

KDYŽ UDĚLÁŠ CHYBU, DEJ TAM FRANCLI, PROSTĚ TU CHYBU JEŠTĚ ZVĚTŠ'!

Rozhovor s Janou Prekovou

PETRA JEŽKOVÁ



Jana Preková © Bohdan Holomíček.

Jana Preková je scénická a kostýmní výtvarnice, která se již přes čtyřicet let výrazně podílí na podobě progresivního proudu českého divadla. Spolupracuje s režiséry vyhraněné umělecké profilace, s Janem Nebeským, Janem Antonínem Pitínským, Miroslavem Bambuškem ad. Ve své scénografické práci, za kterou byla mnohokrát oceněna, svobodně mísí prvky konceptuálního umění, performance i site specific, v kostýmech silným gestem uplatňuje groteskní hyperbolu, ozvuky chudého divadla i inspiraci barokní rozbujelostí. Na Pražském Quadriennale získala v roce 1999 za kostým zlatou medaili a téhož roku byla součástí týmu tvůrců české expozice, oceněné Zlatou trigou; 2015 vytvořila pro PQ českou expozici věnovanou Janu Nebeskému. Spoluzaložila Ateliér scénografie na Janáčkově akademii múzických umění v Brně (1990) a Ateliér tělového designu na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, který v letech 1999–2010 vedla. Pořádá umělecké workshopy v ČR i v zahraničí.

Jedním z podnětů k uskutečnění rozhovoru byl i fakt, že v současné době je v Institutu umění – Divadelním ústavu připravována monografie věnovaná dílu Jany Prekové *Radost až na kost* (ed. Denisa Štátná). Hovořily jsme v Nekázance v půli dubna 2025, a než jsme stihly probrat alespoň některé společné zážitky a známé a otevřít pár otázek, Jana už zase spěchala, tentokrát na vernisáž výstavy Tona Stana. Nedostalo se tak zdaleka na všechny otázky „na tělo“ ... *To be continued.*

Když jsem si přečetla, že tvůj otec byl inženýr architekt se specializací na instalaci soch do budov a veřejných prostorů, připadalo mi to jako jeden z oněch mnoha příběhů, které píše život. Uvažovala jsi někdy o tom, jakou roli sehrál otec ve tvé cestě, a vnímáš rodinné prostředí, ve kterém jsi vyrostla, jako něco určujícího? Jaké bylo to tvoje?

Otec nebyl specializovaný na instalaci soch, byl architekt. Tenkrát, za šíleného socialismu, šlo čtyři až šest procent z každé stavby na okrašlovací umělecká díla. To byl úzus, proto vznikaly všechny ty betonové matky před nákupními centry a pískovcoví pionýři. Otec projektoval mimo jiné rozsáhlé industriální provozy, příslušící administrativní a další budovy, takže mohl v rámci těch *circa* čtyř procent zadat lidem, kteří ho zajímali jako výtvarníci, vytvoření uměleckých děl. Ta pak v rámci staveb žila ve vztahu k architektuře, technologiím, provozu, byly to vždy abstraktní věci. Každý architekt má takový okruh výtvarníků. A protože otec chtěl být původně umělcem a miloval umění, řešilo se všechno od návrhů po realizaci u nás doma, v Chuchli na zahradě, nebo v nějaké místní hale, kterou si pronajal. Byla jsem tak stále u toho: každý víkend se u nás sešli nejprve v kuchyni okolo žlutého umakartového stolku umělci, maminka navařila. Začínalo se vždy jídlem, to všechny naladilo k výkonu. Pak se dělaly návrhy, modely, pily se litry kafe a červeného vína a všechno bylo „ve srandě“. Jakmile otec řekl „ve srandě to uděláme“, znamenalo to, že půjde o největší šílenství, hroznou, těžkou práci. Takhle s tátou spolupracovali Adéla Matasová, Vjačeslav Irmanov, Eva Bednářová, Eva Sendlerová a další. A pak se ty věci dělaly 1:1 na zahradě. Otáčeli jsme třeba tunový osmimetrový kruh, otec dirigoval „ty nadzvihni to“, „ty tamto posuň“, samozřejmě u toho strašně nadával, a my všichni na milimetry přesně plnili jeho pokyny. Já běhala a strkala pod sochu podkladky, jak se postupně otáčela. Bylo to strašně napínavé, vratké. Ten proces. Samozřejmě že mě to ovlivnilo; miluju stavby a vůbec věci a procesy, když nejsou hotové, když jsou ještě bez pláště a vidíš vnitřní technologii, ty kosti, taky umím dost technicky dělat a mám ráda technologické materiály.

Takže sochařské umění a výtvarné instalace v rámci architektury byly dotované oněmi procenty? To je systémově docela zajímavé...

Vlastně tímto způsobem spousta lidí přežila, v každém kraji byl někdo... Po revoluci se uvažovalo, že by to tak mohlo fungovat dál. Nevím, jestli to ještě někde v zahraničí takhle je. Bylo docela příjemné, že se dávalo na kulturu pár procent z nákladů na stavbu, vlastně to bylo dost peněz. Takže my měli na zahradě třeba tři několikametrové betonové plastiky. Dosud máme na dvoře obrovskou, pět metrů vysokou věc, asi si ji tenkrát někdo nepřebíral. Po revoluci jsme se ségrou chtěly sochy zachránit, měly jsme k nim vztah, ale už to nešlo. Některé byly rozsekané... Otec zkoušel různé technologie, bronzové piliny s epoxidem nebo bosování s umělými kameny. Určitě mě nějakým způsobem ovlivnili i lidé, které zval. I když jsem toho o nich moc nevěděla a nezajímala se, co dělají. Irmanov hrál hezky na kytaru, zpíval ruské písničky, vyprávěl neuvěřitelné

příběhy... A proti tomu byla maminka, moje tichá maminka, mladší sestra se dá říci. Vychovaná na Vinohradech v masarykovském duchu (její tatínek byl také stavitel). Maminka chodila zpívat do sboru Národního divadla, chtěla malovat, milovala Mikoláše Alše, byla to taková ta konzervativně hodná holčička. Pokorná, jemná, křehká... Okamžikem, kdy poznala tátu, jí tohle všechno skončilo. Do dvaadvaceti let žila intelektuálním životem, četla, chodila do divadla, milovala Blachuta nebo Hakena, žila operou. Nemohla vystudovat, to jí zakázali, takže měla jenom střední školu. Manželstvím skončilo její umělecké a intelektuální štěstí.

To je jak z 19. století. Asi to ale do nějaké míry pokračuje dodnes, že ženy podřídí a obětují své sny a puzení rodině. Jaký to byl rok, kdy se rodiče brali?

Sestra se narodila v roce 1954, to se i brali – maminka byla už těhotná... Táta od dětství strašně zlobil, chtěl být jako Voskovec a Werich. Chodil se dívat, jak točili *Hej Rup* a pak *Svět patří nám* na nedalekém Barrandově. Byl z nich úplně vedle. Stepoval, byl blondák, krasavec. Musel mít prsten jako Voskovec, jenže dutý, protože na celozlatý neměl, a za strašné prachy si nechal ušít stejné hedvábné kvádříčko. Ale tím to skončilo. Chtěl jim dělat filmové kulisy – jako architekt, ale to ukončila válka a přísný děda. Vystudoval techniku a pak na AVU architekturu.

Ten prsten máš po něm?

Ten jsem si vzala. Nosím ho jako fetiš. To je hlavní, co mi po něm zbylo.

Mimo rodinné podhoubí byla pro tebe nějaká určující, formativní osoba? Člověk, který inspiroval tvoje směřování?

Já jsem chtěla malovat, to bylo jasné. Strašně jsem milovala tanec, hudbu, Collegium musicum, Mariana Vargu, Bacha... Jela jsem stylem, že jsem si večer nasypala půl sáčku černého čaje, zalila ho dvěma litry vody a do dvou hodin do rána jsem byla vzhůru, každý den. Rodiče to neřešili, tehdy nikoho z nás nenapadlo, že je to smrták. Od svých třinácti let jsem po nocích malovala. Chodila jsem třikrát týdně do kina, viděla jsem úplně všechno, celou novou vlnu. Takže formující pro mě byly film a hudba. Chodila jsem pořád někam pryč, pryč. Když jsem byla ve druháku na střední, v Rudolfinu sis mohla zadarmo sednout vedle varhan a viděla jsi ty usínající diváky a pod tebou hrál na flétnu baroko úžasný Milan Munclinger. Hodně jsem provozovala denní snění a mlhu. Chodila jsem taky tancovat k Janu Rebcovi, vedl Vysokoškolský balet, jejich představení byla tenkrát mimo konvence, vysoko. To bylo naprosto omamné – používat tělo expresivně a zároveň v řádu. Měla jsem tedy různé choutky blízko divadla, chodila jsem na Provázek, na úplně mladého Polívku, cirkus Alfréd s Turbou, TakTak, Divadlo na okraji a Činoherák z Ústí nad Labem, tihle lidé mluvili mým jazykem, a hlavně tělem. Ale dělat v divadle, to bylo zakázané, to neexistovalo.

Zakázané z domova?

Jasně, protože můj otec byl strašnej lump, rošťák, takže věděl, kde se můžu zkazit. Po střední škole jsem se nedostala na malbu (dělala jsem zkoušky na AVU a na UMPRUM) a našla jsem si, že v Divadle Na zábradlí potřebuji garderobiérku. Pak v Černém divadle. To doma vůbec nepřipadalo v úvahu. A já, submisivní... Protože u nás to fungovalo tak,

že otec se nezlobil na mě, on se zlobil na maminku. Prostě seřval místo mě maminku, a aby ona netrpěla... Nevím, jestli to dělal vědomě, nebo ne. Takže abych zachránila tu „mladší sestru“ – maminku, nemohla jsem vlastně nic; šlo to dovnitř. S divadlem jsem tedy to *nic* měla tak, že jsem do něj pouze strašně často chodila. Až náhodou. Po SUPŠce¹ jsem pracovala přes rok jako interiérová designérka, po práci chodila na kurzy malování a dějin umění, hrála na varhany, psala básně, a hlavně malovala. A jednou mi zavolala moje bývalá spolužačka ze střední, že když jsme se nedostaly nikam, kam jsme chtěly, že ještě existuje nějaká DAMU. Že vůbec sice neví, ale že bychom to možná mohly zkusit. Tak jsme tam šly a vyhodili nás. My jsme se odvolaly a dostaly jsme se. Nakonec jsme v ročníku byli čtyři – Glogr, Fejlek, Hávová a já, a bylo to skvělé.

Je hezké, jak mluvíš o mamince – jako o „holčičce“, „mladší sestře“. Spíš než jako rodičovskou autoritu jsi ji vnímala jako soupeřnici? To ti přijde pro tvoji empatickou osobnost příznačné...

Křehká, krásná holka, která byla úplně ztracená, nemohla nic říct, musela pořád jenom makat. Já jsem viděla ten rozdíl: z Norska přijížděla občas teta, její sestra, která se tam vdala, a jen kvetla, ta pleť... a maminka – byla taková vrásčitá – šla prát. Mínius dvacet a ona na dvoře prala a tatínek čekal nahoře v ušáku „kde je ta Jana?“ Myslím, že otcové mých rodičů se potkali v Chemoprojektu, jeden měl dceru, co byla po škole, a druhý syna, který zlobil. Tak si řekli, že je seznámí. Upekli to a ona byla poslušná holka. Samozřejmě byla zamilovaná, to je jasné, ale měla to těžké. Zároveň se milovali a zároveň ji ničil.

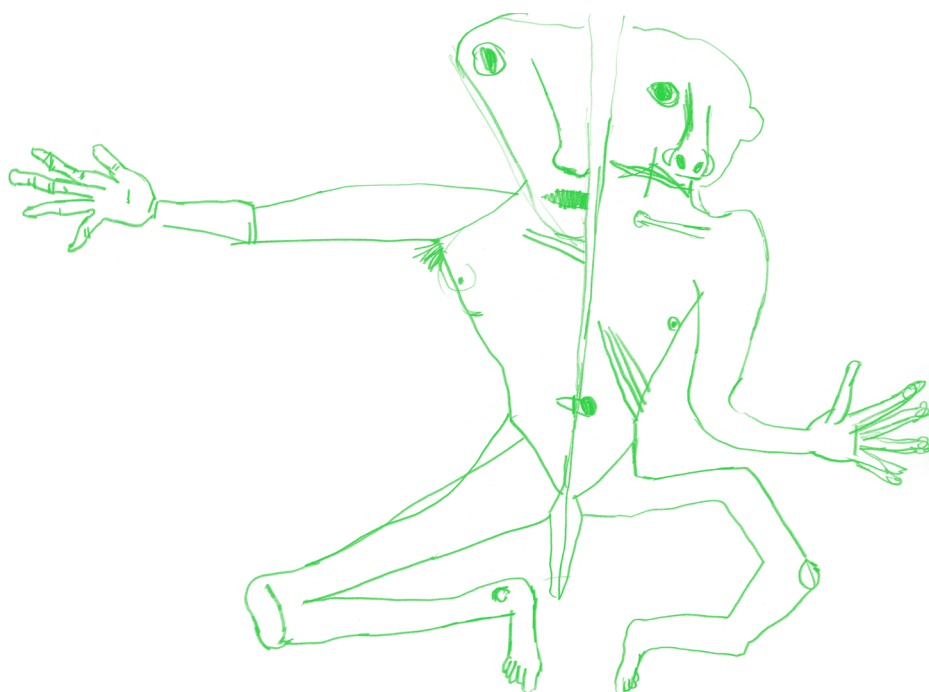
Zase to 19. století v nás – domluvené sňatky. Typický patriarchát? Machistický model?

Měli se rádi. Určitě to mezi nimi fungovalo, nějak to jiskřilo, i fyzicky. Ale bylo tam to jeho „jak řeknu já, tak to bude“. Hrozné. Vždycky jsem chtěla vědět: „Co si o tom myslíš ty, maminko?“ Mlčela, a když řekla slovo...: „Ty mlč.“ On si s námi povídal o demokracii a kdečem a ona mohla jen mlčet. To bylo hrozné. Já ho za to nenáviděla. Hodně se učím odpouštět mu i jí a napravuju se, doufám.

Je to možná i zdroj nějaké emancipace ve tvé mysli? Vědomé či nevědomé vymezení a současné určení?

Ta zkušenost mě hodně naučila feminismu; to nechceš zažít. Když vidíš ten vzor... Samozřejmě, že já jsem taky ta hodná holčička. Každému udělat, co mu na očích vidím, hlavně aby se nezlobil. Úplně dokonale to umím. Ale učím se říkat i ne. Mám pověst strašné potvory arogantní a tvrdačky, a přitom uvnitř je to pořád stejné. Nakonec tě to formuje tak, že děláš opak, včetně výchovy dětí. I když jsem byla hodně pryč, dělala jsem bez mateřské, ani peníze na ni jsem si neuměla vybrat, snažila jsem se dětem věnovat, být otevřená a nablízko. S tátou jsem v životě nebyla na výletě, nic; rýsoval nebo byl prostě pryč. Dost se tím člověk v něčem zasekne v dětství, což vede i k jakémusi fantazijnímu světu pod povrchem, který pořád jede dál.

1 Střední uměleckoprůmyslová škola na Žižkově náměstí na Praze 3.



Ve tvém hesle, které pro projekt Česká divadelní encyklopedie napsala Marie Zdeňková, se píše, že když ses nedostala na AVU a UMPRUM, doplňovala sis vzdělání v knihovnách zahraničních ambasád, kde ses seznámila s uměním happeningu a performance. To mě zaujalo – jako originální strategie teoretické konceptuální přípravy.

Tatínek nestraník, maminka nestraník. Tatínek jezdil do Německa, protože stavěl ty chemické továrny a s ním vždycky dva tajní. Maminka byla konstruktérka, rýsovala v Hydroprojektu, nebo byla pro tátu doma. Opisovala nějaké samizdaty, podepsala *Dva tisíce slov*. Takže já jsem byla politicky hodně vycvičená. V tomhle jsem měla jasno. A revolta, to byla určitě jedna z podstatných věcí. Zjistila jsem „za totáče“, kolem roku 1973, že se dá chodit do knihoven americké nebo italské ambasády. Anebo jsem ráda chodila do Památníku národního písemnictví: tam jsem v té úžasné barokní knihovně zmáčkla pod pultíkem tajný knoflík a ozval se gregoriánský chorál. A já v té knihovně sama... To byly zásadní hodnoty existence. Nebo jdu ke svatému Jakubovi a poslouchám, jak někdo trénuje na varhany. Sedím v rajsském dvoře kostela U sv. Jiljí a poslouchám chorály... Úžasné.

V té americké ambasádě byla hned za vchodem v přízemí knihovna, věděla jsem, že mi policajti nemůžou nic říct: zahnu dovnitř, hned doprava byly prosklené dveře. V sedmdesátých letech se na školách v dějinách umění končilo surrealismem, dál se nesmělo anebo nevědělo. A tady byly monografie Francise Bacona, Andyho Warhola, Franka Stelly, Roberta Rauschenberga. Poznala jsem všechny tyhle chlapíky – zakladatele happeningu a performance art Allana Kaprowa, Chrise Burdena, Josepha Beuysa, sochaře Michelangela Pistoletta, nebo expresionistické abstrakcionisty. Chodila jsem si tam ty knihy prohlížet, pohladit si je. Paradoxně Adrienu Šimotovou nebo Václava Boštíka jsem poznala až v osmdesátkách.

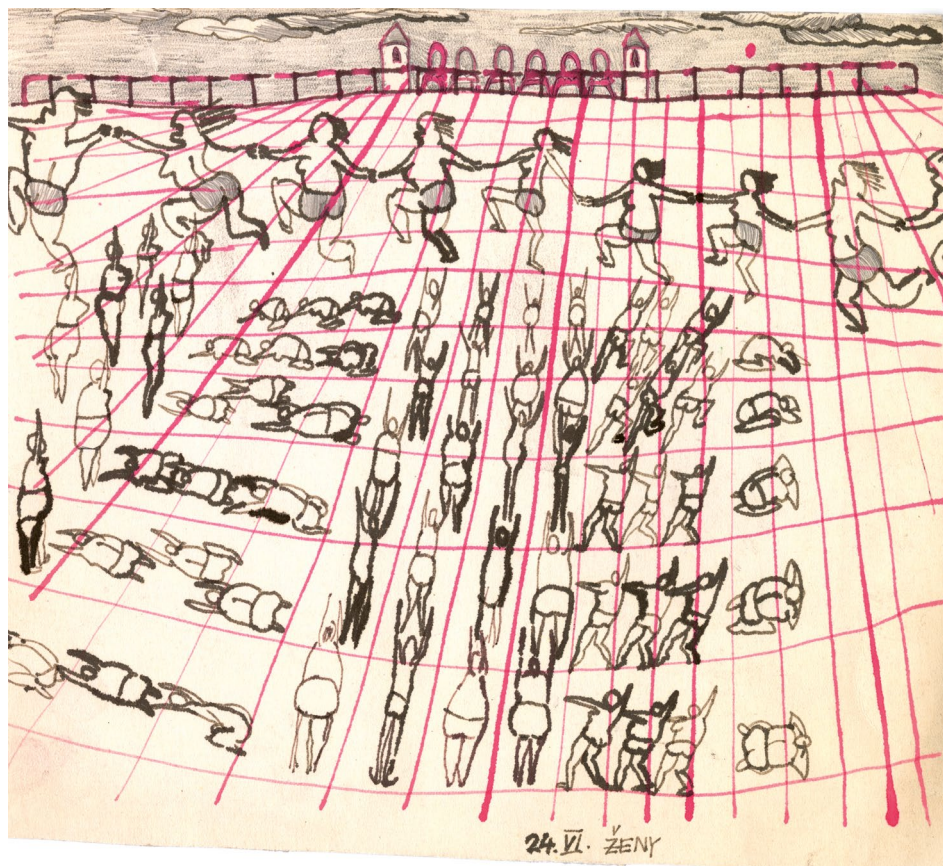
To sis vymyslela sama, tuhle cestu? Úplně rozumím; kulisy dokonalé, nadpozemsky krásný kout Prahy.

Já nevím, jak jsem se to mohla domáknout. Nepamatuju si... To byly takové cestičky. Že se vědělo. U Italů to bylo zvláštní; jakýsi podivný abbé tam pořád chodil, pořádaly se tam koncerty. A pak jsem sešla dolů do Nerudovky, to bylo mini divadlo, kde se konaly podzemní přednášky o dějinách umění, poezii a tak..., intenzivní.

Na tu hrůzu okupace to byla vždycky pro nás svým způsobem dvojitá hra. Ve škole bylo něco a člověk si vedle dělal něco úplně jiného. Strašně jsme toužili po informacích. Dobrodružství jsme zažívali, když jsme mohli něco nového zjistit. Dnes, kdy máš tolik možností, naopak už žádné informace nechceš.

A co pak na DAMU? Kdo ti odtamtud utkvěl? Tvými profesory byli Jan Dušek a Irena Greifová. Byli podstatní pro tvoje další směřování?

Především tam byla opět knihovna a v ní časopis *Theater Heute*: Pina Bausch, Claus Peymann, vždycky jsme zírali na malou černobílou fotku a viděli, jak někomu kape pot, nebo že je špinavý... Od čeho? Domýšleli jsme situace, nálady, materiály, gesta, fantazie jela na plné obrátky. Takové malé artaudovské zážitky jsme s Honzou Nebeským nad tímhle časopisem zažívali... Nečetli jsme, jestli je to *Lear* nebo *Macbeth*, to nás nezajímalo. Zajímali nás lidé a prožitky v hloubce, ve které jsme sami lovili.





Dušek nás měl jako své první studenty. Bylo mu třicet šest, mladej kluk, čerstvej. Byl fantastický v tom, že po nás chtěl týdně přečíst dvě knížky. On je četl. To byla velká energie. Strašně jsme se ho báli, a zároveň nás vzrušoval svou kreativitou. Ale já jsem vůbec nevěděla, co dělá. Byla jsem na *Hamletovi*. Na zábradlí a nezajímala jsem se, kdo to dělal. Akční scénografie ale určitě byla v té době něco zásadního. Grossman, Schorm... A Dušek tím prošel. Měl sílu vnitřního sdělení, ironie, chytrého vtipu, který upřesní nebo povýší význam hry. Uměl režijně-scénografické řešení hezky popisovat. Dušek byl strašně žihadlo, pořád jsme museli být ve střehu a nic se mu nelíbilo. Noc před klauzurami řekl: „To vyhoď, to ne, zítra přines něco jinýho.“ Fakt nás mučil a věděl, že ten stres je produktivní a užitečná zkušenost do budoucího pracovního života. Teď je to ve škole trochu jiné.

Křehké sněhové vločky.

No, jsou citlivé, vnímavé vločky, zvlášť sociálně, a současně ostré jak žiletky. Křehké, ale umí se už docela dobře bránit, skvěle. Prostě řeknou: „Ne, tak to nebude. Má to nedostatečnou časovou dotaci.“ A basta.

Je to svým způsobem inspirativní; můžeme se učit asertivitě.

Ano. To, co já neuměla celý život. „Já to dělat nemůžu,“ student/ka řekne. „Já potřebuju mít svůj prostor.“ Mě se nikdo neptal, dělala jsem po nocích... Je to zajímavé, hodnoty jsou teď svým způsobem docela dobře překládané... Bůh ví, k čemu to všechno je. My jsme ve škole propadali šílenství, báli jsme se, kreslili jsme do poslední chvíle, než pan pedagog přišel... Když se zdržel o pár minut, ještě jsme něco stihli nakreslit. Ani jsi nevěděla, co děláš, protože to bylo všechno ve stresu. Nebylo to jednoduché a myslím, že tím, jak se to takhle hrnulo a my byli ve stresu, neměli jsme čas být úplně vnitřně samostatní. Takže já to dělám ve škole opačně. Studentům nechávám azyl: pojďte přijít na to, co chcete vy. Na každou jejich – i nevědomou – myšlenku navazuju a ptám se: „Ty chceš udělat Hamleta jako růžové prasátko? Dobře, tak jo, jdeme na to. Proč a o co ti jde? Potřebuješ to teplo, nebo potřebuješ, aby kvičelo? Pověď.“ Oni to často řeknou jenom schválně, provokují. Tak je nutím, aby o tom mluvili půl hodiny. Každá ta asociace je důležitá zpráva o podvědomí. Napadlo někoho růžové prasátko, bude to mít asi důvod, i když to později vyprchá. Jsou skryté poklady, nedořečení... To u Duška nebylo, tím stálým napětím myslím udržel jistou stylotvornost: nestihla jsi jít do věci hlouběji. A na druhé straně byla Mrs. Greifová: blondýna, úzké kotníky, botičky, ten pas..., bizar-stvoření. Byla strašně hodná, milovala mě a já milovala ji. Přišla jsem k nim domů a všichni: „Už je tady Brrrekeke.“ O Ester nikdy nemluvila; co dělala Krumbachová, jak myslela, to nikdy nebylo řečeno, ale bylo tam pořád magické slovo Esterka. Myslím, že byly hodně napojené a přemýšlely spolu. Dala mi několik základních rad. „Brrrekeke, ty prostě ráno vstaneš v pět, uděláš tu práci a v jedenáct hodin si nalakuješ nehty a jdeš za panem režisérem. A on nepozná, že jsi nespala. Ty se prostě uděláš a budeš si s ním povídat. Ale v jedenáct se pije šampaňský, prostě v jedenáct končíš s prací. Od pěti do jedenácti to máš mít hotový.“ Takové ty ženské strategie. S filmovými režiséry to zřejmě ovládala dokonale.

A tvůj první tvůrčí styk s divadelní praxí?

Opera *Řízek*, něco otřesného. Kdo to udělá? Preková ve druháku. (To moc na DAMU nebylo, dělat už ve druháku...) Zrovna jsem dostala první pentelku. Tak jsem si udělala podmalbu kaučukovým mlékem, aby to ta pentelka brala, a kreslila jsem. To tě samozřejmě úplně uchvátí, jenom ta forma. Udělala jsem divné dobovky, protože to byl požadavek. „Dobovka.“ Mě v tom druháku vůbec nenapadlo myslet v tomhle případě jinak. Každopádně, udělala jsem to; dokázala jsem to přes náfek, jak je tahle opera o ničem... Strašně jsem se přitom bála dílen. Já nevěděla, jak se to šije, to se neučilo. Paní Konečná učila valéry na sukních, jak mají být sladěné: „To musí být nejtmaší, pak trošku světlejší, pak nejsvětlejší, máte tam tři mašličky na té sukni. A musí to být ve valéru.“ To bylo jediné, co jsem od ní věděla. Greifka, ta mě nechala dělat úplně cokoli, a když mi to nešlo, řekla: „To se někdy stane, to je dobrý.“ Byla vždycky tak nad věcí, že s ní jsem byla v klidu.

V kostýmech mě nechala plavat; mohla jsem úplně ulítávat. Ta důvěra a velkorysost byla léčivá. Ale pak krejčovna... Takže Greifka řekla: „Brrrekeke, jdeme spolu.“ Já ukázala ty dost komplikované obrázky. To si pamatuju doted: stůl, krejčově stály okolo a ona měla ty nóbl hadry na sobě a řekla: „Holky, máte čaj? Máte nějaký krrrekrrry?“ Otevřela všechny skříně, snědla, vypila jim všechno, naprosto je vyřídila... A říká: „Tak to bude tahle látka? Přines něco jinýho...“ Já jenom koukala, jakým způsobem to vlastně dělá, že je dokáže úplně hypnotizovat jak had myšky. Takže jsem pochopila, že strategie může být i takhle brutální. Ony se jí samozřejmě bály. Byla okouzlující, ukazovala mi tyhle strategie na hraně. A byla vždycky potěšená, když jsem něco vymyslela. Třeba v *Ženitbě*, že sukně bude lítat, nafouklá. Ta slečna, co se chce vdávat, bude v té sukni schovaná a ta sukně bude nafouklá k zalknutí. Na nic víc jsem nepřišla. A ona řekla: „Jo, to je dobrý.“ Tím skončily mé klauzury, nechala mě prolézt.

A jak jsi pohlížela na její tvorbu? To asi nebyl úplně tvůj šálek čaje...?

Dělala úžasné filmy, miluju *Morgianu*. Jednou jsem jí ale něco nesla do karlínského divadla a úplně jsem se vyděsila, nebyl to můj vkus, ty *francle*, jak ona říkala. Ale s těmi *franclemi* měla výbornou radu: „Když uděláš chybu, dej tam *francli*, prostě tu chybu ještě zvětš!“ Což je teda něco, co si myslím, že pro mě bylo důležité terapeutické vodítko, protože jsem si často nejistá, vůbec nevím, co dělám, často to nevím a zkouším. A když už to rozseknu, něco se s tím stane, říkám si: „Jé, to je dobře, rozsekalo se to, ale tak ať je to vidět.“ Nakonec, když člověk udělá hodně chyb, může to být zajímavé. Jdu vlastně opačně; sestrojím to přesně podle stříhů, to umí mistr krejčí, od toho tu nejsem. Samozřejmě, že vím, jak vypadá frak, ale zároveň mám chuť ten stříh deformovat, hledat ještě jiný výraz klasického fraku, ve formě, materiálu, brutálně i jemně... To mi asi zůstalo i po tátovi: jak se sváří plechy. Já nejsem krejčová, i když obdivuju to řemeslo, které je ve své vysoké formě rovno sochařství. Dělán věci jako příběh a architekturu; kostým nemusí být úplně *haute couture*. Spíš jde o to, jestli je zajímavý v akci. Když herec někomu zvláštěně podá ruku nebo něco s rukou dělá, jak asi vypadá ta ruka v určitém druhu rukávu? Koukám na situace, ty vytvářím.

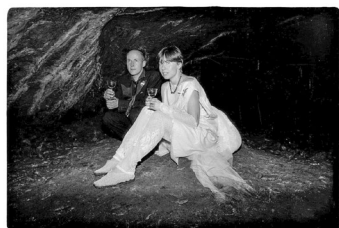
Ještě na někoho/něco ze studií na DAMU vzpomínáš?

Byl tam Martin Zbořil, o malinko mladší spolužák Jana Duška. Kolem revoluce odešel do Ameriky, dělal tam nějaký čas skvělou scénografií pro Disneyland. To byl citlivý člověk, viděl možnosti. Na přijímačkách koukal na mé věci: „Ona nedělá černý stíny, ona je dělá modrý? Ty jo!“ Pozoroval a viděl, to mi bylo strašně sympatické. Jezdili jsme spolu narvaným autem do Polska na festivaly, na Odin, Sankai Juku... Viděli jsme tam spoustu zajímavých věcí, mnohem zajímavějších než všechno, co se dělo tou dobou tady. A pak na DAMU pozvali sociologa Bohuslava Blažka. To byl fakt akční, performativní sociologický vědec. Zemřel bohužel moc brzy. Mistr experimentu, vášnivě pracoval s tělem. Pamatuju se, že přivedl na scénografii francouzského klauna Rufuse. Dělal s námi zajímavé pokusy; nejenom to brát všechno hlavou, ale právě skrze tělo. To bylo skvělé. Nebo architekt Karel Hubáček, který postavil Ještěd. Říkal třeba: „Dům musí být chytrý.“ To jsem předtím nikdy neslyšela a přeložila jsem si to doslovně. Docent Jindra nás učil něco, co jsem pochopila až po škole... Na DAMU se tenkrát schovávali pozoruhodní lidé.

Brzy po škole jsi následovala manžela Tomáše Rullera do Brna, kde ses pak podílela na legendárních inscenacích studiových scén jako Divadlo na provázku, Ochoťnický kroužek, HaDivadlo. Vnímala jsi rozdíl v mentalitě nebo milieu těchto dvou až dětsky řevnivých metropolí, které jsi najednou vyměnila? Pociťovalas tu rivalitu?

Celý život pendluju mezi Prahou a Brnem, vždycky jedu na výlet. Řevnivost a někdy ublíženost, ano. Praha je ta starší sestra. „Co chceš, co ti je? Vždyť máš všechno.“ A ta mladší sestra je zoufalá, nemá nic, co by potřebovala. To je jasné. Žárlivost v Brně byla silná, ale do mě osobně nikdo nešil. Já jsem byla z Brna úplně perplex: v kuchyni u nás bydlela Ivuška Bittová s Pavlíkem Fajtem, na svatbě nám hrálo Ěčko² ve sklepe. Byli jsme intenzivně v centru, pro mě strašně objevné. V Praze se v osmdesátých letech listovalo hodně ve *Flash Artu*..., jak se má malovat. Velkou roli zkrátka hrály západní vzory, ke kterým se vzhlíželo a které byly přebírané. Zrcadlilo to touhu po západu. Chápu to. Někdy se tím všichni umělci, spíš myslím na atmosféru. Pod vrstvou „jak na to“ jela nějaká podzemní vlna, která navazovala na šedesátá léta – tedy underground, bylo to takové zvláštní termitiště. V Brně nevěděli, že je západ, nevěděli asi ani, že je Rusko. Myslím, že byli úplně opuštění. A bylo to hrozně hluboké. Měla jsem dojem, že jestli je někde autenticita, jde to z hloubky těchto lidí. Samozřejmě Pitínský. Nepochopitelné zjevení. Odkud bral ta slova? Z předloktí? Z kterého světa se zjevil? Byl jiný než Nebeský. Ten plaval hodně v temných vodách, bral z prachu a žluté, zatímco Píťa chtěl, aby to kvetlo, i bolavě, ale aby to zářilo. Jeho představy jsou čiré. Pojímá svět nedořečeně, krutě a láskyplně zároveň. Celý Ochoťnický kroužek... Děkuju těm lidem. Bylo to skvělé. Můj muž – Tomáš – dělal performance, což pro mě bylo nové, fyzicky i duchovně strašně zajímavé. Nejen, že mi to připomnělo trochu odlišné akce kámošů z BKS (byli mí spolužáci), ale také všechny ty knihy z ambasad..., a on tím plně žil navážno.

2 Hudební skupina E byla brněnská formace alternativního a experimentálního rocku, hrající v letech 1985–1997 ve složení Vladimír Kokolia (zpěv a texty), Josef Ostřanský (kytara, rytmika) a Vladimír Václavek (basová kytara, kytara, rytmika).



Svatební fotoromán. Brno, Křtiny, jeskyně Pekárna. Mezi svatebčany Iva Bittová, Margita Titlová Ylovsky, Vladimír Kokolia, Dana Hárová ad. © Bohdan Holomíček.

Tvůj podíl na „kontaminaci“ českého divadla performancí je rozhodně také podstatný.

Já nesnášela divadlo, kde se jede – kulisy, iluze... To jsem fakt nechápala. Já tomu nerozumím, nemůžu na to koukat, vlastně nevím, co to je. Ale když jsem viděla performance, kde bylo *tady, ted, materiál*, který není iluzivní. Realita byla nějakým způsobem bráná jinak, s úctou. A pak přijel Tanaka – butó, to mě taky hodně ovlivnilo.

Tomáše jsme s Nebeským zvali k účasti na představení a on většinou řekl ano. Chtěli jsme, aby performoval. Samozřejmě to bylo vždycky dobré. Ale myslím, že nikdy nepochopil, jak velikou má svobodu. Přesto se do nějakého dialogu nebo možná monologu pouštěl, a my s Honzou potutelně a spokojeně pozorovali křehkost setkání.

Mimochodem, jsou tu zažitě předsudky – oboustranné myslím –, které se těžko, ale konečně snad už mění. Výtvarní umělci si představují divadlo jako klišé, přece baleták je ten s pomerančí v rozkroku, v punčocháčích..., jiný balet není. To klišé o divadle je úplně děsivé. Výtvarníci vnímají divadlo pejorativně. Nechápou, že divadlo je daleko hlubší rituál osobního příběhu v černé jeskyni, v site specific, meditace na příběh, tajemný život věcí a snů. Bílá je skvělá, miluju bílou galerii, to je apollónský systém. Divadlo je těžce chthonické, ten druhý, dionýský princip, když do toho zamotáme Řecko. Stix tam teče a je tam vždycky i Charón. Ten zážitek: dobrovolně zaplatíš lístek a pak dostaneš blátem do ksichtu a ještě děkuješ, že je to pro tebe zajímavé. Prostě jsi přítomná něčemu napřímo, to mě tenkrát hodně zajímalo. A Tomáš, vždycky jsme mu řekli „kdykoli tam jdi a udělej cokoli.“ A on se přesto ptal: „Prosím tě, řekneš mi, kdy tam mám jít, a co myslíš, měl bych dělat tohle?“ Jako by se obával, že rozrazí nějakou stálou hmotu svou existencí, možná se svou citlivostí nechtěl zasahovat... A to my právě očekávali, že úplně na atom rozseká na okamžik strukturu, dekonstruuje situaci svou přítomností. Nutili jsme herce a herečky performovat. Dana Batulková třeba neřekla ani slovo za celé představení. Dostala mléko a lila ho do vysokých skleněných váz, celou dobu, pomalu, soustředěně. Chtěli jsme po ní jen soustředěnou „práci“. Někdo na to slyšel, zvládal to, někdo ne. Michal Pěchouček nebo Igor Korpacewski pochopili a otevřeli čistě výtvarné možnosti na scéně. Tam se cosi hnulo.

Propojování, přesahy, přesazování z oboru do oboru – to je tvoje bytostná přirozenost. Jako bys chtěla pořád prověřovat, co ta struktura/médium/obor všechno ještě snese a co z toho setkání vznikne...

Zajímá mě rozrušování hranic, brakové vody, kde se míchají nesourodé okamžiky a mění se dimenze... Jak v divadle nebo tvorbě, tak v učení. Na školách jsem se snažila propojovat ateliéry, Tělový design FaVU se Scénografií JAMU. Jamáci vždycky vnímali výtvarné umění jako přínos, toužili se propojit, chtěli se učit i teorii, která na JAMU, co se týče filozofie a teorie umění moc nebyla. Ale výtvarníci – divadlo pro ně bylo nepřijatelné a ponižující, anebo nedostížné, právě pro tu předpojatost. V divadle máš tisíc nápadů, variant, děláš úžasné rekvizity, objekty, které se dají použít nebo dotvářejí hrací prostředí... Ale zatímco ve výtvarném umění nějaký objekt vznikne, je vystaven samostatně, má vysokou prodejní hodnotu, chápe se to jako *art*, v divadle jde o pouhou rekvizitu, která se použije, poslouží, případně zrecykluje – a vyhodí. To je naprosto nesourodý hodnotový systém: uděláš čáru a ve výtvarném umění – dobrý. V divadle těch čar děláš milion za představení, máš tisíce pohledů odkud, co, jak, proč, které slovo, který tón, prostor, světlo... Je to až přebytek, jsme přehlčeni nápady, protože pořád musíme vyplňovat vteřiny... Naštěstí se to poslední roky mění, je to fajn, už to

jde, už se konečně performuje, tady a teď, přichází střídmost, klid na věci a akce. Takže věřím v propojení oborů s přidanou hodnotou.

Ve svých scénografických i kostýmních realizacích pracuješ výrazným autorským gestem s tělem jako s artefaktem. Různě ho deformuješ... Musela jsi někdy čelit herecké marnivosti?

Je to krásné, objektivní a obtížné, určitě to někomu kazí jeho představu, jak herci tak divákovi, nebo ho to omezuje. Ale víme už od Grotowského, že když omezíš člověka, vzniká zajímavé napětí: když mu svážeš nohy, musí si s tím nějak poradit, a ty vidíš reálnou situaci. Najednou je tam jiná energie a sdělení, než kdyby deklamoval a měl na sobě prostěradlo. Záleží samozřejmě na druhu situace, protože možné je všechno. Někteří herci přijímají tyhle výzvy nebo formu dialogu lépe, někteří hůř a někteří vůbec. Nevím, možná mě to naučila Greifka, najít si svůj způsob. Já přišla velmi brzy na to, že s herci musíš umět zacházet, nebát se jich dotknout. Oni jsou většinou netykavky, nechťejí, aby ses jich dotýkala, a ty jim řekneš „tady máte něco...“, nebo „máte rozvázanou tkaničku“ a pokorně si klekneš a zavážeš mu tkaničku. Asi hraje roli, že cítí péči, a něco s tím tělem se stane; prostě na ně nekoukáš jako na ty dokonalé objekty, ale normálně je vezmeš za svaly. Někdo to nesnáší, ale většina lidí zareaguje tak, že povolí, uvolní se fyzicky a vnímají se víc v klidu. Zvlášť na zkouškách v dílnách, vím, že ten dotyk je strašně důležitý, aby se cítili bezpečněji. Řeknu [dotýká se]: „Tady jasně, tak to stáhneme, ne?“ Někdy jim samozřejmě chceš vyhovět. „Líbí se vám to tak? Řekněte.“ Nicméně některé kostýmy jsou takové, že jdou proti jejich krásě, ale jsou krásné vůči roli ve hře. Dokonalá babička není Pamela Anderson, dokonalá babička je vráscitá, zoufale zničená, rozsekaná paní. Co s tím? Dokonalost, krása je v tom, že je to přesné, odpovědně k tématu. Herci to nemají jednoduché. Každý nějak reaguje. A pak ještě ti režiséri.

Dotek jako strategie, to je perfektní a zase specificky tvoje. Má to logiku: dotek bourá bariéry, rozpouští napětí.

Pochopila jsem to nějak podvědomě. A taky se rychle ukáže, kdo na to nepřistoupí, a v tu chvíli vím, že to budeme dělat s odstupem, budu se dívat a jenom říkat. A třeba zase najdu jiný funkční přístup, protože když ho nenajdeš, budeš mít herce jen za panáka, co to nosí, a to vůbec není zajímavé. Někteří herci nevědí, jak roli uchopit, režisér jim třeba i úmyslně neřekne, jak mohou s postavou pracovat, a já navrhnou: „Neuděláme jednu nohavici kratší..., nechceš si zakulhat?“ Jsou šťastní, že jim vlastně netvoříš jenom kostým, ale tvoříš celou postavu. Padají jí kalhotky, tak si je musí pořád trapně vytahovat. Nebo má tik, kouše si nehty, má nervy. Kostým není jenom košílka a sukýnka, je to celý člověk v kontextu času, prostoru, situace, vztahů. Baví mě ten proces bytí ve vztazích, jak věci stále rostou, vyvíjejí se, herec dá ze sebe něco dalšího, ty taky a dohromady se to všechno skládá, rozvíjí.

Stála jsi u zrodu Ateliéru tělového designu na FaVU. Nejde o divadlo, ale nějakým způsobem to přece souvisí s performancí; opět zcela v intencích tvého překračování hranic, propojování oborů...

Tělo a duše je setkání, samozřejmě performativní. V osmdesátkách, devadesátkách to bylo celosvětové šílenství. Vyšla s tím Orlan se svými šílenými live operacemi, s tělem

jako politikem, Pipilotti Rist květinou rozbíjela auta, Mariko Mori lítala ovzduším jako sci-fi bohyně, Tracey Emin spala se všemi, Abramović, ta už dřív, Cindy Sherman citovala role slavných hereček z neznámých filmů. Mluvím teď o ženách – umělkyních, o ženách a jejich identitě. To byly holky, které pracovaly strašně dobře s tělem, i vědecky, hodně feministicky, sociálně a esteticky provokativně. Mluvím ale i o mužích a jejich tekuté identitě, o krizi identity vůbec, o svobodě ztratit jistou část identity. Do našeho „tělového“ ateliéru nechodily jen holky, ale i kluci. Ti tam chodili relaxovat ze světa ambiciózního umění, do azylu, kde dovolili své ženské části se projevit. Bylo to v době, kdy mě začínala štítat ta věčná diskuse a týmový charakter práce v divadle, potřebovala jsem řešit samostatnost a nezávislost – a tělo – víc na tělo... Byl to punkový svět, který vznikal každý den v synergiích, ale i v absurdních mocenských soubojích, jaké jsem si předtím neuměla představit. Byla to naprosto strhující kreativita ve všech bezpečných i nebezpečných ohledech. Jízda. Svobodná a organická, a zároveň agresivně egoistická, někdy křehká, někdy zářící jak hvězda svištící a někdy sebestředná bez úniku. Ateliéry tehdy na FaVU vznikaly divoce spontánně. Žila jsem několik let v absolutní euforii a zároveň v destruktivním prostředí nebezpečných vztahů, které se neřešily rozhovorem, jak jsem byla zvyklá, ale volným způsobem boje.

Jako výtvarná umělkyně máš rozvinuté ego do té míry, že věříš ve svou cestu a projevuješ se tak. Musíš to ego mít pevný, protože třeba půl roku točíš takhle rukou a musíš být vnitřně i navenek přesvědčivá: „Ano, to je podstata mé práce, budu to dělat ještě půl roku a pak z toho udělám státnici.“ Možná pak dostaneš za „A“. Ve výtvarném umění jsou hodnoty jinak rozdané než v divadle, jde o naprosto něco jiného – co má váhu, filozofii, spiritualitu. Je to jiný druh meditace a vnímání souvislostí. Divadlo může být šmíra, ve výtvarném umění je to kýč, a může se tvářit tvrdě konceptuálně. Divadlo zároveň voní šmírou i kadidlem a krvavou slavností vzkříšení. Výtvarné umění má základní kameny v tichu, spočinutí a vstoupení do obrazu, sochy, instalace. Obojí je o prolnutí. A tady byla šance – v Brně, daleko od světa – postavit školu jako pyramidu, která mohla být svébytná (protože tak daleko), ale musela být i trochu nenápadná (protože vznikala na teritoriu VUT, které potřebovalo humanitní fakultu ke změně technického statutu na univerzitní). Vysoké učení technické tak „vytolovalo“ vznik té malé fakultičky (FaVU), takové zelené nakyslé třešínky na obrovském dortu. Na FaVU vzniklo šestnáct ateliérů a všichni vedoucí byli kámoši, kteří byli strašně zajímaví, progresivní... Byl to punk, ulitý a samostatný, bez jednoduché kontroly, zpočátku se to nedalo kontrolovat. Všichni jsme experimentovali, učili, co jsme chtěli; já jsem založila Ateliér tělového designu. Měl to být původně Textilní design, pozvali Liběnu Rochovou, se kterou jsem měla spolupracovat. Pak z textilního tématu sešlo. Po bizarních peripetiích jsme ateliér, už bez Liběny, nazvali Tělový a slovo „design“ byl vynucený přívěšek, tím byl zařazen do „průmyslového“ designu. Jak bolestivé pro mě. Po celou dobu svého působení na škole jsem se snažila přejmenovat a umístit ateliér do „volného“ umění. To se povedlo až po dlouhých letech a beze mne.

Nakonec je ten protimluv asi tak akorát provokativní a atraktivní, že v názvu ateliéru zůstal. Umím si představit, že to ale nebylo nic snadného, něco takového obhájit.

Pořád se mě ptali, co to je. Musela jsem chodit na konkurzy každé tři roky a pak každý rok. To bylo na žaludeční vředy, lví konkurence mezi výtvarnými pedagogy, snahy o zrušení ateliéru stále dokola. Na konkurzu se mě ptali: „Existuje někde Tělový design? Co to je?“ A já jsem řekla: „Ano, samozřejmě, v Paříži to mají.“ Nebyl internet.

A oni uvěřili. Ve výsledku jsme se studenty a studentkami dělali, co jsme potřebovali a chtěli. K definici ateliéru, pro věčné vysvětlování na rektorátu VUT, nám pomohl vynikající antropolog Vladimír Novotný, úžasná brněnská dušička, nadšenec, skřítek, co žil úplně v chudobě, svatý muž, plný nevšedních znalostí a propagátor inovací a výzkumu. Vladimírek, jak mu všichni říkali, vymyslel, že Tělový design je umělecký obor, kdy tělo je subjektem i objektem tvorby. Tuhle větu pak opakoval na všech senátech, u rektora, který chtěl ateliér zrušit. Zejména – ale nejen – ženské tělo, obligátně v patriarchátu vnímané jako objekt, se tu konečně stávalo subjektem. Žena se svým tělem zabývá, tvoří a reflektuje ho a dává se ostatním vidět. Mění tak i pohled na sebe jako na objekt. To vysvětlovalo celý princip, o co mi šlo, protože o spiritualitě a konceptu se veřejně v souvislosti s ateliérem nedalo mluvit. A studentstvo – holky i kluci – bylo skvělé a nádherné, užívali jsme si a hledali, co to vlastně děláme. Od performance, hraní na klavír, horolezení, vyšívání, zpívání, ležení, cvičení, malování a skákání do třípytek po dělání „ničeho“. Podnikali jsme výzkumy o smrti, o těle, o živlech... Mě zajímala spiritualita těla. Když design, pak design duše, ale tak jsem ateliér nazvat nemohla. Studentky k tomu přistupovaly každá úplně jinak. Vznikaly originální věci, protože jsme nemusely následovat vzory. A pak tam přišli kluci, někteří i z ulice, mimo systém. Mohli si tam hrát. Obory a média jsme úmyslně prolínali, svobodně pracovali s čímkoli a jakkoli. Tělo jsme ale obhajovali vždycky, to byla naše čest.

Tím, že jsem byla z divadla a neměla adekvátní kontakty do galerií, organizovala jsem mimo klasické výstavy akce v podivných prostorách, které tenkrát přijímaly meziporové projekty. Foyer divadla Komedie, Kontejnery před Domem umění, A'VOID na Náplavce a podobné neformální prostory byly pro nás zajímavé bližším kontaktem s lidmi, kteří by do galerie nešli, to konvenovalo i performativním aktivitám studentstva. Vlastně to, že jsem byla jedenáct let na FaVU, je nepochopitelné. „Tělák“ vydržel, přežil, pokračuje, a za to jsem vděčná.

Interdisciplinarita. Dnes se to slovíčko leckdy účelově a skoro i povinně všude strká, ale u tebe si myslím, že je to skutečně tvá přirozenost. Vnímáš to tak taky? Musela ses někdy potýkat s hranicemi, které ti nevyhovovaly? Jsi zjevně bytostně přesahová.

Nevím. Každý člověk vnímá jedinečně v určitém rozměru a kontextu. Samozřejmě to vidím holisticky. Asi jsem se to naučila v divadle. Nevím, jestli jsem to měla předtím. Je to možné, mám dost divných a zázračných zážitků z dětství, hodně jsem řešila rozpor těla a duše, až se to slilo. Dost si užívám nezařaditelné a neuchopitelné či neobhajitelné vztahy, které existují organicky, všeho se vším, tady a teď – stále. Nerada striktně rozlišuju. Heterogenní směs nás všech a všeho, v tom chaosu je naprosto harmonická, organická, bez potřeby pravítka. Obdivuju ten pohyblivý řád, který stejně jak přeskakuje vně, tak žije i v mé hlavě. V umění je úžasné, že se nemusíš nutně držet jednoho média. Pořád se nabízí nějaký dialog, pořád se to hýbe. V divadle nevydržím taktně mlčet a nechat si rozumy pro sebe, kecám do choreografie, do světla, do všeho a nechávám ostatní kecat do mého. V divadle určitě. A jinak nevím, maluju hrozně ráda, dotýkám se rukama, je to jak tanec. Už se na to těším, to je můj sen, až dokončím teď knížku,³ že budu dělat jen tak, volnou tvorbu. Ale vím já, jestli to vydržím? Nakonec to vždycky skončí nějakou nepochopitelnou instalací, akcí. Je to pro mě nejzajímavější forma, prolínat, brát to jako celek. Umím se dobře vymanit z divadla,

fakt se ho umím úplně zbavit, i v tom divadle samotném, nejlépe. To mi přijde jako největší dobrodružství – být mimo.

Už musíš běžet, tak poslední otázka – „na tělo“ (nemusíš odpovídat): Jak vnímáš to svoje?

Když jsem hrála kdysi na klavír, měla jsem oblíbený prst, prsteníček na levé ruce – ten nejpomalejší, samozřejmě. Zkoušela jsem s ním hrát ty nejnemožnější, nejbolestivější věci...



Mgr. Petra Ježková, Ph.D.
Institut umění – Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
petra.jezkova@idu.cz
 <https://orcid.org/0009-0005-5722-2768>

Petra Ježková se jako divadelní historička, redaktorka a editorka zabývá českým divadlem a kulturou 19. a první poloviny 20. století. Vede Kabinet pro studium českého divadla IDU, kde je hlavní garantkou projektu Česká divadelní encyklopedie. Založila a řídí ediční řadu *Nota bene*. Od roku 2024 je šéfredaktorkou *Divadelní revue*.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.