

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Osobnost tvůrce v díle

Zuzana Pitterová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Pilátová

Oponent práce: doc. Jan Hančil

Datum obhajoby: 26.9.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Acting with authorship and pedagogy

MASTER 'S THESIS

Personality of Author in his Creation

Zuzana Pitterová

Thesis advisor: prof. PhDr. Jana Pilátová

Examiner: doc. Jan Hančil

Date of thesis defense: 26.9.2016

Academic title granted: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Osobnost tvůrce v díle

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

V předložené práci se autorka snaží zodpovědět otázky, které ji vyvstaly v průběhu praxe autorské tvorby. Co obnáší inscenovat své vlastní životní zkušenosti a zážitky? V čem tkví nebezpečí jejich zveřejnění? V jaké formě existuje, případně kde je hranice mezi divadelním tvarem a subjektivním vyprávěním? Co je autenticita? Je autenticita automatickým důsledkem osobní zainteresovanosti? Co s sebou nese přistupovat k postavě s odstupem či naopak se silným ponorem?

V první části práce se snaží shromáždit konkrétní zkušenosti jako podklady k úvahám o možnostech a smyslu tvorby vznikající v souvislosti s určitými limity, ve „hře s osudem“. Ve druhé části popisuje své další zkušenosti z tohoto okruhu. K otázkám, které se tím postupně vynořovaly, se vrací ve třetí části práce.

ABSTRACT

In the submitted thesis the author tries to answer the questions which arose during her authorship practice. What does staging one's own life experience consist in? What does the danger of its publishing consist in? In what form does it exist or where is the boarder between the theatre form and subjective narration? What is the authenticity? Is the authenticity an automatic consequence of personal involvement? What does it bear to approach the character with distance or very closely?

In the first part the author tries to gather specific experience as the basis of thought on the possibilities and the sense of the creation emerging in connection of certain limits, in the play with fate. In the second part she describes her own experience in this area. In the third part the author returns to the questions which were appearing gradually.

Děkuji prof. Janě Pilátové za mnoho cenných rad a za podporu (nejen) při psaní této práce. Zároveň děkuji všem, kteří se na vzniku této práce podíleli svými výpověďmi. Poděkování za trpělivost patří mé rodině.

OBSAH

ÚVOD.....	1
1. SIMULANTE BANDE	2
1.1. Impuls.....	3
1.2. Počáteční pochybnosti	4
1.3. Proces přípravy.....	5
1.4. Výběr performerů	6
1.5. Otevírání tématu	9
1.6. Hledání hlavních motivů.....	10
1.7. Poznat se	12
1.8. Proces vzniku.....	13
1.8.1. Harmonický duet a nalézání pohybového vyjádření.....	13
1.8.2. Úvodní scéna	15
1.8.3. Hledání úplnosti	15
1.8.4. Jeden musí z kola ven.....	16
1.8.5. Erotický tanec jako projev sebeúcty.....	17
1.8.6. Trio	17
1.8.7. Disharmonický duet a vsuvky o vznikání příběhu	18
1.8.8. Odchod	19
1.8.9. Zlom.....	20
1.9. Vozík a zlomená ruka	21
1.10. Reprízování.....	21
1.11. Alternace	23
1.12. Reflexe Aleny.....	23
1.13. Úspěch.....	24
2. DALŠÍ ZKUŠENOSTI	26
2.1. MRÁZ KOPŘIVU NESPÁLÍ.....	26

2.1.1. Stírání bloku mezi lidmi a diktafonem.....	27
2.1.2. Sestra jako spojka do dětství.....	28
2.1.3. Otázka předznamenává odpověď	28
2.1.4. Co způsobí diktafon	29
2.1.5. Hledání pravdivosti ve Varech, ve třídě a na balkoně.....	30
2.1.6. Jádro	31
2.1.7. Co je autorství dokumentu?	32
2.1.8. Reflexe Ireny.....	32
2.2. INVENTÁŘ BEZMOCI	34
2.2.1. Proces zkoušení	34
2.2.2. Vedení skupiny	35
2.2.3. Realizace.....	37
2.2.4. Vlastní příběh	37
2.2.5. Co je špatně?	38
2.2.6. Vliv na protagonisty.....	39
2.2.7. Zákaz potlesku	41
2.3. HERECKÁ PROPEDEUTIKA NA KATAP	43
2.3.1. Cesta životem	43
2.3.1.1. Prezentace před zainteresovanými diváky.....	44
2.3.1.2. Zkušenosti spolužáků	45
2.3.2. Tři sestry – Máša a Anfisa v jednom.....	48
2.3.2.1. Cesta k postavě	48
2.3.2.2. Zcizovací monology	49
2.3.2.3. Kým jsem, když právě nevystupuji?	51
2.3.3. Maryšina babička	51
2.3.3.1. Hledání cesty k postavě.....	51
2.3.3.2. Vztah k Maryše	52

2.3.3.3. Rekvizita	53
3. REKAPITULACE OTÁZEK A HLEDÁNÍ ODPOVĚDÍ	55
3.1. Zkoušení a principy KATaP	55
3.2. Role a dialogické jednání.....	57
3.3. Realita a fikce	59
3.4. Odstup a ponor	61
3.5. Autenticita a osobní zainteresovanost + diváci.....	63
3.6. Přesah.....	65
3.7. Psychické nebo fyzické představování?	67
3.8. To, co zbylo.....	68
ZÁVĚR	69

SEZNAM PŘÍLOH

- 1) Vybrané recenze a fotodokumentace k inscenaci *Simulante Bande*

SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ ZKRATEK

KATaP

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

VerTeDance

Taneční skupina Veroniky Knytlové a Terezy Ondrové

ÚVOD

Tématem této práce je otázka, do jaké míry má být divadelní tvar určen divákovi a kde se nachází hranice, kam až může být v díle projeven sám autor a nakolik v něm může nebýt projeven. Jsem přesvědčena, že divadlo není jen psychoterapie a to i přesto, že může plnit některé její funkce. Dokládám to konkrétními příklady z praxe. S tímto tématem úzce souvisí otázka potřeb diváka. Mělo by se v tvorbě v první řadě hledět právě na něj? V té souvislosti zmíním nebezpečí vydírání a manipulace s publikem. Zároveň s tím se dotknu funkce humoru ve vážném díle.

Práce je založena na vlastních tvůrčích zkušenostech různého typu a různé míry mého autorství. Široce se věnuji tvorbě taneční inscenace *Simulante Bande* v Divadle Archa, neboť právě zde mi vyvstalo mnoho otázek, které mne provázejí při další tvorbě. Dále se podrobně zabývám dokudramatem *Inventář bezmoci* uvedeného v tomtéž divadle a vlastními autorskými pokusy a prací na KATAP. Zmíním se také o rozhlasovém dokumentu *Mráz kopřivu nespálí*, odvysílaném v rámci cyklu Čajovna na Českém rozhlase Vltava, na jehož materiálu jsem pracovala téměř dva roky. Svůj výklad se snažím obohatit a podpořit rozhovory s kolegy a tvůrci jak uvedených děl, tak i tvůrci a odborníky, kteří s tímto tématem souvisejí prostřednictvím své vlastní práce.

Mezi klíčové otázky, které jsem si kladla na počátku práce, patří : co obnáší inscenovat - zpracovávat své vlastní životní zkušenosti a zážitky? V čem tkví nebezpečí jejich zveřejnění? A v jaké formě existuje, případně kde je hranice mezi divadelním tvarem a subjektivním vyprávěním? Co je autenticita? Je autenticita automatickým důsledkem osobní zainteresovanosti? Co obnáší přistupovat k postavě s odstupem či naopak se silným ponorem?

V první části práce se snažím shromáždit konkrétní zkušenosti jako podklady k úvahám o možnostech a smyslu tvorby vznikající v souvislosti s určitými limity, ve „hře s osudem“. Ve druhé části popisují své další zkušenosti z tohoto okruhu. K otázkám, které se mi tím postupně vynořovaly, se vracím ve třetí části práce. V příloze jsou dokumentární materiály.

1. SIMULANTE BANDE

Premiéra: 29.4.2012

Derniéra: 30.3.2016 (+ další představení na podzim 2016 v Moskvě a ve Wroclawi – evropské metropoli kultury, na mezinárodním projektu „Víc než divadlo“)

Choreografie: Veronika Knytllová a Tereza Ondrová (VerTeDance)

Dramaturgie: Lukáš Jiříčka

Světelný design: Pavel Kotlík

Kostýmy: Máša Černíková

Interpretace: Petr Opavský/ Lukáš Homola, Helena Arenbergerová/ Veronika Knytllová/ Magdalena Čaprdoová, Zuzana Pitterová, Alena Jančíková

Hudba: Barbora Kratochvílová, Jan Kratochvíl (DVA)

Žijí tu s námi, ale my se občas tváříme, jako by byli neviditelní. Jindy na ně zas civíme, jako by spadli z kosmu. Trochu je obdivujeme, trochu se jich bojíme, často je litujeme. Skoro nic o nich nevíme.

Proč je stále vyčleňujeme z našeho kruhu? Proč jsme tu stále „my“ a „oni“? Jejich přijetím můžeme všichni jen získat. Získat tolik, že si to možná ani nedovedeme představit. Pojdme si to společně představovat, i „jen na chvíli“ se počítá! V inscenaci zkoumají VerTeDance neotřelé možnosti pohybového vyjádření zdravého a fyzicky handicapovaného člověka, relativnost pojmu handicap i křehký kosmos mezilidských vztahů.¹

¹ Anotace k inscenaci

1.1. Impuls

Prvním impulsem Veroniky Knytlové a Terezy Ondrové ke vzniku inscenace *Simulante Bande* s handicapovanými performery byla zkušenost ze vzniku inscenace *The Brave*.² Při rozjezdu „rodinného projektu“ – tanečního „snu o šťastné rodině s pěti dětmi“ - se stalo, že Vladimír Burian, který zde měl být tatínkem, měl s divadelní skupinou Krepsko autonehodu a chtěl od projektu VerTeDance odstoupit. Po období starosti, jak to s ním dopadne, a otázek, jestli ho nahradit někým zdravým, zůstal o berlích a bez pomyslení na tanec. Podle Jany Pilátové, která byla dramaturgyní tohoto projektu, se Veronika a Tereza rozhodly „tvrdě“ trvat na slíbené spolupráci, aby otřeseného kolegu vtáhly do práce a do života i s berlemi. Díky tomu si – jak říká Veronika - uvědomily, že právě tento zdánlivý limit nabízí mnoho dalších, úplně nových možností pohybu. A také vznik nových, nevykalkulovatelných významů představení, dodává Pilátová. Další otázka se prý vynořila, když skvěle hrající berle, s nimiž se děti pěkně vyřádily, „tatínek“ přestal potřebovat. Přestaly být oporou, do hry vzatou nutností, která se bez mudrování o symbolech stala charakteristikou mužského elementu - a začaly být scénografickým prvkem. Přísně vzato ty berle začaly simulovat situaci, která je do inscenace vnesla. Co všechno se tu dá z jedné konkrétní situace vyčíst?

V té jedné příhodě vidím pohromadě otázky, které mě v divadle i v životě už dlouho zajímají. Dovoluje mi sledovat vztahy mezi životem a tvořením, zvažovat, kolik vrstev a vztahů je mezi pravdou a fikcí, mezi nutností a libovůlí při vzniku díla – jak pro autory, tak pro diváky. Například - co kdyby byly berle v inscenaci dál jen jako „berlička“ a „symbol“: byl by ten rozdíl pro diváky nerozeznatelný? A co nazkoušet inscenaci znovu bez berlí, změnit příběh (a mínění?) o zranitelném muži v rodině? A kdyby hledali jiného tanečníka o berlích, aby ho přeobsadili do úlohy tatínka? V *Simulantech* jsme také museli přeobsazovat, ale týkalo se to

² „Představení (...) je označováno za rodinné. Ve svém žánru je u nás naprosto ojedinělé. *Braves – statečných je (...) sedm – táta, máma a pět dětí. (...) Atmosféra domova, rodinných rituálů a hlášek se rozehřívá tak přirozeně, že byste uvěřili, že tahle parta k sobě patří. Choreografie tematizuje i další polohy rodičovství (strasti), i oblast manželské intimity. V partnerském duetu stvořila Helena Arenbergerová jako tančící maminka jednu z nejúspěšnějších tanečních kreačí s netančícím tatínkem Vladimírem Burianem. Jak výmluvný obraz ženského plamene a mužské neohrabanosti!“ *The Brave*, Jana Návrátová, EX-05-07 (kulturní průvodce časopisu Reflex)*

jen profesionálních tanečnicků, ne Aleny a mně. Co se tím změnilo? A co by znamenalo, kdyby na vozíku tančil někdo, kdo může tančit na nohách? Zkušenosti ze spolupráce se skupinou VerTeDance byly impulsem ke vzniku této diplomové práce, proto jim věnuji nejpodrobnější pozornost.

1.2. Počáteční pochybnosti

Na jaře roku 2011 uspořádala taneční skupina VerTeDance první schůzku s budoucími kolegy, kde choreografky Veronika Knytlová a Tereza Ondrová prezentovaly svou vizi inscenace. Postupným zkoumáním specifických pohybů handicapovaného člověka vytvořit dílo, které by akcentovalo relativnost pojmu handicap a představilo by křehkost mezilidských vztahů.

Záměr mě velice zaujal, ale zároveň mi vytanulo mnoho otázek. Má inscenace šanci, aby se dotkla širšího spektra obecnosti? Do jakých detailů si můžeme dovolit zajít? Nakolik dokážeme být věcní?

Čeho se obávali kolegové? Když jsem s nimi dodatečně hovořila, zjistila jsem, že jejich obavy byly velmi podobné.

Veronika Knytlová: *"Nejvíc jsem se bála toho, aby nevzniklo představení, které bude tlačit na city a které bude mít charakter typu: Podívejte, jak jsem šikovný, i když sedím na vozíku. To jsme se snažily hodně hlídat. Co se týká performerů, uvědomovaly jsme si riziko jejich křehké psychiky, která se mohla tím, že otevřeme takové téma, v nečekaných momentech projevit. Neobávala jsem se, že by se to stalo při představení, protože to člověk před diváky zatne zuby i přesto, že se děje něco nepříjemného. Ale tušily jsme, že by při zkoušení mohlo vzniknout něco, co nebude přínosem. Nic z toho se nevyplnilo."*³

Helena Arenbergerová: *"Přála jsem si, aby to nebylo plytké, předvídatelné a aby to mělo nějakou emocionální sílu. Doufala jsem taky, že se z toho nevyklube jen abstraktní pohybové představení založené na našich pohybových možnostech a hře s nimi. Jsem ráda, že se v představení rozvíjí mezi námi vztahy, konflikty,*

³ Z rozhovoru s Veronikou Knytlovou 2.6.2016

smíření. Zkrátka že tam je nějaká dějová posloupnost, i když třeba ne pro všechny snadno čitelná, že je tam naznačený nějaký "příběh". A moje obavy byly stejné jako před každým projektem: abychom si jako skupina vzájemně "sedli" a nebylo dusno, ale naopak příjemná atmosféra, v níž se nikdo nebojí před ostatními selhat. A taky abych naplnila očekávání Terezy a Veroniky." ⁴

Petr Opavský: "Nezdálo se mi to úplně možné. Je rozdíl, když někdo byl tanečník a stal se mu úraz a z toho nějaký vyplývající handicap, nebo když jde o člověka, který nikdy netančil. Tyto dva světy se mi zdály těžko propojitelné. V předchozí inscenaci *Emigrantes*, když jsme spolupracovali s dětmi emigrantů, se dá říci, že jsme si s nimi ještě hráli. Ano, byly části, které byly tanečnější, ale mnoho momentů tam bylo hravých, *Od Vertedance* mi přišlo rychlé, že od vás chtěli to, co já bych chtěl od profesionálních tanečníků, nezdálo se mi to respektující. Já bych na to šel pomaleji, volněji, složitěji, po špičkách, kroužil bych kolem toho, obcházel bych. To byl důvod, proč jsem z toho měl obavy. A zdálo se mi, že jazyk, kterým se my tanečníci domlouváme, vy neznáte, což byl na vás velký nárok se tomu přizpůsobit. Nejednalo se o nějaké pobývání spolu v pohybu, ale o výkonnostní věc zaměřenou na výsledek. Myslím si však, že tento postup je v pořádku. Když se podíváme na jiné skupiny, které s handicapem pracují právě tím mírnějším způsobem, tak tam výsledky nejsou tak zajímavé. A divák se pak musí dívat prizmatem – ano, oni mají handicap, tak jim něco odpustíme. *VerTeDance* umějí zpracovat věci tak, aby byly prezentovatelné a aby to mělo efekt." ⁵

1.3. Proces přípravy

Choreografky prý neměly na počátku přesnou představu toho, jak by jejich nová taneční inscenace měla vypadat, ale zajímala je témata, kterých se chtěly dotknout. Veronika říká: "*Handicap je pro nás zajímavé omezení, které nám dává paradoxně další zvláštní podněty. Rozvíjí pohyb jiným způsobem a skýtá jinou*

⁴ Z korespondence s Helenou Arenbergerovou 25.4.2016

⁵ Z rozhovoru s Petrem Opavským 5.2.2016. Efekt je pojem spjatý s líbivostí a komercí, nebo s Brechtovým efektem, Petr však uvažuje o působivosti, o vtažení diváka do děje kvalitou práce.

estetiku a jiný pohled na tanec. Zároveň jsme se ale snažily, aby to představení nebylo jen o tom, že ukážeme, jak se dá pracovat s handicapovaným člověkem, ale hledaly jsme příběhovou linii. Zajímá nás pohled na ženu s handicapem, jak funguje ve společnosti, jak sama sebe vnímá jako ženu, jak vnímá své ženství, jak je přitažlivá pro muže a jak vnímá své nehandicapované okolí, do jaké míry je pro ni soupeřem. S tím souvisí i pojem krása – co přesně znamená a co si pod ním představíme. Chtěly jsme také upozornit na handicap v širším slova smyslu. Na to, že určitou nevýhodu má naprosto každý. Jen u někoho je víc viditelná.”⁶

Na spolupráci jsem se těšila, protože jsem tušila, že mé tělo nemusí být kromě fyzických limitů blokováno navíc ještě jen utilitárními, všednodenními pohyby. Pamatovala jsem si z dětství, co všechno je v rámci hry i přes limit mého těla možné, ale v dospělosti jsem pak už neměla příležitost se k tomu vrátit. To jsem však ještě nevěděla, kolik netušených možností mé tělo v sobě skrývá.

Veronika Knytllová: *”Pro nás je inspirativní obecně limit. Sledovaly jsme jednak linii čistě tělesnou, tu jinakost pohybu. Zkoumaly jsme tělo, které má nějaký limit a jak se s ním vypořádává na fyzické úrovni, vyloženě technicky. Druhá byla rovina emoční. Co se s člověkem děje, jak ho to proměňuje, když s tím limitem žije a musí se s ním potýkat v každém okamžiku svého života.”⁷*

Petr Opavský: *”Nějaký handicap máme všichni. Viditelný nebo méně viditelný, nějak kodifikovaný, charakterizovaný. Takže pro mne je celý projekt exkurz za své hranice.”⁸*

1.4. Výběr performerů

Rok před premiérou se uskutečnily první víkendové bloky zkoušení, jejichž cílem bylo připojit k vybraným profesionálním tanečnickům performery s

⁶ Z rozhovoru s Veronikou Knytllovou 2.6.2016

⁷ Tamtéž

⁸ Z rozhovoru s Petrem Opavským 5.2.2016

handicapem a rozpoznat jejich předpoklady pro takový projekt. Zúčastnilo se pět adeptů – Martin Frys, Kristýna Křenová a několik dalších, kteří se pak těch následujících workshopů již neúčastnili.

Tereza Ondrová: *"Chtěly jsme nejdříve udělat workshop, protože to byla naše první zkušenost s handicapovanými a nevěděly jsme přesně, jak na to. Najednou se nám to všechno začalo otevírat a viděly jsme, že těch možností je víc."*⁹

Choreografky postupně zjišťovaly naše pohybové možnosti skrze různorodá zadání a považovaly za nutné najít takové performery, kteří se nebudou stydět projevovat na scéně a budou disponovat určitými hereckými předpoklady.

Nejprve jsme pracovali ve skupině. Vždy jeden člověk ležel na zemi, měl zavřené oči a byl ostatními masírován. Poté se pasivní masáž změnila v manipulaci, která často skončila tak, že skupina vyzvedla člověka dva metry nad zem. V průběhu toho si manipulovaný se zavřenýma očima představoval místo, kde by chtěl v tu chvíli být, a své obrazy nahlas verbalizoval. Jeho představa tak byla přímo ovlivňována a doplňována paralelně probíhajícím pohybem.

Poté jsme se rozdělili do dvojic handicapovaný – zdravý (ano, uvědomuji si, že tento pojem je naprosto v rozporu s myšlenkou inscenace, užívám ho jen pro orientaci čtenáře vzhledem k běžným zvyklostem) a dostali jsme další zadání: fyzicky vyjádřete, jak opečováváte svého partnera. Cílem bylo vyměnit si role, tedy, vyžaduje pomoc člověk fyzicky zcela zdatný. Dostali jsme k dispozici téměř nehybné, avšak nikoliv ztuhlé tělo tanečního partnera a svými pohyby se ho snažili uvést k životu. Vznikl tak krásný duet mezi Terezou Ondrovou a Martinem Frysem, který svými kratšíma rukama až téměř mateřsky podpíral často bezvládné Terezino tělo a doplňoval její pohyby svým trupem a nohama.

Každý jednotlivě pak "kreslil" různými částmi svého těla do vzduchu své jméno, čímž si vytvořil určitou pohybovou sestavu ¹⁰ (v některých dílnách či skupinách se to nazývá „*partitura*“) a tu prezentoval před ostatními. Malovala jsem nejdříve loktem, nohou, hlavou – tedy místy, jejichž pohyb je běžný.

⁹ Rozhovor s VerTeDance, pořad Mozaika, Český rozhlas – Vltava, 27.4.2012

¹⁰ S partiturami začali pracovat Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. Pracovala s nimi i Jana Pilátová v Integračním programu DAMU, jehož cvičení jsem kolem roku 1999- 2000 sledovala. Martin Frys obhájil diplomovou práci o svém absolventském představení na KATaP, které vzniklo z práce s partiturami.

Vznikaly tedy dost běžné kreace. Proto jsem si začala vymýšlet záměrně zcela krkolomné pozice, vedla jsem pohyb od pravé pánevní kosti či od ramene a najednou jsem cítila, jak si tělo samo hledá nové cesty a překvapovalo mě, jak jsou ty cesty různorodé a pestré. A v té chvíli jsem začala pociťovat svobodu.

VerTeDance od nás ve cvičeních často vyžadovaly, abychom nesetrvávali ve svém běžném výrazu tváře, abychom se nebáli užívat obličejové svalstvo stejně, jako užíváme svalstvo ostatního těla. Vznikaly tak různé škleby a zdeformované výrazy, které nejenže byly příčinou všeobecného veselí a celkového odlehčení stmelujícího skupinu, ale odnaučovaly nás brát se příliš vážně. Tento úkol mi velmi pomohl „vystoupit ze sebe“, odložit každodenní konformitu, běžnou masku. Začínala jsem tak užívat své tělo jako vyjadřovací prostředek se vším všudy.

Jaká byla pro choreografky nejdůležitější kritéria při výběru spolupracovníků?

Veronika říká: *"Zkoušení nikdy neprospívá labilita performerů. Naopak oceňujeme ochotu zkoumat a hledat, zkoušet se popasovat s úkoly, které dostávají poprvé v životě a třeba v první chvíli úplně nevědí, proč se to všechno dělá. S tím souvisí i ochota věřit těm, kdo ty úkoly zadávají. Přijmout také to, že některé výsledky těch úkolů mohou být liché a nemusí být použitelné. Obrovskou roli hraje disciplína – být na zkoušce v plném nasazení a mít k práci profesionální přístup."*¹¹

Osobně považuji tento nesentimentální, věcný a racionální přístup choreografek za velkou devízu. Mám vyzkoušeno, že mne tento přístup žene kupředu, že neustávám v analyzování svých možností a motivuje mne to k permanentní aktivitě jak na zkušebně, tak i při samostatné práci na inscenaci (tréninky, plavání, posilování).

Ze skupiny byla vybrána Alena Jančíková – pětatřicetiletá žena na vozíku po úrazu páteře a já – tehdy pětadvacetiletá žena s omezenou hybností periferních částí horních a dolních končetin.

¹¹ Rozhovor s Veronikou Knytlou 2.6.2016

1.5. Otevírání tématu

Cílem inscenace bylo zpochybnit rozdíly mezi zdravými a handicapovanými, spojit tyto dva světy a ukázat absurditu toho, že jsou vůbec takto rozděleny. Bylo proto potřeba toto téma bez zábran otevřít.

Na počátku zkoušení mi bránil veliký ostych o sobě v této souvislosti hovořit. Jsem zvyklá na svou odlišnost neupozorňovat a teď jsem stála v situaci, kdy bych měla mluvit o detailech a popisovat zkušenosti s ní. Tím ve mně vzrůstala nejistota o konečné podobě inscenace, podepřená ještě pochybnostmi o tom, koho může toto téma zajímat. V hloubi duše jsem tím především nechtěla nikoho obtěžovat. Jít cestou vnímání tohoto problému očima choreografek, tedy plné otevření a odtabuizování, bylo pro mne zpočátku těžké. Později jsem viděla, jak důležitá tato fáze zkoušení byla. K tomuto aspektu se vrátím později.

Součástí této počáteční fáze byl i dotazník pro účinkující, který jednak dokládá, do jaké hloubky tématu se choreografky rozhodly jít, a zároveň mapuje, jak důležitá byla upřímnost a otevření se sobě a spolutvůrcům:

1/ Proč jste se rozhodli jít do tohoto projektu a co všechno od něj očekáváte?

2/ Co pro vás znamená tanec?

3/ Co dobrého vám přináší váš handicap/ resp. o co jste ochuzeni vy, kteří handicap nemáte?

4/ Jak byste se co nejpřesněji charakterizovali šesti větami?

5/ Do jaké míry na stupnici 1 - 100% jste spokojení a vyrovnaní sami se sebou?

6/ Do jaké míry na stupnici 1 - 100% jste ochotní mluvit o sobě naprosto otevřeně?

7/ Do jaké míry na stupnici 1 - 100% jste ochotní dělat si srandu ze sebe sama?

Výsledek tohoto dotazníku byl nečekaný. Tanečníci bez handicapu viděli na sobě více vad a byli sami se sebou vyrovnaní méně. Já a kolegyně Alena jsme se naopak nevnímaly tak vážně a byly jsme ochotné samy ze sebe si dělat legraci. Zvláštní výsledek. Už na startu se nám tedy potvrdilo, jakými předsudky se obecně handicapovaní a nehandicapovaní zahalují a že opravdu máme na čem a s čím pracovat. Zároveň vidíme, jaké priority hrají u VerTeDance roli.

1.6. Hledání hlavních motivů

Mezi zásadní motivy, zjevné již na počátku, patřila potřeba vzájemné pomoci. Jak se k této potřebě staví zdraví, jak ji naopak cítí lidé, kteří pomoc přijímají? A je to skutečně nezbytná potřeba, nebo může i přerůst v manipulaci lidí? Využila jsem zkušenosti své pubertální zarytosti a tvrdohlavosti, kdy jsem s pocitem hrdosti odmítala jakoukoliv pomoc. V kontrastu s tím pak stála situace, kdy člověk podpory okolí naopak využívá a cíleně vyhledává příležitosti, aby si mohl diktovat a mít často až absurdní požadavky. Uvědomili jsme si, že tento případ je spojen s pocitem moci, ale je poháněn zoufalstvím nedobrovolné submisivity. Tím, že každý sociálně vnímavý člověk cítí povinnost pomoci, nacházejí se oba v pasti. Jeden si dokazuje svou falešnou moc, druhý plní nepsaná společenská pravidla. Oba však potichu vědí, že to není cesta k vzájemnému spojení. Dále je tu otázka, zda pomáhající pomáhá skutečně proto, že pomoci chce a má druhého rád, nebo tak činí jen z povinnosti. S tím také souvisí i dojem nesamostatnosti toho, kdo pomoc potřebuje, který jsme v publiku chtěli setřít.

Dalším okruhem, který jsme široce analyzovali, se týkal vztahů. Jakým způsobem se stavějí zdraví k lidem s fyzickou odlišností? Je možné tento pohled ovlivnit? Jak k sobě najít cestu? Došli jsme k závěru, že nejdůležitější ze všeho je informovanost a zkušenost. Člověk, který ani neví, že neví, cítí nejistotu a strach z neznámého a podle toho se pak chová. Jindy se zase stává, že podle jedné své zkušenosti soudí pak všechny. S touto rovinou nejistoty úzce souvisí pohled na partnerský vztah. Jsou role ve vztahu předem dané? Má na ně handicap nějaký – a popř. jaký – vliv? Musí být jedinec s viditelnou nevýhodou automaticky submisivní? Jak být plnohodnotným partnerem? A je nepochybnou hodnotou to, že je člověk fyzicky zdatný, nebo o jeho hodnotě vypovídají jiné, na první pohled ne tak zjevné věci? Z těchto otázek se začal formovat vztah mužsko-ženský, vztah mezi mou postavou a postavou tanečnicka.

K repertoáru motivů patřily i vztahy mezi handicapovanými. Jsou stejné jako u kohokoliv jiného? Kladli jsme důraz na to, aby bylo znát, že jsou schopni držet při sobě a empaticky se podporovat, i na to, že mezi nimi může panovat skrytá závist pramenící v permanentním porovnávání, "kdo je na tom lépe". Mezi obecné představy patří také to, že handicapovaný člověk má z důvodu svých

fyzických ne/možností negativní vztah k tělu a většinu času se nehýbe. Naším záměrem bylo narušit tento mylný obraz. (Ostatně – jaký vztah ke svému tělu mají profesionální tanečníci a herci?)

Předtím však, než jsme tato témata byli schopni pojmenovat, dostávali jsme na první pohled jednoduché úkoly: představ si a fyzicky proved', že chceš pomoci druhému. Ten o to ale za žádnou cenu nestojí, ty se však nenecháš odradit a snažíš se dál a dál. Sledovalo se, co z tohoto úkolu vznikne. Takto se postupně skládaly střípky konkrétních vztahových situací do mozaiky příběhu budoucího představení.

Veronika a Tereza chtěly původně zahrnout do inscenace také vztahy handicapovaných lidí s jejich nejbližšími. Diskutovaly jsme o tom, jak se k nám chovali rodiče. Dostala jsem za úkol slovně improvizovat přístup své matky ke mně. *"Vstaň, nemysli si, že tě bude někdo litovat, každej se na tebe vykašle v životě, to si pamatuj."* Ačkoliv taková slova vyznívají chladně a věcně, vím, že právě to je vyjádření lásky. Nakonec se tento okruh motivů do vznikající koncepce nehodil a uplatnil se v dalším tvůrčím počínu VerTeDance - *Chybění (Absent)* v Divadle Archa.¹² K principu zkoumání pohybových možností v určitém limitu se pak vrátili v inscenaci *Korekce* pod režijním vedením Jiřího Havelky.¹³

Zde vidím kontinuitu tanečního výzkumu a inscenační praxe VerTeDance. Tak jako se do *Simulantů* dostaly zkušenosti z projektu *Brave* a *Emigrantes*¹⁴, které uvedly před *Simulante Bande* v Arše, i v naší práci a objevených motivech se líhly impulsy pro další dílo. To potvrzuje i Petr Opavský, který se skupinou

¹² Anotace k inscenaci: *"Mnohokrát to, co jednomu chybí a u ostatních je navíc, ostatním nepřináší žádnou zřetelnou výhodu. Spíše naopak, v podstatě může také jen poukazovat na to, co chybí tomu, kdo je ve "výhodě". Přenos váhy z nohy na nohu jako základní předpoklad pohybu v prostoru. Kolik váhy může chybět, aby byl pohyb stále možný? Představení o ztrátách, které mohou být ziskem."* <http://www.divadloarcha.cz/cz/program/269>

¹³ Jedná se inscenaci, ve které jsou performeři po celou dobu botami připnuti k podlaze a v tomto omezení hledají svobodu pohybu, možnosti vzájemné spolupráce, přátelství, ale zároveň akcentují téma uzurpátorství a nejistoty vlastní existence. Nevracejí se však k tématu handicapu jako takovému, metaforicky svou inscenací podávají obraz o věznicích v 50. letech.

¹⁴ Představení *Emigrantes* nahlíží dětskýma očima na fenomén uprchlictví. Premiéra v lednu 2010. Veronika Knytllová popsala inscenaci takto: *"Z části pohádkový příběh vychází z reálného předobrazu. Sledujeme osud malého chlapce, který spolu s rodiči musel opustit důvěrně známé místo zvané DOMOV. Jeho vzpomínky se tříští jedna o druhou a matně ztrácí ostré kontury. Pocity si ale vybavuje překvapivě jasně."* <http://www.vertedance.org/project/emigrantes-2010/>

spolupracuje již od počátku jejich vzniku: *"VerTeDance pracují tak, že si vezmou tu předchozí zkušenost a zkoušejí to přetavit do nové konfigurace. Navíc se u Emigrantů jednalo o podobné téma – jednotlivci, kteří mají jednu společnou překážku, obtíž."*¹⁵

Myslím, že to svědčí o soustavnosti práce Veroniky a Terezy. Přestože spolupracují s různými lidmi a často jen v rámci jednotlivých projektů, navazují na své předchozí úkoly, vracejí se k nim a řeší je v jiných konstelacích, což je dost vzácné. Stejně vzácný je i soulad jejich ambicí (vizí a snů) s reálnými životními i tvůrčími možnostmi, schopnost vzdávat se objevených nápadů, když není čas na jejich pořádné rozvinutí. Dokážou ožilet kus výpovědi, aby se k divákům dostal příběh tak jasný, jak se ho povedlo jevištní práci vyčistit od odboček a atrakcí. A dokážou přenechat „své“ téma jinému režisérovi, když věří, že hledá podobným způsobem podobné zkušenosti.

1.7. Poznat se

Současně s formulováním témat probíhala fáze vzájemného fyzického poznávání tanečníků. Úkolem bylo, aby každý dokonale znal těla těch druhých a mohl díky tomu předvídat jejich pohyby. Důležitost poznávání potvrzuje i tanečnice Helena Arenbergerová: *"S Petrem se známe dost dlouho, navíc jsme se pracovníčně potkali v několika projektech, takže jsem věděla, co od něj čekat, věděla jsem, jak se hýbe a měla jeho tělo " osahané". Bylo proto nutné projít si tím i se všemi ostatními účastníky."*¹⁶

Zvláště potřebná byla tato fáze u tanečníků s handicapem, neboť specifičnost našich těl přinášela odlišné možnosti a odlišná úskalí a často tak vznikaly pohyby zcela nové. Bylo nutné se dokonale poznat, každý měl jít v každém směru do svého maxima, a až odtud se začínala stavět choreografie.

¹⁵ Z rozhovoru s Petrem Opavským 5.2.2016

¹⁶ Z korespondence s Helenou Arenbergerovou 25.4.2016

Musím se zastavit nad pojmem "jít do maxima". Pro mne je právě tento postup typickým znakem choreografek VerTeDance a pamatuji si, jak se právě tyto momenty stávaly chvílemi mé největší pohybové svobody. V reálném životě je nejen člověk s handicapem zvyklý na několik pohybů, které stále opakuje, a najednou si může dovolit z tohoto světa grifů a zaběhnutých způsobů vystoupit. Stát na hlavě, chodit po ruce, když mne taneční partner přidržuje. Připomnělo mi to plavání, kdy mě neomezuje gravitace, a mohu si pod vodou nahradit vše, co mi souš nedovoluje – ze salta přejdu do stání na jedné ruce a podobně. Pozorovala jsem, jak mi tato pohybová volnost otevřela mysl a dokonce i hlas. Cítila jsem, jak jsem ve všech směrech aktivnější a mnohem svobodnější.

VerTeDance hledaly co nejvíc variant pohybu, které bychom my s Alenou dokázaly provést. Se mnou například prozkoumávaly možnosti chůze - pozadu, s pomocí rukou, po straně. Vznikla tak jakási dráha s několika druhy chůze, která se sice vzhledem k vznikající dějové lince nedostala do finální verze představení, ale díky tomu jsem si uvědomila, kolik nevyužitých možností ještě mám.

Mezi další pohybové úkoly patřilo učit se pozorovat, jak tělo reaguje na vnější impulsy a učit se zachytit je a využít v praxi. Co se mnou udělá tlak partnera na určitý bod? Jak mé tělo ovlivní dotyk, jak úder? Improvizacemi jsme se také navzájem učili, jak užít pohybu partnera k vedení pohybu vlastního. To jsme nejvíce uplatnili v duetu harmonickém, kdy se tím způsobem vytvořil jakýsi řetězec předávání impulsů.

1.8. Proces vzniku

1.8.1. Harmonický duet a nalézání pohybového vyjádření

Jedním z počátečních zadání bylo, abych se pohybovala jako loutka a nechala se tanečníkem vést. Zpočátku jsem byla velmi nejistá, nevěděla jsem, zda mu mohu až tolik důvěřovat a opravdu mu svěřit své tělo totálně. Měli jsme vytvořit duet, v němž se budeme s tanečníkem doplňovat a každý náš pohyb vyjde z pohybu toho druhého. Doplnění pohybové – doplňování vztahové, úkol mentální i fyzický v jednom.

Vzhledem k tomu, že jsem se nikdy předtím nevyjadřovala tancem, musela jsem se učit nový jazyk. Uvědomovat si nejen akci, ale především jemné nuance v dynamice, rytmu, rychlosti, kdy každý malý rozdíl je nositelem jiného významu. Pokud tento duet například provedeme příliš rychle, vzniká nebezpečí, že bude vypadat jako akrobatické cvičení. K tomu, abychom docílili představy milující se dvojice, kladly nám choreografky na srdce, abychom střídali dynamiku, někdy se i zastavili, spočinuli na sobě, někdy se zas nechali unést vášní a rychlostí - právě jako v aktu milování. Důležité bylo, aby z duetu čísel harmonie. Zdůrazňovaly mimo jiné, abychom ze sebe s tanečníkem nespustili oči. (K tomu, co dalšího oční kontakt dokáže vyjádřit, se vrátíme).

Měla jsem velké obavy z toho, že nejsem tanečnice, a také že nebudu mít k dispozici slovo, které bylo na poli mých divadelních zkušeností dosud hlavním způsobem vyjadřování. Přemýšlela jsem, jaké si vytvořím osobní pomůcky či triky, abych zabránila bezobsažnosti svého pohybu. Na zkouškách jsem si při některých scénách pro sebe říkala vnitřní monolog, který s nimi korespondoval. Jaké bylo mé překvapení, když jsem na svém těle sama zjistila, že ta finta je zbytečná: pohyby mého těla samy o sobě ve mně vyvolávaly onen kýžený pocit. A co víc – uvědomila jsem si, jak často jsou slova nadbytečná a nevyjadřují přesně to, co dokáže vyjádřit tělo (a všechny další neverbální složky).

Tělo je první. V něm všechno začíná, ještě než vůbec začneme mluvit. Co se stane s mým prožíváním, když podávám nataženou ruku? Jak rychle, měkce, tvrdě nebo pružně je natažená? A je natažená jen ruka, nebo jsou rovná a pevná i záda? Silně cítím, jak pevnost těla a natažení ruky dodává mé postavě sebevědomí a jistotu v jednání. Budu se cítit jinak, když podám partnerovi paži povolenou, avšak s rovnými zády? A co se stane, když povolím i záda? Nejmarkantněji jsme s těmito prvky pracovali v "disharmonickém" duetu, protože má postava stále kolísá mezi tím, zda se podvolit partnerovu naléhání, nebo ho naopak ublíženě opustit. Pozorovala jsem, jak se s těmito "nepatrnými" změnami mění i můj vnitřní pocit a s ním vztah k partnerovi.

Zároveň jsem mohla pozorovat i proces opačný. Tedy: znám svou emoci, znám svůj názor na situaci a nechávám tělo, aby jednalo, aby se pohybovalo. Co se stane pak? A která varianta přináší větší míru autenticity? Tímto způsobem vzniklo mimo jiné "vypadnutí", popisované ve scéně „*Jeden musí z kola ven*“. S

choreografkami jsme využívaly oba tyto přístupy. Poznatky tohoto typu jsem dál zkoumala v praktických předmětech na KATaP, k čemuž se vrátím později.

1.8.2. Úvodní scéna

Další choreografie se stavěla podle pohybových možností Aleny, jelikož jsme hledali pohyby, které jsou pro nás všechny společné a všichni je technicky zvládneme. Alena, která nemůže hýbat nohama, se posadila na zem a zkoušela, co všechno může bez vozíku udělat. Z vnějšího pohledu by se mohlo zdát, že mnoho možností není. Jsme zvyklí vídat ji na vozíku a známe jen pár jejích pohybů. Slyšíte ta slova? "Jsme zvyklí." A zvykem právě vznikají stereotypní myšlenky, které jsou často od skutečnosti vzdálené. Zdání klame. Vzhledem k tomu, že Alena užívá skvěle horní polovinu těla, začali jsme nejdříve pracovat s možnostmi této partie. To spontánně ukázalo cestu k tomu, aby se připojila (byť třeba s pomocí ruky) i polovina dolní. Vznikly tak zcela originální a různorodé pohyby. Cílem bylo vytvořit naprosto harmonickou scénu, která by evokovala společný svět nás všech. Tím, že byla v inscenaci zařazena na úplný začátek, jsme docílili toho, že téměř nikdo z diváků nepoznal, kdo handicap má a kdo ne.

1.8.3. Hledání úplnosti

VerTeDance kladly velký důraz na to, aby se handicapovaní v inscenaci mohli (abychom se s Alenou mohly) představit v celé šíři svých možností. Nechtěli jsme, aby se představení propadalo do sebelítostivého hořekování nad osudem. Naopak. Choreografky zajímaly různé možné reakce v běžném sociálním kontaktu bez přibarvování, proto jsme akcentovali i negativní a problematické stránky - ať se jedná o využívání lidí, závist nebo o přehnanou hrdost.

Po úvodní společné scéně se od sebe začínáme oddělovat a zkoumat, jaký kdo je. Tanečnice Helena "objevuje" neviditelné provázky, „tahá za ně“ a tak uvádí své nohy rukama do pohybu. Poznává princip jejich pohybu, zamotává se do nití, přestřihne je. Tato scéna má evokovat nervová propojení a zároveň předznamenává, že není samozřejmostí mít pohyblivé nohy a že i naše pohyblivé

nohy potřebují být něčím vedeny. Začínáme se jako jedinci pomalu „vybarvovat“ – hledat své místo ve skupině, vydělovat se.

Diváci nyní již vědí, že se mezi sebou nějak lišíme. Jak? Přichází scéna, kdy tanečnice poznává nejen své, ale i Alenino tělo. Rozvíjí se scéna s pomyslnými provázky, které hýbou tělem. Alena také tahá za své provázky, nicméně její nohy se ani nehnu. Helena jí proto půjčí své nohy: lehá si pod ní a dává jí tím svou dolní část těla k dispozici. Heleniny nohy „poslouchají“ Aleniny ruce. Tak prakticky, komicky a důmyslně, v důvěrné souhře řeší, co si počít s nehybností a tvoří tím jednu z nejhumornějších scén představení.

Zvlášť v inscenacích se závažným tématem či s tématem, které je ve společnosti tabu, se humor stává jakýmsi katalyzátorem, znovunadechnutím se diváka. Myslím, že právě díky střídání tíže a odlehčení je divák schopen zaujatěji sledovat děj. Tvůrci i diváci navíc prostřednictvím humoru získávají nadhled. Stejně jako celé naše životy jsou tragikomedii, i jeviště ukazuje, že je možné se mnohým situacím zasmát a díky tomu také získat sílu jít dál.

1.8.4. Jeden musí z kola ven

Uvedu zde další příklad, jak situace a její význam nevzniká plánovaně, ale bezprostředně z fyzického jednání. Helena a Petr tančí společně valčík. Choreografky mi dávají úkol: *"můžeš jim nějak do toho vniknout a tančit s nimi?"* Udělala jsem to. Vzepřela jsem se rukama a visela mezi tanečníky, zatímco oni - zahleděni jeden do druhého - začínají tančit. Choreografky mě instruují dál: *"A teď jim z toho nějak vypadni."* Pustila jsem se jejich paží a spadla na zem během jejich valčíku. Tanečníci tomu nevěnují pozornost, tančí dál. Je to jasné. Aniž by mi kdo vysvětloval nějaký význam, vidíme, že postava tanečnicka se rozhodla pro druhou ženu a mne (doslova) pouští. Není třeba nic předem vysvětlovat, o ničem mluvit. Cítila jsem, jaké emoce se mě spontánně v tu chvíli zmocňují. A přestože jsme pak řešili už jen technické provedení, tato zkušenost již ve mně zůstala, stejně jako pocit, který při prvním provedení vznikl a evokuje se při každé repríze.

Má postava to však nevzdává a stále se snaží dvojici dohnat, vstává, ale je tanečnicka smetena zpět na zem. Dojde k očnímu kontaktu s tanečníkem (na

některých reprízách jsem po něm i vztahovala ruku), "použije" opodál sedící Alenu, aby se na ní vzepřela, postaví se a ze stoje udělá kotoul, aby se fyzickou zdatností vyrovnala tanečnici, která ji přebrala partnera. Nic z toho nemá smysl, a tak se má postava rozhodne, že se nebude ponižovat a odchází.

Bylo důležité, aby muž a žena ve víru valčíku a má postava měli určité pohybové a rytmické prvky společné, jako kdyby paralelně tančili vedle sebe. Jedná se sice o boj, ale estetizovaný a stylizovaný. To celé vidí postava Aleny a jde mi na pomoc (solidarita handicapovaných). Vtírá se do jejich přízně, ale je po několika pokusech necitlivě vyhozena.

1.8.5. Erotický tanec jako projev sebeúcty

VerTeDance se široce zabývaly i otázkou, zda je handicap automaticky znakem ošklivosti. Považovaly za důležité vyzdvihnout téma vědomí si vlastní krásy i přesto, že takový člověk do obecné představy krásy nezapadá. Zakomponovaly proto do inscenace scénu „striptýzu“ handicapované postavy (žádné svlékání, ale vyzývavý tanec). Bylo třeba, aby na zkoušce vzniklo intimní prostředí, abych se přestala stydět a bát trapnosti. Přestala jsem mít zábrany, když tuto scénu choreografky zasadily do kontextu inscenace. Nejedná se totiž o exhibici, ale naopak o velký boj. O to, že ačkoliv byla má postava zrazena, neztrácí úctu sama k sobě, je si vědoma své krásy a především se nehodlá vzdát. O této scéně se zmiňovalo mnoho recenzí (viz.přílohy) a hovořili o ní i diváci v diskusích po představení. Myslím si, že důvodem k takovému ohlasu byl především symbolický význam této scény. Krása a síla navzdory osudu.

To celé vidí postava Aleny a s úsměškem tleská (závist a souboj mezi handicapovanými); má postava ji seřve a nezapomene ji ponížit: *"Vstaň z toho svého přístroje a vypadni."*

1.8.6. Trio

Po této vypjaté scéně, která končí tmou a silným zpěvem Barbory Kratochvílové (kapela DVA hrála většinu repríz naživo a reagovala na každé detaily v našem tanci) se pomalu rozsvěcí a Alena leží bezvládně vedle vozíku

(má postava ji shodila). Volá na tanečnický a ráda si smlouvá na tom, jak se ti dva snaží, leckdy marně, jí pomáhat. V jejím chování je touha po pomstě za předchozí ponížení a také pocit dominance: *"je přece vaše povinnost mi pomoci!"* Po fázi komandování pomocníků, vzájemném trápení a vyčerpání dojde ke smíření a nastane harmonické trio, kdy tanečníci s Alenou vytvoří krásný estetický tanec.

1.8.7. Disharmonický duet a vsuvky o vznikání příběhu

Po předchozích peripetiích a konfliktech k sobě tanečník a má postava opět hledají cestu. Využili jsme cvičení, kdy jsem byla tanečnicem vedena jako loutka. Při pokusu o návrat k předchozímu stavu se začíná má postava hýbat naprosto bez vůle k pohybu, což znamená - bez vůle ke vztahu a v této chvíli i k životu. Leží/m bezvládně na scéně lhostejná ke všemu, co se okolo děje. Přichází tanečník, vědom si toho, co se stalo, vědom si své viny. Snaží se mne/„ji“ rozpohybovat. Jeho doteky jsou drsné, je si jistý, že mu ráda odpustí a budou pokračovat v započatém tanci, užijí si další harmonické dueto. Ona však nereaguje. On zmírní tlak, zněžní, políbí ji. Ano, to ji probudí, neboť ve skrytu duše i ona touží po znovunalezení vzájemnosti. S hranou lhostejností mu podává ruku, pak druhou. Z jejího gesta můžeme vycítit jistou dávku skrytého vítězství. Nejpodstatnější ale je, že ona se stále po celý duet vyhýbá očnímu kontaktu; nemůže (nebo nechce?) se mu po tom všem dívat do očí. On ji zvedá po jejích natažených nohách jako prkno a snaží se s ní tančit valčík. Tento moment je reminiscencí na první duet.

Vsuvka: Díky popisu konkrétních akcí si uvědomuji, jak bylo možné, že jsme děj naší inscenace nemuseli vymýšlet. Zde je vidět, jak náš „příběh“ sám vzniká: ať už význam druhého duetu chystaly choreografky předem tím, že v prvním duetu oční kontakt zdůrazňovaly, nebo jsme to našli zkoušením, je fakt, že „chybění“ pohledu má význam díky tomu, že napřed hrál velkou roli; smysl první scény se tak rozvinul a prohloubil fyzickou akcí. Zpátky k popisu.

Ona mu však vypadává z rukou, stále hledí kamsi dopředu, do neznáma, je již ve svém světě. Po několika valčíkových krocích, kdy on ji jen nadnáší, aniž by se ona sama pohnula, mu padá z rukou. On ji zvedá, marně. Padá mu

několikrát, on ji zachytává těsně nad zemí. Zachází s ní střídavě jako s břemenem, i jako s partnerkou – nakonec si jí lehá hlavou do klína. Přijme ho zpět, nebo ne? Teď se to rozhodne. Využila jsem možnosti jemné improvizace na repríze. Přibližuji se k němu. Vypadá to, že dojde k happy-endu a polibku. Těsně předtím to však tvrdě „utnu“, jemu tím dojde trpělivost a dochází u něj ke zlomu. Podá jí dominantně ruce (stejně jako ona na začátku), aby ho zvedla. To je gesto, kterým popírá zavedené představy o přístupu k handicapované dívce – ona zvedá jeho. Principem vah se však ona převrhne a zůstává sama uprostřed scény – sama uprostřed světa.

Druhá vsuvka: Tento výstup jsme původně nazkoušeli obráceně, tedy že ona by měla učinit první krok k obnovení vztahu – k rozhýbání tanečnicka. Několik dní před premiérou dramaturg Lukáš Jiříčka navrhl pozice otočit, čímž se změnil význam nejen celé scény, ale především pohled na osobu s handicapem. Není to ona, kdo se spokojí s málem, prosí a ponižuje se. Naopak. Vnitřní síla mé postavy je v hrdosti - a to i za cenu samoty.

1.8.8. Odchod

Má postava zůstala sama. Je jen na ní, co teď udělá. Hledí dopředu a sbírá síly. Rozhoduje se. Vzdá to? Nebo se osudu vzepře? (Podle aktuální atmosféry publika jsem pauzu zkracovala či prodlužovala). Snaží se vstát (fyzicky i v přeneseném smyslu). Jednou. Podruhé. Potřetí. Nejde to. Tanečnice, která jí přebrala partnera, pohled na ni nesnese a chce jí poskytnout oporu (pomáhá z povinnosti, nebo se v ní hnulo svědomí?). Ona rezolutně odmítá (opět motiv hrdosti). Tanečnice se však nedá a vnutí se. Má postava s její pomocí vstane a odchází. Tanečnice ji pozoruje, snaží se fyzicky napodobit její tělo a jde k ní stejnou chůzí, jakou chodí ona, aby se jí přiblížila, aby ukázala, že chápe její situaci, a soucítí s ní.

Při zkoušení této scény jsem si vzpomněla na nepříjemné zážitky, kdy mne někdo s úsměškem napodoboval. Avšak při jedné oprašovací zkoušce (po několika měsících uvádění), když Veronika studovala do detailu mou chůzi, jsem na její snahu o nápodobu zareagovala: *"Nic moc."* Všeobecné veselí potvrdilo, že tuto reakci v inscenaci ponecháme a podpoříme tak snahu, aby celek nepůsobil

depresivně. Sekundárním důsledkem této zkušenosti byl vliv psychoterapeutický: získala jsem nadhled nad podobnými situacemi i v reálném životě.

1.8.9. Zlom

Dostali jsme se k závěrečné scéně. Zadání znělo: pohybujte se jakkoliv s pocitem, že jste po tom všem, co proběhlo, zůstali sami, začínáte znovu, vzpomínáte v dobrém na minulost a cítíte se svobodní. Nikdo se výrazně nehýbal. Pohyb byl vnitřní, zvenčí téměř neviditelný. Já jsem ležela na zemi a představovala si, jak ze mne mizejí veškeré vnější nánosy, a zůstávám jen já. Rozplétám si vlasy. Úplně hmatatelně cítím samotu, ale zároveň svobodu a lehkost, a rozpláču se. Ten moment se pro mne stal zlomovým bodem celého zkoušení. Uvědomila jsem si, že pokud by se mne emoce takto nekontrolovaně zmocnila před diváky, bylo by to k nim nefér. Bylo by to sobecké? Soukromé? Jednalo by se o exhibici? To je důležité z hlediska herce, ale divák přišel do divadla zhlédnout příběh, chtěl se s ním ztotožnit - a já mu namísto toho nabídnu své nevyřešené vnitřní konflikty, skryté křivdy a osobní starosti v podobě nezvládnuté emoce? To byl okamžik pochopení, že já přináším pouze materiál pro postavu, ale nemůžu ji využívat, mít ji za záminku, jak si stěžovat na své problémy. Díky tomu, že tato situace nastala při zkoušce, mohla se ještě v této fázi stát inspirací pro mne i pro inscenaci. Prolnutí osobních a tvůrčích emocí může být užitečné, když s nimi pracujeme vědomě, kontrolovaně a v souladu s celkovým sdělením inscenace. V takovou chvíli je dobré přiznat si onu emoci v sobě, ale užít či neužít ji až v souladu se záměry díla.

Mnozí by zde mohli podotknout, že situace, která na zkoušce vznikla, je projevem autenticity. Ptám se tedy, co je vlastně autenticita? A je autenticita samozřejmostí, když je interpretem skutečný člověk, který vypovídá o postavě za sebe, nebo může být herec autentičtější? A z jakého důvodu?

Závěrečná scéna byla jediná, která zůstala v podstatě stejná, taková, jaká vznikla na první zkoušce. Téměř se nehýbeme, jen performerka na vozíku tančí svůj tanec svobody. Bylo důležité, aby závěr inscenace nevyzněl tísnivě a lítostivě. Proto spíše než konec jsem si představovala nový začátek, nový startovní bod, kam si sice беру veškeré minulé zkušenosti, ale jsem s nimi vyrovnaná a hledím před sebe (jak fyzicky, tak v přeneseném významu).

1.9. Vozík a zlomená ruka

Vrátím se ještě k tomu, co myslím „pořádným rozvinutím možnosti“ a nemožností a představím to na příkladech.

Invalidní vozík je přímo symbolem. Poslední, co choreografky chtěly, bylo užít vozík jen jako vozík. Tedy aby označoval jen to, co v realitě. Záměrem bylo setřít zavedený pohled na něj a na jeho funkci. Několik zkoušek jsme zkoumali jeho možnosti. Tereza například vytáhla kolečka, spojila je k sobě a vytvořila tak kolo točící se na obě strany, s nímž pak Petr tančil své sólo. VerTeDance také uvažovaly, že ho použijí jako skateboard nebo Tereza přišla s ideou, že by vozík měl motorek a byl tak schopen jezdit sám a k němu by byly připojeny ještě malé vozíčky. Nakonec byl pro inscenaci vytvořen speciální taneční vozík, který je kromě vyšší stability rovněž lehčí a lépe otáčivý, a až do poloviny představení funguje jako zvláštní předmět, teprve pak „smí“ být vozíkem a Alena na něm začne jezdit.

Necelý měsíc před premiérou jsem si při jedné ze zkoušek zlomila zápěstní kost. Z toho vyplývalo, že celé předloktí jsem měla na šest týdnů zasádrované v nehybné pozici. Choreografky našly ihned jasné řešení. Vzhledem k tomu, že do sádry byly umístěny i dva prsty v natažené poloze, vznikl dojem namířené pistole. Jak tohoto znaku využít? Ano, v úvodním duetu střílím na partnera Amorovy střely. Namísto zamilovaných pohledů rovnou jedním. Ve scéně striptýzu si vybírám očima diváka, střílím po něm a sfoukávám dým, který střelba způsobila, což může připomínat zhasnutí svíčky v intimních chvílích. Tato představa tak získala rozměr další, erotický. Po sundání sádry jsme se pak vrátili k původní variantě pohybů.

1.10. Reprízování

Za čtyři roky uvádění se představení proměnilo. Základní scény a celková podoba zůstala, ale přibyly k nim jakési jemné detaily, hlubší napojení na partnera. Vzhledem k tomu, že jsem celou dobu přítomna na scéně, ale pozornost diváků na mne není upřena po celé představení, vypracovala jsem si

svůj „scénář“ v místech, kdy nejednám. Ptala jsem se: jaký mám vztah k tomu, co se zrovna děje na scéně? Co a koho sleduji a za jakým účelem? Snažila jsem se do neverbálního výrazu zahrnout vztah mé postavy k partnerovi. Touží po něm stále? Co se v ní děje, když vidí, že tančí s ostatními a ne s ní? Na jedné repríze si mého jednání všiml Petr Opavský a od té doby jsme spolu vedli neverbální dialog, o kterém choreografky ani nevěděly, neboť hlavní děj se v tu chvíli odehrával mezi jinými aktéry. Někdy se mne snažil dotknout, někdy mi podával provázek v reminiscenci na první duet, někdy mne naopak úmyslně přehlédl.

Důvodem k takovým jemným nuancím bylo i to, že VerTeDance nám v určité míře dávaly možnost improvizace. Považuji za důležité nespadnout do stereotypu a stále se snažit být naplno tady a teď. Funguje nejen maximální koncentrace, ale také jakési „sebeaktualizování“. Mám tím na mysli to, že jsem do každé reprízy zakomponovala to aktuální, čím jsem právě procházela. Je však nutné, aby tato aktualizace byla vnitřní a nezasahovala do smyslu představení.

Jak se bránili stereotypu kolegové?

Helena Arenbergerová: *"Mezi jednotlivými reprízami byl často skoro měsíční odstup. Tak jsem si po každé pauze mezi představeními snažila vzpomenout na všechny detaily pohybové i "herecké", rozvzpomenout se na tu automatickost pohybu a projevu, kterou člověk získá jen intenzivním delším zkoušením, abych pak nad tím během představení nemusela přemýšlet, mohla se do toho vnořit a odžít si to. Zároveň ale pořád zkoušet při představení procházet všemi scénami tak, jako by nastaly poprvé, aby načasování všech situací bylo pravdivé."*¹⁷

Petr Opavský: *"Při zkoušení nerad často opakuji tu samou věc, protože mám pocit, že se ty významy abstraktní. Někdy se trénuje tak dlouho, až se neví, proč se to dělá, a ten význam se tam pak dává zpátky. Já jsem typ, který málokdy udělá jednu věc stejně. Mám pocit, že náš první duet vyšel vždycky trochu jinak a osvědčilo se nám to. Zdá se mi to živé a smysluplné."*¹⁸

¹⁷ Z korespondence s Helenou Arenbergerovou 25.4.2016

¹⁸ Z rozhovoru s Petrem Opavským 5.2.2016

Veronika Knytlová: *"Snažím se být na scéně přítomná, soustředit se na to, co dělám."*¹⁹

1.11. Alternace

V kapitole Otevírání tématu zmiňuji důležitost postupného pojmenovávání, hledání motivů, témat a smyslu díla. Vzhledem ke zdravotním důvodům Heleny Arenbergerové a Petra Opavského s námi závěrečnou desítku repríz tančili dva jiní tanečníci, kteří s námi nezkoušeli a skočili tzv. do rozjetého vlaku. Choreografky jim představily hlavní myšlenku díla, ale protože byl čas zkoušek pro alternace omezený, hledělo se především na stránku pohybovou. Nebylo proto pro mne jednoduché se s novým kolegou hned sehrát a bála jsem se, že především první, intimní duet ztratí hloubku sdělení. Zároveň jsme neměli dostatek času, abych se fyzicky poznali. Obavy se bohužel zčásti naplnily v tom, že tanec proběhl víc technicky než niterně, a co se týká praktických aspektů, v některých případech se nehledělo na detaily choreografie. Přesto ale i alternovaná představení měla velkou odezvu, a dokonce i mnoho z těch, kdo viděli představení po několikáté, tvrdili, že je stále lepší. Možná jsem si tedy při této příležitosti zažila rozdíl mezi tím, jak vnímám představení zevnitř já, a jak zvenčí diváci. Jak určitý nesoulad nemusí být zvenčí vidět.

1.12. Reflexe Aleny

Zajímalo mne, jak práci vnímala Alena. *"Bála jsem se toho, jestli na to fyzicky mám. Nebylo mi příjemné, že lidé nevěděli, jak se mnou zacházet, že v tom měli malou informovanost. Nevěděli, co zvládnou a co ne a já jim to musela vysvětlovat. V tom jsem se necítila komfortně, musela jsem zveřejňovat svou fyzickou intimitu. Co se týká projektu jako takového, byla jsem ráda, že to téma někoho zajímalo, že to zpracoval a že publikum má pak potřebu se nad tím*

¹⁹ Z rozhovoru s Veronikou Knytlovou 2.6.2016

*zamýšlet. Je to příběh, kterým jsem si musela projít a z tohoto hlediska je to pro mne psychoterapie. Vidím tam samu sebe v minulosti. Víím, co už zažít nechci. Mám na mysli třeba scénu, kdy musím kolegy buzerovat. To je mi nepříjemné hrát. Ten projekt mi dal uznání sebe sama a poznání svých fyzických možností.*²⁰

Z výpovědi Aleny vidíme, jak je důležitá reflexe minulosti, abychom si uvědomili, jakou chceme budoucnost. Zároveň jsem tímto pochopila, jak každý člověk vnímá princip tvorby jinak, každému přináší něco jiného.

1.13. Úspěch

S inscenací, která získala například cenu Divadelních novin 2012 za autorský počin v oblasti „tanec a balet“, jsme navštívili několik zahraničních měst a mohli jsme sledovat, jak vřele byla přijata nejen u nás. Souvisí to jak s tím, že je díky nonverbální formě přístupná všem bez nutnosti překladu, tak s tím, že téma je natolik univerzální, že každý v něm může najít i kus své zkušenosti.

Důvodů, proč inscenace *Simulante Bande* měla úspěch, je několik. Diváci oceňují, že téma handicapu je zobrazeno s ironickou nadsázkou a s humorem. Z více stran se mi lidé svěřovali, že měli obavy, aby se nejednalo o lítostivé prezentování chudáků, k čemuž představení mělo skutečně daleko. Dost diváků také často až do děkovačky nepoznalo, kdo z nás má skutečný handicap, což mimo jiné vypovídá i o tom, že nemohli být ovlivněni počátečními předsudky. Odborná kritika zdůrazňovala především sílu naší výpovědi, profesionální práci, nesentimentalitu a otevřenost.

Dojalo mne, že jsem za svou interpretaci dostala od mezinárodní poroty festivalu Česká taneční platforma za "*jemný a senzitivní projev*" ocenění. Oč větší je to pro mne čest, když víím, že se jedná o festival tanečního divadla, festival, kde tančí "zdraví".

Úspěch ale může být i pastí. Ivan Vyskočil říká, že někdo „utrpěl úspěch“. Chápu to tak, že úspěch může člověka zablokovat, přilepí se k tomu, co se mu

²⁰ Z rozhovoru s Alenou Jančíkovou 7.9.2016

povedlo, a už se mu nechce zkoušet to jinak. Doufám ale, že mi právě škola a další, třeba i nepovedené práce, umožnily brát i úspěch jako jednu ze zkušeností, v nichž nacházím další otázky a hledám odpovědi. Ty další zkušenosti chci zaznamenat v následující kapitole.

2. DALŠÍ ZKUŠENOSTI

V této kapitole se snažím zmapovat klíčové zkušenosti ze své tvorby, které mi pomohly uvědomit si, jak je ošemetné pracovat s herci i neherci, jakými způsoby je možné dospět k autentickému projevu a také, jak umět pracovat sama se sebou, abych mohla divákovi sdělit něco silného a niterného.

2.1. MRÁZ KOPŘIVU NESPÁLÍ

Roku 2015 jsem uvedla v rámci cyklu Hry a dokumenty nové generace na Českém rozhlasu Vltava rozhlasový dokument, který jsem oficiálně popsala takto:

"Jeho cílem není oslava umělkyně, zmapování její kariérní dráhy ani snaha o rozbor pedagogické práce. Dokument se stává sondou do duše ženy, která ve svých 37 letech přišla nešťastnou náhodou o malého syna. Prostřednictvím výpovědí Ireny, její sestry, dcery, osobních vzpomínek jejích žáků dramatického oddělení Základní umělecké školy v Praze i autorky samotné se postupně skládá mozaika člověka, který, ačkoliv přišel o to nejvzácnější, nezanevřel na život. Jak hledala Irena Hrubá cestu zpět? Co jí pomohlo se vrátit?"

Dokumentem se prolíná svět divadla, které je neoddělitelnou součástí Irenina života. Připomíná počátek její slibné kariéry v Městském divadle v Karlových Varech a v pražském Divadle na Starém Městě (dnes Divadlo v Dlouhé). Tam bylo její angažmá v rámci reorganizace divadla předčasně ukončeno. Od té doby se naplno věnuje práci s dětmi a pro mnohé z nich se stala někým víc než jen učitelkou.

Posluchači uslyší ukázky z her Já, Claudius, Věc Makropulos a Strýček Váňa nebo píseň z inscenace Kocour v botách. Autorka sbírala materiál od jara roku 2013, tedy se sedmiletým odstupem od nešťastné události. Kládla si za cíl zobrazit celistvý portrét ženy se všemi jejími rozpory. Hledá odpovědi na otázky, které si

*klademe v životě všichni. Kde se v nás najednou objeví síla, když máme pocit, že už nemůžeme dál? "*²¹

Mým záměrem v tomto rozhlasovém dokumentu nebylo odkrýt tragický příběh, ale ukázat nezdolnou sílu a energii ženy, které si vážím, a tak dát naději lidem, kteří se potýkají s podobným osudem. V žádném případě jsem však nechtěla, aby se dokument nesl v duchu televizního pořadu Třináctá komnata ani jiného, který má charakter honby za senzací.

Jak k tématu přistoupit? Jak vytvořit portrét tak, abychom citlivě rozkrývali křehké téma? Jakým způsobem klást otázky tak, aby se zpovídaná necítila manipulována a mohla všechno sdělovat svobodně? Jak se vyhnout tomu, aby jí vzpomínání na nešťastné události nezpůsobilo bolest?

2.1.1. Stírání bloku mezi lidmi a diktafonem

Rozhodla jsem, že začneme pomalu a postupně. Začala jsem proto rozhovory s jejími žáky na ZUŠ. Zkusila jsem je vést jednotlivě v prázdné místnosti z očí do očí. Tento postup se však ukázal být nevhodný. Došlo jednak k tomu, že se zpovídající styděl, cítil se jako u výslechu a najednou netušil, co má říct. Po chvíli hovořit začal, nicméně těžko nacházel vhodná slova a především stále cenzuroval, co říkal. U osoby, která mne požádala, aby se před ostatními spolužáky se svým citlivým tématem svěřovat nemusela, jsem tento postup aplikovat musela. Bylo však třeba interview se zbytkem spolužáků provést jinak.

Vzhledem k tomu, že jsem všechny zpovídané ze třídy pedagožky znala, rozhodla jsem se využít této výhody a vést s nimi rozhovory neformálně. Abych vyvolala přátelskou atmosféru, sedli jsme si na zem, diktafon jsem položila na židli opodál a nechala je volně hovořit na téma příhody s paní učitelkou. Zpočátku byli opět stažení, ale po pěti minutách nahrávání začali konverzovat přirozeně. Smáli se a vyprávěli si osobní zážitky. Na diktafon nezapomněli, ale zvykli si na něj. Ve vzniklé uvolněné atmosféře navíc už nestíhali svá sdělení kontrolovat a přizpůsobovat. Neformálnost tedy přehlušila snahu o korektnost a

²¹ Anotace k pořadu. http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/zuzana-pitterova-mraz-koprivu-nespali-1411534

sebecenzuru. Ze dvouhodinové nahrávky jsem užila ve čtyřicetiminutovém dokumentu přibližně pět minut. V pořadu tyto momenty působí velmi živě.

2.1.2. Sestra jako spojka do dětství

Snažila jsem se nejprve onu ženu posluchačům představit. Abych se vyhnula subjektivitě popisování její osobnosti, vypravila jsem se do domu jejího dětství na Moravu. Chtěla jsem, aby uvolněná atmosféra bodré moravské rodiny dýchla na posluchače. Vedla jsem rozhovory s její sestrou, protože všichni ostatní rodinní příslušníci hovořit odmítli. Vyhledávala jsem zážitky vtipné, odlehčující, chtěla jsem v posluchači vyvolat představu vztahu dvou sester a bezstarostných dětských chvil, a také jsem měla v úmyslu probudit v posluchačích vzpomínky na jejich dětství. Dále se jednalo také o to nezabřednout do jádra problému hned na začátku. Rozhovor se sestrou proběhl naprosto volně bez veškerého přizpůsobování. Byla živelná, mluvila, jak ji zrovna napadlo, a prostřednictvím vypravování společných zážitků a popisování jejich obyčejného dětského života (který je jediný ten opravdu skutečný) se jí podařilo odkrýt Irenin nefalšovaný obraz beze snahy o nějaké idealizování.

"Máma jí cosi nadávala a tady byla koupelna, tady byly dveře a my jsme byly v pyžámkách a ona stáhla gatě a na tu kuchyň vystrčila zadek. Jenže v tu chvíli mamka zrovna otevřela dveře. No, ale tak rychle byla v těch gatích zpátky. Tak zadek měla pak modrej. To my jsme se nadostávaly hodně vařkou. Mamka dycky brala vařečky. Nedávej tam ty ruce, bude to horší." Z takového vyprávění posluchač získal nejen představu o charakterech žen, nýbrž i o přesném prostoru, díky čemuž se cítí do děje vtažen a sám jako by byl v konkrétním místě přítomen.

2.1.3. Otázka předznamenává odpověď

Bylo načase začít točit se samotnou Irenou. Uvědomila jsem si, jak důležité je přesné znění otázky. Vyšly jsme si do přírody v domnění, že změna prostředí ji vytrhne ze zaběhnutých schémat. *"Jaký je tvůj vztah k přírodě?"* Zamyslela se. *"Příroda je matka, z ní všechno vyrůstá a všechno se do ní vrací..."* Pochopila jsem, že z nekonkrétní otázky vzniká nekonkrétní odpověď nutící k filozofování a

zabředávání do frází. Z tohoto sdělení posluchač nezíská žádnou představu, nic si nezapamatuje. K tomu, aby získal představu o této ženě, bylo potřeba držet se konkrétních faktů a zážitků. Z toho poznání pak také vyplýval i můj další způsob kladení otázek a jejich forma. Žádné obecné fráze v tomto případě divákovi nic nesdělují.

Čím víc jsme se však blížily k části, kdy bychom měly hovořit o jejím synovi, tím víc jsem se bála, že ji budu zraňovat, když otevřu tak bolavé téma. Vyhýbala jsem se dalšímu natáčení a naše spolupráce zůstala u ledu. Od posledního natáčení uplynul bezmála rok a já si stále více uvědomovala, že jí tím třeba mohu naopak pomoci, když uslyší, co o ní její okolí říká, jak vnímá její sílu, jak působí na mnohé příkladem a jak si jí váží. Zároveň jsem cítila její potřebu téma ventilovat. Tak jsem se odhodlala pokračovat.

2.1.4. Co způsobí diktafon

Vzhledem k tomu, že jediným zdrojem rozhlasového sdělení je hlas, posluchač si mnohem citlivěji všímá všech jeho jemných záchvěvů. Bylo proto třeba nejen dbát na technické podmínky, ale také na "fenomén diktafon", jak jsem si pracovníčně pojmenovala následující úkaz. Irena je původním povoláním herečka a téměř denně pracuje v dabingu. Dokud jsme běžně konverzovaly, její projev byl doplněn o vnější výraz, pohyb a gestikulaci a spolu s hlasem vytvářel přirozený projev. To u rozhlasu chybí. A tak v momentě, kdy jsem zaktivovala nahrávací zařízení, začala kontrolovat, co říká a především jak to říká. Svou řeč začala barvit a přesně věděla, na co má dát důraz, aby divák získal kýžený dojem. Používala metafory, které by jí v normální konverzaci nepřišly na mysl. Zkrátka její autenticita byla pohlcena profesionalitou. Nejpřirozeněji tak vycházely projevy hlasových neprofesionálů, kteří o ní hovořili spontánně a bez hlasových příkras.

Přinesla jsem materiál do rozhlasu a Gabriela Albrechtová, která dokument režírovala, mne varovala, že s Irenou musím pracovat jinak, udělat to tak, aby se přestala stylizovat. Přemýšlela jsem, jak docílit, aby byl hereččin projev oproštěn od ornamentů - aby nevnášela uměle do svého hlasu hloubku či si nedělala

pauzy pro docílení určitého účinku, nýbrž aby se všechno dělo samovolně na základě toho, o čem mluví, co posluchačům sděluje.

Na tomto místě je nutné uvědomit si základní fakt, totiž že se pohybujeme v žánru dokumentu. V žánru, kde divák (v tomto případě posluchač) nechce být manipulován, touží být svědkem, podílet se na pravdivém svědectví. Můžeme samozřejmě vést debatu o manipulaci diváka v dokumentu, ano, každý žánr si adresáta staví do pozice, ve které ho chce mít. A buď to akceptováno je a divák na tuto vzájemnou hru přistoupí, nebo odejde, v lepším případě (nebo horším?) zůstane do konce, ačkoliv mu dané dílo naprosto nekonvenuje. Jenže přizpůsobovat projev člověka, od kterého se čeká, že bude sám sebou, za účelem toho, aby byl v adresátech vyvolán žádaný pocit, to žánr dokumentu nesnese. Svědek lež pozná.

2.1.5. Hledání pravdivosti ve Varech, ve třídě a na balkoně

Zkoušela jsem měnit prostředí. Chtěla jsem, aby Irena zapoměla na diktafon a soustředila se na něco jiného. Přesto, že jsem se primárně nezabývala její kariérní dráhou, vypravily jsme se na cestu do Karlových Varů, do místa jejího prvního angažmá. Věci se zdají být totiž vzdálené a staré (a proto často falešně zidealizované), když o nich hovoříme s odstupem. Mým záměrem bylo zpřítomnit její minulé chvíle a vyvolat v ní pocity té doby. Nechávala jsem jí procházet se městem, přemýšlet a najednou se jí samy od sebe začaly vynořovat zasuté vzpomínky. Nastala ta pravá chvíle začít natáčet. Irena byla uvolněná a především zcela zaujatá návratem do minulé doby. *"Chodila jsem na poštu, kde teď parkujeme a tam byl kolikrát mokrej balík, protože tam byl králík od babičky. Vždycky urgentní."* Její zážitky tak evokovala přítomnost na konkrétním místě.

Ukázalo se, že cesta vede tudy, a proto jsem s podobnými „fintami“ pokračovala. Točily jsme přímo ve třídě při vyučování. Zde se musela vypořádat se dvěma vnějšími pozorovateli - se žáky a s diktafonem. Bylo jasně znát, jak se před nimi snaží vypadat ideálně a přehnaně je chválila. Po několika minutách si ale všichni na diktafon zvykli, vtáhlo je zaujetí toho, co se děje (hráli hru), a tak se dostali na vlnu tvořivosti, která jim dopomohla být tady a teď a odpoutala

pozornost od sebesledování. Stylem, jakým pak Irena s dětmi pracovala, jak jim interpretovala záměry postav, vypovídala i o sobě.

"Poncie se baví tím, že život je divadlo. Všichni jste pokrytci, dodržujete nějaký systém a my mu stejně nevěříme. Pravda je trošku někde jinde."

Po všech snahách o vymýšlení různých postupů, jak dosáhnout opravdovosti sdělení, nastal ten nejautentičtější moment náhodou. Irena byla na balkoně a opečovávala květiny. Soustředila se na konkrétní činnost a nevnímala diktafon. Zapnula jsem ho a „jen tak“ jsem začala komentovat: *"Sedím narvaná u okna, Irena je na balkoně, obírá bylinky. Na balkon se totiž vejde jenom jeden člověk, protože tam je přibližně pětadvacet květináčů. – /Irena do toho s úsměvem vstupuje/ Přeháníš – A prádlo. Ale abychom navodily hezkou atmosféru přírody: co je pro tebe příroda? /posluchač slyší, jak jedou auta/ - To je můj svět, to jsem já. Když si tady hraju s těma bylinkama, tak jsem jejich součástí. /.../ Tady vidíš celerek, petržel. To jsem já."*

2.1.6. Jádru

Vzhledem ke koncepci dokumentu se nedalo vyhnout jádru tématu – smrti Irenina syna. Bylo třeba vystihnout pravou chvíli, kdy by byla schopna o tom hovořit. Nekladla jsem žádné otázky, jen ji nechala volně mluvit. Výpověď byla syrová a obsahovala hodně detailů. Zde bylo třeba cenzurovat. Nejen kvůli posluchačům, ale především kvůli Ireně. Nechtěla jsem, aby s natolik osobními věcmi šla na veřejnost. Ponechaly jsme s režisérkou věcný popis, který sám o sobě působil mrazivě. Později jsem od svých přátel slyšela, že i tato umírněná verze na ně působila drasticky a vedli jsme diskusi o tom, zda to vůbec v dokumentu mělo zůstat.

Ano, mělo. Smyslem dokumentu nebylo hovořit o životě pedagožky ZUŠ, nýbrž ukázat sílu člověka, který čelí svému osudu, který se nevzdává. Ukázat to nejen posluchačům, ale Ireně samotné, aby byla schopna podívat se sama na sebe a být na sebe hrdá.

2.1.7. Co je autorství dokumentu?

V rozhlasovém studiu bylo nutno ještě dotočit komentáře, které vysvětlují, spojují jednotlivé pasáže a spolupomáhají vytvořit tak jeden celek. A v ten moment jsem se dostala do pasti stejně jako Irena. Napsala jsem komentáře obecné a neosobní. Zdálo se mi zbytečné, abych já jako autor vkládala do dokumentu nějaké své pocity a osobní zážitky. Nechápala jsem, jakou zde plním funkci. Provázím pořadem? Přináším svou subjektivitu, nebo se mám snažit o objektivní vyznění celku? Co je vlastně „subjektivita“ a „objektivita“? V této části dokumentu jsem jen chtěla, aby posluchač získal chronologickou představu a dozvěděl se základní fakta. Režisérka Gabriela Albrechtová mi však vysvětlovala, že tyto obecnosti posluchače nezajímají, že chtějí znát naopak co nejvíc detailů, z nichž si pak svou představu složí. Přemýšlela jsem, co v tomto případě znamená být autorem. Mít odstup a nadhled? Nebo dávat všanc osobní pocity? K tomu, abychom tyto otázky zodpověděli, si myslím, že je podstatné uvědomit si, s jakým záměrem a pro koho tvořím. Ačkoliv mi nebylo příjemné takto osobně hovořit, musela jsem dát režisérce za pravdu, že sdělování nezúčastněných obecností by nekorelovalo s obsahem a atmosférou dokumentu, takže nakonec já jako autorka působím v některých pasážích dokumentu spíše jako další zpovídáná.

"Irenu jsem poznala, když mi bylo sedmnáct. Pamatuju si na to jaro a na ten den úplně přesně. Vcházím do třídy na dramaťák a tam sedí namalovaná blondátá usměvavá osoba, která nemá na sobě sukni batikovanou."

"Její hlavní scénou bylo Divadlo V Dlouhé a tady jsem jí, aniž bych si to tehdy uvědomila, viděla vlastně poprvé. V Kocourovi v botách. /.../ Tehdy to byl hit. Děti si to zpívaly doma u magnetáku a já jsem nebyla výjimkou."

2.1.8. Reflexe Ireny

"Prvotním impulsem k natočení dokumentu bylo vědomí, že takovýchto " zbytečných ztrát " neustále přibývá. Lidé jsou čím dál agresivnější obzvlášť jako řidiči a přes všechnu neskutečnou bolest a utrpení musí jít člověk dál. V Dlouhé cestě (sdružení rodičů, kteří přišli o dítě) bylo hodně těch, co se bolesti úplně poddali a dlouho se nemohli "vrátit, zařadit "- těžko se hledají správná slova,

snad ani nejsou...." zpět " do "normálního " života. Téma jsi uchopila citlivě a rozhodně není jen o "tragédii mého života". Není to adorace zneuznané či "neobjevené" umělkyně, jak by se mohl někdo domnívat. A je i pravdou, že já v něm mám svoji retrospektivu. Některé věci jsem ze sebe potřebovala dostat a psycholog mi v tom nepomohl. Obávala jsem se reakcí rodiny a kamarádů, až dokument uslyší. Že budou soudit. Což se i stalo u mého synovce. Měla jsem prý takovou zpověď natočit až na sklonku života. Domnívám se, že tak zareagoval proto, že rok před tímto dokumentem našel doma mrtvého otce a jeho oživovací úsilí muselo být stejně marné jako to moje. A toho jsme se oba dotkli. On to uzavřel, já ventilovala. Ale pro mne bylo důležité sdělit světu, že ačkoliv jsem temperamentní a dynamické povahy, v tuto osudovou chvíli, jsem se nikam nevrhala. Ano, bylo to o oprostění se pocitu viny. V Dlouhé cestě si mnozí mysleli, že díky svému temperamentu a své profesi mohu nést ztrátu lépe, že to mám nějak jednodušší. Nemám, bolest je bolest a utrpení utrpením. Ovšem to by nebyl člověk člověkem, aby neporovnával, nesoudil, nesrovnával."²²

Po pravdě jsem si nebyla jistá, zda od Ireny mám chtít reflexi nebo ne. Pamatuji si reakci jejího synovce i to, že kvůli ní se mnou přestala na nějakou dobu komunikovat. Odměnou a důkazem, že snad můj záměr vyšel, bylo, že mi poté psali její bývalí žáci, kterým dokument evokoval jejich zážitky, a Ireně pak ti, kteří ji neviděli deset, dvacet let.

Tento dokument pro mne byl psychicky náročný. Jak jí neublížit a udržet v bezpečí? Cítila jsem její potřebu o události hovořit, ale zároveň jsem se cítila jako bych stála na laně, které mohlo kdykoliv prasknout.

²² Korespondence s Irenou Hrubou 8.9.2016

2.2. INVENTÁŘ BEZMOCI

Režie – Edit Kaldor

Premiéra 16.9.2014 v Divadle Archa

Derniéra 17.9.2014 tamtéž

Koncepce inscenace holandské režisérky Edit Kaldor spočívala v tom, že na jeviště postaví vedle sebe neherce různého věku, profese a životních zkušeností, kteří se podělí se svou konkrétní zkušeností stavu bezmoci. Tento projekt mapoval pět desítek příběhů lidí z České republiky a měl se stát jakousi sociální sondou, která přesahuje hranice naší země, neboť stejný projekt chystala režisérka ještě v Berlíně, Amsterdamu a Poznani (jak to dopadlo tam, se mi zjistit nepodařilo).

*„Režisérka Edit Kaldor kombinuje konceptuálně výrazné formy, které je možné zřídka vidět v divadle s osobním přístupem k existenciálním tématům. Ve svých projektech obvykle pracuje s neprofesionálními performery a často do své práce včleňuje rozličná digitální média. Její práce byla uváděna v divadlech a na festivalech po celé Evropě, stejně jako v Severní a Jižní Americe, Asii a v Egyptě.“*²³

2.2.1. Proces zkoušení

Zkoušeli jsme ve skupinách po pětadvaceti, které se dělily ještě na skupiny přibližně po sedmi účastnících. Každý napsal na papír několik vlastních příkladů stavu bezmoci a ty se poté řadily k sobě podle logických spojitostí. Hledaly se zkrátka mezi nimi souvislosti a vytvořila se jakási mozaika. Vybral se poté zástupce každé menší skupiny, který ony příklady vyprávěl ostatním účinkujícím. Stejným způsobem probíhaly další zkoušky.

Výhodu takové práce vidím v tom, že jako malá skupina jsme se mohli dobře poznat, nevýhodou bylo, že zkoušky postrádaly vývoj. Výsledky k nimž jsme došli při zkoušce, neovlivňovaly setkání příští. Další vadu spatřuji v tom, že se

²³ <http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/inventar-bezmoci-edit-kaldor-divadlo-archa/>

příběhy racionalizovaly a přiřazovaly k tematickým skupinám, např. bezmoc ve vztazích, v práci apod.. Přestože se projekt týkal padesáti lidí, nebyla na většině zkoušek přítomna režisérka, vše se pro ní natáčelo na kameru (nahrávky nebyly v inscenaci použity), takže zkoušky vedly produkční, které dostaly předem instrukce. Myslím si, že kdyby se zkoušek účastnila, dalo by se na místě improvizovat, mohla by měnit zadání a především být lidem blízko a vytvořit tak určitou pospolitost. Umožnit souhru tolika lidí je náročný úkol i pro zdatného lídra skupiny (natož pro produkční), krom toho potřebuje vznik souhry spoustu času, aby se daly řešit střety a napětí, vznikající mezi účastníky, zvláště když většinu času pracovali v oddělených skupinách, které si pak třeba i mohly konkurovat.

Mně osobně chyběla právě ta důvěra mezi lidmi, která umožňuje otevřít se. Připadala jsem si trochu jako ve fabrice, kde vyrábějí rohlíky bezmoci, jsou však nedopečené. Více se jednalo o kvantitu, než o kvalitu. Ve třech větách popsat pocit bezmoci – ano, může to působit silně, ale je to povrchní, pokud si neprojdeme procesem, který nám sám ukáže, jak danou věc sdělit. Dalším problémem bylo, že některým účastníkům se jednalo jen o to, aby byli na jevišti - a nevěděli třeba až do poslední chvíle, o čem budou hovořit. Těžko pak v tomto případě mluvit o upřímném otevření se.

2.2.2. Vedení skupiny

Vedle oficiálního zkoušení jsem byla požádána, abych si ze skupiny libovolně vybrala deset účastníků a vedla s nimi dva workshopy. Vzhledem k tomu, že jsem za důležité považovala především to, aby se vytvořila mezi účastníky vzájemná důvěra, koncipovala jsem podle toho i své dílny. Škoda, že se takové možnosti nevyužilo ve více případech. Frekventanty jsem si vybírala dle sympatií, tedy nikoliv podle věku ani podle jejich příběhu bezmoci a už vůbec ne podle hereckých zkušeností. Vznikla tak sice nesourodá skupina, nicméně její členové na sebe slyšeli a velmi dobře se nám spolupracovalo.

Vzhledem k tomu, že většina lidí ve skupině (i celkově účastníků) bojovala s nízkou sebedůvěrou (danou jak vnitřně, tak i vyvolanou vnějšími podněty), považovala jsem za důležité se tomuto tématu věnovat. Zvláštní fakt – ač každý člověk naprosto jiný, problémy velmi podobné. Muž v pokročilém věku dostal

výpověď kvůli nadbytečnosti v zaměstnání a je zoufalý z toho, že nástupem nových technik nemá komu předat své vědomosti a dovednosti. Mladší žena byla šikanována spolužáky a dodnes v ní tato zkušenost přetrvává. Homosexuální dívka řešila, jakým způsobem oznámit svou orientaci rodičům a jak se s ní sama vyrovnat. Další dívka řešila, že se s ní rozešel partner, aniž by jí vysvětlil důvod.

U jednoho z prvních cvičení jsem se inspirovala zkoušením *Simulante Bande* a ve skupinách po třech jsme jednoho nejdříve uvolňovali, pak manipulovali a následně ho nechali samostatně pokračovat v předešlých pohybech. Dále jsme pracovali s prostorem a se zjišťováním vlastních hranic. Jeden se přibližoval k druhému a sledovali vzájemně, jak se chová jejich tělo. Do jaké vzdálenosti druhého pustím, aniž by narušil můj osobní prostor. Je mi to nepříjemné, ale snažím se to vydržet?

Dále jsem připravila na lístečky úkoly, které si účastníci jednotlivě tahali a plnili je před skupinou. Pozorovali jsme, jak na pokyn reaguje jejich tělo a jak v závislosti na tom reaguje okolí. Každý si vylosoval tyto dva pokyny:

- 1) Představuj si, že lidi, kolem kterých teď projdeš, tě obdivují.
- 2) Představuj si, že lidé, kolem kterých teď projdeš, si o tobě myslí, že jsi chudák.

Zároveň s tím měla skupina, která jednotlivce pozorovala, sledovat, co se při jakém úkolu přesně děje jim. Chtěla jsem tím akcentovat, jak málo stačí, aby si o vás okolí udělalo obrázek, zjistilo, jaký jste, a podle toho s vámi jednalo. Co s lidmi dělá první pohled a jak lehce lze klamat druhé? Mezi tím vším však bylo podstatné, aby žádný úkol nebyl pro nikoho skličující a abychom navzájem ctili soukromí i přesto, jak niterné téma má inscenace vyjádřit.

Další naše společné setkání jsem realizovala formou společné diskuse. Kladu si otázku: kam nás může dohnat nepřijetí společností? Co všechno jsme pro přijetí schopni udělat? Dokážeme se za to vzdát své přirozenosti? Velmi mne překvapila otevřenost a upřímnost všech diskutujících; snažila jsem se napomoci tomu i tím, že jsem se netajila se svými názory a prožitky. Díky vzniklé důvěře jsme tak z obecných frází mohli přecházet i do hloubky.

2.2.3. Realizace

Inscenace vypadala tak, že každý jednotlivě předstoupil před diváky a svěřil se jim se svou bezmocí, to se ve zkráceném hesle zapsalo na velké plátno a stejná témata se pak přiřazovala k sobě. Na závěr se mohlo přidat i obecenstvo (někteří aktéři přímo seděli v hledišti, aby se divákům pak lépe navazovalo). Všichni lidé zůstávali po svém vystoupení na scéně, a tak se vytvořil pomyslný jeden svět diváků a účinkujících s podtextem: Jsme v tom všichni stejně. Malý svět ve velkém. Vše skončilo velkou diskusí.

Co znamenalo „svěřit se se svou bezmocí“? Před premiérou nám režisérka Kaldor rozdala texty (na základě toho, co viděla na nahrávce ze zkoušky), které se aktéři naučili nazpaměť. Hovořilo se v češtině, nicméně tím, jak text prošel překladem do angličtiny a pak ho režisérka s pomocí produkčních přepisovaly svými slovy zpět do češtiny, ztratil mnohdy svůj původní význam a účastníci z toho byli rozčarování. Už se nejednalo o jejich slova.

2.2.4. Vlastní příběh

Záměrem mého výstupu bylo věcně a jasně formulovat svůj pocit bezmoci. Byla jsem navázána na osvětlovače, který plnil mé pokyny. Text jsem dostala předem daný, ale stála jsem si za tím, abych mohla alespoň užívat familiární slovník, abych divákům byla blíže a nenutila se do nepřirozenosti. Nechtěla jsem nikoho manipulovat a nutit k lítosti (k čemuž bohužel některé jazykové obraty sváděly). Přistupovala jsem k výstupu až s jakýmsi chladem.

Celou dobu, co jsem sem teď šla, jsem si říkala, co vám asi jde hlavou. To je to jasný, nějak se liším a vám to určitě sepíná... no určitě... Takhle: já si myslím, že určitě. Ale možná, že jen některým z vás.. Nebo možná taky jenom pár z vás. Že mám handicap. Tak je to jasný, když vidíte třeba moje prsty, který vypadaj jak hrabičky. No a taky si určitě... zřejmě... možná... můžete si myslet, že jsem chudák. Ráda bych s vámi něco vyzkoušela. Můžu poprosit o tmou? (tma) Představte si, že byste mě znali jenom z telefonu, že znáte jenom můj hlas. Bavili bysme se třeba o počasí, nebo co dávají v kině, nebo bych vám vyprávěla o knížce, co právě čtu..... Nebo bych vám vyprávěla, že jsem viděla naprosto úžasný divadlo. Jak byste si mě podle hlasu představovali? A kdybyste ze mě

viděli jen část? ... Můžu poprosit o světlo jenom na obličej? (světlo na tvář) No a když vidíte takhle, jenom moje ramena a oči, tak vám jde na mysl co? Jsem vlastně bezmocná vůči tomu, co si myslíte. Ale taky si možná nemyslíte, co si já myslím, že si myslíte... A taky bych to ráda vůbec neřešila. Díky za to světlo. (rozsvítí se)

2.2.5. Co je špatně?

Inscenace neuspěla a byla předčasně stažena. Jak se to mohlo stát, když splňovala mnoho kritérií pro přijetí publikem? Otevírala tabu, vzala v potaz diváka, užila neherce a každý přišel se svým skutečným, často silným příběhem.

Mezi nejsilnějšími případy bezmoci byla stará třesoucí se žena, která se svěřovala s Parkinsonovou nemocí. Diváci cítili velkou lítost, ale jediné co mohli, bylo ji sledovat, vidět, jak se s tím pere, nic víc. Jedna žena natolik neunesla svou bolest, že se před hledištěm rozplakala. Někteří aktéři svůj text říkali naprosto nezaujatě, jiní naopak ke své výpovědi přidali exhibici výrazu. Byla jsem svědkem, jak jeden divák vyprávěl, že musel odejít, protože se mu výkony zdály neprofesionální, že "neuměli ani text". Jenže to právě byla režisérčina vize, podle ní někteří aktéři text měli (museli) číst z papíru, protože "jsou jakoby tak ve stresu, že potřebují držet v ruce nápovědu". Ale jak udělat, aby tento záměr vyšel – a je vůbec takový záměr v pořádku? Je v pořádku vzhledem k aktérům – i k divákům?

Inscenaci navíc chyběl tak potřebný nadhled a humor. Musím se vrátit k otázce autenticity: může být při vystoupení „za sebe“ vypravěč svého příběhu věrohodný, když je jeho příběh zestručněný, zrežirovaný a přeformulovaný, nebo by byl v tomto případě herec autentičtější? Pokud budu text číst z papíru, divák si může najít mnoho vysvětlení, proč tak činím. Jedno může být skutečně to, jak se domníval náš divák, tedy, že vypravěč si nepamatuje, co „má říct“, že nezná text. (To samo o sobě svědčí o tom, že onen divák aktérům nevěřil, že mluví za sebe.) Další vysvětlení však může být mnoho. Například, že se vypravěč stydí, nebo že skrývá své pocity za papír, jinak by emočně vybuchl a čtení ho drží v jistých mantinelech. Abychom opravdový význam dokázali správně rozklíčovat, je

nutný performer, který to ukáže jasně, který zná přesný záměr svého sdělení a hledá způsob, jak to udělat.

Dalším aspektem, proč inscenace propadla, byl fakt, že neměla vyústění. Diváci viděli vedle sebe řazené stavy bezmoci, v lepším případě se mezi nimi někde našli, ale neviděli to hlavní: neviděli různé živé lidi, s nimiž by se mohli identifikovat, ale jen různé „stavy“ nebo typy bezmoci. Neviděli celé lidi, a ani jejich „bezmoc“ ne, když výpověď o ní nebyla zároveň svědectvím o jejich „moci“, o tom, jak se odvážili vypovídat. Diváci tak z divadla neodcházel s žádným přesahem, s nějakou nadějí do budoucna (maximálně s pocitem, že sousedova koza je mrtvá).

Dále se vzhledem k tomu, že byly v inscenaci obsaženy různé pocity bezmoci, stalo, že smrt dítěte stála vedle naprostých banalit (např. bezmoc, když syn nechce jíst polévku), což vyznívalo nepatříčně. Je sice pravda, že se trápíme nejrůznějšími věcmi, každá nám může připadat stejně závažná, a že teprve ve srovnání s jiným trápením si uvědomujeme kalibr toho svého. Jenže s takovou možností se v inscenaci nepracovalo – snad i proto, že by to zneužívalo důvěry těch, kdo nechtě přiznávali, že se trápí hloupostmi. Přitom ale právě kontexty, kompozice jednotlivých výpovědí do určitého celku, vytváří jejich význam.

Inscenace neslibovala hlubší průzkum, ale právě jen „Inventář“ – přesnější by bylo říci „inventuru“ bezmoci. Byla ale spíš srovnávacím sociologickým šetřením (Praha, Berlín, Poznaň, Amsterdam), sběrem materiálu, na jehož základě by snad mohla v následující etapě vzniknout divadelní výpověď. Inzerovaná však byla jako divadelní dílo (světové režisérky), což vedlo ke zklamanému očekávání.

2.2.6. Vliv na protagonisty

Otázka inscenační koncepce a působení na diváka je estetickým aspektem projektu, je ale možné se podívat na něj ještě z dalšího úhlu: jak práci na projektu vnímali aktéři? Prostřednictvím dotazníku jsem shromažďovala jejich odpovědi. Zkoumala jsem, zda se změnil jejich postoj k situacím bezmoci, když je vyjádřili a s pomocí režisérky představili divákům. Odpovědi účastníků byly dvojího rázu. Z většiny plynulo, že zpřítomnění situací na jevišti plní do jisté míry

funkci psychoterapeutickou. Aktér díky tomu získal nad představovanými situacemi nadhled a dokáže o nich teď mluvit věcněji.

Olga: *"Jakmile něco řeknete na jevišti, už to nejspíš dokážete říct kdekoli."*

Jana: *"To téma už prostě nebolí."*

Druhý typ odpovědí ukazuje opačný přístup – přístup performerera, který má jasnou představu, jak chce divákům příběh předat.

Tereza: *V mém případě se jednalo jen o jednu krátkou promluvu, přičemž jsem se ale snažila dobře artikulovat a mírně zdramatizovat - pomlkami nebo silou hlasu.*

Lze však tyto dva přístupy v rámci jedné inscenace spojit? A snažila se o to režisérka? Ptala jsem se aktérů, jak vnímali její zásahy do jejich projevu:

Jana: *"Byli jsme dost korigovaní, co říkat, a taky jsme to víckrát zkoušeli, tak to podle mého ztratilo trochu napětí a taky se mi tam vytratil smysl toho, proč to těm lidem říkáme."*

Vilém: *"Zadání jsem sice dostal, ale vnitřně jsem mu příliš nerozuměl. Mělo to být rychlé, pohotové, současně improvizované, ale v dost úzce vymezených mantinelech, které nevycházely ze mně. Nebyl čas se s tím sžít."*

Vladimír: *"Každý měl připravený nějaký svůj problém či zážitek a při zkouškách se jeho text často obměňoval, upravoval co do obsahu nebo délky. Asi měsíc před premierou nám Edith rozdala texty podle jejích představ, mnohdy /třeba v mém případě/ při překladu do angličtiny ztratily ten správný význam. To se mi nelíbilo."*

Tento projekt selhal také proto, že nerespektoval výpovědi – projevy svých aktérů. Jak už jsem psala v předchozí kapitole o zkušenosti s rozhlasovým dokumentem, „*přizpůsobovat projev člověka, od kterého se čeká, že bude sám sebou, za účelem toho, aby byl v adresátech vyvolán žádaný pocit, to žánr dokumentu nesnese. Svědek lež pozná.*“ Projekt ale nerespektoval ani projevy svých adresátů. Jasně se to ukázalo v situaci, kterou teď rozeberu.

2.2.7. Zákaz potlesku

Z předchozích popisů vyplývá, že režisérka se snažila dát jednotlivým akcím konkrétní strukturu, tedy že s diváky v inscenaci počítala. Avšak v první části prvního představení před obecenstvem se stala zvláštní věc. Diváci na každý jednotlivý výstup reagovali spontánně, tleskali, když se jich příběh dotkl, projevovali se emočně. Jistě byla aspoň část obecenstva spřízněná s účinkujícími, chtěla je povzbuzovat. Režisérka však šeptem požádala jednu z účinkujících, aby potlesk zakázala. Nastalo trapné ticho. Diváci zmlkli a od té chvíle si na své projevy dávali pozor. Byli umlčeni a museli držet svou spontaneitu na uzdě.²⁴ Jak se může po takové výtce obecenstvo cítit? Nejspíš je divák zmaten a najednou nechápe svou úlohu. Čím tedy je? Přisedícím, který má pokorně sledovat dění a nesmí vyjádřit své pocity? Má být psychologem? Nebo voyeurem?

Jsou režiséři a typy divadla, které s diváky počítají, a přece odmítají aplaus. O některých vykládá na svých seminářích Jana Pilátová a vrátily jsme se k tomu při psaní této práce. Například Grotowski v začátcích Teatru Laboratorium zkoušel dát divákům v každé inscenaci jinou úlohu. Už prostorovým řešením je vlastně režíroval, zahrnoval do akce (jako pacienty, svědky zповědi, jako voyeury atd.). Tvořil situace, kdy si divák měl začít uvědomovat, že pozorovat jiné lidi je zvláštní, i když s tím divadlo počítá, a že je rozdíl, jestli herce obdivují, posuzují, očumují, nebo skutečně vnímám. Diváci při představeních Grotowského prý sami cítili, že potlesk by byl nepatřičný. (Pilátová říká: tleskala bys někomu, kdo ti vyznává lásku?) Pak ale Grotowski zjistil, že když režíruje dva soubory, soubor herců a soubor diváků, vytváří tím stejně umělé situace, jako když diváky „zneškodní“ usazením do polstrovaných sedadel v běžném divadle, kterému to zazlival. Proto s inscenacemi skončil a začal hledat jiné způsoby, jak by se lidé mohli podílet na působnosti divadla. Říkal tomu „činná kultura“ a - stručně řečeno - hledal věrohodné, silné setkání.

Uvažuji o tom v souvislosti s *Inventurou bezmoci* proto, že režisérka tyto otázky zanedbala. Sílu potlesku zná každý, kdo k divadlu třeba jen přičichl. Kdo v něm pracuje, měl by vědět, že aplaus je možné provokovat, a stejně tak se mu různými způsoby bránit, tvrdí Jana Pilátová. Potlesk je omamný jako droga. Když

²⁴ Když jsem se později ptala, proč tak učinila, uvedla mi důvod, že nechtěla, aby pak účinkující mezi sebou podvědomě soutěžili o největší potlesk.

mu podlehneme, chceme ho víc a víc; chápu tedy, proč ho Edith Kaldor nechtěla. Jenže to se nedá zařídit dodatečným zásahem. Kdo míří do divadla ať jako divák, nebo jako aktér, měl by tušit, co v něm hledá. Jako tvůrce by měl zkoušet různé způsoby, jak toho dosáhnout, aby poznal, co může a nemůže a podle toho si pak rozvrhoval „hřiště“, kde se dá hledat „živější život“, „kouzlo divadelnosti“, i poměr mezi nimi. Pro Pilátovou není hlavní rozdíl mezi typy divadla v žánrech, stylech, vyjadřovacích prostředcích, ale v tom, že někdo se chce pomocí divadla hledat, jiný schovat, a někdo se ani neptá, co chce.

Na KATaP při dialogickém jednání se netleská především proto, že se jedná o hledání, o proces, nikoliv o nějakou konečnou verzi a zároveň je zde divák jako spolutvůrce – jako ten, kdo svou přející pozorností spoluvytváří moment hledání.

2.3. HERECKÁ PROPEDEUTIKA NA KATAP

Práce, kterou jsem v předchozích zkušenostech popisovala, úzce souvisí s prací na KATaP. Snažíme se vycházet sami ze sebe, inspirovat se tím, co se děje okolo nás a v nás, ale důležité je, abychom byli schopni naučit se tvořit před diváky (kteří jsou často našimi kolegy) a jim předat v nějaké podobě svou práci. Je tedy proto důležité slyšet reflexe ostatních a sledovat, zda podoba a dosah toho, co jsem chtěla vyjádřit, je stejná i u příjemce. Proto si myslím, že důvěra a z toho plynoucí otevřenost je základem toho přijít na něco nového a zároveň být schopen učit to i před svědky. To se u nás na katedře řeší soustavně a v různých rovinách - prakticky, intelektuálně, pohybově, hlasově atd.

2.3.1. Cesta životem

Ve druhém ročníku nám doc. Jaroslava Pokorná dala za úkol zobrazit svůj životní příběh před ostatními – vybrat si nejpodstatnější momenty našeho života a dát jim jevištní podobu.

Nejdříve jsme náš příběh pojali jako vyprávění, teprve poté jsme vkládali jednotlivé situace. Zkoušeli jsme každý jednotlivě před skupinou, někdy trval výstup i půl hodiny, což vyžadovalo oboustrannou otevřenost a trpělivost. Uvědomila jsem si, jak podstatná je v naší skupině vzájemná důvěra.

Přemýšlela jsem o svém životě a uvědomila si, že někdy byly ty zásadní chvíle docela smutné. Slyšela jsem se, jak se mi třese hlas, když mám hovořit o určitých momentech života. Zkoumala jsem a hledala, které situace jsem schopna podat tvořivě a bez toho, aby mě rozhodil sentiment. A tím právě nastala ta chvíle, kdy jsem věděla, že musím myslet na diváka, přemýšlet nad tím, co cítí on.

Někdo by mohl podotknout, že právě to, když se mě zmocní skutečná emoce, je autenticita. Nic se nepřikrášluje, nestylizuje, nedotváří, nekalkuluje. Ano, ale co chceme, aby si odnesl divák? Lítost? Depresi? Beznaděj? Chceme tlačit na jeho city? Rozhodla jsem se pro variantu, že tam některé takové silné momenty nechám, ale budu je sdělovat věcně a vykontrastuji je humornými situacemi.

Máma hrozně brečela. A já jsem si tehdy řekla: moje máma už nikdy nesmí brečet./ Seděla jsem v lóži a strašně se těšila na to, až Othello půjde škrtit Desdemonu a tenkrát jsem si v těch čtrnácti přála umřít jeho rukama jako ona.

Věděla jsem, že první výpověď může vyvolat lítost. Proto jsem o několik dalších vět dál zmínila úlety své puberty, ačkoliv jsem věděla, že závažnost obou výpovědí je naprosto nesrovnatelná.

Zároveň jsem často z role vystupovala a komentovala se, např. replikou z Čechovova Racka: */věcně řečeno/ "V pubertě jsem chodila pořád v černém."/ /s lehkou teatralitou/ "Nosím smutek za svůj život. Máša, Racek."*

Rovněž pomáhalo, že každé choulostivé místo jsme prováděli v náznaku a nechali diváka, aby si ho sám domyslel. Postupem zkoušení už jsem to nebyla já, ale vyprávěla jsem příběh a vytvářela postavu inspirovanou svým životem.

2.3.1.1. Prezentace před zainteresovanými diváky

Na klauzurách se naše výstupy vlastně ani moc nelišily od zkoušení ve skupině. S měsíčním odstupem od klauzur jsme *Cestu životem* prezentovali před našimi blízkými – tedy před těmi, jichž se naše příběhy bezprostředně týkaly. Předem jsem se cenzurovala, nechtěla jsem dovést rodiče k nežádoucím emocím. Oč větší bylo mé překvapení, když matka, o které jsem zrovna hovořila, mi vstoupila z hlediště do monologu. Zbytek publika si myslel, že jsme byly dohodnuté.

"V pubertě jsem doma pořád vykládala nějaké texty a máma už ty dialogy, chudák, pak už uměla nazpaměť. Rybářu, kde máte ty své ženský?" /matka odpoví z publika/ „Smrade“. /Snažila jsem se nedat na sobě znát překvapení a pokračuji: / „Co blázníte?" /matka dopoví text Roku na vsi/ „Budó v kuchyni."

U jedné spolužačky pak bylo vidět, že její rodiče sedí v hledišti, neboť určité scény prodlužovala, zintenzivnila oproti klauzurám a bylo znát, že jeviště jí slouží k tomu, aby řekla něco, co by mimo něj zřejmě neřekla.

2.3.1.2. Zkušenosti spolužáků

Zajímalo mne, zda to podobným způsobem prožívali i moji spolužáci. Na písemné otázky mi odpověděly čtyři spolužačky.

Jaké pro vás bylo zkoušení životního příběhu?

Anna: *"Bylo to pro mě nesmírně zajímavé objevování milníků a důležitých momentů ve vlastním životě, zároveň to bylo i hledání určité červené niti, která se mým životem a mou osobností táhne. Byla jsem sama překvapená, jak při zkoušení vylézaly samy ty leitmotivy života a jak u každého z nás byl jasný spojující prvek."*

Maryana: *"Byla to výzva. Myslím, že jsme zpočátku nikdo moc nevěděl, co se po nás chce. Jak to máme zkoušet a co je dobře a co špatně. Zajímavé bylo, co z toho pak vylezlo. Pamatuji si, jak jsme se všichni dojíмали nad svými, ale i nad příběhy ostatních. Skvělé bylo dostat se do toho bodu, kdy zapomeneme, že to je úkol a kdy jsem to dělali už potřetí a ono to najednou bylo o úplně jiné fázi našeho života, pokaždé ta cesta vedla trochu jiným "údolím"."*

Tereza C.: *"Přiznám se, že ze začátku to pro mě bylo neskonale těžké. Byla jsem zmatená a nevěděla, co se sebou. Bylo mi proti mysli odhalovat „svá tajemství“-zejména pak své pochyby. První dvě zkoušky byly strašné. Stála jsem přede všemi a měla vyprávět o svém životním příběhu od narození až do současnosti. Nevěděla jsem, co se svým tělem. Hrozila jsem se v duchu všemi možnými strachy. Zkrátka myslela jsem na to, JAK u toho vypadám a co si o mě pomyslí osazenstvo."*

Tereza K.: *"Zkoušení životního příběhu bylo pro mě překvapivé v tom, že samotné vyprávění bez snahy "něco hrát" může být tak emotivní pro mě i pro diváky. Bylo nesmírně těžké po prvním zkoušení znovu a znovu hledat stejné východisko "z ničeho", vyprávět pokaždé "jako poprvé", dát si čas, vzít do hry i to nečekané, co zrovna přijde a zároveň mít na zřeteli určitou strukturu, aby se to celé nesesypalo. Bylo to pro mě také velmi prospěšné z hlediska dramaturgie a zdivadelnění části vlastního života. Pokusit se vytvořit si takový odstup, kdy*

vnímám to, co chci říct, jako příběh, který mi někdo řekl nebo jsem si ho přečetla, slyšela. Je to z mého života, není to "naturalistická" zpověď, ale strukturované vyprávění, kterým diváka odněkud někam vedu."

Chápali jste sebe jako sebe, nebo postavu, které dáváte příběh?

Anna: "Myslím, že jsem to brala hodně osobně, chápala jsem sebe jako sebe."

Maryana: "Vždy jsem tam vnímala sebe jako sebe, na to tvořit postavu nebylo dost času, ani zkušeností, doted' pomalými krůčky teprve objevuji, co to je být tam za postavu. Ale něco na to je, že jsme tam byli za "nějakou verzi sebe", že to tam byl nějaký náš dialogický partner. V mém případě hodně malej prcek, který se zpětně dívá na to, jak ho přivezli žít a studovat do Čech."

Tereza C.: "Brala jsem samu sebe jako samu sebe."

Tereza K.: "Chápala jsem sebe jako Terezu, která sdílí, vypravuje něco ze svého života. A v rámci divadelní situace (jsem na jevišti a mám před sebou diváky, kteří mě sledují a vnímají) jsem upravovala ono vyprávění do podoby, která vyžadovala i to, brát se (chvílemi) jako postavu příběhu. Nemůžu ale říct, že bych pracovala na tvorbě postavy, které teprve ex post něco vkládám do úst. Zároveň jakmile jsem na jevišti a diváci mě sledují, jsem jevištní postava. Tedy ano i ne."

Přišla vám do vystoupení emoce, která nebyla v plánu? Jak jste se k ní postavili?

Anna: "Co si matně pamatuju, více než jsem čekala se mi tam vkradlo zoufalství a pocit "nevím, co s tím mám dělat". Příběh k tomu momentu šel a patřilo to tam, ale při vystoupení jsem najednou opravdu zažívala pocit, že nevím, co s tím. Celkově jsem to vzala, i když hodně nejistě, a stejně nejistě navázala s tím, co mělo pokračovat."

Maryana: "Během zkoušení častokrát, vlastně pokaždé, člověk se otevře a dotkne citlivého bolavého místa, na které za ta léta s úlevou zapomněl, najednou se vyslovilo nahlas - kdy a proč šel náš život tímto směrem a proč to nemohlo být jinak. Podle mě je nesmírně důležité o těchto životních momentech vědět a být s nimi vyrovnaný, to pak člověka jako performeru jen posílí, je důležité umět ovládat své emoce - jako hráč musí umět znát svůj hudební nástroj."

Tereza K.: "Přišla, ale pokud si dobře pamatuji, bylo to během zkoušení. Přijala jsem ji."

Připravovali jste váš výstup cíleně pro diváka, nebo jste při zkoušení na něj nebrali zřetel?

Anna: "Myslím, že nějakým způsobem člověk vždycky bere při vyprávění příběhu na diváka zřetel - tzn. že si např. uvědomuje, že divák ho nezná, a tak mu musí dát určité informace, předložit určité obrazy/scény/fakta, aby byly srozumitelné ty další navazující scény. To znamená, že jsem přemýšlela o tom, aby to bylo srozumitelné a pak taky působivé. Působivosti jsem pak přizpůsobovala tempo, rytmus, pauzy, skladbu. Při zkoušení jako takovém jsem se ale myslím hlavně snažila o hledání autenticity a hledání tvaru, bez ohledu na diváka."

Maryana: "Určitě jsem to připravovala pro diváky (primárně pro vás spolužáky). Protože vy jste byli ti kdo poslouchali a tedy vám jsem měla vysvětlit a předat, proč, co a kdy a jak se stalo, uvést vás do povědomí. Podle mě je důležité znát svého diváka. Ale opět na druhou stranu, pokaždé když jsme to dělali, tak z toho vyšla jiná a nová "cesta životem", nikdy to nebylo stejné, nefungovalo to stejně a prima bylo, že jsem v tom cítila svobodu si to měnit, variovat, přidávat, zrychlovat/zpomalovat. Ale to se pak také odrazilo na těch časech - z 10 minut bylo 18, pak 26."

Tereza C.: "Svůj projev jsem přizpůsobovala divákovi. Člověk by chtěl vyprávět všechno dopodrobna, ale to na jevišti nefunguje. Stačí náznak a zkratka. A divák už si domyslí."

Tereza K.: *"Nejdřív jsem se potřebovala zorientovat v tom, co chci sdělit a co ne. Dát tomu tvar, abych věděla, co dělám a o čem vypovídám. Co se tam dramaturgicky hodí? Co už je "jiný příběh"? Co si chci nechat pro sebe? Hledala jsem osobní obsahy, které budou zároveň sdělné, budou komunikovat s divákem, budou autentické a pohybově i hlasově srozumitelné a zároveň ne banální. Některé věci jsem si potřebovala vyzkoušet sama (právě onu dramaturgii, tedy co říct a jak a kdy). Zkoušení před spolužáky a paní Pokornou bylo napůl jako před diváky, nesmírně podnětné a důležité díky okamžité zpětné vazbě, konkrétním poznámkám a sdílením zkušeností mezi sebou."*

Z těchto příkladů vidím, že máme podobnou zkušenost, z níž plyne, že jakmile se neoprostíme sami od sebe a nezačneme sebe chápat jako inspiraci pro tvorbu, může se stát, že výstup nedrží vždy stejný tvar a délku a je nebezpečí, že se objeví emoce, které mohou narušit záměr celého výstupu. Přináší tento přístup větší míru autenticity? Zároveň mi spolužačky potvrdily, jak velmi záleží na atmosféře, na divácích, na konkrétním rozpoložení člověka a především na tom, jak otevření si navzájem jsme. Když se performeři cítí v bezpečí, mohou se odvážit neskryvat se a beze strachu tvořit tak osobní výstup.

2.3.2. Tři sestry – Máša a Anfisa v jednom

Ve třetím ročníku jsme s doc. Janem Hančilem zkusili činoherní text. Nejdříve jsme chtěli vytvořit směsici z Čechovových her, později jsme se rozhodli pro autorskou verzi *Třech sester*. Postavu jsme si mohli vybrat. Zvolila jsem si Mášu, neboť mi byla vždy blízká svým sarkasmem, kterým skrývá svou citlivost a touhu po lásce.

2.3.2.1. Cesta k postavě

V Čechovově textu jsme zkoumali témata, situace, historii a motivace postav. Ke svým poznatkům jsme psali cvičné texty. Napsala jsem dopis Irině po procházce v parku s profesory gymnázia. Chtěla jsem, aby vyšla najevo absurdita celé situace, vztah Máši s Kulyginem, což by připravilo půdu pro spásné setkání s Veršininem.

"Irinko, byli jsme se včera procházet ve školním parku. Všichni se odborně postavili před zlomenou břízu a začali rozvíjet teorie. Vsolotov, co učí přírodopis, měl dlouhý proslov o tom, jestli se Betula pendula zrovna na toto místo hodí. Tímto tématem se zabývali snad hodinu. Věřila bys tomu? A pak se tam řešilo, jestli by měli žáci v sextě znát latinské časování sloves. Irino, to není k smíchu. Manželka latináře začala barvitě vyprávět, že ona uměla časovat už v kvartě a že současní studenti jsou líní a nic nedělají. Její manžel jí dal samozřejmě za pravdu a ještě zkritizovali jednoho studenta, že bude maturovat a neumí to dodnes. Začal ho dokonce předvádět. Bylo mi ho líto. Jako bych to byla já, kdo stojí u tabule na stupínku a všichni se baví tím, jak jsem úplně v koncích. Zvláště, když si ještě pamatuju, jak mě oni ještě učili. Irino! Kulygin pak začal časovat. Představovala jsem si, že nejsem jeho žena, že jdu jen okolo, jak to bylo hrozný. A představ si, oni mu zatleskali. Chápeš to? Myslela jsem, že to nevydržím. Kopla jsem do lavičky a Kulygin na mě syknul. Irino, já už tam nejdu."

Na základě toho jsme si však kladli otázky, zda netvoříme tímto svou fantazií novou postavu. Rozhodli jsme se proto naše cvičné texty do celkové inscenace nepoužít. Už poněkolkáté popisují, jak se při vzniku performance něco podrobně vypracuje, a pak se to nepoužije. Je to důležitá skutečnost a k otázce, k čemu je to dobré, se ještě vrátím. Myslím, že v tom, co se nakonec představí divákům, je nějak přítomné i to vynechané, to, co není vidět. Veršinin zde není přítomen, ani Mášin dopis Irině – je to však součástí toho, co vím o své postavě a já hraji s tím vědomím.

2.3.2.2. Zcizovací monology

Od začátku zkoušení jsem se potýkala se základním problémem. Jak zobrazit Mášinu proměnu, jejíž jádro tkví v setkání s Veršininem, když není Veršinin fyzicky přítomen? Vzhledem k nedostatku kluků jsme měli jen Andreje a Tuzenbacha. Měla jsem nejprve pocit, že nemám co hrát. Poté jsem se rozhodla najít si samostatnou linii v podstatě nezávisle na ostatních (neboť v první verzi našeho textu Máša reagovala na ostatní postavy většinou v závislosti na průběhu vztahu s Veršininem, ačkoliv mluvila o něčem jiném), kde jsem sledovala jen průběh Mášiny změny. Prostudovala jsem, v jakém stadiu a rozpoložení se Máša

nachází v jednotlivých dějstvích, a to jsem se snažila zobrazit na scéně – ve zkrácené podobě, bez toho, aby publikum vidělo, co to způsobilo. Obávala jsem se však, že by diváci těžko luštili tento tajemný Mášín odlesk. Rozhodli jsme se proto přidat dva zcizovací monology o Veršininovi, čímž se situace vyřešila:

První: *"A tady teď chybí ta scéna, ve které se sestřím vyznávám z lásky k Veršininovi. Ve druhém dějství. Hučely kamna. On byl tak nemotorný. Řekl mi: Jste skvělá nádherná žena. Sestry mě neposlouchají, ale já jim říkám: Miluju, miluju toho člověka. Miluju Veršinina. "*

A druhý: *"Tady měl být další krásný Mášín citový výlev. Končí jí vztah s Veršininem, Veršinin odjíždí někam do Polska, je tam nádherné poslední objetí a on pak zlomený odchází dlouhou dubovou alejí."*

Divák tím pochopil Mášino jednání a mně se tím otevřela příležitost pro komentář k situaci. V druhém monologu, kdy se vyjadřuji jako Zuzana k tomu, že Veršinin odjíždí, jsem byla na pochybách, zda zcizením neztratí situace na závažnosti. Uvažovala jsem nad tím, zda je možné pojmenovávat smutnou záležitost s nadhledem herečky a zároveň ji ponechat onu závažnost. A pokud několik replik nato jako Máša lkám nad osudem svým a svých sester, bude to důvěryhodné? Toto je má pravidelná otázka při jakékoliv tvorbě, která užívá prvky zcizení. Věří pak divák herci? Vnímá ho pak jako postavu? Má divák šanci vžít se do příběhu? Nechápe to od herce jen jako manipulaci? Po klauzurách jsem nabyla pocitu, že zcizení dobře zafungovalo.

Je třeba ke každé postavě přistupovat nečernobíle tak, jako jsem se to snažila zdůraznit u Máši: není jen cynická a ve své přímosti netaktní a nepříjemná, ale je nutno se dívat pod její slupku, kde dominuje citlivost a zranitelnost. Její vnitřek naplno vybuchuje v dějství čtvrtém, po odchodu Veršinina. Zároveň je ale stále sestrou svých sourozenců, platí pro ni totéž, co pro Olgu: *"Každé nevhodně řečené slovo se mě dotkne. Jsme prostě tak vychované."* Máša Natašu nedokáže vystát, ale do otevřeného boje s ní nejde. V této záležitosti doufala, že zakročí Andrej. I proto je k němu ve čtvrtém dějství tak krutá.

Kromě Máši jsem měla ztvárnit ještě služebnou Anfisu, která mi vedle ní vytvářela silný protipól. Díky tomu, že jsem Anfisu nijak nekomentovala,

vstoupila do ní a zase vystoupila, jsem si byla právě v této postavě jistější. Skvěle zde bylo zároveň využito mé fyzické indispozice, která Natašinu krutost znásobila a posunula její sociální úroveň ještě níž.

2.3.2.3. Kým jsem, když právě nevystupuji?

Vzhledem k tomu, že jsme na scéně byli všichni přítomni po celou dobu představení, bylo třeba se ke každé situaci nějak vztáhnout. Nejobtížnějším úkolem pro mne byly právě tyto akce out. Kladla jsem si otázky, zda se na probíhající děj dívám jako Zuzana, Máša či Anfisa a jaký proto na základě toho zaujímám postoj. Jaký má Máša názor na Irinu s Tuzenbachem? Co ve mně vyvolává situace Nataši a Andreje, když ji sleduji jako Zuzana, Máša nebo Anfisa? V tuto chvíli je, podle mého názoru, třeba sledovat své jednání z hlediska celku, tedy co je výhodnější a jasnější pro diváka. Tak jsem pochopila své zadání pro chvíle „nejednání“. Nestrhávat na sebe pozornost, ale nevypadnout z příběhu. Možnost být sice na scéně, ale „zmizet“, jako to umějí třeba „neviditelní“ japonští herci – pomocníci kóken, jsme nezkoušeli, ta je ještě těžší.²⁵

2.3.3. Maryšina babička

S doc. Janem Hančilem jsme pracovali i na autorské podobě dramatu Maryša. Dostala jsem za úkol ztvárnit postavu babičky. V dramatu aktivně (verbálně) vystupuje jen v jedné scéně, avšak její role v příběhu patří mezi ty zásadní. Jak k postavě přistoupit?

2.3.3.1. Hledání cesty k postavě

Hledala jsem, jak žili staří lidé v 19.století na vesnici a dočetla jsem se, že *"většinou smutná byla pozice starých lidí, kteří byli pociťováni jako přítěž a s nimiž se zacházelo velmi hrubě, byli úmyslně trápeni, zatěžováni neúměrnou*

²⁵ Barba, Eugenio - Savarese, Nicola: *Slovník divadelní antropologie*, Divadelní ústav, 2000, str.8

prací a špatně živení, šaceni a špatně i bydleli – zvláště v chladu, protože se šetřilo na topení."²⁶

Tato fakta se mi zdála podstatná a rozhodla jsem se na nich stavět postavu. Babička se doma necítí bezpečně, neví, co přijde, za co bude pokárána, a nedokáže se bránit. S vědomím těchto faktů se na zkouškách začalo postavě přizpůsobovat mé tělo. Ohnulo se, přikrčilo, snažilo se být co nejmenší, pokud možno neviditelné. Zároveň jsem se důkladně zabývala scénickými poznámkami, které napovídaly mnohé o způsobu jejího života v chalupě a které jsem se pak snažila rozvést vlastními slovy:

"Stařenka se za Lízalem přišourá a sedne si na stoličku ke kamnům, aby jí nebyla zima. Vezme z koše na zemi kukuřičný klas a počne jej loupat. Její ruka ji pobolívá, musí proto často odpočívat. Hladí si své prsty a dlaň jako by hladila Maryšu. Většinou mlčí, a když mluví, svá slova říká tiše, aby na sebe příliš neupozorňovala. Mluví zvolna, slovo za slovem, mezi každou větou si dělá přestávku, protože mluvení jí bere mnoho dechu a cítí se unavena. Avšak tón její řeči je přímý, rovný, klidný, bez vsí třaslavosti v řeči. Často se za sebe ohlíží, neboť má strach, aby ji někdo neslyšel a ona pak od snachy či syna nebyla pokárána, že se plete do domácích záležitostí. Loučí se s Maryšou, vstane, oprašuje klín, postaví se k ní a svou ruku položí jí na prsa. Líbá Maryšu na čelo a dá se do pláče. Pak vyprovází všechny až na práh. Vráť se a sedne si na své místo. Podívá se na křížek na stěně a modlí se. Chopí se zas kukuřičných klasů, povzdychne si a loupe dál kukuřici." Zkoumala jsem dále, jakým způsobem babička hovoří, jak člení věty, a všimla jsem si, že se snaží vyhýbat se odpovědi: " *Eno, já su sama nad tém hlópá. Bévá temu tak aji tak.*"

2.3.3.2. Vztah k Maryše

Babička mluví jinak před snachou Lízalkou, kde se snaží neprojevat se vůbec a nedat na sobě znát opačný názor, a jinak jedná o samotě s Maryšou:

" Doma ti nečeká než nadávání a bití a tak nevím opravdu, jak bych ti dobře poradila. Do lidí člověk nevidí a do tebe taky ne. A potom si myslím, máš-li Františka ráda, už je ti to jedno. Jemu tě nedajó, na to ani nemysli, a tak,

²⁶ Slezský sborník 96- 1998, č.4 In Maryša Národní divadlo Praze, 1999, str. 24

odende-li Vávra, přinde druhé, zas třetí - Petr nebo Pavel. Tak nezvostaneš, jedno se vdát musíš."

Když babička takto hovoří s Maryšou, při zkouškách jsem cítila, jak se mé tělo začíná narovnávat, hlas sílit, babička totiž ví, že teď může mluvit, že je v bezpečí a to samo o sobě pak vypovědělo o jejich vztahu, který je blízký. V rámci zkoušení jsem si sama pro sebe zformulovala, co by babička mohla Maryše říkat. Jak se staví k situaci nuceného sňatku s Vávrou, ale nikdy o tom otevřeně nepromluví:

" Tak mi Maryška připomíná samu sebe. Taky jsem nechápala, proč se musím vdát za Cyrila. Mamička mi říkala, že to tak musí být. Rodiče vědějí nejlíp, co se musí. A ona voda uplyne a šecko se urovná. Šak až za několik let pochopíš, jaký toto šecko mělo smysl. Budeš vdaná. Nezvostaneš sama, lidi si na tebe nebudó ukazovat. Budó tě brát jako právoplatnú ženu. Žena musí vědět, co je její úkol. Postarat sa o muža a o děcka. "

Proč takto nikdy nepromluví? Má strach, že by se k ní nechovala snacha dobře, zároveň však ví, že Maryšina situace je součást života téměř každé ženy na vesnici.

2.3.3.3. Rekvizita

Babiččinou typickou rekvizitou v dramatu je kukuřice, a tak jsme ji ponechali i v naší verzi. Dostala jsem za úkol loupat imaginární kukuřici náznakovým gestem. Babička seděla na své židličce přímo uprostřed situace, kdy Maryšu Strouhalka přemlouvá ke svatbě. Do toho se poté vmísí Lízalka a usměřňuje sousedku, aby Maryšu společně zmanipulovaly. Babička to vše sleduje a loupe kukuřici. Pozorovala jsem, jak na základě toho, co se kolem babičky (kolem mně) děje, reaguje mé tělo. Mění se dynamika a rychlost loupání kukuřice, mění se napětí v těle. Strne v nehybnosti či se naopak nepřírozeně zrychlí v závislosti na ději okolo.

Na rozdíl od inscenací či výstupů, kdy je na jevišti přítomen jen jeden performer a kdy je často mnohem více napojen na diváka, jelikož je tam jeho jediným partnerem, v Maryše jsme vše fixovali a byla nutná naprostá vzájemná souhra. Každý detail jsme precizně vypracovávali - každý pohled do očí měl své přesné načasované místo. Nebylo proto na místě, aby došlo k tomu, co se stalo při Cestě životem před našimi blízkými.

Tvorba na KATaP mne vedle získání cenných zkušeností utvrdila v tom, že jinakost těla může přinést postavě určitou formu autenticity a dát jí další rozměr, který nemusí být autorem předepsaný.

3. REKAPITULACE OTÁZEK A HLEDÁNÍ ODPOVĚDÍ

V předchozí části práce mi postupně vyvstávaly a vracely se otázky, na které se nyní pokusím hledat s pomocí zkušených tvůrců odpovědi.

3.1. Zkoušení a principy KATaP

V každé tvorbě – aby nesla skutečnou výpověď – je třeba otevřít se spolutvůrcům (a sobě), nebát se být trapný, říct na sebe všechno²⁷. Helena Arenbergerová ještě před vznikem *Simulante Bande* tušila souvislost reálných vztahů a možnosti vzít je do hry, opřít o ně příběh. Bez vzájemné důvěry a respektu k hlavám projektu by se nemohlo pracovat do hloubky a nemohla by vzniknout tak silná inscenace.

O tom, jak je to těžké, píše Jana Pilátová ve *Století zkoušek*, když uvažuje o riskantním objevování nových možností a bezpečí starých zvyků a připomíná Radokovu práci s herci, o níž referoval Václav Havel. Nazval ji "herectví živoucího procesu", ale při těch skvělých kreacích prý herci trpěli, báli se. Pilátová dodává: *"Zkusme se na to ale podívat i z hlediska herců; uvědomit si, jak bezpečné jsou pro ně konvence a osvědčené divadelní figle, a jak opovážlivé je zbavovat je těch opor. Jsou jako šnek vytahovaný z ulity. Havel ví, že jsou v té chvíli 'docela nazí', a to, že jsou při tom zároveň 'potenciálně nejbohatší', je důležité pro dílo, ale pro ně těžké. Pro režiséra jsou omyly a chyby při zkouškách inspirací, jakou by ze života tak snadno nenačernal. V životě se snažíme pokud možno nic nedělat a tím pádem nic nezkazit; při zkoušce se to dá zkoušet v bezpečí. V životě dění spíš brzdíme, aby se nic moc neměnilo, ale na divadle nás zajímají dramata a krize, proto se má na zkoušce dění odbrždňovat a ať už zásluhou či vinou režiséra to má způsobit změny. Představy, co bychom chtěli, se na zkouškách korigují; ukazuje se, co můžeme a čeho jsme schopni."*²⁸

²⁷ Grotowski říká: „Aby se dalo žít a tvořit, je nutné přijmout se. Ale abychom se mohli přijmout, potřebujeme druhého. někoho, kdo nás může přijmout." viz. *Texty- Teatr LABORATORIUM*, druhá část, Praha, 1990, str. 119

²⁸ J. Pilátová, *Století zkoušek*, in Michel Rostain: *Deník zkoušek tragédie Carmen Petera Brooka*, str. 104 - 107

Oproti spisovateli, skladateli či malíři je herec zranitelný a Pilátová líčí, jak odvážný musí být, aby si mohl dovolit zveřejnit na zkoušce i svou nejistotu a tápání, když ho při tom vidí jeho kolegové a třeba i konkurenti, lidé, na jejichž mínění mu záleží. Často se sice opakuje Artaudovo mínění, že divadlo je *skutečné jednání bez důsledků ve skutečnosti*, ale pro ty, kdo ho vytvářejí, jsou ty důsledky citelné.

Dialogické jednání v tomto kontextu plní funkci otevřené zkoušky **mezi** přáteli, ne **před** konkurenty a posuzovateli. *"Pojďme si dovolit"* je věta, která provází praktické hodiny na KATaP. Chápu ji jako možnost v bezpečném prostředí najít a rozšiřovat své možnosti a fantazii. Být jako dítě. Slovy Declana Donnellana: *"Jakmile začne nemluvně uvažovat o tom, jak je vidí ostatní, otupí to jeho nenasytnou zvědavost. Dospělý se později v životě může pokusit tyto kroky zpětně vystopovat. Pro herce není nic důležitějšího než tato cesta zpátky."*²⁹ Záměrem je bořit navyklý styl mluvy, pohybu a dostat se zpět k čisté zvědavosti, nebát se něco zkusit, hrát si s možnostmi. Otevřít se, opustit omezující konvence, vnímat bez předsudků, dostat se z osvědčených cest. To přináší inspiraci a svobodu. Právě v tomto aspektu vidím úzkou souvislost se zkoušením *Simulante Bande*. V obou případech je hlavní otvírání nových perspektiv a buzení tvořivosti. Tvořivost není vlastnost, nýbrž *„vzniká teprve v dialogické interakci dvou stran"*,³⁰ píše Bohuslav Blažek s Jiřinou Olmrovou, a dialogičnost je základní princip studia na KATaP.

Odborníci studují rozdíly mezi tvořivostí existenciální vs. instrumentální. Podívejte se na tabulku z knihy *Krása a bolest*.³¹ Je jasné, že Vyskočilovo pojetí vzdělání na KATaP patří k té širší škále možností, která se netýká jen profese a úspěchů, ale právě dialogického rázu tvořivosti. Vyskočil ale dialogem nemíní jen sdělování, ale i sdílení, a nebere do hry jen vnější, ale i vnitřní partnery každého z nás, všechny naše dílčí možnosti, naše různá „já“.

²⁹ Declan Donnellan: *Herec a jeho cíl*, str. 233

³⁰ Bohuslav Blažek, Jiřina Olmrová, *Krása a bolest*. Panorama, 1985, s. 224

³¹ Tamtéž, tabulka: *Tvořivost existenciální a instrumentální*, str.220

Tvořivost	
existenciální	instrumentální
zasahuje do všech sfér lidského bytí	týká se speciálních vloh
je univerzálním lidským rysem	v rozvinutější podobě je vlastností výjimečných jedinců
lze jí napomáhat, nelze jí vyučovat	lze jí vyučovat
může jí napomáhat každé otevřené lidské společenství	vyučují jí specializovaní odborníci
ve svém projevu zůstává laická	směřuje k profesionalizaci
je zaměřena na smysl života	je zaměřena na podávání výkonu
teoretická východiska v humanistické psychologii, sociodramatu, logoterapii, skupinách setkávání, hnutí rozvoje lidského potenciálu ⁶⁾	teoretická východiska v behaviorismu, sociálním výcviku (training-groups), behaviorální terapii
hra pojmána jako jazyk nebo jako sociální prostředí	hra ostře odlišována od práce a pojmána jako instrument

Na základě svých hereckých zkušeností a na základě faktů výše popsaných vidím různé možnosti existenciální tvořivosti. Mohu vidět postavu z nadhledu tvůrce, i když čerpám z těch nejniternějších věcí v sobě. Nazvala bych to nutnost sebereflexe, snad bych jí mohla říkat i „spolupráce mých různých já“. (Nevím, jestli je to totéž, o čem uvažuje Artaud jako o „dvojníkovi“ nebo dvojenci). Nebo zůstat zcela zaujatá, nebo dokonce pohlcená sama sebou, ale pak může být každý výkon diametrálně odlišný od předchozího a stejně tak bude vypadat i celkové vyznění inscenace. Který postup umožňuje větší autenticitu? Přikláním se ke zdvojení, připadá mi jako základ „profesionality“, kterou nevnímám jako něco instrumentálního, jako autoři tabulky, ale jako to, z čím se ztotožňuji, co bych opravdu chtěla hledat při sdílení s diváky, nejen pro sebe. Jenže - jak?

3.2. Role a dialogické jednání

Dialogické jednání pro mne znamená inspirační zdroj ke tvorbě postavy. Bojuji i po letech zkoušení s tím, že lidi, přítomné v místnosti, nesmím chápat jako publikum, nýbrž jako spoluúčastníky. Při jednání po celou dobu studia zápasím s tím, že mám pocit, že jsem povinna tvořit (i když vím, že to nejde, tvořivost se nedá vynutit)³². Snaha nabídnout pointu a pokud možno pobavit mě však pořád pokouší. Připadalo mi, že pokud přede mnou sedí divák, musím tvořit pro něj. Snažím se od těchto pocitů oprostit a věnovat se skutečnému smyslu dialogického jednání - rozvíjet fabulaci, naučit se vnímat podněty, které přicházejí a skrze postavy, které se mi zjevují, se dozvědět něco o sobě.

Často jsem se zpočátku stylizovala do mužských postav, do drsňáků a cyniků, do bachařů (jak trefně označila asistentka), protože tyto postavy mi imponují svou vyrovnaností a autoritativností. Kladla jsem si otázku, co se mnou mají společného. Je to mé vnitřní já? Nebo naopak někdo, koho ve svém životě potřebuji? Jednalo-li se o postavy slabší, většinou měly sarkastický nádech. Asistenti mne nabádali, abych *"na sebe byla hodná"*. Až po roce zkoušení jsem pochopila, v čem tkví smysl této rady, tehdy mi připadala jako výtku psychoterapeutického rázu. Později jsem si uvědomila, že se asistentům jednalo o to, abych v sobě hledala to hodné já, to slabší a křehčí. Ale jak je těžké projevat - a to před ostatními - svou křehkou stránku. Vyhýbám se jí, abych v ní neuvázla? Bez té odstrkované části se mi ale nemůže podařit být úplná, a tím odmítáním ztrácím sílu, která by mi pomáhala být na jevišti intenzivněji, být „bytostně přítomná“.³³

Léta zkoušení mi na otázku, kdo skutečně jsem?, odpověď nepřinesla. Dialogické jednání mi však pomohlo uvědomit si, že já jsem všechno, co vytvářím. Každý máme v sobě zárodky různých charakterů a jen konkrétní situace v nás vyvolají toho či onoho. Zároveň je pro mne jednodušší schovat se za roli, hrát. Na skupinové hlasové výchově jsem naplno otevřela svůj hlas v momentě, kdy jsme dostali zadání, že představujeme konkrétní postavu v

³² Všichni známe ty situace, kdy zkoušíme, a nic se neobjevuje. A když to pak nečekáme, najednou se něco vynoří.

³³ Takové souvislosti studuje i Mezinárodní škola divadelní antropologie (ISTA). Barba, žák Grotowského, už 50 let vede Odin Teatret a spolu s herci studuje principy hercovy jevištní „silné přítomnosti“ ve spolupráci s divadelníky ze světa – zvláště z asijských tradičních divadel, kde neplatí rozlišení herce/tanečníka a duše/těla. Viz. Barba, Eugenio - Savarese, Nicola: *Slovník divadelní antropologie*, Divadelní ústav, 2000

konkrétní situaci. Byla jsem překvapena, kdo všechno se ve mně skrývá. Mám své tělo a inspiraci a to dávám k dispozici postavám, aby mohly ožít. To, že tělo může být inspirací, i když (nebo právě proto, že?) klade překážky, jsem začínala chápat na KATaP (hodiny dialogického jednání jsem navštěvovala ještě před řádným studiem) a při zkoušení s VerTe se mi to potvrdilo. Chce to ale soustavnou pozornost a rozvíjení schopnosti „všimnout si“.

Pokud bych mohla zasahovat do zkoušek Inventáře bezmoci, navrhla bych všem, aby si na každé své bezmoci našli cokoli pozitivního a podívali se na ní z jiného úhlu. Nabídla bych jim tedy něco jako dialogické jednání: hledat více názorů, více svých já a tím se dostávat do hloubky onoho problému. Myslím, že by to vedlo nejen k větší vyrovnanosti, ale také otevřenosti a schopnosti mluvit pak před velkou skupinou a posléze před diváky bez toho, aby se nás zmocňovaly nechtěné emoce. To vše vyžaduje čas, trpělivost a otevřenost, a to byl důvod, proč jsem nezvolila tento postup při mých krátkých workshopech s účastníky projektu *Inventáře bezmoci*.

3.3. Realita a fikce

Ať už performer prezentuje na jevišti cokoli, je důležité uvědomovat si, že divák sleduje svět, který je mu představován a vnímá všechno, co na jevišti vidí a co onen svět dotváří. Herec by ho neměl vyrušovat skutečnostmi, které do hry nepatří a odvádějí jeho pozornost od příběhu. Pokud se mu stane to, co mě na zkoušce *Simulante Bande*, tedy že podlehně své emoci, divák přestane herce vnímat jako postavu a začíná mít starost o herce - člověka. Nemusí to být nepřesné vnímání situace, může se to i zúročit, ale hrozí, že se tím způsobem začne divákem manipulovat. V každém případě - slovy profesora Vyskočila - "*Když performer nemá odstup, je to pro diváka zkreslené. Herec je náhle pocíťován jako herec, nikoliv jako postava.*"³⁴ Může se pak stát, že se divák bude o herce bát, začne sledovat jeho, ne příběh, a tak ztrácí přístup k jeho dílu. Pan profesor dodává: "*Když je divák v divadle, nechce zažívat pravdu jako takovou.*"

³⁴ Všechny citáty prof. Vyskočila pocházejí z rozhovoru ze dne 27.5.2015

Jakou pravdu chce tedy divák zažívat? Snad „jiskření rozdílů mezi životní a divadelní pravdou“ což je podle Jany Pilátové *skutečnost divadla*, kterou bezděky odhalují třeba řemeslníci ve *Snu noci svatojanské*, když řeší otázku divadelní zdi nebo Měsíce.³⁵ „Režirovat se dá život i umění“, píše, a musíme si to uvědomovat, protože nás dnes obklopují věrohodné fikce v přímých přenosech. Divadelníci ve XX. století chtěli bourat iluze a zdání včetně stereotypů běžného jednání nejen kvůli umění, ale protože věřili, že život v umění může být živější než běžný, často předstíraný život, píše Pilátová. Stanislavskij se metodou fyzických jednání snažil hledat „pravdu života a pravdu divadla v jednom“, ³⁶ jiní, jako Mejerchold, čerpali spíš z jejich střetů a „nepřirozenosti“ divadla odhalovali životní figle a lži. Objevovali a připomínali skutečnost a sílu divadla, o níž snil i Antonin Artaud, Jerzy Grotowski a další.

Cest k tajemství herce a divadla je tolik, kolik lidí se o ně zajímá, a jednu z nich, tu naši, otevřel „nedivadlem“ Ivan Vyskočil. Už léta vychovává, dalo by se říci, „profesionální neherce“ (pojem Jany Pilátové) – a zároveň tvůrce, nejen divadelní, ale i životní protagonisty, v dialogu se sebou i s partnery.

Jak se ukázalo v *Inventáři bezmoci*, jednostranný a direktivní zásah do projevu neherce nabourával jeho autenticitu. Stavělo se na tom, že vystupují neherci, ale bylo s nimi zacházeno jako s herci. „Není dobře, když od neherce chceme herecký úkol, ve kterém má dobře herecky obstát, ale pokud mu dáme úkol, ve kterém využijeme jeho neškolenost, neobratnost, pak to fungovat autenticky může.“³⁷ Otázka je, zda se už nepohybujeme na hranici zneužívání.

³⁵ J. Pilátová. Století zkoušek In Rostain, Michel: *Deník zkoušek Tragédie Carmen* Petera Brooka, str.96

³⁶ Tamtéž,,s. 100

³⁷ Z rozhovoru s Jiřím Havelkou 15.6.2016

3.4. Odstup a ponor

Co se týče odstup herce od postavy, nemám na mysli ani odstup ve smyslu *představování*, jak to nazval Stanislavskij,³⁸ ani odstup v pojetí Brechta. Myslím tím odstup ve smyslu kontroly sama nad sebou a schopnosti tvořit i přesto, že se mne úzce téma týká. To se děje především v tvorbě autorského divadla – tedy divadla, kde často přímo čerpáme ze sebe.

Na tomto místě by mohla vzniknout otázka: proč chtít odstup sám od sebe, když sebe ztvárňuji, když jsem to já, kdo mi přináší inspiraci. Mám tím přece splněny všechny předpoklady pro to, abych se do postavy dokonale vžila. Nemusím vymýšlet žádné *magické kdyby*³⁹. Co ještě víc chci k tomu, abych postavu dokonale prožila a tím líp představila? Není přece nic jednoduššího.

Argumentuji však otazníkem: Pro koho hraji? Co je mým záměrem? Pokud je mým cílem vyrovnat se se zobrazovaným tématem, ano, pak mi to stačí. Divák slouží jako svědek a já se mohu před ním do sytosti projevat, případně se tím i léčit – jako v psychodramatu. Mám-li však konkrétní vizi příběhu, který chci sdělit a zároveň představu, s jakými otázkami by diváci měli odcházet (např. jak chtěly VerTeDance hned na počátku), musí do mého projevu zasáhnout režisér? Nebo si herec sám, když je autorem svého díla, může být sám „režisérem“?

Vracím se tedy znovu, odjinud k otázce hercovy sebereflexe, odstupu nebo ponoru do sebe – a s tím k otázce autenticity, jakou jsem kladla už spolužačkám při *Cestě životem*, a teď se ptám zkušenějších. Stanislavskij podle Radovana Lukavského soudil:.

"Neočekávanost prvotního pocitu v sobě má pro herce neodolatelně povzbudivou sílu. Jediná chyba těchto okamžiků prvotního prožívání je ta, že nemáme v moci

³⁸ Umění představování je umělecký směr, jehož představitelé své role prožívají (...), ale ne na jevišti, nýbrž během studia doma či na zkouškách, vnější formu svého prožitku zachytí svalovou pamětí a před divákem předvádějí věrnou reprodukci této formy. Lukavský, Radovan, Stanislavského metoda herecké práce, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978, str.20.

³⁹ Jedná se o Stanislavského metodu herecké práce, kdy si tvůrce na základě toho, co o hře a o postavě ví, dosadí konkrétní okolnosti, které v něm vyvolají bezprostřední, instinktivní jednání. Tamtéž, str.25

my je, ale ony nás. Je tedy dobré, když samovolně vznikají, jen pokud nenarušují hru a roli."⁴⁰

Sledovala jsem, jak se k této otázce staví dnešní tvůrci různého typu:

Tatjana Medvecká: " *Myslím si, že herec má mít odstup od postavy. Jedná se o vědomý proces tvorby. Postava je jakýmsi ideálem, kterému se snažím přiblížit. Samozřejmě, že míra odstupů je různá podle psychofyzických dispozic herce i typu hry. Hraní bez odstupů mi připomíná spíš psychiatrickou diagnózu a může se stát i ohrožením pro partnera (souboj Hamleta a Laerta například). Nedávno se mi stalo, že se mi v postavě objevila skutečná emoce. V půl dvanácté dopoledne mi umřela maminka a ve tři jsem hrála Rosavu ve Strakonickém dudákovi. Scénu setkání se Švandou ve vězení jsem probřečela. Svou nehranou emoci jsem vlastně využila.*"⁴¹

Veronika Knytllová: *Osobně mám ráda určitý odstup, protože mám pocit, že jsem pak svobodnější. Vzhledem k tomu, že to "já" mám tak blízko u sebe, nejsem schopna to plně reflektovat a dát tomu pevné hranice. Takže pro mě je osvobozující, když můžu mít odstup a pohybovat se v intencích nějakého blízkého "já", avšak já to úplně nejsem. Je samozřejmé, že člověk tvoří z vlastní zkušenosti a může se tě to kolikrát dotýkat.*⁴²

Helena Arenbergerová: *Pro mne funguje získat od role odstup, být schopna ji nějak analyzovat právě proto, abych se do toho mohla během představení ponořit a zároveň někam úplně neulétnout.*⁴³

Petr Opavský: *Umím si představit profesionální performery, kteří nemají odstup od role, mám pocit, že se to odvíjí od života toho člověka v tu danou chvíli. Pokud zrovna prožívá něco náročného, tak se z toho na jevišti vzpamatovává nebo se s tím potýká a paradoxně tu roli tím naplňuje. Někdy to může být na úkor, že do postavy vkládají něco, co tam nepatří. Nicméně v nonverbálních formách si myslím, že jsou to velké a pro diváka magnetické zdroje. Když divák*

⁴⁰ Tamtéž, str.51

⁴¹ Korespondence s Tatjanou Medveckou 20.6.2016

⁴² Rozhovor s Veronikou Knytllovou 2.6.2016

⁴³ Korespondence s Helenou Arenbergerovou 25.4.2016

zacítí, že člověk na jevišti něco řeší a je to pro něj důležité, i přesto, že to konkrétně nepřečte, může to být pro něj obohacující. Jiná věc je, když ten performer má nějaký životní problém, měl by si rozmyslet, zda své problémy chce řešit před náhodnými diváky nebo nějakou jinou formou. Já osobně jsem si těchto chvilí vědom, kdy na scéně něco pochopím, něco mě dojde nebo se z něčeho vzpamatovávám. A co se týká diváka, při dnešních inscenačních postupech už si nemůže být jistý vůbec ničím, tedy zda daná emoce do inscenace patří nebo ne.⁴⁴

Až dodatečně jsem si uvědomila, že touto otázkou jsem herečku i tanečnicku zaváděla do kontextu psychologického divadla. Určitě by bylo možné otázku zformulovat v kontextu nepsychologického divadla, o kterém snil Artaud, nebo divadelně antropologického přístupu čerpajícího z východního divadla. Je pro mne těžké se jen tak vzdát přístupu k herectví, jaký jsem si osvojila v souvislosti s činohrou.

3.5. Autenticita a osobní zainteresovanost + diváci

Jak tedy dosáhnout na divadle, když víme, že to je umělé, autenticity? Jak dosáhnout toho, že nemám pocit předstírání? Jiří Havelka, který se ve své tvorbě zabývá intenzivně otázkou autenticity, říká, že *90 procent divadla je mrtvého, protože pro mě je to předstírání, demonstrace, kdy někdo ukazuje něco secvičeného. Ale je málo divadla, které využije tu jedinou sílu, kterou má – vtáhnout do přítomnosti, vtáhnout do toku, který se teď děje. To vyžaduje, aby ten tvar byl otevřený, jak z pozice diváka – aby k tomu přistoupil člověk, který není spoutaný svým racionálním uvažováním a je otevřený. Tak z pozice té hry. Divadlo je nabídka vstoupit do společné hry. Musí být chuť komunikovat na obou stranách. Riziko je to, že neovlivníme diváky. Divadlo je 20 procent toho, co my děláme a 80 procent je to, co si divák nese v hlavě. Nejlepší zkušenosti mám s diváky, kteří nejsou zvyklí do divadla chodit, právě ti jsou v tomto ohledu nepopsaní a otevření. Většina činoher by mohla proběhnout bez diváka nic by se nezměnilo. Zůstává to jako velmi často dokonalý estetický tvar. Ale otázka je,*

⁴⁴ Rozhovor s Petrem Opavským 5.2.2016

jestli z něj vedou ta chapadla, kterými může chytat ten přítomný okamžik. Autenticity se dá dosáhnout jedině přiznáním té hry. Všichni víme, že je tady nějaká konvence, něco jsme si připravili a diváci se na to dívají. Nebudeme si hrát na to, že jsme v realitě. To ale neznamená zcizovat, mrkat a ukazovat, že je to jen hra, ale znamená to, že je to živý tvar závislý na divácích. Etlík psal, že divadlo vychází ze dvou zdrojů – jeden je zobrazovací modus, který vznikl daleko později než rituální divadlo. Kdysi dávno divadlo vzniklo proto, že člověk potřeboval sám se sebou komunikovat, něco se mu zrcadlilo na scéně a on se propadl do komunikace se zemřelými předky nebo s Bohem nebo sám se sebou. Bylo to komunikační médium na bázi hry. A to, že divák sdílí v divadle pocit nebo zážitek je mnohem důležitější než ta zobrazovací funkce. To může nahradit film či kniha. Divadlo má větší sílu v komunikačně- herním principu než v naraci.⁴⁵

Podívejme se, jak se k tomuto tématu staví profesor Ivan Vyskočil: *"Ten, kdo situaci v životě prožil a vypráví o tom, je autenticita sama. Herec to může autenticky hrát a vyprávět, ale nemůže to autenticky prožívat. Herec to dělá trochu uměle. A vždy je umělost ku prospěchu. Protože je to umění. V umění je ku prospěchu to, co je umělé. Ale to umělé musí být uděláno pokud možno přesně. Aby herec mohl autenticky hrát, musí být dobrý a vzdělaný. Aby někdo mohl něco prožívat, nemusí umět vůbec nic, protože to je realita. Je důležité, v jakých se to děje souvislostech a v jakém prostředí. Když se do děje v divadle, divák se na to dívá jako na hraní, jako na umění. Nezáleží jen na tom, jak jedná, ale také na tom, kdy a kde se to odehrává. Herec na jevišti i člověk v reálné situaci můžou jednat velice podobně. Rozdíl je v tom, že herec jedná tak, aby to pochopil divák. Ten, který je v té skutečné situaci, na diváka nedbá. Na divadle se jedná tak, že to počítá s divákem, v životě to s divákem nepočítá."*

V případě *Inventáře bezmoci* se myslím nešťastně spojilo dohromady hraní a nehraní, to, na co dbát a na co nedbat. Profesor Vyskočil pokračuje: *"Divák, ten příjemce, dělá tu pravdivost. Může být pravdivé to v životě i mimo život, ale oboje je jinak pravdivé. To na jevišti je pravda divadla, to v životě je pravda života neboli pravda reálného jednání."* Pravda divadla ovšem nespočívá v každodenní pravděpodobnosti, ale v autentickém sdílení se s partnery na jevišti i v hledišti, tedy v něčem, co je nad profesionalitou, co je osobní

⁴⁵ Rozhovor s Jiřím Havelkou 15.6.2016

zainteresovaností tvůrce, který se nechce předvádět, ale podělit se o něco, co je pro něj důležité. Rozdíl mezi každodenním a nekaždodenním způsobem jednání spočívá v tom, že běžně šetříme energií a proto často jednáme automaticky. Ne každodenní, tedy divadelní jednání budí člověka, který ho provádí, i toho, který se na něj dívá, protože užívá mnohem intenzivnější energii.

"Divadlo je divák. Stále myslím na to, co to udělá s ním. V jeho hlavě, v jeho duši, v jeho srdci, v jeho hodnotovém žebříčku. Je pro mě všudypřítomný. Autorské divadlo je pro mě divácké divadlo. Autorské je to v tom, že dávám možnost divákovi, aby se tam stal autorem on. Nemyslím tím, že bych ho chtěl zatáhnout přímo do hry a porušit konvenci hlediště – jeviště, ale dostat to do jiných kontextů, ⁴⁶ říká Jiří Havelka. Rozumím tomu tak, že aniž by o tom nějak spekuloval, dává do hry osobní zainteresovanost a nekaždodenní energie.

3.6. Přesah

Jsem přesvědčena o tom, že každý divadelní tvar, ať už vypovídá o konkrétním tématu či osobě, by neměl být inscenován sám pro sebe, nýbrž by měl umožňovat určitý přesah, zobecnění. Tedy opět se vracíme k otázce diváků. Každý divák by měl být schopen najít si v představení své téma. V inscenaci *Simulante Bande* se nejednalo jen o otázku handicapu, nýbrž v ní byla obsažena i obecná společenská témata: přijetí – nepřijetí do společnosti, zrada ve vztahu, sebeúcta, využívání a používání druhých ve svůj prospěch, samota nebo závislost. V současné době toto téma rezonuje i s aktuálním problémem migrantů. Handicap je zkrátka jen jednou z možností. U rozhlasového dokumentu bylo mým záměrem skrze sílu jedné ženy nechat najít diváka svou vlastní sílu. V *Cestě životem* na KATAP se nejednalo jen o ztvárnění vlastního života před spolužáky, ale i o to, aby si kladli stejné otázky, jaké jsem si tam kladla já (Kam patřím? Jak zapadnout do společenských tabulek?) Každá tvorba, zvláště ta, která je spíše existenciální než instrumentální, je určitým prostředníkem k tomu, aby se v divákovi vyvolalo cosi z vlastního života. Poctivé zkoušení a z toho plynoucí výsledek pak může vést nejen k sebepoznání (našeho i divákova), ale může nás

⁴⁶ Rozhovor s Jiřím Havelkou 15.6.2016

navzájem posunout blíž, můžeme se dostat k prapodstatě divadla – ke vzájemné komunikaci a k souznění se světem.

Antonin Artaud říká: „*Mezi postavou, která ve mně působí, když se jako herec pohybuji na scéně, a tím, čím jsem, když se pohybuji ve skutečnosti, je jistě zásadní rozdíl, ale ve prospěch divadla. Když žiji, necítím, že žiji. Ale když hraji, pak cítím, že existuji. Co mi může zabránit věřit v divadelní sen, když věřím snu skutečnosti?(...) Divadlo je jako velké bdění, v němž řídím osudovost já sám.(...) Artaud chce roku 1935 v Mexiku tímto divadlem „obnovit řetěz času, kdy divák hledal v podívané svou vlastní skutečnost; je třeba divákovi umožnit, aby se ztotožnil s podívanou, dech po dechu a takt po taktu.“⁴⁷*

A pokud se to podaří, jdou náhle stranou různá třídění, předsudky a racionalizování. Přestane se uvažovat, zda někdo má či nemá handicap, zda je černoš či má brýle nebo trpí vyrážkou.⁴⁸ Najednou jsme všichni jednotou. A autenticita herce může přejít na diváka. V dramatu Martina Shermana popisuje postava tlumočnice Belzer chvíli, kdy viděla poprvé na jevišti Isadoru Duncan: *"Ona tam stála. Bez hnutí. Hudba hrála. Potom se začala pohybovat po jevišti, ale způsobem, jakým se po jevišti nikdy nikdo nepohyboval, já nevím přesně, co to bylo. Myslím, že prostě přešla z jedné strany jeviště na druhou. A pak už bylo těžké ji sledovat, protože mě začaly pálit oči. Nevím, proč jsem plakala. Měla jsem pocit, že vidím tancovat děti. Měla jsem pocit, že líbám své dítě. Měla jsem pocit, že slyším slova rabína. Měla jsem pocit, že cítím rty muže s velikým bílým kloboukem ve vlaku do Kyjeva. A přitom všechno, co dělala, bylo pár kroků sem a pár kroků tam. /.../ Když nemůžu usnout nebo nějaký sen mě vyděsí, pokusím se představit si Isadoru, jak tančí.“⁴⁹* Tento citát pro mne vystihuje smysl divadla. Viděla jsem tuto inscenaci pak každý měsíc několik let až do derniéry. Ne kvůli tomuto citátu. Nýbrž proto, že každé představení ve mně vyvolalo pokaždé jiné pocity, vždy pro mne byla důležitá jiná věta, jiná scéna. To představení bylo vždy jiné (nebo já byla vždy jiná?).

⁴⁷ Antonin Artaud. Serafinovo divadlo.. In Divadlo a jeho dvojenec. Herrmann a synové, 1994 , s. 170 -171

⁴⁸ Uvědomme si, jak jsou hranice relativní. Opavský má přirozené předsudky vůči neprofesionálům. Hranice se přesouvají – tady ne zdraví x postižení, ale profesionálové x amatéři.

⁴⁹ Sherman, Martin: *Když tančila*. Divadlo Bez Zábradlí, 2005

Na postavu z dramatu *Když tančila* působila Isadořina živoucí tělesnost. Její jádro je společné nám všem. Při setkání s balijským představením Artaud vidí hlubší možnosti divadla, konstatuje, že doménou divadla není psychologie, ale platičnost a tělesnost, přesahující možnosti slov, že umí vytvářet „*cosi jako plnost v myšlení*“. Je v něm „*jakási původní Tělesnost, od níž se Duch nikdy neoddělil. (...) představení jsou vytvářena přímo v hmotě, přímo v životě, přímo ve skutečnosti.*“⁵⁰

3.7. Psychické nebo fyzické představování?

Na příkladu práce s rekvizitou při ztvárňování Maryšiny Babičky nebo při zkoušce Simulante Bande jsme viděli, jak fyzično je přímo spojeno s psychikou a naopak. V postavě Babičky jsem reagovala fyzicky z popudu vnitřních (představa úzkosti, strachu, obavy apod.), u Simulante Bande se naopak vyjevila psychika z popudu fyzična.⁵¹

Stanislavskij dává příklad situace, kdy člověk podává ruku druhému, avšak den předtím ho urazil. Režisér radí: *"Jsou to všechno fyzické úkoly. Jenže, co je v nich psychologie. Dá se ovšem říci i obráceně: jsou to všechno složité psychologické děje, ale kolik je v nich fyzického. Vidíte, jak je obojí lehce zaměnitelné. Ale nebojte se toho a zaměňujte jedno s druhým. Využijte nejasnosti hranic mezi fyzickou a duševní přirozeností.(...) Správné vyplnění fyzického úkolu vám pomůže navodit si správný psychický stav. Tak se fyzický úkol mění v psychologický.*"⁵²

Grotowski stejně jako Artaud zpochybňuje, že by se duševní a fyzické jevy daly vůbec oddělit. Pro něj jsou to aspekty plnosti života. Stavění těchto aspektů do protikladu (duchovní – materiální, ženské - mužské, správné – nesprávné) deformuje plastickou a vrstevnatou skutečnost. „*Jde*

⁵⁰ Artaud, Antonin. O divadle z Bali in Divadlo a jeho dvojenec. Herrmann a synové, 1994, str. 81 a 67

⁵¹ Viz. kapitola Jeden musí z kola ven

⁵² Lukavský, Radovan. Tamtéž, 1978, str.40

(...) o samu trest hereckého umění: aby to, co herec dělá, bylo (...) úplným aktem; aby to, co dělá, dělal celou svou účastí, nikoli jenom omezeným, tedy strnulým gestem ruky, nohy, grimasou obličeje, logickým přízvukem nebo jenom myšlenkou, která není s to řídit celý organismus, ale může ho pouze podpořit. V opačném případě totiž přestane organismus žít, jeho impulsy jsou zdánlivé, mezi celkovou reakcí a reakcí řízenou myšlenkou je takový rozdíl jako mezi živým stromem a kouskem opracovaného dřeva. Jde konečně o neoddělitelnost toho, co je duchovní, od toho, co je fyzické. 'Akt duše' nesmí herec ilustrovat organismem, nýbrž ho má vytvářet organismem."⁵³

Otázka, zda je akce fyzická či psychická, patří do světa, který rozděluje. Ale autenticita je z toho světa, který spojuje. Autenticita je úplnost. Přijetí sebe i se svým stínem, nevěděním, se svými protiklady, se vším všudy. Cenzurování se a hlídání se, strach z chyb a z odkrytí svých slabin, nám ubírá energii. To se potvrdilo i v souvislosti s *Cestou životem* v rozhovorech se spolužačkami.

3.8. To, co zbylo

Jak jsme se přesvědčili, divadlo není jen oním „výsledkem“ prezentovaným před diváky, nýbrž i prací na sobě, protože z každé tvorby zůstane něco v nás. Něco poznáme, sami sobě více porozumíme. Něco zůstane, přetrvá. I když se třeba hned neuplatní, JE to. Ať už to jsou nedokončené výstupy, které jsme nepoužili, nebo texty, které se nám do celku nehodily. Je to jako při psaní této práce. Snažila jsem se zformulovat odpovědi na otázky a vedle toho se mi vynořila témata další. Mezitím jsem si zase odpověděla na otázky, které s divadlem prvotně vůbec nesouvisejí. Je to jako v životě. Přetrvá v nás něco, s čím si ještě nevíme rady, nebo co se nedá vyjádřit a nemusí to být ani zprostředkovatelné. Název tohoto odstavce by mohl znít – to, co nás obohatilo.

⁵³ Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium; Texty. Uspořádala, přeložila a studií doplnila J. Pilátová, Pražské kulturní středisko Praha 1990, str.49-57

ZÁVĚR

V této práci jsem se snažila na základě svých tvůrčích zkušeností odpovědět na otázky, které se mi při tvorbě vynořovaly a stále znovu vynořují.

Prostřednictvím rozhovorů s tvůrci jsem postupně získávala konkrétní názory na problematiku autenticity, stereotypu, přístupu k (ne)hercům, odstupu a ponoru. Představila jsem konkrétní možnosti, jak jsem ve své praxi docházela k autenticitě a dokládám, že osobní zainteresovanost nemusí vyvolávat autentický projev. Záleží vždy na individualitě (ne)herce a přístupu k němu.

Prolnutí osobních a tvůrčích emocí může být užitečné, když s nimi pracujeme vědomě, kontrolovaně a v souladu s celkovým sdělením inscenace. V takovou chvíli je dobré přiznat si onu emoci v sobě, ale užít či neužít ji až v souladu se záměry díla. Jakmile se neoprostíme sami od sebe a nezačneme sebe chápat jako inspiraci pro tvorbu postavy, může se stát, že výstup nedrží vždy stejný tvar a délku a je nebezpečí, že se objeví emoce, které mohou přinést nepředvídatelný výsledek celého výstupu.

Zjistila jsem, jak důležitá je důvěra a otevřenost mezi tvůrci. Když se cítí v bezpečí, mohou se i herci odvážit neskrývat se a beze strachu zkoušet a tvořit.

Při zkoušení je důležité stále vědět, pro koho dílo tvořím a co jím chci sdělit. Tedy nechápat diváka jako klienta, kterému plním přání, nebo naopak na něj nebrat vůbec ohled, ale vnímat ho jako někoho, kdo přináší sám sebe a vstřebává svým způsobem a skrze své zkušenosti to, co mu tvůrce nabízí.

Uvědomila jsem si, že tvorba, ač je v divadle týmovou disciplínou, je jakožto lidská potřeba, potřeba člověka, individuální. Každému přináší konkrétně to, co v daný životní okamžik hledá a na co nezná odpovědi. Nebo si alespoň upřesňuje otázky. Zároveň jsem se přesvědčila o tom, jak jsou slova často nepřesná k tomu, aby zachytila to, co prožíváme a cítíme.

Katedra Autorské tvorby a Pedagogiky umožňuje člověku - tvůrci růst a tyto otázky zkoumat. Jsem jí za tuto podporu a bezpečný prostor vděčná.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- Artaud, Antonin:** Divadlo a jeho dvojenec, Herrmann a synové, 1994
- Barba, Eugenio - Savarese, Nicola:** *Slovník divadelní antropologie*, Divadelní ústav, 2000
- Blažek, Bohuslav - Olmrová, Jiřina:** Krása a bolest, Panorama, 1985
- Donnellan, Declan,** Herec a jeho cíl, Praha, Brkola, 2007
- Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium; Texty.** Uspořádala, přeložila a studií doplnila J. Pilátová, Pražské kulturní středisko Praha 1990
- Lukavský, Radovan:** *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978
- Mrštíkové, Alois a Vilém:** *Maryša*. Národní divadlo Praze, 1999
- Pilátová, Jana:** *Hnízdo Grotowského*. Divadelní ústav, 2009
- Rostain, Michel:** *Deník zkoušek Tragédie Carmen* Petera Brooka. AMU, 2013
- Sherman, Martin:** *Když tančila*. Divadlo Bez Zábudlí, 2005

PŘÍLOHY:

1) Recenze a fotodokumentace k inscenaci *Simulante Bande*:



Vladimír Just, Lidové noviny, 17.září 2012

Fuga pro čtyři těla, empatii, ironii a lásku

Sotva usedneme, takřka prázdnou, neutrální scénu, připomínající baletní zkušebnu, zaplní kvarteto čtyř těl a v ohromujícím tempu komponuje před námi důmyslnou polyfonii gagů, metafor a prostorových básní. Všichni čtyři aktéři jsou skvěle pohybově i mimicky vybaveni, jejich mimické etudy a klauniády se odehrávají převážně vleže, vsedě či vkleče, všichni se zatím drží důsledně při zemi (jejich humor je ovšem všechno jiné než přizemní), protože pokud se takto celým tělem drží země, nakažlivá radost i svoboda jejich pohybu je nekonečná. Pouze v rohu stojící prázdné vozíčkářské křeslo – na němž se později odehraje úžasný, takřka krasobruslařsky ladný duet – připomíná, že nejsme na standardním baletním představení, nýbrž že sledujeme úvodní sekvenci inscenace *Simulante Bande* baletní skupiny VerTeDance, v níž vystupují dva

profesionální tanečníci (Helena Arenbergová a Petr Opavský) se dvěma fyzicky handicapovanými dívkami (Zuzana Pitterová a Alena Jančíková).

V úvodních evolucích ale opravdu nepoznáte, kdo je kdo. Přehrada „my“ a „oni“ – často jen uměle, pouze našimi předsudky vytvářená, náhle zázračně mizí. Četl jsem spousty více či méně učených pojednání o integraci fyzicky handicapovaných občanů do „normální“ společnosti, a většina se vyznačovala oblíbeným postojem zvaným jetřebismus (Je třeba přistupovat k handicapovaným jako k normálním zdravým lidem, je třeba zrušit přehradu „my“ a „oni“ atd.). Jetřebismus hlásá kýžený stav, aniž po vás něco chce, a aniž v nejmenším naznačí, jak k němu dospět. A najednou vidím na jevišti čtveřici aktérů, kteří ušlechtilé zásady nádherným způsobem, alespoň na divadle, uvedli v život. Po inscenacích *Kolik váží Vaše touha?*(2011)či*Transforma*(2010) tu choreografky Veronika Kotlíková a Tereza Ondrová pokračují v impozantním průzkumu možností i limitů lidského (převážně ženského) těla, který je de facto průzkumem limitů lidské svobody.



To, jak se v *Simulantech*(ve zdejších končinách by ovšem bylo přesnější označení *Die Simulantenbande*)oba světy v úvodních evolucích propojí, jak nepoznáte

profesionály od „amatérů“, bere dech. Teprve při pokusech obelstít zemskou (i erotickou) přitažlivost chůzí a při následném rozehrávání vztahů na ose přitažlivost, empatie, láska, apatie se obě dvojice vyhraňují. Na ostré špici trojhranu opravdové, palčivé vnitřní touhy, přesně odpozorovaných grifů profesionálek lásky a jemné (auto)parodie obého, odvážně balancuje erotická etuda „handicapované“ Zuzany. Nezapomenutelná je sekvence obkročmo sedící vozíčkářky Aleny, zpoza níž vykouknou zdravé nohy tanečnice: způsob, jak s cizíma nohama zachází, má úroveň slavných chapliniád (vozíčkářka mluví k vlastním končetinám neutrálně jako k „tomu“ – polož „to“ tam a tam atd.). Na němou filmovou grotesku, tentokrát třeba na Bustera Keatona, si zase vzpomeneme při fascinujícím tanci Zuzany s Petrem, který, zaujat „zdravou“ Helenou, tančí i objímá se s novou partnerkou i se zapomenutou Zuzanou na břiše. Táž věčná Zuzana odmítne v závěru lacinou snahu o sblížení. Celé představení výborně rytmizuje a kontrapunkticky dotváří živě vytvářená multižánrová hudba skupiny Dva (spoluvytvářeli už představení Emigrantes, 2010). Vše drží pohromadě smutný, ale nesentimentální humor a ironie, shazující falešný soucit a pokrytectví zdravých i sklony k uzurpátorství a citovému vydírání těch druhých.



Eva Klapka Koutová, Festival Divadlo Plzeň, 15.9.2012

Simulante Bande – Každý máme svůj handicap

Simulante Bande je inscenace tvůrčí skupiny VerTeDance (choreografek Veroniky Kotlíkové a Terezy Ondrové) se čtyřmi protagonisty; jedním mužem a třemi dívkami (Petrem Opavským, Alenou Jančíkovou, Helenou Arenbergerovou a Zuzanou Pitterovou), z čehož dvě jsou handicapované (A. Jančíková a Z. Pitterová). Samotné složení protagonistů by nabízelo předvídatelné téma – jak spolu žít. To částečně celou choreografii protíná, ale není to to nejdůležitější. *Simulante Bande* nabízí něco víc. Rozkrývá poznávání svého těla formou hry, která celý pohled na tělesný handicap odlehčuje. Neubrání se ale také syrovým pohledům do reality, kdy handicapovaní nám jsou „na obtíž“, kdy my zdraví nevíme, jak se k nim chovat a oni naopak neví, jak se chovat k nám. Jak řekla jedna z protagonistek v následné diskuzi: „Každý máme svůj handicap“. Jen u někoho je víc viditelný.

Příběh čtyř lidí, kteří prožívají své vlastní příběhy uvnitř kompaktního celku, a tím nám přibližují svůj pohled na svět, není tím pádem patetický ani sentimentální. O to silněji pak celkové dílo diváka oslovuje.

V úvodu jsme svědky jakéhosi zrození postav, titěrných tvorečků připomínajících žížaly. Všichni leží na břiše na zemi, rytmicky zvedají zadek a těžce synchronně vzdychají. Kdo je z nich handicapovaný, nepoznáte. Postupně se postavy dotvářejí a vznikají jejich vlastní životy. Objevují se nové vztahy a spojení. „Zelená“ dívka (Helena Arenbergerová) s „Fialovou“ dívkou (Alenou Jančíkovou) vytvářejí se svým tělem až dětskou hru. Ovládají své nohy pomocí imaginárních provázků jako loutky. Obě jsou fascinované tím, co jejich, ale zároveň cizí, tělo dovede a jaké má schopnosti. Objevování z nepoznaného v sobě skrývá až dětskou radost a údiv. „Zlatý“ muž (Petr Opavský) mezitím balancuje s malinkým kolečkem a snaží se zachytit jeho rovnováhu. Od menšího kolečka přejde k většímu kolečku od invalidního vozíku. I toto kolo si dělá, co chce. V tomto pohybu je cosi pohádkového, kolo se rytmicky točí, jeho dráty se na světle lesknou, stroj zde působí jako samostatný tanečník. Na řadu přichází regulérní invalidní vozík. Samostatná pohybová jednotka, kterou je potřeba zkrotit. Muž

drží vozík na laně, stejně jako při krocení splašeného koně. Oprátku předává „Zlaté“ dívce (Zuzaně Pitterové). Vzniká mezi nimi milostný vztah. Jejich společný tanec, kdy on podpírá ji, je krásný a něžný.



Následně pozornost přechází na „Fialovou“ dívku. Sedí čelem k divákům na ležící „Zelené“ dívce a její nohy si adoptuje. Náhle má k dispozici „funkční“ nohy a zkouší, co s nimi vše dokáže. Vše to vrcholí vtipnou levitací v meditaci, která ji přesáhla. Přibližně v polovině inscenace dochází k prvnímu konfliktu, kdy se „Zelená“ dívka začne více zajímat o „Zlatého“ muže. Při společném tanci zlatého páru si „Zelená“ dívka stoupne za „Zlatou“ a díky své fyzické výhodě (je vyšší, tudíž se dívá mužovi z očí do očí, a nohy má stabilní) muže svádí. Vzniká milenecký trojúhelník, který nabízí otázku – jak bojovat s tou, která je v dané chvíli pro muže subjektivně krásnější. Právě handicap tu funguje jako znak, kterým je zrazená dívka poznamenána. Do nově vzniklého vztahu „Zelené“ dívky a muže vstupuje dívka „Fialová“. Její narušování společného tance zamilovaného páru připomíná otravování mladší sestry, kterou musíme hlídat, i když máme rande. Její věčné odstrkování a snaha něčím ji zabavit – jen ať je od ní pokoj.

Právě v této sekci je demonstrován problém, kdy je nám nemocný člověk na obtíž. Ale díky takovému ztvárnění tento obraz nezahrnuje jen otázku lidí

nemocných, ale všech, kteří vyžadují a potřebují naši přítomnost, ale my je odstrkujeme, ať už se to týká zdravých lidí psychicky či fyzicky slabších nebo lidí s handicapem. Také „Zlatá“ dívka tu odkrývá svůj vnitřní svět při sólovém erotickém tanci na francouzský chanson. Svádívyými pohyby, které jsou perfektně umocňovány jejími dlouhými černými vlasy, jakoby nám chtěla říct, že může nabídnout to, co zdravá dívka.

Chvilími až násilně se snaží diváka přesvědčit o svých „schopnostech“. Vyrušena ze svého vnitřního tance „Fialovou“ dívkou poprvé použije mluvené slovo. „*Tak co, jak jsem se ti líbila?*“ Celý příběh tak nabývá dalšího rozměru mluveného slova a graduje. Další sólový výstup představuje „Fialová“ dívka. Vozíku ležícímu opodál se stále točí kola a dívka leží stranou. Díky jasně bílému kuželu světla, který osvětluje vozík, vyvolá celý obraz dojem nehody, respektive autonehody. Tragicky vypadající obraz nahrazuje vtipná scéna, kdy nemocný komanduje zdravého. „*TODLE SEM A TODLE TAM*“ sděluje „Fialová“ dívka dvěma zdravým tanečnickům. Prikazuje jim, jakým způsobem mají manipulovat s jejím tělem. Tím, že používá ukazovacích zájmen a ne konkrétní slov (např. moji levou nohu sem a mou pravou nohu tam), podtrhuje ještě více svůj vztah k ochrnuté části svého těla. Vše graduje rozkazem: „*VŠECHNO PRYČ!*“



Celý příběh vrcholí snahou o usmíření dvou počátečních párů, které byly narušeny mileneckým trojúhelníkem a vyřazením obou postižených dívek. Vrátit

se zpět do původního stavu jde ale velice těžko a psychický blok se zde projevuje skrze fyzično. Chybí elegance, následují tvrdé pády na podlahu, ale je poznat, že se všichni, navzdory zradám a příkořím, potřebují. „Zlatá“ dívka nemůže „Zelené“ odpustit, že jí svedla muže. Ačkoliv jí chce „Zelená“ dívka „podat pomocnou ruku“, aby se dívka vzchopila (a prominula jí), ta to odmítá. Teprve pomoc přes shrbená záda „Zelené“ dívky „Zlatá“ dívka využije. Zároveň se ale vyvaruje využití právě její „pomocné ruky“.



Celkové usmíření přichází až s „Fialovou“ dívkou, která do příjemné hudby, ve které zazní zvuk moře či dětský smích, tančí s pocitem, že svět je vlastně krásný a je důležité si umět odpouštět. Hudba (Dva), která vznikla přímo pro tuto inscenaci, celý zážitek povyšuje. V okamžiku obrazu hry na loutky (v úvodu inscenace) můžeme v pozadí slyšet zvuky jakéhosi aparátku hodinek. Pokud jsou totiž všechna kolečka u sebe, vše funguje tak, jak má. Podobně jako využití zvuků moře v závěru inscenace, které v divákovi vyvolává příjemný pocit. Stejně tak funguje i kostým (Masha

Černíková) - muž a dívka ve zlatém kostýmu už předurčují svůj vztah – partnerský. Stejně tak dívky „Fialová“ a „Zelená“ - celé jsou v černém, jen svrchní trička mají odlišná. Právě kostým meditující dívky vzbuzuje dojem její levitace. Tím, že dívce jsou vidět její holé nohy složené v „lotosový květ“ a obě dívky jsou v černém, ztrácejí se rozdíl mezi oběma těly a vše navozuje opravdu dojem vznášející se dívky.

Celkovým přínosem celé inscenace je převážně spolupráce protagonistů. Poslouchání a vnímání se navzájem, respektování pohybů druhého. Všichni protagonisté využívají svých hereckých dovedností (nejen tanečních!), funguje zde např. oční kontakt, což v současném tanečním divadle není vůbec běžné.



Tím celou inscenaci povyšují na divácký zážitek. Nedíváme se tudíž pouze na technicky dobře zvládnutý kus, ale doopravdy na představení, které nás baví, zajímá a nezatěžuje svou pseudouměleckou tíhou. Navíc je inscenace postavena na osobních investicích protagonistů, hlavně Aleny Jančíkové. Její těžké zážitky s

postižením dokázaly choreografky transformovat do vtipných a odlehčených scén, což inscenaci nesmírně prospělo.

Táňa ŠVEHLOVÁ, Literární noviny, 29.11.2012

Všichni jsme simulanti

(...) Podobný úžas projevila také divadelní kritika po premiéře inscenace *Simulante Bande*, která vznikla v koprodukcí taneční skupiny VerTeDance a divadla Archa. Choreografky Tereza Ondrová a Veronika Kotlíková vytvořily představení, kde společně vystupují profesionální tanečníci (Helena Arenbergerová a Petr Opavský, při představení 17.11. alternoval roli Opavského ze zdravotních důvodů Lukáš Homola) dohromady s handicapovanými amatérkami: na vozík upoutanou Alenou Jančíkovou a ztěžka chodící Zuzanou Pitterovou. Vrcholem tohoto představení je už jeho začátek, kdy čtveřice tanečníků leží na podlaze a poté se vsedě pohybují tak, že nadzvedávají a posouvají své bezvládné dolní končetiny. Tím se jednoznačně stírají jakékoliv tělesné rozdíly, jelikož možnosti pohybu jsou pro všechny stejné. Možné odlišnosti jsou akcentovány později, kdy tanečníci v jazyce pohybového divadla přehrávají známé stereotypy vztahů "zdravých" a "handicapovaných". Od panovačnosti "handicapovaných" přes necitlivou pomoc "zdravých" po nesnášenlivost mezi "více" a "méně" postiženými. Všechny pojmy je nutné uzavírat do uvozovek, protože představení ukazuje, jak je takové rozlišování směšné a že jsme svým způsobem simulanty všichni a ono uvažování o "rozdílech" je podobně archaické jako celní budovy v pohraničí. Přestože juxtapoziční řazení scén a určitá světelná jednotvárnost nepůsobí příliš dynamicky, jednotlivé scény mají silný účín, zvláště tehdy, je-li pohyb dokončen slovem. To se stane dvakrát. Poprvé ve scéně, kdy Zuzana Pitterová předvádí neuvěřitelně půvabný erotický tanec, naplněný něžností, touhou a nevinností, který však vyvrcholí výkřikem "vypadni", když zjistí, že je sledována nejen diváky, ale i dívkou na vozíku. Tato scéna obsahuje hned několik myšlenek, ze kterých inscenace čerpá. Zprvé

je to touha zapomenout na tělesný handicap. Zadržet nemožnost zapomenout. Ale i přes tyto přidané významy je "vypadni" stále hlavně protestním křikem mladé dívky, která chrání sebe samu před okolním světem. Naplňuje se tak skutečně to, co cítíme jako skrytou snahu celého projektu: ukázat na relativnost tělesného handicapu, na relativnost rozdílů mezi simulanty zdravými a simulanty handicapovanými.

