

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

HLEDÁNÍ MÍSTA PRO DIVADLO

Pavel Štourač

Vedoucí práce : Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2011

OBSAH

| | |
|--|----------|
| Úvod | 1 |
| 1. NEZÁVISLOST, DIVADLO, SKUPINA – DIVADLO CONTINUO | 1 |
| 1.1. Slova, slova, slova | 1 |
| 1.2. Co jsi? | 3 |
| 1.3. Nezávislá | 4 |
| 1.4. Divadelní | 5 |
| 1.5. Skupina | 6 |
| 2. MÍSTO, PŘÍBĚH, PAMĚŤ - JIZVY V KAMENI | 7 |
| 2.1. Nedivadelní prostor? | 7 |
| 2.2. Rábín | 8 |
| 2.3. Paměť jako příběh | 9 |
| 2.4. Příběh a jeho transformace | 10 |
| 2.5. Příběh a jeho místo | 10 |
| 2.6. Expedice k sousedům | 11 |
| Závěr | 12 |

ÚVOD

Předkládaná disertační práce je pokusem o teoretické uchopení, analýzu a následně zařazení do souvislostí práce nezávislé divadelní skupiny Divadlo Continuo, s níž je moje praktická činnost téměř výhradně spojena.

Pro potřeby disertace jsem se zaměřil zejména na tu část mé práce, která je spojena s divadelní tvorbou ve specifickém nedivadelním prostoru. Tedy v místech, která nejsou primárně určena pro divadelní činnost, jako jsou staré továrny, industriální prostory, krajina, hladina rybníka či jedoucí vlak. V této souvislosti se zabývám úvahami nad tím, co znamená „divadelní“ a „nedivadelní“ prostor, jak práce v takovém prostoru ovlivňuje volbu divadelních prostředků, jaké nároky klade na herce, i nad tím, jak se liší vnímání a sdílení diváků oproti tradičnímu divadelnímu prostředí. Těmto úvahám se věnuji ve druhé části práce na pozadí analýzy zatím posledního site-specific projektu Jizvy v kameni, který jsme s naším divadlem připravili v roce 2010 v prostorách zemědělského statku Rábín u Netolic.

Protože je však tato tvorba spojena s konkrétní divadelní skupinou, věnuji se v první části práce stručně historii skupiny, její charakteristice a zejména analýze nejružnějších specifických rovin takovéto práce. Jako vodítko jsem si vzal tři základní slova, která Divadlo Continuo charakterizují: „nezávislá“, „divadelní“ a „skupina“. Každému z těchto slov věnuji samostatnou kapitolu a jejich prostřednictvím uvažuji nad otázkami divadelní konvence, vymezením divadla jako fenoménu a zkoumám jev, zvaný „divadelnost“ na pozadí jevu „divadlo“.

1. NEZÁVISLOST, DIVADLO, SKUPINA – DIVADLO CONTINUO

1.1. SLOVA, SLOVA, SLOVA¹

Vzhledem k tomu, že se moje práce opírá o praktický zdroj zkušeností v divadelní skupině Continuo, považuji na úvod za nutné definovat podstatné aspekty této skupiny, tedy to, co jí základně charakterizuje. Co toto uskopení odlišuje od jiných podobných, či co s nimi má společného? Domnívám se, že nejde jen o suchopárné vymezování jevu, ale že díky snaze o definici se lze dobrat zachycení drobných rozdílů a detailů, jejichž souhrn nejen tvoří onu charakteristiku, ale tkví v nich cosi podstatného pro pochopení zdrojů, motivů a esencí základní potřeby tvořit právě takto.

Již u tohoto prvního úkolu jsem však narazil na paradox hraničící s koanem, hádankou japonských zenových mistrů, jež vlastně nemá „správné“ řešení.

Odkud začít, jak popsat jev tak proměnlivý jako je divadelní skupina a její práce? Jistě, existují vlastnosti, jež by se daly považovat za charakteristické. Ty však vykazuje skupina současná. Bylo tomu tak i v minulosti? A jestliže ano, jsme schopni minulost nahlédnout bez ovlivnění současností? Dokážeme oddělit „jak to bylo“ od toho „jak si myslíme, že to bylo“? Dokážeme nahlédnout „jak to bylo“ a nebyť

¹ Shakespeare, William: Hamlet

ovlivněni tím „jak to je“, nebo „jak si myslíme, že to je“? Dokážeme rozlišit to „jak to bylo“ od toho „jak si přejeme, aby to bylo“?

Moderní filosofové Edmund Husserl, Henri Bergson, Ludwig Wittgenstein a mnozí další upozorňovali ve svých dílech na to, že naše rozumové poznání je omezené. Má tendenci dělit skutečnost na takové části, které je možné zachytit slovy – pojmy. *Člověk tedy pojmenoval všechna zvířata a nebeské ptactvo i všechnu polní zvěř.*² Pojmenování však vyžaduje vytržení pojmenovávaného z proudu času. Pojem totiž není schopen zachytit měnící se popisovanou skutečnost, protože musí vytřídit to, co už popisovaným jevem není, ale bylo, popř. bude, ale ještě není. Jen tak je možné jednu věc na základě jejích vlastností přiřadit k ostatním, s nimiž má tyto vlastnosti společné. Podle Bergsona si tak náš rozum neví rady s „plynutím, které je podstatou života.“³ Ten totiž přináší změnu, a tím se pojmenování brání. Náš rozum si zkrátka neví rady se skutečnostmi, které pojmové chápání přesahují. Jestliže náš rozum narazí na něco, co trvá a současně se mění, má tendenci tuto zkušenost vytěsnit, nebo znovu rozčlenit do pojmenovatelných celků. Plynutí - trvání, jenž se v čase mění, však považuje Bergson za „podstatu člověka, života a svobody.“⁴

Bergson toto trvání nazývá „duration“. Latinsky se tato nepřetržitost, ustavičné trvání či souvislost nazývá *continuatio*, resp. *continuitas*. Continuum je to, co je souvislé, spojité, nedělitelné. Continuo pak znamená nepřetržitě, souvisle, stále, bez členění, dělení.

Hned na začátku své práce proto stojím před paradoxem, jímž je náš rozum a jeho omezené možnosti. A také jazyk, jako znakový systém, vyvěrající z rozumového poznání, jež je založeno na vyčleňování věcí z celku reality a na jejich pojmenování. Pojem – termín označuje něco, co má hranice. To za tím už to není, vše, co je uvnitř, to je. Touto redukcí však náš rozum vyřazuje vše jedinečné a specifické pro danou věc. Dostáváme se tak ke znaku, jehož pomocí sice můžeme komunikovat, ale jenž nedokáže odhalit to nejzásadnější o podstatě věci či jevu. Pro komunikaci o tom „podstatném“, specifickém, jedinečném máme jiné jazyky. Lidský dotek, úsměv, mimiku, poezii, hudbu, tanec. Na vině však nejsou slova, ale náš rozum a způsob jakým slova používá. Dokladem toho je právě poezie, která je skrze slova schopná dotknout se podstaty věcí. Více než o slova totiž jde o to, co je mezi nimi a za nimi.

Protože se však disertační práce nedá napsat ve verších, namalovat či zatančit, pouštím se rád do souboje s úkolem pokusit se slovy a jazykem co nejuvěrněji zachytit to, co považuji za důležité.

² Genesis, 2, 20

³ Bergson, Henri: *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*; London, 1910, The Mead Project, 1996-2004.

⁴ Tamtéž

1.2. CO JSI?

Co je Divadlo Continuo? Vzpomněl jsem si na tuto otázku, kterou mi při rozhovoru pro Divadelní noviny opakovaně kladla Jana Pilátová v roce 2001. Od doby otištění tohoto rozhovoru uplynulo více než deset let a otázka je stále přítomná. Otázka po podstatě, po fundamentu. Je to podobná otázka, kterou si kladl Buddha šest let a pomocí níž dosáhl osvícení: „Co jsem?“ Je to prostá otázka. Odpovědi na ty nejprostší otázky bývají ty nejsložitější.

Můžeme samozřejmě stručně říct: Divadlo Continuo je mezinárodní nezávislá divadelní skupina. Zároveň však víme, že tato informace nám nestačí. Co dál? Co je pro ni dál charakteristické? Sídlí na venkově, v rozlehlém statku na kraji vesnice Malovice v jižních Čechách. Hraje v divadelních sálech i na ulici. Každé léto vytváří site-specific projekty určené vždy pro vybrané místo někde v okolí svého statku. Na tyto projekty zve mladé lidi z celé Evropy, aby se podíleli pod vedením členů Continua na jejich přípravě a realizaci. Věnuje se pedagogice. Její členové jsou z různých zemí Evropy a všichni společně bydlí na stejném místě. Žijí v cirkusových maringotkách, které jsou speciálně upravené pro celoroční obývání. Vedle divadelní činnosti všichni pracují rukama. Kromě toho, že jsou herci, výtvarníci či muzikanti, starají se všichni o chod a provoz skupiny, domlouvají hostování na festivalech, podílejí se na výrobě scénografie, kostýmů a loutek, věnují se administrativě, starají se o peníze. Všichni zpívají. Zdrojovou inspirací inscenací Continua nejsou divadelní hry, ale osobní životní zkušenosti jeho členů, témata, která je – z nejrůznějších důvodů – bytostně zajímají a na něž hledají prostřednictvím své práce odpovědi.

Za svoji téměř dvacetiletou existenci vytvořilo Divadlo Continuo přes čtyřicet inscenací a jednorázových divadelních projektů, v nichž je zřejmá vývojová cesta od loutkových počátků, přes inspiraci pouličním a cirkusovým uměním, až po svébytnou poetiku spojující fyzické herectví, živou muziku, tanec a výraznou výtvarnou stylizaci. Divadlo Continuo bývá charakterizováno jako pohybové, fyzické, někdy také jako výtvarné divadlo. Pro tvůrce Continua však není příliš důležité, jak bude jejich práce charakterizována, stejně tak jako pro herce Continua není důležité, zda hrají či tančí. Důležitější je hledání a zpracování tématu, potřeba pracovat společně, divit se, být překvapován, učit se, rozvíjet se a výsledky práce sdílet s diváky.

Pokud bych měl vše shora uvedené vyjádřit v několika bodech, abych ještě více charakteristiku zkonkrétnil, kdybych musel pro přehlednost a stručnost vybrat opravdu jen to nejdůležitější, našel bych zřejmě charakteristiky, které jsou - ačkoli se Continuo proměňovalo a proměňuje - platné téměř po celou dobu jeho existence. Mohly by být formulovány takto:

- **nezávislost**
- **mezinárodní skupina**
- **specifická divadelnost**
- fyzické divadlo
- výtvarné divadlo
- specifické místo, kde divadlo sídlí a spojení tvorby s tímto místem
- **tvorba v netradičních prostorech**

1.3. NEZÁVISLÁ

Použití termínu „nezávislá“, stejně jako další přívlastky ke slovu divadlo, přijímám jako nutnost, nikoli jako něco, co charakterizuje podstatu naší divadelní práce. Klidně bychom mohli tento přívlastek nahradit slovy „alternativní“, „třetí“, „antropologické“ či „jiné“. Při charakteristice naší práce bych nejradši použil pouze slovo „divadlo“. Problém však není ve slově, ale v tom, jak je vnímáno.

I dnes, po století divadelních experimentů, reforem a alternativních hnutí, se většině lidí při tomto slově vybaví divadelní budova, prostor rozdělený na hlediště a jeviště, „červená opona, reflektory, blankvers, smích, tma. To všechno se zmateně překrývá v chaotickém obrazu vyjádřeného jedním všestranným slovem.“⁵ Nedá se nic dělat. Tato podoba divadla je stále ještě nejrozšířenější a všechny další divadelní směry se vůči ní musí vymezovat, nechtějí-li být vnímány jako její součást.

Nezávislé divadlo většinou vzniká z idejí jeho zakladatelů – iniciátorů a z jejich touhy po specifickém typu divadelní práce. Protože pro něj na začátku neexistuje ve stávajícím modelu financování a v síti divadelních organizací místo, musí jej hledat. Jestliže toto místo nenajde, nebo jestliže idea zakladatelů a jejich touha a vytrvalost nejsou dostatečně silné, takové divadlo vůbec nevznikne, nebo se rozpadne při prvních vážnějších obtížích plynoucích ze střetu původních představ a reality. Nezávislé divadlo je proto vždy vyvzdorované a vybojované, je to chtěné dítě. Z hlediska přírodních zákonů je přirozeným úkazem, protože již při svém vzniku, stejně jako po celou dobu existence podléhá principu přírodní selekce. Ze své podstaty musí o svoji existenci permanentně bojovat.

Již při svém vzniku a po celou dobu existence se nezávislé divadlo vymezuje vůči převládajícímu stávajícímu divadelnímu systému, tedy modelu divadelních organizací, a to jak v estetické, tak v sociální, organizační i kulturní rovině. „V rovině provozně-prezentační lze za stěžejní tendenci takového typu divadla považovat jeho odmítání divadelního systému, jeho konformity i provozních konvencí, a divadla jako instituce. Jde tedy o negaci divadla jako rutiny a rozvinuté, hierarchizované dělby umělců a provozní činnosti divadla.“⁶

Výhodou nezávislého divadla je, že (kromě obecně závazných právních norem) není nikdo a nic zvenčí, co by mohlo proti vůli členů divadla ovlivnit „jak“, „co“, „kde“, „kdy“ a „proč“ takové divadlo má, či nemá dělat. A v tom, myslím, spočívá základní definice nezávislosti. Je to **svoboda**, kterou umožňuje široce chápaná **odpovědnost** překračující rámec pracovních vztahů, profesionalismu i vymezených práv a povinností. Je dána svobodným rozhodnutím členů takto pracovat, tvořit a žít s vědomím toho, že svoboda takovéto tvorby není apriorní výsada, ale výsledek dlouhodobé a každodenní práce.

Pokud bychom se ještě vrátili k metafoře s přírodou, mohli bychom říci, že nezávislé divadlo je divokým zvířetem žijícím ve volné přírodě, divadlo statutární pak zvířetem domestikovaným. Tato metafora nemá být hodnotící. Je jen konstatováním. Jsou zvířata, která dala přednost bezpečí, jistotě pravidelné stravy a ochraně plotu před nejistým světem. Jsou bezpochyby užitečná, dávají nám potravu, těší nás svojí

⁵ Brook, Peter: The Empty Space; London, 1968, str. 7

⁶ Roubal, Jan: K obecným rysům alternativního divadla, in: Dvořák, Jan: Alt. divadlo; Praha, 2000, str. 14

přítomností. Za relativní bezpečí své existence si nechala přistříhnout křídla a musí přijmout pravidla hospodáře. Zvířata na druhé straně plotu musí sice o svoji potravu každodenně bojovat, na zajištění základních podmínek pro přežití musí trvale pracovat a hrozí, že je něco sežere, ale mohou létat. A mohou si rozhodnout, kam poletí, kdy a s kým.

1.4. DIVADELNÍ

Ačkoli označuje to nejpodstatnější, co naši skupinu a její práci určuje, je pro mě se slovem „divadlo“ spojeno to největší úskalí při pokusu o definici a formulaci jevu. O čem vlastně hovoříme?

Netroufám si formulovat definici divadla, ani nevím, zda je to vzhledem k rozmanitosti nejrozličnějších divadelních projevů člověka vůbec možné. Je zde totiž problém přísně logický: Pokud chceme divadlo jako jev charakterizovat, pak bychom měli být vědecky důslední a najít takové jeho vlastnosti, jež jsou platné po celou dobu jeho historie ve všech jeho projevech na celém světě. Vzhledem k tomu, že víme, že podoba divadla je vždy časově, kulturně, esteticky, filosoficky, nábožensky i sociálně podmíněna, musíme se smířit s tím, že zde máme co do činění s jevem, který je značně proměnlivý a něco kromě minimální definice najdeme jen těžko. Jak víme, divadlo plnilo vždy rozdílnou společenskou či duchovní funkci, mělo a má tisíce podob a funkcí a toto vše se zkrátka do jednoduché přesné formulace nevměstná.

Netroufám si tvrdit, že vím, co je divadlo. Víím, že má co dělat s komunikací, energií, potřebou člověka vytvářet svůj otisk a obraz, stejně jako formulovat v pohybu, slově, rytmu a obrazech svůj pohled na to, co se v něm a kolem něj děje. Domnívám se, že tím, že tak činí v tvořivém modu, nevytváří pouze obraz světa - jsoucna, ale že tvoří svět paralelní – možný.

Kdykoli vidím první obrazy lidského rodu, obrazy z jeskyní, jsem fascinován. Ty první čáry člověka malované blátem, popelem, nebo krví na zdi jeskyně v sobě mají něco, co natrvalo určuje dějiny umění i člověka. Jsou to čáry, otisky vytvořené prstem tvora, který si uvědomil sama sebe a zděsil se. Uvědomil si totiž (ne to není to správné slovo, spíše ucítil, zažil, „pochopil“ svým tělem, sám sebou), že právě opustil svět instinktů, a že se ocitá na prahu něčeho velkého, čemu bytostně nerozumí. Uvědomil si „Já“ a to ostatní. Ztratil ráj. A první, co udělal, bylo, že se na tento svůj stav pokusil odpovědět. Zanechal otisk. Poslat bohům vzkaz, že ví. A svoji duši upokojit. Nejsem sám, je tu můj obraz. A tento svůj otisk, tuto zprávu poslal i budoucím generacím. Do hlubin lůna země ukryl vzkaz. Byl jsem tady, tančil jsem o tom.

Skrze rytmy, rytmizované a strukturované pohyby, skrze geometrické tvary svých kreseb a maleb uchopoval amorfní a neuchopitelný svět. Činil tak něco, co se po tisíciletí nezměnilo. „Cítíme totiž, že větší část našeho života smyslům uniká. Nejpádňším vysvětlením různých umění je, že promlouvají o strukturách jevů, které jsme s to poznávat teprve ve chvíli, kdy se projeví rytmicky nebo tvarově.“⁷

Troufám si tvrdit, že potřeba divadelní komunikace má zdroj hluboce duchovní, zakotvený v nejhlubších vrstvách lidské duše, totiž komunikovat (obcovat) na jiné

⁷ Brook, Peter: Prázdný prostor; Praha, 1988, str. 59

vně, než racionálně-pojmové, a to komunikovat dvojím směrem, tedy ke světu skrytému a zároveň ke světu obecnství, světu spolubližních.

Myslím si, že vznik umění (u pračlověka historicky, nebo u každého jedince zas a znovu) je nezávislý proces, který je duši člověka vlastní a není od ničeho odvozen. Je nám dán jako zbraň k přežití, jako základní funkce duše, která ztratila instinkty.

Dovolil jsem si tuto širší historicko-filozofickou úvahu proto, abych naznačil, že to, co v Divadle Continuo hledáme, čím se zabýváme a co nás bytostně zajímá, je především divadelnost a její projevy a teprve potom divadlo jako jeden z projevů této divadelnosti. Že zatímco divadlo má ve vývoji lidské společnosti nejrůznější podoby, projevy a funkce, divadelnost, jako přirozená lidská potřeba, oproti tomu zůstává neměnná.

Zároveň jsem se pokusil zformulovat, jaký typ divadelnosti stojí ve středu našeho zájmu při naší tvůrčí práci. Divadelnost, jež je hledáním odpovědi na vědomí existence, hledáním souvislostí, hledáním místa každého jednotlivého člena skupiny ve světě. Divadelnost považujeme za nejvhodnější prostředek k tomuto hledání. Divadlo pak vnímám jako možnost odpovědi na toto vědomí. Není to divadelnost a divadlo jen estetické. Je lidské.

1.5. SKUPINA

Na divadelní skupinu lze pohlížet z různých úhlů pohledu. Můžeme zkoumat její divadelní jazyk, estetiku, společenskou či politickou angažovanost, můžeme poměřovat její „úspěšnost“ podle počtu divadelních cen, popř. její ekonomickou soběstačnost. To a mnoho jiného. Mě však nejvíce zajímá skupina z hlediska vztahů, které vytváří.

Continuo se za celou dobu své existence permanentně proměňuje, a ačkoli zůstává formálně institucí, vnitřně se chová spíše jako organismus. Mění se jeho divadelní jazyk, členové i způsob organizace a financování. Jedno však zůstává pořád stejné. Je to fakt, že toto divadlo vždy fungovalo a funguje jako skupina. Přes všechny obtíže, které s sebou tato ambice nese, jsem vždy usiloval o to, aby divadelní tvorba vznikala z pevně strukturované, pokud možno dlouhodobě udržitelné skupiny tvůrčích lidí.

Po osmnácti letech tohoto snažení mohu říci, že se domnívám, že je to ten nejkomplicovanější, nejnáročnější a nejdražší způsob nezávislé divadelní praxe. Budeme-li se na takovéto uskupení dívat čistě ekonomicky a s vynaloženými finančními a časovými prostředky budeme srovnávat pouze výkonnost skupiny (počet inscenací, popř. dalších „produktů“ tvůrčí práce, výši tržeb či množství vydělaných peněz na honorářích z festivalů) zjistíme, že takový způsob organizace divadelní tvorby je stejně pošetilý, jako se ženit a mít rodinu, koupit si psa, či adoptovat dítě. Z hlediska moderně pojatého poměru cena/výkon, popř. hezky česky: „za kolik peněz kolik muziky?“, nemá dlouhodobá divadelní skupina žádné racionální opodstatnění a jeví se jednoznačně jako přežitý model. Z téhož hlediska je daleko méně náročné a výrazně levnější tvořit na bázi jiných organizačních modelů.

Idea skupiny, tak jak ji vyznávám, spočívá v tom, že vedle viditelných „výsledků“ své práce vytváří rovněž hodnoty, které jsou viditelné méně, či dokonce vůbec ne. Hodnoty, které se dají obtížně kvantifikovat a už vůbec se nedají „prodat“. Těmito hodnotami jsou vztahy, práce a skupina samotná.

2. MÍSTO, PŘÍBĚH, PAMĚŤ – JIZVY V KAMENI

V druhé části práce se zaměřuji na zatím poslední projekt, který jsme s naší divadelní skupinou realizovali, projekt JIZVY V KAMENI. Tento site-specific jsme vytvořili v roce 2010 v prostorách rozsáhlé zemědělské usedlosti Rábín, vzdálené asi 3 kilometry od našeho statku v Malovicích.

2.1. Nedivadelní prostor?

Stejně jako pro nás v počátku naší divadelní práce neexistoval daný model organizace, předem daná forma divadelního jazyka, estetická doktrína, či někým z našich divadelních předchůdců zformulovaná filosofie divadelní tvorby, stejně tak nepředpojatě jsme přistupovali k otázce, kde se má divadlo hrát. Mluvím zde o fyzickém místě prezentace výsledků divadelního zkoumání, zkoušek a strukturace divadelního tvaru.

Jinými slovy: stejně vhodné místo pro divadelní akci jako je divadelní sál nám připadala ulice, park, továrna, obchodní pasáž či les. Po několika pouličních produkcích jsme v roce 1997 vstoupili do dobrodružství zvaného site-specific projekty.

Naše snaha pracovat vedle interiérových divadelních prostorů také na ulici a v exteriéru, má několik důvodů. Tyto důvody jsou výsledkem hledání odpovědí na otázky, které jsem formuloval v první části práce. Jsou spojené s postavením divadla v současné společnosti. Co je úkolem divadla? Kdo ho potřebuje? Kde a jaké je jeho místo? Co a jak má v současné společnosti působit?

Když se podíváme na složení „tradičního“ divadelního publika, zjistíme, že se většinou jedná o víceméně stálou a jen pomalu se měnící sociální skupinu lidí, kteří „chodí DO divadla“. Divadlo je v obecném vnímání chápáno jako součást „vysoké kultury“, a ta je vždy a všude určena pro elitu. Komunikuje totiž specifickým jazykem, kterému je potřeba rozumět. Těžko se to přiznává, ale pro většinu lidí je divadlo něčím vzdáleným a odtrženým od jejich běžného života. Možná se s takovou funkcí a působností divadla jeho tvůrci a manažeři spokojí, ale jestliže si uvědomíme, že většinu diváků na divadelních festivalech tvoří divadelníci z ostatních souborů, kteří vystupují na festivalu, nebo lidé, kteří se divadlem zabývají či ho studují, musíme uznat, že si tak trochu hrajeme sami pro sebe.

Zajímá mě proto hledat přesahy, které umožní, aby divadlo zasáhlo i tu skupinu lidí, kteří běžně do divadla nechodí. Vedle tohoto aspektu je zde i další rovina. Divadelní akce se totiž díky hledání nestandardních míst, časů a příležitostí vrací tam, kam patří nejvíc – pod otevřené nebe a do veřejného prostoru. Díky tomu je divadlo nuceno konfrontovat samo sebe se životem. Snižuje se tak nebezpečí odtržení

umění od života, tolik charakteristické pro vývoj západní kultury několika posledních desetiletí.

V neposlední řadě je tu aspekt transformace – změny úzce utilitárního pohledu na funkci a smysl místa. Takový pohled totiž vždy hrozí ztrátou vztahu nebo jeho redukcí. Divadelní akce ve veřejném prostoru rozbíjí navyklé způsoby nazírání a nabízí kreativní pohled, jenž provokuje další tvůrčí myšlenky. Neboť „ne to, co je, podněcuje tvořivost, ale to, co může být. Ne existující, ale možné.“⁸ To je princip tvořivosti (nejenom divadelní a nejenom umělecké). Princip, který vztahy, místa a jevy rozvíjí a kultivuje.

Stejně jako na začátku, znamená pro mě proto i dnes otázka „divadlo v nedivadelních prostorech?“ nulovou problematičnost. A vlastně ani není moc otázkou. Z historického hlediska je divadelní budova pod střechou jevem značně pozdním (15. st. n.l.) a prostor určený pouze a výhradně pro divadlo byl v celém vývoji lidské kultury spíše výjimkou (pět století v antice a pět století v novověku). Daleko víc jsou na místě otázky: „Divadlo v budově pod střechou? Divadlo v budově určené pouze pro divadlo?“

Projekt Jizvy v kameni navazoval na dosavadní site-specific projekty, které jsme s naším divadlem během posledních let připravili. Od roku 1997 do roku 2006 jsme pracovali na blízkém renesančním zámečku Kratochvíle. Zde vzniklo deset ročníků Kratochvílení. Od roku 2007 jsme pro divadelní akce začali vyhledávat místa v bezprostředním okolí našeho statku. Tak byly vytvořeny dva projekty na hrázi a hladině rybníka Otrhanec v Malovičkách. Od roku 2009 jsme začali vybraná místa výrazněji spojovat s jejich moderní historií a s příběhy lidí, kteří žijí v našem okolí (většinou senioři narození před druhou světovou válkou). Do hry se postupně dostávaly i širší sociální aspekty vybraného místa. V roce 2009 vznikl projekt Krajina na znamení, který se odehrával v jedoucím vlaku, na zastávkách a v okolní krajině na trati místní lokálky mezi stanicemi Netolice a Malovice.

2.2. Rábín

Rábín je místo se stoletou historií. Leží uprostřed polí a luk, k nejbližší vesnici jsou tři kilometry, k nejbližšímu městu pět. Je místem, kde se setkává minulost a současnost, utilitárnost a spiritualita, každodennost a skrytý smysl místa, lineární příběhy i emoční fragmenty. Tyto paradoxy a kontrasty se staly výchozím impulsem naší práce. Prostor dvora je vymezen kamennými a cihlovými zdmi s několika průchody do okolního světa. Snažili jsme se zachytit příběhy, které si tyto zdi pamatují, snažili jsme se pochopit skrytý význam organizace prostoru, jeho "dramaturgii" a architekturu.

Původně renesanční dvůr Rábín u Netolic je rozsáhlý zemědělský areál s hospodářskými budovami v typickém stylu Schwarzenberské neogotiky z 19. stol. Dispozice pozdně renesančního dvora ze 17. století je patrná dodnes, ačkoli dvůr prošel řadou stavebních úprav včetně těch velmi necitlivých, kdy v 80. letech minulého století byly do dvora vestavěny novodobé řadové bytovky. Ty ostře kontrastují s věžičkou, se zbytky renesanční sgrafitové výzdoby a původní kašnou.

⁸ Steiner, Rudolf in: Čechov, Michail: O tekhnikе aktera, Moskva, 2002.

Na popud hospodářského rady Libějovického panství – velkého propagátora zemědělské reformy Františka Horského – zde kníže Adolf ze Schwarzenberku založil v roce 1851 českou rolnickou školu. Byla to nejstarší škola tohoto druhu v Čechách. Posléze se František Horský stal jejím ředitelem a z Rábína vybudoval vzorový velkostatek. Výsledky práce generací ale úspěšně setřela éra budování socialismu, ke které patří násilná kolektivizace a totální zdevastování původně vzkvétajícího místa bolševickými hospodáři. Socialistické hospodaření je zde ostatně patrné až do dnešních dnů, kdy se místo již řadu let jen těžko vzpamatovává z událostí moderních poválečných dějin naší země. Samotné historické budovy jsou v tak těžce havarijním stavu, že ani při nejlepší vůli současného majitele není v jeho silách dát areál do pořádku.⁹

2.3. Paměť jako příběh

Od roku 2008 jsme začali sbírat příběhy lidí žijících v našem bezprostředním okolí, lidí, kteří se narodili před druhou světovou válkou. Zajímají nás jejich vzpomínky spojené s životním prostorem, který společně obýváme. Při projektu Jizvy v kamení jsme proto začali vyhledávat lidi, jejichž život je se statkem na Rábíně spojen. Buďto zde žili, nebo pracovali. Požádali jsme je o jejich vzpomínky na Rábín. Jejich vyprávění se stala podstatnou rovinou tvorby scénáře představení.

Stručnou historii statku, tak jak jsem ji popsal v předchozí kapitole, jsme znali, dohledávali jsme informace v archívech, kronikách a publikacích. Rozhodli jsme se však, že nic z toho, co jsme se dozvěděli z těchto „objektivních“ pramenů, se v představení neobjeví. Celé představení mělo vzniknout pouze na základě vyprávění pamětníků, tedy „subjektivního“ pohledu na historii. A tady začalo velké dobrodružství, které v sobě skrývalo silný divadelní potenciál.

Z rozhovorů s pamětníky vzniklo asi 22 hodin audio záznamu. Hovořili jsme s osmi či devíti osobami. Z vyprávění jsme jich nakonec vybrali pět, které byly zpracovány v představení. Byla to vyprávění paní Fürstové, která se na Rábín přistěhovala s rodiči jako sedmnáctiletá v roce 1941 a prakticky celý svůj život zde žila a pracovala. Pan Stehlík pracoval více než 40 let jako strojvedoucí na trati Dívčice – Netolice (trať vede těsně kolem statku Rábín). Pan Novák a pan Pešek byli soukromí zemědělci, kteří byli do družstva donuceni vstoupit jako jedni z posledních. Paní S.¹⁰ patřila k německé menšině a po válce byla část její rodiny odsunuta do Německa. Ona se svojí mladší sestrou byla „odsunuta“ pár kilometrů do vnitrozemí na víceméně nevolnickou práci u českých sedláků, později pracovala v zemědělském družstvu.

⁹ Zdroj: <http://www.blanet.cz>

¹⁰ Od paní S. jsme nezískali souhlas se zveřejněním jejího jména, proto ho v textu nahrazuji iniciálou.

2.4. Příběh a jeho transformace

Bylo nám jasné, že nic z těchto příběhů nemůžeme „dramatizovat“. Nechtěli jsme napsat dialogy, scénář, vytvořit postavy, rozdělit úlohy, tedy nasbírané příběhy zdramatizovat a zahrát. Snažili jsme se najít jinou, než realistickou cestu divadelní transformace místa a příběhů, které se v něm odehrály. Jenže jakou?

Znovu jsme se vrátili ke vzpomínkám pamětníků a uvědomili si, že způsob vyprávění by měl při divadelní transformaci být co nejvíce respektován. Tedy že pokud zrušíme fragmentárnost, asociativnost a zdánlivou chaotičnost vzpomínek a budeme klást akcent pouze na zrekonstruovaný příběh, přijdeme o něco podstatného, totiž o tajemství. Vzpomněl jsem si také na Eliotovu Pustou zem a Cantos Ezra Pounda a jejich fragmentárnost a asociativnost plnou odkazů a citátů. Za cenu toho, že diváci, kteří budou očekávat srozumitelný příběh, nebudou uspokojeni, jsme se rozhodli pro vytvoření asociativní struktury inscenace, respektující způsob vyprávěných vzpomínek, aby inscenace měla co nejvěrnější podobu vzpomínání, včetně jeho „nelogičnosti“ a „neorganizovanosti“.

Ve výsledném tvaru inscenace se proto příběhy, které jsme z vyprávění zrekonstruovali, neobjevily v literární podobě, lineárním tvaru či dramatizaci. Nepracovali jsme s příběhy v narativním smyslu - nevyprávěli jsme je. Divák tak jistě nemohl po představení říci: „Byl to příběh pana XY, žijícího tam a tam, tehdy a tehdy. Stalo se mu to a to a on pak udělal toto.“ Z příběhů, zrekonstruovaných z fragmentů, jež obsahovala vyprávění, jsme znovu vybrali fragmenty - zrekonstruované příběhy jsme tedy znovu dekonstruovali - a tyto fragmenty zkomponovali do inscenační struktury.

2.5. Příběh a jeho místo

Rábín je rozlehlým areálem, rozprostírajícím se na téměř pětihektarové výměře. Bylo pochopitelně nemožné obsáhnout divadelní akci byť jen polovinu tohoto prostoru. Museli jsme vybrat místa, která by zachycovala co nejpestřejší podobu současného stavu statku, jeho historii, devastaci minulými desetiletími i moderní budovy. Zároveň tato místa propojit akcí tak, aby se děj rozvíjel v prostoru co možná nejlogičtěji. Bylo jasné, že stejně jako předchozí projekty, bude mít i tato inscenace podobu společné cesty diváků a herců.

Tento princip jsme objevili již při prvním projektu na Kratochvíli a zůstal platný v průběhu všech následujících site-specific projektů. Vychází z principů středověkého mansionového divadla. Přesněji řečeno té jeho roviny, kdy diváci za jednotlivými obrazy a scénami příběhu putují. Příběh se odvíjí nejen v čase, ale vždy i v prostoru. Je to putování. Příběh je pokaždé jiný, někdy o příběh ani nejde. Mění se prostředky, divadelní jazyk, herectví i témata. To, co zůstává, je cesta. Společná cesta za příběhem, za objevováním kouzla změny úhlu pohledu, cesta do tmy nevědomí. Společná cesta skupiny diváků, kteří musí vyvinout fyzickou námahu, aby viděli další obraz. Blízká fyzická přítomnost dalších lidí, jejich dech a pot, společná nejistota (skupina diváků se často pohybuje po neosvětlené cestě a za dalším obrazem vyráží do tmy), to vše vytváří nedivadelní, či lépe řečeno před-divadelní, neestetické souvislosti samotnému divadelnímu představení. Může se to zdát elementární, ale

mnohokrát jsme si ověřili, jak se liší percepce diváků pokud sedí, stojí nebo se při představení pohybují. Při společné fyzické aktivitě skupiny diváků se totiž aktivují mnohé individuální i kolektivní principy, které umožňují mnohem intenzivnější a kvalitativně odlišné vnímání divadelní akce. Fyzická aktivita, kterou musí divák vykonat, aby mohl sledovat pokračování divadelní akce, rozbíjí automatické, kulturně vybudované a sociálně posílené rozdělení na skupinu herců a diváků, tedy na aktivní a pasivní, na nabízející a přijímající, produkující a konzumující. Zcela nenásilně je tu jedna skupina, pohybující se za příběhem, dějem, společnou akcí, kterou zažívají spolu. Někteří jsou přítom aktivnější (herci) někteří pasivnější (diváci), ale fyzickou aktivitou se na ní podílejí všichni. Divák zároveň není v tomto sdílení sám, je uprostřed dalších, stejně se podílejících lidí. Není to dav, je to skupina. V čem je rozdíl? Jedinec si zachovává svoji individuální percepci, svůj názor, pohled, ale při vědomí, že při tom není sám.

Pro naši divadelní cestu na Rábíně jsme nakonec vybrali pět prostorů, tři v exteriéru, dva uvnitř budov. Ke každému prostoru jsme se snažili najít okruhy vzpomínek, které se nám s nimi nejvíce spojovaly. Některá místa měla témat více a tyto prostory se tak staly jakýmsi „hnízdy“ témat

- brána – přechod do světa vzpomínek (vynořování tématu)
- náměstíčko – vzpomínky na tancovačky, podrazy, zrady, devastace vztahů, rezignace, marasmus
- rybník – vzpomínka na plavení koní – oáza – exodus, útky a smrt
- stodola – vzpomínání na dřinu a zmařené naděje
- mrazák – věčné vzpomínání mimo čas a prostor - pustina

Ve své práci jednotlivé prostory a scény, které se v nich odehrály podrobně rozebírám.

Při vstupu do celého areálu – světa vzpomínek, stejně jako mezi přechody z exteriéru do interiéru a naopak – vždy vstupovaly do hry vrata, kterými museli herci i diváci společně projít. Jejich pohyb – otevírání a zavírání – odděloval nejen jednotlivé scény, ale celé světy. Vzpomínky, které zůstaly za vraty, byly mrtvé, staly se minulostí. Před diváky se otevíral další prostor a nikdo nevěděl, jestli to, co je tam čeká, mají očekávat s nadějí, či s obavami.

2.6. Expedice k sousedům

Mám rád výpravy, putování. Cesty do neznáma. Jsou pro mě pravým opakem turismu, jehož současnou institucionalizovanou, masovou a komerční podobu bytostně nesnáším. Rozdílů – přes vnější podobnost – cesta z místa mě známého (z domova) někam, kde to neznám (do ciziny) – je v obou modech celá řada. Od způsobu zajištění cesty, způsobů setkávání se s jinou kulturou, přes způsob zaznamenávání tohoto setkání až po druh předmětů, „suvenýrů“ a nehmotných věcí – zážitků a poznání, které si z cest přivážíme. Ten nejpodstatnější rozdíl však spočívá v postoji cestovatele, poutníka na jedné straně a turistu na straně druhé. V jejich vnímání světa. Turista žije ve světě, v němž přijal konzumní pojetí moderní společnosti, která dělí čas na pracovní a volný. V této dichotomické koncepci „tráví

člověk celý den v práci, kterou nesnáší, aby si mohl koupit věci, které nepotřebuje.“¹¹ Cesta „jinam“ je pak únikem, odpočinkem, načerpáním sil nebo vymytím mozku. Motivem exotičnosti je skutečnost, že realita, se kterou se potká, bude natolik odlišná, že mu pomůže zapomenout na realitu „domácí“.

Cestovatel, poutník žije ve světě, o kterém si netroufá tvrdit, že mu rozumí. Spíše naopak. Je cizincem ve své vlastní zemi. Bláznem ve své vsi. Cesta „jinam“ není útekem, protože ví, že před zdrojem svých pochyb – před sebou samým nikam neuteče. Cestuje do neznáma jiných kultur proto, aby se něco dozvěděl o sobě, a tím zpětně o kultuře, v níž je „doma“. Možná se z rozdílů mezi jednotlivými kulturami, jež si během cesty uvědomí, také dozví, proč té své vlastně nerozumí.

Přijmeme-li za svůj postoj poutníka, cestovatele, tedy uznáme-li, že svět, ve kterém žijeme, je pro nás hádankou, a že cesta jinam znamená hledání odpovědi, může se nám objevitelskou výpravou stát každá cesta, kterou podnikáme. Otázkou je, jak daleko musíme jet – jít, abychom už nebyli doma, abychom si uvědomili, že jsme v kulturním prostředí, které vykazuje známky jinakosti, s nimiž se musíme vypořádat, a které nás mohou obohatit. Neboť jen z toho, co neznáme se dozvídáme něco nového. Jak daleko je tedy potřeba cestovat? Je tou pomyslnou hranicí jinakosti hranice kontinentů, nebo stačí hranice země? Možná jen regionu, města, vesnice. A možná že tou hranicí je práh našeho domova.

Projekt Jizvy v kameni jsme se rozhodli připravit jako expedici. Jako neznámou krajinu jsme zvolili místo, kde žijeme, a jeho bezprostřední okolí a zkusili jsme si představit, že jsme lidé, kteří o místě, jeho historii a čemkoli dalším nevědí vůbec nic. Zakázali jsme si přiřazovat skutečnosti, které se dozvíme, do naší sítě poznaného a vytvářet tak myšlenkové konstrukty a interpretace. Rozhodli jsme se, že podnikneme expedici k sousedům.

Závěr

V projektu Jizvy v kameni jsme se pokusili zachytit období statku z let 1945 – 1957, kdy docházelo k hluboké přeměně dosavadních tradičních vztahů lidí k sobě navzájem i k prostředí, v němž žili. Zároveň to byla doba, která zásadním způsobem utvářela současnou podobu statku, jeho degeneraci a devastaci. Místo, které bylo budováno po staletí a jež bylo ve své době chloubou regionu, se během působení jedné, dvou generací proměnilo na chátrající hospodářství bez vize a reálné šance na rekonstrukci či záchranu. Stav tohoto místa nám vcelku jasně ukazuje, že to, co se zde odehrálo, není historie, ale že jsou to děje, které se sice odehrály v minulosti, ale my se s nimi musíme vyrovnávat. Bez hlubokého pochopení (nebo alespoň snahy o něj) toho co, jak a proč se to dělo, si myslím, že na toto vyrovnání nemáme šanci.

Dnešní Rábín je záznamem doby. Je v podstatě materializací procesu, který v jeho zdech proběhl. Rozpad hodnot, vztahu k půdě a proměna mezilidských vztahů je viditelná v rozpadajícím se místě, na chátrajících budovách, na rybníčku porostlém orobincem, či na směšné rádobě „městsky“ vyhlížející panelové bytovce s televizními satelity a zahrádkářskou kolonií. Ten obraz je až mystický a odkazuje k mnohým

¹¹ Tyler Durden, filmová postava, Klub rváčů, 1999

mýtům, třeba k tomu o Parsivalovi, v níž je země paralyzována, krávy rodí mrtvá telata a zem nedává úrodu, protože Král Rybář je nemocný.

Kladli jsme si otázky po příčinách této destrukce. Destrukce fyzického místa, destrukce sociální, která se promítla do životů lidí několika generací. Destrukce vztahů a v neposlední řadě i destrukce ekonomické. Destrukce, která tentokrát nepřišla zvenku v podobě okupačních vojsk, ale zakořenila a vyklíčila na záhumencích a předzahrádkách českých statků. Celý projekt byl pokusem o reflexi vlastní historie, kterou máme pod kůží. Dotýkal se historie jednoho místa, které leží v našem sousedství, ale vlastně může být kdekoli v Čechách a na Moravě. Není to radostný pohled, není to radostné vyprávění.

V projektu Jizvy v kameni se spojuje několik rovin, o nichž jsem hovořil v první kapitole. Projekt by nebyl možný bez silné a strukturované skupiny osobností a jejich osobního přístupu, vyzbrojených pedagogickými zkušenostmi a schopností vést lidi a organizovat sebe i druhé. Zároveň jsem se pokusil na základě tohoto projektu ukázat, jak se spojují principy a východiska, o nichž jsem hovořil v první části, s konkrétní divadelní praxí; jak se prověřují formulované ideje, jak tyto ideje praxe zpětně ovlivňuje; jak často narážíme na to, že realita je vždycky rychlejší než myšlenkové modely, které vytváříme, a že budeme věční žáci v této škole.