



FOTO ARCHIV

Peter Gonda

k realite. Výpovede skutočných ľudí sú editované, prechádzajú dramaturgickým procesom, zásahmi tvorcov a tvorkyň a pre mňa sa tak stávajú skôr fikciou. V texte Floriana Malzachera o práci Rimini Protokoll¹⁾, v ktorom nachádzam veľa príbuznosti s mojou prácou, sa členka Rimini Protokoll Helgard Haug sťažuje, že ich expertkyⁱ niekedy „*nekomunikujú to, čo na nich, o nich, alebo z nich chceme ukázať*“. Táto veta mne osobne príde ako najväčší problém. Ja nechcem z mojich účastníkov^{čiek} ukázať nič konkrétnie. Nemám klíč, podľa ktorého by som vedel objektívne vybrať ten, alebo iný aspekt ich bytostí, alebo osobnej histórie. Zaujímajú ma viac ako netransparentné multitudy, ktoré sa rôznymi spôsobmi stávajú a odhaľujú sa divákom a diváčkam v nejakom okamžiteľnom a bezprostrednom procese počas predstavenia. Je to samozrejme tiež nejaká forma remediacie, hry s autentickosťou, ktorá mi ale príde sofistikovanejšia a zaujímavejšia, ako dokumentárne prístupy. Ináč slovo „expert“ používam tiež, názov je paródia na Rimini Protokoll a ich „*expertov každodenného života*“. Voláme tak cvičenie, v ktorom musia účastníci^{čky} dokázať presvedčivo rozprávať na hocjakú tému. Témy sú schválne čo najväčšie blbosti: ezo, plochá zem, UFO, Anunnaki, Shape-shifting lizards, liečenie s anjelmi, pravá mužská sila. Nejde o to, čo sa hovorí, ale o to, ako sa to vraví. Ako tí ľudia chodia, dupú, dýchajú, ako sa tvária, o ich reč tela, tón a farbu hlasu, spôsob, akým za seba ukladajú slová a formujú vety. Pre mňa sa tak odhaľuje ďaleko viac o tom, kto sú, ako nejakým externým dramaturgickým zásahom a výberom toho, čo z „*nich chcem ukázať*“. Experti sa stali súčasťou takmer každej mojej kolaborácie s nehercami a nehorečkami.

DIVADLO JAKO KOGNITIVNÍ DISONANCE

PETER GONDA ODPOVÍDÁ PÍSEMNE NA OTÁZKY
TOMÁŠE PROCHÁZKY

Uskutečněno po premiéře projektu OK Carbon, která se konala 12. listopadu v divadle Alfred ve dvoře.

Připadá mi, že tvoje projekty s neherci jsou trochu jiné než ostatní. Nestavíš své aktéry do role expertů ani je nenecháváš vyprávět jejich vlastní příběhy. V čem je práce s neherci dobrá a v čem ti pomáhá? Dokumentárne prístupy k nehercom a nehorečkám mi vždy prišli v niečom príliš jednoduché na jednej strane a zavádzajúce na strane druhej. Tú jednoduchosť vnímam v tom, že každá osoba má príbeh, ktorý je zaujímavý, osud, ktorý dokáže dojat a jedinečnú individualitu, ktorá dokáže nadchnúť – aspoň v mojich očiach. Tých ľudí stačí potom už len postaviť na javisko a občas pustiť clivú hudbu. Zavádzajúca, aspoň pre mňa, je dramaturgická „práca s realitou“ a to, akým spôsobom sa dokumentárne divadlo vzťahuje

Jak se k tomuto ukazování spíše obyčejných věcí vztahuje vlastní téma inscenace, což je v tomto případě umělá inteligence? Není vlastně téma u tvého stylu práce s neherci zástupné nebo minimálně sekundární?

¹⁾) Malzacher, Florian, 2008. Dramaturgies of care and insecurity: The story of Rimini Protokoll. In: Dreyse, Miriam and Rimini Protokoll, Experts of the Everyday. Berlin: Alexander Verlag. ISBN 3-89581-187-4.

To je dobrá otázka. Vždy mám tendenciu, aby tá téma bola primárna, a vždy skončí ako sekundárna. Nemám pocit, že sa mi v tomto type práce darí docieľiť nejakú jasnú výpovede k téme. Ta téma slúži skôr ako impulz k tomu, aby vznikla skupina nehercov a neherečiek. Čím bližšie sme premiére, naberá ten tvar vlastný život, a téma sa prinajlepšom stáva sublimovanou do takej miery, že ju takmer nevidiet. Myslím si ale, že v predstavení *OK Carbon* sa nám podarilo tú tému udržať dosť čitateľnú. Náš cieľ pracovať so strojovým učením a AI v improvizáčnom kontexte a snaha vytvoriť z AI nejakého tretieho (ne)herca sa nám podarili. Neviem o iných predstaveniach, ktoré by takto organicky pracovali so syntézou a spracovávaním reči a rozumne používali také cutting edge technológie ako GPT-3. Horšie to už bolo s plánovaným fokusom na automatizáciu práce, na predstavy o post-work spoločnostiach, alebo na anti-work myšlenie, ktorým sme sa na skúškach dosť zaobrali vo forme diskusií k rôznym knižkám/textom. Predstavenie ale nekončí. Chceme v tej práci pokračovať, a tak sa reprízy ešte niekam vyvinú.

Jak řešíš otázku zneužití neherců na jevišti? Aktéři tvých inscenací se často ocitají ve značně nepohodlných situacích: musí odpovídat na osobní otázky, musí vykonat nějaký nesplnitelný úkol, někdy se čas jejich výstupu nesnesitelně prodlužuje, necháváš je zadání opakovat... zkrátka všechno to působí jako svého druhu týrání. Přesto nemám pocit, že by byla aktérům působena nějaká křivda a celou dobu vnímám jejich radost ze společné práce. Jak se toho dá dosáhnout?

Myslím, že prvy krok k tomu, aby sme nikoho na skúškach/v predstavení neexploatovali, sme spravili ešte počas môjho štúdia na DAMU, keď sme v týme s Jitkou Pospíšilovou a Barborou Námerovou pracovali dva roky s pacientmi a pacientkami Psychiatrickej nemocnice Bohnice. Tí ľudia a to prostredie prirodzene zvádzajú k niečomu, čo sme volali „pornomizéria“ a čo nám prišlo ako tá najhoršia vec. Prejavilo sa to aj v tom, že sme hľadali iné formy práce, ako dokumentárny mód. Snažím sa, aby prostredie na skúškach bolo čo najviac safe. To je vlastne jadro mojej práce. Aby sa účastníci*čky nebáli toho, že budú súdené, nebáli sa

skúšať veci a kľudne aj zlyhať. Aby našli potešenie v tom, skúsiť zdolať ľažké problémy. Všetko je dobrovoľné a nikto nie je do ničoho nútený. Snažím sa na skúškach nediktovať, čo sa bude robiť, ale pozývať ľudí, aby sa zapojili. Keď účastníci*čky pochopia, že v takejto forme divadla nie je chyba niečo, na čom by predstavenie padlo, ale naopak, zlyhanie a chyby sú často tie najsilnejšie momenty predstavení, sú ochotnejší nechať sa „trápiť“. Chápu, že to, čo do toho dajú, sa im vráti od publiku. Je to archetypálny motiv – sledovať ľudí, ako niečo naozaj robia, oddavať ich zručnosť, alebo im držať palce a súčiť s nimi, keď to nevyjde. Primáty a iné živočíchy sa učia pozorovaním. Myslím, že sledovať ľudí na javisku, ako sa snažia splniť ľažké zadanie, v nás spúšta veľmi hlboké procesy. Nejde o výsledok – ale o proces, nie „Что делать?“ ale „Comment faire?“²⁾

Safe space je poslední dobou i v divadle poměrně frekventované téma. Myslíš, že herci a neherci potřebují jiný druh „safe space“? A jaká je podle tebe odvrácená strana, nebo eventuální nebezpečí bezpečného prostoru, existuje-li nějaké?

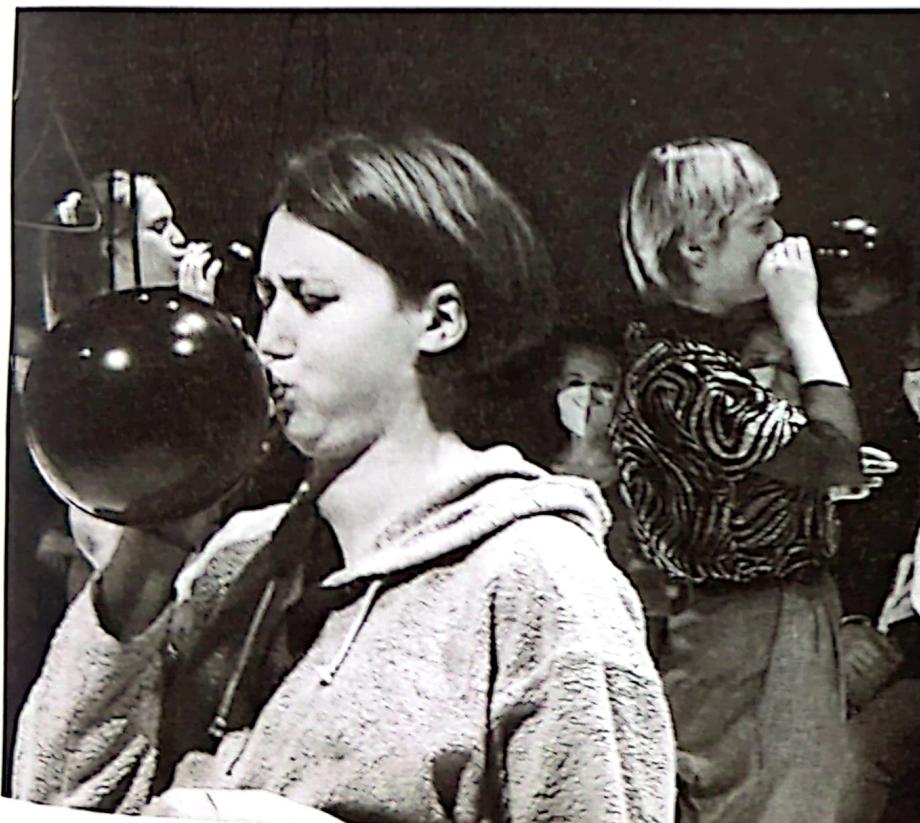
Ja osobne nie som veľkým zástancom PC, cancel culture, alebo safe spaces, aspoň nie v takom zmysle, ako sú postulované mainstreamovou verziou woke ťavice. Umenie by sa malo nejak konfrontovať so všetkými názormi. Na druhej strane podporujem všetky iniciatívy, ktoré bojujú proti sexizmu, trans* a homofóbii, bossingu, fašizmu, rasizmu a obťažovaniu, či už v divadle alebo kdekoľvek inde. Často premýšľam nad tou dôverou, ktorú mne a celému tvorivému tímu účastníci*čky našich procesov dávajú. Nepýtajú sa nás, kam vede naše hľadanie, nie sú nervózne, že hľadáme do posledného momentu, ani vtedy, keď je týždeň do premiéry a ešte nemáme ani bodák. To je niečo, čo si myslím, že trénovaní herci a herečky málokedy znesú – len ak si už prešli podobným zážitkom alebo dlho pracovali s niekým, kto tvorí podobným štýlom. V tom vidím obrovský rozdiel, ale nedokážem presne vymenoval všetky faktory, ktoré v tom zohrávajú rolu, a tiež nechcem generalizovať.

²⁾ Tiqqun, *Comment faire?*, v Tiqqun II, Paríž, 2001.

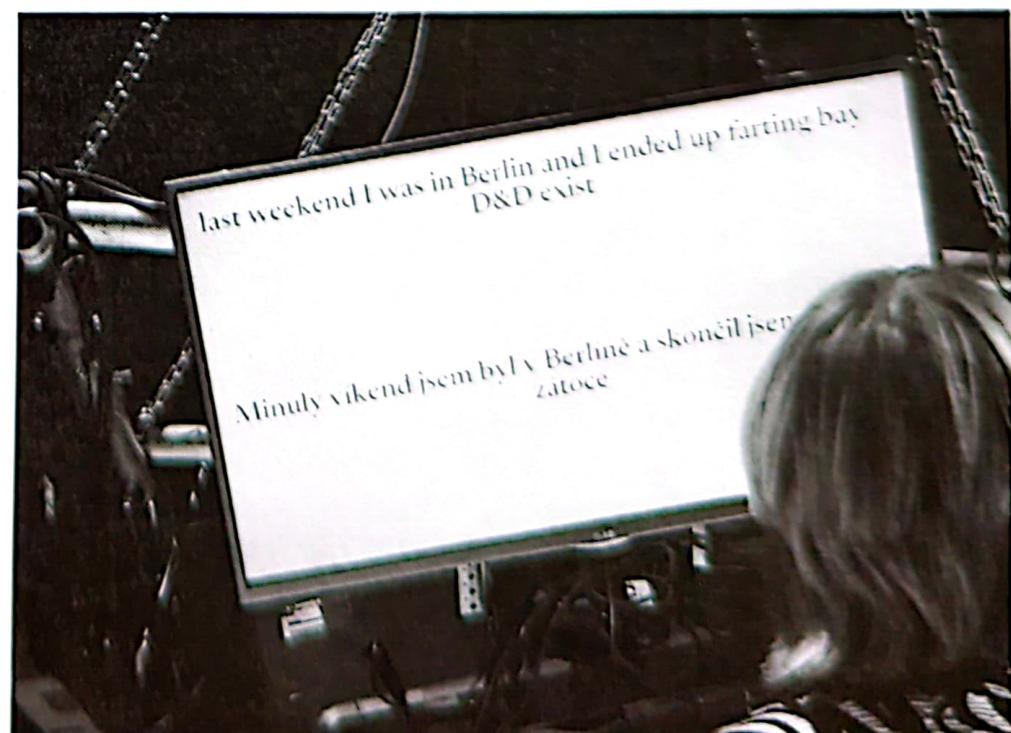
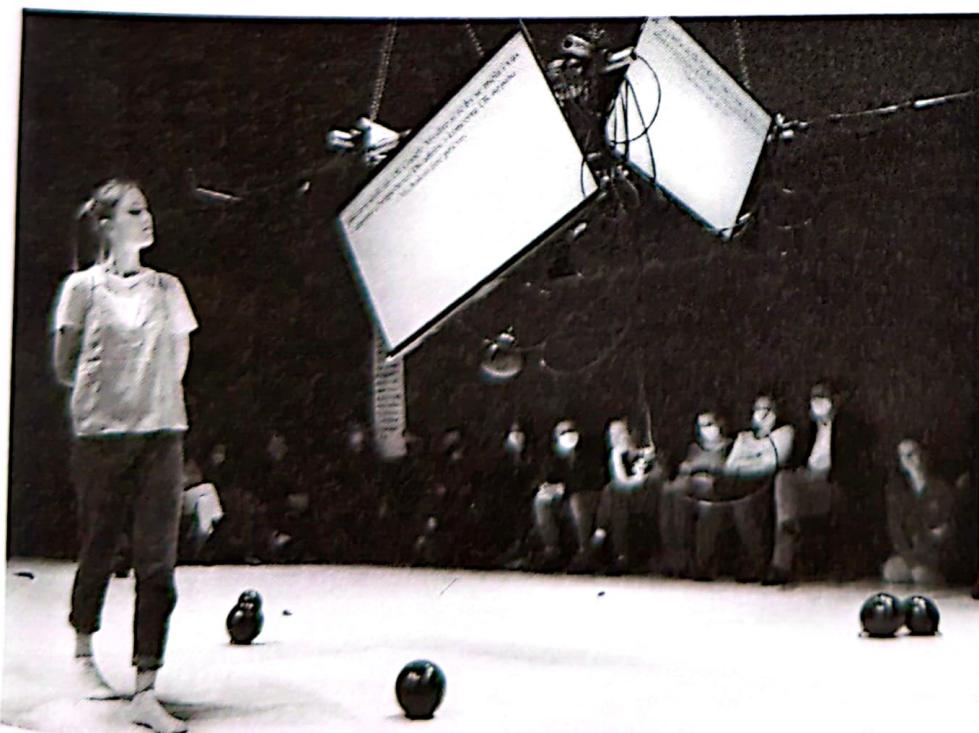
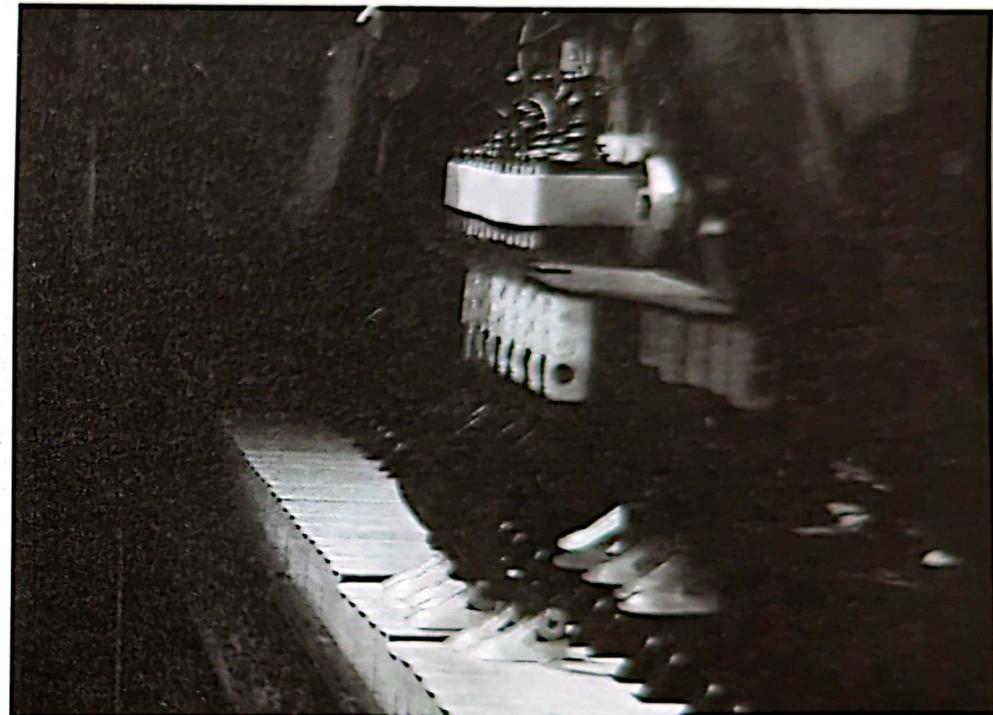
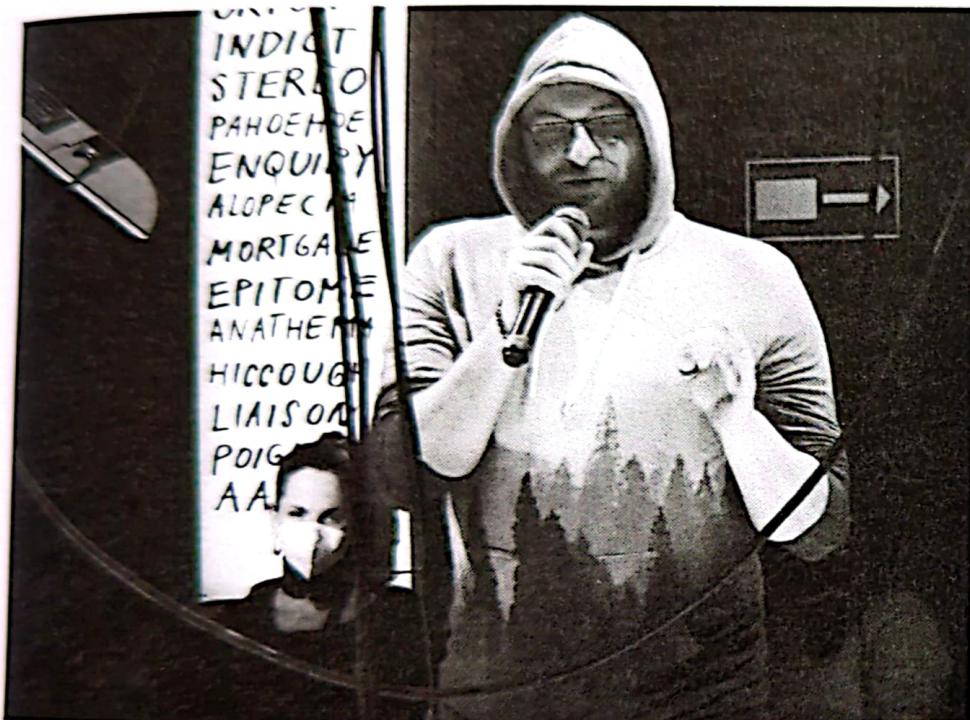
Peter Gonda a kol.: OK Carbon, koncept a režie Peter Gonda, dramaturgie Adam Drágun, hudební dramaturgie Michal Cáb, scénografie Matěj Sýkora, architektura kódu Samuel Michalík, produkce Tereza Dvořáková, účinkují Karolína Ježková, Anna Kárníková, Eliška Kupcová, Eva Oliva, Lenka Pražáková, Alna Procházková, Jolana Ritterová, Hana Sarvajová, Lucie Ščurklová, Anastasia Sirůčková, Jakub Sláma, Monika Soušová a Hana Venclová, premiéra 2. 11. 2021 (Alfred ve dvoře, Praha)

Mladá skupina neherců, tvořená tuctem mladých žen a jedním mužem, je organizovaná stále přítomným panem režisérem a dalšími inscenátory (což jsou pro změnu samí muži, ale asi to nic neznamená). Tí na scéně nehrají, spíš si hrají. A nehrají si spolu, nýbrž pospolu s něčím vnějším, což jsou jednou obyčejné nafukovací balonky, jindy a většinou něco technického. A zas: může jít o klopotné na dálku, kladkami či čím ovládané mechanické piano, většinou se však jedná o techniku zvláště sofistikovanou, kterou se stroje přibližují člověku. Nejsou to humanoidní roboti, nýbrž počítače, které třeba umí změnit, jak nahlas člověk křičí nebo – a hlavně – zapsat, co říká. Schopnost stroje rozumět ve škále mocného polyglota lidské řeči vyvolává úžas i smích, neboť stroj je stejně geniální jako tupý (nebo hluchý) a tak dochází k mnohým vtipným nedorozuměním. Někdy je toho nedorozumění víc než dorozumění, což lze chápat jako skrytu moudrost inscenace. Mohla by být patetickou oslavou všechna nepochopení překonávající vědy, jenže chybou tu oslavu relativizuje. Nedokonalost stroj zlidštuje víc než vnější rysy polidšťují roboty. I proto je představení pro aktéry i diváky zdrojem potěšení. (Karel Král)

SCREENY OBRAZOVKY JSOU Z FILMU RADIMA LABUDY







Čím je pro tebe často zmiňovaný a v tvých projektech téměř všudy-přítomný cringe? Slouží jako vitriol k rozleptávání „mistrovského“ divadla? A jaký je rozdíl mezi cringem a starou dobrou trapností? S trapností pracovaly třeba filmy československé nové vlny, zaobíral se jí Ivan Vyskočil, v současnosti je jejím věrozvěstem třeba Petr Marek. Cítíš někde nějaké napojení, kontinuitu, příbuznost? Nebo je cringe něco jiného, něco, pro co je třeba mít i jiný výraz?

Cringe je výraz Michala Cába, s ktorým spolupracujem už od prvých študentských prác na DAMU a ako vizuálny umelec už od ranných rokov 2000. Možno máme podvedomý odpor k tomu, robiť veci, ktoré sú patecké, doslovné, vysoké, a snažíme sa ich vždy nejak zhodiť, nejak zároveň poprieť a pokaziť. Je to nejaká forma hravosti. Často v divadle zažívam pocity trápnosti, ale takmer vždy, keď sa autor*ka bez nadsádzky snaží niečo zásadné vyslovíť alebo niečo krásne ukázať či povedať. Tak teraz neviem – trápnosť je prostě v oku pozorovateľa. Niekoľko si tie pre mňa trápne scény užíva, ja mám zase radšej špinu, punk a kopanie do veľkých a krásnych vecí. A to je trápne pre iných.

Myslíš, že tě vzhledem k divadlu nějak poznámenalo tvoje předchozí studium na matfyzu? A myslíš, že se obecně technické vzdělání tvůrců nějak projevuje v divadelní tvorbě?

Škola ma naučila pracovať so zdrojmi, vedieť si stiahnuť a dohľadať vedecké štúdie prakticky k čomukoľvek, vedieť ich kriticky prečítať a spraviť si rešerš a vlastný názor aj na komplikované javy a otázky. Magistra mám z kognitívnych vied, čo je multidisciplinárny projekt pracujúci na objasnení tých najzákladnejších otázok týkajúcich sa ľudského vedomia, pamäti, reči atď. Myslím, že to nejak súvisí s divadlom, ale nie na úrovni, kde by som chcel kognitívne vedy nejako reduktívne aplikovať na to, čo je divadelný zážitok atď. Ja si fakt myslím, že ľudia sú nepriesvitní, že do ich vnútra nevidno a že reduktívne vysvetlenia ich správania, motivácií atď. sú zväčša len fikciami. Príčina je vždy klbko príčin. Človek je multitúda. Neobhajujem tu ale nejaký behaviorizmus a tiež netvrídím, že ľudské vnútro je niečo nepoznateľné a mystické. Skôr sa snažím zdôrazniť, že správanie tak komplexného systému sa nedá vysvetliť pári vetyami. Čo sa

týka multidisciplinarity, myslím, že je to niečo, čo je dobré pre každého umelca a umelkyňu, nielen na divadle.

Do predstavení často vstupuješ s pokyny nebo připomínkami, někdy usměrnuješ provedení akcí nebo ovlivňuješ délku jejich trvání. Je pro tebe důležité rozrušování i těch posledních zbytků divadelní iluze? A co pro tebe vůbec znamená pozice režiséra?

Som skôr facilitátor nejakého sociálneho procesu, počas ktorého sa zo skupiny neznámych ľudí utvára koherentná a veľmi úzko prepojená skupina proto-performerov*performeriek, ktorí sú do nejakej miery schopní pracovať na pre-expresívnej rovine na javisku. Predstavenie je len vrcholom ľadovca, celá tá sociálna skulptúra na pozadí je pre mňa tiež mimoriadne zaujímavá. Nie som proti ilúzii na divadle, som len proti príliš jednoduchej ilúzii. Staré postupy budovania ilúzie už nestačia. Moja prítomnosť na javisku a vstupovanie do behu predstavenia podľa mňa prehľbujú konceptuálnu rovinu mojich predstavení. Zároveň je to praktické rozhodnutie, účastníci*čky sa môžu spoľahnúť, že keď sa niečo stane, budem tam s nimi a ak bude treba, pomôžem im to prekonáť. Tiež ich musím trochu strážiť, aby poriadne makali.

Za mnoha tvými projekty cítím snahu o specifickou dekonstrukciu divadla, o pokus o jeho maximálni obnažení, možná úplné poprení zavedených principov dramatického, ale nejspíš i postdramatického divadla. Dá se nějak vyjádřit, k jakému divadlu směruješ, nebo co bys třeba ty sám na jevišti rád viděl?

Mám pocit, že ten zážitok stretnutia, zážitok komunity, zážitok spolubyťia, ktorý hľadám, sa dá dosiahnuť, len keď sa celá mašinéria, ktorá slúži na vytváranie tohto zážitku, obráti naruby a vyvrhne na javisko. Keď ľudia z publiku vidia, že sa ich nikto nesnaží ničím oblafnúť, že sa nič nepredstiera. Keď vidia, že niečo pred nimi vzniká, presne vedia, ako a na čo to slúži, nie je tam žiadne tajomstvo ani triky, a aj napriek tomu im to spôsobi zážitok. To je celkom mágia. Myslím si, že divadlo nepotrebuje žiadnu inú technológiu, ako len človeka v priestore, ktorý niečo robí. Prihrejem si „polívčičku“: písal som o tom manifest „možného divadla“, ktorý je súčasťou mojej diplomovky. Čítal som ho aj v ND.

V tom manifestu se hodně mluví o těle a o jeho inteligenci, zkušenosti. Ale tvoi herci na scéně vlastně dost často mluví. Je pro tebe mluvení také svého druhu tělesná záležitost? Já mám třeba v českém divadle (ale i filmu) největší problém s mluveným projevem herců. Proč máloko na scéně mluví tak, aby se mu dalo věřit? A jaký je tvůj recept na to, aby herci na scéně mluvili „normálně“?

Ja keď napišem telo, myslím tým kogníciu spojenú s telom. Jedna z línii myslenia v kognitívnych vedách hovorí o tzv. embodiment, čo znamená, že myslenie a kognícia sú zrastené s telom, vychádzajú z neho a sú ním do značnej miery podmienené. Tam nie je veľký priestor na nejaký dualizmus mysele a tela. Je to jedna vec. Premýšľal som, ako by asi vyzeral zápis reči v mojich predstaveniach. Napríklad v *OK Carbon*. Nemyslím, že by dával zmysel, tie slová by mali skôr charakter refrénov nejakej zvláštnej rečovej kompozície. Opakované inštrukcie počítaču trvali minúty a dohromady tvoria niečo, čo podľa mňa reč vôbec nepripomína. Nie je tam ani jeden napísaný alebo naučený text. Všetko je improvizácia alebo slovo, ktoré vychádza z prirodzenej situácie alebo potreby niečo rečou dosiahnuť. Teória rečových aktov. Možno je problém v tom, že keď tomu slovu neveríš, nechceš ním nič dosiahnuť, lebo nevychádza z tela, ale len zo scenára. Scenáre tiež málokedy pripomínajú reč, aká by bola, keby sme ju 1:1 prepísali. Keď nechám nehercov a neherečky hovoriť video stiahnuté z YouTube, kde nejaký „pickup-artist“ radí, ako balíť baby, a to video sa v ich slúchadlách postupne spomaľuje, až hovoria fonémy trvajúce sekundy, je to pre mňa dokonalé antidivadlo. Je to obdoba majstrovského monólu, ale vo všetkom iná: text si nemusia pamätať, text nič neznamená, text je banálny a k ničomu sa nevzťahuje, samotná reč a význam sa rozpadá. Diváci a diváčky sledujú postavu, ktorá už len vydáva divné zvuky, ktorá nerobí žiadnu zmysluplnú interpretačnú prácu. Mne to príde fascinujúce a zábavné, ale rozumiem, ak sa to niekomu nepáči, nejako tak sa cítim, keď sledujem zlú činohru.

Máš pocit, že se tvá zkoumání někam vyvíjejí? Nehrozí nebezpečí, že se ti práce s neherci stane metodou, ze které nepůjde už nikam dál vykročit?

Všimol som si, že sa v mojich predstaveniach opakujú rovnaké prvky: experti, techniky na vytvorenie complicité, konkrétnie improvizáčne hry. Bol som znepokojený. Môj dramaturg v predstaveniach *OK Carbon* a *Piece na mieru náhodných dvanásťich konkrétnych nehercov* Adam Dragun mal inú interpretáciu: Je to, pretože som nomád a nemám stály súbor. Nerobím interpretatívne divadlo. Mám len repertoár základných techník, ktoré sa snažím účastníkov*čky naučiť. Sú ako cibuľový základ alebo múka vo varení. Dá sa z nich spraviť čokoľvek. S tými technikami sa dá rovnako dobre pracovať s profi hercami v inom kontexte a takisto dobre sa dajú používať na tréning nových performerov. Nebojím sa, že by som sa vďaka práci s nehercami a neherečkami ocitol v slepej uličke. Tiež by som sa nedefinoval ako ten autor, čo pracuje s nehercami. Áno, robím aj to, ale robím aj iné veci.

Co ti v divadle obecně schází? A kde to naopak nacháziš?

Nechcem generalizovať a všetka čest výnimkám, ale často mám pocit, že súčasnému divadlu, aspoň u nás, chýba nejaká väčšia rozhľadenosť. Že témy, ktoré sa riešia, sú konceptuálne zle spracované, že tvorcovia a tvorkyne nemajú načítanú súčasnú filozofiu a teóriu, nepoznajú technologický kontext doby, v ktorej žijeme, že sú sice srdcaři*ky, ale chýba im sofistikovaný pohľad na témy, ktoré riešia. Vznikajú tak niekedy úplne banálne predstavenia. Myslím, že súčasťou štúdia na DAMU a iných divadelných školách by mali byť práve tieto veci – väčšia multidisciplinarita. Herci a herečky, režiséri*ky a dramaturgovia*čky musia byť schopní myslieť – musia byť rozhľadení, sčítaní, teoreticky podkúti, musia vedieť, o čom hovoria a musia byť schopní to analyzovať pod povrchom, aby sa k daným tématom/otázkam dokázali vyjadriť. To je prístup, ktorý nachádzam v súčasnom umení, literatúre a filme oveľa viac ako v divadle.

Peter Gonda (1983) je divadelní režisér, VJ a informatik. Vystudoval aplikované počítačové vědy a kognitivní vědy na Fakultě matematiky, fyziky a informatiky Univerzity Komenského v Bratislavě a režii na KALD DAMU.

redakce Karel Král a Martina Ulmanová