

O škárách, kýchnutí a obnaženej existencii

Rozhovor s režisérom Jiřím Austerlitzom

Režisérsku tvorbu Jiřího Austerlitz, pôvodne Adámka, charakterizuje najmä precízna práca s hudobnou formou. V predstaveniach reflektuje aktuálnu dobu, používa odkazy modernej i východnej filozofie, skúma človeka a jeho existenciu. Na scéne CEDu momentálne režiruje dve inscenácie – konteplatívnu hru *Po celou dobu predstavení probíhá představení* v HaDivadle a *Lidé chodí sem a tam* v spolupráci s platformou Terén. V rozhovore sme rozoberali povahu týchto inscenácií, pričom sme sa zamerali na *ticho, priestor a objekty* ako ich kľúčové inscenačné prvky. A nakoľko boli tieto prvky tiež inšpiračné, prezradí Austerlitz.

ticho

Ako znie niečo, čo nepočuť? V [programe](#) k inscenácii *Lidé chodí sem a tam* uvádzate niekoľko druhov ticha, v ktorých ste objavili potenciál znieť, napr. nehybnosť, neslyšateľnosť, neprítomnosť či nehu. Ako ste ich objavili?

Řekl bych, že nejde o to, co není slyšet, ale spíše o to, co zní a je slyšet, co ale při běžné míře hluku, pohybu a dalších impulzů opomíjíme. Když učím nebo vedu workshop, často vybidnu účastníky k jednoduchému cvičení. Nechám je jednoho po druhém vždy odejít z místnosti, znovu se vrátit a prostě jen zůstat stát v prostoru. Jen tak stát v prostoru před zraky druhých je pozoruhodně náročná činnost. Najednou vidíte, kolika strategiemi si v tu chvíli máme potřebu ulevit. Jeden zabodne pohled do očí někoho z diváků, druhý strčí ruce do kapes, někdo si stoupne vedle židle, někdo jiný alespoň zatne čelisti a jakoby zkamení. Pokud ale student dokáže rozpustit všechny tyto zjevné berličky, ukáže se, že jeho zdánlivě nehnutá pozice je plná vnitřního i vnějšího pohybu. Neustále se ladí na prostor okolo, na lidi před sebou, proměňuje se v čase. Tím vším je zvláště obnažene lidský.

Tohle považuju za základní drama, o které mi v divadle jde. Drama člověka vzpřímeného, vystaveného prosté existenci v čase a prostoru. Tomu se podřizuje většina mých inscenací v poslední době. Ohromuje mě, když někdo na jevišti jen tak postává, na něco zírá nebo váhá, kam se vydat. Je důležité si to neplést se štronzem, tedy dočasným naprostým ztuhnutím, které hercům na krátký čas všechno vyřeší. Pro mě je naopak důležité, aby byli herci ochotní přijmout nejistotu, kterou jim nedostatek zacílenosti přináší.

U svých představení často pozoruji, jak se diváci na začátku přeladují na jemnější způsob vnímání. Najednou vystupují do popředí úplné detaily: cuknutí ruky, stočení pohledu jinam, přešlápnutí, nádech. Celý ten přístup znamená vlastně ztišení. Když na tohle přistoupíte, tak už se různé druhy ticha zjevují samy. Nejdůležitější je výsledný dojem ticha v hlavách diváků. A ten obvykle nevytvoříte naprostou nehybností, ale spíše pomocí mnohem jemnějších procesů, než jaké se obvykle na jevištích odehrávají. Jeden čas jsem dost pravidelně chodil na taneční představení a skoro vždy mě velice rušila zvolená hudba. Bylo jí na mě moc a jako bych se přes ni nemohl dostat k intenzivnímu vnímání těla, o které mi šlo ze všeho nejvíc. Představoval jsem si, že bych se mohl stát konzultantem hudební složky u tanečních představení. Jen bych říkal: ubrat, potlumit, tuhle hudbu vyměňte a tady zkuste nechat ticho.

Ako od seba jednotlivé druhy ticha rozlišujete?

V programu si hrajeme s predstavou různých kategorií ticha, ale ve skutečnosti si to takhle neanalyzujeme. Spíše nám šlo o to, vyjadřovat se o akustickém jevu ticha způsobem, jakým se obvykle mluví o vjemech vizuálních. Tím naznačujeme, že v našem predstavení jde o záměnu jednoho a druhého. Že jsme se pokusili pristupovat ke všem scénickým elementům hudebně-kompozičným spôsobem. Namátkou třeba v okamžiku, kdy

rytmus nevzniká poslechem nějakých zvuků, ale pomalým přejížděním dlaní po měkké látce. Nejjasnější je to u použití řeči, která když už zazní, tak téměř neslyšně. Tím přichází o konkrétní významy a stává se hudbou.

Význam ticha ako hudobného prvku podtrhujete príkladom skladby 4'33. Čo vás a Cageov prístup spája, prípadne odlišuje?

Tahle skladba je notoricky známá. Klavírní virtuos se usadí k nástroji a místo jednotlivých částí skladby vždy na přesně danou dobu zavře víko klaviatury. Poté je otevře, vydechne a zase je po určený čas nechá zavřené. To se stane třikrát. Doporučuji si najít na internetu videa nejrůznější verze té skladby. Rozdíly jsou překvapivě velké. Zajímavé je, že samotný David Tudor, Cageův kamarád a první interpret, pro kterého skladba byla napsaná, byl při provedení velmi neposedný. Nevěděl si s tím časem rady. Po dalších sedmdesáti letech jsou možnosti ticha, ale i různě extrémní zacházení s časem, pečlivě prozkoumány. Není možné už spoléhat na prvotní účinek, na okamžik provokace. A to si myslím, že je dobře. Je nutné jít dál. Ticho nabylo kontemplativních kvalit. Možná do té míry, že už je podobné zacházení s tichem taky do značné míry vyčerpané. Takže je třeba zase jít ve zkoumání dál. Třeba směrem k jemné hravosti, která potutelně udržuje diváky v nejistotě, co všechno je čeká.

S odkazom na francúzskeho filozofa Emmanuela Lévinasa prinášate myšlienku všadeprítomného šumu na pozadí všetkého, tzv. „il y a“. Chceli ste so šumom pracovať už na začiatku inscenačného procesu alebo ste jeho prítomnosť zaznamenali až neskôr?

Tahle Lévinasova myšlenka mě fascinuje už dlouho. Zrovna teď čtu knížku, která poukazuje na něco podobného. Je to přitom z úplně jiného pohledu, jedná se o výklad tibetského buddhistického duchovního. Klade velký důraz na mezery, tak to přímo nazývá, ve kterých je možné v záblesku zažít skutečné prázdné vědomí. Tvrdí, že si můžeme vypěstovat schopnost vnímat mezery mezi jednotlivými nádechy, ale třeba také mezi myšlenkami, které se nám honí v hlavě. Moc se mi líbí, když doporučuje všimnout si chvilky po kýchnutí. Kýchnutí zastaví koloběh myšlenek a díky tomu můžeme na kratičký okamžik zažít nádhernou prázdnotu. Všem těm tichům, o kterých píšeme v programu, musí nějaké takové kýchnutí předcházet. Může to být nedokončená akce nebo zvuk, po kterém následuje o to nápadnější ticho.

V starších inscenáciách, napr. Tiká tiká politika (2006) či Bludiště seznamů (2016), pracujete s prozódii a rytmom reči, dnes balansujete na hranici počutelnosti. Ako ste sa k tichu, ktoré znie, dopracovali?

Pěstuji v sobě určitou utopii, kterou znám také od skladatele Martina Smolky, se kterým rád spolupracuji. On by nejraději pojal každou skladbu jako dokonale minimalistickou a úplně ztišenou modlitbu. Jenomže! Znějící ticho potřebuje právě to kýchnutí předtím. Takže jsme oba nuceni kolem těch mezer, proláklín, hlomozících šumů, vedoucích dál za tento svět, vytvořit rafinovanou kompozici. U Tiká tiká politka jsem tohle ještě neměl zformulované, ale brzy potom už ano. Pamatuji si přesně některé okamžiky, kdy se mi začala divadelní vize proměňovat. Například mi citlivá kamarádka vyprávěla, kolik fyzického napětí cítila z našponovaných herců v inscenaci Evropané (2008). Začal jsem zvažovat, jak a nakolik lze hereckou energii rozvolnit. Nebo když jsme přenesli Požár (2011) z rozlehlého festivalového prostoru do komorního divadla a vše jsme museli potlumit. Najednou bylo mnoho pasáží daleko napínavějších.

objekty

S Boca Loca Lab¹¹ na scéně CED-u v súčasnosti uvádzate dve inscenácie. Mohli by ste rozviest' ako v oboch projektoch pracujete s objektami, konkrétne ich scénografiou?

To hlavní je, že věc je v rovnocenném vztahu k člověku-herci. Záměrně píšu věc, a ne rekvizita nebo objekt. Rekvizita zní služebně, jako součást realisticky vykresleného prostředí: knížka, revolver, samovar... Objekt zase multifunkčně či abstraktně. Nám jde o fascinaci věcmi, jaké potkáváme v každodenním životě, ale ke kterým se

na scéně stavíme zcizeně, jako bychom je znovu objevovali.

Všechno to začalo inscenací Skončí to ústa ve školním Disku, kterou jsem já připravil z pozice režiséra-pedagoga a Zuzana Sceranková s Klárou Hutečkovou coby studentky-spolupracovnice. Hledali jsme, jak vyjmout věci z jejich běžného kontextu. Kladívko bylo ze sádry, zahradní konví jsme zalévali podlahu vedle květiny, v síťovce pronášeli tužky, které při každém kroku vypadávaly, a tak podobně. Učím na katedře alternativního a loutkového divadla, kterou jsem sám vystudoval, a loutky mě fascinují. Ale skutečnou vášeň jsem našel až pro takovéhle hraní si s věcmi jako takovými.

Inscenace pro HaDivadlo byla ovlivněna četbou antologie současných filosofů, kteří nás zbavují antropocentrického pohledu na svět. A tak věc, která může určit chod událostí, nebo si jen tak trčet na scéně, nebo uvádět člověka do zmatků, našla snadno své opodstatnění. Vědomě jsme upustili od čehokoli, co by fungovalo jako dekorace, využívali jsme pouze dispozice samotného prostoru HaDivadla a do něj kladli jednotlivé předměty. Klára Hutečková díky tomu mohla překročit roli dramaturgyně a stala se i scénografkou inscenace. Věcem a jejich uspořádání věnovala velkou péči. Chtěli jsme, aby fungoval určitý magnetismus pohledu na scénu, aby přinášel polovědomý pocit uspokojení, že věci tu leží zrovna tak a ne jinak.

Tak teda veci, nie objekty. Mohli by ste rozvíesť ako premýšľate o interakcii medzi hercom a vecou, prípadne medzi vecou a divákom?

Na jedné zkoušce Lidé chodí sem a tam jsme mluvili o vztahu mezi herci a věcmi na scéně. Pavol Smolárik vyjádřil pocit, že je na hercích přijmout, že tu nejsou důležitější, než to, co je obklopuje. Že by v některých okamžicích měli přenechat význam jiným prvkům a stát se až neviditelnými. Dalším naším záměrem v té inscenaci bylo umístit do prostoru věci, blížící se formátu sochy, aby se podobaly člověku i fyzickými tvary. Prvotně to vychází z přítomnosti klavírního křídla, které samo prostoru dominuje a my jsme ho vnímali nejen jako nástroj, ale i jako sochu. K tomu přibyl spacák, violoncello v pouzdru a překrytá trojnožka. Mám ale dojem, že tento motiv lidí pohybuje se mezi objekty – figurami nevyznívá tak silně, jak bych rád.

Zdá sa, že s vecmi pracujete náhodne, no zároveň strategicky. Ako to teda je? Ako tomu máme v kontexte jednotlivých predstavení rozumieť?

Náhodně, nebo spíše intuitivně, a zároveň s perspektivou přesně promyšlené struktury: to jsou postupy převzaté z oblasti hudebního komponování. Motivy a jejich organizace nevznikají z péče o racionálně uchopitelné významy, jako je to často u literatury a jiných typů divadla. Ale dílem z představy o formální struktuře a pak právě z určité intuice, vášně pro to, jak „zní“, když se určité prvky kladou k sobě. Známe skladatele, kteří obsedantně hledají správnou kombinaci zvuků a čas od času objeví nové uspořádání, ke kterému se vrací v dalších skladbách. My jsme zase toužili kupříkladu po trumpetě v kupce sena nebo hlazení chlupaté látky. Scénografka Zuzana Sceranková toužila použít mikado a já dlouho nevěděl, co s tím. Nakonec je v představení dost důležité.

Když pracujeme tímto způsobem, tak si říkám, že s neobyčejnou pečlivostí a chirurgickou přesností stavíme jen jednu z možných podob představení. Jen jednu variaci. To je pro mě podstatné, protože v tom vnímám pomíjivost, s divadlem spojenou. Přesnost dodává na významu kombinacím, pro které není žádný zvláštní důvod. Jsem v tom ovlivněný někdejší návštěvou středověké zenové zahrady v Kjótu. Na letáčcích v angličtině tam upozorňovali turisty, že narozdíl od západního umění, v uspořádání zahrady není obsažena žádná symbolika. Rozhodující je pouze kompozice linií a tvarů, která dokonale uspokojí pohled meditujícího návštěvníka. K tomu ale musím přidat ještě jeden prvek, který u nás dost rozhoduje. A to je hra s očekáváním. Usilujeme o to, divák mást a vytvářet předpoklady, které následující akce naruší. Trochu mu zamotat hlavu a taky udržet zvědavost, když jsme skoupí na slovo a děj. Takže kombinace náhody a strategie, zaznívající ve vaší otázce, celý postup docela vystihuje.

Uviedli ste, že pri Lidé chodí sem a tam uvažujete o koncerte, no z výtvarného hľadiska. Akú dôležitosť

pripisujete vizuálnym prvkom, v žánri akým je hudobné divadlo?

Experimentální hudební divadlo, jaké začalo vznikat na západě v době kulminující postmoderny, demonstrovalo zásadní odpor k popisnosti. Když se bavím nejen se skladateli, ale i výtvarníky či básníky, divadlo je jim často nepříjemně ilustrativní. Scéna kopíruje prostředí, které je evokováno už v textu, citový život postavy je obsažen v textu, gestu i mluvě a ještě podtržen kostýmy, světly a hudbou. To samozřejmě platí nejvíce o divadle, které je založeno na inscenování dramatického textu. Hudební divadlo se někdy obejde téměř úplně bez scénografie, jindy je výtvarná složka intenzivně přítomná. Ale pak funguje jako paralelní jazyk nebo proces, který se hudbě, slovům ani akcím nepodřizuje, spíše umožňuje vznik překvapivých kontextů a významů. V našem případě jsme chtěli vizuálními scénickými prostředky realizovat podobný pohyb v čase, jaký vytváří komponovaná hudba. Zatímco hudba artikuluje čas, my jsme chtěli ve stejném duchu artikulovat i prostor.

priestor

Ovplyvňuje vás prítomnosť diváka?

Když jsem studoval, tak jsem si všiml, že západní teoretici a dramaturgové pořád obrazení pozornost vůči divákovi. Tehdy jsem tomu nerozuměl, protože tradice, s jakou jsem se na škole setkal, vycházela čistě ze záměru tvůrců. V praxi se mi ale hodně ulevilo, když jsem pochopil, že neumím začít tím, že si přesně určím, co chci svým dílem říci. Ale že cítím tvůrčí svobodu, když si představuji, jak stavím kompozici pro vnímání diváka. Když zkoumám, jaké znakové systémy a kódy mu předkládám k vnímání, luštění a rozplétání.

Takže ačkoli ve většině mých inscenací diváci jednoduše sedí na svých sedadlech v hledišti, je pro mě práce s jejich vnímáním naprosto určující. Nejdále jsem se v tomto směru pustil v inscenaci Oči v sloup (2018). Prvních deset minut zůstávají herci mezi diváky. Sedí a popisují, co se asi tak děje v hlavě diváků, když představení začalo a jeviště zůstává prázdné. Samozřejmě, že jsme museli najít takové formulace, aby tento druh hry s realitou fungoval pro víceméně všechny diváky.

V rámci spolupráce s platformou Terén sa brnenská premiéra Lidé chodí sem a tam odohrávala v nevyužívaných skladových priestoroch OC Dornych. Vnímáte rozdiel medzi hraním tu a na pražskej scéne v Alfrédovi ve dvoře?

Já jsem se nejprve přenášení do tak odlišného prostoru obával a nakonec se tu ukázalo jako velice funkční řešení. Koncertní křídlo ztracené kdesi uprostřed rozlehlé haly, to má něco do sebe.

Môžete opísať ako sa rozvíjala zvuková produkcia inscenácie, konkrétne vo vzťahu k tichu a priestoru?

Na začátku procesu byla dosti zábavná situace, že jsem coby člověk vysloveně hudební hledal společná východiska s dramaturgyní a scénografkou, které jsou založení dominantně vizuálního, výtvarného. A v tomto složení jsme hledali konkrétní pohled na hudbu. Protože to bylo zadání od Terénu: „vyjádřit hudbu nehudebními scénickými prostředky“.

Jako významný rys hudby vnímám fakt, že nepotřebuje používat ani slova, ani obrazy, neboli má ze všech umění nejdále od realistického vykreslování a tedy působí na lidskou duši zvláště přímo. Považuji ji za jeden z možných vstupů do světů mimo tento svět. Tím mluvím o těžko definovatelném prostoru, nebo možná dokonce tichu, které vnímám jako další vrstvu až za samotnou hudbou. Takže jsme hledali cestu, jak nechat znít cosi, co se ocitá na samotné hranici hudebnosti a pouhého šumu – pokud přijmeme, že absolutní ticho ve skutečnosti neexistuje.

Určitým předobrazem byly různé skladby autorů posledních desetiletí, které pracují s extrémním ztišením.

Například skladba Schnee (Sníh) Hanse Abrahamsena, která začíná šelestěním smyčce po strunách houslí. K tomu všemu má Ladislav Železný, autor hudební a zvukové koncepce, velice blízko. Chtěl nejprve pracovat pouze se zvuky, které vydává samotný prostor a jeho okolí, a s jejich jemnou modifikací. A tím vést diváky k tomu, aby pozorným poslechem pátrali, které zvuky jsou přirozené pro daný prostor, a které už jsou naším zaměrem. Nakonec se ukázalo, že se bez závanů umělé hudby neobejdeme. Míru skryté a projevené hudebnosti spolu ale pořád ještě hledáme. Brněnská adaptace, hlavně akustika zdejšího prostoru, nám zase pomohla o něco se přiblížit ideální podobě.

Ako sa vzťahujete k prostrediu a dobe, v ktorých sa vaše predstavenia odohrávajú?

To se pořád mění. V určitém období, pár let po ukončení DAMU, se mi podařilo propojit hudební cítění, hru s jazykem a zájem o politiku do několika inscenací typu Evropané (2008) nebo Tiká tiká politika (2006). Myslím si, že nám tehdy vzniklo něco divadelně nového a účinného. Stavěl jsem vedle sebe různá dobová klíšé, politické fráze a prototypy chování před kamerami. A také jsem zpracovával zásadní témata vedle nicotných dobových afér, které vzápětí upadly do zapomnění. To vytvářelo absurdní a značně ironická spojení. Dnes by to už podle mě nefungovalo, naše doba je příliš neklidná a plná potenciálních katastrof. Jak byste chtěli ironicky referovat o klimatické krizi nebo o válce na Ukrajině?

Za posledních patnáct let se divadlo proměnilo hodně. V experimentálním divadle se mnohem méně něco deklaruje shůry, více se sdílí s divákem. Podle mé zkušenosti se radikálně zmenšila potřeba dramatičnosti a začalo dominovat zkoumání samotné základní přítomnosti a momentu sdílení. A změnil jsem se i já, díky dětem, různým zkušenostem a krizím. Mnohem více se zabývám člověkem jako takovým, jeho existencí, jeho touhou po blízkosti a dialogu, kterých se v mých inscenacích nedostává. Zajímá mě člověk-subjekt, který se ale v mých inscenacích ocitá na stejné úrovni jako slova a věci. Řeč nebo objekt někdy ovládá jeho, ne naopak.

Při přípravě inscenace pro HaDivadlo (Po celou dobu představení probíhá představení) jsem pročítal filosofické texty z okruhu objektové ontologie. Jejich autoři pohlížejí na svět, aniž by člověka kladly do jeho středu. Věc může být stejně záhadná jako člověk, člověk stejně ukotvený ve svých souřadnicích jako věc.

Reaguji také na nemoc naší současnosti: zahlcení technologiemi, informacemi, efektní vizualitou a neustálým proudem komerční hudby. To všechno dohromady vnímám jako chronický útok na duševní klid člověka. V práci s minimalismem, pauzami, pozorností vůči detailu a v odporu k jakékoli okázalosti vidím skrytou političnost mých inscenací.

[1] Boba Loca Lab je divadelná skupina produkujúca scénické diela vychádzajúce z princípov hudobných kompozícií. Skupinu v roku 2007 založil Jiří Austerlitz (predtým známy ako Jiří Adámek) a v súčasnosti tvorí umelecký tím spoločne s Klárou Hutečkovou, Zuzanou Scerankovou, Ladislavom Železným a Pavlom Havrdom.