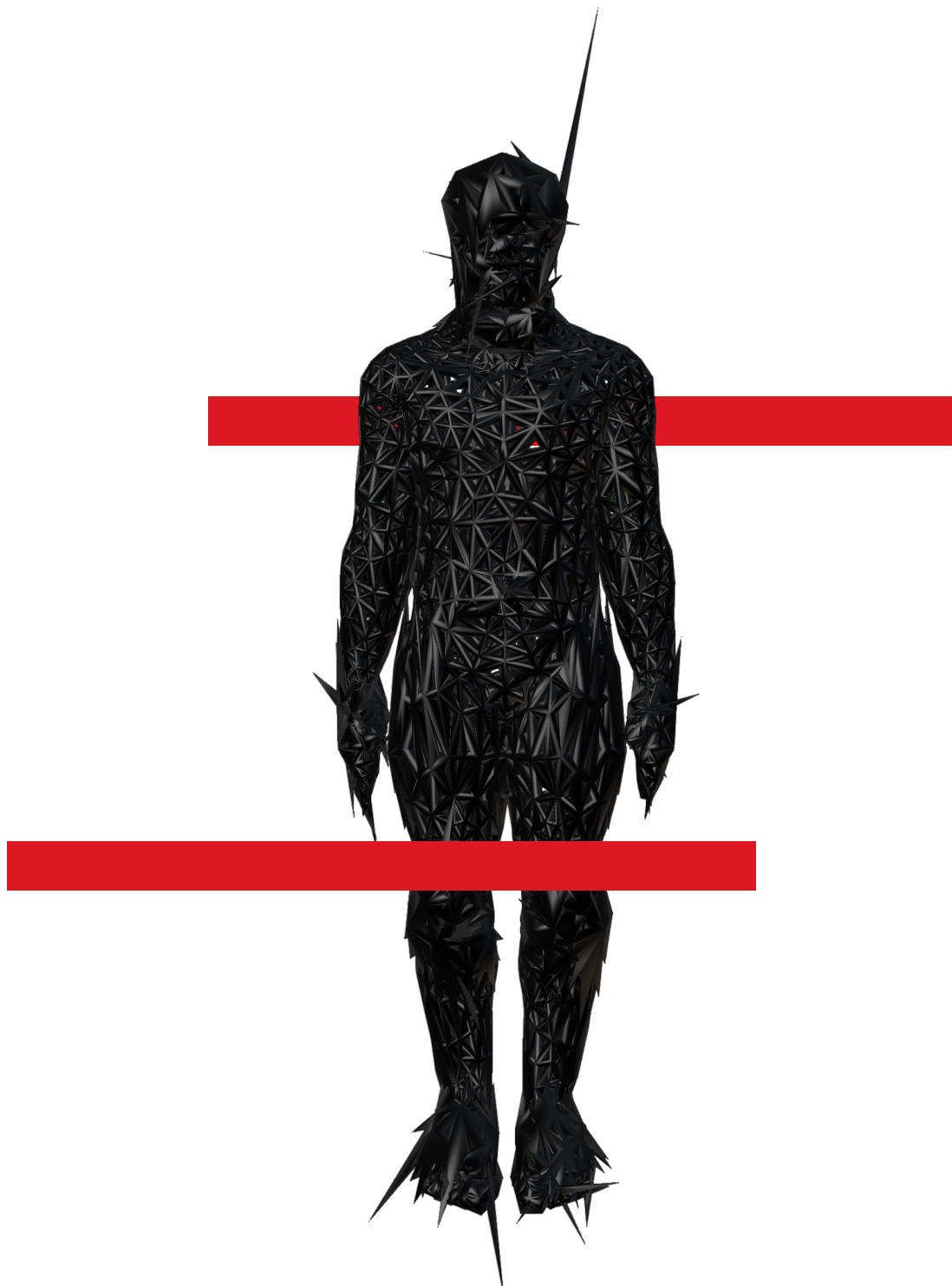
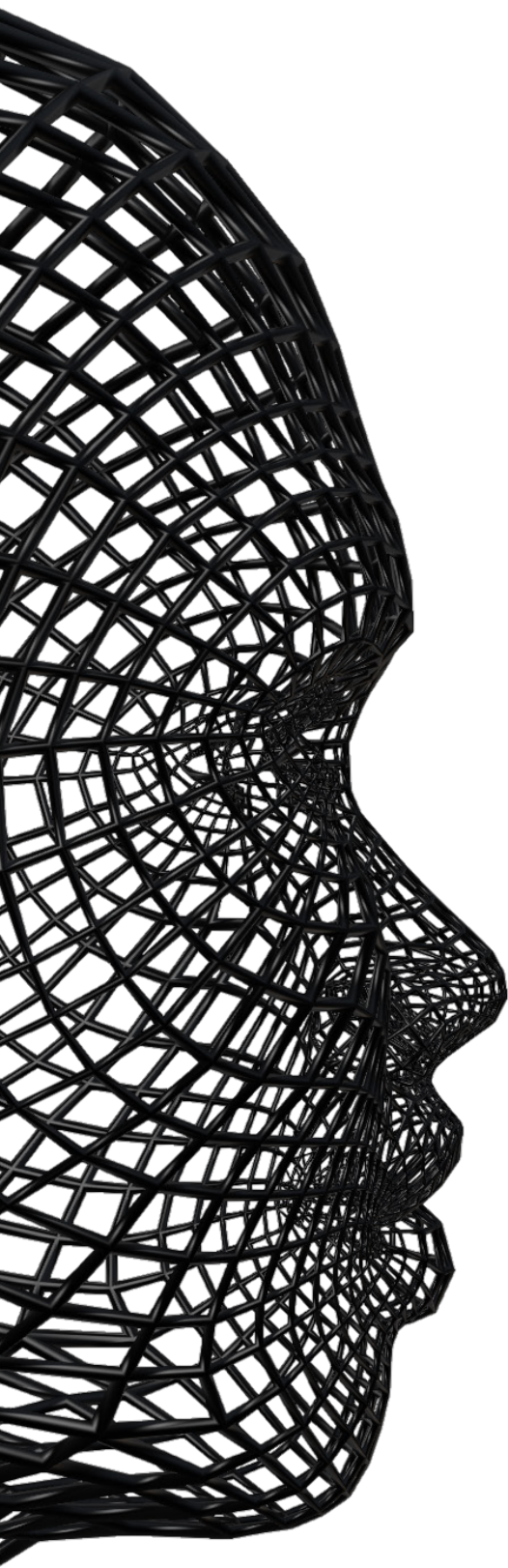


**NÁVOD
NA PŘÍPRAVU
ČLOVĚKA**



SBORNÍK TEXTŮ



Obsah

04

T. Anna:
Moc v umění

07

B. Babáková:
bez názvu

08

J. Kolář: Dohled

10

M. N. Mlejská:
Tisíc a jedna nevinnost

15

M. N. Mlejská:
Je toho moc

17

J. Vavřková:
ADHD GENERACE

21

J. Uhýrková:
hledání intimity
sdílené šatny

22

B. Babáková:
S čím vám můžu pomoci?

28

V. Koláček:
Ne/mocná množina

31

J. Doležel: Strategie
mezigeneračního dialogu

34

J. Grecová:
Návod na přípravu člověka

36

J. Uhýrková:
Produkt dramaturg // talent rozpuštěný
ve strukturách

43

J. Doležel: To skryté

44

Časová posloupnost
vývoje událostí v souvislosti
s performance NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET
na Divadelní fakultě JAMU

Úvod

POSTUP PŘÍPRAVY

Tento sborník vznikl v rámci předmětu *Filozofie* na Divadelní fakultě JAMU v akademickém roce 2021/2022. Iniciátorem a průvodcem vzniku se stal vyučující Jan Motal, který nás studenty během výuky seznámil s hlavními myšlenkami díla Michela Foucaulta a Judith Butler. Knihy *Dohlížet a trestat* a *Závazná těla* jsme společně četli, interpretovali a na jejich základě se pouštěli do volných úvah nad problematikou (ne)rovnosti a (bez) moci v prostředí vzdělávacích institucí, uměleckých škol, divadla a nejrůznějších uměleckých kolektivů. Stále jsme se v debatě vraceli také k působení iniciativy *Ne!musíš to vydržet*.

Byl to také vyučující, který přišel s nápadem na vznik „kolektivního“ textu, sborníku, výboru z našich prací, které během roku vznikaly na jeho zadání. Zdánlivě nehierarchický nápad. Na vlastních tělech jsme v momentě, kdy zazněla tato výzva/závazek, pocítili působení pedagogovy moci a mohli zažít i bez-

prostřední reakce na ni; váhavé ticho, nepříjemné pocení, uhýbání pohledem, ztěžknutí celého těla, zakalení pohledu, obavy z další položky na „to do“ listu.

Sborník k publikaci ale i přesto vznikl a nebylo potřeba „se zapřít“ a něco „vydržet“. Na základě z počátku nepříjemné diskuze se vyjasnilo, kdo se chce na další práci podílet a do jaké míry.

Představujeme texty autorek a autorů z řad studentek a studentů, kteří se rozhodli neskrývat se za anonymní sdělení a i přes svoji vlastní velkou vytíženost věnovali čas a další práci svým úvahovým textům. Představujeme také jejich uměleckou reflexi iniciativy *Ne!musíš to vydržet*. Máme za to, že právě tyto polohy jsou pro současný stav diskuze nad iniciativou přínosem.

Bernardeta Babáková a Jana Uhýrková
editorky sborníku



Moc v umění

TICHÁ ANNA

Moc se uplatňuje ve společnosti v každém rozhodnutí, dialogu, výchově, etiketě, v každém aktivním i pasivním vztahu mezi lidmi.

Pokud jde o moc ve vzdělávání, která je dle mého názoru stěžejní, jelikož v člověku zanechá otisk svého vlivu na celý život, od jeslí přes školky po první stupeň ZŠ, mají v uplatňování své moci rovněž i obrovskou (výchovnou) zodpovědnost. V tomto prostředí je moc velmi specifická a nebezpečná právě kvůli tomu, že se od dětí nepředpokládá rozklíčování možných špatných úmyslů pedagoga, jako je kompenzace osobních problémů, ústící v manipulaci, snahu vzbudit v dětech obdiv, popř. snahu o to být více oblíbený než jejich vlastní rodič apod.

Když tuto výchovnou problematiku aplikuji na vysoké školy, a zejména na ty umělecké,

kde jsou studenti ještě o něco citlivější (nemíním, že tomu tak nemůže být i jinde, ale domnívám se, že se zde vyskytuje nejvíce takových lidí pohromadě), mnohdy jim pak vyhovuje / vyžadují / jemnější přístup a použití moci je tu právě v této delikátní podobě jako u dětí.

Jemnějším přístupem myslím zejména důraz na vyjadřování, komunikaci a péči, které jsou nutné pro nalezení vzájemné rovnováhy. Každý má své hranice a různé reakce na používanou běžnou komunikaci, v čemž může být menší počet studentů v ročníku výhodou i nevýhodou.

Vytváří se komornější prostředí, ve kterém se lidé poznají víc, a o to intenzivněji, což rovněž platí i ve vztahu studenta a pedagoga. To sice nemusí být pravidlem, ale pokud chce být člověk aktivní součástí (umělecké) komunity a pokud chce později pokračovat ve svém oboru, je nutné, aby se v těchto kruzích pohyboval a dostal se tak do povědomí.

Pedagogovou zodpovědností je tak určit hranice, do jaké míry osobní informace mezi ním a studentem proplynou, měl by si také uvědomit, že se stává pro studenta jakýmsi zrcadlem, ve kterém se zračí odraz budoucího umělce. To je něčím, co dobu před klasikou a dnešní spojuje. Do jisté míry je podle klasického modelu pedagog pro studenta autorita, jehož práci by student měl chtít následovat a s tím je v uměleckém poli často spojena nejen práce, ale i chování a pracovní postupy pedagoga, který se pro studenta stává určitým vzorem. Poté jednoduše vznikají vzorce (chování, přístupu, výuky), které ale nejsou funkční a uplatnitelné v každé

době. Problém s těmito vzorci je v povědomí zvláště od počátku milénia, kdy je mnoho pedagogů, vystudovaných v duchu minulého režimu, zvyklých učit stále ve stejných kolejích, jako tomu bývalo za jejich studia. Neviděla bych za klíčový problém studium v odlišném politickém režimu, nýbrž málo inovativní postup výuky, uplatňování pravidel platných zejména v osmdesátých letech minulého století, opakování fungujících principů, které jsou i v nás, i když jsme se ještě v podstatě nedotkli nějaké vlastní tvorby, hluboce zakořeněné.

Např. dnes už v televizi nejsou módní přehlídky, společnost je překrmená heterosexuálními bílými muži, obtížněji se srovnává první, druhý a třetí, věci nejsou jednoznačné, ale skládají se z mnoha střípků.

A přitom umělecká škola vytváří prostor, kde není prostor pro nové přístupy, argumenty, panuje zde absence diskuze, reflektování, recenze, možnosti různých úhlů pohledů. Něco takového ve studujících snadno vzbudí nevoli k autoritářskému přístupu pedagoga k výuce.

Dnes je v tomto vztahu citlivé i to, kdo koho vede, a kam. V mé ideální představě o výuce, by mělo být na studentovi umělecké školy v osobní zodpovědnosti určit si kam až, a jak hluboko se chce v zadaném tématu dostat. Pedagog by měl vést a dávat studentovi témata, podněty, které má následovat, ale myslím si, že od podávání výkonů, které člověka doženou k výsledku, ale pouze technicky a ne se skutečným uvědoměním a progresem, by se mělo odklonit. Víc se soustředit na proces, a nejen ve vlastní tvorbě, ale obecně ve společnosti, ve vztazích, v osobní péči a ovládání osobní moci.

A když je moc, musí být i oběť. A oběť má naproti moci (= politické nastavení, instituce, korporace atd...) skvělou pozici, jelikož je v určitém právu (osobním?) ve výhodě, v ústraní, vystoupila a nyní jen je a čeká. Oběť má dnes na rozdíl od doby před klasické moc, je odolná vůči kritice.

V iniciativě Ne!musíš to vydržet je oběť stěžejní. Výpovědi obětí jsou nezbytné a přispívají k pohybu, řešení problému, následným nově vzniklým opatřením. Je to ale i něčím, co způsobuje mezigenerační a komunikační propast mezi generacemi studentů a pedagogů, jelikož když k něčemu takovému přistoupí generace mých rodičů, musí to být pro ně více obtížnější než pro ty, kteří v ohnisku změn žijí a nasávají je neustále / umí se v nich pohybovat. Myslím si, že díky této iniciativě se věci začaly konečně hýbat a nastal pro jejich otevření čas, na který se čekalo opravdu dlouho. Mohou vyplout na povrch a společnost je nakloněná k vyslechnutí a debatování.

Zůstává otázkou, jak a kam to povede dál a nebo – co s tím? Obecná odpověď je, že jsme teprve na začátku řešení obrovského rozvětveného problému, který zasahuje do nastavení školního systému, ale i do přesvědčení a zaběhlého fungování mnoha lidí. Jsem osobně velice ráda, když se takové věci řeší v divadle, v happeninzích, v jakémkoli uměleckém oboru, jelikož je potřeba, aby umění reagovalo a zdůrazňovalo současné problémy, a rovněž je to, doufám, léčivé pro obě strany, tedy pro tvůrce i pro diváka.

Obdivuji přístup Pussy Riot, jejich výstupy. Na výstupu v Katedrále Krista Spasitele lze dobře demonstrovat, že při takové události a v jejích důsledcích má skupina lidí jistý typ moci, ale posléze se stane i obětí. Podařilo se jim vzbudit ve světě vlnu dalších protestních akcí a od rozpadu Sovětského svazu se tato událost stala jednou z celosvětově nejsledovanějších, ale dvě členky skupiny byly zatčeny. Obdivuji zde statečnost a potřebu udělat to. I přes rizika, která podstupují, a která následují. Jsem hrdá, že členkami skupiny jsou ženy, a ty ženy obdivuji. Jejich výstupy jsou přesné, ostré, upozorňují, poukazují. A to je dle mého názoru klíčové. Upozorňovat, dostávat do povědomí, všímat si, přemýšlet, vnímat, konat, řešit ■

BERNARDETA BABÁKOVÁ

Sejde se američan čech a rus
a všichni
jako jeden muž řeknou
zahraj krávu to ti pude

kdesi jsi četla
o emancipačním významu madonny
considered as lgbtq+ icon
nemoha by taky jednou něco udělat pro tebe?

we will not stop our show
hučíš si pod umělými vousy
pod sedimenty tělky
pod blackfacem

hluboko pod nimi životní role
ulrike meinhof

JIŘÍ KOLÁŘ

Roman Signer

1938 Appenzell, CH
lebt /lives in St. Gallen, CH

Don't Cross the Line

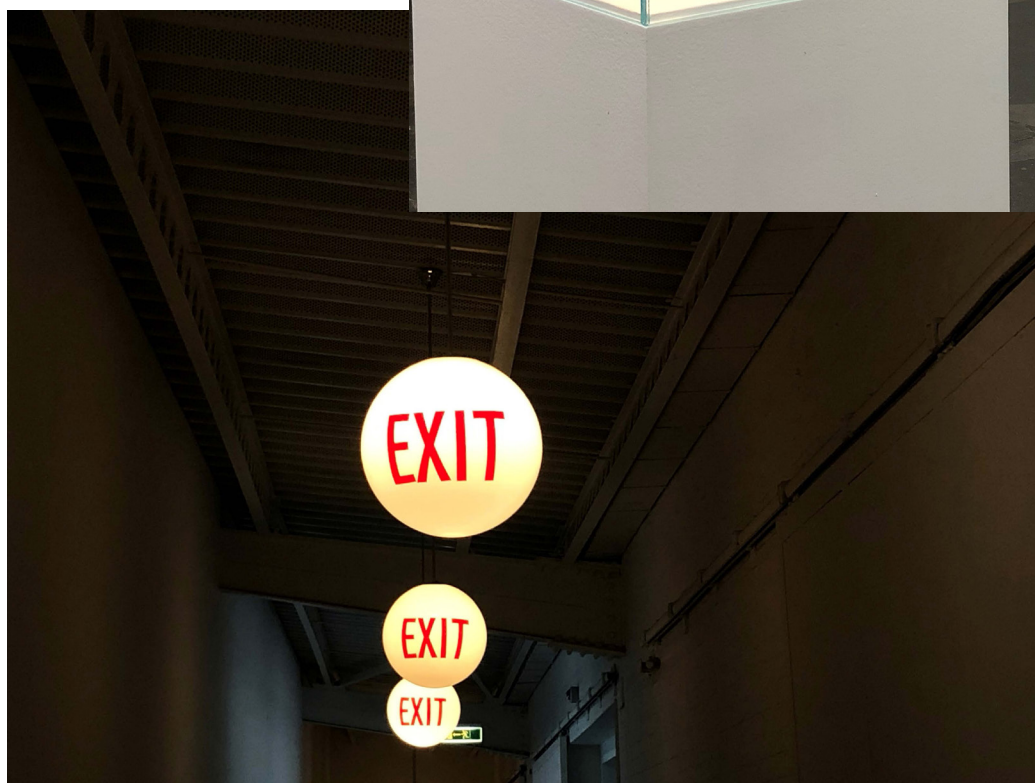
2002
Video, Farbe, Ton *Video, color, sound*
5:59 min., Loop

Friedrich Christian Flick Collection

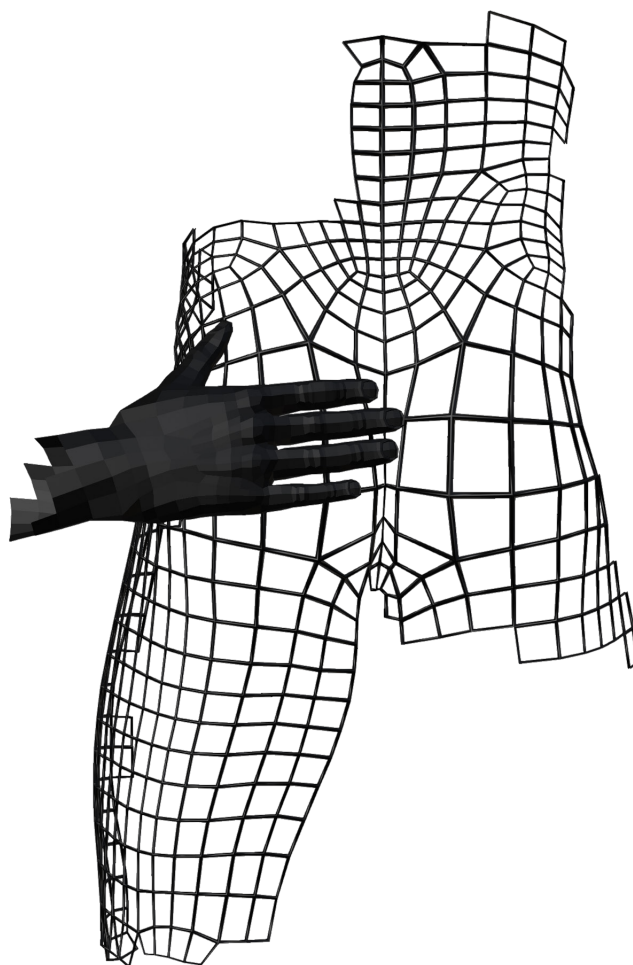


Dohled

JIŘÍ KOLÁŘ



Tisíc a jedna nevinnost



M. N. MLEJNSKÁ

Chci se věnovat hierarchii na divadelní škole mezi obory, především mezi režii a dramaturgií, hierarchii ve vztahu pedagoga ke studentům, mužů k ženám, a vlivu ega na kreativitu a dobrý pocit z tvorby. Možná se zdá, že zvolené okruhy spolu přímo nesouvisí, ale mé úvahy z posledních měsíců vykazují souvislost poměrně úzkou. V dalších řádcích budu skrze zážitky své a zážitky jiných studentů divadelních škol zkoumat vliv zaběhlého systému na tvůrčí práci. Ráda bych, aby se i přes subjektivitu této eseje poodkryly nenápadné mechanismy, které ve školním prostředí panují.

Zkreslené vnímání divadla veřejností

Začnu příhodou z vlaku na cestě Brno – Havlíčkův Brod; ke mně do kupé přistupuje postarší paní. Zapřádáme zdvořilý rozhovor. Paní vypráví o svých dětech, zemřelém manželovi, který byl alkoholik, a o svých plánech na sobotu – procházce a návštěvě hřbitova. Já zase povídám o své cestě a pomalu se dostáváme k mé škole a oboru. „Jé, to je krásné, že jste se dostala na JAMU! Aha, dramaturgie... ale v průběhu studia se můžete dostat i k herectví, ne?“ No ano. K herectví se možná dostat můžu. A kdyby se mi to po-

dařilo, byla by paní z vlaku šťastná, že si ve vlaku povídala s herečkou, teda pokud bych měla za sebou aspoň menší roli v jednom z jejích oblíbených seriálů. Snažila jsem se jí přiblížit, čím se dramaturgie zabývá a proč může být zajímavá. Tolik k stereotypnímu názoru veřejnosti „divadlo = herec“ a několik dalších nepodstatných oborů, z nichž někteří poučenější znají ještě režiséra. Je to okrajová věc, která zdánlivě nemůže mít na člověka žádný znatelný dopad. Přesto mám potřebu to zde zmínit, protože si myslím, že i tyto zažité stereotypy na lidské podvědomí působí. Jsou-li mí blízcí v divadle spíše nezainteresovaní a znamená-li pro ně úspěch účinkování v televizi, nebo v Národním divadle, nebo aspoň vysoký příjem, není lehké nad jejich pozdviženým obočím v klidu pokrčit rameny. Málokdo jde ale studovat divadelní fakultu se záměrem naplnit očekávání svého okolí. Pravděpodobněji tam jde ze svého přesvědčení a rozhodnutí. Tou dobou ale neví, do čeho jde. V momentě, kdy zažívá rozčarování z reality vysněného světa, můžou na něj mimo jiné i vnější stereotypní názory mít poměrně silný dopad.

Samozřejmě laskavosti

Známé školní zvyklosti. V ateliérech režie a dramaturgie obvykle vaří kávu, čaj a poté umývají nádobí ženy. Když jsem o podobné tragikomicky vyznívající historce slyšela v právu, přišlo mi to nevinné, člověk se zasměje a povzdychne si. Jenomže když jsme já nebo moje spolužačky téměř vždy vyzývány k přípravě čaje, už to není úplně příjemné. Zároveň by vyznělo krajně nevhodně, kdybychom podobnou výzvu odmítly. Navíc takové uva-

ření čaje ještě nikoho nezabilo, vlastně o nic nejde. Po zkoušce se někdy objeví výzvy jako „nezapomeňte to tady uklidit“, které jsou velmi často směřované na ženy. Páni profesori, docenti a doktoři jsou zřejmě zvyklí na to, že je obslouží nějaká žena. Přistoupení na tento model znamená jeho schválení? Odmítání znamená neochotu? Záleží také na podobě výzvy; je rozdíl mezi prosbou o prokázání laskavosti a vyzváním k samozřejmému úkolu. A tak rozhodně nelze odsoudit všechny, kteří žádají své studentky o kávu či čaj. Nicméně tato nevinná každodennost se stává samozřejmostí, která působí na podvědomí obou stran a podporuje zažité hierarchické vzorce ve vztahu nejen pedagog – student, ale i muž – žena.

Škola a kolektivní práce

Objevuje se čím dál víc divadelních kolektivů, které nejsou hierarchizovány, nebo to alespoň o sobě tvrdí. Tvůrčí práce je založená na rovnocenné spolupráci všech jejích členů. Některé kolektivy formálně zachovávají tradiční názvosloví, například režijní práce Kamily Polívkové, která se ale zakládá na rovnosti a usměrňované kolektivní tvorbě (vycházím z workshopu s ní na DF JAMU), jiné zachovávají i v anotacích inscenací striktně kolektivní tvorbu, například Holektiv, Akolektiv Helmut, nebo soubor vzešlý ze studentů KALD DAMU, 8lidí. Všeobecně známější soubory ale stále zachovávají konzervativní principy hierarchie, takže kolektivní tvorba zůstává spíš na okraji všeobecného povědomí. Kromě výhod, které v ideálním případě nehierarchizovaná tvorba poskytuje, jako třeba možnost seberealizace všech členů, bezpečného prostoru a daleko

kritičtějšího procesu tvorby, přináší logicky také daleko vyšší nároky na každého ze zúčastněných. Každému vyhovuje jiný přístup k tvorbě, což je naprosto přirozené. Nebylo by ale žádoucí, aby alespoň v rámci školy bylo umožněno víc možných přístupů? Aby nebyl student, ještě než se rozkouká, napasován do kolonky pravomocí a povinností své předpokládané budoucí profese? Určitě není lehké nastavit zdravé prostředí, ale zatím z pozice školy nevidím velkou snahu něco měnit. Divadelní formy se neustále rozvíjí, vzdělávací systém zůstává v době před třiceti lety. Tím neříkám, že škola studentům přímo znemožňuje k divadlu přistupovat jinak, spíš jim to nijak neusnadňuje. Je pro mě otázkou, co oddělování úzce provázaných profesí jako je režie, dramaturgie, scénografie a herectví, přináší a jestli jsou ony přínosy opravdu tak skvělé. Co by přinesla společná výuka? Možná by vznikly příležitosti, jak zblízka a prakticky nahlédnout do tajů všech zmiňovaných oborů, uvolněnější atmosféra a lepší porozumění mezi obory? Po absolvování takové výuky by se studenti rozhodli pro konkrétní obor, který by jim nejlépe vyhovoval? Tento model asi není v současných podmínkách reálný, ale zdá se mi, že podobným směrem by se v budoucnu možná výuka ubírat mohla. Otevření do sebe jinak uzavřených ateliérů by mohlo přinést více příležitostí ke srovnávání práce a reflexi. V otevřenějším prostoru, bez pětiletého uzavření a závislosti na posudku několika málo lidí, kteří mají svá často velmi konkrétní očekávání.

Hierarchie studentů při diskuzi

Na reflexi závěrečného projektu režiséra X a dramaturgyně Y je mluveno o „projektu re-

žiséra X“, který je zároveň téměř výhradně tázán. Režisér X zodpovědně zodpovídá dotazy. Dramaturgyně Y zodpovědně mlčí a možná se jí v mysli právě odehrává bitva. Vidí retrospektivu společné práce, vidí rozhodnutí, které spolu s režisérem X učinili, nekonečné pokusy, omyly, diskuse. Zároveň dobře ví, že všichni Ví, že jde o společnou práci. Že dotazy mířené na režiséra jsou pouhou formalitou a vyjádřit nesouhlas s touto formalitou bude považováno za puntičkářské. A také ví, že režisér to ví také. Tak co řeší? Ego? Jde o slovíčkaření, takzvanou hyperkorektnost, nebo o podceňování síly slova a neochotu změnit úhel pohledu? Možná nebude nic říkat, když není tázána. Možná se ujme slova, nikoho to nepřekvapí, vše probíhá hladce a v dobré atmosféře.

Režisér X může být rozrušen a jistou nepatřičnost situace v té chvíli vůbec nevnímat. S nejlepší vůlí vysvětluje, popisuje, táže se, aniž ho napadne předat slovo dramaturgyni, která možná byla u onoho projektu úplně rovnocennou tvůrčí partnerkou a možná k tomu má také co říct. Nebo si režisér X nepatřičnost situace dobře uvědomuje, sám vědomě uvede spolupráci na pravou míru a zapojí dramaturgyni Y do diskuse. Režisér-student, by ale neměl být zodpovědný za průběh diskuse, která je vedena vyučujícími, ne? Je milé, když si všímá jednostrannosti debaty, ale není jeho povinností ji vyrovnávat. A co když se režisér X cítí zodpovědný za to, že mluvil skoro neustále on? Máloco je nepříjemnější než nevyžádaná privilegia. Nerovný přístup klade vysoké nároky na obě zasažené strany.

Zůstane-li přístup stejný, řekněme po celou dobu studia divadelní fakulty, nemělo by to

nic ovlivnit, protože přece všichni ví, jak se věci mají. Jenomže podvědomí pracuje. Nebudou po několika letech režiséři automaticky odpovídat na všechny otázky a komentáře k inscenaci? A nebudou pak dramaturgyně automaticky mlčet? A nebudou po dalších letech stejně přistupovat i ke svým studentům? A není to všechno zbytečné, nestačilo by málo, aby k takovýmto situacím vůbec nedocházelo? Ačkoliv by bylo hezké, kdyby člověk dokázal žít bez ega a pravděpodobně by byl mnohem šťastnější, nevidím toto vyspělé životní stadium na sobě, svých vrstevnicích a popravdě ani na většině zástupců starších generací. Pomohlo by tedy vlít do stojatých vod čerstvý proud empatie? Ale kudy?

Dosah slov a ironická hyperkorektnost

V reakci na iniciativu „Nemusíš to vydržet!“ se mluví o mnoha závažných případech zneužívání moci. Téma, jemuž se věnuji, je s iniciativou spjato spíše okrajově. Co však výrazně prochází i touto mou prací je pojem „hyperkorektnost“. Tento pojem je většinou používán ironicky, přičemž s sebou automaticky nese podobné významy jako chytání za slovíčko, puntičkářství, upjatost, nedostatek smyslu pro humor... Tím je posunut na místo nutné a snad i trochu směšné formality, která se v důvěrném prostředí ateliérů plném lidskosti a legráček přece nemusí dodržovat. To je škoda. Ve výsledku přece nejde o nic jiného, než snahu o přesnější a výstižnější vyjadřování s větší úctou k oslovovaným. Ironizováním korektního vyjadřování dochází ke znevážení daného tématu. Řekne-li učitel během výkladu: „tohle je důležité především pro režiséry“, a po chvíli posměšně doplní:

„a režisérky“, nestrefuje se svou vtipnou poznámkou do „hyperkorektnosti“, ale do přítomných studentek režie. Na druhé straně jsou lidé, kteří formálně korektně nemluví, ale je z nich cítit, že mají všechny zúčastněné v úctě a nikoho nezvýhodňují ani neznevýhodňují. Jsou to jen slova. Slova, která se postupně dostávají do podvědomí a stávají se myšlenkou, kterou možná někdo postupem času přijme za vlastní. Jako třeba že režisérka žena má malou šanci na uplatnění, vysoká herečka bude málo obsazovaná, dramaturg je podřízený režiséra atd... Samozřejmě mají studenti vlastní rozum, a kdyby všechno brali příliš vážně, pravděpodobně by nedostudovali. Spíše než jako dogma by, myslím, korektnost měla sloužit jako prevence neúmyslných negativních dopadů.

Ocitáme se na hraně dodržování a bouření se proti klasické etiketě, na hraně podpory feminismu a pohrdání jeho rozšířeným zprofanovaným obrázkem. Ve škole, kde se setkávají různé generace s odlišnou zkušeností, výchovou a návyky, je těžké k tomu všemu zaujmout jednoznačný postoj. Nedá se očekávat, že se to podaří bezbolestně na první pokus a všichni budou šťastní. Myslím ale, že pojem hyperkorektnost by měl být nahrazen jiným pojmem, který bude lépe vyjadřovat podstatu, kterou je snaha o respekt a úctu k lidem. Přála bych si, aby nebyl brán jako mříž, která brání přirozenému a svobodnému vyjadřování, ale jako možnost k zamyšlení se nad slovníkem, který používáme. Tento slovník se utvářel po celý život a nezmění se mávnutím proutku, ale možnost reflektovat ho, a vůbec si uvědomit svou moc nad ním, může být obohacující. To, co je teď cizí, bude za pár let úplně

běžné, stačí si srovnat současný jazyk s jazykem před dvaceti, třiceti lety.

Kdo se ozve, útočí

Nesouhlasit s vystupováním pedagogů na hodinách, ať už jde o slovní vyjadřování, nebo něco jiného, není lehké. Zprv je pedagogové už z principu v hierarchii výše postaveni, za druhé s nimi i spolužáky budeme trávit zbytek studia, za třetí se jejich reakce nedá předvídat. Nejhorší možnost je, že pedagog, nebo jiný student, kdokoli, přijme výtku jako útok. Často se řeší bezpečné prostředí pro studenty, ale méně se už řeší bezpečné prostředí pro pedagogy. Nemusí jít jen o institucionalizované cesty, jde především o dodržení vzájemné úcty. Zazní-li například před velkou částí studentů a pedagogů v přímém přenosu slova jako „pane děkane, vy lžete“, je porušeno bezpečné prostředí a vzájemná úcta, obzvláště nemá-li dotyčný žádný důkaz, který by opravňoval jeho tvrzení. Je vůbec

možné zabránit v iniciativou rozbouřených vodách dělení na „my“ a „oni“? Je možné dávat a dostávat dobře míněnou konstruktivní kritiku? Můžou to naše ega zvládnout?

Závěrem aneb pohyb vyčerpává

Že se věci hýbou, patologické mechanismy pomalu obnažují a usiluje se o úpravu systému, je pozitivní. Člověk je ale ze své podstaty netrpělivý a chce za své úsilí odměnu co nejdříve. Hrozí tedy vyprcháání aktivní snahy o změnu; mám na mysli jak změnu školního systému, tak fungování letitých divadelních institucí atd. Nemám žádné řešení, nechci moralizovat, ani nikomu radit. Můžu-li nazvat kroky ke změně chůzí, přeji nám všem každodenní procházky za každého počasí. Jsou i lidé, kteří pravidelně běhají, nebo dokonce zvládnou maraton. Každopádně nepoužijeme-li nohy, pravděpodobně nikam nedojdeme ■

Je toho moc

M. N. MLEJNSKÁ

já bych chtěl inscenovat
něco mladého, neotřelého

ale musí vám na to někdo
chodit

tohle lidi nechtěj, mladej

jeden to zkoušel a nikdo
na to nechodil, za měsíc
derniéra

s tím běž na nějakou
alternativní scénu

peníze chce, ale pro lidi
dělat nechce

jen ho nechte, ať se spálí

no dobře, tak si blbni,
mladej, ale bacha

jednou se spálíš a dobrý, ale
zkus to podruhé a pes po
tobě neštěkne

a bylo to špatné? opravdu
nekvalitní? nikoho to
neoslovilo?

psali, že je to omyl, tvůrci
minuli cíl

ztráta času, tak to bylo,
v tom časopise

jen ho nechte

ale beze všeho, vyzkoušej si
pád, selhej si

děkuji!

koho na tuhle?

tamta je výborná, nebo
tahle –

ta je hezčí

o to přece nejde

navíc už ji lidi znaj

taky rádi poznají nové tváře,
ne?

ne – lidi chtějí známo

chtějí se vztahovat

chtějí zrcadlo, v kterém jim
to obzvlášť sluší

chtějí se kochat

průměrný ošklivý lidi kolem
sebe viděj celej den, tak
proč ještě večer

vždyť za to platí

dobře, tak teda tuhle

a koho na toho?

co tenhle?

hraje dobře, ale v osobním
životě...

je trochu zvláštní

takovej introvert

moc energie z něj nesálá

něco menšího klidně, ale
zrovna tohle

dobře, tak toho ne

scénu tedy střízlivou

jistě, musí sloužit věci, ale
přesto

ano, musí sloužit věci

pravda, musí sloužit věci,
ale přesto

co?

přesto jde o svébytnou
součást

vizuál; součást pohledu

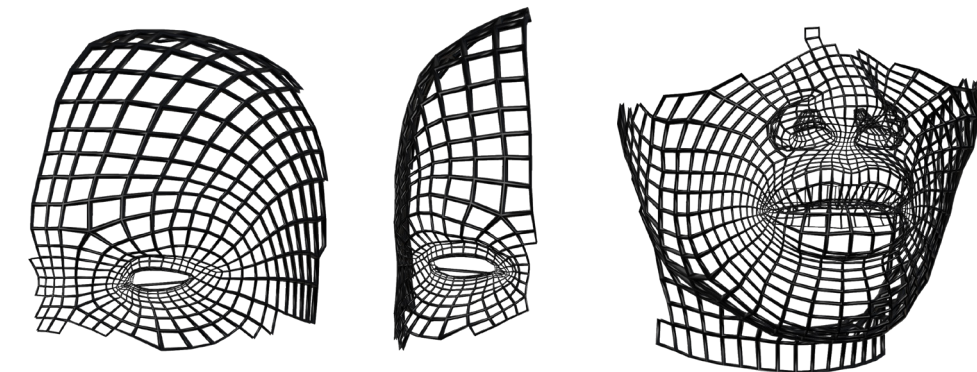
možná výraznější, než...
nějaká akce

podívejte se buďte ráda

já jsem

každá nemá příležitost

jsem ráda – scéna tedy střízlivá	pohodička cigárka	takže co si z toho mám vzít?
jistě, dobrá práce	noblesa	co si z toho máš vzít? To bys měl vědět sám
Jaký to je?	myslet kriticky, vybírat	takže herce tlačí režisér?
Je to na dřeh, pot a krev	zamotávat, odkazovat	takže scénografy tlačí režisér?
týjo	šokovat za odměnu, pro radost	takže herci tlačí režiséra?
ale dobrý	nechej je pocítit intelekt	takže publikum tlačí dramaturga?
taky bych to chtěl zkusit	rochnit se v exkluzivitě	takže dramaturg tlačí režiséra, režisér dramaturga?
nevím, on si vybírá	stalo se, že někdo nerozumí?	takže publikum tlačí divadla?
škoda, tak někdy, možná	stává se, nevadí	takže divadla tlačí dramaturgy?
co ty, jaký to je?	naopak – tím líp	takže dramaturgové tlačí publikum?
otrava, musím číst, cvičit	VIP pohled na svět za dvě stovky	takže scénograf tlačí režiséra a tím i herce?
fakt?	chodíte? viděli jste?	takže rodiče tlačeť děti, školy rodiče?
dlouhý zkoušky, navíc takovej nedomrlej	chodíme, viděli	takže stát tlačí školy a školy učitele?
ty jsou nejhorší	výborné, že?	takže konkurence tlačí lidskost?
nic pořádnýho neudělal	poučené, na úrovni	takže –
hlavně že si o sobě myslí bůhvíco	ne jako tamto	kdy tohle sakra začalo?
nenásilně vychovávat	to rozhodně ne, kam se tamto hrabe!	to začalo s tím jabkem, ne?
servírovat tituly, interpretovat	však tam už skoro nikdo nechodí	myslíš Apple?
interpretovat precizně	a to je dobře	myslim Adama a Evu
nenabízet alternativy	takový voloviny	aha ■
aby nehledali jinde, jsou naši	za peníze daňovejch poplatníků	
a co snížit ceny?	my se dřeme a tamti tohle	
otevřít dveře?	kdyby viděl Shakespeare, kam to došlo!	
snížit ceny, otevřít dveře?	to by asi umřel	
proč? máme spokojeno	a taky by se nudil, myslím	
na obou stranách		



ADHD GENERACE

JANA VAVERKOVÁ

Moje generace (možná moje generační bublina) narozena okolo roku 2000 je utopená v možnostech, medialitě, informacích, plastech, krizích, globálnosti, bohatství, selflove, individualitě, profilu, banalitě... Tento popis zahlcenosti dnešním světem je klišé, protože se přece netýká určité skupiny lidí, ale každého. Všichni jsme unášeni rychlostí současnosti. Na čem ale může mladý člověk začít stavět, když je od začátku součástí toho všeho, jenom ne v tom zakořeněný. Neví, kam své kořeny zapustit, a tak ani nemůže začít růst. A chce začít růst, i když společenským tématem je nerůst. Uf.

Je pro mě těžké začít psát esej, protože se dostatečně nevyznám v tématech a problematikách, kterými jsem obklopena. Nestíhám jít do hloubky. Nebo to prostě neumím. Nevydržím se dost dlouho koncentrovat. Mám pocit, že všichni moji vrstevníci včet-

ně mě mají ADHD v krvi. Protože neustále přichází něco nového. Nové je sice pomíjivé, ale mocné. Nové je mladé a krásné, nové osvěžuje naši identitu, nové je i lepší, chytřejší, rychlejší nebo konečně pomalejší. Sytíme se novým, regenerujeme se a snažíme se udržet čerství jako z všudypřítomné reklamy. Dnešní tempo nás nutí zpochybňovat, zda je naše roztěkanost jen tendencí nebo reálnou poruchou. Necháme se unášet nebo deformovat? Rychlá doba nahrává rychlým lidem. Pomalost je trendem, ale pomalí lidé nikoliv. Nemít ideální rytmus znamená být na obtíž. Není právě (pro mnohé utopická představa) zpomalení ekvivalentem k zpřítomnění? Sociální sítě v nás navíc vypěstovaly přehnanou sebestřednost a závislost na sebe prezentaci, kterou se snažíme určit, jak nás budou vnímat druzí, ale také jak se budeme vnímat my sami. Začít komunikaci na sociálních sítích znamená absolvovat malý poznávací proces cizího profilu, seznámit se s identitou člověka v paralelním světě – s více či méně iluzivním já. Self-expression na sociálních sítích (i to, že sociální sítě člověk nemá nebo na ně nepřispívá) automaticky danou osobu zařazuje do určité subkultury/bubliny/škatulky. Skrze tento systém snadněji zařadíme lidi, kteří nám „na první digitální pohled“ sedí nebo nesedí. Dokážeme se tak mnohem rychleji rozvrstvit a uzavřít do své komfortní zóny, ve které řešíme vlastní škálu problémů. Hledáme si kamarády, partnery a spolupracovníky, kteří jsou nám nejvíce podobní. Systém vybudovaný tak, abychom měli rádi především sami sebe a nám podobné. Proto se bojím mluvit za celou moji generaci i přesto, že mě jako celek zajímá, protože slyšet a vidět rozhodně nejsme všichni,

a už vůbec ne dohromady. Každou mladou generaci ale spojuje nějaká společná dobová zkušenost, zrovna v našem případě nástup technologií jako každodenní praktický i zábavní společník. Zejména naše rané a bezprostřední ovládnutí technologií a vztah k intermediím vytvořily mezeru mezi námi a starší generací v chápání světa.

MY versus?

Od mladé generace jsou velká očekávání, ale je i zbytečně podceňována. Tomu asi člověk musí čelit v každém věku, přesto je toto období určující při budování sebedůvěry. Čím dál častěji od svých o pár let starších kamarádů slýchám, jak je trápí jejich stárnutí a stále nepřicházející rozklíčování zásadních životních otázek. Očekáváme, že s věkem přichází rozuzlení, ale místo toho postupně ztrácíme iluze o moudrosti stáří. A cítíme se špatně za to, že stárneme, protože už nebudeme unikátními a novými, už nebudeme mít možnost změnit svět, protože nám utečou příležitosti a ona adorovaná svěžest. V přehlacení možností je těžké se rozhodnout pro jednu věc, třeba pro studium konkrétního oboru. Navíc nás ovládá úzkost, že pokud se nerozhodneme správně v brzkém věku, utečou nám v budoucnu všechny příležitosti. Nemůžeme vyjít ze školy příliš staří, protože už se nezvládneme zařadit do tempa doby. Máme v sobě zakořeněný systém toho správného a dobře fungujícího, a tak nás stresuje věk ještě před tím, než nás má doopravdy sílu brzdit.

Na věku se ale lpí i v oblastech, kde bychom to možná nečekali. Na přijímacích zkouškách mi byla položena otázka, zda si nepřipadám

na obor divadelní dramaturgie příliš mladá. Doteď nerozumím tomu, jak by kdokoliv mohl být moc mladý pro studium na vysoké škole. Proč máme takovou tendenci nerespektovat mladší členy? Prezентujeme se životopisem, portfoliem a následně schopnostmi, proč bychom někoho měli přesvědčit svým věkem? V prvním semestru studia mě tato myšlenka opakovaně znervózňovala. Ptala jsem se sama sebe, zda jsem si zvolila správně a zda budu stačit o pár let starším spolužákům. Bojovala jsem s myšlenkou, jak může být věk považován za argument. A co vůbec znamená být na něco příliš mladý? Copak existuje měřítko zkušeností podle věku?

Strach z přínosu nového neovládá jenom starší generaci, ale také tu naši. Neustálým odkazováním se na to, co už bylo zvládnuto, a jak to bylo zvládnuto dobře, se uzavíráme možnosti udělat něco lépe nebo prostě jinak. Upnutím na metody a postupy, které jsou do kola předkládány jako ty správné, se v nás utváří spíš myšlenka dohnat, co už ostatní zvládli, než přijít se sebou samým a svou vlastní zkušeností. Nevíme, zda nás má fakt, že Rimbaud napsal své vrcholné dílo v devatenácti letech, spíš motivovat nebo znepokojovat. A pokud je nám vyčítáno, že nezvládneme některé oblasti života nebo práce stejně dobře jako ti před námi, máme se snažit mermomocí přiblížit k jejich obrazu? Co když je naším úkolem rozvíjet jiné potenciály v jiných směrech?

Mladí lidé trpí neukotveností, možná zkratkovitostí. Jen těžko se pojímá roztěkanost a rozvrstvenost zájmů jako pozitivum. Co naše generace přinese budoucímu světu, se teprve ukáže. Možná, že čím víc jsme roztěkaní a roztrženi, tím víc se ptáme po smys-

lu. Snad by z nás mohli vyrůst lidé, kteří pokud už opravdu někde zakoření, budou mít své místo vnitřně opodstatněné. Nevím ale, jestli se to opravdu nějaké generaci povedlo, být si jistá svým místem ve svobodném světě. Nejsme v situaci, kdy se musíme vůči systému vymezovat, ale chceme ho začít konstruktivně posouvat, aby byl ekologický, technologicky bezpečný, dynamický a přitom svobodný.

RE:GENERACE

Nechtěla bych rozdělovat společnost na mladší a starší generaci jako na nesourodé skupiny lidí. Právě tuto propast by bylo dobré naopak zaplnit pochopením a nalezením společných témat, pokusem o konsensus. Vzájemným dialogem a učením se jeden od druhého. Nedorozumění vznikla například v iniciativě Nemusíš to vydržet, kdy pokus o reformu byl v mnoha případech vnímán jako útok na starší generaci nebo jako osobní křivda. Mluvit otevřeně o progresivním přístupu z pozice mladého člověka může být lehce interpretováno jako nevděk, drzost nebo nepochopení pracně vybudovaného systému. V takové chvíli přichází stav naprosté bezmoci, kdy vyjádření potřeby změny ještě zhorší situaci a posouvá nás zpět na začátek. V progresu nám brání neschopnost dialogu a sebereflexe.

„Nevědomý učitel totiž neví, co je to otupující vzdálenost, vzdálenost přeměněná na radikální propast, kterou může ‚vyplnit‘ jen odborník. Vzdálenost není zlo, které je třeba zrušit, je to normální podmínka každé komunikace. Tvor jménem člověk je vzdálený, odtažitý a komunikuje prostřednictvím houští-

ny znaků. Vzdálenost, kterou musí překonat, není propast mezi jeho nevědomostí a poznáním učitele. Je to jen cesta od toho, co už zná, k tomu, co ještě neovládá, ale může se to naučit stejně jako se naučil všechno ostatní – ne proto, aby získal pozici mudrce, ale aby své zkušenosti vložil do slov a svoje slova ověřil, aby svoje intelektuální dobrodružství dal k dispozici jiným...“ [1]

Podle Rancierera je cesta zasypat propast mezi učitelem a žákem dehierarchizací pozice učitele jako někoho s patentem na pravdu. Žák se tak učí zkoumat a prověřovat, na co učitel přišel, ale neučí se to, co ví učitel. Učí se tak něco, o čem učitel ani netuší. Takový přístup by mohl vyřešit nedorozumění a naše častá uvíznutí na jednom bodu. Pokud se učitelé nenaučí naslouchat svým žákům, nikdy jim nebudou schopni předat to, co doopravdy potřebují. Stejně tak se ale žák nesmí utvrdit ve vlastní pravdě a uzavřít se před tím, co učitel nabízí. Na škole chceme spíš dobu předběhnout, než abychom se brzdili vysvětlováním toho, co už neplatí. Věřím, že se od sebe na školách často učíme i nyní, pojmenovat si však tento princip by pomohlo takové prostředky komunikace pěstovat a stavět na nich do budoucna.

„Je v nás však zakořeněná potřeba hierarchizovat, protože nám poskytuje jistý druh řádu, stability a předvídatelnosti. Motivuje lidi, aby se snažili dostat do vyšších pater, a mohli tak užívat peněžních i nepeněžních výhod plynoucích z vysokého statusu. Největší a často zmiňovanou výhodou je efektivita v dosahování cílů...“

Nicméně hierarchie není neutrálním způsobem, jak uspořádávat společnosti a organizace a jak v nich efektivně rozdělovat úkoly,

nýbrž je primárně mechanismem, jak vytvářet a udržovat nerovnou distribuci přístupu k řízení a rozhodování, ke zdrojům a příležitostem.“ [2]

Nemyslím si, že řešením je totální dehierarchizace všech institucí, ale zrovna divadelní prostředí by se mohlo více otevřít tvůrčímu dialogu. V hierarchických institucích jsme vyrostli, struktura vztahů zůstává stejná. Nejdříve jsme nuceni poslouchat otce, potom učitele a později šéfa. Mladí studenti mají tu nevýhodu, že ještě neměli mnoho příležitostí se projevit, nemohou se tak sebejistě opřít o své předešlé zkušenosti. Demotivace přijít s vlastní cestou nebo pohledem na svět může sebeprojevení a autentický seberozvoj prudce zabrzdit.

V této fluidní době se snažíme nalézt a obhájit vlastní gender a identitu, zjišťujeme že technologiím nelze utéct ani se jim plně oddat a hledáme, kam do spektra možností zapustíme svoje kořeny. O to víc potřebujeme vzájemné pochopení, abychom měli energii a zázemí popasovat se s globálními problémy, které nás obklopují. Místo abychom ztráceli energii bojem a sebeobhajobou, raději se chceme naučit spolupracovat. Abychom systém posunuli tím, že se přestaneme ztráct sami v sobě, ale začneme se respektovat. Snad by to mohlo začít právě na školách v dialogu s mladými lidmi a jejich představě o světě ■

[1] RANCIÉRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-89-8.

[2] CEDIT: *kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla*. Číslo 7, ročník 3. Brno: CED, 2021. ISSN 2694-7765MK.

hledání intimity sdílené šatny

JANA UHÝRKOVÁ

tvorba je disciplína
a služba

přetékáme do tabulek

cizí těla jednají
našimi vlastními
věty důkladně vyextrahované
anonymním editorem
výtažek originality

oběd v plastu pálí na dlani
i přes ubrousek
s logem zelené žáby na fialovém listu

každý na svém vlastním políčku
a pak
proč neprorůstáme

*analyzujeme
analyzujeme*

S čím vám můžu pomoci?

BERNARDETA BABÁKOVÁ

Sama nejsem z divadelního prostředí a moje druhá kariéra i „umělecká“ práce se odvíjí za okolností, které mají s divadlem jakožto institucí i jakožto sítí vztahů společného spíše méně než více. Pro uchopení tématu jsem si proto zvolila metodu pozorování, naslouchání, citlivých rozhovorů s přáteli a především přítelkyněmi (které jsou z pochopitelných důvodů anonymizované).

Děvče pro všechno

Absolventka divadelní režie, kterou si po celou dobu studia pletli s dramaturgyní, podepíše pracovní smlouvu s příspěvkovou organizací – menší divadelní scénou. Je nervózní, protože měla to štěstí na rozdíl od zbytku ročníku a získala pracovní místo. O kariéře *na volné noze* samozřejmě taky uvažovala, ale je praktická, zvyklá

se sama o sebe postarat a nebýt nikomu na obtíž, takže pravidelný měsíční plat poté, co skončí studentské výhody, se jí zdá být tím nejlepším možným řešením. Na chvíli podlehne dojmu, že je dokonce *úspěšná*. Konečně její budoucí kolegové jsou docela sympatičtí, občas se objeví v nějakém žebříčku oceňující jejich práci a to, co se na scéně, kam teď patří, vlastně děje, jí není úplně proti srsti. Potěšena zájmem o její vlastní osobu zhmotněnou do podoby pracovní smlouvy, pohlíží na veškerou divadelní produkci mnohem shovívavějším okem.

Zpátky k podpisu smlouvy; absolventka se snaží číst pozorně její obsah, aby snad nevypadala jako ignorantka, ale ne zas moc dlouho, aby nevypadala jako hnidopich. Ve skutečnosti se nedokáže vůbec na nic soustředit, a proto bezmyšlenkovitě přejíždí očima řádky, aby na závěr připojila podpis, podala si ruku se svým nadřízeným a přijala jeho pozvání na skleničku. Nad vínem se baví o věcech vysokých i nízkých, jeden před druhým se předvádí ve svých znalostech v oblasti divadla, výtvarného umění, literatury, historie, filozofie. Nešetří politickými názory, vtípnými historkami ze studií a dojde i na pár pomluv ohledně (uměleckých, ideologických) nepřátel, na kterých se zaručeně shodnou.

Až druhý den si mladá absolventka v klidu a sama pročte znovu pracovní smlouvu. Dokonce několikrát. Ale stále jí není jasné, co přesně by měla v nevelké příspěvkové organizaci vlastně dělat.

Týdny se překlápí v měsíce. Čas plyne v rytmu porad, explikací, premiér, repríz, derniér, zkoušení, oprašování, natáčení záznamů. Zatím se absolventka, teď už spíš mladá za-

městnankyně, rozkukává a snaží se *dobře zapsat*. Do práce chodí včas, tráví tam čas nejen když je to třeba, ale dodržuje svěřepě pracovní hodiny. Pohlídá, přiskočí, zkontroluje, poradí, zrediguje, opoznámkuje, vyhledá, vysvětlí, utěší, uvaří kafe, dojde pro oběd, udělá zkrátka, co je potřeba. Po půl roce nesměle začne přicházet s návrhy na vlastní inscenaci, kterou by ráda režírovala. Nápady i odhodlání spláchne sklenička s vedoucím. Mladá zaměstnankyně tedy dál trpělivě čeká, odvádí všechnu práci, o kterou ji zrovna požádají (kolektiv to potřebuje), a po roce a půl v zaměstnání zjistí, že zrovna dělá šatnářku a psychologickou poradkyni části hereckého souboru i mistrovi světla. Když se tedy absolventka divadelní režie podívá po dvou letech znovu do své smlouvy, napadne ji, že by v náplni práce mělo stát spíš něco jako děvče pro všechno místo vágního pojmu *producentsko-dramaturgická pozice*. Kde se stala chyba? A proč si to mladá režisérka vůbec nechá líbit?

Vysvětlení by se nabízelo několik. Předně přišla na pracoviště, kde je nejmladší, je vůči svým nadřízeným logicky ve slabší pozici a svůj důvod může hrát i to, že je žena. Jak píše například Eve Rodsky ve knize *Fair play* nebo Katrine Marcal v knize *Kdo vaří ekonomům*, mladá absolventka režie se v zaměstnání dostala do takové pozice, že na ni jakožto na jedinou ženu „z uměleckého vedení“ malé divadelní scény zbyla všechna *mentální a emocionální práce*, která je sice velice důležitá, je však ale neviditelná a především neoceněná. Snad bychom v jejím chování mohli také rozpoznat „helfer-syndrom“, syndrom pomocníka, který ve stejnojmenné knize popisuje a rozebírá psycholog Wolfgang

Schmidbauer, ať už se jedná o neschopnost vyjádřit své vlastní emoce v zaměstnání, upřednostňování pracovních povinností nad osobní život, perfekcionismus, nebo snahu obětovat svůj čas a schopnosti pro ostatní. K tomu se navíc přidává to, co Ľubica Kobová ve svém eseji *Postfeminismus* označuje jako *neformální etiku ženských „podporujících“ vztahů*. Ochota mladé režisérky se přizpůsobit, nečinit problémy, ustoupit a dělat co je třeba se od ní očekává (z jasného ale nevyřčeného důvodu), protože je žena. Jak dále píše Kobová ve své kritice neoliberálního proudu současného feminismu, „ženy se stávají prototypickými nositelkami univerzálních lidských vlastností; flexibilita, vytrvalost, znovuvytvoření vědomí, že nic není zadarmo. Prekarizovaný pracovní subjekt, to je žena.“ Když mladá zaměstnankyně přichází brzy dopoledne do zaměstnání, neptá se, *co dneska budu dělat? ale s čím vám můžu pomoci?* Myslí na to, co je třeba, urovnává nesrovnalosti, očekává se od ní, že bude do vztahů na pracovišti vnášet *pohodu, klid, smířlivost*. Kdy nastaly okolnosti, které vedly až k výše popsané situaci? Pokusím se o odpověď, aniž bych použila slova jako *kapitalismus* nebo *patriarchát*.

Pravděpodobně bych se mohla opřít o dílo Simone de Beauvoir *Druhé pohlaví* („Vyobrazení světa, jako svět sám, je výtvořem muže; popisují jej z jejich vlastního úhlu pohledu, který zaměňují s absolutní pravdou.“ // „Člověk se nepozdvihuje nad zvíře tím, že dává život, nýbrž tím, že ho dovede dát v sázku. Proto také lidstvo nepřiznává nadřazenost tomu pohlaví, které rodí, ale tomu, které zabíjí.“ // „Velkou roli sehrává markantní rozdíl ve výchově chlapce, jenž je podporován

k rozvoji své osobnosti, na rozdíl od výchovy dívky.“) nebo o knihu *Nadvláda mužů*, jejímž autorem je Pierre Bourdieu. Oba autoři rozplétají a popisují složitou kulturně-historickou cestu, která vedla k nadřazenosti mužů. V současné době není pro ženy problém zvolit si studium na umělecké akademii a připravovat se na dráhu (divadelní) režisérky, společnost přijala ženu jako pracující a samostatnou také v osobním životě. Jak píše Bourdieu, v pracovním prostředí je však žena stále uváděna do podřadných pozic. Ani prostředí divadla fungující jako veřejná instituce (např. příspěvková organizace) v tom není výjimečná. V čele stojí umělecký šéf a kolem subjekty, které ho podporují. Nezřídka „ženské subjekty“. Podobně i divadelní inscenaci vytváří režisér a kolem sebe může mít (ženské) subjekty, které mu jsou nápomocny. S tímto principem se setkáváme již na akademiích múzických umění, jako by šlo o pevně stanovený, neměnný rámec. Zkušenost s ním mají mnohé studentky i absolventky, což jsem měla nejen možnost vyslechnout během svých studií od kolegyní z jiných ateliérů, ale také se o tom znovu přesvědčit z výpovědí, které byly součástí performance iniciativy *Nemusíš to vydržet*. Studentky z DAMU a JAMU se svěřovaly s tím, že při jejich nástupu do ateliérů režie-dramaturgie se automaticky počítalo s tím, že studenti se přišli připravovat na dráhu režisérů, zatímco studentky se stanou dramaturgyněmi. V tomto místě se dotýkám komplikovaných otázek souvisejících s úlohou a možnostmi divadelní dramaturgie, do kterých pro účely tohoto textu nechci zabíhat. Za důležité však považuji zmínit, že některými divadelníky a vyučujícími na akademiích múzických

umění je dramaturgie skutečně považována „pomáhající“ či „podřadnou“, a proto do ní pasují studentky, a to nejen ty, které souhlasí, nebo nejsou rozhodnuté o svém povolání, ale i ty, jejichž odhodlání, touhy, ambice i schopnosti směřují k tomu stát se režisérkou. Podobně je tomu v systému uměleckého vzdělávání například i u ateliéru divadelní produkce a jevištní technologie. Studentky produkce mi mnohokrát popisovaly, že se od nich očekává (ne přímo ze strany vyučujících, jako spíš kolegů) připravenost „zvládnout a zařídit všechno“ prostě proto, že jsou ženy a „ženská vydrží víc než člověk“. Abych si tedy odpověděla na svoji otázku, na vině mohou být mechanismy, zakořeněné v rozdílném přístupu při výchově (nikoliv nutně ve vzdělání) dívek a chlapců, které se promítají do jejich chování a očekávání jejich okolí.

Nedělej ze sebe chudinku

Pierre Bourdieu dále rozvádí myšlenku, že samotné odstranění společenských struktur, které nerovný a nespravedlivý stav nastavily, nestačí ke skutečné změně. Ano, ženy a dívky mají formálně rovnost před zákonem, mohou studovat na vysokých školách, mohou se stát divadelními režisérkami. Abych se od líčení nespravedlností a neúspěšných pokusů realizovat kariéru režisérky posunula a tím se vyvarovala námitkám, že své úvahy stavím pouze na svědectví *neúspěšných* studentek a absolventek (jistě, selhaly jen svojí vinou, určitě se málo snažily, ale stále odolávám tomu použít slovní spojení neoliberální kapitalismus), přesunu se k samotným divadelním režisérkám. Při té příležitosti bych ráda zmínila text Jiřího Honzírka *Mimopraž-*

ské dramplány, který vyšel v 19. čísle časopisu A2 v roce 2019. Autor článku si dal tolik práce, že spočítal, že ze zamýšlených 122 regionálních premiér v sezóně 2019/2020 jich mělo být režírováno nebo spolurežirovano ženami pouhých 21, přičemž v některých divadlech v celé sezóně nebude působit žádná režisérka. Sám Honzírek si v článku klade otázku *Kam zmizely ženy?* Odpověď by mu mohla poskytnout například režisérka Marika Smreková, svým příspěvkem nazvaným *Urban Parents* uvedeným v rámci kurátovaného večera *Urban Escapes*, pořádaného v rámci programu *Y-Events* v divadle X10. Režisérka během něj komentovala krátký film, který natočila společně se svojí tříletou dcerou. Díky technologii go-pro kamery je ve filmu zachycena zkušenost rodiče i samotného dítěte s pohybem ve veřejném prostoru hlavního města Prahy. Marika Smreková přecházela volně ve svém výkladu od zkušenosti proměnou života v metropoli v souvislosti s rodičovstvím ke zkušenosti proměny jejího vztahu k živému umění, konkrétně k divadlu. Režisérka popisovala nejen to, jak její práce na divadle ustoupila do pozadí na úkor mateřství, ale také to, jak jako matka pečující o dítě postupně vypadla i z role divačky. Ženy jsou z biologického hlediska předurčeny k mateřství, což vede k nejrůznějším komplikacím v jejich pracovním životě. Žena je dokonce pracovním právem chráněna po dobu rodičovské a mateřské, avšak kromě toho že se tato ochrana promítá pouze do zaměstnaneckého vztahu (jak víme, zvláště v oblasti kultury se pracovníci realizují skrze tzv. švarcsystém, tedy obcházení pracovněprávního vztahu přes status osoby samostatně výdělečně činné, vůči které její „partner“ či

„zadavatel“ nemá žádné povinnosti a defacto by se měli nacházet v rovném postavení), nezohledňuje nijak zapojení se do pracovního procesu ženy po rodičovské dovolené. Ženy, které do chvíle, dokud se jim nenarodily děti, mohly zastávat stejné postavení jako muži, tedy skutečně *mizí*, jak zmínil Jiří Honzírek. A mizí i režisérky, ženy, které se vzdělávaly, které intenzivně navštěvovaly kulturní události (ženy mimochodem ve statistikách zájmu o kulturu nad muži stále převažují [1]), na což ve své příspěvku upozornila i Marika Smreková. Její příspěvek jsem vybrala proto, že v něm není zahrnuta lítost, že netematizuje to, že by snad autorka byla do role matky vtlačena a že by si přála toto rozhodnutí neučinit. Smreková poukazuje chytře a vtipně na širší jev (ženy mizející ze společnosti) bez toho, aby se litovala nebo hledala „viníky“. Ráda bych také dodala, že na základě informací z webových stránek divadla Feste, kde Jiří Honzírek působí, jsem zjistila, že ze současných pěti uváděných inscenací nerezírovala žena ani jednu, v jednom případě je uvedena Kristýna Břečková na pozici dramaturgyně. V archivu inscenací divadla Feste jsem našla jednu režisérku uváděné inscenace (Marika Smreková), jednu spolurežii (Silvie Šeborová) a třikrát jména žen na pozici dramaturgie. Co z toho můžeme dovodit o autorovi, který si klade otázku *Kam zmizely ženy?* je na rozvaze každého čtenáře.

Co s tím?

Divadelní, potažmo celý kulturní provoz ve svém nejširším zaměření příliš nepočítá s rodiči, malými dětmi, ale ani s hendikepovanými lidmi, zdravotně či ekonomicky znevý-

hodněnými, představiteli minorit (kulturních, etnických) nebo se starými lidmi. Zdá se dokonce, že s nimi nepočítají ani jiné oblasti současného světa a společnosti, tedy mimo „specializované“, „vyčleněné“ instituce, jako jsou univerzity třetího věku [2], divadlo Baroka, Divadlo bez domova a podobně i na té nejširší společenské úrovni. Ostatně i divadla pro děti svým názvem vyjadřují, že jsou určená dětem, ale ne celé rodině. V souvislosti s hledáním odpovědi na otázku, *co dělat?* a vzhledem k oblasti, ve které se v tomto textu pohybuji (umění, kultura, instituce, role ženy ve společnosti), nabízím se hledat inspiraci v nedávno vydaném manifestu *Feminismus pro 99 %*, jehož autorkami jsou Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya a Nancy Fraser. Autorky v něm přináší eko-socialistický, antirasistický a antikapitalistický (a jsme u toho!) program, který si přeje zlepšení situace pro převážnou většinu lidí, nikoliv pouze rovné příležitosti pro skupinku vyvolených žen z elitní společenské vrstvy. Manifest volá po transformaci sociálních vztahů, díky které by došlo i ke změně hodnocení *péče*, která se od žen očekává. Všechna *emocionální a neviditelná* práce mladé absolventky nebo mateřská úloha režisérky by přestaly být překážkou nebo něčím méně hodnotným (a méně ohodnoceným) ve srovnání se „skutečnou“ prací, jako je režie či vedení kulturní instituce.

Při četbě manifestu *Feminismus pro 99 %* jsem si ale sama vzpomněla na pasáž z knihy *Nadvláda mužů*, ve které už Bourdieu uvádí, že aby došlo ke skutečné změně ve společnosti, muselo by dojít k radikální změně sociálních podmínek, z nichž se ony dispozice, nutící ovládané pohlízet na vládnoucí na

sebe samotné z hlediska vládnoucích, rodí. [3] V hrubých rysech se tedy nejméně posledních 30–40 let točíme kolem toho, že se *něco* musí změnit. Tu více tu méně se přibližujeme k tomu, *co* že se to musí změnit, avšak odpověď na to *jak*, zdá se mi, zůstává stále nejasná, nezřetelná a pokud se objevují nějaká řešení, neexistuje na nich ani dostatečně velká shoda ve společnosti. Ľubica Kobová ve svém eseji *Postfeminismus* uvádí, že feminismus se s ústupem od své socialistické varianty (signifikantní pro tzv. druhou vlnu feminismu) připravil o možnost kritizovat kapitalismus, opírajíc se ve svém textu o Hanu Havelkovou či Nancy Fraser, Kobová dodává, že hlavní současný proud ve feminismu (*postfeminismus* nebo *neoliberální feminismus*) nepřináší uspokojivé odpovědi na řešení současných problémů a podobně tedy jako Bourdieu naznačuje, že je třeba radikální změny sociálních podmínek. Řešení nahlédnutých problémů by mohly přinést nástroje feminismu, avšak ne té jeho podoby, která v současné době převládá (*postfeminismus*, *neoliberální feminismus*), protože se mu nepodařilo odolat komodifikaci a místo toho skutečných změn, po kterých je voláno, přináší jen na růžovo natřenou povrchní emancipační rétoriku (*jsi výjimečná!*) zajišťující především, aby všechno zůstalo při starém.

Věřím, že důslednou kritikou a pojmenováním nerovností a nespravedlností můžeme přispět k zpřesňování obrysů odpovědi na to, *co s tím* ■

POZNÁMKY

[1] Např. mapování kulturního chování obyvatel hlavního města Prahy z roku 2019 viz bit.ly/babakova1

[2] K instituci „univerzity třetího věku“ bych se ráda podělila o zkušenost z širší rodiny mého partnera, kdy si jeho příbuzná v důchodovém věku, dříve působící jako matematika a vysokoškolská pedagožka, stěžovala, že se jí na „univerzitě“ nedostává adekvátního vzdělání, ale probíraná látka má úroveň naučného seriálu na ČT 2, jako by se snad člověk ve věkové hranici 60+ stával negramotným. Ačkoliv chápala, že tento „program“ má být přístupný co nejširšímu okruhu zájemců o vyplnění volného času, přesto dále zachovávala nesouhlasný postoj vůči tomu, že vysoký věk by měl být překážkou ke vzdělání na odpovídající úrovni.

[3] *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000, strana 40.

POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE

ARRUZZA, Cinzia, BHATTACHARYA, Titthi, FRASER, Nancy. *Feminismus pro 99 %*. Praha: Neklid, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000.

DE BEAUVOIR, Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966.

KOBOVÁ, Ľubica. *Postfeminismus*. Esej ze sborníku: MARTINOVÁ, Marta, METELEC, Matěj, RYCHETSKÝ, Lukáš (editoři). *Post...* Praha: A2 o.p.s., 2020.

MARCAL, Katrine. *Kdo vaří ekonomům?* Praha: Idea, družstevní nakladatelství, 2021.

RODSKY, Eve. *Fair play*. Londýn: Quercus Publishing, 2019.

SCHMIDBAUER, Wolfgang. *Syndrom pomocníka*. Praha: Portál, 2008.

HONZÍREK, Jiří. *Mimopražské dramplány*. A2 kulturní čtrnáctideník, číslo 19, ročník 2019.

SMREKOVÁ, Marika. *Urban parents*. Uvedené v rámci kurátorovaného večera série *Y-Events* v Divadle X10, akce proběhla 11. 10. 2021.

Ne/mocná množina

VOJTĚCH KOLÁČEK

S mocí v divadle jsem se setkal poprvé před sedmi lety, v jedné malé kanceláři, kde mne skrze velikého šéfa přijala do řad divadelních techniků. Od té doby mám možnost pozorovat, často až zpětně, jak funguje moc v divadelním zákulisí.

První zkušenost byla s mocí autoritativní. Pevně daná struktura, kde každý znal své místo a příkazy dostával z vyšších pater. Celý proces zajištění divadelního provozu musel šlapat jako stroj. Dobře to vystihovalo pojmenování divadla jako „Závody“, které jsem slyšel od starších kolegů. V téhle továrně na inscenace byl každý člověk redukován na součást obřího stroje. Jakmile začala kola skřípat nebo se zadrhávat, přišel opravář a srovnal součástky, většinou za použití silných slov, zpátky na místo, popřípadě nastavil na stroji větší rychlost. Nelze se pak divit, že součástky tohoto stroje se buďto po krátké době vyměňovaly, nebo pravidelně namazávaly. Pozastavoval jsem se nad tím, jak je možné, být součástí tohoto stroje dlouhodobě. Odpovědi jsem tehdy

hledal ve *Strachu ze svobody* (Fromm, 1941), odkud jsem si odnesl odpověď, že svoboda s sebou nese tíhu odpovědnosti a nejistotu. Právě proto se někteří raději stanou součástí stroje, kde získají jistotu a nemusejí přemýšlet nad vykonávanou prací – obé samozřejmě neplatí absolutně – ale svoboda v práci je zde minimalizována. Stejně mi to popisovali pracovníci v nedivadelních závodech. Odbouchají směnu, kdy bezmyšlenkovitě udělají normu a zbytek dne teprve dělají své, žijí.

Přišlo rozhodnutí shora, octl jsem se v jiné pobočce divadelních závodů. Budova to byla menší, a tedy i stroj se musel zmenšit. Kola výroby se však nesmí zastavit, a tak, aby vše šlo tak jak má, musely se součástky stát mnohofunkčními. Budova nebyla jen menší, ale i starší. Stroje se pokrývaly organickými tkáněmi, biolog by možná určil, o jakou plíseň se jedná. V mechanickém soukolí se začala objevovat organická struktura, která občas iniciovala vlastní aktivitu, avšak mechanický přístup stále převládal.

O pár let později mne pohltila instituce z druhé strany divadelního spektra, nezávislá scéna. Snaha popsat strukturu fungování zákulisí této nezávislé scény se dá jen v krátkých časových intervalech, kdy je zrovna stabilní. Bylo zajímavé pozorovat co se stane, když dáte lidem svobodu v jejich pracovní době, kterou si navíc sami mohou určit. Svoboda, která má místy paralyzující efekt. Opět jsem se dostal oklikou k Frommově *Strachu ze svobody*. Zde s tím rozdílem, že s přibývajícím zkušenostmi a tím nabytým sebevědomím strach ustupoval. Možná se tedy jedná spíše o strach z odpovědnosti, než o strach ze svobody. Je zřejmé, že jedno bez druhého nemůže existovat odděleně, jde o to, která složka převládá v ten daný moment. Nezbyvá než přijmout fakt, že lidé držící pozice související s nějakým druhem moci, ale také odpovědnosti zde prostě jsou, a ještě nějakou dobu budou, milník, při kterém dojde ke změně, nechť si každý zkusí předpovědět sám.

Na jedné straně je továrna na inscenace, kdy je vše pevně dané a člověk těžko hledá prostor pro vlastní iniciativu nebo tvorbu – zdůrazním, že se zde jedná o divadelní zákulisí, tvorbu režiséra, dramaturga, herce atd. hodnotit ze své zkušenosti nemohu. Skupina je masivní, chyba jednotlivce se v soukolí ztratí, pokud to není chyba zásadní. Instituce jde setrvačností stále dál, s malou manévrovací schopností, avšak velkou hybností.

Oproti tomu na druhé straně je skupina tím menší, čím více jsou její jednotliví členové vícestranní. Nemyslím si, že lze utvořit skupinu, kde by nevznikly i mocenské vztahy, ať je skupina jakkoliv malá a mocenské vztahy ať mají jakoukoliv podobu. Chyba může, ve skupině i u jednotlivce, vést k sérii chyb dalších

při snaze zpracovat chybu předešlou. Spustí se řetězová reakce. Vše záleží na správném rozvržení sil a vedení dialogu.

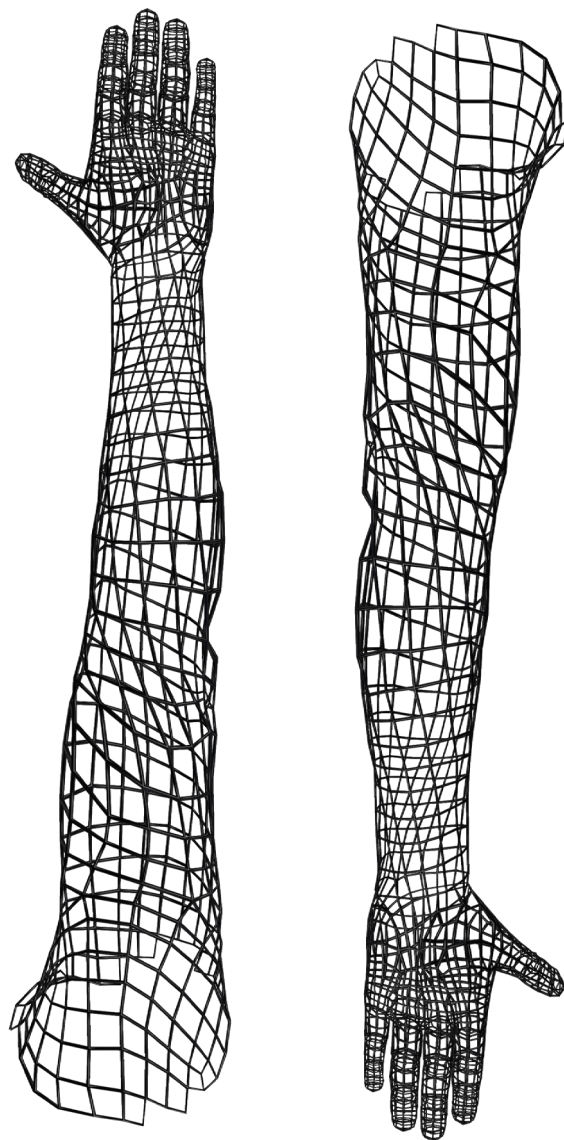
Při porovnání těchto dvou rozdílných způsobů fungování skupin a jistém zjednodušení, dostaneme množinu většiny možných způsobů – prvků, ve které se můžeme pohybovat. Zajímavou vlastností této množiny je, že při propojení dvou stávajících prvků vzniká v množině prvek nový. Osobně si myslím, že je plocha množiny potenciaálně nekonečná, ale v určité etapě vývoje konečnou je. V konečné fázi čeká, než se najde spouštěč k dalšímu zvětšení plochy.

Pokud tuto množinu použijeme pro náhled na studium na Divadelní fakultě JAMU, pak si můžeme položit otázky, kde v množině se fakulta nachází, ale také kde v množině se nacházejí studenti. Obě otázky spolu souvisí a nelze určit, která předchází té druhé. Je systém odpovědný za studenty nebo studenti odpovědní za systém, do kterého nastoupili? Je-li odpovědnost provázána se svobodou, lze se ptát i takto: Poskytuje systém studentům svobodu nebo jsou to studenti, kteří poskytují svobodu systému (dělat si s nimi co se mu zamane)? ■

Strategie mezigeneračního dialogu

JAN DOLEŽEL

N Nejčastěji zmiňovaným termínem ve veřejné i neveřejné diskusi na akademické půdě i mimo ni ve vztahu k věku je tzv. **ageismus**. Na webu Ageismus.cz FSS MUNI dle vzoru amerického psychiatra Roberta Butlera jej definují jako „stereotypizování a diskriminaci lidí pro jejich stáří.“ [1] Lucie Vidovičová, autorka citovaného článku z roku 2008, konstatuje, že koncept „ageismu se pomalu dostává i do českého odborného diskursu,“ [2] stav užívání termínu v současné debatě se dost proměnil – z prostředí akademických článků se dostává do publicistických textů.



Termín ageismus v posledních letech (2015–2022) proniknul například do jazyku zpravodajských portálů jako Česká televize, Český rozhlas, týdeník Respekt nebo A2larm. V rámci debaty, kterou spustila iniciativa **NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET** užil termínu ageismus ve svém příspěvku Jan Vedral, ve kterém mimo jiné říká, že nejde o debatu, ale o komunikační zmatek, ve kterém „se postupně projevují znaky a principy kolektivní viny, padlo to tady několikrát, presumpce viny a padne to poprvé, neskrývaný ageismus.“ [3] Zda-li se Vedralovo tvrzení zakládá na faktech, víc než filozofující eseji tematic-

ky přísluší sociologickému výzkumu, z kterého vzejdou konkrétní výsledky a data. Já ovšem tato data nemám a v rámci svojí rešerše jsem nenašel žádný podobný výzkum, který by se týkal DF JAMU nebo alespoň terciálního divadelního vzdělání v ČR. Ale ať už lze považovat Vedralův výstup za věčný, nebo naopak hrubě toxický a porušující veškerá pravidla slušnosti (jako je úcta a respekt vůči druhé straně dialogu), lze na jeho vystoupení pozorovat jeden zásadní jev. Vedral naprosto nezáměrně svým projevem ukázal, že ač je snaha o pregnantní formulace větší – zazní definice performativního aktu, odkazuje k dělení na *Dichtung* a *Wahrheit* – nic z toho nepadá na úrodnou půdu, porozumění nepřichází.

Svoji pozornost chci nyní upřít ke krokům, které mohou jednotlivé věkově rozdílné kategorie podniknout, aby v jejich komunikačním kanále bylo menší množství překážek nebo alespoň používali komunikační kanál společný, nikoliv každý svůj. Ale ještě než se dostanu k těmto strategiím mezigeneračního dialogu, považuji za důležité zmapovat a definovat, o jakých generacích tu bude řeč a především taky popsat prostor, který mezi nimi stojí. Mimo jiné se každá generace identifikuje s určitou událostí dějin, kterou sama zažila nebo ji bezprostředně ovlivnila. Na tuto myšlenku mě přivedla zmínka v analýze dramatu *Král Ubu* (1966) od Jana Grossmana, který při uvažování o aktuálnosti textu z konce 19. století tvrdí, že „*poválečná doba posunula naše cítění a chápání absurdity zřetelně k oblasti tragické – aniž absurdnímu úhlu vzala jeho jedinečnost.*“ [4] Právě zásadní životní milníky a žitá zkušenost s určitou dobou zásadně určují perspektivu, pro-

střednictvím které se v současnosti orientujeme, a jež klade důraz na určité problémy a jiné naopak opomíjí.

Ještě než přijdou na řadu konkrétní příklady ze současnosti, chci se zde věnovat v krátkosti dvěma exkurzům do dějin režie 2. poloviny 20. století. A to s důrazem na silné generace a jejich vzájemnou koexistenci. Západoněmecké divadlo zažilo svoje znovuzrození z popela 2. světové války koncem 60. let. Jde o generaci režisérů, jejichž tvorba se pojí s revolučními událostmi roku 1968. Pouliční demonstrace, okupační akce a protesty, tedy období velkého občanského vzepětí, které političnost veřejného prostoru přivedly i do divadelního prostředí. Zásadním textem a jeho představením tohoto společensko-divadelního pohybu je *Spílání publiku* podle předlohy Petera Handkeho v režii Clause Peymanna na scéně experimentálního Theater am Turm ve Frankfurtu. Právě Peymann, s ním Peter Stein a Peter Zadek, se na dalších dvacet let stali nejzásadnějšími tvůrci západoněmeckého divadla a stvořili kult režiséra, tedy tzv. režiséřské divadlo. S přelomem 80. a 90. let a sjednocením západního a východního Německa nastupuje nová generace v čele s původně východoněmeckým režisérem Frankem Castorfem, který právě na tzv. ostalгии [JD1], stesku po NDR [5], založil poetiku divadla Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, kde setrval až do roku 2017. S nástupem nového milénia přichází generace, která oproti předchozí generaci nepracuje s intelektuální dekonstrukcí kanonických textů, ale přistupuje k nim méně politicky a více instinktivně a vytváří radikální divadelní gesto – jako například režisér Michael Thalheimer. [6] S koncem 10. let no-

vého milénia vyvstává tentokrát už v celém německojazyčném prostředí obrat, který se nepodobá pravidlům generační výměny, jež lze sledovat od konce 60. let. Naopak zde dochází k spojování napříč generacemi. Tento formát pro svoje fungování poprvé zvolilo divadlo Münchner Kammerspiele, ve kterém dostali prostor Castorfovi blízcí Christopher Marthaler nebo René Pollesch, Thalheimerův generační souputník Stefan Pucher, Nicolas Stemann a v neposlední řadě nejmladší tvůrci jako Susanne Kennedy, Leonie Böhm nebo Ersan Mondtag. Podobně v současnosti funguje divadlo Schauspielhaus Bochum v čele se sedmdesátiletým (původně nizozemským) tanečníkem a režisérem Johanem Simonsem, který generačně přísluší někam mezi Peymanna a Castorfa. Obdobným způsobem je vedeno i divadlo Schauspielhaus Zürich. Tato divadla vykazují velkou dramaturgicko-uměleckou kvalitu a sílu, která však nepramení z gesta vyhranění se vůči starší či mladší generaci, nýbrž vzniká právě z **odmítnutí mezi-generačního vymezení**.

V tuzemském prostředí jde naopak o naprosto nevídaný jev. Silné režijní rukopisy a generační rozdíly převládají i v našem divadle. Po šedí 70. a 80. let s výjimkou studiových divadel (Ypsilonka, Husa na provázku, HaDivadlo, Divadlo na okraji) začala od 90. let převládat taktéž postmoderní dekonstrukce (Lébl, Pitínský, Nebeský, Morávek, Dočekal), kterou vystřídala generace režisérů spjících k silně vizuálnímu a stylizovanému gestu (Mikulášek, Špinar). V současnosti nastupuje generace režisérů, kteří se poprvé od sametové revoluce začínají věnovat sofistikovanému politickému divadlu (Hába, Tejnorová, Šiktanc, Buraj). Právě Šiktanc a Buraj šéfuji di-

vadlům, která se v rámci svých tematických sezón pokusila navázat na svoje tradice a znovu spolupracovat s režiséry nebo herci, kteří na těchto scénách v minulosti působili. To lze oproti například směřování činohry Národního divadla pod vedením Daniely Špinar, která spolupracovníky omezila až na výjimky (Petra Tejnorová) výhradně na generační souputníky (Mikulášek, SKUTR), považovat za chvályhodný pokus o průlom.

Filozof Ladislav Hejránek píše, že „*nesmíme čekat na klopýtnutí a selhání dnešních programů světové nápravy, ale **solidarizovat** se s nimi a jejich neúspěchy považovat za své neúspěchy – neboť co jsme my učinili lepšího? (...) To pochopitelně neznamená nikterak slepotu pro svízele a pády, slabost a bezmocnost, které jsou doma i v moderním světě.*“ [7] Požadavek na jednotlivce, který se identifikuje jako vydělený z dění, je velice vlastní i generačnímu vymezování, proto je funkční i pro situaci týkající se ageismu v divadelních kruzích nebo v prostoru uměleckého vzdělávání.

Pro mě je nejzásadnějším krokem na poli divadelního vzdělávání i konkrétní praxe v divadelním prostředí, aby došlo k přijetí generací předchozích, které působí jako pedagogové nebo kolegové tvůrci. Stejně jako se o to pokusilo HaDivadlo nebo Činoherní studio Ústí nad Labem, ač nešlo o do budoucna příliš rozšířený fenomén. Žádné z tuzemských divadel totiž na tomto širokém mezigeneračním dialogu nestaví. Ale nutno konstatovat, že chyba je na obou stranách. Protože tento mezigenerační dialog je stále vnímán jako gesto, které je reprezentantem určitého postoje (v případě HaDivadla šlo o vyjádření tématu sezóny *Věčný návrat* –

Krize budoucnosti). Přitom by podobně jako v otázce rovnosti pohlavní mělo jít o nezávislé strategie, které umožňují větší společenskou provázanost.

Závěrem nutno dodat, že v celém textu operuji se strategiemi mezigeneračního dialogu, které má k dispozici jednotlivec v každodenních situacích, nad těmito prostředky pak stojí kroky, které lze podnikat na systémové úrovni. V rámci svých úvah jsem je do svého uvažování nezahrnoval, protože vnímám tuto tak častou výmluvu na systém za symptom nečinnosti, kterou lze přetvořit například ve zmiňovanou solidaritu. A prosím žádné „**Ok, Boomer**“, i když bych chtěl tuto frázi (já i mnoho dalších mileniálů a lidí z generace) vnímat jako vyjádření zastaralého názoru, nikoliv jako odkaz na věk mluvčího ■

POZNÁMKY

[1] Vidovičová.

[2] Op. cit.

[3] 4. zasedání AS DAMU 31. 8. 2021. In YouTube [online]. 2. 9. 2021 [cit. 2022-02-11]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=K90_hPrNEZM&t=4378s

[4] Grossman, s. 379.

[5] Komplexnější definici ostalgie lze najít například v textu Kristýny Jandové zde: <https://ims.fsv.cuni.cz/ostalgie>

[6] Tato část exkurzu vychází z četby knihy *Divadlo je krajšie ako vojna*.

[7] Hejdánek, s. 30.

POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE

CARLSON, Marvin A. *Divadlo je krajšie ako vojna: nemecká divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2016. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-96-6.

GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0323-0.

HEJDÁNEK, Ladislav. *Filosofie a víra: nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti II*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikoymenth, 1999. Oikóymené. ISBN 80-86005-66-6.

JANDOVÁ, Kristýna. *Ostalgie* [online]. FSV UK. [cit. 25. 5. 2022] Dostupné z: <https://ims.fsv.cuni.cz/ostalgie>

VIDOVIČOVÁ, Lucie. *O ageismu* [online]. MUNI FSS. [cit. 25. 5. 2022] Dostupné z: www.ageismus.cz

Návod na přípravu člověka JUSTINA GRECOVÁ

ČLOVĚK PEČENÝ

1 člověčí tělo

zelená obloha

70 g másla

sůl



Na pečení se hodí velký člověk ve váze 90–100 kg. Očištěného člověka nasolíme na povrchu i uvnitř.



Do dutiny břišní dáme kousek másla a snítku zelené oblohy.



Dutinu zašpejlíme, člověka svážeme.



Na prsíčkách člověka prošpikujeme a takto upravené vložíme do pekáčku na roze-hřáté máslo prsíčky dolů.



Když šťáva vysmahla, podléváme vařící vodou. Člověka mezi pečením poléváme máslem. Když je měkký, obrátíme jej a necháme zčervenat.



Připravujeme-li jednoho člověka pro 4 osoby, pak děláme více šťávy – omáčky, aby vystačila k polítí příkrmu. Při sváteč-ním stolování, když se podává více lidí, není třeba šťávu ředit. Přílohy: smaže-né prstíčky, nová ouška vařená, očiska; z vnitřností především střívka, všechna ja-týrka a mozečky ■





Produkt dramaturg // talent rozpuštěný ve strukturách

JANA UHÝRKOVÁ

V textu vycházím buď z vlastní zkušenosti, nebo ze zkušenosti studentů oboru dramaturgie na JAMU, s nimiž jsem uspořádala dvě setkání, na nichž jsme si napříč ateliéry předávali zkušenosti s výukou dramaturgie na naší škole. Poté také ze zkušeností dramaturgů, kteří jsou již několik let v divadelní praxi a oborem se živí. A nakonec z vlastní frustrace a krize profesní identity, kterou poslední dobou už odmítám nazývat pouze individuálním problémem. Pokusím se popsat nesourodost nastaveného systému výuky se strukturou profesionálního prostředí a dopad odcizenosti těchto sfér na studenty oboru, dále obecná klišé a předpoklady, s nimiž se stále pracuje, přestože nejsou funkční a brání vzniku tvůrčího prostředí, a nakonec téma zneužití moci na půdě institucí či při vzniku divadelní inscenace. Vše bude rámováno oborem divadelní dramaturgie.

aura velkoleposti

Janáčkova akademie, ateliér režie a dramaturgie. Výběrová škola. Talentové zkoušky, na nichž dokazujeme, že se hlásíme zaslouženě – máme něco, co umění definovat a rozpoznat muži sedící za stolem před námi. Přijímací zkouška je dvoukolová a obsahuje část písemnou i ústní. Část písemných prací si uchazeči připravují doma a na odevzdání mají zhruba měsíc, druhou část vypracují přímo na místě. Je to zkouška z kreativního psaní. Uchazeči píšou text, pod dohledem vyučujícího, na čas. Všechny texty si potom uchazeči obhajují před přijímací komisí, která je tvořena pedagogy ateliéru otevřeného daný rok. Součástí druhého kola přijímací zkoušky jsou také psychologické testy, které mají za úkol otestovat kreativitu jedince a jeho schopnost být „tvůrčí“ i pod tlakem. Zadávání úkolů a prezentace jednotlivých oborů jsou opředeny atmosférou výjimečnosti, exotickým oděrem umění a tvorby jakožto těžko dosažitelné mety – zkrátka ne snadno definovatelným druhem elitářství. Jsem já ta/ten, která/který sem patří? Opravdu jsem si svou přítomností zde dovolil/a naznačit, že tohle je místo pro mě? Ospravedlní se teď konečně má nezařaditelnost, mé tvůrčí pnutí? *Úzkost z toho, že se to nestane.* Pohovor překvapivě probíhá naprosto kontrastně k celé sebe prezentaci školy i oboru. Pánové jsou přátelštější, probíráme spíše moje zájmy než texty, které jsem odevzdala. K těm se vlastně vůbec nevyjadřují, jen ode mě vyžadují, abych přetlumočila to, co jsem v nich napsala. Klade si otázku, jestli je to tím, aby zjistili schopnost mého vyjadřování nebo tím, že texty nečetli pozorně a potřebují tedy re-

kapitulaci. U toho „debata“ končí. Jsem překvapená. Čekala jsem spoustu doplňujících otázek k odevzdané práci a opravdovou obhajobu z mé strany. Zkouška končí dotazem na mé oblíbené literární autory – komise nechce nic specifitějšího, pouze je vyjmenovat. Odcházím se smíšenými pocity a podezírám komisi, že se mnou celou dobu hrála nějakou zvláštní hru.

aura přestává fungovat // narážení na zažité struktury

První rok na škole se s námi o oboru režie a dramaturgie mluví velmi vzletně. Většinou si praktické příklady ilustrujeme nějakým druhem ideálu – ztělesněným do silné osobnosti režiséra či dramaturga převážně minulých dekád. Jedná se s námi v rukavičkách. Pěstuje se v nás pocit privilegovanosti. Jsme hybateli společenské diskuze a zároveň jedinečné osobnosti, které se co nevidět naplno projeví – tak nějak nám to bylo tlumočeno. Po dvou letech výuky teoretických předmětů a několika málo praktických projektů v nás některých roste plíživý pocit nejistoty, že to tak nebude. To, co bylo nastaveno na začátku, se zdá být jaksi vyprázdněné. Teoretické předměty jsou svým obsahem ne vždy uspokojivé, společné semináře jsou plné spíše mlhavých debat nebo vyprávění historek a při praktických projektech cítíme nedostatek pedagogické opory jak při realizaci, tak po dokončení práce. Postrádáme jakoukoliv hlubší zpětnou vazbu, musíme se spokojit pouze se strohými dojmy. Postupně začínám vnímat také jasně zakořeněné rozdělení na režiséry (muže) a dramaturgyně (ženy). Všimám si jakési automatic-

ké nadřazenosti oboru režie nad dramaturgií. Tuto hierarchii pedagogové vyloženě živí; pokud mluvíme o daném projektu, je to projekt daného režiséra, přestože na něm dramaturgyně odvedla stejný kus práce, ne-li větší. Projekty jsou pojmenovávány jménem režisérů. Pro daný projekt si vždy režiséři vybírají svou dramaturgyni, nikdy tomu není naopak. Práce dramaturgyně je vnímána jako pomoc režisérovi, aby *jeho režie* byla v konečném důsledku kvalitnější. Dramaturgická složka se nikdy nereflektuje odděleně, vždy až *její režijní vyznění*. Studenti režie navíc mají předmět, který se věnuje významným režisérům 20. století a přibližuje jim jejich metody. O vývoji dramaturgie či různých možných přístupech k analýze či interpretaci textu nebo dokonce o možnostech práce dramaturga v „netextovém“ divadle se na škole nedozvím vůbec nic.

Taktéž se dbá o osobnost a osobitost režiséra mnohem více než o podobné vlastnosti u nás dramaturgyň. U nás jde spíše o historický přehled a celkovou sečtělou (především dramatické literatury a teorie dramatu). Reálnou připravenost studentů a dobré porozumění textům však nikdo příliš do hloubky neověřuje. Bylo mi zkrátka neverbálně řečeno, že moje místo je vždy pod režii a že správně má právě režisér poslední slovo. Může si kdykoliv osvojit moje nápady a režijně je zhmotnit, načež se práce vždy hodnotí jako společná a projekt je označován jako režiséřský.

Pamatuji si, že nám jednou pedagogové vyprávěli, jak je dobré, když dramaturg (-yně) v divadle pečuje o dobré vztahy mezi režisérem a herci, aby nedocházelo ke zbytečným konfliktům, měl/a by „mateřsky“ utěšovat herce, aby v něm/ní měli oporu, když ji ne-

najdou u režiséra. Měl/a by zasáhnout, když se režisér chová tak či onak a situaci mírnit. Ptala jsem se sama sebe; opravdu vztah režisér – herec není spíše zodpovědnost samotného režiséra a herce? Proč bych se ze své pozice měla soustředit na urovnávání vztahů? Neměla bych se spíše v první řadě (moci) soustředit na svou práci tak, abych ji mohla odvést co nejkvalitněji?

Kdo se bude starat o mě, pokud se budu chovat neprofesionálně či nepřátelsky ke kolektivu, kdo za mě bude řešit mé problémy? Režisér?

Rozdělení rolí ve smyslu režisér – udává směr, dramaturgyně – usměrňuje a vypomáhá, aby vše proběhlo hladce, pro mě bylo víc než neuspokojivé.

Existuje jasně daná hierarchie, o níž se sice explicitně nehovoří, ale ve výuce i osnovách se projevuje velmi jasně. Nemohu říci, že jsem tyto mechanismy postupující výuku odhalila hned na začátku svého studia, lépe pojmenovat jsem je dokázala až zpětně. Proto jsem jim také nedovedla v daný moment úspěšně vzdorovat.

Také si nedovolím tvrdit, že na nás pedagogové tyto mechanismy uplatňovali z nějaké zlomyslnosti. Až později jsem pochopila, že se nás snaží vmanipulovat do struktur, které jsou dle jejich názoru praxí a českým divadelním prostředím dané, a tím nám vlastně určitým způsobem i pomoci.

Otázkou pro mě bylo, jestli něco takového opravdu bylo nutné. Odpověď už znám – nebylo. A nejen to. Nyní to osobně považuji za zcela nelegitimní.

**zneužití moci je i její záměrné nevyužití //
odcizenost fakulty a profesionální divadelní
praxe**

V průběhu studia jsme se začali účastnit i praktických stáží v profesionálním prostředí, kde jsme poprvé začali chápat, jakým způsobem může dramaturg působit a jak moc komplexní obor dramaturgie je. Byl to moment, kdy si mnozí z nás uvědomili, jak jsou představy a návody našich pedagogů nefunkční. Respektive funkční jsou, ale pouze tam, kde už se několik desítek let vůbec nic nevyvíjí – a to bylo pro většinu z nás velké zklamání.

Zároveň to bylo období, kdy jsme nejvíce profesně „rostli“. A to bohužel v prostředí právě mimo školu.

Všimla jsem si, že v té době jako by pedagogové rezignovali a začali se zbavovat odpovědnosti za svou dosavadní (i budoucí) pedagogickou činnost. A nejen to – přenesli odpovědnost za naše studium, naši budoucnost i úspěšnost na nás, na studenty.

Pamatuji si jeden rozhovor, který proběhl ve výtahu při cestě do výuky. Jeden pedagog říká, parafrázuji: *Nesmíte se na nás zlobit, pokud po škole nedostanete práci. Divadelní svět je dravý, dneska je těžké umět se prosadit.* Nezarazil mě ten fakt, nejsem natolik naivní, abych počítala s tím, že na mě po škole všude budou čekat s otevřenou náručí. Nedokázala jsem si v tu dobu vlastně ani představit, jakým způsobem a v jaké instituci bych nejraději působila. Moje představy o budoucnosti byly sice mlhavé, zato, myslím, v jistých rysech dost realistické. Co mě však zarazilo na výroku daného pedagoga, bylo to, s jakou samozřejmostí s tím přišel jako s danou věcí a s jakou lehkostí se tak vzdal odpovědnosti za naši (ne)připravenost a nedostatečnou napojenost na současný divadelní svět mimo školu. Přitom je to pře-

ci taky (minimálně částečně) výsledek jeho práce. Žádná debata na téma „proč to tak je“ nebo „co můžeme změnit, aby to tak nebylo“ samozřejmě neproběhla.

Byli jsme tedy ponecháni situaci, kdy jsme měli celkem nefunkční představy o náplni naší práce, kdy se v nás naprosto rozpustil jakýkoliv pocit „privilegovanosti“, který nám byl na začátku studia vtlučen do hlavy, a navíc v situaci, kdy postoj našich pedagogů by se dal shrnout slovy „umělecký svět je krutý a musíte se snažit sami“.

Pokoušela jsem se v jistém druhu paniky dohnat vše, co jsem považovala za nutné. Čerpala jsem z literatury, kterou jsem si sama dohledávala, ze stáží u lidí, kteří se současnějšímu pojetí dramaturgie nebrání a taky z přednášek mimo JAMU (začala jsem studovat i na FF MUNI), domluvila jsem si výjezdy do zahraničí. Měla jsem pocit, že když se nepostarám sama o sebe, nikdy nebudu moct dělat to, co chci. Neměla jsem upřímně už ani pocit, že na JAMU studuji. Byla to jen jakási platforma, která čas od času umožnila uskutečnit nějaký praktický projekt, díky které jsem čerpala podporu z Erasmu a neztratila status studenta. Mrzí mě, že ten pocit pojmenovávám tak suše, nicméně myslím, že v té době opravdu byla zcela mimo školu.

Zpětně si uvědomuji, že tohle nastavení „postarám se sama o sebe, protože na školu se nedá spolehnout“ mělo spoustu slepých míst a nemělo by se stát standardem. Existuje spousta důvodů, proč by se student na svou školu měl mít možnost spolehnout. V průběhu svého studia a na začátcích své profesní dráhy studenti potřebují skutečnou péči, která není ani iluzorní, ani dočasná, ale ve všech ohledech profesionální – a především

v tom ohledu, že nastavení výuky jednotlivých oborů musí neustále *aktivně komunicovat* s profesionálním prostředím umělecké sféry. Zažila jsem spoustu situací, kdy jsem se probírala literaturou o současném divadle či umění a potřebovala jsem k danému tématu oporu. S lítostí jsem si opakovaně uvědomovala, že se na JAMU nemám vlastně na koho obrátit, s kým bych daná témata konzultovala. Stejně to bylo s mými zkušenostmi ze stáží – měla jsem pocit, že v prostředí školy se vůbec nemůžu zmínit o tématech či postupech, které jsem zažila v praxi, neboť jsem zkrátka cítila tu nepatřičnost. Tyhle věci byly JAMU cizí. Začala jsem své „pedagogy“ vidět v lidech (profesionálech), jejichž práci jsem obdivovala a kteří mi dovolili se od nich alespoň nějaký čas učit (formou stáže, workshopu či konzultace), nebo jsem využívala pedagogů na FF MUNI.

Jsem vděčná všem lidem, kteří mi dovolili se u nich něco přiučit. A mrzí mě, že jsem se do tohoto stavu (a ne pouze já jediná) dostala vlastně z nouze, že tento stav svědčí o selhání JAMU jako vzdělávací instituce, která by měla připravovat mladé umělce na profesionální divadelní svět.

produkt dramaturg // vnímání profese dramaturgie v českém divadelním prostředí

Řada z nás teď na konci studia řeší otázku, co udělat pro to, abychom byli jako umělci uplatnitelní na trhu, tzv. *obchodovatelní*, tj. abychom měli divadelnímu světu co nabídnout. Nikdo se s námi na toto téma ve škole nebavil, proto jsem si zkusila v hlavě vytvořit nějakou univerzální představu, jak by asi měl vypadat ideální dramaturg a od toho se po-

hnout dál. *(Což jen dokazuje můj/náš zmatečný stav, ve kterém se nacházíme.)*

Vznikl obrázek člověka intelektuála, který se vyzná ve všem od historie, přes sociologii, psychologii, až k filozofii a současnému umění. Někdo, kdo se velmi dobře orientuje v současném kulturním dění, má opravdu bohatě načteno, perfektně ovládá mateřský jazyk, vedle toho a angličtiny ještě jeden další, někdo, kdo dokáže být spontánně tvůrčí i analyticky racionální, přičemž umí přepínat mezi těmito stavy. Zároveň dokáže srozumitelně tlumočit své myšlenky tak, aby je pochopil zbytek tvůrčího týmu, herci i divák. Není příliš extrovertní, ani introvertní, má spoustu známých pohybujících se na poli současného kulturního dění. Neustále všem nenásilně dokazuje, že za to stojí... *(mohla bych pokračovat)*

Krom toho, že mi bylo vyloženě odporné se definovat jakýmsi dovednostně-intelektuálně-výkonnostním kapitálem, který bych v ideálním případě asi měla dokazovat při každé příležitosti, mi v požadavcích většiny institucí chyběl požadavek na osobitost.

Abych teď svou úvahu lépe upevnila, pokusím se popsat vnímání pozice dramaturgie a funkce dramaturga v českém divadelním prostředí. Podle dosavadních zajištěných struktur, do nichž bychom se chtěli vpsávat, existují víceméně dvě varianty pojetí dramaturgie. *(Bude se jednat o velké zobecnění, jistě existují instituce či různé neinstitucionální formace, kde postupují jinak.)*

1. Dramaturg jako člověk (v drtivé většině žena), který se vyzná v historii a dobře seškrtná text a sestaví program – většinou oblastní divadla, komerční divadla nebo divadla konzervativnějšího, textového typu.

2. Dramaturg jako výsostný intelektuál (v drtivé většině muž), který se nebojí experimentovat, zároveň si však stále musí obhajovat svou svrchovanost a dokazovat své intelektuální vlohy – většinou progresivnější scény či neinstanční zřízení.

České divadelní prostředí vnímám, co se dramaturgie týče, jako výrazně nekooperující svět plný extrémů, které žijí vedle sebe, přičemž každý z těchto extrémů působí na svém jasně vyhraněném poli. Do této struktury mi vlastně zapadá i JAMU – sice ne jako profesionální prostředí, ale další druh extrému svého druhu s jasně vyhraněným polem i náplní, nekomunikující se zbytkem divadelního světa.

V případě dramaturga prvního typu se jedná o jakési podcenění významu dramaturgie, v některých institucích o naprosté nepochopení této funkce. U druhého příkladu jde o jakousi zvrácenou přeintelektualizovanou výkonnost, ale i o obrovský tlak a soutěživost, jde o neustálý strach o vlastní profesní přežití, o obavy ze ztráty prestiže. U tohoto pojetí dramaturgie bych se ráda krátce kriticky zastavila.

vědění je moc // uplatňování moci na základě erudovanosti

Vědění je moc, na oboru divadelní dramaturgie se to krásně ilustruje. Vědění samozřejmě nejen ve smyslu vědomostí, ale i způsobu uvažování, umělecké práce, práce s textem, intuice (know-how), ve smyslu znalosti divadelního i společenského pole, kontaktů s lidmi, způsobu vystupování...

Chtěla bych ale pojmenovat jeden rys společný dramaturgům (druhého typu), a to je využití (či zneužití) vědění k intelektualizaci naprosto všeho, až k pře-intelektualizaci,

tzv. intelektualizaci k intelektualizaci samotné, nikoliv k ujasnění uměleckých konceptů či přiblížení děl laickému divákovi. Jako by dramaturgové vycítili, že právě vědění je (zrovna) u nich moc a začali je uplatňovat jako jakýsi zvláštní obranný mechanismus, princip sebepojetí.

Často jsem si všimla, že cílem úvah dramaturga není sloužit uměleckému dílu (inscenaci), ale spíš upevnit vlastní nepříliš dobře definovanou pozici v rámci vzniku kolektivního uměleckého díla. Z mé zkušenosti se jednalo především o veřejné dokazování si vlastní erudovanosti před herci nebo za účelem „porovnání se“ s režisérem. Dále také zlehčování diváckých „nedostatečně intelektuálních“ dotazů na debatách o inscenacích po představení. Na jakémkoliv setkání dramaturgů ve volném čase jsem měla pocit, že jsem svědkem poměrování toho, kdo toho víc přečetl, kdo má více názorů na více různých uměleckých artefaktů, případně kdo kdy působil ve vícero institucích / na vícero projektech.

Myslím, že jsem narazila na jev, kdy je „vědění“ využito (zneužito) k elitářství a povýšenosti. Kdy je jeho moc (a jsem si jista, že jsou si tito lidé této moci dobře vědomi) využívána jako zbraň, místo toho, aby sloužila uměleckému dílu.

Uvědomila jsem si, že tento druh intelektualizace všeho vede ke zvláštní podprahové agresivitě, která často dokáže určovat atmosféru nejen dílčích zkoušek, ale i celé instituce.

Zároveň bych neměla opomenout, že tento jev má i opačný efekt – vytváří tlak na vědění, resp. nepřipouští příliš možnost a prostor pro nevědění. Jinými slovy přímo blokuje

tvůrčí nastavení a uzavírá cestu společnému tvůrčímu „napojení se“. Naopak produkuje toxickou atmosféru strachu a brání ostatním se svobodně projevat.

emancipace oboru // proč u nás prakticky neexistují dramaturgové na volné noze?

Jsem přesvědčená o tom, že výše popsaný jev nesouvisí pouze s větší orientací společnosti na výkon a soutěživost, ale i s velmi nejistým a vlastně i nejasným postavením dramaturgie v českém divadelním prostředí. Jak jsem řekla – právě tato zvláštní nejistota, jestli jsem jako dramaturg *vůbec potřeba*, vytváří atmosféru strachu o vlastní místa a tím pádem o různé obrané mechanismy, které mnohdy působí až agresivním dojmem. Dle mého názoru problém tkví ve špatně nastaveném systému divadelní produkce jednotlivých institucí, ale i v obecném nastavení divadelní praxe *vůbec*, jejíž principy jsou na většině místech stále tvrdě hierarchické a automaticky tím pádem potlačují dramaturgický projev před *režisérským* výkonem, neboť stále pěstují představu dramaturg slouží režisérovi.

Nejprve je podle mého názoru třeba si uvědomit, že oba slouží divadelnímu dílu. Dále bych chtěla zmínit, že problém ani tak nevidím v hierarchii jako takové (byť nemám *vůbec* nic proti nehierarchickým postupům v kolektivní tvorbě, naopak mi přijdou inspirativní), spíše v nedostatku prostoru nebo nemožnosti se svobodně, tvůrčím (a samozřejmě i intelektuálním) způsobem v rámci své profese projevit. Myslím, že vzhledem k potenciálu, který v sobě obor dramaturgie nese, a vzhledem k jeho zřejmé a očivid-

né prospěšnosti pro vznik kvalitního umění i posouvání jeho hranic, si obor dramaturgie zaslouží setřást nános nefunkčních předpokladů či nejrůznějších škatulek a více se emancipovat.

Nechápu například, proč je u režie běžné působit na volné noze a dlouhodobě se věnovat projektům napříč celou zemí. Dramaturg? Je jen výjimkou, aby nemusel být svázán s institucí. Přitom k tomu nevidím reálný důvod. Nerozumím tomu, proč by dramaturgové nemohli mít možnost být samostatnými, emancipovanými tvůrci.

Přitom samozřejmě neupírám nikomu možnost působit stále v některé z institucí – dramaturgie jako umělecké budování jména instituce je jistě velmi záslužná činnost. Stejně tak jako kmenoví dramaturgové ale existují kmenoví režiséři – z podobných důvodů. Jde mi jen o tuto další možnost, kterou dramaturgové oproti režisérům nemají. A tuším, že neoprávněně.

Své úvahy skončím menším obloukem a „kacířskou“ myšlenkou. (Někde a nějak se končit musí.)

Myslím si, že toto obecně chybné nastavení uměleckých institucí má (vedle samotných aktivně působících tvůrců) moc ovlivnit a změnit právě umělecké školství. Ze své vlastní zkušenosti musím říct, že tuto moc si škola příliš neuvědomuje, resp. neřídí se podle toho. Přitom by jen pomohlo netvářit se, že jsme všichni na svém políčku, odděleni od sebe, ale zeptat se studentů na jejich reálné potřeby a nebo třeba tužby ■

To skryté

JAN DOLEŽEL

Příchody a odchody

Vše jde, jak má, jak se sluší

Jednání klidné, samozřejmé

Slova používají, hodně zní, málo říkají

Vše chladné, vše pochopitelné

Najednou to

Jedno to

Více to

To odporuje stavu, kde vše jde

Úskalí příchodů a odchodů

Více to

Jedno to

Najednou to

Příchody a odchody

Něco jde, jak má, jak se sluší

Pohyby zmatené a nejisté

Slova propadají, upadají, mizí

Něco neviditelné, něco nepojmenované

To tu je

To vše

To něco

Žádné příchody a odchody

Není kam

To něco

To vše

To tu je

**Časová posloupnost
vývoje událostí
v souvislosti
s performance
NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET
na Divadelní fakultě
JAMU**

16/6/2021 zaslání dopisu studentským senátorům DF JAMU o existenci hnutí NE!MUSÍŠTOVYDRŽET. Dopis zaslala skupina studentů a absolventů specializace DaV a byl určen pouze studentským senátorům. Jeho obsah nebyl oficiálně sdělen ani jinak předán vedení fakulty;

18–23/6/2021 pobyt v Karolince na postcovidovém teambuildingu DF JAMU (přes 300 účastníků, což je uváděno kvůli kontextu);

29/6/2021 performance v Praze před DAMU NE!MUSÍŠTOVYDRŽET, původně plánovaná na 29/8/2021;

6/7/2021 děkan kontaktoval na základě diskuzí na sociálních sítích absolventku Schmiedtovou a požádal ji o setkání s ní i případnými studenty, jejichž výpověďmi o zneužívání moci na DF JAMU absolventka disponuje;

9/7/2021 byl odeslán dopis předsedkyně senátu DF JAMU a děkana k iniciativě NE!MUSÍŠTOVYDRŽET akademické obci DF, s příslibem veřejného řešení po prázdninách;

19/7/2021 děkanem odeslán vyžádaný rozhovor do časopisu Respekt, ohledně iniciativy a situace na Divadelní fakultě JAMU;

23/7/2021 pracovní zasedání Senátu DF, žádost děkana, aby se senát ujal spolu s vedením fakulty řešení rozkrývané kauzy;

23/7/2021 setkání děkana DF s absolventy MgA. Kovaříkovou, Ph.D., MgA. Schmiedtovou a MgA. Steinbauerem, kteří verbálně prezentovali částečně anonymizovaná studentská svědectví o zneužívání moci na DF JAMU, stejně jako kritické připomínky ke kvalitě výuky či vedení fakulty v období pandemie;

30/7/2021 tajemník z pověření děkana DF kontaktoval společnost Konsent a počala elektronická komunikace a příprava spolupráce;

11/8/2021 dopis děkana absolventce MgA. Schmiedtové s poděkováním za uskutečněné setkání a pozvání uvedených absolventů na případné zasedání senátu;

30/8/2021 pracovní zasedání Senátu nad zde řešeným tématem za účasti zástupkyň NE!MUSÍŠTOVYDRŽET;

8/9/2021 prohlášení Senátu DF „Pojďme o tom mluvit!“, kterým zve na streamované zasedání Akademické obce 12/10/2021;

15–16/9/2021 vystoupení některých pedagogů a absolventů na konferenci o spolupráci v kultuře Culture Get-Together (online přenos a nahrávky): MgA. Schmiedtová, MgA. Vrbková, Ph.D., doc. Mgr. Štěpánek;

20/9/2021 zasedání Senátu DF mmj. nad zde řešeným tématem;

22/9/2021 schůzka vedení se společností Konsent – ohledně potřebných dalších kroků fakulty;

22/9/2021 přednáška o sexualizovaném chování – připravená společností Konsent. Přednáška byla povinná pro všechny pedagogy i technické zaměstnance DF;

1/10/2021 – přednáška Podoby násilí – Konsent – pro nastupující 1. ročníky DF, v rámci Kurzu studentské připravenosti;

6/10/2021 představení ateliéru Divadlo a výchova „Čekání aneb studie studia“, podrobuující kritice fungování ateliéru;

11/10/2021 setkání studentů DaV s pedagogy ateliéru a vedení DF, debata nad představením a reflexí studentských a absolventských názorů shrnutých v „červené knize“. Pedagogové si vyžádali čas na možnou reakci a její odraz ve výuce;

12/10/2021 streamované zasedání Akademické obce „Pojďme o tom mluvit!“ Záznam zasedání je stále dostupný na kanále Youtube a je v délce 6,5 hodin;

19/10/2021 setkání akademické obce „Pojďme o tom mluvit!“ I. Tématem bylo předchozí setkání akademické obce (vedla MgA. Petra Vodičková, Ph.D.). Na setkání připravil doc. Strnad materiál v podobě návodu, jak řešit případné sexuální či mocenské obtěžování. Materiál byl připraven kompilací z webů velkých univerzit, mírně modifikován pro potřeby JAMU a zavěšen na server k připomínkování;

26/10/2021 zasedání AS, kde se rozebíral email od tří absolventů, sumarizovaly se možné postupy, včetně nabídek našich dalších absolventů, kteří mají kontakty na sociální a psychologická pracoviště. Všechny kontakty byly osloveny vedením DF;

2/11/2021 setkání akademické obce „Pojďme o tom mluvit!“ II., tématem sexualizování chování (vedla prof. PhDr. Veronika Broulíková), zápis umístěn na web JAMU, složka „Poradenství DF JAMU“;

5/11/2021 Online schůzka se zástupci společnosti Konsent ohledně jejich zpětné vazby na námi přijaté kroky a dalších možných krocích;

8/11/2021 setkání s pedagogy DaV nad vývojem situace v ateliéru;

15/11/2021 Schůzka pracovní skupiny nad „institucionálním řešením“ v podobě Etického kodexu a Etické komise;

16/11/2021 setkání akademické obce „Pojďme o tom mluvit!“ III., tématem byla šikana (vedl Mgr.art. Dodo Gombár), zápis umístěn na web JAMU, složka „Poradenství DF JAMU“;

18/11/2021 Schůzka s mediátorkami JUDr. Ďurďovič a JUDr. Studénkovou nad možným řešením na fakultě, dalších krocích a navázání případné spolupráce;

26/11/2021 byli jmenováni členové Etické komise JAMU;

27/11/2021 setkání s absolventy a pedagogy ateliéru DaV při vzájemné reflexi vývoje ateliéru, včetně výhledu a debaty nad úpravami studijních plánů, za účasti děkana;

30/11/2021 setkání akademické obce „Pojďme o tom mluvit!“ IV., tématem byla kvalita výuky (vedl doc. MgA. Jan Šotkovský, Ph.D.), zápis umístěn na web JAMU, složka „Poradenství DF JAMU“;

3/12/2021 proběhla úspěšná mediace BcA. Sabiny Kašparové a MgA. Jonáše Konývky, Ph.D., pod vedením Mgr. Lucie Hornové, Ph.D;

6/12/2021 rozšířené kolegium děkana vzalo na vědomí navázání spolupráce mezi mediátorkami Mgr. Hornovou, Ph.D., JUDr. Ďurďovič, JUDr. Studénkovou, v tzv. Ombudsmanském konsorciu DF JAMU;

7/12/2021 setkání akademické obce „Pojďme o tom mluvit!“ V., tématem bylo shrnující ohlédnutí (vedl doc. Mgr. Petr Francán);

13/12/2021 se uskutečnilo první zasedání Etické komise JAMU;

6/1/2022 setkání studentů a pedagogů DaV s vedením DF nad již učiněnými změnami a výhledem do budoucna;

3/3/2022 setkání akademické obce znovu a jinak aneb JAMU čtvrtky – zahajovací čtvrtek – seznámení s důvody a obsahem JAMU čtvrtků, představení konsorcia mediátorek;

10/3/2022 diskuse na téma *Dialog studentů s pedagogy – jak jej nastolit, jak jej udržovat. Studenti i pedagogové uvažují o škole jinak, pálí je jiné věci, jinak si představují svou i její budoucnost. Jak mluvit spolu?* Moderátor: Šimon Peták;

17/3/2022 diskuse na téma *Kým jsou umělci na umělecké škole? Guruové, mistři, mentorové či průvodci. Do jaké míry má pedagog/umělec učit, jak to dělá či dělal? Výhody i nevýhody vlastního tvůrčího postoje při učení.* Moderátor: Lukáš Rieger;

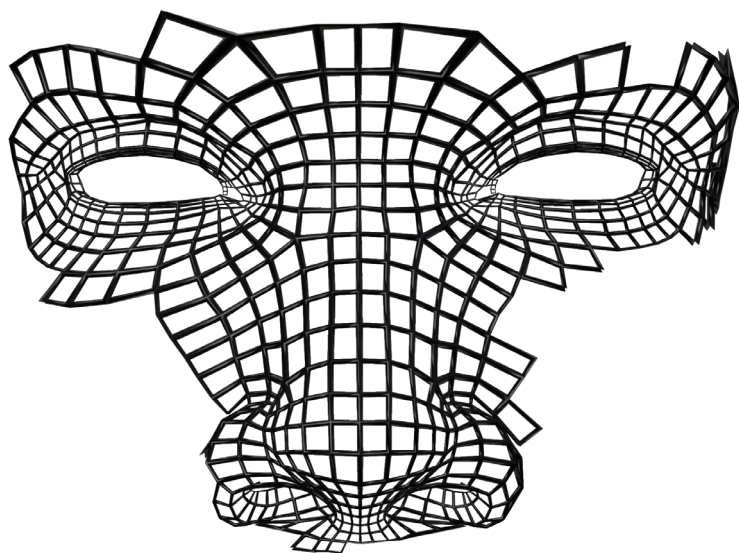
24/3/2022 přednáška: Jak nést břímě závislosti? (Podané ruce) a workshop: Magda Lípová – Základy relaxačních technik;

7/4/2022 přednáška + workshop: Ridina Ahmedová: Moje tělo je moje – Každé tělo si zaslouží respekt;

28/4/2022 přednáška: 100 + 1 duševního zdraví (Terapie.cz) a workshop: Magda Lípová – Jak zvládat stres;

5/5/2022 téma: *Škola intimní zóny – hledáme hranice. Jak najít blízký kontakt pedagoga a studenta tak, aby v něm nebylo oběma těsno? Jak respektovat intimitu druhého na škole, kde nelze učit bez osobní blízkosti?* Přednáška: L. Hornová – Práce s vlastními hranicemi, Panelová diskuse s absolventy herectví (Kateřina Jebavá, Petra Lorencová a Igor Ondříček) a absolventem režie (Lukáš Kopecký) na dané téma. Moderátor: Jan Šotkovský a Petra Vodičková;

12/5/2022 diskuse na téma *A co dál!?* Moderátor: Petra Vodičková ■



**NÁVOD
NA PŘÍPRAVU
ČLOVĚKA**

SBORNÍK TEXTŮ posluchačů semináře
Filozofie Divadelní fakulty JAMU

Editorky

Bernardeta Babáková, Jana Uhýrková

Pedagogické vedení

Jan Motal

Grafická úprava a sazba

Martin Modrý

Jazyková korektura

Naďa Satková, Jana Uhýrková

Vydala Janáčkova akademie múzických umění v roce 2022

Vydání první

Vytisklo Nakladatelství JAMU, Novobranská 3, 662 15 Brno

ISBN 978-80-7460-210-8