Rutina a revoluce

Rutina a revoluce
Rutina a revoluce
Rutina a revoluce
Rutina a revoluce

Petr Kodenko Kubala

Rutina A *revoluce*

Reflexe terénního výzkumu v Divadle

Petr Kodenko Kubala *a kol.*

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/.

Tato publikace byla vydána s finanční podporou Akademie věd ČR
v rámci výzkumného programu Strategie AV21
s názvem Odolná společnost.

Rukopis recenzovali PhDr. Veronika Frantová, Ph.D.,
a PhDr. Ondřej Slačálek, Ph.D.
© Petr Kodenko Kubala, 2026
© Sociologický ústav AVČR, v. v. i., 2026

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU
v roce 2026

ISBN 978-80-7331-803-1 (iPDF)

Dění nelze pochopit tím, že se zastaví. Pochopení se musí podvolit toku dění, musí s ním splynout a nést se s ním.

Frank Herbert: *Duna*[1]

1 Frank Herbert. *Duna*. Přeložili Karel Blažek a Jindřich Smékal. Praha: Svoboda, 1998.

Pozor!!! Pozor!!! Pozor!!! Varování!!! Trigger Warning!!!

Představte si prosím – vy všichni, komu se dostal tento text do rukou – situaci, kdy vám nebylo dobře. Kdy jste byli „hodně dole“, kdy jste procházeli těžkým obdobím, nějakou krizí, bolestivou proměnou; prožívali jste třeba konflikt s někým, kdo vám byl velmi blízký, řešili jste něco těžkého v práci nebo rodině; s někým jste se rozcházeli nebo byli s někým, kdo odcházel (dál si můžete dosadit libovolnou těžkou situaci z vašich životů)...

Máte?

Představujete si tu situaci? Máte její obraz v hlavě? Každý z nás, myslím, něco takového zažil. Byli jste v ní velmi křehcí? Prožívali jste silné emoce? Byli jste bezradní nebo zmatení? Byli jste „jiní než obvykle“?

A poslechněte... chtěli byste o tom mluvit s ostatními? Otevřeně? Chtěli byste sdílet vaše pohnutí a prožívání s širokou veřejností ve víře, že váš osobní příklad může mít širší platnost?

Hm?

A teď si představte, že by vás v té době někdo doprovázel. Nějaký mladý hejsek, s vlastními zájmy, cíli a představami. Pozorně by vás, i v těch velmi intimních chvílích, sledoval, dělal si podrobné poznámky, procházel s vámi některými událostmi a při různých příležitostech s vámi mluvil a ty hovory si nahrával. Na základě této zkušenosti

by pak za pomoci podrobné, hnidopišské analýzy sepsal text a po čase by po vás dokonce chtěl, abyste se k němu veřejně přihlásili. Chtěl by po vás, abyste řekli: ano, tohle se mi stalo, tady mě máte.

Udělali byste to? Hm?

Kolektiv mnou studovaného divadla to udělal. Za to mu náleží absolutní uznání, obdiv a velké díky. Jedna z důležitých vrstev následujícího textu je totiž o konfliktu uvnitř jednoho divadelního kolektivu. Je plný různých druhů bolesti, citlivých témat a možná i traumat. Je ale také o transformacích a změnách, jimiž procházejí světy umění a možná i my všichni. Zobrazuji zde vyhrocenou situaci a velmi lidské reakce na ni.

K tomu několik bodů:

1. Snažil jsem se dát všem mluvčím v textu možnost se vyjádřit. Ti, kteří nechtěli být nijak zobrazeni, byli vyškrtnuti.

2. Nevyprávím příběh o konkrétních jednotlivcích, ale o kolektivní postavě.

3. Nešlo mi o reprezentativní obraz pro celé období vývoje konkrétního divadla. Text vypovídá jen o době výzkumu.

A možná to nejdůležitější na konec. Nepřeji si, aby moje práce byla čtena jako bulvár. **Nejde o žádný bulvár!** Nejde o skandalizaci. Jde o intimní portrét, k němuž je potřeba přistupovat citlivě, s vysokou mírou empatie a otevřenosti.

Jako by se všechno dělo přímo vám.

Následující příběh je semifiktivní.

Žádná z postav, institucí a událostí v knize není smyšlená. Jakákoli podobnost se skutečnými, žijícími či zemřelými osobami, existujícími či zaniklými institucemi je záměrná a autorem zamýšlená.

Na odlehlý bretaňský ostrov druhé poloviny 18. století přijíždí mladá žena. Jmenuje se Marianne a je nadanou malířkou, která je nucena svá díla vystavovat pod jménem svého otce. V 18. století nebyla pro ženy jiná možnost, muži měli stoprocentní kvóty všude, kam se člověk podíval, od politiky přes obchod až k umění.

Marianne přijala zvláštní zakázku. Má portrétovat mladou šlechtičnu jménem Héloïse, jejíž matka chce neuspokojivou rodinnou situaci vyřešit tím, že dceru provdá za milánského šlechtice, a pokud všechno dobře dopadne, obě se přestěhují do matkou milované Itálie. Konvence doby však vyžaduje, aby byla Héloïse nejprve portrétována. Teprve na základě obrazu se muž rozhodne, zda ji pojme za ženu. Héloïse se ale portrétovat nenechá, protože takový sňatek odmítá. Matka proto vymyslí lest. Najme Marianne a dceři namluví, že jde o dvorní dámu a společnici na odpolední procházky kolem moře.

Marianne za této situace musí malovat portrét mladé šlechtičny bez jejího vědomí, potají. Při procházkách studuje její ruce, obličej, uši, vlasy, výraz, tělo a po návratu do svého pokoje maluje portrét zpaměti.

Héloïse je pro ni pouhým objektem, objektem chladného profesionálního zájmu.

První portrét splňující všechna pravidla, konvence a ideje portrétování je brzy hotov. Marianne Héloïse odhalí pravdu o důvodu své přítomnosti na ostrově a portrét jí ukáže. Odhalení končí fiaskem. Héloïse své vyobrazení odmítá. Je pro ni zbaveno života a přítomnosti. Marianne v návalu vzteku obraz znehodnotí.

Je potřeba začít znovu. Tentokrát už za spolupráce Héloïse, která k vytvoření portrétu dává své svolení a trpělivě umělkyni pózuje. Obě ženy se od té doby vzájemně pozorují,

studují a postupně propadají jedna druhé, aby do konce času jim vyměřeného prožily strhující tragickou romanci.

Původně chladně pozorující malířka se stává hořícím subjektem-objektem, kterému na Héloïse nesmírně záleží. Aby Marianne mohla vytvořit dobrý portrét, musí se také stát objektem, jenž je možno pozorovat a zkoumat. Stejně tak se původní objekt, múza Héloïse, stává zaujatou spolupracovnicí. Jedna už nestojí nad druhou v asymetrickém vztahu způsobeném objektivizujícím pohledem malířky. Obě jsou najednou subjektem i objektem zároveň.

Portrét dokončují obě ženy společně... jaký je ale výsledek?

Portrét dívky v plamenech

Prolog
Noc, kdy se debatující společnost probouzí 13

První část

Organizovaná magie I. 35
Zkouška orchestru I. 75
Myslet soudržnost I. 127

Druhá část

Organizovaná magie II. 222
Zkouška orchestru II. 264
Myslet soudržnost II. 306

Třetí část

Organizovaná magie III. 373
Zkouška orchestru III. 421
Myslet soudržnost III. 481

Epilog 1
Obecnosti a teoretičnosti 538

Epilog 2
Jak vyjednat pohled do ložnice klíčovou dírkou? 565

Epilog 3
Poslední slovo regisseura/chefa 580

Petrův velmi osobní slovníček divadelních pojmů 583
Poděkování 590
Použitá literatura 593
Jmenný rejstřík 609

Prolog: Noc, kdy se debatující společnost probouzí

Relativně mladý aspirující sociální vědec, doktorand Petr, se v temném tichém pokoji podkrovního bytu konečně dostal do postele. Je třicet minut po třetí hodině ráno. Noc. Ticho. Všichni spí. Lehne si, do uší dá špunty, přikryje se až pod bradu a okrajem peřiny pečlivě podloží celé tělo tak, aby nevznikl nejmenší prostor, kudy by se dovnitř dostal studený vzduch zvenčí. Dělá to tak už odmalička. Dvakrát se hluboce nadechne a vydechne. Je připraven odevzdat proběhlý den minulosti. Znovu mocně vydechne a přestává se starat o své myšlenky. Nechává je běžet, nikam je nesměřuje ani neformuje. V jeho hlavě se začínají mísit obrazy proběhlého i budoucího dne, jiní lidé, místa, děje, hudební motivy, ústřižky z rozhovorů, filmů nebo knížek. Všechno je propojeno naprosto nahodilými asociacemi a rozplývá se v sérii různě deformovaných obrazů. Postupně se propadá do stále hlubší a hlubší letargie.

Najednou však znejistí. Zdá se mu, že se ložnicí, která mu zároveň slouží jako pracovna, šíří jakýsi neklid. Věci, které do té doby ležely klidně na stolech, stály na zemi nebo visely na stěnách, se začínají třást...

„Prober se, ty líný vole," rozřízne noční ticho neznámý hlas. Petr sebou lehce škubne. Tělem mu projede vlna napětí. Vzápětí mu ale všechno dojde.

„Errrghhh, to jste zase vy?“ odpoví znechuceně. „Proč mi to děláte? Jak dlouho to trvalo minule? Pět šest hodin? Seru na to,“ odsekne, odkryje deku, na posteli se napřímí, vyndá špunty z uší, oblíkne si kraťasy a tričko, obuje ponožky a odchází z pokoje.

„Kam si myslíš, že jdeš?“ zeptá se ostře neznámý hlas.

„Pro čaj,“ prohodí nehlasně, spíše pro sebe Petr. Dojde ke dvěma schůdkům, které jej vynesou na chodbu, na jejím konci se dá doprava, několika kroky překoná předsíň a dojde do obýváku s kuchyňským koutem. Na kuchyňském ostrůvku naplní varnou konvici, zapne ji, chvíli počká a mezitím si připraví sáček čaje a med.

Neděje se mu to poprvé. Poté, co dokončil první verzi textu, tedy jakési shrnutí svého několikaletého výzkumu, se posledních čtrnáct dní od rána do noci snažil připravit závěrečnou přednášku. Probíral se přitom stohy rozhovorů, poznámek a úryvků. Něco připravil, ale moc spokojený s tím není. Spíš cítí vyčerpání a trochu úzkosti.

Sáček s čajem vloží do půllitru, zalije vařící vodou, přidá dvě lžičky medu, zamíchá a odejde z kuchyně.

„No, to je dost!“ ozve se okamžitě neznámý hlas ve chvíli, kdy Petr překročí práh ložnice.

„Jo jo, jsem tady. Co to bude dneska?“ zeptá se Petr věcným tónem. Sedne si na stupínek, po němž před chvílí vystoupil na chodbu, a rozhlédne se po pokoji, aby zjistil, odkud hlas přichází. Nechce se mýlit, ale začíná se mu zdát, že je to právě *kalendář* pověšený na stěně, do něhož se momentálně vtělil *hlas*. Ano, je to tak. Kalendář! Ten neúnavný rytmizátor a disciplinátor, co Petra provázel celým výzkumem i psaním.

„Myslel sis, že se na tebe budu jen tak dívat? Že tě nechám jen tak usnout? To ani náhodou! Musíš se soustředit. Soustředit a nemrhat časem! Ostatní musí stranou," ušklíbne se *kalendář*. „Zítra odpoledne máš veřejnou přednášku, budeš poprvé mluvit o své práci, o svém výzkumu. Budeš se muset hájit. Jsi na to připravený? Nejsi? Nevíš? No jasně! Kdybys, ty vole, dělal přesně to, co jsem ti říkal, tak bys byl. Jenom si mnou prolistuj pár měsíců zpátky a zkontroluj plán, co sis sám vytvořil.

Sám vytvořil!

To bys koukal...

Teď už je pozdě. Příště to třeba dopadne lépe. Jestli nějaké příště vůbec bude. Musíš mě ale víc poslouchat," dokončí *kalendář*, ale než se Petr zmůže na odpověď, hned pokračuje:

„Zítra se před ně postavíš. Budeš mluvit a vyprávět. Musíš jim dát, co chtějí. Musíš je uspokojit. Zase uvidíš ty oči, žhnoucí oči... jako hyeny. Musíš se jim vystavit, aby tě mohli zhodnotit.

Rozhodnout, zda jsi hoden!

Hoden vstupu do jejich klubu.

Musíš jim dát odpovědi; odpovědi na otázky, které sis měl sám chytře položit. Ha! Otázky o světě, který se ti neustále vzpouzel a vzpouzí. Och, budeš jim muset říct, kdo to udělal."

„Nemusím nic," vyštěkne v návalu vzteku Petr a nahne se prudce dopředu. Sám sebe tou silnou emocí ohromí. Je přece povahy spíše mírné, tohle k němu nesedí, a tak se v duchu lehce pokárá. Následuje okamžité zklidnění.

„Kdo je vrah!“ nedá se zastavit *kalendář*, „jako v detektivce. Kdo zabil sdílený svět? Nebo co všechno zabilo sdílený svět? Takhle jsi to přece chtěl, ne? Udělat z toho napínavý příběh – vědeckou detektivku.“

„Byl to jeden z cílů. Zároveň jsem chtěl mluvit o sociálních vědách, o jejich užitečnosti a taky o etnografii; té fascinující metodě,“ odpoví potichu Petr.

„Teď s tím už nic nenaděláš,“ ozve se náhle z opačného rohu místnosti. Hlas zní tentokrát poněkud přidušeně, jako by vycházel z knihovny. Petr otočí hlavu za zvukem a s půllitrem v ruce jde ke knihovně. Rukou pohladí hřbety knih, vnímaje sebemenší známky jakýchkoli vibrací. U druhé poličky se jeho ruka zastaví. Něco cítí v blízkosti *sociologického slovníku*. Vytáhne jej ven a začne listovat, dokud nenarazí na heslo *path dependency*. Ze slovníku se přesně v tu chvíli ozve: „V minulosti jsi už udělal řadu voleb, které teď zpátky nevezmeš, bylo by to příliš nákladné,“ dokončí *slovník* a se šustěním papíru a následným typickým dutým klapnutím, které dokážou identifikovat na míle daleko všichni, kdo mají rádi knihy, se zase zavře.

Petr *slovník* často používal, když potřeboval rychle najít něco základního; pojem, heslo, koncept a jejich vysvětlení, které by mu pomohlo pochopit byť jen třeba drobnou souvislost. Proto *slovník* láskyplně pohladí po přebalu a opatrně jej vloží zpátky do poličky.

Hlas se ozve znovu prostřednictvím *kalendáře*. Nejprve jen zamručí a pokračuje: „Jak se ti to teď zdá? Měl jsi čas to dotáhnout? Rozlousknout? Hm? Určitě si říkáš, že bys to zvládnul, kdybys měl dost času. Opravdu si myslíš, že bys to zvládl, kdybys měl dostatek času?

Přišel bys na to?

Nepřišel?

Nevíš?

Nejsi si jistý?

Máš vůbec na to?

Však oni tě jednou odhalí, ty podv-“

„Ale no tak! S tím jdi do prdele, o tomhle už jsme několikrát mluvili,“ utne *kalendář* Petr. Aby svůj striktní postoj podpořil, máchne svižně rukou ve vzduchu, jako by chtěl celé téma odehnat pryč. Když pozoruje svoji ruku, jak letí vzduchem, v mikrosekundě mu dojde teatralita celého gesta a najednou si připadá jako na jevišti. Při pohybu ale zároveň vylije trochu čaje na zem. Bryskně malou louži setře ponožkou a vrátí se na své původní místo u dveří.

Kalendář utichne. Hlas se ale přestěhuje do *papíru s výzkumnými otázkami* přišpendleného na nástěnce nad psacím stolem hned vedle kalendáře:

„A o co ti vlastně jde? Co? Nebo o co ti celou dobu šlo? Co jsi tím chtěl říct?“ vystartuje *papír s výzkumnými otázkami*.

„Celou dobu? Zpočátku jsem vůbec nevěděl, o co mi jde. Možná až tak poslední dobou jsem začal aspoň tušit. Navíc ti to už řekl kalendář, neposloucháš, nebo co?“ odvětí Petr nasupeně. Je stále ještě podrážděný řečmi, jež před chvílí vedl kalendář.

„Hele, zase pozor, jo. Hodně jsem ti pomohl. Ukazoval jsem ti cestu. Nechtěl jsem, aby ses ztratil. Cesty výzkumu jsou nevyzpytatelné,“ ohrazuje se *papír s výzkumnými otázkami*.

Byl uražený právem. V určité fázi si Petr skutečně sepsal výzkumné otázky na papír, aby mu neustále připomínaly směr, kterým jde. Často se mu totiž stávalo, že jej objemný a košatý materiál, se kterým pracoval, házel někam jinam; otevíral další otázky, podotázky a témata, které by bylo možno obšírně pojednat. Takhle to ale ve vědě nefunguje, milé přátelstvo. Tady disciplína musí bejt!

„Jo, máš pravdu. Promiň," omlouvá se Petr. Najednou jej ale přepadne hrozná úzkost, jejíž stopy lze vysledovat až někam hluboko dovnitř hrudi. V aktuálním pohnutí ze sebe začne bez jakéhokoli filtru chrlit: „Já to ale neumím, nezvládnu, nejsem dobrý řečník, nenarvu celou tu několikaletou práci do jedné krátké přednášky, ještě tak, aby to dávalo smysl. Nedokážu to výstižně shrnout. Nemyslím dostatečně pronikavě." Do jeho posledních slov se vkrádá silná skepse.

„Dělat výzkum, a etnografii obzvlášť, ech, ta každodenní realita je hrozný bordel," pokračuje, „Je frustrující se do zkoumání něčeho takového vůbec pouštět, valí se pořád jenom samé otázky, hádanky a nejistoty. Po jistou dobu jsem si choval naději, že pokud budu vytrvalý, citlivý k celé komplexitě věci, budu si klást smysluplné otázky, tak se přece jen postupně začne určitý obraz vynořovat... ale nic. Nic! Já nic nevím, už nic nevím. Mám v hlavě prázdno."

„Přestaň fňukat, ty měkkoto! Bože, to se fakt nedá poslouchat. To je mi teda utrpení. Ta vaše generace je tak přecitlivělá," vstoupí do hovoru rázně hlas prostřednictvím *kariérního plánu na příštích pět let* přišpendleného uprostřed nástěnky.

„Seber se trochu, na tohle tu není nikdo zvědavý. Myslíš, že tohle tvoje vyšilování je nějak výjimečné? Prosím tě. Nemáš na to nekonečně času. Už se budeš muset posunout dál, v téhle fázi se nemůžeš zaseknout," zakončuje

ostře *kariérní plán na příštích pět let*, uvolní se ze zajetí připínáčku a spodní částí stránky vlepuje Petrovi facku.

Plyšový medvídek dcery, která se má zanedlouho narodit, souhlasně přikyvuje.

Kariérní plán na příštích pět let má jistě pravdu a Petr to tuší, i když mu jeho tupá, konformistická promluva není po chuti. Jasně, každý životní běh, včetně pracovní nebo soukromé sféry životů, je jaksi neformálně i formálně strukturován do předem definovaných úseků, kterými musí člověk projít v určitém čase a rytmu. Pokud to neudělá, může být vnímán tak, že stojí mimo svůj čas. Dělá něco příliš pozdě nebo příliš brzy, a to, přiznejme si, není vnímáno pozitivně. V případě akademické kariéry se Petrovi začal nachylovat čas doktorandského studia, které bylo v době jeho studií dimenzováno na čtyři roky (podporované velmi hladovým stipendiem sedmi tisíc za měsíc) s následným prodloužením o další čtyři roky (už bez jakékoli finanční podpory). Petr se už musí posunout do post-doktorandské fáze. Pokud by se mu to podařilo, potom by ho další *plán*, vypracovaný o několik let později, pravděpodobně směřoval k posunu do docentské fáze a pak třeba i profesorské. Všechno samozřejmě za předpokladu, že by vůbec chtěl v akademii zůstat. Musel by taky získat stálé zaměstnání a vypracovat si schopnost plnit všechna ta obyčejným šílenstvím stvořená kritéria dnešního akademického kapitalismu.

„Dlužíš mi odpověď," připomíná se rázně *papír s výzkumnými otázkami*, čímž Petra vytrhává z chvilkového zamyšlení.

„Ale vždyť vy přece všichni znáte svůj význam. Proč se mě na to pořád ptáte?" snaží se ukončit salvu otázek Petr.

„To, že existujeme, neznamená, že si rozumíme. Navíc zítra to budeš říkat naostro, před publikem, tam už si zakolísání

nemůžeš dovolit. Oni to zítra budou chtít vědět. Nemůžeš si nechat žádná tajemství. Dneska si to můžeš ještě nezávazně vyzkoušet. Uděláš si prostě takovou generální zkoušku. No tak, buď přece rozumný," odpovídá klidně až konejšivě *papír s výzkumnými otázkami*.

„Je to, jak říká *kalendář*," podvoluje se Petr, „dělal jsem výzkum v jednom Divadle[2], etnografický výzkum, strávil jsem tam spoustu času a," na chvíli se zastaví, odkašle si a více oficiálním tónem pokračuje: „Ústřední témata mého výzkumu jsou tři. Prvním, tím nejviditelnějším, je konflikt uměleckého vedení s pracovnictvem Divadla, následná revoluce, revolta nebo palácový převrat, chcete-li, a následná snaha o obnovu nebo ozdravení. Druhým tématem je potom rozpad sdíleného světa, který jsem za tím konfliktem a převratem cítil. Chtěl jsem vědět, co se stalo, co se muselo pohnout, změnit nebo selhat, aby k tomu došlo; chtěl jsem vědět, jak se to stalo, kdo za to mohl nebo co za to mohlo; a taky jsem chtěl vědět, co se dělo potom, tedy jak se lepily ty rozpadlé kousky dohromady," trochu se rozmluví Petr a k vlastnímu překvapení se mu udělá výrazně lépe. Zastaví se a chvíli ten pocit pozoruje. Možná že jej uklidnilo opakování. Jako by opakováním naprostých základů nacházel pevnou půdu pod nohama. Paralelně s tím se v jeho hlavě začíná pomalu formovat představa publika, pro které bude zítra formulovat svoje myšlenky.

„Chceš tím říct, že tě zajímá rozpad té instituce?" doptává se *papír s výzkumnými otázkami*.

„Ehm, nechci. Žádný rozpad instituce! Něco takového vůbec neprobíhalo. Mluvím o něčem subtilnějším, o konceptu *sdíleného světa* a jeho rozpadu. Hm, to budu muset víc vyjasnit," zamýšlí se Petr a k řečenému přidá poslední téma:

2 Divadlo psáno s velkým D odkazuje vždy ke konkrétní instituci, v níž jsem výzkum prováděl. Všechny postavy s ním spojené jsou v celém textu pojmenovány pseudonymy.

„Třetím tématem, tím úplně nejobecnějším, jsou proměny, transformace a posuny. Nejde mi jen o analytický popis rozpadů nebo konfliktů uvnitř *sdílených světů umění*, ale o to, co takové konflikty či rozpady podmiňuje a co jim dává vzniknout. Myslím, že se proměňují základní kameny, na kterých byly sdílené světy umění vystavěny – typicky třeba romantický mýtus o individuálním umělci-autorovi. Co bylo legitimní v minulosti, přestává být legitimní dnes. Proměny jsou tedy třetím ústředním tématem."

Děkuji," uzavře *papír s výzkumnými otázkami* a spokojeně splyne s nástěnkou.

„Já se ti vlastně nedivím," pokračuje hlas vtělený v *Petrův terénní deník* ležící vedle tiskárny, „nedivím se tomu tvému skepticismu. Já například vypadám úplně otřesně. Nevím, jak jsi mě vytvořil, ani nevím, co ze mě chceš udělat. Nebo co se ze mě *dá* vůbec udělat, ale – "

„Tebe nebude nikdo číst," skočí mu do řeči Petr, „vytvořil jsem tě pro sebe, pro svou potřebu. K tomu jsi dobrý tak akorát. Napsal jsem tě tak, že jsem do tebe zapsal všechno, co jsem za dva roky, s přestávkami, mimo jiné jako asistent režie v Divadle zažil. Při psaní výsledného textu jsem z tebe snad dokázal vytáhnout všechno podstatné. Přepsal jsem tě do příběhu – do jedné vrstvy, která ale pořád vypadá jako série deníkových záznamů. Nazval jsem ji *Organizovaná magie*, podle jedné věty z fascinující knihy *Polomyšín* Daria Foa, kterou jsem nedávno zhltnul skoro na jeden zátah," vysvětluje už trpělivěji Petr. Zopakování dalšího drobného kousku jej opět pevněji ukotví. Upije trochu z horkého čaje a po těle se mu rozlije teplo.

„Víš, to máš tak," pokračuje už více přednáškovým způsobem, „terénní deník nebo terénní poznámky se obvykle jako celek veřejně neprezentují. V akademických textech se sice vyskytují výňatky z deníků, ale ty bývají vnořeny do

vědeckého textu. Pokud se ovšem nejedná o experimentálnější, volněji pojaté pojednání, které je v etnografické tradici poměrně dobře zavedené. Metodu vytváření dat prostřednictvím terénních deníků vymyslela antropologie, která se v 19. století ustavila jako moderní věda, jež měla zkoumat mimo-evropské společnosti a kolektivity. Jednoduše řečeno, antropologové a antropoložky prostě dostali od různých učených společností, nadací a států ranec peněz, jeli někam na Bali nebo Papuu Novou Guineu, připojili se k tamější kolektivitě, pozorovali ji po dlouhou dobu, naučili se její jazyk, porozuměli tamějšímu způsobu života, rituálům, vidění světa a následně ze svého pobytu po návratu napsali zprávu z výzkumu v podobě knihy. Po celou dobu si vedli deník, tedy podrobné záznamy ze všeho, co zažili při terénní práci."

Znovu si odkašláním uvolní hrdlo a pokračuje v už vyloženě přednáškovém duchu: „Celkově byla takováto antropologická praxe vpletena do sítě koloniální nadvlády tehdejší Evropy nad zbytkem světa, což bylo předmětem sebereflexe antropologie od jejích počátků. I dnes je otázka moci vědoucího *subjektu* nad zkoumaným *objektem*, práva zobrazovat, uchopovat, popisovat, interpretovat a vytvářet z někoho/něčeho ‚toho druhého', důležitou součástí antropologické socializace do oborové identity. Další vývoj, v průběhu druhé poloviny 20. století, ukázal, že jedna z věcí, kterou mohou antropologové a antropoložky udělat pro narovnání asymetrického vztahu *Evropan-muž – vědoucí subjekt* vs. *divoch – výzkumný objekt*, je, že se prostě ‚vrátí domů' a začnou totožnými metodami zkoumat i různé instituce pozdně-moderních společností. Proto jsem i já při svém etnografickém studiu jednoho divadelního kolektivu používal jako jednu ze základních metod terénní deník. Dělal jsem si podrobné poznámky ze všech návštěv; na místě do mobilu nebo na druhé strany scénářů a pak v kanceláři pěkně hezky systematicky, do počítače. Pečlivě jsem zaznamenával

materiální prostředí, temporální zasazení, oblečení, věci, postavy, děje, dialogy i své vlastní pocity z právě pozorovaného v naději, že z toho později vytvoří něco smysluplného," zakončí Petr s vědomím, že jeho promluva nebyla úplně špatná a některé elementy z ní by mohl zítra použít.

„My jsme tady taky," ozve se hlas prostřednictvím *kupky přepsaných výzkumných rozhovorů*.

„Vím o vás. Třicet šest rozhovorů s páteří divadelního kolektivu. Z vás jsem vytáhl taky to nejdůležitější pro svou potřebu a vložil vás do druhé vrstvy svého textu, do formy scénáře s názvem *Zkouška orchestru*, podle jednoho Felliniho filmu," hbitě reaguje Petr a myšlenku rozvede v již nastavené přednáškové atmosféře:

„Výzkumné rozhovory pro mě byly druhou zásadní metodou vytváření dat. V sociálních vědách se obecně má za to, že rozhovor je zcela umělá situace, v níž je víceméně metodicky veden rozhovor nad konkrétním tématem, které se nějak týká výzkumu. To vše s člověkem, který má k danému tématu co říct. Rozhovory se obvykle nahrávají, doslovně přepisují a pak analyzují pomocí softwaru pro analýzu kvalitativních dat. Liší se také mírou formalizace, od těch velmi pevně strukturovaných, připomínajících dotazník, až k těm neformálním, explorativním, u kterých je předem znám jen záměr výzkumu a hovor plyne přirozeně. Já používal hlavně to, čemu se říká polo-strukturovaný nebo polo-standardizovaný rozhovor, tedy jakási kompromisní poloha mezi oběma výše zmíněnými typy. Měl jsem nějaké základní okruhy, ale zůstával jsem otevřený ke spontánní změně směru rozhovoru."

„Ahem... kuc... kuc... huh," snaží se na sebe nenuceně upozornit hlas vycházející ze *složky s teoretickými poznámkami* ležící na *dokumentu se zpětnými vazbami, otázkami*

a kritikou všech dosavadních čtenářů všech pracovních verzí Petrova textu.

„Jasně, z vás jsem složil tu třetí vrstvu textu. Teorie, diskuse nad teorií a zpětná vazba od ostatních. Zásadní! Společně myslíme *soudržnost*. Jdeme v kolektivu. Teoretizování je vždycky dialo... ne, ne, polylog! Myšlení soudržnosti kolektivem," zakončuje enigmaticky Petr. Pak se zamyslí a dovysvětlí:

„Věda je vždycky kolektivní snažení, při kterém je diskuse, komentování provizorních verzí textů a vzájemná kritika naprosto zásadní. Bývá to úmorné, ale do jisté míry nutné. Žádný vědecký text nemůže být publikován bez recenzního řízení, při kterém dochází k nezávislému posouzení předkládaného textu. Já postupoval podobně jako asi všichni, co nějaký výzkum někdy dělali. Měl jsem téma, začal vytvářet data prostřednictvím terénní práce, paralelně s tím jsem četl teoretickou literaturu a v průběhu přemýšlení a psaní jsem se o svém výzkumu bavil s celou řadou dalších lidí. Neustále jsem proto střídal perspektivy, chvíli byl v terénu, odstupoval od vytvořených dat k teoretickým textům a diskusím s ostatními a od nich zase zpět k další fázi vytváření dat v terénu; a tak pořád dokola a dokola... a dokola," dokončí Petr a napadne ho, že by tento bod mohl použít zítra v diskusi, pokud se někdo zeptá, proč píše, jak píše. Zároveň se musí vyhnout banálním vysvětlením, jak věda funguje. Pro jeho aktuální potřeby dobrý, ale zítřejší publikum tohle všechno bude bezpečně vědět.

„Dobře, takže já jakožto tvůj výsledný produkt mám mít tři roviny nebo vrstvy," ozve se se svým shrnutím hlas z *pracovní verze textu vytištěné pro Pavla Baršu* ležící na stole v papírovém obalu.

Pavel byl Petrovým školitelem. Školitel nebo školitelka má v životě doktorandstva, tedy lidí studujících doktorské

studium navazující na magisterské studium a v ideálním případě končící státnicemi a obhájením disertační práce, speciální místo. Funguje jako průvodce či průvodkyně celým výzkumným procesem od začátku do konce. Pracovní verzi Petr Pavlovi vytisknul s opravdu velkými písmeny, aby ji mohl při svém slabém zraku přečíst. Vzniknul tak obrovský fascikl, který bylo nutné dát do obalu od papírů do tiskárny.

„První vrstvou je tedy terénní deník," pokračuje *pracovní verze*, „jakési stylizované výňatky z terénního deníku strukturované do smysluplného příběhu. Těm jsi dal název *Organizovaná magie*. Potom je druhá vrstva, v níž zpracováváš výzkumné rozhovory, jejichž výsledky jsi vložil do struktury děje filmu *Zkouška orchestru*. Pak následuje třetí vrstva, která by měla být reflexivní, teoretická a má obě roviny propojovat a interpretovat. Vnímám se správně?" zeptá se *pracovní verze*, ale nedá Petrovi žádnou možnost odpovědět, hned totiž pokračuje, „hele, teď mě tak napadá, tři roviny, každá z těch rovin má mít tři části a všechny jsou seskupené zase do třech částí nebo bloků. Ještě mají každá počet slov dělitelný třemi, hm? Ty jsi nějaký úchyl na symetrii nebo co? Tebe to rajcuje?" pronese provokativně hlas skrze *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu*.

Než na položenou otázku Petr odpoví, lupne okem nalevo na *Numerologickou příručku* v knihovně: „Jo, v zásadě se vnímáš správně. S tou symetrií, no, není trojka magické, dokonalé číslo? Zahrnuje v sobě jedničku i dvojku, syntetizuje tezi a antitezi. Čas se obvykle dělí do třech rovin – na minulost, současnost a budoucnost; texty na úvody, statě a závěry. Nakonec i struktura klasických vyprávění má tři akty; klasickou tříaktovou strukturu vyprávění, ne?" dokončí Petr a lupne okem zase napravo na knihu *Scénář pro 21. století* Lindy Aronson.

„Fúú, ty zase blábolíš! Tohle mi jako vysvětlení rozhodně nestačí. Proč mě píšeš tak, jak mě píšeš?“ zeptá se bojovně hlas momentálně usídlený v *pracovní verzi textu vytištěné pro Pavla Baršu*. „Nevím, jestli se mi líbí, co se mnou děláš,“ dodá v podobně bojovném duchu.

„Nech toho. Ty se mnou házíš víc než já s tebou,“ protestuje Petr.

„Ale jak mám sama sobě rozumět? Nemám úvod ani závěr, nemám stať v tom pravém slova smyslu, jak se mám chápat? Cítím se, jako bych nikam nepatřila, do žádného žánru. Kdo mě bude číst, když nemám žánr? Budu mít čtenářstvo?“ pochybuje *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Máš žánr. Jsi *creative non-fiction*, *scientifikce* nebo *etnofikce*. Jsi mým experimentem, experimentálním textem, otevřeným textem! Jenom na tebe nejsou lidi tolik zvyklí,“ snaží se mírnit obavy Petr, ale evidentně se mu to příliš nedaří. Proto se zase posune směrem k více vysvětlujícímu způsobu řeči:

„Pravda je taková, že žánr *creative non-fiction* existuje, a někdo by mohl dokonce říct, že zažívá prudký rozvoj. Zdá se, že etnografické studie mají k tomuto typu psaní jaksi přirozeně blízko. Jednoduše řečeno, *creative non-fiction*, v češtině bychom řekli asi *narativní literatura faktu* nebo *kreativní literatura faktu*, je žánr, který kombinuje rigorózní vědecký výzkum a beletristické postupy psaní. Prostě skutečné události zachycené výzkumem prezentuje za pomoci různých vyprávěcích postupů běžných ve fiktivních příbězích,“ už vstřícněji vysvětluje Petr.

Po poslední větě se ale zarazí, zdá se mu, že daný žánr představil příliš nekonfliktně, a proto dodá: „Nicméně, ne všichni takovýto způsob provádění výzkumu a psaní o něm přijímají. Je kolem toho spousta kontroverzí

a polemik. Jedna strana tvrdí, že narativní literaturou faktu můžeme dobývat nové čtenářské horizonty, přiblížit se i lidem mimo striktně vědecky definované kruhy, čímž bychom mohli lépe ospravedlnit svoji existenci v očích veřejnosti. Jiní zase tvrdí, že narativním psaním podkopáváme autoritu vědy, narušujeme její tradice, rozmazáváme hranice faktů a fikce, a tedy v důsledku mícháme vědu, umění a laický jazyk. Taky někdy říkají, že se vlastně ani kolikrát nejedná o vědu. Případně pak mluví o tom, že jde o ‚ezoterickou vědu', která nedostává kritériím té ‚pravé vědy'."

„Pár lidí už mě ale vidělo, ne? Co na mě říkali?" ptá se *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Jo, pár lidí tě vidělo. Pro jedny jsi příliš radikální a taky příliš otevřená, a proto nebezpečná. Pro jiné jsi zase málo radikální. Někomu vadí, že nemáš úvod, kde bych všechno podrobně vysvětlil a předznamenal, jiný úvod nechce ani za nic. Pro jednu část jsi nečitelná a zmatená a chtějí více vedení, pro jinou zase příliš doslovná," shrnuje Petr.

„No dobře, ale jak si mám rozumět? Jak se mám číst?" dožaduje se už poněkolikáté svojí odpovědi *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Ehm, třeba tak, že jsi pokusem o simulaci kvalitativního výzkumu. Jo, pouhá simulace, tedy věc zachovávající základní rysy originálu, osekaná, upravená a dotvořená tak, aby byla stravitelná pro čtenářstvo. Měl jsem ideu, že i čtenářstvo konfrontuji, v zásadě, se svou situací začínajícího etnografa, který se utápí v tom mnohohlasém světě. Chtěl jsem jim neustále připomínat, že se mají dostat do podobné pozice, přemýšlet, jaký význam mají různé situace, které jim představuji. Podobně jako já, kdy jsem nevěděl úplně přesně, za čím jdu. Pak jsem si začal myslet, že se něco vynořuje, nějaká znalost o prostoru,

ve kterém se nacházím... ale... no... vlastně... všechno je na konci. V poslední části. V závěru! Tam se celá definitivně propojíš a pochopíš. Tam se plně vyjeví povaha celé téhle mojí, snad dostatečně něžné, vivisekce," vysvětluje Petr.

„Mon dieu! Jasně, to si všechny svoláš do jedné místnosti a vysvětlíš jim, jak to bylo, kdo to udělal, co, monsieur Poirot!" vypálí *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu* a hned pokračuje, „To jsou strašný kecy! Já se nic konkrétního nedozvím," vzdává se.

„Ale dyť já se kurva snažím," štěkne po ní Petr. Po chvíli zavře oči, soustředí se na dech, nádech, výdech, ještě jednou nádech, zadrží dech – jedna, dva, tři – výdech, rozhlédne se po pokoji, dívá se na konkrétní předměty v místnosti, zpřítomňuje si je, snaží se s jejich pomocí ukotvit. Po chvíli pokračuje už klidněji:

„Původně jsem tebou chtěl vyprávět tři příběhy. S odstupem času ale musím říct, že v textu je vlastně ukryt jen jeden příběh, uvnitř něhož je ještě jeden další. V případě onoho dominantního vyprávěcího módu jde o *příběh výzkumu*, jehož protagonistou je relativně mladý aspirující sociální vědec Petr. Jde v zásadě o zachycení jeho cesty od počátku terénního výzkumu přes různé zákruty, peripetie a propady až k vyvrcholení v podobě snahy všechno nějak shrnout, pochopit, uchopit, vysvětlit a tím se ustavit jako vědec hodný toho jména. V tomto zachycení tak najdeme rysy jakéhosi *bildungsromanu* nebo *coming of age story*. Hlavním antagonistou na této cestě mu je na jedné straně akademický svět se svou disciplínou a nároky, kam se snaží proniknout, a na druhé těžce uchopitelný a chaotický socio-materiální svět," shrne Petr a nadechne se k druhému bodu:

„První příběh v sobě však obsahuje ještě vyprávění druhé, tedy vyprávění příběhu s kolektivní postavou – Divadlem – a revolucí v něm. Jde o cestu kolektivu Divadla

od relativně stabilizovaného stavu ke krizi a konfliktu až k následné snaze o zotavení. Protagonista prvního příběhu Petr se potom snaží přijít na to, co se stalo. V tomto módu jde o příběh nesoucí rysy *detektivky*, jakési vědecké detektivky," zakončí celkem spokojeně Petr. Po chvíli ticha mu to ale nedá a začne znovu mluvit:

„Na úplném začátku jsem měl nechuť k lineárnímu vyprávění. Zároveň ten samotný materiál, s nímž jsem pracoval, mě k experimentu přímo vybízel. První volby jsem taky udělal v době, kdy jsem pro sebe neviděl žádnou budoucnost v akademické sféře. Nestála o mě. Byl jsem zhrzený. Jen jsem chtěl dokončit doktorát a udělat si to s Pavlem trochu hezké. Nabyl jsem tehdy přesvědčení, že se musím vysrat na celý ten klasický, suchý, nesrozumitelný, zdánlivě neutrální akademický jazyk. Rozhodl jsem se experimentovat a tím dostát jak nárokům výzkumného pole, tak mým řekněme meta-teoretickým předpokladům. Obecně jsem chtěl, aby s tebou bylo možno pracovat imaginativně, jak to komukoliv přijde pohodlné a příjemné, tedy číst tě různě, přeskakovat, vracet se a tak. Stačí ti to takhle?" zakončuje svou vyčerpávající promluvu Petr a cítí, jako by přitom nohou nahmatal další kousek pevné půdy. Neustálé opakování základů, jako nějaké mantry, jej uklidňuje.

„No... jakž takž," odtuší *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

Na chvíli v pokoji nastane naprosté ticho. Chvíle chladného rozvažování a reflexe. Bude už konec? Bude si moct jít lehnout? Petr těká očima zleva doprava a hádá, odkud může přijít další atak.

„A co když tím někomu ublížíš?" najednou vykřikne z knihovny vedle stolu hlas z *příručky etiky vědeckého výzkumu*. „Co když někomu uškodíš? To je přece absolutní maxima dělání výzkumů – do not harm."

„Nejsem na světě, abych ostatním ubližoval," odpoví Petr.

„To je úplně jedno. Stát se to může, i když ty nechceš. Jak jsi minimalizoval tohle riziko?" nedá se odbýt *příručka etiky vědeckého výzkumu*.

„Udělal jsem spoustu kroků a kompromisů. Snažím se co nejvíce anonymizovat, ale úplně to nejde. Je to těžké. Všem jsem taky dal možnost některou z verzí mého textu číst. Snažil jsem se všechno vyjednat, nechával jsem je namítat. Zároveň se z celé věci mohli nechat úplně vyškrtnout. Nechtěl jsem je unést jen pro svůj prospěch. Všichni jsou pro mě partneři a partnerky ve výzkumu," popisuje Petr.

„Bude to stačit, myslíš? Hm? A lze vůbec předem dohlédnout všechny důsledky? Nebylo by lepší to nechat v tichu?" dál doráží *příručka etiky vědeckého výzkumu*.

„Ehm, jo... nevím. Bude můj text lepší než ticho?[3]" zareaguje Petr.

„To přece musíš vědět!" zakřičí *příručka*.

„Jo jasně, v ideálním světě možná. Jak to má ale člověk vědět dopředu? Má to prostě zkusit a uvidět? A potom se jenom omlouvat? A kdo to rozsoudí? Kdo posoudí, jestli ten konkrétní výtvor je hodnotnější než ticho? Kdo je arbitrem? Hm?" ptá se Petr.

Opět nastane ticho.

„A opravdu si myslíš, že jsme dost vědecké? Jsi si jistý?"

3 Tomáš Koblížek. „Jak psát knihy o citlivých tématech? ‚Obětí se může dotknout, když to provedete banálně,' říká filozof". *Český rozhlas*. 2023 [cit. 5. 8. 2024]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/les-v-doma-mornstajnova-etika-literatura-jak-psat-citliva-temata-koblizek_2305291608_afo.

zaútočí z dalšího rohu stolu *složka s teoretickými poznámkami*. „Co když se tě zeptají na teoretický přínos? Je tvůj přístup dost teoretický?

Dost vědecký?

Neděláš *pouhý popis*? Nicneříkající?

Bez vysvětlení?

A co zobecnění nebo nějaká komparace?

Nic?

Hm?

Co když někdo zpochybní tvůj přístup jako celek?

V té mocensky asymetrické situaci, to bude těžké! Bude tam někdo, kdo dělá čísla, statistiky... a teď uvidí tyhle tvoje šílenosti?

Nemáš strach?

Jak to budeš řešit?

Jak budeš reagovat?“

„Nevím,“ přiznává Petr.

„Já bych možná věděla!“ vloží se do rozhovoru hlas prostřednictvím *knihy Jadwigy Šanderové: Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách*, která se v českém prostředí stala jakýmsi standardem pro psaní vědeckých textů. „Musíš z toho přece udělat trochu více vědu, tedy všechno uspořádat, zpřehlednit, definovat, konceptualizovat, uzavřít, shrnout, diskutovat. Co?

Úvod, teoretická část, metodologická, výsledky, diskuse, závěr.

Úvod–stať–závěr.

Aspoň pro to vystoupení. Trošku strategicky. Hm? Co? No taaak! No, trochu to vyčistit, udělat z toho hezký přehledný vědecký text," uzavírá *kniha Jadwigy Šanderové*.

„No, ale vždyť jsem těch ústupků udělal celou řadu. Mám připravenou poměrně standardní vědeckou přednášku. Nebo mám ještě víc věci přibarvovat? Nebo mám rovnou lhát? Mám říkat, že jsem všechno věděl od začátku? Že jsem věděl, co dělám? Že jsem měl, a mám, všechno pod kontrolou? Že jsem znal téma, všechny otázky, metody, teorie už od prvního vstupu do výzkumného pole? Že dokážu všechno bezezbytku uchopit, rozřadit, zinterpretovat a uzavřít? Takhle bys to chtěla? Takhle mám psát?" nachází v sobě odvahu k energické odpovědi Petr. Následně vyletí z knihovny *publikace Timothyho Pachirata Among Wolfs* a pohladí Petra po tváři. Je to pro něj další výrazná vzpruha.

V tu chvíli se definitivně rozhodne, že tím prostě projde. Dělal, co v daných podmínkách mohl. Půjde do toho.

„Ano!" zakřičí hlasitě a urputně Petr. V jeho hlase se odráží absolutní rozhodnost, aniž by úplně věděl, co tím zakřičeným slovem přesně myslí.

Znovu nastane ticho.

„Hm, hm, ale... třeba ti to zítra vážně sedne dobře a nebude to tak hrozné," rozřízne ticho *kalendář*, který celou rozpravu začal, a hned pokračuje, „teď ses definitivně rozhodl, prošel sis ty úplné základy. Co když se tě ale někdo zeptá na něco, co nebudeš mít zrovna v tu chvíli v hlavě? Co je

ukryté někde hluboko v samotném materiálu, v datech? Co kdybychom si je tady společně prošli a hlouběji probrali? Hm?“ uzavírá v pozitivnějším tónu *kalendář*.

Kalendář má pravdu, tohle mu nedá spát. Nedá! I když by moc chtěl. Bude to muset všechno ještě jednou před zítřkem projít.

„Tak kde začneme?“ ptá se smířeně Petr.

„Kde? Na začátku,“ odpovídá *kalendář*.

„Hm, jasně. No nic. Tak tedy *Organizovaná magie I*.,“ řekne Petr a sáhne po první části *pracovní verze textu vytištěné pro Pavla Baršu*. Otevře ji na příslušné stránce, mocně se napije a dá se do čtení.

Relativně mladý aspirující sociální vědec, doktorand Petr, ona *debatující společnost*, se postupně, místo spánku, noří do jím vytvořeného světa...

První část

Organizovaná magie I.

„Samozřejmě že vypravěči nevnímali svůj výstup jako divadelní představení a ani mě v té době nenapadlo spojovat tyto dva žánry. Hlavně jsem ještě nebyl schopen vnímat ten velký rozdíl mezi vyprávěním a předváděním, byl jsem přesvědčený, že dělat divadlo v sobě zahrnuje výhradně deklamaci, přítomnost několika herců, scénografii, světelné a zvukové efekty… zkrátka *organizovanou magii*. Až později, když už jsem získal značnou zkušenost z jeviště, uvědomil jsem si, že ono ‚cafrání' bylo kladkou, která mě vytáhla do sféry lidového vypravěčství."

Dario Fo[4]

4 Dario Fo. *Polomyšín. Mých prvních sedm let (a nějaké navíc)*. Přeložila Marina Feltlová. Praha: Fra. 2009.

[Středa, 19. března]
Tak tohle byla z mé strany politováníhodná nedbalost. Se šéfem jsme sice po mailu domluvili přesný čas schůzky, ale už ne místo, kde se potkáme. Co teď? Počkám u vrátnice? Ve foyer? Zamířím rovnou k němu do kanceláře? Po chvíli váhání jsem si řekl, že výzkumník musí být odvážný, a tak jsem se sebevědomě vydal rovnou do šéfovy kanceláře. Na cestu jsem se vyptal paní na vrátnici a vyrazil jsem.

Při vstupu do části budovy, do níž smí jen zaměstnanci Divadla, mě ovšem přepadl náhlý pocit nepatřičnosti. Tělo mi posílalo zprávu, že jsem v tomto prostoru vetřelcem, a zase chvíli trvalo, než jsem se přesvědčil o nezbytnosti výzkumnické smělosti.

Chodba, dvůr, foyer, točité schody s fotkami po stěnách, chodba, dveře… nádech, výdech, klepání, otevření dveří…

***

Šéf seděl na židli s nohama na stole a do mobilu ťukal smsku. Přátelsky mě přivítal, podali jsme si ruce a on pronesl:

„Říkejte mi Hladimír," a hned nato dodal, „jak to dopíšu, můžeme začít. Chtěl jsem vás čekat ve foyer, ale bohužel jsem se tam nedostal včas."

I přesto, že mi bylo řečeno, že zmatení nebyla tak úplně moje chyba, stále jsem v sobě cítil touhu omluvit se za náhlý vpád do kanceláře. Zapudil jsem ji tím, že jsem se začal vyptávat na poslední premiéru.

„Jó, všechno šlo dobře, podle plánu, nazýval jsem lidi jinými jmény, mluvil jsem z cesty, ale všechno dobře dopadlo. Všichni byli spokojení," shrnul stručně šéf.

Po úvodních zdvořilostech se šlo hned na věc, nechtěl jsem zbytečně ztrácet čas. Můj záměr byl jasný. Chtěl jsem získat svolení k výzkumu, začal jsem proto zlehka popisovat, o co mi vlastně jde.

Šéf hned od počátku projevil živý zájem o věc, a to hlavně tím, že kladl všechny ty příjemné otázky, které doktorandi a doktorandky tak rádi slyší: Co přesně bude výzkum obnášet?

Jak dlouho bude trvat? Kam bude směřovat? Jaké je téma? Jaká je hlavní výzkumná otázka?

Naprosto pochopitelné, v jeho pozici bych se ptal stejně. I přes entuziasmus aspirujícího sociálního vědce jsem však neznal jasnou odpověď ani na jednu z nich. Ne snad proto, že bych nevěděl, co u nich chci vlastně dělat, ale proto, že odpovědi na všechny položené otázky se hledají až v průběhu výzkumu, tedy minimálně toho typu výzkumu, který jsem chtěl dělat já. Navíc, co si budeme povídat, vysvětlit za třicet vteřin výzkumný záměr někomu mimo obor je dovednost, kterou jsem se prozatím nenaučil. Řekl jsem proto jen:

„Já bych tady u vás rád udělal etnografický výzkum," čímž jsem ještě více vybudil šéfovu zvědavost. Tak tedy etnografie, no, chvíli jsem se zdržel u popisu metody: původně etnografii vyvinuli antropologové; vznik v devatenáctém století, určena pro zkoumání skupin/kmenů/národů, kterým se tehdy říkalo „primitivní". Od počátku je spojena s kolonialismem a evropským sklonem vidět ostatní neevropské obyvatele planety země jako „objekty výzkumu", jako ty „druhé", podřadné, nevyvinuté nebo na druhou stranu „čisté a nedotčené civilizací". Po hrůzách dvacátého století a kritice kritických antropologů se výzkumníci „vracejí" domů a aplikují stejné metody na moderní evropské společnosti. Všechno staré známé věci.

„Nejdůležitějším a nejnáročnějším rysem je ovšem výzkumníkova dlouhodobá přítomnost v každodenním provozu studované instituce nebo skupiny," snažil jsem se krátký výklad zakončit, „takže bych tady s vámi byl dlouho; povídal si, pozoroval a tak".

Ještě než stačil šéf něco říct, dodal jsem, ve skryté narážce na Simone de Beauvoir, že celá studie bude součástí mého „stávání se sociologem". Šéfa obrat zaujal natolik, že si jej okamžitě rozšafným gestem zapsal na náhodný kus papíru ležící na stole. Můj krátký výklad viditelně zafungoval.

„K jakému výsledku byste chtěl, aby vaše práce dospěla?" zeptal se ještě jednou. Moje odpověď vykazovala stejnou míru údernosti jako ta předchozí, tedy žádnou:

„To nejde takhle dopředu říct, v zásadě ale půjde o porozumění a interpretaci toho, co se tady děje," hlesl jsem. Začal jsem cítit neodbytnou potřebu ze sebe přece jen vymáčknout něco víc, ozvalo se i moje sebemrskačské já – nejsi dobře připravený, nemáš nic pořádně promyšlené a zformulované, tak je to vždycky, vůbec jsi sem neměl chodit. Abych všechny podobné myšlenky zahnal, přišel jsem s analýzou tvorby příběhů:

„Zajímá mě hlavně to, jak se – zrovna v téhle instituci, která vyrábí příběhy – ty příběhy vyrábějí. Zajímá mě propojení s materialitou, s věcmi, proč se vyprávějí zrovna tyhle příběhy a ne jiné, proč zrovna v této době…" načež jsem byl přerušen.

„Víte, v Divadle startuje nový projekt, vy byste mohl být takový kronikář, co ho bude sledovat od začátku do konce. Půjde o velkou věc, vznikne řada inscenací podle světových autorů a dalších pět podle českých autorů," vypočítal šéf a odmlčel se. Neměl jsem v zásadě nic proti. Náš hovor ještě chvíli pokračoval a já začínal cítit, že se blíží konec. Potřeboval jsem ale ještě jednu věc a pokusil jsem se ji opatrně nadnést.

„Dobře, to by šlo, rád něco takového budu dělat. Kromě toho sledování projektu a kronikářství bych vám rád nabídl nějakou formu pomoci, neplacené brigády, něco jako prodej lístků, uvaděčství nebo něco podobného," řekl jsem a zadoufal, že Divadlu moje výpomoc přijde vhod. Pro mě by to znamenalo dostat místo a perspektivu, odkud se na dění v divadle budu dívat.

Můj návrh, tak jak byl předložen, šéf přijal, načež doplnil: „Takové výhody, jako máte vy, to nemá každý." Nemyslel to ale vůbec zle, mluvil s vlídnou tváří.

„Já mám intuici na lidi, hlavně na ty, co si to zaslouží, ostatní se mě pořád ptají, kde ti lidé získávají takovou důvěru, a já jim vždycky opakuji, že je to intuice. Vždycky se chci seznámit s těmi, co mají vnitřní záři. Zdá se, že vy máte vnitřní záři, tak uvidíme," vysvětlil. Vůbec jsem netušil, co tím vším myslí, ale nechal jsem to tak. Následně šéf zavzpomínal na situaci, kdy jsme se viděli úplně poprvé. Potkali jsme se u informačního šapitó postaveného před Divadlem v době

tradičního několikadenního festivalu, kde jsem vypomáhal. Venku byla hrozná zima, já seděl na židli a mrznul. Podle šéfa jsem ale i přesto hrdinsky plnil to, co jsem plnit měl. Zdá se, že jsem si ho tím získal. Nakonec tedy řekl:

„Budu rád, když nám vypomůžete, každá pomocná ruka je tady u nás dobrá." Výborně, zaradoval jsem se v duchu. Po krátké domluvě jsme spolu zamířili do velké kanceláře v druhé, „administrativní" části komplexu pro tiskovou zprávu ke startujícímu projektu.

***

Divadlo je rozděleno na dvě části. Jedna přiléhá k náměstí a jsou v ní umístěny převážně kanceláře, sídlí tu ředitel s hlavním úřednickým aparátem. V druhé budově je sál, zkušebna a foyer, tady se vyrábí umění. Šéfova kancelář je umístěna právě v umělecké části, která byla v tuto denní dobu úplně klidná.

V kancelářské budově byl naopak čilý ruch. Prostor v té největší z kanceláří vyplňovala sedící, klikající a mluvící těla schoulená před monitory počítačů. Díky dennímu provozu, kdy lidé chodili dovnitř a ven dle libosti, nebyl náš příchod téměř zaznamenán. Pracovnice pro styk s veřejností nám dala tiskovou zprávu a my zase po pár vteřinách odešli. U schodů jsme se málem rozloučili, jenže já se ještě zeptal na domluvu ohledně výpomoci.

„To musíme vyřešit hned, pojďte ještě se mnou zpátky do kanceláře," řekl a já jen přikývl na znamení souhlasu. Zpátky ve své kanceláři si sedl za stůl a vytáhl diář. Po krátké úvaze se na mě podíval a řekl:

„Víte, já teď potřebuju asistenta režie, na deset zkoušek, do premiéry jednoho menšího kusu, je to taková miniopera. V pátek je první zkouška. Budete psát režijní poznámky, nakupovat čokoládové koule, prostě budete dělat, co vám řeknu. Později vám ještě všechno vysvětlím." Nadšeně jsem souhlasil. Dostanu taky program zbylých zkoušek, abych si udělal volno.

„To jsme toho za třicet minut zvládli, co," rozloučil se se mnou šéf a potřásl mi rukou.

***

Po odchodu z Divadla jsem přemítal nad důvěrou, která byla ve mě vložena, vzhledem k mému chabému výkonu, no, vlastně darem. Se šéfem jsme se viděli jen párkrát, vůbec mě nezná, ničím významným jsem si jeho důvěru neměl možnost zasloužit. Dar je ošidná věc. Podle Marcela Mausse je potřeba dar vždy odpovídající hodnotou oplatit, ne hned, ale přesto oplatit, aby vztahy mohly dále fungovat. Čím budu oplácet já? Dostal jsem darem důvěru, kterou budu muset splatit stejnou symbolickou hodnotou? Co to bude? Co když se v mém textu objeví nějaká kriticky sžíravá pasáž a budu považován za „zrádce", který nevrátil dar důvěry a příležitosti? Nevím. Možná jsem byl jen zbytečně paranoidní.

Šéf v téhle souvislosti, ještě než jsme se rozloučili, pronesl:

„I přes důvěru, kterou k vám chovám, jste pořád špion, agent CIA, který přišel všechno vyzkoumat a potom to vynese ven." Řekl to samozřejmě v žertu, s úsměvem na tváři, ale i přesto byla někde vzadu znát naprosto pochopitelná obava.

Přes onu pochybnost nebo spíše ostražitost jsem odešel s velmi dobrým pocitem, jak hladce všechno probíhalo a jak pozitivně byl všemu nakloněn. Hlavou mi běžela jedna diskuse z doktorského semináře, kde se probírala teze, že lidé z vyloučených lokalit „vědí, že jsou pro stát problém", takže rozumí tomu, proč za nimi výzkumníci chodí. V divadle naopak určitě tuší, že „jsou zajímaví a důležití", dělají přece umění, tu vznešenou činnost! A tak se možná budou chtít vystavit. I šéf v průběhu rozhovoru odkazoval k heroické minulosti Divadla, k divadlu jako hnutí a k ikonickým postavám jeho historie. Je potřeba to mít na paměti. Nebylo by dobré nekriticky a nevědomě reprodukovat některé sebe-oslavné mýty.

[Pátek, 21. března]
Opět politováníhodná nedbalost z mé strany. Cestou do Divadla jsem si uvědomil, že zase nevím, kde se má dnes zkoušet. Téměř zlostně jsem během pěti minut prošel celým divadlem až k šéfově kanceláři. Nebylo to jednoduché, protože budova Divadla je hrozné bludiště a vůbec se v ní zatím nevyznám. Cestou jsem potkal jednoho z herců, kterého jsem nesměle pozdravil.

Šéf v kanceláři nebyl, takže jsem se otočil a šel zase zpátky. Cestou jsem však náhodou narazil na sál, kde už bylo vše připraveno ke zkoušce. Výborně, příště je ale potřeba být důslednější!

***

Sálu dominovalo digitální piano a stůl, kolem něhož byly rozestavěné židle. U okna stál malý stolek pro zvukaře a promítací techniku – počítač, monitor, zesilovač, projektor. Na stěnách viselo několik obrazů s podobiznami Václava Havla a pár dalších s citáty nebo větami typu „Keep calm and listen to the music".

Hned po příchodu jsem šéfa, teď v roli režiséra, tedy režiséra/šéfa, mávnutím ruky pozdravil a šel si sednout za něj. Myslel jsem, že něco řekne, ale neřekl nic, tak jsem se prostě posadil a čekal. Pomalu se začal trousit herecký soubor, nejprve pár mužů a později i ženy. Chlapi vtipkovali a nahlas se smáli. Usadili se vedle mě. Všichni měli s sebou scénáře a poznámky, režisér/šéf neměl téměř nic. Žena, kterou oslovoval jako *inspice[5], měla v ruce scénář a hromadu jiných papírů.

Režisér/šéf zničehonic opustil místnost, ale po chvilce se vrátil a rovnou ve dveřích začal mluvit, čímž dal najevo, že zkouška začala. Plán pro dnešek představil hned v úvodu. Nejdříve jsme si měli promítnout nahrávku z posledního

5 Viz *Petrův velmi osobní slovníček divadelních pojmů*. V textu bude první výskyt divadelního žargonu v každé ze tří částí vyznačen hvězdičkou před slovem. Pokud tak narazíte na slovo, kterému nebudete rozumět, nalistujte si slovník na konci knihy. Vyplatí se to.

zkoušení, kde kameraman zachytil jednu z *projížděček, a posléze se mělo celé představení „jen přezpívat“. Hm, přezpívat? No jo, vždyť je to miniopera, uvědomil jsem si.

„Je nutné všechno udělat velmi rychle, zbývá jenom deset zkoušek, dneska je to první desetina zkoušení. To musíte mít všichni na paměti. Na druhou stranu je to potřeba nazkoušet v odpovídající kvalitě, aby se ukázalo, že náš soubor je ve velmi dobré kondici, i pěvecké. Vy nesmíte zpívat jen jako herci, musíte zpívat téměř jako profesionálové,“ vysvětlil režisér/šéf. Mluvil potichu a rychle, místy tak rychle, že mu nebylo téměř rozumět.

***

Začalo promítání. V jeho průběhu se hlavně mužská část osazenstva pohledem na sebe sama dobře bavila. Čas od času se ozvala hlasitá salva smíchu. Na několika místech se zasmál i režisér/šéf. Jeho smích byl lehce rozpoznatelný mezi ostatními, vyčníval svou hlasitostí a jakousi zvláštní strojeností. Smál se zpravidla v okamžicích, kde by ostatní ani nenapadlo se smát, takže jeho vpád působil až znepokojivým dojmem. Herec, který seděl vedle mě, parodoval, pro pobavení ostatních, pohyby režiséra/šéfa, kterého kameraman na minulé zkoušce zabíral po celou dobu zezadu. Režisér/šéf seděl v první řadě před plátnem, parodii sebe sama proto pochopitelně nemohl vidět. Poprvé mě napadlo, jestli ho mají rádi? Jaký je vztah mezi souborem a režisérem/šéfem?

***

Konec promítání… pět minut přestávka… záchod… zpátky v sále…

Po pauze si vzal opět slovo režisér/šéf: „Mám z celého zkoušení dobrý pocit. To, co jsme viděli, bylo fajn, ale pořád jsme v jedné desetině zkoušení, takže nás čeká ještě spousta práce.“ Vzápětí se lehce zarazil, podíval se na mě a zatvářil se, jako by si všiml úplně poprvé, že tam s nimi sedím.

„Jo, hm, nechci udělat nějaké faux pas," řekl, ukázal na mě dlaní, a mna si rukou čelo a nos, pokračoval:

„Tohle je Petr, bude mi dělat asistenta, píše nějakou disertaci, hm, takže se ho vůbec nemusíte bát." Všichni se otočili směrem ke mně a já na ně rychlým pohybem ruky mávnul. Všechno se odehrálo jakoby mimochodem, v závorce nebo v poznámce pod čarou. Ale bylo fajn, že jsem byl představen.

Rychle se pokračovalo dál. Režisér/šéf předal slovo mistru hudebníkovi (tak jej nazval), který seděl za klávesami a měl mít na starosti zbytek zkoušky. Potom odešel pryč. Při minulé schůzce mi režisér/šéf sdělil, že budu dělat, co mi řekne. Neřekl nic, tak jsem nic nedělal. Jenom jsem seděl a pozoroval.

Velmi příjemné bylo, když se u mě potom, co mě režisér/šéf představil, při přecházení do přední části ke klávesám zastavil jeden z herců, podal mi ruku a představil se jako Marek[6]. Za ním přišel další, který se hlasitým „Zdar" a silným stiskem ruky představil jako Matouš. Cítil jsem se o mnoho lépe.

***

Zbytek zkoušky probíhal ve velmi uvolněné atmosféře. Herci a herečky seděli na židlích rozestavěných do řady před klávesami a zpívali celou minioperu pod vedením mistra hudebníka. Ve volných chvílích si osazenstvo chodilo pro pití do hospody, která byla jen o poschodí níže. Bylo vidět, že je jim dobře, vzájemně mezi sebou vtipkovali a škádlili se. Jasně, znají se určitě dlouho a užívají si to. Čas od času se při zpěvu někdo z herců nebo hereček postavil a předvedl malou patetickou, a proto vtipnou hereckou akci. Atmosféra byla nasycena společně vytvářenou energií a radostí ze společného bytí v prostoru.

***

6 Připomínám znovu, že všechna jména jsou změněna. Použil jsem pseudonymy.

Na úplném konci zkoušky se vrátil i režisér/šéf. Herci a herečky dozpívali a pomalu se začali vytrácet. Ještě chvíli jsem zůstal v místnosti. Přitočil se ke mně režisér/šéf. Patrně mi chtěl něco říct, ale jeho pohled spočinul na mých poznámkách ležících na židli. Chvíli je zdálky studoval, pak se na mě překvapeně podíval a řekl:

„Režisér/šéf mám být já? Hm, zní to poněkud protivně. Nazývejte mě prosím opravdu *Hladimír*. Případně potom *regisseur/chef*.“ Poslední dvě slova vyslovil s cizím přízvukem.

Nic jsem proti tomu neměl, takže jsem souhlasil. Po naší krátké výměně odešel něco říct mistru hudebníkovi.

Schválně pomalu jsem si balil věci, abych zaslechl, o čem si povídají.

„Hodně jsme s tím pohnuli, jsou dobří, kurevsky dobří,“ chválil odvedenou práci herců a hereček mistr hudebník. Regisseur/chef přisvědčil a jal se vysvětlovat, že je potřeba udržet význam:

„Tohle je fraška o dělání divadla, o tom, jak se všechno hraje, jak všechno vždy řídí nějaký režisér, prostě, jak se dělá představení,“ zakončil Hladimír, rozloučil se a odešel z místnosti.

První zkoušku jsem měl za sebou. Zamířil jsem rovnou na univerzitu, kde jsem všechno podrobně zapsal do svého terénního deníku.

[Pondělí, 31. března]

Dnes se už počtvrté zkoušelo „na zkušebně“. Zkušebna je velká místnost v horní části divadla v umělecké části budovy. Postavená je tak, aby rozměrem na šířku odpovídala hracímu prostoru velkého sálu, kterému se podobají i po obvodových zdech zavěšené balkony. Vejde-li člověk do zkušebny hlavním vchodem, upoutá jej po pravé straně zrcadlová stěna, kterou herci a herečky využívají, když si chtějí upravit kostým nebo se podívat, jak jejich pohyb vypadá z jiného úhlu pohledu.

Na protější straně místnosti je průchod na balkon s výhledem na nedalekou katedrálu. Zkušebna je místem, kde

se, jak jsem se dozvěděl, pořádají večírky po premiérách, a zvlášť balkon je při těchto příležitostech vyhledávaným prostorem. Naproti vchodovým dveřím jsou záchody a výtah, propojující zkušebnu se sálem a sklepem, určený k převozu beden, kulis, rekvizit a techniky.

V budově Divadla se naštěstí už trochu orientuju. Dojít na zkušebnu se dá několika způsoby. Obvykle chodím po točitých schodech s fotkami po stěnách, minu kuchyňku a chodbu vedoucí k regisseurově/chefově kanceláři. Začíná mi docházet, že obě budovy jsou propojeny sítí chodeb, průchodů a průlezů. Z každé místnosti v *baráku se dá dojít v podstatě kamkoli.

Před začátkem každého zkoušení je uprostřed hracího prostoru připraveno vyvýšené pódium kruhovitého tvaru, u něhož vždy stojí klávesy pro mistra hudebníka. Herci a herečky tak musejí pokaždé vystoupat několik schodů, aby se na vyvýšené pódium dostali. Ve volném prostoru kolem jsou rozesety rekvizity, z nichž si herci, herečky a regisseur/chef vybírají ty nejvhodnější. Zbytek prostoru je až ke dveřím na balkon vyplněn *elevací.

***

Potěšující taky je, že začínám rozumět rytmu zkoušení. Pokud bylo pro mě zpočátku všechno zahaleno mlhou, tak teď už se chytám. Zkoušky probíhají každý den od 9:30 do 13:30, výjimečně pak od 18:00 do 22:00. Po hodině a půl, v 11:00, je první krátká pětiminutová pauza a potom, ve 12:15, následuje velká, dvacetiminutová přestávka. V krátkých pauzách se nechodí nikam daleko, jen na záchod nebo do hereckých šaten umístěných nedaleko. Regisseur/chef v tu dobu obvykle obstarává mnoho jiných provozních záležitostí, které za ním přicházejí vyřídit další pracovníci a pracovnice divadla. Vystupuje tak na chvíli z pozice režiséra a zastává roli uměleckého šéfa, aby se opět se začátkem zkoušení zanořil zpět.

O delších pauzách se chodí do hospody na polívku. Sám jsem ještě na polívce nebyl, ale vím to z doslechu. Na jedné

z minulých zkoušek mi bylo řečeno, že v Divadle funguje něco, co se jmenuje *ferman, tedy jakýsi základní „fárplán“, vyvěšený na internetu. Hned jsem si ho podle instrukcí vyhledal a pečlivě prostudoval. Už se proto začínám lépe orientovat jak v prostoru, tak v čase.

***

Dneškem začíná poslední týden zkoušek před *generálkovým týdnem, který začne tuto neděli *technickou zkouškou. V generálkách se bude zkoušet dvoufázově. Každý den čtyři hodiny dopoledne (9:30–13.30) a čtyři hodiny večer (18:00–22:00). Vyvrcholením generálek je pochopitelně premiéra obvykle následující den po poslední, veřejné *generálce. Zkouší se zpravidla osm týdnů, v případě této menší inscenace je ale času daleko méně.

***

Na zkušebnu jsem ráno dorazil právě v momentě rozezpívání. Mistr hudebník seděl za klávesami a hrál. Herečky a herci volně korzovali po místnosti a zpívali stupnice na určené slabiky. Zase jsem z nich cítil kolektivní energii, vzájemnost, radost z pobývání v jednom prostoru. Když kolem sebe procházeli, usmáli se na sebe, zamrkali. Dobře se znají, jsou tady doma.

Už poněkolikáté mi tyhle situace připomínají něco z mé osobní biografie – fungování sportovního týmu. Podstatnou část svého dětství, dospívání a rané dospělosti jsem totiž strávil jako hráč extraligového florbalového klubu v Havířově. Občas se tak stane, že mi určitá situace svou strukturou, naladěním, pohyby, slovy připomene něco, co z minulosti už dobře znám.

Dnešní zkoušku bych pracovně rozdělil na dvě části. V první se jel *průjezd a zkoušelo se několik scén z úvodu představení. Na druhou část přišel speciální host, Klaudio, hvězda minulosti Divadla a spoluautor inscenace, v níž měl nakonec i sám hrát. Klaudio není herec, nýbrž hudební skladatel. Hrát měl úplně poprvé v životě.

[První část]
Začalo se projížděčkou. Regisseur/chef seděl v první řadě uprostřed za *režisérským stolkem, od kterého všechno řídil. V průběhu si dělal zápisky, mohutně gestikuloval směrem k hercům, ukazoval, co mají dělat, ale příliš nepřerušoval. Jen v případě jednoho z herců projížděčku zastavil a tvrdě jej několikrát pokáral. Byl podle něj nepřipravený a tím „ničil práci ostatních".

Jeho projev je při režírování velmi hlasitý. K jeho obvykle hřmotnému projevu je v příkrém kontrastu například to, jak vyhlašuje přestávku. To vždy jen tak špitne a všichni okolo musí téměř odezírat ze rtů, aby odtušili, že mají na chvíli pohov. Pokud se ale zkouší, místností se nesou jeho burácivým hlasem vykřikované pokyny, jak a co mají herci a herečky zahrát nebo zazpívat, a také často řev vyjadřující nespokojenost.

***

Dobře si vzpomínám na svůj úlek, když se to stalo před pár dny poprvé. Odvykl jsem si slýchat řev a takto hlasitý projev obecně. Působilo to na mě hrozně, nepřirozeně, jako by už do mého světa nic takového nepatřilo, a byl jsem rád, že nepatřilo. V části akademického prostředí, kde jsem se doposud pohyboval, tento typ vyjadřování prakticky neexistoval, proto jsem sebou znepokojeně trhnul, když poprvé na někoho zařval. Překvapilo mě to i proto, že jsem tuhle jeho polohu do té doby nezažil. Na mě byl zatím vždy vlídný.

***

Po průjezdu měl regisseur/chef řadu připomínek. Nejprve důrazně, ale opravdu důrazně, promluvil k již několikrát plísněnému herci a následně se přesunul k významu celého kusu:

„Nedaří se nám vystihnout význam. Musí to být jako kunderovská anekdota, sešit směšných lásek, něco lehkého, co je potřeba říkat lehce, ale zároveň se mluví o něčem důležitém, o věčnosti a pravdě. Nemůžete ale anekdotu vykládat

sklesle, musí se říct normálně a přirozeně, jako byste vlastně nic nehráli."

Po krátké přestávce se zkoušelo několik scén z úvodu představení. Regisseur/chef podrobně připomínal téměř každý pohyb, neustále zastavoval a volal:

„Stop, stop, stop… zahrajte to (tak a tak), PROSÍM." Vždy s důrazem na slovo prosím, ovšem s důrazem tak ostrým, že nešlo o prosbu, ale téměř o výhružku. Chvílemi jsem si jej představoval jako zlostného sochaře majícího před sebou kus hmoty, kterou vztekle opracovává a snaží se vytvarovat do podoby, která se bude alespoň blížit jeho představě. Ovšem s tím rozdílem, že před sebou nemá nehybnou hmotu, ale živé lidi nadané vlastní vůlí.

Nakonec se však za pomoci neustálého opakování, připomínek, plísnění, hulákání a gestikulování podařilo opracovat, zdá se, uspokojující kousek sochy. Atmosféra na konci zkoušky tomu alespoň napovídala.

***

Postupně si začínám všímat, jaká regisseur/chef používá přirovnání: „Zahraj to jako Michael Jackson"; „Zahraj to jako Harry Potter, když přijede poprvé do Bradavic"; „Zazpívej to jako Karel Gott a potom rozhoď ruce"; „Teď jsi Livie Klausová, Líívie Klausová! Ukaž, jak jsi tím uražená. Teď jsi udivená – opravdu je Miloš Zeman na Hradě? A už se s tím nedá vůbec nic dělat? Takhle udivená, ano!" Často využívá popkulturních odkazů, společenských stereotypů a taky narážky na Milana Kunderu.

Když pracuje s někým z herců a hereček, snaží se vysvětlit své pojetí prostřednictvím jím definované podstaty dané postavy, skrze její charakteristiky, chování, vztahy k jiným postavám a situaci, v níž se postava nachází, dále z jaké fáze inscenace situace pochází a potom také často poukazuje k významu hry samotné, tedy jak je text napsán, proč se říká to, co se říká, právě v tomto dějinném okamžiku, proč takto a proč je potřeba všechno říct tak, jak on si myslí, že by se mělo.

Odbíhání k tomu, co přesahuje danou situaci, je výrazným rysem jeho práce. Snaží se osvětlit, co má herec nebo herečka konkrétně předvést na jevišti pomocí obecností. Jde obvykle o krátké výlety do komunitní historie Divadla jako hnutí, divadelní režie, hlubších významů jednotlivých postav; do významu konkrétních situací, společenské reality, filozoficko-náboženského přesahu nebo významu inscenace jako celku.

***

Zhruba v polovině zkoušení jsem si uvědomil, že regisseur/chef nepřetržitě pracuje, odpočíval skutečně jenom malou chvilku o přestávce. Když se zrovna nezkoušelo, rozhodoval záležitosti spojené s fermany a chodem divadla obecně. Naopak herecký soubor, když byla vyhlášena přestávka, okamžitě mizel pryč. Nikdo se nezdržoval ani o vteřinu déle, než bylo nutné. Chodili asi dolů do hospody pro pivo nebo jiné pití, do kuchyňky nalít si hrnek kávy nebo vody, anebo prostě jen posedět do hereckých šaten. Příště se musím zaměřit víc na ně, zatím jsem si netroufl na víc než na neustálé opisování kruhu – sedadlo v druhé řadě – záchod – sedadlo v druhé řadě.

***

Hezký kontrapunkt k vedení zkoušky pevnou rukou Hladimíra vznikl ve chvíli, kdy se „vlády" nad situací ujal přehrávač. Mistr hudebník musel v průběhu zkoušky odejít, takže se používala nahrávka. Kvůli technické závadě nebylo možné hudbu z reproduktorů zastavovat. V případě zastavení Hladimírem by bylo nutné pustit celou nahrávku znovu. Za normálních okolností by regisseur/chef zastavoval zkoušení neustále, teď to ale nešlo. Bylo vidět, že se musel hodně ovládat, aby probíhající zkoušku nepřerušil. To ale neznamenalo, že by potichu seděl, naopak, po celou dobu mohutně gestikuloval a hulákal pokyny.

[Druhá část]
Na začátek druhé části přišel Klaudio. Zajímavé bylo pozorovat, jak se situace příchodem hvězdy minulosti posunula. Pokud regisseuru/chefovi před přestávkou komplikoval kontrolu nad situací přehrávač, teď podobnou roli sehrávala minulost a charisma nově příchozího. Regisseur/chef, do té doby neohroženě vládnoucí prostoru, se na chvíli změnil ve velmi úslužného „koordinátora zkoušení". Po chvíli, kdy se „efekt příchodu" vyčerpal, zaplul zase pomalu zpátky do své obvyklé polohy.

Sám Klaudio se mi jevil jako roztomilé herecké dřevo, chvílemi vypadal, že se ani nedokáže orientovat v prostoru, natož aby byl schopen něco hrát. Regisseur/chef jej nicméně nijak nesekýroval, jen velmi vlídně udílel pokyny typu „pravou ručičku na dveře", „a teď tělíčko směrem do publika" a podobně. Drtivou většinu pokynů Klaudio vůbec nerespektoval, ne snad proto, že by to dělal ze zlé vůle, jen to prostě nedokázal udělat tak, jak Hladimír chtěl.

Obecně se zbytek zkoušení nesl v o něco uvolněnější atmosféře. Pracovalo se hlavně na scénách, v nichž měl vystupovat Klaudio. O půl druhé regisseur/chef všem poděkoval a zkoušku ukončil.

[Pátek, 4. dubna]
Při dnešní sedmé zkoušce vypadala zkušebna zase trochu jinak než předchozí dny. Neustále se odněkud vynořují fragmenty jiných inscenací. Tu obrovský kůň, jindy povoz, stolky a židle. S prostorem se musí hodně improvizovat. Při pohledu na zkušebnu jsem si říkal, jestli se ty věci opravdu nedají dát někam jinam. Zdá se mi totiž, že takhle zaskládaná zkušebna narušuje hladký chod zkoušení. Ne úplně samozřejmě, hlavní prostor, kde se hraje, je vyklizený, ale všechna ostatní místa jsou téměř zaplněná. Když chce člověk někam jít, musí se kolikrát prodírat, obcházet, přelézat různě naskládané bedny, stojany nebo různé jiné dekorace. Intenzita přítomnosti předmětů na zkušebně ale kolísá. Jednou je jich více, jindy jen pár, jindy žádné. Zvláštní rytmus.

[První část]
V první části zkoušky se dodělávalo pár scén z druhé poloviny představení. Všechno probíhalo podle mustru minulých dní. Regisseur/chef režíroval, herci a herečky, zvukaři a další kazili, on opravoval, upravoval, vysvětloval a přitom gestikuloval a hulákal. Atmosféra byla ale opět hutná, těžká stejně jako ve všech posledních dnech. Z obvyklé spíše stísněné nálady vystupovalo pár velmi nepříjemných okamžiků, v nichž vrcholila kupící se frustrace Hladimíra.

Šlo hlavně o jednu z hereček, jejíž výkon byl podle Hladimíra nedostatečný. Několikrát ji dlouze „griloval", tedy nechával ji neustále dokola opakovat jednu větu, souvětí nebo pohyb, zatímco na ni křičel pokyny. V jedné chvíli, když ani po této sekvenci neustálého opakování nebyl spokojen, si rezignovaně sednul, zasunul ruce do kapes a prohlásil:

„Já tomu tak věřil a je to na piču, příští týden máme premiéru a je to celé na hovno."

Po chvilce nepříjemného hrobového ticha se pokračovalo dál, napětí ale neopadlo. Spíš naopak, přicházely další a další chyby, a to až do bodu, kdy regisseur/chef teatrálně seskočil ze židle na zem a držel se za hlavu. Chybu udělal dokonce i mistr hudebník, což už bylo tak nesnesitelné, že Hladimír v gestu zmaru práskl oběma rukama do *prakťáku a přenesl na ně část své váhy, vypadal u toho jako obrovská žába připravená ke skoku.

K mému a možná i všeobecnému překvapení nervozita přece jen od tohoto bodu začala postupně vyprchávat. Před přestávkou regisseur/chef téměř smířlivým tónem mluvil o tom, že se nedaří:

„Nedaří se předvést význam inscenace, význam," horoval a začal znovu sáhodlouze vysvětlovat hlavní poselství s poukazy ke Kunderovi a dalším autorům. Osazenstvo zkušebny už vypadalo dost otráveně, tohle slyšeli nesčetněkrát. A zase mi hlavou běžely vzpomínky na fungování některých sportovních týmů, v nichž jsem působil. Trenér-autoritář vládnoucí nad prostorem bez diskusí, přesvědčený o správnosti svého počínání, na jedné straně a na druhé straně hráči, kteří dělají

všechno, co trenér chce, tak trochu z donucení. Myslí si svoje, jsou z něj otrávení, za zády ho kritizují a hromadně si z něj dělají legraci, protože jim tak trochu kazí radost z činnosti, kterou milují. Nejsou tyhle analogie zavádějící?

***

Jak je možné, že mi pořád něco vyvolává tyhle vzpomínky? V čem se sportovní tým podobá divadelnímu/*inscenačnímu týmu? Myslím, že v obou případech jde o poměrně jednoznačně ohraničenou skupinu lidí, která má společný cíl. Každý člen a členka se podílí na něčem větším, než je on nebo ona sama. Všichni musí kvůli společnému úspěchu sladit rytmy svých těl v jeden, ostatně spolu tráví obrovské množství času, ať už jde o zkoušky/tréninky, představení/zápasy, nebo neformální setkávání. Obě prostředí mívají svá teritoria, tedy materiální prostředí – budovy, hřiště, sály – v nichž se scházejí a společně něco tvoří a jež taky spoluurčují interakce mezi jednotlivými členy a tím se významným způsobem podílí na vytváření přináležitosti. V obou případech se taky používají různé nástroje, přístroje a technologie, které všechny propojují, nebo naopak rozpojují.

V obou prostředích se ustavuje podobná sada menších či větších rituálů a praktik uvádějících členy do sdíleného světa; od přinesení trošky piva do zákulisí kolegovi v průběhu inscenace / společného rozběhání dvou hráčů až po hromadné akce typu zakončení sezony. Každý jednotlivec zastupuje v kolektivu určitou roli, musí si jí být vědom a hrát ji, existují zde formální i neformální vůdcovské role a hierarchie a taky společné způsoby disciplinace a organizace. V poměrně krátkém čase se tak stává, že jednotlivec získává jistou formu důvěry v ostatní, a naopak ostatní v něj, přičemž ke sbližování dochází v průběhu každodenního vykonávání společných praktik. V obou prostředích se taky vyprávějí příběhy z minulosti a současnosti, sdílí se určité pole vzpomínek a vizí budoucnosti.

[Druhá část]
Po přestávce se měl jet průjezd a mě velmi potěšilo, že jsem po dlouhé době dostal úkol. Šlo o vůbec první vážnější věc. Úkoly typu „zajděte do vedlejší místnosti pro schůdky" nepočítám. Při průjezdu budu psát režijní poznámky. Už se nebudu cítit jen jako špion, ale taky budu moct něčím přispět. Konečně. Regisseur/chef mě vyzval, ať si sednu vedle něj k režisérskému stolku. Bude mi v průběhu projížděčky diktovat, co mám psát, zatímco on se bude plně věnovat dění na jevišti.

V praxi celá akce vypadala tak, že se ke mně v určitý okamžik nahnul a něco nesrozumitelně zašveholil nebo svoji připomínku ani nedořekl a už pokračoval s něčím dalším, takže popravdě řečeno jsem si musel řadu věcí domýšlet, a možná dokonce i úplně vymyslet. Nejprve jsem psal zápisky do bloku, který jsem ale brzy vyměnil za scénář, protože se v něm lépe orientovalo. Mohl jsem zapsat příslušnou poznámku přímo k replice pronesené na jevišti. Můj zlepšovák šetřil čas. Nevýhodou je, že tím zvyšuji spotřebu scénářů.

***

Při psaní poznámek jsem si všiml něčeho zvláštního. V okamžiku, kdy Marek zpíval „já su... já su...", mu Lukáš stojící půl kroku za ním vždycky špitl nějaké slovo. Přes hudbu a na takovou vzdálenost není ale vůbec nic slyšet. Chtě nechtě jsem si takových okamžiků začal všímat více, identifikoval jsem asi pět situací, v nichž herci (vždy muži) kolem sebe procházeli a něco řekli jeden druhému, aniž by to evidentně bylo součástí inscenace. Rozhodl jsem se na to o přestávce zeptat.

***

Na konci průjezdu se strhla pěkná mela kvůli jedné z rekvizit. Jeden z herců má na sebe před koncem představení vylít falešnou krev z pet lahve. Když to ale udělal, zjistilo se, že jde o odporně páchnoucí tekutinu, která navíc krev ani

zdaleka nepřipomíná. Regisseur/chef se hrubiánsky rozkřičel na lidi, kteří byli podle jeho názoru za situaci zodpovědní:

„Vy necháte herce TOHOTO divadla dýchat hovna!“ Po chvíli vysvětlování a omluv došlo ke smíření a slibům okamžité nápravy. Po roztržce se šéf obrátil ke mně a procházeje kolem prohodil:

„To teda máte sociologický průzkum… to nemůže odpovídat poznatkům moderní sociologie.“

Odpověděl jsem, že je to plně v souladu. Zatvářil jsem se přitom tajemně, jako bych věděl, o čem mluvím. On se zasmál nahlas tím svým hřmotným smíchem a odešel ladit další detaily scény se *scénografem.

***

Pravda je taková, že zatím všemu rozumím jen velmi málo. Navštěvuji v podstatě jenom zkušebnu, záchod, sem tam hospodu a po zkoušce, když všichni zmizí, odcházím i já. Na zkušebně se objevují a zase mizí předměty, věci, rekvizity, praktikábly v rytmu, kterému nerozumím. Přicházejí a odcházejí lidé, které neznám, občas přinesou nějaké papíry, výkresy a nákresy, něco s někým zkonzultují a pak zase zmizí. Někdy se z hlubiny výtahu jakoby odnikud vynoří různé bedny, stojany a další věci, aby se za chvíli zase zanořily zpátky nebo zmizely jednou z dalších chodeb. Všechno se kolem mě míhá… lidi, věci, přístroje, nástroje, kostýmy, rekvizity… ale postupně se zdá, že všechno, co je potřeba nebo co bude patrně potřeba, zůstává na jevišti, na tom malém vyvýšeném ostrůvku, kam se všechno jakoby centruje.

***

Po projížděčce byla pár minut pauza a následovaly připomínky, které probíhaly tak, že regisseur/chef přečetl shromážděnému inscenačnímu týmu poznámku, vybavil si situaci a následně vysvětlil hercům a herečkám, zvukaři, osvětlovači, prostě komukoli, kdo se na představení nějak podílí, co má

dělat. Ten si poznámku zapsal do svého scénáře nebo rovnou situaci *fixoval v hlavě.

***

Konečně krátká přestávka. Vyšel jsem na balkon nadýchat se trochu čerstvého vzduchu a taky si vyřídit jeden hovor. Než jsem ale stačil zadat příslušné číslo, přitočil se ke mně jeden z herců, Lukáš, a s potměšilým výrazem mi řekl:

„Hele, ty seš tam vážnej jak prdel, když sedíš v tom hledišti," přejel si rukou přes obličej a nasadil grimasu, která mi měla ukázat, jak z jejich pohledu vypadám.

„No, já už mám myslím takovej ksicht," odpověděl jsem a v duchu si začal představovat, jak asi vypadám z jejich pohledu, když sedím v hledišti. Lukáš už dál nic neřekl, jen se tvářil neproniknutelně, což je patrně jeho silná stránka. Těžko proto říct, jestli ho moje odpověď uspokojila.

V každém případě jsem využil situace, abych ukojil svoji zvědavost. Zeptal jsem se, co že si to s ostatními na place mezi sebou vždycky špitají. Jako příklad jsem dal situaci, kdy Marek zpívá „já su... já su..." a ostatní mu do toho něco říkají. Lukáš se zatvářil uspokojeně (napadlo mě, že ta aktivita asi pochází od něj) a jal se rozptýlit moje nejasnosti:

„To já mu dycky, když zpívá to – já su... já su... – za to ‚su' řeknu – piča... je to hned na začátku, takže ho to nasere a pak mi to chce celou dobu vrátit, takže když kolem mě prochází, tak mi zas říká něco jinýho. To děláme dycky."

Na balkon v tu chvíli dorazili další herci a herečky, téměř všichni začali rychle kouřit a povídat si:

„Některé svině mají dneska volno, ale my hrajem předělanou verzi (*jméno inscenace*), přijď se podívat, Hanko, určitě to hrozně poserem," pronesl ironickým hlasem jeden z herců směrem ke kolegyni. Následně se kolektiv rozpovídal o různých tématech týkajících se divadelního života, ale já si šel zase sednout zpátky do druhé řady.

***

Po přestávce se jela další projížděčka, na kterou se měl dostavit sám pan autor textu. Regisseur/chef už dlouho předem avizoval, že tohle bude velmi těžké. Pan autor bude mít spoustu připomínek a je potřeba se na to připravit. Že bude chtít zakázat premiéru, to ještě netušil.

Energicky proto vyrazil zpoza stolu ihned v momentě, kdy pana autora spatřil vcházet do dveří. Rychle k němu přiskočil a přátelsky mu podal ruku.

Pan autor se optal, jestli se má moc děsit toho, co uvidí.

„No, to určitě, tady jste v avantgardním divadle, s tím musíte počítat," nedal se regisseur/chef. Pan autor až nepřirozeně hlubokým hlasem odpověděl, že je vlastně velký tradicionalista devatenáctého století, takový Karel Václav Rais.

„Ale vy jste to tehdy v těch šedesátkách s ostatními začali," připomenul Hladimír.

Pan autor se trochu zamyslel a odvětil, že to ví a že vlastně nakonec taky býval avantgardistou, spolu s Klaudiem, na kterého ukázal, a dodal, že si pamatuje, jak Klaudio ve dvaceti hrál jenom samou avantgardu. Dvořák? To bylo na něj moc tradicionální.

Po chvíli žertování se pan autor přesunul k jádru věci. Četl upravený text vznikající inscenace a moc se mu to nezdálo.

„Ještě to není hotové, můžeme to proškrtat," ubezpečoval jej bryskně regisseur/chef.

Pan autor se ale nechtěl dát jen tak jednoduše. Řekl, že jde jen o takovou malou legrácku, načež byl přerušen Hladimírem.

„My ten význam chceme, no, jako takový kunderovský žert, anekdotu, směšnou lásku. Má to i poselství, hlubší téma," zakončil krátkou rozmluvu regisseur/chef. Následně se rychle otočil ke shromážděným hercům a herečkám a představil pana autora: „To je (pan autor scénáře), přečetl si text a už teď je trochu nasraný, ale tak uvidíme, bude se dívat a potom mi řekne svoje připomínky na společném obědě."

***

Všichni se usadili a začalo se. Celá projížděčka proběhla téměř bez přerušení, regisseur/chef opět mohutně gestikuloval směrem k lidem na scéně a mně sedícímu u režisérského stolku nesrozumitelně hlásil poznámky, které jsem si domýšlel a zapisoval do připraveného scénáře. Několikrát jsem slyšel, jak pan autor o řadu za námi významně vzdychnul. To patrně nevěstilo nic dobrého.

Po skončení průjezdu jsem si musel odskočit na záchod. Když jsem se vrátil, všichni už seděli na balkoně a hádali se. Pan autor zřejmě nechtěl čekat až na oběd, potřeboval si vybít zlost hned. Cítil se podvedený a láteřil, že se do textu zasahovalo, že se úplně změnil význam inscenace a jeho postavili před hotovou věc. Text mu totiž poslali na poslední chvíli. Regisseur/chef svou inscenaci samozřejmě bránil, ale dělal to z jakési podřízené pozice. Bylo zajímavé situaci sledovat hlavně v kontrastu s tím, jak před hodinou zametl s lidmi, které označil za odpovědné za nepovedenou rekvizitu. Pan autor ale dál hořekoval hlubokým hlasem, že tohle není možné autorům dělat, Hladimír totiž není bůh.

„My jsme to dělali z úcty k vám, k vaší práci, vždyť vy jste to začali v těch šedesátých letech," opakoval neustále dokola regisseur/chef.

Pan autor ale nepovolil a dál sveřepě bušil do Hladimíra. Opakoval, že to nejde, že to nedovolí, má to být fraška, jsou tam prý výstupy o podstatě lidské existence, to je nepřípustné pro frašku, to nemůže říkat. A ještě znovu zopakoval, že mu neposlali text dostatečně brzy.

„Já vím, vy jste autor, máte na to právo, ale tady jste v avantgardním divadle – to se tak dělá, že se prolínají různé žánry, je to koláž, z různých útržků," pokusil se ještě o jeden výpad Hladimír.

Pan autor však celou vášnivou rozmluvu zakončil tím, že to nedovolí, že regisseur/chef tomu textu vůbec nevěří, dělá si s ním, co chce, a vkládá do něj něco, co v něm není a nemá být.

Po deseti minutách šla inspicientka Klarisa upozornit, že je potřeba něco říct souboru. Hladimír se na její popud vrátil ke svému stolečku a trochu zkroušeně pronesl:

„Stalo se to, čeho jsme se báli. (Pan autor) teď zakázal premiéru. My se o tom budeme ještě bavit a do pondělní zkoušky něco vymyslíme. Bude se muset škrtat, ale to je na začátku generálek normální a pravděpodobně se taky škrtne celá jedna postava. Milado, asi jste to dělala všechno zbytečně," obrátil se na jednu z hereček. Dále souboru poděkoval a pochválil ho za dosavadní práci, načež začali všichni pomalu odcházet a regisseur/chef se okamžitě vrátil na balkon k vyjednávání o premiéře.

Využil jsem chvíle klidu, a protože zatím nevím nic o kontextu všech podobných dějů, zeptal jsem se inspicientky Klarisy, jestli se už někdy podobná situace stala. „No, už jsme několikrát přemlouvali herce, aby hráli, ale že by autor něco takhle stopnul, to ne. Ono to taky může být tím, že se tohle zkoušelo v hrozném spěchu a nebyl čas všechno vyjednat," vysvětlila Klarisa a odešla z místnosti.

***

Zdržoval jsem svůj odchod, jak nejdéle jsem dovedl. V ostrém kontrastu s emocemi nabitým děním na balkoně se v celkem poklidném rutinním rytmu odehrávaly práce na scéně. Zvukař nahrával něco na playback, *stavba začala rozvážně rozebírat scénu, schovávat klávesy a odvážet je velkým výtahem do skladu. Nemohl jsem už dál jako špeh zůstávat sám na zkušebně, tak jsem si pomalu dobalil věci a odešel. Při odchodu jsem ale přece jen dokázal zachytit poněkud konstruktivnější tón ze strany pana autora, který se nechal slyšet, že jim nechce dál dělat nepříjemnosti. Po premiéře to bude jejich poslední spolupráce, definitivně. Do takového mýdla už pan autor znovu nevleze.

[Neděle, 6. dubna]
V pátek jsem se zeptal inspicientky Klarisy, jestli je potřeba, abych chodil na celou technickou zkoušku. Musel bych totiž v divadle strávit celý den. Vyjádřila se v tom smyslu, že chodit nemusím, ale na chvíli někdy večer přijít můžu, pokud se chci podívat, jak zkouška probíhá. To jsem rozhodně chtěl,

a tak jsem se na večer do divadla opravdu dostavil, a to právě v okamžiku, kdy kluci ze stavby dodělávali scénu, lepili bílé značky na zem a ladili poslední detaily, aby bylo na generálky všechno připraveno. Přidala se taky ještě jedna elevace kvůli nízkému počtu diváků. Ukázalo se ale, že přidané židle budou vadit příchodu herců, takže se zítra bude muset kus inscenace upravit.

Kromě stavby byli na place ještě regisseur/chef a inspicientka Klarisa. Instituce inspicientky je vůbec zajímavá, má být osobou zajišťující technickou a organizační stránku zkoušení a představení. Regisseur/chef ji obvykle mobilizuje ve chvílích, kdy potřebuje něco „praktického". Vždycky prohodí nebo rovnou zařve: „Inspice, máme dort? Zavolej všechny. Potřebujeme hned další hasičák!" A ona přiběhne a okamžitě začne situaci řešit. Kolik takovéto neviditelné práce, kterou běžný divák nemá vůbec šanci docenit, se v instituci, jakou je Divadlo, asi odehrává?

***

Scéna už je, zdá se, definitivně hotová, stavba postupně dokončila svou práci a na řadě jsou světla. Jde se po jednotlivých stránkách scénáře. Zatím jsem vypozoroval, že scénář je jednotícím prvkem celého prostoru. Všichni ho mají a pracují s ním. Regisseur/chef proto hledí do scénáře, jde scénu po scéně a hlásí, jaká světla se použijí, vzduchem létají výrazy jako – více *kontra, tady *průvany, tady více *sprchy. Nerozumím téměř ničemu z toho, co říká. Význam slov mi začíná lehce docházet, když se po zahlášení slova ukáže světelný efekt. Není to zase tak složité. Sprchy třeba označují pás světel svítících ze stropu. Výsledná podoba se fixuje do počítače a v průběhu generálek se bude ještě dále ladit.

***

Nejnepříjemnější věcí celého dne byl vyhrocený konflikt Hladimíra s jedním mladým kulisákem. Celá scéna se odehrála

krátce po mém příchodu. Osvětlovači se snažili vyřešit, kdo bude svítit na dalších představeních, a nemohli nikoho najít, protože všichni byli zaměstnaní jinde. Chvíli se situace vyvíjela tak, že nikdo nevěděl, co bude, načež se regisseur/chef hrubým hlasem rozkřičel:

„Tak má tady režisér právo na zajištění chodu inscenace?"

V tu chvíli se zvedl mladý kulisák, který seděl v první řadě, a zvýšeným hlasem se důrazně obořil na Hladimíra, že to už takhle dál nejde, že ho to fakt začíná srát, ať přestane po osvětlovačích řvát; tu situaci přece můžou normálně vyřešit bez řevu.

Regisseur/chef se ohromeně postavil. S momentem překvapení se dokázal vypořádat jen tak, že na „vzbouřence" ukázal prstem a dlouze se na něj díval.

Hladimír stál na prvním prakťáku, zatímco kulisák/osvětlovač na podlaze, tedy trochu níže. Chvíli to vypadalo, že se dokonce poperou. Viditelně otřesený regisseur/chef pokračoval:

„Já se tady dožaduju práva režiséra…", načež ho kulisák odvážně přerušil s tím, že přece kvůli tomu nemusí řvát, každá situace se dá řešit v klidu.

„Jdi pryč, nechci tě vidět, ty jsi vytvořil konflikt, znervózňuješ mě, jdi pryč, odveďte ho!" začal se obracet na přítomné regisseur/chef. Kulisák se tomu vyjádření velmi divil, nezdálo se mu, že by vytvořil nějaký konflikt, řekl, že to Hladimír tady celou dobu řve, tak nechápe, proč by měl jít pryč on. V tu chvíli se do situace vložil další člověk, byl to asi přivolaný vedoucí techniky, postavil se mezi oba a rázně řekl, že je potřeba, aby se všichni uklidnili, a potom bude možné něco začít řešit.

„Jdi pryč, odejdi, hned," opakoval hlasitě regisseur/chef. Kulisák odpověděl, že nechápe, proč by měl jít pryč.

„Protože mě znervózňuješ!" trval na svém Hladimír.

Kulisák stál s rukama podél těla a mohutně oddechoval, byl naštvaný a nervózní, vypadalo to, že po celém dni vypěnil, měli za sebou dvanáctku s neustále hulákajícím Hladimírem v zádech.

Šéf techniky začal kulisáka odvádět pryč:

„Pojď, pojď, uklidníš se, pojď," utěšoval jej nově příchozí člověk. Ve dveřích ještě jednou kulisák prohodil, že nechápe, proč by měl jít pryč, proč by měl jít pryč právě on. Zašli spolu za dveře a nastalo ticho.

Regisseur/chef, viditelně otřesen, chtěl pokračovat. Byl vyvedený z míry, mluvil potichu a úslužně. Když se vrátil ten, který kulisáka odvedl, snažil se s ním situaci probrat:

„Já si stěžuju na tuhle situaci, to je šílenost, to nejde, aby mě takhle napadal, okřikoval. Za celou dobu, co jsem u divadla, se mi to nestalo a tohle Divadlo to za celou svou historii taky nezažilo. Já jsem přece zodpovědný za životy vás všech, já mám k vám úctu a beru vás jako partnery, protože jste skvělí a udělali jste toho hodně, ale tohle to je šílenost, to nejde, já si stěžuju na tuhle situaci. Tohle Divadlo stojí na imperativu, že NE neexistuje, NEJDE neexistuje, a když uhneme jednou, tak se uhne vždycky a tohle divadlo půjde do hajzlu, tohle divadlo vždycky hledalo cesty a nacházelo je. Co ještě? Potom založíme odbory a co," zakončil svou rozsáhlou stížnost regisseur/chef.

„Já tohle řvaní nemám rád, mám rád všechno řešit v klidu, promluvím si s ním, že to takhle nejde," snažil se uklidnit situaci ten, který předtím odvedl pryč vzpurného kulisáka.

***

Po incidentu bylo hodně dusno, nikdo nemluvil, jen se pracovalo dál, i já jsem hledal, zda není z místnosti náhodou nějaký zadní východ, kudy bych mohl zmizet. Žádný tam samozřejmě nebyl. Nakonec jsem zůstal a po chvíli se situace zase pomalu uklidnila a lidi spolu začali zase mluvit.

[Pondělí, 7. dubna]

Po „konfliktním víkendu" jsme se v pondělí všichni sešli na dopolední *korepetici a na večer byla plánována generálka. Regisseur/chef na úvod vysvětlil, co se vlastně v pátek stalo s panem autorem:

„Podívejte se, ta situace mě velmi bolí, ale základním vyjadřovacím prostředkem tohoto divadla je koláž, a tak není možné trvat na tak rigidních věcech, na jakých trvá (pan autor). Proto se problematické pasáže opatří jiným textem a já tam budu napsaný jako třetí autor." Premiéru tak už, zdá se, nic neohrožovalo a mohlo se přistoupit k připomínkám z páteční projížděčky. Ty jsem podle pokynů přepsal ze scénáře do počítače a poslal mailem.

[Korepetice]

Po připomínkách následovala korepetice bez Hladimíra, který musel někam odejít. Herci a herečky se různě rozestavěli do prostoru. Někteří chodili po scéně, jiní seděli nebo stáli v hledišti v první řadě. Začal jsem si postupně všímat, že herci a herečky nosí na zkušebnu pořád stejné oblečení, mají pravděpodobně věci, ve kterých zkouší, ve kterých jim je dobře. Jen někteří směrem ke generálkovému týdnu jako by začali nosit kousky kostýmů, někdo kalhoty, košili a tak podobně. Těsně před začátkem korepetice vyskočil herec Jan rozverně na scénu a začal pokřikovat:

„Jóóóóó, on tady není regisseur/chef! Tak to můžeme dělat blbosti," a začal žertovně poskakovat dokola a dělat u toho různé zvláštně vypadající a docela krkolomné pohyby.

K povznesené náladě se po chvíli přidal i jinak klidný a uměřený mistr hudebník, když parodicky „rozezleně zařval", jak to obvykle dělá regisseur/chef, na inspicientku Klarisu, že tady nemá stoličku, tak že co to je a že to snad už není možné. Následoval první výbuch smíchu násobený tím, že se mistr hudebník obvykle vyznačuje stoickým důstojným klidem. Jeden z herců mu pobaveně podal stoličku z první řady. Když si na ni mistr hudebník sednul, zjistil, že výškou neodpovídá klávesám, a tak znovu parodicky zakřičel, že tohle už ale vážně není možné. Následoval druhý osvobozující, a ještě hlasitější výbuch smíchu.

***

Tato korepetice byla obecně asi nejvtipnější událost, jakou jsem tady zatím zažil. Všichni se smáli a dobře bavili, zase jsem z nich cítil tu kolektivní sílu, radost, uvolnění a energii. Sám jsem se po těch několika ne úplně příjemných událostech z minulých dní hezky uvolnil. Napětí se postupně odplavilo.

***

Po korepetici se šlo hned do hospody na polívku, já šel konečně taky. Hospoda slouží jako divadelní klub. Je situovaná u východu z Divadla blízko dvorku, který propojuje obě budovy – administrativní a uměleckou. Interiéru hospody dominuje tmavé dřevo, dřevěný bar, stolky, židle, lavice; na stěnách jsou vedle sebe nahusto navěšeny fotografie v rámečcích. Když se člověk podíval blíž, viděl, že jde o fotografie z celé historie Divadla, ze zkoušení, z představení, z happeningů, diskusí a dalších setkání.

Sedli jsme si ke stolu, objednali piva a dobře naložení jsme se začali nezávazně bavit o chatách a končících slevách a jiných výhodách pro herce a herečky v hospodě. Postupně se k nám přidali i další, co přišli na polívku z kanceláří v druhé budově, hospoda tu zřejmě slouží jako místo, kde se stahují lidé z celého areálu. Zřejmě i proto se hovor začal stáčet k událostem z pátku a hlavně neděle. Inspicientka Klarisa vysvětlovala těm, kteří ještě o incidentu neslyšeli z první ruky, co že se to včera stalo:

„No, já se do toho nemotala, klidně bych mohla dostat taky, bylo to hodně drsné, on tam na něj vyjel, že po nás nemá řvát, no málem se porvali, ale potom ho Zdeněk odvedl pryč."

Z dalšího hovoru jsem vyrozuměl, že přítomní stojí spíše za Vojtou, tak se jmenoval onen neohrožený kulisák, ke kterému jsem už několik dní pociťoval obdiv. Byl podle nich v té situaci v právu a je škoda, že se za něj nedokázal nikdo postavit.

„Poslechněte a jsou tyhle incidenty a situace úplně běžnou součástí provozu, nebo jsem měl jenom zrovna štěstí?" zeptal jsem se spolusedících u stolu.

„No, něco takového se děje spíš výjimečně, bych řekla. Když se hodně spěchá," odpověděla Klarisa, potom se ale na chvíli zamyslela a dodala: „Moje sestra říká, že Divadlo je emotivní podnik. Má pravdu. Takže asi jo, je to normální."

Do hovoru se vmísil člověk, s nímž jsem se znal od vidění, ale zatím nebyl prostor se blíže seznámit: „Já jsem Oskar, z výroby," představil se a hned se mě zeptal, kdo jsem a co vlastně dělám.

„Já jsem Petr, ze sociologie," odpověděl jsem žertovně. Oskar se mé odpovědi velmi divil. Hlavně ho zajímalo, co že sociolog dělá v divadle, no a já okamžitě vytušil, k jaké další otázce se nezadržitelně blížíme:

„No a o čem ten tvůj výzkum vlastně je?" A je to tady, blesklo mi hlavou. Jak mu to všechno mám teď v několika větách vysvětlit? Po krátké diskusi jsme se shodli na tom, že se dívám na sociální vztahy na pracovišti. Pak jsem ještě rychle dodal, že se všechno bude ještě konkretizovat, a abych odvedl pozornost, prohodil jsem:

„Včera to byla dřina, co?" Měl jsem tím na mysli onu technickou zkoušku. Oskar odpověděl: „Nejenom včera, je to tak pořád. Tohle je odvrácená strana divadla, čím víc dáváš lidem iluze a magie, tím víc je to vykoupeno dřinou a utrpením. Je to přímá úměra. Čím víc iluze, tím víc utrpení."

V tu chvíli se na mě obrátila Klarisa s dotazem, jestli jsem i já nepřišel o iluze, když mám teď možnost vidět Divadlo zevnitř. Její otázka mě, musím říct, úplně zaskočila. Doposud jsem nad tím takhle nepřemýšlel. Neřekl bych, že jsem kdy trpěl iluzemi nebo romantickými představami ohledně chodu divadla, nikdy předtím jsem do divadel moc nechodil, prostě jsem nad tím moc nepřemýšlel. Spíš u mě převažovala analytická zvědavost, co že najdu v divadelním provozu zajímavého. Snažil jsem se brát věci tak, jak přicházejí. Pár situací mě, pravda, překvapilo, hlavně to rychlé střídání nálad a atmosfér, ale budu asi potřebovat víc času je vstřebat. Takže jsem Klarise po pár vteřinách přemítání odpověděl:

„Ani ne," což nakonec naprosto postačilo, jelikož jsme se už pomalu zvedali a odcházeli pryč. Po polívce jsem běžel

na fakultu zapsat podrobně všechno, co se dnes dělo, dokud to mám stále v živé paměti.

[Generálka]
Nástup na generálku byl hlášen na půl šestou, následovaly krátké připomínky a rozezpívání. Všechno bylo připravené a hotové. Pro mé oko naprosto nesrozumitelný vír lidí a věcí přitáhl na scénu dokončené pódium, kostýmy, nalíčené herce a herečky, rekvizity, hudbu, světla. Všechno bylo, zdá se, na svém místě. Šlo vlastně o projížděčku, při které už ovšem všechno musí vypadat jako při představení „naostro".

Krátce po začátku projížděčky jsem si všimnul, jak Lukáš něco špitá za zády Marka, když zpívá „já su... já su...". Hned mi bylo jasné, o co jde, a začal jsem se nahlas smát. Škoda, že zrovna tyhle milé drobnosti nemůžu s nikým sdílet.

***

Celé představení bylo podle mého soudu předvedeno velmi energicky, což potvrdil i mistr hudebník a pár dalších herců. První generálka tedy nedopadla zle a dobrá nálada se přenesla i do kratšího posezení v hospodě, kde jsem se příjemně zapovídal s jedním z mladších herců, Janem. Začalo se u klasického úvodního představování – „Nic o tobě nevím, ha, sociolog, ha, sociolog... a v divadle?" Další klasika na sebe nenechala dlouho čekat:

„A na co se zaměřuješ, co tě zajímá, o čem ten výzkum je?" Tentokrát jsem zvolil jiný přístup a začal mluvit o paralelách mezi sportem a divadlem, o tom, jak se mi vybavují vzpomínky na moji sportovní minulost, na vedení týmu nebo na kolektivní energii. Janovi se ten nápad líbil a dal k lepšímu historku o svém kamarádovi, který v diplomce srovnával mentální přípravu vrcholových sportovců a herců na zápas/představení. Došel přitom k vpravdě skandálnímu závěru:

„Hele, všechno je prý stejné, jenom v jednom případě jde o sport a v druhém o umění." Oba jsme se tomu srdečně zasmáli. Zmínil jsem se taky o tom, že mě zajímá propojování

ideálního (příběhy, kulturní kódy, ikony) s materiálním (technologie, budovy, artefakty), což Jan velmi obratně cimrmanovsky posunul úplně jinam:

„Copak materialita, ale Hladimír a jeho fungování, to je panečku téma," řekl energicky a hodil rukou směrem k protějšímu rohu, kde seděl regisseur/chef a rozmlouval s jednou z hereček. Skutečně se zdá, že toto je téma (překvapivě na rozdíl od vztahu ideálního a materiálního), které lidi v mém výzkumném poli intenzivně řeší. Po krátké pauze Jan pokračoval:

„Má takovou představu, že co není podlité krví, tak nestojí za nic. Umění musí bolet a trýznit, jinak ze sebe člověk nevydá to nejlepší."

„No a myslíš, že to nejde jinak? Určitě jsi zažil i jiné přístupy, ne?" doptával jsem se dál.

„Jo, tak zažil, daleko otevřenější, kreativnější. Když byly třeba připomínky, tak jsme o tom daleko víc diskutovali a mohli říct – no, tohle se mi nezdá a lepší by bylo tohle a tohle, no a potom se to opravdu udělalo jinak. Taky jsem ale v té době přicházel do toho prostředí jako zkušenější herec, takže to mohlo být tím," zamyslel se Jan.

***

Po chvíli jsem pochopil, že Hladimír začal obcházet herce a herečky. Po jednom si je bral stranou a řešil s nimi pracovní věci a příští projekty. Dalším na řadě byl právě Jan, regisseur/chef jej oslovil a odešli spolu někam pryč. Bylo mi to líto, protože se tím přerušila naše slibně se rozvíjející konverzace. Přesunul jsem se k tedy jinému stolu, kde seděli maskér, maskérka a pár dalších herců a hereček. Zrovna se bavili o partnerských vztazích a o tom, jak zrovna ti, kteří sedí kolem stolu, jsou „hrozní zoufalci".

Můj příchod vyprovokoval klasický small talk „ha, co dělá sociolog v divadle?". Hozenou rukavici jsem se pomalu učil zvedat myslím důstojněji. Ukázalo se totiž, že moje přítomnost, samotné představování a popis výzkumného

tématu (většinou tedy to, které mi zrovna v tu chvíli přišlo na mysl) jsou produktivními nástroji, jak se něco zajímavého dozvědět. Záměrně provokativně jsem proto na položenou otázku odpověděl:

„No jo, to překvapuje spoustu lidí, jako by divadlo bylo naprosto výjimečnou institucí, kterou můžou studovat jen teatrologové, a přitom se Divadlo v zásadě v ničem podstatném neliší od ostatních moderních institucí."

Maskérka, která se představila jako Lara, nesouhlasně zavrtěla hlavou a odvětila: „Divadlo je jiné, tady nemají lidi pevnou pracovní dobu. Dělají tady, protože je to baví. V továrně? Tam se pracuje, píchačky a jde se domů, tady je to jiné."

Chopil jsem se příležitosti a zeptal se všech u stolu: „Jak to teda máte? Je to pro vás jen práce, nebo i něco víc?"

Všichni se shodli na tom, že zhruba půl na půl: „Víš co, vyděláš si, ale zároveň tady máš něco víc," rozvíjela hovor Lara. Z dalšího hovoru jsem se dozvěděl, že je to láska k umění a jakýsi pocit pospolitosti a komunity, co je tady drží. Má to ale i svou odvrácenou stranu. Téměř všichni totiž z jejich pohledu pracují mnohem víc, než by ve výsledku chtěli.

„Je tu ale jeden člověk, který dělá jen přesně tolik, kolik má, a je to právě Vojta, ten si udělá svoje a konec. Přesně podle smlouvy," řekl někdo další. Vojta je, podle slov ostatních, ochranář. Samozřejmě jde o člověka, jehož schopnost postavit se za sebe i ostatní jsem měl možnost včera na vlastní kůži zažít.

Hned vzápětí se ovšem vynořila i druhá strana mince. Kdyby se totiž všichni chovali jako on a dělali jen tolik, kolik opravdu mají a nic navíc, potom by podle jejich názoru Divadlo nemohlo fungovat, nehrálo by se, nestíhaly by se termíny.

„A jak se díváte na tohle konkrétně? To vám nevadí?" ptal jsem se dál.

„Prostě to tak je a člověk se s tím musí nějak srovnat," zakončila rozmluvu na toto téma Lara.

***

Regisseur/chef mezitím vyřídil všechny schůzky, které měl ten večer naplánované, a přisedl si před odchodem domů k našemu stolu a začal se bavit cíleně se mnou. Ostatní se po chvíli odpojili, pár minut si povídali a odešli.

S Hladimírem jsme mluvili o dnešní generálce, zdála se mu dobrá a dál očekává, že se bude opakováním všechno zlepšovat. Následně jsme se přesunuli k mé práci, co jsem zatím zjistil, jestli vůbec něco a jak se mi v Divadle líbí.

Po určitou dobu jsme si vystačili diskusí nad mými nápady ohledně plánovaných textů, když se mě najednou zničehonic zeptal:

„... ze sociologického hlediska, myslíte, že je tohle všechno udržitelné? Tady ten diktátorský přístup?“ Než jsem se stačil vzpamatovat a odpovědět, pokračoval:

„Já je mám všechny rád, ale nedá mi to, prostě ne. Je to práce a asi to tak nějak musí být,“ dodal tónem nenapovídajícím, že by se o reflexi svého působení chtěl dál bavit. Zeptal se proto raději, co mám v plánu do budoucna. Řekl jsem, že bych se chtěl zúčastnit dalšího zkoušení, tentokrát ale standardního a hned od začátku. Regisseur/chef odpověděl, ať nemám strach, že pro mě něco najdou a ozvou se. Potom jsme se rozloučili a on odešel domů. Hospoda se už postupně začala vyprazdňovat, takže i já jsem dopil poslední pivo, rozloučil se s ostatními a odešel domů.

Na začátek výzkumu tohle všechno rozhodně nebylo špatné

Chór I: Debatující společnost rekapituluje

„Ehm, to jsou mi ale pěkně historky z natáčení," ironicky zhodnotí *kalendář*, když relativně mladý aspirující sociální vědec, doktorand Petr, v temné, tiché ložnici podkrovního bytu konečně dočetl první díl *Organizované magie*.

„Jo jo, takové historky ze zkoušení, ale pozor, se sociálněvědním přesahem," usměje se Petr.

„No, ten přesah zatím vůbec nevidím. Nebo místy jo, ale nijak výrazně. Spíš se topím v těch situacích a nevím, co si z nich vzít," upřímně podotkne *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Část lidí, co tě už měli v ruce, říkali vlastně totéž; že potřebují trochu více vedení, nápověd, více vstupů vypravěče, tedy mě. Ostatním ale další vstupy připadaly příliš *paternalistické* a jaksi implicitně naznačující, že čtenářstvo si nedokáže dát dvě a dvě dohromady. Další zase říkali, že celá skladba textu je příliš komplikovaná a měla by se zjednodušit," odpoví Petr. Chce se napít, ale došel mu čaj, tak si jde pro nový do kuchyně. Po návratu naváže přesně tam, kde skončil, jako by vůbec nepřestal mluvit:

„Upřímně řečeno, dlouho jsem nevěděl, co s tím. Na začátku mi čtenářská nevstřícnost textu byla úplně ukradená.

Potenciální čtenářstvo mě vůbec nezajímalo, v mojí hlavě všechno smysl dávalo, měl jsem nějaký soubor myšlenek a idejí, z nichž jsem vycházel, a to mi stačilo. Na ostatní jsem sral. Chtěl jsem tím textem simulovat postup etnografického (nebo chcete-li kvalitativního sociálněvědního) výzkumu s několika podstatnými rysy, které k němu patří. Mám tím konkrétně na mysli jistou neuspořádanost, nepřehlednost, chaotičnost a mnohovrstevnatost realit, jaké zažíváme v našich životech i výzkumném poli a jimž se etnografie otevírá, mám ten pocit, ze všech vědeckých metod zkoumání nejvíce. Chtěl jsem ten pocit přenést na čtenářstvo, kdy máte nějaký zájem – teoretický, empirický, politický, ale postupně se vám to všechno bortí, ničemu nerozumíte a všechno musíte skládat pracně znovu a znovu," na moment zastaví, povzdechne si a pokračuje, „postupně mě ale ostatní při dalších a dalších čteních pracovních verzí textů přesvědčili, že tenhle postoj je nesnesitelně arogantní, takže jsem přistoupil na celou řadu kompromisů. Pořád mě sice láká v tom všechny nechat plavat, ale nakonec to neudělám a nabídnu trochu přátelského průvodcovství," zakončí.

„Dobře, ale tohle jsou zase jenom takové kecičky kolem, co nikoho nemusí zajímat. Mě by zajímalo, co si z toho jako výzkumník-etnograf bereš? Co je v těch situacích, cos popisoval, pro tebe důležité?" nedá se odbýt *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Takže mám udělat takový sběr nebo rekapitulaci, jo?" zeptá se Petr.

„Ano," odpoví unisono všichni přítomní.

„OK. V první části *Organizované magie* vidíme, jak jsem se pustil po hlavě do výzkumu Divadla. Na začátku jsem věděl, že mě zajímá kolektivní paměť, vyprávění kulturních příběhů a jejich produkce ve společensky důležitých institucích.

Navzdory mé rétorické neobratnosti a nepřesvědčivosti jsem si překvapivě lehce vyjednal vstup do výzkumného pole a začal s denním docházením do Divadla, které samozřejmě postupně kompletně proměnilo mé výzkumné směřování. Začala se totiž vynořovat zcela jiná, nepředvídaná témata: život divadelního kolektivu lidí a věcí; jeho dynamika a první náznaky možných konfliktů a nesrovnalostí. Postupně jsem si osvojil rytmus a základní strukturu zkoušení včetně jakési sociální organizace, které jsem intuitivně rozuměl skrze svou individuální historii, kdy jsem uvažoval o analogiích s fungováním sportovního týmu," udělá krátkou pauzu, napije se čaje a pokračuje.

„Dařilo se mi taky myslím zachycovat sporné situace, v nichž se projevoval styl Hladimíra a jeho autoritářské vedení v kontrastu se situacemi, při nichž nad věcmi ztrácel kontrolu, jako v případě toho rozbitého přehrávače nebo přítomnosti hvězdy z minulosti Divadla, anebo situace, při kterých nebyl na místě a docházelo k celkové proměně atmosféry. Zároveň jsem zachytil i drobnější rituály – provokace mezi herci na jevišti, které se různě vplétají do větších událostí, jako je generálka, a dotvářejí tím hustou síť drobných praktik držících sdílený svět pohromadě," udělá dramatickou pauzu, která má dodat tomu, co říká, váhu a pokračuje.

„V závěru jsem si uvědomil, že dělání divadla je skutečně emotivní podnik. Vemte si třeba konflikt mezi Hladimírem a kulisákem nebo střetnutí, kdy pan autor textu chtěl zakázat premiéru. Emotivnost celého dělání se potom reflektuje v hospodě, kde se objevila další důležitá témata: Zaprvé povaha práce v divadelním prostředí; zadruhé téma spojení magie či kouzla umění a utrpení, které jej podpírá, a zatřetí velmi překvapivá sebereflexe ‚autoritářského přístupu' ze strany Hladimíra. Cítil jsem, jako by měl od toho všeho odstup, ale zároveň jej k tomu něco nutilo a svádělo." Další pauza.

„Celkově to na začátek nebylo špatné. Začalo se mi taky krystalizovat úplně nové téma výzkumu: uspořádání *režimu regisseur/chef*, odkud kam až sahá, jak uspořádává každodennost a co všechno dělá a nedělá, kdo a co v něm žije na okrajích, ve skrytu a jak se proti němu lidi a věci ne/bouří," zakončí v téměř věcném duchu Petr.

„Hm hmm, to celkem jde," zhodnotí *složka listů s teoretickými poznámkami*, „mít definovaný problém k řešení je pro výzkum důležité, jak říká Robert K. Merton[7] a v návaznosti na něj mág teoretizování Richard Swedberg[8]. Oba tvrdí, že dobře formulovaný a pojmenovaný problém je už z poloviny vyřešen, respektive že je jednodušší problém vyřešit než jej najít."

„Jo, to je pravda, ono se to pak ještě posunulo, ale k tomu se, hádám, ještě dostanem," řekne Petr.

„Jistěže dostanem. Teď ale už musíme dál. Dál! Další v pořadí tam máš *Zkoušku orchestru*, ne?" snaží se rekapitulaci utnout *kalendář*.

„Je to tak. Jak jsem říkal, v ní jsem se snažil zpracovat výzkumné rozhovory. V určitý moment jsem si ji začal představovat, no, jako scénář, tedy předmět, se kterým jsem v Divadle zacházel nejvíce. Och, můj nejoblíbenější předmět, můj scénář," usměje se Petr.

7 Robert K. Merton. „Introduction: Notes on Problem-Finding in Sociology". In: Robert K. Merton – Leonard Broom – Leonard Cottrell (eds.). *Sociology Today*. New York: Basic Books, 1959, s. ix–xxxiv.

8 Richard Swedberg. *The Art of Theorizing in Social Science*. Princeton: Princeton University Press. 2014.

„Dějově jsem je chtěl vplést do nějakého tematicky souvisejícího, univerzálnějšího, téměř mytického příběhu. Nakonec jsem zvolil Felliniho film *Zkouška orchestru*.

Debatující společnost se opět dává do čtení...

Zkouška orchestru I.

„Svět umění si můžeme představit jako domácnost, kde někteří vykonávají práci, která je v uměleckém poli neviditelná, přestože jakoukoliv tvorbu vůbec umožňuje."

„Je třeba takového pojetí umění, jeho minulosti a budoucnosti, které bude komplikovanějším a bohatším světem spolupráce mezi lidmi, objekty a infrastrukturami, včetně neodmyslitelné podpůrné práce pomocnic."

Tereza Stejskalová[9]

9 Tereza Stejskalová. *Smrt umělce. Ať žijí pomocnice*. Praha: tranzit, 2023.

Zkouška orchestru
Scénář

OSOBY

Petr	náhodné kolemjdoucí 1 až 14
Kryštof	náhodné spolusedící 1 až 10
Jan	Hladimír (regisseur/chef)
Gerta	Mariana
Mirka	Zdeněk
Marek	Max
Regina	Felix
Hana	Miriam
Luboš	Matylda
Dobroslav	Lumír
Oskar	Patricie
Sofie	náhodná kolemjdoucí 15
Alan	Gabriela
Helena	Režisérka/šéfka
Jolana	Mikuláš
Krista	

1. Špička ledovce

Velký sál Divadla, brzká ranní hodina. Vchází Petr. Přišel do Divadla udělat první výzkumné rozhovory. Má namířeno do šatny hereckého souboru. Cestou ale narazí na údržbáře právě dokončujícího opravu kliky od dveří do zákulisí. Petr využije situace, vyrazí k němu a dá se s ním do hovoru. Chvíli to ovšem trvá, než se domluví, že může zapnout diktafon, takže o začátku rozhovoru neexistuje záznam...

KRYŠTOF

... já jsem tady poznal několik generací. Zažil jsem tu starou partu, která přecházela ze starého Divadla. To byla komunita lidí, jak to bývalo dřív, za slavných dob. Prvních pět let to bylo stejný jako na „starým Divadle", ve staré budově. Potom nastoupila nová generace herců, starší odešli většinou jinam nebo do důchodu. Hodně se tím změnilo. Teď za Hladimíra přišla další generace herců (...). Dlouhou dobu se to ještě nějak tmelilo. Pořád jsme o sobě všichni navzájem věděli a nějak jsme komunikovali. Pořádaly se hromadné večírky a tak. Obecně se za Hladimíra všechno hodně roztříštilo. (...) Jedna věc je, že už jsem starý, takže nemám k těm mladým tak blízko. Taky přestala fungovat hospoda, která bývala komunitní. Méně se pije, víc se kouří. No a já piju rozumně a nekouřím. S každou mladší a mladší generací, která přicházela, jsme se více a více separovali – technika a herci. Teď už je to jiné divadlo. Potkáváme se už vlastně jen pracovně.

PETR

Takže se proměnily ty generace spolu s proměnou okolní společnosti…

KRYŠTOF

Jo, nepřítelem už není politický režim, ale spíš konzum a idiotský vztahy.

PETR

No a je vám tady pořád dobře?

KRYŠTOF

(*zamyšleně*)

S odstupem času si říkám, že jít pracovat do Divadla byla nejlepší volba mého života. Ten svět byl zvláštní. Pořád je zvláštní. Tady musí fungovat hlavně celek. Špička ledovce je inscenace. Všechny věci musí směřovat k tomu, aby mohla nerušeně proběhnout. Žijeme tady společně, takže ta témata cítíme. Před premiérou tím žije i budova, celá se chvěje, všichni herci jsou nervózní a technika zvlášť; i ty kamenný zdi a trubky se chovají jinak, než když je po premiéře a je klid (…). My jako údržba děláme všem servis, který by neměl pocítit nikdo, kdo tady pracuje. Docela se nám to daří. Dost často nikdo ani neví, co tady děláme a že tady vůbec jsme. Dokud teda všechno funguje, splachuje, všechny kliky klikají, dveře se otevírají, zámkem se dá otočit. Velký problém ale je celkový stav Divadla. Budova už je stará. Denně tu dochází na tři sta lidí a to je poznat. Nesmíme taky zapomenout, že se přes dvacet let neinvestovalo do rekonstrukcí.

PETR

(*překvapeně*)

Pro mě bylo divadlo vždycky hodně spojené s viditelností. Když tvůrci dělají svou práci, je to vidět, kdežto vy naopak vidět nejste.

KRYŠTOF

No, my jsme tajnosnubní. My si tu exhibici užíváme tajně (*potutelně se usměje*). Všichni jsme introverti, takže se nechceme nikde moc ukazovat. V minulosti byly tendence nás zapojit do představení, ale z těch zkoušek jsme museli odbíhat a režiséry to přestalo bavit.

PETR

Dobře, můžu se ještě zeptat, jak vypadá váš obvyklý den?

KRYŠTOF

Ráno přijdu mezi sedmou osmou. Zapíšu všechna data o spotřebě vody, tepla, elektřiny. Potom se jdu projít po baráku. Potkávám se s uklízečkami, které mi hlásí závady. Já to divadlo ale stejně celý oběhnu, obě budovy, a zjistím, co je špatně a opravuju (…) tak do devíti, maximálně do desíti. Ať je všechno připravené na příchod herců a začátek zkoušky. Musím zajistit, aby se dostali do šatny, mohli se osprchovat. Musí mít teplo, nebo naopak nachlazeno. Všechno musí být připraveno na zkoušku už před jejím začátkem (…). Pak dělám věci během zkoušky v dílně. Vyrábím nábytek, svařuju nebo upravuju věci, které zrovna nehrajou. Pak připravuju věci na večerní představení. No a po zkoušce zase obejdu divadlo (…). Opravím to, co nešlo opravit během zkoušky, protože to bylo na sále,

kde se zkoušelo. No a pak jdu domů a přijdu ještě před představením (...). Tím, že je pracovní doba volná, mám vlastně permanentní čtyřiadvacetihodinovou službu na telefonu. Když někdo urve záchod v hospodě, tak i ve dvě ráno přijedu a zastavím vodu, nebo to rovnou opravím.

PETR

No a nepožírá vám v tom případě práce... ehm (*váhavě*) vlastně celý váš život?

KRYŠTOF

Když na tu hru člověk přistoupí, je to divadlo od rána do večera a to mě baví. Divadlem jsem žil hlavně v minulosti. Vzal jsem si dramaturgyni, takže máme doma divadlo pořád. Máme taky dvě děti, tak se nějak střídáme. Oba ale víme, co ta práce obnáší. Je tam maximální tolerance, žádné překážky vlastně nejsou. Než jsem se oženil, no, tak to jsem žil prakticky jenom v divadle.

PETR

Dobře, poslední otázka. Máte v divadle nějakou oblíbenou místnost?

KRYŠTOF

(*před odpovědí se pořádně zamyslí*)

Jsem v pozici, kdy se dostanu všude. Mám to tady rád celé. Kompletně! Od hlavního vchodu až po ten zadní vchod. V každé místnosti jsem něco dělal nebo opravoval. Ke každému prostoru se váže nějaká vzpomínka. Nemůžu říct, že bych měl některou z částí raději.

PETR

A je něco, co vám tady nevyhovuje?

KRYŠTOF

Je tu málo místa. Nová budova Divadla byla koncipována na rozměry „starého Divadla“. Síň na starém Divadle byla stejně velká, jako je scéna tady. Tam se ale dělaly drobný inscenace. Tady je o pět i deset herců víc než předtím. Dělají se inscenace skoro jak v národním. To se sem prostě nemůže vejít! Tak obrovský kulisy. To nejde. Dřív to tak nebývalo. Udělala se jedna zástěna, natáhla lanka, jedna skříň nebo rakev, hotovo. Potom začaly přicházet inscenace s obrovskými výpravami. Dnes i ti ostatní výtvarníci a režiséři chtějí dělat inscenace jako v národním. To se tady určitě nevejde. Navíc se musí hlídat, jestli se všechno vejde do auta. Máme sklady mimo divadlo, kam se kulisy vozí. Divočina úplně.

Petr se rozloučí s údržbářem Kryštofem a vyjde po schodech k šatnám.

2. V šatnách

Místnost ve tvaru podkovy se dvěma vchody je rozdělena na část pro dámy a pro pány, uvnitř je ale průchozí. Po stranách u vchodů jsou skříňky na osobní, civilní věci. Zrcadla, stoličky a židle, na nichž sedí herci a herečky, jsou

situovány naproti skříňkám. V místnosti se porůznu povalují kostýmy, *zlomvazky z minulých představení, fragmenty rekvizit z minulých i současných představení, kusy oblečení, kytary, osobní věci, vzkazy, fotky a další předměty. Prostor je jimi téměř zaplněn. Sedm hereček a herců se připravuje na zkoušku. Někdo zaklepe na dveře a vzápětí je pomalu otevře. Vzduchem se line vůně líčidel. Je tu hezky a útulno. Vchází Petr.

PETR

(*stojí ve dveřích a vysvětluje*)

Ehm, dobrý den, já jsem přišel udělat těch pár rozhovorů. Můžu teda na chvíli?

(*ozve se zpoza rohu*)

Víme o vás, pojďte dál.

Petr vejde do místnosti, přátelsky se s ostatními seznamuje a začínají první zdvořilostní konverzace s přítomnými herci a herečkami. Po několika minutách už se ale Petr chce přesunout k vážnějším tématům.

PETR

(*zvědavě*)

Hm, vy máte jednu společnou šatnu?

JAN

(*entuziasticky se ujímá slova*)

To je to nejlepší, co pro soubor tenhle barák může udělat. Jo, je to propojená šatna chlapů a ženských.

Normálně v divadlech mívají herci šatny po jednom nebo po třech. Rozhodně bývají oddělení chlapi od ženských. To u nás vůbec není, ale něco vám řeknu. Když se před představením sejdou úplně všichni, vytvoří se mnohem líp ta společná energie. Všechno se synchronizuje směrem ke společnému cíli. Když hraju jinde, kde jsem v šatně s jedním nebo dvěma lidmi a s dalšíma se potkáme až na jevišti, tak je to hrozně divný, cizí a není pak divu, že to představení má něco nepopsatelně cizího. Propojená šatna v Divadle dělá hodně. Vytváří ten efekt, kdy člověk přijde a řekne – wow, to je dobrej soubor! Myslím si, že to dělá ta šatna.

GERTA

(*pozorně poslouchá a navazuje na Jana*)

Ano! Ve velkém baráku, v *kamenném divadle, jdete do své šatny. Potom jdete sám do maskérny. Pak vás inspicientka zavolá na scénu a do té doby můžete být kdekoliv. S některýma se vidíte až při děkovačce, pokud se ty figury na place nepotkají. To je hrozně divné! (...) Ty *baráky jsou tak stavěný – (...) malý ajnclíky, šatničky, zalezete tam jako krtek, vylezete na svůj výstup a pak zase zalezete jako krtek.

MIRKA

Jó, naše šatna je nejlepší!

MAREK

(*vmísí se do hovoru a přeruší Mirku*)

Třeba spousta (...), samozřejmě ne všichni, ale dost režisérů sklouzne k tomu, že se začíná kafíčkem u nás v šatně před zkouškou a pak už to jede. Je to jiný, když

jsme spolu pořád. Dokonce i když sem přijde nějaký debil, tak ho to postupně semele a on začne být normální. To je i moje teorie pohodovýho souboru.

PETR

(*uvolněně se směje*)

To ale musíte být na sebe hodně zvyklí, co?

JAN

No, takhle. Je tady jakési minimální ctění soukromí, ale třeba jedna kostymérka chodí šatnou, i když jsme tu normálně nahatý, a vůbec nám to nepřijde divný. Je to fakt takový domácí. Hm, kdyby třeba táta lítal doma nahatej celou dobu, tak je to divný. Ale to, že ho občas takhle vidíte, je normální. V tomhle je to srovnatelný s domovem. Harmonickým. Když si sednu tady doprostřed na gauč, tak vidím do obou částí. Vidím líčit a převlíkat se obě strany. Skoro jako by to fakt někdo tak dobře vymyslel. Já nevím, jestli to někdo předvídal. Možná ani ne. Nevím.

REGINA

(*pokračuje v entuziastickém tónu*)

Člověk tady zažije fakt hodně. Nejvíc se tu potkává s ostatníma a nejvíc věcí se tu taky vyřeší. Navzájem si řekneme všechno možné. To je jistě pravda. Já mám ale třeba šatnu spojenou i s čekáním. Děje se mi často, právě tady v šatně, že mám třeba dvacet minut, půl hodiny čas a jen tak s někým klábosím (...). Na druhou stranu i jeviště je pro mě hrozně milý prostor, protože tam se to všechno děje. Odtamtud mám většinu těch opravdu dobrých zážitků, ale vlastně,

hm, vlastně i těch špatných. Třeba ze zkoušení, když něco nevyjde nebo v něčem hodně tápu (...). Jeviště mám nakonec spojené hlavně s pozitivními emocemi a s těmi zázraky, které jsem tu zažila. Šatna je ale samozřejmě hned druhá.

HANA

Ještě jedna věc mi na šatně přijde důležitá. Kde se tady chcete třeba pomlouvat? Není prostě kde! Není kde! Takže pokud někdo přijde nasranej z nějaké scény, z celého představení, je v emocích a musí to někomu říct, tak to ten člověk hnedka slyší. Proto to rovnou můžete říct jemu. Takže si i skoro všechno říkáme. Zároveň mám pocit, že tady nejsou ani urážliví lidi, kteří by se hned naštvali, když jim něco řeknete. V jiných divadlech takoví herci jsou. Kolikrát od kolegy nesnesou vůbec nic. Tady takoví nejsou. Můžeme být tím pádem vůči sobě otevření.

REGINA

(*zamyšleně*)

Na druhou stranu je pravda, že si tady řekneme i věci, které člověka můžou rozhodit. Hlavně teda před představením. Někdy si opravdu říkám – už bychom se měli koncentrovat. Aspoň tu hodinu před představením. Neřešme už provozní věci, nebo co nás naštvalo na fermanu. Je blbý, když je člověk za pět sedm vytočenej kvůli něčemu, co tam už vůbec nemá co dělat. V kamenných divadlech, kde mají šatny oddělený, by se mi tohle nestalo. Seděla bych si sama, maximálně s nějakou jednou kolegyní, a vůbec bych nevěděla, co se děje. Zase na další stranu, já chci vědět, co se v tom divadle děje (...). Zároveň je důležitý i ten prvotní kontakt. Kolikrát vidím, že je někdo unavený nebo naštvaný. Z toho prvního kontaktu si už vezmu informaci, že musím být dneska obezřetnější,

protože ten člověk dnes evidentně není v dobré kondici. Nic z toho bych nepoznala, kdybych se s ním potkala až na jevišti (...). Takže to má více výhod než nevýhod.

LUBOŠ

(*jako zkušený herec, který už něco pamatuje, začne vysvětlovat*)

Naše šatna byla přesně takhle vymyšlená. Když se to tady s architektem projektovalo, režiséři a tehdejší šéf sbírali názory herců a hereček. Prostě se nás zeptali: jak byste si představovali šatnu? (...) Chtěli jsme, aby byla společná a aby byla taky na slušné úrovni. Na starém divadle jsme třeba měli jen jeden a ještě k tomu společný sprchový kout. Chtěli jsme proto, aby holky i kluci měli vlastní záchody a koupelky. Jako bonus jsme dostali saunu v pánské části.

MIRKA

No jo, pravda! Všechno začínalo už „dole", na starém Divadle. Tam mezi ženskou a pánskou částí byla jenom taková malinká hadérka a stejně byla furt roztažená. Tam jsme se naučili žít pohromadě. Žádná pánská–dámská část. Toto se nám povedlo přenést i sem.

LUBOŠ

(*zamyslí se*)

Tím ale určitě nechceme říct, že by ta budova celkově byla ideální. Mluvíme jenom o šatně.

PETR

Vážně? V čem vidíte problémy?

LUBOŠ

Jeden příklad mě napadá hned! Když se začalo stavět, ještě za komunistů, klimatizace byla rarita. Při její instalaci se zjistilo, že skelet budovy má kovový základ a hukot klimatizace je tak slyšet na sále. Když potom hrajeme představení, kde jsou naprosto tichý momenty, nemůže být klimatizace zapnutá. Když jsou ale venku čtyřicítky, tak se lidi v hledišti i na jevišti doslova vaří.

MAREK

(*ironicky*)

A to tenhle barák dostal nějakou cenu! Sál je samozřejmě naprosto nevhodný. Foyer není úplně oddělené od sálu, takže v něm musí být absolutní ticho. Všechno je tu až moc otevřený, což je divadelně pěkně na piču.

GERTA

(*energicky pokračuje v nasazené linii*)

Přesně. Vždycky se směju, když někdo říká, že ta budova dostala cenu za architekturu. Říkám – jasně, cenu má, ale i tak je úplně nefunkční! To je divadlo, které je neodhlučněné. Slyšíte, když ve foyer někdo projde při zkoušce. Slyšíte bouchání dveří. Cítíte smrad z kuchyně. Neustále tu odněkud táhne. Mně to rozhodně nepřipadá jako zázrak. (...) I rozdělení na ty dva baráky zabilo trochu ducha starého Divadla. Tam se dělo všechno na pětníku. Všichni se mačkali, to ano, ale když šel člověk do šatny, tak musel jít nevyhnutelně přes kancl (...). Bylo tam hrozně málo místa, a všichni tak museli být pořád spolu. Ten interní kancl byl víc nalepený na provoz. Ferman? Neexistoval! Všichni si to mezi sebou řekli.

LUBOŠ

(*dále rozvíjí*)

Další věc. Na sále máte ta dvě okna vzadu. Jedno je zvukařská a druhá osvětlovačská kabina. Velmi rychle jsme zjistili, že je úplná blbost, aby zvukař seděl v nějaké kabině. Zvukař proto sedí na balkoně, aby všechno slyšel živě. Rozpoznal různé úrovně hlasitosti a podobně. Jedna kabina se tak vůbec nepoužívá.

PETR

Aha, dobře. Díky. Taky jsem už zaslechl, že je tady problém s nedostatkem místa.

LUBOŠ

To je pravda. V baráku je strašně málo úložných prostor. Nevím, jestli nejde o čistě prostorovou záležitost. Měli vůbec kam ty sklady umístit? Když se podívám na začátek, staré Divadlo nemělo vůbec prachy a navíc jsme hráli prakticky v galerii. Nebyly prachy na scénu, na kostýmy nebo výtvarnou stránku. Na výrobu tehdy taky vůbec nebylo a ani bychom to neměli kam dát. (…) Kostýmy se vytvářely tak, že se vytáhnul *fundus, naházely se věci na hromadu a z toho se dělaly kostýmy. Na tyto skromné podmínky byla dimenzovaná i nová budova Divadla –

MIRKA

(*skočí Lubošovi do řeči*)

Ano, ano. Tenhle barák je zvyklý na skromnější podmínky, které pocházely právě z toho malinkého starého Divadla. Dřív jsme byli úspornější a jednodušší, ale

postupně jsme tady začali vytvářet ty bombastické scény. Není je kam dávat. Divadlo není nafukovací. Technika s tím má obrovské problémy –

LUBOŠ

(*skočí Mirce do řeči*)

Nějaké sklady samozřejmě máme. Jak uvnitř, tak i mimo Divadlo. Všechno se ale musí převážet, což není možné dělat každý den. Musí se to dobře plánovat (...), zvlášť když se *přestavuje ze dne na den, kdy kluci ze stavby staví v noci. Takže ano, ideální by bylo mít víc prostorů, lepší výtah –

MIRKA

Já ten barák i přesto miluju. Úplně celý! Když jsme se přestěhovali ze starého Divadla, které jsem taky bezmezně milovala, propadla jsem úplnému šílenství. Měla jsem pocit, že mi někdo dal nový byt a já si ho přizpůsobuju k obrazu svému. Když jsem někde viděla, že svítí světla, tak jsem je zhasla. Viděla jsem někde bordel, tak jsem si šla pro lopatku a uklidila to. Sestra mi říkala – ty jsi blázen, to není tvůj dům. Ale byl! V té době jsme dostali nové divadlo, tak jsem se k němu chovala, jako by to byl můj nový dům. Na druhou stranu mi chvíli trvalo, než jsem si zvykla na ty větší prostory. Byla jsem člověk, který má všechno radši menší. Na starém divadle se mi líbilo, že bylo takové malinké. Všude na vás bylo strašně vidět. Diváka jsme měli úplně na nose.

Do místnosti vejde Lumír, sedne si na jednu ze židlí a poslouchá hovor. Petr nemá ponětí, jakou pozici v Divadle zastává. Jméno si už ale pamatuje.

PETR

Vy už jste tady asi taky hodně dlouho, že?

MIRKA

(*pobaveně*)

Ano, já už jsem tady takový inventář (*smích*). Tak klidně se můžete ptát na rodinu. Tohle je moje druhá rodina! Samozřejmě že jsem dostávala tisíckrát otázku – Proč jsi neodešla? A na to jsem taky měla pořád stejnou odpověď – že z dobrého manželství se neodchází. Kdyby mi tady něco vadilo, kdybych nesouhlasila s dramaturgií, kdyby mi tady vadil nějaký kolega, kdyby mi pracovně něco vadilo, tak bych to možná nedala. To se ale nestalo, takže nemám jediný důvod tohle společenství opouštět.

JAN

(*se souhlasným smíchem*)

Jo jo, nevyděláte si tady super peníze, neuděláte si tady ani velkou slávu, ale je to rodina. Je výsadou tady hrát. Jak říkal kolega Kristián, jsou tady samý ne-kundy a ne-čuráci. Formuloval to vlastně dobře. Je to historicky významné divadlo a ještě navíc máte nějakou alespoň částečnou jistotu, že výsledek bude kvalitní. Bude to divadlo angažované. Bude mluvit inteligentně. Nebude mu jedno, jaká je politická situace. Nebude se bát vyjádřit k věcem, ke kterým je potřeba se vyjádřit. Prostě svědomí národa nebo svědomí společnosti, což v určitých teoriích divadlo je. Nebo má být!

LUBOŠ

No, ono se to hodně mění. I ten soubor. Významné sociologicko-teatrologické plus je, že tady neuvěřitelně držíme pohromadě. Je to soubor aktivních lidí, který to divadlo baví a který s tím divadlem jdou. Tím nemyslím jenom herecký soubor, ale i techniku a kancelář. Taky mohli jít někam jinam, za více penězi, ale něco je tady drží. (...) To je přesně věc, která mě tady drží už x let. I když byly nějaké změny, soubor držel vždycky pohromadě. I kdybychom se poslali kolikrát do prdele nebo se rozhádali. Dneska je to skoro komuna, ne že bychom spali každý s každým, to ne. Jsme ale živý organismus držený pavučinama vztahů.

PETR

To je moc zajímavé... pavučiny vztahů.

LUMÍR

(*poprvé se nesměle vmísí do hovoru*)

Třeba já... hm... teď jsem dělal chvíli v televizi, tam pomlouvá každý každého a všichni jsou zároveň kamarádi. Což vůbec nechápu. Tady je to přátelštější, ale zase je těžké se dostat do kolektivu. V televizi vás přijmou rychleji. Přijali mě tam mnohem rychleji, protože jsou zvyklí, že se sejdete jen na několika projektech. Většina lidí jsou externisti, takže lidi se hodně střídají. Teď jsme točili tři dny a hned jsme se tam seznámili. Kdežto tady, tady si na vás musí lidi zvyknout. Než vás přijmou, trvá to hrozně dlouho. Musí si vás pomaličku otestovat, což chce čas. Jakmile se ale usadíte, je odcházení složitější. V televizi, když odejdete, tak odejdete. Tady se to musí zapít!

PETR

Takže v televizi je to více „průtokáč“ a v divadle více usedlé a stálé. Více komunitní?

LUMÍR

Já bych to asi rozdělil. Existují tu takové menší komunity. Jedna, co se centruje kolem místnosti techniky, potom herecký soubor, dále kostýmy a potom kancl. Ale všichni mezi sebe nějak zapadají. Každý má to svoje téma, ale vesměs jsou všichni kolegové. Mají náplň práce, ale dokážou se stmelit kvůli něčemu.

PETR

Jakože jsou všichni zapojení do jednoho procesu, všichni směřují ke stejnému cíli?

LUMÍR

Tak, přesně tak. Jo, a ještě jsem zapomněl na zvukaře a osvětlovače. To jsou taky ty bubliny. Já bych to možná nasáčkoval! Každý je v tom svém sáčku a pak se ty sáčky propíchnou a všichni se sesypou na jednu hromadu.

PETR

A kdy se tohle děje? To sesypání? V průběhu nějakých větších akcí? Večírků? Loučení? Konce sezony, vánočního večírku?

LUMÍR

No, tam se vždycky všichni vožerou (*smích*) a opékají špekáčky. Jo, tam se ty sáčky protrhnou. Nebo taky

ještě premiérové večírky. Tam se člověk potká s různými lidmi a baví se víc než v tom běžném provozu.

PETR

No ale i na té běžné, každodenní rovině vás s ostatními složkami něco propojuje, ne?

LUMÍR

Jo, jasně. Hlavně skrze věci (...). My kostyméři a kostymérky se třeba s hercema potkáváme daleko víc než třeba rekvizitářka nebo osvětlovač. U nás je ten styk přes kostýmy intenzivnější. (...) Třeba s osvětlovačema a zvukařema ale zas tak často do kontaktu nepřijdu. (...) Bližší jsou mi rekvizitáři, herci a kancl, do kterého chodím vyřizovat papíry.

LUBOŠ

(*energicky přerušuje výměnu mezi Petrem a Lumírem*)

Já k tomu ještě přidám. Už nevím, kdo to vymyslel, (...) ale vždycky předtím, než jdeme na plac, tak se zdravíme vztyčeným palcem, kterým se otřete o palec toho druhého. Třeba teď hrajeme jednu větší věc. V zákulisí nás před začátkem stojí hodně, plus ještě asi deset studentů (...). Všichni si dáme pozdrav palcem, než to představení začne. Najednou se cítíte jako fotbalový mančaft nebo jako na rugby, kde si před začátkem udělají kruh nebo si zařvou a jdou do toho. My teda, pravda, neřveme, ale cítíme se navzájem, i skrze ty palce.

REGINA

Taky si neumím moc představit, (...) že by v jiném divadle tak moc s představením šel třeba zvukař,

osvětlovač nebo rekvizitářky. I když to tak možná je a pletu se. U nás jde ale klidně o úplné drobnosti, které ale ve výsledku hodně podpoří dojem, že nám jde o stejnou věc. Proto tady člověk chce být, chce tu pracovat (...). Navíc, třeba mě to nutí být poctivější. Sama k sobě i k ostatním. Když vidím, jak to ostatní prožívají, tak na to přece těžko můžu kašlat! (...) Je ale asi taky třeba říct, že každý má jiné hranice. Mám na mysli ty osobní, intimní. Já třeba nemusím sdílet všechno. Někdy nemám náladu na lidi, takže bych raději byla doma. Nebudu se proto v tu dobu družit víc, než kolik je potřeba. Ale jo, je to velká devíza a velká součást toho, proč to tady máme rádi. Nemám ale dost zkušeností na to, abych řekla, že to tak jinde určitě není.

JAN

Zkuste ještě třeba někoho ve stavbě. Samotného by mě zajímalo, jak to mají.

3. Řeči do prázdna

Místnost techniky v blízkosti foyer. Malý gauč po pravé straně místnosti, konferenční stolek, židle. Téměř všechny stěny a volné plochy včetně dveří jsou pokryty různými výstřižky z novin a bulváru, do nichž jsou vlepeny tváře členů divadla. Palcové skandalizující titulky v kombinaci s tvářemi Divadla vytvářejí vtipné koláže. V místnosti se nachází jeden z kulisáků – Dobroslav, který Petra pozval do

své nejoblíbenější místnosti. Ze sálu doléhají hlasité zvuky a řev. Chvíli předtím začala zkouška.

PETR

Dobře, tak mi prosím řekněte, jak vypadá váš obvyklý den? Jenom... teda... pardon za tyhle banální otázky, ale já si na začátku řekl, že se pokusím zaujmout takovou skoro „marťanskou" perspektivu a budu pokládat úplně banální otázky.

DOBROSLAV

Jasně. No, tady není obvyklý den. Tady je to extrémně nepravidelný. Včera jsme tu byli, dneska tu jsme. Zítra od devíti od rána, potom odpoledne volno a jde se na deset večer. Naše pracovní doba se přizpůsobuje tomu, jak se hraje a jaké tu máme akce.

PETR

Takže těžiště vašeho času je ve zkouškách a představeních? Všechno se musí postavit a pak zase zbourat, že?

DOBROSLAV

Jo, přesně. Teď třeba máme generálkové týdny. První generálku máme zítra. V noci ji hned bouráme. Pak přijede jiný soubor na hostování, to musíme být po ruce, takže máme služby. Jakmile skončí hostování, znovu stavíme a jede se druhý generálkový týden. Po premiérách bude červnový festival. A tak to jde dál a dál. Vždycky se něco objeví (...). Mně ale přijde, že spousta lidí tady nikdy nedělala v normální práci. Třeba ve fabrice. Já tam dělal tři měsíce a stačilo mi. Kolikrát se tady hodně nadává, ale přitom ve výsledku je to tu pořád v pohodě.

Jdete na devět, dojdete devět pět, devět deset, nikdo to neřeší. Hlavně musíte mít svoje udělané. Ve fabrice byste si už pípnul pozdě a byl by problém (...). Kamarádi chodí třeba na třísměnný provoz. Musí tam být od minuty do minuty. Nemůžou si skoro udělat ani kávu. Jelikož jsem si to zkusil, tak si zatím vážím téhle práce. Vím, v jakém prostředí dělám a jaká je tady atmosféra. Ta je nejvíc plusová.

PETR

No, a když je to všechno tak proměnlivé a flexibilní, jak se vám to daří propojovat se zbytkem života?

DOBROSLAV

Přizpůsobil jsem se. Koníčky dělám, když mám volný čas. Jediný závazek je, že mám kapelu. Zkoušky máme v neděli, což víceméně vychází. Neděle bývají volné. Když ale musím do Divadla, tak zkoušku posuneme na dopoledne. Koncerty zatím moc nejsou. Když ale náhodou potřebuju třeba jednou za měsíc, tak to nahlásím předem a oni mě napíšou na jiný den. Když nad tím přemýšlím, všechny ty ostatní aktivity přizpůsobuju Divadlu. Něco jiného by bylo, kdybych hrál fotbal a měli bychom třikrát týdně trénink od šesti hodin, to už by byl problém. Ale takový závazek nemám. Takže to zatím nějakým způsobem zvládám. Na druhou stranu, je to v něčem fakt nepříjemný a vím, že tohle není úplně práce do budoucna. Jednak finančně, ale taky časově (...). Moje přítelkyně má práci pondělí až pátek a chtěla by jezdit často na prodloužené víkendy a výlety po Evropě. Vždycky se to ale zadrhává u mě. (...) My se chceme řídit podle levných letenek, ale zároveň já se musím řídit podle vytíženosti v Divadle.

PETR

Jak často máte vlastně volný víkend?

DOBROSLAV

Volný víkend mám tak jednou za dva měsíce. Víkend se tady bere, že máte volnou sobotu a neděli, ale já jsem vždycky brával víkend už od pátečního odpoledne. To je ten největší kámen úrazu. Přes týden mi odpolední nevadí. To můžu jít ještě někam na brigádu. Je ale taky pravda, že kdybych měl jinou práci, lépe placenou, tak bych se nemusel honit mezi dvěma pracema. Ale to už je daň za to, že tady chci být (*vezme si chvíli ticha na přemýšlení*). Kdybych byl kovaný divadelník a byla by to pro mě největší náplň, tak bych si nepřipouštěl, že jsem tady od rána do večera, ale jelikož nejsem tak velký divadelník, tak vím, že ten problém existuje. Jak říkám, snažím se si to ale nepřipouštět, protože bych si to zbytečně kazil.

PETR

Občas, když čtu o Divadle třeba v novinách, nějaký rozhovor s režisérem, a i před chvílí jsme se o tom s herci a herečkami trošku bavili, tak se hodně zdůrazňuje jakási komunitnost téhle instit-

DOBROSLAV

(*přeruší otázku*)

To jsou takový ty řeči do prázdna. Podle mě ten režisér v Divadle stráví třeba dva měsíce při zkoušení. Stráví je na zkušebně a na sále. Ale vůbec se nedostane do kontaktu s tím ostatním. On přijde, všechno nachystaný, podle požadavků, ale vlastně vůbec nepřijde

do kontaktu s tím, jak se řeší, když se má něco nachystat; že my tady musíme být v noci a tak dále. Samozřejmě, já ho nechci obviňovat, jeho práce je to, aby udělal hru, jak nejlíp umí, a naše práce je to umožnit, jak nejlíp umíme my. Ale myslím, že tady tyhle řeči... nevím, spíš mi to v těch rozhovorech připadá jako taková klasická fráze. Ať už je to režisér od divadla, nebo režisér od filmu, po všech těch stresových situacích do médií řekne, jak je všechno perfektní. Taky jsou možná vždycky rádi, že dílo dotáhli do konce. Všechno z nich spadlo, tak už vidí jen to pozitivní.

PETR

Dobře, díky. A s kým se teda stýkáte nejvíce?

DOBROSLAV

Hlavně s klukama ze stavby, někdy i s hercema, ale s nima nemáte takový vztah, protože s nima netrávíte tolik času. Prohodíte třeba nějakou větu, ale jsme v kontaktu hlavně technika a inspice. Ta všechno propojuje. Když má někdo požadavek, tak to řekne jí. Však si zajděte za inspicí, ta vám řekne.

PETR

Dobře, a říkal jste teda, že plus je ta dobrá atmosféra?

DOBROSLAV

Jasně, v technické složce je velmi dobrá atmosféra. Hlavně stavba a rekvizitářky. Tahle místnost, kde teď jsme (...) je legendární místnost celého Divadla. Odehrála se tady spousta věcí. Tady to žije. Má to tu jakési magické kouzlo.

PETR

Takže je to vaše oblíbená místnost?

DOBROSLAV

Jednoznačně, sál to není, tam musím pracovat. Místnost techniky je naše zázemí. Tady se zdržuju nejvíc.

4. Tvořivost uvnitř mechanického opakování

Na dvoře Petr potkává jednoho z pracovníků výroby a dává se s ním do řeči. Hovor hezky plyne, a tak na chvíli odloží návštěvu druhé budovy. I na dvůr přes foyer doléhá řev ze zkoušky na sále.

PETR

Jak se vy vlastně díváte na toto Divadlo? Co pro vás představuje?

OSKAR

Naše Divadlo je instituce téměř rodinného typu. Do národního se jdete podívat na operu a je tam na jevišti šedesát osmdesát lidí. V zákulisí je dalších dvacet. To je skoro celé osazenstvo našeho divadla. Abyste tomu rozuměl. Tohle divadlo vzniklo na konci šedesátých let tak

trochu na punk z iniciativy nadšenců a jejich pedagogů. Ve velice improvizovaných podmínkách začali dělat svoje autorské divadlo. Jenže od těch dob se všechno výrazně posunulo, v dramaturgii i v celkovém pojetí. Dneska se dělají sofistikované scénografie, máme středně velký sál, vejdou se tam dvě stovky diváků i víc. Inscenuje se na celou šířku sálu, takže ty dekorace jsou poměrně objemný, srovnatelný s kamennými divadly.

PETR

Ale podmínky tvorby zůstaly stejné. To už jse-

OSKAR

Přesně. Z mého pohledu by to divadlo mělo mít lepší celkové podmínky pro realizaci. Dílny, jednoho zámečníka, truhláře a stolaře, co budou dělat jenom pro Divadlo. Tady třeba není kde opravovat dekorace. Když je potřeba je přetřít, musí se vytáhnout na dvůr nebo v zimním období do foyer. Tam je ale provoz, takže to musíte sklidit ještě během dne. Minimálně do pěti hodin je potřeba všechno uklidit. Dopoledne tam nesmíte rušit vůbec. Samozřejmě, já to neříkám jako kritiku, ale jako objektivní fakt.

PETR

Takže by chtělo zlepšit to materiální zázemí...

OSKAR

Ano. Architekt to navrhoval někdy v osmdesátých letech. To už je taky hluboká historie. To není nový divadelní dům. To je dům před generálkou! (...) Za toho půl století prodělalo Divadlo dvě významné epochy. Jednu ve starém Divadle a druhou tady v novém. To

jsou jenom dva drobné zlomy. Už bychom potřebovali se posunout na další úroveň.

PETR

A myslíte, že by byla lepší rekonstrukce, nebo rovnou stěhování?

OSKAR

Myslím, že v obou budovách, jak administrativní, tak umělecké, by měla proběhnout radikální rekonstrukce. Tak radikální, že by se měl vykopat celý dvůr, kde by vzniklo podzemní parkoviště. Celý dvůr by se měl zastřešit. Měl by se přebudovat výtah. Vytvořit prostory pro dílny. Zkušebna by měla být ve velikosti sálu.

PETR

Aha, se zkušebnou je něco v nepořádku?

OSKAR

Stávající zkušebna už absolutně nevyhovuje. I kdyby byla úplně vyklizená, tak by nevyhovovala (...). To máte tak, kapacita ve skladech kulis není dostatečná, takže zkušebna se využívá jako mezisklad kulis. Kromě toho, že nevyhovuje rozměrově, tak je ještě z půlky zaskládaná dekoracemi z jiných inscenací. Proto se tam můžou zkoušet maximálně dialogy, nějaké korepetice, individuální zkoušky. Nemůžou se ale zkoušet herecké nástupy, akce, *mizanscény, nic moc. Určitě ne aranžování představení v tom smyslu, jako bývá zvykem. Výsledek je, že se zkouší na zkušebně, pak se přejde na sál a všichni jsou hrozně překvapení tím prostorem. Ten má úplně jiné dimenze, jinou energii. Všechny nástupy jsou prodloužené, všechny

komunikace fungují jinak. Prostě se to musí celé zgenerálkovat! Ten barák, to je havárka v podstatě!

PETR

A jak by měla podle vás ta rekonstrukce proběhnout?

OSKAR

Rychlá rekonstrukce takového objektu může dopadnout dobře, ale i úplně špatně. Samozřejmě je otázka, co se podaří vylobbovat, protože jde o peníze. Architekt taky musí mít dost informací, aby mohl naplnit všechna očekávání. Hlavně teda provozní. Z hlediska uměleckého je důležitý sál, kde se hraje téměř každý večer, a zkušebna, kde se zkouší. Všechny ostatní prostory – šatny, kostymérny, dílny, sklady kulis a rekvizit – to je provozní záležitost. Ten barák se musí vymyslet hlavně provozně dobře. (...) Aby existovaly dobře vymyšlené cesty, aby se zbytečně nepřenášely věci, aby tady byl dostatečně velký výtah, aby mohly chodbami projíždět vozíky. Celkově se musí zefektivnit tok energie domu. Herci jsou lehce mobilní, ale dekorace, kostýmy, veškerá technika a světla až tak ne.

PETR

Dobře, díky. A teď dál... Jak vy vlastně vnímáte svoji práci pro Divadlo? Proč to děláte?

OSKAR

Hm, proč to vlastně dělám? Myslím si, že ta práce má smysl. Má dopad na veřejnost. Něco to lidem přináší. Zásadní myslím je, že já a obecně divadelníci (...) tu práci děláme z podobného důvodu jako třeba zdravotníci. Naplňuje nás práce ve veřejné sféře, pro širší

veřejnost nebo prostě pro lid. I když je fakt, že to je práce pro vymezenou skupinu, výseč populace. (*chvíli se zamyslí*) Když například řeknu, že pracuju v divadle, tak první věc, co slyším, je: jéé, umělec – a teď začínají všichni hledat specifika umělců. Třeba bohémský život. Já říkám, jaký bohémský život sakra, spousta ajťáků žije bohémštějším životem než lidi v divadle a možná i doktoři. Možná i policajti žijí bohémštějším životem! Jako co to je bohémský život? To je strašné klišé! Lidi mají hrozně zkreslené představy o tom, co takové divadlo je. Co lidi na divadle dělají. Lidi si myslí, že se chodíme jenom tak jako bavit, že někde pořád paříme v hospodách s hercema a...

PETR

A ještě máte divadelní prázdniny!

OSKAR

No jasně! Spousta lidí má o tom velice zkreslenou představu! Ty takzvané divadelní prázdniny, jak se to velkoryse nazývá – rozumíte, divadelní prázdniny! Když to řeknu někomu z kamarádů, kteří nejsou od divadla, tak to je: jó, vy máte dva měsíce prázdnin, jako učitelé. No, to vám závidím. Realita je jiná. Ty takzvané divadelní prázdniny nejsou žádné prázdniny. Člověk čerpá normálně svoji dovolenou. Je to taková celozávodní dovolená. Jako ve fabrikách, kdy si lidi musí vzít dovolenou. A teď pozor! Teď to přijde! Zpravidla první týden až čtrnáct dní v červenci ještě něco pracovně řeším a nástup do práce je nejpozději posledních čtrnáct dní v srpnu. Žádné dva měsíce divadelních prázdnin neexistují. To je další klišé. Je to normálně vybraná dovolená, která trvá měsíc. Kdybych si měl ještě vybrat všechny přesčasy, tak vyberu minimálně celé léto. Ty poznámky, jak někdo závidí nám divadelníkům, mě

rozčilují. Není vůbec co závidět. Já závidím naopak těm, kteří si můžou kdykoliv v roce vzít volno. Užít si hory v zimě, v létě si jet kdykoli ještě na dovču. Naše práce je profese jako každá jiná. V něčem je to, jako když chodíte do fabriky.

PETR

Ale zároveň to není tak úplně fabrika.

OSKAR

Jo, jasně. Vždycky, když jsem chtěl kolegům sugestivně vysvětlit povahu téhle profese, tak jsem řekl, že nevyrábíme součástky do traktoru. Nejde o mechanickou práci, stereotypní, jako kolikrát třeba ve fabrice. I když samozřejmě, do jisté míry je to taky fabrika na ideje, na sny, na iluze. Taky některé věci děláme opakovaně, dalo by se říct i stereotypně. V tomhle ohledu taky existuje určité klišé, že každá inscenace má svou specifickou podobu. No tak to taky ne. Existuje úzus v dramaturgii, v režii, v tom, jak se dělá scénografie. Všechno se už dá zmechanizovat, i myšlenky se dají zmechanizovat, sny se dají zmechanizovat. Samozřejmě že je to zároveň i kreativní práce. Každá dekorace, kterou nechávám vyrábět, je atypický produkt ve srovnání se součástkou do traktoru. Ale objevují se tam bezesporu zcela mechanicky se opakující činnosti, které jsou jak z fabriky. Když vidím první výkresy nebo projekt, tak mi už v hlavě najede nějaký mód, který mám, a říkám si – tohle udělám tak tak a tak.

PETR

No a jak se díváte na to, když někdo mluví o Divadle jako o komunitě? To je taky rozdíl oproti běžným továrnám, ne?

OSKAR

Do jisté míry je to pravda. Řekl bych, že ta komunitnost spočívá v cílení každé jednotlivé složky na společný cíl. Každý chce udělat kvalitně svoji práci tak, aby se představení uskutečnilo. Nemyslím si ale, že se to týká jenom Divadla. Souvisí to s tím, co už jsem říkal. Pro spoustu lidí je to poslání. Na druhou stranu se to někdy příliš akcentuje. Máme společné cíle, ale zase bych to nepřeceňoval. Já třeba s herci téměř… (*zamyslí se*) jako samozřejmě, potkáme se, někdo je mi sympatičtější, někdo je méně sympatický. S někým házím fóry, s někým se nebavím vůbec nebo se nepotkáváme. Ale ta představa, že bych se setkával s herci a chodil s nima na pivo a kamarádil se, neplatí. Každý si trochu dělá to svoje, snaží se udělat svoji práci co nejlépe, protože chce udělat něco kvalitního kvůli sobě, kvůli divadlu, ale ne z kamarádství k hercům. To vůbec.

PETR

A co je třeba pro vás na existenci u Divadla nejhorší?

OSKAR

Stres! Konstantní stres! Pro mě práce začíná, když dostanu *předávačku. Tam začne moje práce na inscenaci. Musím všechno zadat, sehnat, kolikrát vybarterovat, všechno vyřešit. Celý proces pak končí technickou zkouškou, kdy poprvé celá dekorace stojí v prostoru. Bývá to zpravidla týden nebo čtrnáct dní před premiérou. Zhruba co dva měsíce je generálka. Takže rytmus je takovýto: začínáme předávačkou, pak je klidnější fáze, chvilku dělám rozpočty, sháním, tipuju materiály, potom to začne gradovat. Týden před technickou je pro mě nejhorší. To už finalizujeme produkt. Všechno se snažím hodně tlačit. Nejkritičtější

bod bývá ta technická. To jsem úplně na nervy celý den. Poprvé se staví. Modlím se, aby bylo všechno podle představ. Po technické ta krize trošku pomine. V generálkovém týdnu mám volněji. Něco sem tam doladím, ale úplně se mi uleví až v den premiéry. No a pak to začne znovu. Celý svůj život tak prožívám v termínech. Mám jenom termín předávačky, termín technické a v podstatě celé období mezi těma dvěma mantinely žiju v permanentním stresu, aby se všechno stihlo. Tak to je nejhorší.

PETR

Takže stres z termínů a výroby kulis. Dobře, je ještě něco dalšího, co vám přijde stresující?

OSKAR

Je potřeba říct ještě jednu důležitou věc. Tvůrčí proces se u nás liší od výroby součástek do traktoru taky tím, že u traktoru se navrhne matka, která se vyrábí třeba pět let stejně. Tady to probíhá tak, že na předávačce dostanu výkres nebo vizualizaci, kde je zakreslený horizont, který ale během zkoušení prodělá třeba pět změn. Nejdřív má být nahoře nad portálem, pak má být dole pod portálem v jiném rozměru, samozřejmě z jiného materiálu, pak má být dělený, pak má být dokonce roztahovací jako opona a zároveň dělený a zase z jiného materiálu. Takže to je další stresující faktor. Režisér s výtvarníkem musí na té předávačce něco předložit. To ale neznamená, že se to přesně v téhle podobě objeví na scéně při premiéře (…). Zároveň věřím tomu, že úplně podobným stresem prochází celý inscenační tým. Taky mají dojem, že nestíhají. Jenže já to musím mít vyrobený – hmotně. Tam je to neoddiskutovatelný. Když nestihnu v termínu vyrobit svoje dekorace, tak tam prostě nebudou.

PETR

V tomhle tempu a při všech těch změnách musí vznikat spousta konfliktů, ne?

OSKAR

Jasně, vznikají! Zrovna dneska jsem jeden měl a úplně modelový! Ten horizont prodělal už pátou změnu. Inscenační tým vždycky zkouší, kam je pustí technické možnosti, a taky častokrát během zkoušení teprve zjišťují, co chtějí. Samozřejmě se bojuje s rozpočtem a na druhé straně se dbá na to, aby to mělo i patřičný umělecký dopad. Já už samozřejmě mám svoje zkušenosti s tím, jak vypadá celý proces. Jsem připravený a odolný. Chápu, že oni častokrát ani nemůžou dopředu vědět, jak bude všechno fungovat. Dobře, ale když se vám to změní pětkrát... Pořád ještě dobrý. Už je to sice pátá varianta, ale říkám si, v klidu, už došli k finálnímu tvaru. Volám scénografovi a ptám se: platí to? Můžu to zadat do výroby? A scénograf – Jasnéééé, jsme domluvení. Tak já dneska koupím materiál, zadám to do výroby, přijedu z dílen do divadla a potkám režiséra se scénografem a oni, že je všechno zas jinak. Tak to už potom vybuchnu jak papiňák. Všechno má svoje mantinely. Všechno má svoje meze. To je jeden z důvodů, proč jsem tak ve stresu. Musím hmotně všechno zrealizovat v daném termínu a pořád mi to někdo mění.

PETR

Tak mě napadá, chodíte po tom všem vypětí a stresu ještě na představení?

OSKAR

Nechodím. Já se na to nemůžu dívat. Opravdu. Já nejsem schopný se na to ještě chodit dívat. Vidím za tím jenom tu práci. Já bych se jenom díval, jak je to vyrobený, jak to funguje. Nic bych z toho neměl. Nejsem schopný to psychicky absorbovat, nejsem schopný to sdílet.

PETR

Vidíte, a já bych řekl, že to může působit i nějak magicky. Všechno se to pěkně propojí, je to hotové, na jednom místě, v jeden čas. Skoro bych si řekl, že z toho člověk může čerpat i nějakou energii.

OSKAR

Představte si, že děláte na jatkách a po šichtě chodíte relaxovat do masny a díváte se, jak tam krájí šunku. To nejde! Ne ne ne ne ne, já to beru jako službu veřejnosti a kolegům. Samozřejmě že všechno vnímám. V průběhu generálek se tam pohybuju pořád. Vnímám, jak to vzniká, a vycítím, jestli se daří, nebo ne. Vím, o čem se hraje, dramaturgický rámec znám, atmosféru, ale že bych cíleně chodil ještě na představení... To by mě zabilo. To po mně nikdo nemůže chtít! No ale hlavně, já jsem někdy tak fyzicky a psychicky vyčerpaný, že už ani nemám sílu se na to soustředit. (...) Ještě bych z toho měl mít zážitek, nebo abych u toho ještě relaxoval nedejbože. Nemluvě o tom, že když jdete večer na představení, tak se zase potkáváte se spolupracovníky. Se všemi lidmi, které člověk vidí furt. To si člověk ani nepřipadá jako v divadle.

5. Kafe a cigáro

Administrativní budova, tzv. velký kancl, uprostřed oválný stůl, po stranách menší gauč a stoly s počítači. Míst na sezení je pět. Z oken po levé straně je krásný výhled na náměstí přiléhající k Divadlu. Po pravé ruce je knihovna zaplněná do posledního místečka plakáty, výkazy, scénáři a knihami. Tajemnice Sofie je v družném hovoru s Petrem. Po chvíli se do hovoru přidá dramaturg Alan s herečkou Gertou.

SOFIE

Práce je různorodá a v určitých „drobnostech" není vždy jasné, kdo by ji měl mít na starost. Tak si ji rozdělujeme podle schopností a času s kolegy. Například kdo sežene lva na happening, kdo husu, kdo zajistí uhlí, kdo špalky, kdo oběhne kanceláře na náměstí, ze kterých by se mělo hrát. Takže lva sežene šéf výroby, pro uhlí zajede tajemnice, kanceláře oběhne inspicientka...

PETR

Takže nemáte striktně danou pracovní náplň?

SOFIE

No, daná samozřejmě je. Já mám na starosti fermany, zájezdy, pronájmy, komunikaci s externisty a vlastně i komunikaci s celým barákem. Ale ty situace, co přicházejí, jsou nevyzpytatelné. Práce je různorodá, jak jsem už naznačila, podle potřeb Divadla.

PETR

A jaká je vaše oblíbená místnost v Divadle?

SOFIE

Já mám docela ráda ten náš kancl, chodím tam strašně dlouho a někdy mám pocit, že je to takovej pokojíček, takový druhý doma. Pokud tam teda zrovna nejsou porady. Místnost techniků nebo hospoda to není. Sál je taky moje oblíbená místnost, hlavně před představením a nejvíc před premiérou. Přijde mi, že celej sál slavnostně září, jak je tam všechno nachystané, jakej je tam klid v neklidu, a po premiéře si vždycky říkám, že máme skvělé herce a že je to fakt dobré divadlo.

PETR

Jakože když vidíte výsledek celého snažení?

SOFIE

Jo, i když jdu opakovaně na nějaké představení, tak vždycky, když tam přijdu, si říkám – jo, to je to, proč tu jsem.

PETR

Hezké, díky. A jak vypadá váš obvyklý den?

SOFIE

Tak obvyklý den. No, přicházím s chutí na cigaretu, na kterou se těším už od probuzení (*zasměje se*), ale doma si ji nedám! Nedám si ji, abych se těšila do Divadla. Je to takový rituál. Přijdu do práce, pustím počítač, dám kafe a cigáro, přečtu maily. Vždycky

pracuju trochu rozstřeleně. Otevřu si vše, co bych chtěla udělat, čemu se ten den chci věnovat, a postupně ty úkoly likviduju. Co zabere nejméně času, udělám hned, co vyžaduje větší soustředění, tak řadím dle důležitosti a složitosti, ale taky nálady. Do toho za mnou práce sama přichází s běžným provozem. Pracuju asi spíš intuitivně. Za ta léta dokážu odhadnout, co má prioritu, co je potřeba udělat hned a co počká. Ale víceméně je to práce u počítače a telefonu.

PETR

A jaký je obecně váš rytmus u divadla?

SOFIE

Obecně se vše řídí potřebami Divadla. Je to hodně o vnitřním pocitu a o nějaké vnitřní kázni. Činnosti všech jsou nějak provázané, takže si nikdo nedovolí neudělat něco, co by mohlo zbrzdit nebo znemožnit práci druhého a ve výsledku ohrozit zkoušení, chystanou premiéru nebo představení. V kancelářích se obvykle scházíme na devátou a konec je flexibilní. Občas tady jsme v soboty nebo neděle. Člověk má pocit, možná iluzi, svobody, jednak že si práci organizuje sám a taky že dělá něco pro celek, a tak má pocit potřebnosti.

PETR

Už jsem několikrát slyšel, že práce v divadle je časově náročná a lidem požírá soukromý čas. Jak je to u vás?

SOFIE

Tím, že jakousi pravidelnost mám – chodím na devátou a víkendy jsou výjimka – tak pro mě to není tak velký časový zásah do osobního života. Logické to myslím je

u herců a techniků, ti se řídí podle fermanu. Ten dávám dohromady já tak, aby ho lidi dostali s dvouměsíčním předstihem. Ten samozřejmě významně ovlivňuje jejich soukromý čas. Nemůžou si naplánovat pravidelné aktivity; že by chodili třeba každý čtvrtek večer plavat. Často se taky trefíme s představením do rodinné oslavy. Pokud zrovna zkouší a večer hrají, tak se v podstatě v té pauze od 13:30 do 18:00 těžko s někým potkají. Ale zase se najdou i volnější dny, kdy se nezkouší a jen hraje nebo zkouší a nehraje. Náročná je spíš ta nepravidelnost, která však může někomu vyhovovat.

Do místnosti vejde Alan s Gertou, chvíli poslouchají hovor a čekají na příležitost, kdy se budou moci zapojit.

PETR

A jak vlastně sestavujete ten ferman?

SOFIE

Měsíčně musíme odehrát kolem dvaceti představení. Nasazují se tak, aby se nestalo, že na konci měsíce se hraje dvakrát jeden kus a na začátku měsíce by se hrálo totéž dvakrát znovu. Musím je nasazovat s nějakým časovým odstupem a je potřeba, aby se repertoár protáčel s určitou pravidelností, která ho udržuje v kondici. Případně přidat *oprašovačky. Taky se musí dbát na to, aby byl repertoár stále atraktivní pro diváky, což znamená třeba dané představení jednou za měsíc, případně ob měsíc. (...) Představení se skládají taky podle možností externistů. Dalšími faktory jsou technická náročnost na přípravu konkrétního představení. Nasazování ovlivňují i státní svátky, prázdniny, dny v týdnu. Kostrou fermanu jsou premiéry, zájezdy a festivaly, které obvykle víme s velkým předstihem. Do takovéhle kostry nasazujeme představení na velký

sál. Následuje sklepní scéna a nakonec kongresák, který používáme na menší projekty a debaty.

PETR

A pak jsou k tomu porady… ty *fermanovky, že?

SOFIE

Fermanovky jsou, když už je ferman celý seskládaný. Fermanovky se účastní PR, umělecký šéf, intendantka, zástupce hereckého souboru, světel, zvuku a stavby, kteří ferman sledují ze svojí pracovní pozice. Může se například stát, že série zkoušení a hraní je pro některého z herců příliš náročná, a tak se pokoušíme hledat kompromis, aby bylo všechno realizovatelné bez nějakých dopadů na zdraví a ve finále i na provoz. Může se taky stát, že je nějaká návaznost představení z technického nebo personálního důvodu těžko realizovatelná a přímo na fermanovce se hledají řešení. Většinou jde o drobné úpravy, největším ústupkem je zrušení nějakého plánovaného představení. Fermanovka je tak spíš takové posvěcení fermanu.

PETR

Já se ještě zeptám na celkový rytmus života v Divadle. Jak náročné to vlastně celé je?

Alan se zapojí do hovoru. Zdá se, že je to dost obecná otázka, kterou může zodpovědět. Dovolí se ostatních a začne odpovídat.

ALAN

Náročné. Jednak je tam rytmus dne při zkoušení. Ten je víceméně pořád stejný a už v tom vzniká ta náročnost. Lidi přijdou na půl desátou, kdy už všechno začíná. Musí přijít dřív, aby byli hned od začátku k dispozici. Zkoušejí do půl druhé, pak mají pauzu. Večer záleží na tom, jak náročné je představení. Když mají zpěvy, tak se musí rozezpívat. Musí proto přijít ještě o něco dříve. Chodí teda plus minus na půl šestou šestou. Mají tak nějaké čtyři hodinky pauzu. Do té doby se musí vejít i případné cestování domů. Večer po představení končí kolem půl desáté nebo desáté. Teď je otázka, jestli půjdou na skleničku. To se obvykle hrozně démonizuje. Slaví se samozřejmě po premiéře, ale po normálním *špílu většinou všichni prchají domů. Jsou rádi, že mají chvíli soukromí. Chtějí si doma i něco říct s tím, s kým žijou. Nebo si prostě chtějí jen odpočinout. Když už se staví v hospodě, tak jedno, max dvě a jdou domů, protože ráno zase musí být v práci. Tenhle život je hodně intenzivní.

PETR

To teda jo...

ALAN

A samozřejmě samotný průběh zkoušení má taky určitý rytmus. Na začátku je obrovská zvědavost. Začíná se přece nová práce a někdo přichází s novou uměleckou vizí (...). Často přicházejí lidi, kteří buď jsou tady cyklicky a jsou to kamarádi a rádi se znovu vidí, nebo přichází do týmu někdo nový. Pak se všechno nějakou dobu montuje. Když se ale blíží premiéra, tak se všechno strašně zintenzivní až do absolutního výdeje, kdy se

tam všichni snaží nechat všechno (...). Takže směrem ke zveřejnění se všechno ještě vygraduje. Přípravou jednotlivých inscenací tak vzniká celý specifický rytmus.

PETR

Dobře, to se týká lidí, kteří jsou součástí nebo jsou nějak napojení na ty inscenační týmy. A lidi, kteří nejsou součástí inscenačních týmů? Účtárna a tak? Ti všichni přichází na devátou a jsou tu do pěti?

ALAN

Jo, to se zeptejte jich, víceméně ale jo. Nicméně divadlo žije často i večer. Dějí se tu podstatné události a je důležité, aby i oni tady byli. Ne vždycky, ale občas. Myslím, že nejde o úplně pravidelný řád jako v jiných kancelářských provozech.

GERTA

(*zamýšlí se trochu obecněji*)

Z mého pohledu jsou na celkovém provozu Divadla nejvíce bity technické složky. U nich je potřeba hodně hlídat, aby nebyli k dispozici všem a pořád. Před zkouškou musí všechno nachystat, během zkoušky jsou k ruce. Mezi zkouškou a představením zase něco chystají a večer tam musejí být taky, kdyby něco. Problém je v tom počtu, který my tady máme zaplacený. Vždycky nám říkají, že to jde dělat jenom chvíli. Nedá se to sladit. Prostě to nejde. Všechny ty srandy, jakože vyperete prádlo, musíte ho vyndat ze sušičky, aby to nebylo potřeba žehlit. Teď do toho další požadavky. Příklad! Když teď hraju ve velkém kamenném divadle, kde se všechno děje nějak podle pracovního práva – a díky tomu je ta instituce naprosto neflexibilní – tak výtvarnice odevzdá

návrh kostýmů v prosinci, zkoušet se začne ale až v půlce února. Zrovna jsem měla nějaké zkoušení rukávů. Jenže já o té figuře moc nevím, abych jim řekla, že chci třeba delší rukávy. Jenom to tak od stolu odhadnu. V Divadle ale vím, že když budu potřebovat, ten kostým se během týdne změní. Klidně i během generálkového týdne! Tady se počítá s tím, že se tvoří, že věci postupně vznikají. Pravidelný režim se s tím ale strašně těžko kloubí. Ještě navíc je to tím, že se sejde hodně lidí na jedno místo a dělají všechno nutně spolu.

Alan s Gertou něco rychle vyřídí s pracovnicí pro styk s veřejností a chvatně odcházejí pryč. Petr se Sofií pokračují v rozhovoru.

SOFIE

Za mě, když to řeknu obecně... ti lidi, kteří jsou kolem, mě baví. Všichni občas sice vypadají, že mají nějakou psychickou poruchu, ale o to jsou zajímavější. Nejsou běžní. Jsou nějak posunutí, ať se to týká administrativy, nebo herců. Celý ten barák, myslím si, vcucává prapodivné lidi. Všichni mi připadají zajímaví a baví mě. (...) Obecně to tady nemůže fungovat jako v národním divadle nebo ve velkých divadlech. To je úplně jiný systém. Tohle je, opravdu, řekla bych, organismus. Jakože jeden navazuje na druhého. Jsme složení z různých článků. Pořád se taky všechno mění. Mění se kolegové, přichází noví nebo starší odchází. Pokud je někdo vyhořelý, tak z toho vypadne a přijde za něj někdo jiný, kdo přichází s novou energií. Z toho taky můžu čerpat.

PETR

Když je ten organismus ale zdravý...

SOFIE

Ano, aby to ten organismus mohl dělat, musí být zdravý. Pak se všechno nějak rozmělní. Když se ta energie začne rozplizávat, tak si myslím, že to umí nějak sdělit. Lidi, kteří tady vejdou, nějak vycítí, že tady nemají co dělat. Divadlo fakt funguje jako živý organismus. To, co do něj nepatří, to vytlačí. Nebo to samo odejde, vyhnije ven, jak z rány.

6. Daleko do centra

Účtárna. Dvě řady stolů za sebou, na nich počítače, za nimi několik účetních. Petr dal na radu dramaturga Alana a jde se vyptat na rytmus života účtárny. Pokládá první otázky...

HELENA

... podívejte se, divadlo je lepší než studená banka.

JOLANA

(*přidává se*)

Ale té administrativy pořád přibývá. Řídicí kontroly, následné kontroly. Pořád nás tady pracuje stejný

počet, ale práce hodně přibylo, stejně tak daně, věci pro magistrát, je toho víc. Neustále se něco vymýšlí, nějaké další a další zákony, víc a víc se všechno hlídá a to má dopad na nás.

PETR

A vy asi nejste nijak napojené na ten rytmus zkoušení...

JOLANA

Ne, ne. Pro nás je to běžný kancelářský provoz, klidnější. Nejhektičtější je období říjen až leden. Do konce února dodělváme výstupy z minulého roku, zprávy o výsledku hospodaření. Ještě nějaké další papíry, aby všechno bylo v pořádku. Těším se na květen. Uzávěrka bude za námi. Květen bývá volnější, potom prázdniny jsou volnější. Už to ale není, co bývalo. Uměleckou složku to určitě požírá. Nás na účtárně se to až tak nedotýká.

PETR

A kdo za vámi nejčastěji chodí?

JOLANA

Všichni. Řešíme doklady, smlouvy, dotazy. Takže všichni od herců přes techniku po vedení. U nás se dveře nezastaví. Víte, divadlo je takový divný provoz. Ale my jako účtárna jsme jiní než ti ostatní, my nejsme ti umělci.

PETR

A chodíte třeba na představení?

JOLANA

My jako účtárna jsme trošku mimo kontakt. Známe se, pozdravíme, zajdeme na to představení. Potkáme se, když přijdou podepsat daňové prohlášení, ale není to tak, že bychom se kamarádili. My jsme oddělení, které si jede samostatně. Ani žádné konflikty a změny na nás přímo nedoléhají. Jsme mimo.

PETR

Takže vy jste skutečně daleko od centra.

HELENA

No, jenom tady paní vedoucí nám občas řekne, co se dozví na provozní poradě. Takže k nám něco trošku doléhá, to je pravda.

Do místnosti, po zaklepání, přichází Krista s Šarlotou. Petr se rozloučí s osazenstvem účtárny a chystá se jít pryč. Ve dveřích ovšem zaslechne část rozhovoru Kristy a Šarloty.

KRISTA

... já se o té petici, co se teď psala, dozvěděla od jedné z uvaděček. Prostě jsem to vnímala, že regisseur/chef tam má pověst, jakou má, a že to tak je. Byli jsme samozřejmě svědky toho, že zkoušeli do poslední chvíle, než se pouštěli lidi. Slyšeli jsme, jak tam na ně hrozně řval, potom přišel dolů a všichni uvaděči byli ticho a všichni byli připravení, že je seřve, co zase není v pořádku...

PETR

(*překvapeně se otočí na Kristu*)

Promiňte, počkejte, o jaké petici to mluvíte?

KRISTA

No, o té, co se teď psala proti regisseuru/chefovi. Vy o tom nevíte?

PETR

Ne, nikdo mi nic...

KRISTA

... jo, jsou kolem toho tajnosti a bublající napětí. Já se k té petici taky ani nijak nedostala. Mám to všechno hodně zprostředkovaně a myslím, že pro nás se toho stejně moc nezmění.

Překvapený Petr děkuje Kristě za cenné informace, pomalu si balí věci a odchází domů. Je ale jasné, že se pozítří zase vrátí.

Chór II: Debatující společnost rekapituluje podruhé

„Aháá, tak já už tomu začínám víc rozumět," vykřikne *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*, když Petr dočte první část *Zkoušky orchestru*.

„V *Organizované magii* sleduješ výsek každodennosti divadla skrze zkoušení tak, jak jsi ho měl možnost zažít. *Zkouška orchestru* potom zpracovává témata a informace, které přesahují inscenační proces. Jde vlastně o pohled různých pracovníků a pracovnic na každodenní provoz organizace, čímž přibližují ‚to kolem', tedy přidávají jakýsi širší kontext," zakončí *pracovní verze*.

„Ano, je to v zásadě, jak říkáš," odpoví Petr.

„Dobře, ale zase je tam spousta témat a motivů, které nemají úplně jasné napojení na to, o co ti jde celkově," pokračuje *pracovní verze*.

„Takže rekapitulace podruhé, že? Dobrá," řekne Petr a potom, co všichni přitakají, se dává do rekapitulace: „Hned na začátku této části byl inscenační proces odhalen jako špička ledovce vykukující nad hladinu, pod kterou se schovává obrovská hmota neviditelné práce. Zároveň jde o určitý sjednocující prvek pro významnou část Divadla; jako jeden z významných rytmizátorů,

který se nám postupně odhaloval prostřednictvím výpovědí i popisu skládání a fungování fermanu. Na druhou stranu, rytmus, který povstává z inscenačního procesu, nezachvacuje všechny stejně. V druhé části budovy, v níž sídlí převážně administrativa, je situace trochu odlišná. Existují i ‚periferie' umístěné daleko od centra, kam věci odjinud ‚jen tak doléhají', jako třeba do účtárny. Hmm... Zdá se tedy, že téma celkové náročnosti rytmu, proměnlivosti, nepravidelnosti, flexibility a vytížení u divadla – v kontrastu s platovými podmínkami práce – se pomalu ustavuje jako jedno z důležitých témat," zakončí sekci Petr.

„Silně se tam objevil i princip tvořivosti a variace uvnitř mechanického opakování, které části kolektivu dává možnost dosažení mistrovství skrze opakování, ale zase na druhou stranu znemožňuje upadnout do ubíjejícího stereotypu," doplní Petra *složka s teoretickými poznámkami*.

„Určitě! Silně se ukázalo i téma materiality. Šlo hlavně o budovu a její aktuální ‚havarijní' stav. Viděli jsme všechny nedostatky, které intervenují do chodu instituce. Vynořovalo se třeba téma nedostatku prostorů pro uskladňování kulis, pro dílny; dále téma nefunkčního výtahu a problémů se zkušebnou. Všechno tak nějak souvisí s celkovou koncepcí budovy, která byla šitá na míru menších skromnějších inscenací, které se ovšem opouštějí ve prospěch rozsáhlejších, výpravnějších kusů," naváže hned s dalším tématem Petr.

„Taky se ale ukázalo," ozve se *složka s teoretickými poznámkami*, „jak budova žije spolu s lidskými částmi kolektivu; nemluvím jenom o tom, že se i trubky chovají jinak před premiérami a důležitými událostmi. Mluvím třeba o tom, jak samotná konstituce budovy, její fyzická podoba, determinuje a spoluvytváří to, co jsme si na západě zvykli označovat za ‚sociální'. Ta šatna! Jak ta její obyvatele pořád

někam *hází a nutí je něco ne/dělat, čímž ne/pozorovaně vrůstá do jejich těl a myslí."

„Ano. K tomu bych ještě přidal vymezování se proti *kamenným divadlům*, které jim dává pocit odlišnosti, a tedy identity. Ta kamenná divadla formují své obyvatele jinak, už jen tím, jak jsou stavěná, a tím, jaké procesy v sobě umožňují. Jak jsou neflexibilní, jak neumožňují žít lidem pohromadě, a jednotlivé složky tak *nejdou tolik spolu*. V Divadle má být situace opačná. Tam je celá instituce *organismem* složeným z *pavučiny vztahů*, které zajišťují blízké propojení techniky a umělecké složky, což ve výsledku ústí v jakýsi komunitní pocit. Onen *vtahující princip* jsme mohli vidět ve výpovědích, které se zdály ukazovat, že týden před premiérou je vnímán skoro jako týden před Vánoci a být v tahu, v kotli, je jednou z nejkrásnějších věcí na světě," zasní se Petr.

„Tohle je ale i obecnější," rozvíjí hovor *složka s teoretickými poznámkami*, „část těch lidí sdílí pozici svědků a svědkyň určitých společenských proměn, třeba těch generačních nebo obecné proměny divadelní kultury a dělání divadla celkově. Proměnou prochází také vymezení se vůči společnému nepříteli, v minulosti to byl autoritářský režim normalizačního Československa, nyní je to konzum a *idiotský vztahy*."

„Zároveň nic nesmíš homogenizovat," pokračuje *složka*, „téma různých světů, z nichž je kolektiv Divadla složen, bylo taky silně přítomné. Někteří přistupují k tvrzením o komunitním životě s rezervou. Jiní říkají, že sedí někde na plotě mezi entuziastickým mluvením o komunitě a chozením do Divadla jen jako do práce. V tomto pojetí jde o provozování divadla jako veřejné služby občanům a taky kolegům a kolegyním. Jiní to vnímají úplně opačně než část herců a hereček. Jejich vyprávění vnímají jako *řeči do prázdna*."

„Mně udělalo radost to, jak se v kontextu vztahů *světa divadla* a *světa veřejnosti* několikrát otevřelo téma stereotypů o divadelnictví," poprvé se zapojí kniha *Inventura předsudků od Šmídové, Vávry a Čížka*[10], „hodně se mi líbilo, že se část celkem jednoznačně vymezovala proti tomu romantizujícímu stereotypu, no, že lidé od divadla furt jenom chlastají, slaví, spí každý s každým, poflakujou se a potom večer jenom tak lehkou nohou něco zahrají. To neodpovídá realitě!" uzavře evidentně spokojená *Inventura předsudků*.

„Jo, to se mi taky líb-," snaží se přitakat Petr. Je však přerušen *knihou Jadwigy Šanderové: Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách*[11]:

„Mně se dost hnusí, jak si tady všichni poklepáváte po rameni. Jak nějaká sekta. Máš ty vůbec někde pořádně vysvětlené celkové okolnosti svého výzkumu – teoretické předpoklady a rámce, popis metod, počet rozhovorů, počet stránek v terénním deníku, konceptualizace, prostě základní údaje a informace o tom, co jsi dělal? Tady s náma jsi akorát něco nakousnul na začátku, pak jsi začal vyprávět historky ze zkoušení. Takhle to přece nejde, proboha! Chceš být vědec, ne?" vyčítá Petrovi *kniha Jadwigy Šanderové*.

„Hm, to je zajímavé. K tomu bych jeden textík měl," odtuší potutelně Petr a podobně poťouchle pokračuje, „v určitých fázích, v začátcích psaní, když jsem si chtěl shrnout základní parametry výzkumu, mi pomáhala představa, že dávám rozhovor veřejně. Třeba v rádiu. Prostě že sedím někde ve studiu, naproti mně redaktorka nebo redaktor

10 Michaela Šmídová – Martin Vávra – Tomáš Čížek. *Inventura předsudků*. Praha: Academia, 2017.

11 Jadwiga Šanderová. *Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách: několik zásad pro začátečníky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2005.

a ptají se mě na úplně základní otázky o mém výzkumu. Takovým otázkám jsem čelil *v reálu* vždy, když jsem se s někým o svojí práci bavil. Jeden den jsem si sednul a takový dialog skutečně napsal. Je v něm všechno, co by člověk měl na začátku vědět," vysvětlí Petr a *kniha Jadwigy Šanderové* se nervózně otřese.

Myslet soudržnost I.

„Tato kniha se zamýšlí nad kontextem performativního obratu ve filosofii a zkoumá principy a důsledky, které z něho plynou. Toto zamyšlení se přitom netýká pouze popisu konkrétní tematické oblasti, ale povede spíše k hledání a zpřesňování specifického stylu myšlení. Součástí tohoto stylu je připravenost filosofie transformovat se podél svého předmětu zájmu a být svou sebereflexí k dispozici něčemu jinému než své vlastní sebereflexi. Tato schopnost myslet v jistém smyslu netragicky, či z druhého místa, se ukáže jako hlavní charakteristika tzv. performativní filosofie, ke které budu v průběhu knihy svým výkladem směřovat."

Alice Koubová[12]

12 Alice Koubová. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019.

(Začátek hudebního motivu – znělka)

... Myšlení na pokračování, cyklus rozhovorů s českými i zahraničními vědci, komplikované ideje zpřístupňujeme, ale nezjednodušujeme... Myšlení na pokračování... s (jméno moderátorky) *na rádiu* (název rádia) ...

(Konec hudebního motivu – konec znělky)

Moderátorka: Dobrý podvečer, vážené posluchačky a posluchači, právě začíná 33. díl pravidelného pořadu *Myšlení na pokračování*; od mikrofonu zdraví (*jméno moderátorky*). Pro posluchačky a posluchače, kteří na naši relaci narazili poprvé, jen krátce připomenu, že se v našem pořadu věnujeme vědě – vědkyním, vědcům a jejich výzkumům. Zpřístupnit, ale přitom nezjednodušit se snažíme svět vědy a výzkumů pomocí hloubkových rozhovorů s lidmi z různých oborů. Náš pořad je určen všem, kdo rádi sobě i ostatním kladou nesnadné otázky o světě, v němž žijeme, a baví je stejně nesnadně hledat odpovědi. V první polovině tohoto roku jsme se zaměřili na mladé nadějné vědkyně a vědce do pětatřiceti let z oblasti sociálních a humanitních věd. Dnes večer si budu povídat s hostem, který, jak vidím, před malou chvílí a na poslední chvíli zasedl vedle mě (*smích*) a zdá se být připraven odpovídat na dotazy – Dobrý večer, Petře, vítejte.

Petr: Dobrý večer, děkuju za pozvání. Moc si toho vážím. Jsem tady s vámi rád.

M: (*chvíle ticha*) Petře! Při domlouvání našeho setkání jste se ošíval, když jsem mluvila o tom, že děláte antropologii. Trošku jsem potom pátrala a jsem zmatená. Kam byste se zařadil vy sám?

P: To teda začínáte hodně zostra! No, řekněme to takto: zařadil bych se do šířeji definovaného proudu pragmatické sociologie[13] nebo sociální vědy. Pořád se ale snažím hodně zkoušet a rozvíjet svoji vlastní experimentální laboratoř uvažování, analýzy a psaní. Z hlediska akademického času jsem pořád ještě začátečník, takže zkouším, v čem mi bude dobře a co mi bude vyhovovat.

M: To jste nám moc nepomohl.

P: Dobře, tak to zkusím ještě jednou. Napojuji se na šířeji definovanou oblast pragmatické sociální vědy, která pojímá jak linii sociologie umění vycházející ze *Světů umění*[14] Howarda S. Beckera na jedné straně, tak impulzy přicházející z teorie aktérů-sítí (ANT) Bruna Latoura, Michela Callona, Johna Lawa nebo Annemarie Mol. Moje napojení je ale skutečně v rovině inspirace. Texty z těchto oblastí myslím hezky provokují a zcitlivují[15] mé myšlení o výzkumu a světě obecně. Proto se k nim nějak vztahuji. (*chvíle ticha*) Celý příběh ale začíná jinak. Během studia sociologie jsem byl formován několika způsoby uvažování, nejprve sociologií kultury či kulturní sociologií a až o něco později studiemi z oblasti věd a technologií, teorií aktérů-sítí, sémiotiky materiality a dalších konstruktivisticky orientovaných oborů. Následně jsem ve Vídni objevil studia nebo sociologii času, přes kterou jsem se zase vrátil k autorkám a autorům pohybujícím se kolem ANT a také k Howardu S. Beckerovi, do jehož textů jsem se svého času úplně zamiloval. Od kulturní sociologie jsem se tak

13 Pavel Barša. „Pragmatická sociologie emancipace: Latour vs. Boltanski". *Sociální studia / Social Studies*. 2024, roč. 21, č. 1, s. 143–152.

14 Howard S. Becker. *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition. Berkeley: University of California Press, 2008 [1982].

15 Annemarie Mol. „Actor-Network Theory: Sensitive Terms and Enduring Tensions". *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft*. 2010, roč. 50, s. 253–269.

úplně odklonil. (*chvíle přemýšlivého ticha a odkašlání*) V určitém bodě mého vývoje mi začal být jaksi bližší nebo podnětnější způsob uvažování, teoretizování a psaní o světě jako o místě procesu, proměnlivosti, nestability a vztahovosti.[16]

Aleeee... abych se pokusil odpovědět. Vystudoval jsem sociologii a jako sociolog se i definuji. Nicméně si nemyslím, že je dnes možné narýsovat jasnou hranici mezi kvalitativní, etnograficky orientovanou sociologií a antropologií, ale... ale, asi vám nedávám moc jasnou odpověď, že... (*nervózní smích*) Možná se pojďme raději bavit více konkrétně.

M: ... dobře, dobře, můžeme se k tomu případně později vrátit. Ještě mi ale nejdřív řekněte, co máte konkrétně na mysli, když tak tajemně mluvíte o procesech, nestabilitě a vztahovosti? Chcete tím říct, že nic stabilního vlastně neexistuje?

P: Ano i ne. Ehm... jak bych to... zkusím to ukázat na... (*poposedávání na židli*) úplně banálním příkladu. K vám do studia jsem dnes jel tramvají. Čekal jsem nejdřív na zastávce, koupil si sms jízdenku, přijel vůz s příslušným číslem, otevřely se dveře, já nastoupil, posadil se hned za kabinu řidičky a celou cestu jsem si četl. Potom jsem vystoupil přesně na místě, kam předtím dopravní podnik slíbil, že mě zaveze. Celá operace proběhla úplně fantasticky a hladce – na místo, kam jsem se chtěl dostat, sahaly koleje dopravního podniku, ostrůvky zastávek pro mě byly připravené, stejně jako čistá sedačka a plně funkční vozy tramvaje, orientoval jsem se v jízdním řádu, rozuměl číslu tramvaje, paní řidička věděla, kam jet, nápisy a hlas z reproduktorů mi dávaly vědět, kde jsme právě zastavili. Z hlediska časového sladění taky všechno

16 Tereza Stöckelová. „Předmluva". In: Bruno Latour. *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem: Výbor z textů 1998–2013*. Praha: tranzit.cz, 2016, s. 6–12.

proběhlo podle plánu, tramvaj jela načas, a tak se mé tělo a tramvaj potkaly na správném místě ve správný čas, prostě všechno... úplná lambáda! (*téměř radostný výkřik a krátká pauza*)

Aby se tato moje jízda mohla uskutečnit, bylo potřeba vynaložit veliké úsilí. Na první pohled všechno mohlo vypadat stabilizovaně, pevně a nerozbitně, ale stabilita není nic samozřejmého, je potřeba jí neustále znovu dosahovat, udržovat ji a pečovat o ni. Vozy tramvaje musely být někde v továrně, jako většina věcí, s nimiž žijeme, vyrobeny, dále nakoupeny a přivezeny.[17] Teď ty vozy musí být denně v depu myty a opravovány. Koleje, výhybky, troleje taktéž. Musí existovat i to depo samotné se všemi věcmi a lidmi, technologiemi, pravidly fungování, prací, časovým režimem a sladěním. Elektrická energie napájející celou soustavu musí být někde vyrobena a odpovídajícím způsobem doručena. Taky obvykle existuje nějaká koordinační nebo správní jednotka v podobě byrokratického, logistického a hierarchicky organizovaného řídicího aparátu s různými strategiemi rozvoje a politikou plného počítačů a lidí. A teď si k tomu připočtěte všechny ty cestující, řidiče a řidičky, revizorky a revizory, opravářky a opraváře, úřednice a úředníky, prodavačky a prodavače, IT specialistky a specialisty, kteří taky musí být nějak napájeni, placeni, disciplinováni a školeni, aby si byli schopni navzájem alespoň bazálně rozumět a společně číst sadu určitých znaků... všechno tohle a ještě více je potřeba... abych mohl jet deset minut tramvají!

M: No ale...

P: I v případě, že se tohle všechno hezky potká, to neznamená, že se vše zítra stane automaticky znovu. Bude se muset všechno opakovat, každý den. Navíc jakákoli část

17 Joshua B. Freeman. *Behemot: Dějiny továrny a utváření moderního světa*. Přeložil Daniel Řezníček. Brno: Host, 2019.

může selhat, zpozdit se, porouchat se nebo může v jedné nebo více částech dojít k vývoji, který celou soustavu posune nebo rozkolísá. Takže ano, jistě existuje něco, co vypadá jako relativně stabilní, ale i tak je myslím užitečné vše vnímat jako proces neustálého ustavování, vytváření a (pře)uspořádávání všech prvků, jak těch, řekněme sociálních, tak materiálních...[18] A základní otázkou potom je, jak se to stane, že se v tomto světě ustaví něco, co je právě stabilní a trvalé? Ta křehkost za vším tím zdáním pevnosti a stability je ohromující. Když se nad tím zamýšlím, tak skutečně považuju za velmi šťastné, že jsem tou tramvají dnes mohl jet.

M: Vy se asi umíte radovat z maličkostí, co?

P: Ješmarja (*zhrozeně*), teď jsem se zas jednou chytil do pasti! Pardon. Byl to hodně špatný příklad. Jako bych tím naznačoval, že se zabýváme jen maličkostmi a nepodstatnými věcmi. Tohle je totiž jedna z častých kritik přístupů vycházejících z pragmatismu, včetně ANT[19] – zabýváte se nepodstatnými věcmi, obcházíte analýzu moci, struktur a logiku kapitálu, což jsou ty rozhodující faktory. Přitom minimálně ty první zakladatelské generace se zabývaly naprosto základními věcmi a přispívaly do zásadních diskusí, třeba o tom, jak se vytváří vědecká pravda,[20] nebo jak se stane, že je někdo mocný.[21]

18 John Law – Annemarie Mol. „Notes on Materiality and sociality". *The Sociological Review*. 1995, roč. 43, č. 2, s. 274–294.

19 Například pro oblast urbánních studií podobnou kritiku formulovali Neil Brenner – David J. Madden – David Wachsmuth. „Assemblage Urbanism and the Challenges of Critical Urban Theory". *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*. 2011, roč. 15, č. 2, s. 225–240.

20 Bruno Latour – Steve Woolgar. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills: Sage Publications, 1979.

21 Bruno Latour. „The Powers of Associations." In: John Law (ed.). *Power, Action and Belief*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986, s. 264–280.

M: Dobře, rozumím. Pojďme tedy více konkrétně. Vy jste dělal výzkum v divadle, že ano?

P: Ano, je to tak.

M: Kdy jste s ním začal?

P: Někdy v únoru roku 2014.

M: Takže je to zhruba šest let.

P: Jo, je to doba... (*trochu provinilé uchechtnutí*), ale intenzita kolísala v čase.

M: Můžete blíže popsat vývoj?

P: Jistě. První fáze začala v únoru 2014 a trvala do poloviny roku 2015. Dělal jsem něco jako asistenta režie na zhruba čtyřech projektech, což obsahovalo téměř denní přítomnost v divadle. Obvykle v délce čtyř až osmi hodin, mnohdy i více, po dobu trvání každého zkoušení, tedy standardně osmi týdnů. Účastnil jsem se ale i kratších a nárazových věcí. V odborném jazyce se tomuto způsobu vytváření dat říká *observant participation*[22], no, jak bychom to...

M: Ano, poprosila bych o překlad.

P: To je těžká věc. Mohli bychom zkusit něco jako pozorující účast, pozorovatelská účast, pozorná účast nebo reflexivní účast. Nedokážu si z nich teď vybrat. Někdo by to

22 Brian Moeran. „From Participant Observation to Observant Participation: Anthropology, Fieldwork and Organizational Ethnography". In: Sierk Ybema – Dvora Yanow – Harry Wels – Frans Kamsteeg (eds.). *Organizational Ethnography: Studying the Complexities of Everyday Life*. London: Sage Publications, 2009, s. 139–156.
Možno také: Loïc Wacquant. *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press, 2004.

měl podrobněji pojednat. Pointa ale je, že jsem se podílel na každodenním chodu dané instituce, nechal jsem se jím unášet a u toho jsem pozoroval tak trochu i sebe...

M: Hm, i vás jak –

P: – i sebe, ne snad proto, že bych byl něčím významný, ale nakonec i moje přítomnost v některých konkrétních situacích občas vytvářela prostor pro lepší uchopení způsobů fungování daného prostředí.[23] V mém chápání není přítomnost výzkumnic a výzkumníků na škodu v tom smyslu, že by nějak zkreslovala, co se na místě „doopravdy děje". To by byl pozitivismus a toho zastáncem nejsem. Spíš naopak, přítomnost výzkumnic a výzkumníků, vůbec jejich těl nebo otázek, které s sebou přinášejí a které nikdo jiný většinou nepokládá, může prostor jemně narušit nebo posunout a z následných reakcí se dá hlouběji porozumět běžnému chodu. Nemyslím tím nutně metodu *breaching experimentu*, který by se dal vyložit jako snaha o aktivní a cílené narušování běžného chodu světa výzkumnicí nebo výzkumníkem za účelem porozumění jeho fungování, kterou proslul Harold Garfinkel.[24] Myslím to o dost jemněji, já osobně nic cíleně nenarušoval, takhle jsem nepracoval, nemám na to asi ani povahu, a navíc (*důrazně*) v tomhle smyslu se mnou studované prostředí zvládalo narušovat samo od sebe, takže já ani nic aktivně dělat nemusel (*smích*).

M: Co tím myslíte?

P: Jo, já se k tomu za chvíli dostanu. Jen abych dokončil odpověď na předchozí otázku. Tak první fázi výzkumu

23 Yasar Abu Ghosh – Tereza Stöckelová. *Etnografie: Improvizace v teorii a terénní praxi*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014.

24 Harold Garfinkel. *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press, 1991.

jsem tedy skončil někdy v polovině roku 2015. Když jsem si nedávno dělal odhad počtu hodin strávených ve výzkumném poli, vyšlo mi 468, což pokud přepočítáme na dny, vychází na zhruba dvacet dní čistého času. Součet ale není úplný, zahrnuje striktně jen hodiny zachycené v terénním deníku, který má nějakých 330 stran. Kromě zkoušení jsem totiž navštěvoval i nespočet akcí, festivalů, diskusí, představení, večírků, u kterých jsem si nevedl přesnou hodinovou evidenci. V každém případě šlo o časově velmi náročnou část a v tomto období jsem s Divadlem prakticky žil, kolikrát i ztrácel odstup a nechal se do děje naplno vtáhnout. Žádný etnografický objektivizující pohled, žádné zúčastněné pozorování, nechal jsem se za pochodu promě-

M: Takový výzkum ale dokáže hodně vstoupit do života člověka, co?

P: To rozhodně. Známý je třeba případ Loïca Wacquanta[25].

M: ... ten, co boxoval v Chicagu!

P: Ano přesně, snažil se prostřednictvím boxování v tělocvičně proniknout do chudinské čtvrti v Chicagu a zabral se do boxu tak intenzivně, že v jednu chvíli chtěl seknout s akademií a dát se na dráhu profesionálního boxera, až bylo potřeba intervence jeho mentora, slavného Pierra Bourdieua. Wacquant u sociologie zůstal, ale celá věc na něm zanechala stopy i v podobě depresí. Víte (*hloubavějším hlasem*), je to určitá existenciální zkušenost člověka, který se vystaví té nezvyklé „liminální" situaci, kdy je uvnitř studované skupiny i vně zároveň, nikdy do ní vlastně úplně nepatří, ale zároveň je občas uvnitř a pak zase venku, a taky bývá sváděn myšlenkami na to, co by se dělo, kdyby do ní opravdu patřil. Může mít třeba představu, že by mu ta

25 L. Wacquant. *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*.

skupina mohla dát něco, co ve svém životě postrádá. Ne že bych se chtěl porovnávat s hvězdou světové sociologie (*ironický tón*), ale... my to tak s Loïcem prostě máme (*smích obou*).

Samozřejmě přeháním, ale přistihl jsem se, že hlavně v generálkových týdnech; vzpomínám zvláště na jeden z nich, kdy vrcholily pocity zapojení do společného vytváření inscenace; do společné práce se sdíleným cílem, do komunity... No prostě, nechal jsem se strhnout a nechal jsem se strhnout rád. Nechci to nějak přehnaně romantizovat, nebo spíš bych se chtěl udržet na hraně přijatelné romantizace... ale, rozumíte... všechna ta kolektivní energie, vření, vzájemnost a pocit zapojení mi možná dodávaly něco, co mi ta soutěživá, komercializovaná, hyperkritická akademie nebyla schopna dát. A to jsem k Divadlu ani nepatřil a nebyl jsem v pravém slova smyslu uvnitř! Jak se potom cítí ti, co tam pracují natrvalo, říkal jsem si tehdy. Že i tyhle pocity mají svůj vývoj v čase a mají své odvrácené strany a že je to všechno daleko složitější jsem si uvědomil, až po – ale k tomu se, hádám, ještě dostaneme. Jaká byla otázka? Kde jsme skončili?

M: V polovině roku 2015, kdy jste byl na konci první fáze.

P: Ano... ano, po první fázi jsem odjel studovat do Německa. Mezi lety 2016 a 2018 jsem tak Divadlo sledoval spíše zpovzdálí a na podzim roku 2018 jsem na základě analýzy terénního deníku z předešlých let sestavil tematické okru-

M: Počkejte, to jste byl celé ty tři roky v Německu?

P: No... to ne.

M: Tak co jste vlastně v tom období 2016–2018 dělal? Zdá se mi, že tam máte dlouhou pauzu.

P: No, to ano... hm... řekněme... řešil jsem situace, do kterých se běžně doktorští studenti a studentky dostávají – pracoval jsem na jiných projektech, abych se vůbec uživil; žil jsem nějakou dobu v zahraničí a studoval na tamních univerzitách, ne jen ve Freiburgu, ale i ve Vídni a chvíli jsem byl taky v Bruselu; posouval jsem se teoreticky; prožíval ztrátu iluzí o akademickém provozu; řešil vlastní soukromé problémy, nervově se hroutil, zpracovával porce nejistoty z prekérního postavení, bránil se pocitům vlastní nedostatečnosti, bojoval se syndromem podvodníka... končil s doktorátem, odcházel z akademické sféry, pracoval v aplikovaném výzkumu, později si našel stálejší práci v základním výzkumu a pak jsem se postupně vrátil k doktorátu. No prostě takové ty běžné věci (*smích*) spojené s životem mladého aspirujícího vědce v současném akademickém kapitalismu.

M: Aha, ale Divadlo jste po tu dobu stejně sledoval, ne?

P: Sledoval. Divadlo mělo svůj vlastní čas, v němž se odehrávaly naprosto zásadní věci. Ukázalo se, že v době, kdy jsem dělal první část výzkumu, se v divadle začal vyhrocovat konflikt, jenž později vyústil v „revoluci", jak se o události někteří z divadelníků vyjadřovali, a odchod uměleckého vedení – to bylo to velké narušení, které jsem zmínil před chvílí. Já ale v tu dobu už v Divadle na každodenní bázi být nemohl, takže jsem vše sledoval nepřímo, chodil jsem na představení a další akce, ale nemohl jsem být tam a denně to podrobně pozorovat. Obecně si ale myslím, že je dobré vnímat ty rozdílné časové rámce. Máme rámec studované instituce, která je v určité fázi svého vývoje, má svůj rytmus a tempo, v ní se pohybují lidé a věci s různými rytmy a časovostmi, potom tady máme rámec vývoje světa celkově, no a časový rámec a rytmus můj jako osoby v určité životní fázi. Protnutí všech těchto rámců na jednom místě nebo řadě míst po určitý čas nám dává „čas výzkumu". Ve studiích temporality se používá koncept

chronotopu[26], tedy místa, na kterém se střetávají, prolínají, doplňují rozličné rytmy a časovosti. I já sám v celém příběhu vystupuji v různých časech. V letech 2014–2015 participuju na chodu divadla a vedu si deník, potom zase v roce 2019 vedu rozhovory a pot-

M: – dobře, pojďme se posunout v čase dál. Říkal jste, že na podzim 2018 jste se k výzkumu vrátil?

P: Ano, dokončil jsem analýzu terénního deníku, na jejím základě vypracoval scénáře polo-strukturovaných rozhovorů pro druhou část výzkumu a vymyslel strategii rekrutace, tedy způsob výběru komunikačních partnerů a partnerek, s nimiž budu rozhovory realizovat. Z analýzy deníku mi vyšly tři tematické okruhy – čas/rytmus, materialita a komunita – které jsem začal více promýšlet za pomoci teoretické literatury a které sloužily jako kostra struktury rozhovorů. Měl jsem v plánu oslovit *páteř Divadla*, tedy vždy alespoň jednoho člověka z každého segmentu. Speciálně mě zajímali ti, kteří rozhovory často nedávají. Jednak proto, že jsou na rozdíl od herců a hereček, režisérů a režisérek a dalších lidí z vedení prakticky neviditelní, stejně jako jejich práce. Zajímalo mě, jestli budou vyprávět podobné „zavedené příběhy" jako ti, co rozhovory dávají často. Všechno proběhlo poměrně hladce, odmítli mě jen dva lidé, ale i ty jsem dokázal nějak nahradit. V první polovině roku, od února do července 2019, jsem tak uskutečnil celkem 36 rozhovorů v délce od půl po dvě a čtvrt hodiny, což představovalo další obrovské množství času stráveného v divadle, možná až moc, ale hrozně mě to bavilo. Následovaly přepisy rozhovorů, potom analýza a interpretace.

Ještě by asi bylo dobré zmínit, že rozhovory jsem dělal ve specifické atmosféře. Do divadla právě v té době,

26 Mike Crang. „Rhythms of the City: Temporalised Space and Motion". In: Jon May – Nigel Thrift (eds.). *Timespace: Geographies of Temporality*. London: Routledge, 2001, s. 187–207.

po „revoluci a přechodném období“, nastupovalo nové vedení těšící se poměrně silné podpoře. Takže téměř z každého rozhovoru byla cítit, mnohdy opatrná, naděje a optimistický výhled do budoucna, i když vlastně, no, to je taky složitější.

M: Takže, jestli tomu správně rozumím, kombinoval jste pozorovatelskou, pozorující – nebo jak jste to říkal – účast a sadu rozhovorů.

P: A ještě analýzu dokumentů. Sem tam jsem chodil i do archivu, ale byla to spíše doplňková metoda. Vlastně mě výzkum zavedl na různá místa, do téměř všech místností v budovách divadla, na sál, do zkušeben, do kanceláří, kostymérny, ředitelny, hereckých šaten, zákulisí, ale taky třeba do kotelny, sklepů nebo na půdu, do hospod uvnitř i mimo Divadlo, do jiných síní, kde se taky hrálo, do kaváren, kde se diskutovalo, nebo do virtuálního prostoru, na sociální sítě.

M: Dobře, tak myslím, že určitou představu už máme. Pojďme dále... hm (*chvíle listování*), ale teď se dívám, že jsme přeskočili vlastně úplně první otázku. Jak jste se k výzkumu v Divadle dostal? To není úplně obvyklé, aby sociolog dělal výzkum v divadle, ne?

P: (*smích*) Na to překvapení typu – ha, sociolog v divadle, co to je? – jsem narážel často. Pokusím se odpovědět opatrně. Je tady otázka anonymizace, kterou taky určitě probereme. No, hm, do divadelního prostředí jsem se dostal jednak na základě svého odbornému zájmu a taky díky náhodě. Na úplném začátku, někdy na konci magisterského studia, jsem se zabýval kolektivní, kulturní pamětí. Velmi silně jsem ve veřejném prostoru vnímal boje o minulost a paměť. Bojovalo se o *Ústav pro studium totalitních režimů*, o slovo totalitní nebo autoritářský při popisu normalizace. Nakonec i při první přímé volbě

prezidenta téma minulosti silně rezonovalo. V politickém prostoru obecně nebylo nejdůležitější téma, jakým způsobem uspořádat společnost v současnosti, a hlavně do budoucnosti, ale jaký je náš vztah k minulosti.

Potom ale přišla náhoda (*smích*). Moje tehdejší spolubydlící, s níž jsem udělal rozhovor, abych splnil úkol do jednoho semináře, brigádně pracovala shodou okolností v zařízení, kde se každý čtvrtek scházela skupinka kolem člověka, který má v mém textu pseudonym Klaudio. Vyprávěla mi o tom, co všechno tam slyšela a zažila. Mě to zaujalo. Nejdřív mě napadlo napsat studii přímo o tom společenství, tedy o jakémsi intelektuálním kroužku. Jenže ve chvíli, kdy jsem se s Klaudiem začal scházet a povídat si s ním, pozornost se začala nenápadně přesouvat k Divadlu. Začal jsem od něj dostávat volňásky a pozvání na různé další akce. Začal jsem tak do Divadla často chodit, seznamovat se s prostředím a lidmi v něm. Záhy jsem zjistil, že Divadlo je velmi aktivní právě v bojích o paměť. Byli součástí českého liberálního prostoru, jemuž se někdy hanlivě říká „pražské kavárny". I to mi přišlo zajímavé. Možnost dělat výzkum v Divadle mě lákala. Klaudio byl tím, kdo mi otevřel dveře, a já postupně začal různě vypomáhat na festivalech, třeba s hlídáním stanů (*smích*), s různými činnostmi v kanceláři, jako je řezání papírů, programů a podobně. Do té doby jsem nebyl žádný velký divadelní fanoušek, takže moje perspektiva nebyla zatížena tím, že bych viděl dovnitř, což byla vlastně mnohdy spíš výhoda.

M: Takže náhoda a odborný zájem do sebe zapadly...

P: Přesně, a když jsem hledal téma disertačního výzkumu, bylo rozhodnuto. Fascinovala a stále mě fascinuje etnografie, takže jsem si ji chtěl vyzkoušet v akci, v opravdovém výzkumu. Kontaktoval jsem Hladimíra, domluvil se s ním a začal dělat něco jako asistenta režie, nejprve krátce u něj a potom u Zbyňka. Od té doby jsem se samozřejmě

hodně proměnil a vyvinul, začal číst jiné autory, začaly mě zajímat jiné teorie než kolektivní paměť a začal jsem si klást jiné otázky. Výzkumné otázky se vždycky vyvíjejí, někdy je najdeme až při psaní samotného textu,[27] což se stalo tak trochu i mně. No jo, všechno se hodně proměňovalo, vlastně stále proměňuje a zpřesňuje...

M: Nemohl jste, alespoň zpočátku, na ostatní působit trošku jako „zvěd" Hladimíra?

P: Nad tím jsem často uvažoval, jistěže záleží na tom, kudy do výzkumného pole vstupujete, ale nemyslím si, že to bylo, jak říkáte. Nebo jsem to tak alespoň nevnímal, naopak na mne dýchla otevřenost. Jasně, zažíval jsem i úzkosti z toho, co tam vlastně dělám, že tam nepatřím, nejsem ani uvnitř, ani venku, někdy jsem se cítil víc venku, ale obecně se mi nezdálo, že bych byl z něčeho takového podezříván.

M: Dobře. Tak a teď, jak jste mluvil o té anonymitě, mě zajímá... nebo spíše jsem přemýšlela nad tím, jestli přece jenom nebude alespoň trochu obeznámenějším lidem ze samotného textu jasné, kde jste výzkum dělal? Vlastně i pro ty, kteří mezi obeznámenější nepatří, bude jednoduché konkrétní divadlo dohledat ve veřejných zdrojích...

P: Jo, to je úplná pravda. Kvůli tomu to ale nedělám. Jak bych to... no, takhle, tohle je celkově dost bolavé místo. Otázku etiky výzkumu, jejíž součástí je anonymizace, jsem řešil hrozně dlouho, bylo potřeba dělat různá rozhodnutí, vlastně po celou dobu výzkumu a psaní. Diskutoval jsem o tom s různými lidmi i opakovaně se svým školitelem. Pořád v tom nemám úplně jasno a rád bych tuhle rovinu nabídl k další dis-

27 Timothy Pachirat. *Among Wolves: Ethnography and the Immersive Study of Power*. New York: Routledge, 2017.

M: Ale anonymizace byla jednou ze součástí, ne?

P: Ano, to určitě. Kdybych to vzal úplně základně, tak anonymizujeme kvůli ochraně participantek a participantů výzkumu. Nemáme nikomu škodit a tímto si zajistíme, aby s námi mohl každý bez obav mluvit.[28] Část lidí v sociálních vědách a některé etické standardy výzkumných společností (jako například British Sociological Association[29]) pojímají anonymizaci jako výchozí pozici. Není to ale jediný úhel pohledu. Jiní (například Canadian Sociological Association[30]) doporučují respektovat přání participantů a participantek výzkumu.

M: Aha, zkoušel jste se jich ptát?

P: Zkoušel. Při rozhovorech jsem se ptal, jaký má dotyčný nebo dotyčná názor na danou věc. Setkával jsem se jen s otevřeným přístupem. Za svoje názory se tehdy nikdo nestyděl. Musím se přiznat, že jsem byl několikrát až překvapený, s jakou otevřeností a do jakých detailů mi byly popisovány různé citlivé okolnosti a děje. Jen ve dvou drobných případech se stalo, že mi bylo explicitně řečeno: „tohle tam ale prosím tě nedávej", což naprosto respektuju, samozřejmě. Všichni tak souhlasili minimálně s variantou, že bych přiznal, kde výzkum probíhal, ale bez uvádění pravých jmen u jednotlivých výpovědí.

28 Benjamin Saunders – Jenny Kitzinger – Celia Kitzinger. „Anonymising Interview Data: Challenges and Compromise in Practice". *Qualitative Research*. 2014, roč. 15, č. 5, s. 616–632.

29 „Statement of Ethical Practice" [online]. *British Sociological Association*. 2002. V aktuálním znění z roku 2017 došlo k lehké reformulaci – dostupné z: http://www.britsoc.co.uk/about/equality/statement-of-ethical-practice.aspx [cit. 4. 12. 2025].

30 „Statement of Professional Ethics" [online]. *Canadian Sociological Association*. 2021 [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.csa-scs.ca/resources/download/10.

M: To ale říkali u rozhovorů, že?

P: Právě. Ani sebelepší informování v konkrétní situaci rozhovoru jim nemohlo plně ozřejmit, co s jejich výpověďmi v budoucnu udělám ani do jakého kontextu je vystavím. V té chvíli jsem to nevěděl ani já. Rozhodl jsem se proto, že text participantům a participantkám rozešlu a nechám je namítat. Myslel jsem si, že tímto postupem budeme schopní vyjednat problematické pasáže, pokud se nějaké objeví. Zároveň s tím taky dohodneme míru anonymity a opravíme mé dezinterpretace a nepochop-

M: A už jste to udělal? Máte z toho nějaké poznatky nebo výsledky?

P: Argggh (*lítostivě*), ještě jsem tenhle proces nedokončil. Začal jsem, ale ještě mě v tomhle spousta práce čeká. Znamená to, že vás v tuto chvíli zklamu a ochudím o tuto nesmírně zajímavou a důležitou část výzkumu. Možná někdy jindy. Sám jsem velmi zvědavý a napjatý, jak to dopadne. Zároveň jsem připravený, že budu možná i podstatnou část textu přepisovat, než s ním budu dál nějak pracovat.

M: Škoda!

P: No, to mi povídejte. Ale, kde jsem to... jo, námitky proti anonymitě jako výchozí pozici. Ano, další námitkou je, že anonymita míst a časů vytrhuje popisované děje z historického a geografického kontextu a představuje je jako něco nezávislého a obecného, což je zavádějící. Jakousi shrnující námitkou proti anonymitě jako výchozí pozici je to, že se příliš přehání a fetišizuje újma způsobená nedostatečnou anonymizací na úkor kvality dat a výsledných textů. Jinými slovy se můžeme ptát, *jak jsme ublížili našim dílům*, když jsme se snažili *neublížit participantům a participantkám* našich výzkumů.

M: No, a jak jste vy ublížil svému dílu, když jste se snažil neublížit participantstvu vašeho výzkumu?

P: Hm, další věc, kterou jsem podcenil. Všechny ty drobné volby a úvahy jsem si zaznamenával velmi lajdácky. Nemám je proto jak poctivě rekonstruovat a všechno si nepamatuju. Bude určitě pravda, že způsob, jakým píšu, je významně ovlivněn přemýšlením o etice. Mám ale jen mlhavé vzpomínky na situace, v nichž jsem se musel nějak rozhodnout a nechat třeba nějaké věcí zamlžené nebo je úplně vypustit. Nevím, do jaké míry to nakonec textu ublíží. Nedokázal jsem a nedokážu důsledky svých voleb úplně dohlédnout. Jistě to bude mnohdy na úkor čtenářského komfortu, ale co se dá... takhle... nejde totiž o problém buď, anebo, jde o kontinuum. Pořád tu existuje napětí mezi ochranou alespoň některých komunikačních partnerů a partnerek a vypovídací hodnotou dat nebo celistvostí a přesvědčivostí textů. Je potřeba hledat přijatelný kompromis, kdy se snažíme nikomu neškodit, ale zároveň zachováváme hodnotu dat a textů. Takže jsem se nějak provizorně rozhodl a udělal řadu kompromisů. Nicméně, celá etická vrstva je otevřená k další diskusi.

M: Nakonec jste ale nějak anonymizoval, ne?

P: Poslechněte, opravdu nechci, aby se celá diskuse o etice v etnografickém výzkumu smrskla jen na otázku anonymizace. Pro antropologii je reflexe výzkumných postupů a zobrazování nebo reprezentace psaním hodně důležitá. Nejpozději od Rabinowových *Reflexí terénního výzkumu v Maroku*[31] jde o důležitou součást celého pole. Mě osobně ovlivnil například sborník – a navazující diskuse – Caroline B. Brettell *When They Read What We Write:*

31 Paul Rabinow. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. 2nd edition. Berkeley: University of California Press, 2007 [1. vyd. 1977].

The Politics of Ethnography[32], tedy v překladu něco jako *Když si přečtou, co napíšeme...*

M: Hm, to zní zajímavě.

P: Taky to zajímavé je. Ta kniha stála na počátku rozsáhlé antropologické debaty o reprezentaci, reflexivitě a etické odpovědnosti v etnografickém psaní. Celková diagnóza, kterou v úvodu podává Brettell, je, že se antropologie dostala do své „postmoderní fáze", v níž je potřeba spoustu věcí znovu-promyslet. V post-moderní fázi už nejsme, ale ta diagnóza myslím platí. Nejdůležitější tehdy bylo, že se antropologie musela vyrovnat s post-koloniálním světem a „návratem antropoložstva domů". Postupně bylo nutné opustit představu vševědoucího etnografa, protože ti, o kterých píšeme, mohli daleko častěji naše texty číst a mít na ně názor. Stali se prostě novými čtenáři antropologických textů, subjekty interpretací, ne jen objekty výzkumů. Mohli nově protestovat, žalovat, vzpouzet se... a tento posun změnil vše!

M: Opravdu vše?

P: No, úplně všechno asi ne, ale proměňují se minimálně mocenské dynamiky, odpovědnosti i rizika. Ta se třeba povážlivým způsobem rozšiřují. Etnografie najednou může poškozovat reputace zobrazovaných lidí nebo nežádoucím způsobem proměňovat místa, která byla zkoumána. Kdo ví, co může způsobit už jen to, že se čtenářstvo nesmazatelně dozví od ostatních něco, co by jinak nevědělo? Co kdyby vaše redakce byla podrobena takto detailnímu studiu a pak by začala být v médiích, na pracovišti i různě po kavárnách probírána kniha, která by na základě takového výzkumu vyšla? Hm? Třeba by

32 Caroline B. Brettell (ed.). *When They Read What We Write: The Politics of Ethnography*. Westport, CT: Bergin & Garvey, 1993.

ta kniha odhalila něco obecně platného, já nevím, možná něco o nesnesitelnosti flexibilizované a vykořisťující post-fordistické verze práce v žurnalistických profesích, jejíž byly umělecké avantgardy předobrazem.[33] Vy sama byste si některé věci možná ani nechtěla přiznat a teď byste je viděla na papíře, ostatní by to viděli taky. Nebo byste prostě jen o některých věcech nechtěla mluvit na veřejnosti. Hm?

M: Noo... já... víte...

P: Tohle nejsou snadné otázky. Vím. Proto se po tomto posunu nemají řešit jen techniky vytváření etnografických dat, ale taky to, pro koho a s jakými důsledky píšeme. Do hry taky vstupují média se svými zkratkami a zavádějícími interpretacemi. To vše nás nutí přehodnotit tradiční postupy. Psaní už nelze chápat jako neutrální mediaci reality; jde o sérii voleb se společensko-politickými důsledky pro různá publika. Etnografie má dnes potenciálně široký okruh čtenářstva, které se může vyjadřovat a přít různými prostředky – od recenzí přes články na blozích nebo v novinách až po diskuse a posty na sociálních sítích. Reflexivita výzkumnictva, někdy explicitně v textu zobrazovaná, tak nepředstavuje samoúčelnou narcistickou zpověď autora, ale praktický nástroj, jak promýšlet potenciální škody, konflikty a dopady před vydáním a po něm. Důsledkem potom je, že se rozostřuje hranice mezi „terénem" a „publikováním". Publikování už nově nebývá posledním krokem, ale začátkem nové fáze terénního výzkumu, v níž autoři a autorky bývají konfrontováni s různými typy zpětných vazeb.

M: Etnografie se tak stává „veřejnou etnografií". Nebo existuje aspoň potencialita...

33 Bojana Kunst. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK – Washington, USA: Zero Books, 2015.

P: Ano. Má to tři klíčové dimenze; 1. kolující etnografie-artefakt se konfrontuje s vícečetným publikem a jeho různými očekáváními (akademické publikum, zkoumaná skupina, laická veřejnost), přičemž i v rámci jednoho publika mohou vznikat odporující si reakce; 2. mediální překlad může redukovat nuance, zplošťovat interpretace tak, že práce najednou vypadá jako obžaloba nebo výsměch namísto analytického popisu a snahy porozumět sociálnímu světu; 3. v sázce může být někdy hodně – reputace, kariéry, financování, pověst vědeckých pracovišť a budoucí přístup do výzkumných terénů.

M: To zní závažně.

P: No, někdy to opravdu závažné je, jindy ne. V každém případě základní výchozí pozice textu Brettell v onom sborníku i následné diskuse je, že neexistují jednoznačné a jednoduché recepty či závazné postupy, jež bychom mechanicky aplikovali na všechny případy. Brettell mluví o „situovaných postupech", z nichž se můžeme poučit do budoucna. Její sborník je jich skutečně plný. Je soustavou kazuistik, v nichž výzkumnictvo popisuje, na co naráželi, když ostatní četli, co oni napsali.

M: Dává ten sborník přece jen nějaká obecná doporučení?

P: No, říkají, že tzv. druhý život našich textů nemáme nikdy úplně v rukou. Nicméně spoustu věcí můžeme předvídat a odhadnout. Máme se učit z jiných výzkumů a určité principy či inspirace přenášet a adaptovat do našich konkrétních mediálních a komunitních ekosystémů. Post-publikační život je potřeba promýšlet ex-ante, ne jen ex-post hasit požáry. Je možné se třeba zamyslet nad pravděpodobnými publiky, nad možnými nedorozuměními, nad citlivými místy našich textů, jejich možnými negativními dopady i přínosy. Pro následné diskuse a jako prevence rétorických přestřelek je taky vhodné budovat

určitý záznam stop – tedy evidenci „cesty vzniků tvrzení“ v textu. O anonymizaci je potřeba tedy rozhodovat situovaně, s ohledem na re-identifikovatelnost, a tam, kde je to možné, sdílet rozhodování s participantstvem. Právní poradenství, etické poradenství či PR podporu je dobré mobilizovat brzy. Je taky dobré zapojovat ty, se kterými jsme výzkum dělali, zavčas, cíleně a promyšleně. Na druhé straně ale nesmíme rezignovat na analytickou přesnost a rigoróznost. Cílem není dávat texty číst lidem proto, aby si mohli vymazlit svůj obraz tak, jak chtějí. Zároveň je potřeba počítat s post-publikační prací, tedy sledováním recepce, dokumentace kritiky a taky se zapojením se do dalšího případného vysvětlování a korekcí, včetně přiznání chyb a nedokonalostí. Uvážlivě je potřeba pracovat i s žánrem textu – varovat lidi na začátku, odlišovat zobecnění od specifických případů a dbát na kontext, aby se třeba analýza nedala jednoduše číst jako obžaloba konkrétních osob.

M: A tohle všechno vy děláte?

P: Snažím se, ale je to hrozná kláda. Člověk prostě neošetří a nepředpoví všechno. Navíc, výsledek celé diskuse[34], která se táhne od vydání sborníku Brettell do dneška, na mě působí trochu jako pohádka o chytré horákyni – etnografie musí být vědecky odpovědná, ale zároveň kreativní; musí psát eticky a inkluzivně, ale přitom přesně a kriticky; musí být sebereflexivní, ale nikoli sebestředná; musí sdílet důležitá data či poznatky s vědeckou komunitou a veřejností, ale s respektem k přáním participantstva. Není to jednoduchý terén a nikdo vám nedá definitivní radu.

M: Dobře... rozumím, že je to složitější diskuse, ale kdybych se vrátila zase zpátky – jak jste tu situaci nakonec vyřešil? Anonymizoval jste, nebo ne?

34 Pro přehledový text viz například Orin Starn (ed.). *Writing Culture and the Life of Anthropology*. Durham (NC): Duke University Press, 2015.

P: Udělal jsem spíš takovou pseudonymizaci. Pořád jsem se zabýval tím, jestli neříct aspoň jméno té instituce. Taky se objevovala otázka, do jaké míry je nutné nějak eticky ošetřovat ty, kteří jsou u moci, ale svého postavení zneužívají. Mohl jsem třeba anonymizovat jen část lidí. Nemám na to pevný názor. V jednu chvíli jsem si ale prostě řekl, že jméno Divadla uvádět nebudu, všem osobám přiřadím pseudonymy a popisované citlivé děje podám na fikční rovině, kde mi dynamičtější jazyk umožní lépe skrýt některé autory nebo autorky výroků...

M: ... dobře, takže –

P: – nakonec tak převážila jediná vě... pardon, skočil jsem vám do řeči.

M: Klidně dokončete myšlenku.

P: Existuje tu totiž ještě jeden rozměr, který mě zajímá, a tím je vztah konkrétního, neopakovatelného na jedné straně a obecného na straně druhé. Představoval jsem si například, že když bude člověk číst příběh, v němž nebude znát přesný název instituce, nebude znát bod v čase a místě, nebude znát konkrétní reálné předobrazy ztvárněných postav nebo alespoň samotný text ty konkrétnosti nebude neustále připomínat, tak se více odkloní od toho řekněme bulvárního čtení typu, „jo, byl to tenhle a tenhle a co potom udělal, no to bylo skandální". Prostě že bude mít čtenářstvo tendenci vnímat příběh obecněji, bude v něm hledat něco, co se opakuje i v jiných prostředích a odhlédne tím od konkrétních jednotlivců a jejich vlastností. Tohle nakonec převážilo, řekl bych, všechno.

Ostatně, když jsem poprvé prezentoval svoji práci před pár přáteli u nás doma, jedna z přítomných v diskusi řekla, že jsem sice mluvil o divadle, ale zároveň jsem tak trochu popisoval prostředí firmy, v níž ona pracuje, aniž bych tam kdy byl. Další se přidávali a mluvili o tom, že

některé postřehy týkající se napětí mezi „velkým společným dílem“ a podmínkami práce poznávají a přiřazují k situacím ze svých vlastních pracovišť, ať už se jednalo o akademické pracoviště, kulturní časopis, nebo streetpaper. Mnou zprostředkované zkušenosti tedy mohou rezonovat i mimo divadelní prostředí. Z tohoto úhlu pohledu by bylo na škodu, kdyby můj text neustále připomínal jméno instituce, specifická místa, přesný čas a konkrétní osoby. Hlavně v minulosti jsem měl tendenci jednoznačně uvažovat nad svým výzkumem tak, že se snažím postihovat obecnější vzorce fungování, proto by bylo dobré, kdyby čtenáři dokázali v konkrétnosti vidět obecnost.

Tohle ale může být past!

Nic totiž není jednoduše přenositelné, všechno má své místo v čase a prostoru a je svým způsobem neopakovatelné. Když si budeme myslet, že můžeme například nějakou technologii přenést do odlišného prostředí a čekat, že bude jednoduše fungovat, tak se lehce stane, že pohoříme. Nebudeme dostatečně citliví ke kontextu ani k povaze technologie samotné, protože technologie jednoduše nemusí fungovat v místních relativně stabilizovaných sítích. Toto téma mimochodem dále krásně rozehrávají Annemarie Mol a Marianne de Laet v textu o zimbabwské pumpě.[35] Tím vším chci jen říct, že bych se rád pokusil udržet obě roviny. Chtěl bych vyzvat tu část čtenářstva, která Divadlo pozná, aby četla univerzalisticky se zachováním citlivosti ke konkrétnímu, a tu, která nic nepozná, aby po odhalení zbytečně nepátrala. Může si text užít třeba tak, že se bude ptát, co jim popisované říká o nich samotných, o jejich pracovištích a o světě obecně.

35 Annemarie Mol – Marianne de Laet. „The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology“. *Social Studies of Science.* 2000, roč. 30, č. 2, s. 225–263.

Tento text prostě je o jednom konkrétním divadle, ale zároveň není o tomto konkrétním divadle, a ani možná není o divadle jako takovém (*poťouchlý smích*), ale taky je o všem dohromady.

M: Aha, dobře, to zní dost enigmaticky, nicméně náš čas se už pomalu nachyluje, takže bych se ráda přesunula k poslední otázce. Nechci říct, že je to úplně bez zajímavosti, co říkáte, ale zatím mi uniká, kam tím vším míříte. Jinými slovy, co bude jádrem textu, hlavním tématem nebo otázkou vaší studie?

P: Rozumím, to natahování může být trochu otravné. Házu totiž čtenářstvo *in medias res*. Spoustu věcí si bude muset propojit a interpretovat samo. No, asi to nebude jednoduché čtení a taky nebude pro každého.

M: Dobře (*netrpělivě*), ale pojďme to přece jen vyjasnit.

P: ... takže, hm (*odkašlání*) ... na nejobecnější rovině jde o, pokud bych měl použít divadelní jazyk, (*naléhavým hlasem*) drama soudržnosti. Koncept soudržnosti jsem si vypůjčil z textu Annemarie Mol, v němž slavná holandská výzkumnice peče a analyzuje francouzský dezert – clafoutis.[36] U nás by šlo asi plus minus o bublaninu. Bublanina je pro Mol konkrétním případem, u něhož se jí dobře přemýšlí o tom, co to znamená *držet pohromadě*. Dezert se v jejím podání skládá z různých prvků a světů, jejichž shromáždění na jednom místě a v jednom čase je samo o sobě mimořádným kompozičním úspěchem. Potkává se tu například 1. svět zemědělství v podobě lokálních surovin; 2. svět kulinářství, v němž hrají roli recepty, způsoby stolování, vpletení do sociálních vztahů; 3. svět výživy, kdy si hlídáme obsah sacharidů a proteinů; a za 4. svět smyslovosti,

36 Annemarie Mol. „Clafoutis jako složenina: Když se podaří, že věci drží pohromadě“. Přeložil Michal Synek. *Biograf*. 2016, č. 63–64, 28 odst.

tedy chuti. Každý z těchto světů má svou autonomní logiku fungování, podmínek správnosti, chutnosti, pravdivosti.

Základní otázkou je, jak tyto světy drží pohromadě. Setkání světů totiž může skončit i nesoudržností, nebude to fungovat, nebude *to ono*. Pokud se světy v pokrmu potkají a propojí se, drží pospolu, tak je to proto, že prvky každého ze světů se hodí do skladby ostatních a každý z těchto prvků umí s ostatními vhodně interagovat. Nejde jen o náhodné nahromadění surovin, ale o složeninu držící šťastně pohromadě díky částečnému propojení. Jde o asambláž vykazující, jak Mol říká – barokní koherenci. Je to prostě *to ono*. No, jenže je potřeba vzít v úvahu i další veličinu a tou je čas. I v případě, že dojde ke šťastnému propojení různých světů, nemusí trvat věčně. Změny a pohyby byť jediného prvku mohou způsobovat otřesy, přeuspořádání, nebo dokonce rozpad složeniny. Trvání není zaručeno a musí se neustále obnovovat v proměnách času... vlastně velmi podobně, jako jsem se snažil ukázat v tom úvodním nešťastném příkladu *jízdy v tramvaji*.

M: Jo, pamatuju.

P: Dále, i přes svou křehkost má v sobě bublanina jistou odolnost. Je přizpůsobivá, dokáže se proměňovat za měnících se okolností, například za proměny stravovacích návyků, nedostupnosti surovin nebo nedostatku času k přípravě. Pokud se bublanina dokáže proměnit, aby *to ono* zůstalo zachováno, nebo spíše aby se znovuobjevilo, potom můžeme mluvit o bublanině vykazující barokní soudržnost. Tu Mol chápe v protikladu k romantické soudržnosti (nebo logické koherenci), která touží po totálním a úplném splynutí. Ono barokní je pro ni důležité právě proto, že netouží po absolutním splynutí a propojení, ale vystačí si s vhodným propojením částečným. Hm, toto rozlišení je pro mou práci důležité...

M: Myslím, že rozumím. Tohle je ale přece jenom zvláštní způsob uvažování...

P: No, zase bych to nijak zvlášť nedémonizoval. Trochu to vysvětlím. Mol vychází z tzv. teorie aktérů-sítí (actor--network theory[37]), která se zrodila uvnitř studií věd a technologií (science and technology studies; STS) na přelomu 70. a 80. let v Paříži. Jedním z prvních tvůrců byl Michel Callon, který v té době analyzoval krach francouzského programu elektromobilů a ukázal, že technickou neúspěšnost formují zároveň politické sliby, investorská očekávání, fyzikální limity baterií i mediální reprezentace.[38] Na tuto práci později sám navázal studií o hřebenatkách ze zálivu Saint-Brieuc,[39] v níž vědci, rybáři, škeble i ochranářské předpisy společně vytvářejí síť, jež drží pohromadě jen díky nepřetržitému *překladu* zájmů...

M: Počkejte, jaký význam tu má slovo *překlad*?

P: Hm, jasně. Překladem nemyslím převod slov nebo pouhé přetlumočení významu. Callon tím míní praktickou práci, kdy jeden z prvků sítě, v tomto případě vědci, vymezí problém, kterým je tu nastartování růstu populace hřebenatek, a nastaví taky, kudy musí ostatní prvky projít, aby se definovaný problém dal řešit. Pak následují pokusy získat ostatní prvky, tedy například rybáře pro takto vymezený problém, udělat z nich spojence a přidělit jim

37 Mike Michael. *Actor-Network Theory: Trials, Trails and Translations*. London: Sage Publishing, 2017.

38 Michel Callon. „The State and Technical Innovation: A Case Study of the Electric Vehicle". *Research Policy*. 1980, roč. 9, č. 4, s. 358–376.

39 Michel Callon. „Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay". In: J. Law (ed.). *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, s. 196–233.

roli. Takto sestavená síť, v tomto případě složená z vědců, rybářů, škeblí i ochranářských předpisů, funguje jen tak dlouho, dokud tenhle *překlad*, tedy přenos zájmu, drží. Pokud držet přestane, síť se rozpadne a definovaný problém není možné řešit. Toto je i pointa Callonova příběhu. Síť se může rozpadnout, protože překlad může u každého prvku selhat – hřebenatky se nemusejí uchytit tak, jak vědecký model předpokládá, rybáři nemusí dodržet omezení lovu, když se jim to přestane vyplácet. Jakmile se tyto vazby přeruší, rozpadne se i to, co vypadalo jako stabilní společný cíl a zájem. Callon tím předvádí, že sociálně-materiální uspořádání nejsou jednou provždy stabilní, ale musí se průběžně udržovat. Je to už srozumitelnější?

M: Já bych řekla, že ano.

P: Je potřeba se tu trošku zbavit té výlučné asociace s jazykem. Jde o praktiky slaďování a přetváření vztahů, kdy se různé prvky snaží ostatní navázat na své řešení tím, že jim předefinují role, přeskládají motivace a vyrobí vazby, které je začnou držet a často zároveň i omezovat. Zájmy se při tom nepřenášejí beze změny, v procesu překladu se mění.

M: No, dobře. Pojďme dál.

P: Souhlas. Pojem překladu se postupně stal centrálním konceptem vznikající ANT stejně jako Callonem zavedený koncept *generalizované symetrie*, který říká, že stejnými nástroji musíme studovat jak lidské (rybáře, vědce), tak nelidské (hřebenatky) prvky, protože všichni hrají v příběhu aktivní roli a nemůžeme jedněm svévolně agentnost odepřít a druhým ji přiřknout.

Bruno Latour a Steve Woolgar dále naznačený směr rozvíjeli takzvanými laboratory studies, tedy etnografickým zkoumáním vědeckých laboratoří, v nichž autoři studovali

produkci vědeckých faktů. V knize *Laboratory Life* (1979)[40] například ukázali, jak se z experimentů, laboratorních rutin, grantových uzávěrek a recenzních řízení rodí stabilní vědecké tvrzení. John Law potom takovou analýzu vyvázal z prostředí laboratoří a přenesl na analýzu portugalských zámořských lodí.[41] Z těchto a dalších studií inspirovaných post-strukturalismem,[42] pracemi Michela Serrese a nomadickou filozofií Deleuze a Guattariho[43] se někdy v 90. letech ustavilo to, čemu někteří autoři říkají *klasické ANT*[44] a jeho základní koncepty: 1. sémiotická vztahovost (prvky sítě se navzájem definují a formují); 2. heterogenita (sítě zahrnují různé typy aktérů, lidských i nelidských); 3. materialita (sítě se skládají z mnoha materiálních „věcí"); 4. procesualita (klíčový je důraz na procesualitu a křehkost sítí); 5. prekérnost (všechny prvky sítí musí v každém okamžiku dostatečně dobře hrát svou roli, jinak hrozí rozpad); 6. moc (je efektem konfigurace sítě a vztahovosti, vzniká až jako výsledek skladby sítě, nepředchází její tvorbu); 7. prostor (pozornost je věnována tomu, jak se sítě rozšiřují a zahrnují i vzdálené aktéry); 8. soudržnost (zásadní je studium toho, jak sítě drží pohromadě, jak formují své komponenty a jak vytvářejí centra a periferie).

40 B. Latour – S. Woolgar. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*.

41 John Law. „On the Methods of Long-Distance Control: Vessels, Navigation and the Portuguese Route to India". In: J. Law (ed.). *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, s. 234–263.

42 John Law. „Actor Network Theory and Material Semiotics". In: Bryan S. Turner (ed.). *The New Blackwell Companion to Social Theory*. Chichester – Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2009, s. 141–158.

43 Gilles Deleuze – Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

44 M. Michael. *Actor-Network Theory: Trials, Trails and Translations*.

Rychlý vzestup ANT vyvolal také kritiku.[45] Část kritiky upozorňovala na fakt, že příběhy ANT bývají vyprávěny očima hegemonních aktérů a opomíjejí marginalizované skupiny a jejich verze reality. Zaměřovali se na mocné až militaristickým a maskulinním způsobem. Kritika taky tvrdila, že síť je příliš statická metafora, zamlčuje mocenské hierarchie a dále že taky nedostatečně teoretizuje roli vyprávějících a politickou agendu vyprávěných příběhů.

M: Myslím, že není nutné je rozebírat jednu po druhé (*smích*).

P: Určitě. Řeknu jen to nejdůležitější. První programovou odpovědí se stal koncept *fluidity*, který Annemarie Mol a Marianne de Laet rozvinuly v textu *Zimbabwe Bush Pump*[46]. Pumpa není úspěšná tím, že poráží ostatní a přeuspořádává všechno kolem sebe, ale proto, že nemá pevné jádro – její levné díly lze nahrazovat lokálními materiály, síť se tak může neustále předělávat a přitom stále držet pohromadě. Úspěch se tu měří adaptabilitou, ne tvrdostí.

Mol dále reaguje na kritiky rozpracováním konceptu *multiplicity* v knize *The Body Multiple*[47], v níž autorka na příkladu studia uskutečňování arteriosklerózy v nemocničním prostředí ukazuje, že realita není jedna (není jeden aktér-síť, ale multiplicita aktérů-sítí do sebe parciálně vpletených) a někde tam venku, ale nějak se dělá, uskutečňuje v konkrétních každodenních praktikách. Mol v nemocnici sleduje diagnostickou praxi arteriosklerózy. Dívá se na to, jak se nemoc ukazuje pod mikroskopem, na snímcích, jak se projevuje ve výpovědích pacientů

45 *Tamtéž.*

46 A. Mol – M. de Laet. „The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology".

47 Annemarie Mol. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham (NC): Duke University Press, 2002.

a pacientek, jak o ní mluví lékaři. Nejde tu však o různé perspektivy jedné nemoci – různé úhly pohledu na jednu realitu, ale různé reality produkované různými socio-materiálními praktikami. U arteriosklerózy tak můžeme napočítat okolo čtyř aktérů-sítí nebo realit nemoci. Mol tu tak opouští i metaforiku sítě jako takovou. Jak se k sobě jednotlivé reality nemoci vztahují, je praktická otázka. V teorii jsou těla a nemoci jedním. V praxi jsou ale multiplicitní, jelikož je děláme prostřednictvím různých praktik.

Posun k post-ANT spočívá v tom, že u Mol úspěšný překlad negeneruje jednu pevně koordinovanou síť, a tedy jednu koherentní realitu. Překlad generuje mnohočetné nebo mnohonásobné reality, a to chronicky. Žijeme v neustále produkované mnohočetnosti realit produkované různými praktikami. Mnohonásobné reality se mohou různě křížit, protínat se a propojovat pouze částečně (viz koncept *partial connections*[48]), být spolu v rozporu nebo mohou pouze koexistovat a ničemu to nemusí vadit, naopak to může být danému uspořádání prospěšné. Má-li z těchto mnohočetných realit vzniknout, alespoň dočasně, jedna relativně koherentní realita (kterou předpokládalo klasické ANT), je nutná náročná, mnohdy nákladná koordinace. Z těchto posunů potom Mol (a John Law) odvozuje pojem *ontologických politik* – pokud výzkum spoluutváří světy, musí badatelé přemýšlet, které verze reality svým psaním stabilizují a které verze reality tím marginalizují.

Bruno Latour se pak snažil na část kritiky odpovědět prostřednictvím konceptu *kosmopolitiky* a vytvořil tím řekněme *normativní* odnož post-ANT. V knihách *Politics of Nature*[49] a *Reassembling the Social*[50] navrhuje vytvářet

48 Marilyn Strathern. *Partial Connections*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

49 Bruno Latour. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2004.

50 Bruno Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

prostory, parlamenty věcí, kde by lidé i nelidé vyjednávali parametry *sdíleného světa*. Inspiruje se v tomto bodě u Isabelle Stengers[51]. Nicméně jeho univerzalistická ambice naráží na své limity. Například Mario Blaser[52] dokládá na sporu o karibu/atiku, že některé domorodé ontologie odolávají převodu do moderního rámce a bylo by tak lepší normativní rámec skládání společného světa opustit. Matthew Watson[53] potom varuje, že i kosmopolitické projekty mohou reprodukovat koloniální a genderové nerovnosti.

V úhrnu tak můžeme říct, že aktuálně existují dvě linie: empirická větev (Annemarie Mol, John Law, Jeanette Pols) studuje, jak se v konkrétních praxích rodí křehká soudržnost a jaké materiální i symbolické prostředky ji podpírají. Normativní větev (Bruno Latour, Isabelle Stengers) hledá institucionální formáty pro progresivní skládání společného světa v antropocénu.

M: Co se líbí vám?

P: Ve své práci jdu spíše s první, empirickou linií. Sleduji konkrétní kolektiv a zkoumám, zda a jak dokáže držet pohromadě. Snahy o syntézu a abstraktnější pojednání nechám spíš filozofii. Zajímá mě každodenní práce na udržování soudržnosti a pak konflikty či proměny.

M: Ale koncept *sdíleného světa* stejně používáte, ne?

51 Isabelle Stengers. *Cosmopolitics I*. Translated by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; nebo Isabelle Stengers. *Cosmopolitics II*. Translated by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

52 Mario Blaser. „Is Another Cosmopolitics Possible?". *Cultural Anthropology*. 2016, roč. 31, č. 4, s. 545–570.

53 Matthew C. Watson. „Cosmopolitics and the Subaltern: Problematizing Latour's Idea of the Commons". *Theory, Culture & Society*. 2011, roč. 28, č. 3, s. 55–79.

P: Jo, to je pravda. *Sdílený svět* používám, byť teda pochází spíše z té druhé větve a mám tím na mysli to, co říká ta první. Užívání je to strategické, protože... a to považte sama; který šílenec by dal do názvu knížky *Proměny dobře koordinované reality složené z částečných propojení světů umění*...

M: Dobře, kdyžtak si to ještě dovysvětlíme. Pokud se vrátím k té ústřední metafoře clafoutisu... jestli jsem to správně pochopila, tak vy to, co Annemarie Mol udělala s francouzským moučníkem, chcete dělat s divadlem?

P: (*pobaveně se uchechtne*) No, vlastně trochu ano. Budu o soudržnosti přemítat na základě konkrétního případu – Divadla. Divadlo je složeno z různých světů... rozumíte, divadlo jako onen prchavý fenomén, který se musí neustále znovu a znovu předvádět v opakováních, jinak se, na rozdíl třeba od kamenného chrámu, rozplyne na dobro.

Divadlo je složeninou, která v určitých fázích své existence „držela šťastně pohromadě", kouzlo barokní soudržnosti fungovalo. Jak jsem ale naznačoval dříve, něco se stalo a soudržné světy se začaly rozpadat, až došlo ke konfliktu, „revoluci" a v současnosti k heroické snaze o vytvoření podmínek pro znovuobnovení *soudržnosti*.

Takže (*komicky oficiálním tónem*) otázkami mého výzkumu jsou – jak se ve stabilních obdobích dosahovalo soudržnosti? Co se stalo, že byla soudržnost kolektivu ohrožena, zrušena, vzala za své a sdílený svět se začal rozpadat? Jaké prvky se musely pohnout, proměnit, selhat? Jaké strategie a aktivity se v čase krize musely mobilizovat, aby se koherence zachovala?[54] A co se v současnosti dělá proto, aby i nadále bylo možné zajistit soudržnost?

54 Michal Synek – Dana Hradcová – Radek Carboch – Dita Jahodová. „Kritické gesto a záležitosti péče v souřadnicích ne/způsobilosti". *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*. 2019, roč. 55, č. 5, s. 587–614.

Ostatně, poslechněte, metafora magie je v mém výzkumu velmi přítomná. Jedna rovina textu se jmenuje „organizovaná magie" podle citátu italského divadelníka Daria Foa, který pojímá divadlo jako instituci působící magicky právě díky složenině různých prvků, jako je deklamace herců, scénografie, zvuk, světla; jako magii působící hlavně na diváky... ale, jak jsem se mohl velmi důkladně přesvědčit, v nemenší míře i na ty, kteří samotnou magii organizují.

Divadelníci taky mluví o okouzlení, o magii, která se dělá na sále, o proměně herců a hereček, o vynořování se něčeho magického, mluví o svátečních chvílích, jako jsou premiéry, o posvátných prostorách zkušebny nebo sálu... a jejich kouzlu. Během zkoušení, příprav, výroby a opakovaného hraní se totiž neustavuje, postupně nevynořuje nebo neudržuje jenom divadelní kus sám, ale i divadelní kolektiv lidí a věcí jako takový – samotný produkt se účastní dramatu své tvorby, je aktivní a dělá spoustu věcí.

Různé zřetězení praktik, jako jsou zkoušení, divácké sledování, spouštění, svícení, zvučení, režírování – ustavují Divadlo různými specifickými způsoby.[55] V jiné realitě se ocitají diváci, kteří přicházejí na představení prožít vytržení z každodennosti; v jiné recenzenti a kritici; v jiné zase inscenační tým, který strávil dva měsíce zkoušením a je v příběhu naprosto ponořen; v jiné zase stavba, výroba, světla, rekvizity; a všechny tyto reality nejsou na sebe navzájem zcela převoditelné, ale zároveň spolu nějak musí souviset, částečně... jsou nějak koordinovány, skládány do sebe a opět, pokud drží pohromadě a „je to ono", kouzlo funguje. No, a já se snažím studovat, jak se tohle všechno děje, proměňuje, rozpadá, skládá nebo rozkládá.

M: Všechno? Opravdu jste schopen obsáhnout všechno?

55 A. Mol. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*; ale také viz J. Law. „Actor Network Theory and Material Semiotics".

P: Máte pravdu, trošku to zkoriguju. Ústředním bodem je pro mě ona „revoluce". Z ní postupně rozplétám síť kolem. Snažím se sledovat, co vedlo k rozpadu sdíleného světa nebo k hrozbě rozpadu; co se stalo, mobilizovalo, aby k úplnému rozpadu nedošlo, a co zase vedlo od něj, směrem ke znovuzacelení puklého světa. Tím se studovaný prostor povážlivě zužuje. Myslím, že takhle by měl být můj záměr zvládnutelný.

M: Dobře... a ještě mi řekněte... poslední otázka. Chcete ten přístup jen aplikovat, nebo se budete snažit přijít i s něčím novým?

P: Hm, myslíte teoretický přínos mojí práce, noo... takhle, jak už jsem říkal, vnímám onu teoretickou oblast, k níž se vztahuji, jako zásobárnu citlivostí. John Law[56] například říká, že teorie aktérů-sítí není teorií v tom slova smyslu, jak jsme byli zvyklí teorie vnímat. Je to spíš způsob, jakým zůstat empiricky citlivý ke každodenní neuspořádané realitě, a způsob, pomocí něhož můžeme vyprávět zajímavé příběhy... a já chci vyprávět zajímavý příběh!

Nicméně, ještě bych to zpřesnil. V této souvislosti bych vám rád přímo odcitoval jednu pasáž ze závěru textu Annemarie Mol. Schválně jsem si to vypsal.

Takže tady to je: „Příběh clafoutisu, tak jako všechny příběhy, je jedinečný. Přesto z něj můžeme odvodit jisté poznatky o soudržnosti a formulovat je v podobě teorie. To znamená, že je možné tyto poznatky částečně oddělit od zvláštností jedinečného případu a formulovat je tak, aby inspirovaly analýzu jiných případů – případů odehrávajících se na jiných místech a za jiných okolností. Jiné případy budou mít svoje zvláštnosti. Poznatky, které z nich odvodíme, mohou částečně odpovídat tomu,

56 John Law. „Material Semiotics" [online]. *Heterogeneities.net.* 2019 [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné z: http://www.heterogeneities.net/publications/Law2019MaterialSemiotics.pdf.

co jsme se dozvěděli zkoumáním clafoutisu, ale zároveň budou obohacovat, pozměňovat, či dokonce radikálně proměňovat naše kolektivní porozumění soudržnosti. Postupujeme-li tímto způsobem, prostřednictvím zkoumání specifických případů, destilování poznatků a pohybu od případu k případu, teorie nenabízí žádný všeobecný přehled ani sadu pevných vodítek. Funguje jako zásobárna citlivostí, jako soubor verbálních nástrojů, jako repertoár umožňující formulovat různé zájmy a schopný obohacovat se v odvíjející se konverzaci. Tak se může stát (nikoli náhodou), že soudržnost takto budované teorie je velmi podobná soudržnosti clafoutisu."[57]

M: Takže?

P: Takže mojí ambicí je, na nejabstraktnější rovině, prostřednictvím detailního prozkoumání mého specifického případu destilovat poznatky, rozšiřovat zásobárnu citlivostí a tím přispět k obohacování, pozměňování či proměně našeho kolektivního porozumění soudržnosti a ne/soudržným sdíleným světům (umění).

M: Tak, to teda... dobře. Zdá se mi to pochopitelné. Tímto ale pro dnešek budeme muset skončit (*smích*). Děkujeme za pozornost. Nezapomeňte nás poslouchat i příště. Od mikrofonu zdraví (*jméno moderátorky*).

P: Děkuju a na shledanou.

57 A. Mol. „Clafoutis jako složenina: Když se podaří, že věci drží pohromadě".

(*Začátek hudebního motivu – znělka*)

*... Myšlení na pokračování, cyklus rozhovorů s českými i zahraničními vědci, komplikované ideje zpřístupňujeme, ale nezjednodušujeme... Myšlení na pokračování... s (*jméno moderátorky*) na rádiu (*název rádia*)...*

(Konec hudebního motivu – konec znělky)

***

„No, tohle není vůbec špatné," zareaguje okamžitě po dokončení četby *publikace Timothyho Pachirata Among Wolfs*, „pokus je to celkem solidní. Funkci základního přehledu plní dobře."

Petr se spokojeně opře loktem o schod do chodby.

„Hm hmm," významně zamručí *složka listů s teoretickými poznámkami*. Všichni se na ni otočí a čekají, co řekne. „Dobře dobře, jako základní přehled možná, ale přece mi nechcete tvrdit, že jen takhle lze dosáhnout opravdové akademické lokalizace daného výzkumu do současných vědeckých diskusí? To rozhodně nestačí," řekne rázně *složka listů s teoretickými poznámkami* a hned dodá:

„A to už vůbec nemluvím o tom, že je potřeba ten text důkladně napojit na existující diskuse na poli sociologie umění/divadla a vůbec zohlednit literaturu, která se váže na předmět zkoumání, tedy divadlo. Taky to tvoje vymezení příspěvku je hrozně vágní. Musíš jasně říct, co je teda nového. Co je přínosem? Teoretickým příspěvkem? A do jaké oblasti?"

Kniha Jadwigy Šanderové: Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách se může na znamení souhlasu ukývat. Zdá se jí, že získala v debatě mocnou spojenkyni.

„Jen aby bylo jasno, tohle jsem si nevymyslela já, tohle jsou standardní požadavky vědeckého provozu. Pokud se chceš stát vědcem, musíš být schopen těm standardům dostát. Neber to ale zase na druhou stranu jen jako nutné zlo. Všechny ty požadavky mají svůj důvod, jsou hluboce zapuštěny do světa vědy," dovysvětlí *složka*.

„Jo... no, máš samozřejmě pravdu," odpoví Petr souhlasně a po chvíli vyhrkne, „ale musíte mi s tím pomoct!"

„Jasná věc," odpoví *složka* i *kniha* zároveň. Petr se opět nahne více dopředu, podepře si hlavu dlaněmi a začne mluvit.

„Dobře víte, že při čtení vědeckých textů jsem měl dvě velká prozření. Jedno nastalo při čtení článku o clafoutisu od Annemarie Mol. O tom jsem vám před chvílí četl. Druhé se dostavilo při četbě *Světů umění* Howarda S. Beckera, zakladatele sociologie umění..." dává se do vysvětlování Petr.

„No, moment moment," zastaví ho *složka listů s teoretickými poznámkami*. Když Petr přestane mluvit, vysvětlí svoji pozici: „Mol beru, ale Becker, to jsou 80. léta. Och bože! Kolik se toho napsalo o světech umění od roku 1982! Je potřeba vyjít z aktuálních diskusí a na základě těch pokračovat dál! *State of the art*, příteli!"

„Pravda. Tak se to musí ve vědě dělat!" souhlasí Petr.

„S tím ti ale můžu pomoct," nabízí *složka listů s teoretickými poznámkami*, „všechno si pamatuju," dodá.

„Vím. Jen si říkám, že by bylo lepší jít postupně. Zaprvé chci říct něco málo o sociologii umění; zadruhé o Beckerovi a jeho argumentech; a zatřetí stopovat reakce na jeho zásadní knihu skrze desetiletí a tím se dostat až k současným diskusím. Vzal bych prostě Beckerovu knihu a hlavně kritické reakce na ni jako jakýsi jednotící princip, jako červenou nit, která by nás provedla klikatými cestami sociologie umění," vysvětlí svůj záměr Petr.

„Hm, a díky tomu stopování budeš schopný zachytit nejdůležitější diskuse na poli sociologie umění od 80. let do současnosti. OK, může být," přistoupí na hru *složka*. *Kniha Jadwigy Šanderové* uvažuje, jestli nezačíná nově nabytou spojenkyni ztrácet.

Sociologie umění

„Připomeň mi prosím, jak jsem se k Beckerovi vůbec dostal," obrací se Petr na *složku*.

„Na Beckera tě upozornily některé texty Eduarda de la Fuenteho[58] a později znovu esej Terezy Stejskalové[59] *Smrt umělce. Ať žijí pomocnice*. Fuenteho texty ti krásně zpřehlednily vývoj sociologie umění. Hlavně jeho text o *nové sociologii umění*[60]. Podle Fuenteho je pole západní sociologie umění plně konsolidované. V relativně krátkém čase vyprodukovalo vlastní klasiky, má své vědecké asociace, konference a časopisy. Fuente začíná svůj výklad někdy v 70. letech, kdy dochází k ustavení asociace s názvem „social science study of arts" a hlavně po publikaci dvou naprosto základních ustavujících textů: *Světů umění*[61] Howarda S. Beckera v roce 1982 a *Distinkce*[62] Pierra Bourdieua v roce 1984. Becker byl první a publikace jeho knihy se stala vpravdě zakládajícím aktem jak pro americkou, tak pro evropskou sociologii umění.

58 Například jde o texty:
Eduardo de la Fuente. „After the Cultural Turn: For a Textural Sociology". *The Sociological Review*. 2019, roč. 67, č. 3, s. 552–567.
Eduardo de la Fuente. „In Defence of Theoretical and Methodological Pluralism in the Sociology of Art: A Critique of Georgina Born's Programmatic Essay". *Cultural Sociology*. 2010, roč. 4, č. 2, s. 217–230.
Eduardo de la Fuente. „The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art". *Thesis Eleven*. 2010, roč. 103, č. 1, s. 3–9.
Eduardo de la Fuente. „The New Sociology of Art: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts". *Cultural Sociology*. 2007, roč. 1, č. 3, s. 409–425.

59 T. Stejskalová. *Smrt umělce! Ať žijí pomocnice.*

60 E. de la Fuente. „The New Sociology of Art: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts".

61 H. S. Becker. *Art Worlds*.

62 Pierre Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1984.

Pak přišel Bourdieu, který se později k umění vracel i explicitně v textech *Pravidla umění: Geneze a struktura literárního pole*[63] nebo *Pole kulturní produkce*[64]," vysvětluje genezi pole *složka*.

„Jasně, už si vzpomínám. Becker–Bourdieu, obě ‚béčka', jsou takové základní orientační body v euroamerické sociologii umění. Kolem nich se tvoří ten základní rezervoár inspirace a argumentů k vzájemnému konfliktu. Becker vychází z filozofického pragmatismu a jeho vtělení v sociologickou Chicagskou školu, Bourdieu potom z francouzského strukturalismu říznutého sociálním konstruktivismem," rozvíjí Petr.

„Po dlouhou dobu taky platilo, že nové se vždycky konstituovalo kolem těchto pólů, dvou dominantních teorií, dvou dominantních tradic[65]," naváže *složka* a pokračuje: „Téměř bych řekla, že si člověk musí v euroamerické sociologii umění vybrat – buďto bude člověk Be, nebo Bo, spíše Be, nebo spíše Bo, nebo se bude snažit udělat syntézu mezi Be a Bo, což ale nedopadá dobře. Řada lidí už je z toho i trochu unavená a snaží se celou *Becker–Bourdieu debate* obejít[66]," dokončí *složka*.

„No, to já se jich naopak přidržím. Ale je potřeba asi jednoznačně říct, že svůj text zasazuju do *beckerovské linie*. Dává mi to dobrý smysl. Abych to ale vysvětlil, musíme

63 Pierre Bourdieu. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Přeložili Petr Kyloušek a Petr Dytrt. Brno: Host, 2011.

64 Pierre Bourdieu. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

65 Sonya Darrow. „Maintenance work: Interrogating the sociology of art". *Sociology Compass*. 2021, roč. 15, č. 8, s. 38–60.

66 Isabelle Darmon. „Of Sound and Flavour – Revisiting the Notion of Material for the Cultural Sociological Analysis of Art Domains". *Cultural Sociology*. 2021, roč. 15, č. 3, s. 327–345.

si teď říct ty Beckerovy základní argumenty," řekne Petr a *složka* souhlasí.

Howard S. Becker a jeho *Světy umění*

„Beckerova kniha vznikala v průběhu 70. let postupně," rozhovoří se *složka*, „nejdřív publikoval pár kratších textů a při tom učil kurz sociologie umění. První ročník si nahrál na diktafon, čímž vznikl základ pro knihu. Becker sám byl vynikajícím jazzovým klavíristou a později dokumentárním fotografem. K umění měl tedy jaksi přirozeně blízko. Podle vlastních slov z předmluvy však na začátku výzkumu nevěděl skoro nic, měl jen mlhavou představu o tématu, neptal se na dobré otázky, neměl odpovídající metodologické nástroje a byl dostatečně arogantní na to, aby nečetl většinu věcí, co už před ním na dané téma napsali jiní."

„Ugghhrrr... sakra... to je mi povědomé..." zasyčí Petr, ale nechá *složku* dál pokračovat.

„Becker se tedy opřel o obecnější tradici chicagské školy, minoritní proudy v sociologii umění a svou intuici. Chicagská škola (hlavně Everett C. Hughes a trochu Herbert Blumer) jej vedla k anti-elitářství, k demokratickému přemýšlení a ke skepticismu k tradičním vymezením objektů sociologických studií. V případě oněch minoritních proudů sociologie umění navazuje na tradici relativistického, skeptického a demokratického psaní o umění.[67] Intuice jej potom vedla k uchopení umění jakožto kolektivní aktivity. Studium kolektivních aktivit/akcí je jedním ze tří axiomů jeho uvažování," chrlí ze sebe *složka*.

„Jasně, tři axiomy. První je umění jako kolektivní aktivita, dále idea procesuality, tedy že svět je neustávající proces;

67 Třeba u autorů a autorek, jakými jsou Charles Seeger, Klaus Wachsmann, William Ivins nebo Harrison a Cynthia Whiteovi.

a za třetí jde o ideu komparace – proč stejné formy aktivit generují jiné výsledky na různých místech," oživí si paměť Petr.

„A teď ten základ," uvede *složka* a všichni se nachystají: „Mohli bychom říct, že základní Beckerovou intuicí je chápání světů umění jakožto sítě lidí, kteří rozsáhle a složitě kooperují při vytváření umění, které daný svět předpokládá. Tyto aktivity jsou organizované, často institucionalizované a skrze sdílené konvence usměrňované. Becker psal proti tomu známému romantickému příběhu umělce, jedince, geniálního individua, které je vtělením kreativity, je políben múzami, tvoří ze sebe, a aby se byl schopen vyjádřit, bere si k ruce médium (knihu, báseň, divadlo, sochu, plátno, fotoaparát) jako nástroj svého výrazu a do něj jednosměrně otiskne svou vizi. Tento příběh podle jeho názoru sváděl ke studiu umění jen jako sledu *velkých uměleckých děl* tvořených *geniálními osobnostmi*. Becker ale chtěl upřít pozornost na to každodenní, všední, profánní. K síti kooperace, která jakýkoliv vznik uměleckých děl podmiňuje," zakončí slavnostně spokojená *složka listů s teoretickými poznámkami*.

„Ano ano! Dobře si pamatuju na ten začátek. Má tam to krátké vyjádření spisovatele Anthonyho Trollopa, který v určitém období svého života zasedal denně o půl šesté ráno k psacímu stolu, aby stihnul celou porci denní literární práce už před snídaní," rozvíjí linii dál Petr. „Svému starému sluhovi platil pět liber ročně navíc za to, že mu nejprve zavolal, aby jej vzbudil, a potom mu každý den nosil v tuto časnou ranní hodinu kávu, díky které byl schopen práce. Podle svých vlastních slov vděčí Trollope starému sluhovi za svůj úspěch jako nikomu jinému," přednese v povzneseném duchu Petr.

„A teď definice!" zahlásí téměř slavnostně *složka*, čímž v ostatních vzbudí očekávání a napětí: „Světy umění se

skládají ze všech lidí, jejichž činnost je nezbytná k produkci charakteristických děl, která tento svět, a možná i další světy, definují jako umění. Členové světů umění koordinují činnosti, kterými se tato díla vytvářejí, orientují se při tom souborem konvencí, jež jsou vtěleny do běžných praxí artefaktů. Tito lidé často spolupracují opakovaně, dokonce rutinně, podobnými způsoby, aby vytvořili obdobná díla, takže můžeme chápat svět umění jako zavedenou síť kooperativních vazeb mezi jednotlivými účastníky. Pokud tito konkrétní lidé nepracují vždy společně, jejich nástupci jsou také obeznámeni se základními konvencemi a jsou v nich zběhlí, takže spolupráce může pokračovat bez obtíží. Konvence činí kolektivní činnost jednodušší a méně nákladnou, pokud jde o čas, energii a další zdroje; nekonvenční práce sice není nemožná, ale je nákladnější a obtížnější. Ke změně může dojít vždy, když někdo najde způsob, jak získat větší množství potřebných zdrojů nebo přetvoří pracovní postup tak, aby nevyžadoval to, co není k dispozici. Z tohoto pohledu nejsou umělecká díla produktem jednotlivých tvůrců, ‚umělců', kteří mají vzácný a zvláštní dar. Jsou spíše společným dílem všech lidí, kteří prostřednictvím charakteristických konvencí světa umění spolupracují na vzniku takových děl. Umělci tvoří určitou podskupinu účastníků tohoto světa, kteří na základě společné dohody mají zvláštní dar, a proto přispívají k vytvoření díla jedinečným a nepostradatelným způsobem, čímž z něj činí umění."[68]

„Takže se zabývá spíše otázkami organizace," odpoví Petr a hned dále vysvětluje, „umění je u něj prostě jedna z institucí. Pracovníci a pracovnice v síti kooperace nejsou tak odlišní od ostatních, v jiných sektorech. Aplikoval jednoduše sociologii povolání nebo práce na oblast umění."

68 H. S. Becker *Art Worlds*, s. 34–35.

„V zásadě ano. V úvodní kapitole dává hezký ilustrativní příklad," dodržuje střídání *složka*. „Máme si představit koncert symfonického orchestru a pak se zeptat na otázku – co všechno se musí stát, aby koncert proběhl? Hned nás ale navádí k odpovědi: musí být například vynalezeny nástroje, musejí být fyzicky vyrobeny a náležitě udržovány; musí být vyvinuty způsoby zápisu not, hudba musí být zkomponována, lidé musejí umět noty číst a zároveň je v odpovídajícím rytmu a sladění zahrát na hudební nástroje; pro zkoušky orchestru musí existovat dostatečně vybavená místa; časově musí být všechno sladěno; reklamy propagující koncert musí být umístěny tak, aby byly viditelné a dostupné; lístky musí být prodány a také musí být shromážděno publikum, které bude dané hudbě rozumět a určitým způsobem na ni odpovídat – tichem a potleskem," vypočítává *složka* a Petr hned navazuje. Teď se v debatě objevují jen dva dominantní pravidelně se střídající hlasy.

„Podobné seznamy bychom mohli sestavit pro jakoukoliv formu umění. Jistěže s variacemi, které by odpovídaly danému druhu umění – seznam by se prodlužoval nebo zkracoval, měnily by se okolnosti výroby díla, materiálů, skladba publika, zprostředkovatelů, provedení výsledků," doplňuje.

„Vzhledem k tomu, že za tvorbou uměleckých děl stojí ve skutečnosti síť, nemůže tvořit jednotlivec sám. Nutně je tu přítomna dělba práce. Extrémním příkladem dělby práce je moderní pásová výroba, kdy všichni, kdo se podílejí na výrobě, jsou odborníky na jeden drobný díl celkového procesu. Jako příklad si tu vezmi jakékoliv závěrečné titulky k (hollywoodskému) filmu. Na nich je totiž krásně vidět, kolik lidí na různých pozicích zacházejících s nespočtem nástrojů a přístrojů je potřeba vyjmenovat, abychom se alespoň trochu přiblížili zachycení všech, kdo umožnili vznik daného díla. Práce je tak dělena odlišnými logikami podle

povahy konkrétních světů umění. Rocková muzika a jazzová muzika dávají více prostoru pro tvorbu konkrétních performerů na pódiu. Klasická hudba je více o interpretaci a méně o improvizaci (byť takový Philip Glass a další skladatelé dávají více prostoru i pro tvorbu interpretů). Někde je dělba práce vnímána jako posvátná a jasně daná, a proto se nezpochybňuje. Jinde je fluidní a podléhá během procesu výroby mnoha změnám," pointuje *složka*.

„Myslím, že přesnější by bylo říct, že u Beckera existují dva krajní póly – na jedné straně je pásová výroba s absolutním dělením na drobné úkony a na druhé straně je jedinec, který dělá všechno sám. Světy umění se obvykle pohybují někde mezi těmito póly. Nejzřejmější je dělba práce u tzv. performing arts, jako je třeba divadlo nebo koncerty. U ostatních je méně zřejmá, nicméně i u těch nejvíce *autonomních*, jako je psaní knih nebo malířství, je idea úplné autonomie taky velmi povrchním pozorováním," dostává se opět do téměř přednáškového módu Petr, což se potvrzuje i tím, že začíná citovat další autory: „Jak upozorňuje v jedné z raných recenzí Antoine Hennion,[69] i ten nejosamělejší spisovatel se neustále konfrontuje se světem umění, což má na jeho tvorbu zásadní vliv. Je v kontaktu kupříkladu s nakladateli, s lidmi v jeho nejbližším okolí, kteří tvoří jeho první publikum; dále pak se poměřuje se svým obrazem v očích kritiky, s představovaným publikem nebo s ostatními spisovateli. I ten nejosamělejší člověk tvoří v kontaktu se světem umění."

„A teď pozor! Zásadní argument, velmi aktuální vzhledem k současným debatám ve veřejném prostoru," vyhlásí *složka* a ostatní opět zostří své smysly: „Velkou pozornost Becker věnuje otázce autorství a na to navazujícímu ‚romantickému mýtu v umění'. Tvrdí totiž, že v moderních společnostech existuje – někde více, někde méně – závažný

69 Antoine Hennion. *Mondes de l'art – Review*. Paris: EHESS, 1982.

rozpor mezi tím, co si o umění vyprávíme, jakými příběhy si jeho vznik vysvětlujeme, a tím, jak umění reálně vzniká v konkrétních každodenních praktikách."

„Tady větřím stopy některých argumentů Bruna Latoura[70]," dá k lepšímu dychtivě Petr. *Složka* se nenechá rozhodit a pokračuje: „Na rovině vyprávění je vznik umění přisouzen individuu, *nadanému umělci*, géniovi; autorovi, jenž přichází se zásadní ideou, kterou otiskne do daného média. Realitou je ale podle Beckera kolektivismus – síť kooperace, která tvoří a umožňuje těm, koho posléze za autory označíme, vůbec *existovat*."

„Hrozně se mi líbil název jedné z esejí, kterou napsal Julien Posture v roce 2022. Reagoval tím z odstupu na *Světy umění*. Ten název zní: *It takes a village to be a solitary genius*[71] (Je zapotřebí celá vesnice na to, aby se někdo stal osamělým géniem). Krása," rozplývá se Petr.

„Je tu ale ještě umírněnější verze téhož," pokračuje *složka*. „Ta deromantizovaná, řekněme. Říká, že umělec či umělkyně je tou entitou, která do sítě tvorby přináší to, co žádná jiná složka nepřináší – tedy obsah, ideu, uměleckou teorii – a zajistí tím to, co Becker sám označuje jako ‚jádrovou aktivitu'. V této verzi se nutně nemusí s touto funkcí pojit žádná absolutní privilegia, protože jen plní funkci v síti tvorby stejně jako jiná entita zase plní jinou," vysvětlí *složka*.

„Já myslím, že s tím konceptem *jádrové aktivity*, core aktivity, přichází Becker hlavně proto, aby přece jenom

70 Bruno Latour. *We Have Never Been Modern*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2012.

71 Julien Posture. „It takes a village to be a solitary genius" [online]. *On Looking*. 13. 5. 2022 [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: https://julienposture.substack.com/p/book-review-art-worlds-howard-s-becker.

dokázal odlišit výrobu uměleckého díla od jiných průmyslových produktů. Umělecké dílo odlišuje právě jádrová aktivita zajišťovaná uměleckou částí," pronese Petr.

„Ano, podle Beckera jádrová aktivita skutečně existuje, ale v duchu jeho procesualistického vidění světa se nejedná o nic statického. Distribuce práce mezi jádrovou aktivitou a periferií, jinak řečeno podpůrnými aktivitami zajišťovanými *podpůrným personálem*, podléhá neustálé změně a redefinici. Jako příklad je tu uvedena proměna statusu těch, kdo jsou v nahrávacích studiích zodpovědní za nahrávání. Nejprve měli hotovou hudbu jen zaznamenat, a byli tedy podpůrným personálem. S příchodem elektrizované rockové a ještě více elektronické hudby se práce s užíváním zvuků, mixování, aranží a různá další hra se zvukem stává součástí jádrové umělecké aktivity, čímž se proměňuje i status těchto pracovníků a pracovnic," rozvíjí linii duetu *složka*.

„Jasně, v romantizované verzi je ale jádrová aktivita v perfektní, výlučné a pevné korelaci s uměleckou částí, pro kterou z tohoto solidního spojení vyplývají výrazná privilegia. S autorstvím se tu pojí určitý druh speciálního a nadčasového nadání, sensitivity, kreativity, kterou může disponovat jen omezený okruh lidí, už předem nějak označených – často stereotypně a exkluzivně – a nějak speciálně vybraných," říká Petr.

„Ten výběr ale bývá často cinknutý," vmísí se do hovoru *Inventura předsudků od Šmídové, Vávry a Čížka*, „známe všechny ty příběhy o tom, že na režii se hodí jen muži, na dramaturgii zase ženy, popřípadě pak na kostýmy a podobně." Všichni jsou trochu překvapení vpádem jiného hlasu, ale rychle si na nastalou situaci zvykají.

„Pravda. Na to nezapomínejme. Taky je důležité, že potom s takto vybranými jedinci dělá společnost výměnný

obchod. Umělec nebo umělkyně můžou porušovat různá konvenčně ustavená pravidla, která se závazně vztahují na ostatní členy společnosti. Nemusí zachovávat dekorum, pravidla běžného sdíleného rozumu nebo některá etická pravidla. Běžný člověk by byl za porušení potrestán, v případě umělecké obce má být porušování pravidel vykoupeno geniálním dílem, které to společnosti vynahradí," pokračuje dále Petr.

„V tom, řekněme, konvenčním vidění stojí umělecká část v centru sítě kooperace obklopené podpůrným personálem," pokračuje *složka*, „mezi oběma složkami ale často probíhají různé druhy konfliktů. Becker dává za příklad takového pnutí svého známého, sochaře, který potřeboval spolupracovat s tiskaři. Jenže sám sochař neznalý tisku chtěl po tiskařích něco, co oni odmítli, protože by tím dávali všanc svoji profesionální reputaci. Becker ukazuje na tomto příkladu několik modelových způsobů řešení takového konfliktu. Zaprvé se mohl sochař podvolit a upravit svoji koncepci tak, aby bylo možno věc provést způsobem, který si podpůrný personál přeje. Zadruhé sochař mohl přinutit tiskaře udělat, co chce, popřípadě je mohl získat pro to, co chce. Zatřetí mohl sochař vytrénovat dělníky v tom, co chce, aby dělali, a začtvrté mohl sochař tisk provést sám. Nejméně nákladné, co se týče času a energie, by pro sochaře samozřejmě bylo sledovat konvenční způsob dělání věcí, poslechnout tiskaře a podvolit se. U ostatních variant stoupají náklady až ke čtvrtému bodu, kdy si sochař všechno musí udělat sám, což je nejnákladnější varianta z hlediska investice času, energie a peněz."

Petr celou dobu přitakává a pak pronese: „Dobře, že to říkáš, Becker tím ve své teorii otevírá hrozně důležitý moment *inercie*. Říká tomu *praktický konzervatismus* nebo jinde a nejobecněji *konvence*. Je to důležité, protože jeho chápání světa je jinak veskrze procesualistické." Pak se

otočí přímo na *složku* a ukáže na ni rukou: „Pamatuješ si všechny ty příklady, které dává? Sochu, kterou někdo vytvoří pro konkrétní galerii, ale po přivezení se zjistí, že je příliš velká a nevejde se do dveří, a aby se dostala dovnitř, musela by se strhnout zeď. Zároveň se zjistí, že socha je tak těžká, že by ji podlaha neudržela?“

„Jasně,“ odpovídá *složka*, „budova sama se stává prvkem inercie, která znemožňuje určitý typ jednání. Takových příkladů jsou tisíce – od partů, které se nedají zahrát, přes nezfilmovatelné látky až k divadlu tak dlouhému, že jej diváci neusedí. Obecně podle Beckera platí, že nestandardní, nekonvenční umění vyžaduje nestandardní distribuci a publikum. Čím méně konvenční umění, tím více energie a času je potřeba věnovat jeho výrobě.“

„Zároveň je potřeba říct, že Beckerovo pojetí konvencí je vcelku nekonvenční, no ne?“ usměje se Petr a pokračuje ve vysvětlování, „v uměleckém světě slovo konvence nemá úplně pozitivní konotaci. Pokud je něco označeno za konvenční, většinou to není myšleno jako pochvala. Spíš má jít o umění neobjevné, nezajímavé nebo nepříliš kreativní. Becker používá koncept *konvence* v daleko širším významu a dává mu tím mnohem pozitivnější konotaci.“

„Přesně. Konvence jsou naprosto zásadním prvkem, který vůbec umožňuje vznik umění,“ přitakává *složka* a ostatní začíná už trošku štvát, jak si oba hlavní mluvčí notují.

„A teď protipříklad, který to objasní,“ vztyčí Petr ruku se vztyčeným prstem do vzduchu, „představme si například kompozice Harryho Partche, který se odklonil od klasické dvanáctitónové struktury a přiklonil se ke dvaačtyřicetitónovým strukturám. Koncerty jeho hudby tedy probíhaly následujícím způsobem: univerzita jej typicky pozvala, aby na její půdě strávil rok. Na podzim proběhla rekrutace členstva orchestru z řad zainteresovaného

studentstva, posléze společně vyrobili nástroje, protože konvenční hudební nástroje požadované tóny nezahrají; v zimě bylo potřeba naučit se číst noty a hrát na nástroje, aby na jaře mohly začít zkoušky završené koncertem. Sedm nebo osm měsíců přípravy, které vyústily ve dvouhodinový koncert. Taková byla v tomto případě cena za porušení konvencí," vítězoslavně máchne rukou Petr a po chvíli dodá: „Becker na tomto příkladu opravdu extrémního porušení konvencí ukazuje, co všechno pro nás konvence dělají. Usnadňují nám práci, šetří energii. Nemusíme vždy začínat úplně znovu. Když se sejde orchestr na zkoušku, nemusí si znovu vynalézat a vyrábět nástroje, nemusí se dohadovat, podle jaké notace se bude hrát, nemusí se dohadovat, jak vypadá stupnice, jak dlouho bude zkouška trvat nebo kdo ji povede."

„Mám tady takové malé shrnutí, co jsou podle Beckera konvence," řekne *složka* a seznam nahlas přečte:

Konvence

- diktují celou řadu věcí a jsou vepsány do složitých, komplexních, socio-materiálních uspořádání; do vybavení, materiálů, podob hudebních nástrojů, velikostí malířských pláten, soch,

- usnadňují (zefektivňují) koordinaci práce mezi jádrovou aktivitou a podpůrným personálem,

- jsou referenčním rámcem, který obyčejně sdílejí lidé uvnitř daného světa umění – jak umělecká složka a podpůrný personál, tak publikum,

- umožňují hru s očekáváním, překvapováním nebo zklamáváním publika; značná část uměleckého provozu je zaměřena na hru s konvencemi,

- bývají uvnitř světů umění standardizované, ale zřídkakdy rigidní a neměnné. Neustále se vyvíjejí a proměňují,

- mohou vytvářet různé výsledky; i uvnitř konvenčně vytvářených uměleckých děl je možno najít spoustu kreativity; i konvenčními způsoby lze dosahovat kreativních výsledků,

- jsou i v tomto širokém slova smyslu překonatelné, jen to stojí čas, peníze a energii.

„Pokud to shrnu," pokračuje dál *složka*, „konvence vznik celé řady uměleckých děl umožňují. Znemožňují ale vznik jiných. Jestliže se část světa umění rozhodne rozejít s panujícími konvencemi v širokém smyslu, může dojít k tomu, že cirkulace takto vytvořeného díla bude výrazně snížena, nicméně svoboda, kterou daná část světa umění požívá, se zvýší. Je potom potřeba volit mezi konvenční, jednodušší cestou a potenciálním úspěchem a nekonvenčními řešeními, které jsou ale nákladné a s vyšší pravděpodobností nepovedou k širokému uznání."

„Právě kvůli důrazu na koncept konvencí třeba Deborah Stevenson Beckera v knize *Cultural Policy Beyond the Economy*[72] obviňuje z funkcionalismu. Becker sám ale hned v první kapitole *Světů umění* podává proti tomuto nařčení potenciální protiargument, který má v mých očích širší platnost," Petr se hluboce nadechne a dá se do vysvětlování, „funkcionalismus, který v ideologické rovině koreluje s konzervatismem, předpokládá, že když se určité činnosti nebudou opakovat stejným způsobem, dojde k rozpadu a rozkladu dané části společnosti, ne-li společnosti jako celku. Když jeden orgán v těle přestane

72 Deborah Stevenson. *Cultural Policy Beyond the Economy: Work, Value, and the Social*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing. 2023.

fungovat, a organicistní metafora je mezi funkcionalisty oblíbená, respektive že ta část začne dělat něco jinak, je ohrožen celý organismus."

„Jasně, jako příklad si tu vemte furt dokola konzervativci omílaný argument, že emancipace žen vede k destrukci rodiny," ozve se z police *kniha bell hooks Feminismus do vrecka* a bystře pokračuje, „ženy jsou nezávislejší, vzdělanější, mohou se stát i něčím jiným než jen služkami pro partnery a pečovatelkami pro děti. Takový posun v očích konzervativců rozbíjí rodinu a tím i společnost, protože činnosti, které udržovaly *tradiční rodinu* pohromadě, se přestávají opakovat stejným způsobem."

„Beckerův protiargument by byl i v tomhle v zásadě velmi jednoduchý," odpovídá Petr. „Sítě produkující umění nebo jakoukoliv jinou instituci se proměňují neustále, přežívají a drží pohromadě různými způsoby. Nikdy nejde o úplný rozpad, ale o transformaci, proměnu. Formy kooperace a způsoby vytváření něčeho mohou zaniknout v té podobě, v jaké je aktuálně známe, ale transformují se v nové. V případě rodiny by to znamenalo, že nepůjde o rozpad, ale o proměnu. Muži se více zapojí do činností udržujících domácnost v chodu, budou prát, uklízet, nakupovat, vařit; začnou se více starat o děti, podělí se o celkový management domácnosti a emoční práci a budou se snažit být zajímavými i jinak než jen tím, že zajistí ekonomickou stabilitu svých protějšků. Proměna, ne rozpad," zakončí Petr, opře se loktem o schod a vysoko do vzduchu vztyčí levou ruku:

„U Beckera je vše v pohybu, v duchu pragmatismem ovlivněné sociologie. Nic nedrží pohromadě ze své vnitřní podstaty. Pokud se má objevit a udržet něco stálého nebo relativně stálého, je potřeba toho neustále každodenní drobnou prací dosahovat. Podobně je tomu i u konvencí, které jinak platí za nejvíce inertní koncept v jeho

teoretickém instrumentáriu. Konvence drží pohromadě jen za cenu výdeje energie a neustálého opakování v socio-materiálních praktikách. Jak ale víme minimálně od Henriho Lefebvra[73] nebo Gillesa Deleuze[74], každé opakování v sobě nese variaci a diferenci. I konvence se tedy v opakování neustále proměňují, posouvají a drží pohromadě jen provizorně a dočasně."

„Zajímavé taky je, že Becker toto používá k relativizaci vlastního konceptu, tedy *světů umění*," říká *složka* a vezme si na chvíli slovo, „na světech umění jsou problematické dvě věci – slovo *světy* a slovo *umění*. Vezměme nejprve slovo svět. Koncept světa sugeruje představu jakési uzavřenosti; představu, že jsme schopni vymezit, kde svět začíná a kde končí, že jsme schopni načrtnout jeho jasné hranice. Hranice ale v realitě neexistují, jde o naše velmi umělá analytická dělení, co do světa umění ještě zahrneme a co už ne. Kde usekneme síť, je naše, často politická, volba! Kde končí síť, která umožňuje vznik umění? Kdyby filmový štáb nejedl, nemohl by natáčet. Je proto firma, která vaří a dováží jídlo ‚na plac', součástí světů umění? Proč ano, proč ne? Kdo doma pečuje o velké herce v divadle? Kde herci a herečky spí? Kde spí stavěcí? Kde bydlí celý personál divadla? Kdo jim vytváří domov? Kde odpočívají? Umožňuje jim veřejný prostor města kvalitně odpočívat? Co zahrneme do daného světa, do analýzy, a co je tedy hodno naší pozornosti a uznání, je vždy důležité rozhodnutí."

„Ano ano, často se o tyto hranice vedou spory," ozve se *kniha Kdo vaří ekonomům*?[75], „já se právě proto kriticky

73 Henri Lefebvre. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

74 Gilles Deleuze. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.

75 Katrine Marçal. *Kdo vaří ekonomům? aneb Jak se ekonomie vykašlala na ženy*. Přeložila Vendula Bittner. Praha: Idea, 2021.

stavím k ekonomii a ekonomům právě za to, že neberou do úvahy péči a reproduktivní práci."

„Jistě, vymezení hranic světa umění je tedy vždy umělé. V realitě jsou sítě nekonečné a celkově propojené. Abychom si byli schopni určit základní jednotku analýzy, a aby tedy dávalo smysl vůbec mluvit o světě umění, musíme udělat umělý analytický řez a pokud možno jej dobře zdůvodnit," vysvětlí *složka* a lupne okem na Petra. Ten se jen začervená a místo odpovědi se zeptá na druhý problém spojený s konceptem světů umění.

„Slovo *umění* je pro Beckera stejně problematické jako slovo *svět*," nechá se obalamutit *složka*, „Becker záměrně nepřichází s žádnou substantivní a závaznou definicí umění, protože vymezení toho, *co je* a *co už není* umění, je součástí samotných definičních bojů uvnitř světů umění. Chce se dívat na to, jak samotní aktéři definují umění, spíše než se účastnit těch bojů samotných. Označit něco za umění propůjčuje dané věci – a jejímu tvůrci či tvůrkyni – *čestný titul*. Zároveň je některým druhům aktivit tento titul upírán, a proto je potřeba jednoduše nepřebírat definice platné v daném světě umění. Podle Beckera je proto nutné udržet obojí – vnímat definice platné v daném světě, ale taky se dívat i jinam, na jiné činnosti. Je dobré taky mít svou vlastní definici umění a všechno mezi sebou porovnávat. Kde jsou mezi definicemi překryvy, kde jsou bílá místa? Kde je někdo vyloučen a proč? Proces samotného vymezování, co znamená umění, je tu součástí sociologické práce," objasňuje *složka*.

„Dobře, ale i tak můžeme pořád mluvit o světech umění. I přes ta omezení," stojí si za svým Petr, „jsou sice fluidní, proměnlivé, závislé na svém okolí, vpletené do ostatních světů, ale pořád má smysl je rozlišovat oproti jiným světům. Závislost na okolí je potom dána konkrétním typem společnosti, financováním a vůbec celkovým uspořádáním

daného státu a jeho kulturních politik. Všechno, co Becker říká, zpochybňuje předpoklad nezávislosti umění na ekonomii a politice. Předmětem kritiky jsou potom teoretické koncepce, které říkají opak," řekne Petr, nahne se dopředu, aby dal ostatním najevo, že jde k pointě:

„Toto je tedy koncept *světů umění*, základní jednotka analýzy Beckerovské větve sociologie umění, která mi přijde jako velmi vhodný startovní bod pro konceptuální uchopení mého případu a výzkumu. Tím spíš, že Becker svůj původní koncept v jednom výzkumu aplikoval přímo na divadlo. Spolu s Michalem M. McCallem, Lori V. Morris a Paulem Meshejianem v roce 1989 vydal experimentálně psaný článek,[76] v němž v podobě tří divadelních scénářů se spoluautorkami popsal –" vysvětluje Petr, ale *složka* jej přeruší:

„A pak na konferencích performoval. Objížděli s tímhle sociologickým představením konference... na to nezapomeň!"

„Ano. V každém případě tímto způsobem rozšiřovali povědomí o analýze tří divadelních společností, které studovali. *Lokální divadelní komunitu* poté kolektiv autorů uchopil jako specifický a relativně ohraničený případ světů umění, v němž lidé povětšinou žijí blízko sebe a víceméně rutinně a na základě zaběhaných konvencí v síti spolupráce vyrábějí – vzájemně si podobná – umělecká díla. Takovéto vymezení jak *světa umění*, tak *lokální divadelní komunity* jako jeho specifického případu je užitečné i pro můj výzkum, a proto jej v základních obrysech přebírám," dokončí Petr a opět se opře loktem o schod na chodbu a mocně se napije už úplně studeného čaje.

76 Howard S. Becker – Michal M. McCall – Lori V. Morris – Paul Meshejian. „Theatres and Communities: Three Scenes". *Social Problems*. 1989, roč. 36, č. 2, s. 93–116.

Klikaté cesty sociologie umění: Raná, střední i pozdní reakce na *Světy umění*

„Tak to bychom měli dva kroky z původně plánovaného postupu," řekne *kalendář*, „ještě vám zbývá třetí a měli byste s tím trochu pohnout, protože chcete sledovat Beckerovu knihu napříč desetiletími, abyste zasadili text do aktuálních diskusí."

Petr mlčky pokývá hlavou, vstane ze schodu a jde se usadit do kancelářského křesla u stolu. Několika kroky k němu dojde a pohodlně se na něm rozvalí:

„Tak mi přečti, co jsem do tebe zapsal k tomu třetímu kroku," vyzve *složku* a prudce vydechne.

„Pracovně sis kritické výtky k té knize rozřadil do několika částí, ale pro teď zůstaneme jenom u dvou: Zaprvé – absence systematické teorie; a zadruhé – slepá skvrna: dílo samotné. I když, jak se tak dívám, ta druhá část se ještě dál větví," odpoví nejistě *složka*.

„Jáásnýý," protáhne Petr, „prostě přečti ty jednotlivé kapitolky, já se k tomu pak vyjádřím a řeknu, kterou cestou chci jít já sám," vybídne *složku*.

Absence systematické teorie
„OK, takže začnu… třeba tady. Fernando Domínguez Rubio v eseji[77] ke čtyřicátému výročí vydání *Světů umění* tvrdí, že Beckerova kniha je jedním z oněch přelomových textů proměňujících celková směřování výzkumných polí v geograficky ohraničených prostorech. Podobně se

77 Fernando Domínguez Rubio. „The Art We Do Together: 'Art Worlds' 40th Anniversary" [online]. *Public Books*. 2022 [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.publicbooks.org/sociology-of-art-howard-becker-art-worlds/.

ke knize vyjadřuje například Sylvia Girel[78] nebo Antoine Hennion[79] s Madeleine Akrich[80] či Gladys Engel Lang[81]. Všichni včetně Rubia zároveň ale nějakým způsobem tematizují Beckerův *a-teoretický* přístup.

Kniha sice přinášela originální pohled, ale taky rozvíjela některé již existující impulzy, které se tou dobou staly součástí euroamerického kánonu. Po dobu dvou dekád před vydáním byl v Evropě soustavně a systematicky veden útok na centrální axiomy moderní estetiky. Ve Francii Roland Barthes[82] a Michel Foucault[83] zlikvidovali ideu ‚autora' *s velkým A* a prohlásili jej za ‚pouhou' funkci textu nebo diskurzu. Umberto Eco v Itálii oslavoval příchod populární kultury, která smazává rozdíl mezi vysokým a nízkým, čímž mělo dojít k vysvobození z těchto svazujících kategorií. V Anglii Stuart Hall a Raymond Williams z birminghamské školy kulturálních studií obnažovali ledví kulturních hegemonií, kdy za domněle univerzálními kulturními hodnotami odhalili aparáty symbolické moci udržující status quo nerovných společností. Na centrální ideu čistoty a univerzality umění, které bránila

78 Sylvia Girel. „Mondes de l'art" [online]. In: Anthony Glinoer – Denis Saint-Amand (eds.). *Le lexique Socius*. 2014–2016 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/44-horizon-d-attente.

79 A. Hennion. *Mondes de l'art – Review*.

80 Antoine Hennion – Madeleine Akrich. „Rubrique bibliographique: Un renouveau sociologique de l'histoire de l'art?". *L'Année Sociologique*. 1989, roč. 39, s. 425–445.

81 Gladys Engel Lang. „Art Worlds – review". *Social Forces*. 1983, roč. 61, č. 4, s. 1268–1269.

82 Roland Barthes. „Smrt autora". Přeložil Tomáš Jirsa. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–82.

83 Michel Foucault. „Co je autor?". In: Týž. *Diskurs, autor, genealogie*. Přeložil Petr Horák. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 41–74.

tehdejší historie umění a estetika, pak zaútočila institucionální teorie umění, feministická historie umění a marxistická estetika. Umění samo ve stejné době procházelo změnami. Hnutí jako pop-art, land art, performance art, fluxus či feministické umění kritizovaly tehdejší mainstream v umění z podobných pozic. Intelektuální domov Howarda S. Beckera je podle Rubia právě v této vzpouře proti moderní estetice.

U Beckera šlo ale o specifický typ vzpoury. Zatímco výše zmiňovaní používali ‚scooby-doo' techniku, tedy že si vzali na paškál jakoukoliv ‚dobrou postavu' a ukázali, že se ve skutečnosti jedná o ‚špatnou postavu', protože je služkou ideologie, hegemonie, struktury nebo diskurzu v pozadí, Beckerův geniální tah až zarážel svojí jednoduchostí.

Začal studovat umění jako praktiku, kterou lidi dělají společně, kolektivně, prakticky, a jako nástroj si vzal k ruce koncept *světa umění* filozofa Arthura Danta,[84] který byl přímou reakcí na pop-art – na krabici Brillo Andyho Warhola. Krabice se od stejných krabic totožného výrobce lišila jen tím, že ji daná galerie / svět umění uznaly za umění.

Antoine Hennion podobně vyzdvihuje Beckerův ‚symetrický přístup', kdy se na jednu rovinu staví výrobce zařízení, veřejnost, distributoři, umělci, kritici, vydavatelé a ukazuje se tak jejich vzájemná závislost a provázanost. Zároveň Hennion oceňuje i Beckerovo klasické ‚pragmatické gesto' spočívající v tom, že řešíme na abstraktní rovině nerozhodnutelné otázky empirickým studiem každodenních jevů. Na otázky se neodpovídá spekulativně, filozoficky, ale na základě konkrétní zkušenosti, což nás vyvede ze slepé uličky, v níž se metafyzické disputace často ocitají.

84 Arthur C. Danto. „Svět umění". Přeložil Tomáš Kulka. *Aluze*. 2009, roč. 13, č. 1, s. 66–74.

Zásadní otázky, které před nás postavila ‚metafyzika umění', se tak stávají zbytečnými: co je umění? No, prostě produkt těch, kteří jej vytvářejí, konzumují, dotvářejí a kritizují – tedy to, co daný svět umění za umění uzná. Existují kritéria krásy? Záleží na práci estetiků. Je nějaká věc uměním, nebo ne? Záleží, zda to svět umění přijme jako umění. Je umění trvalé? Záleží na způsobech konzervace, skladování a distribuce. Je umění univerzální? Ne, neustále se reinterpretuje, mění svůj význam v závislosti na publiku.

Podle recenzentů Henniona a Akrich tak už po tomto díle není možné o umění uvažovat stejně jako předtím. V knize je ukryt rozpor mezi jednoduchostí základní hypotézy a obrovitostí důsledků, které z ní vyplývají. Konsekvence však nejsou jasně formulovány a teoretizovány. Becker vzal vysoce kontroverzní ideu (umění jako praktická, kolektivní aktivita) a představil ji naprosto skromně, odzbrojujícím „common sense" *a-teoretickým* způsobem, což i podle Rubia bývá jedna z hlavních výtek. Becker přichází jen s triviálními pozorováními o tom, jak světy umění fungují. Co z toho vyplývá, si musí čtenářstvo vyvodit samo a Becker se tím připravuje o teoretickou přidanou hodnotu.

Podobného názoru je i Hans van Maanen v knize *How to study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*[85]. Becker nedělá žádné teoretické volby, neteoretizuje, nevymezuje si svoje místo proti dobovým proudům – strukturalismu, institucionalismu, konstruktivismu a dekonstruktivismu.

Bruno Latour se, podle Alana Pessina, v této souvislosti vyjádřil daleko pozitivněji, totiž že v Howieho (jak mu přátelé familiárně říkali) přístupu je absence teorie

85 Hans van Maanen. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

perfektně teoreticky zdůvodněná.[86] Je proto potřeba, abychom zůstali beckerovsky věrni ‚banalitě každodenního' a dívali se na základní fakta, která skládají světy, jež obýváme – " vysvětluje *složka*, ale Petr se neudrží a skočí jí do řeči:

„Ale to je přece právě ono! To je ta důležitá hodnota pro sociologii umění. Triviálnost, neantagonistický styl psaní a nezatíženost hutným teoretizováním jsou právě tím kouzlem. Totiž... ona triviální pozorování byla systematicky přehlížena, všechny konkrétní praktiky, aktanti a sítě byli zneviditelňováni *ponorem do kulturních hloubek* nebo velkým heroickým příběhem o jedinci, který tvoří sám ze sebe," dokončí.

„Právě! Jak upozornil třeba Julien Posture, už jsem ho zmiňovala, pokud se objevovaly v příběhu o osamělém individuu s geniálními nápady okolní světy, potom pouze jako komplexní materiální překážky a nutné vnější zlo, které musí jedinec se skřípěním zubů akceptovat, aby realizoval svou vizi. Becker tuto perspektivu obrací, když ukazuje, že světy umění tvorbu umění vůbec umožňují," odpoví *složka* a dá se opět do vysvětlování:

„Kniha tedy přišla s originálním způsobem, jakým by sociologie měla studovat umění, a sama se tím stala začátkem nového empirického programu, novou ‚nekompletní mapou', jak říká Rubio v závěru své eseje, přičemž nekompletnost tu není chyba, ale záměr. Nekompletní mapa funguje takto: na úvod Becker přijde s konceptem světů umění a všechny další kapitoly jsou krátkými expedicemi do různých koutů světů umění – od konvencí, mobilizace zdrojů, distribuce, estetiky a estetiků přes roli státu, editování až ke slavné typologii umělců a umělkyň nebo

86 Alan Pessin. *The Sociology of Howard S. Becker: Theory with a Wide Horizon*. Chicago – London: The University of Chicago Press. 2017.

k reputaci a konečně k problematice změny ve světech umění. Nejde ovšem o naprosto vyčerpávající pojednání, ale spíše o jakési úvody, inspirace k dalším výpravám.

Kniha nemá žádné silné závěrečné slovo, není konstruována jako uzavřený model, který je možno už jen dál ověřovat a replikovat. Je plná konkrétních drobných pozorování a empirických otázek vhodných k dalšímu zkoumání. Tón knihy je anti-dogmatický a stále svěží i pro dnešní čtenářstvo, které žije v době, v níž antagonistické psaní dominuje. Světy umění jako by nikdy nepřesvědčovaly ani nikdy neuzavíraly další konverzace. Jen zvou k dalšímu hovoru. Rubio proto považuje Beckerovu knihu za výsostně demokratickou. Nevyžaduje předchozí znalost světa umění, teorií, konceptů. Nesnaží se povyšovat nad čtenáře. Neexistuje totiž bitva, kterou je potřeba vyhrát, jen konverzace, kterou je potřeba vést.

Světy umění jsou v úhrnu důležité proto, že zakládají nový otevřený empirický program, obracejí pozornost ke každodenním praktikám, dělají důležité pragmatické gesto v psaní o umění a přichází se symetrickým přístupem k sítím tvorby. Skrze nekompletní mapu nás potom vybízejí ke společnému myšlení a výpravám do různých koutů světů umění," s uspokojením zakončí svůj výklad *složka*.

„Pamatuju si, že jsem do tebe zapsal taky shrnutí kapitoly o proměnách světů umění. Ta byla pro mě zásadní," řekne Petr a *složka* nalistuje příslušnou stránku.

„Základní otázka kapitoly: jak se světy umění mění? Odpověď: kontinuálně a pořád," odtuší *složka* a dává se opět do výkladu: „Becker zdůrazňuje, že neexistuje žádný svět, který by byl statický nebo setrvával v nějakém stabilním ekvilibriu. Staré světy zanikají a nové vznikají. Mezi těmito dvěma polohami se ale odehrává celá škála změn různé intenzity. Žádný svět se nedokáže ubránit změně, ať

už přichází zvnitřku, nebo zvnějšku. Kooperativní aktivita, která je koordinována a usměrňována skrze konvence, se tak mění neustále. Žádná z praktik se nikdy neopakuje přesně stejně – mění se materiály, ubíhá čas, lidé stárnou, vkus se posouvá, přicházejí nové postupy i estetiky, technologie se vyvíjejí a zastarávají.

Pro případ těch nejnenápadnějších změn je u Beckera modelovým příkladem jazyk. U změny jazyka nedokážeme určit, kdo je původcem změny. Nikdo se vědomě nerozhodne změnit určitá slova, fráze nebo přízvuk. Část lidí prostě něco zkusí, ostatní možná napodobí, a pokud jde o úspěšnou inovaci, změna se rozšíří. Změn si zprvu nemusíme vůbec všimnout. Drobné změny ve výslovnosti či slovní zásobě se časem akumulují a v úhrnu mohou časem způsobit významné posuny.

Pro zachycení málo viditelných změn používá Becker metaforu *driftu*, kterou chce zachytit zpočátku nepostřehnutelné změny. Ve chvíli, kdy si ale publikum těchto drobných změn všimne, mohou působit překvapivě, než se postupně, pokud budou úspěšné, stanou součástí konvencí. Jako příklad tu Becker uvádí používání vibrata při hře na strunné nástroje. Nejprve se vibrato neobjevovalo skoro vůbec, bylo velkou výjimkou z konvenčního způsobu hraní. Postupně se ale začalo využívat víc a víc, až se stal tento typ hry konvencí a jeho absence podvratným narušením.

Jiné změny jsou již viditelnější. Týkají se například příchodu nových technologií, kulturního naladění, celkových proměn vkusu nebo postupů vytváření a konzumace umění. Tyto inovace a proměny jsou již zásadnější a nutí různé části světů umění učit se nové věci. Část umělců se tak může cítit vyloučena nebo začne jednoduše zaostávat za mladšími generacemi. Intenzita změn však není tak velká, abychom mohli mluvit o revolucích.

Revoluční inovace totiž celkově rozrušují zavedené vzorce kooperace. Často přinášejí radikální změny v tom, jak lidé spolupracují na vytváření umění. Staré metody přestávají fungovat, což vede k rozsáhlým reorganizacím. Revoluční inovace bývají doprovázeny manifesty, kritickými esejemi či revizionistickými historiemi, které nejen že oslavují nové přístupy, ale také útočí na staré způsoby práce a zavedené umělce. Tento útok na konvence představuje útok na estetiku, sociální hierarchie i morální hodnoty (přinejmenším částí) uměleckého světa. O revoluci můžeme hovořit tehdy, pokud se významná část světa cítí úplně „vyřazena" těmito změnami. Revoluce jsou úspěšné tehdy, když jejich organizátoři dokážou mobilizovat potřebné aktéry k tomu, aby se zapojili do nových praktik uvnitř světů umění.

Inovátoři tak často stojí v konfliktu s těmi, kteří v daném uměleckém světě již zaujali nějaké postavení. Příkladem u Beckera je klasický balet. Umělec či umělkyně, kteří se stali uznávanými, získali dovednosti a prestiž, se mohou cítit ohroženi jak esteticky, tak i společensky a morálně, když někdo naruší konvence, které oni již dokonale ovládají a díky nimž se stali slavnými.

Všechny složky uměleckého světa však nemusí být zasaženy revoluční změnou stejnou měrou. Například revoluční změny v jednom aspektu světa umění (radikální proměna výrobních postupů) nemusí nutně ovlivnit distribuci, marketing či prodej vstupenek. Revoluce tedy neznamená změnu všech aspektů uměleckého světa – jinak bychom už hovořili o zrodu úplně nového světa umění.

Na druhou stranu je taky potřeba říct, že někdy se nové praktiky přidávají k těm zavedeným a pouze rozšiřují repertoár možností, aniž by to nutně vedlo k vytlačení těch starých. Například rock 'n' roll, který přinesl nové hudební formy a způsoby performance, se stal součástí širšího spektra hudebních žánrů, aniž by eliminoval starší formy.

Jednotlivé typy změn – drift, širší viditelnější proměny, revoluční změny nebo zánik a zrod – od sebe není jednoduché jasně odlišit. Jednotlivé kategorie mohou splývat a prostupovat se. Často na sebe taky navazují. Drobné změny nesené driftem se postupně propojí v širší změny, které vyplavou na povrch díky viditelné revoluční události, jež přeuspořádá alespoň část daného světa umění, což se znovu promítne do konvencí, které budou chvíli držet, než je unese další drift.

Důležitější než soustředění na to, kde uděláme jasný řez mezi jednotlivými typy, je pro Beckera porozumění procesům proměn a způsobům, jimiž obyvatelé a obyvatelky světů umění změny buď ignorují, absorbují, nebo proti nim bojují. Zkrátka, změny v umění nastávají v návaznosti na změny v uměleckých světech. Inovace přetrvávají tehdy, když účastníci promění tyto posuny v základ pro nové formy kooperace nebo je začlení do stávajících činností a konvencí.

Zároveň nám americký sociolog připomíná, že to jsou právě organizační změny, které jsou klíčové pro vývoj umění. Ti, kdo selhali v zavedení nových institucionálních struktur, většinou nebyli schopni prosadit své inovace. Vítězné verze historie potom bývají ty, které psali inovátoři a inovátorky, kteří dokázali zorganizovat dostatek lidí k tomu, aby své nápady uvedli do praxe," obsáhle odcituje *složka*.

„Přesně tyhle proměny mě zajímají. V tom rozhovoru, co jsme si četli před chvílí, jsem pokládal nějaké otázky – co vedlo k rozpadu a tak dál, ale nad tím je ještě jedna obecnější otázka – ta po proměnách. Jak se sdílený svět *lokální divadelní komunity* jakožto specifický případ *světů umění* proměnil? Byla to změna v rozměrech pozvolného driftu? Šlo o revoluční změnu? Jednalo se vůbec o změnu? Co bylo potřeba opustit a co nového bylo

potřeba získat? A řeknou nám odpovědi na tyto otázky něco obecnějšího o *jiných světech umění*? Nebo dokonce o *jiných světech*?" ptá se zvýšeným hlasem Petr.

Po chvíli se uklidní a dodá: „Když nad tím tak přemýšlím, ten text by se dal číst jako specifický příspěvek k obecnější diskusi ve veřejném prostoru o stavu a transformacích světů umění v kontextu například iniciativ *Ne!musíš to vydržet*[87] nebo *Nahlas*[88]."

„Tak by se určitě dal číst, ale pojďme už dál," popohání *kalendář*.

„No moment, jenom ať to vysvětlí. Přece to tady nenechá jen tak viset, ne? Jak o těch iniciativách a kauzách přemýšlíš? Jak se k nim vztahuje ta tvoje práce?" přeruší *složka kalendář*. Ten nespokojeně zamručí, ale nic neřekne.

„OK. Zdá se mi, že v posledních několika letech téměř neuplyne měsíc, aby se na základě různých událostí, skandálů, petic nebo teatrálních odchodů různých pedagogů nespustila širší diskuse o zneužívání moci, autoritářství, etice, pracovních podmínkách, prekaritě, generačních rozdílech a manipulaci v uměleckých kruzích. Vemte si tu centrální, *Ne!musíš to vydržet*. To byla původně studentská skupina na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, která se v dubnu 2021 prostřednictvím anonymního formuláře zeptala studentů a studentek divadelních fakult

87 Pro podrobnější popis a analýzu diskurzivního pole kolem iniciativy *Ne!musíš to vydržet* viz například text, který vznikl v redakci časopisu CEDIT: Josefína Formanová et al. „Granát, atomová bomba, shnilá jablka: Analýza diskurzivního prostoru iniciativy NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET" [online]. *Centrum experimentálního divadla v Brně*. [2022]. [cit. 1. 10. 2025]. Dostupné z: https://www.ced-brno.cz/files/3110.pdf.



88 Více informací o iniciativě například na jejich webu zde: https://mynahlas.wordpress.com/.



(DAMU a JAMU) na jejich zkušenosti se studiem. Odpovědi pak skupina vtělila do veřejné performance[89], kdy jedna studentka četla anonymní výpovědi svých kolegů a kolegyň z obou škol a druhá je po přečtení lepila na zeď budovy. Příběhy potom přinášely svědectví o atmosféře strachu a úzkosti, o zneužívání moci, autoritářství, neprofesionálním chování, ponižování, sexismu, sexuálněpredátorském chování a obtěžování na obou školách. Bezprostředně po performanci se začaly objevovat jak podpůrné, tak odmítavé reakce, které postupně daly vzniknout daleko širšímu ‚skandálu' přelévajícímu se do dalších institucí, na sociální sítě a dalších kontextů," shrne Petr.

„Ano, udělal sis k tomu i nějaké poznámky," přidá se *terénní deník* a začíná číst, „*Ne!musíš to vydržet* se valí jako *#MeToo* pár let předtím. Zřejmě ta performance padla na úrodnou půdu. Ve veřejném prostoru došlo k posunům, jak díky *#MeToo*, tak díky kauze ex-poslance Dominika Feriho obviněného z několika znásilnění. Množí se iniciativy a kampaně, které se snaží udělat nesamozřejmým to, co jsme dosud považovali za normální a běžné. *Ne!musíš to vydržet* se diskutuje všude. V novinách vychází zprávy a komentáře. V podcastech se situace dále analyzuje a rozebírá. Na sociálních sítích se objevují desítky postů a další svědectví, lidi se pod nimi hrozně hádají. Divadla, katedry a další umělecké instituce vyjadřují iniciativě podporu, jiné vydávají prohlášení a dávají prostor pro reflexe jednotlivých lidí. Akademické senáty situaci řeší na svých zasedáních, svolávají se shromáždění akademické obce a objevují se panelové diskuse na dané téma v rámci různých festivalů."

89 Záznam z performance dostupný zde: https://www.youtube.com/watch?v=3VNs5rftMf0.

„Přesně, díky," řekne Petr, „pamatuju si, jak jsme se tím vším probírali. Velmi dobře si vzpomínám hlavně na jeden podcast s Danielou Špinar.[90] Poslouchal jsem a zůstával v úplném úžasu. Hodně z těch výpovědí mi totiž připomínalo řadu rozhovorů z mého výzkumu. Co připomínalo, přímo kopírovalo! Říkal jsem si – jo, to už jsem někde slyšel. Umění jako bolest, musíš se tím protrpět, tak už to v umění chodí, v divadle není demokracie, tam se pohybují velcí umělci s vizí, co mají právo rozhodovat, uchopovat, překračovat a tak dál. Ano, přesně tohle, podobné obraty, výrazy a popisy vnitřních pochodů a pocitů. Napadlo mě, jestli mnou popisovaný děj, ta revoluce, nebyla (v mnoha ohledech, ne ve všech samozřejmě) vlastně iniciativou *Ne!musíš to vydržet* ‚avant la lettre'. Divadlo tu bylo avantgardou širšího posunu. Tady beckerovský *podpůrný personál*, široce pojatý, jako první řekl dost – nemusíme to vydržet. Jen ještě neměli úplně ten slovník, kategorie a celkové rámování situace, které se objevily až později."

„To by šlo," přitaká *složka*, „nicméně to, co popisuješ ty, není performance a veřejná diskuse, ale vnitřní spor."

„No právě!" udělá pauzu Petr, „Mám k těm současným diskusím ve veřejném prostoru rozporuplný vztah. Připadají mi důležité, musíme je nějak vést, ale na druhou stranu jsou vlastně úplně hrozné. Mediální provoz, který se z části odehrává v tom toxickém prostředí sociálních sítí, je už nějak strukturovaný. V těchto případech hlavně podél linie kulturních válek – progresivci na jedné straně, konzervativci na druhé; mladí na jedné, staří na druhé; ti, co chtějí svět měnit na jedné, ti, co brání domněle přirozené

90 „Host Reportéra Tomáše Poláčka: Jako bych teď zažíval svůj druhý coming out, říká režisér Daniel Špinar" [online]. *Reportér magazín*. 15. 7. 2021 [cit. 1. 10. 2025]. Dostupné z: https://reportermagazin.cz/40493/podcast-jako-bych-ted-zazival-svuj-druhy-coming-out-rika-reziser-daniel-spinar/.

uspořádání světa na druhé. Nejvíc mě rozčiluje ta generační optika. Ta je v celé věci, myslím, úplně okrajová."

„Á pozor! Teď pan aspirující vědec začne fňukat nad tím, jak je moderní svět hrozně povrchní. Lidi se o nic nezajímají, nečtou, nehledají kořeny společenských problémů a slyší jen na jednoduchá řešení. Prosímtě! To nebudu poslouchat, pojďme raději dál," ozve se *kalendář*.

„Eh, no, ale vždyť to je přece hrozné," běduje Petr, „všechny konkrétní děje ve specifických prostředích se podřazují tomu už předem vytvořenému mediálnímu schématu, ve kterém se ztrácí všechno podstatné. Z toho se ničemu nenaučíme, nikam se neposuneme, nic nevyřešíme. Skutečnost je přece tak komplexní."

„Za co mě trestáš, za co?" zamumlá si spíš pro sebe *kalendář*.

„Hele, podívej," nenechá se rozhodit Petr, „já přece mám celkem unikátní možnost ta schémata zkomplikovat. Na příkladu jedné konkrétní instituce procházející specifickým vývojem. Můžu ukázat část té mnohovrstevnatosti a komplikovanosti. Můžu naznačit, co všechno takové děje podmiňuje, z čeho můžou vyrůstat, co všechno se na nich podílí nebo jaké institucionální příběhy a mechanismy je tvoří. Taky potom třeba můžeme zjistit, že nahradit konkrétní lidi jinými prostě nestač-"

„No dobře, dobře," skočí mu do řeči *kalendář*, „teď už ale opravdu pojďme dál!"

Slepá skvrna: dílo samotné
„OK. Tak dobře... kde jsme to ale... jasně, druhá kritika Beckerových *Světů umění*," hledá obtížně cestu zpátky k předchozímu tématu *složka*, „druhá, z mého pohledu centrální, linie kritiky nebo polemiky se *Světy umění* je systematické poukazování na to, že Beckerův přístup úplně

vynechává ‚umělecké dílo samotné', estetickou stránku věci, individuální tvůrce a tvůrkyně stejně jako specifičnost světa umění jako takového," započne svoji přednášku *složka*:

„Tato výtka se objevuje už ve velmi raných recenzích. Třeba u Michaela S. Kimmela[91] nebo Gladys Engel Lang[92], kteří své recenze vydali už v roce 1983. Oba texty jsou v zásadě pochvalné. Kimmel svůj text však zakončuje kritickou poznámkou, která se týká Beckerova gesta *přiložení* obecné sociologie povolání na oblast umění, ovšem bez náležité korekce. Podle Kimmela je v dílech samotných něco více. Například ve *Vojně a míru* nebo v *Guernice* je něco, co k nám promlouvá ne kvůli světům umění, ale *navzdory* nim. V dílech samotných má být něco, co samotné světy umění přesahuje, je v nich něco ‚asociologického'. Becker nás unáší příliš daleko od krásy, estetiky a géniů, kteří nemají být vylučováni z analýzy, ale inkorporováni. Kimmel tedy žádá po sociologii umění, aby našla balanc mezi sociálními determinantami a silou děl samotných.

Lang taky chválí. Považuje světy umění za důležitou knihu, která bude hodně čtená v sociologii, ale nasere estetiky a uměleckou kritiku. Pro Lang je u Beckera silné právě to, že se na umění dívá skrze sociologii zaměstnání, čímž relativizuje vnímání umění jako něčeho absolutně výjimečného a transcendentního. Co je největší silou, je ale i největší slabostí. Ve shodě s Kimmelem si Lang myslí, že to Becker přehnal," pokračuje *složka*, ale je zase přerušena Petrem.

91 Michael S. Kimmel. „Review of Art Worlds by Howard S. Becker". *American Journal of Sociology*. 1983, roč. 89, č. 3, s. 728–730.

92 G. E. Lang. *Art Worlds – review*.

„Ale on to udělal vědomě, aby vyvážil dosavadní způsob psaní o umění. Postavil se někam, zdůraznil roli kolektivu při vytváření umění a snažil se zjistit, co z takového postavení uvidí," koriguje Petr.

„To jo, ale výsledkem potom podle Lang je, že odmítá připustit, že některé články sítě mohou být důležitější (jádrová aktivita) než jiné (podpůrný personál)," odpoví *složka*.

„Hm, to je složitější diskuse, teď pokračuj," usekne Petr a *složka* pokračuje:

„Jak předvídala Lang, o poznání ostřejší reakce přišla z oblasti estetiky a filozofie. Příkladem může být litevsko-americký kulturní historik a literární kritik Vytautas Kavolis. Ten napsal pro časopis *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*[93] hned v roce 1982 velmi kousavou recenzi."

„Panečku... to si vzpomínám. Tolik jízlivostí jsem na dvou stranách snad v životě neviděl," v úžasu kroutí hlavou Petr.

„Podle Kavolise," nenechává se rozhodit *složka*, „Becker bezmyšlenkovitě a bez revize používá *labeling theory* na oblast umění, které tím ztrácí jakoukoliv vnitřní hodnotu nezávislou na sociálně sestrojené reputaci. Neexistuje tu dále žádné napojení formálních kvalit umění na psychologické trendy a lidské potřeby ani žádné napojení na velká historická hnutí, transformace vědomí a vnímání, ideologické boje nebo religiózní a morální sensibility. Kniha prostě zbavuje umění a umělce toho, co z nich dělá něco jiného než ‚ševce, který šije boty'. Švec má u Kavolise vztah jen k té botě a sobě. Umělec je však oproti ševci

93 Vytautas Kavolis. „Art Worlds – Review". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1982, roč. 41, č. 3, s. 348–351.

napojen na historii a na ‚civilizaci jako celek'. Toto hlubinné napojení na lidskou existenci nebo civilizaci Becker záměrně popírá, aby mohla vyniknout jeho demokratická filozofie. Pro Kavolise je to ale pouhá zástěrka pro nedostatek tréninku a kapacity k tomu, aby toto hlubší podloží rozklíčoval.

Kromě krátkých kritických šlehů tak Kavolis vyčítá Beckerovi hlavně systematické vyhýbání se vyčerpávající investigaci kulturních dimenzí života umění, dále pak dogmatické generalizace a jednostrannou koncentraci na americkou a francouzskou scénu. Nejhorší ze všeho je však to, že teorii kultury téměř nikdy nenapojuje na nic hlubšího – na historii nebo lidské potřeby. Zůstává na povrchu, a proto se ve výsledku jedná o nezajímavou knihu.

Kavolisova výsledná pozice tedy je, že i empirická sociologie umění potřebuje hlubší ponor do problému umění, tedy ponor do hloubky, do kultury, do estetiky, což symbolický interakcionismus, labeling theory nebo etnometodologie nabídnout neumí," shrne *složka*.

„Hrozně jsem se tehdy smál tomu, že Kavolis po tom všem, co napsal, zakončil text větou: ‚je to škoda. Když bych nechal stranou scestnou teorii, je Becker znalý a citlivý pozorovatel'... To asi aby dojem z té zdrcující recenze trochu vyrovnal... no, hned bych se, být Howiem, cítil daleko lépe," směje se nahlas Petr.

„No, nic, tak dál," odvětí *složka* a dá se znovu do výkladu: „O několik desetiletí později, v roce 2002, z naprosto totožné pozice útočí i britský filozof a estetik Nick Zangwill, čímž dokazuje, že tato polemika je aktuální i v novém tisíciletí. Nejde ovšem o útok jen na Beckera, ale o daleko obecnější atak na celou sociologii umění včetně Pierra Bourdieua. V textu, který se za nic neschovává ani v názvu – jmenuje se *Against the Sociology of Art*

(Proti sociologii umění)[94] – se snaží Zangwill z estetických pozic odmítnout všechny *sociologické výklady* umění. Nebo to aspoň tvrdí na začátku...“

„... pak ale postupně vyměkne. Klasika. Silná teze na úvod a pak se nenápadně vytratí zadním vchodem... zbabělec,“ uštěpačně pronese Petr.

„Sociologie umění je podle něj povrchní,“ rutinně pokračuje *složka*, „protože nahrazuje napojení na *kulturní hloubku a estetiku* za roli sociálních struktur (Bourdieu) nebo forem každodenní banální kooperace (Becker). V případě Bourdieua je tato výtka silnější a text ve skutečnosti útočí hlavně na bourdieuovské výklady umění. Podle nich si ti, kdo vytvářejí umění, mohou myslet, že dělají umění, ale ve skutečnosti chtějí pouze reprodukovat svoje sociální postavení. Vidět pravdu jim neumožňuje Bourdieuova verze falešného vědomí.

Specificky Beckerovi potom Zangwill vyčítá, že deestetizuje umění, ale neříká to otevřeně. Na abstraktní rovině se nutně nevzdává estetických vysvětlení, jen to prostě prakticky dělá. Becker nám podle Zangwilla neříká nic o tom, proč lidé participují na světech umění. Proč se angažují? Co je k tomu vede? Co je motivuje? Není to něco hlubšího? Becker toto pomíjí, a tím pádem jenom povrchně popisuje, jak se lidé k sobě vztahují, když produkují umění.

V souvislosti s touto kritikou používá Zangwill konceptu *some-all fallacy* (volně přeloženo *omyl záměny části za celek*). Sociologie umění zdůrazňuje ne-estetické vlivy na tvorbu umění. Ne-estetické vlivy podle Zangwilla ale vysvětlují jen některé aspekty (*some aspects*) vzniku uměleckých děl, ne všechny (*all*).

94 Nick Zangwill. „Against the Sociology of Art“. *Philosophy of the Social Sciences*. 2002, roč. 32, č. 2, s. 206–218.

Britský filozof sice uznává, že sociální podmínky dávají umělecké obci určité mantinely, uvnitř ale existuje svoboda tvorby. Některé z těchto voleb realizovaných v tomto omezeném prostoru svobody jsou činěny na základě estetických kritérií. Ne všechno je možné v konkrétním momentě, ne všechno je ale nutné v každém momentě. Jinými slovy, sociologie umění se tváří, že vysvětluje vše, ale přitom vysvětluje jen část.

Omyl záměny části za celek potom Zangwill rozpracovává pomocí rozlišení na *silný* a *slabý* program sociologie umění. Silný program ukazuje, jak je produkce umění plně podmíněna socio-ekonomickými podmínkami, a nenechává žádný prostor pro estetické volby konkrétních uměleckých těles. Slabý program oproti tomu předvádí, že jak sociální faktory, tak estetická kritéria a umělecké sebepojetí jsou nezbytnými podmínkami, které společně a *pouze* společně ve vzájemné interakci vysvětlují produkci umění. Slabý program je pro něj přijatelný, silný ne. V očích Zangwilla však většina sociologů umění sleduje silný program.

Obecně ale Zangwill podobně jako všichni výše zmínění volá po zahrnutí otázky, proč jsou umělecká díla hodnotná sama o sobě, do sociologické analýzy. Potřebujeme prý ‚sociology of the aesthetic' (sociologii estetiky), ne ‚sociology of the illusion of the aesthetic' (sociologii iluze estetického)."

„Jasně, klasický argument. Problém je, že on je hrozně nekonkrétní. Vlastně v celém textu je spousta silných tvrzení, která nejsou nijak doložena. Dost mě to sralo," řekne Petr a pokyne rukou *složce*, ať pokračuje.

„Dalším autorem z tohoto okruhu *pozdních kritiků* je kulturní teoretik Hans van Maanen[95]. Nejprve opakuje stejný argument – Becker používá metaforu kosti a masa. Kost má

95 H. van Maanen. *How to Study Art Worlds.*

představovat estetické teorie minulosti, které úplně ignorovaly ‚sociální maso'. Maanen říká, že Becker dodává sice maso, ale úplně opomíjí kost. Tento bod ale oproti ostatním obohacuje o konkrétnější argument. Van Maanen má za to, že pokud vynecháme obsah a hlubší napojení na kulturu, potom dostaneme opravdu plochý model vztahu ‚jádrové aktivity' a ‚periferie'. V jeho očích ale tímto není napětí mezi oněmi dvěma složkami vyřešeno. Chtěl by jít spíše cestou ‚konzultace s filozofií umění', aby bylo možno plně zachytit ‚artistický akt'. Chce se soustředit na obsah, čímž se má zvýraznit role jádra, která se znovu ocitá v hierarchickém vztahu k periferii.

Za zmínku stojí, že v českém prostředí se velmi podobně, jen více neutrálně a popisně vyjadřuje i Miroslav Paulíček. Už jenom název jedné z jeho přednášek – *Sociologická vražda umění* – u příležitosti konference České sociologické asociace v roce 2017 napovídá, že se soustředí právě na tento bod. Sociologie hrubě dává bokem samotné umění a zajímá se jen o *sociální faktory*, čímž de facto vraždí umění. Svou pozici pak shrnuje v kapitole *Je v sociologii umění místo pro umělce?*[96] ze sborníku *Člověk v perspektivě sociálních věd* (a obdobně potom v knize *Nikdo se neodvažuje říct, že je to nudné*[97]). Po drobném historickém exkurzu stran toho, jak se moderní sociologie potácela v otázce vztahu uměleckého tvůrce a společnosti mezi pólem *autor a jeho umění jsou determinováni společností* vs. *autor je svobodnou osobností*, se snaží usídlit v kompromisní variantě. Paulíček tvrdí, že sociologie umění ve 20. století jednoznačně sklouzla na stranu první. Nicméně podle jeho názoru by se každá sociologie umění měla vždy

96 Miroslav Paulíček. „Je v sociologii umění místo pro umělce?". In: Pavel Mlynář – Miroslav Paulíček – Tomáš Šubrt (eds.). *Sociologie umění*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017.

97 Miroslav Paulíček. *Nikdo se neodváží říct, že je to nudné*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012.

o perspektivu individuálního umělce aspoň pokusit," říká *složka* a Petr se opět otřese.

„Co to ale prakticky znamená, do řiti! To nikdo nenapíše, co?" zakřičí a napřáhne ruce k nebi.

„Pro úplnost ještě dodám, že s naprosto totožnou linií argumentace proti dominantním tendencím v sociologii umění přichází v 80. letech Arnold W. Foster, v 90. letech Vera Zolberg[98] a v nultých letech Victoria D. Alexander[99]," dodá *složka*.

„Furt to samé dokola... děkujeme za doplnění," ironicky odvětí Petr, pak si odkašle, napije se ledového čaje, projde se po pokoji, vrátí se do křesla a řekne:

„Takže tato linie kritiky vyčítá *Světům umění*: 1. používání obecné sociologie povolání a labeling theory na umění bez patřičné korekce, čímž se 2. z umění vytrácí jakákoliv vnitřní hodnota; 3. text bere čtenářstvo příliš daleko od analýzy děl samotných a analýzy drah, nápadů a inovací individuálních tvůrčích osobností, čímž se 4. umění odpojuje od estetických, historických či kulturních *hlubinných proudů*; výsledkem je 5. povrchní, popisný text, který uměle vyrovnává hierarchie (jádrová aktivita – podpůrný personál), které ovšem v reálných světech umění existují."

Dočte a zamyslí se. Co s tím? To je podstatná kritika s dalekosáhlými důsledky. Jak na tohle odpovědět? Jak z toho ven?

98 Vera Zolberg. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

99 Victoria D. Alexander. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Malden (MA): Blackwell Publishing, 2003.

„Dobře…“ začne přemýšlet nahlas Petr, „jaké by mohlo být teoreticko-metodologické řešení, které by se vyrovnalo s tímto typem kritiky? Nějaké nápady? Hm?“ položí otázku do pléna Petr.

„Už jsi nad tím několikrát uvažoval. Mám v sobě tři možné odpovědi,“ řekne *složka* a ukáže příslušné strany.

„No výborně, to nám všechno výrazně ulehčí,“ zatetelí se Petr a pobídne *složku* k popisu oněch tří řešení.

„První odpovědí by byl jakýsi úkrok stranou směrem ke zdůrazňování disciplinárních hranic a jejich prospěšných efektů. V této souvislosti se ti líbilo čtení *Světů umění* Nobuko Kawashimy[100]. Ve svém textu se Kawashima upřímně přiznává, že vždy tendovala k idealizaci a romantizaci kreativity a originality, jež se mají vtělit do uměleckých aktivit. Její pohled však demytizovala četba řady textů v čele právě s Beckerovou knihou. V jejím zpětném pohledu si prošla osvobozením od romantických představ, najednou neviděla jen velké výkony umění, ale taky konkrétní lidi jako pracovníky a pracovnice, kteří řeší peníze, budoucnost, zdravotní pojištění atd. Je tedy ráda za realističtější pohled, kterým se nyní dívá na umění,“ shrne *složka*.

„Ano ano! To je dobré,“ téměř zakřičí Petr a pokračuje, „nejde o to, že by se její pohled úplně převrátil, což by znamenalo vnímat umělce a umělkyně *jen* jako pracovníky. Díky Beckerovi u ní došlo k *rozšíření* pohledu. Po přečtení vidí umělce a umělkyně jako občany, pracovnice a *zároveň* jako ty, kteří vytvářejí umělecká díla. Účinek Beckerova textu tedy bylo rozšíření, ne smazání všeho ostatního. Cestou by tedy bylo přiznání téhle jednoduché

100 Nobuko Kawashima. „Art Worlds – Review“. *International Journal of Cultural Policy*. 2010, roč. 16, č. 2, s. 209–211.

komplementarity různých oborů a disciplín. Co nezachytí sociologie, zachytí uměnovědy a naopak."

„Tuto linii výkladu by mohl podpořit například Nick Prior[101], který napsal kritickou recenzi na tři knihy z oblasti sociologie umění, jež se snažily vyrovnat s mezerou mezi sociálními vědami a uměnovědami," sleduje linii *složka*, „všechny pokusy považuje Prior za víceméně neúspěšné. Na vině je zejména samotné disciplinární zakotvení. Prior přebírá argumentaci jedné z knih, která říká, že historie umění a sociologie byly v podstatě jedním oborem před moderním ustavením univerzit a rozdělením do jednotlivých oborů. Ve chvíli, kdy moderní univerzity jedno téma rozdělily na dvě a více oborů, začaly se obory ubírat různými cestami, vypracovávaly si vlastní teoretická zázemí i metody. Nově přicházející výzkumníci a výzkumnice jsou potom socializovaní do oborové specializace, z níž nelze jen tak vyskočit. Prior končí tím, že by se sociologie měla držet svého kopýtka, tedy hlavně toho, v čem je výborná a silná. Estetika a sociologie se podle něj mohou vzájemně ovlivňovat a být v produktivním sporu, jen pokud budou od sebe nadále oddělené a nebudou násilím tlačeny do *stejné postele*," vysvětlí *složka*.

„No dobře, ale to je takové... já nevím... laciné... říct prostě, hele nejsem estetik, tak jděte do prdele, to přece nemůžeme takhle odbýt," kroutí hlavou Petr a pokyne *složce*, ať zkusí nabídnout druhou reakci. Ta se nenechá pobízet a spustí:

„Druhá reakce by uspokojila hlavně estetiky toho řekněme staršího typu. Sociologie umění by řekla, že skutečně jádrová aktivita je tím zásadním prvkem sítě kooperace, a je proto potřeba jí věnovat zvýšenou pozornost. Tím

101 Nick Prior. „Extended Reviews: Reconstructing a Sociology of the Arts: Art and Social Theory". *The Sociological Review*. 2004, roč. 52, č. 4, s. 586–592.

by se do analýzy vrátilo starší pojetí autorství a obnovila by se hierarchie mezi uměleckými, estetickými a ne-estetickými prvky. Poznamenal sis, že problémem tu je, že by tím sociologie v podstatě rezignovala na svůj program, ztratila by zajímavost ve výkladu umění, protože by to zase byla teorie, estetika, genialita, která by byla tím hlavním motorem. Sociologie by se zabývala periferními, nepříliš zajímavými věcmi," vydá ze sebe *složka*.

„No, to by se jim líbilo!" zvýší výhružně hlas Petr a ve vzduchu začne mávat pěstí a u toho ze sebe chrlí: „Přesně tohle chtěli celou dobu! Ve skutečnosti nechtějí žádný slabý program, žádný vyrovnaný přístup. Prostě chtějí slyšet, že to, co studují oni, je ten naprosto zásadní faktor, který v realitě rozhoduje. Potřebují vidět umění – konkrétní umělce a jejich díla – jako posvátnost a výjimečnost, aby ospravedlnili existenci a výjimečnost vlastních oborů a textů. Umění tak musí být za všech okolností vyobrazováno jako transcendentno, které je propojené s těmi nejhlubšími vrstvami kultury a civilizace. Estetická funkce je potom to, co táhne vpřed historii umění, co dává umění život a zajišťuje tím umělecké obci specifičnost a výjimečnost oproti *pouhým* švadlenám a dělnicím," prudce oddychuje Petr, dále pokračuje v lehce ironickém tónu:

„Takovou vznešenou věc jako umění prostě není možné vysvětlovat stejnými teoriemi a pojmoslovím jako kdejakou továrnu a už vůbec není možné povyšovat ty každodenní drobné, profánní problémy na úroveň rozhodujících dějinných faktorů, které se zcela jistě nacházejí v oblasti teorie, kultury a krásna. To by bylo znesvěcení, dobří lidé! Abychom potom o umění mohli vůbec psát, tak se musíme ponořit do stejné hloubky. Bez ponoru všechno ztrácí smysl..." zakončí Petr svou litanii marným máchnutím pěstí ve vzduchu. Pak se uklidní a řekne si, že už bylo dost téhle hnusné hermeneutiky podezření. Chvíli zněl skoro jako Bourdieu. Pokračuje už daleko klidněji:

„V každém případě... hm... zajímavé je, že úplně opačný krok chce v současnosti udělat část samotné umělecké obce. Jako příklad si tu můžeme vzít esej kurátorky a kritičky Terezy Stejskalové *Smrt umělce. Ať žijí pomocnice*[102]. Z kritických textů, co jsi zmínila dřív, bychom skutečně mohli nabýt až krajního dojmu, že sociologie zavraždila obsah umění a jednotlivé umělce a většina společností tedy začala vnímat umění jako kolektivní aktivitu, v jejímž středu, a už možná ani ne ve středu, se pohybují jakési nedůležité *funkce autorů*. Chyba lávky! Chyba lávky!" zahořekuje Petr a znovu se rozpaluje.

„Stejskalová portrétuje *veřejné vnímání* rozložení sil v umění, jako by se žádná smrt autora a umění rukou sociologie nikdy nekonala. Sociologie umění je okrajová záležitost. Stále existuje tentýž rozpor mezi realitou umění jakožto kolektivní činností a uznáním autorství jen pro individuální autory a autorky. Dalším a dalším studiem výjimečných děl a uměleckých osobností budeme tento rozpor jenom dál prohlubovat. V otázce autorství se pak Stejskalová oproti výše zmíněným kritikům staví za další rozšíření pojetí autorství. Využívá tu poznatky kognitivní psychologie, která *tvořivost* vidí především v interakci mezi lidmi, věcmi a celkovým prostředím. Chce zavést pojem *distribuovaná tvořivost*, která by oproti směru výše zmíněných kritik vykročila úplně opačným směrem a ještě více by rozmazala hranice autorství a distribuovala jej napříč kolektivem. Konvenční pojetí autorství (autora políbí múza, dostane nápad, pak si vezme k ruce médium a jeho prostřednictvím vyjádří myšlenku, přičemž sdělení nijak nepromění) je passé. V distribuovaném pojetí autorství původce myšlenky vstupuje do složité interakce s prostředím, s médii, lidmi, věcmi, institucemi, materialitou, které ve složitém procesu tvorby

102 T. Stejskalová. *Smrt umělce. Ať žijí pomocnice*. Příbuzný argument se snaží formulovat i antropolog Ingold, viz Tim Ingold. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2013.

proměňují a spoluvytvářejí finální sdělení," zakončí svou promluvu Petr.

„Máš tady i poznámku, že ani sám Becker není pro Stejskalovou dost," doplní *složka*, „na vině je právě ono rozlišení na klíčovou roli jádrové aktivity a pomocného personálu. V distribuovaném autorství se mají smazat i tyto kategorie."

„No, tady by asi šlo o podrobnější interpretaci Beckerova textu. Myslím, že v určitém čtení by byl s distribuovaným autorstvím kompatibilní a šlo by vlastně jen o terminologický spor. Když řekneš slovo *jádro*, tak už se tím jaksi podprahově říká, že je nějaká aktivita důležitější než to, co se děje na periferii. I když i to je sporné. V mém čtení tam spor není," odpoví Petr, ale hned dodá: „Aby nevzniknulo nějaké nedorozumění. Pro toto pojetí distribuovaného autorství Terezy Stejskalové mám velké sympatie... i ke všem konsekvencím, které z toho vyplývají. Pro mě osobně je to přitažlivější cesta než ta, kterou po sociologii umění chce zde rozebíraná kritická linie... pokud bychom teda jejich požadavky pochopili tím druhým způsobem."

„Právě proto sis tu poznačil i třetí reakci na tuhle kritiku," pohotově přispěchá *složka*.

„No výborně, připomeň mi ji prosím," řekne Petr.

„V zásadě by šlo o vyslyšení volání po posunu do *vyvážené polohy* mezi studiem umění jako kolektivních aktivit, determinovaných mnoha socio-materiálními faktory, ale zároveň se zahrnutím uměleckých děl, estetiky a individuálních autorů do analýzy," popisuje *složka*.

„OK, jasně, přiznejme si... jenom blázen by s něčím takovým na teoretické rovině nesouhlasil!" rozhořčí se Petr a dál ze sebe chrlí raketovou rychlostí: „Jen si představte

takovou všezahrnující analýzu, při níž je sociologie schopna obsáhnout vše a postupně v dechberoucích podrobných analýzách rozplétat výměny mezi uměleckou teorií, sítěmi tvorby, konkrétními vztahy v dané instituci, jádrovou aktivitou, materiálními podmínkami, podpůrným personálem atd. – ten seznam může být nekonečný; a skutečně mezi tím vším nacházet souvislosti a vzájemnou podmíněnost a závislost. Úplné vysvětlení by bylo na světě."

„Uvedli byste tím v život Zangwillův slabý program sociologie umění vysvětlující všechny aspekty vzniku umění. Uspokojili byste i Kavolisovu a van Maanenovu touhu po napojení na kulturní a historickou hloubku, a konečně tak přivedli sociologickou analýzu zpátky k dílům a uměleckým osobnostem samotným ve smyslu Kimmela, Paulíčka nebo Lang, čímž byste se konečně vyhnuli nařčením z povrchnosti. To tě neláká?" zeptá se *složka*.

„Krásná teoretická představa, prakticky ale velmi těžko proveditelná," skepticky opáčí Petr.

„Mám pokračovat?" zeptá se *složka*.

„Ale jo," neméně skepticky odpovídá Petr.

„V relativně nedávné minulosti a současnosti se o takovou syntézu pokoušely některé výzkumné větve. Zmíním dvě: *novou historii umění* a *novou sociologii umění*. Na proud nové historie umění tě přivedl starší text Rona Eyermana a Magnuse Ringa,[103] kteří se snaží vytvořit novou sociologii světů umění a berou si přitom inspiraci z nové historie umění (New Art History[104]), která ne-

103 Ron Eyerman – Magnus Ring. „Towards a New Sociology of Art Worlds: Bringing Meaning Back In". *Acta Sociologica*. 1998, roč. 41, č. 3, s. 277–283.

104 Alan L. Rees – Frances Borzello (eds.). *The New Art History*. London: Camden Press, 1986.

vynechává význam díla samotného, ale dívá se na to, jak se konstituuje v historických a společenských souvislostech. Podle Eyermana a Ringa hlavním těžištěm kunsthistorické analýzy pořád zůstává obsah uměleckého díla a význam, který může zprostředkovat divákům, ať už těm bezprostředně přítomným, nebo vzdáleným. Nová historie umění však udělala ‚sociologický obrat', inkorporovala sociologii umění do analýzy obsahu a významu uměleckých děl, sociologie samotná ale neprodělala žádný podobný obrat opačným směrem.

Jonathan Harris ve svém kritickém úvodu do nové kunsthistorie[105] název ‚nová' relativizuje, když říká, že bychom stejně tak mohli používat přízviska kritická, radikální nebo sociální. Všechny názvy ale mají společného jmenovatele, vymezení se vůči starší dominantní tradici. V 80. letech totiž dochází k proměně kunsthistorie v oblasti metod, přístupů, teorií i objektů studia, když do sebe nasává jak akademické, tak aktivistické inspirace z marxistické historické, politické a sociální teorie; feministické kritiky patriarchátu a zdůrazňování místa žen v historických a současných společnostech; psychoanalytické proudy; sémiotiku a strukturalistické koncepty a metody analýzy znaků a významů. Zároveň se k tomuto přidal postkolonialismus a další podobné pozdně moderní proudy, které rozrušovaly dominantní historické ‚velké příběhy', aby zdůraznily pozapomenuté mikro-historie.

Nejviditelnějšími zástupci tu jsou Fred Orton a Griselda Pollock, kteří psali proti institucionalizované a dominantní kunsthistorii. Ta byla v jejich očích založena na čistě akademických monografiích ‚velkých mužů', umělců a jejich velkých uměleckých činů zachycených formální analýzou. Proti tomuto způsobu analýzy postavili například svou

105 Jonathan Harris. *The New Art History. A Critical Introduction*. London – New York: Routledge, 2001.

práci o Vincentu van Goghovi[106], kdy kritizovali velkého mužského kreativního umělce-génia tím, že jej prezentovali jako skutečného člověka ve skutečném sociálním a historickém světě. Chtěli tím ukázat, že dějiny umění jsou stejně tak záležitostí peněz a komodit, vydavatelství a obchodních galerií, jako věcí nápadů a argumentů na přednáškách a seminářích," dokončí výklad *složka*.

„To je mi sympatické, ale zase oborově vzdálené," řekne Petr.

„Druhým přístupem je *nová sociologie umění*," pokračuje *složka*, „tady se vracím k textům Eduarda de la Fuenteho, kterými jsme začali celou sekci o sociologii umění. V době, kdy Fuente píše jeden z přehledových textů,[107] tedy 2007, jsou podle něj sociologická studia umění na zajímavém rozcestí a rozhlíží se, kudy se vydat dále. S konsolidací pole přišla sebekritika a spousta otázek – liší se nějak zásadně sociologie umění od přístupů dějin umění a filozofické estetiky? Může si sociologické zkoumání umění dovolit ignorovat umělecká díla a soustředit se primárně na kontextové faktory? Od chvíle, kdy si sociologie umění připustila tyto otázky k tělu a snažila se na ně nacházet odpovědi, Fuente počítá zrod nové sociologie umění. Takováto nová sociologie už je sebevědomější, a tak se po období disciplinárního vymezování nebojí jít do dialogu s ostatními," vykládá *složka*.

„Zase klasika. Období vytyčování hranic je skončeno, nastává epocha míšení," cítí nadějnou linii výkladu Petr.

„Následně Fuente mapuje několik linií výzkumu nové sociologie umění, z nichž jednu zakládá sborník *Art*

106 Griselda Pollock – Fred Orton. *Vincent Van Gogh: Artist of His Time*. London: Phaidon Press, 1978.

107 E. de la Fuente. „The New Sociology of Art: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts".

from start to finish[108] z roku 2006. Editory této knihy, považované Fuentem za emblematickou pro *novou sociologii umění*, potom jsou Robert R. Faulkner, Barbara Kirshenblatt-Gimblett a... sám Howard S. Becker," řekne *složka* a Petr se v křesle napřímí, zvedne ruce, usměje se a zvolá:

„Hele ho, kluka jednoho americkýho!"

„No," poznamená suše *složka* a dopoví: „Jako důkaz, že se opravdu změnilo ovzduší, uvádí Fuente to, že Becker publikoval knihu s lidmi pohybujícími se v ekonomii, kulturní teorii, humanitních vědách i umění. Pro Beckera byl tento sborník šancí, jak rozšířit a modifikovat své původní teze ze *Světů umění*. O jaké modifikace ale šlo? Hned v úvodu editoři připouštějí, že skutečně vždy existovala *slepá skvrna* v sociologii umění – dílo samotné. Nicméně, neplédují za žádný regres zpátky k esencialismu – že by v dílech samotných byla magicky zakleta jejich hodnota a význam – ani k úplnému popření ‚sociální podmíněnosti' umění. Jde o snahu tyto dva prvky vyvážit. Snaží se nerezignovat na program sociologie umění, ale zároveň reagovat na kritiku."

„Nó, nó, to je dobrý!" vyjádří naději Petr.

„Na jednu stranu tak stále zdůrazňují, že je potřeba brát vážně ono *work* ve slově *artwork*. Každodenní detaily umělecké produkce jsou důležité. Je potřeba sledovat mnoho voleb – organizačních, kolegiálních, vyplývajících z konkrétního bodu v kariérách a stavech institucí – které je potřeba udělat při vytváření umění. Je potřeba brát v úvahu fyzické, sociální a ekonomické reality," vysvětluje *složka*.

108 Howard S. Becker – Robert R. Faulkner – Barbara Kirshenblatt-Gimblett (eds.). *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

„Přirozeně. Esencialistické a idealistické verze umění tohle chtějí uzávorkovat, a proto nepřispívají k našemu porozumění *artwork* jako *work*," přidá Petr.

„Na druhou stranu ale sborník přichází s výrazným rozšířením původní teorie, čímž je pojímání uměleckého díla jako *aktanta* ve smyslu textů Bruna Latoura[109]. Koncept *aktanta* byl do Latourovy teorie transportován z literární teorie A. J. Greimase. Slovo aktant, které sám Latour postupně opustil, označuje jakoukoliv entitu, která v příběhu něco dělá, má nějakou možnost jednat, být aktivní, měnit věci, mít dopad. Aktantem může být prakticky cokoliv, lidský, ne-lidský aktér – příroda, kámen, cokoliv. Umělecké dílo je, v této slavné formulaci, pro editory sborníku aktantem zapojeným do *dramatu vlastní tvorby*," konstatuje *složka*, načež se Petr ve vytržení postaví, zvedne ruce nad hlavu, začne pobíhat po pokoji a křičet:

„Toto je významný posun, milé přátelstvo! Významný posun!" Po chvíli dá ruce zase dolů, chytí se za bradu a nahlas přemýšlí:

„Umělecké dílo je sice výsledkem procesu – a kdy je proces vlastně dokončen, je zásadní otázkou sborníku – kdy lidé dělají něco dohromady, ale zároveň je dílo v tomto procesu aktivní a spoluvytváří sebe sama. Tímto posunem se otevírá kreativní proces vzniku obsahu uměleckého díla sociologickému zkoumání. Umělecké dílo samo sebou nese všechnu aktivitu, kterou mají ostatní prvky v kooperativní síti tvořící dané dílo. Může vytvářet omezení pro své tvůrce, může jim něco přikazovat a nabádat je k něčemu. Některé volby založené na estetických představách dílo nedovolí kvůli omezením vyplývajícím z materiálního světa; některé nedovolí, protože by nefungovaly před publikem;

109 B. Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*.

některé nedovolí, protože by celkově nedrželo pohromadě; a některé nedovolí, protože kulturní, estetická nebo jiná teoretická tradice určité realizace znemožňuje."

Petr pochoduje po místnosti, přemýšlí nahlas a najednou opět rozpřáhne ruce:

„Každý, kdo něco kdy tvořil, musí přece znát ty situace, kdy vede se svým dílem dialog, polemiku; kdy se mu dílo vzpouzí, kdy mu hází klacky pod nohy a zastavuje cestu dalšího postupu, nebo naopak kdy mu jde vstříc, pomáhá mu a uschopňuje jej ke spoustě věcem. Tímto způsobem bychom do empirické pragmatické sociologie mohli dostat i kus uměnověd a estetiky. Jestliže totiž budeme sledovat samotné dílo v době jeho vzniku a dalším životě, tedy sledovat *umění v akci*, nevyhnutelně budeme muset sledovat i jednotlivé kroky a volby, které k jeho uskutečnění vedou. Část těchto voleb bude, jak by řekl ten Zangwill, nutně založena na teorii, na estetických či filozofických koncepcích, na kulturních příbězích a narativech."

„To je možné," souhlasí *složka*, „tímto způsobem bychom možná byli opravdu schopni realizovat *slabý program sociologie umění*. Všechny prvky byste sledovali v jejich každodenním provedení, v pohybu, v procesu, aniž byste nadřazovali jedny nad druhé a předem tak určovali a uzávorkovali prvek, který má podle vašich teoretických předpokladů rozhodující slovo."

„Rozhodně! Tahle reakce je mi rozhodně nejbližší. Zároveň si myslím, že má největší šanci *vyrovnaného přístupu* opravdu dosáhnout. U přístupu nové historie umění je problém ten, že jsem nebyl trénovaný v historii umění ani estetice. Tady bych mohl udělat krok stranou, o kterém jsme mluvili v případě první reakce na tuhle kritiku. Jelikož nejsem v daném koutě akademického světa dobře usazený, nedokážu ani stoprocentně posoudit, nakolik se vyrovnanému

přístupu opravdu přibližuje. Mám jen obecnou intuici, že historie umění, jak ostatně naznačuje i Paulíček a Eyerman s Ringem, půjde vždy spíše od jednotlivců a jejich děl, čímž i jaksi mimochodem bude spíše padat zase zpátky do individualistické tradice," rozvíjí dál myšlenku Petr. Po chvíli se zastaví a dojde k židli, svalí se na ni a přitom řekne:

„Přimknu se proto, i ze spousty praktických důvodů, k beckerovské linii *nové sociologie umění*."

Nastane chvíle ticha. „To je ale pro tebe podstatný problém! Nedokážeš ty ambice naplnit," upozorní ho *složka*.

„Je sice pravda, že sleduješ *umění v akci*," přidá se k hovoru *terénní deník*, „stopuješ jeho zrod a část dalšího života, nicméně to stopování nemá za cíl analyzovat dílo samotné a jeho význam. Uhýbáš těsně před cílem."

„Jo, to je pravda," připustí Petr, „úplně nejjednodušší řešení by bylo říct, že mě *dílo samotné* vlastně nezajímá. Můj výzkum směřuje jinam, má jiné otázky a záměry. Vlastně... pokud bych zůstal u své původní ambice, se kterou jsem do výzkumného pole vstupoval – tedy že jsem chtěl etnograficky sledovat, jak se v konkrétní instituci vyrábějí příběhy, jak dojde k vytvoření uměleckého díla za přítomnosti, vzájemného působení a propletení nespočtu aktérů a socio-materiálních faktorů – musel bych zákonitě skončit u toho, že bych si vybral jeden konkrétní divadelní kus, který bych sledoval od začátku do konce (*from start to finish*). Sledoval bych tedy, jak se význam a umělecké dílo samotné postupně vynořuje a tvaruje od prvních náčrtů a nápadů přes materiální realizaci v inscenačním procesu až po různé recepce různými publiky. Cestou bych se musel daleko více zanořit do divadelní vědy, estetiky a dalších disciplín... a na konci by možná byl hodnotný příspěvek nové sociologii umění."

„Škoda," odpoví *terénní deník*, „připadá mi to jako vzrušující cesta, kterou ses mohl vydat. Nicméně pokud ses tou cestou nevydal ty, může to zkusit třeba někdo jiný."

„Je to tak. Nechť to zkusí někdo jiný. Já uhnul k tématu soudržnosti, k tématu soudržného sdíleného světa divadelního kolektivu jako celku, který se ukázal být docela křehký. Téma mě tehdy strhlo a dalo vzniknout celému směřování výzkumu," vysvětluje Petr. Znovu se na židli napřímí a podotkne:

„Znamená to tedy, že sice podstatnou část textu sleduju *umění v akci*, ale neanalyzuju podrobně jeho výsledek. Dívám se spíše na efekty, které dané zkoušení v instituci vytváří, a zároveň na procesu zkoušení ukazuji podstatné náležitosti fungování celé instituce."

„Když nad tím ale tak přemýšlím," rozvíjí myšlenku *složka*, „i přesto bys tu práci mohl zařadit do okruhu textů nové sociologie umění, a to konkrétně do té její větve, která diskutuje roli materiality ve studiích kultury a umění. Mám tím konkrétně na mysli linii textů například Sary Malou Strandvad[110], Jeremyho Tannera[111], Isabelle Darmon[112], Antoina Henniona[113] nebo Wendy Griswold a kolektivu[114].

110 Sara Malou Strandvad. „Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art". *Cultural Sociology*. 2012, roč. 6, č. 2, s. 163–176.

111 Jeremy Tanner. „Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art". *Cultural Sociology*. 2010, roč. 4, č. 2, s. 231–256.

112 I. Darmon. „Of Sound and Flavour – Revisiting the Notion of Material for the Cultural Sociological Analysis of Art Domains".

113 Antoine Hennion. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Surrey: Ashgate. 2015.

114 Wendy Griswold – Gemma Mangione – Terence E. McDonnell. „Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis". *Qualitative Sociology*. 2013, roč. 36, č. 4, s. 343–364.

Každý z těchto textů vychází z premisy, že je potřeba do studií umění a kultury integrovat analýzu materiality, roli věcí nebo technologií. Každý z textů to ale dělá trošku jinak."

„No, povídej, to mě zajímá," řekne opět dychtivě Petr.

„Darmon chce udělat sociologii umění více materiální tím, že se vrátí k Adornově dialektickému pojetí materialismu. Tato jeho koncepce má být lepší než současný nový materialismus. Tanner zase chce k novému promyšlení role materiality a jejího napojení na estetiku použít přístup historika umění Michaela Baxandalla. Griswold s Mangione a McDonnel se inspirují teorií aktérů-sítí. Ta má poskytovat sociologii umění nový analytický rámec, který zdůrazňuje roli ne-lidských aktérů, jako jsou objekty a materiální prvky, v jednání a tvorbě významů.

Prosazují myšlenku *generalizované symetrie*, kde lidé a objekty tvoří síť, v níž každý prvek, lidský i ne-lidský, může být aktérem, který ovlivňuje jednání. Tento přístup narušuje tradiční pohled, že objekty jsou pasivními prvky, které pouze odrážejí lidské jednání – místo toho objekty aktivně formují interakce. Materiální vlastnosti objektů, jako je jejich pozice, orientace a interaktivita, hrají zásadní roli při formování lidských zkušeností a interpretací. V kontrastu ke kognitivním teoriím, které kladou důraz na lidské předpoklady, významy, konvence a kontexty, ANT tvrdí, že význam vzniká především v interakci mezi objekty a lidskými aktéry. Přístup ANT umožňuje sledovat, jak materialita a symbolické kvality objektů vytvářejí různé možnosti pro interpretaci a jednání, přičemž tyto možnosti jsou dynamické a často nejednoznačné. Koncept *affordances* zdůrazňuje, že objekty mohou nabízet různé způsoby využití a interpretace, které jsou formovány jak jejich materiálními vlastnostmi, tak lidskými kognitivními a smyslovými reakcemi. Tím ANT rozšiřuje tradiční sociologická pojetí, která se zaměřují hlavně na kognitivní

aspekty interpretace, a přináší nový pohled na roli materiality v procesu tvorby významu. Tento aparát posléze autoři ukazují na výzkumu zkušeností návštěvníků muzea," vysvětluje *složka*.

„Ok, pořád zajímavé. Je tam ještě něco dalšího?" ptá se Petr.

„Práce Antoina Henniona jdou podobnou cestou," pokračuje *složka*, jako by Petr nic neřekl, „Hennion přenesl teoretické výdobytky z oblasti studia vědy a technologií do sociologie umění, čímž v ní založil socio-materiální směr zkoumání. Hennion navrhuje zahrnout kulturní produkt (tj. umělecké dílo) do sociologických analýz umění tím, že budeme podrobně zkoumat vztahy mezi sociálním a materiálním. Tímto pohybem se velmi přibližuje sborníku *Art from start to finish*. Navrhuje tak podobně překonat dualismus aktivní subjekty vs. pasivní objekty pomocí konceptu *mediace*, který redefinuje umělecká díla jako aktivní a proměnlivé aktanty. Hennion v této souvislosti přichází s klíčovým konceptem *koprodukce*, který zdůrazňuje vzájemně konstitutivní vztah mezi uměleckými díly a jejich tvůrci (potažmo uživateli), kdy se produkt formuje v procesu tvorby, zároveň ale také zpětně neustále utváří a tvaruje své vlastní tvůrce."

„Jsme všichni *díla našich děl*," zasměje se Petr.

„A tady je úplné jádro," zdůrazní *složka*, „přesně odtud vychází i Sara Malou Strandvad, která Hennionův socio-materialismus přijímá a myslí s ním, když výzkumně trasuje selhávající produkci jednoho dánského filmu. Hennionův koncept koprodukce potom rozpracovává tím, že prakticky ukazuje, jak je vznikající produkt různými způsoby vpleten do kolektivního procesu jeho tvorby. Tím přijímá Beckerův procesualistický přístup a jeho pojetí vznikajícího produktu jako aktanta, jen posouvá o krok dál

jeho snahu rozšířit analytický záběr o všechny *lidi* podílející se na tvorbě. Strandvad rozšiřuje analytický záběr také na *věci* a ne-lidské aktéry v procesu tvorby."

„Ano ano! To je trefná kritika původních *Světů umění*. Taky mě to napadalo. Je to vlastně hodně antropocentrické. Přinejmenším v definici," odpoví Petr, na chvíli se zamyslí a dodá: „Antropocentrické hlavně v definici. Když se potom člověk podívá, jaké Becker dává příklady a jak podrobně argumentuje, tak je jasné, že materiální svět zahrnuje do analýzy, jen to není schopen teoretizovat. To museli udělat až další – nový materialismus, teorie aktérů-sítí a jiné podobné přístupy."

„Jenom ještě dopovím tu Strandvad," řekne *složka*.

„No jasně, pokračuj," odpoví bryskně Petr.

„Tak ta Strandvad ve své analýze ukazuje, jak se film o rané dánské rave scéně, vymyšlený dvěma účastníky dané subkultury, zpočátku plně podporovaný všemi zúčastněnými institucemi, postupně dostal do konfliktu s komerčně úspěšným producentem, režisérem filmu, grantovou komisí, aby definitivně ztroskotal na střetu s právem. Vznikajícímu filmu nepomohlo ani několikanásobné přepsání scénáře a výměna scenáristy. Ze sledování neúspěšné filmové produkce Strandvad vyplývá, že vznikající produkt byl aktivním prvkem, který propojoval nebo odpojoval lidské účastníky, různě s nimi hýbal či je házel různými směry. Nechce tím samozřejmě říct, že se vektor kauzality z lidského obrátil plně na materiální či ne-lidské, ale ukazuje právě onu mezihru mezi jednotlivými očky sítě," dovysvětlí *složka*.

„Jasně, tak já už to mám," postaví se vítězoslavně Petr. „Pokud jsem tedy mluvil o tom, že podstatnou částí textu sleduju *umění v akci*, dívám se na efekty, které dané zkoušení

v instituci vytváří, a zároveň tím přibližuju část způsobu fungování instituce," řekne Petr rozhodně, „potom jsem to myslel přesně ve smyslu Strandvad. Tedy jako sledování postupného vzniku uměleckého díla, které něco dělá – propojuje, odpojuje, komplikuje, napomáhá a tím také spoluutváří celou instituci a její vývoj za významného přispění materiálních prvků. Proto usazuji text do nové sociologie umění a její socio-materialistické větve," zakončí téměř křiče Petr a hned poté klesne zpátky do křesla.

Inspirace z oblasti (nové) sociologie umění

„Pokud bych tuhle celou naši diskusi měl shrnout," snaží se celou rozpravu zakončit Petr, „tak je, myslím, jasné, že chci svůj text zasadit do linie pragmatické sociologie umění, slovy Nathalie Heinich[115] do sociologie umění po *pragmatickém obratu*; či po posunu od kritické sociologie k pragmatické (viz Lewandowska[116]), kterou založil Howard S. Becker. Jde o studium produkce umění jakožto kolektivní koordinované aktivity vedené a usměrňované určitou sadou konvencí. Po revizi původního přístupu se do analýzy vrací i umělecké dílo samotné, které v analýzách vystupuje jako jeden z ‚aktantů' zapojených do dramatu vlastní tvorby. Ve svém výzkumu sice sleduji proces tvorby několika uměleckých děl, nicméně se nakonec odkláním od analýzy jich samotných a jejich významu a spíše se dívám na efekty, které jejich tvorba ve sledované instituci vytváří, a zapojuji se tak do diskusí

115 Nathalie Heinich. „The three generations of the French sociology of art". *American Journal of Cultural Sociology*. 2022, roč. 10, č. 2, s. 337–353.

116 Kamila Lewandowska. „Evaluation in Interaction: The Pragmatic Approach to Artistic Judgement". *Przegląd Socjologii Jakościowej*. 2021, roč. 17, č. 3, s. 96–110.

nové sociologie umění[117] v její socio-materialistické variantě. Sleduju tak linii autorů od Beckera přes Antoina Henniona[118] a Nathalie Heinich[119] k Latourovi[120], Strandvad, Griswold a dalším," zakončí Petr, zvedne ruce nad hlavu, ale v tu chvíli na něj padne únava. Potřebuje si odpočinout. Vstane a odejde z pokoje, jde na záchod, po záchodě do kuchyně, z lednice vytáhne sýr, pomazánku a namaže si jeden toustový chléb, který vestoje sní, a uvaří si čerstvý čaj. Pak se vrátí do pokoje, kde na něj *kalendář* spolu s *pracovní verzí textu vytištěnou pro Pavla Baršu* okamžitě vypálí:

„Nekončíme, vůbec nekončíme, to si vůbec nemysli, pokračujeme dále, teď nás čeká druhý díl *Organizované magie*."

Petr nic neříká, sedá si na židli, do ruky bere *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu* a dává se do čtení.

117 Stranou nechávám otázku, zda je na nové sociologii umění něco skutečně nového a nejedná se pouze o nový název pro staré přístupy, které nedokázaly překročit vlastní stín. Označení tu tak používám spíše popisně pro určité časové ohraničení pozdějších prací (po roce 2000) ze sociologie umění.

118 Například:
Antoine Hennion. „From ANT to Pragmatism: A Journey with Bruno Latour at the CSI". *New Literary History*. 2016, roč. 47, č. 2–3, s. 289–308.
Antoine Hennion. „Music Lovers: Taste as Performance". *Theory, Culture & Society*. 2001, roč. 18, č. 5, s. 1–22.
Antoine Hennion. „Pragmatics of Taste". In: Mark D. Jacobs – Nancy Weiss Hanrahan (eds.). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell, 2004, s. 131–144.
Antoine Hennion. „The Work to Be Made: The Art of Touching". In: Bruno Latour – Christophe Leclercq (eds.). *Reset Modernity!*. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2016, s. 208–214.

119 Například:
N. Heinich. „The Three Generations of the French Sociology of Art".
Nathalie Heinich. *La fabrique du patrimoine: De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
Nathalie Heinich. *La Sociologie de l'art*. Paris: La Découverte, 2004.

120 B. Latour. *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem*.

Druhá část

Organizovaná magie II.

[Pondělí, 14. dubna]
První čtená zkouška proběhla neplánovaně v administrativní části budovy. Se zkušebnou byl dnes nějaký problém, a tak se na poslední chvíli zkouška přesunula ke kulatému stolu, obvykle určenému k provozním poradám, do velké kanceláře. Čtení proběhlo za běžného chodu kanceláře, což bylo pro některé pracovnice nepohodlné, ale nastalou situaci vyřešily sluchátky v uších.

***

O přesunu na poslední chvíli jsem samozřejmě nevěděl. Když jsem dorazil na zkušebnu, byl jsem překvapený, že v místnosti nikdo není, a zmateně jsem se rozhlížel kolem sebe. Naštěstí šla kolem Klarisa a odvedla mě na místo zkoušky.

Do tzv. velké kanceláře jsme dorazili mezi prvními. Po příchodu jsme chvíli bojovali s nedostatkem židlí. Kolem kulatého stolu se mohli vejít jen herci, herečky a režisér, všichni ostatní se museli vtěsnat do ostatních volných míst, na gauč v rohu nebo prostě na zem. Neplánovaný přesun a stísněný prostor vytvořily intimní až spikleneckou atmosféru.

***

Jako poslední vešel do místnosti Zbyněk, všemi oblíbený režisér připravovaného kusu, a všechny srdečně pozdravil. Ostatní mu stejně srdečně odpověděli. Ti, kteří jsou Zbyňkovi blízcí, jej obyčejně oslovují Zbyňo, tykají mu, ostatní mu vykají a oslovují jej spíše jeho uměleckým jménem. Zbyňa v Divadle hostuje, jako ostatně i v jiných divadlech. Nemá stálé angažmá, takže je takový režisér/nomád.

Po úvodních pozdravech a zdvořilostech se začalo přidělováním postav jednotlivým hercům a herečkám. Všechno je prozatím, zdá se, velmi nejisté. Zbyněk nemá vůbec jasno v tom, kdo bude hrát jakou postavu ani kdo bude hrát hlavní roli. Nezdá se ale, že by to někomu zvlášť vadilo. V místnosti je pohodová atmosféra, všichni se usmívají a vtipkují. Jsou rádi, že se Zbyňkem mohou na něčem znovu pracovat.

Sešla se tu pestrá směsice lidí. Přítomno je několik mladších herců, které už znám – Marek, Matouš, Jan a Lukáš. Poslední jmenovaný v inscenaci hrát nebude, ale na zkoušky kvůli své disertaci „občas dojde" jako pozorovatel. Dorazili taky zkušenější herci a herečky, které jsem zatím neměl možnost poznat blíže – Kristián, Linda, Mirka, Ivan, František a Luboš. *Inscenační tým ještě doplnili dramaturg Alan, *inspicientka Klarisa a mladá externí kostymérka Ilona. Šlo tedy o výrazně širší ansámbl, než jsem byl doteď zvyklý.

Předtím, než se začalo číst, řekl dramaturg a autor scénáře Alan pár slov ke svému textu: „Všichni víme, že tohle je hodně známá a stará věc. Je ale důležitá a my chceme přijít s novou interpretací, takže já jsem se z toho snažil vytáhnout ty neznámé věci, aby to bylo i trochu překvapivé."

[*První čtení scénáře a diskuse*]
Hned nato se vmžiku provizorně rozdělily figury a začalo čtení, které spočívalo jednoduše v tom, že herečky a herci sedící kolem stolu, shrbení nad svými scénáři, postupně předčítali jednotlivé repliky tak, jak šly po sobě. Zbyněk neuděloval

žádné pokyny, takže si každý četl, jak chtěl. Někdo při čtení měnil intonaci a dikci, jiný měnil hlas, rychlost nebo barvu podle aktuálního pocitu.

Kromě občasných zmatků způsobených tím, že nikdo pořádně nevěděl, kterou postavu má číst, se všichni dobře bavili. Mirka se Zbyňkem dokonce občas dostávali záchvaty smíchu. Částečně byl smích vyvoláván textem samotným, ale mnohdy také způsobem, jakým herci a herečky své repliky četli. Zmatky a vtipy vyplývaly i z toho, že se ve scénáři objevovaly stále nové a nové postavy, které bylo potřeba někomu přiřadit. Každý z herců a hereček tak byl nakonec nucen číst dvě a více postav.

***

Po dočtení se bez přestávky diskutovalo až do konce zkoušky. Jako první se o slovo přihlásil Kristián a narážeje na jednu historku, kterou mi před několika měsíci převyprávěl Jan, pronesl, že je to krásný, ale dlóóóuhý. Kristián je velký fanoušek hokeje, možná i člen fanklubu místního extraligového týmu a jednou své kamarády fanoušky dostal na šedesátiminutové (sic!) představení do Divadla. První reakce „kluků z hokeje" po představení v Divadle zlidověla: „krásný, ale dlóóóuhý" – s protaženým O.

Zbyněk se vyjádřil v tom smyslu, že se určitě škrtat ještě bude, to je jasné. Větší starosti mu ale dělal začátek a konec scénáře: „Ten konec je takový obrázkovitý, je tam spousta malých scének, to je potřeba předělat, nebude to působit dobře na diváka, a ten úvod musíme taky nějak osrat, to všichni znají a všichni toho mají po krk. Ale jak?"

„No jasně, to vždycky, když slyším, tak se mi dělá špatně, to musíme přeskočit," okamžitě přitakal František.

„Něco s tím provedeme. Úplně to oserem," ujistil jej Zbyněk a nasadil po posledním slově výraz, který vzdáleně připomínal vzezření pana Burnse ze Simpsonů, načež se otočil na Mirku a prohodil směrem k ní:

„Ty útočíš na *kukátka, že jo. Tak takhle..."

„No ano, prosím tě, Zbyňo," vpadla do hovoru energicky Mirka, „my jsme experimentální scéna a nic experimentálního neděláme, to je strašný, všechno máme na kukátko, jenom pár starších kusů máme jinak!"

„Takže žádné kukátko," začal Mirku ujišťovat Zbyněk, „my to budem hrát jakoby v zákopech, kde budou chodit herci, a diváci se budou dívat dolů. Bude sice menší kapacita, ale to nevadí. Taky se bude hrát na peronu a ve vlaku, který bude uprostřed," dokončil popis Zbyněk. Ostatní na něj hned navázali volnými asociacemi:

„Tak to budem rovnou hrát na nádraží, ne? To je teďka moderní," přidal se Ivan.

„Nebo někde v kasárnách," odtušil František.

„... nebo ve věznici nebo v jiném experimentálním prostoru," přispěchal s návrhem někdo další.

„Nebo ty diváky seberem a odjedeme s nima na tři týdny na výlet a po cestě to budem hrát na různých místech spojených s tou knihou," přidal další nápad František. Posledním nápadem byl Zbyněk nadšen. Víceméně všem bylo ale jasné, že nic takového uskutečnit nelze. Obdobným způsobem jsme se pro-asociovali až do konce zkoušky.

***

Zbyněk je v roli režiséra, zdá se, ne příliš strukturovaný. Občas vypálí myšlenku bez jasné návaznosti na aktuální situaci, která se ale následně rozvine v několikaminutovou disputaci všech zúčastněných, na niž volně navazují další a na ně další a další. Režisér nechává všechno běžet a nijak do dění nevstupuje, nechává věci plynout. Vtipné je, že Zbyněk ani příliš nerozumí celému rámování, do kterého je inscenace zasazena, nezná téma sezony ani velký projekt, jehož by měl být součástí. Nevypadá ale, že se tím nějak trápí, soustředí se na význam toho, co dělá on sám, zbytek ho příliš nezajímá.

***

Na samotném konci zkoušky se Klarisa začala s režisérem/nomádem domlouvat na organizačně technických okolnostech zkoušení. Budeme prý potřebovat historika, aby nás uvedl do kontextu, budeme potřebovat stůl a větší televizi, poněvadž se budeme dívat na filmy a dokumenty, abychom si navodili atmosféru doby i vizuálně a vyzobali důležité detaily kostýmů a rekvizit.

Když jsem se při odchodu loučil, Zbyněk mě poprvé oslovil:

„A vy mi potom budete dělat poznámky?“

„My jsme Petra přizvali, aby vám dělal asistenta, obecně, nejen na poznámky,“ vysvětlila bryskně situaci Klarisa.

„Výborně, výborně, těší nás, těší,“ zamumlal si téměř pod nosem Zbyněk a otočil se zpátky k inspicientce.

[*Zbyňa*]
Zbyňka jsem potkal už několikrát, a dokonce jsem ho viděl párkrát i zkoušet. Zbyněk je starší vysoký hubený pán, vzezřením dobrosrdečný křehký intelektuál s úplně bílými vlasy. Nosí vždy kalhoty s opaskem, jejž si povážlivě popotahuje, když vstává a někam jde, pod košilí mu prosvítá triko nebo tílko a je z něj občas cítit naftalín.

Zbyněk obvykle, jako ostatně všichni režiséři a režisérky, sedí na židli u režisérského stolku, při zkoušení má levou ruku opřenou loktem o stehno a drží v ní pravou ruku v lokti. Ústa, z nichž vydává různé zvuky podobající se slovům, koncům vět nebo hekání sportovního trenéra, když je zabrán do dění na hřišti, mívá opřená o ohyb pravé ruky a okusuje si košili.

Když chce něco ukázat přímo na place, vstane a přejde nejistým neurotickým krokem scénou až k herectvu a začne s nimi rozmlouvat o tom, jak situaci zahrát. Chodí kývavě a něco si pořád mumlá pod nos, sem tam se rukou odrazí od

stěny nebo žebříku nebo se jen tak něčeho v místnosti dotkne a pokračuje v mumlání. V některých momentech jeho pohyb působí obzvláště komicky, ale vždy jaksi mile. Na každé zkoušení s sebou nosí spoustu knih a novin.

Dnes má však s sebou jen jedinou knihu, a to právě tu, jejíž jevištní podobu právě začínáme tvořit. Kus, na jehož výrobě se budu v následujících zhruba dvou měsících podílet, je už čtvrtým projektem s mojí účastí. Bude ale zároveň prvním, který můžu sledovat od začátku zkoušení do premiéry. Jsem rád, protože v těch ostatních případech tomu vždy něco bránilo.

***

Těžko jsem po návratu na fakultu před svými kamarády a kamarádkami a později před spolubydlícími skrýval nadšení. Mám pocit návratu. Návratu do prostředí, kde sice nejsem nijak pevně zakotvený ani známý, ale přece jenom mě hrozně baví v něm pobývat. Poslední čtvrt roku jsem za výzkumnými účely chodil do divadla spíše nárazově, denní režim se mi rozpadl a já začal přežívat v jakémsi podivném časovém vakuu.

Po dnešku se cítím nabitý energií, moje dny teď budou mít pevnější strukturu a rytmus, což se mi líbí. Zkoušení pro mě bylo vždy plné emocionálních a intelektuálních stimulů. Znovu vždy promýšlím látku, která se má zpracovávat, snažím se porozumět jejich způsobu čtení a zároveň promýšlet svůj vlastní výklad. Teď to bude stejné. Těším se!

[Pátek, 18. dubna]
Po mém příchodu na čtvrtou zkoušku už bylo na zkušebně všechno připraveno. Stolek s plazmovou televizí, na které jsme si měli pouštět filmy a dokumenty, *stavba umístila do samého středu místnosti. Na zkušebně ovšem ten den nebylo téměř k hnutí, všude kolem se hromadily matrace, stoly, židle a další rekvizity z jiných představení. Posedali jsme si proto, kde se dalo, zatemnili vchod na balkon a pustili první velmi starý černobílý film, který pro nás vybral Zbyněk.

[*Promítání a nápad s kabaretem*]
Šlo o naprostou klasiku světové kinematografie, kterou jsem ovšem nikdy předtím neviděl. Dopad promítaného filmu na celý ansámbl byl hluboký. Film se propojil s potemnělou až intimní atmosférou na zkušebně. Byl jsem uchvácen a spolu s ostatními vtažen do děje na obrazovce. Vtažení jsme byli tím víc, že všichni někde vzadu v hlavě měli myšlenku, že se na snímek díváme kvůli inspiraci, kvůli tvorbě něčeho vlastního, nového a jedinečného. Každý se proto bedlivě soustředil na nejmenší detail, z něhož by bylo možno vykřesat jakýkoli nápad, podnět nebo vnuknutí.

Sledování probíhalo v poklidu až do scény, v níž vojáci předváděli pro obveselení ostatních secvičené kabaretní vystoupení. Ivan se v té chvíli otočil na Zbyňka a prohodil: „Tak ten začátek dáme jako kabaret, ne?“

Zbyněk vyskočil, film okamžitě přerušil a odpověděl: „Ano, ano, to může být ono, začátek oserem tak, že ho zahrajeme jako drsný kabaret nebo krátkou operetku. Nebudeme opakovat ty blbosti, co všichni znají, ale zároveň je jakoby připomeneme.“ Ostatním se nápad velmi líbil a po kratší diskusi a nápadech od ostatních se dohodli na tom, že požádají Zbyňkova kamaráda, skladatele Béďu, aby napsal hudbu.

Takže bylo rozhodnuto, začátek se zahraje jako kabaret nebo opereta. Promítání filmu nejen podstatně proměnilo atmosféru v místnosti, ale taky přineslo řadu témat, která bylo potřeba otevřít. Začalo se vášnivě diskutovat o celkovém pojetí kostýmů, rekvizit a hudbě. Hledala se tzv. „centrální rekvizita“, kolem které se rozestaví ty ostatní. Diskutovalo se, zda vše bude představováno konkrétně, nebo abstraktně, budou kostýmy věrné, nebo více obecné a tím propojitelné s jinými dobami? Potřebujeme na začátek vypravěče? Jakou hudbu použijeme?

***

Samé otázky a žádné odpovědi, alespoň prozatím. Znovu se také vynořila diskuse nad významem záhadné centrální

postavy. Všichni nějak cítí, že pokud najdeme klíč k jejímu významu, najdeme i interpretační klíč k celé inscenaci. Hlavní postava ale neustále všem unikala. Vždy, když se v průběhu zkoušení tento problém objeví, chvíli se o něm diskutuje a potom vyšumí do ztracena nebo se plynule přejde k jinému tématu.

Když nad tím tak přemýšlím, podobným způsobem probíhají vlastně všechny diskuse. Někdo vytáhne osobní historku, rodinnou historii nebo referenci na film, knihu či hudbu a dál se už jen volně asociuje. O tom, co by se mohlo opravdu použít, rozhodne ale nakonec vždycky Zbyněk.

[*Zbyněk nevyhlašuje přestávky*]
Zaznamenáníhodná situace nastala při odchodu na velkou přestávku. Už několikrát jsem si totiž všiml, že Zbyněk „nedělá přestávky", tedy nevyhlašuje přechody mezi různými časy (čas zkoušení, čas pauzy apod.). Znejisťuje tím celý ansámbl, který je na určitý způsob „vyhlašování" a strukturace času zvyklý. Všichni v danou chvíli obvykle vědí, nebo alespoň nějak tělesně tuší, že už už budou mít chvíli oddych a půjdou dolů na polívku… ale… režisér/nomád nic. Ten si jen tak začne s někým povídat, dnes konkrétně s Lindou, Klarisou, Ilonou a Kristiánem, a ani ho nenapadne říct třeba „tak dáme si přestávku" nebo „udělejme si pauzu". Nic! Jen si prostě začne povídat.

Část herců a hereček proto v tu chvíli začala opatrně popocházet kolem a čekat, co se bude dít. Pět, sedm, deset minut… nic. Část z původně odcházejících se mezitím znovu zapojila do hovoru, který se týkal něčeho, co navazovalo na poslední diskusi při zkoušce. Po dalších pár minutách už ale tu rozplizlost a nejasnost celé situace Luboš nevydržel a téměř nazlobeně zavolal: „Tak je už teda přestávka nebo ne?"

„Jaká přestávka? Tady nejsou přestávky, tady je teror, nééé?" pohotově vypálil Zbyněk, přičemž druhou polovinu věty (o teroru v divadle) řekl tak sametovým hlasem, že všichni okamžitě vybuchli v hlasitý smích.

„Tak to sem ještě neslyšel, aby někdo takhle měkce řekl – tady je teror, ne?" okomentoval situaci Ivan.

„No jasně, že je přestávka, už asi dvacet minut, to jste nepoznali?“ téměř mimochodem zamumlal Zbyněk a všichni se postupně odebrali dolů do hospody na polívku.

***

Promítání filmů a dokumentů vytvořilo v první části zkoušky hutnou a pochmurnou atmosféru. Luboš situaci při polívce v divadelní hospodě zhodnotil takto: „My si jednou pustili na zkoušce dokument o konferenci ve Wannsee a nikomu se už potom nechtělo zkoušet, všichni byli najednou hrozně smutní a uzavření do sebe.“ Hovor se ale po chvíli stočil jinam a řetězcem asociací jsme se postupně dostali k pozdním příchodům. Aby atmosféru dále odlehčili, začali Luboš a Ivan dávat k lepšímu historky o svém společném kamarádovi, taky herci, co chodil zásadně všude pozdě:

„… jo to jsme vám šli jednou do rozhlasu a šli jsme načas, jo, všechno v pohodě. No a on se najednou na náměstí otočil, že musí do knihovny! Přišel o patnáct minut pozdě,“ pobavil se vzpomínkou Luboš, načež se přidal Ivan:

„Já s ním šel jednou do divadla a ten borec se zastavoval u každé výlohy, ale jakože fakt u každé, než jsme obešli všechny výlohy, co byly po cestě, tak jsme samozřejmě přišli na ten *špíl pozdě.“ Zbyněk, který ke stolu dorazil o něco později, se historkami o chronicky pozdě chodícím herci velmi bavil. Vyjádřil k němu sympatie, má prý takové „miloučké vlastnosti“ lidí rád.

[*Druhá část – workshop začíná*]
Dnes jsem do sebe polívku soukal s největšími obtížemi, trvalo mi to dlouho, a tak jsem na zkušebnu dorazil mezi posledními. Když jsem vcházel do místnosti, už ode dveří jsem viděl Zdeňka, šéfa techniky, který se dohadoval s ostatními.

„Podívejte se tady,“ rozhazoval rukama zděšený Zdeněk, aby ukázal na všechny matrace, stoly, židle a další rekvizity z jiných představení, jimiž byla zkušebna zaplněna. Zdeněk spolu se Zbyňkem, Alanem a panem *scénografem stáli opření

o režisérský stůl, na němž ležely plány a nákresy toho, jak by měla vypadat scéna.

„My to nemáme kam dávat, musíme to vždycky aspoň trochu odklidit, aby se tady dalo zkoušet, *ferman je nabitý, máme toho hodně… a tohle, to je další kompletní *přestavba jeviště, ten peron, vagon, to se nám tam už prostě časově nevejde," pokračoval energicky Zdeněk.

„Takže to musí být kukátko," uzavřel diskusi Zbyněk, a mumlaje si pod nosem, typicky houpavou chůzí přešel celou zkušebnu až ke stěně, od níž se rukou odrazil a vyrazil zase jiným směrem.

Zdeněk ještě dojednal pár detailů se scénografem a odešel pryč. Zbyněk si sedl za režisérský stolek a trochu smutně se podíval na několik *prakťáků svázaných k sobě.

***

Zatímco my byli na polívce, kulisáci výtahem odvezli stolek s televizí a začali instalovat prakťáky představující vagon vlaku, na kterém se postupně objevovaly další a další předměty a náčiní, aby se vagon, podle slov ostatních, „zabydlel".

Na zkušebně se objevila Mirka, která patrně slyšela část konverzace o kukátku, a hned, když ve dveřích narazila na dramaturga Alana, se zeptala:

„Takže to bude zase kukátko, jo?"

„Je to tak, bude to kukátko," přitakal Alan.

„Ale nemělo být, ne? Měla to být nějaká prodloužená aréna… erghh… kukátko… a proč teda, jestli se můžu zeptat?"

„Prý bylo technice na začátku řečeno, že to bude kukátko, takže podle toho už sestavili ferman tak, aby se nemuselo pořád přestavovat a aby to nebylo technicky náročné, no a teď už to nejde změnit," vysvětlil Alan. Mirka jenom zabručela něco ve smyslu „takže zas nic" a nespokojeně se vzdálila.

***

Zbyněk spolu se stavbou mezitím začal zabydlovat vagon. Když skončili, vybídl Zbyněk herce a herečky, aby si prostor osahali. Všichni tedy vystoupili na prakťáky a hledali si svá místa v prostoru.

„Tak pojďme si zkusit kousek jen tak přečíst, třeba tady od strany 17," zahájil po pár minutách „osahávání" Zbyněk a začalo se číst. Nicméně už po pár přečtených větách Zbyněk vstal od režisérského stolku a jal se poskakovat kolem a říkat hercům a herečkám, co mají dělat, jak se mají hýbat, kam se mají podívat, prostě to nevydržel a začal hned režírovat.

Všichni ostatní se postupně přidali, nabízeli, co by mohli udělat a říct, co by mohli mít na sobě, co by na place potřebovali, jak by mohla vypadat tato scéna a jaký by mohla mít význam. Každý se zapojil do vytváření, ne od začátku, ale jaksi od prostředka, jen tak, jak to zrovna přišlo. Mluvilo se o různých variantách, vyprávěly se osobní příběhy a příhody, odkazovalo se ke knihám, filmům a hudbě. Po chvíli společné tvorby byli hned všichni o poznání veselejší.

***

I já si opět uvědomil tu radikální odlišnost atmosféry na zkouškách. Nechci to nějak přehnaně romantizovat, ale byla tam cítit kolektivní energie, uvolněnost, touha po společné tvorbě a hledání. Zbyněk dokonce v jednu chvíli jaksi mimoděk shrnul svůj přístup, když odpovídal na otázku jednoho z herců, jenž se jej zeptal, jestli může udělat při slově „ano" něco jako výpad:

„No jasně, podívej se, herectví a režie je na stejné úrovni, jsou stejně důležité. Vždyť já jsem tady jenom takový provozovatel inscenace," načež se všichni začali smát sousloví „provozovatel inscenace". Do konce zkoušky byl výraz ještě několikrát různými lidmi použit jako vtip, tak zvláštní pro ně ono posunutí a oslabení režisérské pozice bylo.

***

Nahodilý způsob zkoušení, kdy se „jen tak četlo“ (ale ve skutečnosti se dělalo daleko více), měl za následek to, že lidi pohybující se a poskakující na place nemohli nepřetržitě číst ze svých scénářů a samotné texty takhle na začátku ještě neuměli zpaměti. Bylo proto potřeba, aby někdo dělal nápovědu. Volba po chvilce padla na „pana asistenta“, tedy na mě.

„Vy přece umíte napovídat, ne?“ obrátil se na mě Zbyněk.

„No, neumím, nikdy jsem to nedělal,“ odpověděl jsem pravdivě.

„No jo no, tak co tady děláte, když to neumíte,“ pronesl Zbyněk záměrně komicky vysokým hlasem, aby bylo všem jasné, že si ze mě střílí.

„Ale prosím tebe, to není žádná věda,“ vložila se do hovoru rázně Mirka. „Prostě musíš sledovat text, a když bude delší dobu ticho, tak přečteš nahlas slovo nebo celou větu a člověk na jevišti se chytí, ale musíš sledovat i co se děje na place, protože ticho je někdy záměrné. Jinak si herci luskají prsty, když chtějí nápovědu… ale… zase to nedělají všichni, takže musíš dávat pozor! No… no… ale to si zvykneš,“ dokončila vysvětlování Mirka. Potom se ke mně nahnula blíž a potichu spiklenecky dodala:

„Prosím tě, já tam toho mám mraky, takový cancy dlouhý, budu si sem tam něco sama škrtat, většinou mi to prochází,“ nenápadně ukázala na Zbyňka, „ale vždycky ti to přijdu říct, ať mi to neházíš, jo.“ Já na znamení souhlasu přikývnul.

Pokračovalo se tedy dál ve zkoušení a já se učil *nahazovat. Když někdo lusknul prsty, nahodil jsem slovo nebo dvě. Samozřejmě jsem se hned v prvních několika minutách párkrát trefil i do ticha, které mělo být součástí herecké akce, ale postupně jsem se zlepšoval.

[*Oběd*]

O půl druhé zkouška skončila. Sbalil jsem si věci a dal se na odchod. Na schodech jsme se ale potkali s Janem a Hanou, když vycházeli z hereckých šaten. Pozvali mě na oběd do nedaleké indické restaurace. Nikdy jsem tam nejedl, ale souhlasil jsem.

Před divadlem se k nám přidal ještě Lukáš a vyrazili jsme. Lukáš kráčel rozšafně pár kroků před námi a my si s Hanou

a Janem povídali a šli za ním. Míjeli jsme dům, u kterého bylo kvůli rekonstrukci postavené lešení, když vtom jeden dělník zavolal na druhého:

„Jardo, hoď po mně tady ještě dva žebříky." S intonací, jakou to vyslovil, působila celá situace velmi komicky a přivedla mě na myšlenku, že by bylo hezké, kdyby na takovém lešení v Divadle odehráli nějaký špíl. Lukáš, který šel celou dobu před námi, se náhle zastavil, pomalu se otočil a s kamennou tváří mi doporučil:

„Takové věci před (*Hladimírem*) nikdy, ale NIKDY neříkej!"

***

V restauraci jsme si sedli k prvnímu volnému stolu a každý z nás si objednal něco jiného, abychom mohli vzájemně ochutnávat. Bylo vidět, že tam nejsou poprvé, bavili se o různých jídlech, která si tam kdy dali. Lukáš moc nemluvil, ale zato se s odstupem několika minut vždy vytasil s nějakou hláškou, kterou jako by uzavíral konverzaci do bloků.

Hovor ale po chvíli začal váznout, chybělo nám společné téma. Chopil jsem se příležitosti a nadhodil své dojmy ze zkoušení se Zbyňkem. Slova se entuziasticky chopil Lukáš a poprvé za oběd mluvil v rozvitých větách: „Ty vole, to ještě uvidíš, s ním je to vždycky normálně workshop, tam se podílíš na vzniku toho špílu a vnitřně se s tím identifikuješ, kdežto u (*Hladimíra*) lítáš jak hadr na holi. Proto jsme všichni vždycky nasraní, když s ním musíme dělat. Největší smůlu má Matouš, ten už je v Divadle asi tři roky a zatím musel dělat jenom s ním, katastrofa! Když s tím nejsi vnitřně v souladu, tak je to všechno na hovno." Ostatní mu přizvukovali a přidávali vzpomínky na další a další režiséry, s nimiž v minulosti pracovali.

Pod tlakem jejich povídání o rozličných přístupech a způsobech práce u různých režisérů a režisérek jsem byl nucen komplikovat své dosavadní vnímání situace. Hladimíra a Zbyňka jsem totiž chápal jako dva typy způsobů vedení lidí – jeden hierarchicky autoritářský a druhý více rovnostářsky čerpající z kolektivní energie. Teď jsem viděl, že existují různé

polohy, stupně a směsi odlišných přístupů a konstelací u konkrétních lidí v konkrétních situacích. Téma nám vydrželo do doby, než všichni dojedli. Na baru jsme zaplatili a před restaurací se rozloučili s tím, že se druhý den uvidíme na zkoušce.

[Čtvrtek, 1. května]
Kvůli svátečnímu programu u příležitosti oslav prvního května se nezkoušelo. První máj byl v divadle pojat výhradně jako svátek zamilovaných, nikde ani stopy po svátku práce oficiálně zaneseném v kalendáři. Plánovaný byl nejprve happening v (od Divadla) nepříliš vzdáleném parku, následovat mělo představení jedné z nejslavnějších inscenací Divadla a závěrečný koncert divadelní kapely na dvoře.

[*Park*]
Do parku jsem dorazil chvíli po půl páté, pozdravil se s herci a herečkami, chvíli s nimi pobyl (oni byli samozřejmě „v práci"), dal jsem si s nimi čaj a následně se šel přivítat se svými kamarády z univerzity, kteří na happening dorazili taky. Téměř celá plocha parku byla pro jedno odpoledne obsazena Divadlem. V jednom rohu se opékaly párky, v druhém byl umístěn stánek s čajem, uprostřed bylo pódium, na němž se střídali herci čtoucí poezii. Po stěnách zídek, na nichž seděli a hráli saxofonista s křídly a paní s harmonikou, se křídou psaly úryvky básní. Samozřejmě se tu všude citoval hlavně Mácha. Lidé korzovali kolem, seděli na lavičkách nebo leželi v trávě, poslouchali poezii z pódia a povídali si. Prostě květnová pohoda zalitá sluncem.

***

Mí kamarádi si přišli vyposlechnout hlavně místní básníky, jejichž čtení zrovna začínalo. Nechal jsem je nerušeně poslouchat a šel s partou herců a hereček do budovy Divadla. Když jsme dřevěnými vraty vešli do dvora, část herců a hereček zamířila do hospody pro pivo a já spolu s pár ostatními do místnosti techniky, kde se mezitím začali scházet další herci

a herečky, aby se pozdravili, poseděli a popovídali si s ostatními, než se půjdou připravit na špíl, co měl za chvíli začít.

V místnosti hrála televize, na gauči podřimovala unavená rekvizitářka Patricie, ostatní osoby, hlavně kluci ze stavby a pár herců, jen tak pokuřovali a vtipkovali. Inspicientka Klarisa se zeptala Lukáše, jestli má všechny nějak nahánět, že za chvíli skončí happening v parku, lidi se naženou dovnitř a začne představení. Lukáš zřejmě i pod tíhou sváteční atmosféry velmi relaxovaně odklepl cigaretu a odpověděl: „Není potřeba dělat a řešit vůbec nic." Jako by se všechno mělo ten den stát tak nějak samo. Měl jsem o tom výroku své pochybnosti. Před představením je totiž vždycky největší šrumec.

[*Představení*]
Zanechal jsem je tedy jejich soustředění před špílem a šel se procházet po Divadle. Před začátkem představení to tak dělám vždycky. Koupil jsem si pivo a po cestě ho popíjel. Ten den jsem moc nejedl, takže se povznesená nálada rychle dostavila. Při mých procházkách před začátky představení jsem našel zalíbení v cvrkotu kolem, každý něco chystal, opakoval, zkoušel.

Pomalu se blížil začátek představení. Při průchodu kolem jedné z malých kuřáren jsem viděl všechny herce a herečky v kostýmech namačkaných na sebe, opakujících si text a zuřivě kouřících cigarety.

Přípravy vrcholily. Když jsem vyhlédl z okna, uviděl jsem proud lidí přemisťujících se do sálu. Happening byl zřejmě ukončen. Uvaděčky a uvaděči začali usazovat diváky na volná místa, všechno mířilo k začátku představení. Já si našel místo pro první polovinu inscenace na balkoně u hereckých šaten, kde bylo nečekaně volno. Bylo evidentní, že se tu dnes sešlo velmi přátelské, svátečně naladěné publikum. Většina z diváků byla už na happeningu v parku a na atmosféře to bylo znát. Měl jsem důvodné podezření, že se rekrutovali z přátel a kamarádů Divadla, herců, hereček, zaměstnanců a zaměstnankyň. Přišli prostě do svého oblíbeného prostoru strávit První máj.

***

Publikum hned od začátku představení reagovalo výborně. Diváctvo se smálo všem vtipům, při nástupu herců tleskali dokonce každému zvlášť, což účinkujícím dodalo energii. Čím bylo publikum excitovanější, tím lépe a s větším nasazením hráli herci a herečky. Obě složky se tak vzájemně posilovaly. Všichni hráli ten den opravdu výborně. Říkal jsem si, že před takovým publikem musí být radost vystupovat.

[*Pod představením*]
Na druhou polovinu jsem se přesunul do foyer a pozoroval herce a herečky, jak vcházejí a vycházejí. Šlo totiž o inscenaci, která přesuny mezi jevištěm a foyer hojně využívá. Ze sálu bylo slyšet prakticky všechno – dialogy, hudba, hlasitější herecké akce.

Na gauči uprostřed místnosti posedávaly a polehávaly uvaděčky. Při hlasitějších scénách na jevišti se bavily nahlas a šeptem při těch tišších. Stál jsem opřený o jeden ze sloupů, poslouchal představení doléhající do foyer a se zaujetím sledoval střídání herců a hereček.

U sloupu jsem stál do chvíle, než z jeviště odešel Jan s vyprahlým Matoušem – velmi toužil po pivu, ale neměl čas si zajít do hospody, čekal ho totiž za chvíli další výstup. Nabídl jsem se, že mu pro něj skočím a sám si jedno taky vezmu, on poděkoval a řekl, ať mu ho nechám na stolečku vlevo. Udělal jsem to přesně, jak jsme se domluvili, zašel jsem do hospody, koupil pivo, nechal ho napsat na Matoušův účet a ve foyer jej umístil na smluvené místo. Než se ale Matouš stihl napít, několikrát kolem proběhl herec hrající hlavní roli a čtvrtinu piva mu vypil. Matouš se tomu později podivil, ale i tak si se mnou a Janem spokojeně připil.

***

Velmi mě bavilo pozorovat, jak herci a herečky vystupovali z rolí, když vstoupili do foyer a stali se z nich najednou

„normální lidé“. Měli to tak všichni kromě herce v hlavní roli, ten byl „v roli“ neustále. Ostatní si kupříkladu stoupli k vysokým stolečkům, popíjeli vodu nebo pivo a začali si povídat mezi sebou nebo s uvaděčkami o naprosto všedních věcech – kdo má doma pizzu, kterou nestihl sníst, kdo si zrovna pořídil domácího mazlíčka a podobně. Všechno ovšem do doby, než uslyšeli svoji *narážku, chvíli se „zasoustředili“ a vpluli na jeviště. Působilo to na mě jako krásně zavedená rutina, jako sada malých rituálů a praktik držících všechno pohromadě.

***

Zapředl jsem hovor s Janem, právě se vrátil z dalšího výstupu a vyprávěl mi, že vesta, kterou nosí Matouš, je z osobního fondu jednoho z legendárních herců divadla a bunda, co nosí herec v hlavní roli, je taky od něj. Nosil ji v jedné z důležitých inscenací v sedmdesátých letech. Hezké na tom bylo to, že nic z řečeného nevěděli diváci, nikde se o tom nemluvilo, v programu nebyla ani zmínka, oblečení sloužilo jako symbol výhradně dovnitř divadla, sloužilo prožitku účinkujících, jejich identifikaci s představením, příběhem a se společenstvím, jehož jsou součástí. Bunda a vesta odkazovaly k minulosti, k příběhům o zakladatelích Divadla a jejich napojení na dnešek.

***

Jan si během našeho povídání vypil pivo jen ze tří čtvrtin, zbytek položil na schody, kam po pár vteřinách doběhl uřícený herec v hlavní roli a dopil ho. Jan mi vysvětlil, že tenhle drobný rituál zavedl jiný herec, co exceloval v jeho roli před ním. Herec v hlavní roli totiž zrovna v ten okamžik zpívá velmi náročnou písničku, po jejímž konci má sucho v krku, takže ho potom spláchne pivem, co mu Jan v přesně stanovený okamžik přichystá. Herec, který rituál zaváděl, už dávno odešel jinam, praktika ale zůstala.

***

Z dalšího hovoru jsem vyrozuměl, že dnešní představení je poslední pro odcházejícího Lukáše.

„On pak bude už jen dohrávat pár představení do konce sezony. Dneska končí ale symbolicky a bude, no, asi trochu chlastat," nechal se slyšet Jan a ještě dodal, „po deseti letech už toho má taky dost, potřebuje změnu." Hlavou mi blesklo, že Lukáš je ideální adept na rozhovor.

Na samotném konci představení jsem odešel do zákulisí a pomalu vystoupal zadním schodištěm do druhého patra. V otevřených dveřích jsem viděl soustředěného Lukáše. Stál čelem ke dveřím vedoucím do sálu, připravoval se na svůj finální výstup. Skrze otevřené dveře jsem zahlédl i kus sálu naplněného diváky. Pokračoval jsem dál a v malé kuřárně umístěné hned u schodů a zároveň při východu z jeviště jsem zahlédl Gertu v meditativní poloze nataženou na pohovce, klidně čekající na závěrečnou děkovačku.

Přesně tato chvíle měla pro mě osobně zvláštní význam. Ten pomalý výstup po zadním schodišti, doléhající zvuky burácivé inscenace, herci a herečky na scéně, diváci okolo, moje přecházení z jednoho prostředí do druhého, Lukáš ve dveřích, Gerta na pohovce, teatralita a výbušnost jeviště kontrastující s příjemným klidem a civilností zákulisí. Tohle bylo mé místo...

***

Posledních pár minut jsem odstál u zdi na balkonku za diváky. Při děkovačce nahoru dorazila i Klarisa, která mě upozornila na to, že Lukáš pláče. A opravdu, byl velmi dojat, dostal od uvaděček *předávačku v podobě tašky plné upomínkových předmětů. Při odchodu herců a hereček z jeviště měl ve tváři stále slzy jako hrachy.

Po dlouhatánské děkovačce regisseur/chef všechny přítomné pozval na dvůr, kde se už chystal koncert kapely částečně složené z herců a hereček Divadla. Dav se dal na pochod,

jeho první polovina zůstala rovnou na dvoře, zatímco druhá se vydala do hospody, kam jsem měl namířeno i já. Spolu s těmi, kteří sice byli na happeningu, ale ne na představení, jsme prostor hospody zcela zaplnili, a to do takové míry, že jsem to nikdy před tím neviděl.

[*Párty*]
Na baru jsem potkal Klaudia v družném hovoru s Klarisou. Přidal jsem se k nim. Klaudiovi jsem předal flash disk s nahrávkou přednášky Václava Bělohradského, kterou jsem mu už nějakou dobu sliboval, občas se totiž v divadle potkáme a popovídáme si o vědě a světě obecně. Klaudio je velmi příjemný společník.

Klarisa záhy odešla, chtěla jít tančit, ale okamžitě ji vystřídala jiná žena, kterou jsem moc neznal. Všichni tři jsme si povídali o dnešním představení, o divácích a důležitých chvílích, než i ona musela odejít na dvorek zazpívat s kapelou pár písní. Klaudio mi začal vyprávět historku, kterou zdá se dneska vykládal každému, koho potkal, a když skončil, bavili jsme se o mém výzkumu. Velmi ho zaujalo, že mým školitelem je Pavel Barša:

„No jo, on je vynikající, znám jeho práci, je to takový český Chomský," shrnul obdivně Klaudio, načež mi svým typickým způsobem nabídl tykání:

„Tak už se vyserem na to otravné vykání, já jsem Klaudio," řekl a zbytek našeho rozhovoru důsledně trval na tom, abych mu tykal. Trošku jsem se kvůli jeho věku a věhlasu ošíval. Předtím mi ještě objednal sklenici portského. Nešťastná volba! Od té doby to se mnou šlo rychle z kopce.

Nicméně Klaudio se rozhovořil: „Poslechni, Petře, já zrovna včera dělal s nějakým historikem rozhovor, jako jsme to dělali i my. Po dvou hodinách mě to už začalo srát, tak jsem se mu to snažil naznačit, ale on furt nic, pořád chtěl pokračovat. Hlavně jsme se potom zasekli na tom, že on nemohl pochopit, že všechno už bylo jednou napsáno, zkomponováno. Já mu říkal, že vymyslet něco nového nejde, všechna hudba už byla jednou napsána, my všechno jenom dáváme dohromady,

rozumíš, componere, to je z latiny, znamená dávat dohromady. Sral mě.“ Přisvědčil jsem a dodal, že s hudbou to v tomhle případě bude asi podobné jako s texty.

Po dalších několika historkách se podíval na hodinky a řekl, že musí jít venčit psa, a po srdečném rozloučení odešel. U stolu, k němuž jsme se postupně v přeplněné hospodě propracovali, zůstali už jen ti, které jsem viděl jen párkrát. Nevypadali, že by mě chtěli zahrnout do hovoru u stolu, takže jsem odešel na dvůr za svými kamarády z univerzity.

***

Přišel jsem zhruba v polovině koncertu, což jsem ale tehdy nemohl vědět, protože kapela zrovna oznámila poslední dvě písně, jež ve vysokém tempu a nasazení odehrála. A začalo se přidávat. Po každé písni následoval bouřlivý potlesk excitovaného, alkoholem posilněného publika následovaný mohutným kolektivním vlněním těl při další písni.

Kapela přidávala ve velkých blocích třikrát, při posledních dvou návratech už jen opakovala písničky, pořád dokola a dokola… ale bylo to úplně jedno, hráli do vyčerpání… a lidi stejně tak tancovali.

Na konci sklidili opět bouřlivé ovace…

Publikum se po konci hlasitě dožadovalo pokračování, takže zvukař improvizovaně na aparaturu napojil svůj notebook, zapnul „párty mix“ složený se starých disko fláků a jelo se dál.

***

Z dalšího průběhu večera už pár útržkovitých poznámek.

„Tohle je vážně skvělý, že vytvářejí tyhle otevřené sociální prostory,“ křičela mi do ucha, aby přehlušila hudbu, kamarádka Zuzana a tancovala dál.

„… v jednu chvíli jsem hledal zbraň a nemohl ji najít, protože ji dali jinam. Tak to se mu (*regisseuru/chefovi*) líbilo

nejvíc. Prý to byla pravda na divadle, to má rád," smál se nahlas při vzpomínce Jan.

***

V jednu časově neurčitou chvíli reprodukovaná hudba skončila, publikum notně prořídlo a zbytek osazenstva se přesunul do foyer ke klavíru. Člověk, kterého jsem viděl už v parku, se za něj posadil a začal hrát. Dával výhradně české kusy, které všichni znají a jsou schopni je zpívat.

Po chvíli se k němu přidal i saxofonista, jenž prospěl atmosféře fantastickým zvukem svého tenor saxofonu. Odněkud se vynořily kanystry s vínem a rozlévaly se všem okolo, já dostal svoji dávku do nemyté sklenice od piva.

Skupina se semkla kolem klavíru a užívala si zpěvu a tance. Viděl jsem tu zástupce a zástupkyně všech složek Divadla – od herců a hereček přes zvukaře, rekvizitářky, maskérky a maskéry, lidi z kanceláří a vedení až po zbytky diváků a divaček.

... jeden večer, jedno tělo...

***

„Dej mi tam Karvinou, za chvíli už pudu," zahulákal na klavíristu s Divadlem se loučící Lukáš.

Když jsem za pár hodin vstával na zkoušku, hlavou mi pořád zněla ta zpropadená Karviná.

[Středa, 7. května]
Úvod dnešní zkoušky obstaralo, pro mě překvapivě brzy, testování prvních několika částí operety.

[*První část*]
Přijel skladatel Béďa, sedl si za připravený klavír a jal se představovat nám svoji dosavadní práci. Rozdělil hercům a herečkám party a začal s nimi zkoušet zpěv. Zbyněk v té situaci zase nevydržel nic nedělat a začal herce a herečky okamžitě

vybízet k pohybu, poskakování, tanci a jiným hereckým akcím.

Je potřeba říct, že jsme se všichni královsky bavili. Věty, které jsme byli zvyklí vnímat jako psaný, popřípadě mluvený text, zpěvem ožívaly jiným životem, putovaly do jiných kontextů, získávaly novou energii; nabíraly intonací i výškou hlasu jiné významy a tím se pro nás „účastníky zkušebního procesu" stávaly vtipnými jen tak, samy o sobě.

***

Po přezpívání prozatím hotové části operety nám chtěl Béďa pustit na přehrávači několik písní ze svých oblíbených filmů, jenže se mu nedařilo zprovoznit přehrávač. Postupně se začali přidávat ostatní, až v místnosti nezbyl téměř nikdo, kdo by se nepokusil přehrávač zapnout. Nepovedlo se, a tak Béďa vytáhnul svůj iPad, z něhož nám chtěl písně přehrát, jenže hrál hrozně potichu, takže jsme skoro nic neslyšeli. Situaci se snažil vyřešit Marek tím, že ze šatny donesl přenosnou bedýnku, zapojil ji do zásuvky a snažil se připojit k iPadu, jenže... vyskytl se problém s obalem, který překrýval zdířku pro připojení sluchátek, takže jsme se ocitli v situaci, kdy celý ansámbl napjatě pozoroval Béďu, jak sundává snad čtyři vrstvy obalu, všemožně zastrčené do sebe. Zbyněk začínal být netrpělivý, a tak přispěchal s replikou pronesenou dětsky naivní polohou hlasu:

„Co s tím je, vždyť je to jen taková zdířka prostinká," čímž okamžitě všechny rozesmál. Ivan dokonce navrhnul, že bychom tak mohli celou inscenaci zahájit, na scénu přijde herec a řekne: „Vždyť je to jen taková zdířka prostinká!"

Mně osobně se nápad velmi líbil, jen jsem měl pochybnosti o tom, zda by někdo, kdo se s námi neúčastní celého zkoušení, vnímal repliku podobně vtipně. Napadlo mě, že jde možná o obecně platný rys. Při zkoušení se vytváří specifická atmosféra sdílení a vzájemnosti, jež může na zúčastněné díky společně strávenému času, díky sdíleným historkám, příběhům a vtipům působit magicky... ale může vtip vytažený „ze zkušebny" účinkovat stejně silně i na lidi mimo náš kontext?

***

K obvyklým věcem připraveným ke zkoušení, tedy k vagonu složenému z praktikáblů, dnes přibyl prakťák s rekvizitami, knihami a dalšími věcmi. Na druhé straně místnosti stály věšáky s kostýmy. Byla připravena i televize a mikrofony. Celé osazenstvo zkušebny se v jednu chvíli na prakťák a kostýmy vrhlo, začalo se v nich přehrabovat a objevovat kusy hodné zvláštní pozornosti. Knihy vydaly na dobrou půl hodinu prohrabování.

... Maupassant... Gogol... Dostojevskij... Tolstoj... *Ptáci v trní*...

Kostýmy, někdo našel sponu, jiný kalhoty, vestu nebo čepici, všechno se mohlo díky přítomnosti zrcadel v místnosti okamžitě vyzkoušet. Zbyněk ale našel úplně jinou trofej – fialové lyže. Vytáhl je zpod jednoho kabátu, přešel s nimi houpavou chůzí místnost, opřel je o stěnu... podíval se na ně zálibným pohledem a pronesl: „Toto je symbol mojí režie."

Nechápavě jsem se obrátil na Lindu, která Zbyňka taky slyšela, ale jenom pokrčila rameny, usmála se a odešla pryč.

***

Po dostatečném prohrabání *fundusu se pokračovalo v kolektivním vytváření scén se stejným rytmem a intenzitou jako v minulých dnech. Čtení, pohyby, vtipy, nabídky, akce, povídání, interpretace, diskuse a znovu – čtení, pohyby, akce, interpretace a diskuse...

Po určité době, a dnes to nebylo poprvé, jsem začal mít pocit, že ať se začne odkudkoli, vždy se zkoušení převrátí v diskusi (a naopak), která se dříve nebo později dostane k hlavní postavě, s níž si nikdo neví rady. Co je zač? Co chce? Za co bojuje? Nebyl jsem jediný, kdo prázdno v jádru inscenace cítil, čas od času podobnou nejistotu vyjadřoval skoro každý. Zbyněk se proto jednou překvapivě otočil na mě a začal překotně vysvětlovat:

„Pane asistente, vy uděláte anketu, kdo je to (*jméno hlavní postavy*), budete se ptát různých lidí, chci celou sociální strukturu, města, vesnice, přes Zemana, Schwarzenberga až k normálním lidem… ááá… hlavně mě zajímají severní Čechy, Most, Chomutov, Ústí."

Ty severní Čechy jsem samozřejmě bral jako vtip. Když se k tomu ale Zbyněk opakovaně vracel v průběhu zkoušky, znejistěl jsem.

***

Polívku jsem snědl u jednoho stolu s Janem. Celou dobu jsme si povídali o první polovině zkoušky a o tom, jak nás tohle zkoušení hrozně baví. Těsně před koncem přestávky dorazil i Zbyněk, objednal si malé pivo a u baru jej na stojáka vypil. Inspicientka Klarisa obvykle sleduje čas a na konci přestávky všechny upozorní, že už musí jít nahoru, a nejinak tomu bylo dnes. Všichni se tedy zvedli a šli zpátky na zkušebnu.

[*Druhá část*]
S polívkou v břiše se jelo dál. Na druhou polovinu se přišel podívat i Lukáš sbírající materiál pro svou disertaci. Zbyněk jej pohotově přivítal:

„Ale vy už jste tady naposled!" Asi mu nebylo úplně příjemné, že jej někdo při práci pozoruje.

Lukáš se nicméně normálně zapojoval do zkoušení, hýřil nápady a *nabídkami. Nevydržel jen tak stát bokem. Nejvýrazněji do zkoušení vstoupil svými zenovými koány, a to právě ve chvíli, kdy Mirka položila otázku:

„Co je nejprostší věc na jevišti?"

„To je jasné," vypálil sebevědomě Lukáš, „mrtvá kočka". Po chvíli dodal, že je to zen a co že se všichni divíme. František nato přispěchal s asociací:

„No jasně, a znáte Šlesingerovu kočku? To je kvantová fyzika, nikdo neví, jestli je mrtvá, nebo živá, v krabici," a dál vysvětloval experiment. Později vyhledal v mobilu, že jde o Schrödingerovu kočku a kousek vysvětlení přečetl.

Lukáš se ale nenechal vyhodit z rytmu a dál teatrálním hlasem recitoval:

„Přijde jednou mistr a řekne učedníkovi – zamet' dvůr. Učedník dvůr zamete a oznámí to mistrovi. Mistr vyjde na dvůr, vidí ho zametený… rukou praští do stromu, listy na zem zase napadají a mistr řekne – tohle je správně zametený dvůr." Když Lukáš recitoval, imitoval přitom rukou úder do stromu, a když skončil, zatvářil se tak tajemně, jako by právě položil obecenstvu nerozluštitelnou hádanku. Po chvilce ticha stejně teatrálním hlasem pokračoval:

„Mistr se ptá učedníka – když se vlajka hýbe, hýbe vlajka větrem, nebo vítr vlajkou? Učedník odpoví – to je jasné, vlajkou hýbe vítr. Mistr – ne ne, to tvá mysl se hýbe," pokračoval ve stejně tajemném módu Lukáš.

„Však říkám, že už jste tady naposled," přerušil jej Zbyněk a všichni se nahlas zasmáli.

„Ale tohle je vynikající," řekl Zbyněk a otočil se na Jana hrajícího hlavní postavu:

„Tu zenovou knížku si od něj půjčíte, vybereme z toho ty nejlepší a budete to na jevišti říkat."

***

V průběhu druhé poloviny zkoušky mě Zbyněk pověřil okopírováním asi pěti stránek z knihy, co s sebou dnes přinesl. Šel jsem přes dvůr do kancelářské budovy, kde jsou v druhém patře umístěny kopírky.

Cestou kolem kanceláří jsem do nich i nahlédl a viděl lidi schoulené u počítačů. Zase jsem si uvědomil, že rytmus, který zažívám při zkoušení, nemusí sdílet další sekce divadla. My chodíme na půl desátou, máme několik přestávek a odcházíme o půl druhé, následuje pár hodin na odpočinek, pro herecký soubor na učení textů, a večer se hrají představení, což znamená nástup v šest hodin. Kancly mají pravděpodobně jiný, běžnější rytmus.

S okopírovanými papíry jsem se vrátil na zkušebnu, roztřídil jsem je, rozdal Zbyňkovi, hercům a herečkám, kteří

s nimi podle pokynů začali pracovat. Četli si úryvky, vytvářeli akce, zakládali do scénářů.

***

Můj scénář podle toho tak začíná vypadat, jako pěkný salát. Je celý proškrtaný, prošpikovaný vloženými listy a změnami. Nahodilým způsobem zkoušení jsem úplně ztratil přehled o celku.

V posledních dnech se tak začala s palčivou naléhavostí objevovat potřeba sjednotit rozhozený scénář. Ivan už poněkolikáté naléhal na ostatní, že je potřeba napsat *scénosled.

Slovo si vzal Luboš a začal rekapitulovat, které scény už máme. Na začátku opereta – jasné, potom začal vypočítávat, jak jdou vytvořené scény za sebou, přidal i několik nových nápadů ze čtení mnou okopírované knihy. Po kratší diskusi se všichni shodli na tom, že je potřeba co nejdříve závazně sepsat scénosled, na nový scénář je ale přece jen ještě brzy.

[*Můj scénář*]
Jak čas plyne, začínám si uvědomovat, že se stávám jakýmsi „odborníkem na scénář". Kvůli napovídání musím text podrobně sledovat. Jsem to proto právě já, kdo musí mít vždy tu nejaktuálnější verzi. Pokud si herec nebo herečka, hlavně teda Mirka, udělá škrt – hlásí to mně. Škrtne-li se něco po celkové dohodě, taky to musím vědět. Vkládám si všechny vložené scény a hlídám nesrovnalosti. Když si někdo není jistý, jestli je daná pasáž „ve škrtu", jde za mnou. Scénář mě tak propojuje s celým ansámblem. Všichni za mnou chodí, povídají si se mnou a tím se vzájemně poznáváme.

Hlídání textu mi tak, myslím, dává jakési postavení. Scénář je totiž jednotícím prvkem celého zkoušení. Všichni jej mají – režisér, herci a herečky, inspicientky, zvukaři, osvětlovači, stavba, dramaturg – a nějak s ním pracují. Přenáší jej, čtou v něm, škrtají, připisují, přepisují. Po vytvoření scény si okamžitě zapisují *fixované herecké akce, hudbu, světla, vzpomínají na zapomenuté věci, řeší nesrovnalosti, zapisují

si narážky, což je síť jakýchsi časových značek, která drží inscenaci pohromadě. Scénář se obvykle za dobu zkoušení několikrát celý přepisuje a nově tiskne.

***

Zpočátku jsem se scénářem pracoval intuitivně. Nevěděl jsem kupříkladu, jak se škrtá. Škrtal jsem proto, jak mě napadlo. Správný „grif" jsem začal chytat až ve chvíli, kdy mi Mirka chtěla ukázat svůj větší škrt, který jí už dva dny procházel. Ukázala mi její scénář, abych si podle ní upravil škrty. Později jsem zjistil, že praxi škrtání dodržují ve svých scénářích všichni stejně. Postup je následující – když člověk čte zleva doprava, narazí na svislou čáru, která je spojená čarou libovolné délky (klidně přes dvě strany) zase na začátek dalšího textu, který v čase hry navazuje – to, co se přeskočí, je „ve škrtu". Praktiku škrtání jsem tak najednou sdílel se všemi ostatními.

***

Příjemné bylo taky zjišťovat, že i já sám jsem se postupně všechny repliky naučil zpaměti. Nebylo to mým záměrem, přišlo to jen tak, samo, jako bych poslouchal pořád dokola jednu písničku a při každém opakování si zapamatoval o jedno dvě slova navíc.

Každou další scénou, kterou se podařilo vytvořit, jsem se víc a víc stával součástí dění na zkušebně. Šel jsem s nimi, dělil jsem svou pozornost mezi sledování textu a pozorování hereckých akcí, neustálým opakováním a sledováním stejných vět jsem se dostával pod povrch a začal oceňovat jejich hloubku a skladbu, vážil jsem opakovaně každé slovo, každou část, každou čárku.

Vypěstoval jsem si cit pro rozlišení ticha, které je součástí herecké akce, a pro ticho, které je způsobeno zapomenutým textem. Jistě, občas jsem se seknul, ale už to nebývalo tak často. Začínal jsem se cítit dobře, jistě, věděl jsem, že to, co dělám, dělám dobře a tím přispívám k naší společné věci.

[Středa, 14. května]

„Jakto, že nejste na cestách?“ překvapil mě Zbyněk při příchodu na zkušebnu, narážeje přitom na zadání ankety z minula.

Kromě mě tím samozřejmě všechny pobavil. Pořád jsem si nebyl jistý, jestli jde o vtip, nebo ne. Když ale Zbyněk začal zcela vážně mluvit o tom, že mi Divadlo dá peníze na jízdenky po severních Čechách, zpanikařil jsem a zašel pro radu za dramaturgem Alanem.

„Ale ne, nikam jezdit nebudeš, uděláme to elektronicky. Dám ti kontakty na lidi od kultury a různé další přátele, co Divadlo za léta nastřádalo. Uděláme tu anketu mezi nima,“ ujistil mě rychle Alan a já si oddechl.

Most a Ústí nad Labem tak nedostanou možnost vyjádřit názor na naši hlavní postavu.

[*První část*]

Začalo se operetou. Béďa seděl opět za klavírem a herci s herečkami zpívali své party. Úvodní operetka ještě pořád není hotová, zkoušejí se tak jen některé části. Zbyněk znovu začal všechny hned režírovat. Ostatní se k němu postupně přidali a hýřili aktuálními nápady.

Zbyněk se v jednu chvíli zastavil a nahlas se zamyslel nad celkovým významem operetky:

„Musí to být pitomoučké, operetně expresivní, zábavné, nevázané, radostnost z toho musí být cítit, jako kontrast k tomu zbytku,“ vysvětloval Zbyněk.

Zatím ale mají z operetky všichni dojem spíše opačný – hluboký až hloubavý. Hlavně kvůli převaze basů a barytonů v souboru. Bude potřeba, aby Béďa napsal některé části výše, a přidají se sbory.

***

Dnes jsem na zkoušku dorazil velmi unavený, v ne příliš dobré náladě, skleslý. Po hodině zkoušky jsem byl až překvapený, jak byly mé baterie opět plně nabité. Celé zkoušení je sice časově, psychicky a pro některé i fyzicky náročné, ale i tak

mě pravidelně dopuje emocionální a intelektuální energií. Vlastně by se chtělo říct, že mě vyčerpává a nabíjí zároveň.

Někdy si říkám, že bych ocenil pár dní volna, ale když se dostaneme „do tahu", kdy herci a herečky hrají, diskutují, nabízejí, Zbyněk režíruje, vymýšlí, navrhuje a já jdu s nimi, podrobně sleduju text a všechno okolo, směju se s nimi, občas s někým promluvím... neměnil bych.

***

Polívku jsem si o pauze šel sníst ke stolu, kde sedělo několik herců. Pauzy na oběd se pro mě postupně začaly stávat jakýmsi místem pozorování reflexí divadelního života. V hospodě se v tu dobu scházejí nejen ti, kteří zkouší s námi, ale i někteří lidé z kanceláří, popřípadě další herci a herečky zkoušející jiné inscenace v dalších prostorách divadla. U stolu se tak mísí a diskutují rozličná témata z různých sekcí a jejich provozu. Často se tak stane, že co se stalo na zkušebně, na dvoře, v kancelářích, dílnách nebo na představeních, v hospodě se řádně probere.

U stolu se tak třeba včera Jan začal vyznávat z nenávisti k postavě, kterou hraje. Jan hraje onu *unikavou* hlavní postavu. Jen velmi těžce si k ní hledal cestu, pravděpodobně i právě kvůli její neuchopitelnosti, s níž si všichni lámou hlavu.

„Hele, to nemusí být úplně špatně. Když ho nenávidíš, tak si budeš na jevišti říkat, co to tady vykládám a dělám za hovadiny. To vytvoří ten konflikt, nějaké vnitřní napětí a dodá to té postavě kouzlo," snažil se jej chlácholit Ivan.

Dnes však nebylo naše jezení polívky a povídání tak poklidné, jak obvykle. V jednu chvíli k našemu stolu dorazil jeden z herců, který se zdál být viditelně rozrušený:

„Zas mi kurva volal regisseur/chef. Důrazně mi doporučoval, jo takhle to řekl, důrazně ti doporučuju, aby sis na příští rok nechal aspoň půl úvazek," vysvětloval herec, který měl v plánu být celý příští rok na rodičovské.

„Nemám prý věřit nikomu, kdo mi říká, že se budu moct vrátit. Vy mě vyšupnete," pohodil hlavou směrem k ostatním hercům a pokračoval dál:

„Prý na mě tak spoléhal, za chvíli se má začít zkoušet (*název inscenace*), mám v tom hrát, ale vůbec to nechápu, není k tomu žádný důvod!“

Od vedlejšího stolu se do hovoru zapojil jeden z herců:

„To je úplně padlé na hlavu, budeme zase zkoušet nějakou blbost s Hladimírem. Má to být klauniáda, ale víte, jak to u něj vypadá…“

„To je křeč, křeč a zase křeč,“ doplnil někdo jiný.

„On sem zítra přijde a bude dělat pořádek, už to avizoval dopředu, to zas bude, kurva, já budu vypisovat kurzy na to, kdo dá výpověď, odejde ze zkoušení nebo zůstane, nazkouší a potom se na to vysere. Až uvidíte vedle svých jmen u obsazení taková malá číslíčka, tak budete vědět, co to znamená. Můj kurz je tak 1 : 1,3, že skončím… a nebudu jediný!“ vyložil entuziasticky jeden z herců.

Následně se začaly probírat detaily sázení, kurzů a tipů, kdo to zabalí při zkoušení, kdo až po nazkoušení a kdo ještě před začátkem zkoušení. Herec, který s nápadem sázení přišel, jako první po chvíli hovoru svůj kurz zpřesnil na 1 : 1, načež někdo další řekl, že na to sere taky, a Jan začal provizorně vypočítávat, v jakých divadlech ve městě by mohl hrát.

„No, to bych si pomohl teda,“ odsekl rezignovaně herec, když uslyšel nabídku jiných divadel. „Pudu se ožrat a pak se uvidí.“

Jan se ale s takovým řešením nechtěl spokojit a po chvíli uvažování vypálil:

„Tak prostě vyměníme jeho! Hm, hm… ale jak se to dělá?“

„Vzpoura,“ řekl někdo a atmosféra u stolu se začala měnit, mluvilo se sice celou dobu v žertovném módu, ale někde na pozadí běžela otázka: Opravdu je možné něco takového udělat? Vážně bychom to udělali?

„No jo, jenomže to budeš za blbce, pořád, při každé vzpouře jsi za blbce,“ po chvilce ticha navázal skepticky jeden z herců, „teď navíc bychom byli obviňovaní z toho, že využíváme situace, kdy je oslabený, ztrácí režisérskou autoritu, a teď by mělo přijít ještě něco takového. To by s náma museli jít i lidi z kanceláří, prostě všichni, to se nestane, to je bez šance.“

Extrémně zajímavou rozmluvu přerušila Klarisa volající nás zpátky na zkušebnu. Škoda… už poněkolikáté mě překvapilo, jak ostře kontrastní byla atmosféra u stolu v hospodě, kde se probíraly aktuality chodu divadla, v porovnání s atmosférou na zkušebně. Velmi mě mrzí, že nebudu moct vývoj situace dlouhodobě sledovat, brzy bude konec sezony a já odjíždím na nějakou dobu do zahraničí.

Možná se ale nic podstatného nestane, pár lidí skončí, ale revoluce se konat nebude, ledaže by se opravdu všechno a všichni dali do pohybu a nahromaděná energie se uvolnila. Uvidíme.

[*Druhá část*]
Po návratu na zkušebnu se zase začalo zkoušet, a to hned v rytmu a tvořivém hemžení jako v předchozích dnech. Čtení, režie, nabídky, pobídky, diskuse, opět čtení, nabídky…

Jelo se ale celkem svižně až do chvíle, kdy Zbyněk najednou vykřikl:

„A teď by tady měl být oheň, takhle by měl vyšlehnout… vššššš, nahoru!“ Ostatní se na sebe skepticky podívali.

„Můžem tam dát barel, co tady máme, dá se tam základka a na ni nějaký hořlavý prach, ať se v tom nemusí pálit noviny,“ rozvíjel nápad František, po jehož příspěvku se rozhořela diskuse o možnostech ohně na jevišti.

„To bude problém s hasiči, na sále je čidlo a to by se muselo při představeních vypínat, jinak by přijeli hasiči, takže to nejde,“ vysvětlovala Mirka, ale zároveň navrhla i řešení:

„Muselo by se to udělat stejně jako v (*jméno inscenace*), oheň by se založil v bedýnce s ešusem nebo něčím takovým, to by mohlo projít.“

Režiséru/nomádovi se nápad s uzavřeným ohněm namísto otevřeného ohně nelíbil a nápad tak rovnou zavrhnul. Kolik svobody dá režisérovi požární hlásič, blesklo mi hlavou.

***

Druhá polovina zkoušení, a zejména její poslední část, byla věnována práci na scénáři, hodně se diskutovalo o sledu scén, jejich významu a propojení. Zkoušely se přechody mezi scénami a také se ladila hudba.

Zbyněk po několika nesnázích se zvukem, hudbou a technikou začal tlačit na to, aby na zkoušky docházel zvukař, který nakonec na druhou část zkoušky skutečně přišel. Usadil se do rohu zkušebny mezi kulisy z jiného představení. Sedí na malé stoličce, u sebe má notebook a iPad na malém stojánku a reprosoustavu ovládá bezdrátově.

Později jsem se dozvěděl, že kulisy obklíčující (nejen) zvukaře pocházejí z největšího „kasaštyku" Hladimíra. V těchto kulisách my zkoušíme, vzhledem k dnešnímu hovoru v hospodě v tom byla jistá symbolika.

***

„Hudba a zvuk jsou podstatnou složkou inscenace. My si musíme více zvykat na atmosféru, kterou nám hudba potom bude dávat," vysvětloval Zbyněk.

Když se zvukař ke zkoušení připojil, opravdu se mnohé změnilo. Například Matouš, jako jedna z postav, která hlásí zastávky vlaku, byl najednou znejistěný. V určité fázi měl vystoupit na samotný okraj prakťáků a měl zavolat – Budapešť! Jenže tady byl zvukař a začal pouštět dohodnuté skladby.

„No jo, ale mě ta písnička *hází úplně jinam. Musím to říkat jinak," vysvětloval Matouš, když do té doby zafixovaný způsob hlášení stanic přestal fungovat. Podobnou situaci jsem zachytil potom ještě několikrát. Mirka, Matouš nebo i mnozí další museli své repliky vyslovovat jiným způsobem, protože dosavadní způsob mluvy se nehodil do nově nastolené nálady. A nehodil se proto, že mají vyvinutý cit pro atmosféru a náladu scény, do níž se bude hodit určitá intonace nebo barva hlasu. Zdůvodnění ovšem vždycky znělo: „hudba mě hází někam jinam".

V podobném duchu se Zbyněk zasazoval o to, aby herci a herečky chodili na zkoušky v kostýmech, samozřejmě

ne kompletních, protože ještě nebyly hotové, ale pokud už měl někdo vybrané kalhoty, v nichž bude hrát, nebo triko, boty, cokoli, měl je nosit na zkoušky. Ideou v pozadí bylo opět házení. Jiné než civilní oblečení mělo člověka házet více do role.

Představil jsem si, jak si jako herec každé ráno na zkoušku oblékám stejné kalhoty, po čase si moje tělo na ten kus oděvu zvyká, a jakmile si jej každé ráno obleču, vyšle mi signál, že jsem tak trochu někdo jiný. Dobře jsem si takovou věc představil, protože velmi podobný efekt u mě fungoval, když jsem se převlíkal do sportovního oblečení na trénink nebo do dresu na zápas. Tam to bylo ještě silnější. Člověk je v jiném oblečení prostě jiný. Možná bych měl něco podobného vyzkoušet a při psaní si dávat na hlavu třeba čelenku, do uší sluchátka, na ruku náramek nebo něco podobného, třeba mě věci budou lépe „házet" do psaní vědeckých textů.

Idea házení se mi celkově velmi zalíbila. Co všechno nás někam hází? Jistě nás hází kostým do role, hudba do jiné atmosféry, do rozdílných nálad nás hází různé způsoby zkoušení, jistě s námi hází z poloviny zaskládaná zkušebna; hází s námi i budova, která nás dělí na ty v administrativě a na ty, co dělají umění; hází s námi taky opereta, u které se nedaří vyvolat patřičný dojem, těla herců a hereček, která jsou seskládaná tak, že produkují hluboké tóny a tak dále a tak podobně.

***

Výsledkem snažení v druhé polovině měl být scénosled, na jehož sepsání stejně nakonec nebylo dost času, protože se ještě dotvářely některé scény. Opereta na úvod už dostává svůj tvar, jen se možná v *generálkovém týdnu lehce proškrtá. Druhá třetina představení má být sledem epizod, jež se podařilo do tohoto bodu vytvořit, a závěrečná třetí část ještě nebyla vytvořena vůbec.

Jediné, co jsme o závěru věděli, bylo, že celé představení bude v této části tragicky vrcholit v absolutním zešílení

všech postav, stejně jako ve filmu, co jsme na zkoušce den po prvním máji viděli. A to nebylo mnoho.

***

Můj scénář je taky v čím dál zbědovanějším stavu, od minula přibyly další škrty, skoky, vložené stránky, poznámky, vpisky a opravy. Každou zkouškou taky přibývají moje terénní poznámky, které píšu na zadní strany scénáře a do mobilu a následně je po večerech, nocích a ve volných chvílích přepisuju do počítače. Při minulých zkoušeních jsem používal dva scénáře na sobě, jeden na poznámky, druhý na sledování textu, teď mám pořád jen jeden – a ten už vypadá otřesně.

***

Po konci zkoušení (samozřejmě bez jakéhokoli „oficiálního vyhlášení" ze strany Zbyňka) se dohadoval program na následující týdny. Šlo o to, určit termíny a časy zkoušení, kostýmovou a *technickou zkoušku a taky časy (a délky) zkoušení v generálkovém týdnu. Různí lidé přicházeli se vzájemně se vylučujícími nápady a překážkami, až Mirka rázně uhodila na režiséra/nomáda:

„Zbyňo, to musíš rozhodnout ty," obrátila se na něj jako na člověka v pozici „režiséra toho všeho", který má takové věci rozhodovat. Jenže Zbyněk nic takového určovat nechtěl a neustále se rozhodování bránil.

„No já, víš, to by bylo dobré, kdyby někdo, navrhnul něco," vykrucoval se Zbyněk a postupně se snažil odvést řeč jinam, jako by ze své pozice záměrně ustupoval. Celá věc skončila tím, že se ještě domluví v příštích dnech.

***

Cestou z divadla jsem uvažoval nad textem, který na základě svého výzkumu napíšu. Mám vytvořit klasický akademický text,

nebo budu experimentovat? Začínám na sobě totiž pozorovat, že o svém výzkumu a jeho prezentaci navenek stále častěji přemýšlím velmi podobným způsobem, jakým nad připravovanou inscenací přemýšlí v Divadle. Pod kůži se mi zarývají jejich praktiky práce, hříčky s žánry, montážemi, inspiracemi, vyprávěcími rovinami… Zjišťuju, jak hodně mě baví uvažovat nad texty právě tímto způsobem. Možná že už za chvíli nebudu schopen přemýšlet jinak, uvidíme.

[Úterý, 20. května]
Dnes jsme zkoušeli na velkém sále, kde se bude představení po premiéře běžně hrát.

Na úvod Zbyněk souboru předčítal výběr z prvních patnácti stran ankety – kdo je hlavní postava inscenace optikou české kulturní elity – kterou jsem mu pár dní předtím přinesl. Z přečteného bylo okamžitě zřejmé, že s ukotvením hlavní postavy nám nepomůže ani anketa. Spíše naopak. Odpovědi byly natolik rozdílné, že neposkytovaly žádné vodítko pro hlavní postavu ani název inscenace, jenž se taky stále nedaří najít.

Jako nejpronikavějším pohledem prezentovaným v následné debatě se ukázal být názor, že hlavní postava „vlastně není“. Chybění se ale na divadle prý špatně hraje. Nikam jsme se tedy výrazně neposunuli ani díky anketě.

Zbyněk mi nicméně poděkoval, řekl, že je to hezké a zeptal se, otázkou, co zněla spíš jako oznamovací věta, jestli toho bude ještě tak třikrát víc.

[*První část*]
Přechod do jiného prostoru nás ale celkově vystavil hned několika ne úplně předvídaným komplikacím. V první části se zkoušela opereta. Při zkoušení ve větším prostoru potemnělého sálu se však ukázalo, že úplně ztratila energii.

To, co na zkušebně, v menším prostoru, fungovalo relativně dobře, na tmavém sále, tedy v „black boxu“, jak divadelníci říkají, ještě více potemnělo a převaha hlubších hlasů v kombinaci s prostorem vytvářela ještě větší dojem těžkopádnosti a hloubavosti. Ta tam byla prosluněná zkušebna.

Záměr s touto částí byl ale přesně opačný. Operetka měla být lehká, radostná a nezávazná. Zbyněk a taky ostatní s operetou rozhodně nebyli spokojeni, ale zatím nikdo neví, co s tím dělat.

***

Rozčarovaný ansámbl z nefungující operety před přestávkou stihl ještě rozezkoušet poslední, závěrečnou část inscenace. Stihlo se načrtnout jen několik scén. V jedné z nich je potřeba, aby herci a herečky stáli v jedné řadě, když je tak Zbyněk začal rovnat, Kristián, hraným slovensko-českým přízvukem, zahlásil:

„Nestůjte mi kurva v řadě nebo dostanu pětku z režie!" Starší část souboru se začala smát, protože věděli, o co jde. Ale já ne a zřejmě ani pár mladších členů souboru. František proto vysvětlil, že jde o hlášku (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*), který Divadlo na konci šedesátých let spoluzakládal. Divadlo spolu s ostatními vedl až do poloviny devadesátých let, kdy zemřel. František taky rychle vzpomněl na prvního uměleckého šéfa, který nastoupil po něm a jen s velkými obtížemi se snažil přimět herce a herečky, aby se postavili do řady:

„To bylo vždycky! Na zkoušce říkal, a teď se postavíte do řady. A někdo mu odpověděl, ale počkej, nám (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) říkal, že nesmíme za žádnou cenu stát v řadě, že to je na divadle zločin. Pamatuju si, jak potom seděl v hospodě a vztekal se – kurva, já nemůžu pracovat v divadle, kde mi nechtějí herci stát v řadě!" dokončil vyprávění František a všichni se smáli.

Po této situaci jsem si uvědomil, že citát (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) se přetřásal už poněkolikáté. Něco z něj tady asi pořád zůstává a nechce odejít i přesto, že by někteří byli rádi. Obdivuhodná odolnost zvláště po tak dlouhé době.

***

Jelo se dál celkem svižně až do přestávky. Podařilo se rozpracovat několik scén z poslední části. Pak jsme všichni odešli na polívku. Kolem jednoho stolu si nás tentokrát sedlo hodně, asi šest nebo sedm včetně Zbyňka, každý měl polívku a někdo i malé pivo. Zbyněk se aktivně ostatních vyptával, odkud jsou, z jaké vesnice nebo části města a doptával se na charaktery tamních lidí. Velmi ho zajímal především kolektivní, skoro kmenový život:

„Ta společnost už podle mě kolektivně vůbec nežije, soudržnost až takovou jako kmenovou vidím maximálně ještě trochu u Romů, ale jinde ne. Zato venkov v tomhle byl vždycky moudrý. Dlouho se tam držely původní rituály, ale teď už se všechno rozpadá."

Někdo na to konto začal vyprávět, jak jeho babičky se vůbec neměly rády, ani se zbytkem rodiny, ale jakmile přišlo na pohřeb, tak by nejraději do hrobu skákaly.

„O tom rozpadání kmenů bys nám mohl něco říct ty, ne?" obrátil se na mě Jan. Překvapil mě a já po chvíli váhání začal improvizovat. Snažil jsem se trošku rozptýlit to jejich romantické vzpomínání na „moudrý venkov" a namítnul jsem, že i po příchodu modernity vznikají nové formy společného života, jakési nové kmeny fungující i uvnitř těch největších měst. Mají společný jazyk, posvátné předměty, území, sadu rituálů. I jejich Divadlo by se dalo tímto způsobem vyložit.

Obědová skupina se po mém krátkém výkladu rozdělila na dvě poloviny, jedna část se mnou souhlasila a uváděla příklady malých rituálů stvrzujících jejich pocit přináležitosti ke kmenu, druhá polovina byla skeptičtější. Spíše se drželi pokrevnosti, kmen pro ně byl spojen krví, kdežto divadelní společenství je založeno na bázi přátelství a společné práci.

Diskusi na chvíli přerušila maskérka Lara přisedající si k našemu stolu. Zbyněk okamžitě využil situace a zeptal se nově příchozí:

„Laro, víte o tom, že my jsme kmen?" vypálil na zmatenou maskérku.

„Ale prosím vás, to takhle nejde, abyste každému, koho potkáte, říkal, že jste kmen. To si musím kdyžtak vyzkoumat

sám," pokáral jsem ironicky pana režiséra a všichni se začali smát. Následně se hovor opět stočil k vesnicím, folkloru, k Maďarům, k národnímu cítění a k potřebě se vždycky proti někomu vymezit a bojovat proti sjednocujícímu nepříteli:

„S tím souhlasím, to myslím, že tady vidíme všichni," přikyvoval Ivan.

„Když nás regisseur/chef prudí, tak jsou všichni hodně semknutí. A je to hrozně cítit. To by tě mohlo zajímat, když píšeš tu práci, ne?" otočil se na mě František a Zbyňkovi a pár dalším, s nimiž jsem ještě pořádně nemluvil, asi poprvé došlo, že v Divadle dělám jakýsi sociologický výzkum.

[*Druhá část*]
Zpátky na sále se pokračovalo ve vytváření poslední části inscenace. Když se došlo až k samotným posledním scénám, Zbyněk prohodil, že jako skica to takhle asi stačí a teď by měli vymyslet, jak všechny postavy zemřou, načež se rozpoutala disputace o slavných filmových smrtích. Hojně se využívala popkultura – *Sedm statečných*, *Zachraňte vojína Ryana*, *Zjizvená tvář*, každý si vybral tu svou oblíbenou. Všechny smrti se budou muset ještě provázat s významem postavy – každý při „tom" bude dělat něco typického pro svou postavu.

Náčrtem smrtí jednotlivých postav jsme došli na úplný konec. Poprvé jsem během dneška cítil ze zkoušejících nervozitu. Dost mě to překvapilo, jako by takový pocit v tomto prostoru neměl díky dosavadní převažující bezstarostnosti místo. Úplně jsem si odvykl.

Vlastně se ale nebylo co divit, generálkový týden je za dveřmi, opereta se nedaří, scénář je v hrozném stavu, scény z prostřední části se musí doladit a závěr je zatím jen skica.

Na úplném konci zkoušky se celé osazenstvo shodlo na tom, že je nutně potřeba dát co nejdříve dohromady scénář, hned zítra. Scénosled sice už máme, ale novou verzi scénáře ne. Pěkně hezky od začátku do konce si jej všichni společně projdeme, bude se hlásit, co si tam kdo zapsal, protože ne všichni tam mají všechno a někteří tam zase mají daleko méně

než ostatní. Je potřeba se sjednotit. Alan následně scénář sepíše a vytiskne.

***

Zítra proběhne poslední zkouška tento týden, ve čtvrtek je v plánu velké přezkušování do jiné inscenace a v pátek jede téměř celý soubor někam na zájezd.

Jsem vlastně rád, trochu si odpočinu. Dělat divadlo teda není žádná legrace.

Chór III: Debatující společnost rekapituluje potřetí

„V druhé části *Organizované magie* přichází velmi, och, velmi překvapivý a mazaný střih," začne Petr hned potom, co dočte. Vůbec už nečeká na to, až ho někdo pobídne.

„Posunuli jsme se v čase, na začátek zkoušení s jiným režisérem – Zbyňkem. Tato část přináší další skutečnosti a zážitky, které se zdají být kontrastní k tomu, co bylo popisováno v předešlé části *Organizované magie*. Navázal jsem tehdy na terénní výzkum a tím i poznávání zkoumaného prostoru z různých stran. Pokračoval jsem tak v odkrývání různých vrstev divadelního světa, čímž jsem ovšem zase přecházel z jednoho rytmu do druhého – z rytmu ‚doktorandského vakua' do striktně daného rytmu zkoušení," vysvětluje Petr.

„Takový přechod ti vůbec neudělal dobře," přisvědčí z poličky kniha *Výživa a zdravý životní styl*. Petr usilovně přemýšlí, kde se v jeho knihovně taková kniha sakra vzala.

„Postupně ses ale začal zapojovat a vrůstat do procesu zkoušení prostřednictvím nápovědy, sledování scénáře nebo dělání ankety, což tě uvádělo do sdíleného světa s ostatními," dál rekapituluje *terénní deník* a pokračuje, „zároveň jsi ale dál tápal v tématu výzkumu. Měl jsi nějaké ideje a nápady, ale snažil ses všechno precizovat, posunout

a taky trochu probrat s ostatními v hospodě. Postupně ses ale více a více nechal pohltit procesem tvorby, podvolil ses toku dění, nesl se s ním a výzkum šel trochu stranou."

„Hned v úvodu jsme zaznamenali celkovou změnu atmosféry na zkušebně a postupně narůstající nadšení z ‚workshopového' způsobu zkoušení a tvorby," doplňuje *složka listů s teoretickými poznámkami*, „při němž se, alespoň se to zdá, rozmývají hierarchie a hranice mezi různými složkami inscenačního procesu."

„Jasně," odpovídá Petr, „všechno to nadšení ředí snad jen určité nesrovnalosti a tření, které z tohoto způsobu práce vyplývají, jako zmatenost procesu, nevyjasněnost tématu, neurčitý význam hlavní postavy, nestíhání. I když je otázka, jestli nutně z tohoto nastavení procesu vyplývají," zamýšlí se.

„Zároveň se postupně vyjevuje," pokračuje Petr, „co všechno do procesu zkoušení nemilosrdně intervenuje. Mám tím na mysli hlavně materiální prostředí a věci – kulisy všude na zkušebně, ferman a plánování, kvůli kterému se musí zase hrát na kukátko; nemožnost dosažení významu operety kvůli tělesným dispozicím hereckého souboru, ale i kvůli přechodu ze zkušebny na sál."

„Pokračovalo taky další sledování jakési ritualizace života kolektivu Divadla skrze více či méně organizované každodenní praktiky. Sledovali jsme velké akce, respektive jednu velkou akci – oslavu prvního máje, kdy se z jinak oddělených složek stalo na jeden večer jedno tělo chycené v kolektivním vření a vytržení; stejně jako daleko menší, drobnější a méně organizované praktiky vpletené například do chodu představení (příprava piva pro herce po písni), do hospodských hovorů o zdánlivě nepodstatných a všedních věcech, které ovšem v úhrnu mají propojující funkci," vysvětluje *terénní deník*.

„Zároveň jsme ale viděli, paralelně s tím a někdy méně nápadně, připomínky, v jakém kontextu se všechno odehrává. Mám tím na mysli třeba tu zkušebnu zaskládanou kulisami z kasaštyku Hladimíra. Vždycky se tedy tu a tam taky vynořilo téma celkového fungování divadla, které vytvoří kontrastní atmosféru k tomu, co se děje na zkušebně (první jiskra vzpoury v hospodě)," připomene *papír s výzkumnými otázkami*.

„Poprvé se taky objevuje téma jakési odolnosti minulých způsobů uspořádávání prostoru a dělání divadla prostřednictvím vynoření se *postavy velkého režiséra z minulosti Divadla*, jehož přítomnost je najednou explicitně cítit," přidá *složka listů s teoretickými poznámkami*.

„Hm, tak to máme asi všechno, co?" zeptá se užasle Petr. Krátká rekapitulace.

„Tak pojďme dál. Zkouška orchestru, druhá část," popohání ostatní *kalendář*.

Petr opět beze slova bere do ruky *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu* a dá se do čtení. Bude sledovat sebe, jak prožívá dramatické, euforické, bolestné a velmi citlivé okamžiky probíhající vzpoury proti dirigen- regisseuru/chefovi.

Zkouška orchestru II.

1. Rozbouřené foyer

Foyer, divadelní budova. Všichni musí šeptat, aby nerušili probíhající zkoušku na velkém sále. Ze sálu se ozývají repliky vyslovované herečkami a herci; hudba, kroky, pády a řev Hladimíra. Občas někdo vyběhne ze sálu, drží se za hlavu a naříká. Foyer je průchozí prostor, neustále někdo chodí sem a tam. Petr zastavuje kolemjdoucí, odvádí je bokem, aby nerušili ostatní. Ti mu šeptem útržkovitě a emotivně vysvětlují, co se děje. Dům začíná vřít, stěny vibrují, trubky se třesou, vzpoura se dává do pohybu.

PETR

Prosím vás, co se to tady přesně děje? Moc tomu nerozumím.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 1[121]

Můžu to zestručnit a potom někdy později to rozvineme. Vzpoury se tady nějak děly, ale teď jsme se rozhodli hodit to na papír a říct, že už je to nesnesitelné. To rozhodnutí muselo udělat dost málo lidí, opravdu to napsat. Nebylo to tak, že by celá společnost najednou řekla teď. Začalo to tak, že třeba já jsem si řekla, tak a teď už mě nebaví poslouchat pořád cancy, jaký je to tyran, a zároveň potom šoupat nohama. Řekla jsem si, že to musíme buď zformulovat, nebo odejít. Touhle

121 Kvůli vyšší míře anonymizace citlivých výpovědí v této části jsou všechny „náhodné kolemjdoucí" beze jmen a ženského rodu bez ohledu na gender mluvčích.

myšlenkou se potom nakazila část souboru. Ale nabylo to praktické platnosti, až když se k tomu přidala administrativa. To je zajímavý. Až když se přidalo to opravdu nenahraditelné! V administrativě by se vyhazovalo špatně. Každá z těch pracovnic má know-how pro svou pozici. To není jak ve velkých divadlech, kde je hodně lidí na hodně různých oblastí a přehazujou si úkoly jako horký brambor. V Divadle je to tak, že je málo lidí na hodně úkolů a pomáhají si s tím.

K Petrovi a náhodné kolemjdoucí 1 se připojují další a vytvářejí hlouček tiše diskutujících.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 2

Možná to chce řešit tím, že by on zůstal a vyměnil všechno vevnitř, všechny. To by taky bylo řešení. Ale zase tady je moc lidí, kteří z Divadla ještě nechtějí odejít.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 3

Podívejte se, já tady nejsem dlouho, přišla jsem s otevřenou myslí, s čistým štítem, co se týče nějakého soudu. Chtěla jsem si udělat obrázek o té situaci sama. Chtěla jsem si vytvořit nějaký postoj, ale to opravdu nejde jinak. Takhle to dál nejde. Buď půjdeme my, nebo on.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 4

To bylo na spadnutí už jako deset let. Já to poslouchala po těch kavárnách. Tyhle příběhy z Divadla šílený a nikdy tomu nikdo nedokázal čelit jinak než odchodem.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 5

Přesně. Už to tady probublávalo dlouho. On byl hodně náročný vždycky, ale postupně začal tlačit víc, jak na soubor, tak na administrativu. Na všechny! A bylo to čím dál tím nepříjemnější. Potom jsem já řekla, že dám výpověď, že už to nesnesu, a moje šéfka mi řekla, že ona asi taky, a byl u toho i někdo z hereckého souboru a ta řekla, že ona o tom uvažuje taky. Takže najednou jsme si říkali, proč by měli odcházet tři lidi, čtyři lidi, šest lidí, když se všechno děje kvůli jednomu člověku. Na základě tohoto se začali dávat dohromady lidi a myšlenky. Vymýšleli jsme možnost, jak to udělat, aby regisseur/chef už nebyl uměleckým šéfem. Uměli jsme si představit, že tady zůstane jako režisér, ale ne jako umělecký šéf.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 3

Bylo štěstí, že se rozhodlo více lidí, protože doteď to bylo vážně tak, že někdo vždycky odešel, protože to jinak nešlo, už to nezvládal. Nechci říct, že soustavně všichni nadávali, ale stěžovali si na poměry (...). Přejít od nadávání na poměry k nějakým činům bylo opravdu těžké. Předcházela tomu různá setkání, která působila srandovně undergroundově až guerillácky. Bylo více než jasné, že se něco děje, že se něco hýbe. Pak se všechno propojilo. I s kanceláří a částí vedení. Najednou bylo jasné, že se něco opravdu děje. Už to nebylo jen takový to šatničkování, stěžování a brblání. Taky to nebylo jenom brblání. Všechno máme podloženo argumenty. Navíc si myslím, že lidi mají právo říct, v čem chtějí nebo nechtějí pracovat. Pak je samozřejmě otázka, jestli to ta druhá strana přijme, nebo ne.

Skupinka se rozpadne, zůstává jen náhodná kolemjdoucí 1, ostatní jdou za svou prací, ale po chvíli se připojí další kolemjdoucí. Atmosféra houstne.

PETR

Dobře a co vám teda konkrétně vadí?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 1

Odkud začít. Třeba neustálou přítomností, sice dospěle vyrovnanou, ale neustálou přítomností strachu z toho, co bude. Kde, kdy si vás vyhlídne a bude se vám věnovat dvě hodiny v kuse a bude se snažit vás zlepšit jako herečku. Samozřejmě to má svoje plus a minus. Plus je to, že máte opravdu jistotu, že se vám někdo věnuje a někdo chce váš rozvoj. Minus je to, že to dělá formou nátlaku a dělá to metodou chyby. Jenom biče, bez cukru, nebo cukru taky, ale ten vám už taky zhořkne, protože prokouknete, co je to za cukr. Je to jenom cukr, který se podává k biči. Ke kávě se už nedává (...). Dále. Pro mě je hrozně důležité osobnostní ručení za to, co dělám. Ve chvíli, kdy vás někdo dokope do toho, že máte něco nějak hrát; tvořit určitým způsobem, tak už to není vaše. Neručíte za to osobnostně. Zároveň vás to ani tolik nebaví, což je úplně zásadní. Když jsme teď dělali (*název inscenace*) s (*jméno hostujícího režiséra*), tak se v tom sečetlo všechno. (*Hostující režisér*) velmi dobře vycítil, co potřebujeme (...). Nastoupil na nás s naprosto přirozenou intelektuální debatou, kde jsme všechno vymýšleli a tvořili dohromady. Vznikla z toho inscenace, která byla i nominovaná na různé ceny. Lidi z ní jsou taky různě nominovaní. Obecně má ta inscenace obrovský úspěch, protože tam všichni začali konečně tvořit.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 6

Regisseur/chef je samozřejmě silná osobnost. (*Jméno velkého režiséra z minulosti divadla*) vždycky říkal, že velký člověk má velké chyby a regisseur/chef to tak

trochu vztahuje na sebe. On je velký člověk, a když ho někdo kritizuje, tak právem, protože velký člověk má velké chyby. To k tomu patří. On o sobě rád říkal, že je ještěr. Rysem jeho tvorby bylo to, že vyplňoval všechny prostory a škvíry. Je maximalista. Kde byl volný prostor, tak ho zaplnil sám sebou, svou tvorbou a svými nápady. Navíc on přicházel se sny a my jsme měli být jen plniči těch snů. To taky tu skupinu poškozovalo. On chtěl být komunita a furt říkal, jak je otevřený různým impulzům, ale byl natolik silná osobnost a generoval tolik energie a tolik nápadů, až nevnímal ty impulzy, které mu lidi dávali. Přebagrovával to všechno sám sebou, svojí osobou. A to časem všechny taky popuzovalo. Ze začátku, když nastoupil, měl velké umělecké úspěchy. Pak, když už ta intenzita i reflexe odborné veřejnosti a veřejnosti obecně slábly, jeho tvorba nebyla tak překvapující a silná jako na začátku, tak ta pozice vůdčího alfasamce slábla. Jenže on ji furt vykonával. Někdy proti všem, proti srsti. Tím taky vznikala napětí. Kdyby měl absolutní, nekonečný úspěchy, tak by se to taky celý mohlo vyvíjet trochu jinak.

PETR

(*obrátí se na obě náhodné kolemjdoucí*)

Takže je to vlastně taková krádež slasti z tvorby?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 6

Přesně tak. Všichni začali mít pocit, že slouží jeho záměrům a snům. On říkal – tak přicházejte s nápady, ale de facto k tomu nebyla připravená půda. Deklaroval to a myslím, že si to i skutečně přál, ale nedovedl atmosféru tímto směrem nastolit. Spíš vytvářel úplně kontraproduktivní prostředí. Ne aby to tady vypadalo,

že ho chci nějak lakovat. Jen kritizuju, co je špatně. Zároveň s tím ale nechci, aby se spláchlo všechno to pozitivní, co pro Divadlo vykonal. Pokud řekneme A, je potřeba také říct B. Věnujeme tomu dost pozornosti, protože je to zajímavý téma, ale vedle toho je taky zajímavý to, co tady vytvořil, co vybudoval, jaký principy se snažil zakotvit. A nepochybně je to jedna z vůdčích režijních osobností. Jeden z předních českých divadelníků posledního desetiletí.

Skupinku doplní opodál stojící osoba, která slyšela část konverzace. Přichází a hned se zapojuje do diskuse.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

Vemte si třeba Zbyňu, on dokáže hrozně dobře komunikovat svoji představu, byť mlhavou. Udělá to tak, aby ostatní začali tvořit a nabízet. Člověk se u něj nebojí udělat chybu. I když on řekne ne, tak v tom není žádná agrese. On chápe, že když něco vytváříte, děláte chyby (...). On se nehněvá. Není v tom výčitka, že byste něco nezvládla. Cítíte přijetí z jeho strany. Nikdy mi neublížil, nikdy nikoho neponížil. Nevysmál se mi. Máte chuť dělat věci, které nejsou obvyklé. Když to nebude dobré, no tak to příště bude lepší. Tímhle způsobem můžete věci posouvat. Nemusíte odevzdávat už výsledek, hotovou věc. Ani se nedá říct, že oni jsou protipóly. To si nemyslím. Zbyněk tu představu má taky. On nedělá z nuly. Jen jinak komunikuje s lidmi. Samozřejmě se může stát, že to nevyjde a on to asi o sobě sám neví, nebo nechce vědět, ale je otevřený chybě, nemá strach. U Hladimíra jsem cítila strašný strach ze selhání.

Ze sálu se ozve ohlušující řev, všichni slyší „Da Capo! Da Capo!" a ze dveří vyrazí člověk, hlavu v dlaních a pro sebe si šeptá něco o psychopatii a egomaniactví.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 8

Pravda. Zbyňa tomu vždycky nechává několik řečišť a pak je nenápadně spojí, ale ví přesně, kam to chce vést. Taky jsem si všimla jednoho rozdílu. Zbyňa se hodně ptá. Tahá z lidí dojmy. Ptá se pořád, jak se vám to líbilo a může to tak být? Je to blbé? Na to by se regisseur/chef nikdy nezeptal. On se nepotřebuje ptát, jestli je to dobrý. On ví, že to bude tak, jak chce on. To je obrovský rozdíl, když vytváříte inscenaci.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

On, regisseur/chef, chtěl mít nad vším kontrolu. Jemu bylo nepříjemný, že lidi něco udělají sami, i když to na druhou stranu vyžadoval. A když, tak do toho chtěl zasahovat. Měl strašnou paniku z toho, že něco nekontroloval. A to je na divadle dost smutný, když se nestane nic nepředvídaného. To je na nic.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 8

Jo, to je pán, který si všechno musí dělat sám, jako kdyby nikomu nedůvěřoval. Přitom jsou na to lidi, kteří by tuhle práci měli mít na starost. On to stejně udělá za ně, protože si musí všechno dělat sám. Jinak asi nemá jistotu, že to bude, jak on by si přál.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

(*okamžitě navazuje*)

Já třeba, když jsem nastoupila, tak tady ještě byl (*jméno velkého režiséra z minulosti divadla*), ten po roce zemřel. Potom bylo období takového přešlapování. Byl tady nový umělecký šéf, který měl sice úžasné vize, všechno bylo fajn, jen nebyl úplně typ člověka, který by

zvládal ukočírovat provoz. Nápady byly skvělé, jenom realizace byla těžká pro všechny. Organizace a plánování vázly. Navíc, on byl laskavý člověk a obvykle všem ustupoval. Nedokázal věci protlačit na sílu tam, kde to bylo potřeba a po čase začal být provoz v Divadle neúnosně složitý. Strašně těžko se zkoušelo, protože třeba nebyla nachystaná scéna, nebyly nachystané rekvizity (…). Potom přišel regisseur/chef a přinesl tlak na dobře odvedenou práci. Regisseur/chef si taky přivedl nové lidi do souboru. Nebyli to lidi ze školy (…). Přišli a hráli velké role. Byli to zkušení lidi, co už měli něco za sebou. Bylo super se na ně dívat. Ale postupně začal brát lidi přímo ze školy a rovnou je obsazovat do velkých rolí (…). Přebírali velké role v inscenacích, ze kterých někdo odešel. Lidi se ale začínali hroutit, protože když jste po škole, tak na takové věci nemáte ještě kapacitu. Taky se vždycky do někoho zamiloval a chtěl, aby ten člověk hrál úplně ve všem. Ale ono to fyzicky prostě není možné. Takže část lidí se hroutila a část stála (…). Když jsem do Divadla přišla, tak se ještě věci točily.

PETR

Jak to myslíte – točily?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

Když třeba někdo zkoušel velkou roli, tak potom v dalším kole buď nebyl obsazen, protože si musel odpočinout, anebo dostal něco malého právě proto, aby neměl dvě náročné věci za sebou. Aby se z toho nezvencnul. Taky ti, kteří hrajou spíš vedlejší figury, musí někdy dostat velkou roli, aby měli na čem růst. Když se takhle rotuje, je to pro všechny příjemnější i z hlediska rytmu (…). Soubor je malinký a je divácky přitažlivé, když se lidi střídají ve velkých rolích. Oni se nebudou

chodit dívat na jednoho člověka, který pořád hraje hlavní roli. To po chvíli začne být nudné. Takový model se za chvíli vyčerpá. A taky se předtím dělaly věci, které nebyly postavené na sólování. Mnohem více stály na týmovém hraní. Nezáleželo tolik na tom, kdo hraje titulní roli, protože ve výsledku práce mají všichni stejně (...). Ačkoli regisseur/chef deklaroval, že nesnáší divadlo, kde jsou hvězdy, tak ho potom vytvářel. Na velké role zval hosty a my měli hrát to všechno okolo, což je úplně proti duchu Divadla.

PETR

Jak si vysvětlujete, že to tak fungovalo? A teď myslím to vyvažování.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

Když jsem přišla, na začátku pořád fungovala tradice rotujících režisérů. V pozici uměleckého šéfa se střídali všichni tři kmenoví režiséři. Tím pádem ale taky vznikl určitý mechanismus střídání. Každý z nich měl oblíbené herce nebo lidi, se kterýma si líp rozuměl. Rotace byla zakódovaná i proto, že šéfovství na vás klade velké nároky i pracovně organizační. Není to úplný med. V tu chvíli máte v Divadle velkou moc, ale nemáte tvůrčí čas, protože ten čas vám bere řešení praktických problémů. Další rok ale víte, že budete mít víc času na ty tvůrčí věci. Nebudete mít ale možnost věci tolik ovlivnit. Prostě vám někdo direktivně řekne – ty budeš zkoušet od října do prosince a nazdar. Nebudu se s tebou bavit. Bude to takhle. Někdo musí mít to rozhodné slovo. Na druhou stranu zase člověk ví, že na něj taky dojde. Může si říct – no však počkej, na tebe taky dojde, taky ti tak blbě naplánuju zkoušení. V té rotaci to ale člověka i trochu uklidní (...). Všichni věděli, co obnáší šéfovství. Moc nevykopávali.

Nedělali si naschvály, protože věděli, jaké to je být na druhém břehu. Člověk nese na sobě celý ten systém a ten je velmi složitý, i když je Divadlo malinký.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 1

(*okamžitě energicky navazuje*)

To je totiž ten hrozně hrozivý zločin, který dělal. V těch lidech to pořád je. Všechny lidi, co nabral, nabíral s tím, že jsou poctiví pracanti, který divadlo baví, a že ho prostě potřebujou dělat a že tu práci nebudou ojebávat. Jsou *kamenná divadla, kam lidi fakt chodí jako do práce. Splní si, píchačky a jdou, ale v Divadle to tak nikdy nebylo. A nebude! On se k těm lidem ale tak choval. Myslel si, že musí lidi nutit k tomu, aby dělali svoji práci. Pokud by je nenutil, tak by ji nedělali. Bylo to hodně přítomné. To je hrozný zločin, protože ti lidi v sobě mají poctivost. Mají v sobě takovou poctivost... (*kroutí hlavou*), a když vidíte, jak někoho dupe, tak se na to nemůžete dívat. Jako když dupe vás, tak jste celkem v pohodě, protože se s tím nějak srovnáte. Ale když vidíte, jak dupe někoho jiného, a ten člověk se snaží ze všech sil, tak si říkáte – ten člověk dělá tu práci dobře, arrrgh, vůbec ho nedupej! A to je nesnesitelné. To je fakt zrada, protože vy pak začnete pochybovat sama o sobě. Vidíte, že i když jste pro to stoprocentně zapálená, tak to furt není dost. Začne vás napadat – co mám ještě udělat? Začnete si vyčítat věci, které by vás ani nikdy nenapadly. On vás má tím pádem takhle v moci. Takhle si vás může tahat (*gesty ukazuje tahání za nitky*). Vědomě, nebo nevědomě, ale je to tak.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 9

No, právě. Teď už ke konci, když se mu lidi snažili dát ještě nějakou šanci, tak si pamatuju na nějaké schůzi, nešlo o inscenaci, šlo o nějakou malou provozní věc. Někdo mu říkal, víš, ale (*regisseure/chefe*), my tohle zvládneme, my jsme profesionálky. A on řekl – hm, to si posoudím sám. A stejně jim to potom jakože nařežíroval, protože jim nevěřil, že jsou profíci (...). On ostatním nikdy nechtěl věřit, tak jako hercům nechtěl věřit, že by zvládli i nějaké happeningy zrežírovat sami. Nevěřil ale ani ostatním, třeba lidem z kanclu (...). Všechno muselo projít jeho schvalováním.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

Co se děje teď, bylo nevyhnutelné. Na začátku, když do Divadla přicházel, přinesl tah na bránu, velký témata, velký požadavky na pracovní nasazení. Ty mi tehdy přišly úplně opodstatněné. Nebavilo mě sedět čtyři hodiny v šatně a čekat, jestli se náhodou nebude zkoušet (...). Ale stejně. Můžete člověku odpustit jeho lidsky neúnosné chování, pokud to, co proklamuje v těch hrách, a to, o čem mluví – o svobodné tvorbě a právu na krásu, lásku a svobodu – opravdu vytváří i jinde. Do určité míry můžete odpustit to sprosťáctví, ty lži, to násilí na zkouškách, tu direktivnost, ale pak už to přesáhne mez možné tolerance. Pro mě to třeba skončilo ve chvíli, kdy regisseur/chef začal umělecky naprosto selhávat. V procesu třeba nedokázal herci vyložit, jakým způsobem hrát situaci, protože byla nesrozumitelná a on navrhoval různá nelogická a nesrozumitelná řešení. Místo toho, aby nám vysvětlil, proč to tak chce, tak nám řekl, že je to sen a v něm je všechno možné. Postupně se to stalo univerzální odpovědí na všechno (...). Pokud jde o sen nějakého člověka, tak samozřejmě můžu zkusit pustit ponorku a nemusím tomu rozumět, ale nemám

tím pádem vůbec možnost do toho zasahovat a je úplně jedno, jestli tam jsem já, nebo paní z ulice, nebo Dáša Veškrnová (...). Přestane záležet na tom, kdo co umí, kdo co dělá a je schopen vytvořit. Všechno bylo jenom v jeho rukách. Ještě navíc mi přišlo, že to jsou všechno lži vzhledem k tomu, jak se chová k lidem ve skutečnosti. Proklamovat na jevišti nějakou upřímnost a lásku, když v zákulisí se dějou svinstva. To ne. To se musí zhroutit. Všechno to bylo postavené na vachrlatých nožičkách.

PETR

Takže navenek hlásání demokracie a dovnitř autoritářství?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

Před ním tady taky byla pevná ruka. (*Jméno velkého režiséra z minulosti divadla*) byl taky velice pevná ruka. Jenomže ta pevná ruka byla opřena o strašné množství načtených znalostí a odvahy věci tvořit nově. U Hladimíra se z toho stalo opírání o formu, která se ale pořád opakovala. U něj to byl strach vykročit ze sebe, udělat něco jiného než férii, která je snem, která je bíle nalíčená, a montáž. Potom je všechno možné. Všechno je hrozně nahlas a nikdo se už potom neptá na vnitřní věci těch her. Jede se jenom ten vnější plán. Ten je potřeba naplnit.

Dočasná skupinka se opět rozpadá, všechno je v pohybu. Petr zastavuje další náhodné procházející, kterým pokládá stále stejné otázky.

PETR

... a co nejvíce vadí vám? I když, nejvíce to být nemusí. Prostě, co vám vadí...

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 10

... mně to tady za Hladimíra úplně zlikvidovalo veškerý soukromý život. Regisseur/chef zlikvidoval můj soukromý život. Já jsem žádný neměla, žádný! Já jsem prostě chodila domů jenom přespávat. Spíš bych se klonila k té teorii, že divadlo má tendenci požírat, pohltit člověka, celého. Je to požírač soukromého času.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 6

Je to v tomhle ohledu stravující povolání, samo o sobě. Ta časová náročnost a výdej energie je obrovský.

PETR

A teď mluvíte o divadle jako o instituci obecně nebo jen o Divadle anebo jen u Hladimíra?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 7

Dá se to všechno odvrstvit. Ano, zkoušení v Divadle je časově náročné, protože na rozdíl od klasické činohry, kde je člověk vypsaný jen do určitých scén a zbytek zkoušení má volno, tak v Divadle se pracuje většinou tak, že jsou na zkoušení všichni. Děláme všechno dohromady. Text nevzniká jako šablona. To je jedna věc. Pokud má člověk večer představení a zároveň zkouší, tak to vytížení je velké (...). V minulosti se ještě udržovaly jisté věci. Pakliže chceme od pěti hodin odpracovat večerní představení, tak dopolední zkouška skončí v poledne nebo v jednu, aby se udržela nějaká rovnováha. Je potřeba odpočinek, psychohygiena, aby vám nehráblo. Regisseur/chef potom přišel s tím, že musíme zabrat, protože musíme vyvést Divadlo ze sraček. Nastolilo se ještě náročnější zkoušení a k tomu zůstala příprava na večer. Jenže postupně

ničeho neubývalo, naopak všechno bobtnalo. Ten čas pořád bobtnal – pojďme se sejít, pojďme tam toto, tady na schůzi s obědem, happening (...). Do pracovní doby je užitečné připočítat i tu domácí přípravu. Někdy dokonce uděláte poměrně dost práce tím, když nic neděláte. Musíte mít čas to v sobě nechat trochu vyzrát. Je to duševní práce, která se nedělá jako přesypávání uhlí.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 11

Má dojem, že když máte plný úvazek, má právo na dvacet čtyři hodin vašeho času.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 12

Určitě, a taky neustále všechno měnil (...). Neustále chtěl kolem sebe mít plně nasazený kompletní tým, aby neustále všechno měnil a realizoval i jeho momentální představy. Furt dvacet čtyři hodin denně, což může být zajímavý, ale značně vyčerpávající.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 13

Já mám pocit, že je to takhle trochu schválně, pořád nás držet v nejistotě. Někteří kolegové třeba říkají – nebudu se dívat na ferman déle než týden dopředu, nemá to cenu, stejně se to pořád mění. Já jsem říkala, tak to je snad sakra málo, týden dopředu. Aspoň třeba měsíc kdyby fungoval! Z jeho strany byl vždycky prostor cokoliv změnit, ze dne na den, ale zase na druhou stranu, když si člověk chtěl čtvrt roku dopředu nějakou svatbu nebo nějaký termín vyjednat, tak to byl problém (...). To bylo vždycky, že někdo zrovna umřel a regisseur/chef mu potřeboval udělat „hommage“. Ve fermanu nic nebylo, člověk měl mít volno, ale pak najednou zjistil, že nemá. My tam všichni museli

naběhnout a něco zpívat. To mě docela vytáčelo. Nebo spíš, když se to dělo poosmé, podesáté. Ten volný čas je mi dost drahý. Nechci už tyhle věci dělat.

PETR

Zatím jsem získal pocit, že existovat v provozu Divadla znamená hodně flexibility. Je potřeba se přizpůsobovat novým situacím, různě improvizovat a trochu kutit s časem a taky vždycky existuje právě nebezpečí, že vám začne Divadlo požírat soukromý čas. Ještě v tomhle vyhroceném pojetí Hladimíra...

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 14

Prostě když tady máme třeba improvizační workshop, tak to beru, samozřejmě. Je to věc, na kterou nemusím jít a taky když nemůžu, tak nejdu (...). Když je to třeba po dlouhé době jediný volný odpoledne, nebo když jsem někomu z rodiny slíbila, že někde určitě budu, tak si takovou akci prostě odpustím. Je to vždycky otázka priorit, co mi přijde důležitější. Nemám obecně problém přijít navíc, když se něco naučím a sama se nějak posunu, ale vadí mi, když ve volném čase, který je vymezený fermanem, tak po mně třeba čtyři dny po sobě někdo chce, abych někam dobrovolně přišla. A ještě je to postavené jakože na bázi dobrovolnosti. Zároveň člověk trošku cítí tlak, že by měl přijít. No a tak já musím všechno zrušit.

PETR

A když třeba...

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 14

(*nenechá se zastavit*)

Já totiž rozhoduju o čase všem ostatním okolo sebe. Rodině a blízkým. To mi vlastně vadí víc než ten můj osobní čas. Když bych jenom ležela doma a četla si knížku, tak mě to nenaštve, ale když ruším schůzky domluvený dlouho dopředu nebo se chci s někým sejít, protože mám volný den a dvě hodiny před tím zjistím, že nemůžu a mám někam odejít kvůli divadlu, tak to mně vadí víc. Zasahuju tím do života ostatním (…). Je ale taky pravda, že některým mladým hercům i mně říkal, když jsme si stěžovali, jak se zachází s naším volným časem, že jsme herci a herečky tohoto Divadla. Takové věci by po vás jinde, třeba v městském divadle, nechtěli. No já bych na to i přistoupila, ale potom by bylo ideální, aby to bylo divadlo svobodných lidí bez rodin. Aby tady byl věkový limit.

PETR

Jako pětatřicet a pak ven!

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 13

(*s ironickým smíchem*)

Nebo všichni musí mít svaté a tolerantní partnery, protože když už podesáté něco za měsíc zrušíte, je normální, že se naštve.

Přichází čas přestávky, část divadelnic a divadelníků se přesouvá do hospody na polívku.

2. Hořící hospoda

Divadelní hospoda. U stolů sedí skupinky lidí a zaníceně se baví mezi sebou. Petr přechází od jednoho stolu k druhému a zpovídá náhodné spolusedící.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 1

... z mého pohledu hraje třeba ta budova obrovskou roli. Ale na žádnou z těch budov se nesáhlo více než čtvrt století. Je tady spousta věcí v nepořádku od různých blbostí až po zásadní věci, které limitujou a de facto znemožňují tu samotnou hlavní činnost, na kterou jsme zřízení. To znamená tvorbu a divadlo. Je potřeba s tím něco dělat! Sem chodí řekněme denně dvě stě lidí. Když bych počítala zaměstnance, tak sem chodí dvě stě padesát, tři sta lidí denně.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 2

(*rozvíjí téma*)

To je pro mě největší noční můra teď. V jakém stavu se ten *barák ocitl. Myslím teďka po té stránce materiální, technické. Zlobím se, že se to neřešilo dřív (...). Když si vybavím – když jsem tady nastupovala, to bylo někdy na konci devadesátých let –, jak postupně přestaly fungovat věci tak, jak jsme byli zvyklí. Po čase jsme chtěli nějakou změnu (...), tak se začalo vyjednávat s Hladimírem, který měl pověst úspěšného režiséra.

Začal tu zkoušet inscenace a to divadlo se najednou hrozně vyšvihlo. Všichni z toho byli nadšení. Jenomže on si přinesl svůj režim práce a návyky z kamenného divadla, kde je dvakrát větší počet techniků. Začaly tak vznikat první kolize (...). Postupně jsme zjišťovali, že nemáme kapacitu na jeho realizace (...). Postupně se všechno začalo vyhrocovat až do téhle situace, kdy říkáme NE!

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 3

(*vpadne do hovoru s krátkou poznámkou*)

On je persona, jasně. Pro Divadlo toho udělal spoustu, spoustu dobrých věcí. Ale čeho je moc, toho je příliš!

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 2

(*pokračuje ve svém tématu dál*)

Nás to tady semlelo. Nepřipouštěla se možnost, že bychom se mohli dostat do nějakého kolapsu, což se teď stalo. Musí se uvažovat o věcech, opravdu přemýšlet, ne jenom o té umělecké realizaci, ale jak to zajistit, jak všechno technicky zajistit. Ptát se, jestli na to máme kapacitu, jestli na to máme prostory. Zavčas se všech těch problémů vyvarovat.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 4

(*vpadne rázně do hovoru*)

Všechno se podřizovalo snům v jeho hlavě, které pak odsral celý barák, když to řeknu hloupě. Neřešily se opravy, peníze se dávaly jenom do inscenací a do velkých akcí. Samozřejmě divadlo je žrout peněz, ale když vidíte, že se všechno kolem vás rozpadá, a on

ještě víc tlačí na pilu, tak to začne být nesnesitelné (...). Z jednoho zkoušení vyšla věta, vidím světlo skrze bolest. Takhle on, podle mě, vidí tvorbu (...). Jednu dobu jsem dokonce měla v hlavě nápad, že si uděláme tričko – nejsme olivy. To znamená, že nejenom pod tlakem vydáváme to nejlepší.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 5

(*neudrží se a hlasitě zakřičí*)

Nedává nám prostor vůbec na nic! Jsme loutky! Všichni! Včetně nejzásadnějších lidí v divadle. Člověk si nemůže ani uprdnout, nemůže mít svůj vlastní názor, nemůže vůbec nic.

PETR

Takže chcete říct, že z vašeho pohledu se staral jenom o svoji vizi v hlavě, tu chtěl prorazit a nezajímalo ho...

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 2

(*opět navazuje na své téma*)

No ano, naráželo to na spoustu problémů. Nebyly na to finance, nebyli na to lidi, všichni tady šíleli, běhali, muselo se to nějak zajistit, atmosféra na prd, všichni z toho byli zhroucení, dávali výpovědi, spousta lidí se hroutila, různě zobali nějaký prášky, slovo lexaurin se hodně skloňovalo. To, to je, docela... to je prostě špatně, to je špatně! Jo, a když se něco stalo a vznikl problém, tak on to přehodil na vás. Zdrbal vás, jeho odpovědnost byla nulová (...). Přitom jste se od začátku snažila naznačit, že je to prostě blbost (...). Jednoho krásného dne si řeknete – tak to teda ne, to nemám zapotřebí. Buďto odejdu, nebo pokavaď mám už nějaký

vztah k Divadlu, tak udělám nějakou revoluci, vzpouru. To je hrozně zoufalá situace.

PETR

Nehraje v tom roli i taková ta avantgardistická představa o rozrušování hranic mezi každodenním životem a uměním? Víte, být tím úplně vtažená a –

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 2

– to tam určitě je. Je to asi i opravdu historická výjimečnost Divadla. Vždycky tu byla ta proměnlivost a nepravidelnost, jak prostorová, tak dramaturgická. Realizování různých nedivadelních textů a témat (...). A ty se hrají kdekoli, i mimo divadlo. To ale přináší spoustu technicky nestandardních řešení. U Hladimíra to ale taky vycházelo z jeho neorganizovanosti a neochoty spolupracovat. A jenom to jeho despotický: tady na náměstí bude stát něco, bude tam takhle dokola jezdit auto a ze všech stran bude dvacet mikrofonů. A kde vezmeme ty mikrofony? Nezájem!

PETR

To musel být neustálý konflikt...

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 2

Měli jsme hodně konflikty (...). Třeba regisseur/chef řekl, že na tazích budou zavěšené herečky a budou lítat. No jo, ale to nejde, protože ty *tahy nejsou určený k zavěšování osob. To je přísně zakázaný a my bychom se dostali do velkého průseru. Kdyby se něco stalo, tak se okamžitě zjistí, že tam byla osoba, která tam neměla co dělat, a ptali by se, jak je to možné. A začaly by padat hlavy, obrovský pokuty, a kdyby to skončilo

nějak tragicky, tak by si třeba mohl jít i někdo sednout. Takže jsme se dostávali do velikých konfliktů. Nebude to takhle – bude to takhle; jde to – nejde to; a furt takhle dokola.

PETR

A jak tohle třeba obvykle dopadlo?

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 2

No, dopadalo to tak, že se třeba regisseur/chef urazil a my jsme řekli – v žádném případě. Musím to mít podepsaný od ředitele divadla. Herečka, co tam visí, s tím musí souhlasit a bude tam o své vůli, dobrovolně. Když spadne, tak to bude její problém, protože byla seznámena s tím, že tam nemá být (...), takže technička, co pak s ní pojede nahoru, když herečka z toho spadne, by byla z obliga (...). Samozřejmě že existují zařízení na to, aby mohly herečky lítat, ale to zase stojí peníze. Je potřeba zvážit, jestli je daný efekt tak důležitý, nebo jestli se to dá vymyslet jinak. (...) Všichni musíme, jak s oblibou říkám, ctít fyzikální zákony.

Všechny stoly v hospodě mají společné téma, ale každý diskutuje o jiném aspektu stejného problému, všichni to ví; ví, že mluví o stejné věci, a cítí, že se navzájem sčítají, propojují a násobí, jako by směřovali zase ke splynutí v jedno velké kolektivní tělo. Jeden člověk si dokonce pro sebe tiše skanduje: „Direttore, direttore, non ti vogliamo più! Direttore, direttore...“ Petr se posouvá k další části stolu a další odnoži diskuse.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 4

Tady nikdo neupírá jeho zásluhu na spoustě předchozích inscenací, které byly nezapomenutelné

a fenomenální. Myslím si to pořád, ty minulé projekty, mají svůj rukopis –

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 1

(*skočí do řeči náhodné spolusedící 4*)

– byl zamilovaný do koncepce komunity. Snažil se ji cíleně budovat a udržovat (...). Držel se vize, kterou převzal od původního starého Divadla – jarní úklidy, společné soustředění na konci léta. To byla ta vnější snaha budovat komunitu prostřednictvím konkrétních akcí a činností. Pomocí takovýchto rituálů chtěl budovat komunitu. Líbila se mu praktická stránka (...), ale i ta duchovní nadstavba, že jsme jeden tým. Do značné míry to byla pravda, ale on to rval přes závit. Přes závit v tom smyslu, že to bylo trochu umělý budování něčeho, co už tehdy neexistovalo. Byla to chiméra. Navíc to začalo být i něco, čím ty lidi popuzoval. Tlačil hrozně moc na pilu a příliš snil a trošku se vzdaloval od reality. Všichni ale tu disproporci mezi skutečností a tím vysněným světem komunity cítili. Svým způsobem nenápadně to vytvářelo pole, ve kterém vznikalo hodně napětí.

PETR

Takže jakási komunita nebo hnutí, kterému musí člověk obětovat všechno a musí to být středem jeho života?

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 1

Ano, ale doba se posunula. Ta původní komunita, teď myslím tu dobu předrevoluční, vznikala i přirozeně vůči tehdejší společnosti. Ona byla posilovaná i zvenku, ale pak se i okolní společnost proměnila

a najednou se působí v jiné společenské atmosféře. I v tomhle ohledu ale pořád tlačil na pilu. Pořád říkal – my jsme hnutí, tady se neříká NE, „slovo NEJDE neexistuje". To už skutečně někdy způsobovalo stavy, jako když vám hořčice stoupá do nosu nebo když skřípe písek mezi zuby (...). Pořád taky mluvil o tom, že dnešní společnost jde špatným směrem, že se všechno komercializuje a že to naše hnutí je to jediný správný. To je ta jediná pravda, to jsou ty hodnoty a okolní společnost je celá pomýlená. Snažil se situaci prezentovat tak, že my jdeme proti všem těmto zhoubným tendencím ve společnosti, kde se všechno poměřuje úspěchem a penězi a...

PETR

Takže taková kontrakultura vlastně –

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 1

– tak, přesně, snažil se o vytváření nějaké kontrakultury, což v tom Divadle zakódováno bylo. Sdružuje se tu jakýsi typ lidí, kteří mají kritické myšlení. Společnost se ale celkově posunula. Lidi mají svoje problémy, svoje životy. Lidský život se neskládá jenom z práce a jenom z Divadla. On to ale interpretoval tak, že na prvním místě je Divadlo a potom dlouho, dlouho nic a potom všechno ostatní. Nebo měl ideálně tendenci ty rodiny vtahovat do Divadla. Tak vezmi sem děti, budou v tom hrát. Někdy to bylo hezký, ale on tím, že všechno organizoval, tak to vytvářel uměle. Zároveň ale byl výsledek často hezký. Uspořádalo se třeba focení. Vyfotí se soubor a k tomu vyfotíme i děti. Všichni sem pozvěte svoje děti a vyfotíme se s dětma. A fakt to byly hezký fotky a je to milé. Z jiného úhlu pohledu si ale říkáte – to je naprosto příšerný, takhle nelze žít, takto svět prostě nefunguje!

PETR

Takže on chce celou osobu, nejen část, ale celou.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 1

Ano, přesně, a teď musíte třeba nakoupit. To bylo absolutně banální. Proč bys měl nakupovat rohlíky? To koupíš jindy nebo to koupí někdo jiný, rohlíky mě vůbec nezajímají. To oddání se cele, to byla mantra, která je ale falešná, to prostě nelze (*důrazně*), nelze se oddat cele.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 7

No jo, komunita, to byly všechno takové hezké řeči, které nemohly existovat (...). On je přebral samozřejmě z rétoriky (*jméno velkého režiséra z minulosti divadla*), já jsem ho nikdy osobně nepoznala, ale on měl asi nějaký osobní typ charismatu, který lidi motivoval k tomu, že takhle opravdu žili. Obecně, to bylo všechno, jako neříkám, že všechno, to bych lhala, z velké části jenom na oko. Mě třeba strašně šokoval jeden zážitek. Asi rok před tím, než jsem tady začala pracovat, jsem mu dělala asistentku režie, když se tady něco natáčelo (...). Všichni stáli na jevišti a zpívali nějakou písničku. Pak byl přípitek, skleničky a teďka regisseur/chef říká – fajn, teďka jsme si připili a ty se začneš rozhlížet a máš támhle kamarády, půjdeš tímhle směrem; ty budeš mít kamarády támhle; a ty budeš mít kamarády támhle. On je všechny nařežíroval. Oni tam ve výsledku nakonec nějaký kamarády měli, ale všichni byli nařežírovaní, kam mají odejít, aby to vypadalo co nejpřirozeněji. Včetně toho, že někdo půjde tímhle směrem, ale potom si všimne, že jeho dívka je opačným směrem. A takhle to tady bylo skoro se vším. Všechno muselo být nařežírováno tak, aby to vypadalo přirozeně, ale zároveň aby to bylo krásný.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 8

Ono to možná bylo hnutí, dokud to těm lidem nezačal cpát, protože když začnete věci moc pojmenovávat a vysvětlovat, tak to jistě přestane být hnutí. Lidi to pak nedělají ze svých vnitřních pohnutek (*slabiky – hnu-tek – vyslovuje s patřičným důrazem*), přestává to být hnutí a stane se z toho organizace, protože je někdo organizuje a všechno jim nařežíruje. Třeba vánoční večírky, různé scházení se, stýkání se, začal pro mě nepochopitelně a přes míru organizovat. Pro mě ty věci naprosto ztratily půvab. Já si říkala, jestliže je vánoční večírek napsaný ve fermanu, tak nemám chuť tam jít. To není večírek, ale věc, která je ve fermanu. Věci, které se zakládaly na dobrovolnosti a na tom, že se vám tam chce jít, se staly befely. A to je špatně! I to, že se lidi mají rádi a stýkají se a mluví spolu, začalo být vnímáno jako jakási povinná část a pořád se omílalo, jak je to hnutí.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 9

Věc, která mně třeba hodně vadí na regisseuru/chefovi, je, že nikdy nerozlišuje, kdy je šéf, nadřízený, kdy je režisér a kdy se s vámi baví jako kamarád. Vždycky využil té pozice, která zrovna byla pro něj výhodná. Když si potřeboval trošku povydírat, tak použil pozici kamaráda, když potřeboval zase, aby člověk poslouchal, tak použil něco jiného.

Skupinky začínají postupně pomalu z hospody odcházet, mají se sejít na sále k rozhodujícímu setkání, zůstává už jen pár posledních.

NÁHODNÁ SPOLUSEDÍCÍ 9

> Už jsem to někde říkala. Režie v dnešní době, taková ta autoritativní, je passé. Prostě dneska, pokud chce režisér s ostatními nějak vycházet, být úspěšný, udělat dobré inscenace, tak se musí domlouvat (...). Tyhle základní autoritativní vztahy nastavil už (*jméno velkého režiséra z minulosti divadla)*. On byl přesně taky takový. Ale to byla sedmdesátá, osmdesátá léta. On taky takhle režíroval. Byl furt nasraný, hulákal a tak, ale to už je passé. Takhle to nemůže dál fungovat. Pořád se to tady celou drželo a furt to fungovalo stejně. Strašně to přesluhovalo (...), až teď to konečně najednou narazilo.

I poslední náhodné spolusedící z hospody postupně odešly. Petr zůstává sedět úplně sám. V hlavě mu hučí jako v úle. Je zmatený. Neví, co má dělat. Má se sebrat a jít na sál? To přece nejde. Sedět tady? To taky nejde. Co teď asi dělá regisseur/chef? Je ve svojí pracovně? O čem přemýšlí? Zvrátí hlavu dozadu.

Intermezzo: Láska navždy ztracená?

Petrovi se v hlavě začínají míchat různé obrazy, ústřižky jím nahraných rozhovorů, novinových článků nebo úryvků různých textů. Všechno se mu slévá dohromady. Postupně upadá do jakéhosi deliria, v němž se mu zjevuje regisseur/chef. Petr se jej pořád snaží na něco ptát, ale on neustále někam odchází a ztrácí se. Na chvíli se vynoří, ale pak zase mizí, uniká.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*uvolněně*)

> Chcete vědět, jestli je Divadlo pořád součástí světa? Stále ano. Někdy ale skoro šilhám bezmocí – jak se to sere, jak se to nějak víc a víc podobá životu v kamenných divadlech – jsem za to zodpovědný a je třeba to nepřipustit: pořád dokola mluvit o svobodě a odvaze a nepohodlí a oběti. Milovat někoho víc než sebe – to je moje téma. Na což mi vždycky říkají, že jsem kokot.

Řekne a vzdálí se prý někam na Bali, že musí pokračovat v práci na prvním díle velkého projektu složeného z děl Dostojevského. Zmizí z dohledu, ale hned se zase odkudsi vynoří.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*teď už rázně*)

Divadlo je nástroj k dosažení katarze, cosi jako orgasmus. Trochu teskně je, vina ve vás bydlí a zrada všude kolem a blbosti, a najednou zčistajasna zažijete pět vteřin bez pochyb. Světlo je a radost, pousmání. To je opravdový smysl divadla. Aby tam jeden přišel a přestal plakat, umyl se. Z falše, lhaní, ze selhání. Načež je líp. A dá se radovat, věnovat se dobročinění.

PETR

Vám se to ale v Divadle hodně dlouho dařilo, ne?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Ano, protože lidé v Divadle berou vážně slovo láska.

PETR

Lásku k životu? K divadlu? K sobě navzájem?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

K tomu, že se rozhodnete strávit život tím, že večer přijdete a pro těch dvě stě lidí, co v tom sále jsou, vyslovujete příběhy – a oni trochu zmatení, trochu popletení blbýma klipama, trochu znejistění tím, že jim manželka řekla, že selhali, se dívají na ty příběhy, kde se nakonec někdo obětuje, někdo zachrání. Takže divadlo hraje pořád dokola o naději, oběti, odpuštění, velkoleposti. Proto lidstvo vynalezlo divadlo. A mluvit o těchhle věcech ze sklepa, tzn. z nejposlednějšího místa směrem k těm nejdůležitějším věcem, to je zadání pro lásku. Taková parta výrostků mluví o tom,

o čem se tatínkové s maminkami stydí mluvit, a ono to imponuje, rozesmívá a běží vám po zádech mráz. Naším smyslem není inscenace, říkám, smyslem je autentické bytí! To je logika Divadla. Jeho základní teze je zkoušet, co by ještě bylo možné. Posouvat hranice možného je jeden pohled – akrobati, ohně, hraní osmačtyřicet hodin v kuse. To je ten příběh. Možné je cokoli. Neboj se popřít gravitaci – říkám svým hercům – Nemysli na pravděpodobnost. Propadej se beze strachu. Leť, i když ti řekli, že křídla neexistují. Věř. Nenech se vysmát, že jsi směšným propadačem do snu. Prosím je pokaždé znovu. Správně vidíme jen srdcem, říkám furt dokola. Být iracionální v této čím dál tím více normované době je víc než žádoucí.

Dořekne a zahlaholí, že musí na Olomoucko pracovat na druhém dílu Dostojevského projektu. Zase se rozplyne a jako džin z lahve se vynoří jinde.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*soustředěně*)

Myslím si, že divadlo je důležité v tom, jak dokáže – přes svou schopnost karikatury, přes schopnost zvětšení problémů - dát najevo, že někomu smrdí od huby, že někdo lže nebo mate. Člověk má povinnost mít vizi. Mým největším zájmem je, aby Divadlo dodrželo to pošetilé rozhodnutí jistých bájných snivců, že divadlem lze měnit svět. Pokud město existuje jako místo jistých lidí sdružených proto, aby prožívali život krásně, tak jim tím nástrojem může být buď chrám, stadion, anebo třeba divadlo. Do něj přicházejí, aby následkem oběti, tedy práce skvělých herců, přemýšleli o svých osudech. Věděl jsem, že záleží na tom, aby paní z městské knihovny i majitel obchodu s lahůdkami z náměstí ten večer přemýšleli o svém osudu. Divadlo je něco jako

kostel, nabízí svou službu, aby člověk vešel a změnil svůj den. Tahle teze je důležitá, nikoli ego. Je nutné znovu nacházet odvahu mluvit o tom, kterak divadlo může být nejdůležitějším místem ve městě hned vedle kostela a radnice.

PETR

Jo, o tom jste vždycky hodně mluvil, ale...

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*skočí do řeči*)

Myslím, že nejvíc mi šlo o tvrzení, že neexistuje slovo ne. Že možné je kdykoli cokoliv. Navzdory tomu, jak sugestivně vám ten či onen vysvětlí, co všecko se nesmí, co je nesmysl, co se nevyplácí. Všichni budou říkat, že to zakazuje vyhláška, odbory, ujednání českého herectva, Svaz chovatelů sov. Svoboda jako elementární princip. Rovnost a bratrství jako ideál.

Znovu zmizí. Prý musí do Bruntálu pokračovat na třetím díle projektu podle Dostojevského. Po chvíli se zase objeví jinde.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*urputně*)

Jsem člověk stižený vizí, rapl utržený z řetězu. Naučil jsem se to tak u (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) a (*jméno velké režisérky z minulosti Divadla*), ti se to naučili u Sokolovského, ten se to naučil u E. F. Buriana. Usilovat o krásu, jako by šlo o život, to je náš los a o to mi šlo. Ale vím, že ještě důležitější je lidi, co to usilování s vámi sdílejí, milovat. I to jsem v rámci svých

sil naplňoval. Oni tehdy v minulosti pro svou svobodu navzdory totalitě obětovali kariéru. Je ovšem otázkou, zda je i dnes někdo ochotný si komplikovat život. Já začal režírovat v době, kdy bylo po revoluci všechno otevřené a měli jsme naprosto volné možnosti.

PETR

Takže se cítíte jako jejich pokračovatel?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*přikyvuje*)

V tomhle smyslu zpětně hodně oceňuju to, co oni pro mě udělali v osmdesátých letech. Já tehdy studoval, byl jsem obyčejný divák, chtěl jsem vidět všechno. Měl jsem pověst „toho divného" – byl jsem na univerzitě podmínečně vyloučen za „úchylnost" své režie Bertolda Brechta – *Kupování železa*. Někteří pedagogové měli pocit, že moje vnímání divadla, to, že chodím se sny, tážu se po bohu, je nepřijatelné. Často hrozilo, že nedostuduju. Tím jsem se ale stával rozpoznatelným studentem režie. Postupně jsem se s lidmi od Divadla seznámil. Umožnili mi být jim nablízku. Nebyl v tom tehdy žádný plán, že se za nějakých dvacet let stanu šéfem. Spíš šlo o projev solidarity k někomu mimo struktury – byl jsem takový zvláštní chlapeček a oni se rozhodli na mě dát pozor. Ale neuměli si představit, že by někdy zestárli, že by to Divadlo někdy opustili, že by někdy vyklidili některou z těch pozic, které tak pracně dobývali. Když jsem tam pak nastoupil, ukázalo se, že tam vlastně nemám co dělat. Nastupoval jsem v době, kdy Divadlo slavilo svou, nějakou třicátou pátou sezonu? Považte, tolik let se umanutě věnovat nějaké vizi, to je celý život u Divadla. Pak jim začaly různě docházet síly.

PETR

A jak to vidíte teď s vámi?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Pokud u mě všechno dobře dopadne, tak budu mít taky nějakých svých třicet tři, třicet pět let. Takže někdy v roce 2022 budu končit. Za nějakou dobu tedy bude potřeba, aby zase někdo jiný, třeba někdo, kdo už v tomto divadle chodí, přijal na chvíli tu zodpovědnost. Ten divadelní organismus se pořád mění. Obvykle je schopný v sobě vygenerovat něco, o čem ani neví, že bude potřebovat, třeba mě, vášnivého obdivovatele a diváka. Aniž já bych měl pocit, že jsem k tomu předurčen – dodnes mě to překvapuje, jak se to stalo – vychovalo si to ve mně tělo, které táhne chvilku žebříňák. Je to jakási magie organismu, který se rozhodl kamsi dojít a potřebuje holt schroustat různá těla. Já jsem jedno z těch těl, která ten organismus schroustal, aby něco dokázal.

PETR

Do jaké míry potom cítíte...

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Myslím, že mám velkou výhodu v tom, že jsem nejčastějším svědkem toho, jak různé věci – inscenace, akce, události – vznikají. I když jsem u nich hodně blízko, tak s překvapením zjišťuju, že jde o věci naprosto neovládané vůlí. Já v podstatě jenom půjčuju tělo na to, aby se něco stalo, protože *ono* si přeje, aby se to stalo.

PETR

A ono si taky přálo, abyste se v určitou chvíli vrátil?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Ano. Tehdy na začátku, když jsem do Divadla podruhé přicházel, přesvědčil jsem všechny motory různých hnutí, aby tomu úctyhodnému organismu znovu vnutili, ani nešlo o kondici, ta tam vždycky byla, šlo o to vnutit Divadlu radost, pýchu, lásku k sobě sama, víru. To bylo to nejtěžší. V Divadle už byl evropský soubor. Ale tak nějak bez naděje. Nějak jim chyběl někdo, kdo by říkal: „Děti, nebojte." Nebyl, kdo by nesl tíhu. A v tom já jsem docela dobrej. Mít rád lidi, co se nebojí vydávat zář. Podruhé se vykoupat ve stejné řece. A tisíckrát vám řeknou, že to nejde. A ono to jde. Aby fyzika nebyla nejdůležitější předmět na světě.

PETR

Teď vám ale přistála na stůl petice, otevřený dopis. Podepsali ho skoro všichni. Viní vás z autokratického řízení divadla, silového prosazování neustále měněných záměrů, iracionální argumentace, ponižování zaměstnanců a vytváření extrémního stresu, který dál nebudou snášet.

Opět rychle zmizí. Jde do kina, kde chce pracovat na posledním díle projektu podle Dostojevského. Vynoří se za minutku na jiném místě.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Už mám za sebou rozvod a tohle je podobné. Pořád jsem miloval, pořád jsem ji ve svých erotických snech vídal a pak mi řekla u snídaně: „Už nemůžu ani den." Stejné to

teď je v Divadle. Jsem na ty lidi pyšný, všechny jsem si je vybral. Míra nasazení a obrovské vnitřní investice ale vedly k rozpadu čehosi. Mám Divadlo hrozně rád.

PETR

Je to láska navždy ztracená?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Nevím. Nevím... To holt tak pořád dokola bývá u divadla, že se musí zaplatit za velkolepost trapnostmi a bolestí pod nehty. Ne že by někdo někomu chtěl ublížit. Jen ty krásné věci, co jeden zažije, musí se kompenzovat mizerností ber kde ber. Za metráky lásky musí člověk dát kila nenávisti. Když si furt půjčujete herecká srdce, musíte strpět, že ta srdce – ubolená pro *Cosi* – zatouží po tom, zformulovat si, že jste nejspíš mimoň neschopný, idiot a sociální blb. Moje potíž je, že vždycky do všech těch svých komunikací přidám nějaký ten odkaz z Bulgakova a nějaký z Havla, nějaký ze Stopparda, nějaký ze Shakespeara – a to všechny irituje. Pak jim řeknu, že je miluju – to už je vysloveně irituje –, a nakonec se je pokusím obejmout – to se jim chce bít kolem sebe rukama. V rámci toho si nevšimnou, že zažíváme velké věci.

PETR

Ani nějaké náznaky jste necítil?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Říkal jsem si – je to pořád těžší a těžší, ale pak jsem si hned odpověděl: No a co. Dává to smysl – tak se nedojímej. Bylo to, jako když stoupáte k vrcholu nějakého mytického kopce. Funíte, lapáte po dechu, ale

neošklivíte si ono stoupání. Říkáte si: Skvělý nápad – funěním směrem k výšině velkolepě trávit čas! Můžu si za to sám – my režiséři jsme na zkouškách všichni stejní, vypadáme, že nám hoří hlava – kdo to má vydržet. Volal mi kvůli tomu jeden známý. Říkal: „Hlavně nebuďte smutnej, važte si toho. To se nám – třeštivým snivcům – stává, že je zavrhnou," řekl. To je vlastně vyznamenání.

PETR

Doslechl jsem se, že v té petici je třeba to, že už napříště kolektiv nechce plnit nesmyslné požadavky typu – shánět kontakt na dalajlámu, pozvat Rolling Stones, sehnat živého lva či dětský kolotoč nebo třeba zařídit noční telemost do Ameriky a zajistit, aby zvony z vedlejší katedrály zvonily v čas určený Divadlem.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Přeji si mít tuto stížnost vytesanou jako krédo na hrobě.

Na chvíli se vytratí. Jde údajně hledat špunty do uší, protože potřebuje dodělat první díl nového projektu podle jednoho Formanova filmu.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

Já to prostě jinak neumím než pořád dokola mluvit o snech. A o tom, že divadlo není hračka, ale stroj k tomu, aby se jeden očistil. Aby byla pravda, aby byl bůh. A tohle jsem já pořád dokola vyprávěl těm ještě před několika lety sedmnáctiletým a devatenáctiletým hrozně talentovaným dětem, jim to už tu a tam lezlo

na nervy, jak zase zachraňujem svět. Zároveň jsem vždy trval na tom, že základem této organizace je otevřenost, svoboda a nikoli pracovní doba, kolonky a dělání strategií. Doufám, že se třebas později vyjeví, že *Cosi* hezkého a obdivuhodného bylo přítomno i v těchto dnech a týdnech. Že tvůrčí jednotlivci zde měli vždy svobodu, že proměnlivost dramaturgické volby je velké privilegium našeho divadla, že prosazování věci navzdory městu, měšťanstvu i vlastním pochybám je v genech Divadla a chvála bohu za to. Že nad pracovněprávními předpisy je u nás komunikace lidská a schopnost domluvit se za každých myslitelných okolností, že se nenecháme korumpovat, předplácet majiteli kreditních karet, že jsme za každých okolností flexibilní a tvůrčí, že nic není v Divadle předmět přikázanosti, že nikdo nepokládá členy Divadla za zdroje, ale za lidi. Jsem si jist, že operativnost a schopnost učinit zásadní kdykoli a kdekoli – co může být v zájmu Divadla – je projev flexibility a je třeba na to být ze všeho nejvíc hrdý.

Zase se rozplyne. Tentokrát jde za maminkou. Chce pokračovat v práci na dalším díle o české povaze. Uvažuje, že osloví Milana Kunderu. Naposledy se vrací posmutnělý a řekne, že má ještě dalších asi 111 položek k dodělání.

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*pomalu* a tiše)

Ale je má chyba, že jsem je bral příliš jako své svěřence. Dospívají a z pocitu emancipace vnímají mé vedení jako ústrk.

PETR

Takže myslíte, že mají přece jenom v lecčems pravdu?

HLADIMÍR (REGISSEUR/CHEF)

(*Zamyšleně*)

Víte, já mám sedmnáctiletého syna, který studoval na francouzském gymnáziu a stále opakoval, že učit se fyziku ve francouzštině je úplná pošetilost. A já jsem mu řekl, že se díky tomu stává člověkem schopným francouzsky uvažovat o teorii relativity, tedy evropským člověkem, který umí uvažovat o těch nejtěžších věcech. Syn oponoval, že je to blbost. Podle něj je nyní důležitější, že je hezky, že se lze pěkně projít, mít kámoše a přestoupit pěkně na nějakou ekonomku. No, možná má pravdu. Ale já taky.

3. Vůbec to nebylo hezké

Petr se vzpamatuje a odejde z hospody. Zamíří do foyer v divadelní budově. Za chvíli už stojí nervózně ve dveřích, vejít by bylo příliš troufalé, a odejít nechce, je přikován k podlaze. Poslouchá zvuky, které k němu doléhají ze sálu… deset, dvacet, třicet minut. Hovor, výkřiky, řev, hádky, snahy o uklidnění situace, všechno marné, už je příliš pozdě, všichni byli ohřátí od plamene.

Najednou všechno ztichne, jsou slyšet kroky po schodech a výkřik: K 1. 1. dávám výpověď!

Jako první ze sálu vychází unavený a zkroušený Jan.

JAN

(*obrací se na Petra v aktuálním pohnutí kroutě hlavou*)

To nebylo hezké. Vůbec. Hm, to nebylo dobré. Ale bylo vidět, jak to v těch lidech vevnitř vřelo (*posmutněle*). Vlastně se z toho stal hrozný lynč. Tak to v nás vřelo, nebyla možnost, že by se to zvrátilo v debatu, na jejímž konci by byl kompromis. Z toho přetlaku prostě utekl, zakřičel, že dává výpověď, hotovo. Myslím, že ji měl připravenou. Čekal to. Ty kuloáry vždycky cítil dobře. Je to vlastně hrozně nekonstruktivní. V tom jsou revoluce hrozný. Musí se u toho rozbít pár aut, pár výloh. Ve Francii jsou na to zvyklí, na Champs-Élysées, už bych tam dal nerozbitnou výlohu, oblouk postříkal impregnací.

Chór IV: Debatující společnost rekapituluje počtvrté

„Och, uf... to je... tvrdý..., co?“ rozbije nastalé ticho *příručka etiky vědeckého výzkumu*. „Za mě je tohle nejproblematičtější, necitlivější pasáž,“ pokračuje *příručka*.

„Co myslíš?“ ptá se Petr. „Je to bulvár? Je to praní špinavého prádla na veřejnosti? Pohled do ložnice skrze klíčovou dírku? Mám právo něco takového zveřejnit? Jak otevřený mám a můžu být? Kdo to posoudí? Kdo mi to může povolit nebo zakázat? Jaké jsou jednotlivé váhy na miskách? Veřejný zájem ve zřizované instituci placené z daní? Důležitost dat pro vědecké pojednání? Soukromí a dobré jméno těch, které nelze uspokojivě anonymizovat? Hm?“

Příručka zarytě mlčí.

„Hm, och, no,“ pokračuje nejistě Petr, „v každém případě se v této části obnažuje centrální téma textu a výzkumu – konflikt, revoluce, palácový převrat a podmínky jeho vzniku. Ve třech částech, respektive ve dvou a něco, bylo shrnuto směřování k revoluci a hlavní důvody, které k ní vedly. Vše řečeno ostrými slovy pracovníků a pracovnic Divadla, doplněné vyjádřeními samotného Hladimíra.“

Nadechne se a dokončí: „Porovnávali v nich přístupy Zbyňka a Hladimíra a tím se nořili do různých vrstev autoritářství – strach ze ztráty kontroly, z nepředvídatelnosti; nedůvěry v ostatní; neustálý tlak; strategické přepínání mezi rolemi; rozeklaný jazyk mezi jevištěm a zákulisím; rvaní kontrakultury a komunity přes závit; umělecké vyčerpání; temporální požírání člověka divadlem; proměnlivost fermanů (uplatňování silových řešení v oblasti temporální moci); zanedbávání péče o fyzický stav budov, které zastarávají a rozpadají se – “

„– aby nakonec došlo k odhalení autoritářství na divadle jako principu, který je *démodé*, prostě vyšel z módy, odžil se. Je jiná doba, je potřeba organizovat prostor jinak,“ přihodí *složka listů s teoretickými poznámkami*.

„Jo, a výsledkem všeho snažení je jakýsi podivný pocit rozladění, smíšených emocí a nevyjasněných myšlenek, protože to celé vlastně vůbec nebylo hezké,“ dodá Petr.

„Nedivím se,“ řekne *terénní deník*, „je to fakt hodně tvrdé a v něčem možná i nespravedlivé. Vzpomínáš na všechny ty výroky, které uváděly osobu Hladimíra do kontextu vývoje divadla? Jak mu lidi přiznávali obrovské zásluhy z minulosti? Tady jsi to skoro všechno úplně očistil.“

„Pravda, úplná pravda,“ přisvědčí *kupka přepsaných výzkumných rozhovorů*, „takových vyjádření byla celá řada. Vůbec ta situace je hodně komplexní, takhle ji není možné zjednodušit a implicitně obvinit jednoho člověka!“

„Ti lidé se ale museli v jednom okamžiku rozhodnout a jednat. Chtěl jsem tady shrnout jejich zdůvodnění. Navíc! V této části mluví i sám regisseur/chef, ne? Dává na stůl své argumenty. Své pojetí divadla a světa. Jako by tu najednou proti sobě stály dva světy, oba v něčem legitimní, v něčem problematické; někde silné, jinde slabé,“ odpovídá klidně Petr.

„To nestačí! Musíš to ještě hlouběji pojednat, lépe prokreslit. Přidat další kontext, historický, teoretický, ne?“ ptá se *terénní deník* a Petr pokývá souhlasně hlavou.

„Já ti s tím můžu pomoct, ať si to před zítřkem připomeneš,“ ozve se vůbec poprvé *dokument s historickými poznámkami*.

„Já taky,“ přispěchá *složka listů s teoretickými poznámkami*, „to dáme dohromady.“

„Výborně,“ souhlasí Petr a opět se pohodlněji usadí v křesle.

Myslet soudržnost II.

Historie Divadla

„Tak mi přečti, co k tomu máš," vybídne směle Petr *dokument s historickými poznámkami*. *Dokument* si významně odkašle a spustí:

„Divadlo bylo založeno na sklonku 60. let jako sdružení pedagogů a studentů režie, studentů herectví, literátů, výtvarníků, intelektuálů, hudebních skladatelů a jiných umělců, kteří v provizorních amatérských podmínkách začali tvořit divadelní kolektiv, který chtěl být generačně a názorově spřízněným kulturním hnutím. Umělecký program a organizační strukturu stavěli na inspiracích ze světové i české meziválečné a soudobé avantgardní tvorby s cílem postupně se etablovat jako profesionální experimentální scéna, hnutí, které rozrušuje hranice mezi uměním, politikou a společností, což se jim na začátku 70. let i povedlo."

„Sociologicky řečeno," přeruší *dokument* Petr, „pokud se přidržíme představy o funkční diferenciaci, kdy se moderní městské společnosti dělí do různých *subsystémů* – což bych jako pragmatický sociolog vůbec dělat neměl – sfér ekonomiky, politiky, kultury, soukromého, veřejného, každodenního a svátečního, tak avantgardní energie vycházející z romantizující tradice hledá ztracený autentický celek, kdy lidé společně, komunitně ohledávají, překračují a rozmazávají hranice mezi subsystémy, každodenností, politikou a uměním. A nedělají to jen teoreticky, ale i ve vlastních životech a na místech, která k „dělání umění" nebyla předem určená. Umění tak vychází z divadelní budovy ven, narušuje hranice mezi jevištěm a hledištěm, narušuje hranice mezi činohrou, cirkusem a dalšími žánry a intervenuje do veřejného prostoru v podobě různých performancí, přehlídek či průvodů."

„Jde ale také o jiné pojetí díla," doplní *dokument se zpětnými vazbami, otázkami a kritikou všech dosavadních*

čtenářů všech pracovních verzí Petrova textu, „třeba jako montáže, jde o experimenty s kolektivním autorstvím, s různými způsoby distribuce díla a taky se samotnou hranicí instituce umění.[122] Co může instituce umění dělat? Do čeho může zasahovat? Kam až může sahat?“

„Ano, snaží se o sloučení umění se životem[123],“ přitaká *dokument* a *složka* jej vzápětí doplní:

„Například sociologové času jako třeba Zerubavel se zabývali regularitou a organizovaností moderního života. Pro ně moderní kapitalismus ustavoval řád, který nám říkal, jak po sobě jednotlivé události následují, jak dlouho trvají, kde jsou v časové struktuře umístěné a jak často se opakují. V těchto rytmech se odehrával moderní *normální* buržoazní život, proti němuž převážně levicové avantgardní kruhy brojily a v případě divadelních kolektivů i hrály.“

„Takže mazání hranic,“ pokračuje *dokument*, „vytváření spolků spřízněných duší, spojování různých druhů umění, šokování buržoazních maloměšťáků, odstřižení se od tradic; představy o pokroku, o cestě za lepší budoucností, na níž může být avantgarda se svými výrazovými prostředky a způsobem kontrakulturního[124] života onou předsunutou hlídkou; to byla ta původní energie. Splynutí jedince a jeho života s Divadlem je už v tom původním ideovém zázemí,“ udělá pauzu *dokument*, nadechne se a dále rozvádí:

122 Peter Bürger. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Přeložili Václav Magid, Tomáš Dimter a Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015.

123 Richard Murphy. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Přeložil Martin Pokorný. Brno: Host, 2010. Nebo taky: Arnold Aronson. *Americké avantgardní divadlo*. Přeložili Jan Hančil a Daniela Jobertová. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, s. 198–200.

124 Theodor Roszak. *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Přeložil Pavel Černovský. Praha: Malvern. 2016.

„Vznikající kolektiv tehdy začal podle dramaturgické koncepce hledat nová témata v původně nedramatických textech; chtěl s nimi experimentovat, hrát v nepravidelném nedivadelním prostoru. Dvacet pět let scéna uváděla své inscenace v domě určeném pro galerijní výstavy a scénický a jevištní prostor se uspořádával podle aktuálních potřeb inscenace, herci a herečky museli umět všechno, být fyzicky perfektně připravení. Postupně se s tímto programem Divadlo etablovalo mezi předními uskupení v tehdejším Československu a často vyráželo i do zahraničí za festivaly a různými projekty. V 70. a 80. letech Divadlo, věrno své dramaturgické koncepci, rozmazávalo hranice mezi uměním a politikou, napojovalo se na undergroundové a disidentské kruhy a ve vzpomínání pamětníků tak tvořilo spolu s komunitou diváků jeden z takzvaných ‚ostrůvků svobody' uvnitř autoritářského systému. Zároveň ale fungovalo pod strukturou Státních divadel. Čili ta pozice byla jaksi ambivalentní – úspěšný soubor, inovativní estetika, pracovní místa garantovaná státním divadlem a zároveň nonkonformismus, krytí zakázaných autorů atd. apod.

A právě 70. a 80. léta jsou ve zpětném pohledu považována za zlatou éru vrcholící v období sametové revoluce. Do stávky tehdy Divadlo vstoupilo jako jedno z prvních, ne-li první. Roli divadel v tomto období všichni nějak známe, takže to teď vynechám. Co je ale pro můj výklad důležité, je to, že v druhé polovině 80. let přichází první plány na vytvoření budovy, která by se stala trvalým domovem úspěšného souboru. Nové budovy se dostavují na přelomu 80. a 90. let, dokončeno je čtyři roky po revoluci a následuje stěhování Divadla ze starého nedivadelního prostoru do nového komplexu budov, kde sídlí dodnes.

Druhá polovina 90. let, po odchodu nebo úmrtí většiny hlavních osobností zlaté éry až do nástupu Hladimíra v polovině nultých let, je interpretována jako nepříliš

výrazné, krizové období v dějinách Divadla –“ vysvětluje *dokument*, ale Petr jej přeruší.

„– ze kterého jej mělo vyvést nové umělecké vedení – právě regisseur/chef, který v té době platil za velkou hvězdu a zažíval skvělé období v jiném ‚kamenném divadle‘. Jde tedy o velký návrat. Comeback, jak se patří!“ téměř zakřičí Petr.

„On už tam totiž nějakou dobu působil,“ začíná znovu vyprávět *dokument*, „na přelomu 80. a 90. let, což znamená, že ještě stačil zažít končící zlatou éru *starého Divadla*. Jako umělecký šéf potom přichází s programem – *musíme vyvést Divadlo ze sraček*, přichází s tlakem na dobře odvedenou práci, s tahem na branku, dělá organizační změny, přivádí si nové lidi, jak do hereckého souboru, tak do vedení; angažuje silného a schopného manažera, aby se sám mohl zabývat ‚jen sny‘; dotuje chod Divadla svojí velkou energií a jeho první období je hvězdné a ohromující.“

„Zároveň taky znovu zavádí určitý styl maskulinního autoritářského vedení,“ přidává se rozvzpomínající se Petr, „který regisseur/chef převzal od původní zakladatelské generace.“

„I v rozhovorech se ukazovalo přesně tohle kontrastování,“ přidává *kupka přepsaných výzkumných rozhovorů*, „na jedné straně byl nastupující hvězdný regisseur/chef a na druhé postavy dvou uměleckých šéfů z onoho *nevýrazného období*, za jejichž působení se stával chod příliš složitý, mimo jiné i proto, že šlo o laskavé lidi, kteří *neuměli věci protlačit na sílu*. Taky je jejich období přisuzováno to, že se Divadlo plácalo od ničeho k ničemu, bez jasného směřování a vize. Regisseur/chef to tehdy prostě uchopil jako chlap, alfa samec, za správný konec a jelo se.“

„No, až dokud se ovšem stroj nezadrhnul… a nepřišla revoluce,“ doplní Petr. Pak jej ale napadne něco jiného:

„Vlastně, na nějaké symbolické nebo narativní rovině bychom mohli říct, že dělá tzv. obrat do minulosti. Začíná systematicky budovat dědictví Divadla jako fenoménu, na který je potřeba neustále vzpomínat a oslavovat jeho heroickou minulost. A ono to poměrně dlouhou dobu opravdu rezonuje."

„Hm, ano, jako jednu z prvních věcí," odpovídá *dokument*, „kterou regisseur/chef nazkouší, je symbolické znovunastudování ikonické inscenace ze 70. let, což lze interpretovat právě jako nostalgický návrat do zlaté éry. Na rovině každodenní znovu obnovuje určité formy budování komunity a kontrakultury, které mají také kořeny v začátcích Divadla."

Poslední utopie střední Evropy

„Když nad tím tak přemýšlím, tak tohle souvisí s širším výkladem kulturního posunu v poslední třetině 20. století," zamýšlí se Petr, posune se na křesle, napije čaje a pokračuje:

„V té době došlo postupně ke ztrátě víry v budoucnost, a proto přišel ponor a obrat do minulosti. Dobře je to, myslím, demonstrovatelné právě na avantgardních experimentálních uskupeních. Například Arnold Aronson[125] v závěru knihy o americkém avantgardním divadle píše, že experimentálním hnutím vyrůstajícím z romantického cítění dochází dech. Na konci 20. století se téměř nikdo nedívá s nadějemi do budoucnosti. Současnost je prožívána spíš jako klubko vzájemně propletených krizí a v budoucnu očekáváme jen sérii různých druhů katastrof. Orientace na budoucnost byly v nějakém ohledu důležitou podmínkou pro avantgardy a ve chvíli, kdy toto padlo, různá avantgardní uskupení ztrácí důvěru."

125 A. Aronson. *Americké avantgardní divadlo*.

„Rozpouštění v hlavním proudu pozdně moderních společností," rozvíjí *dokument*, „je také dáno rozmazáním dialektického vztahu hlavního proudu a avantgardy a také přejímáním výrazových prostředků avantgardy dynamickou populární kulturou." Petr pokývne hlavou a *složka* přidá svůj úhel pohledu:

„V sociologii a historiografii tento výkladový rámec zastupuje třeba Pierre Nora, Reinhart Kosseleck nebo Siobhan Kattago.[126] Pierre Nora tvrdí, že vynoření se paměti, obrat k minulosti, lze pozorovat na mnoha příkladech. Mezi jinými na vzrůstajícím zájmu o „kořeny" – ve filmech, fotografii, na případech veřejných debat o památnících, monumentech, v literatuře, na příkladech různých vzpomínkových událostí, nových muzeích a obecně na vzrůstajícím zájmu o dědictví minulosti."

„Jasně, tohle ale platí hlavně pro ty tzv. západní země," přichází se svou námitkou Petr, „středoevropský kontext je posunutý; tady i v devadesátkách existoval do budoucnosti orientovaný projekt po *konci historie*, pro který se ustálilo označení *návrat do Evropy*. Návrat do Evropy byl součástí reinterpretace minulosti v 90. letech 20. století. Komunistický experiment jeho druhé poloviny byl interpretován jako slepé rameno dějin. Toto slepé rameno bylo potřeba opustit a vrátit se před vybočení z běžného hlavního proudu evropských dějin. Šlo vlastně o projekt s rozštěpeným pojetím časovosti. Na jednu stranu to byla cesta do minulosti, specificky do první republiky; součástí

126 Pierre Nora. „Mezi pamětí a historií: problematika míst". Přeložil Karel Thein. In: Alban Bensa – Françoise Mayer (eds.). *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998, s. 7–31.

Nebo: Reinhart Koselleck. *Futures past: on the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press, 2004.

Nebo taky: Siobhan Kattago. *Memory and Representation in Contemporary Europe: The Persistence of the Past*. Burlington (VT): Ashgate, 2011.

cesty byla i idealizace a nostalgické vzpomínání na ‚staré dobré časy' masarykovské první republiky. Zároveň s cestou do minulosti to však byl taky projekt orientovaný do budoucnosti, budování demokratické společnosti, osvobozování se od minulosti prostřednictvím zapojení se do procesu evropského sjednocování.[127] Na takové cestě může existovat *předsunutá hlídka*, avantgarda, která bude ukazovat cestu zbytku společnosti," dokončí Petr a ke slovu se opět přihlásí *dokument*:

„Rozštěpenost mezi minulostí a budoucností však postupně zmizela, patrně ve chvíli dovršení a vyčerpání oné poslední utopie střední Evropy,[128] za kterou zůstalo prázdno. Zbyla nám jen krizová současnost, katastrofická budoucnost a vzpomínání na hrdinskou minulost. Je těžké určit, kdy se konal symbolický akt, který definitivně ukončil návrat do Evropy. Mohl jím být možná vstup ČR do Evropské unie v roce 2004."

„A právě v časové shodě s tímto nastupuje regisseur/chef, už se nemůže opřít o budoucnost, a tak dělá obrat do minulosti," doplní Petr.

Stopování regisseura/chefa

„Dobře, tak teď jsme si řekli ten širší historický a kulturní kontext," shrnuje *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*, „který ukazuje, že to není tak jednoduché; ale stejně, pořád mám pocit, že to celé stavíš jako obžalobu jednoho konkrétního člověka. Celou situaci vytváříš způsobem, z něhož je patrné, že viníkem a hybatelem

127 Boris Buden. *Konec postkomunismu: Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. Přeložil Radovan Baroš. Praha: Rybka Publishers, 2013. Nebo: Michal Kopeček. „Úvod". In: Adéla Gjuričová et al. *Rozděleni minulostí: vytváření politických identit v České republice po roce 1989*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011, s. 9–16.

128 Pavel Barša. *Orientálcova vzpoura*. Praha: Dokořán, 2011.

všeho dění je jeden konkrétní jednotlivec – člověk – nesympatický regisseur/chef. To je obžaloba jedné konkrétní osoby s jejími vlastnostmi a charakterem!“

„Ano ano, tenhle argument si dobře pamatuju. Vzpomínáš si taky, Petře? Zorganizoval jsi přednášku pro pár kamarádů a kamarádek u vás doma. Ta zpětná vazba byla úplně stejná – obviňuješ jednu osobu,“ připomene *dokument se zpětnými vazbami, otázkami a kritikou všech dosavadních čtenářů všech pracovních verzí Petrova textu*.

„Pamatuju. Ale tady zase pozor. To pozor!“ ohradí se ostře Petr, „to rozhodně nechci! Uznávám, že je to na hraně, ale doufám, že se mi podaří ještě všechno zkomplikovat.“ Petr se v zamyšlení zvedne z křesla, začne opět popocházet po pokoji a nahlas přemýšlet:

„Chci, aby moje perspektiva byla jiná, téměř anti-individualistická. Jedna moje část by chtěla říct úplně otevřeně a jasně, že mě regisseur/chef jako individuum s konkrétními vlastnostmi, charakterem, přednostmi a chybami prostě vůbec nezajímá,“ na chvíli se zastaví, ušklíbne se a pokračuje, „trochu jako v Cimrmanově filozofii externismu, kde všechno okolo existuje, jenom uvnitř chybí Jára Cimrman. I v tomto případě všechno okolo existuje, ale uvnitř chybí regisseur/chef.“ Petr přijde ke stěně, rukama se od ní odrazí a vydá se zase šouravou chůzí zpátky.

„No, tos trefil opravdu krásně,“ ozve se *dokument se zpětnými vazbami, otázkami a kritikou všech dosavadních čtenářů všech pracovních verzí Petrova textu*, „chybí ti tam regisseur/chef. Tohle jsi slýchal jako hlavní kritiku prakticky od všech, kteří tvůj text kdy viděli. Na jeho místě je prázdno. Nezachycuješ jeho silné stránky, argumenty, postoje, jeho charisma, jeho vnímání situace ani jeho pravdu!“

„Já vím," sklopí oči Petr, „to máš ale těžké. V době jeho největších úspěchů jsem v Divadle nebyl. Pak jsem tam chvíli byl, ale zkoušel jsem s ním jen jednou, což jsem v deníku zachytil, a pak jsme ještě dělali takovou drobnější věc. To bylo vše. Více jsem zkoušel se Zbyňou. Ta celková atmosféra, v níž jsem výzkum dělal, byla ovlivněná úpadkem a rozpadem. Celková emoce byla prostě jiná, nebyla euforická. Část lidí mi samozřejmě vyprávěla o tom, jak to tehdy vypadalo, jak hráli čtyři představení v jeden den, byli v tahu, v kotli, velké projekty, nadšené ohlasy, šli od úspěchu k úspěchu, od ceny k ceně. Byli hrozně unavení, bojovali spolu a bolelo to, ale zároveň byli nějak šťastní. Pokud v tom textu něco hlouběji interpretuju, tak k tomu mám vždy soubor empirických dat. Tady mi ale povážlivě chybí. Neměl jsem jak a kdy to všechno zachytit. Myslím, že to není úplně vědomá volba jej z toho nějak vyškrtnout nebo vynechat, jen to nemám jak přesvědčivě vykázat."

„Pak přišla revoluce a ty jsi byl pryč," vezme si slovo *terénní deník*, „když ses vrátil dělat rozhovory, regisseur/chef už v Divadle nebyl. Netušil jsi, jak na tom je. Taky se pořád zpřesňovalo téma, o kterém budeš psát, a taky..."

„Klidně to řekni! Měl jsem strach vůbec se pokusit s ním o tom tehdy mluvit. Taky jsem měl náznaky od některých, že je z toho vyčerpaný a nechce se na to téma bavit. Nevěděl jsem, co si můžu dovolit," dořekne za něj Petr. Pak se posadí a prozradí:

„Jasně že ze zpětného pohledu si člověk říká, že měl být odvážnější a v určitém okamžiku se alespoň pokusit dostat se blíže jeho vedení, zkusit chodit na nějaké schůzky, porady; snažit se sledovat, jak dělají různá strategická rozhodnutí, jak vyjednávají, jakými spory procházejí, co je vede k výběru nějaké varianty a podobně. Díky tomu bych mohl ještě více prokreslit jeho postavu, zachytit konkrétní situace, argumenty, postoje, vnímání situace a rozhodování."

„No jasně, každý generál je dobře vyzbrojený na minulou bitvu," doplní ho *deník*, „navíc není vůbec jasné, jestli by tě k něčemu takovému vůbec pustili."

„No... po čase jsem se fakt začal cítit jak u Cimrmanů," rozpovídá se opět Petr, „kam jsem přišel, jako by mi lidi říkali – jo, teď tady byl, tady všude byl, tohle a tohle udělal, řekl, přinesl, vytvořil, zrovna jste se minuli. Spoustu stop po sobě taky zanechal. Tady rozhovor v novinách, jinde část knihy; tam zase vchodové skleněné dveře, které nechal zbudovat při svém nástupu; jinde pak mluvili o různých praktikách, které zavedl. Byl jsem na stopě Hladimíra, který mi neustále unikal a uniká. Všude jsem byl pozdě, nebo naopak brzy."

„Ale tak aspoň se ho snažíš rekonstruovat z těch stop, ne?" vloží se do hovoru *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Snažím," vyrazí ze sebe Petr, „kdysi dávno mi dal jeden hodinový rozhovor. Částečně jsem jej zachytil v terénním deníku. Existuje spousta jeho veřejně dostupných rozhovorů, vystoupení a vyjádření. Zároveň ho rekonstruují i ti lidé okolo. Je v mém textu na začátku. Doprostřed jsem připsal to Intermezzo, které jsem složil z mého rozhovoru s ním a jeho veřejných vyjádření. Na konci by měl být taky a mezitím občas odněkud vykoukne. Snažím se jeho obraz rekonstruovat z těchto střípků. Jo a taky jsem mu jednu verzi poslal a čekám na vyjádření. To by mohlo ještě něco přihodit."

„Bude to stačit, myslíš?" zeptá se pochybovačně *dokument se zpětnými vazbami, otázkami a kritikou všech dosavadních čtenářů všech pracovních verzí Petrova textu*.

„Tak snad jo. Nechám to spíš na posouzení ostatních. Navíc on přece není hlavní postavou mého textu," zakončí rázně Petr.

Režimy uspořádávání

„No, tím si úplně nejsem jistá," ozve se *pracovní verze*.

„To je složitější diskuse. Chtěl jsem vlastně vnímat a portrétovat Hladimíra jako zosobněný souběh *režimů uspořádávání*," zahlásí najednou rozhodně Petr a rukou ve vzduchu vyznačí místo pro titulek – režimy uspořádávání.

„Jasně, víme! John Law a kniha *Organising Modernity*[129]," vyhrkne *složka listů s teoretickými poznámkami* a dále už pokračuje klidněji: „Ta se snaží analyzovat uspořádávání a organizování v moderních formalizovaných institucích. Law svou knihu věnoval centrálnímu problému sociálních věd – problému *sociálního řádu*."

„Ano, pravda. Pamatuju si to celkem přesně," zamýšlí se Petr a po chvíli ironicky dodá, „akorát se mu na tom konceptu *sociálního řádu* nelíbí dvě věci – slovo sociální a slovo řád!"

„Jistě, celou věc chce zkomplikovat," přitakává *složka*, „vychází ze základního předpokladu, že svět je komplexní, chaotické a v zásadě neuspořádané místo. Tvrdí, že se již v historii napáchalo příliš mnoho zla ve snaze tuto neuspořádanost a komplexnost potlačit ve jménu politické čistoty; ve jménu snahy generálů a policajtů udělat ve věcech pořádek, politiků zavést právo a pořádek; ve jménu snahy zavést volný trh, monetarismus nebo komunismus systematicky, kdy se čisté principy měly převést do praxe a všechny deviantní formy existence měly zmizet.[130] Jednoznačně nejvyhrocenějším příkladem pokusů o dosažení politické čistoty je pro něj samozřejmě

129 John Law. *Organising Modernity: Social Ordering and Social Theory*. Chichester: John Wiley & Sons, 1993.

130 *Tamtéž*, s. 6.

fašismus a nacismus, což si uvědomil při své návštěvě vyhlazovacího tábora Auschwitz v 70. letech. Souhlasí tím se Zygmuntem Baumanem, který tvrdí, že jsme touhou po dosažení čistoty zplodili monstrum, které vyžaduje, aby bylo všechno uspořádané a tím jaksi ve všem lepší. Je samozřejmé, že monstrum s námi sdílí svět už nějakou dobu, jen se postupem času stává ostřejší a metodičtější." Petr poslouchá a doplní:

„Tohle se nevyhnulo ani sociologii! A vůbec vědě jako takové. I sociologové mají své sny o čistotě; sny o tom, že jsme schopni odhalit *základní vzorce jednání*, *hluboké struktury* podmiňující jednání, že jsme schopni najít onen jediný původní čistý řád, který je kořenem, z něhož ty ostatní vyrůstají; třeba právě Bauman toto identifikuje jako základní projekt moderní vědy jako takové.[131]"

„Podle Lawa žádný takový *kořenový řád* společností neexistuje a nikdy neexistoval, byl jen snem určité části vědecké obce, která chtěla tento základní organizující princip odhalit, popsat a na jeho základě předvídat budoucnost a lépe organizovat společnost, čímž by de facto nahradila politiku,[132]" kontruje *složka*. Petr zvrátí hlavu dozadu, zamyslí se a pokračuje:

„Hledání jednoho, toho pravého a jediného řádu John Law odmítá a navrhuje přemýšlet o světě jako o místě, kde se různě potkává pluralita odlišných sociálních řádů," Petr zvrátí hlavu ještě více dozadu, „a teď přesněji, pluralita různých druhů, módů nebo *režimů uspořádávání*. Slovem *uspořádávání* namísto statického slova řád chce dát najevo, že se nejedná o stav, ale o neustále probíhající proces."

131 Zygmunt Bauman. *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge, 1992.

132 Bruno Latour. „Když věci vracejí úder: Co mohou sociálním vědám přinést ‚vědní studia'". Přeložil Zdeněk Konopásek. *Biograf*. 2002, č. 29, 41 odst.

„Zároveň podle něj nelze mluvit ani o *sociálním* uspořádávání," řekne *složka*, „protože samo to slovo vytváří představu, že ono sociální vzniká pouze v interakci výhradně lidských jedinců, kteří jako by plavali ve vzduchu a interagovali pouze s dalšími lidskými jedinci."

„Režimy uspořádávání vytvářejí a jsou zpětně vytvářeny materiálně heterogenními kolektivy,[133]" vypálí Petr, „které jsou složeny z těl, textů, promluv, strojů, architektury a tak dále, které v propojení vytvářejí, ustavují ono *sociální* v tom smyslu, který mu později udělil Bruno Latour v knize *Reassembling the Social*, tedy jako výsledek propojování a skládání materiálních, lidských i nelidských a diskursivních sil." Petr udělá chvíli pauzu, posune se na židli, opět zvrátí hlavu dozadu a řekne:

„Méně složitými slovy, každý jednající kolektiv, v našem případě formalizovaná instituce Divadla, je výsledkem procesu, jak se různé kousky reality propojují skrze procesy uspořádávání. A tyhle režimy potom ustavují nebo spolu-ustavují její části jako třeba Hladimíra."

„Ano, ale měj na paměti," kontruje *složka*, „režimy sice mohou být zosobněny, ale nikdy se nevyskytují v čisté podobě.[134] Mám tím na mysli to, že všichni jsme režimy vytvářeni, ale jsme vytvářeni různými režimy, nejsme jednotní, jsme decentrováni. Jsme produkty různých režimů a jejich kombinací."

„Počkejte, počkejte, tohle je hrozně abstraktní, nemůžeme si to představit na něčem více konkrétním?" zeptá se *kniha Howarda S. Beckera Psaní pro sociální vědce*.

133 Slovo „kolektiv" používám vždy ve významu dle B. Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*.

134 Tereza Stöckelová. *Akademické poznávání, vykazování a podnikání: Etnografie měnící se české vědy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009.

„No, můžeme se vrátit k tomu, jak původně Law, na základě studia jedné *vědecké laboratoře*, a specificky manažerů, vymezuje čtyři základní režimy uspořádávání pro dané prostředí," nahodí Petr.

„To by asi šlo," souhlasí *složka* a *kniha Howarda S. Beckera Psaní pro sociální vědce* pokrčí stránkami.

„Law identifikoval čtyři režimy – úřadování, podnikání, povolání a vizionářství," začne Petr nehledě na pokrčené stránky *knihy*, „v jeho pojetí nejde jen o organizační principy, ale o oblasti s definicemi toho, co je uvnitř nich považováno za dobré, pravdivé, smysluplné. Nepřekvapí, že tím navazuje na pojetí diskurzu u Michela Foucaulta.[135] Jen je u něj zdůrazněna empirie a etnografie."

„A taky to, že se nejen mluví, ale i něco dělá v každodenních materializovaných praktikách za účasti jak lidí, tak věcí," naváže *složka*, „diskurzy/režimy uspořádávání jsou produktivní, produkují časové rytmy, rutiny, představy i materialitu. Ostatně Law tvrdí, že tento přístup, tzv. actor-network theory, teorie aktérů-sítí, je vlastně empirická verze poststrukturalismu.[136]"

„Dobrá, nejprve si řekněme něco o *režimu úřadování*," dá se do vysvětlování Petr, „úřadování je ten režim, který generuje dobře regulovanou organizaci. Režim přiděluje lidem, složkám a strojům role, řadí je do hierarchických struktur, s definovanými procedurami, dělbou práce, pracovními postupy, pravidly a formou odměňování. Management je potom umění plánování, implementování a udržování této struktury. Rozhodující test pro tento režim je, když se ptáme, zda organizace funguje tak, jak má, jestli jednotlivé

135 J. Law. *Organising Modernity: Social Ordering and Social Theory.*

136 J. Law. *Material Semiotics.*

složky hrají svou roli, jestli je všechno podle zákona, jestli je spravedlnost zaručena, prostě... jestli organizace běží hladce, na základě racionality a rovnosti před pravidly."

„Druhý režim – *podnikání*, na sebe bere podobu mini-podnikatele," vystřídá Petra *složka*, „zdůrazňuje se oportunismus a výkonnost. Mini-podnikatel, který pečlivě kalkuluje výnosy a náklady, zvažuje různé příležitosti a na základě této kalkulace potom jedná. Pokud člověk nevyužívá příležitostí, nezvažuje náklady a výnosy – nejedná zodpovědně. Jedinec a organizace nejedná zodpovědně, pokud není aktivní v mobilizaci a zhodnocování zdrojů. Rozhodujícím testem tohoto režimu je výkon a zisk. Organizace a jedinec jsou úspěšní, poráží-li ostatní." Petr se nadechne, aby dodržel pravidelné střídání, ale *složka* se nedá zastavit:

„Třetí režim – *povolání*, může být zosobněn v podobě zkušeného řešitele a řešitelky složitých úkolů, zkušeného vědce a vědkyně, odborného pracovníka a pracovnice. Expertíza je tu založena na praxi, na vtěleném vědění, které je zároveň kreativní i konzervativní. V něčem je podobné režimu úřadování, jen úřadování usazuje, opakuje a je konzistentní, kdežto povolání může inovovat. Organizace je v tomto režimu uspořádávána kolem přesvědčení, že participace na ní je důležitá sama o sobě, ne kvůli měření výkonu, ne kvůli byrokratům. Jde o věc samu. Když dělám divadlo, dělám ho, abych se podílel na vytváření něčeho umělecky důležitého a hodnotného. Když dělám vědu, podílím se na tvorbě vědění."

„Posledním režimem uspořádávání je vizionářství," vezme si slovo Petr, „organizace je v tomto módu uspořádávána kolem charismatu těch, kteří jsou políbeni múzami. Transcendují naši každodenní profánní existenci, posouvají hranice myslitelného a čerpají moc z posvátného. Mají prostě privilegovaný přístup k ultimátní pravdě, ať už náboženské, umělecké, nebo třeba vědecké. V ideologii tohoto režimu se

nadaní jedinci takoví už rodí, nejsou nijak vytvářeni, jsou takoví od přírody. Vizionářství je proto ostře elitářským režimem, protože rozlišuje a přiděluje hierarchické pozice na základě toho, kdo je nadaný a kdo ne."

„Často taky bývají odpojeni od každodenních organizačních věcí," přispěchá opět *složka*, „ty jim stojí vyloženě v cestě, proto obvykle karikují režim úřadování, které na sebe v jejich vnímání bere podobu *státního úředníka*, který všechno rutinizuje, je detailista, strachuje se o formality, takže uzemňuje a zpomaluje všechny ty, kteří se snaží vytvářet, snít a měnit."

„Právě. Podle Johna Lawa se může tento režim lehce zvrhnout v diktaturu," připustí Petr, „ve vůdcovský princip. Vizionářství je velmi nebezpečné, ale zároveň zajímavé a vzrušující. Ti, kteří nejsou v pozicích charismatických jedinců, se mohou alespoň podílet na výtvorech tohoto režimu. Když se dotýkáme králova pláště, i na nás se přenese trocha posvátna."

„Teď mě ještě napadá," doplní *složka*, „že režimy vizionářství a povolání ještě spolu s podnikáním mají společný rys – workoholismus, odevzdání sebe a svého soukromého času pro něco – pravdu, krásu, vizi, genialitu, profit."

„Ano, takhle zhruba Law představuje ty své typy," zakončuje Petr, „samozřejmě že je nesmíme vnímat jako něco nehybného, zcela soudržného. Taky jsou vzájemně různě propojené. Všechny mají své různé polohy, napětí i krajnosti. Nejde tady o nějaké stálé prostředí, ono uspořádávání je samo předmětem neustálých sporů a vyjednávání.[137] Navíc jde o empirické typy, ne teoretické, na jiných místech, než ve vědeckých laboratořích, mohou fungovat jiné režimy."

137 T. Stöckelová. *Akademické poznávání, vykazování a podnikání*, s. 55.

„A jak jsme ti už dneska jednou připomněli," doplní Petra *kniha Jadwigy Šanderové*, „od vydání Lawovy knihy už uběhl nějaký čas!"

„Jistě, jistě. Jeho myšlenky byly rozvíjeny a doplňovány. Kritika se obecně koncentrovala na to," řekne *složka*, „že se Law nesoustředí na vzájemné vztahy mezi režimy[138] a že mu tím uniká způsob, jakým se v instituci vykonává moc, tedy přepínáním a strategickým využíváním různých režimů uspořádání pro situace, které se právě někomu hodí.[139] I sám Law[140] své myšlenky později dále rozvíjí právě naznačeným směrem, když se snaží mluvit o *zarytosti* (obduracy)."

„Já se o tom zmiňoval, když jsem vám četl ten můj rozhovor v rádiu," přidává se Petr, „nejvýraznějším rozvinutím Lawových konceptů byla kniha Annemarie Mol.[141] Ta sice navazuje na *modes of ordering*, ale radikalizuje je." Pak se opět nahne více dopředu a vztyčí ukazováček vzhůru, jako by chtěl někomu něco nakazovat:

„Ještě jednou shrnu – Law opouští foucaultovskou představu jednotného diskurzu a navrhuje, abychom místo toho sledovali různé způsoby uspořádávání – režimy, které nejsou jen jazykové, ale materiální, institucionální, tělesné. Tyto režimy nejsou pevně dané, ale jsou prováděny a vtěleny v různých materiálech a praxích, mohou se proměňovat nebo zanikat. Mol tenhle pluralismus rozvíjí

138 Hamid Bouchikhi. „John Law: Organizing Modernity" [recenze]. *Organization Studies*. 1995, roč. 16, č. 2, s. 351–355.

139 T. Stöckelová. *Akademické poznávání, vykazování a podnikání.*

140 John Law. „Ordering and Obduracy" [online]. *Centre for Science Studies Lancaster University*. 2001 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/law-ordering-and-obduracy.pdf.

141 A. Mol. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*, s. 68–72.

dál. Ptá se, co když různé *modes of ordering* nevytvářejí jen různé interpretace téhož světa, ale různé světy samotné? Tímto posunem od epistemologie k ontologii zavádí pojem *multiplicitních realit*. Nejde jen o to, že realita je různě nahlížena, ale že je různě ustavována, zjednávána (enactment) – vytvářena skrze praktiky, materiály a těla."

„Mol tak radikalizuje Lawovu myšlenku," doplní *složka*, „různé režimy uspořádávání nejsou pouze paralelní narativy nebo perspektivy, ale reality, které mohou vytvářet jednu solidní *sdílenou realitu*, nebo chcete-li *sdílený svět*; mohou koexistovat, být v napětí, nebo se navzájem podmiňovat – a právě tuto dynamiku Mol zkoumá."

„Dobře, hmmm, počkejte... ale jak tohle všechno *latourovské pindání* souvisí s Hladimírem, o kterém se tu bavíme?" zeptá se ostře *kniha Jadwigy Šanderové*.

Manažer a jeho moci

„No, souvisí to úplně maximálně! Vším!" zakřičí Petr a dovysvětlí, „pamatuju si ještě na jiný text od Lawa. Ten tu souvislost, myslím, hezky osvětlí. Je to text *Manažer a jeho moci*[142]. Krátký, ale krásný. Přečtěme si z něj něco. *Složko*, začni!" Petr ukáže rukou na *složku* a ta začne předčítat:

„Dobře, *Manažer a jeho moci*. Hm, hm... v úvodu Law mluví o *chrámu vědy*, myslí tím asi vědeckou laboratoř, kterou studoval a kde v nejvyšší věži sídlí mocný manažer – Andrew. Lawem přivolaná *víla dekonstrukce* ho však postupně zbavuje všech jeho mocí, vezme mu počítač, grafy, lejstra, data, výpočetní software, tužky, papíry, hodiny, kancelář v nejvyšší věži, kolegy, a dokonce i oblečení. Manažer zůstává nahý a sám, už není mocným manažerem. Manažer Andrew je sítí, která je ustavena skrze režimy

142 John Law. „Manažer a jeho moci". *Biograf*. 2000, č. 22, 41 odst.

uspořádávání, jeho moc je efektem těch propojení, jak materiálních, sociálních, tak diskurzivních. Law k tomu říká, cituji: ‚Toto je ta lekce. My všichni jsme rozprostření. Nejsme ničím jiným než sítí sociálních a technických vztahů. Jsme vytvoření našimi organizačními vztahy. Moc je někde jinde. Je vždy produktem. Je vždy efektem.'[143] A dále: ‚Andrew není nahá opice. Vidí, počítá, pamatuje si. To vše ale jedině v rámci vztahů, vytvořených v rámci organizace. Je jejím výtvorem. Jejím výrazem. On ji performuje. Její vztahy. Její projekty. Její cíle a touhy. On je momentem v procesu této organizace. A vztahy této organizace? No, ty pracují, pracují, aby mu sebraly jeho možnost volby. Jeho svobodu rozhodování. Je mocnou osobou? To ano, když píská, lidi tancují. Milý úsměv a železné zuby. Má možnost vlastního úsudku? Svobodnou volbu? Může dělat, co chce? Ne tak docela. (...) Ne, má-li posloužit své organizaci.'[144]"

„Tohle se mi nějak nezdá, takové vyviňování," hlesne skepticky Petr.

„Pokračuju dál, cituju: ‚Jen jsem plnil příkazy. Příšerná fráze, refrén, který opakují snad všichni popravčí v dějinách. »Jen jsem plnil příkazy.« Příkazy organizace. Příkazy mé země, mé strany, mého úřadu. Andrewovy ruce nejsou potřísněné krví. On není kat. Naštěstí většina z nás, kdo žijeme v liberálních demokraciích (a to i ti mocní), nemusí dělat krvavá rozhodnutí. Ale proč? Čím jsme jiní? Jak jsme jiní, když jsme dělaní našimi organizacemi? Jimi vybavení schopnostmi myslet, psát, počítat, komunikovat. Dokonce si i pamatovat.[145]

143 *Tamtéž*, s. 3.

144 *Tamtéž.*

145 *Tamtéž.*

„Štěstí? Většina z nás není dělána organizacemi, které páchají genocidu?“ nadhodí Petr.

„To by byla první odpověď, podle Lawa,“ odpoví *složka*, „druhá je ale zajímavější a říká, že organizace jako takové jsou nekoherentní, jsou složené z různých režimů uspořádávání, které ovšem nesedí zcela, nějak na sebe narážejí, překrývají se, někde se nepotkávají vůbec. Manažer je potom, podobně jako každý člověk, diskusí různých režimů uspořádávání, může je vzájemně v sobě vyvažovat. Law třeba zachycuje Andrewa v kritické situaci, musí rozhodnout, co se bude dít s jedním výzkumným projektem proteinů, u kterého se nedaří dodat slíbené výstupy. Zase cituji: ‚Opět se zadívá ven z okna. Andrew-účetní ví, že se něco musí udělat. Andrew-vědec chce zachránit vědu. Udržet výzkum proteinů. Výzkum povrchů. A administrativa? Lze ji seškrtat? Lze zachránit všechny výzkumy? Andrew-manažer se probudí a zapojí se do diskuse. Ne! To není možné. Že je administrativa přebujelá? Že ji nikdo nemá rád? Ale je to nutnost. Přebujelá nutnost, které nelze uniknout. Toto je Andrew: něco na způsob debatující společnosti. Je různými hlasy v různých časech. Manažer, vědec, účetní. Skáče. Přeskakuje z jedné logiky na druhou. A každý skok je zároveň transmutací. Alchymií. Organizační alchymií. Skoky organizace, manažera, budované rozdílnými logikami. Alespoň třemi. A bezpochyby více. Organizování s různými druhy potřeb. Vztahů. Donucování. Tři různé druhy zodpovědností.‘[146]“

„No jasně. Proto mu taky říkám spíš regisseur/chef, v původní variantě režisér/šéf, a jen občas jménem. Ještě tím, které si chtěl dát on sám,“ všechny překvapí svým přerušením Petr, „chtěl jsem zdůraznit přesně tohle! Pojmenování zosobňuje a to já chtěl v jeho případě dělat méně. Výlučným používáním jména by vám text

146 *Tamtéž*, s. 4.

pořád připomínal, že jde o konkrétní osobu, takhle vás upozorňuje, vyruší – protože je to kostrbaté – že jde spíše o souběh režimů uspořádávání."

„Počkej, to má ale slabé místo," řekne *složka*, „pokud bys tu postavu pojmenoval jen jako souběh režimů, zvyšuješ rozdíl mezi ním a zbytkem. Jako by ostatní taky nebyli dělaní různými logikami. Oni taky musí různě přepínat a vyvažovat."

„Nó, to máš určitě pravdu," zamyslí se Petr, „nechci tím říct, že jen on je dělán různými logikami a ostatní nejsou. Všichni jsou. Pořád si ale myslím, že právě tohle pojmenování má i přes tuto nevýhodu dobrý důvod uvnitř mého výkladu."

„OK, tak já to ještě dočtu," po přerušení pokračuje *složka*, „Andrew se totiž musí nějak rozhodnout! Takže: ‚Rozhodování bolí. Ale Andrew nemá na svých rukou krev. Jak to? Má štěstí. Není v nesprávný čas na nesprávném místě. To byla první odpověď. A druhá? V ní jde o pointu příběhu. Jde o to, že jsme vytvářeni našimi organizačními logikami – kterých je ale mnoho. Ne jedna. Vědec. Finanční manažer. Úředník. Rozhlasový moderátor. Novinář. Producent. Scenárista. Hudebník. Inženýr. Může být, že jsme všemi nebo mnohými z nich. Je-li tomu tak, pak to ale znamená, že jsme dělaní mnoha způsoby. Najednou. Rostlí z mnoha různých logik. Sestavovaní do mnoha různých stvoření. S mnoha a mnoha různými verzemi zodpovědnosti. A to všechno – současně. To je to naše břímě, které neseme. Alchymie moderního organizování je totiž alchymií mnohonásobnosti. Pluralismu. Různých logik a potřeb. Je to alchymie rozdílnosti. A když už s tím nic nenaděláme – s tím, že jsme stvořeními všech těch logik – můžeme alespoň zpomalit, zastavit se. Předtím, než začneme jednat. Stejně jako Andrew se můžeme zaklonit v křesle a zadívat se z okna. Počkat, až se udělá prostor. Prostor, kde i ty ostatní logiky dostanou možnost mluvit. Ostatní logiky

organizování. Zpomalení. Pauza. Okamžik reflexe. Okamžik, kdy mohou hovořit ostatní logiky. Těžké břímě. Neradostné. I bolestné, jak se ty různé logiky, různé hlasy přou a debatují. Nekonzistentnost. Nekoherence. To je povaha zodpovědnosti. Zodpovědnosti manažera. Zodpovědnosti organizování. Zodpovědnosti, která by se měla, a to je otázka etiky, principu, snažit hovořit mnoha hlasy. Mnoha nekoherentními hlasy. Nejen jedním.[147]"

„Týýjoo, to je ještě lepší, než si to pamatuju," vydechne Petr a dokončí, „a tohle je právě pozice Hladimíra. Není jasné, do jaké míry jde o efekty jednotlivce a do jaké o efekty toho uspořádání. Ta osoba je rostlá z mnoha logik, z mnoha realit najednou, ty si ji postupně přizpůsobují; takže je to složitější, nejde tolik o jednotlivce..."

Petr se náhle zastaví a chvatně odejde z místnosti. Na ostatní nedbá. Potřebuje se trochu provětrat a už nemohl vydržet sedět. Vyjde na chodbu, do obýváku, otevře dveře na balkon a vyjde ven. Do plic nasaje čerstvý vzduch zvenčí. Chvíli jen tak stojí a nechává se ovívat větrem. Přemýšlí o roli jednotlivců v organizacích a institucích. Mají prostor pro vlastní jednání? Nemají?

Po chvíli se otočí a jde k lednici, otevře ji, vytáhne jeden plátek sýra a ze zavařovačky jeden nakládaný kozí roh. Sní je, na chvíli se opře o zeď a přemýšlí o roli jednotlivců v dějinách. Pak vypije sklenici vody, vrátí se do pokoje a sedne si znovu do kancelářského křesla.

Jak psát vědecký text?

„Já už to nemůžu dál poslouchat," nahlas zakřičí *kniha Jadwigy Šanderové*, „to takto nelze! Nelze! Tohle je příklad špatného vědeckého psaní. Teda pokud se o vědě vůbec dá

147 *Tamtéž.*

mluvit. Používání první osoby, nějaké nesouvislé osobní historky, citace, emoce, vnitřní dialogy a přemítání, různé roviny, deníkové zápisy, exkurze do teorie, divadelní scénáře. Vy jste se dočista zbláznili. Tohle vám nikdo neuzná!"

„Ale tak... uzná neuzná, nevím. Už nežijeme v 19. století, ne?" odsekne Petr, aniž by se na *knihu* pořádně podíval, „k textům tvého typu mám velmi ambivalentní vztah." Petr odpoví tak, aby zavedl hovor někam trochu jinam, a čeká, jak *kniha* zareaguje.

„Vážně? Jakto?" zeptá se *kniha*.

„No, na jednu stranu jste samozřejmě mojí legitimní součástí. I ty jsi. Jsi pro mě zástupkyní celé řady knih a článků, které vymezují, některé více, některé méně striktně a autoritativně, jak máme psát naše texty. Ty sama jsi jedna z těch vstřícnějších, méně direktivních, navíc určených pro úplné začátečníky. Nechci ti nijak křivdit," řekne Petr, na chvíli se zastaví a dál pokračuje ve více reflexivním tónu, „já samozřejmě taky píšu standardní vědecké texty a většinou i docela rád. Živím se tím. Dodržuju všechna pravidla psaní vědeckého textu. Vím, že každé z nich má svou důležitost, má nějakou svoji funkci. Každé je nějak napojené na dělání vědy, poctivé vytváření vědeckého poznání. To uznávám a nechci se tvářit, že je to všechno možné jen tak shodit ze stolu. Jen tak, bez dalšího, přehlíživě překročit," snaží se vysvětlit svoji pozici Petr.

„Zatím to tak ale vypadá," odsekne *kniha*.

„To je možné. Já se ale pořád snažím, aby v tom mém textu byly všechny základní prvky vědeckého textu – úvod, otázky, metody, ukázky dat, diskuse literatury a výsledků, závěry a interpretace. Jen jsem je chtěl uspořádat jinak. Představoval jsem si, že rozebírám vědecký text na šroubky a pak ty samé součástky skládám zase zpátky; do jiného

tvaru a za pomoci některých postupů krásné literatury," brání se Petr.

„No, pokud tam ty elementy chceš, tak proč je tam nedáš prostě tak, jak jsme zvyklí?" ptá se *kniha*. Petr vstane ze židle a opět začne chodit po ložnici a u toho nahlas přemýšlet:

„Chtěl jsem to pro jednou udělat jinak. Bavíme se tu o mnohočetných realitách třeba, jo? Tenhle koncept je v opozici k tradičním modernistickým představám, v nichž realita s velkým R byla jedna, vědci k ní měli přístup, prostě odhalovali pravou podstatu věcí. Byli schopni dosáhnout reality tam venku (out there[148]), sídlící mimo naše praktiky. Nutně to znamenalo, že ta jediná pravá realita předcházela praktikám. Jak jsem říkal, tak Mol dělá kontra-intuitivní argument a perspektivu obrací. Říká, že realita nepředchází praktikám, ale ona sama je těmi praktikami produkována. A pokud existují různé praktiky, potom existují i různé reality, mnohočetné reality těmito praktikami produkované. Když divadelníci a divadelnice v modernistickém pojetí *dělají divadlo*, tak dělají stejnou věc, od ředitele až po uklízeče. Vztahují se k jediné realitě divadla, jen z různých pozic a jiných úhlů pohledu. Realita tu předchází praktikám," přednáší Petr, rozhazuje přitom rukama a chodí po místnosti.

„Myslím, že už z první části *Zkoušky orchestru* je patrné," poslední slovo doprovodí Petr rázným gestem, „že dělat divadlo znamená něco jiného, no, třeba ve výrobě, kde se vyrábí hmota; ve stavbě, kde se s věcmi, kulisami a dalšími věcmi zachází; v administrativní části areálu, která chod koordinuje a spravuje; nebo v umělecké části u herců, hereček a inscenačního týmu. Všichni žijou v tak trochu

148 John Law. *After Method: Mess in Social Science Research*. Abingdon: Routledge, 2004.

jiných realitách, které jsou produkovány každodenními sociálně-materiálními praktikami, mají různé rytmy, časovosti, zacházejí s jinými předměty v jiných prostorech. Různé způsoby dělání divadla tu vytvářejí různé reality divadla nebo reality divadel a ty se musí různě koordinovat a propojovat právě v těch jemně sladěných, materiálně a sociálně ustavovaných praxích tak, aby bylo dosahováno soudržnosti."

„Jak tohle souvisí se psaním vědeckých textů? To je přece úplně mimo!" rozporuje dál *kniha*.

„No, pokud vycházím z téhle teoretické pozice, tak mám na paměti, že psaní je taky praktika, která reality spoluvytváří. Rozumíš, ta modernistická představa, že vědecké texty a věda obecně nestranně popisují určité výseky skutečnosti *tam venku*, z jakéhosi místa mimo tento svět, ze Síria[149], prostě mimo zemi a její boje, je pro mě lichá. Nedává mi příliš smyslu. Já sám, stejně jako všichni ostatní vědci a vědkyně, jsem součástí zkoumaného světa. Proto jsem se tak i teď odvážil psát." Petr je přesvědčený o své pravdě a dává to najevo směšně mohutnými gesty.

„Tuto teoretickou pozici odmítám. Jde tu o způsob komunikace ve vědě, ta má svá pravidla a hluboké důvody. Jasnost, věcný, stručný jednoznačný jazyk je důležitý," konstatuje *kniha*.

„To je naprosto legitimní," začne odpovídat Petr, „neříkám, že musí souhlasit všichni nebo že to tak musí dělat všichni a pořád. Ech, no, tak jsem si chtěl jednou... Jednou! Zkusit něco jiného. Třeba už k tomu v budoucnu nedostanu nikdy příležitost. Vždyť se podívej, jak ten současný akademický provoz funguje. Hlavně musíš sypat

149 Bruno Latour. *Zpátky na zem: jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu*. Praha: Neklid, 2020.

publikace do impaktovaných časopisů, kde v drtivé většině o žádné experimenty nestojí. S tím by tě hnali. Jasně, neodmítám to en bloc, snažím se v tom najít své místo. Jenom teď, jednou... prostě jednou jsem se chtěl trochu urvat ze řetězů," řekne Petr a v nastalém tichu přemýšlí, jestli všechno dostatečně zdůvodnil. Když dojde k přesvědčení, že ne, v chůzi se zastaví a pronese:

„Těch důvodů je ale více... a jsou obsahové nebo konceptuální. Nejde o samoúčel. Způsob psaní a nakládání s žánry je napojený přímo na to, co jsem zkoumal. Forma je tu částí obsahu. Pobývání v Divadle, zapojování se do každodenního fungování a praktiky experimentace se přenesly i na mě a zaryly se mi nějak pod kůži," začne odpovídat Petr, ale je přerušen *terénním deníkem*.

„Lidi z divadelní vědy tě s tímhle poslali do řiti. Z jejich pohledu Divadlo už vůbec není experimentální. Kdysi bylo, teď se ale podmínky změnily a to, co dělají, se stalo mainstreamem. Mluvit o experimentu v souvislosti s Divadlem není na místě. Experiment je dneska jinde," vysvětluje *deník*.

„Jo, rozumím, pamatuju, souhlasím. Důležité. Jenže to já nevěděl, když jsem dělal terén. Pořád jsem odevšad poslouchal o experimentu, zkoumání hranic divadelního jazyka, vybočování ze zajetých kolejí a podobně. Pravděpodobně to byla nějaká forma udržování identity, která před kritickým pohledem divadelní vědy neobstojí. Jasně," reaguje Petr a znovu se dá do pohybu, „na mě ale fungovala v tom smyslu, že jsem si začal klást podobné otázky. Kde jsou hranice vědeckého jazyka? Můžeme je různě natahovat? Přesahovat nebo přeskládávat?"

„Tohle se ale dále napojilo na tvé teoretické předpoklady," řekne *složka*, „snažil ses do textu vtělit jakousi multitemporální dimenzi provádění výzkumu a vypovídání o něm,

i jistou neuspořádanost. Někteří autoři z ANT a příbuzných oblastí přímo vyzývají k pokusům s narativními postupy,[150] které by umožnily lépe pracovat s mnohočetnými realitami a neurčitostí."

„Jo, oni vycházejí z přesvědčení, že bychom měli vědu více otevírat širšímu publiku, vyvést ji z *intelektuálního ghetta* a tím ji postupně rehabilitovat v očích veřejnosti.[151] No a jedním z kroků, jak to dělat, je pokusit se psát texty, které budou zajímavé a zábavné. Vyzývají tím k dobývání nových čtenářských horizontů!" pokračuje Petr.

„Děláš si srandu? Tohle nebude nikdo číst. Nikoho to nebude zajímat. Není to k učtení," plísní Petra *kniha*.

„Uvidíme," odpoví Petr, zastaví se a zatváří se tajemně, potom dojde k židli, posadí se a rozvalí.

„Jeden z důvodů byl taky ten," začne znovu mluvit Petr, „že fikční jazyk mi lépe umožňuje skrýt autory a autorky jednotlivých výroků, pokud jsou citlivé nebo by mohly být citlivé... a jako že ten materiál je hodně citlivý."

„To je," přitaká *příručka etiky vědeckého výzkumu*.

„No dobře, ale ty přece nejsi jediný, kdo takhle píše, ne!" vypálí *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

150 J. Law. *After Method: Mess in Social Science Research*; viz také J. Law. *Material Semiotics*; nebo viz Christian Bueger – Frank Gadinger. *International Practice Theory*. Second Edition. London: Palgrave Macmillan, 2018.

151 Kristen R. Ghodsee. „Writing Ethnographies that Ordinary People Can Read" [online]. *Anthropology News*. 2013, roč. 54, č. 5 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: http://www.anthropology-news.org/index.php/2013/05/24/writing-ethnographies-that-ordinary-people-can-read/.

„Pravda, ano!“ zareaguje Petr a najednou cítí trochu opory, „vycházím z bohaté a solidní tradice experimentálního psaní. Antropologickému a etnografickému psaní nebylo ohledávání hranic mezi vědou a literaturou nikdy vzdálené.[152] Dokonce by se chtělo říct, že překračování žánrů, experimentování s fikcí a různými druhy a formami jazyka je v těchto končinách běžné a v současnosti dále sílí.[153] Sociální antropoložka Jakimovska[154] dokonce ponouká další antropology a antropoložky, aby se řídili motem Williama Wordswortha: ‚Naplňte papír dechem svého srdce.‘“

„Takový romantismus...“ utrousí *kniha*, Petr se ale nechce nechat zastavit:

„Taky Bruno Latour[155] mluvil o *scientifikci*, tedy hybridním žánru pro hybridní svět, když napsal knihu *Aramis, or the Love of Technology* o projektu pařížské veřejné dopravy jako detektivku a love story.“

152 Helena Wulff (ed.). *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*. Oxford – New York: Berghahn Books, 2016.
Karla Poewe. „Writing Culture and Writing Fieldwork: The Proliferation of Experimental and Experiential Ethnographies“. *Ethnos*. 1996, roč. 61, č. 3–4, s. 177–206.
James Clifford – George E. Marcus (eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: California: University of California Press, 1986.

153 Anand Pandian – Stuart McLean (eds.). *Crumpled Paper Boat: Experiments in Ethnographic Writing*. Durham (NC): Duke University Press, 2017.

154 Ilina Jakimovska. „Writing from the Heart: Teaching Literary Anthropology“ [online]. *Teaching Anthropology*. 2. 6. 2018 [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné z: https://teachinganthropology.org/writing-from-the-heart-teaching-literary-anthropology/.

155 Bruno Latour. *Aramis, or the Love of Technology*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.

„Ano, a v rozhovoru s Carolinou Miranda[156]," přisadí si *složka*, „Latour obhajuje používání beletrie jako nástroje, který naopak posiluje objektivitu vědeckého textu! Ne že by ji oslaboval, posiluje ji! Beletrie je u něj podřízena úkolu dosáhnout *jedinečné přiměřenosti*. Chce, inspirován Garfinkelem a etnometodologií, objevit literární formu, která umožní tu nejužší možnou výměnu mezi výpověďmi komunikačních partnerů a partnerek a výpověďmi zkoumajících."

„Tak s tímhle pojetím objektivity vůbec nesouhlasím," ohradí se *kniha Jadwigy Šanderové*.

„A to není zdaleka, zdaleka všechno," je k nezastavení Petr, „různé hrátky s texty zkoušejí i mnozí další autoři.[157] Poslední experimentální text, který jsem četl, je od Timothyho Pachirata, který napsal své pozvání do etnografie s názvem *Among Wolves: Ethnography and the Immersive Study of Power*[158] ve formě scénáře k divadelní hře, v níž vystupuje deset slavných antropologů a antropoložek a řada postav z jejich knih. Všichni se účastní soudu nad veřejným působením jedné antropologické knihy. A je to skvělé."

Kniha Timothyho Pachirata spokojeně zamručí. Petr na ni pohlédne, pokyne hlavou a dopoví:

156 Bruno Latour. „A Dialog About a New Meaning of Symmetric Anthropology". In: Pierre Charbonnier – Gildas Salmon – Peter Skafish (eds.). *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*. London: Rowman & Littlefield, 2016, s. 327–346.

157 Elizabeth Dauphinee. *The Politics of Exile*. London – New York: Routledge, 2013; nebo viz Iver B. Neumann. „'A Speech That the Entire Ministry May Stand For', or: Why Diplomats Never Produce Anything New". *International Political Sociology*. 2007, roč. 1, č. 2, s. 183–200.

158 T. Pachirat. *Among Wolves: Ethnography and the Immersive Study of Power*.

„Kreativní non-fikce se chopila taky třeba Johana Kotišová, která vychází z českého prostředí. Nejprve v knize o krizových reportérech *Crisis Reporters, Emotions, and Technology*.[159] a potom teoreticky v článku *Creative Nonfiction in Social Science: Towards More Engaging and Engaged Research*[160]. Tak vidíte, už to dorazilo i k nám!" zakončí ironicky Petr.

„Vidím," řekne *kniha Jadwigy Šanderové*.

„No, ono to taky není buď–anebo," řekne *složka* a všichni se na ni otočí, „třeba takoví Humphreys a Watson[161] vymezují čtyři ideálně typické formy etnografického psaní umístěného na kontinuu vyznačeném mírou manipulace s daty."

„Ano, no jistě!" vykřikne Petr, dojde na schod do chodby a posadí se na něj.

„Prvním typem je plain text," začne *složka*.

„Tedy něco jako obyčejný vědecký text?" zeptá se Petr.

„No, tak nějak, standardní," odpoví *složka*, „v tomto případě jde o texty tak, jak jsme je zvyklí vídat ve většině vědeckých časopisů a knih. Pokud jde o empirické statě, jako úryvky z rozhovorů a pozorování vnořené do

159 Johana Kotišová. *Crisis Reporters, Emotions, and Technology*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

160 Johana Kotišová. „Creative Nonfiction in Social Science: Towards More Engaging and Engaged Research". *Teorie vědy / Theory of Science*. 2020, roč. 41, č. 2, s. 283–305.

161 Michael Humphreys – Tony Watson. „Ethnographic Practices: From 'Writing-up Ethnographic Research' to 'Writing Ethnography'." In: S. Ybema – D. Yanow – H. Wels – F. Kamsteeg (eds.). *Organizational Ethnography: Studying the Complexities of Everyday Organizational Life*, s. 40–55.

analytického textu strukturovaného většinou takto: úvod, téma, rešerše literatury / teoretické rámování, výzkumné otázky, metodologická kapitola, prezentace výsledků, diskuse a závěr."

„Ano ano. Anglosaský styl psaní, nejlepší!" pronese *kniha*.

„Dalším typem je *enhanced*," vypočítává dál *složka*, „tedy něco jako vylepšený text, který při popisu událostí používá románové postupy líčení scén a postav. Třetím typem je semifikční příběh, při jehož vytváření se restrukturují, seskupují různé reálné události v různých časech s různými postavami do jednoho celistvého příběhu. No a čtvrtý typ už je čistě fikční příběh vytvářející nové události, jejich sekvence, osoby, věci, zápletky, všechno ovšem na základě vědeckou metodou vytvořených dat."

„Takže můj příběh by se dal považovat za semifikční," řekne Petr, „propojuju děje, místa, postavy a snažím se tím zprostředkovat můj zážitek z Divadla, mé emocionální a intelektuální angažmá. Mou ambicí bylo vytvořit napojení čtenářů a čtenářek na místo výzkumu alespoň trošku podobně, jako jsem si ho vytvořil já."

„Počkej, jak to přesně myslíš? Semifikční?" zeptá se *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„No, vezmi si tu první vrstvu, *Organizovanou magii*," začne odpovídat Petr, „to jsou výňatky z mého terénního deníku. V původní podobě by se samozřejmě nedaly číst, to by nešlo. Musel jsem to všechno trochu probrat a uspořádat, spoustu věcí rekonstruovat a dát jim nějaký smysl. Stavěl jsem na terénních poznámkách z let 2014 a 2015, původně jsem k nim nic přidávat nechtěl, jen jsem se je snažil organizovat a rozvádět do vět tak, aby se daly dobře číst a aby vytvořily ucelený příběh."

„To ale rozhodně nešlo," vyjádří se *terénní deník*.

„Nešlo. Vyžadoval jsi rozsáhlejší úpravy a stylizaci. První část *Organizované magie* jsem tak rekonstruoval z mých prvních týdnů výzkumu a z jednoho zkoušení s Hladimírem. Druhou a třetí část jsem následně rekonstruoval z dalších zkoušení se Zbyňkem a ostatních událostí z té doby. Se Zbyňou jsem se účastnil dvou zkoušení a vytvořil z nich jeden příběh, od první čtené do premiéry. Souvislosti a zákonitosti ale zůstaly zachovány. Nicméně, je to zase mnou vytvořený semifiktivní příběh podle výkladu Humphreyse a Watsona,[162] založený na datech. V jádru jsou prostě pořád reálně děje, jen jsou jinak poskládané," podrobně vysvětluje Petr.

„A ta druhá vrstva?" opět se zeptá *pracovní verze textu vytištěná pro Pavla Baršu*.

„Celý oddíl *o revoluci* stejně jako ostatní části *Zkoušky orchestru* jsou zpracované autentické rozhovory s lidmi od Divadla. Rozhovory jsem nahrával na diktafon, téměř doslovně je přepsal a následně několikrát procházel, kódoval a vybíral z nich to, co bylo pro mou práci podstatné," vysvětluje Petr.

„To je pravda," přisvědčí *kupka přepsaných výzkumných rozhovorů*.

„Díky," řekne Petr, „všechny výpovědi jsou autentické v tom smyslu, že je někdo v rozhovoru se mnou řekl. Já ty rozhovory rozsekal a výpovědi vpletl do příběhu filmu. Přiznávám, musel jsem občas dělat i různé úpravy. Prohazoval jsem pořadí výpovědí, upravoval části gramaticky tak, aby se text lépe četl. Přepis mluvené řeči je obvykle špatně čitelný.

162 M. Humphreys – T. Watson. *Ethnographic Practices: From 'Writing-up Ethnographic Research' to 'Writing Ethnography'*, s. 40–55.

Musel jsem i sem tam slovo vynechat nebo přidat, aby byl čtenářkám a čtenářům význam řečeného jasný."

„No, to je na hraně," zpochybní *příručka etiky vědeckého výzkumu*.

„Všechno ověřuju s lidmi, s nimiž jsem mluvil. Pod tím vším navíc byla úzkostlivá snaha nedezinterpretovat, věrně rekonstruovat smysl řečeného a všechno poskládat tak, aby text odrážel mé rozumění dynamice situace. Několikrát se mi třeba stalo, že jsem už hotové části podstatně přepisoval, protože jsem si uvědomil, že bych vystavením do jiného kontextu dal výpovědi úplně jiný význam," řekne Petr a nervózně si na schodu poposedne.

„Od začátku jsem věděl, že bude problém anonymizovat jednotlivé výpovědi," zamýšlí se dál, „hledal jsem archetypální příběh, jehož prostřednictvím bych pojednal tu *revoluci* a zároveň bych se v tom příběhu pokusil lépe skrýt jednotlivé mluvčí. Pavel Barša mě při jedné konzultaci upozornil na ten Felliniho film. Seděli jsme takhle v Jinonicích v menze a on říkal – takže jedna rovina bude deníkový záznam, jasně, každodennost, a to budeš prokládat tou druhou vrstvou, která bude o té vzpouře. Mně zrovna někdo říkal o jednom Felliniho filmu, něco s orchestrem to bylo."

„Podíval ses na něj a jeho struktura ti přišla funkční," řekne *terénní deník*, „rámem je Fellinimu televizní reportáž, kdy sám autor přichází na jednu zkoušku orchestru, v první části dělá rozhovory s jednotlivými hudebníky, kteří mu popisují svoji pozici v orchestru prostřednictvím vztahu k nástrojům, na které hrajou. V druhé části přichází dirigent, představený jako autoritář-diktátor, proti kterému v určitém čase orchestr zosnuje revoluci, těsně před ní je ale přestávka, při níž sledujeme v šatně monolog

dirigenta. Pak revoluce a v poslední části pak dochází k restauraci moci dirigenta."

„Jo, ten můj naivistický scénář jsem odvodil od téhle struktury," navazuje Petr, „v první části vedu rozhovory s lidmi z Divadla, kteří mi popisují svoje postavení uvnitř instituce na základě toho, s čím denně zacházejí, co dělají, jaké jsou jejich každodenní praxe. V druhé části jde o převrat jako takový a mluvčí jsou skryti pomocí označení jako náhodná kolemjdoucí 1–15, náhodná spolusedící 1–10, všechno jsou ženy, takže jsem měnil i gender. A ve třetí části jsem sledoval střídání vedení, ne teda původního Hladimíra, ale nového vedení. Potřeboval jsem znesnadnit přístup k určitým výpovědím. Zároveň se mi líbilo, že samotný příběh toho filmu určitým způsobem dále rozvíjí a komentuje téma mého výzkumu."

„Jak jsi konkrétně pracoval s těmi rozhovory?" zeptá se *příručka etiky vědeckého výzkumu*.

„S rozhovory jsem pracoval vlastně stejně jako při psaní jakéhokoli jiného standardního textu. Ovšem s jediným důležitým rozdílem," odpovídá Petr, „přepsal jsem je, volným kódováním je okódoval, to mi dalo určité kategorie a podkategorie, které jsem postupně seskupil, a potom přišel ten jediný jiný krok, kterým jsem se odchýlil od standardu. Jednotlivé citace od konkrétních lidí jsem včlenil do struktury z Felliniho filmu a vytvořil z nich dialogy. Standardně se to dělá tak, že člověk má šablonu vědeckého textu a do ní nalije ty úryvky. Přesněji řečeno do výsledkové části, což je ta ústřední pasáž. K tomu přidá úvod, doposud vybádané, jak to dělal – metodologii; a potom na konci vše interpretuje v diskusi, propojí s jinými výzkumy a zakončí v závěru nejobecnějšími body. Já to udělal jinak," dořekne Petr, vstane ze schodu a jde ke křeslu, sedne si a začne mluvit:

„Když bych to měl shrnout. Rovina *Organizované magie* je posazená do logiky každodenní repetice určitých konkrétních praxí dělání divadla, v nichž se ale postupně objevují prasklinky, někdy malé, jindy trochu větší, ale samy o sobě chod nenarušují. Rovina *Zkoušky orchestru*, hlavně teda její druhá a třetí část, potom zpracovává ono nahromadění a propojení těchto drobných prasklin v jednu velkou rupturu… a následně to, co následovalo po ní."

„To se ti propojilo, když jsi četl Lefebvra[163] a Buegera[164]," řekne *složka*, „uvažoval jsi o praktikách. U nich se předpokládá, že se nějak rytmicky opakují, v určitých časových bodech, podléhají repetici a sedimentují do rutin. Víme ale, že se nic neopakuje stejně. Každé opakování s sebou přináší určitou menší či větší variaci jako u Beckera. Dnes nelze nic udělat naprosto stejně jako včera, všechno se, byť mnohdy naprosto neznatelným způsobem vyvíjí a posouvá. V opakováních se taky často objevují malé ruptury (minor ruptures), tedy drobné posuny a korekce, které se dějí v každodenním chodu, ale zároveň neohrožují repetice praktik. Velká ruptura (major rupture) je naproti tomu velkým narušením repetic praxí. Obvykle se tak označují revoluce, vzpoury, zhroucení, rozpad institucí a společností, kdy zřetězení opakovaných praktik dojde do bodu, kdy už není možné dál zachovat jejich opakování a musí dojít k významným korekcím, přeuspořádáním nebo změnám."

„Ehm, jo děkuju za tohle teoretické doplnění," odtuší Petr.

„Dobrá," pronese *kniha*, „tak já jsem si to všechno pečlivě vyposlechla. Se spoustou věcí nesouhlasím, některé se mi jenom nelíbí. Ale znáš mě, jsem celkem otevřená

163 H. Lefebvre. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*.

164 C. Bueger – F. Gadinger. *International Practice Theory*.

a liberální. Jsem nakonec schopná tolerovat různé styly psaní. Nemyslím si, že zrovna ten tvůj je vhodný pro komunikaci vědy, ale je to tvoje volba, tvoje důvody a tvoje zodpovědnost."

„Dobře, díky," odvětí Petr a pohodlně se opře v křesle. Ze stolu vezme studený čaj a napije se. V tu chvíli jeho pohled přistane na tužce, která leží vedle počítače. Zvedne ji a začne si s ní pohrávat v prstech. Spadne mu na zem, zvedne ji a zase si s ní pohrává. U toho přemýšlí nad celkovou skladbou svého textu.

„Hm hmm," po chvíli ticha významně zamručí *složka listů s teoretickými poznámkami*, čímž se přihlásí o slovo, „když se na to teď zpětně podívám, tak jsi zodpověděl významnou část mých původních otázek. Chtěla jsem, abys napojil svůj výzkum na současné vědecké diskuse, zvlášť na poli sociologie umění či divadla, a vůbec abys zohlednil literaturu, která se váže na předmět zkoumání, tedy divadlo. Návdavkem jsme dostali hutné obecné teoretické pasáže a polemiku o psaní vědeckých textů. Mě by ještě zajímalo, jak se tvoje práce vztahuje k oboru, který se divadlem zabývá dlouhodobě, tedy k teatrologii. To je přece důležité napojení, ne?"

„Jistě. K tomu mám náhodou už napsaný jeden volnější textík," řekne energicky Petr. Vyskočí, popadne *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu*, otevře na příslušné stránce a dá se do čtení.

***

Česká divadelní věda okem vnějšího pozorovatele

Jak mi jednou řekl kolega z redakce CEDITu Jakub Liška, v české divadelní vědě jsou dva dominantní proudy. Prvním je divadelní sémiotika. Ta je dědictvím Pražského

lingvistického kroužku a jeho prací o divadle, jež se transformovalo ve strukturálně-sémiotický přístup Iva Osolsobě[165] a dalších. Tento proud byl ještě donedávna určujícím proudem v české teatrologii (viz třeba obšírnější rozbor v *Úvodu do teorie divadla* Martina Bernátka, Davida Drozda a Šárky Havlíčkové Kysové[166]). No jak by ne, když je to vlastně takový český vynález, že? Jakub se dokonce vyjádřil v tom smyslu, že každý nově přicházející korpus teoretických textů je potřeba vždy nejprve porovnat s dlouhou tradicí české divadelní sémiotiky. Druhým tradičně velmi silným proudem v teatrologii je potom divadelní historiografie.

Diskuse v Divadelní revue

Jakub mě upozornil taky na jednu relativně nedávnou diskusi v *Divadelní Revue*,[167] která skládá účty právě české divadelní vědě. Po jejím přečtení jsem si uvědomil, že hledám-li svůj možný příspěvek do současných diskusí na poli věd, jež se zajímají o divadlo, je pro mě tato polemika nesmírně zajímavá.

Celou diskusi odehrávající se v roce 2017 vykopl teatrolog David Drozd několika tezemi, které původně přednesl na konferenci Perspektivy teatrologie. Drozdův příspěvek se jmenuje *Rekonstrukce inscenace a divadelní historiografie* a svým tónem se přibližuje jakémusi kritickému zhodnocení stavu vlastního oboru.

165 Ivo Osolsobě. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host. 2002; nebo také: Týž. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU, 2007.

166 Martin Bernátek – David Drozd – Šárka Havlíčková Kysová. *Úvod do teorie divadla: vybrané kapitoly*. Brno: Masarykova univerzita, 2014; pro obšírnější úvod do teorie divadla viz Mark Fortier. *Theory/Theatre: An Introduction*. [4. vydání] London: Routledge, 2024.

167 David Drozd. „Rekonstrukce inscenace a divadelní historiografie: Teze k diskusi na konferenci Perspektivy teatrologie 2017". *Divadelní revue*. 2017, roč. 28, č. 1, s. 78–84.

Drozd má za to, že teoreticko-metodologické diskuse na poli divadelní vědy jsou neuspokojivé. Stav oboru celkově je neuspokojivý! Zatímco jinde už dávno konstatovali neudržitelnost objektivistického pojetí dějin, v Česku se o tom nediskutuje. Stále se žije v představách naivního realismu[168] a mechanického pojetí dějin. Pokud někdo napsal dějiny vlastního oboru (a že jich pár bylo), vždy prohlašoval svůj metodologický přístup za jediný možný, jelikož jen on nás dovede k poznání pravé objektivní skutečnosti. Neexistuje tu diskuse o pluralitě pohledů, o historičnosti postupů, východisek a metod.

V očích Drozda prošla v 70. letech zahraniční divadelní věda a historiografie významnou proměnou v důsledku konfliktu s tzv. analýzou představení (*performance analysis*). Ta nejprve kritizovala historiografii za její inherentní pozitivismus, aby následně došlo k jakémusi smíření a koexistenci. Divadelní historie se ale proměnila, dokázala se zbavit mechanického pojetí dějin a inkorporovat do sebe postmoderní kritiku velkých dějinných příběhů.

V Česku je však podle Drozda situace komplikovanější. Tady se performance analysis napojila na domácí tradici divadelní sémiotiky, ale k opuštění pozitivistických předpokladů a mechanického pojetí dějin nedošlo. Výsledkem potom je, že se inscenace pro vědeckou rekonstrukci volí podle klíče: 1. inscenace je v obecném povědomí vnímána jako přelomová, nebo 2. je neprávem zapomenuta a měla být vnímána jako klíčová.

Obě možnosti nicméně monumentalizují historii a přistupují k ní stále mechanicky. Zatímco jinde spor performance analysis a historiografie vedl k rozbití předpokladu o jednoznačnosti historie, v Česku se pořád tváříme,

168 Jan Motal. *Existenciální divadlo snění*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016.

jako by se dějiny vyprávěly docela samy a vědec či vědkyně je mohli objektivně zachytit skrze koncepty a metodologii. Analýza v tomto módu funguje jako potvrzení monumentálnosti studované inscenace, protože zhusta pouze prokáže její již tradovaný význam.

Jak z této slepé uličky ven? Drozd nabádá k rozsáhlé metodologické reflexi oboru a dále k využití konceptu divadelní události, který by měl analýzám dodat potřebnou komplexnost. Obojím by se měla divadelní věda konečně plně emancipovat od vědy literární.

Na úvodní teze reagovali tři autoři a jedna autorka – Helena Spurná, Pavel Janoušek, Martin Pšenička a Martin Bernátek.

Helena Spurná ve své reakci pokračuje v tónu nastaveném Drozdem. Podle ní chybí divadelní vědě pevnější teoretické a metodologické základy, které by se odvíjely v kontaktu s vývojem v Německu, Rakousku a anglosaských zemích. Svému oboru vyčítá uvěznění v zastaralých přístupech reflexe divadelních dějin. Velké dějiny prý není potřeba psát vůbec, spíše je potřeba soustředit se na dílčí témata a detaily, skrze které je možno zahlédnout celek a rozkrýt obecnější otázky. Univerzálně platné dějiny jsou vždy ohnuty podle zájmů, postavení, vkusu nebo ideologií pisatele. Východisko potom vidí k přimknutí se k novým podnětům, které přicházejí s návratem strukturalismu, interdisciplinárního zkoumání, feminismu a genderových studií a také konceptu teatrality a performativity. Poslední (a předposlední) jmenovaný směr je potom zvlášť hodný následování, protože umožňuje rozšířit spektrum jevů hodné teatrologické pozornosti.

Pavel Janoušek ve svém příspěvku sice implicitně přijímá Drozdovu diagnózu, ale tón jeho textu je daleko smířlivější. Snaží se především zamyslet, proč je divadelní věda

tam, kde je (nebo v roce 2017 byla). Bere to ovšem oklikou. Začíná u konceptu tzv. designu oboru. Ten následně dělí na tři způsoby uspořádání dané oblasti bádání: tradiční, metodologický a konceptuální.

V tradičním módu se obor ocitá ve stadiu „naivního realismu", což je poloha, v níž se věří, že studie skutečně nasvěcují jediným správným způsobem realitu tam venku. V metodologickém módu existuje pluralita škol, které mezi sebou soupeří a badatel či badatelka si mezi nimi vyberou a k některé z nich se přihlásí. Ve třetím módu se postmoderně pochybuje, zda je možné vůbec něco poznat, založit nějakou školu a něco pevného říct. Vědecká promluva je tu kreativním jednorázovým konceptem, která tvoří jedinečný akt badatelovy sebeprezentace. Je příležitostná, jednorázová a dočasná. V tomto designu se podle Janouška jedná o teatralizaci uměnovědného myšlení.

Česká divadelní věda je podle jeho diagnózy uvězněná v prvním módu a jen sem tam si někdo udělá výlet do druhé. Třetí mód naprosto chybí. Absolutní absence třetího designu je nápadným rysem současné české teatrologie. Příčinou tu ovšem může být, že teatrologové a teatroložky mají k praktickému umění daleko blíže než vědecká obec v jiných oborech. Pokud tedy má někdo potřebu originálního vyjádření ke světu, může jít rovnou do divadla a nemusí teatralizovat vědu.

Teatralizovat vědu tak musí ostatní obory... já nevím... třeba... sociologie.

Uvíznutí převážně v prvním módu potom Janoušek vysvětluje tím, že je divadelní věda mladší než literární věda. Dohání tudíž zpoždění a potřebuje ještě čas. Situaci dále komplikuje fakt, že divadlo je nejprchavější z umění. Musí se předvádět v opakováních, jinak nezůstane nic.

Věda tak musí rekonstruovat události mizející v čase; události, po nichž zůstávají jen nedokonalé otisky. Aby se v těchto podmínkách ustavila divadelní věda jako obor, musí věřit, že minulost opravdu věrně zrekonstruovat lze, což ji jaksi přirozeně posouvá blíže k naivně realistickému pojetí dějin a skutečnosti. Třetím důvodem potom je, že divadlo je nejsložitější, nejkomplexnější a nejrůznorodější umělecký fenomén, jehož studium není vůbec jednoduché. Text je jen jednou částí divadla, zatímco v literární vědě je text celým dílem.

Martin Pšenička se ve své krátké reakci chápe analýzy inscenace prostřednictvím geertzovského konceptu zhuštěného popisu. Rekonstrukce inscenací jsou jako vzkazy v lahvi, které popisují pavučiny vztahů a významů, do nichž se jako kulturní lidé zavěšujeme. Skrze divadlo je potom potřeba nazírat kulturu jako celek. Je potřeba psát dějiny kultury očima divadla a přitom postupovat od konkrétního k obecnému a zákonitému; od jednotlivých kulturních jevů ke kulturním typům. Takovýto přístup by ovšem měl čerpat inspirace z různých stran. Měl by se dívat ne-elitníma očima, měl by přistupovat horizontálně k různým divadelním výtvorům, projevům a procesům, stejně jako k jejich původcům i vnímatelům, kooperujícím v rámci komplexní sítě různých činitelů při konstrukci uměleckého díla. Například ve smyslu analýzy umění z hlediska společenské organizace, již představil Howard S. Becker v knize *Světy umění*.

V závěrečném příspěvku diskuse se Martin Bernátek vrací k ostřejšímu tónu příspěvků Drozda a Spurné. Vlastně by se dalo říct, že je nejostřejší ze všech. Jako zásadní milníky divadelní vědy posledních let vidí vznik *Divadelní revue*, založení časopisu *Disk* a vydání výboru z německé teatrologie Janem Roubalem. To je žalostně málo! Explicitně se proto staví na generační platformu, ze které se provokativně ptá: „Starší kolegyně a kolegové, co jste dělali?“ Sám si

pak odpovídá tak, že šlo hodně o období pohledu dovnitř, bez reflexe zahraničních metodologických impulzů.

Dál pokračuje podobně ostře. Badatel či badatelka jsou při rekonstrukci divadelní události zároveň zodpovědní za konstrukci fenoménu samotného. Toto ale není nijak reflektováno ani diskutováno. Textům pak chybí i naprosté základy jako třeba výzkumné otázky. Pokud jsou nějaké vůbec položeny, pak jsou položeny špatně. Otázka je však zásadní, protože za sebou táhne výzkumný problém a metodu. Bez těchto základních prvků bádání končí u pouhého mapování něčeho či někoho v období od–do.

Pokud bychom se podle Bernátka měli vůbec bavit o rekonstrukcích či analýzách inscenací, je potřeba je důsledně zapustit do kontextů analyzovaných děl a do diskusí o metodách práce. Analytický a historický přístup by měly být propojeny. Možná by taky bylo vůbec nejlepší nepsat historii s ohledem na individuální tvůrce a konkrétní inscenace, ale s hlavním zřetelem k obecnější, estetické tendenci. Chce psát spíše dějiny forem, prvků a jejich proměn. V tomto ohledu je česká divadelní věda teprve na začátku vážnějších debat.

Celkově vzato jde o velmi zajímavé texty. Hned několik bodů považuji pro svou práci za velmi důležité. Výchozím bodem diskuse je neuspokojivý stav oboru a nedostatečná či přímo absentující metodologická reflexe, která by dokázala divadelní vědu odstřihnout od pozitivistických, naivně realistických předpokladů o dějinách a současnosti. Uvíznutím v těchto zastaralých předpokladech obor zaostává za vývojem v zahraničí, kde k posunům už došlo a dochází. Teoreticko-metodologický skanzen tak není dostatečně navázán na debaty v Rakousku, Německu či v anglosaských zemích. Mnohdy dokonce chybí i základní prvky vědeckého textu a analýza končí u mapování něčeho či někoho v období od–do. Kreativní vědecká promluva

založená na jednorázovém konceptu, která by tvořila jedinečný akt badatelovy sebeprezentace, absentuje úplně.

Vyvedení z této slepé uličky je potom spatřováno v metodologické reflexi oboru, v posunech ke konceptům divadelní události, teatrality a performativity či k rozšíření záběru o různé další přístupy produkce umění prizmatem institucionalismu v čele s H. S. Beckerem.

Hm... jen tak si říkám... pokud bych přijal celkovou definici situace, neměl bych čím přispět? Podstatnou část práce stavím na beckerovské linii sociologie umění. Metodologicky přináším ne úplně obvyklou etnografickou perspektivu. Formálně potom experiment s kreativní vědeckou promluvou založenou na jednorázovém konceptu. V neposlední řadě potom kromě Beckera taky přenáším teoreticko-metodologický impulz ze zahraničí, konkrétně inspirace z oblasti teorie aktérů-sítí, jež má svůj už celkem znatelný otisk v post-humanistických větvích studia umění a divadla. Nemůže být tohle pro někoho zajímavé? Může to přispět k diskusi? Může to být zajímavým impulzem? Jistě, nejsem teatrolog, takže do toho nemám úplně co kecat. Pořádně tomu nerozumím, neznám prostředí a podrobně všechny diskuse, ale přesto si říkám, že nějakou zajímavost by moje práce pro tento kontext mít mohla.

Od diskuse dál

Problém je, že jde o několik let starou diskusi. Od té doby už se mohlo mnoho změnit. Jedním z těch nejviditelnějších posunů bylo patrně založení *Centra pro studium performativity*[169] působící nejprve při Masarykově univerzitě (2018–2021) a později při Katedře divadelních a filmových

169 Stránky centra lze navštívit zde: https://performativity.upol.cz/

studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde činnost centra navazuje na působení Jana Roubala. Podobně jako on má centrum za cíl zprostředkovávat zahraniční koncepce teatrality a performativity českému prostředí. Zároveň je mezioborovou platformou pro výzkum, vydávání publikací, učení kurzů, pořádání workshopů, konferencí a letních škol. Vše tu má směřovat k etablování performativních metodologií v českém teatrologickém výzkumu.

Centrum je od svého založení skutečně velmi aktivní. Účastnilo se řady konferencí, vyprodukovalo speciální číslo časopisu *Theatralia*,[170] uspořádalo mezinárodní workshopy (International Workshop on Theatre and Cultural Performance) a jeho pracovníci a pracovnice, zejména pak Martin Bernátek, Eliška Kubartová a Lukáš Kubina, jsou publikačně velmi činní. Výzkumy jsou zaměřené například na teoretické promýšlení konceptů teatrality a performativity,[171] jejich filozofické pozadí[172] či aplikace na konkrétní případové studie.[173] Lukáš Kubina potom spolu s Martinou Musilovou pokračují

170 Eliška Poláčková – Lukáš Kubina (eds.). „Perform(ance) or (something) else". *Theatralia.* 2020, roč. 23, č. 2, s. 7–12. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné také z: https://journals.phil.muni.cz/theatralia/issue/view/1823.



171 Martin Bernátek – Eliška Kubartová. „Teatrologie jako performatika". In: Alice Koubová – Eliška Kubartová (eds.). *Terény performance.* Praha: Nakladatelství AMU, 2021, s. 24–37.

172 Lukáš Kubina – Martina Musilová. „Svět je symbolická interakce: Symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí". *Theatralia*, 2018, roč. 21, č. 1, s. 9–32.

173 Eliška Poláčková. „Planctus Mariae: Performing Compassion as a Means of Social Promotion". *Theatralia*. 2020, roč. 23, č. 2, s. 74–91;
Lukáš Kubina. „Theatrical Aspects of the Czechoslovak May Day Celebration in 1948". In: Radka Kunderová (ed.). *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, 2017, s. 132–138.

v linii textů a výzkumů zabývajících se teatralitou veřejných událostí.[174]

Paralelně a ve spolupráci s centrem myslí i Alice Koubová, která téma performativity pojednává z filozofické pozice. V monografii *Myslet z druhého místa*[175] načrtává základní souvislosti mezi filozofickým myšlením a divadelní tvorbou za pomoci fenomenologie, filozofie hry nebo estetiky performativity či performativní filozofie, čímž chce kultivovat určitý způsob myšlení *o* a *z* performance. Zároveň v textu kriticky hodnotí jinak široce přijímanou estetiku performativity Eriky Fischer-Lichte. Tatáž autorka potom ve spolueditorství s Eliškou Kubartovou vydala editovaný sborník *Terény performance*[176], jenž je mezioborovou přehlídkou tvorby autorů a autorek myslících performance v českém vědeckém prostoru.

Účastnice původní diskuse Helena Spurná potom přispěla metodologickým zamyšlením nad otázkami výzkumu hudebního divadla v rámci teatrologie.[177] Kritickými příspěvky obohacuje vědecký a veřejný prostor také Jan Motal. Zejména potom v knihách *Dialog uměním*[178] a později v *Radikální dramaturgii*[179]. Filozofické podloží první

174 Martina Musilová. „Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky". *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 9–24.

175 A. Koubová. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*.

176 A. Koubová – E. Kubartová (eds.). *Terény performance*.

177 Helena Spurná. „Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie: prolegomena ke každému příštímu bádání". *Theatralia*. 2018, roč. 21, č. 1, s. 163–180.

178 Jan Motal. *Dialog uměním: filozofie mimésis v kultuře dialogu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016.

179 Jan Motal. *Radikální dramaturgie: Duchovní základy divadelního anarchismu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2022.

knihy je formováno texty Bruna Latoura a druhé potom texty Martina Bubera a Gustava Landauera. Za zmínku jistě stojí i Motalova starší práce *Existenciální divadlo snění*[180], v níž velmi jasně jako jeden z prvních kritizuje zaseknutí divadelní vědy v naivním realismu.

Výše zmíněné publikace (a všechny další akty performativní povahy) se snažily v posledních letech promyslet stav oboru, jeho filozofické pozadí, metodologické problémy a ontologické předpoklady studií divadla či šířeji performance. Byly to především právě koncepty teatrality a performance, k nimž se měl obor posunout a tím se odstřihnout od naivního realismu, mechanického pojetí historie a pozitivismu. Posuny směrem ke studiím performativity měly zároveň zkomplikovat jednoznačný vztah české teatrologie k divadelní sémiotice. Mělo dojít k jejímu překonání a rozředění jejího dominantního vlivu.

Jakkoli jde o velmi důležité posuny reflektující teoreticko-metodologický vývoj za hranicemi České republiky, stále se mi zdá, že lze navržený směr dále rozvíjet a doplňovat. Přinejmenším potom ve dvou ohledech:

Zaprvé, významná část prací z tohoto ranku je teoretického rázu (Bernátek, Kubina, Musilová), část potom charakteru přímo filozofického (Koubová, Motal). Empirických případových studií, jež by ukazovaly teoretické instrumentárium v akci, je pomálu; těch založených na etnografii ještě méně, snad žádná. Je to totiž právě test kontaktu s empirickým materiálem, který dále rozvíjí teoretický přístup různými směry.

Pokud jde o empirické případové studie, základní pohled autora či autorky je až alexandrovsko-schechnerovský (tedy příliš ovlivněný teorií kulturní/sociální performance,

180 J. Motal. *Existenciální divadlo snění*.

zaměřený na veřejné události a veřejné obrazy, rituály, identity, kulturní příběhy spíš než na konkrétní praktiky), jenž bývá příliš vzdálen hlomozu každodennosti a drobné práci při produkci takovýchto událostí.

Odpojenost od každodennosti a konkrétních praktik držících naše světy pohromadě například vyčítá Jakub Liška ve své recenzi *Radikální dramaturgie* Jana Motala.[181] Tvrdí, že Motal sice na teoretické rovině neustále zdůrazňuje materialitu a materiální podmínky existence, ale jeho přístup samotný a kritika z něj vyplývající je od nich odstřižena. Tato poznámka tematizující odpojenost od materiálních podmínek, každodennosti a konkrétních tvůrčích a produkčních praktik má, myslím, obecnější platnost.

Právě tady je, doufám, prostor pro můj příspěvek. Studie zanořená do komplexity každodennosti, do skládání socio-materiálních praktik a zároveň tematizující technologické a obecně hmotné souvislosti a podmínky nebo multirytmičnost prostoru skutečně chybí.

Na tomto místě bude asi vtipné dodat, že jedna výjimka přece jen existuje. Jde o velmi čerstvý počin Kateřiny Korychové a Martina Bernátka. Jejich text s názvem *Ohýbání času: dramaturgické principy v projektovém způsobu práce Elišky Brtnické a kolektivu*[182] zkoumá novocirkusovou dramaturgii nikoliv skrze hotové dílo, ale přímo v procesu tvorby, tedy *v akci*, a ve vztahu k pracovním podmínkám v umění. Studie je metodologicky založena na terénním výzkumu, specificky na zúčastněném pozorování. Tato perspektiva umožnila autorce výzkumu dát

181 Jakub Liška. „Zjevení radikální dramaturgie". *Theatralia*. 2023, roč. 26, č. 2, s. 260–264.

182 Kateřina Korychová – Martin Bernátek. „Ohýbání času: Dramaturgické principy v projektovém způsobu práce Elišky Brtnické a kolektivu". *Theatralia*. 2024, roč. 27, č. 1, s. 194–214.

do souvislosti soudržnost uměleckého tvaru, současné produkčně-ekonomické prostředí a projektový způsob práce a ukázat tak vzájemné vazby mezi nimi. Vtip je v tom, že metodologický přístup umožňující takovýto pohled byl inspirován první verzí mého textu obhájeného jako disertační práce. První zářez v soutěži o inspiraci výzkumů z oblasti divadelní vědy už tedy mám...

Dále je potřeba zmínit proud studií vycházející ze silné tradice divadelní historiografie. Jde o studie z ranku divadelní praxeologie. Jako zástupce tohoto proudu zde uvedu například poslední texty Petry Dotlačilové,[183] jejíž práce se blíží jakési experimentální archeologii. Ve svých pracích vrací do hry materialitu (dokonce přednáší i o „materiálním obratu" v divadelním výzkumu[184]), a to tak, že propojuje historické studium divadla s uměleckou praxí. Metodou historiografického studia je rekonstrukce dobových kostýmů či osvětlení, přičemž studie se zaměřuje na praktiky rekonstrukce, které odhalují nové poznatky o divadle v různých obdobích. Studie tohoto proudu jsou tedy zaměřeny primárně historicky. Teoreticky jsou příbuzné mému přístupu, orientují se na materialitu, budovy, artefakty, skrze něž se snaží přispět ke studiu historie. S mým přístupem se míjejí právě svým zaměřením na minulost.

Druhý směr, kterým můžeme naznačené posuny v české divadelní vědě dále rozvíjet, je posun k post-humanismu.

183 Petra Dotlačilová. „Materiality in Action: Costume and Light on the Eighteenth-Century Stage". In: Magnus Tessing Schneider – Meike Wagner (eds.). *Performing the Eighteenth Century: Theatrical Discourses, Practices, and* Artefacts. Stockholm: Stockholm University Press, 2023, s. 139–163.

184 Viz Petra Dotlačilová. „‚Materiální obrat' a praxeologie v divadelním výzkumu" [online]. *Culturenet*. 16. 12. 2020 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.culturenet.cz/akce/petra-dotlacilova-materialni-obrat-a-praxeologie-v-divadelnim-vyzkumu-prednaska/.

Hned ze startu je potřeba zdůraznit, že podobným směrem se chtěl vydat už Jan Motal v jednom ze svých textů pro časopis *Slovenské divadlo*[185]. Velmi podporuju a přidávám se! Jen namísto biologie, jungiánství, neurověd a etologie, jejichž příspěvky chce primárně promýšlet Motal, nabízím mně bližší směry. Byť teda i Motal zahrnuje STS a jejich kritiku modernistického rozdělení na přírodu–kulturu do svého kritického arzenálu.

Obecně tedy, společným rysem téměř všech výše zmíněných příspěvků (netýká se divadelní praxeologie a textů Jana Motala) je jejich antropocentrické vyznění. Výzkumy i výsledné texty jsou lidsko-centrické a vzájemné ustavování toho, co jsme si zvykli označovat za materiální a sociální, se netematizuje. Navrhuji proto dále promýšlet posun od *humanismu* k *post-humanismu*. Jestliže máme studovat každodenní praktiky, které skládají, produkují, opravují a pečují o naše sdílené světy, potom z našeho pozorování nemůžeme vyloučit ne-lidské entity a soustředit se jen na dematerializované sociální vztahy a komunikaci. V tomto bodě je možno opřít se o kritiku přístupů dávajících více moci typicky lidským prvkům, tedy hlavně jazyku (sémiotika, kulturně sociologické přístupy). Můžeme si připomenout základní popis a kritiku obratu k materialitě popisovaný Karen Barad, Jane Bennett[186], zástupkyněmi a zástupci směrů vycházejících z francouzského poststrukturalismu jako například *nový materialismus*[187] a teorie *asambláží*[188]

185 Jan Motal. „Behind the Curtain of Phylogeny: From Theatrical Anthropocentrism to Interspecies Appreciation". *Slovenské divadlo*. 2019, roč. 67, č. 3, s. 240–257.

186 Jane Bennett. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham (NC): Duke University Press, 2010.

187 Rosi Braidotti. *Posthuman feminism*. Cambridge: Polity Press, 2017.

188 Manuel DeLanda. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2016.

ve filozofii či celou plejádu autorů a autorek napojených na teorii aktérů-sítí. Můžeme si také připomenout Marii Shevtsovu[189] a její v mnohém příbuznou kritiku divadelní sémiotiky za pomoci Michaila Bachtina, která v hrubých obrysech platí i pro kritiku české verze sémiotiky divadla tak, jak se vyvíjela od Mukařovského k Osolsobě. Krok od strukturální sémiotiky k performance studies a teatralitě byl tedy nutný. Jen jej doplňme o pár dalších prvků.

Dramaturgie aktérů-sítí
Pokud jsem mluvil o otisku post-humanistických přístupů ve studiích umění, performance a divadla, měl jsem na mysli některé z těchto textů, z nichž je dále možno čerpat inspiraci, stejně jako jsem ji z nich čerpal já.

Nejprve je možno se podívat do sborníku *Performance and Posthumanism*[190] Christel Stalpaert, Kristofa van Baarleho a Laury Karreman. Pro základní genealogii post-humanistického výzkumu v kontextu performance studies je vhodná první přehledová kapitola zachycující zrod post-humanistického přístupu v kontextu antropocénu, jeho filozofické kořeny a později mutace v novo-materialistický přístup, latourovskou ANT nebo spekulativní realismus, stejně jako jejich vzájemné vazby a výměny se současným post-humanistickým performativním uměním a teorií.

Další zajímavou knihou z této části akademického světa může být *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico* Lea Cabranes-Granta.[191] Ve

189 Maria Shevtsova. *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit. 2009.

190 Christel Stalpaert – Kristof van Baarle – Laura Karreman. *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies*. Cham: Palgrave Macmillan. 2021.

191 Leo Cabranes-Grant. *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico*. Evanston: Northwestern University Press, 2016.

svém výzkumu se Cabranes-Grant zaměřuje na analýzu čtyř kulturních událostí v koloniálním Mexiku mezi lety 1566 a 1690. Při popisu změn identit se autor inspiruje ANT a zaměřuje se na experimentování, zkoušení a interakci mezi těly a objekty, čímž se snaží ukázat a vysvětlit, proč některé momenty experimentace získávají zvláštní význam a začínají se opakovat a některé mizí v zapomnění.

Podobně laděnou práci má na kontě i Christopher B. Balme.[192] Ten ukazuje, proč je ANT důležitá jako metoda pro historiografické zkoumání divadla skrze případovou studii globální divadelní sítě Bandmann Circuit.

Na globální úrovni potom zůstává i Marlis Schweitzer v knize *Transatlantic Broadway: The Infrastructural Politics of Global Performance*[193], jež se zaměřuje na období formování Broadwaye nejen jako fyzického místa, ale také jako fantazie, která byla ovšem formována a inspirována transatlantickým pohybem zboží, myšlenek nebo umělců a agentů. Kniha se zaměřuje na období před první světovou válkou, kdy technologie jako zaoceánské lodě a telegraf urychlily transnacionální výměnu a ovlivnily divadelní obchodní praktiky. Schweitzer ukazuje, jak tyto technologie umožnily impresáriům časté cesty do Evropy za účelem náboru herců a hereček a jak telegraf transformoval Broadway tím, že umožnil rychlou výměnu informací a řízení na dálku. Analýzou tohoto druhu chce Schweitzer zdůraznit roli jak lidských, tak ne-lidských aktérů, čímž má dojít k rozšíření záběru historiografie a performance studies.

192 Christopher B. Balme. „The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization". *Theatre Research International*. 2015, roč. 40, č. 1, s. 19–36.

193 Marlis Schweitzer. *Transatlantic Broadway: The Infrastructural Politics of Global Performance*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.

Kniha *Reading the Material Theatre* od Richarda Knowlese[194] zase na podkladu pěti případových studií různých souborů (od repertoárového divadla až po avantgardní společnosti) ukazuje, jak by se dalo analyzovat divadelní představení, pokud bychom chtěli zahrnout celý divadelní zážitek – od produkce až po recepci. K danému úkolu autor vyvíjí i zajímavý teoreticko-metodologický aparát složený ze sémiotiky a kulturně-materialistické teorie.

Marcela A. Fuentes se dále v knize *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*[195] zaměřuje na kolektivní politické akce spolupracující s art-aktivistickými iniciativami v Latinské Americe od 90. let do současnosti. Mapuje tak transnacionální protestní hnutí prizmatem studií performance se zaměřením na analýzu využívání prostoru, času, mediální komunikace a tělesnosti.

Teoriemi asambláží Manuela DeLandy je silně ovlivněná kniha Davida Worralla *Celebrity, Performance, Reception: British Georgian Theatre as Social Assemblage*[196]. Worrall zkoumá klíčovou roli britského divadla v 18. a 19. století za pomoci konceptu asambláže, který mu umožňuje vidět materiální a společenské sítě formující divadlo té doby. Autor tak dává do souvislosti politickou angažovanost, architekturu divadel, pracovní a životní podmínky herecký souborů, čímž ukazuje hustou provázanost fungování divadel se sociálními a politickými otázkami dané doby.

194 Richard Paul Knowles. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

195 Marcela A. Fuentes. *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

196 David Worrall. *Celebrity, Performance, Reception: British Georgian Theatre as Social Assemblage*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Dále, v článku o divadelním překladu jako o performance přináší Sirkku Aaltonen[197] empirickou studii překladu jedné konkrétní hry do finštiny a argumentuje, že překlady v divadle jsou produkty světů umění, které nesou otisky mnoha subjektivit. Na teoretické rovině potom Aaltonen kombinuje ANT s performance studies Richarda Schechnera.

Pokud Aaltonen přináší ANT do studia divadelního překladu, do studií scénografie zavádí stejné inspirace Pamela Kierejczyk Thielman.[198] Ta se snaží na příkladu analýzy kreseb florentského scénografa Baccia del Bianca demonstrovat důležitost nového ANT-inspirovaného pohledu na historický materiál.

Článek Carmen Pellegrinelli a Laury Lucii Parolin[199] se potom snaží o založení post-antropocentrických studií zkušebního procesu. Čerpá z nové sociologie umění a ukazuje, jak je socio-materiálnost zkoušení klíčovou součástí procesu tvorby. Ve svých etnografických popisech se potom soustředí na roli prostoru zkušeben, těl, materiálů a technologií. Prostřednictvím takovéto analýzy chtějí nabídnout méně antropocentrický pohled na proces tvorby konkrétních scén a odhalují tak materiální základ procesů zkoušení, který je ovšem často přehlížen jako nedůležitý.

197 Sirkku Aaltonen. „Theatre translation as performance". *Target: International Journal of Translation Studies*. 2013, roč. 25, č. 3, s. 385–406.

198 Pamela Kierejczyk Thielman. „Drawing on the Archive: Using Actor-Network Theory to Study Historical Scenography". *Theatre and Performance Design*. 2017, roč. 3, č. 1–2, s. 4–20.

199 Carmen Pellegrinelli – Laura Lucia Parolin. „Post-anthropocentric Rehearsal Studies. A conceptual framework to account for the social and material mediations in performance-making". *Studies in Theatre and Performance*. 2021, roč. 43, č. 2, s. 130–154.

V souvislosti s posledním textem je možno se stran metodologie dále inspirovat u etnografa německého divadla Jonase Tiniuse[200] a konkrétněji ohledně etnografického studia procesů zkoušení a produkce umění například u Susan Cole a její studie režie na zkouškách,[201] ve sborníku Jen Harvie a Andy Lavender.[202] Sborník sdružuje 11 popisů konkrétních praktik vytváření divadla po celém světě. Další inspiraci je možno čerpat u knihy Gay McAuley[203] etnograficky popisující proces zkoušení, jenž má komplikovat a nuancovat tradiční pojetí autorství jednotlivých divadelních kusů.

Nejvýrazněji však přínos ANT (a potažmo ostatních post-humanistických přístupů) pro studia divadla a performance formuluje Stefano Boselli v knize *Actor-Network Dramaturgies: The Argentines of Paris*[204]. Boselliho empirický materiál tvoří transnacionální a transatlantické vazby argentinských tvůrců, kteří v 60. letech z politických důvodů opustili Buenos Aires a usadili se v Paříži, kde později ovládli divadelní scénu. O těchto socio-materiálních propletencích nomadické existence tvůrců však přemýšlí spolu s ANT Latoura, Callona a Lawa, stejně jako s asambláži Manuela DeLandy a koncepty Tima Ingolda. Všechny proudy podle jeho mínění začínají u rhizomatické filozofie

200 Jonas Tinius. *State of the Arts: An Ethnography of German Theatre and Migration*. Cambridge – New York: Cambridge University Press. 2023.

201 Susan Cole. *Directors in Rehearsal: A Hidden World*. London – New York: Routledge, 2016.

202 Jen Harvie – Andy Lavender. *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

203 Gay McAuley. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester: Manchester University Press, 2015.

204 Stefano Boselli. *Actor-Network Dramaturgies: The Argentines of Paris.* Cham: Palgrave MacMillan. 2023.

Deleuze a Guattariho a obecněji u post-humanistického myšlení. Boselli tvrdí, že právě tyto proudy mohou významně rozšířit záběr analýzy divadla.

Chce proces tvorby pozorovat jak v nejmenším detailu, tak v globálním měřítku za demonstrace závislosti nejen na mnoha lidských aktérech (dramaturgie, herectví, režie, scénografie, produkce), ale také na nelidských entitách, jako jsou scénické prvky, kostýmy, budovy, místa zkoušení, konkrétní města či čtvrti, národní a mezinárodní kontexty, finanční toky, nebo dokonce obvykle neviditelné mikroorganismy. Boselli chce přesáhnout hranice záměrné tvořivosti tím, že vezme v úvahu komplexnost působení všech těchto činitelů. Rozšířením pole možných aktantů intervenujících do procesu tvorby se odebírá privilegium dramaturgie, režie a kreativního týmu, předtím viděných jako ty jediné hnací síly.

Autor tak představení sleduje jako „divadelní stroj" v čase produkce, zkoušek a veřejných performancí. Představení je pro něj viditelný projev sbíhajících se sítí-aktérů, které nakonec přivedly různé aktéry do společného prostoru a času představení. Zaměření analýzy se tak může posunout od hodnocení úspěchu či neúspěchu představení pouze na základě estetického soudu nebo společenského k rozboru významných propojení, jež bylo potřeba navázat, aby došlo ke vzniku inscenace a jednotlivých představení. V důsledku tohoto posunu může i absolutně neúspěšná inscenace poskytnout zajímavé vhledy.

Boselli tím chce ukázat, že vazby mezi lidmi-umělci jsou jen malou částí rozsáhlého procesu zahrnujícího i ne-lidské aktéry, čímž se snaží rozšířit obzory dějin divadla a performancí prostřednictvím post-humanistické vize, jež odhaluje často překvapivý seznam aktérů, kteří pravděpodobně ovlivní inscenování, ale z antropocentrické pozice jsou přehlíženi.

V samotném závěru připomínajícím programatický text či rovnou manifest potom Boselli přehledně v bodech shrnuje, jakým způsobem by se mělo postupovat v případě, že si výzkumnictvo usmyslí, že bude myslet s ANT:

- *Rozšiřte výzkum za rámec umělecké činnosti zahrnutím delších genealogií lidí, věcí a událostí*
  - Před každým „odhalením uměleckého díla veřejnosti" existoval v pozadí ohromně komplexní proces, který k veřejné performanci vedl. Je proto potřeba ke studiu přistupovat genealogicky a stopovat řadu estetických, ale taky čistě praktických voleb, které se vepsaly do výsledného tvaru.
  - Genealogickou metodu je potom potřeba kombinovat s ANT, jež umožňuje popsat a analyzovat jakékoli asociace, které svedly dohromady vše, co drží performance pohromadě.

- *Naslouchejte více typům aktérů, lidským i nelidským, na všech úrovních*
  - Při studiu divadla je potřeba brát v úvahu větší počet aktérů – lidských i ne-lidských. Není možné sledovat jen „uměleckou složku" a opomíjet řemeslnickou, technickou či další umělecké disciplíny – scénografii, kostýmy.
  - Seznam aktérů ovšem může být neomezený, stejně jako síť. Abychom se vyhnuli upadnutí do „popisu všeho, jak se spojuje se vším", musíme vybírat, co je hodno naší pozornosti. Kde utneme síť, je dáno nasyceností našeho vzorku, tedy našeho výzkumného zájmu a tématu vtěleného do výzkumné otázky.

- *Přijměte nomádské identity*
  - Už prý nelze mluvit o umění „francouzském“, „argentinském“ nebo jiném. Nelze se nadále spoléhat na rámec národního státu. Umění se globalizovalo, a není tudíž závislé jen na místním kontextu. Bylo by vhodnější mluvit o konkrétních „uměleckých entitách“ napojených na specifická divadla, festivaly nebo města.

- *Vnímejte sítě a odhalte jejich mnohonásobná propojení*
  - Je potřeba se zaměřit na multiplicitu aktérů-sítí. Každá jejich komponenta se může přepojovat na jiné části. Stejný designér může tvořit pro odlišné divadelní společnosti; herečka může hrát v několika divadlech stejně jako kus kulis může být recyklován pro různá představení.
  - Sledovat mnohočetná propojování je vzrušující. Drama se neodehrává jen na jevišti, ale už dávno předtím.

- *Oceňujte jak přátele, tak nepřátele; úspěchy i neúspěchy*
  - Je potřeba sledovat všechny aktéry. Pro analýzu jsou důležité jak vysoce úspěšné inscenace, divadla, performance, tak ty, které z rozličných důvodů selhaly a nejsou tedy úspěšné v běžném slova smyslu. Oba módy mohou odhalit fascinující dramata, která stojí zato sledovat.
  - Zároveň se úplně nezbavujme hodnocení. Stejně jako analýza představení může popisovat „dobro“ a „zlo“, i ANT se může dívat a měřit rozdíl mezi tím, jaké jsou intence aktérů a jejich následné efekty. Žádní umělci sice netvoří sami ze sebe (to Boselli svými případovými studiemi ukazuje), ale aby byli úspěšní, musí být schopni neustále znovu umně propojovat lidské, nelidské, materiální či diskurzivní entity.

Kam s ním?

Petr dočte, podívá se na ostatní a nastane ticho.

„Hm hmm," po chvíli významně zamručí *složka listů s teoretickými poznámkami*, „nemáš tam žádný závěr. Takhle to vypadá, jako by celý teatrologický výklad byl samoúčelný."

„Hm, no, snažím se tím svůj vztah k teatrologii nebo performance studies ukázat," začne pomalu odpovídat Petr, „pomáhá mi to jednak lépe ukotvit můj výzkum, jednak jej udělat relevantním pro různé disciplíny. Zároveň mi umožňuje konkrétně říct, proč je ten můj výzkum relevantní. Taky tím ale pomáhám sám sobě. Víš, že pořád bojuju s tím, co je vlastně můj příspěvek."

„Vím. Jenže nejde jen o formulaci tvého možného příspěvku jim. Něco důležitého sis od nich taky vzal, ne? Boselli například ti svého času hodně pomohl, pamatuješ?" připomene *složka*.

„Pamatuju. Je to pravda. Jeho příspěvek a vlastně celý proud, který se snaží post-ANT a post-humanismus vtáhnout do performance studies či teatrologie, mi pomohl doplnit celý teoretický aparát," přemýšlí Petr, „na jedné straně to byl Becker, jeho konceptualizace světů umění, respektive lokální divadelní komunity. Základní optiku a empirické ukotvení mi dala pragmatická sociologie a její vtělení v ANT a post-ANT. Obě větve se propojují v té verzi nové sociologie umění, která je mi nejbližší..."

„A Boselli se svými argumenty postavenými na vtažení post-humanismu do performance studies ti definitivně ukázal, že je podnětné zkoumat divadlo s tímto teoretickým instrumentáriem po ruce. Že je to vůbec možné!

Že to někdo považuje za důležité a dává k tomu konkrétní argumenty. Jejich formulace pro specifickou oblast divadla byla pro tebe v určitou dobu zásadní," shrne *složka*.

„Pravda. Všech bodů z jeho manifestu jsem se snažil držet – rozšířil jsem výzkum za rámec umělecké činnosti, zkoumal jsem delší genealogie lidí, věcí a událostí. Snažil jsem se naslouchat více typům aktérů, na všech úrovních. Vnímal jsem sítě jako mnohonásobné a snažil jsem se ocenit jak přátele a úspěchy, tak nepřátele a neúspěchy. Doufám, že to všechno je ve výsledku vidět," dokončí Petr svou rekapitulaci.

„To asi necháme na posouzení ostatních," řekne *složka*.

„Poslechněte, tahle diskuse se mi zdá hodně košatá. Neslušelo by tomu nějaké shrnutí? Nebylo by fajn si to ještě jednou před zítřkem zopáknout? Co?" ozve se po delší době *kalendář*. Na chvíli se zamyslí a dodá, „jak se to vůbec celé jmenuje?"

„Jo, titul. To je taky hrozná bolest," kroutí hlavou Petr. „Doufal jsem, že mě v jednom momentě *cosi* osvítí a najednou se mi vyjeví dokonalý titul, v němž bude všechno obsaženo. Prostřednictvím vysvětlení titulu pak budu schopen shrnout celou práci. Nic takového ale nepřišlo. Nejlepší název, který jsem byl schopen vyprodukovat, je *Rutina a revoluce* s podtitulem *Reflexe terénního výzkumu v Divadle*."

„Podtitul je narážka na Rabinowa[205], že," konstatuje *složka*.

„Je to tak. Nic lepšího nemám," odpoví Petr a začne uvažovat nad různými variantami předchozích titulů:

205 P. Rabinow. *Reflections on Fieldwork in Morocco*.

„Měl jsem různé varianty. Tak třeba: *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v jednom divadelním kolektivu*; nebo *Proměny sdílených světů umění;* dále *Drama soudržnosti: Reflexe terénního výzkumu v Divadle*; nebo taky *Láska a režim: Úvod do studia divadla*. Pak jsem myslel, že už mám finální – *Láska navždy ztracená*...“

„Mein gott, *Láska navždy ztracená*. To zní jako červená knihovna. Lenka Lanczová hadra, kámo,“ ušklíbne se *kalendář*.

„Mě to vede někam do 19. století a to není úplně dobrá konotace,“ přidá se *dokument s historickými poznámkami*.

„No, právě,“ souhlasí Petr a snaží se rozvzpomenout, jak na ten titul vlastně přišel: „Měl jsem tehdy pocit, že láska v názvu být musí. Ta je v celém textu hodně výrazná, v rozličných podobách. Láska k fenoménům a lidem. K umění, k sobě, k blízkým. Vyslovovaná z různých, i hierarchických pozic, třeba upřímně prožívaná a produkující krásu, ale zároveň kryjící mocenské zacházení. Láska rozporuplná, provázaná s bolestí a podobně. Hrozně patetické, vím, ale neuměl jsem se toho zbavit. Nejblíže prozření stran titulu jsem byl ve chvíli, kdy jsem se znovu díval na *Zkoušku orchestru*. Těsně předtím, než přijde revoluce proti dirigentovi, kamera za ním jde do šatny, kde on vede několikaminutový monolog. Popisuje rozpad, ztrátu pojiva, ztrátu něčeho, co považuje za velmi důležité a co drželo orchestry vždy pohromadě. Vzpomíná nostalgicky na to, jak hrál v orchestru svého učitele první housle a jak mezi orchestrem a jeho dirigentem byla hluboce prožívaná láska. Láska říznutá důvěrou v autority a taky velkým strachem z nich. Pak najednou řekne – jak víte, taková *láska už je navždy ztracená*. Teď nás spojuje jen vzájemná nenávist. Jako v rozpadlé rodině.“

„Ale kuš," ozve se ostře *složka*, „tyhle konzervativní řeči si nechej. Ty vždycky kryjou všechny možné nepravosti, asymetrie, hierarchie a vposledku násilí."

„No dobře, ano, ale tohle je přece jádro těch konzervativních reakcí na proměny světů umění, ne? Že něco podstatného ztrácíme. Něco, co drželo světy pohromadě a vytvářelo velké umělecké výkony minulosti. Na těch pilířích stojí naše současnost. Zdá se mi, že tahle část prožívá proměny jako ztrátu," vyloží Petr své vidění.

„To může být pravda. Ne všichni ale prožívají změny jako ztrátu," upozorní *složka*.

„Proto jsem tam chtěl dát otazník na konci," zasměje se Petr, „ale nic! Už jsem ten titul, po konzultaci s nakladatelem, opustil."

„Dobře, dobře. A teď to shrnutí?" nedá se odbýt *kalendář*. Petr si začne mnout levou rukou čelo. Poposedne si na židli a začne mluvit:

„Začnu u *proměn sdílených světů umění*, což byl jeden z těch původně zamýšlených názvů. Koncept *světů umění* odkazuje na naprosto zásadní, zakladatelský text Howarda S. Beckera. Ten proti individualistické a romantizující tradici ve vědeckém psaní o umění postavil svou sociologii světů umění vycházející z předpokladu, že tvůrčí akt neprobíhá skrze tělo a mysl geniálního jednotlivce, nýbrž skrze hustě propojenou síť lidí, kteří společně tvoří díla daným světem umění vysvěcená na umění. Umění je výsostně kolektivní činností založenou na spolupráci umělecké části (jádrové aktivity), jejíž přítomnost danou činnost odlišuje od ostatních forem výroby a podpůrného personálu (periferní aktivity) umožňujícího materiální vznik něčeho z ničeho. Kreativní impulz se však v této kolektivní činnosti různě

lomí, vyvíjí, odráží, vrací, vrství, formuje a deformuje, až není možné jednoznačně přisoudit autorství ani jedné složce. Tvoří celý kolektiv, celý svět umění.

Pro mé potřeby je důležité, že Becker svůj původní koncept v jednom výzkumu aplikoval přímo na divadlo. Spolu s Michalem M. McCallem, Lori V. Morris a Paulem Meshejianem v roce 1989 vydali experimentálně psaný článek[206], v němž v podobě tří divadelních scénářů popsali svou analýzu tří divadelních společností. *Lokální divadelní komunitu* poté kolektiv autorů uchopil jako specifický a relativně ohraničený případ světů umění, v němž lidé povětšinou žijí blízko sebe a víceméně rutinně a na základě zaběhaných konvencí v síti spolupráce vyrábějí (vzájemně si podobná) umělecká díla. Takovéto vymezení jak *světů umění*, tak *lokální divadelní komunity* jako jejich specifického případu v základních obrysech přebírám. Jak bylo však patrné z následného stopování diskusí kolem *Světů umění* napříč desetiletími, je potřeba původní teoreticko-metodologický aparát upravit. Předně je potřeba jít s tzv. novou sociologií umění a specificky s její (pragmatickou) socio-materialistickou větví a uznat, že sociologie umění, ať už v beckerovské, nebo bourdieuovské variantě, měla vždy ve svém pohledu *slepou skvrnu* a tou bylo dílo samotné. V duchu této linie a Beckerovy pozdější revize vlastní teorie je potom potřeba dílu porozumět jako *aktantu*, který se aktivně podílí na *dramatu vlastní tvorby*, čímž dílo zahrneme do jádra sociologické analýzy (čemuž ale já sám nejsem schopný stoprocentně dostát, své teoretické řešení tak dávám k dispozici a inspiraci ostatním).

Zároveň s tímto je potřeba původní *Světy umění* usvědčit z antropocentrismu. Jak upozorňují některé autorky, Becker sice rozšiřuje analytický záběr o další lidi, kteří

206 H. S. Becker – M. M. McCall – L. V. Morris – P. Meshejian. „Theatres and Communities: Three Scenes".

se podílejí na tvorbě umění, ale u lidí záběr končí. Je potřeba jej roztáhnout ještě dále, k věcem a materiálnímu světu obecně. Na Beckerovu obranu je tu ovšem potřeba dodat, že se jeho antropocentrismus omezuje hlavně na definice. Když se totiž člověk podívá, jak Becker svůj koncept definuje abstraktně a jak s ním potom zachází nebo jak teorii ilustruje na konkrétních případech, vidí patrný rozdíl. V definici jde výhradně o *lidi*, kteří spolupracují a vytvářejí umění. V pasážích, kde Becker vypráví konkrétní příběhy z terénu, se však ke slovu věci a materialita explicitně dostávají… tu příliš malé dveře galerie znemožňují výrobu určitého typu sochy… tu je zase fotograf závislý na určitém typu materiálu, jinde pak materiální podoba hudebních nástrojů předem určuje produkovanou hudbu. Becker intuitivně materiální svět zahrnuje, ale nedokáže jej teoretizovat. To udělali až jiní.

Byla to právě studia věd a technologií, potažmo teorie aktérů-sítí vzniklá v jejich nitru, jež byla schopna vyhradit odpovídající místo ne-lidským entitám ve svých teoreticko-metodologických přístupech. V tomto smyslu bylo ANT součástí toho, co se občas nazývá[207] *obrat k materialitě*, jenž probíhal někdy od 80. let minulého století. Ten kritizoval jiné obraty – k jazyku, sémiotice, ke kultuře v tom smyslu, že daly příliš mnoho moci jazyku a symbolickým formám při interpretaci světa.

V doplnění beckerovské linie sociologie umění jsem si proto musel vypomoci ANT. Přesněji jsem zakotvil u post-ANT, která posouvá svůj pohled k tomu, že žádný svět netvoří jen jedna bytelně sestrojená síť, ale mnohost realit, které jsou produkovány různými praktikami. Tyto mnohočetné reality je potřeba různě koordinovat, proplétat či držet od sebe. Jde tedy z podstaty o *multiplicitní světy umění*, které drží pohromadě díky neustálé práci mnoha

207 M. Michael. *Actor-Network Theory: Trials, Trails and Translations.*

rukou a dalších ne-lidských entit, které vytvářejí soudržný *sdílený svět umění*.

Když potom post-ANT dorazilo do studií divadla, poslední kousek zapadl do mozaiky mého teoretického instrumentária. Stefano Boselli byl tím, kdo dokázal velmi dobře a podrobně vyargumentovat a na empirickém materiálu ukázat potřebnost tohoto přístupu pro divadla.

Přístup široce pojaté pragmatické sociologie, tedy post-ANT kombinovaný s beckerovskou linií nové sociologie umění a Boselliho specifickou formulací pro studia divadla potom může tvořit potenciálně zajímavý rezervoár inspirace pro ty, jimž jsou dané linie uvažování sympatické a chtěli by s nimi myslet při studiu divadla či performancí.

Zastřešujícím tématem jsou potom proměny světů umění v návaznosti na jednu z posledních kapitol Beckerovy knihy. Světy umění se mění neustále. Rodí se, zanikají a mezitím se kontinuálně proměňují. Někdy neznatelně a postupně, někdy více znatelně, jindy zase velmi hlasitě za halasného zvuku revolučních písní. Ptám se tedy: Jak se sdílený svět *lokální divadelní komunity* jakožto specifický případ *světů umění* proměnil? Byla to změna v rozměrech pozvolného driftu? Šlo o revoluční změnu? Jednalo se vůbec o změnu? Co bylo potřeba opustit a co nového bylo potřeba získat? A řeknou nám odpovědi na tyto otázky něco obecnějšího o *jiných světech umění*? Nebo dokonce o *jiných světech*?

V tomto ohledu je tak možné můj text číst jako specifický příspěvek k obecnější diskusi ve veřejném prostoru o stavu a transformacích světů umění v kontextu například iniciativ *Ne!musíš to vydržet* nebo *Nahlas*. V posledních několika letech totiž téměř neuplyne měsíc, aby se na

základě různých událostí typu veřejné performance zmíněných iniciativ, teatrálního odchodu Jiřího Černického, arogantního vystupování Davida Černého v kauze ‚motýli' nebo petice ‚kulturní veřejnosti' za odvolání konkrétních lidí z významných postů, nespustila širší diskuse o pracovních podmínkách, prekaritě, generačních rozdílech, tlaku a manipulaci, mocenských klikách, etice nebo autoritářství v uměleckých kruzích. Specificky pro divadelní prostředí tuto diskusi rozvíjí kniha editorky Karoliny Plickové *Divadlo a etika*.[208]

V těchto souvislostech bych svůj text viděl docela rád," zakončí své obšírné shrnutí Petr. *Složka* se v tu chvíli už začíná nadechovat k další otázce, ale *kalendář* ji autoritativně umlčí.

Petr ví, co bude následovat. Čte mu myšlenky. Na nic nečeká a natáhne se pro *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu*.

„Organizovaná magie, třetí část," odtuší a rovnou se dává do čtení.

208 Karolina Plicková (ed.). *Divadlo a etika.* Praha: Nakladatelství AMU, 2023.

Třetí část

Organizovaná magie III.

[Neděle, 1. června]
Dneškem začal *generálkový týden. Po příchodu do Divadla jsem přes dvůr a foyer zamířil po schodech do sálu. Vešel jsem dovnitř a překvapeně se zarazil. Poprvé jsem měl totiž možnost vidět celou scénu připravenou tak, jak bude už odteď vypadat. Jako bych náhle přišel do úplně jiného prostoru.

Vůbec jsem na to nebyl připravený. Pár posledních zkoušek jsme sice absolvovali na sále, ale bez světel, kulis, kostýmů a některých rekvizit. Přítomností všech prvků došlo k radikální proměně celkové atmosféry.

***

Uprostřed scény byl umístěn vagon složený z *prakťáků. Už to ale nebyly jen prakťáky připojené k sobě, byly na nich připevněné stěny vytvářející iluzi pohledu do vlaku z boku. Uvnitř bylo všechno přichystáno – stolky, židle, postele, bedny, knihovna, sprcha, gramofon, kýbl.

Celá scéna byla laděná do tmavých barev. Na sále bylo tak málo světla, že jsem později, když zkouška začala, musel napovídat z podlahy, kde byly umístěny reflektory. Prostě jsem si lehnul na zem a scénář položil před reflektor. Po chvíli jsem naštěstí dostal od Klarisy baterku, takže jsem si sedl zpátky do sedátka, což už bylo o poznání pohodlnější.

***

Lukáš, který se, opět kvůli disertaci, dnes už opravdu naposledy přišel podívat na první *generálku, se po příchodu na sál divil úplně stejně jako já. Zejména ale tomu, že lze na zem, těsně před první řadu, umístit reflektory. Alan mu na to s klidem opáčil: „To se divíš, co všechno se tady dá udělat, co?“

Měl pravdu, na sále se dá dělat téměř cokoli, jeviště i *elevaci lze postavit prakticky jakkoli. Nicméně, jak víme, bude se hrát obligátně, neexperimentálně, na *kukátko.

***

Na první generálku už byli připraveni i osvětlovači. V generálkovém týdnu sedí v hledišti, v první řadě, aby byli po ruce, ne v kukani nahoře na ochozu. Mají vyvýšený prakťák, na něm počítač a pultíky na ovládání světel. Sedí ve třech, jeden hlavní ovládá světla, další zapisuje do scénáře a třetí dělá další poznámky. Na balkoně už je v plné polní i zvukař.

Během generálek se v prostoru sálu pohybuje daleko víc lidí než doposud. Sem a tam se míhají kulisáci a po různu se objevují a zase mizí rekvizitářky, výroba, výtvarnice, kostyméři a kostymérky a mnozí další.

***

Na sál jsem dorazil v době kostýmové zkoušky, která spočívala v tom, že nalíčení herci a herečky v kompletních kostýmech postupně přicházeli na scénu ukázat se Zbyňkovi. Ten jejich vzhled v kombinaci s hotovou scénou zhodnotil a navrhnul úpravy. Z kostýmů navržených Ilonou byl Zbyněk přímo nadšený.

Mezi odchodem jednoho herce nebo herečky a příchodem dalšího nebo další obcházel Zbyněk kradmým krokem scénu a kontroloval ji. Neustále na něco sahal, něco někam posouval a uděloval *stavbě, rekvizitářkám nebo těm, co se zrovna namanuli, pokyny, co kam dát, co kam přesunout a lépe připevnit nebo naopak uvolnit.

Vše probíhalo v tempu, které jsem nebyl schopen plně pojmout. Nejdřív jsem chvíli stál vedle elevace, ale potom, protože jsem ještě neměl co dělat, přesunul jsem se na balkon před herecké šatny, ruce jsem si položil na zábradlí a jen v klidu sledoval, jak se všechno kolem míhá. Od prvních momentů bylo zřejmé, že se atmosféra od běžného zkoušení značně liší. Začíná houstnout. Ne snad že bych se cítil nějak stísněně, ale i tak. Něco bylo ve vzduchu.

***

Zbyněk byl téměř po celou dobu sklíčený, neustále si něco mumlal pod nos. Chodil svou neurotickou chůzí mezi stoličkami nebo na scéně a šveholil:

„To nestihneme", „to je hrozné", „vůbec to nevypadá dobře" anebo jen „ješišmarja." Včera se konala *technická zkouška, která se, jak jsem se později dozvěděl, protáhla až do hluboké noci. Je možné, že právě tady lze hledat kořeny jeho dnešní nepohody.

Po chvíli se mi už ale přece jen začalo zdát, že začneme zkoušet, cvrkot pomalu ustával, a já si proto našel místo v hledišti. Sedl jsem si do první řady pod osvětlovače a jejich pult, odkud se mi bude dobře napovídat. Vpravo od nás seděl Zbyněk za režisérským stolkem, vedle něj Alan a Ilona. Když si Klarisa sedla o pár míst vedle mě, bylo zřejmé, že se za chvíli opravdu má začít zkoušet.

Těsně před začátkem se Zbyněk jakoby mimochodem zeptal Klarisy, kde je ta opona, kterou chtěl mít pro první část inscenace zataženou. Herci a herečky totiž měli operetu sehrát před oponou a měli zpoza ní dokonce vykukovat už při usazování diváků na místa. Vlak se všemi dalšími kulisami nemělo být vůbec vidět. Klarisa na otázku režiséra/nomáda jen rozhodila ruce a řekla: „Nikdo ji nekupoval."

Mrzuté, ale evidentně se už nic nedalo dělat. Později vyšlo najevo, že bude potřeba vymyslet úplně nový úvod představení. Zbyněk navrhnul, že herci a herečky nebudou vykukovat zpoza opony, ale budou už při příchodu diváků

nastoupeni na scéně, v různých místech a pozicích. Diváci se do sálu budou pouštět až tři minuty před začátkem.

***

V průběhu zkoušení se taky postupně dodělával zvuk a světla. Ve chvíli, kdy Zbyněk cítil potřebu něco přidat nebo ubrat, vyskočil zpoza režisérského stolku, scénu zastavil a potom společně s osvětlovačem nebo zvukařem vymýšleli řešení.

Několikrát se taky stalo, že se do pokynů ohledně světla a hudby vložil někdo z herců a hereček s návrhem jiné varianty. Vždy následovala krátká diskuse a buďto kompromisní řešení, nebo vítězství jednoho z návrhů. Všechno se posuzovalo podle výsledného efektu, který měli možnost pocítit a schválit všichni přítomní.

Se světly se nicméně dnes příliš nedařilo, což jen zvyšovalo Zbyňkovu sklíčenost. Brzy se totiž zjistilo, že kdesi chybí pás světel, který měl být po včerejší technické zkoušce přidán. Jeden z přítomných osvětlovačů situaci začal vysvětlovat: „Ono to nejde připevnit, protože nikdo tady teď nemá atest na stavbu, takže to nemůžeme dělat."

Zbyněk situaci přešel, jenomže za chvíli se zjistilo, že na levé straně scény pod balkonem visí světlo, které mělo být podle pokynů červené. Osvětlovači na něj ale dali jen červený filtr, což podle Zbyňka nevytvářelo patřičný efekt. Po pár minutách dohadování s osvětlovači Zbyněk důrazně řekl, že je všechny naposledy prosí, aby nainstalovali tu červenou vanu, bude to prý o mnoho lepší. Jeden z osvětlovačů zvedl oči od pultu a odpověděl:

„My to teda uděláme, ale ne hned. Nejde to takhle hned všechno udělat."

Načež se Zbyněk naštval, postavil se a začal jemným hlasem vykřikovat:

„Tady u vás v Divadle nic nejde, tohle nejde dát rovně, nejde tady sehnat bedny, nejde dát červené světlo, nejde tady dát ten pás světel, nikdo nekupoval oponu," a po krátké

pauze svůj výstup zakončil, „já už jsem rezignoval, už je mi to jedno," a mávnul vzduchem hubenou rukou.

Nešlo ale o nic moc dramatického, jakmile uplynulo pár minut a začalo se znovu zkoušet, a hlavně když se začalo dařit, sklíčenost rychle zmizela.

[*První část*]
První polovinu zkoušení, až do obědové přestávky, obstarala nejprve *projížděčka operety a pak dotváření úvodu druhé části. Opereta je jako úvodní nejkratší část představení nejvíce nazkoušená a *zafixovaná. Nicméně pořád se nedaří vtisknout jí onen energický radostný dojem, který měla v divácích vyvolávat.

Zbyněk byl po jejím skončení ještě více rozmrzelý. Náladu si pokusil napravit tím, že si s Janem přehráli, podle mínění všech, povedenou etudu s kýblem, kterou na páteční zkoušce vymyslel mim přizvaný Zbyňkem. Jan hrající hlavní postavu se měl po skončení operety a sundání několika svršků uklidit na kraj scény a dát si na hlavu kýbl. V příhodný okamžik, až se na něj strhne veškerá pozornost, měl začít s kýblem zápasit. Ne dlouho, jen několik vteřin, pak měl kýbl triumfálně sundat a tím se jako ústřední postava zrodit.

Etudu Jan ještě jednou přehrál, Zbyněk seznal, že je dobrá, a tak se mohlo pokračovat dál ve zkoušení. Začalo se od konce operety a jelo se až téměř do konce druhé, prostřední části. Už to ale nebyla ta společná tvorba plná nápadů, diskusí, asociací a odbíhání jinam jako v předchozích týdnech. Herci a herečky už tolik nenabízeli, neasociovali a obecně neblbli tolik jako předtím. Sem tam se samo sebou nějaká *nabídka objevila, ale čím dál víc se jen opakovalo a pilovalo to, co už bylo naučené a zafixované.

***

Já šel samozřejmě celou dobu s nimi, podrobně jsem sledoval scénář a napovídal. Text už znám celý zpaměti, znám jeho strukturu, jednotlivé scény, rytmus, pauzy, rychlejší nebo

pomalejší pasáže; už i jakoby tělesně, pocitově vím předem, kde přijde výkřik, kde naopak téměř neznatelná, tichá mluva. Scénář se mi pomalu vepsal do těla. Na druhou stranu, v této fázi už bylo nápovědy potřeba čím dál tím méně, takže z mé strany šlo spíše o hlídání textu, škrtů a vložených částí.

Co se týče mého osobního vkladu, je potřeba říct, že jsme anketu na téma – *Kdo je hlavní postava v očích české kulturní veřejnosti* – společně s Alanem dotáhli do konce. Anketní odpovědi budou součástí programu k inscenaci. Zbyněk mě taky pověřil sběrem výstřižků z novin, které budou tvořit obrazový doprovod.

V programu se taky objeví můj text, který jsem napsal jako nabídku v reakci na jednu v zásadě nevinnou poznámku. Minulé pondělí, když jsem si po zkoušce balil věci, diskutoval Zbyněk s Alanem o formátu programu. Na konci jejich diskuse Zbyněk Alanovi sdělil:

„Jo, ještě k tomu programu, já myslím, že by bylo dobré, kdybychom tam měli nějakou poznámku o našem pojetí, jo, jak to čteme a jak se to snažíme ukázat. To by bylo hezké." Zpočátku jsem řečenému nevěnoval příliš pozornosti, ale když jsem potom na univerzitě v kanceláři přepisoval terénní poznámky z pondělka a narazil právě na tuto pasáž, dostal jsem nápad. Proč bych nemohl napsat něco já? Celou dobu všechno sleduju, text znám od začátku do konce, směřování a význam taky, tak proč ne? Během půl hodiny jsem hodil na papír kostru krátkého textu, druhý den jsem jej dopsal a poslal Alanovi, který text vytisknul a předal Zbyňkovi. Ten si mě na další zkoušce zavolal a řekl:

„Ten váš text je výborně napsaný. Dáme ho do programu, jen ho musíte přepsat na stroji. V téhle podobě se tam jakoby nehodí." Psací stroj jsem nevlastnil, ale použil jsem speciální font připomínající staré strojové písmo. Moje nabídka byla přijata, a tak se otisk mé práce objeví v programu. Měl jsem z toho velkou radost!

***

Rytmus v generálkovém týdnu je oproti běžnému zkoušení pozměněn. Obvykle se zkouší dvoufázově, ráno od půl desáté do půl druhé a potom večer od šesti do desíti. U Zbyňka se ale i v generálkách zkouší v kuse, od rána do čtyř nebo pěti hodin s dlouhou přestávkou na oběd. Člověk se tak prý dostane lépe „do tahu", nic se zbytečně nekouskuje a taky odpadá večerní únava.

Dalším milým efektem dlouhého zkoušení je taky to, že po skončení se můžou účastníci společně odebrat do hospody a tam všechno zreflektovat, nechat usadit, domluvit se, dopopovídat si, což je při zkoušení, které končí v deset hodin večer, těžko realizovatelné.

Dlouhou obědovou přestávku jsem tak dnes strávil v hospodě a později v hereckých šatnách. Šatny jsou situovány nad sálem, na jednom z balkonů, a herci a herečky z nich tak vycházejí téměř rovnou na jeviště. Šatna ve tvaru velkého U se dvěma vchody je rozdělená na část pro dámy a pro pány, ale uvnitř je průchozí. Po stranách u vchodu jsou skříňky, na které dále navazují stoly se zrcadly, kde herci a herečky sedí, líčí se a upravují.

Vzpomínám si, že když jsem sem začínal chodit, vždycky jsem klepal, a to až do chvíle, než mi František řekl, že do klučičích šaten mám „kurva chodit normálně" a nemám furt klepat. Od té doby už neklepu.

[*Druhá část*]

Po obědové pauze se jelo dál. Ansámbl pokračoval tam, kde před pauzou skončil. Pěkně scénu po scéně, pilovaly se dialogy, pohyby, akce s předměty. Já sledoval text, zapisoval škrty a přidával repliky, které se odněkud vytáhly a zapustily do jiné scény na vhodné místo. Vše se dále propojovalo se zvuky, hudbou a světly. Několikrát se přišel podívat i regisseur/chef. Nejprve jenom tak v první půli nakouknul a chvíli stál opřený o zábradlí na levé straně hlediště. Po přestávce ale přišel rovnou za režisérem/nomádem. Chtěl jej povzbudit:

„Vidím, že vám to krásně jde. Kdy bude projížděčka, abych se mohl přijít podívat?" Zbyněk samozřejmě netušil, kdy

bude první celková projížděčka, ta v tu chvíli nebyla ještě ani na obzoru, proto jen tak zamručel a přátelsky odpověděl: „Přijď se podívat, kdy budeš chtít, budeš vždycky vítaný."

***

V kontrastu s celkovou atmosférou časového presu, všeobecného kvaltu a strachu, jestli se všechno do premiéry stihne, byla Zbyňkova snaha za každou cenu bránit rozsáhlejším škrtům v textu.

„Škrty jsou prohra režiséra," zahlásil rozhodně, když už poněkolikáté čelil návrhům hereček, herců a dramaturga o zkrácení různých částí scénáře. Později svůj postoj pod dalším tlakem lehce pozměnil na „tupé škrty jsou prohra režiséra". Škrtat se tedy mohlo, ale jenom v případě, že se škrty budou všichni vnitřně ztotožnění a budou s nimi souhlasit. Tupé škrty, bez významu, jen proto, aby inscenace byla kratší, Zbyněk vyloženě nesnáší. Nemají totiž za sebou, podle něj, žádnou hlubší myšlenku a vizi.

Pro Mirku byla ale situace už neudržitelná, a tak celou dynamiku „škrtání, s nímž se všichni vnitřně ztotožňují" uchopila tak, že přišla za mnou, sezvala si pár dalších herců a hereček k sobě, položila svůj scénář na stoličku vedle toho mého a rázným gestem škrtla tři strany, které se jí na první pohled zdály zbytečné. Podobným způsobem „prošla" spolu s námi všemi celý scénář, a když skončila, podívala se na Zbyňka a řekla:

„No vidíš, a je to." Zbyněk celou situaci chvíli zpracovával. Potom si ale škrty prošel a seznal, že se tím vlastně mnohé vyřešilo. S úpravami patrně začal vnitřně souhlasit, protože se postavil, vyšel na scénu a za smíchu všech přítomných začal vysokým hlasem a hereckými akcemi jakoby „nostalgizovat" všechny ztracené scény:

„No jo... tam byla ta nádherná scéna s frontou na záchod, všichni tam stojí, kroutí se, teď tam přichází další a další, jéje, a nikdo ji nikdy neuvidí, taková škoda, tolik geniálních režijních nápadů, no teda, to je hrůza... teď ta scéna s nožem, kdy

on jí vypíchne oko, jo, to spadne na zem, rozplácne se a ona je bez oka, celé to dohraje bez oka, úú, celá ta krásná scéna s nožem, a my to všechno škrtli."

***

Ve zbylém čase zkoušky se pracovalo hlavně na *přestavbách. Při jedné z nich kulisáci odnášeli dost neopatrně jednu dlouhou desku a několikrát drcli do světla připevněného k balkonu. Nikdo tomu nevěnoval příliš pozornosti, kromě osvětlovačů, kteří okamžitě nadskočili.

V podobném duchu se ansámblu podařilo naštvat rekvizitářku Patricii. Při jedné ze scén se totiž gramofon na stole po několika otřesech dostal na jeho okraj a při dalším otřesu spadl na zem a rozbil se. V tu chvíli se Patricie zvedla a naštvaně vyběhla ze sálu. Bylo vidět, že je rozrušená, ale málokdo chápal proč.

„Co se divíte, ona ten gramofon sháněla dlouho, teď ho bude muset opravit a zabere jí to celý den. Má k těm věcem úplně jiný vztah než vy," vysvětlila Klarisa.

***

Skončili jsme ve čtyři hodiny. Povedlo se nám dojet až téměř na konec prostřední části. Zítra budeme dodělávat konec druhé části a celkové zakončení. Následně by se měla ještě doladit opereta a pak už přece jenom přijdou na řadu první průjezdy.

Po skončení zkoušky se část lidí odebrala do hospody nebo domů. Já spěchal ještě na jeden seminář, takže jsem byl pro dnešek nucen hospodu vynechat.

***

Čas a intenzita, no, vlastně všeho, se v generálkách zvyšuje a zrychluje. Ty tam jsou ony bezstarostné a trochu rozplizlé „historky ze zkoušení", které se porůznu hromadily a přelévaly jedna v druhou. Teď už mají všichni před sebou jen ten jeden bod, který stále nervózněji vyhlíží.

[Úterý, 3. června]
Dnes bylo na programu konečně dotažení třetí části. Včera se podařilo dodělat prostřední část i se všemi přestavbami a přechody, ale závěr jsme už nestihli. Třetí, závěrečná část je nazkoušena zatím jen velmi zlehka. Zpoždění bylo částečně způsobeno i tím, že na zkušebně nebylo vůbec možné poslední část zkoušet. Přechod do třetí části si totiž vyžadoval rozsáhlou přestavbu celé scény, která nebyla na zkušebně proveditelná. Musela se proto tvořit až v generálkovém týdnu.

[*První část*]
Přestavba mezi druhou a třetí částí byla tedy první věcí, s níž se dnes začalo. Bylo nutné všechno spojit v jeden celek – světla, zvuk, rozebrání prakťáků, rytmus celé věci, herecké akce a text. Zbyněk vybral poslední repliku, která bude řečena před přestavbou, následně si herci, herečky a kulisáci rozebrali všechny předměty, které bylo potřeba dát bokem, a domluvili se, kam se všechno po přestavbě umístí.

Následoval první test. Poslední replika, hudba, změna světel, rozebrání celého jeviště a jeho totální přeskládání. Test nedopadl vůbec špatně. Zbyněk po něm vyskočil zpoza režisérského stolku a začal se vyptávat nás v publiku, což dělá vždycky, když chce z lidí vytáhnout jejich úhel pohledu:

„Jak to vypadalo? Je to blbé, že!“ otočil se na Alana.

„Myslím, že to vypadalo dobře, jen bych tam dal jinou hudbu asi,“ odpověděl okamžitě Alan.

„Hm, hm, je to blbé, je. A co si myslíte vy?“ otočil se na Ilonu.

„Mně se to líbilo,“ opáčila Ilona.

„A co vy? Jak se to zdálo vám?“ otočil se na mě.

„Dobré to bylo,“ řekl jsem a pokýval hlavou.

„Je to blbé, je, já vím,“ zamumlal si pod nos Zbyněk a odešel zpátky k *režisérskému stolku. Otočil jsem se na Alana a Ilonu, kteří se stejně jako já začali smát. Zbyněk se otočil a po konzultaci zahlásil, že by se měla vybrat píseň, jejímiž prvními tóny, burácivými tóny by se celá přestavba zahájila. Původní píseň totiž nevytvářela dostatečně ostrý předěl. Po chvíli uvažování jsem se odvážil navrhnout jednu píseň od Jimiho

Hendrixe s velmi ostrým začátkem, která by mohla být dobrým prvotním impulsem pro přestavbu.

Už několik dní totiž doma pořád dokola poslouchám sadu písní, které mají v průběhu zaznít, a algoritmus mi nabídnul právě tuto, Hendrixovu. Zbyněk si nechal skladbu od zvukaře přehrát. Líbila se mu a i při následné celkové zkoušce přestavby se zdálo, že funguje velmi dobře. Zůstala tam. Měl jsem zase velkou radost.

***

Do přestávky na oběd, která měla být dnes kvůli tiskovce dříve, se stihla nazkoušet téměř celá třetí část včetně přechodů. Hodně se škrtalo, což Zbyněk nesl velmi nelibě a kroutil se u toho jako paragraf, ale situace si to vyžadovala. Už nebylo cesty zpět.

Jednou důležitou připomínkou přispěla i vedoucí kostymérny. Přišla se na kousek zkoušky podívat a nelíbilo se jí, že se svršky od kostýmů jen tak povalují volně po scéně. Nejdou totiž prát, a pokud se umažou od umělé krve nebo čehokoliv jiného, nepůjde to dolů. Muselo se proto složitě vymýšlet, jakým způsobem se svršky co nejdříve schovají. Po delší diskusi se určilo místo v první třetině, kde se všichni svlečou a svršky schovají do bedny pod prakťáky. Doladit se všechno má při průjezdu zítra.

***

Velkou přestávku dnes musel zoufalým výkřikem vyvolat jeden z vyčerpaných herců. Z minulosti už totiž víme, že Zbyňa v „dělání přestávek“ obecně není příliš striktní. V generálkovém týdnu se tento rys ještě posílil tím, že se všichni „dostali do tahu“, a proto vyvolání přestávky bylo ještě o dost složitější než obvykle.

[*Druhá část*]
Po přestávce, kterou jsme strávili v hospodě u jednoho stolu a bavili se nezávazně o věcech nesouvisejících s naší aktuální

prací, jsem se vrátil na sál, kde bylo už všechno opět na svém místě – světla, zvuk, herci a herečky, prakťáky, rekvizity, kostýmy, líčení, text. Jela se poslední část, bez zastavování od přestavby do poslední scény. Po úpravách a škrtech se začalo dařit, inscenace dostala pevnější tvar, začala působit sevřeně a nervózní atmosféra z minulých dnů zmizela.

Definitivní zlom přišel ve chvíli absolutního kolektivního vytržení, při němž se podařilo během pár chvil vytvořit zcela nový závěr inscenace.

Bylo to nějak takhle. Jela se třetí scéna od konce, byly v plánu ještě další dvě scény, v nichž měly všechny postavy postupně zemřít. Jenže Zbyněk zničehonic vpadl na jeviště a zahlásil:

„Tady by mohl být konec. Tady vidím obraz konce, to by mohlo být." Zbyněk svým nápadem všechny dokonale překvapil a zaskočil. Překvapení ale rychle odeznělo, protože ze všech stran začaly přicházet nápady a nabídky, kdo kde bude stát a co udělá, jaká hudba bude hrát.

„Ty postavy nebudou všechny umírat, neuvidíme je umírat, ale všem bude jasné, že se od začátku inscenace brutálně proměnily," dovysvětlil Zbyněk. Jenže někteří se nechtěli svých vymyšlených a nazkoušených smrtí vzdát. Zejména Matouš, který měl nazkoušenou citaci jednoho Spielbergova filmu.

„A to já měl takovou hezkou, nemůžeme to tam nechat?" snažil se přece jen zachránit situaci.

„Tak tu tvoji předáme (*jméno hlavní postavy*), ten jediný zemře," rozhodl Zbyněk a pokračoval, „takže vy budete stát tady, bude se tancovat, začne hrát hudba, přijde první výstřel, nic, potom přijde druhý výstřel a vy padnete na zem, mrtev, potom tma a kužel světla na přilbu Mirky, na toho ptáka, co na ní má," zakončil režisér/nomád, když ale výsledný efekt viděl, dodal, „ne, tak ten reflektor zrušíme."

„Rozsviť to ještě," řekl Luboš a namířil si to ke *štychu. Když se k němu dostal a on se rozsvítil, namířil Luboš kužel světla na Jana ležícího na prakťácích. Paprsek světla v kombinaci s tmavým pozadím vytvořil krásný efekt, který se okamžitě všem zalíbil.

„Takže, já bych to viděl tak, že jak padne, hudba ztichne, zhasnou světla a Mirka tady tím bočním štychem posvítí na (*jméno hlavní postavy*),“ dovysvětlil Luboš.

„Tak já potom můžu posvítit postupně na každého z vás, budete stát, on bude ležet a já budu svítit postupně na všechny,“ dokončila Mirka.

„Jo, dobrý, akorát to bude moc takové temné, tam by měl někdo projít se surfařským prknem nebo něco takového,“ zamyslel se Zbyněk.

„Ne, to nééé,“ zahučelo ansámblem.

„Anebo kousek té operety ze začátku, abychom divákům připomněli tu proměnu,“ dále rozvíjel Zbyněk. Ani tento návrh se nesetkal s nadšením. Surfařské prkno ani kousek operety neprošly. Nakonec se vybrala jedna temná píseň z filmu, na který jsme se dívali v průběhu zkoušení.

Vyvrcholením kolektivní tvorby závěru byla chvíle, kdy Zbyněk odněkud vyštrachal kýbl, který se objevuje na začátku inscenace, podal ho Janovi a řekl, že s ním má zahrát, těsně předtím, než jeho postavu zastřelí, stejnou etudu jako na začátku představení. Ansámblem to v tu chvíli zahučelo překvapením, údivem a smíchem ve smyslu – podívejte se, jak to ten lišák zase trefil!

Na úplný závěr se ještě vybrala *zavírací replika hlavní postavy a mohlo se všechno projet ještě jednou. Celá akce proběhla spontánně, intuitivně a rychle, Zbyněk přišel s nápadem a následně se vršily nabídky všech, smrti se vyřešily kompromisně tak, že explicitně zemře jen hlavní postava a ostatní v tu chvíli ztuhnou. Matoušova smrt bude přenesena na hlavní postavu a všichni budou alespoň trochu spokojeni. Světla, hudba se přidaly podle aktuální imprese, všechno se propojilo, dohodlo a zafixovalo.

Celá scéna se projela se vším tak, jak bylo domluveno. Zachvěli jsme se.

Fungovalo to. Bylo to ono.

[*Druhá část*]
Po vytržení z nového konce bylo potřeba zkoušku už pro dnešek ukončit. Následovala totiž tisková konference. Inscenace byla díky novému závěru hotovým tvarem. Od zítřka se už pojedou průjezdy, budou se vychytávat mouchy a zádrhely. Podrobnější připomínky k celé třetí části, před novým závěrem, se přesunuly na další den ráno. Teď se šlo mezi novináře. Na tiskovku jsem si to namířil spolu s ostatními, aniž bych se kohokoli ptal. Kromě režiséra/nomáda šla i Ilona, Jan, Alan a taky regisseur/chef.

V hospodě, kde se měla tiskovka konat, nás už čekali novináři. Píáristka Beata všem rozdala tiskové zprávy a programy. Nalistoval jsem svůj textík a ukázal ho Janovi, který seděl vedle mě. Ten mě v odpověď teatrálně, ale uznale poklepal po rameni. Bylo tam všechno, přesně jak jsem to napsal, žádná editace. Navíc jsem zjistil, že byl text zařazen do tiskové zprávy. Anketa, výstřižky z novin, text, všechno bylo v programu. Dobrý!

Beata vzápětí událost zahájila a předala slovo regisseuru/chefovi, který inscenaci zasadil do celého projektu zpracovávaného Divadlem. Mluvil krátce a úderně, aby co nejdříve přišel na řadu Zbyněk. Ten začal odvážně: „My o tom nechceme moc mluvit, aby se to všechno neprozradilo," pronesl a dál pokračoval ve stejném duchu. Nejzřejmějším rysem všech jeho promluv bylo, že vlastně nic říct nechce.

„Rozumíte, o té inscenaci se moc mluvit teď ještě nedá, neustále se všechno vyvíjí a proměňuje," pokračoval Zbyněk. Velmi jsem mu rozuměl a cítil s ním. Jenže ani toto vysvětlení novinářům nestačilo a začali se doptávat: „Jaká je vaše interpretace?", „Jaké je vaše pojetí?", „Kdo je pro vás hlavní postava?" No jo, hřebíček na hlavičku, nejtěžší otázka. Nikdo si s tím zatím nevěděl rady.

„Měl by zůstat tak trochu tajemný, jako Don Quijote. Máme ale minimálně tři polohy hlavní postavy podle jednotlivých částí," jal se rozptylovat obavy o nedostatečné uchopení hlavní postavy Zbyněk. Další otázky se nesly v podobném

duchu se stejně průraznými odpověďmi, až jeden z novinářů jasně poukázal na to, že vlastně nemáme jednoznačný interpretační rámec.

„My nic jednoznačného říct nechceme," rychle vypálil Zbyněk a po chvíli doplnil, „jako samozřejmě chceme, ale ne teď," čímž všechny přítomné rozesmál. Dále se chopil slova Alan a jako dramaturg chtěl situaci trochu vyjasnit:

„Není to konceptuální (*jméno hlavní postavy*), ale určitý výběr z původního textu. Neměli jsme nějakou jasně danou představu, formu předem. Nechali jsme tu postavu postupně vyrůstat ze zkoušení, v postupné tvorbě. Není za tím silná interpretace předem, prostě jsme ho nechali vyrůst z toho samotného kolektivního procesu zkoušení."

Zbyněk následně, pro mě nečekaně, stočil hovor k anketě:

„Tady s námi sedí Petr, který studuje sociologii a vypracoval pro nás unikátní anketu o tom, kdo je hlavní postava, a ty odpovědi jsou hrozně rozporuplné, konfliktní, taky se za nimi nedá najít silná interpretace," čímž přesunul pozornost na mou osobu.

Novináři toho využili a začali se ptát, jestli mně osobně připadly některé odpovědi zvlášť překvapivé. Řekl jsem, co jsem měl už delší dobu v hlavě. Odpovědi jsem provizorně rozdělil do tří skupin a krátce je popsal. Ale ani mé odpovědi je neuspokojily.

„Ale měli jsme tam například odpověď, že (*jméno hlavní postavy*) je Miloš Zeman," uzavřel tuto část Alan. Hovor ukončil regisseur/chef tím, že začal mluvit o dalších připravovaných inscenacích, čímž měla být tisková konference ukončena. Beata poděkovala všem za účast a událost ukončila.

***

Po tiskovce jsme se s Alanem, Beatou, Ilonou a Janem přesunuli do druhé části hospody, objednali si piva a začali si povídat. Všichni si po tiskovce viditelně oddechli.

„Nikdo z nás to nemá rád, řekl bych," vysvětloval Alan, „člověk je v tahu, při zkoušení je v tom zahrabaný a teď přijde

někdo zvenku a začne se ptát na nějaké otázky. No, někdy to není úplně jednoduché."

„Ale tak je to za náma," řekla Beata a následně se opět rozběhla debata o významu naší hlavní postavy a taky o autorovi románu. Autor románu byl jistě zajímavý, ale pro Alana byl ještě zajímavější jiný autor:

„Mě by zajímalo, jak to měl takový Hrabal, jo, vystudovaný právník a jde dělat do železáren, aby měl zajímavější život."

„A nedělal to proto, aby měl materiál na knihy, prostě zdroj dat?" zeptal jsem se.

„Myslím, že ne, prostě chtěl mít zajímavější život, takhle by musel dělat právníka, no, tak šel jako dělník do továrny," upřesnil Alan. Další hovor tak přeskočil na dělníky v továrnách a posléze ke komunismu a minulému režimu, k čemuž Jan přispěl osobní historkou:

„Třeba můj děda, jo, hrozně chytrý člověk a je přesvědčený komunista. Já si myslel, že chytří, vzdělaní a sečtělí lidi tomu prostě nemůžou věřit. Ale on byl jinej, věřil tomu i před osmdesátým devátým, chodil na ty schůze a všechny nasíral tím, že tomu opravdu věřil, on byl vlastně jediný, kdo to bral doslova a vážně."

„No jo, to jsem někde teď četl, kde to bylo? Že ohrožením systému nebyli ti cynici, kteří si vytvořili určité skuliny, prostory, kde žili své relativně normální životy, ale naopak ti věřící, právě ti, kteří tomu věřili, byli ohrožením stability režimu. Věřící taky dělají revoluce většinou," vnesl jsem do debaty svůj zážitek z nedávné četby. Následně se ale typicky přeskakující hospodský hovor přesunul od dělníků a komunismu ke zrychlující se době.

Témata se dále vrstvila, přeskakovala a prolínala. Část z nás se v jednu chvíli zvedla a šla se zúčastnit diskuse v jiné části divadla. Dlouho jsme tam ale nevydrželi a vrátili se zase zpátky do hospody a připojili se k ostatním, kteří zrovna poslouchali Jana zaníceně vyprávějícího o tom, jak si dopisuje s jedním blogerem. Probírají spolu totiž jeho ztvárnění hlavní postavy. Pořád se s tím nemůže srovnat a nikdo jiný mu s tím dosud příliš nepomohl.

Jádrem následujícího hovoru byl spor o to, zda je Zbyněk geniální manipulátor.

„Hele, jsou myslím v zásadě dvě možnosti. Buď je to prostě tak, jak to vypadá, že je otevřený, tvoří všechno až na místě, prostě má jenom nějaké základní téma a postupně si i on sám v tom procesu ujasňuje, co vlastně chce říct, to by byla jedna –“ rozvinul téma Jan.

„Anebo už to má všechno dopředu vymyšlené. Přesně ví, jak všechno bude vypadat a jenom nepozorovaně všechny tak nějak, pomocí různých technik, manipuluje, jo, že tě nechává nabízet a nabízet, až se dojde zhruba do toho tvaru, který on už měl předtím vymyšlený, a řekne – tak a tohle zafixujeme, prostě vás dostane tam, kde vás chtěl mít,“ skočil jsem Janovi do řeči já.

„Ale tohle je hodně za roh. Nevím, hele, zkusíme se ho po premiéře na to všechno vyptat. Jestli hned po *špílu nezmizí,“ pokračoval Jan. K jasnému závěru jsme se nedobrali a po chvíli se linka hovoru stejně přesunula zase jinam.

***

Z hospody jsem odcházel až hodně pozdě po osmé hodině. Poslední dny a týdny se chodím domů prakticky jenom vyspat, ale je mi to jedno. Cítím se skvěle. Nastupuju spolu s ostatními na vlnu generálkového týdne. Všechno ostatní jde úplně stranou.

Cestou domů jsem v centru města úplnou náhodou potkal Ivana. Už zdálky mě zdravil a nadšeně volal:

„Byl jsi na tom konci dneska? Tam bylo tolik lidí, že už ani nevím, jestli jsi tam byl.“

„Jasně, byl jsem tam,“ odpověděl jsem.

„Ten nový konec, úúúú, to je mazec… luxusní!“ rozplýval se i několik hodin po stěžejní situaci dneška Ivan.

„Bylo to brilantní,“ odpověděl jsem. Minuli jsme se a každý šel dál svou cestou.

[Středa, 4. června]
Start dnešní zkoušky obstaraly připomínky, které se nestihly kvůli tiskovce včera odpoledne. Všichni se jako před sportovním výkonem rozesadili kolem režisérského stolku. Zbyněk postupně četl poznámky včera pořízené Alanem. Bylo jich docela dost, některé jen drobné, jiné větší, technické i významové. Ty, které šly „po významu", se diskutovaly s herci a herečkami, ty technické se zvukaři a osvětlovači, popřípadě s *inspicientkou. I tohle rozdělení není ale úplně přesné. V některých momentech to vypadalo, jako by se herci a herečky, minimálně pro techniku, stávali dalšími předměty na scéně, o které je potřeba se starat, stejně jako na druhé straně předměty „hrály" úplně stejně jako herci a herečky. To na divadle vědí všichni, věci i lidi tady hrají.

Zbyněk několikrát během připomínek použit slovo „detail". Nepoužil jej ale ve smyslu – to je detail, můžeme to zanedbat – ale tak, že síla inscenace se ukáže právě v detailech. Všechno musí být precizní a propracované, protože právě ty detaily si budou diváci užívat. Každý detail dodá představení více plastičnosti. Některá z hereckých akcí může být třeba jen pro čtyři diváky, ale i tak to působí. Později mi tento princip ukázal Jan na situaci, kdy on odchází ze scény, ale ještě než odejde, tak zapálí cigaretu jednomu člověku, který po celou dobu inscenace sedí v rohu místnosti u knihovny. Nevšiml jsem si toho, dokud mě na to neupozornil.

[*První část*]
Po připomínkách měl následovat první průjezd celého představení od začátku do konce. Na úvod se všichni rozestaví do předepsaných postavení už při příchodu diváků. Ti se budou pouštět tři minuty před začátkem, potom se rozběhne opereta, po jejím skončení přestavba na druhou část a po jejím skončení finální třetina představení s novým koncem vymyšleným včera. Alan se uvolil dělat Zbyňkovi poznámky, abych já mohl občas ještě napovídat. Bohužel to znamenalo, že jsem nebyl schopen pořádně vnímat, co se na jevišti děje.

Mrzelo mě to, chtěl jsem si alespoň pro sebe zhodnotit, zda všechno funguje, jak má. V posledních dnech ve mně totiž rostla obava, jestli se nestane to, co se stalo už jednou v minulosti. S různými lidmi jsem už několikrát rozebíral svůj strach z toho, zda přechodem ze zkušebny na sál inscenace jako celek nepřestala fungovat. Ve stísněnějším, prosvětleném prostoru zkušebny, v němž jsem hercům a herečkám sedával téměř u nosu, působilo všechno daleko více energicky a syrově. Na potemnělém sále, kde jsem seděl v hledišti, se ta energie úplně rozplizla. Měl jsem za sebou už jednu podobnou zkušenost. Zkoušelo se a všichni jsme byli přesvědčení, že to bude a musí fungovat, ale diváci na premiéře i později ničemu nerozuměli, náš svět se s jejich světem vůbec neprotnul.

To, co jsem ale byl schopen z průjezdu zachytit, mi připadalo dobré. Neustálým opakováním stejného jsem ale přišel o cit, díky kterému bych rozeznal dobrý vtip od slabšího. Myslím ale, že ostatní tenhle „praktický smysl" pro to, co by mohlo později s diváctvem fungovat, museli mít vtělený daleko víc než já, protože úplně samozřejmě přidávali další gagy i slovní humor.

Projížděčka byla předvedena v dobrém tempu a energicky. Zdá se, že všichni byli celkem spokojení.

***

Po skončení průjezdu Zbyněk k všeobecnému překvapení vyhlásil velkou polední přestávku. Připomínky se měly diskutovat až po obědě. Všichni se tak pomalu odebrali někam na jídlo. Jen Mirka se na chvilku zastavila u režisérského stolku a prohodila:

„Dobrý, ne? Hezky se to klube."

„Ale jo, docela to jde," odpověděl Zbyněk.

„Vzpomínáš, ne, (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) vždycky říkal, že inscenace vzniká až v generálkovém týdnu! To předtím je jenom jako," pokračovala Mirka.

„No jo, ale on potom mohl zkoušet do dvou do rána," zakončil jejich rozmluvu Zbyněk. Zase je tady, blesklo mi hlavou. Je tady s námi pořád. Obdivuhodná odolnost.

***

Na oběd jsem šel s Alanem, Zbyňkem a Ilonou do restaurace nepříliš vzdálené od Divadla. Cestou na oběd i v jeho průběhu se znovu vynořilo téma pochmurnosti operety. Hned když jsme se posadili, Zbyněk prohodil:

„Ta opereta, já nevím. Žádná lehkost, radostnost, je to takové spíš temné, až jako morbidní. Vůbec se to nedaří."

„Co kdybychom tam přidali více světel," navrhovala Ilona.

„Už se i trochu přidávalo, ale stejně to nepomohlo," odpověděl bezradně Alan. Z operety se prostě nedaří vykřesat kýžený efekt. Nikdo neví, co s tím. Místo lehkosti temnota, místo radostnosti morbidnost.

Dalším bodem diskuse byla přestávka.

„Ještě bychom se měli rozhodnout, jestli uděláme přestávku," otevřel téma Alan.

„Teď jsme na zhruba dvou hodinách, to je tak na hraně," přemítal Zbyněk.

„Ale zase aby se to nekouskovalo, když to bude mít tempo," řekla Ilona.

„Já bych udělal možná přestávku po (*název scény*)," přišel jsem se svým návrhem.

„Možná že bychom tam mohli udělat jen chvíli pauzu, diváci by nikam neodcházeli, jenom by se tak jako protáhli v hledišti a doneslo by se jim pivo," pokračoval Zbyněk a ve chvíli, kdy nám číšnice přinesla jídlo, dodal, „zkusíme se domluvit u připomínek."

Během jídla jsme se už bavili o jiných věcech, o městské identitě, o jednotlivých sociálních typech, podle kterých si Zbyněk představuje regionální identity, a o spolku zastánců pravosti rukopisů Královédvorského a Zelenohorského.

[*Druhá část*]
Zpátky na sále se opět všichni rozesadili kolem Zbyňka. Ten týmu poděkoval a začalo se s připomínkami. Ve valné většině byly pochvalné, popřípadě vyzývající k drobným úpravám. Z těch nejobecnějších otázek se opět dlouze diskutovala opereta a její tíživost.

„Čím to je?“ položil otázku do pléna Zbyněk.

„Všichni máme víceméně hluboké hlasy, tak to k tomu vede,“ odpověděl Matouš.

„Je to tím prostorem, na zkušebně to fungovalo, to jsme viděli všichni, tady je to větší, je tu tma,“ pokračovala Mirka.

„Světla jsme už přidávali, co?“ ozval se Jan.

„Ještě není ani opona, ta by určitě pomohla,“ litoval Zbyněk.

„Možná je to i tím líčením,“ vložila se do věci Linda.

„Zkusme aspoň teda změnit líčení, ať je více komické, veselejší, nevím,“ uzavřel Zbyněk.

Na průjezd se přišel podívat i člověk, který má na starosti bezpečnost: „(*Jméno pána přes bezpečnost*) byl na nás velmi hodný, ale říkal, že to, co my tady na jevišti provádíme, všechny ty malé ohýnky, petardy a podobné věci, by jinde v žádném případě neprošlo. Musíme být ve všem, úplně ve všem, velmi opatrní. Všechno je na hraně,“ vysvětlil Alan.

„Dobře, tak zítra si dáme dvě generálky. Ráno lehký *technický průjezd, bez kostýmů a velkého namáhání. Večer potom bude normálně představení, generálka pro známé a kamarády. Všichni někoho pozvěte, ať vidíme, jak to funguje s lidma v hledišti. Opona bude v šest hodin a po průjezdu si uděláme připomínky,“ uzavřel Zbyněk.

***

Do konce zkoušky nějaký čas ale ještě zbýval, v průběhu připomínek se objevilo několik scén, které bylo potřeba ještě lehce dodělat. Ve zbylém čase se tak cizelovaly vybrané scény a přestavby. Jen v náznacích, bez velké námahy a vypětí. Inscenace už měla svůj tvar, teď už se jen vychytávaly mouchy, nepřesnosti a zádrhely.

***

Po zkoušce jsme zase skončili v hospodě, kde kromě lidí z našeho zkoušení posedávali a povídali si pracovníci a pracovnice z administrativy a dalších provozů. Přisedl jsem si ke stolu, kde seděla jedna herečka, a začali jsme si povídat o mém výzkumu. Jak jsem se k němu dostal, jak jsem nejdřív dělal rozhovory s Klaudiem, což jí zaujalo. Po chvíli se hovor stočil k její aktuální situaci. Překvapilo mě, že má v plánu brzy odejít z Divadla.

„Už tady poslední tři roky nejsem moc šťastná, Zbyňa je vynikající, nechává nás hrát a tvořivě s náma pracuje, máme ho všichni rádi a máme z toho radost, ne jak regisseur/chef, který nám málem říká, jak máme dýchat," odpověděla herečka na mé dotazy po důvodech jejího odchodu a hned pokračovala:

„Taky má svoje oblíbené herce a ostatní hrají jen takové ty menší role, které se stále opakují. Mám je ráda, ale každý herec občas potřebuje velkou výzvu, velkou roli. U mě nic takového nepřišlo," popisovala herečka. Než jsem se stačil zeptat, jak dlouho už tady hraje, jako by můj dotaz předvídala a rovnou na nevyřčenou otázku odpověděla:

„Hraju tady už opravdu velmi dlouho, je to pro mě srdeční záležitost, jsem s tím tady hodně identifikovaná, je toho ale víc, nejen regisseur/chef, ta parta už taky není, co bývala. Já pamatuju ještě (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) a všechny ze starého Divadla. Teď už je to jiné, mladí to dneska mají jinak. Navíc se tady pořád střídají herci. Není to ono," shrnula své vysvětlení herečka. Odchází tedy na volnou nohu, na rok, pak se uvidí, možná se vrátí s prosíkem zpátky.

Po dalších pěti minutách hovoru se k nám začali připojovat ostatní. Herečka, se kterou jsem do té doby mluvil, mi řekla, že jsme si hezky popovídali, rozloučila se s ostatními a odešla domů. Po pokecu s Lindou následoval klasický hospodský nestrukturovaný hovor na různá témata, která se rychle objevovala a zase mizela. Dozvěděl jsem se, jak je náročné vytvářet rekvizity pro televizi a jak pro reklamní účely; kolik

věcí se spotřebuje při natáčení hororů; jak je těžké vytvořit na place věrohodný nepořádek, protože i bordel musí odrážet identitu jeho majitele nebo majitelky a musí taky odrážet čas, po který se hromadí; dozvěděl jsem se, jak rychle a jakými způsoby se móda z mol dostává k výrobcům běžného oblečení a mnoho dalšího.

***

Postupně osazenstvo hospody řídlo, až nás zůstalo jen pár. Na poslední část večera nás s Janem a Ilonou doplnil i *scénograf s manželkou, Zbyňkův kamarád, kterého hovor tak strhnul, že dobrou hodinu a půl odsouval slíbený odchod domů.

Povídali jsme si hlavně o vznikajícím kusu. Podrobně jsme analyzovali, co to právě vytváříme, jaké za vším vidíme významy a příběhy. Všichni, zdá se, říkali, co jim slina na jazyk přinesla. Cítil jsem se dobře a myslím, že ostatní taky. Bavili jsme se velmi hezky.

Po další půlhodině už i scénograf s manželkou museli odejít. Jako poslední jsme zůstali jen my dva s Janem, který se v jeden moment opřel o dřevěnou lavici a s výdechem slastně pronesl: „To je tak krásný čas s tím Zbyňou."

[Čtvrtek, 5. června]

Na ranní technický průjezd jsem podle Klarisy, které jsem se na to včera zeptal, vůbec nemusel chodit, a tak jsem do Divadla dorazil až před obědem. Pořádně jsem se vyspal a udělal si pomalé ráno. Na dvoře jsem potkal Oskara z výroby, pozdravili jsme se a já se zeptal, jak se daří.

„Ale jo, znáš to, před premiérou. Už to vypadá, jako že je konec, ale tady, podívej, už mám zase seznam, co všechno je potřeba sehnat a dodělat," řekl Oskar a ukázal mi papír odshora dolů popsaný úkoly.

„No, ty jo, ale tak zítra už bude konec, ne?" narazil jsem na zítřejší premiéru a Oskar jen temně zamručel.

Rozloučili jsme se a já pokračoval rovnou na sál, kde jsem

se mohl ještě pár desítek minut dívat na konec technického průjezdu. Jelo se od začátku do konce, ale bez dialogů a výrazných hereckých akcí, jen se hýbalo s předměty, ujasňovaly se přechody a přestavby.

Klarisy jsem se po jeho skončení vyptal, jestli se dělo něco zajímavého.

„Ze začátku se zase snažili něco udělat s tou operetou. Nějak ji projasnit, ale zas nic. Už se s tím nebude dál asi nic dělat, spíš se větší část škrtne," vysvětlila.

Po polívce v hospodě jsem si na několik hodin zalezl do klidu a přepsal do počítače terénní poznámky z několika posledních dní. Generálky jsou tak intenzivní, že si nestačím skoro nic psát, v průběhu zkoušek si dělám jen velmi hrubé poznámky na zadní stranu scénáře a taky do mobilu. Všechno zaznamenávám v naději, že budu později schopen rozvést zápisky do podrobnějšího textu.

[*Generálka*]
V pět hodin se už začala chystat generálka pro kamarády a známé. Snažil jsem se jich taky pár pozvat, ale přišel nakonec jen jeden. Před začátkem jsem se jen tak potloukal po Divadle. Měl jsem i čas promluvit si krátce s uvaděčkami, které se přišly podívat, jak bude představení na zítřejší premiéře vypadat, a podle toho se zařídit.

Blížila se šestá a ve foyer se už začal vytvářet hlouček „diváků". Uvaděčky dostaly pokyn, že se nesmí do sálu pouštět dříve než tři minuty před šestou.

Konečně jsem taky od Klarisy dostal nový scénář. V posledních dnech jej dal dohromady po důsledné konzultaci se mnou Alan. Obsahoval i nový závěr a téměř všechno, co se v posledních dnech dodělalo.

Před začátkem jsem ještě Zbyňkovi navrhnul, že budu dělat režisérské poznámky, ať se může Alan jako dramaturg v klidu soustředit na celé představení. Zbyněk i Alan souhlasili.

S režisérem/nomádem jsme si proto sedli k režisérskému stolku, který byl umístěn vedle první řady vlevo, jen pár kroků od jeviště. Zase jsme seděli hercům a herečkám skoro

„na nose“. Za pár vteřin přišli na jeviště všichni účinkující a uvaděčky vpustily diváctvo. To se v rychlosti usadilo a mohlo se začít.

Hned mi bylo jasné, že s diváky v hledišti se vše změnilo. Přítomnost dalších těl na sále, která tvořila vpád zcela jiného světa do toho našeho, uzavřeného světa *inscenačního týmu, jako by prostor zahušťovala. Už to nebyla ta rozprostřenost, jakou jsme byli zvyklí cítit při zkouškách. Teď člověk zakoušel zcela jasně to, že za zády má řady dýchajících těl vyplňujících prostor hlediště.

Za další dvě minuty osvětlovač zhasnul, potom zase rozsvítil, zvukař pustil hudbu operety, osvětlovač znovu změnil světla a představení začalo.

***

První scéna operety, po ní druhá. Zatím šlo všechno dobře, energicky a v plném nasazení. Dařilo se. Zbyněk sedící na židli vedle mě generálku klasicky prohekal a prohýkal. Prožíval s herci a herečkami na scéně každou větu, každou situaci, každou akci, gesto. Často s nimi doříkával konce slov a vět. Prožil s nimi celé představení doslova fyzicky. Patrně cítil každou větu ve svých ústech a každou hereckou akci ve svém těle.

Zpočátku jsem těm tělesným projevům úplně nerozuměl, ale potom jsem si vzpomněl, jak se já sám chovám na střídačce při zápase. No, velmi podobně, prožívám s hráči na hřišti každý souboj, každou přihrávku, každou střelu. Po tomto uvědomění jsem se dokázal daleko více vcítit i do Zbyňka prožívajícího děje na jevišti.

Takže po celou dobu hýkal, hekal, doříkával, gestikuloval směrem k jevišti a ohryzával si košili v lokti. Ani na vteřinu nespustil oči ze scény. A to ani ve chvíli, kdy se ztišil, uklidnil, nahnul se ke mně a zašveholil poznámku, kterou jsem měl zapsat. Po zahlášení poznámky se zase rozhekal a rozkýval a takto pokračoval dál až do další poznámky.

Při každé Zbyňkově poznámce jsem si uvědomil, že vůbec nesleduji text. Úplně poprvé, za celou dobu zkoušení,

kašlu na text a vnímám jen to, co se děje na jevišti, a bavím se. Ne snad proto, že bych se tak rozhodl, ale proto, že mě celá situace háže úplně někam jinam, vyhazuje mě z pozice disciplinovaného asistenta, který pečlivě sleduje text a zapisuje poznámky.

***

Mé původní obavy z toho, že hra nebude fungovat, vzaly po pár scénách rychle za své. Opereta byla ještě trochu vlažná, ale později se už publikum chytlo a od poloviny nabraly věci rychlý spád. Jelo se ve vysokém tempu až do poslední velké přestavby před závěrečnou částí. Opravdu jsem byl velmi mile překvapený, jak všechno šlapalo, i slabší vtipy dobře fungovaly. Překvapeně taky celý ansámbl sledoval, jak se lidi smějí i na místech, kde jsme to vůbec nečekali. Jako by se propojily situace, které jsme předtím v hlavě úplně propojené neměli.

Za dobu zkoušení jsem už všechno, co bylo na jevišti předváděno, viděl nejméně dvacetkrát, a tak jsem už v mnoha ohledech otupěl. Nicméně s diváky se mi i přesto začalo celé představení zdát hodně vtipné a dobře udělané.

Cítil jsem, že do sebe všechno zapadlo a šlape jako dobře promazaný stroj. Dokonce jsem měl pocit, že to, co jsme doteď dělali, všechno, směřovalo právě k tomuto bodu, i ty hospody, všechny hovory bokem, odbíhání, diskuse… jako by se nasčítaly, nebo rovnou znásobily.

Jelo se krásně, krásně! Až do poslední třetiny. Ta podle pozdějšího Zbyňkova vyjádření „padla úplně na prdel“ a nechala za generálkou lehce vlažný dojem. I tak mělo ale představení u diváctva velký úspěch. Lidi v publiku chtěli po skončení okamžitě začít tleskat. Herci a herečky diváctvo hned přerušili. Šlo přece o zkoušku, na té se netleská. Zůstalo tedy ticho.

***

Po skončení jsem ještě chvíli zůstal na sále. Regisseur/chef, který se přišel podívat na generálku, se přitočil k režiséru/nomádovi, aby mu sdělil svých pár připomínek k představení. Chtěl prosadit hlavně přestávku.

„Kdyby tam byla přestávka, tak by si mohli odpočinout, nadechnout se, sebrat síly. Závěr by potom odehráli v daleko větším nasazení," přemlouval regisseur/chef.

„Myslíš, jo? No, já to s nima proberu," odpověděl Zbyněk. Regisseuru/chefovi se ještě nezdál samotný konec představení, byl v jeho očích příliš rychlý a náhlý, bylo by hezké, kdyby se ho povedlo ještě lehce prodloužit. V celém představení je taky málo světla. Regisseur/chef měl i další drobné postřehy, které už ovšem Zbyněk přijal a poděkoval za pomoc.

Po této rozmluvě jsem odešel do hereckých šaten. Měli jsme půl hodiny přestávku. V šatnách vládla spokojenost a dobrá nálada. Když jsem otevřel dveře a vešel, hned na mě uhodila Mirka:

„Tak co? Bylo to dobrý, ne? Jak se ti to líbilo?"

„Mně se to líbilo moc, užil jsem si to. Jen Zbyňkovi se zdálo, že ta poslední část padla úplně na prdel," odpověděl jsem.

„Jo, to my jsme se šetřili na zítřek," vysvětlil František.

„A co si tam říkají dole?" ptala se dál Mirka.

„Regisseur/chef lobuje hlavně za přestávku," řekl jsem Mirce.

„Ale ne, sakra, to by úplně spadl řetěz! To nemůže mít přestávku!" rozhořčila se Mirka.

„Ještě říkal, že to má hodně náhlý konec, že by měl být trochu pozvolnější," pokračoval jsem.

„No jo, to je tím, že regisseur/chef má těch konců dycky tak čtyři nebo pět. Jasně že se mu to zdá moc rychlé," vypálil pobaveně Jan.

„Měl tam ještě pár drobností, ale hlavně mu jde o tu přestávku, že si budete moct odpočinout, nabrat síly a potom ta poslední část bude v tempu," zakončil jsem svůj popis rozhovoru dole.

„To musíme zatrhnout," uzavřela energicky Mirka a podívala se na ostatní, kteří přisvědčili. Potom jsme se ještě pár

minut bavili o představení. Dozvěděl jsem se, že před začátkem generálky byly divákům rozdány lístečky, na které měli napsat, jestli má být přestávka, nebo ne. Jak jsme se dozvěděli od Klarisy, která nás přišla zavolat zpátky na scénu, v hlasování drtivě zvítězila varianta bez přestávky.

[*Připomínky*]
Po půlhodinové přestávce si tedy tým opět posedal kolem Zbyňka sedícího v hledišti. Řadu pod ním seděl dramaturg Alan, já ve stejné řadě, ale po pravé ruce režiséra/nomáda, Ilona o dvě řady níže, herci a herečky seděli v první řadě nebo na jednom větším prakťáku, co po generálce ještě stále zůstal na scéně.

Na začátku přišel Zbyněk s celkovým zhodnocením:

„Já myslím, že je to moc dobré. Všeho je tam tak akorát. Navíc se nám vylouplo pár scén, které začínají skoro stejnými replikami, takže to potřetí už působí vtipně. To je dobré. Operetu trošku osekáme, prostřední část je dobrá, ta šlape dobře. Co ale s tím závěrem? Ten padl úplně na prdel. Uděláme přestávku, abyste si odpočinuli?“

„Ne, Zbyňo, to rozhodně ne, to by spadl řetěz, přestávka v žádném případě nemůže být,“ ozvala se rozhodně Mirka.

„My jsme se šetřili na zítřek. To bude dobré, přestávku nebudeme potřebovat. Zítra to bude v pohodě, uvidíte,“ přidal se František.

„Diváci taky napsali, že bez přestávky,“ doplnil Zbyněk.

Zvítězila tedy varianta bez přestávky. Všichni slíbili, že zítra bude i ta poslední třetina zahrána s největším zápalem. Přestávka nebude. Definitivně rozhodnuto.

Po rozhodnutí ohledně přestávky se začaly číst jednotlivé konkrétní připomínky. Lépe řečeno, já začal číst jednotlivé připomínky. Vždycky jsem jednu nahodil, Zbyněk si na konkrétní situaci vzpomněl, rozvedl ji a diskutoval s ostatními, jak by se dala příslušná situace vyřešit. Některé připomínky řečené tehdy nahlas do pléna působily najednou samy o sobě vtipně. Jindy byla veselá diskuse následující po připomínce. Jindy

zase stačilo, aby po připomínce Luboš komicky, na znamení přijetí, kývnul hlavou, nebo když jeden z kulisáků přijal připomínku, jako by byl zkušený herecký matador. Místy jsem se tak smál, až jsem skrze slzy nemohl číst další připomínky.

Poslední poznámky jsme už jen rychle projeli, všichni po čase začali vyhlížet konec zkoušky. Ansámbl se dohodl, v kolik se zítra sejde, a počal se rozcházet s tím, že se všichni uvidí na zítřejší premiéře. Zbyněk ale všechny na rozchodnou upozornil, že premiéra není rozhodující:

„Jak říkal Stanislavkij, dvanáctá repríza rozhoduje!"

***

Po definitivním konci zkoušky jsem si zašel vyzvednout věci do hereckých šaten. Myslel jsem si, že jako každý den v generálkách skončíme v divadelní hospodě, ale dnes se plány změnily. Byl jsem pánskou částí šatny pozván na „team-building", ano tak to nazvali, do jedné z hospod nedaleko Divadla, kam chodí část herců před každým představením. Souhlasil jsem.

Cestou jsme rozebírali, které scény máme z inscenace nejraději, a tipovali, u kterých se na premiéře publikum určitě chytí, u kterých se bude smát a u kterých by mohli i zatleskat. Dorazili jsme do hospody, na baru si vyzvedli piva v příslušném počtu a šli si sednout k jedinému volnému stolu. V hospodě byl hrozný hluk, takže jsme na sebe museli téměř křičet. V momentě, kdy jsme si sedli a napili se, František zahlásil:

„Hoši, když to srovnám s (*název jiné extrémně fyzicky náročné hry*), to je konverzačka, konverzačka oproti tomuhle! Já zítra ráno v sedm vstávám, ty vole, a tohle teda nedávám."

„Tam, ty vole, není jediná jehla, jediná!" pokračoval v nasazeném tónu Matouš a všichni se zasmáli. Jediný, kdo se nesmál, jsem byl já. Nevěděl jsem, co je jehla, tak jsem se na to zeptal.

„No, to je jako situace, chvíle, část představení, kdy si můžeš odpočinout, jakože se někam zašiješ, vezmeš jehlu a zašiješ se," vysvětlil mi Matouš a já pochopil to obecné

veselí. V té hře vážně není jediná jehla, všichni jsou na scéně skoro pořád a jedou od začátku do konce.

„Jo, já tam mám vlastně jednu," připustil František, „jak v první části zalezu pod prakťák a vyházu vám ty knížky nahoru, pak už nevylezu až do konce scény. Jo, to se vydýchávám jako blázen, protože tam potom lítám skoro hodinu."

„Ty přechody, to nejsou žádné osmdesátkové věci, jak jsme dělali teďka s (*jméno jiného režiséra*), to je střih, střih, střih, dynamika, to jede, to má tempo," pokračoval Ivan a bylo na něm vidět, jak je ze vznikající inscenace nadšený. Od té doby, co jsme si sedli, se navíc nějak zvláštně pohupoval, všimli si toho i ostatní, načež nám všem vysvětlil:

„Já sem furt ve vlaku, furt jedu," čímž narážel na to, že téměř celá inscenace se odehrává ve vlaku, kde všichni imitují jízdu.

„Jsem si dneska říkal, jo," navázal František a pokračoval, „bylo to v té scéně, jak chodíme dokola a lížem ty ledňáčky, že bych chtěl mluvit se svým šestiletým já. On by mi vůbec nevěřil, kdybych mu popisoval, co za práci bude v dospělosti dělat. Já bych mu řekl, hele, chlapče, ty budeš pracovat tak, že budeš před lidma házet petardy, říkat nějaké nesmysly a jíst nanuky."

Všichni přisvědčili. Nikdy by je v minulosti nenapadlo, že budou dělat takové věci, co dělají při tomhle špíle, na jevišti. Hned nato se znovu začaly házet hlášky z inscenace a rozebírat, co funguje spolehlivě a co je potřeba ještě trošku poladit.

Bavilo mě pozorovat, jak si jednotlivé hlášky začínají žít svým životem. Herci a herečky je začali používat v nejrůznějších situacích, které byly spojeny s jevištěm jen velmi volně, jako třeba teď, když se Ivan vrátil ze záchodu a řekl:

„Smrdí to tam jako hajzl, jako hnusnej zesranej hajzl," což byla variace na jednu repliku, kterou říká na jevišti.

Po pár minutách za námi dorazila Ilona, kterou všichni vřele přivítali. Společnost si nato začala dobírat Jana, za to, že svoje texty různě motá a říká nepřesně. Tím, že napovídám a postupně jsem se naučil celý text zpaměti, jsem si toho samozřejmě často všímal, což jsem taky za pobaveného

uchechtnutí ostatních řekl. Jan mě přátelsky pokáral, že bych měl naopak říct, že se všechno zlepšuje a že ty texty říká lépe než minulý týden a zítra to bude ještě lepší, co lepší, nejlepší!

„Tak to zase jo, pokud to stavíš takhle, tak to jo," uzavřel jsem rozmluvu na toto téma. Načež si Jan trochu na oplátku začal dobírat Ivana, že nikdy nedokáže trefit jeden nástup v operetě:

„Tam je vždycky tatatata a ty začínáš zpívat – já myslím, že jste... a ty jsi dycky pozdě, dycky, nikdy jsi to zatím netrefil."

„Piča, to není možné, není možné, dneska jsem to prostě trefil, to bylo úplně přesně," smál se Ivan a hned dodal: „Ty nevynecháš jedinou příležitost, co? Předtím jsem to párkrát netrefil, ale dneska to bylo přesně, přesně! Však zítra uvidíš, vole."

Do hospody dorazili ještě Beata s Oskarem, ale sedli si k baru. Dorazil i jeden osvětlovač, s nímž jsem se chvíli bavil o jeho práci. Potom jsem si chvíli povídal s Ilonou, domluvili jsme se, že zítra spolu zajdeme na oběd. Dlužím jí nějaké peníze.

„Beztak se mi dneska nedařilo, jo," začal nahlas zničehonic proklamovat Ivan, „protože jsem málo prcal Patrika, zítra ho musím před špílem pořádně zprcat a ono to pude. I ten nástup, vole, trefím," zakončil svoji promluvu Ivan směrem k Janovi.

Po několika pivech, konverzacích a mnoha vtipech založených převážně na zkoušené inscenaci jsme zaplatili, vyšli před hospodu a rozloučili se s tím, že se uvidíme zítra. S Ivanem jsme zjistili, že bydlíme ve stejné ulici, takže jsme spolu začali stoupat do kopce.

„Do řiti, mě bolí stehna, ty vole. Já v tom špílu furt jenom dřepím," zahlásil Ivan a protáhl si nohy. Zbytek cesty jsme si povídali o Ivanově rodném městě, Jihlavě. V naší společné ulici jsme se rozloučili a každý z nás zamířil na opačnou stranu. Bydlíme přímo naproti sobě. Zítra se uvidíme na premiéře.

[Pátek, 6. června]

Už od rána jsem byl nervózní. Veškerou ranní hygienu a úpravu svého zevnějšku jsem bezděky dělal daleko pečlivěji než obvykle. Chtěl jsem se jít dokonce nechat ostříhat, ale

vzpomněl jsem si, že mám domluvený oběd s Ilonou, takže bych to nestihl. Při našem společném obědě před pár dny se Zbyňkem a Alanem jsem u sebe neměl dost peněz, Ilona zaplatila za mě s tím, že jí někdy oběd zase zaplatím já. Byli jsme domluvení na jednu hodinu. Před odchodem jsem stihnul ještě několik zápisů do terénního deníku a vyrazil jsem.

Sešli jsme se ve stejné restauraci jako předtím. Po celou dobu oběda jsme mluvili o našem entuziasmu, zapojení a zároveň vyčerpání a nervozitě. Probrali jsme spoustu dalších témat včetně jejích studií a mého výzkumu. Ten ji velmi zaujal a hned mi začala podrobně líčit, co všechno se dozvídá v kostymérně.

Občas to byly jen pikantnosti, které se dějí všude, ale sem tam se objevila i zajímavá informace nebo příběh, a to tak zajímavý, až mě mrzelo, že jsem se do kostymérny prozatím nedostal. Možná že ani kdybych se tam byl dostal, nebylo by mi to nic platné, protože vyprávěné příběhy by se lišily od těch, které kostymérky vyprávějí Iloně.

Okamžitě se mi vybavil jeden seminář, na kterém mi jeho vedoucí říkala, že si mám být jistý tím, že kdybych byl žena a dělal výzkum v Divadle, hned od začátku bych znal všechny ty mužské mocenské struktury a kliky. Když nad tím tak uvažuju, měla pravdu, v Divadle jsem se prozatím, aniž bych to nějak zvlášť plánoval, celkově více bavil s muži. To budu muset napravit.

Oběd s Ilonou byl velmi příjemný a oba nás naladil na večerní premiéru. Ilona musela jít ještě něco dokoupit na večer a já šel dodělat pár zápisů do deníku. Večer se zase potkáme.

[*Premiéra*]

Do Divadla jsem dorazil lehce po páté hodině. Hned u vchodu do foyer jsem potkal Lindu stojící ve dveřích s nějakými kamarády.

„A tady je náš centrální mozek… Petr," představila mě ostatním a objala mě. Bylo to překvapivé, do rozpaků uvádějící, ale taky milé. No jo, premiéra, řekl jsem si, všechno dnes bude jinak. Centrálním mozkem mě nazvala kvůli mé

pozici spjaté se scénářem a jeho hlídáním. Hned nato se šla připravovat a já pomalu vystoupal na sál.

Tam jsem narazil na rekvizitářku Patricii a dostal od ní krabičku od sirek s názvem inscenace a v tu chvíli mi to došlo – *zlomvazka, sakra, já žádnou nemám, úplně jsem na to zapomněl. Patricie mě hezky přivítala, popřála mi „zlom vaz" a já odpověděl „vem tě čert", aspoň to jsem si od minula pamatoval. Člověk nesmí děkovat, to nese smůlu. Nakonec jsme se „pozdravili palcem", tedy tím způsobem, kdy se dva lidi napříměným palcem otřou o sebe, jak se to v Divadle vždycky před představením dělá. Dokonce mě i potom políbila na tvář, což mě zase vyvedlo z míry.

Sotva jsem popošel pár metrů, na jeviště dorazil rozesmátý Ivan.

„Tak tě tady u nás vítám," zahlásil a podal mi ruku, „zlom vaz!" zakončil naši krátkou konverzaci. Na rozloučenou jsme se ještě pozdravili palcem a šli dál. Vystoupal jsem po schodech k hereckým šatnám, vešel do pánské části a odložil si tam batoh a bundu. V šatnách sedělo pár herců, opakovali si text a pomalu se oblékali, pozdravili jsme se palcem, popřáli si zlomvaz a já šel bloumat bezcílně po Divadle. Neměl jsem už v tu chvíli žádnou funkci a tedy ani práci, takže jsem měl na rozdíl od ostatních spoustu času.

Cestou jsem potkával různě pobíhající lidi, zdravil se s nimi a přál si s nimi zlom vaz. Napjatá atmosféra byla všudypřítomná. Čím víc lidí jsem potkával, tím víc jsem si uvědomoval, že jsou všichni nějak víc slavnostně oblečení. Jen já měl stejné hadry jako vždycky. Přišel jsem na premiéru úplně nepřipravený, bez zlomvazky a v oblečení, které nosím pořád.

Když jsem přecházel jeden z bočních balkonů, podíval jsem se dolů, na scénu, kde Ivan, už v kompletním kostýmu vojáka, připochodoval k jednomu z kulisáků, Patrikovi, a rozhodným hlasem začal přeříkávat:

„Patriku, jak jistě víš," pauza, „dneska přijedou moji rodiče," Ivan zdvihnul varovně prst, „je pro mě důležité, velmi důležité," slovo *důležité* zdůraznil, „aby bylo všechno připraveno. Všechno musí být v naprostém pořádku!" Ivan zvýšil

hlas, „takže to prosím tě nezvorej, vezmi tu gafu! A pořádně to všechno přidělej! Je to jasné?“ zakončil ostře svůj výstup Ivan. Patrik jen přikývnul a už chtěl zasalutovat, načež se oba rozesmáli, dali si palec a poplácali se po zádech.

***

Sedl jsem si na několik minut do třetí řady prázdného hlediště. Téměř bez hnutí jsem všemi smysly vnímal rytmický ruch okolo. Fascinovala mě symfonie pohybů věcí a těl, všechno se míhalo zprava doleva, nahoru dolů. Herci a herečky si kontrolovali rekvizity, chodili zamyšleně po scéně, upravovali značky, s kolegy a kolegyněmi si přehrávali problematické sekvence, dveře od šaten se pravidelně otevíraly a zavíraly, technici dokončovali scénu a někam odcházeli a zase přicházeli; kostymérky na poslední chvíli upravovaly kostýmy, maskérky maskovaly herce, režisér/nomád jako dirigent všeho udílel poslední pokyny. Horečnatá rytmizovaná snaha v jednom momentě ustala. Všichni napjatě vyhlíželi blížící se začátek premiéry. Za moment přijdou diváci, pro které představení mělo teprve začít.

Když jsem ještě seděl v hledišti, šel kolem regisseur/chef, se smíchem se mi opřel do zad a zvolal:

„Ááá, tady je náš zkoumač, agent CIA!“ pozdravil mě vesele. Ještě mohl dodat doktorand Faust… akorát hledám Mefista, kterému bych se upsal, aby mi za to pomohl, napadlo mě, ale jenom jsem přisvědčil a pozdravil jej. Dali jsme si palec a přátelsky popřáli zlom vaz. Hladimíra vystřídali čtyři herci, kteří si na scéně potřebovali ještě vyzkoušet synchronizované házení knih. Všechno vyšlo, jak mělo, Jan řekl, že minule to taky zkusili jenom jednou a na špíle bylo všechno v pořádku, takže už to nebudou znovu opakovat. Pak si ještě přeříkali jednu složitější pasáž a odešli do hereckých šaten.

***

Nečekaná situace nastala, když se na scéně operující Zbyněk na vteřinu zastavil, narovnal se a pronesl:

„Ježišmarja, Klariso, prosím, hned mi všechny svolejte." Když všichni vystrašeně dorazili na scénu, Zbyněk vysvětlil:

„Zapomněli jsme nazkoušet děkovačku!" zhrozil se Zbyněk. Ostatní se začali okamžitě smát.

„No jo, no jo, to víte, existují režiséři, kteří udělají na houby představení, ale skvělou děkovačku. A potom máte ty, kteří to dělají naopak," začal si dobírat Zbyňka František.

Na zkoušení děkovačky už nebyl čas. Zbyněk si musel ještě navíc na poslední chvíli někam odskočit, později jsem se dozvěděl, že šel někam vyzvednout zlomvazky.

Celý problém s děkovačkou se podařilo vyřešit ve chvíli, kdy jsme se těsně před začátkem představení shromáždili v šatně. Během několika málo minut bylo hotovo. Luboš ji bude řídit, povely budou německy, nejprve se všichni ukloní na místech, potom odchod, návrat, ukloní se zase na místech, potom v lajně před diváky, potom odchod, a pak už se budou vracet jenom před diváky vpředu.

Později jsem se taky dozvěděl, že Zbyněk je všeobecně známý tím, jak moc nemá rád premiéry. Vždycky nervózně pomalou chůzí obchází sál, chodí po foyer, posedává v zákulisí a něco si pořád mumlá pod nosem. Prý tím hrozně trpí.

***

V šatně jsme si naposledy popřáli zlom vaz, herci se šli přichystat na scénu, aby uvaděčky mohly pustit diváky. S Alanem a Ilonou jsme chvíli počkali, než se všichni usadí, abychom si mohli najít pár volných míst. Jenže najít si tři volná místa byl, jak se o chvíli později ukázalo, téměř neřešitelný problém. Bylo přeprodáno. Hlediště bylo kompletně napráskané, do poslední židle. Před první řadou byla dokonce ještě jedna složená z diváků sedících na zemi jen na polštářcích, balkony byly taky beznadějně zaplněné.

„To bude přes tři sta lidí, určitě. Jo jo, to bude dobrý, dobrýýý," hodnotil situaci Alan.

„Ještě si snažili sedat na schody doprostřed, na elevaci, normálně, ale odtamtud je vyhnaly uvaděčky. František tam v jednu chvíli běhá," doplnila Ilona Alana.

Nakonec jsme našli místa na levém balkoně, a ještě k tomu ve druhé řadě. Suverénně nejhorší místa v hledišti. Blíž se ale prostě nedalo dostat. Z naší pozice jsme neviděli skoro nic. Když jsem seděl, byl jsem schopen sledovat zhruba třetinu jeviště, a to ještě přes zábradlí. V momentě, kdy jsem se postavil, viděl jsem půlku.

Alan mě v jednu chvíli upozornil na to, kolik lidí si koupilo program, mohla to být více než polovina.

„Ona je to taková plachta, takže když to rozbalí, zabírá to hrozně místa, nevím, jestli to byla nejlepší volba," zapochyboval Alan. Pravda, nebylo to nejpohodlnější, ale nic nepřekonatelného taky ne. Když jsem si program prohlédl, byl jsem spokojený. Anketa, výstřižky, text, všechno tam bylo.

***

Osvětlovač po chvíli stejně jako včera na pokyn inspicientky zhasnul, spustila hudba, změna světel a začala opereta. Někteří diváci se začali smát už při první scéně. To bylo dobré znamení. Někdo vždycky začít musí. S Alanem a Ilonou jsme se při každé takové chvíli na sebe podívali a zasmáli se.

Už od začátku jsem byl celý zpocený a nervózní, jestli všechno vyjde, jak vyjít má. Všechno ale šlo skvěle, opereta šlapala dobře, bez zádrhelu, nebyla z ní sice cítit ona zamýšlená radostnost a přihlouplost, ale úplně to nevadilo. Po jejím skončení následoval první, nikým nepředvídaný potlesk.

Lehoučký propad nastal po operetě, jako by se ansámbl po prvním potlesku potřeboval pár vteřin nadechnout, aby mohl po zbytek představení už jen v plném nasazení uhánět zběsile kupředu.

***

Premiérové publikum bylo velmi vstřícné a přátelsky naladěné. Napjatě sledovalo chvíle, kde bylo potřeba napjatě sledovat a smálo se vesměs v momentech, kdy se očekával smích. Smích a potlesk se ale ozýval i na místech, kde jej nikdo nečekal. Později jsem se dozvěděl, že až tak kolem páté reprízy si herci a herečky postupně zvyknou na místa, kde je smích, očekávání a mnohé další emoce. Až po páté repríze si jsou schopni si s nimi více „pohrát", smlsnout si na slově, jak říká Luboš.

***

V druhé, více komediální části, diváci ocenili předváděné akce, gagy a slovní humor dalšími několika spontánními potlesky na otevřené scéně. Celkově byly čtyři a v nás, co jsme byli celou dobu u toho, rostlo přesvědčení, že se světy protnuly, a to propojení bylo pro nás naprosto zřetelné a hmatatelné.

Inscenace se nezadržitelně řítila do konce druhé části. Tím, že na sále nemůže být po dobu představení zapnutá klimatizace, a taky tím, že nebyla přestávka, se po hodině a čtvrt začal vzduch vydýchávat. Na sále začalo být stále méně snesitelné horko. Ve vzduchu se střídaly intenzivní vůně pudrů, dezinfekčních směsí stejně jako se později vzduchem táhnul prach z drobných petard, sirek a další malé pyrotechniky pouštěné na scéně.

Jenže nic z toho nevadilo! Naopak! Tento náhodný efekt ještě více posiloval intenzitu celého zážitku z představení, které bylo postavené právě na nepohodlí, na námaze, přemáhání se, na tom, že nespadne řetěz, že všechno bude zběsile uhánět až do finálního ostrého, chladného, překvapivého řezu.

***

Burácivé tóny Hendrixovy kytary ohlásily začátek přestavby na třetí, závěrečnou část. Mně se v té chvíli vybavil moment mojí úspěšné nabídky právě této písně. Přesně ten moment, kdy se můj vklad poprvé vepsal do struktury představení. Obraz v hlavě nicméně rychle vystřídal rytmus závěrečné části.

Třetí část tentokrát rozhodně nepadla na prdel jako včera, ale naopak přidala ještě jeden rychlostní stupeň. Pokud se zdálo, že první dvě části byly zahrány s maximálním nasazením, třetí část obě předchozí ještě o dobrou čtvrtinu předčila. Herci a herečky se vydali z posledních sil, všechno sedělo krásně.

Publikum se už nesmálo ani netleskalo, nebylo taky čemu. V poslední části se všechno stává reálným a vážným. I přesto, že jsme s Alanem a Ilonou věděli, co se na konci stane, jak příběh inscenace skončí, s napětím jsme čekali, jak dopadne náš příběh; tedy příběh výroby inscenace, která je poprvé předváděná opravdovému diváctvu.

Vedro v sále už začínalo být skutečně nesnesitelné. Byl jsem přesvědčen, že všichni v publiku musí cítit ten hustý, těžký vzduch, všichni se musí potit a prožívat s herci a herečkami jejich horečnatou snahu.

Poslední tři scény, dvě, poslední scéna s nově nazkoušeným koncem. Všichni na scéně začali tančit, začala hrát nahlas hudba, v níž se ozývají výkřiky jednotlivých členů ansámblu, a najednou hlasitý výstřel, pauza. Nic, dobrý, všichni přežili, kýbl všechno zachránil. Hudba se znovu mocně rozezněla celým sálem a všichni špinaví od bláta a od umělé krve začali opět tancovat. Zavírací replika. Druhý hlasitý výstřel, teď už hlavní postava, hraná Janem, bezvládně padá na prkťák před první řadou diváků. Tma. Absolutní ticho.

Mirka došla ke štychu a osvítila jím nejprve Jana, pár vteřin vidíme jen jeho polonahé tělo, schvácené, umazané, zhuntované ležící na prkťáku, potom nasvítila postupně i všechny ostatní, kteří ztuhli v roztodivných pozicích, v pozadí začala hrát silná zlověstná melodie z filmu, který jsme v průběhu zkoušení společně zhlédli. Ještě pár vteřin tmy a jednoho kuželu světla. Hotovo, konec.

***

Světla se na celém sále prudce rozsvítila a my všichni oslepení jejich intenzitou mžourali a protírali si oči po intenzivním

zážitku. V tu samou chvíli všichni diváci jako jeden muž a žena okamžitě vyskočili a začali tleskat ve stoje. Úplná euforie. Velký úspěch.

Celé představení jsem napůl proseděl a napůl prostál, poslední půlhodinu jen vestoje. Inscenaci jsem spíše slyšel než viděl, ale nevadilo mi to. Přes všechno nepohodlí jsem si celé představení spolu s ostatními královsky užil. Teď jsme si mohli užívat ovací. Povedlo se. Triumfální premiéra.

První úklony herců a hereček, druhé, začal se ozývat pískot, třetí, bylo slyšet dupání, při příchodu hlavní postavy, Jana, potlesk vždycky o něco zesílil, čtvrté úklony, při páté vytáhli dva herci ze zákulisí režiséra/nomáda, který se musel přijít poklonit taky. Při dalším návratu ještě mávali na nás, na balkon, ať se jdeme taky ukázat. Byli jsme příliš nesmělí, a tak jsme dolů nešli.

Děkovačka trvala ještě dalších zhruba pět minut. Všechen ten randál, všechno řvaní, tleskání, pískot a dupání mi ještě dlouho po skončení znělo v uších.

Ihned po skončení bouřlivých ovací jsme vyběhli k hereckým šatnám a potkali ještě poslední opozdilé herce a herečky, kteří teprve teď celí šťastní stoupali po schodech. V šatně byla ze všech cítit absolutní, maximální spokojenost.

Vzduch byl už za tu malou chvíli vydýchaný a zvlhlý vůní mýdla z vedlejších sprch, zpoza oken se ozývaly zvony z vedlejší katedrály. Místností pobíhali polonazí nebo ze sprchy právě vycházející herci. Jako po vyhraném zápase, řekl jsem si pro sebe.

Mirka byla nejaktivnější, entuziasticky pobíhala okolo, všechny chválila a zářila. Z nově příchozích hned tahala dojmy a zážitky. My jsme ji hned ujistili, že to bylo vynikající.

„Kolik tam mohlo být lidí? To vypadalo, že jich tam je strašně moc!“ hulákala Mirka.

„Bylo tam určitě přes tři sta lidí. Zbyněk tolik lidí neviděl rád, byl trošku naštvaný, nechtěl, ať se tam ti lidi utaví,“ odpověděl Alan.

Když dorazil Zbyněk, Mirka mu hned, téměř ve dveřích, předala dárek. Byly to dvě knihy, na které jsme se všichni složili,

s podpisy celého inscenačního týmu na prvních stranách. Zbyňa si dárek rozbalil, všichni jsme jemu i sobě zatleskali, on velmi zdvořile poděkoval a hned nato řekl, že se musíme hned domluvit, jak seškrtáme operetu, je příliš dlouhá.

Mirka, která jako jediná byla v průběhu inscenace vícekrát v zákulisí, mi později řekla, že viděla Zbyňka schouleného sedět podstatnou část představení v zákulisí na schodech. Hekal a hýkal celé představení.

Ivan mě vyzval, abych si šel dát s ostatními slivovici. Neváhal jsem. Připili jsme si na zdraví a vzájemně se ujišťovali v tom, jak moc dobré to všechno bylo.

Ještě chvíli jsme pobyli v šatnách a povídali si o mimořádných okamžicích na jevišti, co se povedlo, co vyšlo extrémně dobře, kde všude byly potlesky a smích. Postupně se ale šatna začala vyprazdňovat, a tak jsem šel i já.

***

*Barák ten večer praskal ve švech. Pomalu se rozjížděl i po-premiérový mejdan rozdělený do čtyř hlavních center. První bylo nahoře na zkušebně, kde probíhala více soukromá párty pro divadelníky a přátele. Další ohnisko bylo ve foyer a třetí v hospodě. Čtvrtým centrem byla místnost techniků blízko foyer. Celá po-premiérová oslava přirozeně vrcholila u klavíru.

Nejprve jsem zamířil nahoru na zkušebnu. Když jsem vešel do místnosti, překvapilo mě příjemné přítmí vytvářející intimní atmosféru. Bylo zhasnuto, na stolech svítily svíčky a jen v rozích prostor lehce osvětlovaly reflektory. Uprostřed zkušebny byl umístěn dlouhý stůl a na něm raut a pití, hlavně víno. Šel jsem si něco dát a přitom potkal Zdeňka z techniky. Pozdravili jsme se a já začal hned otázkou na představení:

„Tak co? Jak se ti to líbilo?“

„Prosím tě, je to vynikající, má to tempo, jde to kupředu, je to jako za (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*),“ odpověděl entuziasticky Zdeněk.

„Jej, tak to rád slyším. Na mě to působilo úplně stejně,“ řekl jsem a upil ze svého vína.

„Zase mě to nabilo energií, úplně odpálilo, přesně, jak před lety (*název inscenace*), to dělal taky Zbyněk," ještě trochu rozvedl Zdeněk a hned pokračoval, „to je přesně důvod, proč dělám v tomhle divadle! Jasně, teď jsme všichni hrozně unavení, ale je to taková ta dobrá, skvělá únava po dobrém výkonu," zakončil Zdeněk a po rozloučení si odešel dát jídlo z druhého kraje stolu.

Na druhé straně místnosti jsem zahlédl Zbyňka, jak si bere z talíře pár jednohubek. Snažil jsem se pohledem najít Jana, abychom se ho mohli společně vyptat na jeho režijní metodu. Jestli všechno ví dopředu, nebo ne. Jan ale na zkušebně nebyl a sám jsem si na to netroufnul. Když se Jan objevil, Zbyněk už byl dávno pryč, takže jsme se odpovědí na naše otázky nedočkali.

Dolil jsem si pití a potkal maskérku Laru, se kterou jsme si nakonec povídali docela dlouho.

„Tak co? Už jsi placený člen Divadla?" zeptala se.

„Ne, ne, pořád jsem na tom stejně. Jenom výzkumník, co trochu pomáhá," odpověděl jsem. Ve skutečnosti jsem ale v generálkovému týdnu ztrácel zájem o jakoukoliv akademickou práci. Bylo mi to úplně jedno. Chtěl jsem se dát k divadlu.

„A jak ti to jde s tím výzkumem?" vyzvídala Lara a já se neubránil uchechtnutí.

„No, hm, začíná mi to připomínat způsob, jakým Zbyněk zkouší inscenaci. Pořád se to mění, vyvíjí a je těžké o tom mluvit, dokud nebude všechno hotové, a možná ani potom ne," zavtipkoval jsem. Po chvíli dalšího rozhovoru o mém výzkumu jsme se přesunuli k ní.

„No a jak se máš teďka ty?" optal jsem se na oplátku.

„Já? No, dobře, vlastně dost dobře. Třeba teď za chvíli půjdu domů a vůbec mi to nevadí," odpověděla Lara.

„Ahá," zareagoval jsem, abych dal najevo, že ne úplně dobře rozumím.

„Takhle, já se poprvé v životě cítím, že někam patřím. Jsem součástí kolektivu, té divadelní komunity, konečně! Ještě donedávna to tak nebylo."

„Jak to?"

„No, nepřišlo mi to tak, že bych sem patřila. Snažila jsem se, ale pořád jsem si připadala všude navíc. Když jsem nebyla na párty, nikomu to nevadilo, a když jsem byla, tak taky ne."

„Blbý, to jsem taky občas cítil. A co se změnilo?"

„No, po roce intenzivní práce, kdy mám plný úvazek a byla jsem tady celou dobu těm lidem k dispozici, rozdala jsem se, tak mě přijali. Čím víc jsem toho dala, tím víc dostávám zpátky."

„Ahá," vyrazil jsem ze sebe. Na víc jsem se nezmohl.

„Takže teď už půjdu normálně domů a vůbec mi to nevadí. Ještě tak před čtvrt rokem bych tady byla třeba do tří do rána. Teď už nemusím. Vím, že sem patřím, tak můžu odejít," zakončila svoji rozmluvu Lara.

„Tak to jsem rád. Asi je opravdu těžké se dostat dovnitř. Ale povedlo se, tak dobrý, ne?" řekl jsem.

„Je to fajn," odpověděla Lara a šla si doplnit talíř s jídlem. Když se vrátila, ještě chvíli jsme si povídali o představení a po pár minutách se se mnou rozloučila, popřála mi hodně štěstí s výzkumem a odešla spokojeně domů.

***

Na zkušebně bylo čím dál tím víc lidí. Různě postávali, popíjeli, jedli, pobíhali kolem, povídali si, diskutovali a pomalu se opíjeli. Zhruba hodinu po konci představení začala na zkušebně hrát hudba a lidi se dali do tance. Tedy ne všichni, někteří postávali na terase a povídali si.

Přepadl mě pocit ztracenosti. Nebyl jsem dost opilý ani odvážný, abych tančil s ostatními. Ti byli, zdá se, už úplně jinde. Kolem mě nebyl nikdo, s kým bych si mohl popovídat, a na balkoně bych se musel k někomu vetřít a to jsem taky nikdy moc neuměl, takže jsem si to namířil do foyer za kamarády, kterým jsem na premiéru sehnal lístky.

Na schodech jsem potkal Hladimíra. Usmál se na mě a zeptal se: „Jsi šťastný?"

„Jsem," zněla moje odpověď a myslel jsem ji opravdu vážně.

„To rád slyším," uzavřel naši krátkou rozmluvu regisseur/chef a ztratil se v příšeří zkušebny.

***

V hospodě jsem narazil na svou sestřenici Janu a jednoho kamaráda z univerzity. Poměrně dlouho jsme si povídali o našich dojmech z premiéry, než nám došlo pití, takže jsem zašel na bar objednat. Potkal jsem tam Ivana zabraného do družného hovoru se dvěma dalšími lidmi. Rozebírali premiéru. Když jsem dorazil, úplnou náhodou jeden z jeho známých pronesl:

„No, já jsem to četl v tom textu v programu…"

„Jo, to napsal tady Petr, zrovna," přerušil ho okamžitě Ivan a představil mě ostatním.

„Dělal Zbyňkovi asistenta," vysvětlil a najednou se nahlas rozesmál a s mohutnými gesty pokračoval, „on mu Zbyňa jednou na zkoušce říká, pane asistente, vy nám uděláte anketu – kdo je (*jméno hlavní postavy*), zajímá mě celá sociální struktura, a zajímají mě hlavně vesnice v severních Čechách, jo, tam kolem Mostu, Ústí nad Labem… rozumíš ne, borec by ho hnal přes půl světa," dokončil svoje vyprávění Ivan a všichni jsme se rozesmáli.

Ivanovi známí museli po chvíli odejít, tak jsem ho pozval k nám. Seznámil jsem jej s mými kamarády a dali jsme se do řeči. Ivan po deseti minutách odešel zpátky na zkušebnu, odkud za svými kamarády přišel.

Snažil jsem se svoje spolustolovníky přesvědčit, abychom tam šli taky. Nechtělo se jim, styděli se. Zkušebnu vnímali jako soukromý prostor, kam oni nesmí. Po pár minutách se mi ale podařilo je přesvědčit. Bylo už po půlnoci a v té době se i jindy přísnější hranice mezi soukromým a veřejným rozpouštějí.

Zavedl jsem je přes dvůr, foyer a točité schodiště, kde jsme potkali skotačícího Lukáše, na zkušebnu. Nahoře už ale téměř nikdo nebyl, což mě překvapilo. Skoro nikdo netancoval, jen na balkoně zbylo pár hloučků. Sedli jsme si proto na stranu a dopíjeli zbylé víno.

Začala na mě padat jakási letargie. Po úspěšné premiéře opadlo napětí a uvolněné místo zaujala únava z posledních několika týdnů, kterou se mi podařilo alkoholem na několik hodin pouze zbrzdit.

Vyšel jsem ještě na balkon, podívat se kolem, na blízkou katedrálu a osvětlené ulice města. Nasál jsem nosem teplý letní vzduch do plic. Krásný výhled. Možná nejhezčí ve městě. Prohodil jsem pár slov s Ilonou a jejím přítelem, který na premiéru taky dorazil, ale po chvíli jsem se zase vrátil dovnitř.

Dopili jsme poslední víno a dali se na odchod. Cestou jsme se stavili do hospody na poslední slivovici. Těsně před naším odchodem Klarisa vyhlásila párty ve foyer u klavíru. Na chvíli jsem zapochyboval o našem odchodu. Jen na chvíli. Neměl jsem sílu tam jít.

Skvělá premiéra, slabší párty, pomyslel jsem si a spolu s ostatními odešel domů.

[Čtvrtek, 19. června]

Před pár dny mi brzy ráno, když jsem ještě spal, volal Alan. Chtěl se se mnou sejít v Divadle a dodělat scénář, který znám jako jediný zpaměti úplně celý. On má jen různé verze, které chce s mou pomocí sjednotit. Domluvili jsme se na dnešek, na druhou hodinu.

Od generálkového týdne a premiéry uplynul už nějaký čas. Ostrá změna rytmu mi neudělala dobře. Poslední dva měsíce jsem žil ve vysokém tempu a rytmu. Teď přišla náhlá změna. Denní režim se mi rychle rozpadl do nesourodých částí, stejně jako tomu bylo před začátkem zkoušení. Věci, které jsem předtím zvládal za pár minut, mi trvají hodinu. Po náročných generálkách a premiérách, kdy jsem byl v divadle každý den od rána do večera, zapojený a vytížený, se dostavila stejně intenzivní únava a po ní jakési podivné prázdno a osamění. Bude chvíli trvat, než si zvyknu.

Po premiéře jsem navštívil hned další den i tu druhou a za pár dní i první reprízu. Měl jsem pocit, že úspěch inscenace postupně slábne. Je možné, že na vině je proměna publika. Na premiéře bylo převážně složeno z přátel, sponzorů, kritiků a obecně lidí, kteří se pohybují kolem Divadla už dlouho. Recenze na představení jsou veskrze pozitivní až nadšené. Uvidíme. Dvanáctá repríza rozhodne.

***

Když jsem přišel do hospody, Alan už seděl u stolu. Podali jsme si ruce a po krátkém rozhovoru na úvod začali pracovat na scénáři. Postupně jsme procházeli řádek po řádku, slovo po slovu a já zpaměti recitoval jednotlivé věty. Občas bylo potřeba slovo vložit nebo naopak ubrat. Alan měl jednu z posledních verzí, ale ne tu úplně finální.

Všechny změny zapisoval do laptopu, který si přinesl s sebou. Když jsme došli na konec scénáře, uvědomil jsem si, jak je celá situace vlastně zvláštní. Dodělávat scénář až po první repríze, tedy po třetím uvedení hry? Hm, tak to prostě bylo.

V hlavě se mi přehrály celé poslední dva a půl měsíce, od původního textu, prvního společného čtení přes první zkoušky, pohyby, spojování s věcmi, postupnou materializaci a následné prolnutí všeho v generálkovém týdnu až po triumfální premiéru s diváky.

Od textu k hmotě, od textu k tělům plným krve a studeným předmětům. Až bude po derniéře, zbude zase jen text, a možná nějaký videozáznam.

„No a jak se jinak máš?“ zeptal se Alan po dokončení scénáře.

„Ale jo, jde to. Chybí mi to, musím říct. Nostalgicky vzpomínám na zkoušení, všechno to vypětí a tak, ale z toho se zase dostanu. Párkrát sem ještě zajdu, hlavně se těším na konec sezony, a po prázdninách jedu pryč.“

„Jo, konec sezony bývá dobrá akce. A jak ti to jde s výzkumem?“

„A jo, výzkum… no… hm… ergghhh… teď mě čeká asi analýza terénního deníku, čtení teorie a postupná příprava na rozhovory, takže pokud budeš svolný, rád se pobavím i s tebou,“ krátce jsem vysvětlil a hned pro úplnost dodal:

„Jinak o obsahu nechci moc mluvit, aby se to všechno neprozradilo.“

Chór V: Debatující společnost rekapituluje popáté

Petr dočetl a slova se ujímá *kalendář*:

„Na začátku tam byla troška stresu a nestíhání, co? Jakmile se tok energie začal centrovat na scénu velkého sálu. Všechno se najednou tím rytmem změnilo. Čas se směrem k premiéře začal zrychlovat a zintenzivňovat."

„Právě! Zároveň do té celkové atmosféry intervenovala nepoddajná zkušebna a její nevhodné proporce," přidává se *terénní deník*, „pokračovaly tak problémy s operetou a jejím významem, které nikdo nedokázal úplně uspokojivě vyřešit."

„Copak nepoddajná zkušebna," říká *dokument s historickými poznámkami*, „ale ta *velká postava z minulosti Divadla*! Ta prokázala taky pronikavou odolnost nebo spíš zarytost. Její dědictví se Divadlu skutečně zarylo pod kůži, pořád tam zůstávají nějaké podprahově působící způsoby dělání věcí a přemýšlení o nich."

„Postupně se vám ale začalo dařit," podotýká znovu *terénní deník*, „a společná kolektivní tvorba vyvrcholila v extatickém nazkoušení nového závěru představení."

„To jo," začíná odpovídat Petr, „nicméně stále přetrvával pocit jakési interpretační nejasnosti, která byla jasně identifikovatelná na té tiskovce," dopoví Petr a poposedne si na křesle:

„Objevily se také pochybnosti ohledně onoho rozmývání hierarchií při zkoušení. Je Zbyněk zdatný a sofistikovaný manipulátor, nebo skutečně tvoří všechno na místě společně s ostatními? Zaobírali jsme se tím několik dní, ale nakonec nedostali žádnou odpověď."

„Analogicky s tímto," rozvine krátce *terénní deník*, „se tu a tam vynořil regisseur/chef, aby připomněl kontext celého dění." Svou promluvou vybídne ke slovu *složku listů s teoretickými poznámkami*.

„Dále jsme viděli pokračování tématu různých světů kolektivu Divadla," rozhovoří se *složka*, „v nichž se zachází s různými předměty různě, čímž si lidé operující v jejich jádrech vytvářejí k věcem a technologiím užší vztahy. Vidět jsme to mohli, když se rozbil gramofon, což naštvalo rekvizitářku, nebo když někdo drcnul do světel a viděli to jen osvětlovači."

„Taky tam, myslím, bylo patrné," dále rozvíjí Petr, „že se postupně, hlavně v generálkovém týdnu, začal svět diváctva a náš svět inscenačního týmu propojovat. Všechny, i ty nejmenší drobnosti se sčítaly a uváděly nás do sdíleného světa. Všechny ty drobné rituály jako zlomvazky, zdravení palcem, vtipy ohledně nejmilejších replik, přeskakující hovory v hospodě a používání vtipů z her v jiných situacích."

„Taky jsi dále vrůstal do kolektivu, pokračoval jsi v napovídání, v práci na anketě, napsal text do programu, sehnal do něj fotky; a taky úspěšně nabídnul píseň Jimiho Hendrixe. To bylo velmi vtahující," doplní *terénní deník*.

„A potom v závěru," dodává triumfálně *kalendář*, „jsi měl naprosto jedinečnou možnost spolu s ostatními zažít ono kolektivní vytržení z úspěšné a vtahující premiéry, která tě definitivně vyrvala z každodenního rytmu. A pak jsi měl problém se do něj zase vrátit."

„Jo, to je pravda," poznamenává Petr, pak se na chvíli zastaví, ztichne a zavře oči, „pochopil jsem tehdy, proč to dělají. Proč to dělají i přes všechno ostatní! Tohle bylo vážně hodně silné."

„Byls šťastný!" uzavře *terénní deník*. Petr stále mlčí, jen se dívá do země a vzpomíná. Snaží se zpřítomnit si situace, vžít se opět do svých tehdejších pocitů, připomenout si to všechno.

„Dobrá, teď už nás čeká jen poslední oddíl *Zkoušky orchestru*, ne? Porevoluční reflexe, hm?" vytrhne Petra ze zamyšlení *kalendář*.

„Jo, hm hm, ano, je to tak," odpovídá Petr a znovu na příslušné stránce otevírá *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu*. Když sleduje pohyb své ruky, poprvé si uvědomí, jak slabá už ve skutečnosti je. Za okny začíná pomalu svítat.

Zkouška orchestru III.

1. Do kina jen jednou za čtrnáct dní

Vstupní hala Divadla. Od revoluce už uběhl nějaký čas. Před pár měsíci, po nesnadném výběrovém řízení a období „bezvládí", nastoupilo nové umělecké vedení v čele s režisérkou/šéfkou a dramaturgem Mikulášem. Petr chce sebrat pár „porevolučních reflexí". Ve vstupní hale hned potkává inspicientku Marianu, se kterou dělá první rozhovor.

PETR

Jak teda vidíte současnou situaci a výhled do budoucna?

MARIANA

Takhle, je to půlrok, co funguje nové vedení. Je hodně brzo na hodnocení, ale zdá se, že se to režisérka/šéfka rozhodla vzít hodně od podlahy (...). Děláme spoustu speciálních projektů, přestavuje se dvůr, foyer; organizujeme různé jiné akce, které Divadlo ale dělalo vždycky. Tahle kombinace na některé složky dopadá extrémně, což je škoda. Mám strach, že přeteče pohár zase z jiné strany a lidi začnou odcházet. Musí si to trochu sednout. Když lidi přicházejí a odcházejí, tak se blbě vytváří pocit, že všichni táhnou za jeden provaz. Tohle nejvíc drží Divadlo pohromadě, společné dílo, do kterého dáváte srdce. Pro peníze to fakt

neděláte (...). Může tomu pomoct (...) – a to slovo je hrozný a strašně se nadužívá – komunikace. Mluvit o věcech, o tom, jak všechno funguje, co se plánuje, proč je toto a proč není tamto, aby byly věci čistší, aby si nikdo nic nemusel domýšlet, aby bylo všechno jasné. O to se režisérka/šéfka snaží.

PETR

Co podle vás negativního tady zůstalo z předešlých období?

MARIANA

Nejhorší pořád zůstává to, že Divadlo velice zasahuje do osobního života. Třeba ale režisérka/šéfka s Mikulášem nad tím uvažujou. Budou se snažit co nejvíc hrát v neděli, ne v sobotu, protože špíl v sobotu člověku rozseká celý víkend. Nemůžete nikam jet. Konečně nad tím někdo trochu přemýšlí. No, takže pořád ta celková nepředvídatelnost a potom peníze...

PETR

Jo, peníze...

MARIANA

Jo, peníze. To je sranda. Pořád si říkám, do jaké míry mám být spokojená s tím, že jsem zdravá, mám peníze na nájem a jídlo. Na druhou stranu si myslím, že se o tom začíná zase dnes víc mluvit. O důstojné mzdě. Uvědomuju si, že jsem nezávislá, nemám rodinu, a tím pádem se tady těmi věcmi zabývám v momentě, kdy řeším, jestli si koupím ještě jeden voskový ubrousek. Zároveň mi ale dochází, že pokud bych si chtěla pořídit rodinu, tak se ocitnu na pokraji chudoby.

Momentálně si žiju ještě vesele, protože mám divadelní byt, kde platím zvýhodněný nájem oproti tržnímu. Ještěže má Divadlo po městě pár bytů, které může pronajmout zaměstnancům. V téhle situaci si můžu koupit nový boty a nepřemýšlím nad každým kafem, který si dám. Nechci si stěžovat, ale peníze řeším už od začátku (...). Přála bych si, aby lidi dostávali víc peněz. Teď mluvím hlavně o lidech v jiných sekcích. Ti tady tráví mnohem víc času a dělají mnohem tvrdší práci. Moje práce je spíš manažerská, ale oni to odedřou – perou, žehlí, zašívají, kostýmy, zvuk, světla, stavba. Ti tady tráví hodiny a hodiny (...). Když to řeknu hodně definitivně, tak moji kolegové nemůžou být šťastní.

PETR

No a není to trochu podobné, jako když se říkalo lékařům a sestrám, když chtěli zvýšit plat – no ale vy to přece neděláte pro peníze, to je poslání!

MARIANA

Je to tak. Tenhle argument ale nemůžete používat věčně. Já si na začátku řekla – OK, tak na dva tři roky se uskromním. Myslím, že je dobrý, když si člověk zažije i tuhle stránku věci. Musí se rozhodnout, že do kina půjde jednou za 14 dní nebo jednou za měsíc a že na kafe s kámoškou půjde až příští týden, protože už tenhle tejden měl zmrzlinu. V dlouhodobém měřítku to člověka frustruje. Kor když neděláte špatně svoji práci. Děláte ji intenzivně a zároveň ani nechcete vilu na Kanárech. Je to jen o tom, že si chcete koupit třeba dobré jídlo. Nebo si zajet někam na výlet. Vím, že to někdo může brát jako takové nadstavby. Jenže to je přesně rozdíl mezi žitím a přežíváním. Ale abych nebyla jenom takhle negativní...

PETR

No, klidně zkuste něco, co vás baví.

MARIANA

Mně přijde nejlepší, že se mi pořád střídají různé časy. Čas, kdy něco vytvářím, kdy jsem u vzniku něčeho nového, a čas, kdy dělám jinou práci (…). Když mě ta předchozí inspice, kterou jsem nahrazovala, zaučovala, říkala mi – jo, ono je to furt stejné, zkoušíte, nezkoušíte, zkoušíte, nezkoušíte, zkoušíte, zase první čtená, blá blá blá, generálky, premiéra a vyčerpání a tak pořád dokola. Ještě mě to neomrzelo a nemyslím si, že by mohlo. Režiséři se tu pořád střídají, takže zkoušení je pokaždé úplně jiné. Proces vzniku, tvorby je nenahraditelný.

Petr se rozloučí s Marianou a pokračuje dále přes dvůr do foyer, kde nikoho nepotká, a tak zamíří do místnosti techniky.

2. Všechno se teď plánuje hodně dopředu

Místnost techniky. Petr jde zkusit štěstí do místnosti, kterou část divadelníků a divadelnic vnímá jako centrální prostor, tepající srdce Divadla. V místnosti najde Zdeňka, okamžitě jej osloví a začínají rozhovor.

PETR

Před chvílí jsem o změnách v Divadle mluvil s několika lidmi. Jak se na to, jak fungujete teď, díváte vy?

ZDENĚK

Zatím to vnímám dobře. Pokud si někdo myslel, že se nebude pracovat, tak se spletl. Práce je pořád dost, ne-li víc. Ale obecně je to lepší. Člověk nemusí neustále obhajovat nebo vysvětlovat kdejakou prkotinu (...). Nezabýváme se ptákovinama. Věci se řeší v horizontu několika měsíců dopředu. Atmosféra je velice uvolněná, příjemná, tvůrčí, takže za mě dobrý. Dělají se věci, které nás baví (...), a snažíme se jeden na druhého brát ohled. Cítím snahu přemýšlet, ale opravdu přemýšlet nejen o umělecké složce, ale taky o tom, jak všechno technicky zajistit. Samozřejmě se v budoucnu může stát, že někdo zase dostane záchvat, že je nejhlavnější mozek na planetě. To se může stát. Pár takových umělců jsem tady už zažil. Za mě ale zatím dobrý.

PETR

V čem přesně je podle vás ta největší změna?

ZDENĚK

Snažíme se hodně plánovat. Chceme v co nejdelším horizontu schvalovat *fermany. Příští týden máme fermanovku na září, ale už se budeme domlouvat i na říjen, (...) takže já se nad tím můžu začít zamýšlet. Žiju totiž několik měsíců až půl roku dopředu (...). Plánuju, vymýšlím a řeším, co nás čeká. V říjnu třeba budou zájezdy, takže odhadnu, kolik bude potřeba času. Domluvím se s režisérem, jak inscenaci adaptovat do daného prostoru. Ideálně se zajedu přímo na

místo podívat. Celý vymyšlený balík potom předám technice, (…) rozdělím jim to do fermanů a jejich pracovních kalendářů.

PETR

Takže byste řekl, že už Divadlo tolik nepožírá soukromý čas lidí?

ZDENĚK

No, takhle. Obecně, Divadlo je žrout času. Zastávám ale názor, že si to každý musí nějakým způsobem nastavit. Udělat si nějaký řád, který vám to pomůže ukočírovat. Občas mám pocit, že rozdávám moudra, ale přece jenom jsem tady dvacet dva let. Něco jsem už zažil. Zažil jsem spousty lidí, kteří z Divadla několik dní za sebou vůbec nevylezli. Říkám, že největší umění je odsud odejít (…). Odejít odsud jako z práce a přijít sem jako do práce. Člověk se to musí naučit zvládat. Třeba tady jen tak nesedět. Prostě udělat si svoji práci a odejít. Nekouřit tady někde vedle, protože člověk tady pak skejsne a dostane se do jakéhosi kolotoče nebo bludného kruhu (…). Jasně, na druhou stranu nechci samozřejmě shazovat angažovanost svých kolegů. V generálkách je to něco jiného (…). To jsou v maximálním nasazení! Jde o to si to nějak nastavit (…). Opravdu jsem zažil hodně lidí, kteří trávili svůj veškerý čas v baráku. A to je špatně.

Do místnosti si pro kávu přichází osvětlovač Max následován Lumírem. Slyší poslední část Zdeňkovy promluvy a hned reaguje.

MAX

(*směje se u toho, když mluví; je nesvůj z přítomnosti diktafonu*)

Jo, přesně. To jsem teďka já. Někdy například ani nevím, jaký je den. Všechno se mi slívá do jedné platformy. Mně je jedno, jestli je neděle, pondělí, nebo svátek, já to vůbec neregistruju. Vůbec! Ztratil jsem přehled. Řídím se rytmem Divadla. Zapomněl jsem na ty příjemné stavy, kdy je pátek a vy víte, že je víkend. To už není, neexistuje.

Max si bere kávu a odchází pryč. Lumír chvílí zůstává a poslouchá. Do místnosti vchází překvapený zvukař Felix.

ZDENĚK

No, vidíte. Ještě jedna věc. Tím, jak je Divadlo živý organismus, věci pořád vznikají, tak (...) někoho třeba z umělecké sekce napadne, že by bylo potřeba ještě něco změnit, dodatečně. Něco, co už je třeba udělané a hotové. Takže třeba přijde nějaký pokyn, že je potřeba něco přestavět. Člověk, který si odpracoval svoje a odešel, je z obliga. Úkol ale padne na toho, kdo tu zůstal a zasekl se. To bývají nepříjemné situace. Vznikají z toho rozbroje. Tyhle věci se snažíme eliminovat právě tím, že se všechno plánuje hodně dopředu a věci se fixují. A jasně, tohle byl velký problém za Hladimíra. Ten pořád všechno měnil.

PETR

A ještě...

ZDENĚK

Jo a ještě jedna věc se změnila. Konečně se plánuje rekonstrukce a další úpravy. V minulé éře se tyhle věci vůbec neřešily. Žilo se v představě, že jsme pořád v novém divadle.

PETR

Aha, dobře. Co se konkrétně plánuje?

ZDENĚK

Třeba podlaha na sále. Teď to ještě zbrousíme, ale do budoucna bude muset přijít velká investice. Máme problém s praktikáblama a taky celou diváckou elevací plus podesty jsou úplně zhuntované. Takže na novou sezonu je vysoutěžená celá nová elevace. Tohle ale musí být jen první kolo. Dále musíme kompletně zrekonstruovat systém jevištních tahů (...). Taky opony jsou v katastrofálním stavu (...). A to se nebavím o světelném parku! (...) Jenom běžná údržba žárovek jde do desetitisíců. LED světla by taky nebyla špatná (...). Tohle všechno jsou milionové investice. Při poslední revizi nám bylo řečeno, že všechno je v naprosto katastrofálním stavu, a pokud něco není v katastrofálním stavu, tak je zastaralé. Je to úplně šílené. My jsme vlastně takové technologické muzeum.

PETR

Takže ono je to ve špatném technickém stavu a zároveň to zastarává.

ZDENĚK

Určitě, (…) abychom mohli být scénou, která dokáže držet krok se zahraničím (…), tak po technické stránce na to nejsme zařízení. Pokud někdo přijede na hostování, tak kolikrát nemáme vybavení na to, abychom mohli vytvořit podmínky, se kterýma jsou zvyklí pracovat doma (…). Zacházejí s jinými technologiemi, a to vytváří jejich kvalitní produkce, na které my tady obdivně hledíme. Z velké části je to umožněno technologiemi (…). Zatím musíme aspoň nějak ošetřit to stávající, co máme, abychom vůbec splňovali normy a předpisy.

Zdeňkovi zvoní telefon a musí odběhnout.

LUMÍR

Podívejte, celkově, já si myslím, že to Divadlo je špatně vymyšlený. Myslelo se jenom na to, že tady bude někdo hrát, ale už se moc nemyslelo na to, že to divadlo musí někdo obsluhovat. Že herci budou mít kostýmy, které není kam dávat, že tady bude spousta rekvizit a kulis, které prostě nemáme kam dát…

Zdeněk se vrací a odvádí pryč Lumíra. Na jejich místo přichází zvukař Felix, který je rád, že s ním taky jednou někdo chce udělat rozhovor.

FELIX

Kdybych měl já zhodnotit, co se změnilo, tak bych řekl, že se zlepšila spolupráce mezi lidmi. Mezi stávajícími i nově příchozími. Neskutečně se zlepšila komunikace, mezi všemi sekcemi. Vytváří to celkově uvolněnější prostředí. Předtím jsme byli ve strašné křeči (…). S novým vedením a režisérkou/šéfkou se

radost ze spolupráce neuvěřitelně zlepšila. Do práce se mi chodí daleko líp. Ráno vstanu, vím, že mám nabitý den, musím řešit tisíc věcí, ale jdu sem s tím pocitem, že co řeknu, se vezme v úvahu, a nikdo mi nebude diktovat můj čas (...). Je to pro mě strašně osvobozující. Neděláme porady kvůli blbostem. Sedneme si všichni k jednomu stolu (...), vedení, technická složka, inspice, kostýmy. Všechno se snažíme synchronizovat. Máme harmonogram a pak jednáme, jestli je možné v tom časovém horizontu všechno stihnout, jestli nám stačí technika, jestli na to máme lidi. Probíráme i ta rizika a věci, co jdou proti plánu. Nikdo mě nenutí, abych, a teď plácnu, postavil nazvučené pódium, za hodinu ho odnesl někam a pak ho zase odnesl zpátky. Když já řeknu – je to blbost, musíme to vymyslet jinak – tak všichni řeknou – no jo, to je fakt blbost, pojďme to vyřešit jinak.

PETR

... máte z toho teď větší radost?

FELIX

No, já se k tomu chtěl dostat. Člověk má z práce větší radost, když se na všem víc podílí. Třeba i při zkoušení (...). Když se dozvím, že režisér potřebuje něco ohledně zvuku, tak jdu hned za ním a ptám se, jak to budeme řešit. Potřebuju vždycky nějakou jasnější představu (...). Když řekne, že bude mikrofon na scéně, tak to může znamenat několik úplně rozdílných věcí. Třeba si představí, že to bude viset shora, ale já už si představuju, že ten mikrák donesu na stojanu. To jsou naprosto zásadní rozdíly. Vždycky se tak z něj snažím dostat byť jen pocit, jak by scéna měla působit. Pro mě je důležité vědět, jestli to bude s kabelem, nebo bez kabelu (...). V tomhle mě naprosto bavila (*název inscenace*), kdy

jsem měl fakt pocit, že s (*jméno režiséra*) to fakt tvoříme společně. Poslouchal jsem všechna cédéčka, ze kterých se brala muzika. Házel jsem nápady režisérovi, ten na základě mých doporučení přicházel s dalšími poznatky. Takhle jsme to dávali dohromady celé, i celý audio design. (*Jméno režiséra*) nechával tvořit i mě. To mě strašně bavilo.

PETR

Takže zase nějaká společná, kolektivní tvorba...

FELIX

Jo! A stejné je to i potom, když už je představení hotové. V jednom špílu hraje herečka pořád na housle. Já jsem za mixákem. Vnímám to neuvěřitelné spojení mezi náma. My si spolu fakt hrajeme. Ona jede na ty housle a já jedu s ní, střídáme se, doplňujem. To představení je fakt super, skvělé, jedeme tam všichni pohromadě. A teď to finále (...), hraje piano, pouští se mlha, ta postava se loučí s lidmi. Jsem z toho vždycky úplně naměkko (...). To jsou emoce, které já strašně žeru. Nevím, jak to říct. Úplně stejné to je, když (*jméno herce*) v jiné inscenaci na konci visí na kříži (...); dodnes jsme všichni pyšní na ten efekt s projektorem. Je to neuvěřitelné. To jsou situace, kdy konečně něco cítím. Konečně mám v sobě nějakou emoci, obyčejně v sobě nemám nic.

Petr se rozloučí s Felixem, poděkuje mu za moc hezký a otevřený rozhovor a míří k východu.

3. Síla negace

Ve foyer Petr potkává tři ženy – Miriam, Matyldu a uvaděčku Kristu, s nimiž se okamžitě dává do hovoru.

KRISTA

Ono je to teď celkově vtipné. Pro některé lidi je to úplně zásadní předěl, ale pro nás ta revoluce neznamenala nic zásadního. I když samozřejmě, nějak se to i k nám promítlo, ale fungujeme víceméně stejně.

PETR

A cítíte se tady pořád dobře?

KRISTA

Jo jo, jasně, cítím se tu velmi dobře. Divadelní atmosféra mě přitahuje pořád. Na druhou stranu jsou místa, kam mám pořád ostych chodit. Třeba herecká šatna. Všimla jsem si, že mám nějaké vnitřní hranice. Když musím zaklepat na šatnu, jestli tam není inspicientka, tak mi připadá, jako bych narušovala něčí posvátný prostor. Posvátný prostor té šatny, hereckého souboru, co má tu vlastní komunitu, která se připravuje na výkon na jevišti.

Petr se otočí na Miriam.

PETR

A co se týče nějaké změny atmosféry? Jak se na to díváte vy?

MIRIAM

Mně přišlo, že byla dost jiná, než k nám začaly prosakovat problémy pramenící z vyhroceného odchodu Hladimíra a potom celá ta přestavba. Moc se nevědělo, co bude dál a jak to bude dál.

PETR

V čem je to teď nejvíc rozdílné?

MIRIAM

Ona to teď bude hrozná dojmologie, ale já osobně cítím, že se to celé rozpadlo. Rozpadly se i vazby mezi námi. Pořád sice držíme, ale něco se změnilo. Nedokážu úplně pojmenovat, co to přesně je (...). Dřív jsem chodila do práce ráda. Čekala tu na mě taková měkká poduška hezkých vztahů. Teď tu cítím hodně napětí. Různí lidé mají velké starosti. Je těžké s nimi komunikovat. Nemůžu jim ani nijak pomoct. Mně osobně ty změny taky zasáhly. Věci, které mě hrozně motivovaly a bavily, tak ty už tady nejsou. Všechny ty velké projekty, které pro mě jako pro vystudovaného divadelního vědce byly hrozná výzva. Nechci být zpupná, ale momentálně dělám na středoškolském místě. Když si vzpomenu, tak jsme pracovali na knize, vytvářeli s různými režiséry seriál, a dokonce jsem měla možnost si napsat do knihy kapitolu. A tohle všechno odeznělo a dlouho mi trvalo, než jsem přišla na to, že už to takhle dál nejde.

PETR

A jak se vás osobně dotýkalo to období změn?

MIRIAM

Dotýkalo se mě to hlavně tím, že člověk žije v baráku. Potkáváte se s přáteli, kteří jsou v emocích. To vytváří celkovou náladu. Dostávalo se to ke mně přes kuř-pauzy a taky porady. Celá věc jela na pozadí. Pulzovala Divadlem. Uvědomuju si, že člověk zvenčí nikdy nepochopí, jak to přesně bylo. Zdráhám se situaci soudit. Nevím, kde je pravda, ale stalo se. Z odchodu Hladimíra se stala legenda. No a teď se hledá budoucnost.

PETR

(*otočí se na Matyldu*)

A jak ten přechod vnímáte vy?

MATYLDA

Je to těžké. Nastoupila jsem v říjnu. Byla jsem tu tři měsíce, než nastoupilo nové vedení. Přišlo mi, že Divadlo fungovalo, jelo, bylo to přechodné období. Nemůžu říct bezvládí, protože nový ředitel fungoval, ale neřešilo se nic nového. Teď, když přišla režisérka/šéfka s Mikulášem, tak je to strašně pozitivní změna. Oni vědí, co chtějí dělat, a zároveň jsou schopni říct, co je moje úloha. Předtím jsem nic moc nevěděla. Nicméně, obecně mám ohledně toho celého rozporuplné pocity. Hlavně v souvislosti s Hladimírem. Mám pocit, že ta negace je tu strašně velká. Na všech schůzích se ten člověk omílá, pořád dokola se o něm mluví, ale on je už pryč. Nemůžu říct, že mi to nepřijde fér, protože

jsem tady nebyla, ale přijde mi to zbytečný (…). Musí se s ním nějak diplomaticky vycházet. Lidi to ale nechtějí dělat. Není to pro mě extra příjemná situace. Já ho mám spojenýho s dobrýma věcma. On byl člověk, kvůli kterému jsem sem začala chodit. Dělal spousty dobrých věcí. Mrzí mě, že instituce, která se snaží dávat nějaký společenský příklad (…), se nedokáže srovnat s tím, co bylo. Pořád to nejde.

PETR

A nemyslíte, že to třeba časem odejde?

MATYLDA

Nevím, nejsem schopná to posoudit. Té negace je ale v lidech hodně (…). Mně byla energie toho baráku hodně nepříjemná. V něčem je pořád.

Po rozhovoru ve foyer Petr stoupá po schodech do vyšších pater směrem k hereckým šatnám.

4. Nedokončená revoluce

Točité schody do druhého patra vedoucí do hereckých šaten. Stěny jsou polepeny fotografiemi z historie a současnosti Divadla. Petr postupně potkává Beatu, kostyméra Lumíra a rekvizitářku Patricii.

PETR

Jak to teď cítíte vy?

BEATA

Řekla bych, že pokračuje to rozdělení na dva baráky – tam, kde jsou kanceláře, a tam, kde se dělá umění. Ale je to poslední dobou mnohem lepší. Dochází k většímu propojování, i tím, že režisérka/šéfka ctí oboje (...). Ona bere mě a ostatní z kanclu daleko víc. Tím se dostáváme i do toho druhého baráku daleko víc.

PETR

Cítíte taky nějaké uvolnění?

LUMÍR

Určitě, ale já si myslím, že se zase někdo najde. Sice ne už takový autoritář, ale nastoupí někdo další (...). Taky lidi si budou zase hledat ty svoje terče. Byla kráva tady ta, teď bude kráva tady tahle. Lidi to tak prostě dělají, hledají si své terče.

PETR

(*otáčí se na Patricii*)

A jak to vidíte vy?

PATRICIE

Co se týče vztahů, tak ty myslím fungují dobře (...). Vždycky ráda potkám režisérku/šéfku na chodbě. Zastaví se se mnou, pokecáme. Je taková lidská. Například se jednou stala taková věc. Začali rekonstruovat kuchyňku

a kuřárnu. Režisérka/šéfka si vyhlídla jedno křeslo, ve kterém obvykle sedávám. Ona přišla a říkala – to je pěkné křeslo. Dalo by se přečalounit a dát třeba do kuřárny nebo do kuchyňky. Ti, co tam zrovna byli, jí řekli: „Ale to je Patricie křeslo." A ona říká – aha aha, tak to ne, to jí tady necháme (...). Rozumíte, normálně bych čekala, že ho prostě vezme a dá mi tam židli. Ona ale opravdu kouká i na ty lidi. Poslouchá je. Proto neodnesla moje křeslo. Záleží jí zkrátka na tom, jak se lidi cítí.

PETR

No a nedošlo k tomu efektu, že když odešel regisseur/chef, tak tu chybí nějaký stmelovač?

PATRICIE

Už jsme stmelení i tak, to nepotřebujeme.

Petr se rozloučí s Lumírem, Beatou a Patricií a pokračuje. V dalším patře ale potkává náhodnou kolemjdoucí 15, se kterou zapřede delší hovor.

PETR

... a jak se teda podle vás divadlo proměnilo?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 15

Myslím si, že se toho zas tak moc nezměnilo. Před odchodem Hladimíra to bylo hrozný, vyhrocený a nesnesitelný. S jeho odchodem se ale změnilo akorát to, že tam není on. Jasně, existují teď slibné vize. Má tu hostovat hodně režisérů, kteří tu předtím nebývali (...). To je určitě dobrý. Ale jinak si myslím, že se zatím moc nezměnilo. Nejsem si jistá, že rozumíte, když řeknu, že je to podobný.

PETR

No, já se můžu samozřejmě doptat. Jak to myslíte?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 15

No, jak to dobře zformulovat. Myslím si, že herecký soubor je brán tak trošku s rezervou. Ve smyslu – vy teda hlavně moc nemluvte, my vám to pak vysvětlíme. Jako bychom byli nějací hysteričtí herci, kteří si furt něco vymýšlejí. Hodně lidí z kanceláří ale nikdy nevidělo opravdu hysterickou hereckou šatnu. To u nás opravdu není! Myslím, že tohle se nezměnilo (…). Mám dost často pocit, že si kancelář myslí, že je důležitější než sál. Měla jsem už jednu výměnu názoru s někým z kanclu. Říkala jsem, co si myslím, a odpověď byla, že si to vůbec nemyslí. Pokud to dělají nevědomě, tak dobře. Pokud je to vědomé, tak tím hůř. Za Hladimíra to tak bylo vždycky. Nikdo nesměl říct nic. Když se někdo o něco pokusil, tak mu regisseur/chef vysvětlil – dobře, rozumím ti, ale já si myslím tohle, takže to bude tak, jak říkám já. Takže nemělo vůbec žádný smysl nic říkat. Všichni si na to postupně zvykli. Takže když tu revoluci v uvozovkách udělala ta kancelář, tak si začali připadat tro-

PETR

Já myslel, že to byla společná věc.

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 15

No, ono to bylo takové nešikovné. Nejdřív se začali scházet herci. V jednu chvíli se zjistilo, že kancl už taky nemůže. Už to bylo pro ně taky nesnesitelné, trochu jinak a leckdy taky mnohem víc než pro nás (…). V nějaké chvíli se najednou všechno propojilo. Jenomže jsme si

neuvědomili důležitou věc. Neuvědomili jsme si, že za všechno nemůže jenom regisseur/chef. On mohl tak za padesát procent a dalších padesát procent je ten zbytek, který se nám ale taky nelíbil. Vina je rozložená nebo jak to říct. Neuvědomovali jsme si to. Teda já rozhodně ne. Pak jsme se nestačili divit, když regisseur/chef odešel, že je to vlastně furt stejné, ne-li horší.

PETR

Mě zaujalo, jak jste říkala, že těch padesát procent odešlo a padesát zůstalo. Co máte přesně na mysli?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 15

Regisseur/chef byl hrozně vidět. Všechno rozhodoval. Někde se rozčílil a všichni se to dozvěděli. I po jeho odchodu je to pořád prohnilý nebo to, co tam bylo prohnilý, je jen z části pryč. Nebo prohnilého, to není dobrý výraz. Pracují tam lidi, kteří předtím nedělali v žádném divadle. Oni proto nevědí, jak to chodí. Všechno se naučili od Hladimíra. To on je naučil, jak jednat s lidma, jak skládat fermany a podobně. Jasně, mají nějaké životní zkušenosti, ale pořád neví, jak se to dělá v jiných divadlech. Neví třeba, že v některých divadlech dokážou třeba plánovat tak, že manželský pár nehraje ve stejný večer. U nás je to úplně nemožné. Furt je s něčím problém – tady je nějaký host, a to nejde, tady je zase organizační problém. Možná je to taky tím, že máme jenom jednu partu kulisáků. Ale taky by se dalo přemýšlet jinak, než jak je to dosud zajeté. I ten režim, ve kterém se plánuje ferman. Jasně, já do toho ve výsledku moc nevidím, ale za tu dobu, co jsem tady, už dokážu poznat, že něco nefunguje. Často se stává, že host vůbec nevěděl, že má hrát, nikdo mu to nedal vědět. Tyhle mini věci se pořád dějí a nikdo si z toho nic nedělá (…). Ježišmarja, v Praze třeba, kdyby si

někdo z kanclu dovolil herci říct těsně před premiérou, kde má člověk hlavní roli – vy jste teda hrozný, vy jste mi oddělali židle, kam já tady ty lidi posadím. Tam se někdo dva měsíce snaží, zkouší a pak mu nějaká holka z kanclu řekne, že jsme oddělali židle a neví, kam posadí lidi. Ono je to taky tím, že jsme tu sice všichni kamarádi a všichni jsme přátelští, ale tím pádem ty hranice mezi pozicema musí být mnohem přísnější. Kolikrát si lidi neuvědomí, že teď už se nejedná o kamarádský rozhovor, ale o pracovní rozhovor.

PETR

A máte nějakou naději, že se to příchodem nového vedení opravdu zlepší?

NÁHODNÁ KOLEMJDOUCÍ 15

Já jim to dokonce říkala. Mluvila jsem s nimi otevřeně. No, ne až takhle do detailu. To jsem si nedovolila, (...) ale říkala jsem jim, z čeho mám strach. Nechci, aby to bylo pořád stejný. Nechci, aby chytali to přemýšlení nad Divadlem od kanceláře. Mám strach, aby se tím nenakazili. Možná mají pocit, že když přišli noví, tak si mají nechat od té kanceláře poradit. Vysvětlit, jak to tady chodí. V praktických věcech je to možná někdy pravda, ale zase ne úplně. Vždycky je dobré si uchovat ten pohled zvenku, ten čerstvý, nový pohled a prostě říct někdy NE, bude to jinak. Tohle nám přijde lepší, než jak to tady chodilo doteďka. Takže, ano, pořád mám nějakou naději.

Po rozhovoru s náhodnou kolemjdoucí 15 stoupá Petr k hereckým šatnám.

5. Triumvirát obrušuje hrany?

V šatně Petr potkává Reginu a Jana. Pomalu se chystají na oběd. Neztrácejí proto čas a hned otevírají téma porevoluční situace.

PETR

Takže, řekněte, přišlo podle vás nějaké uvolnění?

JAN

Přišlo. Byl tady regisseur/chef a jeho autoritativní vedení. Chtěl mít všechno v rukou, chtěl o všem rozhodovat. V té době, co se týče komunitního života, tak byla atmosféra dobrá. Nesměl ale být v místnosti. Měli jsme společného nepřítele, neférového zadavatele, který hrozně často někomu křivdil, a vy jste s ním sounáležel (…). Když odešel, tak se ale ukázalo, že komunitní život je vlastně ještě lepší. Není postavený na společném nepříteli (…). Třeba jsme se teď víc začali scházet na pivko. Jen tak, spontánně. Atmosféra se vyčistila od neustálého stěžování na Hladimíra. Člověka už to taky štvalo. On byl tématem všech hovorů u stolu. Pořád dokola se řešily ty situace, které byly v něčem jiné, ale furt stejné. Lidi se nebavili o ničem jiném. Teď řešíme biatlon, co dělají děcka a podobné normální věci. Jsem zvědavý, jestli si to myslím jen já (…). Atmosféra je boží. Mám hodně

pozitivní úhel pohledu. Jsem hrozně smířlivý s novým vedením.

REGINA

Taky si myslím, že přišla velká úleva po regisseuru/chefovi, který byl fakt nekompromisní a hodně autoritářský. V tomhle vnímám velkou úlevu. Období, kdy on skončil a ještě nenastoupila režisérka/šéfka, bylo takové podivně rozplizlé. Kdybych měla nějaký problém, tak bych ani nevěděla, za kým jít a koho se ptát (...). Po tom, co se regisseur/chef snažil všechno vydupat a vykřičet, tak mi ten oddech přišel zdravý. Nadechli jsme se, uvolnili. Z některých celosouborovek jsem měla pocit, jako by se najednou technika divila, a někdy i my, že se bude pořád stejně hodně hrát a jezdit na zájezdy. Odpočinek byl nutný (...). Režisérka/šéfka do toho vnesla novou energii, i když jinou než regisseur/chef.

PETR

Mají i něco společného třeba?

REGINA

No ano, ale chci, aby to vyznělo v dobrém. Vlastnost mít cíl a jít si za ním skoro přes všechno je skoro podobná. Když má režisérka/šéfka vizi, tak za ní poměrně ostře jde. Nevadí mi to. Hlavně teda v tom, že se o tom s náma víc baví nebo otevřeně řekne – mám takovýto plán, chci udělat tohle a tohle. Člověka potom nepřekvapí, když se to za čtvrt roku realizuje. Regisseur/chef prostě řekl, jak to bude, a s nikým se o tom nebavil. Šel si za svým a nepotřeboval nic s nikým konzultovat. Nepotřeboval nám sdělovat, jaké má plány za čtvrt roku. Prostě bude festival a hotovo. My jsme pak ze

dne na den koukali, že čtrnáct dní života bude v háji. S naším časem si hlavu nelámal. Aktuální vedení má rozhodně slušnější způsob, jak s lidma jednat. Jsou ale teprve na začátku. Příští sezona bude…

PETR

Jo, ta už bude kompletně jejich. Teď je to takový dojezd mezivládí, že?

REGINA

Ano. Takže energie má režisérka/šéfka dost (…), taky pozitivní a dost silnou vizi – dovede strhnout ostatní pro svůj nápad a dělá pro to maximum (…). I v souvislosti s tím výběrovým řízením se o tom mluvilo podobně. Většina říkala, že Divadlo potřebuje někoho, jako byl regisseur/chef. Divadlo musí mít jasnou tvář, jasné směřování. Je potřeba, aby to někdo uchopil pevně do rukou. Nesmí to být zase nějaké rozplizlé, nemáme o všem diskutovat, i když my bychom často rádi, kdyby s náma o tom všem víc mluvili. Na druhou stranu, kdyby to mělo být o nějaké dobrovolnosti, tak pochybuju, že bychom se na něčem vůbec shodli. Někdo tomu asi musí šéfovat.

PETR

Z minulých vyprávění jsem pochopil, že regisseur/chef tomu chtěl šéfovat právě jako v minulosti. Chtěl nějak nostalgicky aktualizovat tu vzpomínku na staré Divadlo.

REGINA

Určitě to měl v plánu. Nevím ale, jestli si uvědomoval, že dneska je ta herecká a divadelní práce úplně jinde.

Pohybujeme se v jiné konkurenci. Finanční ohodnocení je jinde. My prostě s tím platem musíme dělat i jiné věci, abychom se uživili. Kloubení těch různých prací se špatně plánovalo, když se objevovaly akce, které nebyly ve fermanu.

JAN

(*pokračuje v nasazeném tématu*)

Já byl zhruba po třech letech tohoto stylu práce skoro na odchodu. Byl jsem fakt vyčerpanej. Dělal jsem do toho samozřejmě další věci, další práce. Rozpadal se mi vztah. Říkal jsem si, že bych odešel, ale udržely mě tu dvě věci. Zaprvé, láska k duchu Divadla (...), politického divadla, které dělá pouliční expresivní představení (...), a právě revolucionářství. Druhá a ta důležitější věc byla práce se Zbyňkem. Dělali jsme spolu (*název inscenace*). Zjistil jsem, že to je naprosto skvělá práce. V té době jsem ho nikde neviděl režírovat tolik jako v Divadle. Říkal jsem si – to je super, zůstanu v Divadle, nebudu odcházet (...) a budu doufat, že mě (...) obsadí Zbyněk. (...) Kdybych nedělal (*název inscenace*) se Zbyňkem, tak nevím. Už bych tu možná nebyl.

PETR

Je pravda, že tohle jsem už slyšel. Zkoušení se Zbyňkem jako by lidi nabíjelo, a vás dokonce udrželo v divadle (*směrem k Janovi*). Ta kolektivní tvorba, nabízení. Když se ale vrátíme k režisérce/šéfce. Ona je vlastně první ženou po dlouhé době na tomhle postu, že?

REGINA

Je to tak, předtím tady byla jedna žena, ale ve střídání s dvěma chlapama. Já o tom moc nevím, ale mezi

nimi fungovala jakási umělecká rada. Všechny důležité věci si museli odsouhlasit mezi sebou a dalšími členy rady (...). Regisseur/chef to prý jako první věc, co přišel, zrušil. Rozhodoval hodně sám. Další lidi tam byli, tajemnice, intendantka a tak, ale nebyl tam ten tvořivý element, kdy se tři umělci a zároveň šéfové dohadují o daném problému. (...) To mohla být hodně zajímavá debata. Na druhou stranu to určitě bylo i těžší, protože to byli tři režiséři, takže jejich ega na sebe musela dost narážet. Věřím, že v tom ale mohlo často zvítězit to nejlepší, životaschopný.

PETR

Takže ten triumvirát trochu obrušoval hrany, jo, hm hm...

Rozhovor pokračuje ještě pár minut, po nichž se Regina s Janem zvednou a odcházejí na oběd. Petr se tak přesouvá do druhé části šatny, kde sedí Mirka, a po chvíli za nimi přijde i Luboš, který před pár okamžiky dorazil do šatny.

MIRKA

(*v propojené šatně poslouchala část předchozího rozhovoru*)

Podívejte, já vám něco řeknu. Byly to všechno změny, které zaprvé asi musely přijít, ale stejně vám otevřeně povím, že jsem toho nebyla příliš účastná (...). Nechtěla jsem toho být účastná.

PETR

Dobře, a jak to vidíte teď?

MIRKA

Možná, jako ta starší, začnu mít problém s mladou generací. My jsme tady bývali pořád na stejném levelu. Teď se to strašně mění. My už prostě jsme, neříkám konzervy, ale inventář tohoto divadla. Každé divadlo ale takové inventáře potřebuje. Kdyby se toho chopili jenom mladí, tak by se to muselo podle mě znova přejmenovat. Musela by začít nějaká úplně nová éra. I po revoluci padaly návrhy, že by se Divadlo mělo se všema rozloučit, nabrat nové lidi, dát si jiný název…

PETR

Jako po revoluci v devětaosmdesátém?

MIRKA

Ale ne, teď po té naší revoluci. Jsme zvyklí na jinou revoluci, co (*hlasitě se zasměje*). No, nebylo to vůbec lehké. Když se hledalo nové vedení, při konkurzech. Četla jsem si některé ty plány, co by zamýšleli s Divadlem udělat. Měla jsem ze všech těch mladých lidí pocit, že by to tady nejraději zbořili a postavili na úplně nových základech. To si Divadlo ani ta budova nezaslouží. Jestli chtějí svoje vlastní divadlo, ať si dělají svoje vlastní divadlo, ale ať se nehlásí do konkurzu do Divadla. Podle mě se to vylučuje. Přece jenom musím trošku ctít, z čeho se vychází. No a dopadlo to tak, že to vlastně ani nové vedení moc není. Všichni už byli nějak s tím Divadlem spjatí. Akorát tím, že to vzali hodně mladí lidé, tak mají mladé představy a mladé nápady. Všechno je prozářeno mládím. Režisérka/šéfka chrlí jeden nápad za druhým. Všichni se diví, kde se to v ní bere, že asi ani nespí. Pořád jenom přemýšlí, co by tady ještě mohlo být nového a koho sem ještě přivést. To se mi strašně líbí.

PETR

(*směrem k nově příchozímu Lubošovi*)

A jak ty porevoluční změny v Divadle působí na vás?

LUBOŠ

Velmi dobře to na mě působí. Zatím, co se zvládlo udělat, musím zaťukat, je skvělé. Inscenace, které jsme udělali, jsou dobré, mají úspěch a na další sezonu to máme nastartované dobře. Výhled, s kým budeme dělat, je zářivý (...). Ostatně, když odcházel regisseur/chef, my jsme krizi neměli. Měli jsme inscenace nasmlouvané, zkoušeli jsme dobré věci s dobrými režiséry. Čili jako soubor jsme nepocítili žádný propad, naopak. Ten rok, než přišla režisérka/šéfka s Mikulášem, nebyl žádný propad, nebyla žádná krize, my jsme nic nepocítili. My si tak trošku odfoukli a už tam začala jakási změna. Teď přichází změna s tím, že se dělá nový dvůr, bude jiná hospoda, nová kuřárna, máme krásnou novou kuchyňku. Prostě nejsme motor, který jede na plný plyn bez snížení otáček nebo zádrhelů celých jedenapadesát let.

PETR

Takže za celou dobu existence bylo ještě další snížení otáček?

LUBOŠ

Já přicházel do Divadla, když končilo pátou sezonu amatérského divadla a začínalo první sezonu jako profesionální soubor. Z konzervatoře jsem toho moc neuměl. Po nástupu bylo několik let, kdy jsem si říkal, že bych se na to herectví měl vykašlat. Jako nejmladšího člena

mě všichni režiséři dusili jako blázen. Chodil jsem domů v totální depresi s přesvědčením, že jsem si vybral špatný povolání a že bych toho měl nechat (...). Nicméně pak jsem pochopil, asi po dvou letech, že kdyby o mě neměli zájem, tak by mě nedusili. Dusili mě proto, abych se někam posunul. Takový byl jejich způsob. Neříkám, že to byl ten nejlepší způsob. Byl to jejich způsob.

PETR

(*snaží se vrátit hovor k tématu*)

Aha, a ty pozdější změny na vás působily jak?

LUBOŠ

Když to vezmu obecně, tak ta transformace společnosti po roce osmdesát devět přinesla změny do stylu života vůbec. Tím pádem i u herců a našeho Divadla. Předtím jsme zkoušeli do jedné do dvou do rána. To už v současné době není možné. (...) Divadlo bylo tenkrát náš jediný život. Neměli jsme peníze, protože jsme měli směšné honoráře, ze kterých se tak tak dalo vyjít, a peníze ani nebyly za co utratit. Držela nás pohromadě myšlenka svobody (...). Doba se postupně změnila. Máte víc příležitostí točit v televizi a potřebujete to dát dohromady s tím Divadlem. Víc se taky točí v rozhlase. Ta práce je rozmanitější a člověk už není od rána do večera zavřený v divadle. Samozřejmě v rámci generálek tady stejně člověk tráví celý den víceméně, ale to každý ví a počítá s tím. (...) Jednoduše se mění podmínky a tím se musí měnit i nároky a požadavky na lidi. Vezměte si jenom techniku. Máme problémy se zvukařema nebo osvětlovačema. Přijde sem zvukař, je dobrý, vyučí se tady, ale má problém s penězi. Ty peníze, které by měl, kdyby šel zvučit sám za sebe, mu u nás nikdo nedá. Někdy to tady bylo dost vo držku (...).

Kluci ze stavby už tady jsou taky delší dobu, někdy jsou nasraní, ale taky k tomu musí mít kurva nějaký vztah, jinak by tady nebyli. Šli by pryč.

PETR

To už říkalo hodně lidí, že to není jenom práce, že se sem nechodí jako do továrny, že to má nějaký hlubší význam.

LUBOŠ

O tom to je, jo. To je tohle divadlo. Je to něco vztahového, co člověk bere za vlastní, jako svůj osobní názor. Rád se toho účastníte, rád něco přinášíte, protože to pro vás má smysl.

PETR

(*otočí se na Mirku*)

A jaké byly začátky pro vás?

MIRKA

Mě na úplném začátku přivedl (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*), na kterého nelze zapomenout. Ve spoustě věcí, když jsem byla hodně mladá, jsem s ním nesouhlasila. Docela jsme spolu bojovali a až s postupem let, ale to je asi naprosto běžné v každém životě, přicházím na to, že opravdu měl ten pán ale úplně ve všem pravdu. Jeho strašně milovaná věta byla – proč já musím mít vždycky pravdu. On ji ale vážně měl. Přicházím na to bohužel až teď. Byla jsem vychovaná k maximálnímu výkonu, nějaké volno a kam dám děti, nic. Po porodu jsem hned nastoupila. (*Jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) řekl, to zvládneš. V červenci jsem

porodila a v září už jsem hrála. Tenkrát se s váma nikdo nesral. (*Jméno velkého režiséra z minulosti divadla*) vyžadoval maximální přístup a regisseur/chef ho následoval, byl jeho žák. Vzal si z něj všechno. Takže teď přicházejí ti mladí, kteří jsou strašně nároční na své osobní volno. Já se nikdy nepídila potom, kde a kdy hraju, mám plný úvazek, tak mám hrát ve všem. Oni jsou daleko ambicióznější, rychlejší, náročnější. Takže tlačí to divadlo, aby visely fermany málem tři měsíce dopředu, chtějí vědět, co budou kde hrát. To já jsem nikdy nepotřebovala vědět, fakt, a v tomhle ty generace najednou na sebe začínají narážet.

PETR

A ten generační spor podle vás přináší spíš negativní energii?

MIRKA

No, pro mě jo. Poslední dobou si někdy říkám, nech to být a tak. Ale pak si zase říkám, proč jako bych měla mlčet? To Divadlo mě nějak vychovalo, tak více polemizujeme v šatně. Dřív jsme byli hodně názorově jednotní. Byli jsme na tom všichni stejně. Je to i o té disciplíně. Nejsem tady od toho, abych někoho vychovávala, ale když už je to do očí bijící. Když se chtějí různě uvolňovat nebo si dopředu zařizují volno, protože oni chtějí mít ten svůj osobní život. Já ho tenkrát neměla, když jsem byla mladá. Já byla v divadle od rána do večera. Tenkrát to tak bylo normální.

PETR

Já třeba slyšel, že byl problém v tom, že regisseur/chef tím, jak všechno kontroloval, přikazoval, tak vlastně zamezoval lidem tvořit.

MIRKA

Je na tom kus velké pravdy. Zároveň je potřeba říct, že regisseur/chef je zvyklý dělat už s hotovými herci, a když vás něčím osloví, jak si představuje tu vaši postavu, tak dál už ji povýšíte vy sám. Právě tím, jak ji třeba hrajete. Tisíckrát vám řekne NE, takhle ne, takhle ne. On potřebuje herce, kteří o té postavě přemýšlí. Samozřejmě, on vám tu postavu málem nakrokuje. Buď do ní vklouznete přes sebe anebo ji jenom odkrokujete, jak vám řekl. A na tom se to právě pozná. I do těch kroků, které on vám nakázal, musíte dát něco ze sebe. Takže nesouhlasím s tím, že jsme byli jenom loutky. Pak už všechno povýšíte svým vlastním herectvím. To, že se s ním nedalo komunikovat, když třeba člověk přinesl na nějakou zkoušku návrh, obvykle řekl, no dobře, ale já si myslím, že takhle je to správnější. S postupem let jsem přišla na to, že je strašně dobré mu v tom věřit. Nedělá věci přímočaře a jednoduše. Všechno má daleko víc rovin, všechno je daleko hlubší. I těm zadním postavám věnoval obrovskou pozornost, i tomu takzvaně třetímu plánu. Všem vysvětloval jejich motivaci. Nejde tu o to, že jen tak přejdete po jevišti, ale proč přejdete, jak přejdete, na co máte myslet. (...) Úplně nesnášel, když se divadlo udělalo na první dobrou. Takhle by to třeba mohlo zůstat, ale vždycky chtěl jít hlouběji.

PETR

Dobře, a teda...

MIRKA

(*pokračuje v nasazeném tempu*)

Hlavně si nesmíte z divadla udělat zájmovou uměleckou činnost. Nesmí se nikdy stát, že tam chodíte jak do kroužku. Divadlo je poslání a musíte tomu něco obětovat, jestli ho chcete dělat dobře. Nejde tu o to, že večer přijdu a s lehkým srdcem a lehkou nohou něco zahraju. Divadlem se musíte protrápit. Právě ta mladá generace se odmítá něčím trápit. V tomhle vidím to napětí, které mezi námi je. Neměli byste se divadlem jen bavit. Divadlo není zábava. Nejhorší na tom je, že to není vidět. Není vidět, že divadlo musí trochu bolet a musí vás trápit, jinak to nebudete dělat dobře. Mezi lidmi je všeobecně rozšířený názor, že my prostě jenom něco rychle secvičíme a večer to s radostí zahrajeme. Nikdo za tím nevidí tu obrovskou dřinu. Čím vším ten herec prochází. O tom se málokdy mluví. Chodíte po nocích doma a jste nešťastní, že na to nemůžete přijít nebo že děláte pořád něco blbě a nejde vám to. Tak strašné trápení.

Petr opouští herecké šatny, děkuje srdečně Mirce a Lubošovi za jejich krásná vyprávění a přesouvá se do druhé, administrativní budovy, kde už za chvíli začne jeho domluvený rozhovor s vedením Divadla.

6. Totalita beze strachu?

Kancelář ředitele divadla. Kvůli časové vytíženosti je domluveno, že nejprve proběhne rozhovor se dvěma lidmi z vedení, kteří v divadle zůstali i po revoluci. Následně přijde na řadu režisérka/šéfka s dramaturgem Mikulášem.

PETR

Jak tedy hodnotíte proběhlé změny?

GABRIELA

Podle mě se završila jedna éra. Odešel nejen regisseur/chef, ale i další. Lidi, kteří tvořili hrozně dlouhou dobu tvář Divadla a byli spojeni s kořeny. Ti ctili všechno a je to pro ně samozřejmě hrozně bolestné. Předávají to, co vybudovali, někomu, kdo si s tím dělá, co chce. Vlastně to trochu chápu. Buď by to Divadlo mělo zaniknout s nimi, nebo by mělo začít žít úplně jinak, což se teď děje. Ředitelování vzal Alan, který se rozhodl, že to bude vést kompaktně jako společenství mladých tvůrců. Bude dávat prostor jejich vizím. Chce otevřít dveře, nestavět bariéry, ale snažit se být nápomocný realizaci jejich snů. Mladí jsou samozřejmě progresivní. Mají zájem ukázat, co v nich je. Samozřejmě s respektem k tomu, co bylo. Chtějí se ale přesto nějak odtrhnout od toho, co bylo, a dělat si věci po svém a to je samozřejmě velice citlivé pro lidi, kteří to vidí. Ta proměna je

obrovská. Zhodnotit ji můžeme tak za deset let. Vždycky se ale musí dát šance, aby se Divadlo znovu nadechlo a šlo jiným směrem.

ALAN

Já bych to moje dosavadní působení rozdělil na dvě části. Ta první část roku od září do prosince byla ve znamení zajištění financování. Ta instituce je dlouhodobě podfinancovaná a bylo potřeba napnout síly k tomu, aby nám navýšili rozpočet. Zároveň s tím bylo potřeba nastartovat i jiné věci. Peníze, to pořád trvá, pořád to není to, co bychom potřebovali. Bude potřeba věnovat spoustu energie a času tomu, aby to nebyla tečka za příběhem navýšení z loňska, ale aby ty potřeby organizace byly reflektovány městem jako zřizovatelem i v dalším roce. Zároveň ale konečně vzniká prostor pro nastartování transformace organizace jako takové (...). Ta agenda je hodně rozsáhlá a management relativně úzký. Jsem tady já, dva lidi vedle v kanceláři (...) a účtárna, respektive hlavní účetní, a to je všechno. Těch pár lidí obhospodařuje celý x-milionový provoz (...). Na rozmýšlení nějakého uměleckého směřování mi zbývá hrozně málo času. Cítím obrovskou potřebu tady ten čas na tyhle věci pro sebe zvětšovat a administrativu co nejvíc předávat vedle do kanclu.

PETR

Dobře, a když bychom...

ALAN

(*entuziasticky dodává*)

Jo, a ještě jsem zapomněl. Budova! Všude vidím problémy. Rád bych s těma budovama něco provedl. Vidím

to z úplně jiného pohledu, než jsem to viděl dosud. Myslím si, že je to skvělý a zajímavý areál, v historickém centru, samotném srdci města. Je ale v hrozném stavu, což asi slyšíte ze všech stran. (...) Dávám v tuto chvíli do kupy jednotlivé věci a zároveň vizi, co by se s tím mělo stát.

PETR

Takže v současnosti startuje nová kapitola v životě Divadla s novým, mladým vedením, ale opotřebovanými budovami a...

GABRIELA

... opotřebovaným týmem. Režisérka/šéfka přichází k týmu, který sice ví, jak na to, ale je hodně opotřebovaný a vyčerpaný. Hlavně po období těch dvou let bojů a přerodů. Rok jsme to tady táhli sami, aniž by to někdo moc poznal. Je tu cítit určitá frustrace. Znám to, dělala jsem v jedné instituci, kde jsem zažila něco podobného. Byl tam člověk, se kterým byla hrozně těžká spolupráce. Celý ten úřad se stmelil proti němu. Pak ta osoba odešla a přišel někdo jiný, třeba laskavější, nebo to vedení bude úplně jiné, tak najednou se začnou tvořit skupinky. Orientace v tom, co je špatně, co je dobře, kde je moje pozice, je mnohem komplikovanější. A to se děje teď, lidi jsou vyčerpaní, najednou je na ně tlak, je zase hodně práce, ale třeba ne až tak kreativní. Je toho zase hrozně moc. Teď přichází nový názor na to, co je správně, co je špatně, od někoho nového, kdo to chce dělat jinak (...). Najednou ten jeden nepřítel, proti kterému se všichni spojili, a byli tak na jedné lodi, odešel a mnozí nevědí, kde je jejich pozice (...). Takže zase jsme padli do náročného období. Neříkám složitého, ale věřím a myslím si...

PETR

... že se to povede znovu nakopnout?

GABRIELA

Takhle, mně přijde, že ty procesy fungují pořád stejně. Jsou víceméně dané. Očekávala jsem, že se ten stav frustrace dostaví (...). O to složitější je pro nové vedení všechno stmelit (...). Regisseur/chef byl na úplném začátku ten silný element. Obrovský motor. Ne nepřítel. Dotoval svou energií všechny. Já teď nemůžu říct, jestli je to lepší, nebo horší. Začíná to jakoby odznova. Divadlo je zase na začátku nějaké nové éry s mladší generací. Ale kam dojde, to se ukáže až retrospektivně (...). Buď to musí jít do stmelení proti nepříteli, nebo ty společné cíle, takhle funguje podle mě každá skupina.

PETR

A co vám samotné dává energii?

GABRIELA

Já čerpám energii ze sálu! To je prostor, odkud ji může člověk zpětně načerpat. Ta naše práce, co se tady udělá, jde k tomu člověku leda přes to, co se děje na jevišti. Člověk vidí, že to dává smysl. Naše práce v tom zázemí není vidět. Píšeme smlouvy, vyprodukujeme lidi, domluvíme, zařídíme, aby to fungovalo, a potom vidíme ten výsledek. Podílíme se na výsledku a ti lidi potom třeba stojí při děkovačce, jsou vyprodaná představení a funguje to. (...) Práce u Divadla je obecně zajímavá, člověk se dostane k zajímavým věcem, kontaktům, nabíjí ho i ta komunitnost. Jsem tady vlastně i kvůli té partě lidí. Když tady ztratíte srdce, tak se potom už nedíváte na čas, což může být i negativní.

Potom, jak se ta práce hrne, tak si přestanete hlídat čas a hrozí vyhoření. Krůček k frustraci, že najednou si člověk řekne – mám toho dost a chci odsud pryč – přijde úplně nečekaně, ono se to tak kupí a kupí a pak kápne poslední kapka a je to. Musíte se hodně hlídat, nastavit si nějaký režim a hranice. Když už se to překlopí, ta komunita vás pohltí natolik, že už nerozeznáváte mezi svým životem a prací. Musíte hájit svůj vlastní osobní život. Mít další známé. Nesmíte žít jenom tady tímto, protože ať chcete, nebo nechcete, je to tady sice zábava, ale pořád jste v práci.

Petr si ještě pár minut povídá s Alanem a Gabrielou. Následuje výměna zpovídaných. Přichází režisérka/šéfka a dramaturg Mikuláš. Oba se usazují a jsou připravení a ochotní odpovídat na otázky.

PETR

Jak jste se vlastně dostala na pozici režisérky/šéfky?

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

No, od odstoupení Hladimíra bylo Divadlo v jakési krizi. Hledal se někdo, kdo by to tady mohl vést dál a kdo je nějak navázaný na ten barák. V minulosti jsem tady dělala pár inscenací a tím jsem zaručovala nějakou kontinuitu. V něčem bych to pozvání uvítala až za tři roky. Zrovna jsem skončila rodičovskou, chtěla jsem se rozkoukat. Ten tlak, aby se zachovala kontinuita, byl ale velký a nebyl mi ani nijak protivný. Využila jsem příležitosti vést divadlo, které jsem milovala. Načasování bych si sice představovala jinak, ale už to tak je.

MIKULÁŠ

Je pravda, že je to teď hodně náročné, hodně intenzivní, ale zase velmi zajímavé. Je to transformační zkušenost pro všechny. Zažíváme extrémně turbulentní období s lidmi, které jsem před tím neznal, a je to úžasně osvěžující. Všechno se hrozně rychle mění.

PETR

No a neříkají vám teď všichni, co máte dělat? Neštve vás to?

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

Ani ne, jsem na to divadlo nacítěná. Vyrůstala jsem tady. Jsem z divadelnické rodiny. (...) Rozumím poetice, na které Divadlo začínalo. Dává mi to takové zvláštní sebevědomí. Vím, co je Divadlo zač. Pamatuju si dost z historie, byť dětskýma očima. Nepřipadám si jako podvodník, který by musel něco nastudovávat jenom z knih. Byla jsem do Divadla vtažená dost brzo. Je to moje největší devíza (...). Snažím se o změnu, ale zároveň s plným vědomím toho, co je na Divadlu unikátní a výjimečné.

PETR

Takže jste trošku domácí a trošku cizí...

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

Jasně. Taky je ale potřeba říct, že jsem Divadlo vnímala i kriticky, když jsem studovala nebo když jsem se vydávala na vlastní osu. U toho mě napadají dvě věci. První je generační posun. Máme jiné informace, víme, co se dělá v zahraničí, máme jinou diváckou zkušenost.

Chci přijít s jiným generačním náhledem, ale zároveň s vědomím toho, co je potřeba držet dál. Úplně rozumím tomu, že někteří lidi vnímají Divadlo jako hlásnou troubu svých životních postojů a životní filozofie, někdy i estetiky spojené s jejich mládím. To všechno respektuji, ale myslím, že si můžu dovolit dělat kotrmelce dál. V tomhle si hrozně věřím a nehodlám se nechat brzdit. Chápu, proč si tady z toho někdo chtěl udělat pomník; rozumím tomu, ale nenechám se tím brzdit.

PETR

(*směrem k Mikulášovi*)

Stejná otázka i na vás. Neštve vás, že vám lidi říkají, jak máte vést tohle divadlo?

MIKULÁŠ

V lednu nebo vlastně už v listopadu, když jsem se dozvěděl, že sem půjdeme, jsem začal zjišťovat, kdo všechno zřejmě kdysi zakládal tohle Divadlo. To mě úplně překvapilo. Mám pocit, že ho zakládaly tři čtvrtiny města. Různí lidé si chtějí s námi dávat schůzky a říkat nám svoje představy, jak má Divadlo vypadat a co by se tady mělo hrát. Takže to řešíme vlastně každý den a občas mě to i rozčiluje, ale zároveň to beru jako přirozené. Téma odcházení je složité. Mám někdy pocit, že jsme fakt byli najati jako správci pomníku. Máme klíče od některých místností, ale zase to tady nesmíme úplně překopat, což se ale teďka děje. Měníme to, překopáváme. Tak se s tím musíme vyrovnat a oni taky.

PETR

O tom bolestném odcházení jsem už něco slyšel...

MIKULÁŠ

Je to hrozně zvláštní, zvláště u lidí od divadla bych očekával cit pro čas a časovost a pomíjivost věcí. Divadlo se netvoří pro věčnost, není to film. Tvoří se pro ten okamžik a přinejlepším je derniéra za pár let. Očekával bych, že všichni budeme schopni ty věci vnímat více procesuálně, byly tady a už nejsou a nebudou.

PETR

Dobrá, a kdybych se teď zeptal obecně, co plánujete do budoucna? Z různých náznaků jsem vyrozuměl, že se chystají změny jak v provozu a uměleckém programu, tak řekněme v materiální rovině. Chystá se rekonstrukce budovy...

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

(*trochu rozhořčeně*)

... my to plánujem, snažíme se vytvořit tlak na magistrát, aby nám dal prachy. Jinak nemáme vůbec nic. Něco se s tím začíná dělat. Ale třeba když se kluci začnou sprchovat, tak přestane téct voda ve sprše vedle. Ze sprch teče hnusná voda, stoupačky jsou hrozné, táhne do té budovy vedle, podlaha na sále je v otřesném stavu, prkna se musí vyměnit. Nejsme v situaci, že bychom měli plán a přislíbené prachy. To vůbec.

MIKULÁŠ

(*navazuje bez přestávky*)

Opravdu záleží, jak budou peníze. Jsou to úplně nadoblačné věci, ještě nejsou vůbec hmotné. Teď nás čeká

rekonstrukce hospody a nějaká úplně základní, neviditelná rekonstrukce, která je zásadní a funkční, tak ta proběhne až tak za tři čtyři roky. I zde narážíme na jakousi tradici. Dlouhá léta se tady vytvářela tradice chudého divadla, programově – divadlo má být chudé, divadelník má být chudý. Zbohatnout sem přitom nepřišel nikdo z nás, jde spíš o důstojné podmínky k práci, které chybí. To mě někdy znepokojuje a rozčiluje. Po letech podobné rétoriky máme teď komplikovanou pozici.

PETR

(*směrem k oběma*)

A jaký máte vy osobně vztah k těm budovám?

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

Sál je vynikající, ale všechno ostatní je hrozný. Budova je esteticky tak strašně přízemní, z toho devadesátkového zábradlí šílím! Nejvíc frustrující je pro mě foyer. To by měl být reprezentativní prostor a je to černá díra s nízkým stropem, která se nedá vyčistit. Stav zkušebny je další věc. Není to čistá černá kostka. Není adekvátní jevišti, takže co tam uděláte, musíte dole ještě dvakrát předělat, protože vůbec rozměrově nefunguje; nemáme skladovací prostory, garderoba nemá kam dávat věci (...). Máme multifunkční sál a ještě miluju, že máme spojené herecké šatny, ale jinak se potýkáme s nástrahami budovy neustále. Až na ty dvě věci se tady nic nepovedlo. Další věc je ten estetický smog. Chtěli jsme, ať je tady lidem trošku útulno. Přišlo nám totiž, že ty interiéry neodrážejí atmosféru.

MIKULÁŠ

Já občas slýchám stížnosti od ostatních, že je to tady málo propojené, že z toho administrativního baráku je daleko. Já to tady naopak vnímám jako hodně propojené. Kdyby lidi viděli, jak to funguje ve velkých divadlech, tam se ti lidi fakt nevidí, jak je rok dlouhý. Tady je to úplně jiná liga. Ale když jsem sem přicházel, trval jsem na tom, že chci být v téhle, administrativní části budovy, a ne v té druhé. Nechci mít přes svoji práci proslechy ze scény, nechci, aby mi tam chodili osvětlovači nebo herci. Chci být oddělený od toho provozu, pořád se vzdaluju od té každodennosti, nechci být její součástí. Protože oni řeší to, že někde chybí rekvizita, ale já bych měl řešit tři roky dopředu a nechci to dělat za hluku toho, že se něco hledá, někde se něco ztratilo.

PETR

Takže, na mě to zatím působí tak, že jste přišli do zanedbaného prostoru, zanedbaného divadla, které je hluboce podfinancované, které potřebuje jak uměleckou, tak materiální injekci a zároveň jste jaksi blokovaní tím příběhem o chudém divadle.

MIKULÁŠ

No, jo, my teď zároveň jedeme na dluh trošičku. Ta finanční injekce nebyla taková, jakou bychom potřebovali, ale zároveň chceme ukazovat, jak by to mohlo vypadat, kdybychom ty peníze měli. Takže teď je té energie a nasazení víc, než je zdrávo a na kolik dlouhodobě reálně máme.

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

Víte, já si původně myslela, že budeme sedět v kanclu a hlídat, jak se to divadlo prezentuje navenek nebo jaká rozhodnutí se dělají, aby dávaly dostředivě smysl. Tematicky. Ale pak jsme zjistili, že jsme jenom krizový štáb. Ty věci se hrnou jedna za druhou a ty umělecké věci jsou až tak na třetím čtvrtém místě. Což je strašné! To jsme si vyhodnotili jako nejvíc frustrující. Musíme udělat všechno pro to, aby to tak do budoucna nebylo.

MIKULÁŠ

(*přisvědčuje a hned pokračuje*)

Přesně. Chtěli jsme dát lidem možnost se nadechnout, popřemýšlet nad tím, co můžou dělat. Chtěli jsme mít alespoň půlrok společného dialogu a poznávání Divadla. To se vůbec nestalo. Museli jsme dělat milion věcí, ale třeba se to ještě někdy stane. Teď to byl pořád jenom krizový management! (...) Nebyl čas na ztišení a na sdílenou reflexi toho, co s Divadlem teďka bude.

PETR

A co s ním tedy bude?

MIKULÁŠ

Třeba po provozní stránce. Mým cílem je do budoucna vyjasnit kompetence. To vnímám jako velkou výzvu. Velmi oceňuji, že každý cítí zodpovědnost za všechno, ale tuším, že by dělba práce mohla být přesnější. Můžu spravovat nástěnky, ale potom nikdo nebude psát scénáře k inscenaci, kterou zrovna píšeme spolu s (*jménO hostujícího režiséra*). Předpokládám, že opravit

nástěnky můžou různí lidé, ale (*název inscenace*) nenapíšou všichni v baráku. Takže se snažím trošku narušovat to, že budeme všichni dělat všechno (...). To minimálně pro mě osobně není funkční model. Tady je třeba zvyk, že všichni jsou na párty a všichni mažou chlebíčky, a tak to nebudu dělat nebo nedělám, ale ne proto, že nerad mažu chleby, ale protože si myslím, že by tím trpěla moje dramaturgická činnost. Buď budu mazat chleby, anebo se budu dívat, co a jak udělat, abychom z tohohle divadla udělali něco mezinárodního třeba. Což si myslím, že s tím byl trošku problém. (...) Ono Divadlo neustále sugeruje, jak je komunitní, takže nevím, jestli to půjde, ale hrozně rád bych si udržel ještě jednu nohu venku. Dělám spoustu jiných věcí, jsem členem dramaturgických rad divadelních festivalů, překládám z němčiny, jsem zvyklý reflektovat divadlo jinde po světě a není mým cílem úplně teďka zalézt na deset let do Divadla a ponořit se do super komunity lidí. Myslím si, že bych měl Divadlu dodávat impulzy zvnějšku. Cítím, že i někteří lidé mají pocit, že jim to vzalo deset let života, jenom takhle lusknutím prstů, a otáčí se a mají pocit, že je to úplně vysálo. I z hlediska své pozice, která by měla být zaměřená mimo jiné na reflexi a na vytváření mostu mezi divadlem a společnosti, mezi různými disciplínami, bych si chtěl držet alespoň jakýsi odstup. Možná až to zveřejníte, tak mě vyhodí, já jsem úplně ne-Divadelní. To bude zajímavé (*směje se*).

PETR

A na té obecnější, ne-provozní rovině?

MIKULÁŠ

Chceme se začít vnímat jako evropské divadlo, ne jako městské divadlo, ne jako národní divadlo. Pro mě

jako pro dramaturga je to důležité. Hledím víc dopředu, třeba pět let. Můžeme fungovat více produkčně, mezinárodní koprodukce, lépe využívat grantů. Můžeme být daleko evropštější. Ideální by bylo, kdyby do deseti let, což už tady možná nebudu, část souboru mluvila anglicky, abychom všichni nebyli nuceni mluvit tou krásnou jevištní češtinou, protože na to tady máme národní divadla. U nás by mělo jít více o témata, více o projekty. Ještě víc bychom měli být schopni jít do těch přesahových věcí. Takže to je můj cíl a tím se vracím k těm chlebům. Když tady budeme všichni mazat chleby a hrát si, že nám je tady všem dobře a všichni budou dělat všechno, tak nebudeme schopni se do těch evropských struktur zapojit, zůstaneme v šedesátých letech a budeme si tady hrát s maňásky a mluvit o chudém divadle.

Režisérka/šéfka souhlasně přikyvuje.

MIKULÁŠ

S režisérkou/šéfkou to řešíme na ideové rovině. Lidi ve vedení jsou si vědomi, že tady bude stále víc mezinárodních spoluprací. Strukturálně to řešíme i tím, že bereme teď nového člověka, který umí komunikovat v angličtině a je schopný komunikace se zahraničním souborem a tvůrci. Na to jsem hodně narážel jinde v minulosti. Pozval jsem sem úžasný německý tým, dostali jsme na to granty, všechno bylo připravené, ale nikdo v tom divadle tehdy neuměl anglicky, ani umělecký šéf, ani produkční. Takže se to tady snažíme strukturálně připravit tak, aby to šlo.

PETR

(*otáčí se na režisérku/šéfku*)

Dobře, tak já se teď zkusím zeptat takhle hodně zhurta. Jaké budou základní stavební kameny vaší tvorby?

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

Och, no to je hodně na povel teda. No, hlavní hodnotou, se kterou předstupujeme před jakoukoli tvorbu, před jakékoli téma, je pokora. My netvoříme pro slávu nebo pro peníze. Ideové věci jsou důležitější než osobní zájmy. Tvorba je na prvním místě. V některých divadlech už to tak dávno bohužel není. Nehledíme na ega, nechceme vytvářet hvězdy, ale je pro nás důležité, abychom všichni hovořili o tom, co nás zajímá. Takže jde spíše o společenství než o ego. Pokora spíše než pýcha a status umělce. Tohle jsou pro mě hrozně důležité věci. Chuť pořád hledat a nespokojit se nikdy s ničím zaužívaným. Chuť hledat nové varianty, nová řešení, pokládat si palčivé otázky směrem ke společnosti, nedělat jenom umění pro umění, do sebe zapouzdřené, ale pořád být v nějakém dialogu s děním tam venku (…). Tohle je ten základní étos. Ten se promítá i do přístupu herců k jejich práci. Je pro ně důležitější výsledek, ne to, kolik mají ve finále vět oni sami. Jsou schopni hledat, měnit věci do poslední chvíle jen proto, aby ta inscenace měla co největší účinek. To jsou věci, které v těch repertoárových divadlech většinou nefungují (…). Zároveň ale úplně odmítám přístup k tvorbě jako k něčemu, při čem musí člověk trpět. Musí se to dělat s láskou, z přemíry chuti, energie, z přebytku témat, která chcete sdílet s ostatními. Trýzeň není ke kvalitnímu umění nutná! Žádná trýzeň, nic, tady ty všechny sektářské věci odmítám. Jedna z klíčových věcí je, že chci, aby se Divadlo přestalo

brát tak strašně vážně. Nadhled je to, co společnosti dneska chybí. Sebeironie a tohle všechno jsou pro mě důležité nálady, které by nové Divadlo mělo mít.

Režisérka/šéfka se začne připravovat k odchodu s vysvětlením, že má několik dalších schůzek. Před odchodem chce ale ještě dodat jednu poslední věc.

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

(*energicky*)

Kdybych to měla nějak zakončit. Pro mě třeba úplně největší náraz, se kterým se potkávám, je pracovní tempo. Hm, záleží samozřejmě hodně na tom, jestli zkouším, nebo nezkouším. Pokud nezkouším, tak jdu do velkého kanclu, zeptám se, co se na mě navalí dneska. Pak jdu do kanceláře, maily, telefony, dělám závažná rozhodnutí. Poprvé jsem takhle zaměstnaná. Byla jsem režisérka na volné noze. Kam jsem přišla, tak byli všichni nastavení na to, co dneska bude, a ty věci se děly lup lup lup. Ten horizont, když jste na volné noze, je dva měsíce, tři měsíce příprava, takže pět měsíců. Byla jsem zvyklá pracovat v téhle frekvenci. A teď najednou ta byrokracie všechno zdržuje. Vynaložená energie je vidět až za tři čtvrtě roku nebo za pár měsíců. To je něco úplně jiného. Než se mi podaří ty věci rozhýbat nebo dostat k lidem, kteří s tím můžou něco dělat, je hrozně dlouhá. Ty první měsíce, co jsem odcházela domů, jsem si vždycky říkala, co jsem za všechny ty hodiny vlastně udělala? Vyřídila jsem osm mailů, jako jasně, udělala pár zásadních rozhodnutí. Ale mám pocit, že na té zkoušce bych udělala daleko víc práce. I když bychom nazkoušeli jenom jednu dobrou scénu. Je to daleko účinnější, akčnější. I když zatím děláme zásadní pohyby, ale i tak...

PETR

A dá se na to nějak zvyknout?

REŽISÉRKA/ŠÉFKA

Jo no, taky pořád zkouším. Kdyby mi někdo zakázal režírovat a jenom bych seděla v tom kanclu, tak nevím. Chvíli by mě to asi bavilo, ale kdybych věděla, že se k těm hercům nedostanu blíž, tak nevím. Já s nimi najednou netrávím už tolik času, jak jsem byla zvyklá. Úkoluju lidi v kancelářích, což je taky velká proměna. Takže jsem tady do tří a pak dělám v noci. Mám malé dítě a ten rodinný život teprve ladíme. Teď těch posledních pár měsíců bylo na hraně fyzických sil. Všude jsem si připadala nedostatečná, jak tady, tak doma. Ale taky je možné, že těch věcí nebude do budoucna tolik. Možná se to zklidní. Přece jenom teď rozbíháme nové webové stránky, paralelně řešíme dvůr, výmalbu kuchyně, sociální sítě. Je toho teď hrozně moc. Třeba to nebude tak hrozné příští rok.

Režisérka šéfka se na chvíli zastaví, zamyslí se a daleko vážněji pokračuje.

Nejhorší je, hm, nevím, jestli i v jiných zaměstnáních jsou pochyby o sobě samém tak moc na každodenním jídelníčku jako tady. Člověk si je sám sebou jistý jenom na chvíli, potom musí pořád zůstávat v nějaké nejistotě, bohužel. No, asi to takové je. Pořád nahoru dolů. Nebo se člověk musí dopovat sám sebou a důvěrou v sebe.

Režisérka/šéfka se srdečně rozloučí se všemi v místnosti a odejde na další schůzku. Mikuláš se okamžitě chopí slova.

MIKULÁŠ

On režisér ze své podstaty, když je tak dobrý, progresivní a zapálený jako režisérka/šéfka, tak ty dva měsíce funguje úplně naplno. Vlastně proto si je tam dramaturg zve, aby rozhýbali ten barák, aby šli na dokonalý výsledek, aby ty dva měsíce dokázali načasovat tak, že na premiéře budou všichni v pozoru naplnění energií a potom padnou a mají nějaké období odpočinku. No a režisérka/šéfka přišla z tohoto a cítím, že si nese s sebou, že by to zkouškové nasazení měl být standard. To, co probíhá dva měsíce. No a to se snažíme vyladit. Musí tam být období něčeho usebranějšího, klidnějšího, programovějšího. Ale ono to odpovídá našim profesím. Moje práce je právě tohle přinášet. Pro režisérku/šéfku je pozice umělecké šéfky opravdu nová zkušenost. To je úplně jiné uvažování o horizontech práce, než měla jako režisérka. Vážně na to docela narážíme. Já uvažuju v horizontech třeba pěti šesti let a režisérka/šéfka uvažovala v horizontech dvou měsíců zkoušení. Ty věci nám jdou hrozně pomalu. Já jí říkám, že to trvá třeba tři roky, než se ty věci ukážou. V tomhle se slaďujeme, ale myslím, že to je inspirativní pro nás pro oba.

PETR

No, uvidíme, jak si to –

MIKULÁŠ

– jen možná, než přejdeme k jinému tématu. Chci jenom dodat, že ještě pořád nejsem plně… jsem tady půl roku a vůbec nevím, jestli všechno to, co jsem předtím říkal, bude kompatibilní s provozem a vůbec tímhle Divadlem. Právě proto, že všechno jde tak rychle, že při vší předchozí snaze poznat Divadlo zvenčí ještě chybí fáze jakéhosi společného zastavení a vnitřního

auditu. Nemluvím tedy úplně za Divadlo, ale za někoho, kdo tady chce něco změnit.

PETR

Dobře. Jak si vlastně vysvětlujete to, co se tady stalo? A teď myslím tu revoluci samozřejmě.

MIKULÁŠ

Vlastně to bylo úplně logické vyústění systému, jakým to divadlo fungovalo; jak je to komunitní, jak je to navázané, jak je to intenzivní a jak to bylo nastaveno finančně. Poměr finance a energetické investice těch lidí. Vnímám to v podstatě tak, že zdejší nastavení vedlo k tomu, že zaměstnanci a zaměstnankyně byli vydaní, měli totální ponorku. Intenzita veškeré činnosti byla úplně závratná, do toho silná osobnost Hladimíra, který zde odvedl taky velký kus práce, poznamenal tohle divadlo a zároveň jím byl poznamenán. Možná šlo v jistém smyslu o revoluci proti ztrátě odstupu, k níž tu došlo a která pak ovlivnila i kvalitu dialogu vedeného uvnitř baráku i divadla se společností. Divadlo začalo působit uzavřeně.

PETR

A to otevření teď chcete dělat vy.

MIKULÁŠ

To by bylo pro nás ideální, otevřít to, provětrat.

PETR

A když jste sem přicházel, neměli jste obavy z nějaké...

MIKULÁŠ

... ano, osobně jsem měl obavy především ze stavu souboru. Říkal jsem si, co to bude za soubor? Bude pyšný? Soubor, který vlastně vyhnal svého uměleckého šéfa. Jaké bude mít sebevědomí? Jaký vztah bude mít k nám, jestli teď bude rozhodovat o odvolávání uměleckých šéfů? Co to bude za lidi? Tyto obavy se ale v nejmenším nepotvrdily, naopak mám pocit velké disciplíny, která vychází z konkrétních lidí, kteří nastavují určitý étos ve vztahu k vedení. My jsme nepřistoupili na tu figuru společného nepřítele, vůbec, my jsme přišli a považovali za nutné říct, že regisseur/chef je pro nás uznávaná osobnost, že je opravdu legenda a že tak k němu budeme přistupovat. Bylo by až příliš snadné a nespravedlivé budovat si pozici jiným způsobem. Byl bych hrozně rád, kdyby se nám podařilo zachovat tu disciplínu, kterou přes pot a slzy tady ten regisseur/chef nastolil, spíše skrze pocit sdíleného smyslu a radost ze společné tvorby. To vůbec nevím, jestli se nám podaří. Jestli ti lidi nepovolí. Byla by to škoda, protože od něj máme velký dárek v tomhle. Za to jsme mu taky vděční, že ti lidi jsou vycepovaní úplně neuvěřitelně. Nejsou povolení, vždycky na zkoušce jsou úplně na sto procent přítomní. To je výjimečné a s mnoha divadly v Česku v rozporu.

PETR

A myslíte, že to má původ u Hladimíra?

MIKULÁŠ

Je to už od (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) a pak Hladimírem. Myslím, že Divadlo už tohle mělo ve vínku od začátku, že bylo takhle vycepované a že regisseur/chef to takhle vedl dál.

PETR

Takže ale myslíte, že nějaké hledání společného nepřítele se teď nekoná.

MIKULÁŠ

To nevím, možná jo, ale my o tom nevíme. To budeme možná my, kdyžtak. Ale včera na schůzi to nejvážnější, co se řešilo, byla nesvítící modrá lampička. Báli jsme se otázek základního směřování našeho působení, ale přišla lampička (*smích*).

PETR

Víte, mně tady přijde zajímavé, že na sebe naráží jakési dva režimy. Jeden vyplývá z velikosti Divadla, protože je vlastně dost malé, téměř rodinné, a taky ze snahy o tu komunitnost a kamarádskost spojené s tím, že jste všichni jakoby na jedné úrovni. Všechno je horizontální, ale na druhé straně je to pořád hierarchická organizace, tedy vertikální...

MIKULÁŠ

To tady nikdy nebylo jinak. Vždycky to bylo nastavené jako režijní divadlo. Tady vládnou režiséři pevnou rukou a zároveň do toho každý dává sto procent ze své pozice a nemluví každý do všeho. To tu nějak bylo nastavené. Miloš Hynšt, divadelní režisér, říkal, že v divadle nefunguje demokracie. Záleží samozřejmě na tom, jak demokracii chápeme. Je ale pravda, že třeba klasická divadelní inscenace v takzvaném režijním divadle se těžko dělá „demokraticky" – ve smyslu hlasování o jednotlivých nápadech. Spíše se hledá srozumění a souhlasný postoj k jedné vizi, kterou často přináší

konkrétní člověk či tým a kterou pak společnými silami naplňujeme co nejdůsledněji.

PETR

Takže demokracie končí před branami divadla. Na jednu stranu se Divadlo chce zapojovat do vytváření demokratické společnosti, ale to končí před branami divadla, za nimi už je ten autoritářský nebo totalitní režim, byť beze strachu.

MIKULÁŠ

Mluvíme o tvorbě inscenace v podmínkách režijního divadla, jež tu vládlo. V laboratorním prostředí sálu skutečně může jít o „totalitu jedné vize". Součástí otvírání divadla, o něž usilujeme, je ohledávání dalších způsobů práce, které umožňují větší, či až děsivě absolutní míru zapojení a spoluzodpovědnosti všech zúčastněných. To, zda se nám to povede, uvidíme.

Petr se s Mikulášem rozloučí. Děkuje moc za čas a v duchu všem ostatním za zajímavé diskuse a za tu strašnou práci, kterou na rozhovorech s ním odvedli. Sbalí si věci a odchází domů. Materiálu „z terénu" má už dost. Teď je čas začít psát. Hodně psát.

Konec

„The only place where you can be a dictator and still be loved is on the movie set.“

Federico Fellini

Chór VI: Debatující společnost rekapituluje pošesté

„Dobrá dobrá, poslední část *Zkoušky orchestru* jsi situoval do *porevolučního období*," chopí se slova *kupka přepsaných výzkumných rozhovorů*, když Petr už notně zmožený dočte, „do onoho nevyjasněného období, kde jedni mají naději, jiní cítí negaci a rozpad, zatímco na některé to celé ani nijak výrazně nedopadlo." Petr na ni zvedne oči, chtěl by se možná i nějak vyjádřit, ale jdou na něj pomalu mrákoty. Venku už se rozednilo. Pokračuje tedy *terénní deník*:

„Pamatuju si, jak procházíš Divadlem a sbíráš reflexe, dokud nevystoupáš nejvýše. Poslední třetinu jsi nechal vyvrcholit rozhovorem s novým, částečně generačně obměněným vedením Divadla."

„Jako by ona metafora výšky předurčovala," zareaguje *složka listů s teoretickými poznámkami*, když se ani teď nemá Petr k odpovědi, „že se v této části aktualizovala ta nejobecnější témata jako třeba semknutí se proti společnému nepříteli versus sjednocení pomocí společných cílů a úkolů." Petr se pokusí odhodit *pracovní verzi textu vytištěnou pro Pavla Baršu* na stůl, ale netrefí se. *Pracovní verze* spadne na zem a její listy se rozletí do všech stran.

Kupka pokračuje: „Situace se ale obecně má tak, že se mnohé změnilo. Část kolektivu má vidiny lepších zítřků; oceňuje se spousta kroků nového vedení – proměna celkové atmosféry, přemýšlení o čase, plánování dopředu a dodržování dohod, spolupráce, větší kolektivní tvorba, plánování rekonstrukcí; ohled na pracovníky, který můžeme vidět na příkladu s křeslem; celkové zlepšení komunikace, obratnost ve vyjednávání a koordinaci; a v neposlední řadě radost ze spolupráce a společné tvorby."

„Až by se chtělo říct," ozve se *terénní deník*, „že něco z onoho způsobu zkoušení Zbyňka se promítlo do každodenního provozu."

„Některé důležité okolnosti ale přirozeně přetrvávají," snaží se vyvážit pohled *složka*, „podfinancování, nízké platy, nepředvídatelnost času, vytíženost; a to až do takové míry, že někdo mluví o nedokončené revoluci a problém identifikuje ve stroji *samotném*. Dojde k dokončení revoluce? Nebo reakce vyhraje? Otevřený konec."

„Hmm," hlesne Petr a přesune se do postele. Padne hlavou na polštář, nedbale si přikryje alespoň část zad a začne mohutně oddychovat.

„Co stabilizovalo uspořádání kolektivu Divadla a jeho společný svět v minulosti?" navazuje *složka*, „co jej destabilizovalo? A co jej stabilizuje dnes? Byl to nějaký princip střídání? Rotace? Byla to umělecká rada, kde na sebe narážely ega, koncepce a z ní vyšlo to nejlepší? Bylo to jen to konkrétní prostředí? Nebo i něco jiného? Politický režim? Financování kultury? Možnosti konzumu a práce i jinde než v divadle? Proměny herecké profese, proměny platových podmínek pro lidi z techniky – zvuk, světla, stavba?"

„Vkrádá se taky otázka," opáčí *terénní deník*, „zda zkoušení se Zbyňkem nebylo jedním ze stabilizátorů režimu

regisseura/chefa. Kacířská myšlenka, kterou ale nakousává vyjádření herce Jana.“ Petr nereaguje, a tak štafetu přebírá *kupka*:

„Ve fascinujícím rozhovoru s Mirkou a Lubošem ses potom ponořil do minulosti a do společného vzpomínání na relativně dávnou minulost. Ozývá se tu autoritářská tradice režisérství/šéfovství? Dále generační téma, respektive příchod nových generací, které si to už nechtějí nechat líbit? Více se starají o svůj čas? Zároveň se tu i poměrně závažně zpochybnila teze o slasti ze společné tvorby a na to navazující zdůraznění pojetí umění jako bolesti a s tím spojené téma skrytosti všeho snažení za *výsledkem*.“

„Zároveň se mi zdálo,“ přidá *složka*, „že v prostřední části došlo k podrobnější reflexi dosavadního působení režisérky/šéfky-inovátorky spolupracující s dramaturgem Mikulášem. Byla to důležitá pasáž, protože odkrývala zkušenosti první ženy na téhle pozici a toho, jaký vliv má její gender a osobní zakotvenost na chod instituce. Kombinuje nejlepší z obojího? Má na jedné straně vizi a nutnou energii a zároveň obratnost ve vyjednávání a komunikaci? Pečuje víc o lidi a věci a vše dává do rovnováhy s péčí o vlastní vizi, sny a představy?“ Petr stále nereaguje, a tak *složka* dále doráží:

„Končí se nejobecnějšími otázkami. Vůbec tato část otevírá spoustu nevyřešených nebo nevyřešitelných otázek a témat – podfinancování kulturní sféry; konec epochy; generační obměna – transformace instituce; zároveň kontinuita i změna; revoluce jako vyvrcholení fungování celého stroje.“

Jako další se o slovo přihlásí *dokument s historickými poznámkami*: „Objevuje se tu také obecnější téma demokracie, autoritářství a totality na divadle – jejich různé verze, polohy a mezipolohy. Otevírá se i paralela mezi revolucí v roce 1989 a tou divadelní na základě nedorozumění

mezi Mirkou a tebou. Existuje tu paralela mezi Divadlem, vývojem v něm a obecnějším vývojem?“

„Na konci celá část vrcholí rozhovorem se samotnou režisérkou/šéfkou a dramaturgem Mikulášem,“ uzavírá *kupka*, „jejich situace by se dala shrnout tak, že přišli do 1. zanedbaného prostoru, zanedbaného divadla, které je 2. hluboce podfinancované a které potřebuje 3. jak uměleckou, tak materiální injekci a 4. zároveň je pořád blokováno příběhem o chudém divadle a chudých umělcích. Dále vyjadřují nespokojenost s tím, že byli najati jako správci pomníku, že fungují jako krizový štáb a nemají dostatek času na reflexi. Velmi zajímavě také popisují své vize a výhledy stejně jako jisté temporální kolize mezi časem režisérování na volné noze versus šéfování v divadle nebo slaďování práce a péče.“

„Jako poslední téma se vynořuje otázka odolnosti jakéhosi jádra Divadla personifikovaného osobou *velkého režiséra z minulosti divadla*,“ zopakuje své téma *dokument*, „viděli jsme tento jev zase v trochu jiném světle. Přes Hladimíra se určité pojetí disciplíny dostalo až k aktuálnímu vedení, které by ji dále rádo zachovalo.“

„Hmm,“ řekne Petr.

„Z toho už asi nic nedostanem,“ řekne *kalendář*, „ale třeba mu to zítra vážně sedne dobře a nebude to tak hrozné. Rozjede se a pak bude k nezastavení. Uvidíme. Něco vymyslet a připravit přece jen dokázal. Třeba mu i tohle noční martyrium pomůže.“ Pak se zamyslí a dodá:

„Pokud jsme ho teda úplně nezničili.“

„Jdi už do řiti,“ ozve se slabě a naposledy Petr. Jeho hlas z polštáře téměř není slyšet. Promluvil jakoby jen k sobě a hlas pomalu utichá.

Relativně mladý aspirující sociální vědec, doktorand Petr, ona *debatující společnost*, usíná.

Myslet soudržnost III.

„Ponaučení z mé zkušenosti je spíše takové, že vlastně nikdy nekončíme, jen se občas zastavíme, abychom kolegům a kolegyním řekli, co jsme se naučili.“[209]

Howard S. Becker

209 „The lesson I draw from my experience is, rather, that we are never through, but occasionally stop to tell our colleagues what we have learned.“ – H. S. Becker. *Art Worlds*, s. xxi.

Další den v pozdním odpoledni. Místnost s podivně tvarovaným stolem uprostřed. Projektor, počítač, stůl, klávesnice, prezentace, početné publikum, Petr. Všichni se pomalu usazují. Místností se line hlomoz mnoha drobnějších konverzací. Petr si rovná psací potřeby na stole. Slova se ujímá moderátor setkání. Zdraví všechny v místnosti. Krátce představuje Petra a téma jeho výzkumu. Všechno bere hopem. Nechce zdržovat. Po chvíli předává slovo vystupujícímu. Jeviště je připravené. Představení začíná.

Petr postává za stolem s počítačem, na kterém běží jeho prezentace. Všechny pozdraví, začne názvem a pokračuje: „Moje řeč má za cíl shrnout několikaletý etnografický výzkum v jednom divadelním kolektivu." Celý úvod si vštípil do paměti, aby se měl od čeho spolehlivě odrazit. Dále přejde k nejobecnějším tématům svého snažení – konflikt, rozpad, proměny sdílených světů umění – a také popisem rozdělení přednášky na tři části: 1. biografická část, teoretické inspirace, metody a otázky; 2. shrnutí výsledků výzkumu za pomocí tří konceptů; 3. zodpovězení výzkumných otázek.

Slajd: nápis „I. Lehce biografická část"

Vypráví o tom, co ho ke studiu Divadla na začátku přivedlo, jak byl teoreticky rozpolcen a jak pobyt ve výzkumném terénu pomohl s ukotvením tématu:

„Když jsem začal do Divadla docházet na denní bázi, záhy jsem si uvědomil, že mluvení o paměti a kolektivní identitě je strategicky využíváno jako část specifického způsobu vládnutí, jako nástroj používaný tehdejším uměleckým šéfem nastoupivším v polovině nultých let. Vztah k tomuto vedení, k jakémusi diktátorskému režimu, jak jsem z různých stran slýchal, byl naprosto určující energií výzkumného pole a nebylo před ní úniku. Prostě, začala se přede mnou vynořovat zcela jiná zajímavá témata, než jsem na počátku předpokládal."

Následně se přesouvá k metodám. Popisuje, jak dlouho pobýval v poli, co tam dělal, na kolika stranách si všechno do deníku zaznamenal. Pak přišel na řadu popis výzkumných rozhovorů – kolik, jak dlouho, s kým. Postupně se přes ně dostává k ústřednímu tématu palácového převratu:

„Uchvátilo mě hlavně to, jak hustá síť dalších témat se kolem ústředního bodu ‚revoluce' rozprostírala. Jistěže se v ní objevovala i témata dobře známá z první části výzkumu – čas a rytmy, rutina a slaďování, materialita a taky komunita a její vytváření a využívání. Ke každému tématu jsem měl řadu více či méně zajímavých dílčích postřehů, které jsem ovšem nedokázal nijak propojit," vysvětlí Petr a říká si, že mu to jde doposud celkem dobře. Snad se mu podaří udržet jejich pozornost. Možná by to chtělo nějaký vtípek na odlehčení, ale nic ho nenapadá.

Přichází čas na zásadní teoretické inspirace. Ukotví se v pragmatické sociologii, mluví o post-ANT, dále o Annemarie Mol, jejím textu o clafoutisu, a taky *Světech umění* Howarda S. Beckera, nové sociologii umění a výklad zakončí u Boselliho manifestu post-ANT pro studia divadla. Popíše stručně, co se mu na nich líbí a propojuje je s výzkumným tématem:

„Neustále znovu-mobilizovaný a vyvíjející se materiálně heterogenní kolektiv Divadla, ona beckerovská lokální divadelní komunita, je složena z různých světů; ze světa vzdělaných a disciplinovaných těl, světa sdílených kulturních příběhů, z materiálního světa věcí, z divadelní budovy a technologií a mnohých dalších světů. Jejich shromáždění na jedno místo, jejich propojení, rytmizace a sladění v rutinně se opakujících každodenních sociálně-materiálních praxích je již samo o sobě mimořádným kompozičním úspěchem. Banálně řečeno je divadlo složeninou, prchavou a unikavou, která se musí neustále znovu a znovu předvádět v opakováních, jinak se rozplyne

nadobro. Proto je, myslím, příhodné a podnětné na jeho příkladu dál zkoumat, co to znamená držet pohromadě anebo se *rozpadat na kusy*," popíše to ústřední napojení a vzápětí postupně projde své výzkumné otázky:

„1. Jak se ve stabilních obdobích dosahovalo soudržnosti? 2. Jak se stalo, že byla soudržnost kolektivu Divadla ohrožena, zrušena, vzala za své a společný svět se začal rozpadat? 3. Jaké prvky se musely pohnout, proměnit, selhat? 4. Jaké strategie a aktivity se v čase krize musely mobilizovat, aby bylo zabráněno úplnému rozvratu? 5. Co se v současnosti dělá proto, aby společný svět opět držel šťastně pohromadě?"

Slajd: „II. Výsledky výzkumu: na co jsem přišel?"

Na řadu přichází druhá část, v níž chce Petr publiku představit tři koncepty: odbrzděná nenasytnost, opožděná budova a krádež slasti.

Slajd: „A. Odbrzděná nenasytnost"

Jakmile překlikne na správný slide, dává se do vysvětlování: „Slovo nenasytnost mám z konceptu *nenasytné instituce*, v originále *greedy institution*[210] Lewise A. Cosera, rozpracovaného Eviatarem Zerubavelem, jedním ze zakladatelů

210 Lewis A. Coser. *Greedy Institutions: Patterns of Undivided Commitment.* New York: Free Press, 1974.
Eviatar Zerubavel. *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life.* California: University of California Press, 1985.
Marianne Egger de Campo. „Contemporary Greedy Institutions: An Essay on Lewis Coser's Concept in Times of the 'Hive Mind'". *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*. 2013, roč. 49, č. 6, s. 969–88.
Teresa A. Sullivan. „Greedy Institutions, Overwork, and Work-Life Balance". *Sociological Inquiry*. 2014, roč. 84, č. 1, s. 1–15.
Rosaria Burchielli – Timothy Bartram – Rani Thanacoody. „Work-Family Balance or Greedy Organizations?". *Relations Industrielles / Industrial Relations*. 2008, roč. 63, č. 1, s. 108–133.
Fiona Mackay – R. A. W. Rhodes. „Gender, Greedy Institutions, and the Departmental Court". *Public Administration*. 2013, roč. 91, č. 3, s. 582–598.

sociologie času. Nenasytná instituce je takové relativně stabilizované zřetězení a zahuštění praktik, které si dělá zálusk na celého člověka, nejen na jeho část. Chce své členy pozřít celé. Vyžaduje absolutní oddanost, loajalitu a obrovské množství energie a času, aby se člověk mohl stát jejím právoplatným členem," zadefinuje koncept Petr a hned přidá, že příkladem může být rodina, věda, armáda[211] nebo právě umělecké instituce. Zerubavel a Coser podle něj tyto instituce vnímali jako zdroj nebezpečí. Měli za to, že je potřeba se jim aktivně bránit, brzdit je, protože ony nerespektují žádné hranice a rozpínají se i tam, kde nemají co dělat.

Petr udělá trošku neplánovanou odbočku. Ve vzduchu proto naznačí závorky a poodejde od počítače do volného prostoru: „Nenasytné instituce je potřeba odlišit od takzvaných *totálních institucí*, jakými jsou vězení nebo psychiatrická uzavřená oddělení, popisovaná klasikem Ervingem Goffmanem.[212] Tato zařízení používají přímý fyzický nátlak a bariéry, aby uvěznily své *chovance*. Nenasytné instituce jsou *lstivější*. Generují loajalitu nepřímo tak, aby se sami lidé, kteří se v nich pohybují, *věznili sami*, když to přeženu. Využívají totiž našich slabostí a tužeb. Nejčastěji se tak děje za příslibu přístupu k nějakému exkluzivnímu statku, jakým je třeba vědecká pravda, krása a umění, bůh, spokojený rodinný život, komunitní život nebo peníze, prestiž a moc," dokončí rozlišení Petr a přidá, že nám takové instituce dají něco, po čem velmi toužíme, ale na oplátku chtějí celého člověka. Je potřeba se jim upsat, podobně jako to udělal Faust. Zerubavel stojí na straně jednotlivců a skupin, které si čas pro jiné instituce vydobývají tím, že se spolu oné snaze

211 Jiří Hlaváček. *Vzestup a pád ČSLA?: Vojenská profese v kolektivní paměti důstojnického sboru (1960–1970)*. Praha: Karolinum, 2019.

212 Erving Goffman. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books, 1961.

o požírání brání. Třeba prostřednictvím odborů. Zerubavel tento mechanismus popisuje explicitně v poslední kapitole knihy *Hidden Rhythms*. Jsou to právě kalendáře, plány a harmonogramy, které přinášejí rigiditu do našich životů tím, že regulují naše jednání; říkají nám, co máme a musíme v určitý čas dělat. Zároveň to ale mohou být také naši *osvoboditelé* poskytující nám volný čas v takové míře, aby nás chránili před úplnou absorpcí nenasytnými institucemi. Následně Petr rozpracovává koncept na citátu jednoho z participantů svého výzkumu – Oskara.

Slajd: „Příklad I: Oskar a jeho stres"

Přečte nahlas celou citaci: „Celý svůj život tak prožívám jenom v termínech. Mám jenom termín *předávačky, termín technické a v podstatě celé období mezi těma dvěma mantinelama žiju v permanentním stresu, aby se to stihlo. (...) Ten tvůrčí proces se u nás liší od výroby součástek do traktoru taky tím, že u traktoru se navrhne matka a ta matka se vyrábí třeba pět let stejně podle dokonale udělaného výkresu. Tady to probíhá tak, že na předávačce dostanu výkres nebo vizualizaci, kde je zakreslený třeba horizont, a během zkoušení ten horizont prodělá třeba pět změn! (...) Takže to je další stresující faktor."

Po dočtení začíná citát analyzovat. Oskarův čas v Divadle je ohraničen na jedné straně předávačkou a na druhé termínem technické zkoušky. Definitivně potom datem premiéry. První část citátu říká, že v Divadle je jasně daná pravidelnost měřená opakujícími se událostmi. Ty ohraničují, značí[213] a měří tok praktik v čase. Druhá polovina potom mluví o změnách a variacích, které mu ztěžují práci. Petr začne u té první roviny.

213 Petr Vašát. „Včera, nebo kdy to bylo? Temporalita třídy nejchudších". *Sociologický časopis*. 2014, roč. 50, č. 1, s. 57–82.

Časové značky pro začátek a konec jednoho cyklu výroby dekorací souvisí s rytmem umělecké budovy. Centrálním rytmem této budovy je výroba inscenací a opakované uvádění divadelních her. To je ona špička ledovce, která je vidět nad mořem *neviditelné práce*. K ní všechno směřuje, ona *rytmizuje rytmy* celé řady dalších složek Divadla.

Dále Petr publiku neznalému základního temporálního ustrojení Divadla vysvětluje, jak dlouho se vytváří jedna inscenace, odkdy dokdy se zkouší, kdy jsou přestávky a kdy se přichází na večerní představení bez ohledu na pracovní den nebo víkend: „Už v tomto základním rytmu *zkoušení–hraní*, nebo chcete-li *zkoušení–uvádění*, vzniká ona časová náročnost a intenzita. K tomu ještě přidejte zájezdy, menší akce, festivaly a práci bokem."

Pak přejde k popisu rytmu celého zkoušení – na začátku se jde pomalu, v prostřední části se inscenace vynořuje z mlhy a v generálkovém týdnu se všechno zrychluje, aby vyvrcholilo na premiéře: „Premiérují se zhruba čtyři kusy za sezonu, takže v ideálním případě se vám střídají *zátěžová* několikaměsíční velmi intenzivní a *odpočinková* období, kdy doháníte resty v osobním životě." Následně zdůrazní, že pokud je čas konkrétního člověka navázán na rytmus umělecké budovy, tedy *zkoušení–hraní*, potom se mu střídají typy dnů odvozené od míry zátěže v daném období. Ráno je zkouška, večer představení. Někdy ale nezkoušíte a jen hrajete. Jindy jen zkoušíte a máte méně hraní. Víkendy pro pracovníky a pracovnice Divadla spjaté s rytmem *zkoušení–hraní* nefungují téměř vůbec. Pak ještě přidá krátký dovětek k tomu, že se střídají pracovní a nepracovní měsíce, tedy tzv. divadelní prázdniny.

Rytmus umělecké budovy ale nepohlcuje celé Divadlo: „Pokud si dáte vedle sebe výpovědi referující o každodenním chodu života v Divadle, uvidíte velké rozdíly. Některé rytmy se vůbec nepotkávají, některé se překrývají a různě

kříží. Rytmem *zkoušení–hraní* žije hlavně inscenační tým, tedy herci, herečky, režiséři a režisérky, dramaturgie (ta více nárazově), v určité fázi se přidává zvuk a později v generálkách i světla. Nicméně světla i zvuk a potom výroba, stavba, kostýmy, výtvarníci a výtvarnice, maskérky a maskéři, rekvizity, údržba a scénografie jsou sice navázáni na *zkoušení–hraní*, ale nemusí být neustále na jevišti," popíše Petr a dodá, že to neznamená, že by měli volněji, mají ještě své vlastní rytmy vyplývající z toho, s čím zacházejí – praní, vyrábění, přešívání a podobně.

V případě Oskara je tomu stejně. Je základně napojený, prostřednictvím několika časových značek, na čas *zkoušení – hraní*, ale zároveň jej kombinuje s rytmem vlastní složky, kdy shání materiál, řeší technické problémy, nakupuje. Z tohoto zdvojení taky vyplývá část jeho stresu.

Slajd: fotografie dvou budov (jedna „umělecká", druhá „administrativní")

Podle Petra sídlí rytmus *zkoušení–hraní* až na pár výjimek v umělecké části areálu. Administrativní budova naopak tepe v rytmu podobnějším běžnému kancelářskému provozu mimo Divadlo – od devíti do pěti, pondělí až pátek, víkendy, svátky, dovolené. V rozhovorech se pak objevovalo rozlišení jádra a periferie – jádrem jsou „ti umělci" spjatí s rytmem umělecké budovy, posvátným prostorem jeviště a hereckých šaten. Ty byly vnímány jako jádro komunitního života. Když se jde od jádra k periferii, rytmus se uvolňuje směrem k běžnému provozu. Petr shrne: „Když to vyhrotím, na jedné straně herecký soubor, na druhé straně účtárna – kvintesence uměleckého a administrativního rytmu. Mezi nimi je pásmo hybridů. Z umístění na této škále taky často vyplývá hloubka či mělkost pocitů zapojení do *divadelního společenství* či hloubka zapojení do sporů a případných změn v Divadle. Do periferních provozů někdy všechno *jen tak doléhá*."

Slajd: „Příklad II: Úprava rukávů“ a fotografie ilustrující princip „opakování a variace“

Na příkladu první části citace Oskara a jeho stresu popsal Petr základní rozložení rytmů v Divadle. Teď se dostává k druhé části, kterou je prvek neustálé variace a proměny rytmů ztěžující mu práci. Pro další ilustraci přichází Petr s další citací, tentokrát z rozhovoru s Gertou. Přečte ji nahlas: „Teď to vidím, když hraju ve velkém *kamenném divadle, kde se všechno děje nějak podle pracovního práva. A díky tomu je ta instituce naprosto neflexibilní, naprosto. Výtvarnice odevzdá návrh kostýmů v prosinci, zkoušet se začne v půlce února. Měla jsem nějaké zkoušení rukávů, ale já o té figuře moc nevím, abych jim řekla, že chci delší rukávy. Jenom to tak odhadnu, ale tady v Divadle vím, že když budu potřebovat, ten kostým se během týdne změní, tady se počítá s tím, že se věci tvoří a vznikají. Pravidelný režim se strašně těžko kloubí s takovouhle prací.“

Gerta tu podle Petra popisuje situaci, kdy výtvarnice „kamenného divadla“ odevzdala návrh kostýmů v prosinci, což pravděpodobně znamená, že si díky tomu byla schopná všechno dobře zařídit, koupit materiál, nástroje, všechno včas vytvořit a možná taky lépe sladit práci s péčí o sebe, svůj domov a své blízké. V Divadle to ale takhle nefunguje. Tady lze všechno kdykoliv změnit. Pak se chvíli zdrží popisem toho, jak se lidé v Divadle vymezují vůči kamennému divadlu, kam se chodí jako do práce, „na píchačky“.

U tohoto se ale chce Petr déle zastavit, protože jde prý o prvek provozu odvozený od kultury 60. let: „Principem je, že se sejde hodně lidí na jedno místo a dělají všechno nutně spolu, zároveň, za pochodu. Tvoří se kolektivně, na základě aktuálních nápadů a situací vyplývajících z atmosféry na zkouškách. Pokud chcete takto tvořit, musíte k tomu mít kolektiv neustále v pohotovosti, vyladěný a připravený všechno za pochodu měnit. Když si Gerta

řekne, že jí kostým nesedí k postavě, jde si ho nechat přešít. Jenže kostymérky a kostyméři nemusejí stíhat, je jich málo, musí prát, sušit, opravovat jiné kostýmy, teď to nemají ani kam dávat, protože prostor je nedostatkové zboží. U Oskara tomu je podobně, ten nakupuje, vyrábí, přizpůsobuje jednu variantu dekorací, a najednou přijde pokyn, že je všechno jinak, takže všechno znovu. A takhle je to téměř s každou složkou v Divadle."

Je těžké si v tom najít pravidelnější rytmus tak, aby člověk nebyl v Divadle od rána do večera. Někdo to musí hlídat, řekla jednou Gerta. Jenže kdo? Kdo má slaďovat rytmy a plánovat? Kdo má dělat temporální choreografii?[214] Kdo má z polyrytmů v tomto chronotopu[215] vytvářet sladění?

Slajd: „Příklad III: Ferman a temporální moc"

Dále Petr říká, že se slaďování dosahuje pomocí fermanu, tedy *fahrplánu* Divadla. Následně důkladně popíše, jak vypadá a kdo jej tvoří. Vysvětluje, že Divadlo je příspěvkovou organizací, což znamená, že dominantní část jeho rozpočtu zajišťují příspěvky z městské pokladny. Z tohoto základního vztahu vyplývají některé závazné věci – čtyři premiéry ročně, dvacet představení za měsíc. Kolem nich se potom rozmísťuje zbytek. Schůzka k fermanu jej posvětí, popřípadě vyladí detaily. Petr tuto část zakončí zdůrazněním: „Ferman tedy dělá tu hlavní koordinační

214 Ulrike Felt. „The temporal choreographies of participation. Thinking innovation and society from a time-sensitive perspective". In: Jason Chilvers – Matthew Kearnes (eds.). *Remaking Participation: Science, Environment and Emergent Publics*. London – New York: Routledge, 2016, s. 178–198.

215 Mike Crang. „Rhytms of the City. Temporalised Space and Motion"; viz také Ondřej Mulíček – Robert Osman – Daniel Seidenglanz. Časoprostorové rytmy města – industriální a postindustriální Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

práci, je oním *centrálním rytmizátorem*[216], tedy entitou, která udává rytmus svému okolí. V jiných kontextech může jít třeba o semafory nebo hodiny, pracovní dobu, otevírací dobu obchodů a úřadů nebo o televizi, která stále ještě sehrává svou rytmizační roli."

Pak se přesouvá k roli konkrétních osob, které jsou vyslány centrálním rytmizátorem. Pro případ hierarchicky organizovaného Divadla jde o soustavu lidí od uměleckého šéfa k vedoucím jednotlivých sekcí. Při zkoušení to jsou zpravidla inspicientky a inspicienti nebo, a to hlavně, režiséři a režisérky. Potom jej konečně napadne nějaká anekdota, kterou dá hned k lepšímu: „V průběhu výzkumu jsem zkoušel s několika režiséry. Jeden z nich – Zbyněk – jako rytmizátor vůbec nefungoval, což vytvářelo spoustu komických situací. Nevyhlašoval například přestávky při zkoušení, čímž znervózňoval všechny okolo, až museli někteří v zoufalosti vyhlašovat přestávky sami; a potom, když ji přece jenom vyhlásil, tak byli všichni hrozně překvapení. Právě tím, že svoji roli neplnil, že se zabral do zkoušení tak, že zapomněl na čas, pro mě tu roli rytmizátora ještě více zviditelňoval," dovypráví a atmosféra v místnosti se lehce uvolní. Pak ještě dodá, že v ostrém kontrastu se Zbyňou byl regisseur/chef, který svou roli *vyslance centrálního rytmizátora* plnil dokonale. Začínalo a končilo se přesně, přestávky byly v tolik, v kolik měly být.

Petr jde ke shrnutí prvního konceptu. Divadlo jako nenasytná instituce slibuje přístup k exkluzivnímu statku – umění. Rytmus *zkoušení–hraní* dává základní časové značky pro velkou část složek Divadla, vyjma těch, co sídlí přísně v administrativní budově. Důležitým faktorem je dále proměnlivost vyplývající ze způsobu zkoušení, jež se neustále mění a vyvíjí. I materiálně-technické složky tak

216 O. Mulíček – R. Osman – D. Seidenglanz. *Časoprostorové rytmy města – industriální a postindustriální Brno*, s. 199–200.

musí být pořád ve střehu. Polyrytmy daného místa jsou potom slaďovány centrálním rytmizátorem-fermanem.

Slajd: nápis „Rozpad sdíleného temporálního světa“

Ferman podle Petra může fungovat jako stabilizátor celého prostoru, nicméně ďábel je v konkrétním provedení. Může působit na obě strany, jako stabilizátor, ale také jako nástroj posilující nenasytnost instituce. Byl to tak právě ferman a silové zacházení s ním, co tvořilo jednu z důležitých konfliktních linií při revoluci proti regisseuru/chefovi.

Pro popis rozpadu sdíleného temporálního světa si Petr vypůjčuje *analýzu rytmů* Henriho Lefebvra[217]. Lefebvre mluví o tom, že *polyrytmie*, tedy přítomnost různých na sobě nezávislých rytmů, je naprosto přirozeným stavem světa. Existují u něj biologické, tělesné rytmy (tlukot srdce, mrkání, dýchání, hlad, spánek, odpočinek a aktivita), přírodní rytmy (střídání dne a noci, ročních období, přílivu a odlivu) a taky rozličné druhy sociálních rytmů. Všechny se proplétají a vytvářejí konkrétní balíčky, které v sobě obsahují všelijaká napětí a kompromisy. Dobře uspořádaný balíček je *eurytmický*. Špatně uspořádaný potom vede k *arytmii*, tedy konfliktům, rozepřím, korozím, které mohou končit i naprosto fatálním rozpadem.

V tomto duchu taky Petr, pro kontext svého výzkumu, pointuje: „Pokud ferman funguje tak, jak byl navržen, slaďuje dobře různé rytmy a nastává eurytmie. Jenže tak tomu nebylo vždy. Období arytmie jsme mohli zachytit nejviditelněji v roce 2017 v období vrcholící vzpoury proti regisseuru/chefovi. Vzpomínám si, jak mi jedna komunikační partnerka v rozhovoru říkala, že jí „Divadlo úplně zlikvidovalo veškerý soukromý život“, že jí regisseur/chef „zlikvidoval soukromý život“. Poselství je jasné – nenasytná instituce

217 H. Lefebvre. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*.

pozřela svou zaměstnankyni a za viníka je označen regisseur/chef. Ten se neměl provinit jen tím, že nenasytnosti instituce nebránil, ale naopak ji cíleně posiloval. Také tím, že ferman v očích ostatních využíval jako mocenský nástroj, kterým držel ostatní v nejistotě, v níž potom podle libosti rozhodoval, ale ostatním byla podobná privilegia upřena. Uspořádávání a neustálé přeuspořádávání času prostřednictvím fermanu tak bylo interpretováno jako ničím neomezované a nevyvažované vykonávání a vlastně zneužívání *temporální moci*; tedy zneužívání moci, která umožňuje určitým činitelům v mocenských pozicích přinutit ostatní něco dělat nebo nedělat v určitém čase a rytmu[218] ze strany regisseura/chefa.

Slajd: „Odbrzděná nenasytnost: Závěr“

Na závěr Petr popisuje tři nejdůležitější problémové body. Prvním je slaďování práce a péče. V podmínkách odbrzděné nenasytnosti se nedařilo lidem z Divadla propojovat práci a soukromý život, volný čas, partnerský, rodinný. Většina participantů a participantek mluvila o tom, že de facto organizují čas svým rodinám a nedá se na ně v ničem spolehnout.

Druhým bylo slaďování vedlejších úvazků a nárazových prací. V době podfinancování sektoru kultury, a tedy i extrémně nízkých platů, musí řada lidí příjmy kompenzovat vedlejší prací. Nepředvídatelný a měnící se rytmus významně ztěžoval kloubení práce v Divadle s dalšími pracemi. Nostalgický návrat regisseura/chefa do představy minulého uspořádání tak nebyl možný, protože se podmínky divadelního světa změnily. Zároveň se proměnila i společnost celkově. Už nebylo možné zkoušet do dvou do rána, práce v kultuře je rozmanitější a člověk musí chodit do více zaměstnání, aby uživil sebe i rodinu.

218 Tung Cheng. „The Ecology of Social Time: An Outline of an Empirical Analytic Framework of the Sociology of Time“. *Time & Society*. 2017, roč. 26, č. 2, s. 137–164.

Třetím potom byl náraz na biologické rytmy části hereckého souboru. Ti naráželi na limity biologických rytmů, hlavně mladší herci a herečky přicházející hned po škole. Dostávali nepřetržitě velké úkoly a neměli možnost si odpočinout, zatímco na druhé straně byli herci a herečky, kteří *stáli*.

Došlo tedy k arytmii v bodech střetů mezi: 1. různými rytmy uvnitř Divadla; 2. pracovním rytmem a soukromým, tedy rodinným a partnerským; 3. mezi různými pracovními rytmy, kdy museli pracovníci slaďovat práci v Divadle s jinými pracemi; 4. mezi biologickými rytmy těl a stravujícím rytmem nenasytné instituce. Tyto čtyři linie konfliktů, drobnějších ruptur, spoluvytvářely onu velkou rupturu – celkovou arytmii. K řečenému ještě Petr dodá: „Divadlo má v sobě zabudovanou nenasytnost už od počátku. Podle některých vyjádření však v minulosti fungovaly určité *brzdy* jako pozůstatky z minulosti, které měly nenasytnost eliminovat nebo zmírňovat. Ve zlatém období byla potom nenasytnost brzděna přítomností tří režisérských osobností, které se vzájemně vyvažovaly a obrušovaly hrany jak v provozu, tak v hereckém souboru. Příchodem regisseura/chefa došlo k postupnému odstranění brzd. Po jejich odstranění se už dobře sestrojená *mašina nenasytnosti*, průběžně promazávaná olejem regisseura/chefa, mohla rozjet naplno."

Slajd: „B. Opožděná budova"

Vzápětí se Petr přesouvá k druhému konceptu – *opožděné budově*. Zdůrazní na začátek, že chce pojímat čas a prostor zároveň. Důležitost materiálního ustrojení budov se snaží zvlášť podtrhnout: „Pohyboval jsem se v instituci, kde na prostoru, věcech a jejich hladkém přemisťování záleží naprosto zásadním způsobem. Ta špička ledovce, ke které všichni vzhlížejí, je tvořena v tomto konkrétním prostoru se vším, co k tomu patří, a pokud vytváření oné

špičky něco komplikuje, jako třeba zaplněná a prostorově nevyhovující zkušebna intervenující přímo do významu inscenace, potom to může být jedna z dalších malých ruptur, která se, často nejprve nepozorovaně, přidává k ostatním a společně mohou vytvořit tu velkou."

Petr odkazuje k jednomu textu Annemarie Mol a Johna Lawa,[219] v němž tvrdí, že *ideální* nelze nikdy uměle oddělovat od *materiálního*. Obojí je spoluprodukováno a reorganizuje se v procesu sociálně-materiální produkce. Sociální musí být vždy pevně usazeno do materiálního. Všechny zdánlivě neotřesitelné hierarchie a dominance musí být materializované, aby vydržely.

Hned nato začne Petr mluvit o šatně hereckého souboru jako příkladu ideje komunity vepsané do kamene. Mluví o tom, jaký je rozdíl mezi šatnami v kamenných divadlech a jak je v Divadle šatna propojená. Dále rozvine to, co pro soubor šatna dělá, jak je propojuje a stmeluje. Právě tam vidí mnozí důvod oné pohodovosti souboru. Tyhle pasáže rozhovorů a pozorování si vždycky užíval, ale teď před publikem se mu zdá, že jde spíš o jeho libůstku, a tak svůj výklad plný detailů zkrátí a skočí rovnou na závěr této části.

Šatna totiž měla být příkladem něčeho obecnějšího. Do nové budovy, kam se Divadlo přestěhovalo, se mělo otisknout tehdejší ideové zázemí a podmínky tvorby: „Nejen šatna měla splňovat určité parametry, ale i sál. Ten měl odrážet poetiku Divadla, měl být variabilní, s balkony, na nichž se bude dát hrát, hlediště a jeviště se mělo dát postavit dle libosti, na arénu, na kukátko, jakkoli, hranice mezi jevištěm a hledištěm se měla dát i zrušit, pokud by bylo potřeba. Celá budova měla být otevřená a propojená, z každé místnosti se měl člověk dostat kamkoliv, neměly existovat žádné slepé cesty. Mělo se dát hrát všude. Experiment, otevřenost

219 J. Law – A. Mol. „Notes on Materiality and sociality".

a propojenost se tady měly vepsat do kamene. Budova měla cíleně lidi propojovat a vytvářet tak komunitu."

Slajd: „Příklad IV: Operetka nefunguje"

Petr pak přejde k tomu, že do budovy se skutečně mnohé principy vepsaly. Spolu s nimi se do ní ale vepsala i spousta problémů. Za příklad dává prostor zkušebny. Ta nevyhovuje rozměrově, protože nemá parametry sálu.

Těžkosti s tím spojené Petr zažil na vlastní kůži při jednom ze zkoušení. Popíše proto krátce zkoušení se Zbyňkem, kdy bylo potřeba vytvořit operetku svým výrazem lehkou, zábavnou a radostnou. Jenže její finální vyznění bylo právě opačné – hloubavé a hluboké. Těžkou ránu zasadil operetě právě přechod ze zkušebny na sál, kdy to, co ještě fungovalo na malé a prosluněné zkušebně, na sále ještě více potemnělo a zvážnělo. Neustále se diskutovalo, jak tomu pomoci. Nakonec nepomohlo nic. V jistý moment se prostě rezignovalo na další pokusy; opereta nakonec získala temný až lehce groteskně morbidní výraz, tedy výrazně jiný, než tvůrci původně zamýšleli. Budova vyhrála.

Slajd: „Příklad V: Zkušebna jako mezisklad kulis"

U popisu druhého příkladu se Petr rozhovoří o tom, že se do nové budovy vepsala podobná nerovnost, s jakou se mluví o hierarchickém vztahu umělecké a technické složky. Podle mnohých se při projektování budovy myslelo jen na herce a herečky, ale už ne na ty, kteří o ně budou pečovat, oblékat je, šít jim kostýmy, líčit je a kteří jim budou připravovat rekvizity a kulisy. Nemyslelo se tolik na garderobu nebo dílny. Jako příklad Petr použije zkušebnu fungující jako mezisklad kulis. Kulisy totiž kvůli celkovému nedostatku prostoru v Divadle není kam uskladnit. Musí se proto dávat na zkušebnu.

Petr dá k lepšímu pár situací ze zkoušení, v nichž se doslova brodili různými fragmenty z jiných velkolepých inscenací, hlavně regisseura/chefa, umístěnými kvůli nedostatku místa na zkušebně, což výrazným způsobem komplikovalo zkoušení a zvyšovalo napětí.

Slajd: „Opožděná budova: Závěr"

Za moment se Petr dostává k pointě. Důležitým aspektem podle něj je, že se vše proměňuje v čase, zastarává, chátrá a vyžaduje péči. Kromě nepoddajnosti jsou tedy budovy taky velmi křehké, je potřeba o ně pečovat, opravovat je, rekonstruovat a přizpůsobovat měnícímu se světu. Je potřeba je vnímat jako procesy,[220] ne jako stavy. Tady přichází k jádru, které nazval *opožděná budova*. Ještě než se k němu ale dostane, dává slavný příklad mostů na Long Islandu postavených tak nízko, aby pod nimi neprojely autobusy s černošským obyvatelstvem. Mosty měly sloužit jako materiální opora rasové segregace. Jenže od doby, kdy byly mosty postaveny, přišly velké celospolečenské posuny – hnutí za lidská práva, desegregace, materiální vzestup, větší dostupnost aut – takže dnes se už do oblasti mohou dostat i lidé méně bohatí a nebílí, protože spousta z nich má jednoduše k dispozici auto. Tyto posuny předehnaly původní význam materiálního uspořádání.

Petr tím vede paralelu ke svému výzkumu. Materiální ustrojení budov předehnaly posuny okolního světa. Budova zůstala někde vzadu, zpožděná. Mluvila o tom celá řada lidí. Nárůst počtu, objemu, náročnosti a složitosti inscenací vyplývající z nároků současného divadelního pole kladla na budovu Divadla postavenou na konci 80. let a dimenzovanou na podmínky *starého Divadla* nesplnitelné požadavky.

220 Bruno Latour – Albena Yaneva. „Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture". In: Reto Geiser (ed.). *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research.* Basel: Birkhäuser, 2008, s. 80–89.

Od přelomu 80. a 90. let se se všechno posunulo, produkce se zvětšily, zkomplikovaly, ale prostor zůstal stejný, nepředělaný, nepřizpůsobený, a proto se postupem času začaly míjet kapacity nové budovy Divadla dimenzované na skromné inscenace ze starého Divadla s bobtnajícími inscenacemi nové doby.

Všechno se dělo postupně, ale všichni se podle Petra shodnou na tom, že naznačený proces vrcholí příchodem regisseura/chefa s jeho objemnými, prostorově náročnými inscenacemi s bombastickými scénami. Hlavní problém s nástupem regisseura/chefa byl spatřován v tom, že přišel s návyky z kamenného divadla, na něž v Divadle nebyly kapacity, což postupně vedlo k vyhrocování konfliktů a k celkovému kolapsu.

Opožděná budova tedy hrála významnou roli v oné velké ruptuře, tedy revoluci proti regisseuru/chefovi, kdy vrcholilo naštvání z toho, že se ani na jednu budovu už více než čtvrt století nesáhlo, že se opravy a rekonstrukce neřešily daleko dříve a že se všechno nechalo zajít takhle daleko. Všechny ty malé nástrahy budovy – od nedostatku místa a nevhodné velikosti zkušebny přes hlučnou klimatizaci, hlukově neoddělené foyer od sálu, takže je všude všechno slyšet, dále zápach z kuchyně a průvan až po nefunkční zvukařskou kabinu – se postupně sčítaly a propojovaly s celkovým zastaráváním a chátráním budov.

Petr proto sugestivně zakončí: „Když potom vidíte, že se *všechno rozpadá*, barák je *havárka v podstatě* a regisseur/chef přesto pořád tlačí na pilu a nepřichází nebo možná ani nemůže přijít s rozsáhlým programem rekonstrukcí a úprav, které by umožnily budově doběhnout posuny divadelního pole, potom další střípek zapadne do celkového obrazu blížící se změny. V interpretaci jedné z komunikačních partnerek regisseur/chef podřizoval veškerý chod jen vizím a snům ve své hlavě a o nic jiného

nepečoval, ani o lidi a jejich čas, ani o věci a budovu. Tok energie domu se tedy stal velmi těžko snesitelným, všechno *házelo všechny někam jinam. Pak už je jen otázka času, kdy vám dojde trpělivost. Nechcete každý den hrát *tetris s kulisami*, nechcete hledat skuliny, kam ještě vměstnat nějakou věc, aby se na zkušebně mohlo zkoušet. Chcete dělat dobře svoji práci, dělat dobré divadlo. Opožděná budova, nerekonstruovaná, neopečovávaná, pomalu se rozpadající a de facto postupně znemožňující hlavní činnost, tak významně promlouvala do celkového revolučního dění."

Slajd: „C. Krádež slasti"

Na řadě je třetí koncept. Petr začíná vysvětlovat, jak bývá divadlo často opředené řadou romantických příběhů a mýtů. Celý ten příběh o tajemném a lákavém světě jeviště, prken, co znamenají svět, s jeho zákulisím, hereckými šatnami, vůní líčidel, magickou proměnou herců v dramatické postavy, ale i s intrikami a půtkami – takhle to aspoň píšou na přebalu českého vydání Bulgakovova *Divadelního románu*[221] – má velmi ambivalentní dopad na lidi z Divadla. Nuceně s těmito mýty žijí, často je vyvrací a ukazují tvrdou práci za iluzemi a magií.

Podle Petra je v tom nicméně kousek pravdy. Podílíte se totiž na vytváření *něčeho* z *ničeho*. Na začátku je jen pár stránek scénáře, na konci hotové představení: „Takový přerod působí na mnohé magicky, až strhujícím způsobem, a vy se na tom podílíte, sledujete, jak se postupně, za usilovné práce vás i ostatních, něco vynořuje. Třeba i něco pěkného. Dokáže vás to dojmout, rozesmát, donutit k zamyšlení. A pak to na premiéře třeba funguje."

221 Michail Bulgakov. *Divadelní román*. Přeložila Alena Morávková. Praha: Doplněk, 2011.

Najednou opět vykročí zpoza počítače a nechá se trochu unést: „Je to, jako když něco vyrábíte v dílně nebo když se spolu s ostatními podílíte na vytváření zahrádkových osad.[222] Máte v tom emoce, záleží vám na společné věci. V divadle k tomu máte navíc ten bonus, že všechno má dopad na veřejnost, a tak můžete být na svůj vklad do takového procesu náležitě hrdí, čerpáte z něj *slast*. Nemusíte se na konečný výtvor chodit dívat, nemusíte to nutně dělat kvůli ostatním z přátelství, ale přece vás k tomu něco táhne. Máte společný cíl, společný úběžník, všichni směřujete k jednomu bodu, synchronizujete energie a některé jindy důležité rozdíly mezi vámi najednou přestávají platit... a to je silné. Velmi silné."

Slajd: „Příklad I: Moje zapojení"

Chce tento mechanismus ukázat na svém vlastním příkladě. Vypráví o tom, jak se v některých obdobích nechal zcela pohltit životem v Divadle. Popisuje prázdný čas doktorandské existence, potom jeho přechod v rytmus udávaný divadlem a radost z toho plynoucí. Dále se přesouvá k popisu toho, jak postupně vrůstal do oné *pavučiny vztahů*, do divadelního organismu. Život u divadla jej zároveň vyčerpával, ale také intelektuálně a emocionálně nabíjel. Úplného vytržení potom dosáhl při jedné euforické premiéře.

Dál přestává romantizovat a začíná s analýzou. Vrůstání probíhalo na několika rovinách: „Na jedné rovině jsem se účastnil řady událostí více či méně svátečního charakteru. Hodně jsem chodil na představení, na premiéry, na slavnostní zakončení a zahajování sezon, happeningy, prostě na všechny významné dny, které se za tu dobu udály. Na další rovině to potom byla účast na výrobě představení,

222 Petr Gibas a kol. *Zahrádkové osady: Stíny minulosti, nebo záblesky budoucnosti?* Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2013.

kde jsem se zapojoval do konkrétních každodenních praktik, jako bylo napovídání hercům a herečkám, posléze i hlídání scénáře, diktování jeho finální verze, napsání textu do programu k představení, nabízení hudby do inscenace nebo vytváření ankety. Všechno jsou to konkrétní činy, jimiž jsem přispěl ke společnému dílu, kolektivnímu vzniku *něčeho* z *ničeho*."

V tu chvíli si vzpomene na svou veskrze banální *nabídku* písničky od Jimiho Hendrixe, ke které se odvážil při jednom zkoušení se Zbyňkem: „Nabídnul jsem tehdy píseň, kterou jsem zrovna ten den poslouchal. Byla přijata! Zapuštěna do představení, a kdykoli později jsem na představení šel, už jako divák v zaplněném hledišti, ve chvíli, kdy vzduch rozčísly první ostré burácivé tóny kytary, rozlil se mi po těle slastný pocit. Byla to moje stopa, část mého emocionálního napojení, můj otisk v inscenaci, na nějž jsem byl hrdý, byť jej nikdo v publiku nedokázal ocenit spolu se mnou. Čím více přibývalo takovýchto drobných událostí, tím více se prohlubovalo mé citové angažmá. Tady to byla písnička, jinde text v programu, pak zase sledování scénáře a napovídání, diskuse na zkoušce, v hospodě, tuhle zase večírek na prvního máje nebo po premiéře, krátké pivo po představení či zkoušce v generálkovém týdnu; všechno dohromady postupně vytvářelo mé silné emocionální zapojení."

Na sobě chtěl Petr ukázat obecný princip, který by mohl dál podepřít desítkami jiných příkladů: rekvizitářka s hrdostí sleduje chemický efekt na jevišti, který připravovala několik dní; kostyméři se kochají kostýmy na scéně; scenárista vidí přeříkávat herce a herečky své repliky; zvukař je hrdý na efekt s projektorem. Vidí na scéně otisk sebe, a když ne sebe, tak aspoň svého oboru.

Zase se vrátí k věcnějšímu tónu a popisuje, jak vlastně nikdy nebyl úplně uvnitř, ale pocítil na vlastním těle, jak

strhující může takový provoz být. Do těch usazených kolektivů se těžko dostává, ale zase když už jste uvnitř, těžko se odchází. Pokud se ale člověku podaří dobře navázat, získá nejen práci, ale také něco navíc – účast v příběhu o vytváření umění, v historii a současnosti Divadla, tedy jakousi novou část identity.

Slajd: „Něco navíc“

Může to být hezké, ale na druhou stranu vás to činí zranitelné hned ve dvou ohledech: „Zaprvé, ztrácíte část obrany proti nenasytnosti. Instituce, která vám slibuje přístup k těmto exkluzivním statkům, si vás může lépe ochočit a vcucnout dovnitř. Chodíte tam rádi, bavíte se s kamarády, mezitím pracujete na vytváření představení, pak jdete někam na pivo a po nějaké době zjistíte, že nemáte prakticky jiný život než Divadlo a pracujete třeba daleko víc, než máte ve smlouvě, protože to děláte z lásky a chcete, aby všechno fungovalo.“ Zadruhé, a to Petr zdůrazní, ono *něco navíc* vás činí přístupnějšími právě k apelům na *práci navíc*.

Potom obrátí pozornost k regisseuru/chefovi. Jeho nostalgické vzpomínání na zlaté období, jeho snaha o návrat, o znovu-svolání té staré kapely apelovala právě na to *něco navíc* – na lásku, na srdce. Chtěl vytvořit ostrůvek pozitivní deviace, svobody a tvořivosti, ne ovšem uprostřed normalizačního režimu, ale uprostřed ohlupujícího konzumního kapitalismu, kde se všechno měří jen penězi a úspěchem. K takovému projektu je ale zapotřebí spousta osobních obětí: „Postupem času byl však všechen apel na komunitnost a snahu o vytváření kontrakultury demaskován jako faleš, respektive se začala vyjevovat ona stále se zvětšující mezera mezi tím, co bylo považováno za reálné každodenní fungování, a tím, jak se pořád mluvilo o hnutí, komunitě, hrdinné kontrakultuře jak dovnitř Divadla, tak i na jevišti. Všechno začalo být vnímáno

jako lež, když se na jevišti proklamuje upřímnost, pravda a láska a v *zákulisí se dějí svinstva*."

Potom Petr ukáže druhou stranu. Budování pospolitosti je mu vlastně sympatické, ďábel je ale zase v konkrétním provedení. V Divadle jeden aspekt komunitnosti vychází ze samotného provozu a tvorby, jak už ukázal v první části. Dostředivá logika rytmů je tu zřejmá. Dále samotná budova, jejíž významné části materiální konstituce podporují komunitní život. Oba aspekty jsou v jádru stroje samotného, v základní anatomii Divadla: „Potom ale existuje další vrstva, na které můžete tyto tendence cíleně podporovat, dávat jim různé významy a tady už je role regisseura/chefa viditelná, jak na symbolické rovině, tak na každodenní rovině společných úklidů, soustředění a podobně. Po řadu let to vše mohlo fungovat, ale pak se ‚přetáhla struna', začalo se všechno ‚rvát přes závit', ‚hořčice stoupala do nosu' a ‚písek skřípěl mezi zuby', což nastávalo ve chvíli, kdy se všechny tyto apely a krasořečnění začaly chápat jako ‚řeči do prázdna' a jako fíkový list obyčejného autoritářství."

Petr potom mluví o proměně celkového kontextu, politicko-společensko-materiálního. Jiná konkurence v herecké branži, jiné konzumní možnosti jak pro diváky, tak pro lidi od divadla. Přicházejí nové generace s jinými nároky, otázkami, touhami, estetikou. Na to bylo potřeba reagovat, ale reakce nepřicházela: „Lékem na nemožnost sladit pracovní, soukromou a pečující stránku životů bylo ještě více komunity; lékem na vyčerpání z nasazení mělo být ještě větší odevzdání, podřízení celého těla Divadlu, lékem na bolest mělo být ještě více bolesti, protože co není podlito krví, jako by nebylo."

Jeho mluvení o komunitě a hnutí bylo demaskováno jako sebe-rozpor, jako ústřední paradox regisseura/chefa. Jakmile začnete o něčem příliš mluvit, tu věc, o níž mluvíte,

můžete zničit: „Často jsem slýchal: ‚ono to bylo hnutí, dokud to nezačal všem cpát' nebo ‚i to, že se ti lidi mají rádi a stýkají se a mluví spolu, tak to začalo být vnímáno jako jakási povinná část a pořád se omílalo, jak je to hnutí'. Tím se vytrácela spontánnost a všechno se stávalo organizací. I obyčejná náklonnost, setkávání, přátelení zhořklo, protože to někdo narežíroval, oktrojoval shora a nenechal tak proudit spontánní energii."

Slajd: „Krádež slasti: Závěr"

Jde k závěru této části. Jestliže je možné čerpat slast z kolektivní tvorby, z bytí spolu, z komunitního života vycházejícího ze samotné základní anatomie Divadla, potom regisseur/chef tuto slast různými způsoby kolektivu systematicky kradl. Tím, že uměleckou část nenechával tvořit, podle vyjádření mnohých všechno přebagroval svojí energií a technickým složkám spolutvorbu různými způsoby komplikoval a narušoval: „Jednou v restauraci mi herci a herečky popisovali rozdíl mezi situací ‚hadru na holi' a ‚workshopem'. První situaci přisoudili regisseuru/chefovi a druhou režisérovi, jemuž jsem dal pseudonym Zbyněk. U prvního je herec nebo herečka při zkoušení tím hadrem plně ovládaným regisseurem/chefem, bez výrazného vlastního vkladu, bez vlastní tvorby, proto se s vytvořenou inscenací vnitřně neidentifikuje. A když člověk není s celou věcí vnitřně v souladu, tak ‚je to na hovno'. Když ho totiž ‚někdo dokope' ke způsobu hraní, na jehož podobě se nepodílel, necítí, že by byl jeho. Jeho tělo se ocitá na jevišti, ale zároveň vidí, že na to, co se s ním bude dít, nemá žádný nebo velmi malý vliv. Vlastní tvorba, vlastní vklad, příspěvek, otisk sebe sama ve společném díle je tu kruciální a regisseur/chef v očích herců a hereček přesně tento oboustranný proud energie přerušoval, kradl jim z něj slast." Podobný mechanismus Petr popisuje i na příkladu zvukaře nadšeného ze spolutvorby po odchodu regisseura/chefa.

Nakonec regisseur/chef začal podle Petra krást slast i z komunitního života. Byl přítomen nejen fyzicky, ale i diskurzivně. Pořád se o něm mluvilo, všude, lidi to přestávalo bavit. Začali chodit do Divadla více jako do normální práce, což je v přímém rozporu s tím, co se od zaměstnanectva Divadla očekává.

Petr tuto část ještě opatří poznámkou o jistém tragickém rozměru dané situace: „Zároveň si nemyslím, že to byl vědomý kalkul a strategie. Patrně to bylo proti vůli samotného regisseura/chefa. Otevřenost různým návrhům všude deklaroval stejně, jako chtěl deklaratorně vytvářet komunitu. Všechno si to skutečně přál, ale nedokázal ‚připravit půdu', všechno ‚přebagroval svojí energií'. Jednou dokonce v rozhovoru se mnou nahlédnul sebe sama jako člověka ‚provozujícího diktátorství'. Pak ale řekl, že ‚mu to nedá', asi to tak ‚nějak musí být'. Jako by byl ve slepé uličce a sám nevěděl kudy kam, jako by ho něco formovalo, tvarovalo, hýbalo s ním. Jenže, ač chtěl, ač se snažil, tak nemohl; ten *výsledný efekt*, a to je rozhodující, byl prostě takový, jaký byl. Kradl slast z tvorby umění i sdíleného světa."

Slajd: „III. Romantický režim regisseur/chef"

Petr se přesouvá k závěrečné části vystoupení. Cítí, že začíná být dlouhé. Na něj ostatně taky. Bude se snažit všechno zrychlit. Teď musí koncepty shrnout jako odpověď na své výzkumné otázky. Otázky hezky postupně znovu připomene a jde ke shrnutí: „Zaprvé: Divadlo už z nároků kladených na své zaměstnance, z příslibu přístupu k exkluzivnímu statku – umění, z povahy rytmizace každodenního provozu je *nenasytnou institucí* snažící se pozřít člověka celého. Ukázal jsem, že onen princip kolektivní tvorby a neustálé proměnlivosti vyplývající z ideových kořenů Divadla, kdy lze ‚rukávy zkrátit kdykoli', je na jednu stranu hrozně zajímavý, přitažlivý a strhující, ale na druhou stranu často vyčerpávající. Za

současných podmínek podfinancování kultury navíc velmi ztěžuje a ve vyhroceném případě znemožňuje slaďování péče a práce, rodinného, partnerského a pracovního života; a taky znesnadňuje nebo rovnou znemožňuje slaďování rozmanitých druhů práce, vedlejších úvazků, nárazových prací, které různí pracovníci a pracovnice v Divadle kvůli nízkým platům dělat chtějí nebo rovnou musí. Vše se potom vyhrocuje v situaci, kdy *režim regisseur/chef* na tyto skutečnosti neumí reagovat, stále trvá na celém odevzdání a dále zvyšuje tlak, odstraňuje postupně všechny brzdy z minulosti, takže namísto střídání odpočinkových a zátěžových období je v Divadle jedno velké zátěžové období. Ještě navíc tak činí na základě silových operací s fermanem, který by se měl schvalovat kolektivně a ideálně by měl slaďovat různé, do sebe všelijak narážející rytmy. Takto se nenasytnost a nejistota dále zvyšuje a násobí.

Zadruhé: S proměnou společnosti po roce 1989 se mění i divadelní pole a konkurence v něm, zvyšují se nároky na produkce, na technologické vybavení, všechno se zvětšuje a zintenzivňuje. Ruku v ruce s proměnou vnějšího světa by se měl posouvat i vnitřní materiální svět – tedy budova Divadla. Jenže to se nestalo, budova a technologie v ní se *opozdily*. Materiální stránka zůstala nerekonstruovaná, neopečovávaná, zastaralá, pomalu se rozpadající a de facto postupně znemožňující hlavní činnost, kvůli které je zřízena. Režim regisseur/chef ani v tomto případě nedokázal reagovat a možná ani nemohl tváří v tvář obrovským investicím, které by taková reakce ve formě radikální rekonstrukce vyžadovala. V instituci, jejímž jádrem je propojování lidí a věcí, kde je potřeba ty hromady věcí, technologií, kulis, kostýmů a elevací neustále přemisťovat sem a tam, je ‚tok energie domu' určující.

A zatřetí: Všechna dostředivost podporovaná jak konkrétními každodenními rytmy, tak samotnou budovou

a její konstitucí je dále živena onou komunitností a určitou kontra-kulturností. Ta je generována na jedné straně chodem *celého stroje*, jeho fungováním a povahou společné tvorby jaksi mimoděk, mimovolně a na druhé straně rozvíjena a podporována *nostalgickou ideovou výplní*. Základní princip kolektivní tvorby ale začal být silně rozrušován zdivočelým vyhroceně vizionářským *režimem regisseur/chef*, který svým všudypřítomným přehlušujícím působením narušoval profesionální integritu pracovníků, jak uměleckých, tak technických a administrativních, a nenechával je tvořit tak, aby ze společného dělání divadla a tvorby sdíleného světa mohli čerpat slast takovým způsobem, jak si představovali, že by měli. Vytvářel se tak rozeklaný jazyk, kdy se na jedné straně říkalo, ‚co se děje', ale ‚ve skutečnosti se dělo něco jiného'.

Všechny drobné ruptury v každodenních praktikách se postupně spojovaly ve větší. Pomalu se začaly projevovat, sčítat a později násobit, aby postupně vytvořily jednu velkou rupturu, kterou už nešlo zahnat nostalgickými apely na kolektivní identitu a vyvolávání zlatého období Divadla ze strany *režimu regisseur/chef*... a přišla revoluční síla."

Následně Petr mluví o tom, že vlastně došlo k velmi šťastnému souběhu a propojení všech popisovaných okolností. Vtip je v tom propojení. Kdyby každý z popisovaných problémů stál samostatně, neměl by takovou sílu. Pokud by taky všechny problémy stály jen vedle sebe a nebyly by propojeny revoluční silou, taky by se nic moc nedělo. Každodenní socio-materiální praktiky se už nemohly dát opakovat. Aby došlo ke korekcím, musela se vytvořit síla, stabilně sešitá síla podpořená bytelně zkonstruovanými opěrnými body. Pole pro to bylo připravené, všechny složky Divadla měly důvod se na něčem takovém podílet, všechno do sebe vhodně a šťastně zapadlo. I ona revoluční síla musela držet šťastně pohromadě. Každá složka

musela být připravená a svolná se k něčemu takovému přidat. Mnohočetné reality nespokojenosti se tady propojily v jednu parciálně propojenou koherentní *realitu nespokojenosti* či *sdílený svět nespokojenosti*, který odolal i zpětným nárazům: „Revoluce se skládala z různých světů; byla mimořádným kompozičním úspěchem, kdy se podařilo shromáždit všechny prvky na jednom místě, v jednom čase a propojit je. Všechno bylo podpořeno argumenty, zkušeností a zároveň imaginací, že se věci mohou dělat jinak. Všechno bylo solidní a odolné."

Tuto sekci Petr zakončí poznámkou o jednom paradoxu. Neustálá snaha o budování komunity, podporování pavučiny vztahů ze strany regisseura/chefa potom revoluci napomáhala. Lidé si byli blíže i díky budově, propojené šatně, technické místnosti, hospodě, velkému kanclu. Umožňovala jim být si blíž, lépe se propojit, zmobilizovat se a ozvat.

Slajd: „Pokušení absolutního splynutí"

Teď se Petr vrací ke clafoutisu, Mol a Beckerovi. Při přemýšlení o soudržnosti se máme vyhnout logické a romantické verzi. Ty totiž sdílejí sen o absolutním splynutí, který jim neumožňuje zachytit proměnlivý a vyvíjející se svět. Jsou domněle bezčasými abstrakcemi, jež mají jednoduše trvat, ze své vlastní podstaty: „Jenže přesně toto absolutní splynutí *režim regisseur/chef* vyžadoval a i prakticky mobilizoval. Nedokázal nebo nemohl na proměny světa dostatečně pružně reagovat, přizpůsobovat se a tím prokázat svou odolnost. Regisseur/chef naopak mobilizoval pořád dokola domněle bezčasá pravidla a principy *romantické soudržnosti*, tedy absolutního splynutí člověka s uměním, které musí nutně bolet a při němž se pracující plně podřizuje charismatickému vizionáři a vůdci. Teprve potom to mohlo *být ono*."

Petr směřuje k pointě a zase se nechává unést svým vlastním výkladem: „Nárok na absolutní splynutí, ono zhoubné pokušení romantické soudržnosti, přímo ohrožoval *soudržnost* jako takovou a sdílený svět se začal rozpadat, čímž byla vybuzena propojená a odolná reakce v podobě *revoluce*, která se zvedla, aby zabránila... no, možná ještě něčemu horšímu. Ona revoluční aktivita potom paradoxně měla podle mnohých vyprávění až *romanticky soudržnou* kvalitu. To bylo to *hnutí*, o kterém pořád mluvil!

Možná, že to *NE!*, které přišlo s revolucí, nebylo *NE!* jen regisseuru/chefovi, ale i tomu velkému heslu, že v hnutí *NE* neexistuje. Možná to bylo i *NE!* tomu romantickému snu o absolutním splynutí. Byla to snaha říct, že hranice a limity opravdu existují, limity našich těl, limity prostředí... že my jsme těmi limity! Kdo řekl to *NE!*? No, řekli ho postupně a pomalu všichni, kteří po léta z Divadla odcházeli jinam, řekli to ti, kteří nechtějí nebo nemohou Divadlo lépe financovat; ono velké *NE!* řekla i budova, když začala systematicky narušovat činnost, která se má v jejích útrobách odehrávat."

Slajd: „Nedokončená revoluce?"

Po krátké pauze na pití se Petr rozhovoří o různých výkladech, co se s regisseurem/chefem v průběhu let stalo. Soupeřícími výklady bylo, že se zbláznil, umělecky se vyčerpal a byl ve funkci příliš dlouho. Tedy veskrze individualistická vysvětlení. Část participantů a participantek jeho výzkumu však tyto teze rozporovala. Chtěli obrátit pozornost ke stroji jako takovému. Odstraněním jedné osoby podle nich zůstala *revoluce nedokončená*: „Mým vkladem do diskuse by bylo, že se vyčerpal celý materiálně heterogenní kolektiv tak, jak byl mobilizován skrze *režim regisseur/chef*, a protože kolektiv musí být právě takto mobilizován, bude se vždy za současných ekonomicko-společensko-politických podmínek pozdního kapitalismu

rozpadat nebo pohybovat na hraně rozpadu, ne třeba hned, ale po pár letech, až se *vytěží* energie lidí a věcí i budovy. Stejný příběh se může odehrát znovu, jen v jiných kulisách. Podmínka určitého způsobu mobilizace kolektivu, jeho dobré fungování, šťastná soudržnost vede k jeho rozpadu."

Chce se tak zároveň vymezit i vůči intuitivnímu pojetí moci, tedy všem těm příběhům o režisérovi, u něhož se to všechno sbíhá, o všem rozhoduje a jenž tím realizuje svou svobodu a charakterové vlastnosti. Ve vyhrocené verzi jsou potom ti v hierarchii dole považovaní za loutky, jenže vztah loutkaře a loutky je často velmi komplikovaný.[223]

Chce k tomu použít otřepaný příklad s *králem na divadle*[224]: „Králem je ten, kdo má na hlavě korunu, královský plášť a ostatní se k němu vztahují jako ke králi. Potom existuje skrze síť vztahů jako král. Jenže toho nesmí zase dělat moc. Krále totiž hrají hlavně ti druzí. Vztahují se k němu jako ke králi, slouží mu, klaní se. *Jeho moc* musí realizovat ti ostatní a pak může *existovat jako král*. Celé propojené, bytelně uspořádané prostředí hraje krále." Moc tak není vlastností jednotlivých lidí. Je efektem vztahovosti a propojení. Každé takové propojení je nositelem kousíčku moci, byť jen tím, že se v krizové situaci lze o něj opřít. Individualizující vysvětlení je způsob, jakým se můžeme velmi lehce vyvinit z celé participace na udržování a opečovávání odolnosti moci. Zároveň se taky tímto vysvětlením otevírá možnost, že když ten konkrétní člověk se svými individuálními vlastnostmi odejde, problémy, které nás sužovaly doteď, zmizí. Nezmizí, konkrétní *vzorce režimů uspořádávání* zůstávají a mohou si postupně ochočit i toho, kdo přijde na uvolněné místo.

223 M. Synek – D. Hradcová – R. Carboch – D. Jahodová. „Kritické gesto a záležitosti péče v souřadnicích ne/způsobilosti".

224 Gerard de Vries. *Bruno Latour*. Malden (MA): Polity Press, 2016, s. 66; viz také B. Latour. „The Powers of Associations".

Petr chce zdůraznit, že režisér nebo režisérka nejsou absolutními hybateli vesmíru, kteří by měli všechno pevně v rukou: „Samozřejmě, v tom banálním významu to asi bude pravda. Když vešel regisseur/chef do místnosti a začal mluvit, skutečně bylo všem jasné, že začala zkouška; když řekl ‚pojede se průjezd', jel se průjezd; když řekl, že bude přestávka, byla přestávka; když řekl ‚stop', všichni se zastavili; když přikazoval, co mají jednotliví lidé a věci na jevišti dělat, když určoval, co se bude který den zkoušet, kam bude Divadlo směřovat, které osoby se budou oslavovat, ostatní poslouchali. Hierarchie měla být jasně daná. Jenomže to byl taky regisseur/chef, kdo musel svou odolnost mnohdy velmi prakticky prokazovat. Takže jsem měl možnost vidět regisseura/chefa, kterému se nedaří; kterého *poráží* zaseklý přehrávač; kterým otřásá charisma nově příchozí hvězdy minulosti Divadla; který musí těžce bojovat o premiéru ve sporu s *panem autorem* textu; který musí odolávat ostrým konfliktům se vzpurnými pracovníky; kterému se nedaří přimět rekvizitáře, aby připravili rekvizity podle jeho představ; který neúspěšně zápasí s budovou o dostatek místa na zkušebně, a který tak zároveň zápasí o zajištění stability celého *režimu regisseur/chef*."

Slajd: „Závěr"

Petr se přesouvá k úplnému finále svojí řeči. Finální bod: „Režim regisseur/chef začal fungovat v polovině nultých let. Tehdy přišel nový vizionář, hvězda z kamenného divadla, co měla ‚vyvést Divadlo ze sraček'. Spolu s ním přišla řada nových lidí, jak do souboru, tak do vedení. Dokázal je všechny nadchnout, dotovat energií, přinesl tah na bránu, velká témata a požadavky na pracovní nasazení. Přišel s re-interpretací minulosti na symbolické rovině a zároveň s úpravou každodenních praktik, které měly ještě více všechny vtahovat dovnitř. Přinesl i onen maskulinní princip, nebál se rozhodovat, probourávat věci silou, což bylo v kontrastu s nevýrazným obdobím

dvou laskavých předchozích šéfů. A měl úspěchy – divácké, kritické i politické. Přišel tehdy předpokládaný dílek do skládačky celého stroje. Charismatický vizionář, který zajistil jádro instituce v podobě vize a tahouna, podpíraný kompetentními a nadšenými spolupracovníky. Seřadil za sebou budovu, management, úřednický aparát, uměleckou část. Jenže jej po letech začala zrazovat budova, vývoj společnosti jako celku, financování kultury, komunita, rytmy, představivost, dějinné příběhy. Jeho odpovědí byla neustálá mobilizace domněle bezčasých principů divadelně-avantgardní verze *romantické soudržnosti*. Opouštěly jej tak postupně všechny opěrné body a všichni spojenci, takže i když se snažil držet všechno v rukou, seč mohl, nestačilo to, všechno mu nakonec uniklo. Malé praskliny se hromadily a hromadily, až vytvořily jednu velkou rupturu, kterou už nešlo zahnat nostalgickými vzpomínkami a apely na komunitu a hnutí. Postupně se podařilo přerušit jeho četná propojení a režim se rozpadl. Tentokrát to nebyla ‚víla dekonstrukce'[225], která vzala jedinci všechnu moc, ale ‚víla revoluce', která nakonec připravila regisseura/chefa o jeho bytelná propojení a tím i o pozici.

Děkuji za pozornost.

Hotovo! Konec."

Chvíle ticha, lidé v publiku se na sebe trochu rozpačitě dívají. Některým se vystoupení líbilo, jiní se ošívají, další mají spoustu otázek, v jiných Petr vzbudil nelibost. Petr se snaží uklidnit, konec prezentace se mu moc nepovedl. Nedokázal všechno podat tak srozumitelně, jak by si představoval. Slova se ujímá moderátor. Poděkuje prezentujícímu, osloví publikum a zahájí diskusi. Jsou první otázky? Nikdo se nehlásí. Prvních pět vteřin je naprosté ticho, trapné ticho,

225 J. Law. *Manažer a jeho moci.*

jak to v těchto situacích bývá. Potom se objeví ruka člověka, který jako první tíhu ticha nevydržel.

Dotaz z publika: Já, ehm, děkuji za skutečně vyčerpávající prezentaci. Líbily se mi hlavně ty úvodní pasáže. Na konci to bylo na mě příliš zkratkovité. Zajímalo by mě, co se tam děje teď? Nebo jaký byl další vývoj?

Petr: Díky za dotaz. Na uvolněné pozice nastoupilo generačně obměněné vedení. Snaží se převazovat různá napojení tak, aby byl kolektiv transformován ve stabilní konstelaci. Snaží se třeba z fermanu udělat stabilizující, nikoli znejisťující prvek a navodit tím stav eurytmie. Lidi si to vesměs v rozhovorech pochvalovali, plánuje se hodně dopředu a plány se drží. Jednotlivé složky na sebe berou větší ohled a vedení se prý nestará jen o tu uměleckou část, ale i o materiální zajištění. Prý se taky zlepšila komunikace napříč i mezi složkami. Mezi uměleckou a technickou částí jde více o vyjednávání než o silová řešení. Nenasytnost ale nikam nezmizela, pořád jde o náročný provoz, jen se část lidí domnívá, že se nad tím více uvažuje a zavádí se různé formy brzd. S nástupem režisérky/šéfky nebo režisérky/inovátorky přišlo ale zároveň i další velké vypětí. Nové vedení se snaží nechat doběhnout budovu to, co zameškala. Existuje plán menších rekonstrukcí a zpříjemňování prostor v kratším časovém horizontu. V delším se připravuje plán radikální rekonstrukce, jež by měla zefektivnit tok energie domu. Jde ale hodně o peníze, kterých se nedostává. Pořád jsou podfinancovaní, jedou na dluh a v zádech mají příběh o chudém divadle a umělcích. Zároveň se snaží zdivočelého býka vizionářství znovu spoutat tím, že přivedou do Divadla jiné tvůrce, rozrůzní se přístupy a celkově se prostor „vyvětrá". Chtějí k sobě také více přiblížit to, co se říká a pak reálně dělá. Chtějí nechávat všechny lidi tvořit, více s nimi spolupracovat. Snaží se o rovnostářštější a více respektující přístup, čímž chtějí znovu rozproudit energii, z níž se dá čerpat slast.

Mimochodem, ta změna, srovnání regisseura/chefa a režisérky/šéfky-inovátorky, působilo mnohdy až vyloženě genderově stereotypně, učebnicově. Na jedné straně na vrcholku hierarchické pyramidy je náročný ne-laskavý autoritářský muž s vizí, energií, který tlačí věci na sílu, zároveň nesdílí, nekomunikuje, nepečuje, nedojímá se; a na druhé straně je nově příchozí žena, liberální, vlídná, komunikativní, obratná, pečující, konzultuje svoje kroky s okolím, vyjednává, dovedně propojuje, ale zároveň má taky vizi a energii.

Zda se jim podaří kolektiv proměnit tak, aby to bylo *pořád ono*, je otevřená otázka. Snahy nějaké jsou, ale bude to stačit? Nevyhrají staré vazby a samozřejmosti? Nepůjde jenom o kosmetické změny, které nic doopravdy nezmění, takže část lidí prostě rezignuje a odejde? Nezůstanou nakonec základní mocenské ustrojení a hierarchie stejné, jen se bude lépe komunikovat a informovat? Nebude nakonec sice provozně všechno lepší, ale bez valného uměleckého výsledku? To teď ještě nedokážeme říct.

Atmosféra v místnosti se po první otázce a odpovědi uvolní. Moderátor vyzve k dalším dotazům. Ve vzduchu je hned několik rukou. Moderátor určí jejich pořadí a vyzve prvního člověka, aby položil svůj dotaz.

Dotaz z publika: V té přednášce i teď jste mluvil o krádeži slasti. Pořád nad tím uvažuju. Tam přece musí být rozdíly mezi složkami v Divadle nebo generačním vnímáním třeba. Viděl jste tam nějaké rozdíly?

Petr: To, co říkáte, mi připomíná rozhovor s jednou z hereček, které jsem dal pseudonym Mirka. Částečně tezi o krádeži slasti rozporovala. A vůbec ne špatně. Na jednu stranu říkala, že na té interpretaci „je kus velké pravdy". Potom použila jako příklad situaci, kdy jí regisseur/chef nějakou hereckou akci kompletně „nakrokuje", tedy

jí detailně nadiktuje, co má dělat. I v této situaci podle ní zůstává prostor pro vlastní tvorbu. Regisseur/chef vám to sice „nakrokuje, ale vy tu situaci povýšíte vlastním herectvím, vklouznete do postavy skrze to jeho nakrokování", takže vaše tvorba a slast z ní je tam taky, ale zároveň věříte, že on ví více o celku než vy; „jsou tam ty třetí plány", další možné interpretace, hloubka, vize, které vy třeba nemáte. Tak má, podle ní, všechno větší šanci na úspěch. A z konečného úspěchu taky čerpáte slast. Tohle je, myslím, zcela legitimní pozice. Mirka věří hierarchickému uspořádání, dělbě práce a svoji hereckou svobodu a tvorbu vidí v tom „vklouznutí skrze sebe do kroků, které nařídil regisseur/chef". Jenže pro významnou část kolektivu, pro kritickou část kolektivu, bylo pravděpodobně toto pojetí svobody a tvorby příliš úzké. Oni se chtěli účastnit už toho krokování, chtěli se ptát na to, proč je potřeba krokovat tímto směrem, proč je potřeba tolik kroků a jestli by nebylo třeba lepší, vzhledem k jejich chápání postavy, v té chvíli, zůstat na místě. Chtěli se ptát, být slyšeni v „naprosto přirozené intelektuální debatě", jak řekl jeden z lidí, s nimiž jsem mluvil.

Obě pojetí jsou v jakémsi konfliktu nebo napětí. Jsou napojeny na různé způsoby tvorby sdílených světů umění. Nejen na rovině vyprávění, ale také na konkrétní každodenní rovině. Jsou součástí toho procesu, kterému někteří teoretici a teoretičky říkají *kosmopolitika*[226]. Tedy procesu, v němž se buduje kosmos – sdílený vesmír, svět; při tom vytváření se třídí různé způsoby obývání světa

226 Bruno Latour. „Turning Around Politics: A Note on Gerard de Vries' Paper". *Social Studies of Science*. 2007, roč. 37, č. 5, s. 811–820. Srov. citaci ze s. 813: „Od nynějška je politika něco úplně jiného, než čemu věří politologové: je to budování kosmu, ve kterém všichni žijí, progresivní skládání sdíleného světa. To, co je společné této rozsáhlé transformaci, je to, že politika je nyní definována jako mučivé třídění konfliktních kosmogramů. Odtud vynikající název Isabelle Stengers navrhla dát celému podniku. Kosmopolitika znamená doslova politiku kosmu – a ne nějakou rozšířenou formu internacionalismu."

a způsobů jeho vytváření, tedy jakési kosmogramy, které říkají, jak by měl být sdílený svět vystaven, na jakých základech, z jakých prvků; které stavební kameny by měly být těmi základními, které by měly být v popředí, nebo úplně potlačeny.

Teď ty dvě pozice nalezené v Divadle vyhrotím a homogenizuju. Jednou verzí výstavby sdíleného světa je tvorba, která ctí hierarchii, protože v té vrcholné pozici stojí charismatický jedinec, vizionář a ostatní mají sloužit jeho vizi. V tom všem si najdete svůj kus svobody a vlastního vkladu. Zároveň se tu počítá s tím, že *umění je bolest*, že i láska k umění je bolestí, protože se tím vším musí člověk „protrápit".

Na druhé straně potom máte více rovnostářskou praxi společné tvorby, přirozených intelektuálních debat, kde přispět může každý, protože každý je nějak a v něčem nadaný. Geniální nápad může přijít odkudkoli, a proto je dobré vytvářet prostory, kde se takovým nápadům půjde naproti. Tvorba v tomto pojetí není bolestí, ale spíše radostí, „dělá se z přemíry chuti, energie, z přebytku témat, které chcete sdílet s ostatními lidmi", jak řekla nová režisérka/šéfka, která zároveň striktně odmítá i vizi umění jako bolesti, protože „trýzeň není ke kvalitnímu umění nutná". Láska k umění tu má tak zcela jiné vyznění. Jestliže začne převládat tento více rovnostářský kosmogram, určité věci běžné v minulosti přestanou být legitimní. Oslabí se například romantické pojetí autorství, individua, které tvoří ze sebe a k ruce si bere médium, do něhož otiskne svou vizi. Více se tak bude zdůrazňovat kolektivní podstata tvorby v duchu *Světů umění* Howarda S. Beckera.

Spor dvou kosmogramů se promítá i do porevoluční situace. V rozhovorech jsem cítil, že existovala jasná tendence jít tím druhým směrem. Režisérka/šéfka chce tvořit z *přemíry chuti a energie* a zároveň se spolu s dramaturgem,

kterého jsem pojmenoval Mikuláš, snaží Divadlo posunout právě tímhle směrem.

Obecně řečeno jsem mezi těmi jednotlivými složkami viděl rozdíly spíše menší. Za „nakrokování" si totiž můžete dosadit i jinou činnost v Divadle, která s herectvím nemá moc společného. Byla to celková tendence v *porevoluční situaci*, kdy významná část lidí popisovala své uspokojení z toho, že mají více svobody a autonomie v nakládání s vlastním časem, při vedení jednotlivých sekcí, v plánování času, ve vytváření fermanu, v administrativě; prostě že jsou slyšeni a vyslyšeni.

Námitka z publika: No není to ale přece jen tak, že vyjadřovat se a tvořit je důležité pro tu uměleckou část? Ty více technické nebo administrativní složky třeba tuhle touhu mít nemusí a nebudou tu „krádež" tolik prožívat?

Petr: No, tohle jsem v Divadle úplně neviděl. Podobný mechanismus slasti z podílení se na tvorbě sdíleného světa je vidět i v technice, kostýmech, zvuku, dokonce i v administrativě, kde začínal přetékat hrnec právě ve chvíli, kdy se regisseur/chef snažil *režírovat* i je. Mám za to, že slast z podílení se na něčem společném, slast z možnosti vidět vlastní otisky ve výsledku společné práce, se netýká jen umělecké části. Vždyť tu vám může krást i zastaralý mixážní pult, rozpadající se budova, zaostávající technologie nebo nemožnost plnohodnotně žít rodinný život, když se neustále všechno mění, přicházejí nesmyslné požadavky a tak dále a tak podobně. V téhle hierarchicky uspořádané instituci budete největší odpovědnost za právě to uspořádání dávat *těm nahoře*. Nebo ne vždycky, na celospolečenské rovině by se nejspíš frustrace vybíjela na menšinách, ale v tomhle případě to tak bylo. Pokud mám tedy pravdu v tom, že do samotného základního mechanismu fungování byla vepsána právě tato *slast z tvorby a budování sdíleného světa*, kontra-kulturního; jiného, než

je ten hloupý konzumní svět venku, potom regisseur/chef narušoval právě tuto vrstvu. A celá operace byla navenek kryta mluvením právě zase o harmonické komunitě, společné tvorbě, kolektivních snech a o hnutí.

Dotaz z publika: Mě zajímá to, co jste pojmenoval jako *kosmogramy*. Jako etnografka vím, že člověk se ve výzkumném poli dostává do různých situací, kdy je těmto věcem blízko, kdy třeba i fandí jedné straně. Kde jste v tomto vy a jak se vaše pozice projevuje v textu? Reflektujete to nějak?

Petr: Jo, jasně, děkuju za otázku. No, takhle... hm... jasně... jo... hm... Mohl bych teď jistě odpovědět něco v tom smyslu, že já přece stojím mimo. Jenom vidím, jak dochází k tříbení kosmogramů, a já jsem jen *skromný svědek*, modest witness, uměřený *bílý gentleman*, který objektivně a nezaujatě dosvědčuje pravdu s velkým P, jak popisuje Donna J. Haraway;[227] což teda mimochodem dělá v Česku většina vědců a vědkyň. Pokud bych to udělal, postavil bych se do pozice někoho, kdo *pouze* sleduje, jak spolu kosmogramy soupeří a ustavují nebo neustavují stabilní konstelace. Ona je to vlastně trochu pravda, tenhle analytický popis je skutečně můj záměr... ale mám-li být zcela upřímný, mé osobní sympatie hnané nějakými teoreticko-ideologickými předpoklady, mojí sociální a generační zkušeností, jsou na straně druhého, toho řekněme více rovnostářského pojetí. I když zároveň... napsal jsem v tom svém textu *Intermezzo*, kde mluví sám regisseur/chef. Nechávám ho tam říkat jeho argumenty, vhledy a názory. Přistihl jsem se, že řada věcí, které tam říká, se mi líbí. Respektive jim nejde upřít určitou velikost. Častěji teď kolem sebe vídám profesionalismus bez duše a taky mi to nedělá příliš dobře. Nemůžeme propojit obojí?

227 Donna J. Haraway. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_ Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*. London – New York: Psychology Press. 1997.

Nicméně aby bylo úplně jasno. To, že chovám komplikované sympatie k jedné straně, neznamená, že nemůžu být dobrý vědec, že nemůžu přicházet s originálními nápady, interpretacemi a hodnotně přispívat do debaty. Moje politická část je s vědeckou části spojená a překrytá jen parciálně, částečně,[228] přičemž obě se vzájemně dotují energií, aniž by byly úplně zaměnitelné jedna za druhou. Totéž platí i pro konzervativní vědce a vědkyně, byť ti svoji pozici málokdy přiznají, spíš mám zkušenost, že se schovávají v identitě skromného svědka. Jenže každé vědění je situované,[229] projevuje se v naší volbě témat, teorií, metodologií, ve způsobech, jak svět nahlížíme, jak ho děláme přehledným, a je nefér to skrývat a nepracovat s tím. Nikdo není vtělením čistého rozumu. Všichni vposled máme svou generaci, třídu, gender, politiku, teorii. Když poctivěji popíšu svou pozici, jsem ke čtenářstvu víc otevřený, dávám jim větší prostor kriticky hodnotit i mě samotného; a mně zase tahle reflexe dává možnost pracovat dál s vlastním výkladem, nechat na sebe programově působit různé příběhy a ideologie;[230] říkat si, jsem tady přesný? Nejsem nespravedlivý? Neprojektuju si jen svůj politický názor do této výpovědi? Zdá se mi, že tohle je jediná možná cesta dál. Nemůžeme si už přece hrát, že nahlížíme na svět odněkud z vesmíru, z odpojeného intelektuálního ghetta a nemáme nic společného se zemí a boji, které se na ní vedou. V době *antropocénu* to nesvedou už ani přírodní vědci.[231] Nic z toho nás ale nijak neodsuzuje k dělání špatné vědy!

228 M. Strathern. *Partial Connections*, s. 80.

229 Donna J. Haraway. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*. 1988, roč. 14, č. 3, s. 575–599.

230 Tereza Stöckelová – Jakub Grygar. „Hrátky s čerty? Politické souvislosti a přesahy sociálně-vědního výzkumu". *Biograf*. 2008, č. 46, 43 odst.

231 Zdeněk Konopásek. „Antropocén: Více než jeden, méně než dva". In: Petr Pokorný – David Storch (eds.). *Antropocén*. Praha: Academia, 2020, s. 32–50.

Poznámka moderátora: Myslím, že tomu rozumíme. Spíš byste mohl odpovědět přímo na položenou otázku.

Petr: Pardon. Dominantní energií zkoumaného prostředí byly na začátku autoritářství a odpor proti němu, dominance a oprese proti různým podobám rezistence. Představoval jsem si, že budu implicitně stát po boku těch, kteří jsou v asymetrických vztazích zasazeni dole, budu na straně *utlačovaných* proti *utlačovateli* a budu popisovat *zbraně slabých*, tedy ony podoby každodenní rezistence ve smyslu prací J. C. Scotta[232] nebo to, jak je *režim regisseur/chef* uskutečňován, jak je stavěn, o co se opírá, aby byly dobře vidět praskliny a nesrovnalosti. Měl jsem k této pozici blízko, jak ideologicky, tak zkušenostně. Já, který se prozatím vždy pohyboval v asymetrických vztazích jen *dole* jako syn, žák, student, doktorand, zaměstnanec... ale byla tady i zkušenost určité generační spřízněnosti nebo příbuznosti. Lidi, se kterými jsem byl v Divadle v bližším kontaktu, byli příslušníci mojí generace. Zároveň to byli i ti, kteří z mého pohledu nejsilněji vyjadřovali svoji nespokojenost a nejzapáleněji analyzovali stav Divadla v rozhovorech a pravděpodobně byli i významnou silou mezi prvotními hybateli celého procesu revoluce. Nelícuje to úplně přesně, ale významnou silou byli. Byli to oni, kteří nejdůkladněji obývali ten *rovnostářský kosmogram*. Samozřejmě že se na ten pohyb museli napojit další a další části kolektivu, ale je možné se domnívat, že právě jakási generační zkušenost mohla být tím, co zapadlo jako poslední střípek do celé mozaiky přicházející změny. Měl jsem k tomu blízko. Narodil jsem se na konci 80. let do v zásadě dělnického prostředí s buržoazními ambicemi. Vyrůstal jsem v menší vesnici u Havířova, ale i tak tím dominantním příběhem, co jsem od začátku

232 James C. Scott. *Weapons of the weak: everyday forms of resistance*. New Haven – London: Yale University Press, 1985; nebo viz James C. Scott. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven – London: Yale University Press, 1992.

poslouchal, bylo, že pro naši generaci se otevřel svět netušených možností. Svět, v němž můžeme svobodně mluvit, protože máme svobodu slova, můžeme svobodně myslet, volit, cestovat, experimentovat; můžeme participovat na vytváření sdíleného světa, a to všechno protože jsme první generace po pádu minulého režimu a máme to ve svých životech prakticky ukazovat. V téhle ideologii jsem vyrůstal.

Všechno se ale začalo lámat v době, kdy jsme spolu s generačními souputníky a souputnicemi začali nastupovat do prvních zaměstnání. To se najednou začaly odevšad hrnout články a komentáře plné nevyžádaných hraběcích rad a lamentování nad tím, jak jsme namyšlení, nepřizpůsobiví, jak se neumíme podřídit autoritě, nic nevydržíme, jak si myslíme, že se všechno kvůli nám změní, jak se všechno bude přizpůsobovat nám, našim potřebám a tak dále a tak podobně. Já vlastně doufám, že je v tom kus pravdy. Chce se mi říct – no ano, čemu se divíte? Vychovali jste nás v příběhu o aktivním utváření světa kolem sebe, tak se nemůžete divit, že chceme dokonce i v zaměstnání tyto svobody a možnosti realizovat. Třeba Mirka přesně toto čte negativně. Teda jestli nějaké *generační vlastnosti* vůbec existují. K tomu jsem velmi skeptický, je to celé složitější a asi na jinou debatu. V každém případě, když jsem se zaposlouchal do Mirčina vyprávění, jak tenkrát svůj osobní život také neměla, žádné volno, ani kam dát děti; po porodu hned nastoupila, protože jí *Velký režisér z minulosti Divadla* řekl „to zvládneš", a tak v červenci porodila a v září už hrála. Nebo když jiný herec, Luboš, popisuje svoje začátky u Divadla, kdy si říkal, že se snad na to herectví měl vykašlat, kdy ho jako nejmladšího člena dusili všichni režiséři „jako blázen", chodil domů v totální depresi, že si vybral špatný povolání a že se nic na té konzervatoři nenaučil, takže by toho měl nechat. Když tohle poslouchám, tak je mi to spíš líto. Nevidím jako obrovskou přednost, že se jim to dělo a že to *museli*

vydržet, pokud chtěli dělat to, co mají rádi. Jistě, mohlo je to zocelit, ale za jakou cenu? A co tím ztratili? Luboš ještě dodává, že pak pochopil, asi po dvou letech, že kdyby o něj neměli zájem, tak by ho nedusili, ale dusili ho proto, aby se „někam posunul". Nechtěl tím říct, že to byl ten nejlepší způsob, ale byl to „jejich způsob". Zase, když to čtu, říkám si – a byl to opravdu ten nejlepší způsob? Je to ten nejlepší způsob? Je to stále ten nejlepší způsob? Nemůžeme už teď jinak? Stejné otázky jsem si evidentně nekladl jen já, kladli si je i jiní v Divadle... a odpovědí na ně... no... byla revoluce.

Znovu opakuju, generačně se celý děj v Divadle vysvětlit nedá. Plasticky jsem to, doufám, už ukázal. Mediální provoz tuhle zkratku často dělá, aby jednoduše vysvětlil komplexní děje. Mladí něco, staří něco, a k tomu si přidáte buďto pozitivní konotace, nebo negativní. Rozčiluje mě to. Myslím, že fenomén generací je v celém tématu minoritní. Musela se v příhodnou chvíli propojit celá hromada okolností.

Netrpělivá námitka z publika: Ale přece se tohle musí nějak projevovat ve vašem přístupu, ve vašem textu...

Petr: Ano, to zcela určitě. Třeba ta proměna dynamiky zkoumaného pole byla pro mě jakožto analytika hrozná komplikace. Všechno se obrátilo na hlavu, zamotalo. Na začátku jsem chtěl stát po boku „těch utlačovaných". Jenže přišla revoluce a ti, kteří byli nahoře, byli najednou dole a ti, co byli dole, si polepšili. A co teď? Kam jsem se měl postavit v nové situaci? Měl jsem zůstat po boku těch, kteří se najednou stali alespoň relativními vítězi, pomáhat jim a spolu s nimi reprodukovat příběh o vítězné revoluci a svržení diktátora? Měl jsem si do něj ještě kopnout? Nebo jsem se měl postavit jinam? Asymetrií se najednou vyrojila celá řada a situace se stala nepřehlednou. Máte tady ty, kteří jsou v novém vedení, a ty, kteří jsou zase *nově*

dole, máte tady přetrvávající, byť oslabené hierarchické vztahy mezi uměleckou a technickou složkou, potom vítěze a poražené revoluce; zároveň ty, kteří zdůrazňují lepší zítřky, tedy diskontinuitu díky revoluční události, a ty, kteří mluví o kontinuitě a nedokončenosti revoluce. Situace je nepřehledná a já si v ní velmi těžko hledám místo. Přebírat jednoduše příběh o vítězné revoluci a lepších zítřcích mi najednou nepřišlo případné. Nechal bych se tím lehce strhnout, a že jsem k tomu měl opravdu blízko; možná pořád nějak mám. Chtěl jsem se tomu ale vzpírat, ale taky mi v tom pomohli kámoši a kámošky a můj školitel – přesně v tomhle bodě mě korigovali.

Kdybych se nereflektovaně nechal unést tou revoluční vlnou, mohl bych klidně přehlédnout i spoustu zásadních věcí a souvislostí. Špatně bych celou situaci analyzoval a tím udělal té *změně*, která se mi, připouštím, docela líbí, medvědí službu. Snažím se proto postavit někam, no, doprostřed všech těch tlaků, které mě táhnou na různé strany, v naději, že se vzájemně vyváží... a že to bude vidět i v tom textu. Chci přinést odpovídající analytický popis, který k něčemu bude, nejen teoreticky, ale možná i prakticky. Jestli se to daří, nevím.

Vypadá to, že na tuto část otázek Petr nějak odpověděl. Další ruce se hlásí o slovo a moderátor jim opět přidělí pořadí a vyzve prvního z nich.

Námitka z publika: Jestli jsem porozuměla správně té tezi o nenasytnosti, tak v minulosti byly různé mechanismy, kterými docházelo k brzdění. O jaké brzdy přesně šlo?

Petr: Historicky bylo Divadlo vystavěno kolem vizionářského principu a ten má potenciál se lehce zvrhnout v diktaturu. Jak jsem se ale dozvěděl, jednou z významných brzd byl fakt, že po významnou část minulosti byli ti vizionáři tři, respektive dva muži a jedna žena. V šéfovské

funkci se střídali. Nebyli neustále v pozici, v níž by kombinovali režisérský a šéfovský post, nevrostli trvale do toho souběhu režimů, a on proto nemohl vrůst zase zpětně do nich. Vzájemně se vyvažovali, čímž vyvažovali i vytížení souboru. Každý z nich táhl trochu jiným směrem, ale právě díky tomu se dařilo táhnout povoz kupře-

Pod-námitka z publika: Počkejte, počkejte. Takhle ne! Zdá se mi, že se tu projevuje limit vaší výzkumné metody. Příliš spoléháte na empirický výzkum a na to, co vám řekli. Já Divadlo znám. Tahle interpretace je příliš zjednodušující a nepřesná. Soudržnost nebyla dána jen tím, že by se tři umělečtí šéfové točili. Navíc ani to střídání nebylo symetrické, existovaly rozdíly a napětí mezi těmi dvěma muži a vedení jediné ženy bylo spíš okrajové. Na konci 70. let se tenhle systém navíc rozpadl. Přijde mi, že Divadlo hodně drželo pohromadě díky tomu vnějšímu prostředí, ale ne nutně díky té rotaci. Taky vedení Divadla fungovalo úplně jinak a v jiné atmosféře. Celá věc je o dost složitější.

Petr: Máte pravdu, to je téma spíš pro historiky. Nebudu se do toho už tolik pouštět. V každém případě bylo v Divadle trvale angažováno více vizionářů, což jistě přinášelo jinou dynamiku. Dnes už by nebylo finančně možné udržovat tři režisérské osobnosti v jednom baráku. To pole se více přibližuje síťové struktuře, kdy režiséři a režisérky více migrují, tady udělají něco, jinde zase něco jiného. Politicky se taky situace znejasnila, najednou už tady není *režim*, který by hrál roli nepřítele. A právě v tomto změněném prostředí, kde nebylo možné vyvažovat potenciálně destruktivní sílu vizionářství; kde ani nebylo možné stability dosahovat jinými způsoby jako v minulosti; se *šéfovství* a *režisérství* neoddělitelně spojilo a tím se propsalo do postavy jeho nositele.

Námitka z publika: Pokud máte pravdu a Divadlo je vystavěno kolem vizionářů, nevzrůstá tím právě role jednotlivců? Přijde někdo jiný a může tu instituci proměnit.

Petr: Hm, jo; to je případná námitka. Jak bych to, hmm, v tom mém vystoupení jsem použil příklad s *králem na divadle*, tak ho dopovím. Nejde totiž jenom o to, že krále hrají druzí; že mu ostatní musí sloužit, klanět se; že on sám nemůže dělat mnoho; že tu *jeho moc* musí realizovat ti ostatní a pak může *existovat jako král*. Jde taky o to, že i postava samotného krále musí být šťastně vybrána. Když divadlo najme herce, který se bude pohybovat nemotorně, bude mu padat koruna z hlavy, představení taky přijde o svého krále. Samotné uspořádání tedy předpokládá osobu, která bude vhodná pro úlohu krále,[233] nebo bude mít alespoň potencialitu vhodnosti. Záleží především na tom, jak je celá tato situace nastavená, jakou postavu kolektiv předpokládá. Když potom taková osoba přijde, zapadne a kolektiv si ji případně dotvoří. Proto je, myslím, potřeba se dívat především na skládání kolektivů jako takových. Nesmíme pohledem spočinout jen na jednotlivcích. Individualizace nás vede na scestí.

V průběhu výzkumu jsem potkal jednoho režiséra, v textu mu říkám Zbyněk nebo někdy taky režisér/nomád. Ten fungoval úplně jiným způsobem. Zdálo se, že nechával nahodilost proudit, otevřel prostor, aby na konci všechno dovedně propojil. Jeho zkoušení mělo workshopovou atmosféru. Ukazoval tak variaci druhého, rovnostářského kosmogramu, tedy způsob tvorby sdíleného světa, ve kterém sice existuje charisma, to jeho, ale funguje v rovnováze a spolupráci s ostatními.

Viděl jsem ho ale taky v situacích, kdy nechtěl nic rozhodovat, nevyhlašoval přestávky a tím znejisťoval všechny

233 G. de Vries. *Bruno Latour*, s. 66.

okolo. Všichni jsme se sice hrozně bavili, ale zároveň nestíhali. Spousta věcí se navíc vytvářela na poslední chvíli, scénáře byly v hrozném stavu, ve všem byl trochu zmatek a nervozita stoupala. Díky absenci silného autoritativního interpretačního rámce jsme bojovali s novinářskými dotazy na tiskovce. Můžeme si tedy položit spekulativní otázku – byl by Zbyněk vhodným adeptem na *krále Divadla*? Byl by on tou postavou, kterou materiálně heterogenní kolektiv *předpokládá*? Byl by schopen utáhnout celkový provoz? Byl by schopen zůstat tím stejným milým a inspirativním Zbyňkem, pokud by začal kombinovat rytmy režisérství a šéfovství? Stal by se z něj nový regisseur/chef, nebo by upadl do módu těch *dvou laskavých šéfů* z přelomu 90. a nultých let? Pokud by se z něj stal nový regisseur/chef, postupně by mohla situace v daném kontextu dospět tam, kde skončila v případě původního regisseura/chefa. Pokud by nastal ten druhý případ, kolektiv by se nepodařilo mobilizovat, jak by bylo potřeba, a tak by nefungoval ideálně.

Jo, rozumíte?! Zbyněk by se najednou dostal do situace, kdy by na sebe v jeho osobě začaly narážet požadavky režisérství i šéfovství. S tím by rostl počet úkolů, počet důležitých i zásadních strategických rozhodnutí. Přišla by taky ohromná odpovědnost za provoz. Musel by najednou prokazovat velké schopnosti v alchymii organizování, v propojování, vyjednávání, v neustálém vážení a vyvažování, mísení a neutralizaci různých logik a režimů stejně, jako to dělal manažer Johna Lawa. Zbyněk by byl *dělán svou organizací*, stejně jako byl dělán vysoce postavený manažer ve vědě Andrew nebo koneckonců i regisseur/chef. Už by to nebyl Zbyněk, jak jej známe. Už by to nebyl ten, který přichází zvenku nazkoušet nový kus, vytvořit onen ostrov společné tvorby, svobody a slasti.

Prostě, přijde-li nový konkrétní člověk, už musí mít předpoklady pro to zapadnout do *režimu regisseur/chef*,

a pokud na začátku nebude přesně splývat s pozicí, *režim regisseur/chef* si ho postupně vytvaruje. Takže... individualita tady hraje roli, ale zároveň nehraje.

Námitka z publika: Potom ale není možná žádná změna. Nepřipouštíte ji. Kolektiv předpokládá vhodnou nebo potenciálně vhodnou osobu, ta přijde a zapadne. Hotovo. Změna není možná. Jinak to nejde. To je hodně skeptická poloha. Umíte si představit, že přijde nějaká změna? Odkud přijde?

Petr: No, vlastně jo, umím si představit změnu. Teď mě napadla jedna linie, kudy by se dalo jít. Naději vkládám do nekoherence a nekonzistence jak lidí, tak institucí. Pokud totiž platí předpoklad Johna Lawa, že organizace jsou vždy více či méně nekoherentní, jsou tvořeny z různých částečně propojených logik a nejsou totálně uzavřenými celky, můžeme se domnívat, že skutečně existuje prostor pro kreativitu a změnu. Jeden z prvků a režimů se může pohnout a ovlivnit další. Lidé ve vysokých pozicích hierarchických organizací jsou taky sice *děláni* svými organizacemi, ale i oni sami jsou těmi *debatujícími společnostmi*, které mají potenciál vyvažovat a uplatňovat různé logiky, čímž může vznikat prostor pro osobitost a možná změnu, ale zase musí pro tu změnu být místo. Je proto potřeba si zase pokládat širší otázky.

Zkusím dát příklad nově nastupující režisérky/šéfky, která chce být režisérkou/inovátorkou. Přichází s pověstí mladé, charismatické, úspěšné, progresivní režisérky, která chce kombinovat to nejlepší z různých zdrojů a tradic. Současně sama sebe chápe jako produkt určité generace s jinou diváckou i sociální zkušeností, s jiným estetickým cítěním než odcházející pánové. Chce říct ne umění jako bolesti, ano umění jako radosti. Tedy chce osídlit druhý, více rovnostářský kosmogram. Jenže i ona najednou začíná ztělesňovat onen souběh režimů režisérství-šéfovství.

Krásně to spolu s Mikulášem popisují na střetu pracovního rytmu režisérky a šéfky. Střet ještě navíc vyhrocuje fakt, že přišla z volné nohy – z režisérky/nomádky se stává režisérka/šéfka. Byla zvyklá na práci v horizontu dvou měsíců zkoušení a tří měsíců přípravy, takže pracovala a plánovala v horizontu pěti měsíců. Když přišla do jakéhokoli divadla nazkoušet inscenaci, všichni byli nastoupení, připravení plnit okamžitě její přání či rozkazy, a teď najednou je nucena střetávat se s jiným rytmem vyplývajícím z ostatních režimů. Vizionářství začíná být brzděno. Najednou je režisérka/šéfka nucena vyvažovat, neutralizovat, slaďovat různé logiky, z nichž je její post tvořen. Naráží na střet kreativního a rychlého času zkoušení a pomalého času úřadování, závažných rozhodnutí, jejichž dopad a vynaloženou energii vidí až za tři čtvrtě roku. Musí přepínat mezi logikami, kategorie se přelívají, překrývají, zároveň nelze úplně přenášet jednu logiku na druhou, protože jedou v jiných režimech. Frustraci dále vyostřoval fakt, že nové vedení samo sebe vnímalo jako *krizový štáb*, který byl nucen zavádět *krizový management*. Na nic jiného nebyl čas a prostor. Valí se na ně jedna věc za druhou – vyjednávají nezbytné finanční injekce s magistrátem, plánují rekonstrukci, zároveň čelí příběhu o chudém divadle. Stroj je tak pomalu začíná učit přemýšlet a jednat, přizpůsobuje si je a tvaruje i proto, že to, co se děje v Divadle, není a nebylo jen výsledkem svévole a rozhodování individuálního člověka nebo úzké skupiny lidí. Divadlo bylo děláno i v širších souvislostech a kontextech, v sítích kulturních politik státu, financování kultury a taky v politikách města... a tyto vnější tlaky se různými způsoby *překládají* do Divadla. *Dělají* tak i ty vedoucí pracovníky.

Co se stane, když se nepodaří získat navýšení financí a pořád bude hodně úkolů na málo lidí? Stále se bude kombinovat vysoká produkce s minimem personálu? A co když nedojde k potřebné rekonstrukci? Co potom zbude?

Zase jenom apel na srdíčko, komunitu a neustálá snaha lidi motivovat pomocí směsice sdílených cílů a nátlaku... a je jen otázkou času, kdy se všechno může zadrhnout. Tohle je lítý boj. Ostrý institucionální boj, na jehož konci může být někdo úplně jiný než ta původní, progresivní režisérka propojující to nejlepší ze všech tradic. Na konci nebo možná i daleko dříve se může režisérka/šéfka přiblížit regisseuru/chefovi. Ale možná taky ne, jejich snaze o inovátorství se dostane širší podpory u zřizovatele či dalších institucí a postupně kolektiv přestaví.

Petr už začíná být unavený. Není si jistý, jestli dobře odpovídá na otázky. Nějak ale všechno běží a moderátor nevypadá, že by chtěl diskusi hnát k závěru.

Námitka z publika: Mně už to dlouho běží hlavou. Vlastně celou dobu, co mluvíte. A co gender? Vy jste to jen tak nakousnul v té prezentaci, ale žádnou pozornost jste tomu nevěnoval. Úplně jste to zazdil a přitom to může být zásadní faktor. Předpokládám, že je to první žena v takovéto funkci. Jeden z výkladů třeba diferenčního feminismu je, že ženy ve vedoucích funkcích budou schopny naše instituce a svět proměnit, protože mají specifické zkušenosti...

Petr: Jo, v to doufám taky. Nicméně jsem v tomhle rozpolcený. Na jednu stranu si říkám, že aby se ženy na ty vysoké posty dostaly, musí přijmout pravidla hry, která jsou ve veřejné sféře definována muži. Takže cestou na vrcholky pyramid je ten samotný výstup změní a potom, aby se udržely v té nejvyšší funkci, se vlastně musí chovat jako muži, protože to jejich místo je právě takto definované. Na druhou stranu, pokud tu pozici formuluju takhle, nahlížím hierarchické struktury definované tradiční maskulinitou jako uzavřené systémy, z nichž musí zákonitě vypadnout ti, kteří vidí svět jinak. Jenže tak to není, ve všem jsou praskliny, trhliny a nekonzistence; v organizacích vedle sebe leží věci, které

jsou nepropojené a které nově příchozí člověk může propojit a tím vytvořit něco nového, jiného. *Přeuspořádání* je možné právě díky těm nekonzistencím, tomu vždy nedokonalému sešití *režimů uspořádávání*, jak na straně organizací, tak na straně jednotlivců. Pokud jsme všichni nekoherentní, nekonzistentní, máme mnoho vrstev a jsme produkty mnoha logik, potom se můžeme poskládat jinak, v různých podmínkách různě. I regisseur/chef, pokud se dostane do jiné konstelace a nebude *dělán Divadlem*, může fungovat úplně jinak, právě proto, že se může přeskládat, vytvořit ze sebe jiný obrazec. Stejná situace může nastat u lidí, kteří dlouhodobě vytvářeli a podpírali *režim regisseur/chef*. V nové konstelaci se mohou přeskládat do podoby jiných tvarů; lze povolávat jiné vrstvy, ty propojovat s dalšími, lze rozeznívat jiné struny a tím vytvářet jinou harmonii. To stejné platí i pro organizaci jako celek. Jedinou naději tedy vkládám do nekoherence, již je možno využít při snaze o změnu.

Ale zase... nevnímejte to jako zásadně reformistickou politiku. Jen teď sleduju všechno ve velkém detailu a hodně situačně. Někde se změna podaří, někde ne. Někde lze dosáhnout přeuspořádání zevnitř, z vyšších pozic, kam se dostanou jiní lidé. Na to ale v obecnosti popravdě moc nespoléhám. Častěji je potřeba velkého tlaku, protestů, hnutí, odborů, revolucí, palácových převratů, aby se vybudila energie k alespoň nějakým změnám. Možná bych šanci viděl v kombinaci obojího. Spojenci jak venku, na ulici, tak uvnitř institucí.

Dotaz z publika: Mně to připo-

Petr: Promiňte, ještě jen k tomu genderu. Zase příklad s režisérkou/šéfkou. Vzpomínám si na jednu pasáž z rozhovoru s ní, kde popisuje, jak s vypětím všech sil zvládala slaďovat *péči* a *placenou práci*. Režisérka/šéfka-inovátorka tak přichází s určitou zkušeností, v níž ona sama musí kloubit roli matky a režisérky/šéfky. Z rozhovorů se mi zdá,

že něco z této zkušenosti se režisérka/šéfka snaží promítnout do chodu Divadla. A toto promítnutí je vnímáno pozitivně. Zase, naděje tu tedy být může. Místo toho, aby využívala přechody mezi režimy silově, jako to podle vyjádření mnohých dělal regisseur/chef, chce se snažit je vyvažovat a neutralizovat s ohledem ke své zkušenosti. Jestli se podaří vklínit se do trhlin nekoherentní instituce a přetavit vlastní zkušenost a představy v dlouhodobý program, v hlubší proměnu kolektivu, která by vyřešila řadu paradoxů, které jsem výše nastínil, a tím jej stabilizovala, se uvidí. Přemění kolektiv je nebo oni přemění kolektiv? Budou mít k tomu dost energie a opěrných bodů?

Petr by už chtěl končit. Snad toho už řekl dost. Přichází další otázka.

Dotaz z publika: Budu pokračovat v podobné linii. Když jsem vás poslouchal, tak mi připadalo, že vy vlastně vposledku popisujete důsledky *tradičně maskulinních* rysů, toxické maskulinity. Prostě chlap, macho, to chtěl probourat, ale nešlo to a narazil.

Petr: Myslím si, že to není tak jednoduché. To, co říkáte, považuji za část celého příběhu a nechci to na něj redukovat. Nicméně *režim regisseur/chef* opravdu vykazoval silné rysy tradiční autoritářské maskulinity, která v tomto konkrétním prostředí nakonec fungovala jako destabilizující prvek. Nesmíme ale opět upadnout do pasti statičnosti. Jak ukazuje například R. W. Connell v knize *Masculinities*[234], a taky později v jednom článku o konceptu *hegemonické maskulinity*[235], není možné se dívat na genderové identity jako na něco statického,

234 R. W. Connell. *Masculinities*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1995.

235 R. W. Connell – James W. Messerschmidt. „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society*. 2005, roč. 19, č. 6, s. 829–859.

co se váže k našim tělům, je neměnné a hotové. Gender je v tomto pojetí spíše také určitým *režimem uspořádávání*, skrze který mohou být uspořádávána různá těla. Mou tezí, doplňující tu předchozí, by tedy bylo, že specifické složení režimů uspořádávání, souběh režisérství a šéfovství, důraz na vizionářství, vůdcovství v Divadle za současného stavu jednoduše uspořádává Divadlo tak, že uprostřed *je* osoba vykazující rysy tradiční autoritářské maskulinity, a pokud to tak není, kolektiv se nedaří mobilizovat, jak to předpokládá. Vy v té pozici prostě musíte věci bourat na sílu, někdy musíte kvůli celkovému vypětí a rytmizaci každodennosti lámat věci přes koleno, musíte se chovat jako ten alfa samec, který se tolik nevciťuje do ostatních, jinak by nemohl tak rychle hnát celou skupinu dopředu. Teď máte na zádech celou odpovědnost za provoz s tím spojenou. Tohle se po vás chce, toto po vás kolektiv vyžaduje.

Jak jsme viděli, i tento rys se dostal do krize. Možná že to souvisí s celkovou společenskou transformací a Divadlo je v tomto bodě opravdovou avantgardou. Je napřed, ukazuje cestu, kudy se budou ubírat postupně i ty ostatní instituce hlavního proudu, byť ne vždy tak bouřlivě.

V každém případě, s příchodem nových generací, společensko-politických a materiálních změn i proměnou kulturního ovzduší jako by najednou rysy tradičního mužství začaly přinášet kvalitu, která kolektivy spíše destabilizuje. Ale tady zase pozor, když řeknu, že režisérka/šéfka přichází s určitou zkušeností, neznamená to, že bych si myslel, že její identita je neměnná a celistvá a že nějak souvisí s jejím biologickým tělem. Vůbec ne, je stejně porézní, proměnlivá a tvárná podle konkrétních praktik, v nichž se bude nacházet. Takže opět ji může autoritářsky maskulinní zřetězení praktik v Divadle *dělat* stejně, jako *byl dělán* regisseur/chef. A jsme zase zpátky u otázky porézních subjektů a porézních institucí.

Další dotaz z publika: Mně přišlo hodně zajímavé to emblematické pojetí „práce“ v kamenném divadle přes „píchačky“. Nepřijde vám to jako anachronismus?

Petr: To je hodně zajímavý dotaz. Něco podobného mi jednou říkal i Martin Bernátek. V Divadle bylo skutečně to kamenné častým *druhým*, vůči kterému se lidé vymezovali, aby lépe vysvětlili svůj způsob dělání divadla. V rozhovorech jsem zaznamenal několik způsobů, jak to dělali. Velké, kamenné divadlo typu národního nebo městského divadla je místo, kde mají šatny pro herce a herečky postavené tak, že je rozdělují a neumožňují tak rozvinout skupinovou dynamiku; kde mají na všechno více místa a peněz; kde je na každou realizaci daleko více techniků; ale kam se taky chodí právě ‚jako do práce, na píchačky‘, kde se všechno děje podle pracovního práva ve velkých naplánovaných procesech, ale kvůli tomu je ona instituce naprosto neflexibilní; a kde se hrají ty konvenční, pro divadla určené kusy. Vlastně by se to za anachronismus považovat dalo. Zvláště potom v situaci, kdy – kolik? – dvě třetiny lidí v ČR pracují ve službách a tématem i veřejné debaty jsou spíš negativa postfordistické flexibilní práce. Teda spíš než to, co symbolizují píchačky.

V tomhle ohledu by se mohli porovnávat třeba s korporátem, ne? To se ale neobjevovalo. Vzpomínám si třeba na výklad Bojany Kunst[236], která říká, že avantgardní, experimentální umění bylo jedním z inspiračních zdrojů pro nový kapitalismus, tzv. kreativní ekonomiky a postfordismus povstávající z revolt 60. let. Tuto argumentaci sledují i Luc Boltanski s Ève Chiapello v *Novém duchu kapitalismu*[237], kdy říkají, že sociální hnutí 60. let, jejich hesla, základní postuláty a požadavky se následně v bastardizované podobě začaly

236 B. Kunst. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*.

237 Luc Boltanski – Ève Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*. Translated by Gregory Elliott. London – New York: Verso, 2006.

objevovat v manažerských příručkách – sítě, týmy, flexibilita, projekty, nehierarchie a podobné věci. Kapitalismus nasál tu uměleckou kritiku a využil ji pro svou vlastní obnovu. Kunst argumentuje podobně. V její interpretaci to byla právě avantgardní, experimentální umění, pracující např. formou happeningu, projektovou organizací tvorby, rozmýváním hranic mezi „uměním" a „životní praxí". Dále přišla s důrazem na hodnoty svobody a kreativity, stejně jako s „úzkoprofilovou tvorbou" napojenou na (od 70. let se vytvářející) globální síť festivalů a uměleckých přehlídek. Tyto umělecké směry byly v této své podobě vlastně laboratoří postfordistického modelu flexibilizované práce v novém kapitalismu. Takže je to zajímavý paradox. Část těch problémů, které jsem v Divadle pozoroval, vyplývají právě z té prekarizované, postfordistické povahy práce. U Kunst je to pak právě umělecká avantgarda, chápaná jako svého druhu experimentální prekariát a také jako avantgarda kapitalismu. Není to tak, že se chod divadla, ta časová flexibilizace, stejně jako důraz na komunitnost, kreativitu, význam neformálních prostor, harmonizace rytmů a tak dále podobá tomu, jak je organizovaná práce třeba v Googlu nebo v dalších korporacích? Požírání času, žádné ohledy na pracovní postupy a právo, nízké mzdy, prekérní podmínky kryté příběhem o experimentální kreativitě, odevzdání se a splynutí s institucí, kde pracujete. To jsou modely, které mají kořeny právě v avantgardních hnutích. Možná by můj text mohl přispět k promyšlení toho, jak se proměnila práce i v jiných provozech, třeba kamenných divadlech, pod tlakem projektového světa a flexibilizace práce v postfordistických ekonomikách.

Poznámka moderátora: Dobře, děkuju. Myslím, že máme čas tak na jednu otázku. Prosím už o stručnější odpověď.

Výborně, pomyslí si Petr a těší se na konec.

Poslední dotaz z publika: Díky. V souvislosti s tou poslední odpovědí – mně skutečně připadá, že ta vaše práce by se dala číst jako velmi podrobná, detailní zpráva o tom, jak se překládá podfinancovanost veřejných institucí do jejich každodenního chodu, do mezilidských vztahů... no... do všeho vlastně.

Petr: No, takto by se to skutečně dalo číst. Já jsem si to uvědomil jednou takhle v noci. To nemůže fungovat! To nejde! To nové vedení je předurčeno k neúspěchu! Za současných podmínek nelze kolektiv vlastně dobře stabilizovat. Pročítal jsem znovu rozhovor s Gertou, která mluví o zkracování rukávů. To máte totiž přesně tak, rukávy jsou metaforou celého provozu! Když si je můžete dát kdykoli zkrátit, znamená to, že tam musí být někdo, kdo je zkrátí, kdo ale zároveň řeší tisíc dalších věcí pro další stovku lidí. Když si jako režisérka vzpomenete, že potřebujete něco posedmé předělat, nějakou část kulis, zase to někdo musí zařídit. Samozřejmě že takový provoz by šlo dlouhodobě utáhnout; a jak by to bylo krásné! Pokud bystě měla dost lidí, co se budou střídat – dvě party kulisáků, zástupy kostymérů, osvětlovačů, zvukařů, rekvizitářů, výtvarníků –, ale ne, nemáte je jak zaplatit. Chcete nechat rekonstruovat budovu, aby vám nespadla na hlavu? Nemáte na to peníze. Chcete dát lidem důstojný plat, nemáte prachy. Chcete dát odměny za mimořádné pracovní nasazení? Chcete udržet v divadle lidi z technických složek, aby neodešli jinam, kde jim dají více peněz a pravidelnou pracovní dobu? Odpověď je pořád stejná. Jak banální a zároveň pořád platné, financování prokapává až na tu každodenní velmi detailní rovinu konkrétních vztahů. Totiž to jediné, co vám mimo snahy o zajištění lepšího financování nebo celkového *zpomalení* vlastně zbude, je apelovat na nepeněžní stránky dělání divadla; že je to rodina a harmonický domov a ten se nenarušuje nějakými protesty, odbory nebo sebe-organizací.

Slyšel jsem to v Divadle pořád. Všechny ty odchody z finančních důvodů v technice, kvůli zvyšujícím se mzdám v okolních provozech lákavým pro ty, kteří nepracují v uměleckých kreativních pozicích. Začíná to paralyzovat běžný chod Divadla. Nemožnost obrovských investic do oprav a rekonstrukcí. A všechny ty apely typu neříkej si o vyšší plat, protože to neděláš pro peníze, všechny ty bolestné každodenní volby, které musí lidé podstupovat, aby mohli dělat to, co mají rádi. Princip nedostatku, nedostatku peněz a lidí tady najdete všude, a když jej najdete všude, tak se taky projevuje všude, v administrativě, vedení, hereckém souboru, technice... všude!

Nechci ale zase říkat, že je to jediná správná interpretace toho, co se stalo. Vnímám to podobně jako roli genderu a věkových kohort. Byl to robustní souběh faktorů.

Chvíle ticha, moderátor se ujme slova. Dává prostor pro poslední otázku. Petr si oddechne, když vidí, že se nikdo další nehlásí. Už se nikdo další nebude ptát. Začíná se pomalu mentálně posouvat jinam. Obstál? Prostě to nějak proběhlo. Nakonec se ale přece jen ještě jedna ruka objeví.

Už opravdu poslední dotaz z publika: Já bych se chtěla zeptat ještě na jednu věc. Vy jste udělal výzkum, analyticky popsal, co se stalo, interpretoval ten empirický materiál. K tomu jste používal různé koncepty a teoretické přístupy. Dobrý. Mě by ale zajímalo, co je teoretický přínos vašeho výzkumu? Jak obohacujete existující teorii? K čemu to všechno bylo?

Opět chvíle ticha. Petra se zmocňuje panika. Je unavený. Takhle nakonec to nečekal? Ale trochu čekal, jen se soustředil na jiné věci. Chyba. Nemá to přesně zformulované. Musí něco říct, ale co? V hlavě má prázdno. Hledá, ale není tam nic. Pusto. Musí ale nějak reagovat... nemůže mlčet... zrychluje se mu tep... nemůže myslet jasně, ale začíná mluvit.

Petr: Ehm, jo. Teoretický přínos. Takhle, co to vlastně ten teoretický pří... já pokud rozumím správně té teoretické tradici, z níž vycházím, tak ta nepracuje v nějakém, kumulativním módu, kde se hromadí vědění a postupuje se pořád dále... hm... spíš se má jednat o rozšiřování zásobárny citlivostí. Výzkumem do ní něco přidáváte... myslím, že ten můj vklad by mohl být v tom prozkoumání soudržnosti... erggghh, hm... ta romantická soudržnost a barokní soudržnost, jejich vztah, vzájemně se vylučující vztah jsem vyjasnil... fu, uf... to by měl být můj vklad...

Spadl řetěz. Příznivá atmosféra se rozplývá. Místností se rozvine podivná pachuť z nedostatečné a vyhýbavé odpovědi. Moderátor se vkládá do situace, děkuje všem a nabádá, aby se v diskusi pokračovalo v neformální rovině. To určitě. Petr se balí a rychle odchází.

***

Epilog 1: Obecnosti a teoretičnosti

Relativně mladý sociální vědec, doktor Petr, sedí v zaplněném kupé ve vlaku do Prahy. Na stolku uprostřed má otevřený laptop s rozepsanými dokumenty, ale moc toho zatím neudělal. Buď se díval z okna, nebo pozoroval spolucestující. Občas se sice na obrazovku kouknul, něco málo přečetl nebo napsal, ale nikdy to nevydržel dlouho.

V poslední době se dostal do formy. Chodí pravidelně plavat, celkem dobře spí, občas si jde zahrát florbal a snaží se sladit práci s péčí o domácnost a dceru. Od jeho veřejné prezentace už uběhl nějaký čas. Přežil. Postupně se z toho otřepal. Jde nějak dál.

Po celé události však zůstala jakási pachuť. V žaludku mu pořád leží ta poslední otázka po přednášce a s ní spojená vzpomínka na jeho selhání. Poslední dobou tak zase hodně myslí na svůj výzkum v Divadle, na ty nejobecnější věci v něm. Snaží se zformulovat si pro sebe možný společensko-politický nebo teoretický příspěvek. V hlavě mu často jako chytlavý refrén zní pasáž z textu Annemarie Mol:

„Příběh clafoutisu, tak jako všechny příběhy, je jedinečný. Přesto z něj můžeme odvodit jisté poznatky o soudržnosti a formulovat je v podobě teorie. To znamená, že je možné tyto poznatky částečně oddělit od zvláštností jedinečného případu a formulovat je tak, aby inspirovaly analýzu jiných případů – případů odehrávajících se na

jiných místech a za jiných okolností. Jiné případy budou mít svoje zvláštnosti. Poznatky, které z nich odvodíme, mohou částečně odpovídat tomu, co jsme se dozvěděli zkoumáním clafoutisu, ale zároveň budou obohacovat, pozměňovat, či dokonce radikálně proměňovat naše kolektivní porozumění soudržnosti. Postupujeme-li tímto způsobem, prostřednictvím zkoumání specifických případů, destilování poznatků a pohybu od případu k případu, teorie nenabízí žádný všeobecný přehled ani sadu pevných vodítek. Funguje jako zásobárna citlivostí, jako soubor verbálních nástrojů, jako repertoár umožňující formulovat různé zájmy a schopný obohacovat se v odvíjející se konverzaci."[238]

Nebo mu v hlavě taky občas zní refrény z jeho vlastních textů:

„Zastřešujícím tématem jsou potom proměny světů umění v návaznosti na jednu z posledních kapitol Beckerovy knihy. Světy umění se mění neustále. Rodí se, zanikají a mezitím se kontinuálně proměňují. Někdy neznatelně a postupně, někdy více znatelně a hlasitěji, jindy zase velmi znatelně za halasného zvuku revolučních písní. Jak se sdílený svět *lokální divadelní komunity* jakožto specifický případ *světů umění* proměnil? Byla to změna v rozměrech pozvolného driftu? Šlo o revoluční změnu? Jednalo se vůbec o změnu? Co bylo potřeba opustit a co nového bylo potřeba získat? A řeknou nám odpovědi na tyto otázky něco obecnějšího o *jiných světech umění*? Nebo dokonce o *jiných světech*?"

„Co s tím?" říká si Petr v duchu, „jak se s tím vypořádat? Předtím jsem to nedokázal. A co teď? Pomohl mi ten časový odstup?"

238 A. Mol. „Clafoutis jako složenina: Když se podaří, že věci drží pohromadě".

Myslí na tyhle věci v poslední době tak často taky proto, že si o nich chce promluvit se svým bývalým školitelem, Pavlem Baršou. Chce s ním najít odpovědi a tím všechno zakončit. Spolu, symbolicky. Proto taky teď sedí ve vlaku do Prahy. Jako podklad poslal Pavlovi poslední verzi textu, která už by měla aspoň připomínat finální tvar.

Zároveň si k rozhovoru připravil sadu poznámek, které jdou po obsahu, po obecnějších věcech, po možné formulaci příspěvku jeho výzkumu. Přinutí se podívat se na počítač a otevřít dokument s názvem *Příprava na rozhovor s PB*, v němž vidí následující text:

- Zdá se, že se všechno dá nějak podřadit pod téma obrany proti romantismu a jeho touze po splynutí v celek beze švů; po splynutí a trvání. Ne nutně jeho filozofické kritiky, ale spíše praktické.

- Ve mnou studované *lokální divadelní komunitě* došlo k určité změně. Jak jsem se snažil ukázat, šlo v beckerovském slovníku o změnu v rozměrech pozvolného driftu. Bylo jich ale víc, drobnějších driftíků, které se postupně propojily v jednu nejviditelnější událost, která byla následně označena za revoluci.

- Na nejobecnější rovině se ukázalo, že pokušení romantického splynutí a neustálého směřování k němu zabraňovalo adekvátně reagovat na ony drobnější drifty.

- Odhalilo se také, co všechno apel na romantické splynutí obsahuje. Třeba to, jak ambivalentní roli hrají romantizované příběhy o instituci jako komunitě. Dává to sice člověku něco navíc, ale zároveň to pracující vystavuje

možnému překračování hranic, ždímání a lepšímu ovládání.

- Zároveň s tímto tak jde ruku v ruce i opatrnost ke splynutí osoby s institucí ve svém celku. Je tu vědomí, že člověk nesmí plně splynout, protože je tvořen i jinými vazbami než těmi pracovními.

- Důležitou se ukázala být tendence k rovnostářštějšímu pojetí tvorby, k přiznání faktu beckerovské kolektivní produkce a vůbec k tvorbě z přebytku kreativity. Proměnily se tak základní předpoklady a kameny, na nichž je potřeba sdílený svět lokální divadelní komunity stavět. Podmínky soudržnosti se proměnily.

- Nově vystavěný sdílený svět umění tak odmítá vizi tvorby jako utrpení, které vyplývá z romanticko-vizionářsko-autoritativního vedení, jež bylo základním stavebním kamenem minulých sdílených světů. Jako by toto druhé pojetí přestalo být v novém prostředí legitimní. Respektive se musí explicitně bránit, což ale znamená, že už ztratilo svou nezpochybnitelnou platnost. Pokud je o něčem potřeba mluvit a bránit to, už to není samozřejmé, normální, běžné.

- Řečeno obecněji to vypadá, jako by romantická vize individuálního umělce, vizionáře, kterému promíjíme i to, co bychom normálně neprominuli, ztratila svou přesvědčivost. Jeví se totiž, že se světy umění postupně proměňují tak, že tento příběh o geniálním individuálním tvůrci přestává platit. Ne že bychom všichni přestali tomuto příběhu věřit a vyprávět jej, ale jako by ztratil praktickou přesvědčivost vtělenou do

každodenních praxí. Vizionářský mód už v nich nemá oporu, protože se odevšad vyvalilo jeho pozadí, autoritářství a silová řešení.

- Romanticko-vizionářsko-autoritativní přístup k tvorbě je také spojen s určitou verzí maskulinity, modernistické, hegemonní maskulinity, kdy onen velký umělec políbený múzami tvoří díla zásadního významu a svůdné ženy mu padají k nohám. I tahle vize maskulinizované verze vizionářství prochází feministickou kritikou a dokládají to, myslím, právě posuny a kauzy ve veřejném prostoru. Hegemonní, toxická maskulinita se ukázala jako destabilizující spíše než stabilizující prvek současných kolektivů.

Petr ohlédne od počítače a řekne si: „Tohle není úplně špatné. Dalo by se to ale říct i více beckerovským slovníkem za využití některých teatrologických poznatků." Před pár dny jej totiž Oskar přivedl na celkovou interpretaci. Petr si na obsah vzpomene a začne jej psát v bodech:

- Výše naznačené *proměny sdílených světů umění* lze taky pochopit jako redistribuci dělby práce mezi jádrovou aktivitou (uměleckou složkou) a periferií (podpůrným personálem). Ta redistribuce spočívá v tom, že se začala proměňovat či selhávat *velká syntéza divadelních složek* s vedoucí rolí režiséra a tvořivého herectví, o které teoretizovala a snila meziválečná divadelní avantgarda. Vize Gesamtkunstwerku, třeba Wagnera, byla (až na některé výjimky, třeba u Honzla a jeho *Pohybu divadelního znaku*[239]) postavena na vizi divadla jako orchestru, jenž

239 Jindřich Honzl. „Pohyb divadelního znaku". *Slovo a slovesnost*. 1940, roč. 6, č. 4, s. 177–188.

je řízen režisérem-dirigentem. Takto vzniklý koncept režijního divadla byl v 60. letech převzat téměř všemi studiovými divadly. Jádrová aktivita tu měla absolutně splývat s uměleckou složkou. Tento model převzalo i Divadlo, tedy model založený na silných vizionářských režisérských osobnostech – autoritářích. Posledním dědicem tohoto modelu byl potom regisseur/chef.

- Postupně se ale ukazuje, že tento koncept se jako celek odžil, stává se nefunkčním. Jenže regisseur/chef v něm byl příliš silně generačně, profesně i genderově zakotvený.

- Jako by už ve světech umění najednou nebylo tolik místa pro *režiséra-autoritáře*. Má jej nahradit spíše *režisér-koordinátor*, který se naladí na okolí a bude tvořit více ve spolupráci a sladění s ostatními složkami. Tvorba je tak více přiznaně kolektivní dílo spíše než výtvor vize jedince, který si k ruce bere celý aparát a vizi do něj jednostranně otiskne.

- Ostatní složky tak nabývají na významu. Chtějí se podílet na tvorbě více než v minulosti. Dříve pomocné složky (scénografie, zvuk, světla) se hlásí o svůj kus jádrové aktivity, ze které si postupně ukrajují – scénograf už není jen ten, kdo navrhuje scénu, ale kreativně vytváří prostor určující podobu inscenace; osvětlovači vytvářejí významové osvětlení, ne že by pouze nasvítili scénu přesně podle pokynů režiséra. Tento vývoj je podpořen i profesionalizací a vyšší vzdělaností na daných pozicích – dělají je často (IT) inženýři, technici atd.

- S popisovanou proměnou jde i proměna názvosloví: osvětlovač či zvukař se stávají světelným designérem nebo zvukovým designérem.

- S redistribucí dělby práce mezi jádrem a periferií tak jde i postupné přiznání komplikovanějšího pojetí autorství, v duchu beckerovské spolupráce nebo rozprostřeného autorství, na něž nás upozorňuje Tereza Stejskalová. Tím má dojít k realističtějšímu uznání kolektivní povahy tvorby jako takové. Už to nadále nemá být jen jednotlivec, co si přivlastní zásluhy za výsledek práce ostatních, kteří, jakmile je finální produkt hotov, mají všichni zmizet; celá podpůrná síť má zmizet jako mávnutím proutku.

- S tím se zvyšuje viditelnost i těch „malých" (slovy Stejskalové *pomocnic*), kteří stojí v zákulisí a umožňují existenci těch „velkých", co hrají na scéně dějin politiky, ducha či umění.

„Jako dobrý, ale všechny body se týkají pouze divadelního prostředí," napadne Petra po opětovném přečtení. Myšlenka se v jeho hlavě hned propojí se vzpomínkou na rozhovor s Howiem Beckerem, který četl před pár dny. V jedné pasáži Becker krásně popisuje způsob, jakým ho v Chicagu učili teoretizovat. Celou pasáž si zapsal do *složky listů s teoretickými poznámkami*:

Myslím, že teorie v podstatě spočívá v sérii aktivit, které je potřeba udělat. Jako třeba trik, který popisuji v knize *Tricks of the Trade* jako trik Bernieho Becka. Bernie byl v tomhle skvělý. Studenti za ním přicházeli s výsledky ze svého terénního výzkumu a chtěli vědět, jak poznatky zobecnit. Jejich představa zobecnění byla jít si přečíst Webera, aby k němu mohli výsledky nějak přilepit. Říkali: „Používám Webera." To je strašný výraz: „Používám Webera, používám

Durkheima.“ A Bernie jim řekl: „Ne, takhle svoji práci nezobecníte.“ Řekl třeba: „Dobře, Beckere, vy jste studoval školy (...), studoval jste učitele v Chicagu a to, jak se vypořádávají s otázkami rasy a třídy. Teď mi řekněte, co jste zjistil. Ale nesmíte použít slovo Chicago, nesmíte použít slovo učitel nebo škola. Teď mi řekněte, co jste zjistil.“ To je teoretické cvičení. Můj model je spíš jako učení se hrát na klavír. Když hrajeme na klavír, hrajeme stupnice, učíme se akordy: dělej tohle, dělej tamto. Samotné dělání je to hlavní.[240]

„Teoretizování jako hraní stupnic a akordů. No dobrá, tak vyzkoušejme něco *dělat*,“ řekne si Petr a překlikne do okna s přípravou na rozhovor, chvíli se zamyslí a začne pomalu psát:

- Zakázaná slova: divadlo, divadelníci a divadelnice, divadelní složky, světy umění.

- Povolená slova: instituce, lidi, věci, technologie, postupy, procesy, praktiky.

Petr pohledem změří všechny spolucestující, zhluboka se nadechne, vydechne a dá se znovu do psaní:

- Dělal jsem výzkum v rytmizovaném, konvencemi a režimy uspořádávání sešitém, materiálně uspořádaném výseku všude se rozprostírajících propojených kolektivních praktik. V běžném jazyce se tomu výseku říká instituce. Takové instituce bývají vsazené do konkrétních budov či více budov.

240 Ken Plummer. „Continuity and Change in Howard S. Becker's Work: An Interview with Howard S. Becker“. *Sociological Perspectives*. 2003, roč.s 46, č. 1, s. 21–39.

- Mnou studovaná instituce má relativně jasně vymezený produkt, jejž vyrábí. Ten je centrem, špičkou ledovce, k níž má všechno směřovat.

- Od počátku byla daná instituce vystavěna kolem vizionářského režimu. Měli to být zvláštně označení jedinci, kteří udávají celkové směřování instituce, povahu, tvar a význam produktů.

- V tom konvenčním pohledu jsou instituce tvořeny jednotlivci, zvláště potom těmi, kteří se ocitají ve vysokých pozicích a funkcích. Ti mají být oněmi velkými individualitami, jež udávají směr a ovládají i materiální svět kolem sebe. Daný tvar institucí se následně odvozuje od jejich osobnostních, charakterových vlastností, psychologických rysů a podobně.

- Výzkum ale ukázal, že je celá věc daleko komplikovanější. Instituce totiž dělají a tvarují ty, kteří v nich pracují, ty na nejvyšších pozicích nevyjímaje. Ti jsou také děláni svými institucemi.

- Není proto možné odvozovat velikost individua na základě jeho individuálního mistrovství, geniality nebo charakterových vlastností. To jsou vždy jen zpětné mytologizace. U Latoura tímto odhalujícím pohledem vidíme Pasteura; u Tolstého Kutuzova nebo Napoleona; a u Herberta Paula Atreida. Všichni jsou nejviditelnějšími kousky, špičkami ledovce jakéhosi samopohybu skládání mnohočetných socio-materiálních světů.

- Zároveň se ukázalo, že to byl právě jakýsi samopohyb složený ze spousty okolností, drobných úkonů a akcí, které daly dohromady vzpouru

proti jednomu z vizionářů. Porozumění proto bylo potřeba hledat v analytickém popisu stroje samotného.

- Zároveň však platí, že instituce jsou porézní, složené z různých multiplicitních logik. Jsou vždy sešity nedokonale. Všude nacházíme švy a nedokonalosti. Švy jsou ale požehnáním, nikoli prokletím. Nekoherence a nedokonalá uspořádanost jsou největšími spojenci nadějí na změnu.

- Možnost jednat je uvnitř a na hranách režimů uspořádávání ve schopnostech jejich vyvažování, propojování a převazování. Část teoretiků alespoň tuto možnost naznačuje. Vytváření konkrétních jednotlivců institucemi tak nemůže být výmluvou „těch nahoře". Nemohou říct – jen jsem plnil rozkazy mojí instituce, nemohl jsem nic dělat, já jsem jen nevinná oběť samopohybu – a dělat tak ze sebe chudáky.

- U tohoto ale nemůžeme zůstat. Je potřeba jít o krok dál. Na druhé straně jsou totiž konkrétní individua také multiplicitami, debatujícími společnostmi, které se mohou v různých uspořádáních uspořádávat, skládat a dotvářet vždy jinak, což otevírá možnost, že si je postupně instituce uspořádá podle svého.

- Také jsou utvářeni jinými než pracovními logikami, třeba pečujícími režimy. Byli taky utvářeni v širších souvislostech generačního, třídního, genderového zasazení. Otiskl se do nich i materiální a technologický svět.

- Jejich individuální vlastnosti tedy nejsou čistě individuální tak, abychom mohli říct, že to byli

právě tito konkrétní lidé, kteří se vklínili do švů nedokonale uspořádaných institucí, nebo že to byli jen oni se svými čistě individuálními vlastnostmi, kvůli kterým se něco zadrhlo.

- Jde tu tedy o složitou hru a výměnu *nekoherentních* socio-materiálních uspořádání institucí a *nekoherentních* jednotlivců a skupin snažících se o změnu.

- Jak se ne/skládají, je potom otázkou, na niž je možné dávat jen lokalizované odpovědi. Pokud se tedy bavíme o trvání, o držení pohromadě a o rozpadu či změně, je potřeba vzít v úvahu fungování strojů samotných. Jejich uspořádání, rytmizaci, materiální ustrojení a všechny další okolnosti, jež s nimi souvisí.

- Romantická vize celku beze švů se potom projevuje i na této rovině. Konkrétně v tom, jak kryje tento na obou stranách ne-koherentní svět. Obvykle nám totiž vnucuje představu celistvých institucí i jedinců s jejich identitami, jasným směřováním, které vyplývá z hodnot či intelektuálních programů a idejí.

- Trvání má být potom v tomto módu založeno na splynutí a dlouhodobé soudržnosti beze změn. Jak jsme ale mohli vidět, bylo to právě pokušení romantické vize splynutí a trvání na ní, která neumožnila reagovat na proměny, k nimž při každodenním opakování (a variacích) praktik nutně dochází.

- Trvání se zakládá spíše na porozumění procesualitě světa, v němž je změna nevyhnutelná. Stabilita tak má být založena na neustálé

transformaci za zachování něčeho, co je pro danou činnost zásadní, i když jinak. Pokud budeme trvat na domněle univerzálních a bezčasých hodnotách, pravidlech a postupech, může se dost dobře stát, že ztratíme postupně vše.

„Hm. To by mohlo prozatím stačit. Něco z toho s Pavlem vytáhneme," řekne si Petr, dokončí větu a zavře počítač. Za chvíli už bude na hlavním nádraží.

„S tím posledním mě ale pošle úplně jasně do prdele," blesknе hlavou Petrovi. Už několikrát totiž slyšel Pavla vášnivě odmítat tuhle tekutou vizi – *trvání neznamená odolávat změnám, ale měnit se za toku* – to je přesně ta ideologická výplň pozdního kapitalismu, jako z těch debilních manažerských příruček, které Boltanski s Chiapello[241] porovnávají s texty Deleuze a nachází mezi nimi celou řadu podobností. Člověk se musí neustále přizpůsobovat, učit, posouvat, proměňovat, vycházet z komfortní zóny; nesmí v žádném případě ustrnout; každý další projekt rozehraje nějakou naprosto unikátní složku jeho osobnosti; a na konci jsou ty sračky, ve kterých žijeme.

„No, tak uvidíme," zakončí v duchu Petr a vloží své naděje do následujícího setkání.

Vlak přijíždí na hlavní nádraží. Petr vystoupí z vlaku. Bere to jako obvykle. Rovnou z budovy nádraží přes Sherwood, kousek po Opletalově, doprava na Růžovou, potom na Politických vězňů a na Václavák. Potom přes Václavák, Můstek a další menší uličky až k fakultě. Vyjde do příslušného patra, kde na konci chodby, v zadní kanceláři narazí na Pavla.

„Čááááu," pozdraví Pavel svým typicky dlouhým pozdravem.

241 L. Boltanski – È. Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*.

Když Petr vešel, Pavel seděl u okna a četl jakousi velkou plachtu. Podobných plachet, jako čte právě teď, se v jeho kanceláři nachází celá řada, spolu s dalšími knihami a vytištěnými texty. Pavel má velmi slabý, stále se zhoršující zrak, a tak si musí tisknout texty obrovskými písmeny, aby je i přes silné brýle, které nosí, mohl vůbec číst. Místo u okna je potom důležité kvůli přírodnímu světlu, díky němuž alespoň trochu lépe vidí.

„Ahoj," odpoví Petr. Pavel se postaví, podají si ruce a Petr si sedne na jednu z volných židlí, která ale jakoby trčí do prostoru a zahrazuje částečně uličku mezi dvěma stoly, která vede k východu z místnosti.

„Tam si nesedej," řekne v žertu Pavel, „tam seděl Metelec, když se mnou vedl ty rozhovory.[242] Já jsem hrozně klaustrofobní člověk a on mi tady zahradil cestu, kterou bych mohl uniknout." Petr tak projde uličkou a sedne si na jednu z volných židlí u okna.

V tu chvíli ale Pavel začne popocházet po místnosti, jako by něco hledal. Přehrabuje se v papírech a textech. Zároveň s tím začíná mluvit o jakémsi Houdovi a jeho rukopisu knihy o Nohavicovi. Před časem mu ho poslal a jemu to přijde vynikající. Pak začne obšírně vyprávět, jak se Houda nepohodl s Mertou kvůli jeho minulé knize a jak se potom zase udobřili. Už zase spolu chodí na tenis.

Pořád ale nenachází, co hledal. Po chvíli dalšího hledání mávne rukou, usadí se zpátky na židli a dá se zase do vyprávění o Houdovi. Pomalu, rozvláčně gestikuluje, při tom mohutně rukama rozebírá detailně hlavní argument Houdovy knihy. Vypráví, jak Houda dostal od Nohavici archiv a taky o tom, co se mu zdá na té knize zásadní a originální. Takhle uběhne

242 Matěj Metelec – Pavel Barša. *Jako obvykle jsem hledal nějakou třetí cestu: S Pavlem Baršou o filozofii, politice, společnosti a jeho intelektuálních životech*. Brno: Host. 2025.

postupně první hodina a Petr začíná být nervózní. Do Prahy přijel v podstatě jen na otočku, na pár hodin. Má koupenou jízdenku na konkrétní vlak zpět.

„No nic!" ukončí naštěstí rozpravu o Houdovi Pavel a hned udělá přechod k dalšímu bloku, „pojďme se ale už pobavit o tvojí práci. Nechceš se projít? Kolik máš vlastně času? Kousek se projdem a pak tě doprovodím na vlak, co? Já pak půjdu domů."

Petr souhlasí a oba se vypraví ke dveřím. Cestou si ale Pavel vzpomene na nějaký detail z Houdovy knihy a začne zase vyprávět, tentokrát o tom, jak se Houda vypravil do malé vesnice, kde dělal rozhovory s místními. Na cestě z místnosti se proto zastaví, opře se o hrany dvou stolů stojících naproti sobě a vyprávění doprovází až divadelní gestikulací – prohýbá se v kolenou nebo v zádech, zaklání hlavu a zvedá přitom ruce – vždy, když chce zdůraznit některý z bodů svého vyprávění. Pak se zastaví a prohodí:

„Promiň, já jsem hrozně ukecaný. Už půjdem."

Když vyjdou z fakulty, propletou se několika ulicemi a zahnou na Ostrovní, začne Petr s první otázkou: „Dobrá, no, hm, to, co jsem chtěl s tebou dneska probrat, jsou ty obecnější věci. Můj text končí v podstatě prezentací výsledků a mých interpretací. Všechno se ale týká toho konkrétního případu. Celou dobu tam vyprávím příběh můj a příběh Divadla. Na konci se obě linie propojí v té přednášce. Dobrý. Chtěl jsem se s tebou ale zamyslet nad tím, co nám ten případ říká obecnějšího," vysvětluje svůj záměr Petr, ale slyší, jak Pavel začíná rozladěním vzdychat. Nenechá se rozhodit a pokračuje dál:

„Sledoval bych v tomhle Mol. Ta říká, že ANT funguje na případových studiích, ale zároveň je člověk potom

schopný z toho jednotlivého případu částečně oddělit nějakou vrstvu, která by mohla fungovat někde jinde. Tu lze umístit do jakési zásobárny a ostatní z toho budou čerpat pro analýzu dalších případových studií. Není to vytváření abstraktní teorie, která je úplně abstrahovaná od jednotlivostí a konkrétností, ale vždycky se to nějak napůl oddělí a použije jinde. Říkal jsem si, jestli bychom se teda dneska nemohli pobavit o tom, co bych mohl od toho specifického případu oddělit a dát k dispozici."

„Na to se vole úplně vyser!" zahřímá rozhodně Pavel, rozhodí rukama a teatrálně se zastaví. Petr ho předejde několika kroky, než se zastaví taky. Nastane chvíle ticha. Petr je překvapený. Pavel se zamýšlí, jak by svůj postoj krátce dovysvětlil, a znovu se tak dá do pohybu.

„To, cos řekl, se dá interpretovat dvěma způsoby. Silným a slabým. Radikálním a umírněným. Pokud bychom interpretovali umírněně to, co jsi řekl, tak to dělá sociologie nebo sociální věda standardně, pořád. Jo! Teorie středního dosahu je přesně toto. Do nějaké míry generalizuješ výsledky. Právě proto se tomu může říkat teorie, která má nějaká východiska, sadu základních náhledů. Na základě ní je potom možné uchopit podobné případy. Tvůj příspěvek k vývoji vědy pak je, že jsi byl schopen zformulovat na základě studia tvého případu nějakou teorii středního dosahu, která je aplikovatelná na podobné případy. To je ta slabá interpretace," zakončí Pavel, zhluboka se nadechne a udělá dramatickou pauzu.

„Ale ta silná intepretace je – a já jsem si myslel, že právě ty míříš k té silné verzi – že se mění konfigurace mezi věděním a intervencí na jedné straně a na druhé straně mezi jedinečným a obecným. Ty děláš jiný typ vědění. To, cos říkal, je zavádějící, protože by to potom mělo znamenat, že jsi schopen anticipovat. Říct například, jaké případy by byly podobné, na jaké by se to hodilo, kde by

se to dalo uplatnit a jak. Zatímco já si myslím, že ta komparace, dekontextualizace a rekontextualizace už taky povstává z interakce výzkumníka a dalších, kterých se to nějak dotkne v akademickém nebo obecně veřejném prostoru. V případě toho jiného vědění nebo jiného módu vědy, o který ses pokusil, je váha jedinečného a zvláštního daleko větší než v té standardní. Tím pádem ty to nevíš! Ty jsi součástí nějakého procesu interakce, nějaké komunikace, ale ty nevíš, ty vlastně vůbec nevíš!" zdůrazní Pavel. Tentokrát ale pokračuje normálně v chůzi.

„Samozřejmě bys chtěl, aby to někdo vzal a použil v jiném kontextu na něco úplně jiného. Mimo jiné teda, poznámka pod čarou. V tom tvém textu nějaká obecná teorie je! Není tam sice teorie středního dosahu, ale ve skutečnosti je tam nějaká ontologie, základní ontologická východiska. V jakém světě žijeme – ve světě skládání, z jednání aktérů, ne všichni musí být lidští; tam je nějaká velká teorie, ontologie, smíšená ontologie, která nemá ty velké hierarchické moderní dichotomie mezi různými typy poznání nebo třeba mezi každodenní reprodukcí a tvorbou nového, nebo mezi nízkou a vysokou kulturou, mezi lidským a ne-lidským. Ta základní velká teorie tam jednoznačně je. Z ní vyplývají další drobnější sady konceptů, jež používáš a na jejichž základě interpretuješ, co jsi našel," vysvětlí Pavel, když dojdou na roh Ostrovní a Spálené.

„A bude tohle stačit? Ani předtím to nestačilo. Asi ani mně to nestačí," odpoví Petr.

„Podle mě to stačí," řekne Pavel a popotáhne si tričko, „někdo, kdo potom bude tvojí prací inspirován pro studium vlastního případu, tak bude muset sdílet alespoň některá východiska té pragmatické ontologie. Řeknu to ale ještě jinak! Ty se pohybuješ ve smíšeném prostoru – mezi kontemplací a akcí, mezi vědou a literaturou. Hele,

romanopisec taky nenapíše závěr, ve kterém řekne: já si myslím, že umělecká pravda, kterou jsem vystihl v tomto románu, by se dala použít ještě jinde, třeba tady a tady. To by bylo přece absurdní," zakončí Pavel a udělá další dramatickou pauzu.

„Což se nepochybně ale stane! Pokud bude román rezonovat, určitě bude inspirovat další lidi k tomu, aby promýšleli věci jinak, aby žili život jinak nebo aby psali jinak další romány. Bylo by ale absurdní, aby ten původní román byl zakončený nějakou rozpravou o tom, čím jakože přispěl k rozvoji románového umění. Chápeš!" zakončí a nahlas se zasměje smíchem položeným až nepřirozeně vysoko.

„Když pochopíme ten tvůj projekt radikálně," opevňuje svoji pozici Pavel, „tak to tam vůbec nemá místo. Je to mimo. Ještě ale řeknu něco dalšího a... to je důležité, co chci říct! I kdyby se to nestalo! I kdyby se tím tvým textem nikdo neinspiroval – což si teda myslím, že se nestane – tak už jen to, že jsi tím výzkumem samotným intervenoval do reality Divadla a jeho sebereflexe, tak to už samo o sobě mělo nějaký efekt. Ty prostě rekonfiguruješ základní parametry toho, co očekáváme od vědy. Tyhle otázky – k čemu to je, co je nového, čím přispíváš vědě a tak dál – jsou součástí toho konvenčního, standardního pojetí role vědění ve společnosti. Rozumíš!" téměř zakřičí Pavel, když procházejí kolem zastávky Národní divadlo a zahnou na Slovanský ostrov.

„To je taková ta představa, kde pořád existují všechny ty moderní dichotomie. Věda je v ní specializovaná oblast, která je oddělená od objektů, které zkoumá, tudíž je jasně oddělená reflexe od akce. Pojetí intervence je tu taky jiné. Věda nemá intervenovat tím výzkumem samotným, ale po jeho skončení může někdo vstoupit do veřejného prostoru a řekne – já jsem vyzkoumal, že tohle funguje tak a tak, a myslím si, že by se to mělo dělat tak a tak. Takhle

vystupuje Daniel Prokop[243] jako kvantitativec nebo třeba i Pavel Pospěch[244]. Vystoupí a mluví jako sociologové, kteří rozumějí fungování něčeho, jejich promluva je potom inscenovaná tak, že oni se dotýkají toho objektivního poznání reality, která je vně jejich poznávacích procesů. Takže vystoupí a řeknou: já jsem pochopil tady tohle, vím, jak to funguje, takže i tuším, jak to opravit. Nebo dají do placu teorii – tohle je můj příspěvek vědě, ostatní se ho chopí a můžou ho aplikovat na další podobné případy. Ale ty ne," zdůrazní Pavel poslední slovo, zároveň se zastaví, čímž udělá další dramatickou pauzu, nadechne se, otevře ústa a už to vypadá, že chce něco říct, ale stále mlčí. Petr proto nedokáže odhadnout, jestli Pavel skončil a on má nějak reagovat, nebo má počkat. Trvá to několik dalších vteřin, než začne Pavel znovu mluvit.

„Tvůj typ vědění rekonfiguruje vztah věda–literatura, vědění–jednání, obecné–jedinečné. Přenášíš to těžiště někam mezi ně. Nebo víc k těm druhým pólům. Úplně doslova tak intervenuješ do zkoumané reality, protože zvyšuješ reflexivitu těch herců, režisérů, potažmo celého kolektivu tím, že jim to dáváš číst, že oni korigují to, co jsi napsal, takže se stávají tak trochu spoluautory. Probíhá tu jakýsi dialog. Někteří si ten text přečetli, reagovali na něj, něco si u toho třeba uvědomili a možná tím proměnili chápání svojí role," dořekne Pavel velmi ztišeným, téměř spikleneckým hlasem.

Další drama-pauzu už Petr využije: „No dobře, ale tohle přeháníš. Pochybuju o tom, že ten text měl tak silný efekt. Většina lidí to kvůli nedostatku času a taky zájmu jen tak proletěla. Taky to má tři sta stran, proboha. Proč

243 Daniel Prokop. *Slepé skvrny: O chudobě, vzdělávání, populismu a dalších výzvách české společnosti*. Brno: Host, 2019.

244 Pavel Pospěch. *Neznámá společnost: Pohledy na současné Česko*. Brno: Host, 2021.

by někoho měly zajímat nějaké texty. Mají spoustu důležitějších věcí na práci."

„No, tak ideálně samozřejmě, mluvím o ideálním stavu," brání se hned energicky Pavel a dodává, „někdo si toho přečte víc, někdo míň. U někoho se to projeví více, u někoho méně. Mohli bychom ale říct, že tím, co jsi udělal, tím popisem krize, jsi možná přispěl – v ideálním případě, samozřejmě – k tomu, aby ti, kteří teďka v Divadle jsou, zajímají se, starají se a investují do něj spoustu energie, byli třeba lépe připravení na nějakou z příštích krizí. Jasně, tohle jsou hypotézy všechno. Nevím, jestli to tak je, nebo ne. Předpokládal bych ale, že zvyšuješ jejich reflexivitu a sám do toho navíc vstupuješ ne jako nestranný pozorovatel, ale jako někdo, komu na tom taky záleží. Tudíž," zdvihne Pavel prst na znamení toho, že přichází pointa.

„Tudíž, já bych relativizoval důležitost nějaké formulace příspěvku. Respektive kdybych byl recenzentem tvojí knihy, tak bych nelpěl na tom, abys to uzavíral nějakým obvyklým závěrem, ve kterém bys vysvětlil čtenáři, v čem jsi přispěl k rozvoji vědy. Výsledek pohybu tvého typu vědění ve společnosti se už do značné míry realizoval v procesu zkoumání a psaní. Navíc, ten finální produkt, který vyplivne nakladatelství, si bude žít dalším životem. Může kolem toho být nějaká diskuse – divadelníků, sociologů, širší veřejnosti. Věda taky nemusí být jediným kontextem, ke kterému se ten text může vztahovat. Může mít širší záběr a zajímavost. Zachycuje danou dobu skrze divadlo, generační proměny, umělecké proměny, společenské proměny od osmdesátek do současnosti. Ten širší performativní aspekt je potřeba zdůraznit. Vstupuješ do veřejného prostoru, píšeš relativně srozumitelným jazykem a staneš se součástí veřejného dialogu. Jsi ale jedním hlasem z mnoha. Prokopův předpoklad je scientistický, objektivistický. Tvůj je pragmatický, jsi součástí reality, jsi

aktérem a vědění od tvých akcí není oddělitelné, nemůžeš poznávat jinak, než že se staneš účastníkem. Obecně teda myslím, že je to jiný typ vědy, která rekonfiguruje vztahy vědění–jednání, obecné–jedinečné a věda–literatura," dořekne Pavel, když dokončí první kolečko na ostrově.

„Ehm, no, mně připadá, že ty rozdíly jsou vlastně hrozně jemné," začne odpovídat Petr, „když bych vzal hranice mezi vědou a románem nebo vědou a literaturou, vědou a fikcí. Já bych ty hranice chtěl rozmazat, ale ne úplně smazat. Zdálo se mi, že jsi před chvílí místy spadnul do toho módu smazání, když jsi říkal, že můj text je sice produktem řekněme relativně běžného vědeckého výzkumu, ale jeho výstup smazává hranici mezi vědou a literaturou. Tím pádem na něj můžeme vztahovat stejná hodnoticí kritéria jako na román. V tomhle typu textu je absurdní, aby v závěru byla nějaká rozprava o příspěvku. Já to ale takhle úplně nevidím. Mezi vědou a románovou fikcí je pořád rozdíl. Třeba ve vědě jsme schopni zpětně stopovat naše překlady až k původním dějům, ale ve fikci tohle úplně nejde. Po Flaubertovi nikdo nebude chtít, aby ukázal rodný list paní Bovaryové. Jasně že i různé vědecké texty zviditelňují jednotlivé kroky, aby ukázaly, že i vědecká fakta jsou nějak dělaná a vytvářená skrze postupné překlady. Rozdíl tam ale pořád je. Pokud jenom rozmažeme a nesmažeme, a tedy se podržíme řekněme elementů vědeckého textu, ale vytvoříme je jinak, tak je myslím úplně legitimní se bavit i o tom, co obecnějšího v tom textu vidíme," zakončí svou námitku Petr.

„Když řekneš fikce, je to anglicismus, navíc tě svádí na scestí. Literatura má svou pravdu! V angličtině řekneš *fiction* a všichni vědí, že tím myslíš literaturu. Když řekneš fikce v češtině, tak to znamená opak pravdy, pozor na to. To je chyba! Schválně jsem řekl umělecká pravda, ne žádná fikce, umělecká pravda! Čímž jsem ale vlastně už rozmazal tu hranici, o které mluvíš," zastaví se na chvíli

Pavel, sklopí hlavu a začne přemýšlet. Pak se znovu rozejde a společně s Petrem odchází z ostrova.

„Takže literatura má svou pravdu," pokračuje Pavel, „když popisuješ, i kdybys popisoval úplně konvenčně, příběh toho divadla, tak to pořád bude nějaký příběh, bude to nějaká narace. I ten nejvíc konvenční sociolog musí vyprávět nějaký příběh, slovy, i přesto, že bude tvrdit, jak dělá čistou sociologii. Element literatury tam přesto je. Bez příběhu se neobejdeš, příběh znamená, že pospojuješ jednotlivé elementy dohromady a začne ti to dávat smysl. To dělá jak sociolog, tak spisovatel. Spisovateli jde taky o vystižení něčeho důležitého. Taky čerpá z reality, kterou zažívá a jeho příběhy jsou sice vposledku vymyšlené, ale realita, kterou chce postihnout, vymyšlená není. To je umělecká pravda! Chce říct něco o světě tak, jak je, což ho přibližuje k sociologovi. Nicméně, a tady máš pravdu, ten rozdíl je podstatný," Pavel se zase zastaví, položí ruku Petrovi na rameno a začne mluvit dramatickým tónem hlasu.

„My jsme teď ve velkém nebezpečí. Ty i já. Mně se v intelektuální kariéře už mnohokrát stalo, že se mě začali dovolávat lidi, ke kterým se nechci hlásit. Nějací postmodernisti třeba, kteří řeknou, že neexistuje žádný rozdíl mezi vědou a uměním, anything goes, takoví ti špatní kamarádi, se kterýma nechceme nic mít. Až tohle vyjde, tak se ti to možná stane taky," dokončí tajemně Pavel a zase se dají do pohybu. Teď už pomalu směřují na hlavní nádraží.

„Třeba takový Eduardo Viveiros de Castro někde popisuje, jak jemu a dalším antropologům umožnil dialog s Latourem překonat postmoderní antropologii. Když si vzpomeneš na ten slavný sborník *Writing culture*[245],

245 J. Clifford – G. E. Marcus (eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.*

tak v něm se takřka všichni autoři přiklánějí k autobiografii, k reflexi autorského subjektu a říkají, že to musí být hlavní součástí jejich psaní. Chtějí tím relativizovat tu předcházející antropologii, která předstírala jakýsi nestranný popis. Oni říkají, že něco popsat je vždycky subjektivní věc. Kladou důraz na to, že není možné jenom popisovat prostředí, ale je třeba taky neustále popisovat sebe sama," pokračuje Pavel, když dojdou na Purkyňovu.

„Když někdo bude ten tvůj text číst, tak na povrchu uvidí velký překryv. Ty to totiž přesně děláš, popisuješ svůj výzkum a taky sebe, máš tam ty dva příběhy. Příběh divadla a příběh tvůj. To se jim přibližuje. Oni ale měli perspektivistickou ontologii. Kladli důraz na to, že se všechno jeví jinak různým lidem, což v extrémních případech úplně destruovalo možnost něco etnograficky poznat. Ty děláš něco zdánlivě podobného. Máš tam ten druhý příběh, v němž popisuješ sám sebe, jak děláš výzkum. Na velmi povrchní úrovni se to podobá přesně tomu postmodernistickému obratu v etnografii. Jenže autoři, kteří zajímají tebe, jsou jiní. Jiní!" opět téměř vykřikne Pavel a zdvihne ruku vysoko do vzduchu.

„Latour chce vyskočit ze subjektivismu a perspektivismu, chce vyskočit i z epistemologického postmodernismu. Je pro něj strašně důležité držet se etnografie v empirickém smyslu. Je potřeba se podle něj držet toho, že opravdu můžeš něco konstatovat, v daném kontextu. Etnografie jako popis toho, co je *at hand*, co vidíš a jsi schopný zachytit. Myslím, že to je fakt klíčové. Zrušíš nějakou absolutizovanou dichotomii, hierarchickou – mezi pravdou a fikcí, ale udržíš diferenci. Začneš se pohybovat ve smíšeném prostoru, prostoru faktišů, ale udržíš rozdíl tam, kde dává smysl. Ano, vědec skutečně může vykazovat, je kontrolovatelný, vykáže empirický materiál, o kterém mluví, zatímco spisovatel tohle udělat nemůže. Nicméně, ten prostor, ve kterém se pohybuješ, je prostor smíšení, kde ta empirická materie je vykazatelná, ale už

ji neopíráme o představu nějakého objektivního pohledu zvenčí. Není to úplně jednoduché a rozdíly jsou skutečně jemné, ale pro mě je to strašně důležité, pro tebe určitě též; a taky to potřebujem, abychom se zbavili těch falešných kamarádů," zakončí spiklenecky Pavel.

„Nicméně, tohle je pro moji pozici spíš marginální," mávne rukou Pavel, „pokusím se říct ten hlavní bod ještě obecněji. Dichotomie mezi obecným a jedinečným byla systematizovaná neokantovci na konci 19. století jako rozdíl mezi duchovědami – Geisteswissenschaften – a přírodovědami – Naturwissenschaften. Duchovědy a historické vědy popisují jedinečné současné a historické procesy. Jejich prvotní metodologie je rozumění, protože studované procesy jsou produktem jednání lidí, kteří sami sobě nějak rozumí. Aby bylo možno v tomto módu pochopit, co dělají a jak to dělají, musíš rozumět v hermeneutickém smyslu. Zatímco přírodovědám jde o zachycování obecných zákonitostí. Tedy obecnějších věcí, které regulují to, jak probíhají konkrétní, jedinečné děje. Těžiště je v obecném a výsledkem je formulace zákona platícího pro entity jistého druhu a jejich chování v určitých situacích. To nejkonvenčnější pojetí sociální vědy převzalo tento obecný model, i když ho není schopno naplnit. Hlavní metodou tu nemá být rozumění, ale vysvětlování kauzality. Explanace. Jenže ty a proud, ze kterého vycházíš, chcete překonat i tuhle dichotomii. Třeba právě Viveiros de Castro má hezkou formuli, kde podle mě jde za to klasické dilema mezi *rozuměním* a *vysvětlením*."

„Něco podobného jsem zrovna nedávno četl u Ricoeura[246]," odpoví Petr, když zrovna křižují Václavák.

246 Paul Ricoeur. „Vysvětlovat a rozumět" [online]. Přeložila Alena Kliková. *Reflexe*. 2004, č. 27, s. 95–114 [cit. 1. 12. 2025]. Dostupné z: https://archiv.reflexe.cz/Reflexe_27/Vysvetlovat_a_rozumet.html.



„Antropologie podle de Castra nechce jenom rozumět, ale nechce ani kauzálně vysvětlovat. Chce *explikovat*. Víc ale ve smyslu Deleuze. Když Deleuze čte Leibnize a mluví o záhybu,[247] tak si hraje s těmi latinskými slovy implikace–explikace, což je něco úplně jiného než kauzální proces. Explikace je, když dostaneš ven něco, co je skryté v něčem jiném, třeba v nějakém záhybu. Konkrétně ty... mluvíš o realitě, o níž už ti, s nimiž jsi ten výzkum dělal, něco vědí. Zároveň ale řadu věcí taky nevědí. Pokud se tobě podaří přeložit ten ANT žargon tak, aby ti rozuměli, tak uvidí, že ty vlastně *jen* vytahuješ na světlo a pojmenováváš věci, které oni jednoduše rozpoznají. Ty je pojmenováváš trochu jinak, propojuješ některé věci a výpovědi. Vynášíš na světlo to, co dělají často intuitivně nebo spíš prakticky. Ty tomu dáš jen tu explicitnost. Slovo *explikovat* je hezký, protože *implikovat* znamená taky zavinutí, skrytí. Kdybychom to měli formulovat více latourovsky, potom bychom řekli, že vždy existuje něco zašmodrchaného, propleteného a ty to rozmotáváš a odděluješ jednotlivá vlákýnka, v nichž se různé entity pohybují, aniž by to pletivo nějak tematizovaly. Explikací napomáháš většímu rozumění samotné konfiguraci kolektivu; konfiguraci, v níž se nacházejí, a tím vstupuješ do jejich světa a proměňuješ ho. A ještě k tomu jedinečnému... jak ty jsi vlastně hrozně blízko... ale víš co, ne, nebudu ti tady přece přednášet," zazubí se náhle Pavel.

Petr je pořád rozpolcený. Pořád jej něco tíží, ale neví, jak přesně to formulovat:

„No, takhle. Mě k těm obecnostem vede ještě jedna okolnost," začne Petr a snaží se formulovat svou reakci velmi velmi opatrně, „jedna teda je, že jsem opravdu zkonstruovaný, nebo částečně zkonstruovaný – a nemám to v sobě

247 Gilles Deleuze. *Záhyb: Leibniz a baroko*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Hermann a synové. 2015.

pořád vyřešené – tím současným akademickým prostředím, projektovým, prekarizovaným, transnacionálním, kde je třeba sekat jeden článek za druhým a v nich musíš explicitně popsat a vypíchnout, ne na konci, ale hned na začátku, jakou ‚knowledge gap' zaplňuješ, jaký je tvůj argument, co je nového, co je tvůj příspěvek... a často to taky musíš přestřelit, jsi nucený to přestřelit, nebo to aspoň naformulovat tak, abys zakryl, že vlastně nic moc originálního neříkáš, protože toho originálního a opravdu nového je velmi málo a každý jednotlivý článek to přece nemůže přinášet," dořekne a udělá krátkou pauzu. Pak pokračuje:

„Je tam ale ještě jeden ohled, který chci zmínit. Etický, řekněme. Pracuju s velmi citlivým materiálem, opakovaně se mi to potvrdilo. Někteří mi dokonce ostře říkali, že je to bulvár, pohled do ložnice klíčovou dírkou. Když jsem tyhle věci konzultoval, tak z toho vylezlo, že ten intimní pohled musí být něčím vyvážený, že výsledek nesmí být samoúčel, ale musí mít něco navíc. Nesmí to zůstat v exploataci intimností. Je potřeba je převážit něčím dalším. Třeba vědeckým přínosem... a já si pořád kladu otázku, jestli je to dost. Pořád mě to trápí. Jestli to, co jsem udělal, stačí," zakončí pochybovačně Petr.

„Mně se zdá, že se ti to už podařilo. Aspoň v tom stadiu, v jakém jsem to teďka četl," snaží se Petra ujistit Pavel.

„Myslíš? Já ti pořád nevím," zakroutí lehce hlavou Petr.

„Už jsem, myslím, všechno podstatné řekl. Co ještě bychom měli chtít víc? Vypracovat nějaký model, který se bude dále replikovat?" rozhodí ruce Pavel, když dorazí do haly hlavního nádraží.

„Možná to není tak silné, jak teď říkáš. Třeba jde jenom o to formulovat, co je tam opravdu důležité. Třeba

upozornit na Beckera, jeho kritiku romantického ideálu autorství a propojit to třeba s *Ne!musíš to vydržet* nebo tou peticí proti ředitelce národní galerie, AVU a ceně Jindřicha Chalupeckého," napadne Petra.

„No, to bude asi pravda. Ale taková triviální pravda. Myslím taky, že to děláš. Máš tam spousty odkazů. Ale tohle popravdě řečeno není moc zajímavé. Jasně tak lze říct, že ten text může působit zajímavě nebo stimulujícím způsobem v různých kontextech. Jeden kontext je třeba historie posledních třiceti, čtyřiceti let. Dát to do kontextu s Houdovou knihou o Nohavicovi; jak se proměňovaly sloupy té alternativní kultury, šedé zóny. To by byl jeden kontext. Dále tvůj kontext sociologie umění, ale tam nejsem schopný posoudit, co nového říkáš. Může to být inspirativní pro divadelní vědu. Další kontext můžou být ty současné diskuse – generační, genderové, finanční, které jsou do sebe různě vpletené. Generační jsou zasazené v těch genderových a tak dál. Další je samozřejmě ta diskuse o povaze umění, Tereza Stejskalová a její kniha třeba. Ale na téhle úrovni je to triviální. Každá dobrá sociologická nebo sociálně-vědní kniha promlouvá i do jiných než specificky akademických kontextů," přemýšlí Pavel, potom se mohutně nadechne a řekne:

„Nevím ale, jestli to má být v té knize. Jak říkám, ta dekontextualizace a rekontextualizace má, myslím, vyplývat z dalších interakcí. Jasně. Třeba v projektu k vydání té knihy, určitě, to tam být musí. To tam dej, přesně to všechno popiš a ještě si něco přidej! To je jasný, ale v té knize samotné... na to se vole úplně vyser," vydechne potichu Pavel.

Pár minut do odjezdu. Chvatně se rozloučí. Podají si ruce. Petr odchází směrem k vlaku. Nemá úplně jasno. Bude to muset všechno ještě promyslet. Něco načíst, možná k tomu napsat i pár dalších textů. Uvidíme. Pavel ho úplně nepřesvědčil.

Přesto se cítí o něco lehčí. Jde se mu přece jen o trochu lépe. Na peronu zamíří ke svému vlaku, ťukne prstem do dveří, rozverněji než obvykle.

Dveře se otevřou a Petr nastoupí.

***

Epilog 2: Jak vyjednat pohled do ložnice klíčovou dírkou?

Po příjezdu domů je už zase skoro noc. Všichni spí. Petr si sedne do křesla v ložnici-pracovně, zakloní hlavu, zadívá se na strop a přehrává si v hlavě setkání s Pavlem.

„Áá, tak už jsi zpátky," přivítá jej hlas skrze *kalendář*, „a docela načas." Jeho tón se od posledně výrazně změnil. Najednou je jaksi milejší a podpůrnější.

„Jo, snažil jsem se," usměje se Petr a pokračuje v rekapitulaci setkání. Postupně prochází jednotlivé části a uvažuje, co s tím v budoucnu udělá. Při přehrávání narazí na pasáž, v níž Pavel mluví o smíšení poznání a intervence.

„Co vlastně myslel tím, že jsi ten svůj text dával někomu číst?" ozve se nejistě hlas skrze *kupku přepsaných rozhovorů*.

„Jo, pravda. Tohle téma jsem zatím pořádně nevytěžil," začne odpovídat Petr, „myslel tím, že jsem dával postupně některé verze textu číst lidem, s nimiž jsem ten výzkum dělal."

„Proč by někdo takovou věc dělal? Co ti to dalo? S těmi lidmi už jsi přece jednou mluvil, ne?" pokračuje *kupka*.

„Ehm, to je složitější věc," řekne Petr a pohodlněji se usadí v křesle.

„Pokud bys chtěl, můžu ti pomoct to promyslet," nabídne se *složka listů s teoretickými poznámkami* a souhlasně ji doprovodí i *terénní deník*.

Přiblížit se přírodním vědám

„Vlastně, proč ne," přisvědčí Petr, „tak mi zkuste nahodit, co v sobě k tomu tématu máte." *Složka* nalistuje příslušnou stránku a začíná recitovat věty, které si do ní Petr před časem zapsal:

„Napodobování přírodních věd sociálními vědami bylo dosud komedií plnou omylů, říká v textu *Když věci vracejí úder*[248] Bruno Latour, když se snaží na přelomu tisíciletí přemítat nad tím, co může malá disciplína *vědních studií* dát sociálním vědám obecně. Za jeden ze zásadních příspěvků STS Latour označuje vyjasnění toho, co by vlastně mělo být napodobováno, když se sociální vědy snaží napodobovat ty přírodní. Před tím, než STS vtrhlo na scénu, se o vztahu sociálních a přírodních věd uvažovalo dvěma způsoby. Zaprvé, sociální vědy tak trochu záviděly třeba fyzice v tom smyslu, že svou převahu může čerpat z naprosté oddělenosti *subjektu* (vědec či vědkyně) a *objektu* studia (přírodní látky). Objekty výzkumů v tomto pojetí mohou být jeho subjekty plně ovládány a kontrolovány, a tudíž objekty subjektům nemají do ničeho co kecat. Sociální vědci a vědkyně potom vyhledávali podobné podmínky, v nichž mohou jako nezaujatí lidé ze stanoviska odnikud pozorovat objektivní jsoucna, jejichž aktivitu lze vysvětlit přísně kauzálními vztahy. Zadruhé, sociální vědy trvaly na tom, že pro studium sociálních fenoménů je potřeba vytvořit úpl-

248 B. Latour. „Když věci vracejí úder: Co mohou sociálním vědám přinést ‚vědní studia'".

ně jiný typ vědeckosti – hermeneutický či interpretativní.

Bylo tedy potřeba napodobovat přírodní vědy úplně, nebo vůbec. Obě pozice však zcela neproblematicky přejímaly oficiální pohled na přírodní vědy, který vládl před laboratorními studiemi zprostředkovanými STS. Podrobná studia vědeckých laboratoří totiž ukázala, že *objektivita*, s níž antropologie či sociologie přicházela do kontaktu, byla úplně jiného založení. Laboratoř totiž není místem, kde dochází k umlčování objektů výzkumu, ale naopak k jejich uschopňování. V laboratoři vědecké týmy systematicky, metodicky a experimentálně ponoukají studované přírodniny k tomu, aby namítaly, aby se ohrazovaly, aby byly aktivní a mluvily do toho, co se jich týká. Nedělají to samozřejmě lidskou řečí, ale tím, že třeba při experimentu mění skupenství, barvu, rozpadají se, reagují nepředvídatelně nebo třeba vyhodí laboratoř do vzduchu.

Přírodní věda tedy systematicky pěstuje prostor, v němž nechává *objekty* svých výzkumů namítat. Latour si v této souvislosti hraje s anglickou vazbou *object to*, tedy namítat, a říká, že takto bychom měli pochopit slovo *objectivity*, jako *object to*. Pěstovat prostor, v němž necháváme namítat všechny, jichž se naše promluvy týkají. Takovéto snažení má směřovat k větší objektivitě zpráv z našich výzkumů –"

„Takže je to vlastně naopak, než říkají bojovníci za objektivní vědu," skočí *složce* do řeči Petr, „až budou *objekty* našich výzkumů aktivní, neposlušné, zaujaté a angažované v tom, co o nich chceme říct, teprve tehdy může sociální věda začít napodobovat přírodní vědy."

„Dobrá sociální věda potom," pokračuje *složka*, „prý není ta, která by si držela všechno a všechny od těla, ale ta, jež vytváří podmínky pro to, aby její reprezentace musely

čelit co největšímu počtu námitek. Ne snad proto, že by lidé v textu zobrazení měli upravovat svůj obraz tak, aby se sami sobě více líbili. Spíše jde o to, že kritické reakce na předložený text mohou odhalit něco, co bylo vědci či vědkyni předtím skryto. Něco, na co nepřišla řeč v průběhu rozhovoru nebo co uniklo pozorovatelskému oku."

„A zároveň to může sloužit i těm lidem jako reflexe," doplní *terénní deník*.

„No, to jenom za určitých podmínek," odpoví Petr a otočí se na *kupku*, „v každém případě, vyzbrojen tímto reformulovaným pojetím *objektivity* a obeznámeností se sborníkem *Když si přečtou, co my píšeme*[249], jsem se v určitém bodě výzkumu jal kultivovat prostor, v němž by bylo možno vznášet námitky proti mému textu." Petr znejistí, jestli má pokračovat nastaveným směrem, má potřebu ještě něco dovysvětlit:

„No, to jsem řekl nepřesně. Ono nechat namítat nutně neznamená dávat lidem číst naše výstupy. Může taky jít o to, že už v průběhu provádění výzkumu a analýzy se ptáme, jestli nejsme nespravedliví, ideologicky zaslepení, jestli jsme zohlednili všechny možnosti a protiargumenty. Tohle je taky možnost, jak pěstovat prostor pro námitky. Nikdy to nebude dokonalé, ale snažit se můžem, zároveň," udělá Petr krátkou pauzu, „jiné pojetí objektivity nebylo jediným důvodem, proč jsem chtěl něco takového podniknout. Druhým důvodem bylo uvažování o etice výzkumu. Od určitého bodu mi bylo jasné, že pracuju s citlivým, velmi intimním materiálem, který není vůbec neproblematický. Chtěl jsem proto, aby každý, kdo je v tom textu přímo citován, dostal možnost se na něj podívat, vyjádřit se, upravit jej nebo se z něj nechat celkově vyškrtnout."

249 C. B. Brettell (ed.). *When They Read What We Write: The Politics of Ethnography*.

„No ano! Teď si vzpomínám," řekne *kupka*, „když jsi v roce 2019 při výzkumných rozhovorech zpovídal páteř divadla, nevěděl jsi, jak bude výsledný text vypadat ani jak přesně bude tematicky zacílený."

„Všichni byli tehdy otevření a podepsali ti informované souhlasy," doplní *terénní deník*.

„Jenže nemohli vědět, do jakého kontextu jejich věty zasadíš a do jakých souvislostí je zapojíš," dořekne *složka*.

„Téměř s každým jsi proto probral možnost, že jim pošleš některou z pracovních verzí a necháš je namítat a autorizovat," dále rozvíjí téma *deník*, „měl jsi představu, že se tím oslabí tvoje silové manipulace s jejich sděleními. Zároveň jsi tím chtěl taky dosáhnout nejužší možné výměny mezi hlasem etnografa a výpověďmi participantů a participantek výzkumu. Chtěl jsi svou roli co nejvíce přiblížit jakémusi *provozovateli textu*."

„Tady ale zase pozor, provozovatel textu můžeš být, můžeš zvýraznit svůj podpůrný kolektiv, ale vposledku neseš zodpovědnost za knihu a její další životy ty sám," zdůrazní *složka*.

„Jistě," souhlasí Petr, „to je důležitá poznámka. Mým velikášským snem tehdy samozřejmě bylo, že by se všichni, kdo jsou v textu přímo citováni nebo jsou v něm nějak zobrazeni, zavřeli někam na týden, kde bychom to pořádně probrali. První dny by se jenom četlo, pak by se skupina rozdělila do menších pracovních podskupin, které by několik dní diskutovaly, a všechno by vrcholilo grandiózním sběrem námitek, kritik a úprav v průběhu velké závěrečné diskuse."

„Ty jsi fakt padlý na hlavu," zavtipkuje *kalendář* a zasměje se pohodářským smíchem.

„Tak můžeš si to představit jako jednu krajní polohu," oponuje Petr, „neuskutečnitelnou, nesmyslnou. Druhá krajní poloha by byla ta, že by text nečetl vůbec nikdo a všechno by bylo jen v mých rukou."

„Ta druhá by byla pro tebe úplně nepřijatelná!" rázně vypálí *složka*.

„Zároveň kvůli citlivé povaze textu by to ani nešlo," přidá se *terénní deník*

„Tak. A proto jsem se snažil hledat svoji pozici mezi oběma krajnostmi, která bude v dané situaci přijatelná pro všechny," vysvětlí Petr.

„Takže jsi uspořádal několik setkání a mezitím text dál předělával a konzultoval s různými lidmi," rozhovoří se *terénní deník*, „idea byla, že na první setkání přijdou ti, kteří jsou v textu nějak zobrazeni. Předem se s textem měli seznámit. Poslal jsi všem e-mail s pracovní verzí. Zároveň jsi v něm kromě hromadné schůzky nabízel i další možnosti poskytnutí námitek ve formě psané reakce – část lidí ji využila hned v e-mailu – či separátní osobní schůzky."

„No, počkej, tohle nebyl úplný začátek," oponuje Petr, „nejprve jsem text poslal třem lidem, u kterých se mi zdálo, že jejich výpovědi mohou být nejvíce citlivé. Ti se s textem seznámili a jejich reakce byla výrazně pozitivní, slyšel jsem samé – jasně, my o těch svých názorech vzájemně víme, nic úplně extrémně závadného tam není."

„Tak jsi to rovnou nechal rozeslat," doplní *deník*.

„Je to tak, ale kdybych to měl dělat znovu, tak bych v téhle fázi byl ještě opatrnější. Měl jsem ošetřit už fakt, že se participantstvo mého výzkumu o sobě něco z toho textu nesmazatelně dozví. Měl jsem tedy nejprve rozeslat

každému výseky, které chci použít, pak až mohlo následovat to celkové rozeslání," vysvětlí Petr.

„No," řekne pochybovačně *složka*, „bylo by to extrémně časově náročné a taky ten skok mezi ‚vidím jen svůj text a autorizuju ho' a ‚vidím své výroky v celkovém kontextu a pak teprve mohu posoudit, jaký smysl ty věty dávají' je těžko překonatelný. Nějaký náraz tam vždycky bude."

„Ale nemusí být tak tvrdý. Může být jemnější. Pamatujete na tu první schůzku? Ta se kvůli tomu vůbec nepovedla. Nedokázal jsem ji dobře připravit. Když jsem tehdy do Divadla přišel, hned na začátku jsem se potkal s jedním člověkem, který mi celkem ostře řekl, že se chce nechat z textu kompletně vyškrtnout. Ta osoba byla naštvaná, nevěděla, že text bude takhle zaměřený. Nechtěla se do toho období vůbec vracet, nechtěla s tím mít nic už dál společného," vyloží Petr.

„I přesto ale byly první reakce spíše smíšené, ne?" zareaguje *terénní deník*, „na jedné straně bylo překvapení, či dokonce šok, ale na druhé straně i zaujetí, ocenění a touha po další diskusi."

„Jo, a mezitím další různě smíšené pozice," zamýšlí se Petr, načež se otočí na *deník*: „Zkus mi teď shrnout, jaké byly tehdy ty hlavní výtky."

Hlavní výtky

„Shrnul sis to do několika bodů. Hlavní výtky směřovaly k: 1. anonymizaci a etice; 2. obrazu Divadla a konkrétních lidí; 3. individualizaci vs. sociologizaci; 4. jinému pojetí vědy; a pak sis vytvořil zbytkovou kategorii – 5. ostatní," shrne *deník* a hned pokračuje: „Prvními námitkami bylo, že text není dostatečně anonymizovaný. V průběhu rozhovorů jsi sliboval anonymizaci – "

„To není pravda," přeruší jej nahněvaný Petr, „spíše jsem se s lidmi bavil, jak to mám přesně udělat."

„... a nedodržel to. Nepřerušuj!" pokračuje komicky káravým hlasem *deník*, „některým lidem se po rozeslání třeba stalo, že je ostatní v Divadle začali zdravit přezdívkami, které jsi jim v textu dal. Ve vyhrocené formulaci jedné osoby jsi dokonce všechny podvedl. Získal jsi jejich důvěru povídáním o tom, že děláš práci do školy a oni ti chtěli prostě pomoct."

„Jo, to..." snaží se reagovat Petr.

„Další říkali, že jsi s nimi mluvil jen tak u piva nebo u kafe," nenechá se zastavit *deník*, „nakecali ti prý spoustu blbostí v uvolněné atmosféře, kterou jsi potom ovšem vyměnil za dramatické momenty. Výsledkem je potom velmi citlivý materiál, velmi intimní pohled, kterým se ale necitlivě otevírá trauma z minulosti."

„Je to bulvár! Praní špinavého prádla na veřejnosti! Pohled do ložnice klíčovou dírkou!" vykřikne Petr. „To si pamatuju," dodá.

„Na druhou stranu se objevily i názory," naznačí *deník*, „že snahou o anonymizaci text ztrácí sílu. Dokonce se ukázalo, že by podle některých možná bylo lepší, kdyby tam všichni byli pod svými jmény. Takhle to zůstává v zóně nevyjasněnosti a nejistoty – kdo teda jsou? Oni sami nebo tebou stvořené postavy?"

„Ta formulace ale nebyla jasná nebo absolutní, nikdo neřekl jasně, že chce být uveden se svým jménem. Spíš bylo všechno v rovině spekulací..." zase začne odpovídat Petr.

„Další námitky se centrovaly kolem obrazu Divadla a konkrétních lidí v něm," vede si svou *deník*, „všichni

v něm prý vypadají jako vyšinutí blázni. Přitom šlo o vyhrocenou situaci v žádném případě nereprezentující chod Divadla v jiných obdobích. Ti lidi tehdy, hlavně když jsi dělal rozhovory, potřebovali spíš psychologickou pomoc a podporu. Tebe si potom dosadili na místo jakéhosi terapeuta, kterému se můžou vypovídat. Tvojí největší chybou by potom bylo, kdybys výroky z tohoto *vychýleného období* nereflektovaně univerzalizoval na delší časové období," dopoví *deník*, na chvíli spočine, nadechne se a dopoví:

„Problém je taky s tím, že rybník českého divadla je opravdu malý a spousta lidí v něm chce působit. Provázanost je tu obrovská. Tvůj text tak potenciálně může některým konkrétním lidem komplikovat další kariéru. V souvislosti s tímto se objevila i námitka, že publikace takové knihy může uškodit Divadlu jako celku, jeho obrazu i těm, kteří jsou v textu zobrazeni v ne úplně dobrém světle. Musí proto jít do archivu, ale publikována být nemůže. Tato výtka nebo obava byla ovšem vyslovena hned potom, co ti bylo sděleno, že se jedná o velmi důležitou práci pro historii Divadla, jež dokázala zmapovat a zachytit určité období jeho vývoje."

„Noo... byly tam ale i obsahové výtky, ne?" chce se ujistit Petr.

„Ano, například k hlavnímu empirickému zaměření textu – rozpad sdíleného světa – bylo označeno za chybné," dá se do odpovědi *deník*, „části osazenstva se zdálo, že to znamená rozpad samotné instituce. Opak měl být pravdou. Tehdy se drželo pohromadě proti někomu, kdo vytvářel všechny ruptury, umělecky se vyčerpal a lidi už za ním nechtěli jít. Mluvit o rozpadu je tak přehnané."

„Hm, je pravda, že ta kniha je svým charakterem dost *teatrální*..." snaží se argumentovat Petr.

„V jedné z formulací dokonce šlo o běžný přerod," pokračuje *deník,* nedbaje na Petrovu potenciálně důležitou poznámku, „prostou změnu managementu. Problém tak byl individuální a odešel s odchodem jednoho člověka. Zároveň jeho hlas v textu absentuje. Mluví se o něm sice hodně, ale on sám v tom textu téměř nemluví."

„Ano, to je pravda. Když jsem tehdy dělal rozhovory, tak už v Divadle nebyl," odpoví Petr.

„Zároveň," přidá se k hovoru *složka*, „pod povrchem bublalo napětí stran různých pojetí vědy mezi částí účastnictva a tebou. Tys přišel s jakousi divokou vizí experimentálního textu a narazil na lidi uvyklé číst spíše klasické vědecké texty. Námitky z tohoto ranku směřovaly k tomu, že v textu není žádné zobecnění ani žádná komparace. Napojení na cokoliv obecnějšího bylo shledáno velmi slabým. Objevily se navíc pochybnosti o žánru a o celkové vědeckosti takového textu. Roli hrály taky oborové rozdílnosti. Bylo ti řečeno, že ti to teatrologové omlátí o hlavu."

„Když chceš o divadle psát, musíš všechny texty znát!" znovu vykřikne Petr, „pamatuju si to. To bylo těžké."

„Na místě se ale nikdo, kromě té jedné osoby, nenechal vyškrtnout," zkonstatuje *deník*.

„Nenechal. Výsledkem vlastně bylo, že se musím postupně zeptat všech a pak se uvidí, kolik lidí mi tam nakonec zůstane," opáčí Petr.

„Po prvním nárazu ti hodně pomohl Mikuláš, vzpomínáš si?" nadhodí *deník* a Petr odpoví:

„Vzpomínám. Stal se uměleckým šéfem v době rodičovské režisérky/šéfky. Nejdřív jsme se potkali na chodbě, pak

jsme si vyměnili několik mailů, zavolali si. On mi pomohl s vyjednáváním textu dovnitř instituce. Vymyslel taky další postup. Domluvili jsme se, že připravím novou verzi, která už bude nějak reagovat na první námitky. Následně rozešlu individualizované verze těm, kdo jsou v textu citováni. Pasáže s jejich citacemi potom zažlutím či jinak zvýrazním. Mělo tedy dojít k autorizaci, přičemž ta základní logika byla taková, že pokud si všichni budou stát za tím, co řekli nebo udělali, posune nás to dále."

„Pomohla ti ale celá řada dalších lidí," doplní *Deník*, „vzpomeň na všechny ty telefonáty s Pavlem, hovory s okruhem kamarádů a kamarádek nebo podpora lidí z redakce CEDITu."

„To nezapomínám!" odpoví Petr, „zároveň jsem taky jednal s nakladatelem, který mi zprostředkoval informace z právního posouzení celé situace. Musel jsem se přece ve všem zorientovat i po této stránce. Taky jsem zkontaktoval osoby, co se odborně zabývají literaturou zpracovávající citlivá témata."

„Ano ano. Z konzultace s nimi vzešlo několik důležitých poznatků," připomíná *deník*, „cituji:

- Je (potenciálně) důležité se snažit literárněvědecky zpracovat i citlivá témata. Vyhýbat se jim nemusí být vždy prospěšné. Aby takový podnik měl šanci na úspěch, je ale potřeba dodržet několik základních pravidel.

- Nakladatelství musí o celé situaci vědět. Musí s tím dopředu počítat. Je potřeba celou věc od začátku adekvátně rámovat. Případné křty knihy organizovat s ohledem na téma a celkové vyznění.

- Je potřeba dát si tu práci a poctivě vyjednávat s konkrétními lidmi. Je nutné je opravdu poslouchat, dát možnost se všem vyjádřit, nedořečené dovysvětlovat a podle toho text dále upravovat.

- Obsahově pak nesmí jít jen o strhující příběh. Nesmí jít pouze o detektivku. Nesmí jít o samoúčelnou exploataci daných událostí. Text v sobě musí mít něco navíc.

- Výsledný produkt taky nesmí potvrzovat stereotypy o daném prostředí nebo skupině osob. Nesmí také upadnout do nějakého jednoduchého schématu.

- Na začátku by taky mělo být upozornění, trigger warning, kde se jasně pojmenuje, o co jde. Kde se může říct, že nejde o žádný bulvár, ale o vědu; že text přichází s něčím, co tu možnou ‚bulvární' rovinu převáží."

„Ano, přesně. Takže jsem vytvořil další verzi. Vyškrtnul ty, kdo se chtěli nechat vyškrtnout, připsal upozornění na úvod; zpřesnil a rozšířil předmluvu; vyztužil závěr, vymyslel epilog přinášející nejobecnější pointy a připsal chóry, které měly postupně sbírat informace, prosívat je a tím předcházet nedorozuměním. Snažil jsem se taky vyjasnit hlavní empirické zaměření. Posunul jsem se k obecnějšímu tématu *proměn sdílených světů umění*, abych zdůraznil obecnější přínos. Zároveň jsem se snažil posílit diskusi vědecké literatury, abych text lépe ukotvil do aktuálních teoretických debat."

„A pak jsi vytvořil zhruba čtyřicet individualizovaných verzí textu se zažlucenými pasážemi," přidá *deník*, „pro každého člověka zvlášť. Každý měl mít možnost číst text celý, ale taky se mohl podívat jen na zvýrazněné pasáže, v nichž vystupuje."

„Všechno jsem rozeslal a začal postupně sbírat autorizace," řekne Petr, „jasně, musel jsem se několikrát připomínat, někdy i opakovaně, ale téměř všechny rozeslané texty se mi vrátily autorizované. Ty, co se mi nevrátily mailem, jsem postupně dosbíral jinak a ještě poslední autorizace dosbírávám."

Všechno lépe připraveno

„Další osobní jednání už pak vyznívala lépe, ne?" ujistí se *deník*.

„Myslím, že ano. Původní překvapení opadlo, lidi si odpočinuli přes prázdniny a dále už bylo všechno lépe předjednáno a připraveno," odpovídá Petr, „na podzim se uskutečnila další schůzka v Divadle. Před ní jsem se dokonce potkal i s jednou z těch původně hodně naštvaných osob. Podali jsme si přátelsky ruce. Napětí bylo pryč. Chvíli jsme se bavili o interdisciplinární povaze výzkumu, že jsem si tím naběhnul na vidle, ale že to ještě probereme po mailu, případně na osobní schůzce. Za pár dní jsem dostal hezký e-mail s velmi dobrými nápady a návrhy."

Deník pokývá hlavou a začne s dalším shrnutím: „Na další schůzce postupně autorizovali všichni, kteří do té doby ještě neautorizovali či vyřídili autorizace od dalších, kteří se schůzek nemohli účastnit. Asi nejdůležitějším tématem dalších diskusí byla intimnost a citlivost materiálu. Část lidí chtěla znát oficiální stanovisko Divadla. Mikuláš svou odpověď za Divadlo formuloval v tom smyslu, že to bulvární čtení je sice možné, ale co z toho vyvozuješ, rozhodně bulvární není. V jeho očích jsou tvoje interpretace zajímavé a pro Divadlo relevantní. Zároveň může jít o pozoruhodný impulz akademickému poli. Text podle něj není samoúčelný a jednorozměrný. Navíc je v souladu s celkovým zaměřením Divadla se na něčem takovém aktivně podílet."

„Jo, to se mi dobře poslouchalo," zavzpomíná Petr, „přesně tohle mi bylo řečeno při různých konzultacích. Nesmí jít o samoúčel, možná bulvárnost nebo intimita pohledu musí být vyvážena něčím jiným a zároveň je potřeba text patřičně rámovat."

„Jde samozřejmě o zásadní věc," přidá se *příručka etiky vědeckého výzkumu*, „je potřeba si přiznat, že ta absolutní sociálněvědní anonymizace v podstatě není možná. Instituce je tak osobitá a děj v ní natolik specifický, že kdokoliv, kdo se jenom trošku orientuje v kulturní oblasti nebo umí používat internetové vyhledávače, pozná, o co jde."

„No, to asi jo. Zároveň jsem se snažil o alespoň částečnou anonymizaci těch lidí uvnitř a o získání autorizací," odpoví Petr.

„Což se celkem povedlo," řekne *deník*, „dál už jste diskutovali spíše menší věci. Obecnou pochybností byla jazyková stránka textu. Přepsaná mluvená řeč vypadala, jako by neuměli mluvit."

„Pravda. Přepsaná mluvená řeč vypadá vždycky divně. Snažil jsem se to upravit, nechtěl jsem, aby zněli nějak hloupě. Zároveň ale nemůžou všichni mluvit jako knihy. To by nebylo vůbec autentické, takže jsem se snažil zachovat autenticitu, která by se zároveň dobře četla," vysvětluje Petr.

„Pak tě překvapilo téma pseudonymů," připomene *deník*.

„Ano, to mě překvapilo," zareaguje Petr, „použití přezdívek bylo vnímáno někdy až ironicky. To je potřeba vysvětlit. Důvod je prozaický. Není úplně jednoduché vymyslet kolem čtyřiceti pseudonymů tak, aby se neopakovaly a aby se zároveň nekryly s reálnými jmény pracovníků a pracovnic Divadla. V určitém čase mi prostě začala docházet

jména," zakončí Petr a zasměje se nepřirozeně vysokým hlasem.

„Je ale pravda, že některé přezdívky význam měly – Klaudio, Mirka, Gerta. Všechny ale ne. Nebyl jsem v tom úplně konzistentní," přizná Petr.

„Část lidí pak oceňovala i ta obecnější témata," řekne *deník*, „jedna osoba konkrétně řekla, že procházení tvého textu jí zpřítomnilo témata, která vidí kolem sebe – gender, generace, podfinancování, zplošťování hierarchií. Generační tematika jí přišla velmi důležitá. Zrovna nedávno četla knihu rozhovorů, kde bylo jednoznačně vidět, z jaké generace ten člověk pochází. Pokud šlo o člověka nad padesát šedesát, tak vůbec nechápal ty rozdíly mezi podmínkami, v nichž se nacházeli oni před třiceti lety, a tím, jaké jsou teď."

„No, k té generační tematice mám ambivalentní vztah, však víš," hlesne Petr, vstane ze židle a protáhne se.

„Když se na to tak zpětně dívám," pokračuje, „po těžkém úvodu a několika chybách to nakonec nedopadlo úplně katastrofálně. Celkem dobře, vlastně."

„Relativně," poznamená *deník*.

„Relativně," odtuší Petr a jde si vybalit věci.

***

Epilog 3: Poslední slovo regisseura/chefa

Vybalí si věci. Vytáhne taky počítač a na stole jej otevře. Automaticky, aniž by na to nějak zvlášť myslel, otevře e-mailovou schránku, v níž hned nahoře svítí nová zpráva od Hladimíra. Srdce mu málem vyskočí z hrudníku.

Před časem mu totiž poslal pracovní verzi textu. Zároveň to poslání předjednal prostřednictvím jedné společné známé. Nechtěl už nic ponechat náhodě. V doprovodném e-mailu podrobně vysvětlil situaci, nabídl různé možnosti reakce – vlastní text, rozhovor, setkání. Snažil se ho do textu všemožně dostat, ale stále mu unikal, tak mu nabídl aspoň poslední slovo.

Teď mu přišla odpověď. Okamžitě e-mail otevře a čte:

„Milý Petře,
děkuji.
napsal jsem toto – viz níže.
Když to vezmete vážně, budu rád."

„Beru to velmi vážně," bleskne Petrovi hlavou, otevře přílohu mailu a dá se do čtení:

„Co k tomu říct?

‚Vladimír zavedl soustavu takzvaných Vladimírových zrcadel do oken, která se velice ujala. Někde jsem našel, anebo

uzmul, ani nevím, snad si jednou vzpomenu, jak jsem k těm zrcadlům přišel, zkrátka jsem dovléknul deset velikých obdélníkových zrcadel, která akorát se vešla mezi okna a na prkno uvnitř oken našich pokojů, co jsme je pak obývali – a tak zákonem odrazu světlo ze dvora vrhalo se buzarem na strop, který v těch temných pokojích zářil, že kdo vešel, ten se polekal. A navíc Vladimír ze zrcadel, která zbyla, do dvou dveří se skleněnými výplněmi zvnitřku hřebíčky zaťukal do dveří po dvou zrcadlech, takže kdo vešel a chtěl vyjít, tak se spletl, protože v zrcadlech viděl kus pokoje za sebou a navíc na zadní stěny přišrouboval Vladimír dvě ohromná zrcadla ze zkasírovaných restaurací za rohem přes celou stěnu zrcadla, takže kdo se díval z dvorku, tak se vždycky polekal, že vidí Vladimíra dvakrát, nebo celou ohromnou společnost, zatímco jsme tam byli jenom jediní. A tak se stalo, že když k nám došla paní Šulcová: ta co k nám zadarmo docházela uklízet, tak vešla, postavila si vedle dveří kbelík s hadrem a držela si pořád ruku na klice a mlela pořád o poslání božím, co se jí v noci zdálo a o Vladimírovi – to zrcadlo ve dveřích ji každou chvíli spletlo, tak myslela, že ten kbelík, co se tam zrcadlí, že je na chodbičce, takže každou chvíli se vyklonila do zrcadla a dala si ohromnou šlehu, pak, když viděla kbelík, jak je u jejích nohou, a když se viděla na zadním ohromném zrcadle s kbelíkem, tak rovnou kráčela do toho zrcadla s kbelíkem na dvůr: takže ji pak někdo musil vrátit zpátky ke dveřím, aby začala umývat dveře, jak slíbila, ale ona, když se podívala do toho zrcadla na dveřích, tak se vyklonila, brala ten kbelík, co tam nebyl, automaticky s sebou – zase šátrala rukou automaticky v tom zrcadle, jak to dělají koťata, a nakonec, domnívajíc se, že ten kbelík, co jí stál u nohou, je v zrcadle, klopýtla o něj a hlavou narazila do dveří tak, že jsme jí vylili radši kbelík a museli jsme ji vyvést nejen na dvůr, ale i ven, a i tam pak dělala chybné výkony...‘

in: Bohumil Hrabal *Něžný barbar (Kterak filozofovati kladivem)*.

Celé jsem to přelouskal přes noc – hezké čtení.
Nakonec zůstane jen toto – sic!
Dílo + blbá pověst k tomu.

Děkuji,
Hladimír (regisseur/chef)“

Petr e-mail zase zavře a zůstane na chvíli potichu.

„Co to ale znamená? Jak to mám číst?“ zeptá se *složka listů s teoretickými poznámkami*.

„Na to se musím vyspat,“ řekne Petr, zaklapne počítač a odchází do koupelny...

***

Petrův velmi osobní slovníček divadelních pojmů

Barák
Vzpomínám si na spoustu situací, v nichž lidi z Divadla referovali k divadlu právě jako k „baráku". Měli tím na mysli budovu v její materiální podobě, ale i všechny lidi a věci, které se nacházejí v ní. Toto běžně používané slovo se, myslím, nejvíce podobá konceptu „kolektivu" tak, jak jej používám, na základě odborné literatury, v tomto textu já. Takže pokud v textu narazíte na slovo barák, označuje Divadlo, obě budovy. Celý areál, všechny lidi i věci. To je barák.

Elevace
Slovo elevace podle slovníku cizích slov znamená vyzdvihování nebo zdvihání. V přeneseném slova smyslu, v divadelním kontextu, jde o hlediště tvořené nejčastěji z praktíků, které stoupá šikmo vzhůru. V případě Divadla je elevace důležitá, protože ji lze postavit prakticky kdekoli a jakkoli. Sál je variabilní a odpovídá experimentální koncepci proměnlivosti a variability prostoru. Celá „černá kostka", jak divadelníci říkají, se dá postavit jakkoli. Může se hrát uprostřed dvou částí hlediště, klasicky na kukátko, může se hrát uprostřed jako v aréně, může se hrát proti zdi, prostě jakkoli.

Ferman
Fermanem se myslí jakýsi fahrplan Divadla ve formě kalendáře. Jde o základní koordinační a slaďovací jednotku všech složek v divadle. Centrální rytmizátor. Dává jej dohromady fermanářka, tedy osoba pověřená sestavením první verze. Divadlo musí odehrát dvacet představení za měsíc, ta se do fermanu umístí jako první a kolem nich se rozprostřou další události. Dlouho dopředu se taky zhruba ví, kdy budou premiéry, kdy generálkové týdny. Postupně se tak ferman vrství od inscenací a zkoušení přes generálky, premiéry až po festivaly a další různé akce. Ferman je online, takže k němu má téměř každý přístup. Po sestavení první verze přijde na řadu fermanovka, což je schůze, na které se sejdou všechny složky divadla a diskutují nad časovým plánem. Temporálně je tak v ideálním případě možné skloubit požadavky všech tak, aby se snižovala nejistota souboru z budoucnosti. Pokud říkám v ideálním případě, mám tím na mysli to, že ferman byl jednou z důležitých konfliktních linií celé revoluce. Ferman byl vnímán jako jeden z mocenských nástrojů, kterým *režim regisseur/chef* ovládal Divadlo. Neplánovalo se dostatečně dopředu a ferman „nedržel", neustále se měnil. V pojetí

režimu Hladimíra měl být ferman hlavní rytmizační jednotkou celých životů lidí v Divadle, což, jak víme nebo jak uvidíme, bylo zdrojem celé řady konfliktů.

Fermanovka
Viz heslo ferman. Jedná se o poradu, která následuje po sestavení návrhu fermanu fermanářkou. Sejdou se na ní zástupci všech složek Divadla a prochází plán den po dni. Všichni tak mají, opět v ideálním případě, možnost vyjádřit souhlas nebo nesouhlas. Pokud je v časovém harmonogramu nějaký problém, jako třeba několik náročných nočních přestaveb po sobě nebo když někdo hraje ve všech inscenacích, které se daný týden hrají, tak se musí plán přeskládat. V současnosti se fermany takto schvalují na tři měsíce dopředu. V *režimu regisseur/chef* to tak nebylo, neustále se měnily a vytvářely těžce řešitelné situace.

Fixovat
V divadelním žargonu slovo fixovat znamená upevnit situaci nebo výrok v té podobě, v jaké se jej v dané chvíli podařilo říct/uspořádat. Jako příklad můžeme vzít například to, když se na zkoušce vytvoří určitá scéna, herecká akce, přestavba, výměna předmětů nebo dialog, se kterým jsou všichni, nebo alespoň režisér či režisérka spokojeni. Řekne se – fixujeme – ve smyslu vryjeme si do paměti, napíšeme do scénářů a uděláme si poznámky, všechno tak, aby se to dalo naprosto stejně opakovat v budoucnu.

Fundus
Fundusem se obvykle myslí sklad kostýmů a rekvizit. Ve „starém Divadle" hrál významnou roli, a to zejména proto, že všechny nové inscenace nebo většina z nich se vytvářela tak, že se nejprve „šlo do fundusu". Tam se vybraly kostýmy, vybraly se rekvizity, ty se předělaly, kostýmy se přešily, a tak vznikala nová inscenace po materiální stránce. Povstávala přeuspořádáním starého, podobně jako v teoriích intertextuality, kdy každý nový text vzniká propojením a přeuspořádáním starších textů. V nové budově Divadla v současnosti fundus nehraje takto centrální roli kvůli zvyšujícím se nárokům divadelního pole, nárokům na „novost" a kvalitu. Je potřeba nakupovat a vytvářet nové kostýmy a rekvizity, staré věci už nemohou zastat roli nových aktuálních, reprezentujících současný svět.

Generálkový týden
Generálkovým týdnem vrcholí zkoušení inscenace. Zkouší se obvykle osm týdnů a v posledních pěti nebo šesti dnech jsou generálky. Začíná se nedělní technickou a kostýmovou zkouškou a pokračuje do pátečních a sobotních premiér. Dále viz heslo generální zkouška.

Generální zkouška
Generálka je zkouška, kdy už všechno musí být na svých místech. Herci a herečky už mají kostýmy, jsou nalíčení, je přítomen zvukař a osvětlovač. Soubor už má po technické zkoušce, která se zpravidla odehrává den před začátkem generálkového týdne. Všechny elementy představení už jsou shromážděné na jednom místě, na jevišti. Všechno se začíná postupně finálně propojovat, ladit a vyhlazovat, začišťovat. Ideálně by se v generálkovém týdnu měly jet asi už jen průjezdy, což jsem v mnoha případech

nezažil. V generálkovém týdnu se teprve inscenace dotvářela. Ostatně i (*jméno velkého režiséra z minulosti Divadla*) proslul citátem, že inscenace vzniká až v generálkovém týdnu. Jenže on si to mohl podle vyjádření pamětníků v rozhovorech dovolit. Ve zlatém období se mohlo zkoušet klidně i do dvou do rána. V generálkovém týdnu se zkouší dvoufázově, dopoledne od 9:30 do 13:30 a potom od 18:00 do 22:00 do večera. V případě zkoušení se Zbyňkem se zkouší v jednom tahu od rána do pozdního odpoledne. V generálkovém týdnu vrcholilo zapojení do kolektivního vření, kolektivní energie, protože v tomto týdnu jsou lidi v Divadle prakticky pořád. Materiální se mísí se sociálním, čímž dochází k celkovému propojení a generování velké kolektivní energie, která kulminuje v posledním nejvyhrocenějším momentě, což je premiéra.

Házení
Házení je výraz pro situaci, v níž člověk není vládcem nad situací. Příklad: Herec nebo herečka jsou zvyklí říkat libovolnou repliku určitým způsobem. Jenže režisér změní hudbu, která „hodí" situaci do jiné nálady, do jiné polohy. Repliku je proto potřeba začít říkat jiným způsobem. Stejná situace nastává, když se zkouší inscenace na zkušebně a v určitou dobu je potřeba přejít na sál. Najednou se ukazuje, že prostor, energie a atmosféra sálu všechny hází někam jinam. Manipuluje s nimi, modeluje a konfiguruje jednání a přemýšlení o situaci.

Inspicientka, inspicient, inspice
Inspice/inspicientka je označení pro osobu, která je řekněme organizační složkou zkoušení. Propojuje jednotlivé části, elementy vytváření inscenace po organizační stránce. Když je potřeba dodržet nějaký termín, někam odejít, někam zajít, někoho přivést, někoho oslovit, něco zařídit, vyřídit, něco vyzvědět z administrativní budovy... to vše zajišťuje inspice. Jde tak o styčného důstojníka či důstojnici mezi uměleckou, technickou a administrativní složkou.

Inscenační tým
Inscenační tým označuje jednoduše skupinu lidí, která se podílí na vytváření inscenace. Nejsem si úplně jistý, kam až sahá, ale moje imaginace na základě pobytu v terénu je taková, že je to herecký soubor, režisér nebo režisérka, světla, zvuk, kostýmy, výtvarníci, scénografové a dramaturg nebo dramaturgyně.

Kamenné divadlo
Kamenné divadlo je neformální označení pro profesionální institucionální divadlo se stálým působištěm, stálým souborem, pravidelnou dramaturgií a repertoárovým provozem. Termín se prý vyvinul jako protipól studiových či nezávislých scén a, vskutku, v Divadle bylo to kamenné častým *druhým*, vůči kterému se lidé vymezovali, aby lépe vysvětlili svůj způsob dělání divadla.

Korepetice
Korepetice je zkouška nebo část zkoušky, která se věnuje hudební složce. Korepetice byla vůbec první věc, které jsem se v Divadle zúčastnil. Obvykle jsou přítomni hudebníci nebo zařízení, z něhož se pustí nahrávka, a herci a herečky. Repetice v obecném jazyce znamená opakování, v tomto

přeneseném smyslu korepeticí myslíme opakování, pilování a vylepšování pěveckých partů nebo pěveckých částí inscenace.

Kukátko
Oblíbený objekt kritiky Mirky. Martin Bernátek mi jednou zdůraznil, že jde o frontální uspořádání jeviště a hlediště, oddělených obvykle portálem nebo orchestřištěm, rámující viděné jako „obraz" nebo „výsek ze skutečnosti", vyvinuté společně s barokním divadlem a odpovídající konvenci tzv. čtvrté stěny. Protikladem jsou antiiluzivní divadelní postupy a prostory jako např. aréna či používání předscény, které „deautomatizují" výše uvedené iluzivní postupy a často umožnují upřednostnit hereckou akci (oproti vytváření obrazu) a přímé oslovení diváka. „Kukátko" je zkomolenina z němčiny (Guckastenbühne) – v podstatě ten hodně zaužívaný výraz nedává smysl, neutrálnější označení je „portálové jeviště" či „portálové divadlo".

Experimentální scéna s prostorem, který umožňuje různě pracovat se vztahem hlediště–jeviště, by pak podle názoru mnohých měla neustále ohledávat nové možnosti, aby názvu „experimentální" dostála. Jenže ve chvíli, kdy se bude každá inscenace hrát v jiném prostoru, v jiném seskupení sálu – jednou aréna, jednou jeviště uprostřed nebo proti zdi, diváci sedící po stranách, jindy rozdělení do více částí a hledišť –, stane se divadelní provoz náročným zejména pro stavbu, které se budou kupit obtížná bourání a stavění. Takto se rozehrávají spory mezi uměleckou a technickou složkou, kdy té první jde především o význam, umělecký prožitek, záměr a realizace je druhotná. Stavba to může mít často naopak. Odsud samozřejmě pramení spory, protože i stavba a technika chtějí pracovat ve snesitelných pracovních podmínkách.

Mizanscéna
Mizanscénou se obvykle myslí prostorové rozmístění herců, rekvizit, dekorací a akcí v čase a prostoru.

Nabídka
Nabídka je pojem, který se používá pro pojmenování situace, v níž má herec nebo herečka, popřípadě další člen inscenačního týmu, nějaký nápad vycházející z aktuální situace (nebo jej už má dopředu promyšlený) a nabízí jej režisérovi nebo režisérce. Ten nebo ta nabídku přijme nebo nepřijme, popřípadě nějak rozvine spolu s ostatními. Vše samozřejmě může fungovat jen v případě, že je vytvořen dostatečný prostor a přiměřená atmosféra. Pokud člověk nabízí, je vyslyšen a jeho nápady jsou zapracovány do výsledné podoby inscenace, podílí se na tvorbě něčeho, co se následně předvádí. Vnitřní identifikace se vznikajícím dílem tímto způsobem tvorby stoupá. Zažil jsem to několikrát na vlastní kůži, psal jsem text do programu, nabídl muziku do jedné inscenace, což moji vnitřní identifikaci s výsledným produktem a moje emocionální napojení zvětšovalo. Nemožnost/neschopnost vytvořit prostředí vhodné pro nabídky a tím podpořit slast z tvorby byla jedna z linií, z níž se rodil odpor k regisseuru/chefovi.

Nahazování
Nahazování je spojeno s nápovědou. Znám velmi dobře, velmi intimně. Logika je opět

jednoduchá. Pokud herec nebo herečka zapomene text nebo část textu, luskne prsty nebo je chvíli podezřelé ticho, potom člověk, který hlídá text, nahodí část věty nebo slovo a herec či herečka se chytí. V kamenných divadlech je nápověda přítomna i při samotném uvádění inscenací. V Divadle ovšem žádná taková nápověda neexistuje, případná chyba se vždy musí napravit, zahladit, někdo z kolegů nahodí nebo se situace vyřeší jinak.

Narážka
Nejčastěji zvukový signál, který herci, herečce, zvukaři, osvětlovači či komukoli dá povel zahájit akci, vejít, rozsvítit, pustit hudbu, něco říct. Inscenace je sledem takových značek. Všechno drží pohromadě díky narážkám.

Oprašovačka
Zkouška před představením, které se dlouho nehrálo. Soubor si potřebuje připomenout text, přestavby, narážky a všechny další okolnosti. Po čase je vždy potřeba oprášit zaprášené neuronové spoje.

Prakťák, praktikábl, praktik
Prakťák je základní stavební jednotka na divadle. Prakťáky vypadají jako podstavce, které umožňují vytvářet různé úrovně v prostoru. Dá se z nich postavit elevace, kdy se na ně naskládají židle. Na jevišti z nich lze vytvářet různé stupně, stupínky, plošiny, vyvýšeniny a podobně.

Projížděčka, průjezd
Projížděčka je způsob zkoušení, kdy se už nevytvářejí jednotlivé scény, jednotlivé akce a situace, ale jede se představení od začátku do konce, popřípadě se projíždí určitá část představení. Projížděčky se jedou hlavně v generálkových týdnech, kdy je potřeba opravdu všechno sladit – propojení scén, přechody, přestavby – a kdy je potřeba vidět představení v celku, aby bylo možné někde ubírat, někde přidávat a škrtat. Režiséři a režisérky zpravidla do průjezdů nevstupují, nechají je projet celé a jejich asistenti a asistentky jim dělají režisérské poznámky, které se po skončení projížděčky čtou a diskutují s ansámblem.

Průvany, podlahy, vany, kontry
Typy světel na divadle.

Předávačka (uvaděčky)
Drobný předmět, dárek, květina, kterou dostane herec nebo herečka od uvaděček při děkovačce. Předávačku obdrží uvaděčky před představením s instrukcemi, kterému herci nebo herečce ji mají předat. Jednou se prý stalo, že jedna z uvaděček uvařila příliš mnoho čočkové polívky, kterou odmítla čtvrtý den po sobě jíst. Napadlo ji, že se polívky zbaví tak, že jednu zavařovačku přinese do Divadla a předá jednomu z herců. Její plán se vydařil.

Předávačka (výroba)
Předávačka u výroby je trochu jiná věc než u uvaděček. Předávačkou se v tomto kontextu myslí situace, kdy režisér se scénografem předají původní návrhy scény tak, jak by měla ve finále vypadat, vedoucímu výroby, který začne pracovat na její realizaci. Většinou mu předávají technické nákresy a představy. V této časové značce začíná práce výroby.

Přestavba
Přestavbou se myslí situace, kdy je potřeba výrazněji přeuspořádat

prostor mezi scénami. Je potřeba všechno harmonizovat – všichni se musí domluvit a je nutné zafixovat, kdo co vezme a kam odnese. Přestavby se svou sladěností a hladkostí se mi vždycky zamlouvaly.

Přestavba (stavba)
Myslí se tím celková přestavba prostoru jeviště a zákulisí pro jiný kus. Bourá a staví se často přes noc, aby ráno bylo zase všechno nachystané na další zkoušení či představení. Přestavby je potřeba dobře plánovat.

Režisérský stolek
U kulatého režisérského stolku sedává režisér nebo režisérka. Obvykle se má za to, že je jakýmsi jádrem prostoru, organizačním principem. Režisérský stolek je materializací moci režiséra.

Scénografie
V podstatě celé prostorové řešení inscenace, včetně hmotných a nehmotných složek.

Scénosled
Scénosled je soupis scén tak, jak jdou za sebou. Někdy je vyvěšen v zákulisí na viditelném místě, aby se každý mohl rychle zorientovat v čase inscenace.

Sprchy
Typ světel, která svítí shora, jako by se člověk sprchoval ve světle. V druhém významu jde o označení zařízení pro očistu těla umístěné v šatnách pro herce a herečky.

Stavba
Slovem stavba v Divadle označujeme složku, která staví a bourá scény. To znamená, že staví dekorace a kulisy v prostoru, potom je zase uklízí, schovává, ukládá, převáží do skladu a pak zase ze skladu. Byla to právě stavba, která byla nejvíce v kontaktu s nedostatkem prostoru v Divadle, právě na ně to nejvíce dopadalo. Nedostatek prostoru byl zapříčiněn tím, že budova, ve které Divadlo sídlí, byla navržená a začala se stavět na konci 80. let. Dostavěna byla na začátku 90. let a byla dimenzovaná pro tehdejší způsob skromné divadelní produkce vzešlé ze starého Divadla. To znamená ze souboru a jeho zázemí, kde se dělaly nenáročné inscenace s jednoduchými scénami. Od té doby se divadelní produkce posunula směrem k daleko větším a objemnějším inscenacím, které vyžadují určité materiálně-prostorové zázemí, kterými ovšem budova Divadla nedisponuje.

Špíl
Slangové označení představení.

Štych
Typ světel, reflektorů, které jsou ovladatelné manuálně člověkem. Štych lze mířit na různá místa na scéně. Člověk, který ovládá štych, se nazývá štychař.

Tahy
Jevištní tah je kladka umožňující spouštět kulisy z provaziště (horní sféra jeviště) na jeviště a vytahovat je zpět po svislé dráze.

Technická zkouška
Technickou zkouškou obvykle začíná generálkový týden. Jde o zkoušku obvykle trvající celý den, kdy režisér nebo režisérka tráví čas na sále s technickou složkou (osvětlovači, zvukaři, stavba a další) a společně procházejí scénář a vytvářejí řešení pro

jednotlivé scény. Poprvé by taky měla být postavena scéna tak, jak bude později nebo od té doby dál vypadat.

Technický průjezd
Průjezd, který se ovšem nedělá v nejvyšším nasazení. Herci a herečky ani nemají kostýmy. Jen si projdou celou inscenaci tak, aby byli schopni vyladit přechody a přestavby.

Zlomvazka
Jedná se o drobný dárek, který si herci a herečky a vlastně všichni v divadle dávají těsně před premiérou nebo na premiéře před začátkem představení. Jde zpravidla o nějakou ručně vyrobenou nebo vytvořenou věc, která je nějakým způsobem napojená na představení. S železnou pravidelností jsem na pořizování zlomvazek zapomínal a pak se cítil provinile, že jenom přijímám od ostatních, ale sám nic nedávám. Porušoval jsem princip výměny daru.

Zavírací replika
Poslední replika, která celou hru, mnohdy symbolicky, „uzavírá".

Poděkování

Jestliže umělecké dílo vzniká ve *světě umění*, to vědecké povstává ze *světa vědy*. Postupně se konstituuje v kooperativní síti vědecké tvorby. V případě této knihy to platilo dvojnásob. Neustálé diskuse, otázky, pročítání různých verzí textu různými lidmi, všechna kritika, zpětná vazba, kterou jsem následně vkládal do úst tu moderátorce, tu jedné z alegorických postav, byly opravdu zásadním aspektem výzkumu a psaní... až bych rád přisoudil autorství nejen sobě, ale i svému podpůrnému kolektivu. Na druhou stranu je potřeba říct, že za finální podobu knihy nesu odpovědnost jen já.

Nicméně bez mého podpůrného kolektivu bych nebyl schopen vytvořit nic. Proto všemu členstvu velmi děkuji. Jmenovitě bych potom chtěl poděkovat:

... Terezii Lokšové, Petru Mezihorákovi, bratrovi Radkovi, Jendovi Váňovi, Michalu Jaškovi, Janě Kočkové, Petru Langovi, Jáje Nýdrlové, Lucii Čemové, Martinu Novákovi... za všechno víření intelektuální i emocionální energie, za připomínky, kritiku, podporu a oporu v kritických chvílích i za pročítání a podrobné komentování mého textu. Jste skvělí!

... Tereze Heczkové za to, že mě k výzkumu přivedla, a Janě Kubalové za to, že se mnou sdílela podstatnou část terénu. Díky za všechny diskuse a postřehy!

... rodičům a širší rodině za všechnu podporu a pročtení rukopisu.

... všem, se kterými jsem se za dob svých studií potkával na Katedře sociologie Fakulty sociálních studií, konkrétně potom děkuji Csabovi Szaló, Kateřině Nedbálkové, Kateřině Liškové, Kateřině S. Janků, Radimu Maradovi a Zdeňkovi Konopáskovi.

... Divadlu. Děkuji za to, že jsem u vás mohl být, dělat výzkum, povídat si, sledovat, zapojovat se, měnit se... a stávat se tak sociologem a výzkumníkem. Bylo to intenzivní a krásné!

... kolegům a kolegyním z redakce časopisu CEDIT, konkrétně potom Jakubu Liškovi, Báře Liškové a Josefíně Formanové. Díky za všechny diskuse, čtení, komentáře, vyjádření a vhledy do divadelního a teatrologického prostředí. Tohle bylo zásadní!

... Filipu Vostalovi za (někdy velmi ostré) kritické připomínky a konstruktivní návrhy na zlepšení textu.

... Michalu Synkovi, Daně Hradcové a Radku Carbochovi, kteří strávili s mým textem celý víkend a následně pár hodin diskusí.

... Alici Koubové za to, že měla při jednom obědě celou řadu zajímavých nápadů, kudy se mám vydat.

... Anně Pospěch Durnové za odbornou redakci; za spoustu super nápadů, jak rukopis zjednodušit, vyjasnit a celkově lépe inscenovat; za všechnu podporu při dopisování.

... Ondrovi Slačálkovi za všechny ostře polemické body formulované přátelským a reflexivním tónem; za dodání odvahy k větším škrtům a za spoustu postřehů, které budu promýšlet i do budoucna.

... Veronice Frantové za celou řadu výborných návrhů, jak ještě více rozpracovat etickou a „výzkumnickou" stránku rukopisu a jak text více zpřístupnit širšímu okruhu čtenářstva.

... Martinu Bernátkovi za několikeré čtení, brilantní postřehy, podporu a husté okomentování poslední verze z teatrologické perspektivy. Některé formulace jsem si drze vypůjčil. Snad mi to díky tobě nebude tolik „omlacováno o hlavu" za elementární neznalosti.

... Centru pro urbánní studia Georga Simmela při Humboldtově univerzitě v Berlíně, kde jsem v druhé polovině roku 2023 část knihy přepsal a hlavně Institutu evropské etnologie Vídeňské univerzity, kde jsem knihu v roce 2025 dopsal. Jmenovitě potom chci poděkovat Alexe Färber, která mi umožnila dvouletý Vídeňský výzkumný pobyt a zahrnula mě vynikajícími tipy na důležitou literaturu.

... programu AV21 Odolná společnost, Vítu Gvoždiakovi, Alici Koubové, Martinu Nitschemu, kteří se nebáli dvakrát podpořit tenhle podnik.

... Nakladatelství Akademie múzických umění s Janem M. Hellerem v čele. Děkuji za profesionalitu, vstřícnost a rychlost, s jakou byl můj text zpracován.

... samozřejmě taky Pavlu Baršovi za všechny diskuse, originální vhledy, nápady a intelektuální nesmlouvavost; za pročítání a komentování mého textu; za neochvějnou odvahu dělat vědu ve veřejném prostoru. Jde nám tím všem příkladem.

... na závěr taky Gabce. Děkuji velmi mé partnerce Gabce, ani neumím vypovědět jak; za její mnohostrannou podporu, emocionální, praktickou i materiální. Bez relativně stabilní barokně koherentní jednotky, kterou spolu tvoříme, bych tento text nikdy nebyl schopen dodělat.

... Elence za to, že je. Tuto knížku ti věnuju!

Použitá literatura

„Host Reportéra Tomáše Poláčka: Jako bych teď zažíval svůj druhý coming out, říká režisér Daniel Špinar“ [online]. *Reportér magazín*. 15. 7. 2021 [cit. 1. 10. 2025]. Dostupné z: https://reportermagazin.cz/40493/podcast-jako-bych-ted-zazival-svuj-druhy-coming-out-rika-reziser-daniel-spinar/.



Aaltonen, Sirkku. „Theatre translation as performance“. *Target: International Journal of Translation Studies*. 2013, roč. 25, č. 3, s. 385–406.

Abu Ghosh, Yasar – Stöckelová, Tereza. *Etnografie: Improvizace v teorii a terénní praxi*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014.

Alexander, Victoria D. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Malden (MA): Blackwell Publishing, 2003.

Aronson, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: NAMU, 2011.

Baarle, Kristof van – Stalpaert, Christel – Karreman, Laura. *Performance and Posthumanism: Staging Prototypes of Composite Bodies*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

Balme, Christopher B. „The Bandmann Circuit: Theatrical Networks in the First Age of Globalization“. *Theatre Research International*. 2015, roč. 40, č. 1, s. 19–36.

Barša, Pavel. „Pragmatická sociologie emancipace: Latour vs. Boltanski“. *Sociální studia / Social Studies*. 2024, roč. 21, č. 1, s. 143–152.

Barša, Pavel. *Orientálcova vzpoura*. Praha: Dokořán, 2011.

Barthes, Roland. „Smrt autora“. Přeložil Tomáš Jirsa. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–82.

Bauman, Zygmunt. *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge, 1992.

Becker, Howard S. – Faulkner, Robert R. – Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (eds.). *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Becker, Howard S. – McCall, Michal – Morris, Lori – Meshejian, Paul. „Theatres and Communities: Three Scenes“. *Social Problems*. 1989, roč. 36, č. 2, s. 93–116.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition. Berkeley: University of California Press, 2008 [1982].

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham (NC): Duke University Press, 2010.

Bernátek, Martin – Drozd, David – Havlíčková Kysová, Šárka. *Úvod do teorie divadla: vybrané kapitoly*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.

Bernátek, Martin – Kubartová, Eliška. „Teatrologie jako performatika“. In: Koubová, Alice – Kubartová, Eliška (eds.). *Terény performance*. Praha: NAMU, 2022, s. 24–37.

Blaser, Mario. „Is Another Cosmopolitics Possible?“. *Cultural Anthropology*. 2016, roč. 31, č. 4, s. 545–570.

Boltanski, Luc – Chiapello, Ève. *The New Spirit of Capitalism*. Translated by Gregory Elliott. London – New York: Verso, 2006.

Boselli, Stefano. *Actor-Network Dramaturgies: The Argentines of Paris*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.

Bouchikhi, Hamid. „John Law: Organizing Modernity“ [recenze]. *Organization Studies*. 1995, roč. 16, č. 2, s. 351–355.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1984.

Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Přeložili Petr Kyloušek a Petr Dytrt. Brno: Host, 2011.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. Cambridge: Polity Press, 2017.

Brenner, Neil – Madden, David J. – Wachsmuth, David. „Assemblage urbanism and the challenges of critical urban theory“. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. 2011, roč. 15, č. 2, s. 225–240.

Brettell, Caroline B. (ed.). *When They Read What We Write: The Politics of Ethnography*. Westport, CT: Bergin & Garvey, 1993.

Buden, Boris. *Konec postkomunismu: Od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. Přeložil Radovan Baroš. Praha: Rybka Publishers, 2013.

Bueger, Christian – Gadinger, Frank. *International Practice Theory*. Second edition. London: Palgrave Macmillan, 2018.

Bulgakov, Michail. *Divadelní román*. Přeložila Alena Morávková. Praha: Doplněk, 2011.

Bürger, Peter. *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Přeložili Václav Magid, Tomáš Dimter a Martin Pokorný. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015.

Burchielli, Rosaria – Bartram, Timothy – Thanacoody, Rani. „Work-Family Balance or Greedy Organizations?". *Relations Industrielles / Industrial Relations*. 2008, roč. 63, č. 1, s. 108–133.

Cabranes-Grant, Leo. *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico*. Evanston: Northwestern University Press, 2016.

Callon, Michel. „Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay". In: Law, John (ed.). *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986, s. 196–233.

Callon, Michel. „The State and Technical Innovation: A Case Study of the Electric Vehicle". *Research Policy*. 1980, roč. 9, č. 4, s. 358–376.

Canadian Sociological Association. „Statement of Professional Ethics" [online]. *Canadian Sociological Association*. 2021 [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.csa-scs.ca/resources/download/10.

Clifford, James – Marcus, George E. (eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Cole, Susan. *Directors in Rehearsal: A Hidden World*. London – New York: Routledge, 2016.

Connell, R. W. – Messerschmidt, James W. „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society*. 2005, roč. 19, č. 6, s. 829–859.

Connell, R. W. *Masculinities*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1995.

Coser, Lewis A. *Greedy Institutions: Patterns of Undivided Commitment*. New York: Free Press, 1974.

Crang, Mike. „Rhythms of the City: Temporalised Space and Motion". In: May, Jon – Thrift, Nigel (eds.). *Timespace: Geographies of Temporality*. London: Routledge, 2001, s. 187–207.

Danto, Arthur C. „Svět umění". Přeložil Tomáš Kulka. *Aluze*. 2009, roč. 13, č. 1, s. 66–74.

Darmon, Isabelle. „Of Sound and Flavour – Revisiting the Notion of Material for the Cultural Sociological Analysis of Art Domains". *Cultural Sociology*. 2021, roč. 15, č. 3, s. 327–345.

Darrow, Sonya. „Maintenance Work: Interrogating the Sociology of Art". *Sociology Compass*. 2021, roč. 15, č. 8, s. 38–60.

Dauphinee, Elizabeth. *The Politics of Exile*. London – New York: Routledge, 2013.

de la Fuente, Eduardo. „After the Cultural Turn: For a Textual Sociology“. *The Sociological Review*. 2019, roč. 67, č. 3, s. 552–567.

de la Fuente, Eduardo. „In Defence of Theoretical and Methodological Pluralism in the Sociology of Art: A Critique of Georgina Born's Programmatic Essay“. *Cultural Sociology*. 2007, roč. 4, č. 2, s. 217–230.

de la Fuente, Eduardo. „The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art“. *Thesis Eleven*. 2010, roč. 103, č. 1, s. 3–9.

de la Fuente, Eduardo. „The New Sociology of Art: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts“. *Cultural Sociology*. 2007, roč. 1, č. 3, s. 409–425.

de Vries, Gerard. *Bruno Latour*. Malden (MA): Polity Press, 2016.

DeLanda, Manuel. *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.

Deleuze, Gilles. *Záhyb: Leibniz a baroko*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Hermann a synové, 2015.

Dotlačilová, Petra. „Materiality in Action: Costume and Light on the Eighteenth-Century Stage“. In: Tessing Schneider, Marie – Wagner, Margareta (eds.). *Performing the Eighteenth Century: Theatrical Discourses, Practices, and Artefacts*. Stockholm: Stockholm University Press, 2023, s. 139–163.

Dotlačilová, Petra. „‚Materiální obrat' a praxeologie v divadelním výzkumu“ [online]. *Culturenet*. 16. 12. 2020 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.culturenet.cz/akce/petra-dotlacilova-materialni-obrat-a-praxeologie-v-divadelnim-vyzkumu-prednaska/.



Drozd, David. „Rekonstrukce inscenace a divadelní historiografie: Teze k diskusi na konferenci Perspektivy teatrologie 2017“. *Divadelní revue*. 2017, roč. 28, č. 1, s. 78–84.

Egger de Campo, Marianne. „Contemporary Greedy Institutions: An Essay on Lewis Coser's Concept in Times of the 'Hive Mind'“. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2013, roč. 49, č. 6, s. 969–988.

Eyerman, Ron – Ring, Magnus. „Towards a New Sociology of Art Worlds: Bringing Meaning Back In“. *Acta Sociologica*. 1998, roč. 41, č. 3, s. 277–283.

Felt, Ulrike. „The temporal choreographies of participation. Thinking innovation and society from a time-sensitive perspective". In: Chilvers, Jason – Kearnes, Matthew (eds.). *Remaking Participation: Science, Environment and Emergent Publics*. London – New York: Routledge, 2016, s. 178–198.

Fo, Dario. *Polomyšín. Mých prvních sedm let (a nějaké navíc)*. Přeložila Marina Feltlová. Praha: Fra, 2009.

Formanová, Josefína – Kubala, Petr – Liška, Jakub – Stündlová, Kateřina. „Granát, atomová bomba, shnilá jablka: Analýza diskurzivního prostoru iniciativy NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET" [online]. *Centrum experimentálního divadla v Brně*. [2022]. [cit. 1. 10. 2025]. Dostupné z: https://www.ced-brno.cz/files/3110.pdf

Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. 4th edition. London: Routledge, 2024.

Foucault, Michel. „Co je autor?" In: Týž. *Diskurs, autor, genealogie*. Přeložil Petr Horák. Praha: Svoboda, 1994, s. 41–74.

Freeman, Joshua B. *Behemot: Dějiny továrny a utváření moderního světa*. Přeložil Daniel Řezníček. Brno: Host, 2019.

Garfinkel, Harold. *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Ghodsee, Kristen R. „Writing Ethnographies that Ordinary People Can Read" [online]. *Anthropology News*. 2013, roč. 54, č. 5 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: http://www.anthropology-news.org/index.php/2013/05/24/writing-ethnographies-that-ordinary-people-can-read/.

Gibas, Petr – Matějovská, Lucie – Novák, Aleš – Rolfová, Eva – Tvardková, Veronika – Valešová, Iva – Veselý, Marek. *Zahrádkové osady: Stíny minulosti, nebo záblesky budoucnosti?* Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2013.

Gieryn, Thomas F. „What Buildings Do". *Theory and Society*. 2002, roč. 31, č. 1, s. 35–74.

Girel, Sylvia. „Mondes de l'art" [online]. In: Glinoer, Anthony – Saint-Amand, Denis (eds.). *Le lexique Socius.* 2014–2016 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/44-horizon-d-attente.

Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books, 1961.

Griswold, Wendy – Mangione, Gemma – McDonnell, Terence E. „Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis". *Qualitative Sociology*. 2013, roč. 36, s. 343–364.

Haraway, Donna J. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*. 1988, roč. 14, č. 3, s. 575–599.

Haraway, Donna J. *Modest_Witness@ Second_Millennium. FemaleMan©_ Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*. London – New York: Routledge, 1997.

Harris, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London – New York: Routledge, 2001.

Harvie, Jen – Lavender, Andy. *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

Heinich, Nathalie. „The Three Generations of the French Sociology of Art". *American Journal of Cultural Sociology*. 2022, roč. 10, č. 2, s. 337–353.

Heinich, Nathalie. *La Fabrique du patrimoine: De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Les Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

Heinich, Nathalie. *La Sociologie de l'art*. Paris: La Découverte, 2004.

Hennion, Antoine – Akrich, Madeleine. „Rubrique bibliographique: Un renouveau sociologique de l'histoire de l'art?". *L'Année sociologique*. 1989, roč. 39, s. 425–445.

Hennion, Antoine. „From ANT to Pragmatism: A Journey with Bruno Latour at the CSI". *New Literary History*. 2016, roč. 47, č. 2–3, s. 289–308.

Hennion, Antoine. „Les mondes de l'art (Art Worlds paru en 1982)" [recenze]. *L'Année sociologique*. 1989, roč. 39, s. 429–434.

Hennion, Antoine. „Music Lovers: Taste as Performance". *Theory, Culture & Society*. 2001, roč. 18, č. 5, s. 1–22.

Hennion, Antoine. „Pragmatics of Taste". In: Jacobs, Mark D. – Hanrahan, Nancy Weiss (eds.). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, s. 131–144.

Hennion, Antoine. „The Work to Be Made: The Art of Touching". In: Latour, Bruno – Leclercq, Christophe (eds.). *Reset Modernity!*. Karlsruhe: ZKM – Center for Art and Media, 2016, s. 208–214.

Hennion, Antoine. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Surrey: Ashgate, 2015.

Herbert, Frank. *Duna*. Přeložili Karel Blažek a Jindřich Smékal. Praha: Svoboda, 1998.

Hlaváček, Jiří. *Vzestup a pád ČSLA? Vojenská profese v kolektivní paměti důstojnického sboru (1960–1970)*. Praha: Karolinum, 2019.

Honzl, Jindřich. „Pohyb divadelního znaku". *Slovo a slovesnost*. 1940, roč. 6, č. 4, s. 177–188.

Humphreys, Michael – Watson, Tony. „Ethnographic Practices: From 'Writing-up Ethnographic Research' to 'Writing Ethnography'". In: Ybema, Sierk – Yanow, Dvora – Wels, Harry – Kamsteeg, Frans (eds.). *Organizational Ethnography: Studying the Complexities of Everyday Life*. London: Sage Publications, 2009, s. 40–55.

Cheng, Tung. „The Ecology of Social Time: An Outline of an Empirical Analytic Framework of the Sociology of Time". *Time & Society*. 2017, roč. 26, č. 2, s. 137–164.

Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London – New York: Routledge, 2013.

Jakimovska, Ilina. „Writing from the Heart: Teaching Literary Anthropology" [online]. *Teaching Anthropology*. 2. 6. 2018 [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné z: https://teachinganthropology.org/writing-from-the-heart-teaching-literary-anthropology/.

Kattago, Siobhan. *Memory and Representation in Contemporary Europe: The Persistence of the Past*. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

Kavolis, Vytautas. „Art Worlds – Review". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1982, roč. 41, č. 3, s. 348–351.

Kawashima, Nobuko. „Art Worlds – Review". *International Journal of Cultural Policy*. 2010, roč. 16, č. 2, s. 209–211.

Kimmel, Michael S. „Review of Art Worlds by Howard S. Becker". *American Journal of Sociology*. 1983, roč. 89, č. 3, s. 728–730.

Knowles, Richard Paul. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Koblížek, Tomáš. „Jak psát knihy o citlivých tématech? ‚Obětí se může dotknout, když to provedete banálně,' říká filozof" [online]. *Český rozhlas*. 2023 [cit. 5. 8. 2024]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/literatura/les-v-doma-mornstajnova-etika-literatura-jak-psat-citliva-temata-koblizek_2305291608_afo.

Konopásek, Zdeněk. „Antropocén: Více než jeden, méně než dva". In: Pokorný, Petr – Storch, David (eds.). *Antropocén*. Praha: Academia, 2020, s. 32–50.

Kopeček, Michal. „Úvod". In: Gjuričová, Adéla et al. *Rozděleni minulostí: vytváření politických identit v České republice po roce 1989*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011, s. 9–16.

Korychová, Kateřina – Bernátek, Martin. „Ohýbání času: Dramaturgické principy v projektovém způsobu práce Elišky Brtnické a kolektivu". *Theatralia*. 2024, roč. 27, č. 1, s. 194–214.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.

Kotišová, Johana. „Creative Nonfiction in Social Science: Towards More Engaging and Engaged Research". *Teorie vědy / Theory of Science*. 2020, roč. 41, č. 2, s. 283–305.

Kotišová, Johana. *Crisis Reporters, Emotions, and Technology*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

Koubová, Alice – Kubartová, Eliška (eds.). *Terény performance*. Praha: Nakladatelství AMU, 2021.

Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU, 2019.

Kubina, Lukáš – Musilová, Martina. „Svět je symbolická interakce: Symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí". *Theatralia*. 2018, roč. 21, č. 1, s. 9–32.

Kubina, Lukáš. „Theatrical Aspects of the Czechoslovak May Day Celebration in 1948". In: Kunderová, Radka (ed.). *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*. Brno: Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, 2017, s. 132–138.

Kunst, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK – Washington, USA: Zero Books, 2015.

Lang, Gladys E. „Art Worlds – review". *Social Forces*. 1983, roč. 61, č. 4, s. 1268–1269.

Latour, Bruno – Woolgar, Steve. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills: Sage Publications, 1979.

Latour, Bruno – Yaneva, Albena. „Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture". In: Geiser, Reto (ed.). *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basel: Birkhäuser, 2008, s. 80–89.

Latour, Bruno. „A Dialog About a New Meaning of Symmetric Anthropology". In: Charbonnier, Pierre – Salmon, Gilles – Skafish, Peter (eds.). *Comparative Metaphysics: Ontology after Anthropology*. London: Rowman & Littlefield, 2016, s. 327–345.

Latour, Bruno. „Když věci vracejí úder: Co mohou sociálním vědám přinést ‚vědní studia'". Přeložil Zdeněk Konopásek. *Biograf*. 2002, č. 29, 41 odst.

Latour, Bruno. „The Powers of Associations“. In: Law, John (ed.). *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986, s. 264–280.

Latour, Bruno. „Turning around politics: A Note on Gerard de Vries' Paper“. *Social Studies of Science*. 2007, roč. 37, č. 5, s. 811–820.

Latour, Bruno. *Aramis, or the Love of Technology*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.

Latour, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2004.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Latour, Bruno. *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem: výbor z textů 1998–2013*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Tranzit, 2012.

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2012.

Latour, Bruno. *Zpátky na zem: jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Neklid, 2020.

Law, John – Mol, Annemarie. „Notes on Materiality and Sociality“. *The Sociological Review*. 1995, roč. 43, č. 2, s. 274–294.

Law, John. „Actor Network Theory and Material Semiotics“. In: Turner, Bryan S. (ed.). *The New Blackwell Companion to Social Theory*. Chichester – Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2009, s. 141–158.

Law, John. „Manažer a jeho moci“. *Biograf*. 2000, č. 22, 41 odst.

Law, John. „Material Semiotics“ [online]. *Heterogeneities.net*. 2019. [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné z: http://www.heterogeneities.net/publications/Law2019MaterialSemiotics.pdf.

Law, John. „On the Methods of Long-Distance Control: Vessels, Navigation and the Portuguese Route to India“. In: Law, John (ed.). *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986, s. 234–263.

Law, John. „Ordering and Obduracy“ [online]. *Centre for Science Studies Lancaster University*. 2001 [cit. 5. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/law-ordering-and-obduracy.pdf.

Law, John. *After Method: Mess in Social Science Research*. Abingdon: Routledge, 2004.

Law, John. *Organising Modernity: Social Ordering and Social Theory*. Chichester: John Wiley & Sons, 1993.

Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

Lewandowska, Kamila. „Evaluation in Interaction: The Pragmatic Approach to Artistic Judgement". *Przegląd Socjologii Jakościowej*. 2021, roč. XVII, č. 3, s. 96–110.

Liška, Jakub. „Zjevení radikální dramaturgie". *Theatralia*. 2023, roč. 26, č. 2, s. 260–264.

Mackay, Fiona – Rhodes, R. A. W. „Gender, Greedy Institutions, and the Departmental Court". *Public Administration*. 2013, roč. 91, č. 3, s. 582–598.

Marçal, Katrine. *Kdo vaří ekonomům? aneb Jak se ekonomie vykašlala na ženy.* Přeložila Vendula Bittner. Praha: Idea, 2021.

McAuley, Gay. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester: Manchester University Press, 2015.

Merton, Robert K. „1959. Introduction: Notes on Problem-Finding in Sociology". In: Merton, Robert K. – Broom, Leonard – Cottrell, Leonard (eds.). *Sociology Today*. New York: Basic Books, 1959, s. ix–xxxiv.

Metelec, Matěj – Barša, Pavel. *Jako obvykle jsem hledal nějakou třetí cestu: S Pavlem Baršou o filozofii, politice, společnosti a jeho intelektuálních životech*. Brno: Host, 2025.

Michael, Mike. *Actor-Network Theory: Trials, Trails and Translations*. London: Sage Publications, 2017.

Moeran, Brian. „From Participant Observation to Observant Participation: Anthropology, Fieldwork and Organizational Ethnography". In: Ybema, S. – Yanow, D. – Wels, H. – Kamsteeg, F. (eds.). *Organizational Ethnography: Studying the Complexities of Everyday Life*. London: Sage Publications, 2009, s. 139–156.

Mol, Annemarie – de Laet, Marianne. „The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology". *Social Studies of Science*. 2000, roč. 30, č. 2, s. 225–263.

Mol, Annemarie – Spink, Mary Jane – Pereira, Paulo P. G. „Multiple Bodies, Political Ontologies and the Logic of Care: An Interview with Annemarie Mol". *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*. 2018, roč. 22, č. 64, s. 295–305.

Mol, Annemarie. „Actor-Network Theory: Sensitive Terms and Enduring Tensions". *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft*. 2010, roč. 50, s. 253–269.

Mol, Annemarie. „Clafoutis jako složenina: Když se podaří, že věci drží pohromadě". Přeložil Michal Synek. *Biograf*. 2016, č. 63–64, 28 odst.

Mol, Annemarie. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham (NC): Duke University Press, 2002.

Mol, Annemarie. *The Logic of Care: Health and the Problem of Patient Choice*. Oxford – New York: Routledge, 2008.

Motal, Jan. „Behind the Curtain of Phylogeny: From Theatrical Anthropocentrism to Interspecies Appreciation". *Slovenské divadlo*. 2019, roč. 67, č. 3, s. 240–257.

Motal, Jan. *Dialog uměním*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016.

Motal, Jan. *Existenciální divadlo snění*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2016.

Motal, Jan. *Radikální dramaturgie: Duchovní základy divadelního anarchismu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2022.

Mulíček, Ondřej – Osman, Robert – Seidenglanz, Daniel. *Časoprostorové rytmy města – industriální a postindustriální Brno*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

Murphy, Richard J. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Přeložil Martin Pokorný. Brno: Host, 2010.

Musilová, Martina. „Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky". *Theatralia*. 2014, roč. 17, č. 1, s. 9–24.

Neumann, Iver B. „'A Speech That the Entire Ministry May Stand For', or: Why Diplomats Never Produce Anything New". *International Political Sociology*. 2007, roč. 1, č. 2, s. 183–200.

Nora, Pierre. „Mezi pamětí a historií". Přeložil Karel Thein. In: Bensa, Alban – Mayer, Françoise (eds.). *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1998, s. 7–31.

Osolsobě, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.

Osolsobě, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: AMU, 2007.

Pachirat, Timothy. *Among Wolves: Ethnography and the Immersive Study of Power*. New York: Routledge, 2017.

Pandian, Anand – McLean, Stuart (eds.). *Crumpled Paper Boat: Experiments in Ethnographic Writing*. Durham (NC): Duke University Press, 2017.

Paulíček, Miroslav. „Je v sociologii umění místo pro umělce?". In: Mlynář, Pavel – Paulíček, Miroslav – Šubrt, Tomáš (eds.). *Sociologie umění*. Praha: Karolinum, 2017.

Paulíček, Miroslav. *Nikdo se neodváží říct, že je to nudné*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2012.

Pellegrinelli, Carmen – Parolin, Laura Lucia. „Post-anthropocentric Rehearsal Studies: A conceptual framework to account for the social and material mediations in performance-making". *Studies in Theatre and Performance*. 2021, roč. 43, č. 2, s. 130–154.

Pessin, Alan. *The Sociology of Howard S. Becker: Theory with a Wide Horizon*. Chicago – London: University of Chicago Press, 2017.

Plicková, Karolina (ed.). *Divadlo a etika*. Praha: Nakladatelství AMU, 2023.

Plummer, Ken. „Continuity and Change in Howard S. Becker's Work: An Interview with Howard S. Becker". *Sociological Perspectives*. 2003, roč. 46, č. 1, s. 21–39.

Poewe, Karla O. „Writing Culture and Writing Fieldwork: The Proliferation of Experimental and Experiential Ethnographies". *Ethnos*. 1996, roč. 61, č. 3–4, s. 177–206.

Poláčková, Eliška – Kubina, Lukáš (eds.). „Perform(ance) or (something) else". *Theatralia*. 2020, roč. 23, č. 2, s. 7–12. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné také z: https://journals.phil.muni.cz/theatralia/issue/view/1823.

Poláčková, Eliška. „Planctus Mariae: Performing Compassion as a Means of Social Promotion". *Theatralia*. 2020, roč. 23, č. 2, s. 74–91.

Pollock, Griselda – Orton, Fred. *Vincent Van Gogh: Artist of His Time*. London: Phaidon Press, 1978.

Pospěch, Pavel. *Neznámá společnost: Pohledy na současné Česko*. Brno: Host, 2021.

Posture, Julien. „It takes a village to be a solitary genius" [online]. *On Looking*. 13. 5. 2022 [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: https://julienposture.substack.com/p/book-review-art-worlds-howard-s-becker

Prior, Nick. „Extended Reviews: Reconstructing a Sociology of the Arts: Art and Social Theory". *The Sociological Review*. 2004, roč. 52, č. 4, s. 586–592.

Prokop, Daniel. *Slepé skvrny: O chudobě, vzdělávání, populismu a dalších výzvách české společnosti*. Brno: Host, 2019.

Rabinow, Paul. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. 2nd edition. Berkeley: University of California Press, 2007.

Rees, Alan L. – Borzello, Frances (eds.). *The New Art History*. London: Camden Press, 1986.

Ricoeur, Paul. „Vysvětlovat a rozumět" [online]. Přeložila Alena Kliková. *Reflexe*. 2004, č. 27, s. 95–114 [cit. 1. 12. 2025]. Dostupné z: https://archiv.reflexe.cz/Reflexe_27/Vysvetlovat_a_rozumet.html.

Roszak, Theodor. *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Přeložil Pavel Černovský. Praha: Malvern, 2016.

Rubio, Fernando Domínguez. „The Art We Do Together: 'Art Worlds' 40th Anniversary". *Public Books*. 2022 [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: https://www.publicbooks.org/sociology-of-art-howard-becker-art-worlds/.



Saunders, Benjamin – Kitzinger, Celia – Kitzinger, Jenny. „Anonymising interview data: challenges and compromise in practice". *Qualitative Research*. 2014, roč. 15, č. 5, s. 616–632.

Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven – London: Yale University Press, 1992.

Scott, James C. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Resistance*. New Haven – London: Yale University Press, 1985.

Shevtsova, Maria. *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009.

Schweitzer, Marlis. *Transatlantic Broadway: The Infrastructural Politics of Global Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.



Spurná, Helena. „Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie: prolegomena ke každému příštímu bádání". *Theatralia*. 2018, roč. 21, č. 1, s. 163–180.

Starn, Orin (ed.). *Writing Culture and the Life of Anthropology*. Durham (NC): Duke University Press, 2015.

Stejskalová, Tereza. *Smrt umělce. Ať žijí pomocnice*. Praha: tranzit.cz, 2023.

Stengers, Isabelle. *Cosmopolitics I*. Translated by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Stengers, Isabelle. *Cosmopolitics II*. Translated by Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Stevenson, Deborah. *Cultural Policy Beyond the Economy: Work, Value, and the Social*. Cheltenham – Northampton: Edward Elgar Publishing, 2023.

Stöckelová, Tereza – Grygar, Jakub. „Hrátky s čerty? Politické souvislosti a přesahy sociálně-vědního výzkumu". *Biograf*. 2008, č. 46, 43 odst.

Stöckelová, Tereza. „Předmluva". In: Latour, Bruno. *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem: Výbor z textů 1998–2013*. Praha: tranzit.cz, 2016, s. 6–12.

Stöckelová, Tereza. *Akademické poznávání, vykazování a podnikání. Etnografie měnící se české vědy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009.

Strandvad, Sara Malou. „Attached by the Product: A Socio-Material Direction in the Sociology of Art". *Cultural Sociology*. 2012, roč. 6, č. 2, s. 163–176.

Strathern, Marilyn. *Partial Connections*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

Sullivan, Teresa A. „Greedy Institutions, Overwork, and Work–Life Balance". *Sociological Inquiry*. 2014, roč. 84, č. 1, s. 1–15.

Synek, Michal – Hradcová, Dana – Carboch, Radek – Jahodová, Dita. „Kritické gesto a záležitosti péče v souřadnicích ne/způsobilosti". *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2019, roč. 55, č. 5, s. 587–614.

Šanderová, Jadwiga. *Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách: několik zásad pro začátečníky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2005.

Šmídová, Michaela – Vávra, Martin – Čížek, Tomáš. *Inventura předsudků*. Praha: Academia, 2017.

Tanner, Jeremy. „Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art". *Cultural Sociology*. 2010, roč. 4, č. 2, s. 231–256.

The British Sociological Association. „Statement of Ethical Practice" [online]. *British Sociological Association*. 2017. [cit. 4. 12. 2025]. Dostupné z: http://www.britsoc.co.uk/about/equality/statement-of-ethical-practice.aspx.

Thielman, Pamela Kierejczyk. „Drawing on the Archive: Using Actor-Network Theory to Study Historical Scenography". *Theatre and Performance Design*. 2017, roč. 3, č. 1–2, s. 4–20.

Tinius, Jonas. *State of the Arts: An Ethnography of German Theatre and Migration*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2023.

van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Vašát, Petr. „Včera, nebo kdy to bylo? Temporalita třídy nejchudších". *Sociologický časopis*. 2014, roč. 50, č. 1, s. 57–82.

Wacquant, Loïc. *Body & Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press, 2004.

Watson, Matthew C. „Cosmopolitics and the Subaltern: Problematizing Latour's Idea of the Commons". *Theory, Culture & Society*. 2011, roč. 28, č. 3, s. 55–79.

Worrall, David. *Celebrity, Performance, Reception: British Georgian Theatre as Social Assemblage*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Wulff, Helena (ed.). *The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-First Century*. Oxford – New York: Berghahn Books, 2016.

Zangwill, Nick. „Against the Sociology of Art“. *Philosophy of the Social Sciences*. 2002, roč. 32, č. 2, s. 206–218.

Zerubavel, Eviatar. *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1985.

Zolberg, Vera. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

A
Aaltonen, Sirkku 359
Adorno, Theodor W. 216
Akrich, Madeleine 184, 186
Alexander, Victoria D. 202
Aronson, Arnold 308, 311
Aronson, Linda 25
Atreid, Herbert Paul 546

B
Baarle, Kristof van 356
Bachtin, Michail 356
Balme, Christopher B. 357
Barad, Karen 355
Barša, Pavel 129, 241, 313, 339, 540, 550–563
Barthes, Roland 184
Bauman, Zygmunt 318
Baxandall, Michael 215, 216
Beauvoir, Simone de 37
Becker, Howard S. 129, 165, 166, 167, 168–182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 207, 211, 218, 219, 220, 341, 347, 349, 364, 367, 368, 369, 370, 481, 483, 508, 516, 539, 544, 545, 563
Bennett, Jane 355
Bernátek, Martin 343, 345, 347, 348, 350, 352, 353, 533, 586
Bianco, Baccio del 359
Blaser, Mario 158
Blumer, Herbert 168
Boltanski, Luc 533, 549
Boselli, Stefano 360, 361, 362, 363, 364, 370, 483
Bourdieu, Pierre 135, 166, 167, 198, 199, 205
Brettell, Caroline B. 144, 145, 147, 148, 568
Buber, Martin 352
Bueger, Christian 341
Bulgakov, Michail 499

C
Cabranes-Grant, Leo 357
Callon, Michel 129, 153, 154, 361
Castro, Eduardo Viveiros de 558, 560, 561
Cole, Susan 360
Connell, R. W. 531
Coser, Lewis A. 484, 485

Č
Černický, Jiří 371
Černý, David 371

D
Danto, Arthur C. 185
Darmon, Isabelle 215, 216
DeLanda, Manuel 355, 358, 361
Deleuze, Gilles 155, 180, 361, 549, 561
Dotlačilová, Petra 354
Drozd, David 343, 344, 345, 347
Dvořák, Antonín 56

E
Eco, Umberto 184
Eyerman, Ron 208, 209, 214

F
Faulkner, Robert R. 211
Fellini, Federico 23, 72, 339, 340, 475
Feri, Dominik 193
Fischer-Lichte, Erika 351
Flaubert, Gustave 557
Fo, Dario 21, 35, 160
Foster, Arnold W. 202
Foucault, Michel 184, 320
Fuente, Eduardo de la 166, 210, 211
Fuentes, Marcela A. 358

G
Garfinkel, Harold 134, 335
Girel, Sylvia 184
Glass, Philip 172
Goffman, Erving 485
Gogh, Vincent van 210
Gott, Karel 48
Greimas, A. J. 212
Griswold, Wendy 216, 220
Guattari, Félix 155, 361

H
Hall, Stuart 184
Haraway, Donna J. 518
Harris, Jonathan 209
Harvie, Jen 360
Havlíčková Kysová, Šárka 343
Heinich, Nathalie 219, 220
Hendrix, Jimi 383, 409, 419, 501
Hennion, Antoine 172, 184, 186, 216, 217, 218, 220
Honzl, Jindřich 542
Hrabal, Bohumil 388, 581
Hughes, Everett C. 168
Humphreys, Michael 336, 338
Hynšt, Miloš 473

Ch
Chalupecký, Jindřich 563
Chiapello, Ève 533, 549

I
Ingold, Tim 206, 361
Ivins, William 168

J
Jackson, Michael 48
Jakimovska, Ilina 334
Janoušek, Pavel 345, 346

K
Karreman, Laura 356
Kattago, Siobhan 312
Kavolis, Vytautas 197, 198, 208
Kawashima, Nobuko 203
Kierejczyk Thielman, Pamela 359
Kimmel, Michael s. 196, 208
Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 211
Klausová, Livie 48
Knowles, Richard 358
Korychová, Kateřina 353
Kosseleck, Reinhart 312
Kotišová, Johana 336
Koubová, Alice 127, 351, 352
Kubartová, Eliška 350, 351
Kubina, Lukáš 350, 352
Kunst, Bojana 146, 533, 534
Kutuzov, Michail Illarionovič 546

L
Laet, Marianne de 150, 156
Lang, Gladys Engel 184, 196, 197, 208
Latour, Bruno 129, 132, 154, 157, 158, 173, 186, 212, 220, 318, 319, 331, 334, 335, 352, 361, 515, 546, 558, 559, 566, 567
Lavender, Andy 360
Law, John 129, 132, 155, 157, 158, 161, 317, 318, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 330, 333, 361, 495, 512, 526, 527
Lefebvre, Henri 180, 341, 492
Lewandowska, Kamila 219
Liška, Jakub 342, 343, 353

M
Maanen, Hans van 186, 200, 201, 208
Mangione, Gemma 216
Mauss, Marcel 40
McAuley, Gay 360
McCall, Michal M. 182, 368
McDonnel, Terence E. 216
Merton, Robert K. 72
Meshejian, Paul 182, 368
Miranda, Carolina 335
Mol, Annemarie 129, 132, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 323, 324, 330, 483, 495, 508, 538–539, 551
Morris, Lori V. 182, 368
Motal, Jan 344, 351, 352, 355
Mukařovský, Jan 356
Musilová, Martina 350, 351, 352

N
Napoleon 546
Nohavica, Jaromír 550, 563
Nora, Pierre 312

O
Orton, Fred 209, 210
Osolsobě, Ivo 343, 356

P
Pachirat, Timothy 141, 335
Parolin, Laura Lucia 359
Partch, Harry 176
Pasteur, Louis 546
Paulíček, Miroslav 201, 208, 214
Pellegrinelli, Carmen 359
Pessin, Alan 186–187
Plicková, Karolina 371
Pollock, Griselda 209–210
Pols, Jeanette 158
Pospěch, Pavel 555
Posture, Julien 173, 187
Prior, Nick 204
Prokop, Daniel 555, 556
Pšenička, Martin 345, 347

R
Rabinow, Paul 144, 365
Rais, Karel Václav 56
Ricoeur, Paul 560
Ring, Magnus 208, 209, 214
Roubal, Jan 347, 350
Rubio, Fernando Domínguez 183, 184, 185, 186, 187, 188

S
Scott, James C. 520
Seeger, Charles 168
Serres, Michel 155
Shevtsova, Maria 356
Schechner, Richard 359
Schweitzer, Marlis 357, 358
Spurná, Helena 345, 347, 351
Stalpaert, Christel 356
Stejskalová, Tereza 75, 166, 206, 207, 544, 563
Stengers, Isabelle 158, 515
Stevenson, Deborah 178
Strandvad, Sary Malou 215, 217, 218, 219, 220
Swedberg, Richard 72

Š
Šanderová, Jadwiga 125
Špinar, Daniela 194

T
Tanner, Jeremy 215, 216
Tinius, Jonas 360
Tolstoj, Lev Nikolajevič 546
Trollop, Anthony 169

W
Wacquant, Loïc 135, 136
Wagner, Richard 542
Wachsmann, Klaus 168
Warhol, Andy 185
Watson, Matthew 158
Watson, Tony 336, 338
Whiteovi, Harrison a Cynthia 168
Williams, Raymond 184
Woolgar, Steve 154–155
Wordsworth, William 334
Worrall, David 358

Z
Zangwill, Nick 198, 199, 200, 208, 213
Zeman, Miloš 48, 387
Zerubavel, Eviatar 308, 484, 485
Zolberg, Vera 202

Petr Kodenko Kubala
Rutina a revoluce:
Reflexe terénního výzkumu v divadle

Odborná redakce
Anna Pospěch Durnová

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v Nakladatelství AMU

Grafická úprava a sazba
Jan Brož

Rejstřík sestavila
Miroslava Košťálová

Praha 2025, 2026

ISBN 978-80-7331-803-1 (iPDF)