

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

Scénografie alternativního a loutkového divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**SOUČASNÉ POSTAVENÍ SCÉNOGRAFA V**

**DEVISING THEATRE**

Františka Králíková

Vedoucí práce : MgA. Robert Smolík

Oponent práce: MgA. Jan Bažant

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Department of Alternative and Puppet Theatre

Department of Stage Design

**BACHELOR THESIS**

**CONTEMPORARY PLACEMENT OF A STAGE DESIGNER  
IN DEVISING THEATRE**

**Františka Králíková**

Vedoucí práce : MgA Robert Smolík

Oponent práce: MgA Jan Bažant

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, 2016



## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Současné postavení scénografa v devising theatre

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá tématem postavení scénografa v devising theatre. Nejdříve uvádí čtenáře do tématu krátkou charakteristikou o metodě devising a následně ho provází ukázkami jedné německé skupiny zabývající se dokumentárním divadlem a jedné české skupiny, jež se svým laboratorním přístupem pohybuje na hranice mezi divadlem, výzkumem a performancí. Dále čtenáře seznamují se svými třemi projekty, které vznikaly na bázi devising theatre a reflektují jejich přípravu, průběh, výsledek a postavení scénografa v nich.

## **Abstract**

The main topic of this piece is the placement of a stage designer in devising theatre. At first there is a short characteristic of the devising methods. Then there is illustrated the work of one German group which is dealing with the method of documentary theatre. As a following topic you can find the work of one Czech group which is using the laboratory approach in theatre. Thanks this approach their work is still on the edge between theatre, research and performance. At the end I listed my three projects in which we used the method of devising theatre. I am reflecting the process of preparation as well as the process of creating, its result and of course the placement of the stage designer.

## **Poděkování**

Vřele děkuji svému vedoucímu práce Robertovi Smolíkovi. Dále bych chtěla poděkovat za ochotnou pomoc a poskytnutí materiálů Lukášovi Jiříčkovi, Antonínovi Šilarovi, Michalovi Synkovi, Davidovi Richtersovi a mnohým dalším, kteří mě podporovali.

## Obsah

Úvod.....	2
1. Co znamená „Devised theatre“? .....	3
1. 1 Devising a scénář/text .....	3
1. 2 Devising a improvizace .....	5
2. Devised a dokumentární divadlo .....	6
2. 1 Rimini Protokoll .....	7
2. 1. 1 Situation Rooms .....	9
3. Devising theatre v České republice .....	10
3. 1 DEPO‘G .....	11
4. Vlastní projekty .....	13
4. 1 Site specific projekt v Dianei Patru v Bukurešti .....	13
4. 2. Loutková pohádka <i>Tři skejtvepři</i> .....	14
4. 3 Zvláštní druh projekce .....	16
5. Postavení scénografa .....	19
6. Závěr .....	20
7. Seznam použité literatury .....	22
Jiné použité prameny .....	22
8. Příloha fotografií z představení .....	24

## Úvod

V první části své bakalářské práce s názvem *Současné postavení scénografa v devising theatre* přibližuji princip devising theatre a jeho využití textu a improvizace.

V druhé části se orientuji na využití devising metod v dokumentárním divadle a blíže se věnuji německé divadelní skupině Rimini Protokoll, jež mě zaujala využitím nejrůznějších forem a her. Rimini Protokoll uvádím jako příklad skupiny, která tvoří devising theatre, přesněji využívá jeho metody, i když se to na první pohled nemusí zdát. Tím chci naznačit otevřenost a neurčitost způsobu práce s devising theatre. V práci se věnuji také projektu Rimini Protokoll a jejich *Situation Rooms* jako jednomu z příkladů jejich tvorby.

Třetí část této práce se zabývá devised theatre v České republice. Přibližuji pojem v českém kontextu a zabývám se otázkou, kde hledat devising theatre na českých scénách. Jako příklad uvádím brněnskou experimentální skupinu DEPO'G, která se pohybuje na hranici mezi divadlem a performance art.

Ve čtvrté části své práce se obracím k vlastní tvorbě, která vznikala devised metodou. Projekty jsou odlišné, ale podobají se způsobem práce. První projekt je site specific, tudíž odkazuje k určitému místu. Druhý projekt je dětská loutková pohádka a třetí pak spolupráce na představení *Zvláštní druh projekce*.

V poslední části této bakalářské práce reflektuji své postavení scénografa ve zmíněných projektech.



## 1. Co znamená „Devised theatre“?

Devising theatre<sup>1</sup> je britský pojem označující metodu vytváření divadla založeného na dialogu. Jedná se o dialog v procesu tvorby mezi všemi tvůrci inscenace a také dialog mezi tvůrci a diváky, který vzniká během samotného představení.

Devising theatre je proces vytváření performance od nuly, skupinou. Forma, obsah, ani role tvůrců nejsou na počátku tvorby pevně definovány. Scénář vzniká až v průběhu zkoušení konkrétní inscenace a vzniká všemi, kdo se na ní podílí. Celá inscenace je vytvářena sdílením a vymyšlením na základě cílených improvizací.

Počátečním impulzem k tvorbě může být společné téma, které skupinu zajímá. Může to být například současné dění, koncept, nápad, pohyb, obraz, hudba/zvuk či text. Poté většinou následuje výzkum. Ten zahrnuje rešerši, sbírání materiálů, vyhledávání faktů, zajímavostí i osobních názorů a zkušeností. Doba trvání výzkumu není určena, může trvat jeden den, ale také třeba dva roky. Způsob dosahování uceleného inscenačního produktu je otevřený, každá tvůrčí skupina má svůj vlastní přístup. Devising theatre vychází ze skupiny. Tento proces vytváření divadla performerům umožňuje být psychicky i fyzicky kreativní. Výsledného produktu většinou docílí prací s materiály v podobě asambláží, tvarováním individuálních protichůdných zkušeností, hraním si, editováním atd. Možnosti jsou absolutně neomezené. Klade se důraz na proces vznikání a tvoření. Proces reflektuje vnímání skupiny. Devising je metoda, kterou můžeme použít jak pro vznik celé inscenace, tak jako součást práce na její konečné formě.

### 1. 1 Devising a scénář/text

V mnoha charakteristikách o devising theatre se v první větě dočtete, že jde o tvoření divadla bez preexistujícího scénáře či textu vytvořeného jednotlivcem. Tuto radikální charakteristiku osobně považuji za nepřesnou a nepravdivou.

---

<sup>1</sup> Devising theatre, též collaborative theatre, je termín používaný převážně v USA.

Domnívám se, že využití devising metody se nevyklučuje s prací s již hotovým textem. Naopak mnoho skupin používá text jako podnět k tvorbě pomocí devising metody. Ať už jde o báseň, novelu, nalezený text, historický dokument nebo klasický scénář. Podstatnou součástí devising theatre je společný proces a nezáleží na tom, jestli se odvíjí od napsaného textu či od jiného tématu. Rozdíl mezi klasickým divadlem a devised theatre je v postupu práce.

Příkladem může být inscenace *Testament* německé skupiny She She Pop<sup>2</sup>. Zde se nechali tvůrci inspirovat hrou Williama Shakespeara *Král Lear*. Na začátku jejich práce existoval hotový scénář. Tím se skupina inspirovala a témata, která *Král Lear* obsahuje, velice promyšleně aplikovala na současnost. Členové skupiny se konkrétněji zaměřili na vztah mezi otcem a dítětem, jejich výjimečným svazkem, kterým je nerozlučně spjat rodič se svým dítětem a ze kterého plynou jejich práva a povinnosti. *Král Lear* se stal archetypem příběhu o investici citů a péče, o předávání moci a majetku, o očekáváních a zklamáních, o samotě a opuštěnosti. Shakespeareův *Král Lear* sloužil jako folie jevištního dění. Svědčila o tom tabule, kde byl původní text celé hry rozprostřen na obrovské roli papíru, který byla posouvána od jednoho dějství k druhému, a vše se promítalo na boční plátno. Občas se červenou fixou něco podtrhlo nebo zdůraznilo jako souhlas nebo nesouhlas se Shakespearem. Na jeviště byli přizváni praví otcové performerů, kteří po celou dobu seděli v křeslech a byli snímáni kamerami. Tématem byly osobní konflikty, jejichž gradace se dotýkala velkých celospolečenských témat. Herci se pokoušeli o citové provedení generační výměny. She She Pop svou koláží vytvořili scénickou výpověď o tom, co se stane, když rodiče zestárnou a děti jsou nuceny dospět.

Performeré v tomto případě neinterpretují text *Krále Leara*, ale přiznaně s ním pracují jako se strukturou a se zdrojem témat.

---

<sup>2</sup> She She Pop je německá nezávislá divadelní skupina, kterou založily na konci 90. let absolventky divadelní vědy v Giessenu jako čistě ženský kolektiv. Dnes patří do jejich stálého souboru i jeden muž. Jejich projekty jsou silně autobiografické a vznikají devised metodou.

## 1. 2 Devising a improvizace

Zvláště u devising theatre je improvizace jednou z klíčových složek. Zaujal mě jeden nepublikovaný příspěvek na *Pracovní konferenci Biografu*<sup>3</sup> od religionisty Milana Fujdy<sup>4</sup>, který popsal improvizaci takto: „Pracovně lze improvizaci pojmout jako specifický přístup ke zvládnání problémů. Jeho specifikem je, že pracuje s otevřeností vůči změnám, náhodě, nejistotě, že se snaží zvládat komplexitu. Tím jde proti základním cílům předvídání a kontroly situací. Improvizace generuje nepředvídatelnosti. Improvizace nakládá s komplexností zcela opačně než redukcionistická racionální kalkulace. V tomto ohledu lépe vystihuje, co se děje v každodenním laickém zvládnání komplexních problémů, jakkoliv snaha ustavovat pevné opěrné body jako výsledky plánování, jako body poskytující pocit kontroly nad děním, nemizí ani v případě, kdy je improvizace jakožto umělecký projev svébytným uměleckým žánrem. Důležitou záležitostí je naslouchání. Schopnost se osvobodit od vlastních plánů a představ o tom, co by mělo být, kam by se performance měla vyvíjet. Namísto ní je potřeba se učit vnímat ostatní a využívat jejich podněty ve prospěch celku.”<sup>5</sup>

Improvizace může probíhat už na zkouškách, kde se díky ní nachází společný tvar, který se pak fixuje, anebo i přímo na jevišti, za přímého průběhu performance. Existuje metafora, že improvizace je ‚jako jazz‘. Improvizace je základním kamenem jazzu a využívá repetici a revizi. Repetice je rozpoznatelným elementem, který se dá číst, chytí divákovu pozornost, ale převaha repetice může zapříčinit nudu. Ať se v performanci děje cokoliv, improvizace občas vyžaduje oživení formou prvku, který je nečekaný, překvapivý, vnáší do dění inovaci. Omezení a pravidla bývají artikulovány jako něco, co rozvíjí kreativitu. Kreativní práce s pravidlem dává možnost rozvíjet motivy a vytvářet změny.

---

<sup>3</sup> *Biograf* je česko-německý sociologický časopis.

<sup>4</sup> Milan Fujda – odborný asistent Ústavu religionistiky FF MU

<sup>5</sup> FUJDA, Milan (2016) *Mezi organizovanou systematičností a každodenní tvůrčí anarchií: Improvizace jako způsob zvládnání nejistoty*. Nepublikovaný příspěvek na *Pracovní konferenci Biografu*

## 2. Devised a dokumentární divadlo

Devised metoda se velmi často objevuje u dokumentárního divadla. Tendence napřímo reflektovat skutečnost a překračovat hranice čiré fikce se projevují napříč celou divadelní historií. Je potřeba striktně rozlišovat pojmy dokumentární drama a dokumentární divadlo. Dokumentární drama, bez ohledu na rozmanité formy geneze, často ústí do pevného, dramatického textu, který může být scénicky realizován zcela tradičními inscenačními prostředky. Dokumentární divadlo naproti tomu nemusí mít žádný pevný textový základ. Může nabývat různých forem, jako například řízeného, moderovaného zásahu do veřejného prostoru, různě modifikovaných podob audiovizuálního zážitku, intimního setkání performerů a několika diváků na neobvyklém místě či jiné z podob postdramatických experimentů. Neplatí zde žádné limity ani omezení krom jediného: pravda, ať už jednoznačně verifikovatelná, či v daném momentu spoluprožívaná, musí převažovat nad fikcí. Silí též ambice skutečnost nereprezentovat, ale na místě vytvářet.

Právě devised metoda může být velmi nápomocná k vytváření dokumentárního divadla. Velký vliv má i stále populárnější orální historie<sup>6</sup>, která svůj výzkum staví na přímé výpovědi účastníků a očitých svědků historických událostí. Jednou z nejdůležitějších fází je zde pečlivý hloubkový výzkum. Informace a fakta jsou základním stavebním kamenem. Sesbírané materiály se generují a různě formují. Je však důležité, aby byl výsledek pravdivý a věrohodný. Čím více dokumentárních prvků je použito, tím silnější je výsledný pocit ‚pravdivosti‘.

Důležitou součástí tvoří i scénografie. Dokumentární divadlo zdaleka není jen historickou přehlídkou dobových kostýmů a rekvizit. Zasahuje ve velké míře do oblasti politického a společensky angažovaného divadla. Stejně tak se objevují různé neorealistické tendence v podobě divadla všedního dne, aspirující obhájit na jevišti důvěrně známou každodennost. Scénograf a celý

---

<sup>6</sup> Orální historie je kvalitativní výzkumná metoda užívaná ve společenských vědách. Cílem je získat obraz lidské minulosti popsany slovy.

tvůrčí tým musejí najít společný vyjadřovací prvek, kterým budou demonstrovat to, co chtějí říct. To, kam až dokumentární divadlo může zasahovat, odráží i rozmanité možnosti formy a prostoru dokumentárního divadla. Zde má, dle mého názoru, scénograf specifickou roli a měl by být u celého procesu vzniku. Existují divadelní skupiny, které tvoří dokumentární divadlo a zároveň používají devised metody, tedy také scénografie vychází z celého procesu.

## 2. 1 Rimini Protokoll

Umělecká skupina Rimini Protokoll je tvůrčí platformou, pod jejíž hlavičkou se nachází společná, ale i individuální tvorba. Tvoří ji trojice režisérů Helgard Haug, Daniel Wetzel a Stefan Kaegi. Tato trojice společně absolvovala aplikovanou divadelní vědu v Giessenu, která je charakteristická kritikou tradičního interpretačního divadla a snaží se nacházet nové přesahové formy. Stefan Kaegi mluví o specifičnosti Giessenské školy v rozhovoru s Lukášem Jiříčkou: „V Německu je většina divadelních akademií orientovaná na osvojení řemesla, k němuž vedou všechny budoucí režiséry a herce. Ti jsou rovnou hnáni na cestu tradičního divadla. Giessenský institut má daleko blíže k univerzitnímu typu studia, ovšem, a to je jeho přednost, je velice prakticky zaměřený. Každý semestr vedou studenty dva či tři umělci, mezi něž opakovaně patří i ředitel Institutu Heiner Goebbels. (...) Vyučuje se zde ve velké míře teorie, ale i praktické a technické dovednosti, jako light design nebo práce se zvukem. V jistém smyslu se ale až do konce studia nenaučíte nic konkrétního a zůstáváte stále diletantem. Myslím si, že zvláště v případě škol zaměřených na vizuální umění není přibližně od sedmdesátých let nejpodstatnější mít talent ke kreslení či řemeslným zručnostem obecně. Mnohem důležitější je mít nápad, vizi toho, jakou estetiku rozvíjet, jakým způsobem oslovit společnost, a až pak získat potřebné technické dovednosti či spolupracovníky. Tímto způsobem se pracuje v Giessenu.“<sup>7</sup>

Od roku 1995 spolu Helgard Haug a Daniel Wetzel pracují. O té době vytvořili mnoho dokumentárních divadelních a rozhlasových her. Značku Rimini Protokoll založili roku 2002 se Stefanem Kaegim a Berndem Erntem. Rimini

---

<sup>7</sup> Rozhovor z časopisu A2, <http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejme-zachrany-tym>

Protokoll ve svých dílech, coby performeři, nevystupují. Stefan Kaegi říká: „Při práci nad konkrétními díly se naše role často mění. Někdy se jeden více zabývá videem, například Daniel Wetzel má hlubší vztah ke zvuku, já se častěji věnuji textu a celé literární složce díla. Neplatí to ale vždy stoprocentně, nemáme naše pole působení striktně dané.“<sup>8</sup>

Aktéry jejich děl jsou namísto herců především ‚experti všedního dne‘. Experti jsou lidé přizvaní z nejrůznějších sfér světa. Jsou to lidé z různých oborů s nejrozmanitějšími zkušenostmi, kteří přinášejí na jeviště svůj životní příběh a specifické vědomosti o daném tématu. Experti pak na jevišti vystupují sami za sebe. Rimini Protokoll tímto posouvají ideu dokumentárního divadla o další krok. Umělci totiž nechávají svůj výzkum realizovat samotnými subjekty. Rimini Protokoll hledají své aktéry za hranicemi divadla, aby s jejich pomocí tradiční divadlo narušovali. V tom možná tkví jejich političnost, jelikož ‚divadlo expertů‘ je právě nástrojem ke komunikaci. Jinak se však Rimini Protokoll za politické divadlo nepovažují. Jejich cílem je setkávat se s publikem tváří v tvář.

Témata, která skupina volí, jsou nejrůznějšího rázu a často se od sebe velmi liší. Většinou jde o velká témata, která mají co říci o společnosti a mají fascinující formální rozmanitost. Rimini Protokoll hledají příběhy, které si zaslouží být vyprávěny. Danými příběhy a otázkami se zabývají komplexně, důsledně a ve stále nových perspektivách. Jejich práce vždy začíná pečlivými rešeršemi, rozhovory s lidmi, kteří jim poskytují následný materiál a informace, castingy a rozvíjení konceptů. Nepracují s předem napsaným textem. Tíhnou k expandování do veřejného prostoru, budov institucí, ulice a dalších. Zároveň se ve svých výpovědích, stejně jako ve scénografickém řešení, zaměřují na signifikantní detaily, které se v různých hyperbolách stávají viditelnými a určujícími. Často je spojují s prvky ironie, metafory a specifického humoru. Rimini Protokoll vzbudili svými představeními velkou pozornost a jsou držiteli mnoha prestižních cen.

---

<sup>8</sup> Rozhovor z časopisu A2, <http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejme-zachrany-tym>

## 2. 1. 1 Situation Rooms

K reflexi tvorby Rimini Protokoll jsem si vybrala projekt s názvem *Situation Rooms*. Tohoto projektu jsem se zúčastnila v Drážďanech v roce 2015. *Situation Rooms* je těžko definovatelný útvar mezi divadlem, informačním experimentem a videohrou. Celý tento útvar disponuje bohatou scénografií. *Situation Rooms* je velký komplex malých pokojů, přičemž každý z nich je úplně jiný. Jeden představuje zasedací místnost, další střelnici pro odstřelovače, operační sál, hřbitov, byt uprchlíků a další. Každý z ‚expertů‘ (dětský voják, výrobce zbraní, právník, odstřelovač, mírový aktivista, pilot válečného vrtulníku, uprchlík, člen parlamentu, chirurg, válečný fotograf a hacker), se kterými Rimini Protokoll spolupracovali, zde má svoji místnost se svým příběhem. Místností ale existuje ještě víc. Diváci dostanou do ruky iPad a na uši sluchátka. Každý z návštěvníků vstupuje do komplexu pokojů jinými dveřmi. Na iPadu se současně objevuje film, který se odehrává přesně v tom prostředí, ve kterém se divák sám pohybuje, pouze s jinými aktéry. Současně ho ve sluchátkách naviguje hlas, jak má dále postupovat. Po chvíli si divák všimne, že dělá přesně to, co se odehrává ve filmu na iPadu. Setkává se s dalšími ne už diváky, ale aktéry. Oni jsou součástí divákova filmu a divák je součástí jejich filmu. Řídí se pouze podle toho, co mu říká hlas do sluchátek a najednou zjistí, že je chirurg a kamarád je válečná oběť. Každý z ‚aktérů‘ má během 70 minut vyzkoušet 10 různých příběhů. Příběhy jsou všechny spojené válečnou tematikou. Při každém vkročení do jiné místnosti cítí ‚aktér‘ veliké napětí, jelikož chodí z jednoho prostředí do úplně jiného, cizího, kde neví, co ho čeká. Když vejde na střelnici a vidí, že na něj někdo střílí, a hlas do sluchátek mu řekne, aby si lehnul na zem, má opravdu zvláštní pocit.

Pokoje jsou opravdu realistické a věrohodné. V tu chvíli, kdy ‚aktér‘ prochází pokoji, má opravdu reálný pocit a odpovídají tomu i jeho emoce. Je pozorovatelem a zároveň předmětem pozorování. Celý systém je tak dokonale promyšlen, že když dodržíte vše podle hlasu ve sluchátkách, objevíte se v jednom pokoji podruhé, ale v jiné roli. V té, kde jste byli před tím, je zas někdo jiný.

Tento projekt je skvělým příkladem dokonalé manipulace. Cítíte se být manipulováni, ale s klidem pokračujete a víte, že vlastně chcete být manipulováni, jelikož, kdybyste pravidla narušovali, celý systém byste zbořili. Za sebe, jako za účastníka, mohu říct, že tento 70minutový proces utekl velmi rychle, protože jsem já sama byla aktérem a performerem. Nepřihlížela jsem na celou věc zpovzdálí, byla jsem její součástí. A to mi přineslo naprosto jedinečný a zajímavý zážitek.

Na první pohled se skupina Rimini Protokol nezabývá čistě devising theatre, ale jeho metodami se zcela jistě setkává u každého nového projektu. Důraz kladou především na výzkum a rešerše, často až publicistického rázu. Většinou mají předem důsledně vymyšlenou strukturu, ale její jednotlivé naplnění často nechávají na *expertech* a improvizacích.

### 3. Devising theatre v České republice

Pojem devised theatre je pro mne v české divadelní kultuře zatím stále nevyjasněný. Devising theatre se do češtiny nepřekládá, znamenal by však něco jako ‚sdílené‘, či ‚navrhované‘ divadlo. Termín se zatím většinou objevuje v souvislosti s nezávislými skupinami alternativního divadla. Devising theatre je často spojované právě s českým pojmem ‚autorské divadlo‘. O rozdílnosti těchto dvou pojmů píše Petra Tejnorová ve své disertační práci: „Vzhledem ke zmíněné tradici autorského divadla v Čechách, která začíná někde u divadel malých forem, Reduty, a je spojena s osobností Ivana Vyskočila, souvisí s otázkou autenticity a neautenticity textu (autor ručí za zprávu, kterou vysílá do světa), je devising oproti českému autorství spojeno mnohem více s politickou situací a rozhodnutím, že neexistuje jen jeden hlavní politik. Je tedy spojeno s politickou situací 60. let a reaguje na ni. Vychází z očividného odporu k hierarchizaci, neboť téma může přinést každý. V devised divadle výsledný tvar nemodeluje režisér, na tvorbě i výsledku se podílí celá skupina, hranice rolí, ale i funkcí jsou překonány. U českého autorského divadla role (režisér, dramaturg atd.) zůstávají.“<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> TERJNOROVÁ Petra, Disertační práce, 2015. *CROSSOVER-Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch.*



Skupin, které tvoří dlouhodobě čistě na principu devised metod, v Čechách mnoho nenalezneme. Za to ale existuje mnoho skupin, které se v nějakém stádiu své tvorby o devised metody opírají. Devised poskytuje nepřeberné možnosti různých variant a striktně neurčuje, zda může či nemůže být využit dramaturg, scénograf apod. Devised je, dle mého názoru, velice často používanou metodou pro tvorbu především autorských projektů, tudíž se s ní můžeme setkat napříč českou alternativní pražskou i mimopražskou scénou.

### 3. 1 DEPO'G

Brněnskou skupinu DEPO'G neznám příliš dlouho, ale velice mě zaujala svým přístupem k tvorbě a domnívám se, že ji lze za devising theatre považovat. DEPO'G je současná experimentální divadelní skupina, která pracuje až laboratorním charakterem. Možná na tom má podíl také stážování režisérky Lucie Repašské<sup>10</sup> ve světoznámém divadle Odin Teatret u režiséra a zakladatele divadelní antropologie Eugenia Barby. Skupina DEPO'G spolupracuje na společném výzkumu. Jádro souboru je, dá se říci, stabilní, proto může zkoumání probíhat kontinuálně.

Divadlo DEPO'G apeluje na svobodu tvůrce i diváka. Snaží se osvobodit diváka a nabídnout mu ve svých představeních nekonečné množství potencionálních významů, aby si divák sám mohl vybrat svůj výklad. Jejich primárním materiálem pro artikulaci témat je herec a prostor. S těmi dále experimentují pomocí nejrůznějších modelů organizace scénického prostoru – především vztahu hlediště/jeviště. Například inscenace tázající se po smyslu divadla *Di\_sain* byla situována do tovární haly „Vlněná“, jež byla určena k demolici. V inscenaci neexistovalo žádné hlediště, divák po příchodu do haly

---

<sup>10</sup> Lucia Repašská – režisérka divadla DEPO'G, pedagožka a vědecká pracovnice v kabinetu pro výzkum divadla a dramatu. Vystudovala divadelní režii v ateliéru prof. MgA Arnošta Goldflama na Janáčkově akademii Muzických umění v Brně, kde v roce 2015 pod odborným vedením prof. PhDr. Josefa Kovalčuka obhájila dizertační práci *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*.

mohl zaujmout pozici, jakou chtěl. Mohl si sednout, mohl stát. Mohl prostorem procházet, či staticky stát. Mono drama *Heteronym Nin* se odehrává v galerijním prostoru, kde diváci sedí v jedné řadě a dívají se tváří v tvář prázdné galerijní stěně. V úzké uličce mezi stěnou a diváky je herečka, která prezentuje sama sebe, předvádí svůj vlastní život jako umělecké dílo. Představení *Ninivea*, které exponuje motivy očisty a křehkosti hranic mezi intimním a veřejným, je vsazeno do hlediště, tedy do řad tribuny obrovského plaveckého bazénu. Herci hrají mezi řadami diváků. *Zahrada Crim* pojednávající o lidské svobodě a chudobě se odehrává v prostoru bývalé věznice a nejnovější projekt *Vše, co je krásné, rozmnožit má* byl vsazen do bývalých mrazíren. Je tedy vidět, že skupina často expanduje do nedivadelních urbanistických prostorů.

Součástí skupiny DEPO'G jsou režisérka Lucia Repašská, dramaturg Matyáš Dlab a performeři Radim Brychta, Zdeněk Polák, Janet Prokešová a Zuzana Smutková. Do jednotlivých projektů si ale přizývají ještě externí performery, scénografy a hudebníky. Jejich způsob tvorby je především založen na zkouškách, kde dlouhodobě pracují na svém tréninku. Ten je prostředkem pro herecký vývoj a skládání inscenačního tvaru. Trénink se skládá ze sady hereckých cvičení (20 – 25 cviků), která jsou inspirovaná divadelníky, jako byl Grotowsky, Barba, Michail Čechov, a také asijským divadlem. Každý cvik má jasný název a různé fáze. Ze cviků následně vznikají improvizace, které se následně fixují.

Skupina DEPO'G tedy nepracuje s předem jasnou formou a textem. Jejich tvorba je založená na improvizacích, které ale zvenku řídí režisérka. Obsah výsledné inscenace vychází z herců. Režisérka však pomocí montáží a vrstvení významů dává divákovi svobodu v tom, jaký význam si vybere. Režisérka se skupinou DEPO'G dlouhodobě zkoumá, jaké je současné publikum a kam dál se může herecký jazyk posunout.

## 4. Vlastní projekty

### 4. 1 Site specific projekt v Dianeji Patru v Bukurešti

První zkušenosti s devised theatre jsem získala u studia oboru ‚Divadlo v netradičních prostorech-site specific‘, který se překládá jako ‚umění místa‘. Už název napovídá, že výchozím bodem je většinou nějaké místo, prostor. Pracuje se s duchem a atmosférou místa.

V říjnu 2012 jsme jeli pracovat na site specific projektu do Bukureště, v rámci festivalu SOUNDCZECH 2012 / Dny české hudby v Rumunsku, do jednoho starého domu v centru města. Celý tým tvořilo devět lidí, včetně řidiče a technika Josefa Maděry. S místem, kde jsme měli tvořit, nás seznámil tehdejší ředitel Českého centra v Bukurešti, René Kubášek, jenž byl po celý týden i naším průvodcem.

Základy domu pocházely z 19. století a až do roku 1990 byl dům obýván rodinami. Poté byl prodán soukromé osobě a dům začal chátrat. Po nějaké době si toho všimla místní skupina lidí, kteří nechtěli nechat budovu úplně rozpadnout a začali se zajímat o to, jak ji zachránit. Podařilo se jim dát dům do takového stavu, že tam mohla začít fungovat kavárna, bar a místo pro kulturní umělecké akce. Místu se začalo říkat ‚Dianeji Patru‘. Celkově si však dům zachoval svoji oprýskanou omítku, pozůstalé tapety, starou podlahu a všechno, co nebylo nutné dát pryč, tam zůstalo. Vytvořilo to nepopsatelnou atmosféru vyzařující historii v konfrontaci s mladými lidmi, kteří z místa chtěli udělat platformu pro setkávání a současnou kulturu.

Před námi byl tedy proces tvorby. Neměli jsme dopředu nic vymyšleného. Začali jsme chodit do domu každý den. Nejdříve jsme ho prozkoumávali a nacházeli různé skryté místnosti, sklepy, balkony apod. Našli jsme také různé předměty zapomenuté po domě, ještě z dřívějších dob. Potom jsme pátrali po nějakých historických dokumentech a faktech o bývalých obyvatelích. Každé ráno jsme začínali rozcvíčkou a dechovým cvičením. Zkoušeli jsme různé zvuky, ozvěny, melodie a světla. Pak jsme společně vymýšleli obsah naší performance související s tímto místem, kterou jsme na konci pobytu měli prezentovat. Obydleli jsme tedy celý dům, každý si zabral tu

část, která ho zajímala nejvíc. Vzájemně jsme si pomáhali a diskutovali. V pokročilejší fázi si každý našel svou cestu, kterou performoval. Začal pracovat na svém výstupu. Nakonec jsme při jednotlivých výstupech vedli dialog a snažili se je nějak propojit, navázat.

Nakonec vznikla volná procházka po domě, kde se děly nevšední věci spojené s duchem místa a jeho minulostí. Návštěvník procházel domem a zastavoval se na místech, která odkazují na jeho historii. Celým domem většinou provázel nějaký zvukový signál či melodie. Performanci završil živelný koncert Mamapapa banda.

Využívali jsme devised metody, které pro nás v první části procesu byly opěrným systémem. Když jsme se po domě rozkoukali a pomocí výzkumu vytvořili mentální mapu místa, začali jsme se rozdělovat a odebírat se na svá stanoviště, kde jsme tvořili. Ačkoliv pak každý tvořil sám za sebe a snažil se sám osobně najít vztah k tomuto místu, nezajímal se jen o svoji akci, ale o celkovou interakci a propojení s ostatními. Nebral zodpovědnost jen sám za sebe, ale za celkový výstup. Myslím, že výstup, který představovala volná procházka domem, byl stejně nenásilný jako sžívání se s tímto místem a tvorba v něm.

#### **4. 2. Loutková pohádka *Tři skejtvepři***

Loutková pohádka *Tři skejtvepři* vznikala opět metodou devised theatre. Tentokrát jsme nevycházeli z „ničeho“. Měli jsme vyrobenou scénografii a měli jsme zadání. To znělo: „Vytvořit loutkovou pohádku na motivy pohádky *O třech prasátkách* pro děti od 3 do 8 let.“ Ovšem to, jakým způsobem budeme pohádku koncipovat a jaký děj jí nakonec vymyslíme, bylo jen na nás. Vybrala jsem si herce Natašu Mikulovou, Ladislava Kardu a Martina Cikána, všichni jsme byli tehdejší studenti druhého ročníku.

Scénografii tvořila vyrobená posprejovaná u-rampa symbolizující skatepark a tři malé skateboardy, na které se suchým zipem uchycovaly hlavičky malých prasátek. Loutky tedy měly čtyři kolečka a odepínací hlavičku. Vlka znázorňovala fyzická postava Natašy Mikulové, jakožto zdatné jezdkyňe roller derby. Práce s loutkami byla velice specifická, a proto jsme několik

prvních zkoušek věnovali právě osvojení si loutky. Brzy jsme pochopili, že naše skateboardy nebudou jezdit tak elegantně, jako třeba fingerboardy. Na to byly moc veliké a těžké. Tudíž jsme zvolili metodu přiznané naivity, kdy v případě detailu na jízdu zvolíme zpomalený pohyb. I práce s měkkou odepínací hlavičkou měla své nevýhody, jelikož se po odepnutí ze skateboardu, kdy ji herec držel pouze v ruce, často deformovala. Práce měla spoustu dalších úskalí, na která člověk narazí, když vyrobí scénografii dopředu a v průběhu výroby vůbec nepřemýšlí, jak bude práce konkrétně probíhat.

Na zkouškách jsme neměli žádný scénář a děj jsme se snažili vymýšlet všichni společně. Základní strukturu jsme všichni znali, a tak jsme věděli, že se tři prasátka musí ponaučit ze své neposlušnosti a pohádka by měla mít dobrý konec. To, jakým způsobem se prasátka v konfrontaci s vlkem ponaučí, bylo na nás. Šli jsme tedy postupně po ději, kdy jsme si vždy pustili nějakou hudbu, nejlépe takovou, aby se hodila do skateové subkultury, a začali improvizovat a zkoušet různé varianty. Jakmile se nám něco líbilo, zapsali jsme si to a posunuli jsme se dál. Každý měl stejnou váhu slova, nikdo neměl větší, či menší zodpovědnost za celou inscenaci. Měli jsme společný cíl, který vznikl jen tehdy, když jsme byli všichni spolu a soustředili jsme se na zkoušení, tedy na hraní si s divadlem jako takovým. To se nakonec ukázalo jako nejlepší způsob, jak u našeho loutkového divadla vymýšlet příběh. Když loutky (skateboardy) ležely odložené a my jsme v kroužku vymýšleli děj, nikdy jsme nic nevymysleli. Jakmile jsme ale pustili divokou hudbu a nechali volnost improvizaci, vznikaly momenty, ze kterých se nakonec celé představení poskládalo. Určitá volnost a hravost se pak ukázala jako nejlepší způsob práce, jelikož se to pak odrazilo v celém představení.

Vzniklo tedy dvacetiminutové loutkové představení, které jsme si mohli několikrát před dětským publikem vyzkoušet. Představení vyvolalo silné emoce. Byl to pláč a strach z vlka, ale především smích a zábava. Děti se i hodně bavily nedokonalostmi a naschválky, které se nám stávaly, a většinou to byly ty nejděčnější momenty. Po každém představení jsme dětem nabídli, že si mohou se „skejtvepří“ hrát, což pro ně byla radostná událost, protože hra neskončila, ale hra pokračovala.

### 4. 3 Zvláštní druh projekce

Projekt s názvem *Zvláštní druh projekce* vznikl v průběhu dubna – června 2016. Oslovil mě spolužák Ladislav Karda, zda bych se s ním nepodílela na představení, o kterém už dlouho přemýšlím. Konkrétněji mi popsal, že by se chtěl inspirovat filmem mladého francouzského režiséra Xaviera Dolana *Imaginární lásky*. Ovšem jen inspirovat, a ne zdivadelňovat filmovou předlohu. Z filmu jsme si tedy vzali jen základní konstrukci milostného trojúhelníku, kdy se dva nejlepší kamarádi (muž a žena) zamilují do třetího „návštěvníka“ muže. Ačkoliv se mi na první pohled téma zdálo na okraji kýchivosti, spolupráce právě s Láďou mě utvrzovala v tom, že je téma naprosto v pořádku. Vysvětlil mi, že má jít o „studii zamilovanosti“ obsahující šest fází – seznámení, rozpoutané vášně, očekávání, smutek, ponížení a samotu. Bavilo nás si o tématu povídat, vymýšlet různé symboly, které bychom použili ve scénografii. Láďa přišel s již vybranými herci. Milostný trojúhelník logicky obsahuje tři postavy, tudíž zvolil tři herce. Dva Slováci a jednoho Čecha, čímž jsme načali ještě druhé téma, které zahrnovalo otázku vztahů těchto dvou národnostních povah k sobě navzájem.

Na Slovensku ve vesnici Bátovce jsme v divadle Potoň dostali desetidenní rezidenční pobyt, tudíž jsme počítali trochu s tím, že představení vznikne především tam, a také tomu tak bylo. Na zkouškách v Praze jsme pracovali, kromě různých improvizací a konkrétních dramatických situací, hlavně na poznávání sama sebe. Herci také dostávali zadané úkoly. Většinou měli napsat nějakou svoji osobní zkušenost anebo nějakou svoji idealizovanou představu týkající se zamilovanosti, imaginární lásky či lásky jako takové. V pokročilejší fázi zkoušek jeden z herců odstoupil, tudíž jsme museli zvážit celou situaci. Bylo už těsně před koncem semestru, rezidence na Slovensku se blížila a my jsme byli tam, kde jsme začali. Nakonec jsme se rozhodli, že nikoho nového „třetího“ hledat nebudeme, ale že situaci vyřešíme hledáním jiného způsobu, jak vyjádřit třetího, pokud nějaký je.

Ještě v Praze jsme zkoušeli v ateliéru, kde jsme si zvolili určitý prostor. Už na začátku mi Láďa sdělil, že by se mu líbil prostor trojúhelníku, jelikož to odráží i ten jejich milostný trojúhelník. Opět na první pohled trochu prvoplánová myšlenka mi v podání Ládi přišla správně prvoplánová a nějakým způsobem

fungující. Chtěli jsme utvořit nějaký ztísněný, intimní prostor, do něhož se diváci koukají „šmíráckou“ skulinou na herce jako na zvířata ve výběhu nebo do erotické kabiny. Dále jsme pracovali hodně s oblečením a neustálým převlékáním, na němž jsme chtěli odrážet psychické rozpoložení postav a možná i vztah k tomu „třetímu“, pokud nějaký je. Vznikl tak návrh na papíře v podobě 2,8 m vysokého a o jedné straně 3 m dlouhého trojúhelníkového štendru se dvěma patry, na kterém visí oblečení tak, aby vznikla mezery prvním a druhým patrem dvacetimetrová mezera pro divákovu „šmírování“. Toto řešení předpovídalo, že se kolem trojúhelníku vejde cca 20 diváků (diváci mohli využívat pouze 2 strany) a že se diváci budou koukat opravdu z velké blízkosti.

Na Slovensko jsme se dopravovali každý po své trase a do poslední chvíle nebylo jasné, kdo jak pojedou. Proto jsme nechali výrobu veškeré scénografie až na místo, kde budeme trávit následujících deset dní, do Bátorců, kde jsme měli na celou realizaci projektu všeho všudy šest dní (během pobytu jsme strávili dva dny na divadelním festivalu v Nitře a poslední dva dny pobytu na festivalu v Bánské Štiavnici, kde se představení, již v nějaké formě, prezentovalo). Vzhledem k tomu, že jsme neměli hotovou scénografii a vůbec jsme netušili, jak celé představení bude vypadat, nemohli jsme si dovolit plýtvat časem. V divadle Potoň nám byly poskytnuty veškeré prostory, technika i kostýmy, tudíž jsme začali intenzivně zkoušet. Zatím v provizorním prostoru s provizorní scénografií. Vždy předcházela rozcvička pro zpřítomnění a uvolnění se v prostoru. Poté zalezli herci do svého trojúhelníkového ringu. Láďa většinou určoval směr improvizace, zadával pokyny. Já a herci jsme většinou reagovali na to, co si o tom myslíme a jak to na nás působilo, formou diskuse. Diskuse byla nedílnou součástí celého průběhu. Hodně jsme se snažili do malého intimního prostoru o dvou hercích vměstnat ještě toho imaginárního třetího. Stále jsme přemýšleli, jak to uděláme. Padaly návrhy v podobě fetišistického oltáře, vycpané postavy, určením nějakého jednoho bodu, který bude znázorňovat onoho třetího, a mnoho dalších. Nedokázali jsme se však přiklonit k jednomu a brát ho jako náhražku za třetího herce. Proto jsme se od něj oprostili a začali budovat jednotlivé situace v jednotlivých fázích zamilovanosti. Herci pracovali v interakci s oblečením a volně improvizovali ve fázích seznámení, rozpoutané vášně, očekávání, smutku, ponížení, samoty.

Každou fázi jsme prodiskutovali, povídali si o ní a zkoušeli. Postupně se začaly tvořit zajímavé momenty a situace, které jsme fixovali. Lád'a do každé improvizace vstupoval a říkal instrukce k ději. Nakonec jsme dospěli k tomu, že z improvizací vznikly krátké performance, které ale nedostačovaly k tomu, aby bylo vyjádřeno, co jsme chtěli.

Obec Bátovce leží na jihovýchodním Slovensku a okolí je vyhlášeno svou vinařskou úrodou. Místní lidé jsou vřelí a srdeční. Ne náhodou jsme se tedy stýkali s místními obyvateli u sklenky vína v místní hospodě. Byli nadšení, že tam mají posluchače z Prahy, kterým mohou vyprávět své životní příběhy, jež většinou nebyly vůbec růžové (nevydařené vztahy, domácí násilí, nešťastné lásky apod.). Rozhodli jsme se tedy, že uděláme rozhovory s lidmi, kteří budou souhlasit, a že si je nahrajeme a následně něco použijeme do našeho představení. Audio vstupy jsme sestříhali a použili je jako intermezza.

Tím se představení rozdělilo na dvě části. Herci jsou po celou dobu inscenace uvnitř trojúhelníkového štendru. První část, kterou jsme pracovně nazývali „performativní“ a druhou, která byla „hraná“ s dějem. V první části projdou herci postupně fázemi zamilovanosti s moderovaným hlasovým doprovodem Ladislava Kardy, který vysvětluje jako naučná encyklopedie, co přesně se v člověku odehrává. Herci projdou postupně od fáze seznámení až po samotou pomocí krátkých performancí, které vznikaly pomocí improvizací. V druhé „hrané“ části se odehrává jakýsi příběh nekontrolovatelného přátelství, kterým otřásla romantická projekce obou protagonistů. Opět se postupuje postupně podle jednotlivých stádií zamilovanosti, jako v první části. Ve druhé části probíhá verbální projev a celý příběh je více narativní. Encyklopedický hlas už nekomentuje jednotlivé části. Naopak je tato část více zaměřena na osobní projekce, které si člověk vyvolává, když je imaginárně zamilovaný. Děj prokládají, jak jsem již zmínila, audionahrávky místních obyvatel, kteří se nám ochotně svěřili se svou vlastní projekcí lásky anebo s realitou, která přichází po tom, co láska opadne.

Inscenaci jsme prezentovali v divadle Pôtoň v Bátovcích jako „work in progress“.



## 5. Postavení scénografa

Mohu říci, že u všech zmíněných projektů, na kterých jsem se podílela, jsem se nikdy necítila zodpovědná jen za scénografickou část práce. Myslím, že je to i tím, že jsou to projekty, které jsem dělala se svými spolužáky, lidmi ze stejného oboru. Při takové spolupráci dochází k určitému „odhierarchizování rolí“ a naprosto volnému poli vyjadřování mezi všemi členy skupiny. Nikdo se nemusí před nikým stydět za svůj názor. Přístup, kdy na sebe neberete pouze scénografickou zodpovědnost, mi přijde naprosto přirozený. Možnost dialogu ve skupině je velice důležitá a většinou z ní vyvstanou nové nápady. Jestliže má výsledek odrážet tvorbu skupiny, je potřeba, aby jednotlivé divadelní role byly propojovány a diskutovány.

Na druhou stranu, i když jsem ve skupinové tvorbě měla vždy svobodu a mohla jsem mluvit do všeho a naopak, obvykle jsem podmíněně cítila trochu větší zodpovědnost za scénografickou složku. Stejně tak jako jsem u projektu *Zvláštní druh projekce* cítila, že větší zodpovědnost za režijní složku má Láďa. To však neznamenal nic zásadního, jelikož veškerý náš čas jsme na residenčním pobytu v Bátovcích trávili všichni společně a všechno, co jsme vymysleli, v podstatě vychází z nás všech. Bylo ovšem potřeba sehnat někoho, kdo dá všechno dohromady, kdo si od spolupráce dá chvíli odstup a zaměří se čistě na strukturu představení. Prostorové řešení jsme také vymýšleli všichni společně, ale potřebovali jsme někoho, kdo to vše vymyslí technicky a zadá do výroby. K rozdělení práce nakonec došlo. Vlastně to odráželo i naše společné soužití. Pokud jsme chtěli, aby vše dobře fungovalo, museli jsme rozdělit role. Někdo vařil, někdo myl nádobí, někdo zametal a někdo šel nakoupit. Svou roli si ale spíš každý vybral sám, nikdo je dopředu neurčoval, a tím, že jsme je konali, jsme přispívali do společného celku.

## 6. Závěr

Má práce neměla za účel zmapovat celé devising theatre a postavení scénografa v něm. Snažila jsem si spíše vymezit pojem devising theatre a zjistit, co je na tomto způsobu jiného než u klasického přístupu, kdy jsou role v divadle striktně dány. Pokusila jsem se využít vlastní zkušenosti, zamyslet se nad devised přístupem k tvorbě a zjistit, v čem je zvláštnost právě této metody. Jak jsem již zmiňovala, je těžké devising theatre jakkoliv vymezit, jelikož jeho možnosti jsou natolik otevřené, že často ani sám tvůrce neví, že právě devised metody používá. Pokud skupina najde společný divadelní jazyk, jde dle mého názoru o jeden z nejpřirozenějších způsobů, jakým může skupina vytvářet něco kreativního. Ovšem toto tvrzení nemusí platit vždycky. Pokud jde o čisté devising theatre, kdy jsou jednotlivé role překonané a kdy neexistuje žádná hierarchie, je velice důležité, aby každý člen skupiny chtěl pracovat a byl zapálený do společného tvoření. Nikdo nesmí spoléhat na to, že za něj někdo něco udělá, anebo se o něco nestarat, protože je to práce toho druhého. Všem by mělo jít o společnou tvorbu. A tady se mé teorie o společné tvorbě ve skupině a postavení scénografa trochu rozcházejí. Dle mého názoru existují tři možnosti:

- a) skupina tvoří čistě devising theatre, takže si členové skupiny tvoří sami také vizuální stránku. Role jako režisér, scénograf nebo dramaturg neexistují;
- b) režisér aplikuje devised metody na svou skupinu herců a všemu přihlíží scénograf, který může během zkoušek zasahovat, zkoušet různé vizuální pokusy už během procesu, který se celý těmito scénografickými vstupy může měnit. Scénograf, režisér i herci se naplno účastní všech fází tvorby na společném díle;
- c) režisér na skupinu herců nahlíží zvenku, je jen jakýmsi navigátorem, který určuje chod výzkumu, improvizace a celkové tvarování. Scénograf se nemusí účastnit celého procesu, stará se hlavně o vizuální složku díla.

Osobně mám nejvíce zkušeností s variantou b), kdy jsem byla plnohodnotnou součástí skupiny, která se po celou dobu účastnila procesu a

neomezeně o něm vedla dialog, ale zároveň jsem měla zodpovědnost za scénografickou část. Ta byla však ovlivněna celou skupinou a procesem.

Metoda devising theatre spočívá v neustálém výzkumu a dialogu, jak ve skupině navzájem, tak ve vztahu k publiku.

## 7. Seznam použité literatury

DREYSSE, Miriam a MALZACHER, Florian. *Experts of The Everyday, The Theatre of Rimini Protokoll*. Maďarsko: Interpress Budapest, 2008

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Praha: Nakladatelství Na Konáři, 2011

FUJDA, Milan. 2016. *Mezi organizovanou systematickostí a každodenní tvůrčí anarchií: Improvizace jako způsob zvládnání nejistoty*. Nepublikovaný příspěvek na Pracovní konferenci Biografu

HEDDON, Deirdre a MILING, Jane. *Devising Performance, A Critical History*. USA-New York: Palgrave Macmillan, 2006

LEHMAN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Slovensko: Divadelný ústav, 2007

LJUBKOVÁ, Martina. *Šťastná generace, Režiséři z alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013

ODDEY, Alison. *Devising Theatre a Practical and Theoretical Handbook*. Velká Británie: TJI Digital Padstow Cronwall, 2008

TERNOROVÁ, Petra. Disertační práce. *CORSSOVER – Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. Praha, 2015

### Jiné použité prameny

<http://www.sheshipop.de/>

<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/>

<http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejsme-zachranny-tym>

<http://www.divadloarcha.cz/cz/articles/detail/84>

<https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/feb/18/situation-rooms-by-rimini-protokoll-review>

<http://www.divadelni-noviny.cz/sdilene-divadlo>

<http://www.depog.com/>

<http://www.b-tv.cz/vlna-z-brna.html?ep=2823>

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/314294340050001/video/>

## 8. Příloha fotografií z představení



1) Výzkumný proces v Diane Patru, Bukurešť 2012



2) Rozehřívací trénink před prací v Diane Patru, Bukurešť 2012



3) Performance v Diane Patru, Bukurešť 2012



4) Performance v Diane Patru, Bukurešť 2012



5) Performance v Dianeii Patru, Bukurešť 2012





6) Performance v Dianeii Patru, Bukurešť 2012



7) Loutková pohádka *Tři skejtvepři*, divadlo Minor, 2015



8) Loutková pohádka *Tři skejtvepři*, divadlo Minor, 2015



9) Loutková pohádka *Tři skejtvepři*, divadlo Minor, 2015



10) Loutková pohádka *Tři skejtvepři*, divadlo Minor, 2015



11) Loutková pohádka *Tři skejtvepři*, divadlo Minor, 2015



12) Přípravy inscenace *Zvláštní druh projekce*, Bátovce, divadlo Pôtoň, 2016



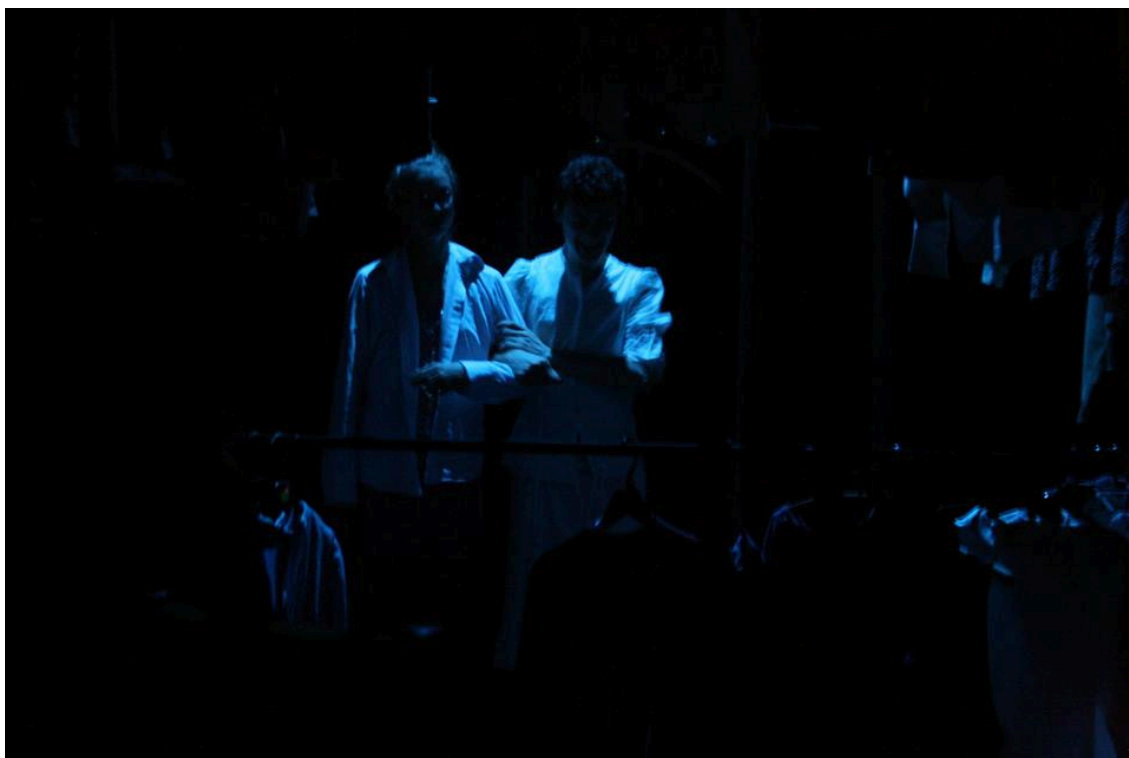
13) Přípravy inscenace *Zvláštní druh projekce*, Bátovce, divadlo Pôtoň, 2011



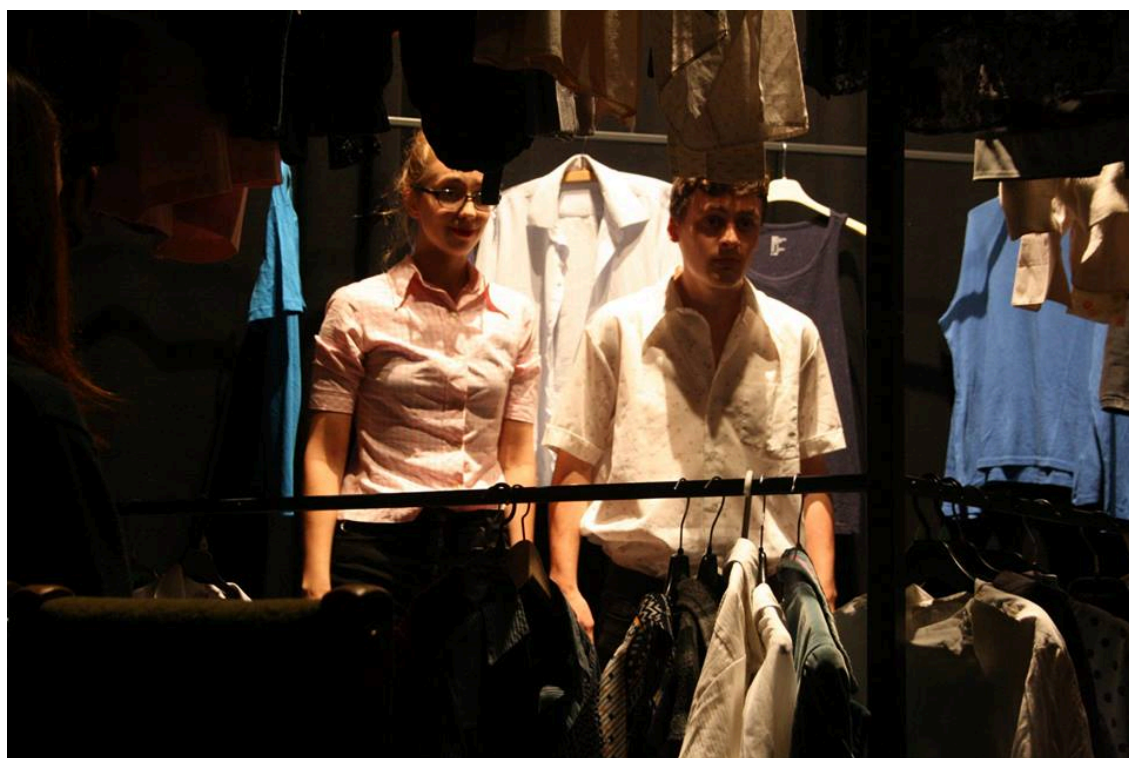
14) Přípravy inscenace *Zvláštní druh projekce*, Bátovce, divadlo Pôtoň, 2016



15) Přípravy inscenace *Zvláštní druh projekce*, Bátovce, divadlo Pôtoň, 2011



16) Uvedení work in progress inscenace *Zvláštní druh projekce*, Bátovce, divadlo Pôtoň, 2016



17) Uvedení work in progress inscenace *Zvláštní druh projekce*, Bátovce, divadlo Pôtoň, 2016

