro Evu Starou byl proces a kolektivní práce hlavními hybateli tvůrčího jednání. Nebyla rozhodně vůdcem, který by používal strategie devisingu pouze k získávání autorského materiálu, ze kterých by si vybírala materiál a zadávala další úkoly k jeho komponování. Celý proces vedla otevřeným dialogem, do kterého mohl každý performer vstoupit a mít vliv na chod procesu. Zároveň vyzařovala přirozenou autoritou a rozhodností, která dokázala skupinu vést směrem kupředu. Na základě prožité zkušenosti z projektu Wellmass mohou charakterizovat Evu Starou jako nikoliv autoritářskou, ale velmi suportivní *režisérku* v devised theatre. A je zajímavé, že ačkoliv celý projekt úspěšně vedla, nepovažuje se za režisérku a možná by více sympatizovala s pojmem facilitátorky. Je ale otázkou, zda je nutné neustále přicházet s novými pojmy pro odlišné naplnění režisérské úlohy.

Tradičně si představujeme pod pojmem režiséra či režisérky někoho autoritativního, vůdčího, sebejistého, někoho, kdo má jasný plán, vizi a představu o následujících krocích v divadelním procesu, ale v devised theatre, kde se vše teprve rodí na zkušebně, tato představa z podstaty strategie nemůže být nikdy naplněna. Režisér je naopak postaven před situací velké nejistoty, improvizace a pokud něco vymýšlí, tak často až na místě v čase zkoušky, byť jistou přípravu samozřejmě taktéž uskuteční. Režisér v devised theatre by mohl být popsán jako moderátor komunikace, která se odehrává na zkušebně. S novým přístupem k divadelní tvorbě v devised theatre se tedy nutně proměňuje i režisérská role. A tradiční pohled na režii v tomto typu divadla již přestává být vyhovujícím, což ale neznamená, že by režisér neexistoval, pouze jedná odlišně, než jsme byli doposud zvyklí. Proto Evu Starou považují bez výhrad za režisérku projektu Wellmass a navrhuji o této roli začít přemýšlet v novém kontextu divadelní tvorby.

Na tomto místě bych ještě ráda věnovala několik myšlenek termínům proces a procesualitě. Německá Bauhaus-Universität ve Výmaru na své univerzitní digitální encyklopedii věnuje prostor článku⁵⁷, který popisuje vývoj *procesní umění* až k současnému *procesuálnímu umění*. A v obou případech se jedná o ukotvené termíny, *procesní umění* a *procesuální umění*. „Proces v procesním umění odkazuje na proces utváření umění: shromažďování, třídění, spojování a komponování. Procesní umění se zabývá skutečným konáním; umění jako rituál, rituál a představení. Procesní umění často zahrnuje vlastní motivaci, zdůvodnění a záměrnost.“⁵⁸ Taktéž se staví do opozice vůči uměleckému výkonu a jeho kořeny můžeme hledat v 60. letech minulého století s vývojem performance ve výtvarném umění. „Procesuální umění navíc od procesního umění kromě uměleckého gesta nebo díla zdůrazňuje především samotnou akci, která je nějakým způsobem přenesena do

⁵⁷ From Process Art to Processual Art. Online. 2010. Dostupné z: https://www.uni-weimar.de/kunst-und-gestaltung/wiki/GMU:From_Process_Art_to_Processual_Art. [cit. 2024-07-05].

⁵⁸ Tamtéž.

systému.⁵⁹ Může se jednat například o vytvoření vlastní metodologie například vlastního pojetí strategie devised. Může se ale také jednat o přínos změny pomocí umělecké akce, která transformuje určitý typ systému. Například workshopy umělců v domově pro seniory, z nichž se inspirují aktivizační pracovníci a začnou je používat v každodenní práci se seniory v domě. Jedná se tedy o dlouhotrvající akci, která existuje i po ukončení uměleckého díla.⁶⁰

V současném divadelním kontextu stále často vnímáme proces v opozici s pojmem produkt a tato vztahovost má bezpochyby svá opodstatnění.⁶¹ Proces a procesualita v devised divadle ale odkazuje k široké a specifické práci na tvarování divadelní performance.

Procesualita v první řadě znamená takový stav, kdy tvůrci téma, obsah, sdělení, ani nic podobného, nemají předem určeno, teprve se hledají– a „čeká se na ně“ – a to během společného procesu.⁶² Skupina zkoumá inspirační materiál, dále vytváří a rozvíjí performativní materiál a zároveň ho neustále podrobuje reflexi a své další kroky volí na základě vývoje materiálu. Stejně tak se i formuje téma projektu.

Jiří Havelka například vnímá téma jako „nestatický, tekutý fenomén. Může stát na začátku zkušebního procesu, ale také se může postupně vytvářet až během zkoušek, může nacházet úplně jiné podoby u každého z tvůrců podílejících se na inscenaci, a divák ho opět zformuje do jiné podoby.“⁶³ Téma je tedy uskutečňováno v procesu divadelní zkoušky, ale také v procesu komunikace s divákem a není nikoliv definitivním, nýbrž neustále se proměňujícím subjektem, který podléhá přítomnosti performativní akce.

V neposlední řadě také procesualita odkazuje k vytvoření vlastního postupu k tvoření performativního díla. Jak bylo například zmíněno výše u skupiny Zen Zen Zo, kteří čistě kolektivní tvůrčí činnost nakonec více rozdělili mezi jednotlivce a některé činnosti, například psaní scénáře, ponechali v rukách facilitátorů či dramaturgů. Dalším příkladem je také Petra Tejnorová, která naopak z více režisérské pozice otevírá prostor pro herce a další kolegy v tvůrčím procesu, jak zmiňuje v rozhovoru, který najdete v příloze diplomové práce.

Procesualita je tedy neodmyslitelně spojena s nasloucháním sobě navzájem, materiálu, dynamice skupiny, divákovi a je zásadním rysem devised divadla.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Mimo jiné to bylo právě výše zmíněné komunitní divadlo, dokumentární divadlo, divadlo v edukaci a další formy, které dodnes zdůrazňují samotný tvůrčí proces před divadelním artefaktem či produktem a snaží se poukázat na jeho pozitivní dopad na tematizovanou problematiku. Důležitosti procesu a komunitnímu způsobu tvorby se dlouhodobě věnuje profesor Eugene van Erven z Utrechtské univerzity v Holandsku.

⁶² PLICKOVÁ, Karolína. ref.6, s. 118

⁶³ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce : útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 71, ISBN 978-80-7331-222-0 (brož.).

2.3 Hranice devised theatre

Nyní po zmíněných procesech tvorby, a to jak ze světového dění devised theater, tak toho českého, se pokusím poskytnout alespoň částečné shrnutí nejvýraznějších aspektů této strategie. Jedná se o rysy, které se objevují v tvorbě výše zmíněných tvůrců, a tak jako mohou platit pro ně, nemusí platit pro jiné. Jak si lze již na zmíněných příkladech všimnout, popsat jednotný charakter strategie devised je problematické. I proto zde připomínám, že devised theatre je strategií v neustálém pohybu, otevřenosti a flexibilitě.

Nejčastějším pojmem ve spojení s devised tvorbou je již nespočetně krát zmíněné slovo *kolektiv*. Kolektiv tvoří skupina jedinečných osobností, jejichž dílčí talenty vytváří podnětné a příhodné prostředí pro vznik unikátní divadelní produkce. Tyto dílčí schopnosti jsou v devised divadle podpořeny. Na jejich základě jednotlivci zaujímají určité role. Ty mohou být určeny postupně jako důsledek tvůrčího procesu. Takové rozdělení rolí nazvala již zmíněná Laura Cull jako *immanentní autorství*. Mohou ale být již předem určeny. V každém případě jsou v devised divadle do jisté míry propustné, jedna vstupuje do druhé a vzájemně se ovlivňují, někdy se i v průběhu procesu mění. Příznačné pro hierarchii skupiny je její vznik ze spoda, ze samotného procesu. Kolektiv a jeho silná role v rámci procesu devised jsou pojmenovány jako kolektivnost, což znamená, že klíčová rozhodnutí jsou přijímány vždy kolektivem. Kolektiv například rozhodne předat hlavní zodpovědnost za funkčnost tvaru jednomu jedinému člověku, nebo se naopak může rozhodnout, že tvar bude komponován pouze na základě společných rozhodnutí. V jednotlivých případech bylo popsáno, že osobnost, která proces pozoruje zvenčí a vytváří pro skupinu *pevný bod*, je pro devised proces klíčová a příhodná. Tato osoba může mít funkci režiséra, facilitátora či editora nebo dramaturga.

Zkoušení devised projektů je často otevřeno výzkumem. Skupina provádí umělecký výzkum na dané téma, což „znamená, že prostřednictvím umělecké činnosti nejen vytváříte umělecké dílo, ale zároveň provádíte vědecký výzkum. Získáváte nejen estetický prožitek, ale také poznání. Zdá se to být protimluv, ba nesmysl – umění a věda jsou přece zcela odlišné věci. ... Jednou z charakteristik uměleckého výzkumu je transdisciplinarita, tedy práce na pomezí více oborů, vědních i uměleckých.“⁶⁴ Devising je prostorem pro hledání a zkoumání tématu performativním způsobem.⁶⁵ Celý proces má několik fází, mezi které patří *kreativní, přípravná a zkušební*. Fáze výzkumná může předcházet části kreativní anebo se s ní prolínat.

⁶⁴ BARTLOVÁ, Milena. CO JE, CO NENÍ A CO BY MOHL BÝT UMĚLECKÝ VÝZKUM. Online. 2023. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/co-je-co-neni-a-co-by-mohl-byt-umelecky-vyzkum>. [cit. 2024-07-05].

⁶⁵ Zkoumat téma, myšlenku ale také obraz nebo hudební skladbu performativním způsobem, znamená zkoumat jednáním, fyzickou akcí, která reaguje nebo se nějakým způsobem vztahuje ke zkoumanému materiálu. Performativní myšlení nebo způsob jednání má kořeny v prvních třech desetiletích minulého století. „Myslitelem, který zásadním způsobem přispěl k vzniku teorie performativity, byl americký filozof, sociolog a psycholog George Herbert Mead, který v roce 1934 publikoval svou přelomovou studii *Mysl*,

Devised projekty se vyznačují specifickou procesualitou. Procesualita devised divadla spočívá v naslouchání materiálu, skupiny a vytváření vlastních tvůrčích cest. Souvisí s rozvíjením tvaru na základě toho, co se odehrává na zkušebně uvnitř kolektivu. Míra otevřenosti a volnosti procesu závisí na nastavení skupiny. Nechat procesu prostor, a současně jej tvarovat nebo vést jsou dva opozitní přístupy, které se v devised divadle neustále střídají. Jak píše Anne Bograt, ve své knize *And then you act*: „Pokud je práce příliš kontrolovaná, bude sevřená a bez života. Pokud má příliš malou kontrolu, bude zase chaotická a náročná k divácké percepci. Proto oslavujte paradox pevné rozhodné akce a uvolněnosti ve stejné chvíli“.⁶⁶ Rovnováha mezi volností, kterou si proces vyžaduje versus jeho neustálá reflexe, která může zavést tvůrce až do zbytečné kontroly, jsou nelehké výzvy pro tvůrce divadla devised. A nejedná se pouze o jediný paradox v tomto specifickém tvůrčím procesu. Dalším je například potřeba opory ve formě osobnosti zvenčí, která má odstup a je schopna co možná „nejobjektivnější“ reflexe versus rozhodování na základě kolektivu.

V poslední části této kapitoly je taktéž nutné vznést kritické otázky k problematice devised postupů v praxi. Při nahlédnutí na různorodou škálu tvůrců a jejich projektů, které byly zmíněny v první části této kapitoly, nelze se ubránit otázce, na základě čeho, klasifikovat projekt jako devised? Kde leží hranice této formy, strategie, metody? Je vůbec možné charakterizovat některý projekt jako devised, když vznikl pod silnou autoritativní osobností viz projekt Farmy v jeskyni v čele s Viliamem Dočolomanským, který je bezpochyby velkou vůdčí osobností? Vypůjčují si současní tvůrci pouze jednotlivé metody devisingu pro svůj vlastní způsob práce, jak například sama přiznala Petra Tejnorová ve své teoretické práci *Crossover*? Ačkoliv strategie devised divadla skýtá mnoho paradoxů, je v současné performativní praxi stále populární metodou, jak jednotlivců spolupracujících s kolektivem, tak tvůrčích kolektivů nebo divadelních pedagogů. Proto bychom se neměli i přes její náročnou klasifikaci vzdávat její reflexe. Devised theatre rozhodně nemá jednu jedinou a lehce spatřitelnou podobu, na jejíž základě bychom určili, zda určitý projekt vznikl strategií devised, či nikoliv. Pokud se ale podíváme na jednotlivé tvůrčí procesy prizmatem kvalit

já a společnost (*Mind, Self, and Society*, česky 2017). V ní popsal lidskou existenci jako interakci mezi světem a aktérem (actor), tedy jako dynamický, neustále se proměňující vztah, jehož prostřednictvím je lidské já schopno identifikovat společenské vztahy a své místo ve společnosti. V roce 1979 na New York University's School of Arts inicioval Richard Schechner jako vedoucí tamní katedry divadelních studií sérii přednášek s názvem *Performance Theory*. V té chvíli se rodí performativní studia jako institucionalizovaný obor, za jehož zakladatele je Schechner považován.“ *Performativity Research Centre*. Online. Dostupné z: <https://performativity.upol.cz/o-nas/vychodiska-a-mise/>. [cit. 2024-07-05].

⁶⁶ BOGART, Anne. *And then, you act : making art in an unpredictable world*. First published. London New York: Routledge, Taylor & Francis, 2007, s. 49. *Theatre/Directing/Performance Studies*. ISBN 9780415411424.

jako procesuality a kolektivní práce, můžeme posoudit, do jaké míry se jedná o devising. Pokud je procesualita a síla kolektivu malá, pak se spíše jedná o tvorbu, která vznikala inspirací metodami devisingu, nikoliv ryzím devisingem, tedy plně demokratickým způsobem práce. Na druhou stranu, je také otázkou, zda je v silách kolektivu dlouhodobě touto strategií tvořit. V následujícím textu se budu snažit popsat práci na vlastním projektu Laboka Tango, která od svého počátku až do premiéry vznikala strategií devised.

3 Laboka Tango

Třetí část práce Tango a devising je věnována projektu Laboka Tango. Jednalo se o inscenaci, která vznikala strategií devised, ve které režisérem byl kolektiv. Projekt také vznikl bez textové předlohy. Zdrojem pro inscenaci byly zážitky jednotlivých performerů. Na následujících stránkách popíšu společný dialog nad jednotlivými otázkami a budu se snažit zprostředkovat náhled do kolektivního procesu, na němž budou demonstrovány kvality procesu devised. Dočtete se, z jakého tvůrčího a profesního zázemí pochází jednotliví členové inscenačního týmu, s jakou motivací začala skupina tvořit, co bylo předmětem performativního zkoumání, jaké role se v kolektivu objevily a jakým způsobem se tvar komponoval společnou režii všech performerů. Vzhledem k tomu, že se jedná o sondu do procesu zkoušení, který je reflektován očima jeho účastnice a zároveň diplomantky, je tato výpověď pravdivá, avšak nelze být výpovědí objektivní. Následující text bude také doprovázen citacemi z osobního deníkového záznamu zkoušek. Cílem poslední kapitoly je také celý proces kriticky nahlédnout a zodpovědět otázky, jaké výhody či nevýhody pramení ze snahy o *kolektivní tvorbu*, neméně také, co takový proces potřebuje a za jakých podmínek, je možné se touto cestou vydat.

3.1 Tým a materiál

Na inscenaci Laboka Tango jsme pracovali v týmu tří divadelníků, které spojovala vzájemná vášeň k argentinskému tangu. Bylo to právě na tangu, kde jsme se poprvé setkali. Tango nás vtáhlo do svého světa a my měli chuť o něm vyprávět. Zpočátku jsme nevěděli, co konkrétně chceme komunikovat, ale cítili jsme velkou potřebu zážitku z tanga přenést na jeviště.

Inscenační tým tvořil Jiří Zeman, Vladislava Kužilková a Kristýna Břeská. Všichni jsme absolventi DAMU, ale každý z jiného oboru. Zeman vystudoval loutkoherectví na Katedře alternativního a loutkového divadla (KALD), Kužilková hereckou konzervatoř a posléze Katedru autorské tvorby a pedagogiky a já jsem studovala obor režie, dramaturgie taktéž na KALD.

Naše spojení bylo navázáno na tangu a od společného zážitku z tance a sociálního prostředí tanga se odvíjela i naše divadelní práce. Než jako režisér, herec, nebo výtvarník jsme se primárně vnímali jako tanečníci argentinského tanga. Tango setřelo všechny naše jiné role či případné hierarchie a postavilo nás na společnou startovací čáru.

Díky společné zkušenosti z tanga jsme také měli jasné téma a předmět zkoumání. Nikdo nás nemusel do světa tanga uvádět, nebo nám jej představovat. Do tohoto prostředí jsme už aktivně patřili a z naší vlastní iniciativy vznikla tvorba inscenace. Jedná se o poměrně specifický začátek divadelní spolupráce, kdy nás nespojuje jiná tvůrčí osobnost, nebo téma,

ke kterému budeme teprve hledat vztah, ani předchozí profesionální spolupráce, ale aktivní zájem, koníček.

Primární impuls tedy přišel zespoda, což prizmatem teorie zabývající se strategií devising, je zcela vyhovující počátek tvorby. Výhoda, kterou náš společný zájem přinášel, nás zároveň neoslepovala ve vědomí, že se profesně vůbec neznáme a tento deficit jsme se snažili doplnit. Zvali jsme se na představení každého z nás. Scházeli jsme se a debatovali o současných divadelních inscenacích a o způsobech vyprávění, které s námi rezonují a naopak. Časově jsme tedy podnikli velkou investici.

3.2 Tvůrčí proces

Čas vzniku inscenace byl zcela odlišný od klasického zkoušení, kdy se projekt připravuje zpravidla šest týdnů před premiérou. Na inscenaci Laboka tango jsme se začali scházet už dva roky před plánovanou premiérou, a to jednou měsíčně na celé odpoledne. Kromě části kreativní, přípravné a zkušební, jsme tedy měli ještě jednu, kterou jsem v rámci reflexe tohoto procesu nazvala částí výzkumnou.

3.2.1 Výzkum

Do výzkumné části zahrnuji společné chození na tančírny a také jednoměsíční setkávání, kdy jsme se scházeli u stolu, ale i na zkušebně. Debatovali jsme a zkoušeli první nápady. Povídací zkoušky pro mě osobně byly náročné, protože bych nás už raději viděla na jevišti a vytvářela fyzický materiál, zároveň jsem si uvědomovala, že máme každý jiné divadelní zkušenosti a začít neuspěchaným společným dialogem, bylo proto nutné. Po času zkoušek jsem si do svého tvůrčího deníku napsala, že se pro naši kolektivní tvorbu potřebuji od každého dozvědět:

***cíl projektu,
vztah k tangu jako k výzkumnému materiálu,
vyhovující způsob práce,
preferovaný styl a estetické vize,
co chceme, aby s námi divák prožil.***

3.2.1.1 Cíl projektu

Sama jsem tápala nad následujícími otázkami: S jakým cílem do tvorby jdu? Co chci prostřednictvím inscenace prozkoumat? Co chci komunikovat? Během svého studia a dosavadní tvorby jsem došla k poznání, že můj jediný důvod k tvorbě spočívá v hledání a

zkoumání materiálu⁶⁷, tvorba je pro mě vždy záminkou, „jak na něco přijít“. Začátek našeho procesu jsem taktéž chtěla otevřít uměleckým výzkumem, a protože se jednalo o tematizování prožitých zkušeností ve světě argentinského tanga, dospěla jsem k prostým, byť nelehkým otázkám pro každého z nás:

Proč tančíme tango?

Co nám tango do života přináší?

Co nám bere?

Co vězí za posedlostí cestovat na druhý konec světa a prožívat minuty v objetí cizího člověka?

Kolem těchto otázek jsem chtěla postavit naši inscenaci, nechtěla jsem tyto otázky na jevišti verbalizovat, mým záměrem bylo z nich vykročit a odpovědět na ně fyzicky. Rozhodli jsme se, že materiál budeme komponovat společně a všechny rozhodnutí činit jako kolektiv. Také jsme si sdělili, že všichni toužíme být na jevišti.

3.2.1.2 Vztah k materiálu

22/1/2022 se setkáváme a celé odpoledne odpovídáme na výše zmíněné otázky:

Jsem fascinován(a) tajnou společností, kterou tango vytváří.

Tango je totální komunikace tělem.

Tanečníci pro mě před vstupem do tango komunity byli polobohy.

Tango je úleva.

Toužil/a jsem patřit do tajné společnosti a stát se polobohem.

Tango ve mně probouzí svobodu, ženskost a nabízí mi být na chvíli někým jiným, naprosto se proměnit do někoho jiného.

Jako malý/á jsem si oblékal/a punčochy a bláznivě tančil/a. Přál/a jsem si být tanečníkem/nicí.

Toužím se naučit následovat. Být veden/a. Odevzdat se.

Objetí v tangu mi přináší ztracený pocit bezpečí.

Objetí mi nabízí ztrátu kontroly nad vším (sebou i životem), odevzdávám se do rukou někoho jiného a jsem pouze tady a teď.

⁶⁷ Materiálem ke zkoumání se může stát takřka cokoli, co v daný moment zaujme moji pozornost a vzbudí ve mně ořes zájmu. Například v roce 2021 jsem během covidové pandemie nasedla do kamionu a s neznámým řidičem strávila celý týden v autě. Aktivně jsem pozorovala jeho život na silnicích a z tohoto zážitku jsem pak čerpala pro sólové představení s názvem Skanča.

Na konci zkoušky zadávám další úkol pro každého z nás: Inspirujte se odpověďmi každého z nás a připravte pro každého jeden úkol, který se váže k jeho motivacím k tangu. Zvažte, zda úkol zadáte až na zkoušce, nebo před ní a na zkoušce bude předveden.

Jak popisují zkoušky u stolu a na zkušebně, uvědomuji si, že jsem prvními kroky činila aktivity, které v tvůrčím procesu dělává zpravidla režisér. Role se objevila přirozeně. Jiří smýšlel výtvarně, Vladka konala produkčně. Tyto funkce jsme si během procesu nikdy nepojmenovali, lze říci, že projekt vznikl imanentním autorstvím. Naše tíhnutí k jednotlivým rolím se projevovalo samovolně a vzhledem k tomu, že se ve skupině přirozeně nesešli dva výtvarníci nebo dva režiséři, nenastalo ani žádné pnutí nebo konfliktní situace. V našich schopnostech jsme se vzájemně podporovali, byli jsme si vědomi, co, kdo do procesu vnáší, a zároveň jsme byli citliví ke společné dynamice skupiny. Jako trojice jsme tedy vytvářeli dobrou chemii pro tvůrčí proces.

3.2.1.3 Způsob zkoušení

Na další zkoušce 12/2 jsme si úkoly zadali a předvedli. Společně komentovali a reflektovali performativní materiál. Dále ho zkoušeli znovu a jinak. Vše si zapisovali do společného sešitu, říkali jsme mu „bible“. V sešitě bylo vždy poznamenáno: název materiálu, co si o něm každý myslí a jak ho navrhujeme rozpracovat dál. Tímto způsobem jsme zkoumali performativní potenciál tématu a testovali, zda je tato cesta – otázek a úkolů – možností, kudy se dál ubírat. Materiál, který vznikl, nás přitahoval a zkoušení cestou společných úkolů podněcovalo naši kreativitu. Další zkoušky se proto odehrávaly ve stejném duchu. I zde jsme fungovali jako tvůrci procesu a zároveň jeho pozorovatelé a autoři. Čas vytváření materiálu, vymýšlení dalších úkolů, reflexe viděného materiálu a návrhy, co s ním dál, byly odlišné aktivity, které si vyžadovaly jiný proces myšlení a jednání. Zkoušky byly inspirativní, ale v tomto ohledu taktéž vyčerpávající a dlouhé. S touto zkušeností jsme si uvědomovali, že bude náročné být uvnitř a zároveň materiál vnímat z odstupů. Dospěli jsme k názoru, že potřebujeme zkoušecí proces odstartovat hlubokým ponorem do tématu, kdy se budeme moci vzdát tvůrčí zodpovědnosti a všichni pouze tvořit fyzický materiál, být daleko víc uvnitř materiálu než vně.

Z těchto prvních pár zkoušek, kdy jsme si navzájem ukazovali náš materiál, bylo zřejmé, že divadelní zkušenosti každého z nás a herecký styl jsou výrazně odlišné. Vladislava používala především mimiku, Jiří objekty, Kristýna techniky mimu. Začali jsme hledat, co nás sjednotí, protože výzkumný materiál – tango, pro to nestačilo. Hledali jsme performativní způsob bytí, atmosféru, styl, naladění.

Z výzkumné části jsme pochopili, že musíme najít minimálně týden, kdy budeme pouze plodit materiál neomezeně a být uvnitř procesu divadelní laboratoře. Kdy nebudeme materiál analyzovat nebo přemýšlet nad budoucím tvarem. Potřebovali jsme také najít herecké sjednocení, někdo byl výrazný v mimice, jiný v tělesném napětí. Náš kolektiv v podstatě hledal

režiséra, který jako pevný bod vytvoří skupině prostor ke svobodné tvorbě a udá stylový rámec inscenace i komunikace s hledištěm.

Přemýšleli jsme, kdo by se takového úkolu mohl zhostit, kdo by s námi strávil týden a zadával nám úkoly a čí poetikou se chceme inspirovat. Shodli jsme na režisérci a performerce Linnee Happonen, která působí ve Finsku.

Vytvořili jsme také časový harmonogram.

Týden v červnu s Linneou: Laboratoř

Týden v září: laboratoř bez Linney, jdeme hlouběji do materiálu, zkusíme komponovat

Tři týdny v říjnu: rozhodujeme o dramaturgii projektu, vznikají charaktery a postavy, komponujeme sled performativního materiálu, závěr říjnového zkoušení: Work in progress

Tři týdny v lednu až do premiéry 2.2.2023: vytváříme hudbu, světla a snažíme se spojit všechny složky

Projekt tedy vznikl osm týdnů na zkušebně a po dobu dvou a půl roku před premiérou byl teoreticky a prakticky připravován na společných setkáních.

3.2.1.4 Komunikace s divákem

Společně jsme se shodli na tom, že inscenace bude nonverbální. Tango bude hlavním prostředkem, ale nebude ilustrativně předváděno, tango bude motivovat postavy k jednání a ovlivňovat je. Zakázali jsme si tango jakkoliv ukazovat. Naše postavy budou jednat a budou se snažit být co nejvíc v civilním stylu herectví. O těchto rozhodnutích jsme nemuseli debatovat, ani hledat kompromisy, všichni jsme se na nich shodli.

Znali jsme prožitky z tance, kdy má tanečník dojem, že se ocitl na jiné planetě a přál by si na ní zůstat navždy. Toužili jsme vyvolat obdobný zážitek a tak jako sami sebe unášíme do světa tanga, unést i našeho diváka do světa, ve kterém je tango hybatelem dění.

Naše cíle byly spíše imaginativní, poetické, ontologické, významově otevřené a vrstevnaté než noetické, výpravné, poznávací a obsahově uzavřené.

Pro pojmenování jevištního jazyka si pomohu textem Anne Bogart, který vystihuje naše přemýšlení o tvaru. Bogart píše: „*Divadlo je jednou z mála uměleckých forem, která se jednoduše pohybuje mezi poezií a prózou. Je však nutné se rozhodnout, který jazyk hodláte použít v každém momentě. Zda je vaším cílem popsat nebo vyjádřit.*“⁶⁸ A naším cílem bylo uskutečnit meditaci obrazem. Mluvili jsme často o snu, filmu a scéně viděli širokoúhlé. Sdíleli jsme náhled na inscenaci jako na poezii a z toho bylo také zřejmé, že budeme pracovat stříhem, nikoliv psychologizací, a že nám nepůjde o scénické zobrazení konkrétního příběhu.

⁶⁸ BOGART, Anne. *And then, you act : making art in an unpredictable world*, s. 38

V mém deníku z 18/9 je zapsána další citace: „*Inscenace je poezií, asociativní stavbou a meditací nad věcmi, který se zdají být neřešitelné v reálném životě.*“⁶⁹ A pod ní uvádím: *to je přesně to, jaká by měla být i moje inscenace. Nebude jasným příběhem, ale směsí obrazů ze života třech lidí, které si divák složí do svého jedinečného příběhu. Bude nabídkou k divácké tvorbě. Zaujme vizualitou a atmosférou, podnítl jeho fantazii, bude svobodným a otevřeným celkem.*

Toužili jsme, aby divák propadl do jevištní přítomnosti. Chtěli jsme nastavit takovou jevištní komunikaci, ve které divák nebude nucen přemýšlet nebo sledovat dějovou linku a snažit se akce interpretovat. Přáli jsme si, aby téma skrz divadelní obraz pocítil. Divák je pro nás spolupracujícím subjektem, nikoliv pouze příjemcem díla. Považujeme ho za partnera a nabízíme mu obrazy, scény a situace, ze kterých může složit svůj jedinečný příběh.

3.2.1.5 Shrnutí výzkumné části

Aniž bychom tedy ještě byly v pokročilejších fázích zkoušení, už nyní se výrazně projevilo diskusní pole procesu devised a hledání vhodné cesty za jejího pochodu. Není žádnou novinkou, že rozhovory nad vývojem projektu jsou vyčerpávající, taktéž je přirozené zažívat konflikt nebo neshody. Dospět k určitým rozhodnutím, lze v devised theatre považovat za výsledek společné práce, byť se jedná o výsledek zatím neviditelný.

V harmonogramu projektu si lze všimnout, že proces trval déle než obvyklé šestitýdenní zkoušení v „klasickém“ divadelním provozu. Důvod k delšímu zkoušení byl dán samotnou povahou projektu. Výchozí materiál jsme vytvářeli až na zkušebně. Čas, který běžně před šesti týdenním zkoušením tráví režisér s autorem nebo dramaturgem u stolu, byl teď součástí samotného zkušebního procesu, takže zkušební proces potřeboval o to víc času. Dále jsme měli v plánu uspořádat work-in-progress a chtěli mít čas na zpracování poznatků z prvního setkání s divákem. Delší trvání projektu bylo tedy dáno jeho kolektivním a výzkumným charakterem.

Pozoruhodné na výzkumné části bylo vnitřní, intuitivní a skupinové pátrání po režisérovi, jehož potřeba se v rámci procesu jasně objevila. Taktéž se projevily náznaky jednotlivých rolí v týmu. Přirozené jednání každého z nás vytvářelo specifickou dynamiku v týmu, ve které jsme se doplňovali, nikoliv na sebe naráželi nebo snad bojovali. Společná komunikace týmu a myšlení nás jako jednotlivců vytvořily vizi a plán ke zhotovení inscenace. Díky takové povaze kolektivu a schopnosti vzájemné komunikace, která zahrnovala naslouchání a respekt, se mohl devised proces uskutečnit. Z výzkumné části bylo zřejmé, že budeme schopni tvořit kolektivním způsobem. Taktéž rozhodnutí, které jsme v prvotní výzkumné fázi učinili, nám vytvořily hranice, ve kterých jsme se mohli dále svobodně

⁶⁹ BOGART, Anne, ref. 66, s.123

pohybovat. V dalším průběhu práce nám navíc ulehčily kompoziční rozhodnutí (osobně jsem se k nim často vracela a připomínala si je).

3.2.2 Laboratoř

Velkým mezníkem v procesu práce na inscenaci byla týdenní laboratoř s umělkyní Linneou Haponnen, která s námi strávila týden. Linnea přicházela do zkušebny, zadala úkol, odešla, přišla, podívala se, sdělila, co vidí a zadala další úkol. Pracovali jsme převážně jednotlivě, každý si připravoval malé scénky, přičemž Linnea trvala na tom, aby byly hotové a jejich předvedení bylo malým divadlem, i kdyby mělo trvat pouhé tři minuty. To vyžadovalo zapojení světla, kostýmu, většinou také objektu a případně i hudby. „*Oblečte se, připravte sál, zatáhněte a zahrajte mi malé divadlo. Tak poznáte potenciál materiálu,*“ říkala nám Linnea. Nároky Linney Haponnen přinesly do týmu disciplínu. Z módu *přátelé dělají kolektivně divadlo* jsme se ocitli v prostředí s jasnými pravidly. Na zkoušky se chodilo včas, na zkušebně se nesvačilo, na zkušebně se nepovídalo, na zkušebně se pouze hrálo a pro vše ostatní byl vyčleněn prostor foyer. Kromě toho, že jsme vytvořili spoustu materiálu a „malého divadélka“, jsme také díky Linnee a jejímu přístupu nabyli k práci a společnému času daleko větší respekt. V této atmosféře se nám dobře pracovalo, Linnea nastavila řád, který se osvědčil a my se jej snažili držet i po jejím odchodu.

Anne Bogart ve své publikaci uvádí, že i na zkoušce může vznikat umění. Zvýrazňuje nicméně důležitost režiséra, který podle ní dokáže „vnést na zkoušku intenzitu pohledu, která nutí herce tvořit v přítomném okamžiku. Intenzivním a náročným zacházením s časem a prostorem se pak zkušebna může stát místem tvoření, kde dochází k uměleckému zážitku.“⁷⁰ Přítomnost Linney Haponnen na našich zkouškách přinášela kvalitu bystrého pozorovatele, ke kterému se jako k prvnímu divákovi upínala naše pozornost a pro kterého jsme vytvářeli první magické okamžiky jevištní reality. Linnea nebyla režisérem projektu, ale přítomnost vnějšího oka a pevného bodu se potvrdila jako velmi přínosná pro volný a kolektivní proces devised.

Úlohu Linney v projektu Laboka Tango bychom nazvali nejlépe jako režijní spolupráce. Avšak naplňovala také úlohu, kterou Synne Behrntd připisují dramaturgům. „*Otázka, před kterou dramaturg stojí je, jak usnadnit a inspirovat umělce, tvůrčí proces a práci. Jeho cílem je stimulovat imaginaci a otevřít další možnosti.*“⁷¹ Linnea nám dávala přímou zpětnou vazbu na performativní materiál, a také navrhovala zadání, která materiál posouvaly dál. Například, *provedte tuhle scénu úplně stejně, akorát si představte, že máte na sobě opilé boty.* Přicházela s nápady, které vnášeli do akcí novou atmosféru a fyzičnost. Do další fáze procesu nám dala tyto

rady:

⁷⁰ BOGART, Anne, ref. 66, s.39

⁷¹ TURNER, Cathy, BEHRNDT, Synne, ref. 36, s.187

„Dělejte.

Neřešte.

Úkolujte.

Připravte si někdo úkol pro skupinu.

Zkoumej hotové obrazy dál, nejde to?

Tak zkoumejte a jděte ještě dál.“

3.2.3 Kompozice

Po odjezdu Linney jsme roztřídili veškerý performativní materiál. Všechny obrazy a scény jsme pojmenovali a napsali na několik lístečků, ty jsme rozstříhali, začali skládat, navrhovat možnosti jejich sledu a poté začali návrhy fyzicky zkoušet.

Jednotlivé scény jsme projížděli tak, aby se pokaždé jeden z nás díval a ostatní hráli. Následně jsme se vystřídali. Jeden obraz jsme tedy projeli třikrát, každý řekl, jak na něj scéna působí a společně jsme se rozhodovali, jak s ním naložit dál. Komponování tvaru kolektivním způsobem vyžadovalo vyšší časové nároky. I tak jsme ale zkoušeli každý nápad, který zazněl. Fyzicky jsme dávali šanci jednotlivým vizím. Několik obrazů jsme pak začali vyhazovat a škrtat. Další a nové nápady začaly také přicházet. Netušili jsme, jaká cesta je pro náš projekt nejvhodnější. Postupovali jsme cestou pokus omyl.

Kdybych na inscenaci pracovala jako jediná režisérka, určitě bych v některých situacích hloubala dál a snažila se materiál posunout. Vzpomínám na moment, kdy jsem se po předvedení svého sóla na jevišti ztrápeně zeptala: „tak co?“ Jiří mi odpověděl: „Já bych se na tohle dokázal dívat hodiny. Tohle mi úplně stačí. Jako divák jsem spokojený.“ Jeho komentář mě překvapil. Nezahazovat ani nepředělovat materiál, a naopak se na něj podívat s lehkostí a bez zátěže toho, jak slouží celku, bylo pro mě velmi občerstvující. Prožít obraz jen pro jeho vlastní existenci může zachránit jeho místo v inscenaci a jeho účel může přijít později.

Sdílím zde ale tento moment proto, že to byl právě pohled mého kolegy, který mě inspiroval k posouzení materiálu jiným kritériem. Podobných momentů přicházelo více. Je to pohled *mého kolegy, jeho očima* to dává smysl, *já* takhle *neuvažuji*, ale proč bych neměla přistoupit na jinou variantu, když to je *naše* dílo a ne *moje*? Kolektivní režie mě trénovala ve schopnosti pohlédnout na viděné očima druhých nebo se zcela vzdát své představy, což se nedělo pouze mě, ale i ostatním členům v týmu viz následující odstavec textu.

Během zkoušecího zářijového bloku jsme vytvořili hodinovou strukturu. Abychom ji viděli a posoudili, nahráli jsme se na telefon. Každý jsme se na záznam podíval nejprve sám. Na příští zkoušce jsme si sdělili každého poznámky a po vyslechnutí všech návrhů a komentářů jsme záznam ještě jednou již společně zhlédli. Tento postup přinášel nejvíc svobodného prostoru pro každého z nás, protože nikdo nebyl zprvu ovlivněn názory druhých. Pro mě struktura v této fázi postrádala vnitřní logiku. Do procesu jsem poměrně razantně vstoupila s návrhem konkretizace a vystavění postav se svojí historií, cíli a charaktery. Ne

všem byla ale tato cesta blízká. Pro Jiřího to bylo zcela nekomfortní řešení, často oponoval návrhu s argumentem, že příběh se objeví sám na základě struktury bez jeho přechozího vystavění. Snažila jsem se vysvětlit, že nemám zájem o vymyšlení příběhu, ale o vytvoření jednotlivých postav a jejich cesty, kterou si každý může vymyslet sám. „Potřebujeme všichni vědět, kde naše postavy začínají a kde končí, jakou prochází proměnou a co je jejich cílem.“ Vnášela jsem do diskusí. Slovo postava se okamžitě v myslích mých kolegů hned spojilo s příběhem a vyvolalo představy o jakémsi vytvoření narativu nebo jednovýznamovém čtení inscenace, které jsem se snažila vyvrátit. Po debatách tým nakonec přistoupil na návrh a zrodili se tři postavy, které svými motivacemi přinesly nové řazení materiálu.

Tvůrčí rozhodnutí v metodě devised byly v našem projektu výsledkem kompromisu nebo předávání vedení. Lpět na svém názoru zpomalovalo celý proces a v práci na Laboka Tango se osvědčilo důvěřovat návrhům ostatních. A tento postoj, důvěru, ještě trochu rozvedu, protože ač každý možná tuší, o co se jedná, v divadelní a kolektivní praxi má širší podobu. Důvěra podle mého názoru totiž neznámá, že věřím výsledku, protože objektivně považuji své kolegy za dobré divadelníky nebo že se vzdám, protože jsem unavená ze zodpovědného přístupu k věci. Důvěra je především akcí a projevuje se jako aktivní činitel, díky kterému zkusím každý nápad, který na zkoušce zazněl, i když si celou svou bytostí mohu myslet, že to je slepá cesta a naprostá ztráta času. Pustím se do něj ale s chutí, a nesabotuji ho. Důvěra znamená, pojďme to zkusit a uvidíme, nedebatujme, nedumejme, pojďme přejít k činnosti a dát návrhu, který k nám od druhých přišel prostor, trpělivost a především ochotu.

Po dalším rozhodnutí o vystavění postav se tvar posunul novým směrem. Obrazy začaly být skládány na základě jejich vývoje. Odhozeného materiálu začalo být více než toho použitelného. A přicházely návrhy na další situace. „Práce vás vede. Musíte být schopni v každé chvíli procesu odhodit velké množství materiálu.“⁷² Zkoušky byly najednou opět laboratoří, ve které se vytvářelo jakési bludiště a cesty k němu a ven.⁷³ Jakmile byla struktura jasnější, vstoupila do procesu jazzová skladatelka Zuzana Dumková, která na základě tří postav vytvořila hudební motivy a postavila jednoduchou a imaginativní zvukovou linku pro každý obraz inscenace.

2.2.2023 byla premiéra v divadle Kampa, které inscenaci také koprodukovalo a kde jsme do konce kalendářního roku 2023 hráli dvakrát do měsíce. Po skončení divadla v

⁷² BOGART, Anne, ref. 66, s.49

⁷³ Jiří Havelka dokonce popisuje divadelní zkoušku tatko: „*Je-li divadlo něco jako zrcadlo, je divadelní zkouška zrcadlový sál, bludiště na Petříně. Skutečnost se zde zrcadlí a její obraz se zrcadlí v dalších zrcadleních, občas vypluje na povrch původní nezkrasovaný originál, který už je ale vlastně první kopii. ... stále však máme na paměti, že to děláme pro diváka, jenž by přes sebevíc matoucí odrazy, přes sebevětší šálení smyslů, měl mít šanci najít cestu z bludiště. Divadelní zkouška je designování labyrintu.*

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce : útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012, s. 85. ISBN 978-80-7331-222-0 (brož.).

bývalých prostorách na kampě jsme museli hraní ukončit, půl roku jsme hledali nové prostory a nyní je před námi nová sezóna v divadle Venuše ve Švehlovce.

4 Je v současném českém divadelním průmyslu prostor pro tvorbu devised theatre?

Závěrečnou kapitolu diplomové práce věnuji čisté praktickým otázkám a jak sám název kapitoly napovídá, zamýšlím se v ní nad možnostmi divadelních tvůrců v současném kulturním průmyslu. Kapitola bohužel nepřinese odpovědi, návrhy nebo vize, jako spíš pouhý popis současné situace české profesionální divadelní scény.

Devised theatre jako metoda, která otevírá prostor pro kreativitu a nabízí všem účastníkům se rovnocenně podílet na uměleckém díle, bezpochyby vytváří podnětné prostředí pro inovativní a experimentální díla. Je to strategie, která akcentuje hravost a hledání nových cest a jako taková má velký potenciál posunout divadelní tvorbu směrem kupředu. Svým charakterem je ve své dehierarchizaci ryze alternativní, a proto si v českém divadelním prostředí našla místo především u tvůrců nezávislé scény, kteří disponují větší svobodou než institucionalizovaná repertoárová divadla. Nezávislá scéna obecně označuje nezřizované organizace, například spolky nebo obecně prospěšné společnosti, které finance pro svou uměleckou a produkční činnost získávají z dotací a vlastních zdrojů.⁷⁴

Na příkladu inscenace Laboka Tango je možné dokázat velkou tvůrčí volnost, kterou strategie nabídla, což je pro každého umělce pozitivní pracovní zkušenost. Na druhou stranu s volností, kterou strategie přináší, nelze dopředu určit formu, styl, mnohdy ani žánr výsledného tvaru, čímž se stává nepredikovatelnou pro případné producentské systémy. A z hlediska prodejního potenciálu je tak dopředu nečitelná a nejistá.

Současný stav na poli české divadelní scény je proto takový, že výzkumná devised tvorba dostává prostor především u malých subjektů, pro které ale nejsou podmínky k dlouhodobé výzkumné devised činnosti přijatelné. Projekt Laboka Tango byl sice projektem studentským, ale i tak se mu dostalo produkční podpory z divadla Kampa, které si projekt dále zařadilo do svého repertoáru. I přes tento pozitivní a přívětivý příběh inscenace Laboka Tango, podmínky pro tvůrce jsou v realitě provozu takové, že umělec hledá diváky, dělá propagaci a hraje za symbolický honorář nebo zadarmo. Je přirozené, že umělci si během tvůrčího procesu vytvoří k projektu silný vztah, a i výsledná inscenace je pro ně blízkou záležitostí, mnohdy tak tvoří nebo hrají bez honoráře či jiné podpory jako je nájemné, zvuková technika, světelná technika nebo PR.

Z dlouhodobého hlediska je patrné, že takovýchto projektů nelze tvořit nespočetně a rozhodně už vůbec je nelze dělat na profesionální úrovni, protože výdělek musí tvůrce hledat jinde. Jak říká přední český režisér Jan Frič: „Profesionálům chybí nadšení, protože jsou totálně vyčerpaní. Navíc české profesionální divadlo je de facto dělané na ochotnické bázi a

⁷⁴BŘEČKOVÁ, Kristýna. NEDOKÁŽEME ZAMĚSTNÁVAT. Online. Roč. 2020. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2020/3/nedokazeme-zamestnavat>. [cit. 2024-07-11].

většina lidí se živí jinde. Herci v audiovizí, režiséři třeba pracují za barem a podobně,⁷⁵ uvedl 11.4. 2024 v rozhovoru pro Český rozhlas Vltava. Z nadšení zkrátka nelze čerpat energii pro dlouhodobou a kvalitní práci, k čemuž se přiklání i režisér Michal Hába⁷⁶.

Uvědomuji si, že zde nyní uvádím širší problémy současné nezávislé scény, nikoliv pouze jejího výseku tvorby devised theatre, nicméně tu považuji za součást tohoto širšího celku. Je proto otázkou, zda vůbec má výzkumnou devised tvorba v současném českém divadelním systému prostor?

Výše bylo napsáno, že výzkumnou tvorbu devised lze najít především na nezávislé scéně, která je odkázaná na dotace a granty. Dotační řízení zpravidla vypisují města a městské části, kraje a ministerstvo kultury (pod nějž spadá také Státní fond kultury), a často se jedná pouze o roční finanční podporu. Výjimkou tvoří víceleté granty měst (například Hlavní město Praha otevírá žádosti také pro čtyřletou podporu, statutární město Brno vypisovalo grantovou výzvu na stejně dlouhou dobu).⁷⁷ Grantový systém byl vybudován Ministerstvem kultury už v první polovině devadesátých let s cílem umožnit pestrou škálu neoficiálních divadelních aktivit, experimentální tvorbu, festivaly a dílny menších a vznikajících souborů v širokém spektru žánrů a druhů.⁷⁸ „Ve druhé polovině devadesátých let byl pak na obdobném principu byl založen i grantový systém, který je otevřen všem právnickým a fyzickým osobám s výjimkou příspěvkových organizací. Rozhodování je expertní a kritériem je kvalita a diverzifikace.“⁷⁹

Pokud tedy tvůrce chce tvořit a získat podporu, má šanci požádat o grant. Bohužel současný grantový systém má velké slabiny. „Problémem těchto grantů je výše rozdělovaných prostředků, které jsou v poměru o řád nižší než prostředky, které veřejné rozpočty vynakládají na příspěvkové organizace, kterými je rozhodující většina repertoárových divadel.“ „Je skutečností, že výrazné osobnosti divadla se obtížně či nedostatečně dostávají k veřejným zdrojům a naopak prokazatelně nevýrazné soubory působící v městských divadlech mají sociální jistoty vyplývající z mandatorních výdajů příspěvkových organizací. Jde svým způsobem o stav, který brání větší dynamice a proměně stávající divadelní sítě.“

Současné nastavení grantového systému v České republice vytváří nezdravé a nesystémové prostředí pro divadelní tvůrce. Pokud se zaměřím na umělce nezávislé scény, kterým se podařilo získat podporu a grant od Ministerstva kultury jako například spolku Holektiv⁸⁰, jehož spoluzakladatelkou je již zmíněná Eva Stará, ani jejich situace nenahrává

⁷⁵ *Divadlem se v Česku nedá uživit, i profesionálové jsou vlastně ochotníci, míní režisér Jan Frič.* Online. 2024. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/divadlem-se-v-cesku-neda-uzivit-i-profionalove-jsou-vlastne-ochotnici-mini-9212491>. [cit. 2024-07-11].

⁷⁶ *Celé české divadlo je ochotnické. Přijde mi přirozené, že umělci mají levicové instinkty, říká režisér Hába.* Online. 2024. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/cele-ceske-divadlo-je-ochotnicke-prijde-mi-prirozene-ze-umelci-maji-levicove_2405042226_kac. [cit. 2024-07-11].

⁷⁷ BŘEČKOVÁ, Kristýna. *NEDOKÁŽEME ZAMĚSTNÁVAT.*

⁷⁸ ČERNÝ, Ondřej. *Transformace divadelního systému v České republice.* Praha. Divadelní ústav, 2004. s. 15

⁷⁹ ČERNÝ, Ondřej. *Transformace divadelního systému v České republice.* s. 16

⁸⁰ Celoroční činnost spolku Holektiv je podpořena Ministerstvem kultury ČR a Magistrátem hlavního města Praha.

udržitelnému profesionálnímu prostředí nebo dlouhodobé umělecko-výzkumné činnosti, za kterou můžeme devised tvorbu považovat. Jak uvedla v rozhovoru⁸¹ Stará: „umělec v našem oboru/systemu i bez rodiny je velmi tlačěn k nadprodukcí materiálu, aby se uživil a aby dostal další rok granty. ... Chtěla bych pracovat na jednom projektu déle, hledat a věnovat čas a prostor výzkumu. ... Systém u nás je opravdu celkem nešťastný.“ Je politování hodné, že i v případě, kdy se tvůrci podaří projít vyčerpávajícím byrokratickým procesem a získá finanční dotaci na svou tvůrčí činnost, je nakonec nucen k nadměrné divadelní produkci a jeho práce je z hlediska kulturní politiky hodnocena kvantitou. Přemíra divadelních premiér, kterým kolektivy dokazují svoji činnost, se netýká pouze nezávislé scény, ale i regionálních repertoárových divadel⁸². Nadprodukce se stala společným tématem napříč divadelním průmyslem. Východiskem z této situace se nabízí být změna přístupu k umělecké tvorbě obecně. Stejně tak jako devised metoda, která daleko víc soustředí pozornost na proces a jeho kvalitu než na výsledný produkt v rámci jednoho divadelního projektu, je třeba tento způsob myšlení aplikovat nejenom na dílčí projekt ale na široký celek divadelního průmyslu⁸³. Není divu, že se v současné tvorbě napříč všemi uměleckými druhy objevují pojmy jako nečinnost⁸⁴, ne-růst⁸⁵ nebo udržitelnost.

⁸¹ Viz Příloha2: rozhovor s Evou Starou.

⁸² I ty se potýkají s velkou nadprodukcí a mnohdy nestíhají svá představení ani během roku odehrát. „Oblastní divadla mívají v sezóně obvykle sedm premiér a inscenace zůstávají na repertoáru většinou okolo dvou let. Divadla pak současně uvádějí obvykle dvanáct až čtrnáct produkcí. Představuje to šílenou zátěž nejen pro herecké soubory, ale i pro techniky – divadla totiž častokrát nemají velké skladovací prostory a vozit výpravu z externího skladu je časově a ve finále i finančně náročné.“ Zdroj: *Chci dělat divadlo, za které se nebudu muset stydět, říká režisérka a dramaturgyně Kateřina Volánková*. Online. Divadlocheb. Dostupné z: <https://www.divadlocheb.cz/2024/03/25/chci-delat-divadlo-za-ktere-se-nebudu-muset-stydet-rika-reziserka-a-dramaturgyne-katerina-volankova/>. [cit. 2024-07-11].

⁸³ Pozitivní jsou diskuze mezi Ministerstvem kultury a zástupci české divadelní obce, díky kterým vzniká prostor pro vyjádření potřeb českých tvůrců. V minulosti se tak uskutečnil například Kulatý stůl o pražském divadle s radní pro kulturu Hlavního města Praha, Hanou Třeštíkovou. Dále se v roce 2023 uskutečnil další Kulatý stůl II. O systémové podpoře tanečního umění nebo také Kulatý stůl na téma financování tanečních a pohybových festivalů.

Zdroj: *Kulatý stůl o pražském divadle*. Online. Divadelninoviny. 2019. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kulaty-stul-o-prazskem-divadle>. [cit. 2024-07-11].

Zdroj: *Zápis II. kulatého stolu o systémové podpoře tanečního umění*. Online. Divadelninoviny. 2023. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/zapis-ii-kulateho-stolu-o-systemove-podpore-tanecniho-umeni>. [cit. 2024-07-11].

Nebo také Kulatý stůl na téma financování tanečních a pohybových festivalů. Zdroj: *KULATÝ STŮL NA TÉMA FINANCOVÁNÍ TANEČNÍCH A POHYBOVÝCH FESTIVALŮ*. Online. Tanecniaktuality. 2022. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/kulaty-stul-na-tema-financovani-tanecnich-a-pohybovych-festivalu>. [cit. 2024-07-11].

⁸⁴ Nečinnosti jako „umělec v post-praxi“ se věnuje Radim Labuda, který vytváří množství různých činností, které mohou a nemusí být uměním.

⁸⁵ Kancelář Kreativní Evropa ve spolupráci s IDU a Studiem ALTA uskutečnili v září v roce 2023 konferenci s názvem Udržitelnost jako způsob existence, která by se podle organizátorů „měla stát životním stylem, kdy jsme schopni vidět souvislosti mezi kvalitní kulturní produkcí, předcházením vyhoření managementu i celého týmu a kde ekologický přístup k práci jde ruku v ruce se společenskou odpovědností a ekonomickou stabilitou.“

Zdroj: *Střed zájmu: Udržitelnost jako způsob existence*. Online. Kreativnievropa. 2023. Dostupné z: <https://www.kreativnievropa.cz/detail-akce/stred-zajmu-udrzitelnost-jako-zpusob-existence>. [cit. 2024-07-11].

Z dílčí metody současného divadla, devised theatre, se text diplomové práce přesunul až k obecnějším problémům, kterým v současnosti čelí česká divadelní scéna. Otázky k fungování českých profesionálů v divadelním průmyslu povstaly ze samotné reflexe osobní praxe, kdy jsme se jako tvůrci inscenace Laboka Tango snažili o její pravidelné uvádění v divadle Kampa a poté v jiných prostorách. Přiznávám, že tato zkušenost nebyla v diplomové práci blíže popsána, jelikož otevírala nové téma divadelní politiky. Samotná situace, kdy se tvůrce snaží svoji práci reprízovat, sehnat podporu (finanční, prostorovou, technickou, ...), žádat o granty nebo fungovat na ochotnické bázi, by byla podnětným tématem k dalšímu možnému zkoumání a posloužila by jako autentický vhled do života začínajících divadelních profesionálů v českém divadle.

Závěr

Přítomnost Haponnen potvrdila předchozí teze, že i volný proces devised potřebuje pevný bod, disciplínu, vnější oko a vedení, neboli kvality, které zpravidla přináší do procesu režisér – v devised procesu projektu Laboka Tango sice nebyla funkce režiséra stanovena, nicméně skupina si kvality zosobněné režisérem samovolně našla. Na základě vlastní zkušenosti s kolektivní tvorbou, mohu potvrdit, že pro divadelní proces je funkce režie naprosto nezbytná. Režisérská funkce se však může v týmu měnit, často režíruje například dvojice, a pokud jsme v kolektivní práci, je přínosné mít člena, který projekt posouvá dál a vznáší otázky typu: „co plyne z naší diskuze? Co by nám teď pomohlo? Jak se teď můžeme odrazit dál?“ Režie se v projektu Laboka tango proměňovala, v prvotní fázi to byl člen týmu, dále přizvaná Haponnen a později opět člen týmu včetně kolektivního úsilí.

Režisér nebo režisérka v devised theatre taktéž není tradičním režisérem ve smyslu autoritativní osobnosti, která úkoluje své herce, ale spíše moderující a suportivní osobností s rozhodujícím slovem. Nemusí vždy vědět, co dál, nemusí nést tíhnu celého projektu na svých bedrech, a ani nemusí mít vždy jasno. Daleko více zapojuje do tvůrčí činnosti kolektiv a snaží se neustále vnímat energii procesu a skupiny. Jak uvedla v rozhovoru v příloze1 Petra Tejnorová, spoluzodpovědnými jsou všichni, nikoliv pouze režisér. „V mém týmu jsou všichni u všeho, například když se řeší scénografie, celý tým je přítomný, každý je členem a přemýšlí o inscenaci jako o celku.“

Kolektivní forma práce také potřebuje svoji systematickosti. Paradoxně ji potřebuje víc než v hierarchickém rozdělení skupiny. Pokud všichni dělají všechno, vzniká chaos. Pokud proces otevřeme všem a následně rozhodneme, za co bude, kdo zodpovědný, naše práce bude systematická a i ve své otevřenosti najde efektivitu. Zároveň je možné k rozdělení zodpovědnosti za jednotlivé úkony dospět nikoliv formou autoritativní, ale nehierarchickou, ve které skupina nalezne vlastní funkční metodu práce. Otevřenost a demokratičnost této strategie nabízí kolektivu příležitost, jak přijít na vlastní tvůrčí metodu a postupy tvorby, v čemž spatřuji velký přínos devised theatre. Tato strategie také představuje příležitost odhalit talenty jednotlivých členů tvůrčího procesu, protože je vyzývá k novým činnostem.

Nechat zodpovědnost za rozhodnutí o podobě kostýmů, video projekcí nebo potřebných objektů vyžaduje důvěru ve své kolegy, a to hlavně ze strany režiséra, který byl možná zvyklý doposavad za vše rozhodovat či zodpovídat sám. Dospět ke klíčovým rozhodnutím v otázkách tvorby lze díky důvěře v tým, se kterou skupina také překoná velkou mírou nejistoty v průběhu procesu. Nelze také opominout nutnost silné motivace, se kterou tým vytrvá až k setkání s divákem.

Jak lze vidět z výše zmíněných pojmů typu důvěra, nejistota nebo zodpovědnost, devised theatre je spíše o umění komunikace uvnitř týmu, než o estetice. Devised theatre taktéž není tvorba efektivní, rychlá a bezpečná a troufám si tvrdit, že není pro každého. V rámci procesu se tříbí vzájemné naslouchání, důvěra, trpělivosti a péče. Když se zamyslím nad

komunikační stránkou celé strategie, pak není divu, že její kořeny nacházíme v pedagogice a komunitním umění. S odstupem času vnímám, že tato tvorba spočívá právě v postojích jednotlivých členů a v neustálém hledání způsobu existence uměleckého kolektivu. Z těchto důvodů je praktická nejenom pro profesionální tvůrčí kolektivy, ale také pro dramatickou tvorbu s dětmi a dospívajícími nebo práci s amatéry obecně.

Kromě všech mimo uměleckých aspektů, které jsou se strategií úzce spjaty, považuji tvorbu *devised* za tvorbu *absolutní*, protože přináší velký prostor pro výzkum inspiračního i performativního materiálu, který „sám“ rozhoduje, *jak se dílo poskládá a kudy se vydá*. Zároveň jde svým způsobem o tvorbu i pro diváka, protože projekty *devised theatre* nabízí svým příjemcům otevřená díla k jejich vlastní interpretaci, nikoliv pouze jedné jediné vystavěné režisérem nebo autorem dramatického textu.

Z výše zmíněného také vyplývá, že *devised theatre* nemůže mít jednotnou povahu, protože vždy vychází z přirozenosti svých tvůrců a výchozího materiálu. Je to tudíž proces proměnlivý a neopakovatelný. Jeho samotná reflexe pak mění tradiční pohled na role v divadelním procesu jako režie nebo dramaturgie a vybízí k jejich nové redefinici.

Devised theatre vyžaduje od svých tvůrců absolutní ponoření do tvorby a být takto silně angažován v projektu znemožňuje souběžně pracovat na několika projektech zároveň. Vzhledem k složitým podmínkám nezávislé scény, kde si *devised theatre* našlo své místo, je tvorba touto strategií vystavena ohrožení, stejně tak jako každá jiná autorská tvorba nezávislých kolektivů a autorů.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- BICÂT, Tina, ed a BALDWIN, Chris, ed. *Devised and Collaborative Theatre*. Ramsbury (Marlborough): Crowood Press, 2002. 160 s. ISBN 1-86126-524-7.
- BOGART, Anne. *And then, you act : making art in an unpredictable world*. First published. London New York: Routledge, Taylor & Francis, 2007. 140 s. Theatre/Directing/Performance Studies. ISBN 9780415411424.
- HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce : útržky úvah o divadelní zkoušce*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. 185 s. ISBN 978-80-7331-222-0 (brož.).
- HEDDON, Deirdre a MILLING, Jane. *Devising performance : a critical history*. Hampshire: Palgrave, 2006. vii, 272 s. Theatre and performance practices. ISBN 978-1-4039-0663-2.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LOTKER, Sodja. *Dramaturgie přítomnosti 2*. Online, studijní opora. Praha: DAMU, 2020. Dostupné z: https://www.damu.cz/media/SKRIPTA_KALD_DRAMATURGIE-PRITOMNOSTI-2-2.12.2020_1.pdf.
- PLICKOVÁ, Karolina. *Pozorovat prázdný prostor : tři současné podoby autorského neinterpretacího divadla*. V Praze: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, 2022. 227 stran. ISBN 9788073316266.
- TEJNOROVÁ, Petra. *Crossover : mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. Praha, 2016. 112 stran : CDROM.
- TURNER, Cathy a BEHRNDT, Synne K. *Dramaturgy and performance*. Revised edition. London: Palgrave, 2016. 240 stran. ISBN 978-1-137-56183-1.

Zdroje online

- BARTLOVÁ, Milena. CO JE, CO NENÍ A CO BY MOHL BÝT UMĚLECKÝ VÝZKUM. Online. 2023. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/co-je-co-neni-a-co-by-mohl-byt-umelecky-vyzkum>. [cit. 2024-07-05].
- BŘEČKOVÁ, Kristýna. NEDOKÁŽEME ZAMĚSTNÁVAT. Online. Roč. 2020. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2020/3/nedokazeme-zamestnavat>. [cit. 2024-07-11].
- *Celé české divadlo je ochotnické. Přijde mi přirozené, že umělci mají levicové instinkty, říká režisér Hába*. Online. 2024. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/cele-ceske-divadlo-je-ochotnicke-prijde-mi-prirozene-ze-umelci-maji-levicove_2405042226_kac. [cit. 2024-07-11].

- ČERNÝ, Ondřej. *Transformace divadelního systému v České republice*. Praha. Divadelní ústav, 2004. s. 100.
- *Chci dělat divadlo, za které se nebudu muset stydět, říká režisérka a dramaturgyně Kateřina Volánková*. Online. Divadlocheb. Dostupné z: <https://www.divadlocheb.cz/2024/03/25/chci-delat-divadlo-za-ktere-se-nebudu-muset-stydet-rika-reziserka-a-dramaturgyne-katerina-volankova/>. [cit. 2024-07-11].
- *Divadlem se v Česku nedá uživit, i profesionálové jsou vlastně ochotníci, míní režisér Jan Frič*. Online. 2024. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/divadlem-se-v-cesku-neda-uzivit-i-profesionalove-jsou-vlastne-ochotnici-mini-9212491>. [cit. 2024-07-11].
- *From Process Art to Processual Art*. Online. 2010. Dostupné z: https://www.uni-weimar.de/kunst-und-gestaltung/wiki/GMU:From_Process_Art_to_Processual_Art. [cit. 2024-07-05].
- HORÁK, Roman. *Fyzické divadlo*. Online. Dostupné z: <https://sp.amu.cz/cs/predmet109FD1.html>. [cit. 2024-07-15].
- *Internetová jazyková příručka*. Online. 2008. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=strategie>. [cit. 2024-07-08].
- *Internetová jazyková příručka*. Online. 2008. Dostupné z: <https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=metoda>. [cit. 2024-07-08].
- *Kulatý stůl o pražském divadle*. Online. Divadelninoviny. 2019. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kulaty-stul-o-prazskem-divadle>. [cit. 2024-07-11].
- *Kulatý stůl na téma financování tanečních a pohybových festivalů*. Online. Tanecniaktuality. 2022. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/kulaty-stul-na-tema-financovani-tanecnich-a-pohybovych-festivalu>. [cit. 2024-07-11].
- *Montáž akce, videa, slova i hudby. V Ponci se objeví Informátoři*. 2014. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/informatori.A140329_145151_divadlo_ts. [cit. 2024-07-05].
- *Performativity Research Centre*. Online. Dostupné z: <https://performativity.upol.cz/o-nas/vychodiska-a-mise/>. [cit. 2024-07-05].
- SOPROVÁ, Jana. *Sdílené divadlo*. Online. Divadelní noviny, 20.1.2014, ISSN 1802-3592. [citováno 2024-02-14].
- *Střed zájmu: Udržitelnost jako způsob existence*. Online. Kreativnievropa. 2023. Dostupné z: <https://www.kreativnievropa.cz/detail-akce/stred-zajmu-udrizitelnost-jako-zpusob-existence>. [cit. 2024-07-11].
- *Zápis II. kulatého stolu o systémové podpoře tanečního umění*. Online. Divadelninoviny. 2023. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/zapis-ii-kulateho-stolu-o-systemove-podpore-tanecniho-umeni>. [cit. 2024-07-11].

Příloha 1: rozhovor s Petrou Tejnorovou⁸⁶

Z představení Proslov k národu na Nové scéně Národního divadla jsem ohromně cítila samotný proces. Měla jsem dojem, že se jedná o autorské divadlo. Jak probíhalo vaše zkoušení, že se tak, alespoň pro mě, silně otisklo v samotném představení?

Pro Národní divadlo jsem hledala na začátku text, který by se týkal současného světa a zároveň nevyužíval klasické činoherní postupy. Na úplném začátku tedy byl text italského autora Celestiniho (*Ascanio Celestini, pozn. redaktorky*) – takové zapsané vyprávění, storytellingový text. Vypravěč, který je zároveň autorem textu, neinterpretuje na scéně postavu, ale svým jménem vypráví příběh, jímž se obrací přímo na diváka. Hned mi bylo jasné, že u podobného typu textu nelze postupovat obvyklým způsobem, při němž režisér vytvoří koncepci inscenace a tu předává hercům. Tady bylo nutné přizvat herce jako spoluautory, protože dynamiku, kterou v činoherním divadle vytvářejí vztahy mezi postavami, v tomto případě nahrazuje úzký vztah vypravěče s publikem. Nebylo to totiž jenom o hledání scénické situace, ale i té mezilidské. V rámci procesu zkoušení v ND jsem chtěla, aby si za texty herci nejenom stáli, ale aby si je natolik přivlastnili, že se promění v jejich osobní autorské výpovědi. Ne, že já z pozice režiséra přidělím text. Jednalo se o přivlastnění Celestiniho vyprávění tak, aby ten důvod, proč ho jdu večer sdílet s diváky, nebyl motivován zadáním od někoho z venku, ale vycházel z vlastní niterné autorské potřeby každého herce.

Jak se z herců z Národního divadla stávají spoluautoři?

Každý se k spoluautorství dostal jiným způsobem. Společně jsme hledali pokaždé jinou cestu – jak psaný text převést do živého jazyka, jak si jej autorsky přivlastnit. Nakonec jsme formálně někde mezi stand-upy a scénickým vyprávěním. Jako režisér jsem hercům dávala ohromnou svobodu, aby si sami vybrali text a tím pádem také našli vlastní angažovanost a zodpovědnost. Akt sdílení vyprávění je také o tréninku a kondici. Byl to jiný druh zkoušení než nastudování role. Do Národního divadla jsem šla s obavou, zda půjde takto otevřeně a partnersky zkoušet, protože bez zápalu herců a osobních motivací, by to byla jen práce, ale všechno šlo. Dokonce se v rámci procesu stalo, že i mimo divadlo se k hercům témata dostávala. Herec si během zkoušení „objeví“ osobní téma a v soukromém životě zažije situaci, která s tím velmi úzce souvisí. Stále se potřebujeme o nás samotných dost učit.

⁸⁶ Rozhovor vznikl 22.9.2020, v té době měla za sebou Petra Tejnorová zkoušení na Nové scéně Národního divadla, kde režírovala divadelní inscenaci Proslov k národu (premiéra: 6.6.2019).

Petru Tejnorovou: Ambice někdy retardují proces. Online. *Zaujetí*. 2020, s. 3. Dostupné z: <https://zaujeti.wordpress.com/2020/09/22/petra-tejnorova-rozhovor-divadlo-proslov-k-narodu/>. [cit. 2024-07-02].

Taková úroveň spoluautorství, zkoušení a vnímání během procesu skvěle zafungovala, a tím se zapisovala do výsledného tvaru jako naše zažívání témat na vlastní kůži.

Jak vypadalo přivlastňování textů v praxi?

Několikrát jsme je četli, bylo to vždy náhodné rozhození textu. Od začátku zkoušení texty nebyly rozhozené, nebyly přidělené jednotlivým hercům. Někomu se prostě opakovaně vracely ty samé texty. Najednou bylo vidět, že k někomu ten text prostě patří.

Jaké vlastnosti jsou pro režiséra v takovém procesu stěžejní?

Já jsem se sama znova učila (společně s herci) trpělivosti a dávání důvěry. Vybrala jsem si herce ze souboru, kterým dávám čas, že si na akt mluvího, na druh setkání, stavbu vyprávění, rytmus mluvení můžou přijít sami společně se mnou jako jejich partnerem. Myslím, že třeba v dřívějších projektech jsem pracovala více radikálně a možná i direktivněji, ale i když přístup ke zkoušení proměňuji, věřím, že s důsledností jsem na tom stejně. Zároveň se učím přijít na způsob, jak zkoušet, aby režie nebyla vidět. Myslím tím režírování zevnitř, kdy dávám hercům podněty, kterých si ani nevšimají, ale postupně se do nich zapisují, až si je nakonec uvědomí, a vezmou za své. Potřebuju, aby herci viděli, jak a proč mě to konkrétní téma či událost, zajímá, odkud vede ten kořen zájmu. Sdílím s nimi hodně také inspirační zdroje a tak dále. Vše se do nich nasaje. Někdy začínám i dílnou, workshopem nebo setkáním s odborníkem na danou tematiku, problematiku. Třeba workshop vyprávění v ND, kdy nás navštívil Martin Hak, český vypravěč, a řekl pojďme si sednout do kroužku a budeme před sebe házet asociace...

Jak takovém procesu docílit toho, aby se herci naladili na sebe navzájem?

Nedá se najít ta správná chemie. Podle mě režisér dobrému naladění sice může napomoci, ale není to úplně v jeho mocenských silách. Myslím si, že by určitě měl být citlivý k věcem, které se dějí kolem, a umět navigovat tvůrčí podněty ostatních. Zažila jsme i těžká zkoušení, kdy jsme na začátku byli v totální euforii a na konci se úplně přestali poslouchat. Jak říkám, neexistují recepty. Podle mě funguje otevřenost a upřímný zájem o to, co zkouším, a senzory na podněty ostatních.

Je pro vás způsob devisingu, tedy tvůrčí proces, na němž se stejnou měrou podílí celá skupina, ten jediný?

Není jediný, ale ráda v něm jsem. Způsoby zkoušení kombinuju, teď budu dělat zas live-cinema, kde musím mít spoustu věcí dopředu vymyšlených a připravených. A spoustu rozhodnutí nemohu dělat kolektivně. Jen mě baví živý proces, a tak mě způsob devising naplňuje a vracím se k němu.

Jak zvládáte nejistotu u projektů, které takto vznikají? Ve výsledku jste za tvar zodpovědná právě vy.

Dávám hercům svobodu, protože nechci jenom realizovat svoje nápady, ale naopak mě zajímá, jak o tématu přemýšlí ti druzí a chci s nimi být v dialogu. Samozřejmě, že jsem za výsledek zodpovědná, nicméně i herci se stávají spoluzodpovědnými. V mém týmu jsou všichni u všeho, například když se řeší scénografie, celý tým je přítomný, každý je členem a přemýšlí o inscenaci jako o celku. To také znamená, že sdílím se všemi, i s herci, svoje pochyby. Nutno říct, že jsme se dlouho sehrávali, než jsme dospěli k tomu, že se musí chvíli počkat, protože je příliš jednoduché nějaký nápad hned odsoudit. Hlavně je dobré naslouchat procesu.

Naslouchat procesu, to vyžaduje poměrně dost odvahy a víry...

Poslední dobou se čím dál víc vystavuji nejistotám. Nejdříve se jich člověk hrozně bojí a snaží se je zamazat, má pocit, že ztratí autoritu vůči hercům, nebo že v momentě, kdy něco neví, zklamává sám před sebou a před ostatními. Nicméně si myslím, že v takových momentech, kdy se ztratím a nevím, kam dál, kdy přijde problém a já pochybuji, vznikají ty nejlepší věci. Je to zajímavé, je to práce s lidmi, s náhodou a nehodou a s permanentním dialogem. Někdy mě to strašně štve, ale já si to vybrala a ráda o sobě, ostatních a světu furt něco nového objevuji...

Přijde mi extrémně důležité mít pro takovou formu tvorby dobrý tým.

Určitě. Základem je mít dobrý tým. Ale víš, co je to vlastně dobrý tým? Na začátku jsem chtěla kolem sebe mít lidi, kteří by měli stejné vidění divadla jako já. Teď mi přijde dobré být obklopená lidmi, kteří se mnou úplně nesouhlasí, ale zároveň jsou schopní dialogu! To je důležité. Cítím se dobře v procesu, když členové týmu přesahují svoje role, například Dominik Žižka – to je vystudovaný vizuální umělec, ale dělá mi hudbu, video a také mluví do koncepcí a tak dál. To je pak dialog a tvorba jako „rozkoš“, přitom se ani jeden nemusíme prosazovat, prostě jen řeším, co nás zajímá,

Takže je nutné se obklopot lidmi, kteří jsou otevření společnému hledání a nejistotám.

Jo, ale nejdůležitější je, neřešit úzkostně sebe. Někteří lidi se tím zasekávají, nepřijmou kritiku, jsou podráždění, sama jsem si všimla že v určitých konstelacích týmu se všichni zapojí a mluví a v jiných je to mluva jen některých. Dříve jsem taky hodně řešila sebe. Takhle věc nám uzavírá cestu si s někým porozumět. Nebo se na věc podívat očima druhého. Například teď během tohoto rozhovoru s vámi taky začínám sama sebe hodnotit a říkám si, měla bych říkat něco chytrého, ale to je blbost... Jenomže tady toho pana policajta máme bohužel v hlavě všichni. Takže pro mě je nejdůležitější se přestat řešit, vejít do toho

Nároďáku, stoupnout si a nemyslet na to, co bych měla teď říct a jak je přesvědčit. Když se toho hodnotícího „já“ zbavíme, tak máme připravený dobrý základ pro to, dostat se do dialogu, opravdu se setkat a potkat nad problémem, tématem nebo tím, co nás zajímá. Zahodit ambice, které někdy retardují proces. Přijmout, že direktivnost a orchestrace druhých není to jediné a správné označení pro režiséra. Přijmout, že jinakost druhých nám pomáhá nahlídnout jinak i na sebe.

Nedůvěřuje vám tým víc, když jste direktivní?

Podle mě první představa o osobě režiséra je „to je ten, co to má vše v hlavě a realizuje vize“. Studenti mnohdy takového člověka (režiséra) hledají. Ten přátelský tyran, co to vše udělá za nás. Je jednodušší přijmout něčí názor než si ho vytvořit, protože to by znamenalo práci... Jedna věc je orchestrovat druhé a druhá věc je čekat, co vyhřezne ze zkoušení, to, co jako režisér zachytíš a teprve pak směřuješ. Dost často se na zkoušky připravuji, ale také jsem připravená, že to zahodím. Proces tvorby je zvláštní věc, musím jej trochu řídit, ale trochu nechat jeho přirozenou sílu, dynamiku skupiny, aby nás popohnala a odfoukla někam, kde musíme teprve zjistit, co to je a kde jsme. To je ta živost, to je ta nepředvídatelná síla zkoušení divadla.

Jaký projekt z vaší minulé tvorby vás nejmíc změnil?

Určitě nerealizovaný Modrovous v druhém roku studia, kterého jsem pak dělala v Dejvickém divadle. Ale úplně nejmíc mě změnila první režie Utrpení knížete Sternenhocha, protože do té chvíle nikdo nevěřil, že můžu něco zrežirovat. Na DAMU si dokonce v prváku pletli moje jméno. Můj pedagog doc. Makonj, kterého nesmírně miluji, si ze mě dokonce dělal srandu, protože když se mě zeptal, jestli znám Brooka, a já samozřejmě nevěděla, řekl tak to je asi od slova Brooklyn, že jo? Řekla jsem mu, no asi jo, a všichni se strašně smáli. Utrpení knížete Sternenhochabylo poprvé něco doopravdy mého, bylo to taneční, operní, akrobatické a loutkové v jednom. Kdyby se to nestalo, nevím, co bych dělala, potřebovala jsem, aby se to stalo, protože jsem o sobě sama hodně pochybovala. Tahle zkušenost mě nakopla stejně jako ten komentář Karla Makonje a já se do divadla doslova ponořila.

Co vás momentálně hodně inspiruje?

Jsem ráda, že můžu být spojená s KALD DAMU (Katedra alternativního a loutkového divadla, pozn. red.). Proměna a vývoj katedry je skvělý. Výuka je obousměrným procesem, ve kterém se studenty objevujete pořád nové věci a přehodnocujete ty svoje. Jsem ráda, v jakém pedagogickém týmu tam mohu působit, protože kolegové mi jsou velkou inspirací. Pak to jsou festivaly a zahraniční produkce. Po osobní taneční zkušenosti mě teď zajímá práce Karine Ponties, z divadla pak přesahy Theatre Hora, Teater NO99 nebo třeba pravidelně jezdím na festival v Bassano del Grappa.

Co byste dělala, kdybyste nedělala divadlo?

To nevím... Kdybych nedělala divadlo, tak bych žila v Táboře, byla vdaná a asi dělala učitelku v mateřské školce.

Příloha 2: rozhovor s Evou Starou⁸⁷

Performance *Wellmass* byla tvoje první režisérská práce, ve které jsi byla také facilitátorem celého projektu. Jaká to pro tebe byla zkušenost?

Velká zkušenost určitě, ale asi nedokážu mluvit v termínech „režisérská práce“, vlastně moc nemám ráda ty škatulky rolí. V současnosti jsem po různých zkušenostech, pocitech a potřebách došla k přesvědčení, že mým zaměřením je prostě pohyb ve všech svých vrstvách, krásách a tělesnosti. Sama pro sebe si definuji režiséra jinak a necítím se jím tedy být.

Jak bys popsala svoji roli?

Projekt je moje myšlenka. Je to můj záměr a potřeba a jsem také garantem toho, že se dotáhne do konce. Cítím se možná více choreografem, protože jde o pohybové divadlo. Nebo prostě autorem? Nevím, ale jsem tvůrcem, kterému je vždy dobře v dialogu, neumím pracovat sama.

A s kým momentálně vedeš pracovní dialog?

Jako režisérka a dramaturgyně se mnou na celé „trilogii“ *MASS*, *MASS.K* a na posledním z projektů *Wellmass*, úzce spolupracuje Jindřiška Křivánková, které si za její práci nesmírně vážím, obdivuji a spoléhám se na ni. Asi to bude znít divně, ale pro mě je Jindřiška takový garant smysluplnosti. A také jsem měla to štěstí spolupracovat s naprosto skvělými, velmi samostatnými umělci. Například hudbu pro celý *MASS.K/Wellmass* research skládal skvělý Matouš Hekela. Velkým přínosem v týmu je také kostýmní designér Oldrich Voyta, který jinak pracuje hlavně v prostředí fashion/designu obuvi a patří k soudobé designérské špičce.

Jak probíhala tvorba *Wellmass*?

Základem pro *Wellmass* projekt byl týdenní workshop *MASS in movement*, který jsem vedla společně právě s Jindřiškou Křivánkovou a Tinou Afian Breiovou a do kterého se mohli přihlásit studenti hereckých a tanečních oborů. Měla jsem touhu pracovat s novými lidmi a poznat je. A zase jsme u té pedagogické činnosti, díky které se setkávám s novými performery. Když jsme s touto skupinou trávily čas na zkušebně, šlo o samotný proces – rozebírání impulsů k tvorbě pohybu, artikulace myšlenek a popisu toho, co se nám vlastně děje. Neměla jsem vizi toho, jaké uděláme představení, ale věděli jsme, že nás čeká připravit nějaký výstup.

⁸⁷ Rozhovor vznikl v rámci předmětu Teorie nonverbálního divadla pod vedením pedagožky MgA. Hany Strejčkové, Ph.D. a byl publikován na online portále OperaPlus. Pro účely diplomové práce zde byly vybrány pouze otázky, které se týkají tématu práce. Celý rozhovor můžete najít na portále OperaPlus. Eva Stará: Pro mě je sebezpečí někdy jen to, že se o nic nesnažím. Online. *OperaPlus*. 2024, s. 3. Dostupné z: <https://operaplus.cz/eva-stara-pro-me-je-sebepece-nekdy-jen-to-ze-se-o-nic-nesnazim/>. [cit. 2024-07-02].

Takže jsi čekala, co se přihodí ze samotného setkání, aniž bys měla konkrétní plán?

Ano, ale taková volnost v tvůrčím procesu je pro mě možná až na základě prožitých zkušeností. Já sama jsem potřebovala zjistit, co si mohu dovolit, kam až mě má performativní, pedagogická a tvůrčí jistota pustit, jak velkou mi dá svobodu a sebedůvěru.

Plánuješ se touto cestou vydat i v dalších projektech?

Mě strašně baví pracovat s lidmi a chtěla bych tímto způsobem pracovat i v jiné podobě. Třeba v rámci nějaké pohybové spolupráce. „Sloužit“ pohybem v projektu jiného tvůrce, jiného oboru, dávat zpětnou vazbu, hledat způsoby s režisérem a s performery. To je oblast, která by mě zajímala do budoucna. Ale potřebuji pořád doplňovat svou zásobárnu strategií na řešení problému/situací.

Kde svoji zásobárnu doplňuješ?

Upřímně v tuto chvíli strádám. Ale když potkám někoho, kdo má také rodinu, často mě uklidní myšlenkou, že přeci nenavážu přesně tam, kde jsem byla předtím, a to je vlastně dobře. Snažím se čerpat z toho, co teď momentálně zažívám jako matka. A je taky úplně v pořádku být chvíli jenom matka a nikam se nehnat. Ale hrozně ráda jsem s lidmi v tvůrčím procesu. A hýbat se taky musím.

Tak je také dobré zmínit, že tvoji dceři jsou dva roky a během nich jsi vytvořila několik produkcí, *MASS, MASS.K, Wellmass, Lekci špičkování s Karolínou Maštaliřovou, nebo také Klabzubovu jedenáctku s Lenkou Tretiagovou* a další pohybové spolupráce.

Ano, je a bylo toho hodně. Většina zmíněných projektů je v produkci Holektivu. To hodně pomáhá, že jsme v tom spolu. I když už společně autorsky netvoříme, naše děti se narodily po sobě v jednom týdnu, a neplánovaně, což považuji za tajemné znamení vesmíru. Mimochodem při zkoušení *MASS* byla těhotná i Jindřiška a porodila hned po nás třech.

Vypadá to, že skvěle zvládáš být matkou a zároveň aktivním tvůrcem. Máš pocit, že jsou pro obě role v Čechách dobré podmínky?

Nejsou, ale doufám, že se i tohle postupně změní. Myslím, že tady jsou scény, které se snaží matkám vyjít vstříc. Holektiv byl přizván ke spolupráci na opeře *Kouzelná flétna* v režii Petra Haška v Jihočeském divadle. Jako čerstvým matkám nám tamější produkce vyšla maximálně vstříc v našich potřebách. V rámci zkoušecích časů jsme například měly vyhraněný čas na kojení, preddomluvené hlídání a další výhody. Jsou to ale výjimečné případy. Ale obecně z hlediska financí v poměru k času v pracovním procesu to opravdu není moc dobré. Umělec v našem oboru/systému i bez rodiny je velmi tlačěn k nadprodukci materiálu, aby se uživil a aby dostal další rok granty.

Jaká by pro tebe byla ideální organizace tvůrčí práce?

Chtěla bych pracovat na jednom projektu déle, hledat a věnovat čas a prostor výzkumu. Vyzkoušela jsem si pomalý proces tvorby právě na myšlenkové linii *MASS*, která začala už v době před Covidem. Tak snad se mi to tak podaří udržet. Je ale důležité říct, že se tak stalo díky producentskému zaštitění Holektivem a skvělým produkčním schopnostem Andrey Vykysalé, jinak bych si takový komfort nemohla dovolit. Systém u nás je opravdu celkem nešťastný.

Kam se chceš vydat dál?

Teď si často pokládám otázku, pro co mám ten největší potenciál. Nechci zahazovat svoje předchozí zkušenosti, spálit mosty a hledat něco úplně nového, k čemuž mám mimochodem sklony. Chci plynout pomalu a rozlévat se po prostoru s malinkýma zatáčkama, než z mističky do mističky přelévám nějaké barevné vodičky.

Takže?

Chtěla bych se zaměřit na tvorbu pro mladého diváka, pro teenagery, protože s nimi mám zkušenost ze své pedagogické práce. Jsou oprsklí, hrozně si stojí za svými názory, nebo taky nestojí a jsou nejistí, a to všechno mě na nich strašně baví. Mám pocit, že se i já stále dokážu vrátit do mentálních pochodů svého dospívání. A také si myslím, že je důležité promlouvat k mladému divákovi a budovat si s ním vztah, aby potom chodil do divadla, aby se budoval jeho vztah k vlastnímu tělu – ke svému já, skrze divadlo, skrze živý tvar, kontakt. U nás se pro tuto věkovou kategorii tolik netvoří. Chci tvořit pohybové divadlo s tématy, která budou mladé lidi zajímat.