

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**PUTUJÚCI DUCH**

**Divadlo Continuo a jeho paralely s Odin Teatret**

**MgA. Marek Turošík**

Vedoucí práce: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Alternative and Puppet Theatre and its Theory

**DISSERTATION**

**WANDERING SPIRIT**

**Continuo Theatre and its Parallels with Odin Teatret**

**MgA. Marek Turošík**

Thesis supervisor: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Thesis opponent:

Date of thesis defence:

Academic degree sought: Ph.D.

Prague, 2021

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

*Putující duch: Divadlo Continuo a jeho paralely s Odin Teatret*

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

### Upozornění

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

## Abstrakt

Predkladaná dizertačná práca sa pokúša o definíciu mechanizmov, sledovanie trás a popis konkrétnych prvkov prenosu inšpirácie medzi dvomi významnými nezávislými divadelnými skupinami – od zdroja, dánskeho *Odin Teatret*, k prijímateľovi, českému *Divadlu Continuo*. Využívajúc poznatky mladého vedného odboru memetika o mémoch – prvkoch kultúrnej nákazy – dokazuje, že obe divadlá nielenže patria k jednému špecifickému prúdu divadelných skupín, no prenos tu vytvoril hlboký, nenáhodný a dobre pozorovateľný vzťah manifestujúci sa notoricky sa opakujúcimi znakmi.

V jednotlivých kapitolách sa práca zameriava na komparáciu podobných a rozdielnych črt oboch divadiel vzhľadom na ich predkov, filozofiu, charakter života skupiny (nezávislosť a slobodu, miesto, budovu, hodnoty skupiny, rozsah aktivít atď.), inscenačnú tvorbu (v oblasti tréningu, fyzikality, herectva, réžie a dramaturgie repertoárových a nerepertoárových inscenácií, atď.), výskum, pedagogiku a ich potomkov. Profil Divadla Continuo, ktorému je v práci venovaný väčší priestor, je doplnený popisom a dokumentáciou skúšobných procesov jeho dvoch inscenácií a ich výsledkami – repertoárovým predstavením *Betwixt and Between* z roku 2021 and nerepertoárovým letným site-specific projektom *Ostrov* z roku 2020.

Práca bola vypracovaná na základe niekoľkoročného výskumu, ktorý pozostával zo štúdia textových a audio-vizuálnych materiálov, no aj osobných a praktických skúseností autora s oboma skupinami.

## Abstract

This dissertation seeks to define the mechanisms, to trace the trajectories and to describe specific components of the transmission of inspiration between two significant independent theatre groups – the source, the Danish *Odin Teatret*, and the receiver, the Czech *Continuo Theatre*. Using insights from a new discipline called ‘memetics’, which deals with memes – the elements of cultural contagion – it demonstrates that both theatres not only belong to the same strand of theatre groups but that the transmission of inspiration between them has led to a deep, non-random and well-observable relationship, manifested by consistently recurring components.

The dissertation’s individual chapters focus on comparing convergent and divergent traits between the two theatres in relation to their ancestors, underlying philosophies, group life characteristics (e.g. independence and freedom, place, physical venue, shared values, and range of activities), creative theatrical output (in the areas of training, physicality, acting, directing and dramaturgy of the repertoire and non-repertoire shows, etc.), research, pedagogy and their descendants. The Continuo Theatre's profile, which receives more attention in the thesis, is supplemented by a description and documentation of the rehearsing processes behind its two performances and their outcomes – the repertoire show titled *Betwixt and Between* (2021) and a non-repertoire show titled *The Islands* (2020).

The research underlying the dissertation took several years and consisted of an analysis of textual and audio-visual materials along with author's personal and practical experiences with both groups.



## Pod'akovanie

Ďakujem prof. Mgr. Miloslavovi Klímovi za vedenie tejto práce a celého môjho štúdia na DAMU, za rady, ochotu zdieľať svoje skúsenosti a za profesionálny, no ľudský prístup.

Ďakujem Jánovi Zaťkovi za pomoc s jazykovou korektúrou tejto práce.

Ďakujem DAMU a programu Pro Slovakia Ministerstva kultúry Slovenskej republiky za finančné prostriedky poskytnuté formou dotácií a študentských grantov, ktoré mi umožnili zrealizovať výskumné cesty viažúce sa k tejto práci.

Ďakujem členom Odin Teatret, a to hlavne Iben Nagel Rasmussen, za to, že mi dovolili pozorovať svoju prácu a odpovedali na moje mnohé otázky.

Ďakujem všetkým členom Divadla Continuo, no hlavne Pavlovi Štouračovi, Helene Štouračovej a Kateřine Šobáňovej za prejavenu dôveru, otvorenosť, ochotu, množstvo rozhovorov o téme tejto práce, všemožnú pomoc a možnosť spolupracovať s nimi na inscenáciách ich divadla.

Ďakujem svojej partnerke Anne, dcéram Lujze a Laure, rodičom a svokrovcom za vytvorenie podmienok pre napísanie tejto práce, za podporu, trpezlivosť, energiu a za to, že to so mnou vydržali.

# Obsah

1. Úvod	12
2. Putujúci duch	
2.1 Neodbytné otázky	19
2.2 Inšpirácia	20
2.3 Duchovia, animisti a bábkari	22
2.4 Mém	27
3. Predkovia	
3.1 Rodičia a učitelia	34
3.2 Artaud	39
3.3 Stanislavskij a jeho divadelné štúdiá	41
3.4 Mejerchoľd	45
3.5 Druhá divadelná reforma	48
3.6 Grotowski	52
3.7 Ďalší predkovia Odinu	58
3.8 Ďalší predkovia Continua	64
4. Život	
4.1 Heretici ducha	67
4.2 Filozofia	
4.2.1 Meno pre divadlo	68
4.2.2 Potreby a hodnoty	69
4.2.3 Tretie divadlo	71
4.2.4 Creatio continua	73
4.3 Nezávislosť	
4.3.1 Divadlo ako nezávislá organizácia	75
4.3.2 Boj o finančné prežitie	76
4.3.3 Sloboda	80
4.4 Miesto	
4.4.1 Statky a kláštory na okraji	82
4.4.2 Budova	85
4.4.3 Manualita	88



4.4.4 Hľadanie diváka	89
4.5 Skupina	
4.5.1 Kvalita a úloha skupiny	92
4.5.2 Život skupiny	93
4.5.3 Charakter ľudí, charakter skupiny	96
4.5.4 Vedenie skupiny a hierarchia	106
4.5.5 Skupinová práca	108
4.5.6 Komunitnosť	110
4.6 Čas	
4.6.1 Potreba dostatku času	112
4.6.2 Bezčasie	113
4.6.3 Mýtický čas	114
4.6.4 Starnutie	116
4.6.5 Modernosť a zastaranosť	118
4.6.6 Budúcnosť	120
4.7 Rôznorodosť činnosti	
4.7.1 Divadlá a kultúrne centrá	122
4.7.2 Mnohé aktivity	125
5. Tvorba	
5.1 Vývojové štádiá	130
5.2 Herectvo	
5.2.1 Herecký tréning	134
5.2.2 Spoločné znaky herectva	138
5.2.3 Spoločný znak: fyzikalita	140
5.2.4 Spoločný znak: partitúra	142
5.2.5 Špecifické znaky herectva Odin Teatretu	145
5.2.6 Materialita ako predpoklad herectva Divadla Continuo	149
5.2.7 Špecifické znaky herectva Divadla Continuo	153
5.3 Réžia a dramaturgia	
5.3.1 Režijné a dramaturgické procesy, postupy a idey	158
5.3.2 Spoločný znak: nové, nerealistické svety a otvorené predstavenia	160
5.3.3 Spoločný znak: montáž	162
5.3.4 Znak Odin Teatretu: opakovanie	164

5.3.5 Znak Odin Teatretu: mnohovrstevnatá dramaturgia	165
5.3.6 Znak Odin Teatretu: 4 diváci	167
5.3.7 Znak Divadla Continuo: energia, chaos a kozmos	169
5.3.8 Znak Divadla Continuo: podvedomá tvorba a vizualita	173
5.3.9 Dramaturgia repertoárových inscenácií	177
5.4 Hudba a scénografia	184
5.5 Špecifické nerepertoárové a netradičné repertoárové inscenačné projekty	187
5.6 Diváci	195
6. Výskum a pedagogika	
6.1 Výskum	197
6.2 Audopedagogika	198
6.3 Pedagogika Odin Teatretu	200
6.4 Pedagogika Divadla Continuo	203
7. Potomkovia	
7.1 Deti Odin Teatretu	206
7.2 Deti Divadla Continuo	208
8. Reflexia práce na inscenáciách Divadla Continuo	
8.1 <i>Betwixt and Between</i>	
8.1.1 Zámer a proces	210
8.1.2 Výsledok	212
8.2 <i>Ostrov</i>	
8.2.1 Zámer	215
8.2.2 Prvá fáza: príprava a hľadanie	216
8.2.3 Druhá fáza: objavenie princípov a tvorba fragmentov	217
8.2.4 Tretia fáza: kompozícia celku	218
8.2.5 Tvar a estetika výsledného predstavenia	220
9. Záver	224
10. Zoznam použitej literatúry	226

## 11. Prílohy

11.1 Dokumentácia inscenácie Divadla Continuo <i>Betwixt and Between</i>	
11.1.1 Scénosled	231
11.1.2 Fotografie	236
11.2 Dokumentácia inscenácie Divadla Continuo <i>Ostrovy</i>	
11.2.1 Scénosled	239
11.2.2 Fotografie	244

# 1. Úvod

Počas rokov svojho doktorandského štúdia som mal to šťastie, že som prišiel do kontaktu s viacerými typmi divadelných fenoménov, jazykov a projektov, a to v úlohe pozorovateľa, študenta alebo aj spolutvorcu. Reflexia mnohých ma láka, stáli by za analýzu už len preto, aby som sa so skúsenosťami a impulzmi z nich sám vyrovnal a vyvodil si závery pre svoju budúcu prácu. Mnohé z nich by zároveň mohli byť sformulované ako témy dizertačnej práce. Zbežne tu vymenujem aspoň najzaujímavejšie:

- *Dejiny a mechanizmy interkultúrneho divadla*, a teda strety, prelínanie a zdomácnené výpožičky prvkov medzi divadelnými praxami rozličných kultúr. Napríklad fenomén dionýzií v starogréckom divadle, pôvodne pochádzajúcich z blízkeho východu<sup>1</sup>, Mejerchoľove, Brechtove a Grotowského výpožičky z čínskeho divadla alebo dnešné pokusy o avantgardné a experimentálne predstavenia podľa európskeho vzoru v Malajzii;

- *Autorské divadlo využívajúce spojenie videa a bábkového divadla*. S režisérom Zoranom Petrovičom som v slovinských divadlách ako dramaturg pripravil sériu takýchto predstavení. V nezávislom divadle Moment v Maribore to boli *Bum!* (2016), *Viktorija 2.0* (2016), *Via Matti* (2017) a *Stardust* (2017), v *Bábkovom divadle v Maribore* to boli *Cisárové nové šaty* (2020) a v Slovinskom národnom divadle v Novej Gorici *Galileo* (2020).

- *Súčasná podoba oživenia kočovného divadla v českých krajinách*. S Mariannou Stránskou sme vytvorili dve inscenácie divadla *Žebříňák* kočujúceho po dve letá (*Kill Tyl* v roku 2015 a *BarRock* v roku 2016) dediny aj mestá v Plzeňskom kraji.

- *Divadlo etnickej minority v globalizovanom svete*. V *Divadle Alexandra Duchnoviča* v Prešove, v jedinom profesionálnom činohernom rusínskom divadle na svete, som s režisérom Braňom Mazúchom ako dramaturg inscenoval Camusom dramatisovaných Dostojevského *Posadnutých* (2016) a avantgardného Jarryho *Kráľa Ubu* (2017).

---

<sup>1</sup> SAVARESE, Nicola. *Eurasian Theatre: drama and performance between east and west from classical antiquity to the present*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2010, s. 18.

- *Premena smerovania divadelného štúdia Farma v jeskyni*. Viedol som tu výskum k predstaveniu *Informátori* (2013), ktorým divadlo začalo hľadať svoje nové smerovanie – od jazyka fyzického divadla, ako ho poznáme z Teatra Laboratorium, Odin Teatretu a Gardzienić k jazyku súčasného tanečného divadla v štýle práce Tanzteatru Wuppertal Piny Bausch, britského DV8 a gréckeho choreografa Dimitrisa Papaioannoua.

- *Bábkové divadlo ako praktický nástroj osobnej, komunitnej a spoločenskej zmeny v kontextoch arabského kultúrneho priestoru*. S palestínskym bábkarom Husamom Abedom a jeho tímom som pracoval nielen na sociálne divadelnom projekte s mládežou z utečeneckého tábora Baqa'a v Jordánsku (*Snívaj po svojom*, réžia Braňo Mazúch, 2018), no aj v jeho vlastnom nezávislom *Bábkovom divadle Dafa* som mu ako dramaturg pomáhal vytvoriť niekoľko predstavení, v ktorých dominovala autobiografická dokumentárnosť (napr. silné zameranie sa na palestínsku otázku) a využívanie bábok. Šlo napr. o *Hladký život / The Smooth Life* (2014) a *Vojnotvorcu / Warmaker* (premiéra plánovaná na rok 2021).

- *Monodráma ako ekonomická nutnosť a osobná potreba*. Oproti predstaveniam s viacerými hercami bolo práve monodráma za posledné roky v mojej práci nepomerne viac. Zdá sa, že sóla sa stali obľúbenou javiskovou formou súčasného nezávislého divadla, a to z ekonomických ako aj psychologických dôvodov, kvôli túžbe dnešných mladých hercov po tvorivom, javiskovom a mentálnom priestore. Táto túžba je parafrázou reality dnešnej generácie “singles”, ľudí žijúcich bez partnera. Relevantné by boli napr. slovinské predstavenia *O chlapcovi a tučniakovi* (2015), *Bum!* (2016) a *Via Matti* (2017) alebo slovenský *Düsseldorf* (2018) vytvorený v spolupráci s hercom Tomášom Mischurom.

- *Kríza mužskej identity v súčasnom divadle*. Neprítomný a chýbajúci otec a následne chybujúci syn v dnešnom svete bola témou podozrivo vysokého počtu inscenácií, na ktorých som mal možnosť pracovať, napr. *Hladký život / The Smooth Life* (2014) vytvorený s Husamom Abedom, *Düsseldorf* (2018) s Tomášom Mischurom alebo *Útěk* (2019) v štúdiu Damůza s režisérkou Katarínou Vrbovou.

- *Polyamória alebo promiskuitný dramaturg*. Vo svojej praxi som v ostatných rokoch pracoval s niekoľkými režisérmi – s Pavlom Štouračom, Braňom Mazúchom, Zoranom Petrovičom, Júliou Rázusovou, Monikou Kováčovou, Mariannou Stránskou a ďalšími. Vzťah s každým z nich bol veľmi odlišný, každý preferoval iný zástoj a náplň práce dramaturga, inú estetiku a metódy tvorby. V mojom pracovnom živote sa teda pravidelne vynárala nutnosť akejsi názorovej promiskuity a potreba vyznávať

mnohé typy divadelnej práce, ktoré si vzájomne často odporovali. Pre intimitu tvorivého procesu a blízky vzťah s mnohými z týchto režisérov by som metaforicky mohol hovoriť aj o niekoľkých partnerských či mileneckým vzťahoch súbežne existujúcich v mojom živote.

Tieto témy, pre mňa osobne akokoľvek podnetné, ustúpili do úzadia pred zďaleka najpodstatnejšou. Opisom podobností a rozdielov v živote a tvorbe Odin Teatretu a Divadla Continuo, ktorý je ústrednou témou tejto práce, som cítil potrebu zaoberať sa výrazne najviac. Dôvodom bola moja silná osobná preferencia, či lepšie povedané fascinácia typom divadla, ktorému sa venujú. Napriek popularite misie, ktorej Odin a vlastne už aj Continuo zasvätili celé dekády, sú vo svojej tvorbe, ako aj v spôsobe svojho života tieto súbory stále veľmi ojedinelé, jedinečné. Zanietenie, totálna odovzdanosť vlastnej divadelnej vízii za hranicami toho, čo bežne pokladáme za zdravé a prijateľné, schopnosť vytvoriť si pre túto víziu čas, miesto a možnosti, rovnako ako ich nikdy sa nekončiaci boj o holú existenciu a predovšetkým, samozrejme, ich samotné inscenácie sú zdrojom inšpirácie pre desiatky súborov na svete.

Osobne ma v nich azda najviac uchvacuje spojenie starého a nového, primitívneho a novoobjaveného, kodifikovaného a autorského a z toho prirodzene plynúce napätie. To, že denne môžem byť svedkom niečoho, čo je zároveň prastaré a zakódované v ľudskej DNA, no stále živé a plné energie. Práve pred týmto zázrakom zostávam znova a znova v nemom úžase.

Je zrejmé, že medzi Odinom a Continuum existuje vzťah. Sú to síce rozdielne divadlá pracujúce v dvoch rozdielnych kontextoch a skladajúce sa z členov, ktorí sú samostatnými umeleckými osobnosťami. Zároveň je ale zrejmé, že sú si veľmi, až podozrivo podobné. V tejto práci chcem popísať niekoľko manifestácií, paralel a trecích plôch ktoré pokladám za kľúčové jednak vo vzťahu medzi Odinom a Continuum a práve tak v procese mimovoľného, zámerného, možno nechceného, podvedomého, neželaného, či dokonca popretého odovzdania odkazu jednej inštitúcie druhej. Šírenie odkazov a inšpirácií sa pochopiteľne deje vo svete divadla neustále. Mňa zaujíma konkrétne to, ktoré sa odohralo medzi Odinom a Continuum práve preto, že prejavy tohto fenoménu sú na ich príklade dobre viditeľné. Ďalším, výsostne osobným dôvodom je, že ma potreba dozvedieť sa o tomto prenose prenasledovala bez prestania niekoľko rokov. Obe divadlá sú neinštitucionálne. Ich zakladatelia si ich vytvorili sami a nemuseli nasledovať nijaký predpísaný

organizačný ekonomický či estetický vzor. Nemuseli, no mohli. Práve vzorce, ktoré nemuseli byť, ale tu sú prítomné, sú v prípade Odin Teatretu a Divadla Continuo jasne čitateľné. Nejde mi o vyčerpávajúce a doslovné porovnanie, ale o porovnanie ducha tvorivého procesu a života týchto dvoch entít na niekoľkých príkladoch ich kľúčových a najrelevantnejších prvkov, a o preskúmanie aspoň jednej z mnohých simultánne prítomných línií inšpirácií, na ktorej je vidieť, ako jeden konkrétny duch tvorby putuje od tvorcu k tvorcovi a ako sa história opakuje.

Okrem toho sa chcem aspoň sčasti dotknúť témy prepojenia starého a nového (či súčasného) v divadle – aspektov viditeľnej manifestácie tohto prepojenia. Mojou motiváciou je, aby som sám o čosi viac porozumel tomu, čoho som aktérom, keď sa stretávam s odkazom divadelných tvorcov z minulosti a vďaka výstupom ich práce zisťujem, že riešili podobné problémy aké riešim ja, že otázky, ktoré si kladiem, už iní zodpovedali a že nápady, na ktorých pracujem, už mnohokrát spracovali iní. Nie som si istý, či je toto vedomie obmedzujúce a frustrujúce alebo oslobodzujúce a povznášajúce.

Samozrejme, nejde mi o hľadanie overených návodov a odpovedí, ale o uvedomenie si kontinuity a zorientovanie sa vo vlastnej tvorbe tak, aby sa stala nielen spontánnou, ale vedomou, poučenou činnosťou. Podtextom celej práce je ambícia vyvodiť z predloženého porovnania predbežné závery sumarizujúce časť mojej vlastnej tvorby a dôležité poznatky pre jej budúce formovanie. Ide o moje závery mojich pozorovaní, rekapituláciu vlastnej skúsenosti. Práca avšak nechce byť „len“ sériou popisu vlastných či cudzích zážitkov, ale chce byť pokusom o síce čiastočné, no systematické a analytické uchopenie problematiky ako takej.

V práci sa budem venovať o čosi viac Divadlu Continuo ako Odin Teatretu, pretože som mal to šťastie ho nielen viac študovať a pozorovať, ale s ním aj prakticky spolupracovať. Strávil som v ňom viac času aj kvôli jeho geografickej dostupnosti – sídli v dedine Malovice v južných Čechách na rozdiel od Odinu, ktorý pracuje v dánskom meste Holstebro. Rovnako jeho český regionálny kontext mi je, prirodzene, známejší ako dánsky. V Odine som strávil výrazne kratší čas a hlavne som tam pôsobil len v úlohe pozorovateľa a bádateľa.

Vychádzať budem nielen z literatúry, ktorá sa týka témy a zaoberá sa týmito divadlami (z hlavných zdrojov napísaných aktérmi oboch divadiel a ďalších znalcov priebežne čerpám v poznámkovom aparáte tejto práce, zoznam je zaznamenaný v zozname použitej literatúry na jej konci), z rozhovorov a osobných stretnutí (mnohé

rozhovory o práci a divadle s Pavlom Štouračom a členmi Divadla Continuo, ako aj niekoľko stretnutí s členmi Odinu a Eugeniom Barbom, či prednášky a konzultácie s prof. Janou Pilátovou), ďalších materiálov o oboch menovaných a ich spriaznených divadlách (videozáznamy, audio prednášky, obrazová dokumentácia a pod.) a aj zo svojich osobných skúseností, ktoré tu pre úplnosť stručne vymenujem. S Odin Teatretom som absolvoval:

1. udalosť s názvom *Odin Week Festival*, 10 dní trvajúcu intenzívnu prehliadku všetkých aktuálnych inscenácií divadla, spolu s praktickým, formou workshopov realizovaným pohľadom na jeho tréning, spôsob tvorby, administráciu, výskum a život (ako bežný účastník, 2014);

2. trojtýždňové skúšobné obdobie predstavenia *The Family Freaks* skupiny *Most vetrov (Vindenes bro / Bridge of Winds)*, ktorú založila, zo svojich študentov vyskladala a vedie herečka Odinu Iben Nagel Rasmussen (ako pozorovateľ a asistent, 2015);

3. otvorené skúšky predstavenia *Strom (The Tree)* vo Wroclawe a následné diskusie s Eugeniom Barbom pod spoločným názvom *Kolektívna myseľ (Collective Mind)* (ako bežný účastník, 2015);

4. európsky projekt sociálneho a komunitného divadla *Caravan NEXT* organizovaný Odinom, ktorého som sa zúčastnil ako manažér – delegát za účastnícke české divadelné štúdio Farma v jeskyni (ako manažér, 2015 - 2017).

V rámci aktivít Divadla Continuo som zúčastnil na:

1. tvorbe letného site-specific projektu divadla *Krajina na znamení* (ako účastník a asistent réžie, 2009);

2. workshope Jany Pilátovej a Pavla Štourača v rámci série workshopov *Polarity herectva* na Akadémii umení v Banskej Bystrici (ako účastník, 2010);

3. výučbe predmetu dramaturgia herectva fyzického divadla na Accademii Teatro Dimitri vo Versci vo Švajčiarsku (ako asistent Pavla Štourača, ktorý na tejto škole vyučuje, 2014);

4. skúšobnom procese absolventského predstavenia *Psychóza* študentov magisterského programu fyzického divadla švajčiarskej divadelnej školy Accademia Teatro Dimitri, ktoré vzniklo v spolupráci s Divadlom Continuo (ako asistent a pozorovateľ, 2015);

5. časti skúšobného procesu absolventského predstavenia *Stúpanie (The Elevation)* študentov magisterského programu fyzického divadla talianskej divadelnej



školy Accademia dell'Arte, ktoré vzniklo v spolupráci s Divadlom Continuo (ako asistent a pozorovateľ, 2015);

6. časti skúšobného procesu predstavenia divadla *Naruby* (ako pozorovateľ, 2016);

7. pedagogicko-umeleckom projekte *Metropolis*, ktorý Continuo realizovalo s talianskou divadelnou školou Scuola di Teatro di Paolo Grassi v Miláne, vrátane jeho súčastí: skúšobného procesu krátkeho predstavenia *Relaxačný bazén (Relax Pool)* a organizácie festivalu migrantov – umelcov žijúcich v Česku s názvom *Zasľúbená zem (The Promised Land)* (ako organizátor, supervízor a dramaturg, 2017 – 2018);

8. tvorbe inscenácie divadla *Poledne* (ako vedúci výskumu a dramaturg, 2018);

9. tvorbe letného site-specific projektu divadla *8* (ako dramaturg, 2018);

10. tvorbe absolventského predstavenia *To, co zbylo (What's Left Behind)* študentov magisterského programu fyzické divadlo talianskej divadelnej školy Accademia dell'Arte, ktoré vzniklo v spolupráci s Divadlom Continuo (ako dramaturg, 2018);

11. tvorby inscenácie divadla *Skříň (The WARdrobe)* (ako dramaturg, 2019);

12. tvorby letného site-specific projektu divadla *V bříše velryby* (ako dramaturg, 2019);

13. „oprašovacích“ skúšok predstavenia divadla *Hic sunt dracones* (ako dramaturgický konzultant, 2020);

14. tvorby letného site-specific projektu divadla *Ostrov* (ako dramaturg, 2020);

15. tvorby predstavenia divadla *Betwixt and Between<sup>2</sup>* (ako dramaturg, 2021).

Na základe osobnej skúsenosti získanej počas aktivít oboch divadiel v tomto zozname môžem samozrejme podať svedectvo len o určitej časovo ohraničenej časti ich vývoja. Keďže sú však obe divadlá inštitúciami s bohatou históriou, o ich minulosti som sa mohol dozvedieť nepriamo z kníh, článkov, videozáznamov, prednášok a osobných rozhovorov. Ťažisko práce Odinu leží v minulosti, ktorú som nemal možnosť pozorovať osobne, bol som svedkom len akéhosi jej dozvuku. U Continua zásadné roky tvorby ešte stále prebiehajú. Pokus podať v práci ucelený obraz o

---

<sup>2</sup> Názov predstavenia sa uvádza len v angličtine, do češtiny sa neprekladá. Doslovný preklad do slovenčiny by znel *Medzi a medzi*, alebo *Ani a ani* pričom prvé slovo medzi, resp. prvé ani je archaické.

oboch bude teda nutne poznačený istou nekompletnosťou osobnej skúsenosti, ktorú nie je možné zaceliť inak, než štúdiom už spomenutých nepriamych materiálov mapujúcich ich históriu.

V práci budem často pre Odin Teatret používať skratku „Odin“ a pre Divadlo Continuo skratku „Continuo“. Zároveň vopred upozorňujem na to, že tvorba režisérov v týchto divadlách je neoddeliteľná od práce hercov, scénografov a ich spoločných presahov. Preto, ak budem písať o práci Pavla Štourača a Eugenia Barbu, budem tým najčastejšie myslieť aj prácu členov oboch skupín.

Textové zdroje, ktoré sú dostupné len v angličtine prekladám sám, a to do slovenčiny. Češtinu, samozrejme, neprekladám.

## 2. Putujúci duch

### 2.1 Neodbytné otázky

Odin Teatret je celosvetovo známe ikonické divadlo sídliace v malom dánskom meste Holstebro založené nedoštudovaným talianskym režisérom Eugeniom Barbom a skupinou amatérskych hercov, ktorých v roku 1964 neprijali na divadelnú školu v Osle v Nórsku. Do Dánska, ktoré je centrom jeho aktivít, sa presťahovalo o dva roky neskôr. So súborom zloženým z pôvodných a mladších členov, dnes stále uvádza inscenácie, ktoré pôsobia ako kombinácia autorskej činohry a pohybového divadla, ktoré je aj s prihliadnutím na vek hercov ešte stále energické a pohybovo náročné. Odin je unikátny zjav, súbor fungujúci bez razantnejších zmien už takmer 60 rokov.

Divadlo Continuo je české nezávislé divadlo založené v roku 1992 manželmi Pavlom a Helenou Štouračovcami, čerstvými absolventmi scénoografie na DAMU v Prahe a ďalšími tromi ľuďmi, ktorí ale skupinu veľmi rýchlo opustili. Sídlia na statku v juhočeskej dedine Malovice. Pracuje a hráva predovšetkým v Čechách, venuje sa najmä pohybovým, bábkovým a vizuálnym inscenáciám a site specific projektom. Za takmer 30 rokov svojej existencie si prešlo niekoľkými fázami vývoja.

Ako som už spomínal vyššie, obe divadlá ma celé roky profesionálne aj divácky mimoriadne zaujímali. Prečo? A čo majú spoločné? Na prvý pohľad a pri povrchovej znalosti by sa mohlo zdať, že nie priveľa. V skutočnosti však o akýchsi podobnostiach možno hovoriť prakticky na každom kroku, v každej oblasti ich rôznorodých činností. Počas študijných a pracovných návštevách som si začal čoraz viac všímať nielen množstvo očividných, no aj menej nápadných, neustále sa vynárajúcich podobností, ktoré medzi nimi existujú dnes, či v akomsi pomyselnom bode stretnutia ich minulých vývojov existovali v minulosti. Pozoroval som systémovo prepojené, kauzálne na seba nadväzujúce, no aj chaoticky rozhodené, ale tak či onak znovu sa opakujúce princípy, prvky, šepoty a výkriky signálov s rozličnou jasnosťou a mierou artikulácie zaznievajúce v ich inscenáciách, spôsobe života súborov, miestach, kde pracujú, ako aj v ďalších a ďalších oblastiach. Mnohým sa budem venovať v tejto práci. Samozrejme netvrdím, že divadlá vytvárajú totožné inscenácie totožným jazykom s totožným zámerom. Výsledky sú odlišné, no stavebné kamene, z ktorých sú postavené, sa na seba ponášajú až príliš na to, aby išlo o náhodu. Stretol som sa s významnými paralelami, ktoré nie sú v oblasti

nezávislého divadelníctva, kde si tvorcovia podmienky existencie diktujú do veľkej miery sami, v takom výraznom rozsahu vôbec bežné. O to viac, že ide o súbory s aktívnou históriou z dôb, kedy nezávislé divadlá len vznikali a bolo ich v dotknutých krajinách pramálo.

Pri spoznávaní Odinu, Continua a ich činností, ktoré sa stalo hlavnou náplňou môjho štúdia, u mňa vyvstalo niekoľko elementárnych, možno až banálnych a očividných, neodbytných sa vracajúcich a nezodpovedaných otázok, ktoré následne formovali moje uvažovanie a spôsob premýšľania o problematike:

1. *Existuje obecné obmedzené množstvo modelov či formátov tvorby, života a prevádzky divadelných súborov?*

2. *Možno pozorovať akési vzorce aj v tvorbe, správaní sa, názoroch a preferenciách jednotlivých divadelných tvorcov?*

3. *Opakujú a navracajú sa tieto vzorce a preferencie v dejinách divadla stále znova a znova? Ide o niečo podobné Nietzscheho<sup>3</sup> večnému (historickému) návratu alebo cyklickému času u Eliadeho<sup>4</sup>?*

4. *Je možné odčítať znaky takéhoto procesu aj v prípade vzťahu Odin Teatretu a Divadla Continuo?*

5. *Ak sa skutočne takýto proces odohráva, ako ho nazvať?*

Rozvíjajúc poslednú otázku ďalej – akého fenoménu či procesu a jeho výsledkov som teda bol svedkom, ak nejaký vôbec existuje? Vedomej či nevedomej inšpirácie? Jediného možného, dejinne determinovaného vývoja, ktorému sa nedá vyhnúť a skupiny nemali možnosť žiť inak? Ak o takýto vývoj šlo, aké sú jeho princípy, ako vzniká, ako sa vyvíja? Alebo šlo len o neuveriteľnú náhodu?

## 2.2 Inšpirácia

Vychádzajúc z faktu, že mladý Pavel Štourač, zakladateľ a neskorší režisér Divadla Continuo bol ešte pred Nežnou revolúciou v roku 1989 v Odin Teatret na krátkej stáži, zdá sa, že skutočne nešlo o náhodu, ale o jeho inšpirovanie sa u už

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia, 1995.

<sup>4</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o večném návratu: archetypy a opakování*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

zabehnutého, známeho a oceňovaného divadla. Inšpirácia inými, často skúsenejšími tvorcami, nakoniec, nie je u divadelníkov ničím neobvyklým. Naopak, ako už každý študent divadla vie, deje sa celkom bežne.

O inšpirácii sa rozprávame často. Ide o výraz, ktorý ľudia, a nielen divadelníci, používajú v každodenných situáciách celkom bežne. Inšpiráciu hľadáme a nachádzame, keď premýšľame, čo si uvariť na večeru, kam ísť na prechádzku, na čom založiť najbližší pracovný projekt, keď vyberáme obklad do novej kúpeľne, či zvažujeme závažné rozhodnutie. Hľadáme ju v literatúre, prírode, rozhovore s priateľom, či v tichom zamýšľaní sa. Prichádza k nám z vonkajšieho prostredia, ktoré je mimo nás, nachádzame ju vo svojich spomienkach.

Inšpirácia ako pojem pochádza z latinského slova *inspirare*, čo znamená *vdychovať* či *nadychovať sa*. Podľa *Veľkého slovníka cudzích slov* je to: „*podnet, vnuknutie, náhly nápad*“<sup>5</sup>, a mohli by sme dodať, že aj impulz, idea či myšlienka. Inšpirácia je jedným zo základných procesov objavujúcich sa v tvorbe v jej najširšom možnom ponímaní, ako aj v mnohých ďalších oblastiach ľudského života. Deje sa neustále. Všeobecne je vžitá predstava, že inšpirácii môžeme napomôcť, aj keď neprichádza kedykoľvek chceme, automaticky, ako na zavolanie. Nemôžeme ju zastaviť, tak ako nemôžeme vôľou zrazu úplne umlčať niektoré vtieravé myšlienky.

Antickí Gréci verili, že inšpirácia k nám prichádza od múz a od bohov, hlavne od Apolóna a Dionýza. Ďalšie staroveké národy ako Akkadania, Indovia, Vikingovia, Hebreji, atď. a ich kultúry si tento fenomén vysvetľovali obdobne. Rovnako tak aj stredoveké kresťanstvo, ktoré považovalo za hlavný zdroj kreatívnych umeleckých, filozofických a náboženských myšlienok vnuknutie od samotného Boha, Ducha svätého, či vyslaných poslov, napr. anjelov. Podľa všetkých týchto náboženských predstáv je človeku vyššou mocou odovzdávaná, darovaná, či sprostredkovaná nová myšlienka mimo jeho pôvodné schopnosti a možnosti. Teda taká, ktorá mu predtým nepatrila. Aj v tomto prípade prichádza k človeku, do ktorého bola božsky vdýchnutá z jeho okolia. Zasiadnutý jednotlivec je len akýmsi kanálom, prijímačom.

Z dejinného hľadiska je uctievaná ako éterický, prchavý dar a býva umelo či rituálne navodzovaná s cieľom jej prenos a príjem umožniť, umocniť. V extrémnych prípadoch hraničí s tranzom a extázou a navodzuje sa aj intenzívnym fyzickým cvičením, meditáciou a drogami. Pojem inšpirácia asociuje pozitívny, odľahčujúci, produktívny a vítaný zážitok.

---

<sup>5</sup> BRUKKER, Gustáv, OPATÍKOVÁ, Jana. *Veľký slovník cudzích slov*. Bratislava: Robinson, 2006, s. 186.

O inšpirácii najčastejšie hovoríme v zmysle naliehavej, neodbytnej vízie, ktorá sa chce realizovať ako jednorazový akt a jednorazovo zvykne bývať aj zavŕšená – materializáciou či realizáciou vízie, a teda jej fyzickým vykonaním, zapísaním či iným zaznamenaním alebo odovzdaním ďalším ľuďom. Realizuje ju človek, ktorý ju prijal. Po realizácii naliehavosť vízie často odznieva a musí byť znova hľadaná, či vyvolaná nová a opäť vzrušujúca. Inšpiráciou môže byť realizácia inšpirácie niekoho iného, akt „A“ môže inšpirovať akt „B“ bez toho, aby bol jeho kópiou.

Ak mám písať o vzťahu Odin Teatretu a Divadla Continuo, o ich živote, tvorbe a podstate ich vzájomného vzťahu, potom to, čo bežne chápeme ako inšpiráciu na jeho pomenovanie a vysvetlenie nestačí. A to ani zďaleka. Prenos, ktorý sa medzi nimi odohral, je podstatne závažnejší, hlbší, trvácnejší. Nastala tu permanentná, neutíchajúca a nevyliciteľná inšpirácia, skôr však „infekcia akýmsi patogénom“ - prejavujúca sa hlbokým, energickým, nekompromisným zanietením jednou konkrétnou možnosťou divadelnej tvorby. Je to posadnutie vyžadujúce prakticky totálne zasvätenie života a neustále obete. Pre „nakazeného umelca“ predstavuje objavenie či zjavenie sa spôsobu tvorby divadla, pri ktorom sa cíti, akoby sa preň narodil. Alebo naopak, ide o parazitickú túžbu či víziu takúto možnosť si vytvoriť, pretože ešte neexistuje. Takáto závažná, až devastačná infekcia sa neobjavuje denne. Párkrát, možno však len raz za život. Naplniť ju nie je jednoduché, ale ešte ťažšie je zbaviť sa jej, odmietnuť ju či ju úplne zanechať mimo seba bez povšimnutia.

### 2.3 Duchovia, animisti a bábkari

To, čo sa stalo medzi Odinom a Continuum, medzi Barbom a Štouračom a medzi členmi ich skupín som si sám pre seba nazval prenosom ducha. Obraz personifikovaného ducha, chápaného ako nehmotné, no neustále prítomné zosobnenie vízie, utopickej divadelnej predstavy, umeleckého odkazu v celej svojej komplexnosti práve celkom presne vystihuje to, čo som na vlastné oči pozoroval na ľuďoch v oboch týchto divadlách. Jeho vplyv na tvorcov je hlbší, systematickejší, intenzívnejší a ďalekosiahlejší, než by to prostá jednorazová inšpirácia mohla kedykoľvek dokázať. Po realizácii neodbytnej vízie, ktorú nesie, neodchádza, zostáva u členov skupín stále prítomný, neustále útočí a žije s nimi aj mimo dobu a miesta práce. Tento duch sa zdal byť v prípade Odinu a Continua

obzvlášť zlým, pahlným, náročným a žiarlivým démonom, pretože vyžaduje viac, ako v iných skupinách. Kedysi ich posadol a celé roky riadil a ešte stále riadi ich činy a rozhodnutia. Podvedome ho nenávidia a zároveň milujú za to, čo ich núti robiť.

Pri pohľade do histórie je zrejmé, že predstava o rozličných duchoch, personifikovaných entitách s vlastným vedomím a vôľou, je s ľudstvom spojená po desiatky tisícok rokov a je pre nás ako spôsob vysvetlenia okolností sveta celkom prirodzená. Personifikácia je dokonca podvedomým procesom prebiehajúcim v ľudskom mozgu nielen v detskom veku, ako by sa mohlo zdať. Podľa z praveku pochádzajúceho animizmu, ktorý sa dnes ako náboženská a mytologická predstava vyskytuje už len v malej miere na odľahlých miestach sveta, obýva krajinu okolo nás nespočetné množstvo duchov. Historik Yuval Harari o tom vo svojej známej knihe o histórii ľudstva *Sapiens* píše: „Většina vědců věří, že byl v pravěku rozšířený animismus (z latinského anima, duch, duše), podle něhož je svět zalidněn živoucími bytostmi, a ty jsou spolu v duchovním spojení. Animisté mají za to, že každé místo, zvíře, rostlina ba i přírodní jev mají své vědomí a pocity. I velký balvan na kopci má své pocity, touhy a potřeby. Můžeme ho rozzlobit i potěšit. Balvan nás může žádat o laskavost nebo pokárat, můžeme s ním hovořit, usmiřovat si ho nebo mu vyhrožovat. Svého ducha má nejen balvan, ale i dub pod kopcem, potok v údolí, pramen na mýtině, keře okolo, pěšina a myši, vlci i vrány, které k němu chodí pít. V animistickém světě mají vlastního ducha nejen živí tvorové a nerosty, ale i bytosti nehmotné, jako jsou duchové zemřelých a přátelské i zlovolné bytosti, jež dnes nazýváme démony, vílami či anděly.“<sup>6</sup> Na okraj poznamenávam, že pôvod nespočetného množstva anjelov a démonov známych v abrahámovských náboženstvách – judaizme, kresťanstve a islame – môžeme vystopovať až k primitívnym (v zmysle pôvodným) predstavám animizmu. Tieto náboženstvá, aj keď najčastejšie prezentované ako monoteistické, sú notorickými absorbovačmi im predchádzajúcich religiózných predstáv. V kresťanstve sú prítomné prvky animizmu (milióny anjelov a démonov), polyteizmu (desiatky svätých, a teda zbožtvených ľudí), dualizmu (proti sebe stojace protipóly v komplementárnej dvojici boh a diabol), a nakoniec monoteizmu (Boh ako jediná najvyššia bytosť, aj keď znova prítomná v troch osobách).<sup>7</sup>

Podľa prvotných predstáv animizmu bol kontakt medzi človekom a duchmi možný priamo, bez sprostredkovateľa. Dial sa neustále, v každodennom živote, ako

---

<sup>6</sup> HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: stručné dějiny lidstva*. Praha: LEDA, 2013, s. 71 – 72.

<sup>7</sup> *Tamtiež*, s. 259 – 273.

znova tvrdí Harari: „*Animisté jsou přesvědčeni, že mezi lidskými a jinými bytostmi není žádná nepřekonatelná zeď, že spolu mohou navázat spojení přes písně, řeč, tance nebo obřady.*“<sup>8</sup> Neskôr sa zo spoločenstva ľudí vyčlenila špecializovaná osoba so zvláštnymi schopnosťami a povinnosťami - šaman. Ten bol zodpovedný za kontakt s duchmi a sám bol kanálom, ktorý túto komunikáciu sprostredkoval, resp. do svojho tela nadprirodzené bytosti priamo prijímal a nechával ich prehovoriť svojimi ústami. Dodnes existujú náboženské praktiky, v rámci ktorých do kňazovho tela vstupuje akási vyššia entita a manifestuje svoju prítomnosť, často fyzicky. Za všetky spomeniem len *kandomblé*, náboženstvo brazílskych čiernych otrokov s duchmi-bohmi *orišami*, ktorí navštevujú špeciálne vybraných jednotlivcov v priebehu tanečných obradov, preberú nad ich telami kontrolu a následným tancom prizeraúcim sa laikom svoju prítomnosť potvrdzujú. Každý z orišov dokonca tancuje svoj vlastný tanec a necháva sa tak ľuďom v dave poznať.

Znaky šamanizmu, hlavne prítomnosť funkcie kanálu, prostredníctvom ktorého na svet vstupuje niečo nadprirodzené a nekaždodenné, možno dodnes pozorovať v niekoľkých relatívne bežných ľudských činnostiach. Napríklad v umení – tvorca je podobným kanálom, cez ktorého na zem vstupuje nekaždodennosť. Otázka autorstva, taká dôležitá pre západnú kultúru, je aj preto v niektorých iných častiach sveta relativizovaná.

Predstavy animizmu a prirodzená, automaticky sa spúšťajúca schopnosť ľudí personifikovať prvky sveta okolo seba viedla k vzniku množstva nenáboženských folklórnych predstáv, ktoré vysvetľujú fungovanie a podstatu vesmíru a ľudského života v ňom existenciou množstva nižších duchov a nielen vyšších božstiev, ako ich poznáme napr. z gréckeho panteónu. Po celom svete sa napríklad vyskytuje tradícia tzv. domových duchov, ktorí s ľuďmi bývajú v ich príbytkoch a majú na starosti ochranu domu, majetku a ľudí. Treba si ich udobrovať a nakláňať, pretože sú mocní a nie vždy dobrej vôle. Je to napr. slovanský *domovoi*, *domový ded*, *had hospodár* či *kikimora*, škandinávsky *nisse* a *tomte*, britský *hob*, *brownie*, *goblin* alebo nemecký *kobold* a *heinzelmännchen*. V Španielsku sa takýto duch volá *duende* a má podobu malého humanoida, škriatka.

Duende sa ako termín okrem toho používa aj ako popis zvýšenej emocionality, expresivity a autenticity, a to obzvlášť v spojitosti s praxou tanca

---

<sup>8</sup> HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: stručné dejiny lidstva*. Praha: LEDA, 2013, s. 72.



flamenco. Tanečnica či tanečník, ktorá doslova „má duende“, má úspech, zaujme svojich divákov a vyvolá u nich emocionálnu reakciu. V zmysle starých predstáv by sme mohli povedať, že pri sebe má škriatka, či ducha, ktorý jej či jemu pomáha podať výkon. Federico Garcia Lorca vypracoval o duende ako o estetickej forme umenia teóriu vo svojej slávnej prednáške *Teoría a hra duende (Theory and Play of the Duende)*<sup>9</sup>. Duch ako opis umeleckého princípu, konceptu či estetickej kategórie, je samozrejme taktiež základom Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*.

Medzi personifikované ľudské vlastnosti pripomínajúce atribúty viacerých duchov nepatrí len život podobný tomu nášmu a schopnosť komunikácie, ale aj slobodná vôľa byť či nebyť s nami, a teda aj prichádzať k nám a opúšťať nás. Znova sa obrátiac k folklóru, ktorý je ohromnou databázou mytologických predstáv rozvíjaných po tisícročia, nachádzame v rozličných kultúrach množstvo duchov a nadprirodzených entít, ktoré chcú či nechcú zostať v prítomnosti človeka. Rovnako sú známi duchovia, ktorý žijú na človeku alebo v človeku a takí, ktorých je možné preniesť z človeka na iného človeka. Obmena hostiteľa je základom príbehov o slovenskom *zmokovi a pikulíkovi*, resp. českom *plivníkovi*, ktorí majiteľom slúžia, no po čase ich začnú obmedzovať, trýzniť a ničiť. Zbaviť sa takéhoto stvorenia nie je väčšinou jednoduché a obvykle to vyžaduje nutnosť odovzdať ho inému človeku, ktorý ho vedome či nevedome prijme. Cyklus sa tak začne znova a končí až novým prenosom.

Goetheho Mefistofeles je pravdaže taktiež démon či duch, ktorý vzdelancovi Faustovi nielen slúži a prináša inšpiráciu, no za svoje služby nakoniec vyžaduje platbu. S týmto duchom uzatvára vedec a tvorca pakt, ktorý ho môže úplne zničiť. Duch je nielen nápomocný, môže byť aj deštruktívny.

Vnímanie prítomnosti ducha v neživej prírode, vo flóre a faune nepatrí len do náboženstva, minulosti a folklóru. Pretransformované sa dodnes vyskytuje aj v divadle. Bábkari vnímajú svet veľmi podobne ako animisti. V neživých veciach vidia a objavujú život a jeho skryté, utajené alebo minimalistické prejavy, či už personifikované alebo nie. Schopnosť objaviť v neživom živé, resp. oživiť svojou akciou hmotu či jej život aspoň na čas prepožičať je zároveň najelementárnejším základom animácie a bábkového divadla.

---

<sup>9</sup> LORCA, Federico Garcia. *In Search of Duende*. New York: New Directions, 1998, s. 48 – 62.

A nakoniec, duch, po latinsky *genius*, sa ako pojem súvisiaci s inšpiráciou, a teda už spomínanou objavnou, púťavou a neodbytnou myšlienkou, no aj s talentom jednotlivca objavil v čase prvého rímskeho cisára Augusta zhruba na začiatku kresťanského letopočtu. Oddelil sa od *genia loci*, odpradávná známeho ducha miesta a stal sa samostatne vnímanou entitou, neskôr zosobnením inšpirácie samotnej<sup>10</sup>. Úspechy výnimočných ľudí boli vysvetľované ako dôsledok prítomnosti božskej sily či ducha. Ten, kto mal génia, bol obdarený prítomnosťou trvalej inšpirácie. Duch, ktorý pri ňom alebo v ňom prebýval, bol pre svojho hostiteľa permanentným inšpirátorom, ako píše aj Nietzsche: „Čím to, že Homér líčí mnohým názornejši než všetci ostatní básnici? Že o toľko viac nazíra. Mluvíme o poesii tak abstraktně, pretože my všetci jsme asi špatní básnici. Ve své podstatě je estetický jev prostinký; jenom měj schopnost neustále vidět živoucí hru a neustále žítí obklopen zástupy duchů - a je z tebe básník; cít jenom nutnost sám se proměňovati a hovořit z jiných těl a z jiných duší - a jsi dramatik. Dionysské vzrušení dovede celému davu vnuknouti tuto uměleckou schopnost, vidět se obklopena takovým zástupem duchů a cítit se s nimi vnitřně sjednocena.“<sup>11</sup> Dnes pojem génius používame na označenie mimoriadne nadaného človeka samého a o duchovi, ktorý za ním stojí už príliš nepremýšľame.

Neskôr, v období romantizmu, sa ďalší duchovia stali personifikáciami mnohých ďalších fenoménov. Zásadné dielo G. W. F. Hegela s názvom *Fenomenológia ducha* sa stalo impulzom pre rozvoj predstáv spájaných s rozličnými duchmi – *duchom sveta* (latinské *anima mundi* alebo *spiritus universi*, Hegelov nemecký *Weltgeist*), *duchom národa* (Hegelov a Herderov nemecký *Volkgeist*, s ktorým hojne pracoval aj Nietzsche, ďalej *Nationalgeist* Justusa Mösera inšpirovaný ešte Voltairom a jeho francúzskym *esprit des nations*), či *duchom doby* (latinský *genius seculi*, reps. Herderov nemecký *Zeitgeist*).

V objavovaní duchov by sme mohli pokračovať v ďalších a ďalších oblastiach histórie a kultúry. Človek po tisícročia žil a dodnes žije obklopený množstvom duchov rozličných podôb, schopností, funkcií a esencií, do ktorých projektoval kvantum svojich predstáv. Personifikácia je totiž prirodzený, automatický proces ľudskej mysle. Nielen o zvieratách a neživej prírode, ale aj o vlastných myšlienkach a nápadoch si myslíme, že žijú, menia sa, navštevujú a opúšťajú nás, žijú s nami,

<sup>10</sup> PREMINGER, Alex, BROGAN T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993, s. 455 – 456.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993, s. 31.

umierajú alebo prežijú celé generácie. Vnímame ich ako entity s vlastným životom, ktorému prisudzujeme vo svojich každodenných predstavách ľudskú podobu a kvalitu, pretože je to pre nás prirodzené. Myslíme si, že sú ako my, až na to, že nemajú telo. Sú akýmiisi nehmotnými entitami. Žijú v nás, prípadne v knihách.

Azda preto som aj ja neodolateľne pokúšaný personifikovať kultúrne a spoločenské javy a vnímať ich ako zvláštne netelesné entity. A preto som sa vôbec nebránil možnosti vizualizácie konceptu komplexného prenosu, odovzdania odkazu či inšpirácie medzi Odinom a Continuum ako predstave o putovaní určitého ducha. Fenomén sa tým pre mňa vďaka tejto metaforickej myšlienke materializoval, mohol som ho pevnejšie uchopiť a zaoberať sa ním podrobnejšie.

Skutočne som sa zžil s tým, že sa medzi nami potuluje akýsi divadelný duch, ktorý nesie esenciu, princíp, základ či jadro určitého druhu divadelnosti, preskakuje z tvorcu na tvorcu, je schopný ich posadnúť a pomáha a umožňuje im tvoriť v oblasti konkrétneho typu divadla. Ak tvorcu duch opustí, ten po ňom často zúfalo pátra.

## 2.4 Mém

Je divadelný duch tým, čo núti ľudí ako sú Pavel Štourač, Eugenio Barba alebo členovia ich skupín, robiť také divadlo a práve tak ako ho robia?

Jedným zo zjavných a z hlavných atribútov takéhoto ducha je to, že putuje. Nie je násilne odovzdávaný. Naopak, skôr sa šíriť sám chce. Odkaz majstrov, ako vieme, putuje často aj bez ich pričinenia, akoby mimovoľne. Sám.

Vzhľadom na pozorované paralely medzi Odin Teatretom a Divadlom Continuo som o duchu, ktorý medzi nimi prúdil, vo svojich predstavách a osobných teóriách začal hovoriť aj ako o divadelnej DNA, a teda o akejsi genetickej informácii, ktorá putuje naprieč generáciami. Duchu som taktiež prisúdil niekoľko atribútov vlastných nukleovým kyselinám DNA a RNA (a vlastne aj vírusom, ktoré sú „len“ DNA alebo RNA v jednoduchom obale), ktoré poznáme zo základov učiva biológie zo strednej školy:

- bolo jasné, že sa túži množiť a putovať ďalej, podobne ako genetická informácia zakódovaná v nukleovej kyseline sa túži replikovať;

- podobne ako nukleové kyseliny (hlavne RNA), alebo prípadne ako vírus, pri svojej replikácii často mutuje a mení sa, no tendencia, impulz či vektor (akokoľvek

chceme nazvať jeho základ, smerovanie) zostáva rovnaký. Toto by vysvetľovalo, že nasledovníci často nekopírujú odkaz svojich predchodcov doslovne, no upravujú, prispôsobujú si ho.

Túto myšlienku jednoznačne podporila skúsenosť nášho veku s koronavírusom a chorobou covid-19. V médiách sme všetci znova a znova počúvali novinky o jeho šírení, mutáciách či variantoch, nakazených, vakcínach, spike proteínoch a RNA, až sa nám vryli pod kožu.

Keď som si túto predstavu o množiacom sa, putujúcom a mutujúcom duchu sám pre seba vytvoril, netušil som o existencii mladého vedného odboru nazývanom *memetika*. Natrafil som naň náhodou a zahĺbil sa do jeho štúdia. Potvrdil, objasnil, upresnil a doplnil moje domnienky.

Memetika je náuka snažiaca sa objasniť niektoré zákonitosti a vlastnosti evolúcie kultúry. Základným pojmom, s ktorým pracuje, je *mém*, ktorý je podľa memetičky Susan Blackmoreovej: „(...) *základní prvek kultury, o němž lze tvrdit, že je dědičný negenetickou cestou, zvl. imitací.*“<sup>12</sup> Podľa memetiky sú mémy v ľudskom živote všadeprítomné. Ide o nehmotné informačné vírusy šíriace sa medzi ľuďmi ako mentálna infekcia, znova citujúc Blackmoreovú: „*Čím dál více odborníků chápe kulturu jako svého druhu duševní nákazu, jako parazita, jehož příjemcem se stávají lidé nevědomky. Tak jako viry v těle, které bují a napadají další hostitele, tyjí z nich, oslabují je a někdy i zabíjejí, tak i kulturní představy přežívají v lidském vědomí. I ony se množí a šíří od člověka k člověku a někdy vraždí.*“<sup>13</sup>

Pesničky, detské a spoločenské hry, zákony, kultúrne návyky, slovná zásoba a jazyky, príbehy, postup výroby keramiky, aktuálna móda ženských plaviek, náboženské predstavy, idea národa, architektúra ako vedný odbor, pravidlá futbalu, recept na hrachovú polievku, vynález telefónu, technologické postupy výroby stoličky, umelecké diela. To všetko sú mémy. Ide o prakticky nekonečné množstvo informácií a prejavov kultúry. Príkladom mimoriadne úspešného mému je pesničkou *Happy Birthday to You*. Poznajú ju miliardy ľudí na celom svete a ďalšie miliardy sa ju v najbližších desaťročiach pravdepodobne naučia. Nakazia sa ňou a zostane im v hlavách.

Tvrdenia memetiky sa nám môžu zdať banálne, nezmyselné či neuveriteľné, no to isté sa stalo aj genetike, síce staršej, no nie oveľa – prvé prečítanie ľudského

---

<sup>12</sup> BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. Praha: Portál, 2001, s. 11.

<sup>13</sup> HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: stručné dějiny lidstva*. Praha: LEDA, 2013, s. 295.

genómu sa udialo len v 50. rokoch 20. storočia. A dnes už vedci hovoria o praktických, ľahko realizovateľných možnostiach klonovania, úpravy genómu detí a oživovania vyhynutých živočíšnych druhov. Mozog a nervová sústava sú orgány, ktorým rozumieme stále len veľmi málo. Existuje teda možnosť, že v budúcnosti exaktná veda dokáže prítomnosť mémov existujúcich na úrovni nervových impulzov a reakcií kyselín medzi synapsami v mozgu.

Podobností medzi mémom a génom je mnoho:

- oba sú replikátori, jediným zmyslom a funkciou ich existencie je replikovať sa;

- putujú medzi rovesníkmi v jednej generácii, ale aj medzi generáciami, ako tvrdí aj Blackmoreová: „(...) mémy se přenášejí z generace na generaci, ale jsou schopny i horizontálního přenosu, podobně jako viry při epidemii,<sup>14</sup>;

- a znova slovami Susan Blackmoreovej: „(...) memy se šíří, aniž by rozlišovaly, zda jsou pro nás užitečné, neutrální nebo prokazatelně škodlivé.“<sup>15</sup> Je jedno, či svojim šírením ľudstvu či jednotlivcovi uškodí alebo nie. Jednak nemajú vedomie a šancu rozhodovať sa a okrem toho sledujú len jediný cieľ, a tým je bezmyšlienkovitá replikácia seba samých, bez ohľadu na následky v akomkoľvek zmysle;

- pri ich replikácií platí darwinistický prirodzený výber – prežijú len málokteré z miliárd, ktoré sa o replikáciu pokúšajú, a to tie, ktoré vyhrajú boj v konkurenčnom prostredí, usadia sa v ľudskom mozgu a dokážu sa z neho šíriť ďalej;

- pri ich replikácii často nastáva chyba - mutácia.

Prečo toľko hovoríme? Prečo nedokážeme nemyslieť? Prečo sa v myšli nemôžeme zbaviť melódií niektorých piesní? Memetika tvrdí, že veľká väčšina procesov v našej myšli sa zaoberá spracovávaním či inou aktivitou súvisiacou s mémami. Mémy podľa nej ovplyvňujú utváranie a podobu ľudskej myšle, osobnosti, formovanie psychiky, tvorivosť a charakter. Víry počas miliónov rokov koexistencie s druhom homo sapiens mali taktiež vplyv na utváranie ľudskej fyziológie. Vedci napr. tvrdia, že *toxoplazmóza* zvyšuje produkciu testosterónu v tele napadnutých ľudí tak, aby boli odvážnejší, nebojácnejší a agresívnejší a aby viac riskovali, aj to aj pri strete s veľkou mačkovitou šelmou, napr. tigrom a mohli sa ním teda nechať ľahšie zožrať. Toxoplazmóza sa potom v tele tigra môže rozmnožovať a pokračovať vo svojom

---

<sup>14</sup> BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. Praha: Portál, 2001, s. 11.

<sup>15</sup> *Tamtiež*, s. 30.

životnom cykle. Mémy spravili to isté v kratšom čase s kultúrou a všetkými jej aspektmi.

Memetička Susan Blackmoreová dokonca predpokladá, že práve schopnosť interakcie s mémami bola tým, čo definitívne odlišilo ľudí od zvierat a že stimulácia od nich pochádzajúca naštartovala vznik vedomia a rast ľudského predného mozgu natoľko, že je dnes v pomere k nášmu telu trikrát väčší ako mozog iných primátov. Zbytočne veľký na to, na čo by sme ho mohli za iných okolností (bez prítomnosti mémov) potrebovať.

Ľudia sú pre mémy vysokokvalitné organické nosiče, a teda hostitelia, schránky, obaly, médiá. Nič viac. To isté sme aj pre gény. Nie je príjemné uvedomiť si, že v určitom zmysle sme len akési domáce zvieratá, chované čisto pre úžitok nespočetného množstva organických a mentálnych parazitov. Naše telá si pre svoje potreby v priebehu miliónov rokov evolúcie vystavali gény. Mémy vystavali naše mozgy a mysle iba za niekoľko desiatok tisíc. Gény a mémy ovplyvňujú a určujú drvivé množstvo aspektov našich životov.

Z človeka na človeka, z mozgu do mozgu sa kopírujú procesom memetikmi nazývaným imitácia, pri ktorej ide o: „(...) *předání informace s použitím jazyka, četby nebo přímé výzvy, případně jakéhokoli dalšího prostředku či chování,*“<sup>16</sup> alebo inak povedané o: „(...) *učení se vykonávat činnost, kterou vidíme konat jiné.*“<sup>17</sup> Vytvára sa tak replika mému, jeho napodobenina.<sup>18</sup>

Replikácia mému môže prebiehať dvomi spôsobmi<sup>19</sup>:

1. Kopírovaním, resp. imitáciou produktu (tzv. lamarckovský prístup), kedy sa kopíruje výsledok. Napríklad moja sestra navarí polievku podľa strateného receptu našej starej matky, ktorý si pamätá len zhruba. Podľa svojich preferencií ju doplní a pridá do nej ďalšie ingrediencie. Polievku sa chcem naučiť variť aj ja, no k dispozícii mám len výslednú, pozmenenú polievku. Došlo tu k mutácii mému.

2. Kopírovaním, resp. imitáciou návodu (tzv. darwinistický prístup). Tento prípad by nastal, keby som na pôjde starorodičovského domu našiel na papieri napísaný pôvodný recept na polievku zapísaný rukou starej mamy. Polievku podľa neho navarím presne takú, akú ju varila stará mama.

Replika mému sa po replikácii, v pôvodnej podobe alebo ako mutácia, ukladá na ďalší nosič – či už je to iný ľudský mozog, papier v knihe, umelecké dielo alebo

---

<sup>16</sup> BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. Praha: Portál, 2001, s. 67.

<sup>17</sup> *Tamtiež*, s. 71.

<sup>18</sup> Pojem *mém* vznikol ako skratka slova *mimém*, od *mimésis*.

<sup>19</sup> BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. Praha: Portál, 2001, s. 86.

akékoľvek iné médium, ktoré umožňuje jeho zápis. Ak sa tak nestane, prestane sa šíriť a zanikne. Ak to zvládne a na nosič sa zapíše, čaká na ďalšiu replikáciu a šírenie.

Mémov už vzniklo a neustále vzniká nespočetné množstvo. Sú nesmierne rozmanité a veľmi špecifické, a to aj z toho dôvodu, že potencionálni hostitelia na jednotlivé mémy reagujú rozdielne a nechytia sa v každom človeku. Niektorí ľudia sú lepší substrát pre jedny a pre druhé nie. Preto niekoho napr. zaujíma tvorba Charlesa Bukowského a má potrebu jeho myšlienky a citáty šíriť ďalej. Niekoho iného Bukowski absolútne nezaujíma.

Ľudský mozog je ríša mémov a zároveň aj bojisko. Zúri tu nekonečná vojna. Nič tu nie je trvalé a dlhodobo prežijú a môžu sa ďalej replikovať len tie najživotaschopnejšie mémy. Ostatné sú prirodzeným výberom eliminované. V mozgu sa neudržia alebo ich hostiteľ odovzdáva ďalej len veľmi málo. Postupne sa prestávajú šíriť, a teda zaniknú.

Komplexný mém skladajúci sa z množstva jednotlivých menších mémov, ako napr. určité náboženstvo, filozofická škola, politický systém alebo občiansky zákonník, sa nazýva *mémplex*. Kultúra je súhrnným výsledkom činnosti mémov a mémplexov, a to vrátane sociálnych a spoločenských konštruktov. Podobne, ako mémy a mémplexy, tak aj celú kultúru možno považovať podľa Harariho za úspešnú: „(...) *pokud se jí daří memy šířit, a to bez ohledu na prospěch nebo na cenu, kterou za to hostitelé platí. (...) Kultura se šíří bez ohledu na prospěch lidstva.*“<sup>20</sup>

Nehmotný kultúrny mém často v závažnosti svojho vplyvu na človeka prekoná hmotný biologický gén. Ľudia sú často ochotní za neživé ideály položiť svoj alebo vziať cudzí život: „*Kulturní idea jako víra v křesťanské nebe nebo komunistický ráj na zemi už mnoho lidí svedla, aby jejím šířením zasvětili nebo obětovali život. Člověk je smrtelný, ale představa žije. Nejde o konspiraci nebo vykořisťování, jak hlásali marxisté, ale o ideály, které vznikají dílem náhody, ale pak se šíří prostřednictvím všech nakažených.*“<sup>21</sup> Nezabúdajme, že pritom stále platí pravidlo, že mém ako taký nepremýšľa (nemá čím) o svojom či ľudskom prospechu. Teoreticky sa teda môže stať, že kvôli jednému konkrétnemu mému (napr. nejakej ideológii) dôjde k vyhynutiu ľudstva a tento mém sa už nebude môcť nijako šíriť. V takomto prípade by ohrozil a

---

<sup>20</sup> HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: stručné dějiny lidstva*. Praha: LEDA, 2013, s. 296.

<sup>21</sup> *Tamtiež*, s. 295 – 296.

zničil vlastne sám seba, no nevedel by o tom, pretože mém, ktorý je vlastne len návodom či informáciou, samozrejme, nepremýšľa a neplánuje.

Aj divadlo je, ako zložitý kultúrny, umelecký a spoločenský fenomén, komplexným mémom skladajúcim sa z mnohých jednoduchších mémov. Viackrát sa mi stalo, že môj vlastný nápad na uvedenie titulu nejakého autora či dokonca môjho autorského nápadu, o ktorom som nikomu nič nepovedal, sa synchronicitne objavil na javisku uvedený niekým iným predtým, ako som ho stihol zrealizovať ja. A to nielen v rámci jedného štátu, no aj cezhranične – svoje relatívne veľmi špecifické a dovoľm si tvrdiť, že aj originálne nápady som videl realizované niekým iným napríklad v Slovinsku, a to bez toho, aby sme prišli do kontaktu. Nešlo o krádež nápadu, ako sa o tom niekedy hovorí. Nápady niekedy totiž putujú od tvorcu k tvorcovi samé a spoločenské či dejinné impulzy z vonkajšieho prostredia, ktoré tieto nápady vyvolajú, patria všetkým. V oblasti exaktnej vedy zas možno pozorovať fenomén simultánneho, či viacnásobného vedeckého objavu, kedy viacerí vedci zhruba v rovnakej dobe nezávisle na sebe prídu na rovnaký objav.

Mém sa chce v divadelnom prostredí šíriť nielen tým, že prechádza z jednej generácie divadelníkov na druhú vo forme životného a umeleckého odkazu, no aj tým, že vôbec núti divadelníkov tvoriť a hrať predstavenia. Ide mu o to, aby s ním prišlo do kontaktu čo najviac ľudí a mohol sa tak šíriť ďalej. Divadelné predstavenie je skutočne veľkofabrikou na mémy. Nielenže sa pri jeho skúšaní tvorcovia mesiace zaoberajú tisíckami nápadov, výstupov, pohybov, intonácií, zvukov, technologických prvkov, dialógov, slov a významov, no tie najodolnejšie z nich sú potom cielené na diváka. Podstata divadla spočíva v komunikácii medzi javiskom a hľadiskom, a teda je aktom zámerného šírenia mémov, pretože, ako píše Blackmoreová: „(...) *pokaždé, kedyž promluvíme, vyrábíme mémy.*“<sup>22</sup> Divadelné predstavenie je ako otvorená hnisavá rana plná informačnej nákazy, z ktorej na divákov tryskajú miliardy vírusov vyvrhnuté s tonami vysoko infekčného materiálu. Je to otvorená Pandorina skrinka plná nepokojných duchov hľadajúcich si hostiteľa. Artaudova myšlienka divadla a moru v kontexte memetiky naberá nové rozmery: „(...) *tak ako mor, aj divadelná hra je šílenstvom, a to nákazlivým.*“<sup>23</sup>

Samozrejme, nie všetky myšlienkové procesy sú mémami. V hlavách tvorcov sa rodia reakcie na impulzy, ktoré nie sú kultúrnymi jednotkami a nevznikli imitáciou

---

<sup>22</sup> BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. Praha: Portál, 2001, s. 61.

<sup>23</sup> ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: THALIA – Press, 1993, s. 24.



– napr. nutnosť reagovať na finančné obmedzenie rozpočtu inscenácie. Tvorcovia majú aj vlastné, autorské nápady, ktoré vznikli v ich vedomí a podvedomí a v prejavoch tela. Zdroje tvorby teda pochádzajú z troch oblastí: z vnútornej a osobnej, objektívnej vonkajšej a memetickej.

Memetika je kontext, ktorý zatiaľ najpresnejšie a najkonkrétnejšie zorganizoval a vysvetlil moje pozorovania vzťahu Odinu a Continua. Bola do seba schopná začleniť moje myšlienky o inšpirácii tvorcov a duchu divadla a vlastne ponúka vedecký popis ich základných vlastností a mechanizmov. Dovolila mi nahliadnúť na prax oboch súborov a ich vzťah novým pohľadom.

Ak je teória o mémoch skutočne pravdivá, znamenalo by to, že sa zakladatelia Divadla Continuo „nakazili“ od členov Odin Teatretu (a od ďalších) určitým divadelným mémom či mémplexom, ktorý ako vírus pozmenil ich kreatívne preferencie, hodnoty, rozhodovanie sa a celkové správanie sa. Tento mém je okrem toho špecifický a zvláštny aj na divadelné pomery. Okrem toho, že pre členov Continua a Odinu preddefinoval ich estetické kritériá, očakávania a to, akému divadelnému ideálu sa budú chcieť celý život priblížiť, bol ešte aj natoľko silný, krutý a sebecký, že si vyžaduje, aby tejto vízii podriadili aj neprímerane veľkú časť osobného života. A vyvolal vo svojich nositeľoch závislosť. Aj keby sa ho mohli zbaviť, nechcú.

Memetická nákaza, jej podstata, manifestácie a následky v dualistickom vzťahu Odinu a Continua, ktoré budem popisovať v nasledujúcich kapitolách, majú slúžiť ako dobre viditeľný modelový príklad memetického prenosu v divadelnom prostredí. Samozrejme, ide len o jeden prenos z miliónov ďalších, ktoré sa dejú v divadle, no je špecifický vo svojej rozsiahlosti a komplexnosti. Budem sa zameriavať na to, čo z pôvodného mému odovzdaného Odinom zostalo v Continuu zachované a čo, naopak zmutovalo do novej podoby.

Len na okraj dodávam, že myšlienka akéhosi ducha putujúceho v prostredí divadla ku mne tiež prišla vo forme mému. O duchu národného divadla mi kedysi rozprával pedagóg DAMU Josef Vinař. Po rokoch sa mi jeho slová vynorili v pamäti, práve keď som začal pozorovať násobiace sa paralely medzi Odinom a Continuum a myšlienka o duchu sa vo mne vyvinula do podoby, ktorú tu popisujem. Celá táto práca je, očakávateľne teda taktiež výsledkom memetickej, informačnej infekcie.

### 3. Predkovia

#### 3.1 Rodičia a učitelia

Prenos mému zo širiteľa na prijímateľa má mnoho podôb a aspektov. Spomeniem niekoľko takých, ktoré budú podstatné na ďalších stránkach tejto práce.

Sumu vplyvov, ktoré divadelní tvorcovia prijali formou memetickej infekcie na podklade svojich vlastných predpokladov by sme mohli nazvať ich divadelnou DNA. Koniec koncov, sami divadelníci veľmi často hovoria o svojich divadelných otcoch či predkoch. Pôvodcovia a širitelia tejto DNA odovzdávajú prijímateľom či nakazeným informáciu, podobne ako rodičia svojim biologickým deťom. V tomto prípade ide o informáciu, ktorá formuje nazeranie na divadlo. Toto formovanie prebieha na vedomej a zároveň nevedomej úrovni. A aj keď je nemožné vystopovať presné cesty od všetkých zdrojov inšpirácie a všetkých pôvodcov nákaz vplývajúcich na určitého divadelníka, je ťažko popierateľné, že akési zdroje a širitelia boli v jeho živote prítomní.

Metafora, ktorá prirovnáva vzťah pôvodcu a prijímateľa divadelného mému k vzťahu biologického rodiča a jeho dieťaťa neprestáva dávať zmysel ani ak v nej pokračujeme ďalej. Dieťa napríklad v určitom veku obdivuje svojho rodiča a chce byť ako on. Napodobuje ho. Divadelníci sa tiež často snažia priblížiť k svojim vzorom, ideálom. Všimnúť si v ich vzťahu následne môžeme aj oidipovský, či Elektrín komplex, ktorý, ako vieme už aj zo všeobecnej kultúrnej znalosti, formuje emancipáciu dieťaťa voči svojmu biologickému otcovi. V prípade memetického dieťaťa a rodiča po období adorácie a snahy priblížiť sa ideálu takmer zákonite nastáva odmietnutie rodičovského mému, rebélia voči nemu a pomyselná vražda otca a jeho odkazu. Podobne, ako to poznáme z psychologických komplexov, ktoré popísali Sigmund Freud a Carl Gustav Jung pred viac ako sto rokmi. O závažnosti a nutnosti potreby dieťaťa vyrovnať sa s vplyvom svojho biologického rodiča akýmsi prerodom, zaujatím kritického postoja a dospievaním, niet pochýb. Odmietnutie rodiča na psychologickú úroveň nie je vôbec jednoduchým procesom. Akt biologického popretia rodiča zbavením sa jeho genetického materiálu samozrejme nie je možný vôbec. Jeho DNA prítomná v dieťati sa prepísať nedá. Rodičovské gény, časti našich rodičov v nás žijú, kým žijeme my. A čo rodičovský mém? Ako som napísal vyššie a znova pripomínam, mém sa z mozgu do mozgu kopíruje procesom memetikmi zvaným imitácia, ktorý je: „(...) *předání(m) informace s použitím*

*jazyka, čety nebo přímé výzvy, případně jakéhokoli dalšího prostředku či chování*<sup>24</sup> alebo inak povedané *“učení(m) se vykonávat činnost, kterou vidíme konat jiné.*<sup>25</sup> Prvotná, viac či menej doslovná imitácia tvorby a myšlienok pochádzajúcich od širiteľa nákazy – memetického, divadelného rodiča – je, samozrejme, prirodzenou súčasťou zdravého vývoja divadelníka. Rovnako ako to, že sa prvotné kopírovanie zmení na individuálne prispôsobenie si mému vlastnou mutáciou. Kvalita mutácie rozhoduje o ďalšej životaschopnosti mému. Grotowski tvrdil, že: *„(...) ozajstný učeň zrádza majstra na úrovni.*<sup>26</sup>

Adorácia pôvodného originálneho mému sa teda môže po čase zmeniť na jeho odmietanie, zaznávanie, nenávisť, či až pomyselnú vraždu svojho divadelného predka a jeho odkazu. Alebo teda aspoň na pokus o vraždu, pretože ohľadom možnosti definitívneho zbavenia sa, akejsi totálnej eliminácie zásadného rodičovského memetického materiálu som na pochybách. Nie som si istý, či je vôbec možná. Divadelníkovi sa niečo také azda podariť môže, no nie je to jednoduché ani časté. Osobne som to zatiaľ u tvorcov, ktorých prácu sledujem, nevidel ani raz. Ambície zbaviť sa svojich starých prístupov, spôsobi uvažovania a rukopisu, toho, čím sa po dlhšiu dobu zaoberali a čo ich nakoniec obmedzuje určite majú. A niektorí si myslia, že sa im to aj podarilo a unikli. Avšak obvykle sa vo svojej novej tvorbe ďalej nevedome odvolávajú na predchádzajúcu. Čo i len trochu skúsené oko vidí aj drobné podobnosti ako do očí bijúce opakujúce sa vzorce východísk a výsledkov tvorivého procesu. Ústredný mém či skupina ústredných mémov, ktoré ich najzásadnejšie ovplyvnili, v nich žijú ďalej. Skutočné úniky, ak vôbec existujú, sú vzácne a tvrdo vybojované. Azda vyžadujú nový, silný mém a adoptívneho rodiča, ktorý im ho môže odovzdať. Nový mém v takomto prípade môže pravdepodobne úplne prekryť ten starý. Niečoho takého som zatiaľ svedkom nebol alebo si to neuvedomujem.

V prípade, že je určitý mém kodifikovaný divadelnou kultúrou a všeobecne vyžadovaný, pravidelne sa v jeho okolí objavuje ďalší druh túžby – odpútať sa, utiecť od zaťažujúceho, zakonzervovaného dedičstva alebo túžba zrekonštruovať ho. Tak či onak, vykonať revolúciu na dedičstve tradičných divadelných kultúr je takmer nemožné. A ak áno, tak len na úrovni undergroundu. Napríklad mať možnosť pracovať v ruských činoherných divadlách na iných základoch, než sú dané

<sup>24</sup> BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. Praha: Portál, 2001, s. 67.

<sup>25</sup> *Tamtiež*, s. 71.

<sup>26</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 136.

Stanislavského systémom, je prakticky nemožné. Ruskí divadelníci sú často doslova povinní pracovať v hraniciach systému a akékoľvek vybočenie môže byť považované za znesvätenie jeho odkazu. Rovnako na moskovskom GITISe nemôže učiť nikto, kto by sám GITIS nevyštudoval. Rovnaké je to aj s Inštitútom Borisa Ščukina. Je potrebné, aby odkaz – mém Borisa Ščukina a jeho učiteľa Jevgenija Vachtangova - zostal čo najčistejší, bez poškvrvny inými vplyvmi.<sup>27</sup>

Existuje množstvo spôsobov, ktorými môže dôjsť k infikovaniu konkrétnym divadelným mémom. Samozrejme, ako prvé príde na myseľ osobné priame stretnutie sa s jeho šíriteľom a teda s konkrétnym inšpiratívnym tvorcom. Alebo zhliadnutie jeho tvorby. Nemenej závažným je neosobné, no stále priame zoznámenie sa s myšlienkami tvorcu prostredníctvom jeho kníh. Nie je predsa nutné osobne sa s určitým divadelníkom stretnúť, aby som bol nakazený mémom, ktorý je ním šírený. Často to inak ani možné nie je, keďže takáto osoba býva po smrti – študenti dodnes čítajú Stanislavského knihy, inšpirujú sa nimi a na javisku realizujú svoju verziu jeho systému. Prijímateľ, ešte neopúšťajúc metaforu rodičovstva, je v tomto prípade pohrobkom. Mému, ktorý sa potrebuje šíriť, to neprekáža. Ten na svoju replikáciu využíva všetky dostupné kanály.

Stretnutie s osudovo inšpiratívnym tvorcom môže prebiehať nenáhodne a dlhodobo. Dokonca môže byť zámerne, žiadané a cielene rozvíjané, a to vo vzťahu žiaka a učiteľa (či majstra, gurua). Tento vzťah je doslova vytvorený s cieľom detailného odovzdávania mémov – či už v neformálnej rovine alebo inštitucionalizovanej podobe akejsi školy. Hovoriť o niekom ako o učiteľovi znamená, že nám dovolil pozorovať ho pri práci a nahliadnuť do svojho sveta. Metafora rodiča sa s metaforou učiteľa do veľkej miery zlieva. Rozdiely medzi nimi nie sú nijako markantné a sú len pomocnými pojmami, ktoré mi slúžia na to, aby som obrazne popísal niekoľko aspektov šírenia mémov zo zdroja k prijímateľovi.

Nákaza nie je vždy okamžitá a rýchla. Nejde len o osudové stretnutia a zhliadnutie zásadných, život ovplyvňujúcich inscenácií. Nesmieme zabudnúť, že mémami sú nielen myšlienky a estetické kategórie, ale aj nástroje tvorby a pracovné postupy. Podobne, ako je vo východných divadelných a v náboženských tradíciách bežné učiť sa od svojho učiteľa, majstra či gurua dlhé roky, kým si žiak osvojí všetky

---

<sup>27</sup> O takýchto prípadoch mi rozprávala moja priateľka, herečka a pedagogička Anna Gromanová, ktorá v Rusku (a to aj na Divadelnom Inštitúte Borisa Ščukina) absolvovala niekoľko stáží a študijných pobytov.

detaily náuky alebo kým sa na jej prijímanie vôbec pripraví<sup>28</sup>, je to bežné aj pri získavaní mémov. Napríklad techniku – ovládanie nástrojov tvorby – sa žiak nenaučí za deň. Keď už si myslí, že ju už ovláda, takmer určite objavil len jednu z jej mnohých rovín. Duch nie vždy preskakuje na nového hostiteľa ľahko a rýchlo.

Sústavné a opakované prijímanie mému sa prejavuje v ďalšej podobe fenoménu - vo večnom žiakovi. Tento neustále baží po čerstvých mémoch a neprestáva sa nimi infikovať. Alebo sa o to aspoň znova a znova, viac či menej úspešne snaží. Na druhú stranu, ak žiak na učenie svojho učiteľa zabudne, ale pritom má jeho mém „pod kožou“, ten sa stane žiakovou súčasťou a prenos je úspešný. Potom záleží aj na schopnosti žiaka, či ho bude šíriť ďalej.

U nakazených často pozorujeme degradáciu či rozpad mému, akési ochudobnenie informácie spôsobenú neúspešnou mutáciou vedúcou k neživotaschopnému novému tvaru, ktorý má oslabený potenciál šíriť sa ďalej. Azda toto je to, čo Peter Brook nazýva mŕtvou divadlom.<sup>29</sup>

Bez ohľadu na špecifický aspekt večného žiaka je divadelná DNA akéhokoľvek tvorcu v skutočnosti len málokedy ortodoxne homogénna. Nebýva vytvorená z materiálu pochádzajúceho od jedného rodiča. Naopak, je kompozitná, jej zložky sú zmiešané v koktaile najrozličnejších pomerov a v priebehu času sa menia. Navyše, znova a znova dochádza k pridávaniu nových mémov do databázy zdrojov a aktívnych nákaz, pretože každý z nás je pod neustálym útokom tisícov mémov. Jednotliví tvorcovia, ako aj celé divadelné skupiny mávajú niekoľko otcov a matiek. Niekedy sú to celé zástupy inšpirátorov z rôznych oblastí a epoch, ktorých promiskuitné spojenie rodičovských vplyvov vedie k bohatému, originálnemu a nesterilnému genetickému materiálu pre nich známym aj neznámym deťom. Nakoniec, Eugenio Barba, tiež citujúci myšlienky ďalších autorov, dedukuje nasledovné:

*„Borges: kniha je vytvorená z mnohých kníh.*

*Canetti: človek je vytvorený z mnohých ľudí.*

*Ergo: predstavenie je vytvorené z mnohých predstavení.“<sup>30</sup>*

---

<sup>28</sup> Milaräpa, postava tibetského budhizmu, pustovník a básnik, ktorý údajne na príkaz svojho učiteľa Marpu po niekoľko rokov znova a znova staval a boril kamenné veže, kým sa stal pripraveným prijať majstrovo učenie. (TOMÁŠ, Eduard. *Milarepa*. Praha: Avatar, 1996.)

<sup>29</sup> BROOK, Peter. *Prázdny prostor*. Praha: Panorama, 1988, s. 11 – 53.

<sup>30</sup> BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 1.

Za každým tvorcom stojí zástup iných tvorcov, ako za každým jedným človekom zástup duchov jeho predkov. Ako sa človek skladá z iných ľudí, tak sa divadelník skladá z iných divadelníkov.

Ak ale píšem o rodičoch alebo učiteľoch, automaticky predpokladám, že tiež mali svojich rodičov a učiteľov. Šíriteľ mému sa aj sám musel niekde nakaziť. Divadelní duchovia – mémy putujú naprieč generáciami, časom a priestorom. Má táto ich cesta niekde svoj začiatok? Vieme vystopovať prvotného hýbateľa či prapôvodcu?

Herečka Odinu Roberta Carreri na workshope, ktorý som u nej absolvoval vyslovila nasledovné tvrdenie: „*Akcia neexistuje. Existuje len reakcia.*“ Výrok interpretujem takto: tradičné dualistické chápanie diania na javisku prezentované v dvoch svojich polohách ako *akcia*, ktorá je iniciátorom a *reakcia*, ktorá akcii odpovedá, nie je adekvátne. Keď sa na svet, ľudí a na dianie na javisku pozrieme bližšie, dospejeme k poznaniu, tak ako Carreri, že všetko je reakcia. Nič sa nedeje samo od seba a všetko, čo robíme je odpoveďou na predchádzajúce udalosti. Vytvára sa tak prakticky nekonečný rad na seba odpovedajúcich udalostí. Myšlienku takzvaného *nekonečného regresu*, nikde nekončiacej reťaze kauzality, v mytológii prezentuje (okrem iných) aj predstava nekonečného stĺpca korytnačiek, z ktorých každá stojí na pancieri predošlej, aby nakoniec posledná, najvrchnejšia podopierala plochú zem. Ak by sme tvrdenie Roberty Carreri a myšlienku nekonečného regresu dovedli do dôsledkov, mohli by sme povedať, že všetko, úplne všetko, vrátane mémov a duchov, o ktorých tu píšem, má svoj pôvod v momente stvorenia, ktoré podľa kozmológie do pohybu uviedol veľký tresk, podľa Aristotela prvotný hýbateľ, a podľa abrahámovských náboženstiev Boh. Peter Brook túto problematiku pôvodu divadelných foriem a vlastne divadla ako takého popisuje v podobnom duchu: „*Opera vznikla před padesáti tisíci lety, když lidé, právě opouštějící jeskyně, vydávali zvuky. Z těchto zvuků pak vzešel Verdi a Puccini a Wagner. Existoval zvuk pro strach, lásku, pro štěstí a pro hněv. Byla to atonální opera o jedné notě, tam to všechno začalo. V tom okamžiku šlo o přirozený lidský výraz, a z něj vznikla píseň.*“<sup>31</sup> Divadlo je teda duchom, ktorý je s ľudstvom zrejme od jeho prvopočiatkov. A možno bol jedným z tých impulzov, ktoré pomohli ľuďom stať sa ľuďmi.

---

<sup>31</sup> BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 – 1987*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996, s. 175.

Je očividné, že nie sme schopní dozvedieť sa kedy, kde a kým bol vytvorený koncept divadla. Rovnako nie je možné dopátrať sa konkrétnych prapôvodcov myšlienok a akcií, ktoré inšpirovali jeho jednotlivé denominácie, vrátane divadla, ku ktorému patrí Continuo a Odin, pretože reťaz pôvodcov inšpirácie pokračuje v minulosti donekonečna. Neodškriepiteľné je ale to, čo píše aj Jana Pilátová, že: „*Žáci a žáci žáků jdou vlastní cestou, a přece sdílejí hlavní motiv (...) zřetelný vzor (...)*“<sup>32</sup>

V nedávnej histórii sa ale môžeme pokúsiť zbežne vystopovať cestu ducha či duchov tohto konkrétneho typu divadla, ku ktorému patrí Odin aj Continuo. V nasledujúcich podkapitolách sa pokúsím práve o takéto trasovanie nabaľovaných inšpirácií, notoricky sa opakujúcich, pozmeňovaných či rozvíjaných znakov, postupov, princípov, tém, ideálov, vlastností, hodnôt, myšlienok a vízií, ktoré dnes pozorujeme ako živé v oboch skupinách. Pôjde o stručné vyznačenie niekoľkých zastávok u najsignifikantnejších tvorcov na ceste smerom k Odinu a nakoniec aj ku Continuu, o krátky zoznam ich rodičov a DNA, ktorú im odovzdali. Môj cieľ sa stotožňuje so zámerom pregnantne sformulovaným Janou Pilátovou v jej knihe *Hnízdo Grotowského, v časti Reformátoři: „Nemám potřebu vyložit divadelní reformy počátku dvacátého století, ale zahlédnout kořeny divadla Grotowského, Barbova, Staniewského a jejich synů a vnuků, všimnout si, co z rodové zkušenosti vnesli do svých hnízd a pochopit, co ta potřeba znamená,*“<sup>33</sup>, ale s jedným rozdielom. V ohnisku mojej optiky nebude Grotowski, ale iní.

## 3.2 Artaud

Antonin Artaud bol charizmatickým prorokom v Európe dovtedy neznámeho nového typu divadla, ktorý zvodne a fascinujúco popísal. Ako praktik príliš neuspel, Grotowski o ňom napísal: „*(...) nezanechal za sebou nijakú konkrétnu techniku, nijakú prístupovú cestu, nijakú metódu. Zanechal vízie, metafory.*“<sup>34</sup> Na začiatku 20. storočia priniesol do európskeho divadla esenciu nákazy, ktorá sa potom rozšírila ako pre neho taký príznačný mor. Bez zaváhania môžeme povedať, že nakazil celé generácie tvorcov pokúšajúcich sa o naplnenie jeho vízií. Vráťane všetkých (azda

---

<sup>32</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 275.

<sup>33</sup> *Tamtiež*, s. 276.

<sup>34</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 35.

okrem ruskej vetvy), o ktorých budem v tejto kapitole písať ďalej. Bol európskym pacientom nula mému smerujúceho k Odinu a Continuu. Svoje myšlienky zhrnul do konceptu tzv. *divadla krutosti* a niekoľkých ďalších konceptov: *divadla a moru*, *divadla a jeho dvojníka*, atď.<sup>35</sup> Práve na jeho kultový koncept divadla krutosti sa po celé desaťročia odvoláva množstvo tvorcov. Ním bola inšpirovaná celá druhá divadelná reforma, ktorá ho svojou tvorbou inscenovala a interpretovala ako predlohu.

Divadlo ako samostatná autentická realita malo byť podľa Artauda posvätné a nekaždodenné, nekomerčné a ozdravné. Chápal ho ako alchymistické, mystické a ezoterické tajomstvo. Mýtus, ktorý západný svet potreboval obnoviť a znova vpustiť do svojej civilizácie, aby našiel vlastný stratený celistvý život. Sníva o magickom, *úplnom akte* herca na javisku, ktorý je obeťou a obetujúcim zároveň<sup>36</sup>.

Artaud sa mémom svojho vysneného divadla nakazil, keď videl predstavenie balijského tradičného divadla. To sa stalo zdrojom jeho doživotnej fascinácie. Vnímal ho ako zdroj pôvodného, neskazeného divadla, rituálneho a magického, v ktorom sa predjazykovo spája duchovné s telesným: „*Je to čosi ako prapôvodná telesnosť, od ktorej sa Duch nikdy neoddelil.*“<sup>37</sup> Zdôrazňoval nutnosť javiskového spojenia štylizovaného pohybu, hudby a skrytých, tajomných významov. Staval ho do protikladu k psychologickému, textovému a interpretačnému západnému divadlu slúžiacemu literatúre, ktoré zaznával a považoval za mŕtve. Artaud absolvoval niekoľko expedičných ciest do Mexika a Írska, kde sa venoval kultúrnemu výskumu hľadajúc stopy tejto svojej živej, pôvodnej divadelnosti.

Akokoľvek inšpiratívne, Artaud sa podľa Grotowského mýlil: „*Jeho opis balijského divadla, ktorý na predstavivosť pôsobí tak sugestívne, je v podstate jedným veľkým nedorozumením. (...) Čo bolo pre Artauda „tajomné“ a „kozmicke“, to v balijskom divadle označovalo prouto konkrétny výraz, konkrétne divadelné slovo v abecede symbolov, ku ktorej kľúč bol pre Baližčanov jasný a všeobecne známy.*“<sup>38</sup> Jeho omyl možno nebol až tak omylom, ako selekciou podstatného od nepodstatného. Grotowski ďalej tvrdí, že Artaud použil balijské divadlo ako akúsi vhodnú projekčnú plochu seba samého: „*Balijské predstavenie bolo pre Artauda čosi*

<sup>35</sup> ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: THALIA – Press, 1993.

<sup>36</sup> Jerzy Grotowski in PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 317 – 319.

<sup>37</sup> ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: THALIA – Press, 1993, s. 50.

<sup>38</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 37.



*také, ako je pre jasnovidku sklenená guľa. Predstavenie Balijčanov v ňom evokovalo celkom iné potenciálne predstavenie, ktoré driemalo v ňom samom (...)*<sup>39</sup>

Artaudov odkaz je rozšírený a sprofanovaný natoľko, že na základe jeho myšlienok rozšírených jeho nasledovníkmi sú po celom svete zakladané divadlá a vytvárané experimentálne predstavenia. Svedčí to o zmene v divadle. Myšlienky, ktoré boli kedysi absolútne nezmyselným blúznením šialenca, dnes každý večer spoluvytvárajú program mnohých divadiel. Teatrologička Soňa Šimková o tom píše: „Mnohé z toho, čo Artaud tak pateticky hlásal, sa stalo samozrejmosťou a zovšednelo.“<sup>40</sup>

Na záver časti o Artaudovi dodávam ešte Grotowského svedectvo o jeho úspešných a neúspešných nasledovníkoch. Dokladá, že inšpirácia nezaručuje kvalitu následnej tvorby. Dôležitá je, samozrejme, schopnosť inšpiráciu spracovať: „*Divadlo krutosti*“ je kanonizované, to znamená trivializované, rozmieňané na drobné, podrobované tortúram rôzneho druhu. Keď sa vynikajúci tvorca, s vyhraneným štýlom a osobnosťou, ako je Peter Brook, odvoláva na Artauda, neskrýva za jeho chrbtom vlastnú slabosť a nepokúša sa ho kopírovať. (...) ...je to v poriadku, vieme, že sa tvorivý človek Brook stretol s tvorivým človekom Artaudom. Ale žalostné sú predstavenia, ktoré možno vidieť u divadelnej avantgardy v mnohých krajinách, chaotické diela, nedonosené, plné údajnej krutosti, ktorá by nenastrašila ani dieťa, keď vidíme tie happeniny, za ktorými sa neskrýva nič iné než neschopnosť, tápanie a pokus uľahčiť si prácu (...) keď vidíme tie polotvary, ktorých tvorcovia sa odvolávajú na Artaudovo meno, vtedy si myslíme, že možno je to naozaj dielo krutosti: krutého zneváženia tohto mena.“<sup>41</sup>

### 3.3 Stanislavskij a jeho divadelné štúdiá

Niekoľko rokov pred a niekoľko rokov po začiatku 20. storočia sa v imperiálnom a neskôr socialistickom Rusku udialo množstvo revolúcií. Okrem tých najznámejších – spoločenských a politických – došlo aj na divadelné. Ústrednou

---

<sup>39</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 36.

<sup>40</sup> Soňa Šimková in ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: THALIA – Press, 1993, s. 7.

<sup>41</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 34 – 35.

postavou všetkých týchto zmien bol Konstantin S. Stanislavskij. Jeho notoricky najznámejším prínosom je vytvorenie tzv. systému a založenie MCHATu. Bol prvým a nadhlo neprekonaným výskumníkom a metodológom herectva, prvým, kto vôbec o herectve a divadle uvažoval z hľadiska výskumu. V dobe, kedy sa predstavenia bežne v divadlách naskúšavali za týždeň, Stanislavskij vo svojom MCHATe vyžadoval bezprecedentne dlhé, niekoľko mesiacov trvajúce skúšobné procesy a ešte predtým rovnako dlhé prípravné výskumy, expedície a štúdium.

Motiváciou pre jeho boj proti súdobému európskemu divadlu hviezd, ktoré pokladal za neprofesionálne, a pre jeho hľadanie javiskovej pravdy a života boli nielen známe zážitky spojené so zhladnutím predstavenia Meinigenčania, no aj inšpirácia divadlami z východu. Dokladá to známa návšteva herca pekingskej opery Mei Lanfanga v Európe, ktorého prezentáciami fragmentov výstupov bol Stanislavskij fascinovaný. Súčasťou jeho systému bol aj tréning, vrátane fyzického. Je známe, že hercov viedol k cvičeniam prebratým z jogy.

Neskôr, v pokročilejšom veku, keď už mal svoj systém, MCHAT a výrazné úspechy, narazil práve u hercov vo svojom divadle na konformitu vyvolanú ich hereckými úspechmi u divákov a neochotu znovu a znovu sa vrhať do objavovania. Jeho nepokojného ducha však túžba pátrať po živom herectve nikdy neopustila. Popri práci vo veľkom MCHATe, ktorá stále zostávala jeho hlavnou činnosťou, preto založil v roku 1905 tzv. *štúdio*, ako ho nazval Vsevolod E. Mejerchoľd, ktorý ho zároveň zdefinoval: „*To není hotové divadlo ani škola pro začátečníky, nýbrž laboratoř pro pokusy více či méně vyspělých herců.*“<sup>42</sup>

Po tomto štúdiu, neskôr nazývanom *Prvým*, nasledovali ďalšie a ďalšie. Vďaka ich existencií mohol funkčnejšie rozvrhnúť svoje aktivity: „*Nebolo to v jeho Umeleckom divadle, inštitúcii, ktorá produkovala predstavenia, ale skôr v štúdiách, kde sa Stanislavskij koncentroval na pedagogický výskum a výskum ako taký, často priamo nezacielený na tvorbu predstavení.*“<sup>43</sup> V štúdiách zo začiatku pokračoval v prehlbovaní svojho Systému v estetike naturalizmu, no rozvíjal v tej dobe nevídané – pedagogiku inšpirovanú experimentom a experiment inšpirovaný výskumom. Zároveň sa v štúdiách pokúšal nájsť odpoveď na otázku, akým spôsobom možno inscenovať nové symbolistické texty, na ktoré naturalizmus v herectve prestal stačiť.

---

<sup>42</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Svoboda, 1946, s. 299 – 300.

<sup>43</sup> Franco Ruffini in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 8.

Prvé štúdio sa stalo modelom pre prácu nasledujúcich. Medzi ich opakujúce sa znaky patrilo podľa talianskeho divadelného vedca Franca Ruffiniho nasledovné<sup>44</sup>:

- dlhotrvajúce skúšky. Skúšobný proces tu Ruffini nazýva dobrodružstvom skúšania;
- členovia štúdia tvorili divadelnú komunitu, úzko prepojenú sociálnu skupinu so spoločnými cieľmi a vysokou motiváciou;
- režisér si nabral aj funkciu duchovného sprievodcu, štúdio je miestom určeným aj na osobnostný rozvoj. V tomto bol silne prítomný vplyv Stanislavského spolupracovníka Leopolda A. Suleržického);
- cieľom štúdia je dosiahnuť stav permanentnej kreativity, v ktorom členovia štúdia tvoria stále nanovo, znova a znova, a teda smeruje k vyvarovaniu sa ustálených klišé a hereckých „šuplíkov“.

Ruffini nakoniec celstvo definuje Prvé štúdio ako: „(...) *divadelnú komunitu, ktorej členovia, pod krídlami duchovného sprievodcu, pracujú na vtelení kreatívneho stavu ako svojej druhej prirodzenosti, a to ako herci, aj ako ľudské bytosti, za účelom získania schopnosti žiť mimo zovretia automatizmu.*“<sup>45</sup>

Vďaka práci štúdií, ktoré boli pre Stanislavského: „*trochu ako vstup do chrámu umenia,*“<sup>46</sup> si už v zrelom veku Stanislavskij uvedomil, že pokračovaním vo výskume herectva a divadla sa ako on, tak aj jeho žiaci čoraz viac odklňajú od naturalizmu systému, ktorý dovtedy v jeho práci dominoval. Pravdepodobne, rovnako ako neskôr podstatu systému zhodnotil Jerzy Grotowski, zistil, že: „(...) *city nepodliehajú našej vôli.*“<sup>47</sup> Práve vo svojich štúdiách preto začal hľadať nové umenie, divadlo, ktoré nie je sluhom literatúry, ani jej neduživým mladším dvojčaťom.

Chorý a krátko pred smrťou, v priestore svojho bytu v roku 1935 založil ďalšie zo svojich štúdií a dal mu názov *Hudobno-dramatické*. Tu sa pri práci s entuziastickými nadšencami, mladými spevákmi z *Bolšogo teatru* inšpiroval v hudbe a jej možnostiach (napríklad prácou s tempo-rytmom), ktorú potom aplikoval na

---

<sup>44</sup> Franco Ruffini in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 102 – 104.

<sup>45</sup> *Tamtiež*, 106.

<sup>46</sup> Konstantin Sergejevič Stanislavskij in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 111.

<sup>47</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 126.

herectvo, pohyb herca, ako aj na jeho vnútorné akcie.<sup>48</sup> Inšpiroval ho zhodou náhod rovnako ako Nietzscheho duch hudby, aby skrz neho lepšie porozumel divadlu. Na konci svojho života sa vrhol na objavovanie inej hereckej pravdy než doslovnej a naturalistickej. Ako dovetok systému (alebo ako jeho popretie?) sa vrátil k svojej staršej teórii divadla fyzických akcií a priviedol ju do podoby, ako ju poznáme z jeho posledných spisov.

Štúdií Stanislavskij založil množstvo, len ako príklad uvediem už spomínané *Prvé štúdio a Hudobno – dramatické štúdio*, ďalej *Operné*, *Druhé*, *Tretie*, *Arménske*, *Filmové štúdio*, štúdio *Habima*, *Štúdio v Povarskej ulici*, atď. Dôvod existencie takého množstva štúdií spočíval v zámere viesť výskum možností herectva a divadla rôznymi smermi pod vedením rozličných osobností. Ich vedenie a smerovanie zveroval Stanislavskij najmä svojim spolupracovníkom a žiakom. Aj vďaka možnosti samostatnej práce v štúdiách sa z V. E. Mejerchoľda, J. E. Vachtangova, M. A. Čechova a A. J. Tairova stali výraznými umeleckými osobnosťami. Boli nielen centrami výskumu, ale aj miestami praktickej a intenzívnej pedagogiky. Význam štúdií je dnes všeobecne uznávaný, slovami Eugenia Barbu: „*Viac ako mocné ruské imperiálne divadlá naplnené divákmi, objekty nepretržitej pozornosti a uznania kritikov a divákov (...) si pripomíname tie amatérske štúdiá založené neznámymi ľuďmi, ktoré vyprodukovali len niekoľko predstavení s dlhým časom príprav a riedkou návštevnosťou (...)*“<sup>49</sup>

Na okraj je potrebné spomenúť aj to, že jav divadelných štúdií zo začiatku 20. storočia je spájaný najmä s ruskou divadelnou kultúrou, no nešlo o výlučné pravidlo. Veľmi známym je napríklad aj štúdio či laboratórium *Starý holubník* Jacquesa Copeaua, ktorému sa tu ale venovať nebudem<sup>50</sup>.

Štúdiá boli razantným nómom, no ani zďaleka neboli najodvážnejším Stanislavského snom, ako to dokladuje Jana Pilátová: „*Blouznili se Suleržickým o založení duchovního řádu herců. Snili, že najmou usedlost v dosahu vlaku, přistavějí divadlo a tam budou žít a pracovat. Byl by tam i hotel pro diváky. Každý by si se vstupenkou kupoval i nocleh a přijížděl by na představení jako na sváteční výlet,*

---

<sup>48</sup> Franco Ruffini in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 106 – 114.

<sup>49</sup> BARBA, Eugenio. *Theatre: solitude, craft, revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 223.

<sup>50</sup> Podrobné informácie o J. Copeaovi možno nájsť napr. v knihe Miloša Mistríka *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*.

udělal by si na divadlo čas. Napřed by se prošel krásnou krajinou a poobědval ve společné jídelně, kterou by vedli žáci studia. Nakonec, „když by setřáslí velkoměstský prach a očistili duši, mohli by jít do divadla. (...) Peníze by získávalo venkovské studio nejen z představení, ale i z hospodářství.“ Žáci by dělali polní a hospodářské práce a to by změnilo vztahy a atmosféru. „Lidé, kteří se stýkají denně v nervózním ovzduší kulis, nemohou si upravit takové úzké přátelské vztahy, jakých je zapotřebí pro herecký kolektiv. Na čerstvém vzduchu, pod slunečními paprsky, jejich duše se otevrou, špatné city vyprchají, společná tělesná práce napomůže jejich splynutí.“ V létě by se divadelní práce zastavily, herci by se věnovali polním pracím, což byl dávný sen Suleržického. „Bez půdy a přírody nemohl být. Zemědělská stránka studia by se proto vedla pod jeho přímým dozorem.“ Přes zimu by se zkoušelo a chystaly se dekorace, kostýmy, texty.<sup>51</sup> Aj u Vachtangova si můžeme všimnout obrysy tejto témy, keď píše: „Dospěl jsem k přesvědčení, že studio je klášter“<sup>52</sup> Stanislavskij a Vachtangov predpokladali možnosť existencie divadla v móde akéhosi kláštora.<sup>53</sup>

### 3.4 Mejerchoľd

Zámery, s akými štúdiá využívali Stanislavského žiaci, sa so zámermi samotného Stanislavského do určitej miery rozchádzali. Jeho žiakom slúžili aj na naplnenie svojich umeleckých potrieb, ktoré sa často nachádzali mimo cieľa skúmania a rozvoja systému. Boli to miesta ich rebélie, prirodzeného umeleckého vývoja, experimentovania a slobodnej odpovede učiteľom.<sup>54</sup> Samostatná činnosť v štúdiách pre nich predstavovala exodus z oficiálnej divadelnej kultúry a jej podmienok. Nechceli len: „(...) vytvoriť nové divadlá ako skôr chceli vytvoriť novú

---

<sup>51</sup> Jana Pilátová a Konstantin Sergejevič Stanislavskij in PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 282 – 283.

<sup>52</sup> Jevgenij Bagrationovič Vachtangov in PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 294.

<sup>53</sup> Kniha polskej teatrologičky Katarzyny Osińskiej venujúcej sa ruským štúdiám 20. storočia sa dokonca nazýva *Kláštory a laboratóriá*. (OSIŇSKA, Katarzyna. *Klasztory i laboratoria: rosyjskie studia teatralne: stanislawski, meyerhold, sulerzycki, wachtangow*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003)

<sup>54</sup> SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 216.

divadelnú kultúru.<sup>55</sup> Horlivosť k práci mladej generácie ruských divadelníkov, ktorí túžili po zmenách bola v štúdiách príznačnou. Azda aj takto sa prejavoval duch doby, ktorý priviedol Rusko na začiatku 20. storočia k revolúciám.

Herec a režisér Vsevolod Emilievič Mejerchoľd bol jedným z najvýznamnejších talentov, ktoré sa zrodili v týchto búrlivých časoch. Prešiel si výchovou systémom a aj Stanislavského štúdiami. Sám ich viedol niekoľko, ako Stanislavského, tak aj svojich vlastných. Niektoré prirodzene zanikli, niektoré sám opustil a niektoré boli nútene uzavreté. Azda najznámejším bolo jeho *Štúdio na Borodinskej ulici*.<sup>56</sup> Práve v štúdiách mal možnosť overiť, rozvinúť a aplikovať svoje vízie nového divadla: „*Toto štúdio je laboratórium, ktoré sa snaží získať nové scénické poznatky. Nepoznáme tvár divadla, ktoré sa chystáme objaviť, no smerujeme k Divadlu*.“<sup>57</sup>

Je nutné znova zdôrazniť, že aj Mejerchoľda výrazne ovplyvnilo východné divadlo a slávna návšteva Mei Lanfanga v Moskve, po ktorej ešte dôkladnejšie študoval pekingskú operu a japonské divadelné formy. Vo svojej tvorbe doslovne citoval a preberal celé myšlienky a pracovné postupy. Z mnohých takýchto príkladov, ktoré v Mejerchoľdovej (no nielen jeho) tvorbe podrobne analyzuje kniha čínskeho divadelného vedca Mina Tiana *Poetika rozdielnosti* spomeniem aspoň jeden: „*Vo svojej produkcii Učiteľ oiBubus z roku 1925 predstavil metódu „pred-herectva“ (či „pred-konania“) s priznaním, že šlo o „oblúbený nástroj starého japonského a čínskeho divadla*.“<sup>58</sup> Ďalším, no zďaleka nie posledným zdrojom inšpirácie, bolo pre Mejerchoľda bábkové divadlo a jeho estetika: „*Podľa Mejerchoľda má ideálne herectvo napodobňovať bábkový štýl a pôsobiť striedmo, odťažito, chladne a vysoko disciplinovane*.“<sup>59</sup>

Základným Mejerchoľdovým cieľom bola antiiluzívna reteatralizácia divadla, ktoré podľa neho nemá byť naturalistickou nápodobou každodenného života. Docieľoval ju inscenovaním polytematických predstavení, ktoré sám nazýval

---

<sup>55</sup> Jane Risum in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 207.

<sup>56</sup> Béatrice Picon-Vallin in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 123.

<sup>57</sup> Vsevolod Emilievič Mejerchoľd in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 123.

<sup>58</sup> TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: twentieth-century chinese-western intercultural theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. (Elektronická edícia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.)

<sup>59</sup> *Tamtiež*. (Elektronická edícia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.)

grotesky. Tie boli špecifické svojskou estetikou, ktorá využívala syntetizujúcu divadelnosť založenú na kontraste, disonancií, miešaní protikladov a vecí, ktoré k sebe nepatria a spája ich až divadelná javisková montáž, na zmenách zo známeho k tajomnému a obratom k snu skôr než k dennej realite. Jana Pilátová charakter jeho tvorby popisuje nasledovne: „*O inscenaci Mejerchold uvažuje jako komponista o hudebním díle s detailní rytmickou partiturou. Hercův pohyb je viditelnou hudbou, vnějším obrazem vnitřního znění neodvozeného z textu, ale z fyzických impulzů. Mejerchold hledá divadelnost, osvobozenou od literatury skrze herce – tanečníka – muzikanta – zpěváka, schopného magické divadelní akce. (...) Zve odborníky, aby hledali cvičení v různých kulturách, angažuje výtvarníky experimentující se vztahem jeviště-hlediště, zkoumá divadelní struktury a inspiruje nejen divadelníky (...)*”<sup>60</sup> Pilátová ďalej cituje Honzla, ktorý v Moskve osobne videl Mejerchoľdove predstavenia. Fascinovaný tým, čo zhladol, opisuje Mejerchoľdovu tvorbu ako chudobné divadlo, obnaženie herca, objavenie ľudskej podstaty, negatívnu cestu, a píše že: „*(...) (Mejerchoľd) používa jeviště, nábytku nebo herce tak, jako používá básník slova.*”<sup>61</sup>

Text bol pre Mejerchoľda „len“ inšpiračným materiálom, neinterpretoval ho v tom zmysle, že by preň hľadal javiskový ekvivalent: „*Dal im (konfliktem těžkej doby) tvar v nemimetickom divadelnom jazyku priamou prácou na scénickom materiáli, v ktorom bolo slovo len jedným z elementov.*”<sup>62</sup> Javiskový pohyb a fyzikalitu herca považoval za najzásadnejší komponent divadla: „*Rola javiskového pohybu je dôležitejšia ako role iných elementov divadla. Teda aj ak by bolo divadlo zbavené hovoreného slova, kostýmov, svetiel na rampách, opony, dokonca aj divadelnej budovy, kým mu zostane herec a jeho dobre zvládnuté pohyby, divadlo zostane divadlom.*”<sup>63</sup> Pohybu venoval roky výskumu, štúdiu a experimentov. Nakoniec dospel k vlastnej technike, biomechanike, metóde pohybovej výchovy vedúcej k špecifickej kvalite javiskového pohybu herca.

---

<sup>60</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 279.

<sup>61</sup> Jindřich Honzl in PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 281.

<sup>62</sup> Béatrice Picon-Vallin in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 120.

<sup>63</sup> Vsevolod Emilievič Mejerchoľd in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 127 – 128.

Barba o Mejerchoľdovi tvrdí, že bol pravým žiakom Stanislavského, lebo jeho učenie nebral dogmaticky, ale ako východiskový bod pre svoju vlastnú aktivitu. Rozvinul to, čo sa naučil vzhľadom na vlastné umelecké potreby a dokonca svojou praktickou prácou spätne inšpiroval Stanislavského k vytvoreniu teórie divadla fyzických akcií.<sup>64</sup>

### 3.5 Druhá divadelná reforma

Koncom 70. rokov 20. storočia publikoval poľský divadelný režisér a teoretik Kazimierz Braun knihu s názvom *Druhá divadelná reforma?*, ktorá už vo svojom názve vytvorila dodnes všeobecne zaužívané pomenovanie pre spoločné smerovanie veľkej skupiny vtedajších divadelných tvorcov a ich spoločných tendencií. Druhá divadelná reforma odkazovala logicky na akúsi prvú reformu, ktorú inak Braun nazýva aj Veľká divadelná reforma. Toto mimoriadne plodné obdobie sústredenej inovátorskej divadelnej aktivity tvorcov s podobnými cieľmi začalo podľa neho s nástupom naturalizmu v 90. rokoch 19. storočia a skončilo zhruba o 50 rokov neskôr umlčaním moderny a avantgardy druhou svetovou vojnou. Medzi jej príslušníkov Braun radí Stanislavského a všetkých jeho spriaznených spolupracovníkov, Brechta, Jarryho, Antoina, Osterwu, Schillera, Copeaua a celý kartel, Craiga, Buriana, Reinhardta, Appiu a množstvo ďalších.<sup>65</sup>

Podľa Brauna môžeme podobne presne časovo ohraničiť aj začiatok Druhej reformy, ďalšieho sústredeného obdobia novátorských aktivít generácie spriaznených tvorcov so spoločnými cieľmi: „*Skutečný počátek druhé divadelní reformy lze přesně stanovit: odehrál se na přelomu padesátých a šedesátých let našeho (20.) století. Tehdy vzniklo mnoho nových skupin a divadel, které si kladly nové umělecké cíle, řada tvůrců o něco starší generace právě tehdy změnila styl práce a dospívala do nového stadia své tvorby, objevila se nová dramatika.*“<sup>66</sup> O konci druhej reformy kniha v čase svojho vzniku samozrejme nehovorí, keďže bola vydaná ešte v dobe jej rozbehu.

---

<sup>64</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 157.

<sup>65</sup> BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně; Praha: Městská lidová knihovna v Praze, Akademie múzických umění v Praze, Institut umění - Divadelní ústav, 1993, s. 16 – 19.

<sup>66</sup> *Tamtiež*, s. 21.



Podobne ako pri prvej, tak aj pri druhej divadelnej reforme môžeme s určitou hovoríť o akomsi duchu doby či kolektívnom nahromadení potenciálu, ktorý sa uvoľnil pri vhodnej príležitosti – historickom či spoločenskom kontexte. Teoreticky by doplnkovým vysvetlením náhle explózie tvorby s mnohými spoločnými prvkami takého množstva zásadných tvorcov mohlo byť aj široké, podprahové rozšírenie určitých divadelných mémov. V oboch prípadoch šlo totiž o istý druh pandémie – po celom svete prudko vzrástol počet vzájomne podobných inovatívnych divadelných aktivít. Pri prvej reforme mohlo ísť napríklad o niekoľkokrát spomínanú cestu herca pekingskej opery Mei Lanfanga v Európe (osobne sa s ním a s jeho umení stretli Stanislavskij, Mejerchoľd, Eisenštejn, Craig, Brecht, a ďalší<sup>67</sup>) alebo cestu produkcie balijského divadla do Francúzska, ktorá tak očarila Artauda.

O kom konkrétne vlastne Braun v spojení s druhou divadelnou reformou hovorí? Medzi jej príslušníkov radí (chronologicky): Jerzyho Grotowského a jeho Divadlo 13 radov (neskôr Divadlo Laboratórium), Living Theatre, Tadeusza Różewicza, Allana Kaprowa, San Francisco Mime Troupe, Petra Schummana a Bread and Puppet Theatre, Café la Mama, Open Theatre, Tadeusza Kantora a jeho Cricot 2, Divadlo krutosti Petra Brooka a Charlesa Marowitze, znova Petra Brooka, avšak v spojitosti s jeho Medzinárodným strediskom divadelných výskumov, Odin Teatret Eugenia Barbu, Louisa Valdeza a El Teatro Campesino, Richarda Schechnera a The Performance Group, The Manhattan Project, Ontological - Hysterical Theatre Richarda Foremana, Roberta Wilsona, Lucu Ronconiho, Jean-Louisa Barraulta a The House Meredith Monkovej<sup>68</sup>. Zoznam samozrejme nie je konečný, ale je reprezentatívny. Podľa mien tvorcov si vieme urobiť predstavu o type divadla, o ktorom Braun píše.

Esenciálne spoločné črty druhej reformy jej príslušníci prebrali z myšlienok a manifestov Artauda (podľa Brauna prioritne básnika), Brechta (znova prioritne básnika a až potom inscenátora), Cagea (hudobného skladateľa, filozofa) a Kantora (maliara)<sup>69</sup>. Inšpirácie reformy teda z veľkej časti pochádzali od ne-divadelníkov, ktorí

---

<sup>67</sup> TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: twentieth-century chinese-western intercultural theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. (Elektronická edícia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.) (Poznámka autora: parafrázovaná témou sa v podstate zaoberá celá prvá polovica knihy.)

<sup>68</sup> BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně; Praha: Městská lidová knihovna v Praze, Akademie múzických umění v Praze, Institut umění - Divadelní ústav, 1993, s. 21 – 22.

<sup>69</sup> *Tamtiež*, s. 19.

do divadla priniesli mémy (duchov) z iných oblastí a rekonfigurovali tak funkciu a podobu divadla. Vdýchli mu nový život.

Spoločnými definujúcimi prvkami druhej reformy sú podľa Brauna nasledovné znaky rozdelené do štyroch skupín:<sup>70</sup>

#### 1. Myšlienky z Artaudových manifestov:

- predstavenie má byť samostatnou objektívnou skutočnosťou a má obsahovať rituál, pohyb, prvotné zvuky, fyzické elementy atď.;
- autor a režisér je jedna osoba;
- slovo na javisku je nesémantické a pramení z podvedomia;
- na javisku sa tvorí živá hudba;
- dekorácie majú byť zrušené;
- predmety sú na javisku rovnoprávne s hercami a slovom;
- svetlo je plnohodnotný element predstavenia;
- divadelný priestor je spoločný pre hercov a divákov;
- písané drámy nahradia aktuálne, bezprostredne spracované témy;
- predstavenia majú byť aktuálne, no metaforické;
- herec má na diváka zmyslovo pôsobiť a preniesť naňho metafyziku predstavenia;
- má nastať bezprostredná komunikácia medzi hercom a divákmi.

#### 2. Brechtove názory:

- kritické herectvo s odstupom a názorom;
- divadlo ako prostriedok politického a ideologického pôsobenia;
- oproti Artaudovi ponúka Brechtovo epické divadlo inú možnosť – divadlo má skutočnosť ukazovať, nie ňou byť.

#### 3. Nóvum pochádzajúce od Cagea:

- spoluúčasť divákov na tvorbe diela;
- zameniteľnosť a eliminácia rolí divákov a hercov.

#### 4. A nakoniec vklad Kantora:

---

<sup>70</sup> BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně; Praha: Městská lidová knihovna v Praze, Akademie múzických umění v Praze, Institut umění - Divadelní ústav, 1993, s. 20.

- svojím konceptom divadla smrti (okrem iných) nastoľuje problém existencie divadla a ohlasuje jeho predpokladaný nadchádzajúci zánik.

Sám Braun venuje pozornosť niekoľkým ďalším spoločným prvkom reformy, ktoré tiež pokladá za signifikantné<sup>71</sup>, a to hlavne:

- preferencii hereckej autenticity na javisku;
- rozšíreniu herectva o osobnostné herectvo (v opozícií, resp. v spojení s herectvom rolí);
- kultu fyzického a hlasového tréningu, cvičenia, osobnej disciplíny a pripraveného tela;
- kolektívnej tvorbe (nielen hercov) ako regulárnemu a prevládajúcemu modelu tvorby;
- rekonfigurácii divadelného priestoru a novým možnostiam usporiadania priestoru pre divákov a hercov;
- využívaniu nedivadelných priestorov;
- rozmachu komunitného divadla, resp. divadla komunity a sociálnej zmeny;
- vzniku fenoménov happening a performance;
- vzniku paradivadelných aktivít;
- rozvoju divadla ako liečebného prostriedku (psychodrámy, práce s hendikepovanými atď.);
- silnejúcej pozícii divadelného výskumu.

V spojení s druhou divadelnou reformou a prenosom mémov medzi generáciami tvorcov je ešte v skratke nutné spomenúť fenomén divadelných laboratórií. Šlo o pokračovanie a rozvinutie myšlienky divadelných štúdií, ako tvrdí aj Barba: „*Napriek radikálnym rozdielom - historickým, morfológickým a kontextuálnym, som bol vždy presvedčený o tom, že medzi divadlami Veľkej reformy začiatku dvadsiateho storočia a tým, čo zažili divadelné laboratóriá druhej polovice storočia bolo kontinuum, esenciálna podobnosť.*“<sup>72</sup> Podstata laboratória sa od podstaty štúdia prakticky nelíši: „*V anglicky hovoriacom svete, kde je laboratórium spojené s*

---

<sup>71</sup> BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně; Praha: Městská lidová knihovna v Praze, Akademie múzických umění v Praze, Institut umění - Divadelní ústav, 1993, s. 30 – 152.

<sup>72</sup> Eugenio Barba in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 26.

*alternatívnymi predstaveniami, sa zdá, že (laboratórium) znamená chránené, oddelené miesto, kde je umožnené kontinuálne objavovanie s cieľom zdokonaľovať svoje umenie či remeslo, bez nutnosti robiť kompromisy.*<sup>73</sup>

Kniha *Alchymisti scény (Alchemists of the Stage)*, ktorá sa zaoberá práve charakterom a špecifikami divadelných štúdií, divadelných laboratórií a prenosom inšpirácie od jedných k druhým, tvrdí, že znaky laboratórnej tvorby môžeme jednoznačne pozorovať u celej generácie príslušníkov druhej reformy: u Jerzyho Grotowského, Petera Brooka, Eugenia Barbu, Joan Littlewoodovej a jej Theatre Workshopu, Arianne Mnouchkinovej a Théâtre du Soleil, Enriqua Bonaventuru, Santiaga Garcíu a Patricia Arizu v Kolumbii, Antuanesa Filha v Brazílii, Tadashi Suzukiho v Japonsku a ďalších.<sup>74</sup> Ako kľúčové slová či pojmy spájané s fenoménom laboratórií tá istá kniha opakovane uvádza: tréning, telo a telesný výraz, pedagogika, divadlo ako veda či divadelný výskum.

### 3.6 Grotowski

*„Grotowski je jedinečný.”*<sup>75</sup> Bol ústrednou postavou druhej divadelnej reformy a zásadným impulzom divadelníctva vo svetovom meradle. Rôznorodosť a váhu jeho aktivít skvele ilustruje množstvo literatúry a tvorcov, ktorí sa na neho odvolávajú.

Grotowského formovalo jednak bohaté dedičstvo poľského divadelníctva (napríklad Juliusz Osterwa a jeho Reduta) počas štúdia herectva a réžie v Poľsku, no aj mnohé študijné cesty. Zaujatý Stanislavského teóriou divadla fyzických akcií absolvoval ročnú stáž na GITISE v Moskve, kde študoval ruskú reformu divadla zo začiatku 20. storočia. Stanislavskij bol pre Grotowského pravým profesionálom, prvým metodikom výskumu herectva a pravým učiteľom, ktorého nikdy nestretol. Čo pre Grotowského znamenalo byť žiakom? *„Načo sa pýtaš, či má Stanislavskij význam pre nové divadlo? Daj vlastnú ODPOVEĎ STANISLAVSKÉMU - založenú nie na neznalosti vecí, ale na jej praktickom poznaní. (...) Ozajstní žiaci nie sú žiakmi.*

---

<sup>73</sup> SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 9.

<sup>74</sup> *Tamtiež*, s. 9.

<sup>75</sup> Peter Brook in VINARĚ, Josef. *Divadlo J. Grotowského I. Díl, Sešit první*. Praha: Josef Vinař, 1985, s. 2.

*Stanislavského ozajstným žiakom bol Mejerchoľd. Neaplikoval "systém" scholasticky. Dal vlastnú odpoveď.*<sup>76</sup>

Grotowski v Moskve študoval u Zavadského, ktorý bol hercom ešte u Vachtangova. „Nestudoval prý v Rusku Stanislavského, toho si prostudoval už doma, ale Vachtangova a Mejercholda a nepátral po estetice, ale po pracovných postupech. (...) Poznal, že žáci Stanislavského šli dál než on, už oni tvořili inscenace „na motivy“ a „podle“ různých autorů. (...) Styl práce Vachtangovových studií, třeba práh mezi zkušebnou a vnějším světem (nechat venku každodenní problémy a věci) nebo tvorba odlišných světů pomocí tělové a rytmické masky (v Dybbukovi se liší živí od mrtvého podobně, jako organický Princ od mechanických černých), napovídá, že Grotowski hodně věděl, i když o tom nemluvil. Říkal hlavně, že ho Zavadskij zasvětil do umění obrany souboru a varoval ho před pracovními kompromisy a korumpováním výhodami.“<sup>77</sup>

Kontinuita odkazu putujúceho od Stanislavského ku Grotowskému bola zdrvivúco určujúca. Ústredným bodom, z ktorého Grotowski vo svojej práci ďalej vychádzal, bol už spomínaný Stanislavského posledný objav - divadlo fyzických akcií. „Stanislavského si za profesního otce vybral, za nemanželského syna Artaudova prohlásili Grotowského jiní. Říkal, že pokračuje v práci tam, kde skončil Stanislavskij, a pracoval i na tom, co Artaud zaklínal, vyvolal, ale nechal ve vzduchu.“<sup>78</sup>

Grotowski, rovnako ako jeho predchodcovia a nasledovníci, našiel druhé obrovské žriedlo inšpirácie na východe, a to nielen v tamojšom tradičnom divadle, ale aj v náboženstve, filozofii a kultúre. Presne tak ako Artaud, ktorého sám kritizoval za nepochopenie súvislostí svojho vysnívaného divadla, no zároveň s ním množstvo vízií zdieľal.<sup>79</sup> Už ako dieťa študoval hinduistické spisy a mudrcov (hlavne Ramana Maharišihu). Podnikol početné cesty, ktoré Zbigniew Osiński rekapituluje v knihe *Cesty Jerzyho Grotowského na východ*. Do Uzbekistanu a Turkmenistanu v Strednej Ázii, do Indie za divadlom kathakali, do Bengálska za baulami, do Číny za čínskou operou a do Japonska za nó.<sup>80</sup>

<sup>76</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 121.

<sup>77</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 508.

<sup>78</sup> *Tamtiež*, s. 275.

<sup>79</sup> *Tamtiež*, s. 317 – 319.

<sup>80</sup> OSIŃSKI, Zbigniew. *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2014.

Ludwik Flaszen, dramaturg Jerzyho Grotowského, trefne pomenoval ich spoločné pracovné snaženie sa novotvarom *ariérgarda*: „*Naše práce je pokusem o restituci archaických hodnot divadla. Nejsme moderní, ale naopak - naprosto tradicionalističtí. (...) Ale tak už to bývá, že nejvíc nás překvapuje to, co už bylo. A zdá se nám to tím novější, čím hlubší studnice času nás od toho odděluje.*“<sup>81</sup> Skutočne, jedným z najvýraznejších prvkov Grotowského tvorby je cesta časom späť do minulosti, cielený obrat k starým mémom, ktoré pre svoju dobu oživoval nesmierne zaujímavým spôsobom. Veľké množstvo jeho myšlienok a aktivít malo korene v minulosti. Dokladá to nekončiaci rad tvrdení z jeho textov, napríklad: „*Nejde o cíl, ale o kořeny, ze kterých roste, říkal Grotowski, kořeny jsou přirozené potřeby,*“<sup>82</sup> a ďalej: „*Všetci sme výtvormi spojenia našich potrieb a tradícií,*“<sup>83</sup> alebo nakoniec: „*(...) něco je nové, ale stejně staré jako zdroje života.*“<sup>84</sup> Grotowski si z masového vyhľadávania mémov a vlastného vedomého mutovania mémov spravil životný a umelecký program. Nebol neznalou obeťou mémov, ale ich lovcom.<sup>85</sup>

Grotowski venoval vo svojom bohatom pracovnom živote príprave divadelných predstavení len jedenásť rokov. Potom sa venoval paradivadelným a iným aktivitám. Divadlo, ktoré v tomto relatívne krátkom čase vytváral, nazýva Peter Brook svätým divadlom<sup>86</sup>, Ludwik Flaszen zas mysterióznym divadlom<sup>87</sup> a sám Grotowski chudobným divadlom<sup>88</sup>. Prečo chudobným? Podobne ako mnohí iní divadelníci, napríklad Tadeusz Kantor vo svojom koncepte autonómneho divadla, chcel aj Grotowski: „*(...) definovat, v čom spočívá výnimočnost divadla, v čom ho nemůže nijaké jiné dramatické umenie nahradit ani napodobnit.*“<sup>89</sup> Hľadal rýdze, ničím

---

<sup>81</sup> Ludwik Flaszen in PILÁTOVÁ, Jana. *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium - Texty -: druhá část*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 77.

<sup>82</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 276.

<sup>83</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 121 – 122.

<sup>84</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 21.

<sup>85</sup> Metafora dynamického, putujúceho lovca vyhľadávajúceho a vstrebávajúceho mémy v hustých lesoch kultúr vynikne azda o to viac, ak si uvedomíme jej kontrast s metaforou divadelníkov venujúcich sa kultivácii kodifikácie ľubovoľnej divadelnej tradície ako pestovateľov, ktorí polia zdedené po predkoch usadlo znova a znova obrábajú a chránia pred vonkajšími útokmi zvery a cudzincov.

<sup>86</sup> BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988, s. 81 – 82.

<sup>87</sup> Ludwik Flaszen in PILÁTOVÁ, Jana. *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium - Texty -: druhá část*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 76.

<sup>88</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 7.

<sup>89</sup> *Tamtiež*, s. 7.

nepodstatným nekontaminované divadlo. Našiel ho v postupnej redukcii javiskových prvkov (napr. kulís, iluzívneho svietenia a pod.) za súčasného posilnenia funkcie a pozície herectva, ktorému dominoval fyzický a vokálny prejav. Na javisku bol u neho dominantný herec a okrem neho tam toho takmer nič, niekedy len prázdny priestor a zopár kostýmov či rekvizít. Chudobné divadlo, pretože bolo zbavené nadbytočných nánosov.

Najväčší význam Grotowského Divadla 13 radov a neskôr Divadla Laboratória spočíva hlavne vo výskume hereckých techník, ktoré nepoužívali jazyk tradičných realistických elementov napodobňovania reality, ako to poznáme zo Stanislavského systému: „(...) *my nehľadíme na rolu ako na analógiu bežných ľudských činností, ale ako na čin, ktorý človek-herec koná pred ľuďmi-pozorovateľmi, divákmi.*“<sup>90</sup>

Dramatickú postavu jeho herci využívali ako: „(...) *trampolínu, nástroj, umožňujúci preniknúť do hĺbky k tomu, čo je skryté pod našou každodennou maskou, dostať sa k intímnym vrstvám našej osobnosti, aby sme ich „obetovali“.*“<sup>91</sup> Herectvo, rovnako ako divadlo, totiž Grotowski využíval ako výskumný prostriedok zásadných otázok ľudskej existencie či ako dopravný prostriedok pri ceste za sebou samým. Peter Brook tento aspekt jeho divadla popísal takto: „*Pre Grotowského nie je divadlo umeleckou záležitosťou. Nie je záležitosťou hier, produkcií, predstavení. Divadlo je niečo iné. Divadlo je pradávny a základný nástroj, ktorý nám pomáha s jedinou drámou, drámou našej existencie, a pomáha nám nájsť cestu k zdroju toho, čím sme.*“<sup>92</sup>

Grotowski hľadal herecké možnosti ako môže herec-aktér: „*vykonať akt obnaženia, obetovania toho najintímnejšieho zo seba.*“<sup>93</sup> Herecká rola smerujúca k tomuto tzv. *úplnému aktu* sa u neho skladala z perfekcionista presných a detailných partitúr živých impulzov, motivácií a reakcií, duševných procesov manifestovaných cez fyzické a fyzicky náročné akcie, cez hercovo telo a hlas: „(...) *herec dorastá do samotnej podstaty svojho povolania, keď prekoná bežné prekážky, keď uskutočňuje akt úprimnosti, odhalenia sa, otvorenia, dokonca sebaodovzdania, hraničný, slávnostný akt, ktorý sa nezastaví pred žiadnou hranicou tradície; že ďalej, keď sa tento akt krajnej úprimnosti formuje v živom organizme, v impulzoch, v dychu, v rytme myslenia a pulzovania krvi, keď je usporiadaný a teda vedomý, to znamená,*

---

<sup>90</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 31.

<sup>91</sup> *Tamtiež*, s. 22.

<sup>92</sup> Peter Brook in OSIŃSKI, Zbigniew. *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2014, s. 23.

<sup>93</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 20 – 21.

keď sa nerozplýva v chaose a formálnej anarchii – skrátka, keď je tento akt, ktorý sa uskutočňuje v divadle úplný, vtedy nás síce nechráni pred slepými silami, ale dovoľuje nám úplne zareagovať, aby sme sa my sami stali úplní, to znamená stali sa, to znamená jestvovali.<sup>94</sup> Grotowski vytvoril vlastný, veľmi špecifický jazyk predstavení s nosnou pohybovou a hlasovou zložkou.

Tréning fyzických a psychických možností hercov jeho divadla, ktorý takéto herectvo a úplný akt herca umožňoval, trval roky a ako taký nemal koniec, bol ich permanentnou prípravou. Smeroval k výnimočne pripravenému, špeciálne a tvrdo trénovanému telu a hlasu schopnému výraznej expresie. Eugenio Barba tvrdí, že Grotowski bol v modernej histórii v Európe prvý, kto v divadle zaviedol denný tréning herca, takže ten trénoval toľko, koľko musel trénovať profesionálny hráč tenisu alebo hudobník.<sup>95</sup>

Aby sa mohol Grotowski venovať divadlu, akému chcel, zámerne sa stal režisérom *Divadla 13 radov* v Opoli, ktoré bolo na periférii záujmu vtedajšej poľskej kultúry, s primerane nízkym rozpočtom, a teda aj nižšou mierou kontroly a nutnosti poslušnosti nadriadeným autoritám. Laboratórny výskum hereckého umenia vychádzajúci zo Stanislavského teórie divadla fyzických akcií a východných divadelných techník bol pre Grotowského absolútne najzásadnejšou, najústrednejšou a časovo najnáročnejšou aktivitou. Preto sa inscenácií v tomto divadle vytvorilo len niekoľko. Takémuto výskumu by sa Grotowski nemohol vo veľkých kamenných divadlách s niekoľkými premiérami ročne venovať vôbec.

Neskôr sa divadlo, už ako známa inštitúcia, premenovalo na *Divadlo Laboratórium - Inštitút výskumu hereckej metódy*. Názov bol zvolený po vzore chemických a fyzikálnych laboratórií, v ktorých sa v 20. storočí diali vedecké zázraky: „*Divadlo Laboratórium sa malo ponášať na Bohrov Inštitút kvôli presnému charakteru práce na hereckej metóde založenej na výskume a kvôli jeho činnostiam na hranici medzi umením a inými vednými disciplínami.*“<sup>96</sup> Postupne na seba nabaľovalo ďalšie a ďalšie doplnkové aktivity a úlohy (napr. edukatívne) a zmenilo sa na plnohodnotné

---

<sup>94</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 40.

<sup>95</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 48.

<sup>96</sup> Leszek Kolankiewicz in SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 38.



kultúrne centrum, ktoré v novej podobe a s názvom *Inštitút Jerzyho Grotowského* funguje dodnes.

Inscenácie Divadla 13 radov a v Divadla Laboratórium boli drsné, intenzívne a fascinujúce, vystavané ako mnohvrstevnaté, polytematické, zložité a bohaté konštrukcie, ktoré sa pripravovali dlhý čas. V priebehu rokov svojho života mávali aj niekoľko verzií. Vznikali ako reakcia na literárne texty (napr. J. Słowacki, Ch. Marlowe) či ich kombinácie, no neboli ich javiskovým zobrazením. Inšpirovaný Mejerchoľdovými neinterpretatívnymi, neliterárnymi groteskami a montážami Grotowski vytváral: *„Montáž textu, montáž slov so správaním hrajúcich osôb, formovanie impulzov a fyzických reakcií v pohybe, formovanie živej reči spolu s jej akustikou z materiálu slov – to, a práve to je doménou divadelnej tvorby.“*<sup>97</sup>

Jeho inscenácie využívali netradičné, premyslené usporiadanie hereckého a diváckeho priestoru. Ako reprezentatívny príklad dobre poslúži scénoграфия ku *Kordianovi* či *Vytrvalému princovi*.

Tieto predstavenia neboli určené divákovi, ktorý sa chodí do divadla zabaviť, ale tzv. *aktívnemu divákovi*: „(...) v štádiu duchovného rozvoja, ktorý (...) hľadá v predstavení kľúč k poznaniu seba a svojho „miesta na zemi“.“<sup>98</sup> Boli akousi dobovou verziou mýtov a mystérií starých čias. Bolo to, slovami Jany Pilátovej: *„Divadlo, ktoré spôsobuje, že celý svet je tady (...).“*<sup>99</sup>

Divadelných žiakov a potomkov mal a stále má Grotowski skutočne dostatok až nadbytok. Pokiaľ sa budem držať len pri absolútne najzásadnejších, tak ide, samozrejme, o Odin Teatret a celú plejádu jeho detí a poľskú kaskádu nasledovníkov: v prvej generácii *Gardzienice*, z nich v ďalšej *Choreu*, *Węgayty*, *Teatr Zar* a *Teatr Pieśń kozła*.

Tu by som mal s výťahom z Grotowského skončiť, pretože to, na čom pracoval ďalej, už nebolo divadlo a pre túto prácu to nie je podstatné. Ale predsa, ešte pár riadkov budem pokračovať. Prečo? Aby som ukázal, do akej extrémnej polohy zmuťoval Stanislavského a Artaudov mém.

---

<sup>97</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 33.

<sup>98</sup> *Tamtiež*, s. 25.

<sup>99</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 275.

Po jedenásť rokov trvajúcej fáze tvorby inscenácií Grotowski divadlo opustil a venoval sa performatívnym laboratórnym experimentom na okraji divadla. Stal sa z neho výskumník performatívnych prejavov. Ďalšie obdobia jeho profesionálneho života bývajú označované ako *paradivadlo* (resp. *divadlo účasti, aktívna kultúra*), *divadlo zdrojov*, nasleduje krátke prechodné obdobie nazývané *objektívna dráma* a nakoniec *rituálne hry*. Tieto jednotlivé fázy mali postupný, no jasný spád konkrétnym smerom Grotowského záujmu. V každej z nich čoraz menej cestoval za kultúrnymi prejavmi do zabudnutých končín sveta, čoraz viac sa vzdaloval verejnému životu, stával sa pustovníkom a svoje experimenty realizoval s čoraz menšími skupinami dôkladne vybraných ľudí v tichom osamení v Poľsku, USA a nakoniec v Toskánsku, kde založil a viedol *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski* v Pontedere. Prácu v Centre po jeho smrti prebral jeho posledný priamy žiak a ním ustanovený dedič, Thomas Richards.

Ak sa nemýlim, čo sa mi pri snahe porozumieť tomuto dlhému a tajomnému obdobiu jeho života môže ľahko stať, tak to, čo skúmal, archeologicky odkrýval a destiloval, bol akýsi už inak neexistujúci prirodzene ľudský, hlboký bytostný prejav, akt či rituál totožný s umením, pretože pochádzal ešte z doby pred divadlom:

*„Zdegenerovaný rituál je predstavením. Nechcem objavovať, čo je nové, ale čo je zabudnuté. Také staré, že sa tu nedá uplatňovať rozdelenie na umelecké druhy.“*<sup>100</sup>

O samotné divadlo mu už skutočne nešlo. Šlo mu o vyvolávanie výnimočných stretnutí ľudí-svedkov s ľuďmi-aktérmi, ktoré fungovali na akýchsi prastarých, utajených princípoch a rovinách.

Mojou páľčivou a nezodpovedateľnou otázkou zostáva, či by k aktivitám s podobným charakterom dospeli aj Artaud so Stanislavským, keby mali viac času a vhodné okolnosti.

### 3.7 Ďalší predkovia Odinu

Predkovia Odinu, či už vyznávači činohry alebo tí, ktorí k nej vytvárali alternatívu, túžili po reforme, a teda obnovení, pretvorení divadla. Barba sám ich mená stručne rekapituluje takto: *„Znova a znova sa v našich textoch opakujú mená „majstrov“ a „otcov zakladateľov“, ako Craig, Stanislavskij, Copeau, Brecht, Artaud,*

---

<sup>100</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 196.

*Mejerchoľd, Beck a jeden alebo dvaja ďalší. Z tých, ktorí sú stále nažive, Grotowského meno sa objavuje konštantne. Často nespravodlivo zabúdame na mená ako Joan Littlewoodová alebo mená tých, ktorí otvorili nové smery v divadle na južnej pologuli: Atahualpa del Cioppo alebo Enrique Buenaventura, Vicente Revuelta alebo Santiago García.*<sup>101</sup>

Na základe čítania Barbových textov je zjavné, že ako svoje zdroje najčastejšie spomína práve tri mená veľkých majstrov. Mejerchoľda, ku ktorému ho pripodobňuje aj Leszek Kolankiewicz: „*Talabot je také groteska. Jako podle Mejercholda: ve všem, co souvisí se životem, odhaluje tragikomiku, ruší každodennost a divadlem ospravedlněnou nepravděpodobností míří k tajným proměnám.*“<sup>102</sup> Ďalej politicky vyhraneného Brechta, ktorého Barba až nekriticky uznáva a ktorého teoretické myšlienky neustále ohýba a reaplikuje. No hlavne, a to skutočne výrazne Jerzyho Grotowského. Barba tvrdí, že, keď zakladal Odin Teatret, v roku 1964, keď Brookove neshakespeareovské inscenácie boli ešte neznáme, rovnako tak divadelníci ako Dario Fo a samotná druhá divadelná reforma, bol jeho jediným učiteľom Grotowski – všetky ostatné školy odmietol.<sup>103</sup> Píše: „*Ludia od divadla sa vždy snažia ukázať svoju originalitu, poprieť svojich majstrov, tradíciu, od ktorej sa odrazili. Nič nie je vzdialenejšie môjmu spôsobu uvažovania. Ak existuje niekto, koho by som mohol nazývať svojim učiteľom, svojim majstrom, je to Grotowski. Naučil ma remeslu a jeho prácu si vážim najviac. Jeho základné teórie, jeho pracovný postup a jeho profesionálne vedomie sú pre mňa stále výzvou. Žiakom ste kým pripúšťate, že učiteľ vám má čo dať, nabáda vás v prehlbovaní osobnostného a nezávislého rastu. V tomto zmysle som stále Grotowského žiakom a ešte dlho budem.*“<sup>104</sup>

Horkosládkú infekciu mémom Teatra Laboratorium v Odine zaznamenáva aj Jana Pilátová citovaním popredného herca dánskeho divadla: „*Torgeir Wethal zná ale i odvrátenou stranu vlivu: setkání s Vytrvalým princem prý pro něj bylo jako uřknutí. Bylo to, jako by mi vlezl pod kůži a už tam zůstal.*“ „*Všechno, co jsem pak*

---

<sup>101</sup> BARBA, Eugenio. *Theatre: solitude, craft, revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 219.

<sup>102</sup> Leszek Kolankiewicz in PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 456.

<sup>103</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 48.

<sup>104</sup> *Tamtiež*, s. 25 – 26.

dělal, se stalo nechtěnou parodií toho ideálu. Nemohl jsem se od toho obrazu osvobodit“.<sup>105</sup>

Barba sám tvrdí, že: „(...) *tretie divadlo má mnoho predkov.*“<sup>106</sup> Je to skutočne tak, pretože k nim môžeme zaradiť aj filozofia hnutia *hippies*, ktoré Odin (a tretie divadlo, ako Barba ideológiu svojho divadla nazýva) ovplyvnili skutočne nesmierne. Táto alternatívna kultúra rozšírená najmä v 70. rokoch ho inšpirovala k snahe zmeniť svet politickým postojom života malých komunitných skupín snažiacich sa vybudovať nový svet s novými hodnotami, tematizovaním boja proti násiliu, proti zaužívaným bigotným normám a podľa neho (a členov *hippies*) nefunkčným konvenciam, ako aj fascináciou východnými kultúrami. Barba vo svojej staršej knihe *Plaviace sa ostrovy* metaforicky pripodobňuje situáciu v neštátnom, nesubvencovanom a nezávislom divadelníctve v Európe k súostroviu naširoko rozptýlených skupín a jednotlivcov, ktorí robia divadlo na podobných princípoch ako Odin Teatret, a teda napr. z bytostného presvedčenia a za minimálne, často aj žiadne peniaze, prípadne svoje snaženie sami finančne dotujú. Množstvo z nich zaniklo len po pár rokoch činnosti. Drvivá väčšina zostáva pre súčasníkov neznáma: „*Medzi predkami, ktorí ovplyvnili tretie divadlo sú aj takí, ktorí zostávajú anonymní.*“<sup>107</sup>

Posadnutosť tradičnou východnou divadelnosťou sa azda najsilnejšie zo všetkých predchádzajúcich menovaných tvorcov prejavuje práve u členov Odinu. Ak bol Grotowski lovcom východných mémov, tak Barba si z ich štúdia robí lovecké safari expedície. Skutočne bohatá skúsenosť Odinu s východom zahŕňa napr. dobre zdokumentované, dlhé a opakujúce sa cesty do Indie za divadlom Katakali<sup>108</sup>, hlboký študijný záujem o čínsku operu<sup>109</sup>, japonské kabuki, nó, nihon buyo a butó alebo balijské divadelné tradície topeng a barong. Neskôr vyrazil Odin na opačnú stranu

---

<sup>105</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 507.

<sup>106</sup> BARBA, Eugenio. *Theatre: solitude, craft, revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 222.

<sup>107</sup> *Tamtiež*, s. 223.

<sup>108</sup> BARBA, Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges: my journey through asian acting techniques*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2015.

<sup>109</sup> Nedivadelná poznámka: je zaujímavé, že informačný vírus, ktorý azda najsilnejšie infikoval reformátorov európskeho divadla, ktoré natrvalo zmenil, pochádza práve z Číny, rovnako ako biologický vírus, ktorý v čase písania tejto práce mení život na celej planéte.

sveta a uskutočnil výskumné a bártrové<sup>110</sup> cesty, napríklad za domorodým kmeňom Yanomamiov žijúcim v amazonskom pralese vo Venezuele.

Herci Odinu boli v minulosti po niekoľkých rokoch strávených v súbore vyzývaní na sabatikal, a teda na určitý čas odísť z Odinu a cestovať a vzdelávať sa vo svete. Roberta Carreri takto odcestovala na niekoľko mesiacov do Japonska a učila sa nihon buyo a butó od miestnych majstrov. Herci teda cielene, programovo získavali čerstvých učiteľov a nové inšpirácie. Tie potom po návrate domov využili vo svojej práci a ďalej ich šírili medzi svojimi kolegami a žiakmi.

Dlhoročný záujem a štúdium exotických divadelných kultúr dokonca nasmerovali Barbu k založeniu nového divadelne-vedného odboru, divadelnej antropológie. Tá skúma pred-expresivitu<sup>111</sup> v divadelno-archeologických vykopávkach prejavov tradičných, ako aj moderných, východných a ďalších divadelných kultúr. Na získavanie nových mémov, a to ako z východu, tak aj z iných oblastí, si nenásytný Odin vytvoril taktiež samostatný formát aktivity. Akúsi veľkovýkrmňu mémov pochádzajúcich od najrozličnejších šíritel'ov, ktorí ho zaujímali, a to vrátane rýdzo európskych tvorcov. *Volá sa ISTA – Medzinárodná škola divadelnej antropológie* a je príležitostne organizovanou udalosťou prezentujúcou pracovné postupy a techniky divadelníkov, ktorých si Barba sám pozýva. Ide napríklad o majstrov: „(...) *indického tanca orissi a katakali, japonského nihon buyo, nó a butó, balijského gambuhu, topengu a legongu, pekínskej opery, afro-brazílskeho kandomble, Decrouxovho telesného mímu, Mejerchoľdovej biomechaniky, operných spevákov, expertov na improvizáciu ako Dario Fo, Keith Johnstone a Clive Barker.* (a) *Grotovského (...)*“<sup>112</sup> Barba chodil na výskumné expedície za divadlom celé roky, potom začali vo forme ISTY chodiť za ním.

Stretnutia ISTY iniciovali aj profesionálne vzťahy. Barba si medzi účastníkmi našiel niekoľko spolupracovníkov, pôvodcov mémov, ktorí pomohli vytvoriť z Odinu také významné divadlo, akým je. Menujem len reprezentatívne príklady takýchto tvorcov: I Made Djimat a I Wayan Bawa z Bali, Sanjukta Panigrahi z Indie, Parvathy Baul z Bengálska a Augusto Omolú z Brazílie.

Barba, po desaťročia sa systematicky venujúc štúdiu a inšpirovaniu sa východnými divadelnými kultúrami, vytvoril nový divadelno-vedný termín *euroázijské divadlo*. Pod ním zhrnul svoju predstavu postupného prepájania a vznikajúcej

---

<sup>110</sup> O bartri budem podrobnejšie písať v kapitole 5.4 tejto práce.

<sup>111</sup> O pred-expresivite budem podrobnejšie písať v kapitole 5.2.5 tejto práce.

<sup>112</sup> SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 20.

integrity euroázijského divadelníctva do akéhosi jednotného bloku, ktoré sa deje v posledných zhruba 100 rokoch.<sup>113</sup> Vo svojej bohatej praxi režiséra a kouča hercov podľahol čaru exotických scénických nástrojov nespočetnekrát. Dodnes vo svojej práci notoricky pravidelne využíva sebou preformulované a sebe prispôsobené elementy východných tradícií.

Práve za toto ho kritizuje, okrem iných, aj čínsky teatrológ Min Tian: „V Barbovej myšlienke „euroázijského divadla“ alebo v konštrukte jeho idey „pred-expresivity“ boli myšlienky, princípy a techniky rozličných ázijských divadiel eklekticky vytrhnuté z ich estetických a umeleckých kontextov a boli znovu použité v zhode s Barbovou antropologickou víziou univerzálnych a esenciálnych (...) divadelných síl. (...) Prax interkultúrneho divadla – výmena, požičiavanie si, obchod či vykradnutie – nevyhnutne postihuje akékoľvek divadlo pretože porušuje jeho zdedenú závislosť od spoločnosti, z ktorej dráma berie svoj život a pre ktorú bolo zamýšľané jej hranie. Preto, napriek zámerom praktikov, je vlastne interkultúrna divadelná výmena formou plienenia a jej výsledkom je maškarná pretváarka alebo, v najlepšom prípade, vytvorenie malej zoo, v ktorej nemá žiadny tvor plnohodnotný život. (...) Divadelná interkulturalita nie je organickou fúziou alebo integráciou, ale skôr zrážkou a násilným premiestnením rôznych divadelných síl.“<sup>114</sup> Podoba využitia zdrojového mému prijímateľom môže, a samozrejme zákonite bude zasahovať do jeho kodifikovaných foriem, ak takéto existujú. Barba túto prax prispôsobovania si tradícií sám priznáva: „Katakali, rovnako ako všetky východné divadlá, nemôže byť skopírované alebo presadené. Môže slúžiť len ako stimul, východiskový bod.“<sup>115</sup> Kodifikáciu môžeme v tomto kontexte teda chápať ako akúsi snahu vzoprieť sa mutácii formou inštitucionalizácie, ustálenia, ktoré je od určitého momentu vývoja prakticky nemenné, násilne presadzované. Ustávajú ho ale ľudia. Mémy nejaká kodifikácia, prirodzene, nezaujímajú.

Podobne – ako zneužitie či vulgárne a nepoučené vykradnutie – vníma Min Tian uchopenie odkazu toľkokrát skloňovaného čínskeho herca Mei Lanfanga

<sup>113</sup> SAVARESE, Nicola. *Eurasian Theatre: drama and performance between east and west from classical antiquity to the present*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2010.

<sup>114</sup> TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: twentieth-century chinese-western intercultural theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. (Elektronická edícia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.)

<sup>115</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 74 – 75.

Mejerchoľdom, Brechtom a ďalšími.<sup>116</sup> Odkaz čínskej opery bol žiadostivými Európanmi unesený a podľa Min Tiana aj znásilnený ako Sabínky Rimani v priebehu 20. storočia často a opakovane. Aj na tomto únose bolo vystavané moderné antiiluzívne európske divadlo.

Len pre úplnosť je nutné v skratke dodať, že Číňania, národ u nás historicky známy skôr ako tradíciou zaťažený pestovateľ svojich kodifikovaných divadelných mémov, než radikálni divadelní experimentátori, nie sú už od začiatku 20. storočia podľa Tiana v nakladaní s cudzím dedičstvom o nič morálnejší, než veľký zlodej a vykoreňovateľ odkazov tradícií Barba. Celú druhú polovicu svojej knihy *Poetika odlišnosti a premiestnenia (The Poetics of Difference and Displacement)* venuje Tian histórii preberania, využívania a zneužívania odkazu európskeho divadla (antickej tragédie, Shakespeara, Ibsena, Stanislavského, Brechta a celej avantgardy, Grotowského nevynímajúc) čínskym divadelníctvom pre vlastnú obrodu a ako katalyzátora hľadania vlastnej modernej identity. Kultúrna výmena, vrátane krádeží a násilných výpožičiek, prebiehajú oboma smermi.

Barba jednak cíti svoju príslušnosť k hneď niekoľkým divadelným tradíciám a skupinám, no zároveň chápe, že mém pochádzajúci z tradície každý tvorca vedome či podvedome prispôsobuje svojmu obrazu a vytvára tak jeho životaschopnejšiu mutáciu. Len vytrhnutý zo svojho času a kontextu bez nutného prispôsobenia neprežije: „*Možno kedysi malo (divadlo) význam, pred moderným divadelným priemyslom, masovou kultúrou a novými mýtmi a obradmi, ktorými mladšia generácia olúpila prax divadla o jeho legitimitu a efektivitu. (...) Divadlo je umelecká aktivita hľadajúca zmysel. Je, samo o sebe, archeologickým pozostatkom iného času. (...) Do týchto archeologických pozostatkov, ktoré stratili svoju bezprostrednú prospešnosť, vstrekuje hodnoty meniace sa s dobou. Môžeme prevziať súčasné hodnoty, vzhľadom na ducha času a kultúry, v ktorých žijeme. Alebo môžeme žiť ako*

---

<sup>116</sup> „V Brechtovej a Mejerchoľdovej interpretácii tradičného čínskeho divadla bola štylizácia a ďalšie konvencie čínskeho divadla vytrhnuté zo svojho estetického a umeleckého kontextu a boli znovu použité ako anti-iluzionistické techniky a nástroje v Brechtových a Mejerchoľdových estetických a umeleckých konštruktoch, obzvlášť v Brechtovej teórii ‚odcudzovacieho efektu‘ a Mejerchoľdovej myšlienky ‚konvenčného divadla‘, ktoré sú od základu európske. (...) (európski divadelníci) vnímajú ázijské divadlo ako svojho spojenca v boji proti európskemu realizmu a vo svojom hľadaní univerzálneho jazyka divadla; ázijské divadlá sú velebené, presídľované, rekonštruované a prisvojované si ako materiál v službách túžob, investícií a projekcií ich konkurujúcim si a neustále sa obnovujúcim experimentom a teóriám.“ (TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: twentieth-century chinese-western intercultural theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. (Elektronická edícia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.))

vydedenci a objaviť si svoje vlastné dedičstvo. Môžeme si opakovať, že nie sme dedičmi „veľkej tradície“, ale že „existuje dedičstvo od nás pre nás samých“.<sup>117</sup>

Budovaním svojej selekcie toho, čo pre neho funguje a čo ho zaujíma vynímaním z iných, už ustálených mémov a ich adaptáciou na vlastný obraz vytvoril Odin niečo, čo sám nazýva svojou *malou tradíciou*.

### 3.8 Ďalší predkovia Continua

Pavel Štourač, zakladateľ a režisér divadla Continuo vo svojej dizertácii sám stopuje svojich divadelných predkov a potvrdzuje to, o čom by sa mohli len ťažko viesť spory: „*Inspiráci pro vznik skupiny (Continuo) se staly myšlenky i praktické divadelní pokusy tvůrců tzv. první a druhé divadelní reformy, jako byli Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Peter Schuman a před nimi Antonin Artaud a E. G. Craig. Stejně tak nás inspirovalo setkání s tvorbou divadelních skupin, jejichž inscenace jsme měli možnost na přelomu 80. a 90. let vidět.*“<sup>118</sup> Od Artauda a Stanislavského je k Štouračovi a jeho Continuu natiahnutá priama, aj keď kľukatá niť inšpirácie, odovzdávaná a pozmeňovaná mnohými jednotlivými širiteľmi, dlhá vyše 100 rokov. Štourač ďalej pokračuje v zozname predkov výraznými a objavnými francúzskymi divadlami venujúcimi sa novému cirkusu: *Théâtre Dromesko, Jazdecké divadlo Zingaro a Que-Cir-Que*. Štourač tým odkazuje na výraznú líniu tvorby Divadla Continua z 90. rokov, ktorá bola venovaná novému cirkusu, pouličným predstaveniam a sprievodom. Rovnako spomína poľské alternatívne pohybové tanečné a vizuálne divadlá *Teatr Ósmego Dnia* (a jeho zakladateľa a režiséra Lecha Raczaka), *Scena Plasticzna a Akademia Ruchu* z prelomu 80. a 90. rokov<sup>119</sup>, ktoré boli ďalšími deťmi (aspoň čiastočnými) Grotowského.

Pri osobných rozhovoroch Pavel Štourač ako zdroj svojej najväčšej inšpirácie potvrdzuje Jerzyho Grotowského a jeho Teatr Laboratorium. V tesnom závесе nasledujú spomínaní E. G. Craig, Leszek Mądzik, ale aj Tadeuz Kantor, ktorých Štourač nazýva reprezentantami mŕtveho divadla a Adolpha Appiu reprezentantom

---

<sup>117</sup> BARBA, Eugenio. *Theatre: solitude, craft, revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 261 – 218.

<sup>118</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 9.

<sup>119</sup> *Tamtiež*, s. 9.



živého divadla. Z nedivadelných prameňov spomína Jiřího Ortena a Leonarda da Vinciho.

Dôležité je taktiež pripomenúť výraznú skúsenosť – sťaž Štouračovcov zo začiatku 90. rokov v ruskom fyzickom a tanečnom divadle *Derevo* v Petrohrade a fascinácia a zároveň odpor, ktorý u Štourača vyvolal jeho režisér Anton Adasinskij. Fascinácia kvôli výsledkom tvorby, odpor kvôli diktátorským režiséorským praktikám, ktorými sa k výsledkom v *Dereve* dopracovával.

Štourač vo svojej dizertácii doslova zaznamenáva momenty, kedy si priamo prebiehajúcu memetickú infekciu plne uvedomoval: „*mohu uvést konkrétní momenty z představení, která jsem viděl a při nichž jsem cítil: ano, takové divadlo chci dělat.*“<sup>120</sup>

Ale ako správny, priam vzorový vzdorovitý oidipovský syn a rebelujúci žiak otvorene a sympaticky ostentatívne vlastných predkov vo svojej dizertácii o pár riadkov ďalej zavrhuje: „*Myšlenky řady těchto tvůrců inspirovaly vznik naší skupiny a přímo či nepřímo ovlivnily její podobu a principy, ze kterých práce naší skupiny vychází a které rozvíjí. Přesto jde o naši vlastní cestu. Zkušenosti předchůdců jsou použitelné jen v tom smyslu, že inspirují a dodávají odvahu. Kopírovat je, by byla hloupost. Žijeme v jiné době než oni, a ačkoliv možná máme stejné nebo podobné otázky, odpověď na ně nemůže být jejich odpovědí. Tento vědomý vztah k I. a II. divadelní reformě tak pro nás není ani určující, ani zavazující. Je inspirativní, je provokativní, není dogmatický.*

*Mám totiž vůči řadě myšlenek zmíněných osobností i dalších inspirujících tvůrců tohoto hnutí, stejně jako vůči některým výsledkům jejich práce, výrazné výhrady. Možná s nimi dokonce nesouhlasím ve vícero věcech, než kterými nás inspirují. A to ve vší úctě k jejich přínosu pro světové divadlo. Grotovského „paradivadelní“ cesta se pro mě ztrácí v mlze nepochopitelnosti. (...) Brookovy inscenace z posledních let mě nechávají chladným. Craig stejně jako Kantor byli egomaniáčtí neurotici a Artaud nefalšovaný šílenec neschopný zrealizovat své megalomanské vize, které se krásně vyjímají na papíře, ale skutečné divadlo se jim jaksi vzpírá. Přes to všechno jsou to tvůrci, které nelze obejít.*“<sup>121</sup>

Pokiaľ ide o vedomý vzťah Continua voči Odinu, je možno ho v skutočnosti zhodnotiť veľmi stručne a kompaktno. Podobne ako v *Dereve*, aj v *Odine* bol mladý

---

<sup>120</sup> ŠTOURAC, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 27.

<sup>121</sup> *Tamtiež*, s. 27 – 28.

Pavel Štourač (tentokrát bez manželky Heleny Štouračovej) na začiatku 90. rokov na krátkej stáži. Rozprával sa tam s hercami Odinu, videl ako divadlo funguje a videl, čo robia. Potom odišiel. Nič viac. Možno je prirovnanie, ktoré sa chystám použiť nevhodné, no šlo v podstate o ekvivalent sexu na jednu noc. Doma pokračoval v zakladaní svojho Continua. O Barbovi sa, ako o neuspokojivom učiteľovi, ktorý vlastne učiteľom podľa Štourača ani nebol, vyjadruje s krásnym dešpektom: „*Mnohé Barbovy these a proklamace pokládám za kalkul a dobrý marketingový tah pro obchod s „alternativou“.*”<sup>122</sup>

Vedomé odmietnutie Barbu a Odinu ako predka Štouračom pre hľadanie vnútorných nadväzností a väzieb v tejto práci veľa neznamená. Snažím sa popísať prenos ducha, ktorý Odinu nepatrí, ten je „len“ jeho prenášačom, dokonca jedným z niekoľkých. To, že sa Štouračovi detaily konkrétnych odinovských prejavov tohto ducha nezdajú divadelne zvodné či sú podľa neho dokonca „šmelinárstvom“, je pochopiteľné očakávateľné a v poriadku. Dôležité je tu predsa niečo iné. Je to prenos esencie, a teda tela odkazu či mému, nie jeho mutačných nánosov. Dôležitá je pokrvná línia. Štourač vďaka existencii Odinu mohol spoznať živé dedičstvo entropicky sa rozplývajúcich, rozkladajúcich sa pozostatkov odkazu Grotowského, dávno mŕtveho Stanislavského a ďalších, ktorých vo svojom živote inak stretnúť nemohol. A okrem toho si myslím, že napriek vedome proklamovanému odmietnutiu, čerpalo do svojho života Continuo z Odinu množstvo prvkov. Toto sa budem snažiť dokázať na nasledujúcich stranách práce.

---

<sup>122</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 27 – 28.

## 4. Život

### 4.1 Heretici ducha

V nasledujúcich dvoch kapitolách budem písať o živote a tvorbe ústredných divadelných skupín tejto práce – Odinu a Continua. Budem popisovať ich atribúty a charakteristiky, ich konštanty a premenné, ktoré dokážu ako veľmi sú si obe divadlá podobné. A aj v tom, v čom si podobné nie sú, je často možné pozorovať ich spoločný základ, zdroj rozvinutý v dvoch nie príliš vzdialených variantoch. Pre popis vyberám také prvky ich života a tvorby, ktoré dokladajú putovanie mémov od ich predkov a medzi nimi vzájomne, a zároveň také, ktoré ich čo najviac oddeľujú od väčšiny iných divadiel. Na príkladoch uvidíme, ako sa duchovia predkov udržali a rozvinuli, ako si z nich Odin a Continuo vytvorili svoje herézy, sebe prispôbené výklady. Skúsenosť, rovnako ako obsah odkazu, nie je prenosná ako dokonalá kópia, ale ako inšpirácia, podnet, impulz k samostatnej ceste, často veľmi podobná zdroju, no nikdy nie úplne rovnaká. Dôležitá je hýbajúca energia a jej vektor, podstata ducha.

Začnem písať o neumeleckých aspektoch skupiny, alebo ako ich nazývam ja, o jej živote. Život skupiny predchádza tvorbu a určuje jej charakter a kvalitu. To isté tvrdí aj Pavel Štourač: *„(...) mé dosavadní zkušenosti mě vyučily měrou vrchovatou, že o kvalitě umělecké práce nakonec rozhodují právě neumělecké roviny práce. Vztahy lidí ve skupině, jejich rozvoj, místo, ve kterém pracují a jejich vztah k němu, způsob rozhodování, organizace času pracovního a mimopracovního atd.“*<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 79.

## 4.2 Filozofia

### 4.2.1 Meno pre divadlo

Pomenovať typ či druh divadla, akým sú Odin Teatret a Divadlo Continuo je problematické. Nevystačíme si tu s tradičným a zaužívaným terminologickým aparátom. Jednak sa nedajú využiť jednoslovné, dobre ustálené názvy, ktoré obsahujú celý balík predpokladaných skúseností, ako napr. činohra alebo opera, či bábkové divadlo, lenže nedajú sa použiť ani zložené, modernejšie a menej ustálené pomenovania ako autorská činohra či nezávislé bábkové divadlo pre dospelého diváka. Divadlá ako Odin a Continuo v sebe totiž zahŕňajú priveľa aspektov na to, aby bolo vytvorenie názvu funkčné a vzhľadom na svoj rozsah aj použiteľné (pridlhé názvy strácajú jasnosť, ťažko sa v nich orientuje a sú nepraktické). Nový, samostatný, presný a funkčný názov, ktorý by divadlá tohto typu vystihoval, mi nie je známy.

Ak by sme sa ale predsa len chceli pustiť do dlhého názvu, pre obe skupiny by boli určite vrcholne relevantné nasledujúce čiastkové definície, vzťahujúce sa na estetiku tvorby, ako aj na spôsob organizácie a života skupiny:

- fyzické či pohybové, čiastočne tanečné divadlá;
- dokumentárne a výskumu sa venujúce divadlá;
- devised divadlá venujúce sa kolektívnej autorskej tvorbe skupiny;
- experimentálne, alternatívne či trochu archaicky aj avantgardné divadlá;
- štúdiové či laboratórne divadlá;
- komunitné a sociálne-komunitné divadlá;
- antropologické divadlá;
- divadlá patriace k arriérgarde;
- divadlá druhej divadelnej reformy;
- nezávislé divadlá.

Continuo by mohlo byť navyše vizuálnym divadlom, site-specific divadlom, bábkovým divadlom a kedysi aj divadlom nového cirkusu a pouličných produkcií. Odin zas euroázijským divadlom.

Názov divadla či pomenovanie jeho charakteru často smeruje k definícii jeho filozofie, hodnôt, preferencií, a teda zrkadleniu ľudských a profesijných potrieb tvorcov, ktoré sa realizáciou toho-ktorého divadla rozhodli sledovať. Keďže dôsledné pomenovanie zaužívanými pojmami je tu problematické, až nemožné, a keďže obaja

sú tvorcami svojich divadelných vesmírov, vytvorili si Eugenio Barba a Pavel Štourač pre svoje divadlá nielen názvy – Odin Teatret a Divadlo Continuo –, no tvorivo pomenovali aj ich najelementárnejšiu misiu, úlohu či esenciu. Pomenovali tým aj svoje najzásadnejšie umelecké potreby a osobnú filozofiu.

#### 4.2.2 Potreby a hodnoty

Odin a Continuo vznikli a sú živené z bytostnej potreby. Pre ich zakladateľov, ako o tom píše Pavel Štourač, nie je divadelná tvorba prácou oddelenou od osobného života, ale povolaním v pravom slova zmysle, životným módom, prirodzenosťou: „(...) *hlavne si otázku typu „stojí mi to vôbec za to?“ nekladu. Nepociťuji, že bych musel v sobě něco překonávat, s něčím v sobě bojovat. (...) pro nás je to tak přirozený způsob, že se skoro ani nesnažíme hledat racionální odpovědi na to, proč to děláme. (...) Je to přirozená potřeba odpovědět na něco, co je stejně přirozeně výzvou.*“<sup>124</sup> Štourač považuje divadlo za bytostnú potrebu človeka ako živočíšneho druhu, ako reakciu na svoju existenciu vo svete a otázky, ktoré sú s ním od jeho samotného počiatku: „*Má se za to, že divadlo se zrodilo z rituálu, kultu, náboženství. Všem těmto jevům však předchází základní proto-pohyb, touha po odpovědi na vědomí vlastní existence. V tomto pohybu je zakódován budoucí zrod rituálu, kultu i organizovaného náboženství, stejně jako divadla a umění. To všechno jsou totiž velmi sofistikovaně organizované společenské a kulturní struktury. Impulsem k nim je individuální psychický pohyb. Tento pohyb je elementární lidská potřeba odpovědět na vědomí bytí, na fakt, že člověk je, a že si uvědomuje, že je.*“<sup>125</sup> Táto potreba privádza členov oboch divadiel nachádzajúcich sa v rozličných geografických, dejinných a politických okolnostiach do totožných situácií a k totožným rozhodnutiam, ktoré boli a naďalej sú pre ostatných – nielen laikov, divákov, no aj kolegov z iných divadiel – neakceptovateľné a nepochopiteľné. Ide o obetu divadlu, ktoré robia? Z ich pohľadu nie, tak to okrem Štourača tvrdí aj Roberta Carreri z Odinu: „*Robí to (Eugenio Barba), lebo si nemôže pomôcť. (...) Tak ako ja, ako ostatní. Pretože si nemôžeme pomôcť.*“<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 14.

<sup>125</sup> *Tamtiež*, s. 58.

<sup>126</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 156 – 157.

Pavel Štourač dal svojej bytostnej potrebe realizovanej prostredníctvom divadla aj vlastný názov. Nazýva ho rezponzívnym divadlom a je vlastne internou rovinou, či kvalitou divadla, ktorému sa venuje. Responzívne divadlo preňho je: *“(...) hľadáním odpovedi na vedomí existence, hľadáním souvislostí, hľadáním místa každého jednotlivého člena skupiny ve světě. Divadelnost považujeme za nejvhodnější prostředek k tomuto hledání. Divadlo pak vnímám jako možnost odpovedi na toto vědomí. Není to divadelnost a divadlo jen estetické. Je lidské.”*<sup>127</sup> Štourač si zo svojho divadla spravil osobnú sfingu či Pýthiu, ktorej sa môže pýtať na zásadné otázky vlastnej existencie. Je preňho nástrojom výskumu samého seba a sveta ako takého.

Potreba divadelnej tvorby sa v celej šírke a naliehavosti prejavuje skôr ako akási závislosť. Som presvedčený, že divadlo, ktorému sa členovia oboch skupín venujú, je pre nich drogou, bez ktorej nechcú a nevedia existovať. Uspokojenie potreby prichádza skrz magické, možno až posvätné okamihy strávené na javisku či v skúšobni pri práci na tvorbe inscenácie, ale aj v okamihoch zdravého života skupiny. Tieto im poskytujú práve a len takýto druh divadla, ktoré pre nich nie je len prácou, ale hlbokým naplnením života.

Aby mohli takéto divadlo robiť, museli si vytvoriť podmienky, ktoré vopred nikde neexistovali a bojovať proti entropii útočiacej zo všetkých strán. Také podmienky, ktoré odrážajú ich dosť netradičné potreby. Esencia týchto potrieb je reprezentovaná ideovými rámcami, základnými filozofiami smerovania či misií, ktoré si ako zhustené verzie svojich predstáv vytvorili a pomenovali. Hľadajú možnosti ich realizácií a na ich základe budujú svoje organizácie, tvoria a žijú tak, ako chcú a potrebujú. Inak totiž nevedia. To, že sa im to podľa všetkého podarilo a vytvorili to, čo chceli, naznačuje aj to, že Eugenio Barba režíroval všetky svoje predstavenia len v Odine a Pavel Štourač takmer všetky svoje v Continuu (okrem réžie absolventského predstavenia na Accademii Teatro Dimitri vo Švajčiarsku). Aby dokázali uspokojiť svoje potreby, teda nemuseli odchádzať nikam inam.

---

<sup>127</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 64.

### 4.2.3 Tretie divadlo

Odin Teatret sa už veľmi krátko po svojom vzniku vyprofiloval ako ostrov alternatívnej kultúry v európskom mori nastupujúceho konzumu. Stal sa takmer utopickým svetom so svojimi vlastnými pravidlami a hodnotami, definovanými prioritne v opozícii oproti väčšinovému divadlu, ktoré zabáva a zarába alebo vydáva na obdiv ego svojich tvorcov. Odin bol budovaný ako funkcia skupiny niekoľkých zanietených mladých ľudí veriacich v zmenu sveta k lepšiemu a ich nemateriálnych životných potrieb, a to v významných 60. a 70. rokoch 20. storočia. Pripomínal pokusy utopických skupín z Monte Verità<sup>128</sup>, akurát vydržal podstatne dlhšie, než ktorákoľvek z nich. Mladý Barba vimplantoval do Odinu niekoľko základných, z divadelného hľadiska veľmi netradičných hodnôt. Všetky pretrvali a definujú Odin dodnes, čo je po 57 rokoch vlastne zázrak. Ide o:

- pokojnú revoltu voči väčšinovej spoločnosti, a to ponúknutím životnej alternatívy;
- demokratické princípy, no nie úplnú demokraciu;
- ľavičiarstvo, no nie komunizmus;
- absentujúcu hranicu medzi profesijným a osobným životom, a teda možnosť žiť svoje poslanie;
- veľmi silný sociálny aspekt skupiny;
- právo slobodne tvoriť, objavovať a spoznávať svet divadlom a kultúrou, a to pod vedením Barbu ako režiséra;
- fascináciu východnými kultúrami;
- a aktívny politický postoj.

Politika dýcha skoro zo všetkých hodnôt, ktoré som pred ňou vymenoval. Samozrejme, pretože Barba bol a je posadnutý Brechtom a jeho divadlom, a to nielen v politickej rovine: „*Divadlo pre mňa bolo synonymom revolty. Našiel som ju v Brechtovom divadle, v nabádaní zaviazat' sa a bojovať proti nespravodlivosti a ľahostajnosti. Zabralo mi nejaký čas (...) pochopiť, že revolta musí byť obrátená voči mne samému, voči mojej nečinnosti a kompromisom, voči predsudkom kultúry, ktorou som bol nasiaknutý, voči tomu, čomu som bol naučený a čo som chcel zo*

---

<sup>128</sup> Monte Verità je kopec nad mestom Ascona vo švajčiarskom kantóne Ticino, ktorý bol v priebehu 20. storočia miestom opakovaných snáh vytvoriť utopickú spoločnosť anarchistov, socialistov, vegetariánov či nudistov. Medzi tých, ktorí ktorí v obci na kopci určitú časť svojho života žili a boli ním inšpirovaní patrili aj H. Hesse, C. G. Jung, E. M. Remarque, I. Duncan, C. E. Kell, P. Keel, R. Steiner, E. Toller či R. Laban.

svojho mozgu vyškrať ako žena, ktorá sa pokúša o potrat.“<sup>129</sup> Barba je revolucionárom dodnes a máločo zo svojich ideálov zmenil. Akurát pochopil, že divadlo zmenu celej spoločnosti dosiahnuť nemôže. Len revolúciu jednotlivca a revolúciu samého seba.

Barba rámec, v ktorom môže vytvárať svoje divadlo tak, ako chce a potrebuje, nazýva  **tretím divadlom** . Je to jeho vlastný pojem a ustanovuje ho v protiklade k svojmu výkladu tzv.  *prvého divadla* , a teda klasických, „ušľachtilých“ kamenných produkcií, ktoré sú podľa neho servisom pre meštiakov a tzv.  *druhého divadla* , avantgardy, ktorá sa neustále pokúša o novú originalitu a neustálu zmenu.<sup>130</sup> Barba podľa všetkého toto pomenovanie po prvýkrát použil v svojej prednáške na festivale BITEF v Belehrade v roku 1976.<sup>131</sup> Tým zároveň uvádza svoj koncept to kontextu úspechu a politickej popularity vtedajšej Juhoslávie, ako krajiny reprezentujúcej funkčnú a efektívnu „tretiu politickú cestu“ nachádzajúcu sa niekde medzi komunizmom a kapitalizmom.

Barbovo tretie divadlo je: „ *Sumou všetkých tých divadiel, ktoré sú, každé svojím spôsobom, strojcami svojho zmyslu. Každé z nich definuje zmysel toho, prečo sa venuje divadlu, svojím autonómnym spôsobom, tomuto hovorí Jouvét „dedičstvo od nás určené nám“* .“<sup>132</sup> Termín tretie divadlo, ktoré teda nie je ani charakteristikou estetiky predstavení, techniky, ani žiadneho umeleckého trendu<sup>133</sup>, popisuje iba snahu, spoločný vektor divadelných skupín, ktoré: „ *neuznávajú hranice priradené nášmu remeslu okolitou kultúrou* .“<sup>134</sup>

V 60. a 70. rokoch, kedy koncept tretieho divadla vznikal, začínali súbory vyznávajúce podobné ideály vznikať po celej Európe (najmä v Taliansku, Španielsku, kde ich vtedy boli desiatky), v Severnej a hneď na to aj v Južnej Amerike. Barba vtedy o nich písal ako o súostroví skladajúcim sa z ostrovov plávajúcich osamelo vo väčšinovej kultúre, ktorá ich neprijíma a vykazuje ich na okraj svojho záujmu.<sup>135</sup> Odin

---

<sup>129</sup> BARBA, Eugenio.  *On Directing and Dramaturgy: burning down the house* . New York, London: Routledge, 2010, s. 16.

<sup>130</sup> BARBA, Eugenio.  *Theatre: solitude, craft, revolt* . Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 168 – 170.

<sup>131</sup> BARBA, Eugenio.  *The Floating Islands: reflections with odin teatret* . Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 149.

<sup>132</sup> BARBA, Eugenio.  *Theatre: solitude, craft, revolt* . Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 221.

<sup>133</sup>  *Tamtiež* , s. 216.

<sup>134</sup> Eugenio Barba in WATSON, Ian.  *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret* . New York, London: Routledge, 1993, s. 20.

<sup>135</sup> Názov jednej z jeho zásadných a v tejto práci hojne citovaných kníh z tohto obdobia je  *Plávajúce ostrovy (The Floating Islands)* .



s týmito spriaznenými súbormi rozvíja vzťahy, spoluprácu a rozličné aktivity. Spolu, osamelé, vytvárajú vlnu špecifickej divadelnej subkultúry. Ani prvé divadlo prináležiace k oficiálnej kultúre, ani druhé za každú cenu progresívne divadlo, o súostrovia tretieho divadla vtedy samozrejme nestálo.

#### 4.2.4 Creatio continua

Rovnako ako Odin, aj zakladatelia Divadla Continuo opúšťajú väčšinou, oficiálnu divadelnú kultúru a vytvárajú si vlastný svet. Avšak ústrednou, východiskovou myšlienkou, okolo ktorej sa točí mentálny vesmír Continua, je **kontinualita**. Tá je zároveň aj jeho nomen omen a dala skupine meno. V protiklade s tým, ako fungovala a stále funguje väčšina českých divadiel, túžili Helena a Pavel Štouračovci hľadať, tvoriť a rozvíjať divadlo dlhodobo, neustále a neprerušovane. Toto ich zameranie prirodzene pripomína snahy vlny *štúdiových divadiel* zo 70. a z 80. rokov v bývalom Československu. Rovnako ako oni chceli aj Štouračovci pracovať hĺbkovo a dôsledne.

Pavel Štourač vzhľadom na túto tému vo svojej dizertácii cituje Henriho Bergsona a vysvetľuje skrz neho svoje ponímanie kontinuality: „*Plynutí - trvaní, jenž se v čase mění, však považuje Bergson za „podstatu člověka, života a svobody“.* *Continuum je to, co je souvislé, spojité, nedělitelné. Continuo pak znamená nepřetržitě, souvisle, stále, bez členění, dělení.*“<sup>136</sup>

Domnievam sa, že adekvátnym výkladom kontinuality, pre Continuo natoľko podstatnej, že si ju zobralo do svojho názvu, môže byť aj jeho biblická konotácia. *Creatio continua* je jedným z teologických výkladov vzťahu kresťanského boha k tvorbe sveta. Koncept predostiera myšlienku, že božský akt tvorby nie je ukončený, ale prebieha neustále a teda, že boh je s našim svetom v neustálom tvorivom spojení, jeho zapojenie sa neskončilo šiestym dňom stvorenia a možnosti jeho intervencií sú otvorené dnes, aj v budúcnosti. Svet teda nie je ukončený, hotový, ale jeho tvorba stále prebieha.

Permanentné odmietanie obmedzujúceho ustálenia, vytrvalá rezistencia, neuspokojenie sa s definitívnymi pravdami, vyznávanie sústavnej, neukončenej tvorivosti v práci – zámerom Continua je byť neustále v pohybe, v prúde

---

<sup>136</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 13.

kontinuálneho života. Neznamená to, že si žiadne plody dlhého hľadania neuchovajú, ale to, že na nich nelipnú a stále ich preverujú. Nie je problémom opustiť to, čo už poznajú a ísť hľadať niečo iné niekam inam. Niekedy sa zdá, že tvorcovia Continua si odmietanie už spoznaného a vyskúšaného doslova užívajú. Slovami Pavla Štourača: „Lze zuby nehty držet jistý standard a víceméně opakovat již nalezené. To však není tvorba. K tvorbě patří hledání, riziko, nevědění, zkoušení. Nacházení, ale i mýlení se. Omyly a chyby, které jsou průvodním jevem hledání a příslibu nalezení něčeho nového, podstatného, jsou pro mne nezbytným předpokladem možnosti pokračovat, cosi jako jídlo, spánek, nebo dýchání.“<sup>137</sup>

Tretie divadlo a kontinualita. Tieto odrazy základného mentálneho nastavenia sú myšlienkovými rámcami, na základe ktorých Barba a Štouračovci vybudovali na osamelých ostrovoch „inej“ kultúry svoje nové svety. Výsledky dôslednej a dlhodobej realizácie týchto dvoch konceptov v reálnych okolnostiach sveta nutne vplývajú na špecifiká charakterov oboch divadiel, determinujú to ako oba súbory žijú, čím všetkým sú a s akými kontextmi sa musia vysporiadať, aby mohli fungovať. Skúmajúc tieto jednotlivé oblasti narážam znova a znova na opakujúce na paralely v totožnej alebo okolnosťami mierne zmutovanej podobe. Budem sa venovať tým najpodstatnejším a najmarkantnejším.

---

<sup>137</sup> ŠTOURAC, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 45.

## 4.3 Nezávislosť

### 4.3.1 Divadlo ako nezávislá organizácia

Keďže zakladateľov Odinu a Continua nemohlo uspokojiť akékoľvek divadlo, ale len jeho veľmi špecifická mutácia, bolo pre nich ťažké, či dokonca nemožné zaradiť sa do už existujúcich oficiálnych divadiel, pretože tieto nemohli ich neštandardné potreby uspokojiť. Zakladateľom Odinu bola dokonca na začiatku cesty táto možnosť odoprená. Odpoveďou oboch skupín bolo vytvorenie si vlastných súborov, ktoré im poskytli požadovanú nezávislosť vo voľbe v oblasti ich tvorby a života.

Tu je nutné podotknúť, že Odin Teatret bol v Európe jedným z prvých divadiel, ktoré začali v 60. rokoch 20. storočia fungovať v novom móde subvencovania. Táto len nedávno založená, technicky vzaté amatérska divadelná skupina, bola oslovená dánskym mestom Holstebro, aby sa v ňom usadila a oživila v meste kultúrny život. Odin bol Holstebrom podporovaný len v malej miere – dostal malý ročný finančný príspevok a priestory starej hospodárskej stavby na kraji mesta. Na zostatok nutných nákladov si musel zaradiť alebo ich minimalizovať. Aj preto mal Odin voľnú ruku pri rozhodovaní o tom, čo a ako bude divadelne tvoriť – mesto mu príliš nemalo čo finančne skracovať. V dobe, keď v Európe fungovalo len minimum profesionálnych divadiel mimo bežné formy subvencovania, sa stal Odin predchodcom toho, čomu dnes hovoríme nezávislé divadlo.<sup>138</sup> To je dnes, na rozdiel od 60. rokov, celkom bežnou a legitímnou formou existencie divadelnej skupiny.

Continuo vzniklo rovnako ako nezávislá divadelná skupina. Nakoniec práve štruktúrovanie na čiastkové pojmy „nezávislá“, „divadelná“ a „skupina“ si vo svojej dizertácii zvolil Pavel Štourač na sto strán dlhý popis činnosti svojho divadla. Na základe toho môžeme usudzovať, že nezávislosť zohráva vo vesmíre Continua veľmi významnú rolu. Nakoniec, rovnako ako Odin, aj Continuo bolo jedným z prvých nezávislých divadiel v Česku po Nežnej revolúcii. V úvode svojho popisu Štourač píše: *„Založili jsme skupinu, která vyznává divadlo jako proces, potřebu, způsob bytí. Založili jsme však také instituci, která si dala za úkol nezávislost ve smyslu politickém i finančním. Instituci, jejímž prvotním smyslem není vytváření*

---

<sup>138</sup> WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. New York, London: Routledge, 1993, s. 2.

*divadelních produktů, které instituci a její členy živí, ale umělecká tvorba a zajištění podmínek pro tuto tvorbu.*<sup>139</sup> Štourač pomenúva základné aspekty, ktoré sa dajú pri pojme nezávislosť divadelnej skupiny vnímať: politika, financie a nevyslovená zostáva medzi riadkami aj sloboda, ktorú nezávislosť prináša.

Vo všeobecnosti sa s nezávislými divadelnými skupinami v prvom rade notoricky spájajú nasledujúce základné konotácie:

- skladbu finančných zdrojov tvoria granty, donori, príjem z tržieb;
- z toho vo väčšine prípadov vyplýva konštantný nedostatok financií;
- nasleduje boj o existenciu a permanentná existenčná kríza;
- a teda byť súčasťou nezávislej skupiny a snažiť sa zarobiť si tak na živobytie vyžaduje silnú životnú odvalu, nesmiernu vytrvalosť a/alebo hlúposť.

#### 4.3.2 Boj o finančné prežitie

Život a tvorba nezávislého divadla je bez prehánania neustávajúcim bojom o holú existenciu. Barba to tvrdil už v roku 1979, a to ešte v relatívne dobrých časoch - v dobe dánskej ekonomickej konjunktúry a tzv. zlatom veku sociálneho štátu: „*Uvedomujem si, že zmysel Odinu nespočíva len v jeho divadelných výsledkoch. Je aj v jeho vlastnej existencii, v jeho prežití.*“<sup>140</sup> Realita Odinu a Continua je vzhľadom na fenomén nezávislosti prakticky totožná.

Členovia Odinu na začiatku existencie skupiny cez deň pracovali (mimo divadla) a večer skúšali a hrali v školských triedach a opustených protiatómových krytoch, a to prakticky zadarmo, pre pár divákov. Prenájom priestorov, samozrejme, platili sami.<sup>141</sup> V Odine sa traduje, že divadlo vo svojich začiatkoch prežilo aj vďaka tomu, že na každú jednu reprízu mali zabezpečeného aspoň jedného diváka, pretože na všetky chodil mladý muž, ktorému sa páčila jedna z herečiek. Mali teda pre koho hrať a mohli vykazovať predstavenia. Tak, či onak divadlo, ktoré hrá predstavenia zámerné len pre pár desiatok ľudí, pre nepočtetnosť svojho minoritného publika a časovú náročnosť iných aktivít, nemá šancu užiť sa len hraním a musí sa obracať k iným zdrojom financovania. K pedagogickej činnosti, platenému hraniu na

---

<sup>139</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 9 – 10.

<sup>140</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 162 – 163.

<sup>141</sup> Fernando Taviani in BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 13.

festivaloch, prednáškam a rozličnému lektorovaniu, sponzoringu a prioritne k lokálnym, regionálnym, národným a medzinárodným dotačným schémam, ktorých množstvo, našťastie, v priebehu ostatných rokov výrazne narástlo. Obe divadlá žijú najmä z grantov z verejných zdrojov.

Nedá sa povedať, že by sa členovia Odinu a Continua svojou prácou vôbec neuživil. No je nutné dodať, že nie vždy, nie v uspokojivej miere a okrem toho niekedy musia zo svojich vlastných úspor vyžiť, kým sa situácia v divadle nezlepší a to im nebude môcť zaplatiť niekoľko omeškaných honorárov. Extrémnym prípadom sú situácie, kedy musí Pavel Štourač zo svojho osobného dedičstva alebo z vlastného platu, ktorý dostáva za učenie na vysokej škole vo Švajčiarsku, živiť chod celého Continua, pretože ešte nedorazili peniaze z grantu, bola odvolaná repríza alebo pre akékoľvek iné dôvody, pre ktoré peniaze proste nie sú. Už Mejerchoľd pred zhruba sto rokmi tvrdil: „*Musíš donútiť ľudí, aby ti dobre zaplatili za to, že robíš divadlo, aké chcú oni, ale zo svojho vlastného vrecka musíš platiť za to, aby si mohol robiť divadlo, aké chceš ty.*“<sup>142</sup>

Za takýchto okolností nie je nijako prekvapujúce, že vnady finančnej istoty, ktoré by vyriešili zásadný a stresujúci problém, akým je príliš často hroziaca insolvenca, sú lákavé. Podobne ako mnohé ďalšie nástrahy, ktoré na nezávislosť nezávislej skupiny číhajú, čo rekapituluje Štourač takto: „*Někdy dobrovolně, někdy pod tlakem, někdy nevědomě, jindy s plným vědomím balancujeme na hranicích mezi zánikem, rozpolcením, komercializací, inkorporací, petrifikací, konformitou, izolací a sebepopřením.*“<sup>143</sup> Pre oba súbory predstavuje nezávislosť možnosť nežiť v závislosti na komerčnej divadelnej práci a nespreneveriť sa svojím hodnotám, aj keď je to v mnohých okamihoch ich života mimoriadne ťažké. Možno teda povedať, že si členovia Odinu a Continua dobrovoľne zvolili život – pracovný, a v tomto prípade aj osobný – v permanentnej kríze. Sloboda nezávislosti nie je zadarmo.

Dostávame sa k zaujímavému paradoxu. Táto kríza je do určitej miery vítaná a pre súbor prospešná, pretože permanentná kríza prináša možnosti permanentnej reformy. Vraví sa, že tieto divadlá vytvárajú kvalitné predstavenia hlavne v situácii nedostatku a pri nutnosti tvorivo improvizovať, vynájsť sa a hľadať alternatívy k možnostiam vyžadujúcim vyššie financovanie, čo im umožňuje neustrnúť. Naopak, Jana Pilátová zvykne hovorievať, že produkcia Odin Teatret s názvom *Andresenov*

---

<sup>142</sup> Vsevolod Emilievič Mejerchoľd in BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 24.

<sup>143</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 36.

sen bola najmenej zaujímavým a najmenej živým predstavením Odinu, aké videla a to práve preto, že ako jedna z mála odinovských produkcií získala silné financovanie. Odin si v tomto prípade mohol dovoliť nešetriť úplne na všetkom ako zvyčajne, vrátane scénografie a dostatočného ohodnotenia spolupracovníkov, a to bol podľa Pilátovej problém. Nedostatok financií teda môže byť niekedy prospešný a ich nadbytok, naopak, kontraproduktívny.

Končí sa boj o existenciu, keď sa divadlo „zabehne“, nájde si svoje miesto a diváci, kritici, členovia dotačných komisií ho dobre poznajú? Nie, nekončí. Možnosti financovania a ich skladba sa pre nezávislé súbory neustále menia a aj keď je o čosi jednoduchšie získať grantovú dotáciu, ak divadlo nie je úplne neznáme, neznamená to, že peniaze sa k nemu začnú hrnúť samé. Okrem toho sa priebežne mení celá politika dotačného financovania, ako to tvrdí aj divadelný historik Fernando Taviani, znalec tvorby Odin Teatret: „*V prvom desaťročí 21. storočia sa pre divadelné skupiny venujúce sa laboratórnej činnosti prostredie značne zmenilo, reflektujúc geopolitický vývoj Európskej únie a príchod nových dotačných štruktúr, ktoré čoraz viac viedli k časovo obmedzenej a projektovo orientovanej kultúre skôr než k dlhodobej skupinovej aktivite.*“<sup>144</sup> Preferované oblasti podpory dotačných schém sa menia politickým rozhodnutím, napr. v posledných málo rokoch sledujeme nárast podpory pre *kultúrne aktivity so sociálnym a komunitným presahom* či *rozvoj diváka*. Predtým bolo slovom, na ktorý sa získavali granty zase *workshop*. Najmä Tavianim spomínaná orientácia fondov a donorov na krátkodobé projekty má za následok takú známou realitu dneška – transformáciu ucelených skupín zloženú z dlhodobu spolupracujúcich členov venujúcich sa hĺbkovej práci na nestále a dočasné tímy. Bežnou je práca na niekoľkých projektoch zároveň rozfranforovaná na pár týždňov do roka s niekoľkomesačnými prestávkami, trvajúca dohromady pokojne aj dva či tri roky – takto sa napr. skúšalo zatiaľ posledné predstavenie Odinu *Strom (The Tree)* a skúša sa tak aj *Betwixt and Between Continua*. Neslávne známe sú aj pravidelné ročné uzávierky, vyúčtovania a nutné nové a nové žiadosti o granty naviazané na jednotlivé fiškálne roky, ktoré priniesli dlhodobým projektom ďalšie komplikácie, neistotu a stratu času a energie. Treba ale dodať, že v posledných rokoch došlo k zlepšeniu aj v tejto oblasti, keďže projekt sa teraz dá bežne rozfázovať na niekoľko častí a je možné sa uchádzať o ich podporu jednotlivo.

---

<sup>144</sup> Frank Camilleri in CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. XII (samostatné číslovanie predslou).

O to náročnejšie je vydobyť si nárok na priestor a čas na kontinuálnu prácu Continua či ostrov alternatívnej divadelnej tvorby Odinu. Od takýchto skupín to vyžaduje bdelosť, disciplínu, odvahu a ochotu a schopnosť neustáleho prispôsobovania sa podmienkam, neustáleho hľadania nového funkčného produkčného a financovacieho rámca, modu vivendi aj modu operandi.

Skúsenosť a známe meno je v tomto boji samozrejme nápomocná, ale nie nutne vždy. Od jedného z manažérov Odinu, Pera Jensena, som počul, že pre Odin je čoraz ťažšie získať v Dánsku grantovú podporu práve preto, že je príliš slávny a úspešný. Vraj hltá peniaze, ktoré by mohli podporiť rast a rozvoj mladších a menej úspešných súborov a peniaze by mal hľadať kdekoľvek inde, len nie v Dánsku. Teda ani v skutočne bohatej krajine akou je Dánsko nie je dostatok peňazí pre podporu takých významných súborov, akým Odin Teatret nepochybne je. Podmienky pre Continuo v Česku sú logicky ešte podstatne náročnejšie.

Čo členom Odinu a Continua zostáva? Jedným z najväčších pomocníkov v ťažkých finančných situáciách je vynaliezavosť. Pracovať s tým, čo je dostupné, a to tak, aby mohli vytvoriť to, čo skutočne chcú. Okrem toho sa naučili zaujať úrady a donorov tak, ako sa naučili pútať pozornosť divákov akciami na javisku. Bežnú prax oboch súborov dokumentuje taliansky divadelný historik Frank Camilleri, keď o Odine tvrdí, že medzinárodná škola divadelnej antropológie ISTA bola do grantov vpašovaná ako trójsky kôň. Udalosť zaoberajúca sa laboratórnou praxou nezávislých divadiel by nebola pre úrady zaujímavá, no jej formát akéhosi sympózia, medzinárodný rámec a edukatívne doplnkové aktivity dokázali pritiahnúť pozornosť a zabezpečiť podporu.<sup>145</sup> Okrem vynaliezavosti je v časoch finančných problémov mimoriadne nápomocná odvaha, vytrvalosť a najmä pracovitosť. Odin a Continuo boli mnohokrát veľmi blízko bankrotu a zániku z finančných dôvodov. Napr. Odinu v roku 2011 znížili náhle štátnu dotáciu na polovicu. Jeho reakciou bolo výrazné zvýšenie inej aktivity – hrania predstavení a pedagogické aktivity – na maximum, čím dokázal zachovať vyrovnaný rozpočet.<sup>146</sup>

Vzhľadom na spoliehanie sa na finančné dotácie z verejných aj súkromných zdrojov a relatívne bezpodmienečnú nutnosť sa im prispôbiť, by sme mohli tvrdiť, že Barba zo svojich revolučných hodnôt akosi ustúpil, a to už vôbec tým, že na

---

<sup>145</sup> Frank Camilleri in CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. XII (samostatné číslovanie predslovu).

<sup>146</sup> MIKULINCOVÁ, Heda. *Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret: fenomén světového divadla 20. století*. Brno, 2013, s. 98.

nejakú grantovú politiku pristúpil. Áno, čiastočne to tak je. No stále zostáva pravidlom, že ako Odin, tak aj Continuo si nakoniec stále vyberá, od koho, za čo a za akých okolností finančnú podporu prijme.

### 4.3.3 Sloboda

Opomínaným a azda prehliadaným faktorom o divadlách ako sú Odin alebo Continuo, je samotný dôvod, prečo si zvolili existenciu v podobe nezávislej divadelnej skupiny.

Ich členovia chcú robiť divadlo inak, než ho tradične robia veľké interpretačné, často meštiacke subvencované divadlá (Barbom v jeho teórii divadelnej triády nazývané prvé divadlá). Tieto neumožňujú realizáciu väčšiny hodnôt tretieho divadla ani kontinuálnej tvorby. Ľudia z Odinu a Continua by len ťažko mohli venovať rok laboratórnemu skúšaniu inscenácie v podmienkach prevádzkového divadla, ktoré musí denne hrať a vykazovať päť nových premiér každý rok. Priam nemožným by bolo realizovať výskum, tréning, pedagogické a ďalšie aktivity, ktoré sú od existencie oboch skupín doslova neoddeliteľné. Ich rozhodnutie nie je teda len politické (nestať sa komerčným divadlom), ako by sa mohol niekto domnievať, no aj praktické.

Pavel Štourač vo svojej dizertácii venuje pozornosť práve faktu, že nezávislosť neprináša len ekonomickú slobodu, ale aj jej iné podoby dôležité v ďalších rovinách života skupiny. Trefne tieto rôzne slobodu prinášajúce roviny nezávislosti kategorizuje a vymenúva:

1. už spomínaná ekonomická či presnejšie **ekonomicko-spoločenská rovina** nezávislosti: týka sa slobody vo voľbe formy zriadenia divadla, existencii či neexistencii spoločenskej, politickej a ekonomickej objednávky, právneho a ekonomického štatútu divadla. Ja k Štouračovým poznámkam pridávam aj možnosť prioritne sa nesústreďiť na zarábanie peňazí a napĺňanie požiadaviek obchodného oddelenia divadla, ako to poznáme zo štátnych divadiel a taktiež možnosť využívania viac zdrojového financovania, ktoré minimalizuje nutnosť byť poplatný jednému zdroju. Pre porovnanie v Rusku nezávislé skupiny prakticky neexistujú, resp. je ich na takú obrovskú krajinu len zopár, pretože štátna podpora formou grantov neexistuje;

2. **sociálna rovina** nezávislosti: sloboda vo voľbe formy a štruktúry skupiny, interpersonálnych vzťahov, hierarchie a modelov vedenia. Za seba pridávam



možnosť zostaviť si skupinu bez prítomnosti mnohých neprehľadných okolností výberových konaní, ktoré panujú v štátnych inštitúciách (napr. protekcia);

3. **umelecko-prevádzková rovina** nezávislosti: sloboda vo voľbe diváckej adresy, hľadania nových miest pre prezentáciu a mimodivadelných presahov;

4. a **umelecká a estetická rovina** nezávislosti: sloboda v tom, akým spôsobom forma existencie divadelnej skupiny vplýva na jej estetiku, umelecké východiská, princípy tvorby aj na vytváranie a používanie divadelného jazyka.<sup>147</sup> V tomto všetkom má Continuo vďaka nezávislosti slobodu.

Odin a Continuo sa v Štouračom definovaných rovinách vymedzujú voči estetike tvorby väčšinových divadiel (Barbovo prvé a aj druhé divadlo), modelu ich prevádzky, skladby skupiny a všetkému ostatnému prakticky totožným spôsobom. Úplne rovnako hľadajú slobodu, ktorú im v Európe môže poskytnúť len forma existencie v nezávislej sfére divadelníctva. Nezávislosť nie je zadarmo, no stále im poskytuje omnoho viac výhod než nevýhod.

---

<sup>147</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 18.

## 4.4 Miesto

### 4.4.1 Statky a kláštory na okraji

Koncepty Barbovho tretieho divadla Odinu a Štouračovej kontinuality tvorby Continua načrtnuté vyššie, spoločne so slobodou plynúcou z nezávislosti, viedli obe skupiny k rovnakému rozhodnutiu – vytvoriť si vlastné miesto pre prácu a život. Miesto na okraji záujmu spoločnosti, zámerne marginalizované tak, ako sú marginalizované ich ideály. Odin aj Continuo si vytvorili vlastné, no veľmi podobné ostrovy založené na svojich vlastných pravidlách oddelené od zvyšku sveta, ktorého súčasťou do určitej miery byť nechceli. Len tu môžu v plnej miere a bez väčších kompromisov realizovať svoje ideály, venovať dôkladnej práci dostatok času a pracovať s ľuďmi, ktorí veria tomu, čo robia. Toto je pre divadelné laboratória historicky typické. Okrem Stanislavského štúdií to platí rovnako pre Grotowského v Opole či Gardienice v Gardzieniciach.

Boli to herci Odinu Torgeir Wethal a Roberta Carreri, ktorí mladému Pavlovi Štouračovi na začiatku 90. rokov na turné v Prahe poradili, aby pre svoju práve vznikajúcu skupinu hľadal sídlo mimo veľké mestá. Odin si bol v tej dobe už istý, že utópia, ktorú chcel nasledovať, sa dá realizovať len mimo priestoru civilizačných centier. Svoje miesto, ktoré by plne implementovalo ideály podľa predstáv alternatívnej spoločnosti zo 60. rokov, budovalo už tridsať rokov, dlho potom, čo väčšina hippies podľahla konformizmu. K Odinu a jeho utopickej spoločnosti pridám ešte jednu zaujímavú poznámku. V začiatkoch sa v Odine dokonca istý čas uvažovalo, a Eugenio Barba tomu bol tiež naklonený, že by divadlo na svoju prevádzku mohlo zarábať chovom prasiat, o ktoré by sa starali niekoľko hodín denne sami herci. Budova, kde Odin na okraji Holstebra sídli, nakoniec pôvodne slúžila ako prasačinec a kravín. Od tohto nápadu nakoniec upustili.<sup>148</sup> Nevyhneme sa tu porovnaniu so životom hercov Mina Tanaku, ktorí v japonských horách trávajú niekoľko hodín denne poľnohospodárskou prácou, ktorá slúži na ich obživu, no aj na pestovanie tela a ducha a ako druh fyzického tréningu. O tomto by sa vo veľkomeste skutočne nedalo ani uvažovať. Continuo šlo nakoniec ešte ďalej. Holstebro je malé

---

<sup>148</sup> SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013, s. 14.

mesto s 35 000 obyvateľmi (keď tam Odin začínal, tak len s 18 000), no Malovice sú dedina len so 600 obyvateľmi.

Poloha sídla v marginalizovaných miestach nachádzajúcich sa mimo civilizačné centrá prinášajú Odinu a Continuu množstvo výhod, ktoré sú dobre uplatniteľné ako v Česku, tak aj v Dánsku:

- na členov skupiny tu útočí menej pracovných zvodov, menej „fušiek“ a sústredia sa tak viac na jednu kontinuálnu prácu, neodbiehajú toľko z jednej práce do druhej;
- dochádza tu k menšiemu rozptýleniu ruchom veľkomesta, k nižšiemu časovému stresu a nemusí sa hodiny cestovať na pracovisko a z pracoviska, čím sa šetrí čas na prácu, údržbu budovy či oddych;
- je tu lacnejší život, a to ako prevádzka divadla (nájom, údržba, rekonštrukcie, služby), ako aj osobný život (peniaze často ani nie je kde minúť);
- divadlá lepšie poznajú svoje okolie (menšie než v meste) a okolie ich, čo je dobrý predpoklad pre prípadnú komunitnú prácu;
- je tu nižší výskyt konkurencie;
- je tu nižší dohľad a kontrola úradov;
- sú tu väčšie možnosti pracovnej kontemplácie;
- na vidieku či okraji malého mesta krajina prehovára častejšie a silnejšie a možno z nej brať do svojej tvorby impulzy. Krajina, samostatná entita, ktorá akoby bola obdarená vlastným duchom, vedomím a svojským životom, je partner v tvorbe a obrovský inšpiračný zdroj, ako popíšem neskôr napr. pri site-specific projektoch Continua. Odtláča sa do tela členov skupiny, vsádza do nich nové myšlienky a pracovnú inšpiráciu. Obe skupiny, no hlavne Continuo, s ňou žije vo vedomom spolunažívaní ako s ďalším členom skupiny.

Prirovnanie divadelných laboratórií ku kláštorom, ktoré vo svojej knihe *Kláštory a laboratória* použila poľská teatrologička Katarzyna Ošínska, je v prípade Odinu a Continua veľmi presné. Náboženské kláštory definuje život a sústredená práca v ústraní, ďaleko od sveta plného zvodov vhodná na kontempláciu a duchovné dlhodobé aktivity. Parafrázujúc Ošínsku a jej knihu môžeme bez zaváhania tvrdiť, že Odin a Continuo sú vlastne divadelné kláštory. Avšak všeobecne zaužívaná predstava o živote v kláštore má aj negatívne konotácie. Samozrejme, nikto netvrdí, že miesta sídla Odinu v Holstebri a Continua v Malovicich sú rajmi na zemi bez

negatív. Negatíva sú dosť zásadné a majú vplyv na tvar a dynamiku skupiny, chod divadla a samotnú tvorbu. Ide napríklad o nasledujúce:

- je všeobecne ťažké, aj keď nie nemožné, viesť tu plnohodnotný osobný, partnerský a rodinný život. Väčšina členov Continua takýto život v Maloviciach vôbec alebo takmer vôbec nevedie. Ale napr. Kateřina Šobáňová z Continua pendluje za svojím partnerom a dvomi deťmi takmer denne 20 kilometrov do Českých Budejovic a späť, často neskoro v noci. Pre veľký obnos práce ich nevída vždy tak často, ako by chcela. A keď nependluje, žije bez rodiny v Maloviciach v maringotke. Mat' rodinu si vyžaduje ďalšiu námahu nad rámec bežne akceptovateľnej normy. Roberta Carreri z Odinu zas píše, že v prvých rokoch po príchode do Odinu okolitý svet ani dánčinu absolútne nepoznala a spoznať ani šancu nemala. Žila na „planéte Odin“, bez priateľov a rodiny.<sup>149</sup> Treba dodať, že neskôr si v Odine našla dlhoročného partnera – manžela Torgeira Wethala, s ktorým má už dospelú dcéru;

- miera komfortu života je prinajmenšom sporná. Členovia Continua dodnes celoročne bývajú v zle tepelne izolovaných maringotkách. Ale už majú k dispozícii aspoň kúpeľňu, sprchy, pracovňu, kuchyňu a záchody v tradičnom zmysle a dokonca dostatok teplej vody. Roberta Carreri zase spomína, že istý čas v Holstebre žila v dome bez tečúcej vody, kde mali len pumpu, ktorá v zime zamrzala. Z vlastnej skúsenosti, po strávení nejedného mesiaca v Maloviciach môžem ale povedať, že takýto život sa dá vnímať aj romanticky a poeticky. Prítomnosť prírody na tomto mieste uprostred polí je skutočne ohlušujúca, rovnako ako pre mestského človeka miestne nočné ticho. Neraz sa mi stalo, že zo starej cisterny zbierajúcej podzemnú vodu do mojej izby popod dvere preliezla žaba, že som zo sprchy musel vyháňať bystrušky a likvidovať hniezda pod strechou maringotky nebezpečne zahniezdených ôs skôr, než ma stihli napadnúť;

- existencia na periférii predstavuje pre skupinu test odolnosti, vytrvalosti a kvality jej väzieb. Toto platí obzvlášť v prípade Continua, ktoré existuje vo výrazne väčšej seklúzii, než Odin;

- diváka si treba hľadať a vychovávať, o čom budem ešte písať.

Mat' svoje miesto, kde je človek zároveň v práci, aj doma má ale jednu neodškriepiteľnú výhodu, ktorú si Odin a Continuo ako skupiny milujúce svoju prácu užívajú naplno. Môžu v ňom pracovať ako dlho chcú a kedy chcú.

---

<sup>149</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 42 – 43.

## 4.4.2 Budova

Podobne ako krajinu okolo, môžeme aj sídelné budovy oboch divadiel vnímať ako samostatné entity, bytosti s duchmi, partnerov. Predstavujú v živote oboch skupín výrazný prvok, ktorý musí byť neustále pri práci skupiny zohľadňovaný a braný do úvahy. Obe divadlá sa za dlhé roky svojej existencie stali bez preháňania až kultovými miestami s rozsiahlymi komplexami budov umožňujúcich realizáciu množstva rôznorodých aktivít. Začali ale, samozrejme, skromne. Skromnejšie, než by si dnes ktorýkoľvek z ich návštevníkov mohol pomyslieť.

Ani Odin, ani Continuo nemali svoje vlastné priestory, kým si ich nezrekonštruovali a nepostavili sami. Odin začínal v roku 1964 v nórskom Osle. Tam skúšal a hrával v už spomínanom opustenom protiatómovom kryte. Po dvoch rokoch sa na pozvanie miestnych úradov presunul do dánskeho Holstebra a tam si začal postupne rekonštruovať starý prázdny a polozdevastovaný prasačinec, kravín a ďalšie hospodárske stavby. Svojpomocne, s pomocou mesta a dobrovoľníkov. Aj pri rekonštrukcii môžeme vypozerovať idey alternatívnej kultúry hippies zo 60. a 70. rokov, napríklad v rámci tzv. medzinárodných brigád. Spomína na ne Roberta Carreri: „*Prvá (1974 – 75) a druhá (1975 – 76) medzinárodná brigáda boli šesťmesačné workshopy usporiadané v Odin Teatrete. Účastníci prvej brigády za workshop zaplatili stavbou prefabrikovaného prístavku v zadnej záhrade Odin Teatretu.*“<sup>150</sup> Rekonštrukcie a hlavne rozširovanie budovy a jej jednotlivých traktov trvalo v Odine desaťročia. Dovtedy, kým budova nebola schopná pojať všetky aktivity, ktoré skupina túžila realizovať. Ako sa zvyšoval počet aktivít a ich náročnosť, zvyšovala sa aj spotreba priestorov. Dnes je z Odinu komplex budov so štyrmi priestormi na skúšanie a hranie, šatňami, skladmi techniky a scénografií, s dielňami, kanceláriami, kuchyňami, pracovňami, spoločenskými miestnosťami, ubytovacími priestormi pre desiatky ľudí, archívom, knižnicou, schodiskami a vežou.

Continuo vo svojich úplných začiatkoch pracovalo v prenajatých priestoroch (napr. v telocvični) v Prahe, v Třeboni a vo Vodňanoch, kým zhruba po dvoch rokoch Helena a Pavel Štouračovci, vtedy ešte aj s Dominikom Tesařom, ktorý divadlo spoluzakladal, nekúpili starý, zanedbaný hospodársky statok na okraji dediny Malovice, len pár kilometrov od juhočeských Netolíc. Kvôli množstvu sliviek, ktoré na ňom rástli, ho nazvali Švestkový dvůr a zaplnili ho svojou aktivitou. Prvotné

---

<sup>150</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 25.

prispôsobenie bolo, rovnako ako pri Odine, hlavne svojpomocné, no na rozdiel od Odinu bez výraznejšej pomoci úradov či grantov. Naň, ako aj na kúpu statku si Štouračovci zarobili hraním predstavení doma a v zahraničí. Slúžilo na bezodkladné rekonštrukčné práce a premenu budov statku len v absolútne najnutnejšej miere na priestory vhodné pre prácu a život divadla. Členovia skupiny bývali v maringotkách a umývali sa v unimobunke s provizórnou kúpeľňou a záchodmi. Pracovalo, skúšalo, varilo a sociálne sa žilo v jednom jedinom priestore, v takzvanom bare, v lete aj vonku či v celtovom cirkusovom šapite. Skladom kostýmov, rekvizít a scénografií boli šopa a pôjd. Kancelária bola len jedna, rovnako ako aj dielňa. Obe do veľkej miery provizórne. Švestkový dvúr sa od začiatku konštituoval aj ako rezidenčný priestor, ako to dokladá Helena Štouračová: „*Když jsme si pořizovali dům v Malovicích, tak jsme si přáli, aby tam bylo dost místa i pro druhé, prostor, který nám na začátku tak chyběl. Lidi k nám láká, že tam mají podmínky, kde si můžou něco zkusit, vyrábět, učit se techniky a technologie - a to je smysl a naplnění tohoto domu.*“<sup>151</sup> Popísaný stav, ktorý nastal po prvotnej adaptácii umožňujúcej najnutnejšie funkčné užívanie budovy statku trval zhruba 20 rokov.

Túžby Continua po raste a realizácií väčších a náročnejších aktivít vyústili v roku 2015 do veľkej a radikálnej rekonštrukcie Švestkového dvora. Získalo na ňu grant od Regionálneho operačného programu EU vo výške jedného milióna eur. Ale ani milión nakoniec všetky výdavky úplne nepokryl a rozdiel si divadlo zafinancovalo samé, aj z vlastných súkromných zdrojov Štouračovcov. Grant rekonštrukciu v zásade umožnil a inicioval, bez neho by k nej nedošlo. Budova sa vďaka tomu zmenila na moderný a reprezentatívny divadelný priestor vhodný pre realizáciu množstva umeleckých a produkčných aktivít – tvorbu, výrobu, administráciu a organizáciu, ako aj rezidencie umelcov zvonku. Aktivita je v nej možné realizovať vo väčšom počte súbežne – napr. skúšať sa dá zároveň v troch priestoroch, čo predtým možné nebolo. Budove dominuje veľká divadelná sála pripomínajúca chrám, sú tu aj dva menšie skúšobné priestory, kancelárie, rezbárska dielňa, výtvarné a hudobné ateliéry, miesto pre ubytovanie zhruba tridsiatich ľudí (naviac k maringotkám, ktoré rekonštrukciou nezmizli), sklady, veľká kuchyňa a bar, ktorý je dnes skutočne len barom, a teda centrom sociálneho života skupiny. Už v ňom našťastie nie je nutné skúšať ani variť.

---

<sup>151</sup> Helena Štouračová in PILÁTOVÁ, Jana. Continuo aneb Nezávislost a tejpování. *Divadelní noviny*. 2001/10, s. 14.

Rekonštrukcia priniesla Continuu v roku 2015 doslovný reštart s ďalekosiahlymi dôsledkami. Jednak rozšírila prácu skupiny a otvorila možnosť pracovať celoročne, teda aj v zime plnohodnotne skúšať, viesť workshopy a pedagogické programy pre študentov. Toto bolo predtým možné len veľmi ťažko pre všadeprítomný chlad, zamrznutú vodu a vypínajúcu sa elektrinu. Zároveň sa tu vytvorila potreba založiť kultúrne centrum s názvom Švestkový dvŕ, o ktorom budem ešte písať neskôr.

Negatívnou stránkou rekonštrukcie bol najmä jej dopad na vtedajšiu skupinu a jej umeleckú tvorbu. Bohužiaľ, ukázalo sa byť nereálnym, aby sa skupina venovala v priebehu niekoľkých mesiacov čomukoľvek inému, než rekonštrukcii. A keď, tak len s vypätím všetkých síl a s vynaložením nesmiernej disciplíny a len na veľmi obmedzený čas. Neskúšalo sa, poriadne sa nehralo a pedagogicky sa pôsobilo doslova na stavenisku. Pavel Štourač sa zmenil na predáka, stavbyvedúceho, pomocného architekta, technika, právnika a organizátora. Členovia skupiny mu pomáhali, kde sa dalo a kvôli zníženiu nákladov pracovali na stavbe ako pomocní robotníci. Neskôr, keď sa ukázalo, že rekonštrukcia samotnou prestavbou budovy nekončí a začal sa boj o úspešné vyúčtovanie dotácie s právnou dohrou, čo s prestávkami trvalo neuveriteľných päť rokov, dostala sa skupina do čoraz väčšieho útlmu a jej členovia do frustrácie. Nechcená, no očakávateľná a azda aj nevyhnutná devastácia skupiny viedla k jej rozpadu a nutnosti vyskladania novej, čo sa, našťastie, bez väčších problémov podarilo. Reštartované Continuo v novej budove začalo novú kapitolu svojho života. Švestkový dvŕ je po rekonštrukcii citeľne iný. Zmenil sa, a to natoľko, že pre niektorých ľudí stratil svojského, originálneho ducha miesta. Získal ale zároveň nového.

O Odine a rozvoji jeho budovy to nemám skúsenostne ani literárne doložené, no predpokladám to isté, čo poznám osobne z Continua, a teda, že vývoj priestoru zásadne vplýva na vývoj a prácu skupiny. Mohli by sme si položiť otázku, či pohodlnejší a vhodnejší, menej spartánsky pracovný priestor a budova má alebo nemá negatívny vplyv na kvalitu práce súborov tohto typu, ako sa to mohlo zdať pri kontraproduktívnom dostatku financovania, o ktorom som písal vyššie. Pri Odine to znova neviem nijako doložiť, no pri repertoárových inscenáciách Continua môžem z vlastnej skúsenosti potvrdiť, že sú iné. Nie menej kvalitné, ale iné. Menej udýchané, menej uhnané. Celkovo pôsobia zaistenejšie a istejšie. Stále však ide o Continuo.

#### 4.4.3 Manualita

Budova, toto vytúžené a vymodlené dieťa oboch skupín nutne vyžaduje starostlivosť, ktorú v ich prípade nezabezpečí nikto iný, než členovia samotní. Ako mi raz povedala herečka Odinu z mladšej generácie, Talianka Elena Floris: *„Odin nie je nič iné, než umývanie riadov a žehlenie.“*<sup>152</sup> Každodennú praktickú starostlivosť vyžadujúcu a pestujúcu manualitu členov Continua zas popisuje Pavel Štourač takto: *„Od počátku naši skupiny tvořila manualita každodenní a neodmyslitelnou součástí naší divadelní práce a zůstala jí dodnes. Členové skupiny se podílejí na všech praktických činnostech divadla, jako je výroba loutek a scénografie, stavba a bourání představení, nakládka do auta, řízení, stejně jako údržba technického vybavení. Od roku 1995, kdy divadlo sídlí ve vlastních prostorách pak k činnosti členů souboru patří nejen každodenní péče o společné pracovní a společenské prostory, ale i stavební práce, sekání trávy, řezání stromů, kopání a čištění kanalizace. (...) Tento princip má – zpětně nahlíženo – dva původy. Jeden je čistě praktický, tomu druhému můžeme říkat filozofický či pedagogický, ale v podstatě je také praktický, i když ne tak zjevně.“*<sup>153</sup> Manualita je nutnosťou, nástrojom výučby potrebných a dobre využiteľných zručností, prostriedkom rozvoja kladných vlastností, učiteľom. O týchto pozitívach v spojitosti so skupinami a jednotlivcami, ktoré Odin a Continuo geneticky predchádzajú písala aj Jana Pilátová: *„Jako Min Tanaka, který na svém statku v japonských horách nechává tanečnický napřed dojit, čistit chlévy, okopávat pole a starat se o slepice a o prasata, ani Suleržickij nevěřil, že by se člověk bez zkušenosti s reálným odporem matérie mohl orientovat ve skutečnosti, že by osoby zvyklé na určitý status (a hlavně těla odvyklá přirozené námaze) mohly mít - natož vyjádřit - životní sílu, vnímavost a citění, natož pak být silné, vnímavé, citlivě jednat, být.“*<sup>154</sup> O čom Pilátová nepíše, no pritom je tiež každodennou realitou, že budovy a starostlivosť o ne sú zároveň častým zdrojom frustrácií a komplikácií všetkého mysliteľného druhu.

Budova a krajina sa odtláča nielen do tiel členov skupiny, ale aj do jej charakteru a dynamiky. Ako som spomínal vyššie, prácu niekedy inšpiruje, inokedy spomaľuje, posúva na druhú koľaj či úplne znemožní, ako to znova dokladá

---

<sup>152</sup> Citované z osobného rozhovoru s Elenou Floris v Odin Teatret z roku 2014.

<sup>153</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 89.

<sup>154</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 285.



z vlastnej dlhoročnej skúsenosti aj Pavel Štourač: „Je potreba každodenně pracovat, starat se o soubor a řešit desítky problémů, které se bezprostředně netýkají samotné umělecké práce, ale jejichž neřešení uměleckou práci ztíží, či dokonce zcela znehodnotí. To vše vytváří rytmus a tempo práce, při kterém se čas pro hlubší studium a analýzu hledá jen velmi obtížně.“<sup>155</sup>

Členovia Odinu a Continua sú vo svojej budove nielen pracovníkmi, ale aj jej obyvateľmi. Starostlivosť o ňu má už len preto iný charakter, než v kamenných divadlách, kde je budova „iba“ miestom výkonu práce. Tento typ vzťahu k budove zdieľajú s viacerými nezávislými skupinami, ako aj s československými štúdióvymi divadlami zo 70. a 80. rokov.

#### 4.4.4 Hľadanie diváka

Štátne príspevkové a rozpočtové divadlá sú vždy umiestňované tam, kde je predpoklad, že budú dostupné pre čo najviac divákov. Táto myšlienka popisuje snahu štátu o poskytnutie služby verejnosti, ktorá chce byť efektívna. Nemalo by predsa zmysel postaviť a prevádzkovať operu so stočlenným zborom a šesťdesiatčlenným orchestrom na dedine, kde žije pár stoviek ľudí. Lepšie je pokryť divadlami najhustejšie osídlené územie ako istým druhom kultúrnej infraštruktúry. V prípade Odin Teatretu a Divadla Continuo však pozorujeme pravý opak. Nejde tu o priblíženie sa k čo najväčšiemu počtu ľudí, ale o umožnenie práce, ktorá sa najlepšie realizuje mimo civilizačných centier. Očividným paradoxom, ktorému sa pri pohľade z materialistickej perspektívy nevyhneme je fakt, že takéto divadlá vôbec existujú a že ich štát dotuje, ak majú v dosahu len mizivý počet divákov a predstavenia hrávajú menej často, než štátne divadlá v centrách.

Divákov si tieto divadlá musia hľadať. Prvý spôsob, ktorý hojne využíva ako Odin, tak aj Continuo, je cestovanie za divákmi a hostovanie na festivaloch. To, aby sa cesty takýmto divadlám oplatili a aby na nich zarobili rentabilnú sumu (aj keď toto nie je vždy podmienka), vyžaduje veľa cestovania doma aj v zahraničí. Odin je známy jednak svojimi zahraničnými turné, ktorých bolo za jeho existencie neúrekom, a ktoré často trvali celé mesiace (napríklad v Južnej Amerike), ale aj tým, že so svojimi predstaveniami obišiel mnohokrát celé Dánsko. Zaujímavé je, že Dánsko

---

<sup>155</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 10.

nemá žiadnu sieť kultúrnych domov alebo podobných inštitúcií, ktoré by disponovali akýmkoľvek divadelným priestorom. Preto svoje predstavenia Odin vždy staval tak, aby sa mohli hrať v telocvičniach, ktoré v Dánsku stoja všade, kde sú základné a stredné školy. Preto mohol Odin hrať ako vo veľkých, tak aj v malých mestách a mestečkách, a práve preto pripomína najväčšia skúšobná sála Odinu v Holstebre (tzv. červená miestnosť) svojimi rozmermi aj proporciami telocvičňu.

Continuo musí cestovať úplne rovnako doma aj v zahraničí, ale vzhľadom na porporčne menší medzinárodný ohlas väčšinou necestuje až tak ďaleko a tak často. Oba súbory hrajú oveľa viac mimo domu ako na domácej pôde Holstebra a Malovic. Divákov, a to často skalných, nachádzajú v nedomovskom prostredí.

Druhým spôsobom hľadania si diváka je oslovenie domáceho, no menej tradičnými spôsobmi, než na aké je väčšina Dánov či Čechov zvyknutá. Nejde len o prosté hranie v domovskom priestore a jeho propagovanie po okolí. Ide o vytvorenie špecifických aktivít priamo naprojektovaných pre daných divákov, resp. obyvateľov, o divadelne-komunitné projekty, akými sú slávne *bartre* Odinu<sup>156</sup>, napr. pre Holstebro špeciálne rozvinutý formát deväťdňového divadelného barteru s názvom *Festuge* alebo divadelné workshopy pre deti a mládež z miestnych škôl. Tento prístup evidentne funguje, pretože keď som prvýkrát vystúpil v Holstebre z vlaku a pýtal som sa asi 18-ročného Dána na cestu do Odin Teatretu, zistil som, že o ňom nikdy nepočul, pozná len divadlo staggionového typu v centre mesta, kde hostujú produkcie oficiálnej dánskej kultúry a zábavného priemyslu, ale bartrový festival *Festuge* pozná, má rád a navštevuje ho v každom z jeho trojročných cyklov.

Continuo taktiež pripravuje pre komunity žijúce vo svojom okolí workshopy, festivaly a ďalšie akcie a aktivity, ale v o čosi menšej miere. O to viac sa snaží na pôdu Švestkového dvora pozývať kvalitné hostujúce divadelné a hudobné produkcie z Prahy, z iných českých miest a zo zahraničia. Tieto navštevujú diváci zo širokého okolia.

Decentralizácia kultúry, zvýšenie jej dostupnosti mimo centier, všestranný a udržateľný rozvoj regiónov a práca s miestnymi a marginalizovanými komunitami sú tendenciami, ktoré sa dnes čoraz viac stávajú predmetom výziev grantov EU a ďalších medzinárodných schém (napr. Medzinárodného vyšehradského fondu). V slovníku preferencií fondov nachádzame čoraz častejšie slovné spojenia ako sociálne a komunitné divadlo, marginalizované komunity a marginalizované formy

---

<sup>156</sup> O bartri, ako som už sľúbil vyššie, budem podrobnejšie písať v kapitole 5.4 tejto práce.

divadla, inovatívna práca s publikom a budovanie jeho kapacít, aplikované divadlo a podobne. Odin Teatret a Divadlo Continuo sú teda v oblasti umiestnenia svojich aktivít mimo centrálne priekopníkmi, ktorí vedome či nevedome predpovedali trend.

## 4.5 Skupina

### 4.5.1 Kvalita a úloha skupiny

Skupina je rozhodujúcou kvalitou oboch divadiel, ešte podstatnejšou než jej nezávislosť či miesto tvorby. Správne zvolená skupina umožňuje prácu bez prinášania nadmerných pracovných kompromisov. Skupina je divadlom viac než čokoľvek iné. A nielen preto, že práca vo funkčnej skupine podnecuje a azda aj podmieňuje tvorbu kvalitných divadelných predstavení. Členovia Odinu a Continua prikladajú ceste, ktorá viedla k tvorbe praktických výsledkov, a teda tvorivému životu skupiny, azda najvyššiu hodnotu. Pavel Štourač sa v Continuu snaží doceliť vznik a život: „(...) skupiny, ktorá neusiluje jen o vytvoření uměleckého díla, kterou nezajímá jen, jaká je kvalita výsledku, ale také to, jak k němu dospěla.“<sup>157</sup> Okrem toho, že vyznáva dôležitosť práce v skupine, ktorá pracuje so vzťahmi svojich členov ako s hodnotou, hovorí Štourač dokonca o hodnote samotnej skupiny: „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.“<sup>158</sup>

Podľa Barbu má divadelná skupina dôležitú integračnú a sociálno-spoločenskú funkciu a to svojou existenciou.<sup>159</sup> Predstavenia sú až následnou funkciou skupiny, ktorej jestvovanie je prioritné. Znovu sme teda pri hodnote skupiny ako takej. Barba často hovorí o hereckej *pred-expresivite*, o tom, že herec môže na diváka pôsobiť a zaujať ho ešte predtým, než začne komunikovať akúkoľvek informáciu. Parafrazujúc túto hereckú predexpresivitu môžeme teda povedať, že správne vytvorená a udržiavaná divadelná skupina má svoju „predhodnotu“ ešte kým čokoľvek vytvorí.

Úlohou oboch skupín, okrem toho, že vôbec sú, je byť alternatívou k väčšinovému divadlu, ako aj k samotnej spoločnosti. Táto úloha je politická a revolucionárska. Obe skupiny sú v divadelnom svete minoritným úkazom, malým ostrovom. Vytvárajú minoritné predstavenia pre minoritného diváka, no citujúc Barbu:

---

<sup>157</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 70.

<sup>158</sup> *Tamtiež*, s. 66.

<sup>159</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 28.

„Je ilúziou veriť v to, že len veľké organizmy podnecujú veľké zmeny.“<sup>160</sup> Pavel Štourač tiež hovorí o snahe o reformu: „Tvůrci alternativního či nezávislého divadla, divadla avantgardy hledají smysl divadla, jeho poslání ve společnosti, usilují o reformu kultury a společnosti.“<sup>161</sup> Snahu o zmenu sveta k lepšiemu nemožno uprieť ani jednej zo skupín. Avšak Barba po rokoch politického revolucionárstva netvrdí, že divadelná skupina dokáže svet zmeniť nejakou jednou silnou akciou či zásadným predstavením. Naopak tvrdí, že revolúcia vykonaná skupinou je dlhodobý a takmer nebadateľný proces: „Naša profesia nám dáva možnosť zmeniť samých seba a tým zmeniť spoločnosť. Človek sa nesmie pýtať: čo divadlo znamená pre ľudí? Toto je demagogická a neplodná otázka. Radšej sa treba pýtať: čo divadlo znamená pre mňa? Odpoveď, pretvorená na akciu bez ohliadania sa a bez kompromisov bude v divadle revolúciou.“<sup>162</sup>

Pre Odin je existencia skupiny silným politickým stanoviskom a odolávanie vlnám väčšinovej oficiálnej, ako aj konzumnej kultúry politickým aktom. Pre Continuo je politické pozadie existencie skupiny taktiež dôležité, no hovorí sa o ňom menej, než v Odine. Barba totiž všeobecne hovorí a píše veľa a rád.

#### 4.5.2 Život skupiny

Skupina je popri budove a mieste ďalším pracovným partnerom mnou sledovaných divadiel, ktorý si žije vlastný život, no o ktorého sa treba aj starať. Ambíciou členov skupiny je mať, vzhľadom na svoje vzájomné vzťahy, zdravé, udržateľné a naplňujúce prostredie. O namáhavosti a zdanlivej márnosti tohto snaženia sa pochybuje dosť ťažko, a to aj pri len minimálnej znalosti komplexnosti ľudských skupín. Odin a Continuo sa o to aj tak neustále pokúšajú, ako píše Pavel Štourač: „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

---

<sup>160</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 166.

<sup>161</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 29.

<sup>162</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 36.

*domnívám, že je to ten nejkomplicovanější, nejnáročnější a nejdražší způsob nezávislé divadelní praxe.*<sup>163</sup>

Keď tvrdím, že skupina má svoj život, možno si ho predstaviť ako život mýtického vtáka Fénixa, ktorý umiera a znova sa rodí. Aj skupina sa cyklicky zakladá, mení sa a obnovuje, uzdravuje sa či umiera a vstáva z mŕtvych v inej podobe. Odin sa počas 57 rokov svojej doterajšej existencie neustále pretváral. Barba napr. raz, po veľkom medzinárodnom úspechu predstavenia *Ferai*, sám skupinu rozpustil a vybral si z jej členov pre ďalšiu prácu len tých, ktorí ho presvedčili, že chcú ďalej pracovať laboratórnym spôsobom a úspech ich priveľmi nezmenil.<sup>164</sup> Z Odinu permanentne niekto odchádzal a niekto doň prichádzal. Niektorí z členov tam vydržali rok, niektorí osem, dvanásť alebo vyše päťdesiat. V jadre skupiny ale neustále zostávalo niekoľko členov, ktorí udržiavali jeho kontinuitu. Nikdy sa nerozpadol úplne, desaťročia si svoje jadro, s určitými obmenami a turbulenciami udržal. Ľudia ako Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Julia Varley, Tage Larsen, Kai Brethold a ďalší vydržali v skupine desaťročia. Neopúšťajú ju ani v dôchodkovom veku a zdá sa, že ich členstvo ukončí len ich smrť, ako sa to už stalo v prípade pred pár rokmi zosnulého Torgeira Wethala.

Odin je dlhoveký tak, ako žiadne iné nezávislé divadlo. Aspoň ja osobne o žiadnom takom neviem. Aj samotného Barbu dlhovekosť skupiny, v ktorej po väčšinu života pracuje s rovnakými ľuďmi, prekvapuje: *„Veľa skupín sa rozpadne alebo to vzdajú z vonkajších dôvodov, kvôli vnútorným nedorozumeniam alebo opotrebovaným vzťahom. Skúsenosť nás učí, že pre skupinu je extrémne náročné udržať sa po viac ako desať rokov. Ich zmiznutia nás neohromujú. Skôr nás prekvapuje prežitie niektorých skupín a mali by sme reflektovať príčiny ich dlhovekosti.*<sup>165</sup>

Continuo je trochu iný prípad. Samozrejme, že aj tu je cieľom kontinuita – udržateľná dlhoročná skupina a dlhodobá, funkčná spolupráca tých istých ľudí. Presne tak, ako u Odinu. Napriek tomu, oproti Odinu, za jeho „len“ dvadsaťdeväťročnú históriu v ňom vzniklo a zaniklo už niekoľko rozličných skupín. Len niektoré z nich sa reorganizovali a prevzali si medzi sebou členov. Niektorí z nich síce vydržali skutočne dlho, napr. Kateřina Šobáňová už 13 rokov, ale

<sup>163</sup> ŠTOURAC, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 65.

<sup>164</sup> TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. New York, London: Routledge, 2004, s. 12.

<sup>165</sup> BARBA, Eugenio. *Theatre: solitude, craft, revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999, s. 223.

skutočnými konštantami sú jedine manželia Štouračovci, prítomní od úplného začiatku v roku 1992.

Prečo sa Odinu darí udržať si skupinu a Continuu nie? Zdá sa, že Continuo sa k funkčnému modelu skupiny, ktorý Odin šťastne odhalil veľmi rýchlo, muselo prepracovať cez zástup mŕtvych skupín a postupne ho vylepšovať. Reflexii predošlých neúspechov a ich podstaty, ako aj podstaty momentov kríz sa Pavel Štourač venuje aj vo svojej dizertačnej práci. Špecifiká jednotlivých skupín histórie Continua pomenúva konkrétne, každá je pre neho iná. Chronologicky ich zoraďuje takto:

1. skupina priateľov, spolužiakov z DAMU a rodina (manželka Štouračovci);
2. skupina divadelných umelcov – jednotlivcov;
3. skupina záujemcov o laboratórnu prácu;
4. skupina starostlivo vybraných ľudí schopných obety pre spoločnú vec.<sup>166</sup>

Momenty krízy skupiny, v ktorých bola nutná jej kompletná rekonštrukcia od nuly, mali podľa Štourača vždy svoju objektívnu príčinu, ktorú vedome reflektuje: „Podoba skupiny Continua se během jeho existence několikrát změnila. Dělo se tak většinou proto, že předcházející modely ztratily funkčnost a neumožňovaly další rozvoj umělecké práce.“<sup>167</sup> Skupina Continua sa naposledy temer úplne rozpadla po rekonštrukcii Švestkového dvora (a kvôli nej) v roku 2015. Avšak nie úplne. Štyria členovia (resp. dvaja, ak nepočítame Štouračovcov), v jej jadre zostali a pri naberaní nových ľudí zabezpečili kontinuitu ducha skupiny. Po niekoľkých neúspechoch sa teda Continuo dopracovalo k modelu existencie skupiny, ktorá je takmer na nerozoznanie od modelu skupiny Odinu. A aj keď v Odine rovnako ako v Continuu fluktuácia členov pretrváva, je tu jeden rozdiel. Continuo je kvôli menšej veľkosti skupiny a zároveň jej jadra oveľa viac ohrozené odchodom mladších členov. Mladých členov je tu priveľa, čo v dnešnej dobe znamená jedno – ak sa Continuo nechce neustále zaoberať náborom nových a nových „jadrových ľudí“, musí pre seba objaviť spôsob, ako si udržať kvalitných členov, ktorí ale chcú, v súlade s požiadavkami súčasnej doby, mladej generácie, či kvôli prostej psychohygiene časť roka pracovať a žiť inde, než na Švestkovom dvore. Tak či onak, zdá sa, že Continuo dosiahlo definitívne štádium vývoja typu skupiny (po vzore Odinu), a zároveň zatiaľ jej najfunkčnejší model. Čím je tento model funkčnejší než predošlé a tak efektívny, že jadro Odinu na jeho základe funguje už takmer 60 rokov?

---

<sup>166</sup> ŠTOURAC, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 72 – 77.

<sup>167</sup> *Tamtiež*, s. 72.

Myslím, že na túto otázku existujú dve komplementárne odpovede popisujúce dve podmienky funkčnosti skupiny. Prvou je nutnosť permanentného ozdravovania skupiny, akejsi hygieny spočívajúcej v neustálej diagnostike, reflexii, napĺňaní individuálnych ambícií členov, ako aj v akceptovateľnej rovnováhe medzi umeleckou a neumeleckou prácou, ich osobným a pracovným životom. Taktiež, a to Štourač prízvukuje, ide aj o prinášanie impulzov pre rozvoj skupiny zamedzujúci jej ustrnutiu: *„Aby mohl soubor po takové době plnohodnotně a smysluplně existovat, tvořit a přinášet nové impulsy, rozvíjet se a ne jen opakovat již nalezené, musí čerpat nové podněty, musí hledat a zkoušet. Permanentně, znovu a znovu. Jsem přesvědčen, že bez této sebe-obnovy nemá soubor právo existovat, nebo alespoň nemá právo čerpat veřejné peníze.“*<sup>168</sup>

Druhou odpoveďou je podmienka vhodného výberu členov skupiny, ktorý určí jej charakter a hodnoty. Nejde len o to, priviesť do nej raz za čas novú krv na osvieženie, ale skutočne stavať jadro skupiny od začiatku s vedomím, že daní ľudia majú spolu tráviť viac času ako so svojimi životnými partnermi či rodinou a kreatívne spolupracovať po celé roky, možno desaťročia. Nejde o zamestnanie, ale o povolanie v pravom význame tohto slova.

Permanentnému tvorivému hľadaniu a skúšaniam Continua a Odinu, ako aj ďalším jeho kreatívnym aktivitám, ktoré pomáhajú hygiene skupiny (rozičné umelecké aktivity, tréning, atď.) sa budem venovať nižšie pri popise jeho činnosti. Teraz sa zameriam na to, ako si obe skupiny vyberajú členov tak, aby mali čo najväčšiu šancu dlhého a funkčného života.

### 4.5.3 Charakter ľudí, charakter skupiny

Výber členov skupiny podlieha v Odine<sup>169</sup> a v Continuu<sup>170</sup> niekoľkým zásadným kritériám, aby bola docielená jej funkčnosť, udržateľnosť a zároveň žiadaný charakter, ktorý by odzrkadľoval hlavné nastavenia a preferované hodnoty oboch skupín. Nie je nepodobný tým, podľa ktorých si členov vyberali divadlá druhej divadelnej reformy (napr. Grotovského Teatr Laboratorium), čím zaviedli trend

---

<sup>168</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 43.

<sup>169</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 26.

<sup>170</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 83 – 84.



spoločný pre mnohé dnešné nezávislé divadlá. Nie je veľa ľudí, ktorý by chceli dlhodobo pracovať v takýchto divadlách, preto je ťažké z malého množstva záujemcov vybrať takých, ktorí ešte spĺňajú náročné kritériá.

Tieto kritériá sú v oboch skupinách prakticky totožné a je teda logické, že charakter skupín je podobný. Keď píšem o členoch skupiny, nejde len o režiséra a hercov, aj keď práve o nich sa najčastejšie píše a hovorí. Ide aj o scénografov či technikov, asistentov a elévov, hudobníkov a ďalších. Vlastne o celý užší tím divadla, ktorý sa venuje kreatívnej práci.

Medzi hlavné a najrazantnejšie požadované vlastnosti, a to bez ich hierarchického zoradenia, patrí:

1. Absencia dôrazu na vzdelanie, skúsenosť a zjavný talent

Eugenio Barba a prví herci, s ktorými začal v Osle v roku 1964 pracovať, boli odmietnutí školami a štátnymi divadlami. Nemali možnosť študovať a pracovať v žiadnej inštitúcii oficiálnej kultúry. Z tohto precedensu vytvoril Odin pravidlo a samotný základ myšlienky tretieho divadla – nie je preň podstatné, či členovia skupiny majú alebo nemajú vzdelanie, praktickú skúsenosť alebo dokonca očividný talent. Barba si cení iné vlastnosti a hlavne prístup k práci. V prvých rokoch v Odine skutočne pracovalo len málo hercov, ktorí by si prešli tradičným divadelným školstvom či nejakým druhom výcviku. Rovnako Barba, ten nemá ukončenú nijakú divadelnú školu. Navyše, očividný talent je tu málo podstatný, pretože o schopnostiach dlhodobo existovať a tvrdo pracovať v skupine povie len málo.

Continuo je na tom rovnako. Štouračovci síce majú ukončenú DAMU, no v odbore scénografia. Pavel Štourač nikdy réžiu neštudoval, začal sa jej venovať z vnútornej potreby a nutnosti – niekto to pri skúšaní predstavení Continua prosto robiť musel. Okrem toho obaja, Helena aj Pavel, v minulosti vo svojich predstaveniach hrávali bez toho, aby herectvo či bábkoherectvo vyštudovali. Medzi hercami Continua by sme v priebehu života niekoľkých generácií jeho skupín našli aj vyštudovaného sklára, učiteľku dramatickej výchovy, grafika, scénografku, klaviristu, divadelnú vedkyňu, tanečníkov a cirkusantov, vyštudovaných hercov, no aj ľudí bez akéhokoľvek ukončeného špecializovaného vzdelania. Myšlienka tretieho divadla žije aj tu – nie je podstatné, čo človek predtým študoval a čo predtým robil. To, čo potrebuje vedieť, sa tu dá vo veľkej väčšine prípadov naučiť. Pre ponor do tvorby sú

podstatné iné (nasledujúce) vlastnosti a kritériá, ktoré sa učia ťažšie, ak je vôbec možné sa ich naučiť.

## 2. Silná vnútorná motivácia a disciplína

Eugenio Barba opakovane píše o sile charakteru, veľkorysosti, no hlavne o vytrvalosti a disciplíne, ktorá je pre skupinu Odinu nevyhnutná. Pavel Štourač v spojitosti s Continuum spomína rovnaké cnosti a často hovorí aj o silnej motivácii členov skupiny, ktorá je a bude denne konfrontovaná a skúšaná realitou a prakticky permanentným, nikdy nekončiacim stavom krízy (finančnej, umeleckej, priestorovej, krízy skupiny a ďalších možných, ktoré si je vôbec ťažké predstaviť a predsa sa pravidelne vyskytujú). Musí byť nielen prirodzene prítomná, no aj kultivovaná, aby sa prejavila vo všetkých oblastiach života skupiny.

## 3. Dobrovoľná akceptácia náročnosti práce

Práca nie je ani v jednej zo skupín jednoduchá – fyzický ani psychicky. Barba píše o démonoch práce s neľudskými požiadavkami, pri ktorých vytrvávajú len niekoľkí z mnohých.<sup>171</sup> Nie každý sa s týmito démonmi stretne – istotne nie tí, ktorí sa im dobrovoľne vyhnú a uľahčia si či podvedú, oklamú prácu. Prečo by to ale niekto z ľudí, ktorí tu pracujú, robil, keď vyhýbať sa démonom práce môže niekde inde, za viac peňazí a s menšími ťažkosťami? Práve o to totiž v takomto divadle ide – byť dôsledný, zodpovedný a naplno pracujúci aj bez supervízie, inak tu práca nemá zmysel. Členovia skupiny musia byť o svojej práci presvedčení, byť jej odovzdaní. Náročná práca sa stáva príležitosťou dať zo seba to najlepšie, len ak ju človek prijme. Po disciplíne vyžadovanej Barbom a Štouračom v prvých rokoch existencie ich divadiel nastúpila vlastná disciplína členov skupín.

Práca je tu náročná aj emocionálne. Pri intenzívnej práci s fyzikalitou sa automaticky uvoľňujú emócie ako hnev, eufória. Pri prepätí haptickými a kinetickými vnemami na nervovú sústavu spolu so stavom tela blížiacim sa po silnom fyzickom vypätí tranzu sa vynárajú silné obrazy z osobnej minulosti hercov. Sú konfrontovaní so svojím vlastným krehkým jadrom, ktoré sa môže ľahko rozbiť, často s niečím, na čo už v bdelom každodennom živote zabudli alebo o tom nevedeli. Stretávajú sa tu

---

<sup>171</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 35.

s démonmi, traumami, vytesnenými okamihmi. Ich citový život na javisku oživa a graduje. Prepätie uvoľňujúci plač nie je ničím výnimočným. Preto je dôležité, aby profesionálne a dôkladne zvládali a hlavne akceptovali náročnú prácu s vlastnými emóciami, ich pretlakom a výbuchmi.

Okrem toho je nutné akceptovať aj to, že kým sa skupina k náročnej práci na javisku či v skúšobni dostane, je nutné vykonať inú náročnú prácu. Súbežne sa okrem umeleckých otázok neustále riešia prevádzkové, organizačné, finančné a ďalšie ako uvediem nižšie. Nielen fyzická, ale aj takáto práca privádza členov skupín do vyčerpania pretože všetko, čo je bezpodmienečne nutné stihnúť, sa bez vyčerpania stihnúť nedá.

Dobrovoľnosť akceptácie náročnej práce vo svete, kde je podvádzanie a vyhýbanie sa práci, ako aj strata viery v ideály bohužiaľ častou normou, vyvoláva pochybnosti. Málokto verí tým, ktorí nepodvádzajú, niečomu veria a obetujú svoj komfort, čas a peniaze. Existencia divadiel ako Odin a Continuo a ľudí, ktorí v nich dobrovoľne pracujú do úmoru tela a duše sa potom zvykne interpretovať ako fanatizmus, náboženské sektárstvo a podivný mysticizmus. O fanatizme by sa dalo polemizovať, ale tvrdenie o sektárstve je jednoducho bludom. Aj keď sú obaja režiséri evidentne duchovne založení, do práce sa to vo forme akejkoľvek religiozity neprenáša. A rituál, ktorý mnohí v práci oboch divadiel vidia, je v nich v skutočnosti prítomný len vo forme nekaždodenného stretnutia ľudí za zvláštnych, výnimočných okolností, ktorému sa prikladá veľká váha. Preto ich predstavenia môžu pôsobiť rituálne, no sú „len“ dobre pripravenými udalosťami.<sup>172</sup>

#### 4. Akceptácia skupinovej práce

Skupina nie je súbor jednotlivcov. Aj keď je v oboch divadlách realizácia sólových projektov samozrejme možná a vítaná, prioritná je vždy práca v skupine. Neznamená to nebyť samostatný. Znamená to nutnosť akceptácie faktu, že práca sa tu deje v spoločnosti a neustálej prítomnosti iných ľudí. Toto si taktiež vyžaduje predispozíciu, nie každý to dokáže alebo sa s tým je ochotný stotožniť. Bezpodmienečne nutná je tolerancia a zodpovednosť voči osobnosti a práci ostatných. Skúška či dajú členovia prednosť egu alebo spoločnej veci je prítomná každodenne.

---

<sup>172</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 27 – 28.

Naviac, nutné je akceptovať prácu pod vedením dvoch silných režijných osobností a ich špecifik, čo nie je vždy jednoduché. Skupina je ako celok konfrontovaná napr. s princípom nekonečného opakovania Eugenia Barbu a chaosom v skúšobných procesoch Pavla Štourača<sup>173</sup>, ktoré zámerne vnášajú do tvorby hercov určité znepokojujúce prvky – neistotu, otrávenosť opakovaním a následnú túžbu rebelovať, atď. Režisér je jednoducho hlava skupiny a určuje tón spoločnej práce.

#### 5. Nutnosť komplexnej práce v divadle s dôrazom na jej neumeleckú časť

Členovia skupín Odinu a Continua musia byť zvyknutí nepracovať len na umeleckej stránke predstavení. V skutočnosti si skoro všetko, čo sa týka tvorby a života predstavenia vytvárajú sami, ako to stručne rekapituluje Pavel Štourač: „*Všetchno včetně produkce, dopravy, organizace, technického zabezpečení, výroby loutek a scénografie jsme si zajišťovali a dodnes zajišťujeme sami. Díky tomu jsme od počátku vnímali, že všechny oblasti divadelní práce - umělecké i neumělecké - spolu úzce souvisí.*“<sup>174</sup> Áno, členovia skupiny si tu všetko, čo zvládnu (a ešte ďaleko viac) robia sami. Napríklad herci (prípadne v spolupráci s výtvarníkmi) vyrábajú kostýmy a bábky, venujú sa aj technickým profesiám – opravujú a montujú, stavajú a búrajú scénu, vešajú reflektory, starajú sa o chod budovy, nakupujú a varia spoločné jedlo, perú posteľnú bielizeň pre hostí a študentov, koho je nutné odvieť autom, toho odvezú, organizujú festivaly a riešia ich finančnú stránku, prekladajú texty a volajú do zahraničia v cudzích jazykoch, vedú pedagogické programy, administrujú granty a zabezpečujú chod divadla. A okrem toho udržujú statok či budovu, kosia trávu, opravujú elektrinu a rekonštruujú budovy či s tým aspoň pomáhajú, čo nás znova privádza k požiadavke manuality, ktorá je nutnosťou, skúškou, učiteľkou aj darom. A hlavne, ako píše Štourač, upratujú: „*V druhém typu umělecké organizace (a teda v takej, akou je Continuo) je tomu přesně naopak. Je nepředstavitelné, aby umělci myla před zkouškou, či po ní podlahu uklízečka. Je to součástí práce umělce, jenž si je vědom celku.*“<sup>175</sup> Roky alebo aj desiatky rokov života strávia v teplákoch a v Continuu zaručene aj v zablatených gumákoch. Paleta povinností je pre každého člena iná, no vždy je široká a nikto sa nevyhne tej či onej

<sup>173</sup> Obom sa budem podrobnejšie venovať v kapitole 5.3.

<sup>174</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 24.

<sup>175</sup> *Tamtiež*, s. 81 – 82.

oblasti práce. Neumelecká práca, ktorú je potrebné vykonať, zaberá dni, mesiace a roky. Mnohých nepripravených členov skupiny frustruje, že by sa dala stráviť buď skúšaním, hraním, alebo oddychom.

Zjavným dôvodom pre takúto nutnosť je nedostatok financií a ich šetrenie pre niečo dôležitejšie. Vždy je niečo, na čo ich je možné minúť lepšie. Menej zjavným dôvodom je to, že Odin a Continuo patria členom svojich skupín, čo je dvojsečný fakt. Na jednej strane majú privilégium robiť veci tak ako chcú, ovplyvniť ako divadlo funguje ako vyzerá a čím všetkým je, v oveľa väčšej miere než v ktoromkoľvek inom. No na druhej strane za nich jednoducho nikto iný túto prácu nespraví. Navyiac zo seba vytvárajú všestrannejšie osobnosti, môžu sa učiť nové zručnosti, trénujú svoje doterajšie schopnosti a pestujú disciplínu. Nakoniec si po celodennej práci v kancelárii, v kuchyni či v pracovni omnoho viac vážia prácu na javisku a prístupujú k nej inak – ako k zaslúženej odmene.

Je ale potrebné spomenúť aj to, že napr. produkcia je jednou z mála oblastí, ktorú oba súbory nemajú ambíciu zvládať samé. Na PR, marketing, predávanie predstavení a na niekoľko ďalších produkčných úloh má Odin celý produkčný tím a Continuo niekoľko externých produkčných, ktorí pracujú na aktivitách skupiny podľa potreby. Rovnako sa skupina obracia na odborníkov v prípade právnych otázok, účtovných služieb a podobne.

## 6. Divadlo ako sebecká potreba

Odin a Continuo sú v určitom zmysle plné sebeckých ľudí. Podľa vlastných slov totiž nerobia divadlo preto, aby zarobili, exhibovali na javisku, či sa stali slávnymi, ale ani preto, aby robili spoločnosti akúsi službu. Divadlo robia hlavne kvôli sebe, pre svoju bytostnú potrebu. Aj to je jeden zo znakov Barbovho tretieho divadla a jeho malej uzavretej alternatívnej spoločnosti – divadlo si robí do veľkej miery pre seba, diváci sú až jeho sekundárni recipienti. Tvorbu v skupine Odin Teatret v liste jednému zo svojich hercov Barba popisuje takto: „*Tvoja práca je akousi sociálnou meditáciou o tebe samom, o tebe ako človeku a o udalostiach našej doby, ktoré sa ťa dotýkajú.*“<sup>176</sup> Samozrejme, v určitom momente pred divákov s predstavením vychádzajú. Je to paradox – skupina, ktorá vytvára aj nevytvára predstavenia pre diváka.

---

<sup>176</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 39.

V Continuu je tiež prítomný tento prístup, len je pomenovaný inými slovami. Stretávame sa tu s požiadavkou duchovného založenia človeka a s potrebou jeho túžby hľadania zmyslu ľudskej existencie a zmyslu jeho konania vo svete.<sup>177</sup> Štourač ale vo svojom výklade tohto kritéria dodáva, že rovnako podstatné je to, že človek sa do skupiny nedostáva preto, aby utiekol pred svojimi problémami. Musí sa rozhodnúť byť v skupine preto, že tam chce byť a nie preto, že nechce byť inde.

## 7. Marginálnosť

Skupiny Odinu a Continua sú kultúrne a spoločensky marginálne a marginalizované. Znalosť a záujem o ne je u väčšinového publika, aj u väčšiny kolegov okrajová. Odin je v Dánsku, paradoxne a ťažko uveriteľne, len veľmi málo známy. Continuo v Česku taktiež nepoznajú všetci divadelníci a ani študenti divadelných škôl, väčšina z nich netuší ani o Švestkovom dvore a ani o letných projektoch. Nezaváži ani to, že Odin je pojmom svetového divadla a Continuo je v Česku oceňovaným a priekopníckym divadlom s unikátnym jazykom. Stále to pre mnohých budú len divní ľudia robiaci divné divadlo, ak ich teda vôbec poznajú. To v zásade nie je zlé renomé. Svoju okrajovosť obe skupiny vyznávajú ako pozitívnu hodnotu. Rady samé seba vidia na okraji väčšinovej spoločnosti, ktorá vyznáva radikálne iné hodnoty – napr. automatické vnímanie práce ako negatíva vykonávaného jedine za odmenu, ktorou sú peniaze, za ktoré si kupujeme náplasti a odmeny za ťažký život v práci, ideálne čím viac, čím drahších a čím častejšie, tým lepšie. Obe skupiny svoju kultúrnu marginálnu polohu pestujú. Barba o nej píše neustále, Štourač sa k nej vyjadruje taktiež: „*Vnější projevy divadelnosti našeho souboru, které nás zařazují k příslušnosti k tomuto divadelnímu proudu, jsou zřejmé. Nejde jen o estetiku a způsob práce: okrajovost, krajnost, deklarovaný a žitý konflikt se současnou racionální, komerční a mediální společností.*“<sup>178</sup>

Súbory sú v určitom zmysle zložené z outsiderov, vyvrheľov a neprispôsobivých členov väčšinovej spoločnosti. A nemám tým na mysli len to, že Iben Nagel Rasmussen prišla do Odinu ako drogovovo závislá osoba vo svojich dvadsiatich rokoch znavená životom po tom, ako sa jej priateľ predrogoval k samovražde a hľadala útočisko pre svoj nový začiatok. Samozrejme, aj pre takýchto ľudí tam je miesto, no nejde hlavne o to. Väčšina ľudí, ktorá nie je z rôznych

---

<sup>177</sup> ŠTOURAC, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 83 – 84.

<sup>178</sup> *Tamtiež*, s. 28.

dôvodov spokojná s prácou v tradičnom divadelnom prostredí sa buď prispôsobí, vzdá svojich ambícií a skonformnie, divadelný svet opustí alebo si vytvorí svoj, kde môže pracovať tak, ako potrebuje bez obmedzení. V tomto zmysle sú pre neochotu zmieriť sa s obmedzovaním práce všetci členovia Odinu a Continua dobrovoľní outsideri.

Obe skupiny si svoju marginálnosť uvedomujú aj vzhľadom na svojich divákov, z ktorých ich predstavenia pozná a aktívne vyhľadáva len málokto. Slovom Barbu: „(...) väčšina ľudí nás nepotrebuje.“<sup>179</sup>

## 8. Medzinárodnosť

Obe skupiny sú medzinárodné. Začínali ako takmer výhradne nórska (okrem Barbu) a česká skupina, no už po niekoľkých rokoch sa pretransformovali na entity zložené z členov z mnohých, nielen európskych krajín. Bohatá etnicita je prínosom, nie prekážkou. Obe skupiny totiž veria, že konglomerát inšpirácií a materiálu z rôznych kultúr prináša väčšiu rôznorodosť, a teda aj bohatstvo možností tvorby. Barba si z interkulturality spravil jedno z hlavných ideových východísk svojej práce a pracovných nástrojov (napr. v myšlienke IŠTY, predstavení *theatra mundi* a koncepte euroázijského divadla). Vo svojich predstaveniach mimoriadne často využíva niekoľko artefakty (piesne, texty, kostýmy, tance) z niekoľkých od seba veľmi vzdialených prostredí (Brazília a Dánsko, blízky východ a Mexiko). Podobne tak Štourač silne vníma potenciál viacerých kultúrnych vplyvov vytvárajúcich synergiu a podnecujúcich divadelnú tvorbu: „*Divadlo a tvůrčí práce však z rozdílů žijí. Smiřují je, překlenují, tvoří z nich novou kvalitu.*“<sup>180</sup>

Barba si navyiac zakladá na tom, že je od skorej dospelosti permanentne emigrantom, cudzincom. Tento Talian roky žijúci v socialistickom Poľsku, Škandinávii a často na ďalekom východe sa cudzotou sveta okolo seba do veľkej miery opája. Okrajovosť svojej existencie vo väčšinovom civilizačnom a jazykovom mori cielene podnecuje a tvrdí, že režírovať ho naučilo práve to, že pozoroval fyzické prejavy ľudí bez zaťaženia znakovosťou jazyka.

---

<sup>179</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 39.

<sup>180</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 87.

Medzinárodnosť skupiny prináša nutnosť používania spoločného pracovného jazyka počas skúšok – angličtiny, no prioritne nórčiny v Odine (nórčiny napriek tomu, že sídli v Dánsku), a angličtiny v Continuu.

## 9. Nekončiaci rozvoj

Práca v oboch divadelných skupinách vyžaduje neustále samoštúdium, rozvoj zručností a osobnosti. Neexistuje nič také ako ukončený stav vzdelávania, za ktorým už nečaká nič nové. Prebieha tu neustály a nikdy nekončiaci proces rozvoja, čo je nesmierne náročné a nesmierne prínosné zároveň. Parafrázujúc Artauda ide o krutosť hercov voči sebe samým. Tvorba každého nového predstavenie je začiatkom takmer od nuly a skúšanie predstavuje dni a mesiace strávené intenzívnym objavovaním, výskumom a omylmi. Skupiny si dokonca proti komfortnému ustrnutiu v oblasti rozvoja tela a ducha vyvinuli špeciálny nástroj – tréning, ktorý je špecifický tým, že nemá koniec, či moment, kedy je zavŕšený, úplný.

Preto obe divadlá potrebujú členov, ktorí sú ochotní neustále sa meniť, chcú sa nechať zmeniť na pracovnej, fyzickej, aj osobnostnej úrovni a túžia podliehať neustálym zmenám bez istoty prílišnej stability.

## 10. Finančná neistota

O absencii stability a istoty možno so stopercentnou určitosťou hovoriť v oblasti finančného zabezpečenia. Členovia skupín musia byť vyrovnaní s tým, že budú za maximum námahy zarábať minimum peňazí. Obe skupiny sú vrcholne nekomerčné a nepovažujú financie za taký podstatný element v živote, ako je to bežné u väčšiny ľudí. Vyznávači konzumného spôsobu života v akejkoľvek jeho podobe tu spokojní nebudú. Členovia skupín musia z času na čas zažívať finančný diskomfort kvôli nízkemu platu, nezaisteniu svojich potrieb nad rámec tých najzákladnejších a pokiaľ nejaké majú, nutnosť siahnuť na úspory. Aj z hľadiska financií tu ide o rehoľu.

V Continuu je vedúci skupiny a režisér Pavel Štourač reprezentantom extrémneho prístupu k peniazom a materiálnym statkom. Nie sú pre neho v porovnaní s divadlom nijakou zásadnou hodnotou. Zo svojho švajčiarskeho pracovného príjmu a zo svojho majetku financuje chod divadla, aby mohol často



znova zo svojich vlastných peňazí platiť ľudí, ktorí v tomto ním platenom divadle pracujú.

## 11. Neoddeliteľnosť profesijného a osobného života

Osobný a profesijný život sú si v oboch skupinách výrazne bližšie, než v iných zamestnaniach. Táto blízkosť hraničí s neoddeliteľnosťou. Jednak je neúnosne časovo náročné robiť divadlo ich spôsobom a robiť popri tom ešte niečo iné a zároveň je človek po práci v divadle taký fyzicky vyčerpaný a mentálne preplnený, že práca na predstavení v hlave často pokračuje aj po skončení práce na javisku. Subjektívna hodnota oboch životov je pre členov skupín vyrovnanejšia, než tomu býva tradične zvykom.

Hranice medzi osobným či rodinným a pracovným prostredím sa stierajú. Mnohí členovia Odinu a čiastočne aj Continua si napr. hľadajú partnerov a manželov práve v skupine (v Odine šlo v 70. a 80. rokoch medzi kolegami doslova o telenovelu vzťahov). Vzťahy medzi kolegami aj mimo partnerstvá môžu kvôli extrémne dlhému času strávenému spolu pripomínať rodinu, čo môže byť nielen zjavným pozitívom, no aj negatívom zároveň. Hrozí totiž odhalenie všetkých, aj inak potláčaných črt charakterov a strata zábran a limitov (ako to v rodinnom prostredí takmer pravidelne nastáva), ktoré profesionalita často nastavuje a umožňuje tak odosobnenejšiu prácu. S týmto všetkým je nutné pracovať.

Krajným, no reálnym extrémom je praktická absencia osobného života v prípadoch, kedy je drvivá väčšina dní v roku a väčšina hodín dňa zaplnená prácou pre divadlo. Členovia Odinu a Continua musia byť vzhľadom na časový plán vrcholne flexibilní. Ten sa totiž neustále opravuje, nie vždy je fixovaný a upravuje sa zo dňa na deň, podľa potreby. Pracovná doba nie je limitovaná na osem hodín denne a keď je to potrebné, pracuje sa do neskorej noci alebo do skorého rána, alebo celý víkend a od pondelka znova. Neustála pripravenosť je vyčerpávajúca a ruší osobný život, ktorý sa plánuje len ťažko.

## 12. Konštelácie členov

Vo všetkých predošlých bodoch síce tvrdím, že charakter a vlastnosti skupín Odinu a Continua sú si extrémne podobné až totožné, avšak v zásade nie sú v žiadnom prípade rovnaké, zameniteľné. Rozdiely tu samozrejme existujú. A to

hlavne tie, ktoré plynú z rozličných konštelácií členov, kombinácií ich osobností, ambícií, cieľov a ďalších kontextov. Podstaty neopakovateľnej a do veľkej miery nepredvídateľnej a nenenastaviteľnej konštelácie ľudí a jej dôležitosti sú si členovia skupín samozrejme vedomí. Napríklad Pavel Štourač, ktorý skupín zostavoval niekoľko, o svojich skúsenostiach píše takto: „(...) *Continuo je pro mne důležité jako skupina, která má nějakou energii, tvořivou sílu. ... Záleží na konstelaci lidí, kteří se sejdou. A to je něco, co se dá ovlivnit jen do jisté míry. Dá se vybírat. Ostatní je tvorba podmínek, nabídky, inspirace. V momentě, kdy je to konstelace šťastná, tak to jiskří, vznikají nápady, vzájemné obohacování, tvorba. Nemusíte vymýšlet složitá pravidla, motivace, vyvíjet nátlak, vymýšlet strategie. Všechno je přirozené. Je to zdánlivě jednoduché. Jen tam musí být ta konstelace. A to je dar, který ovlivnit nemůžete.*“<sup>181</sup>

Konštelácie estetických preferencií členov skupín a z ďaleka najviac zo všetkého estetický vklad ich vedúcich osobností odzrkadľujúcich ich vnútorný svet má za následok do veľkej miery rozdielne výsledky práce v tvorivej oblasti oboch súborov. Toto je oblasť, v ktorej sa inak tak nesmierne veľmi podobné skupiny odlišujú. Aj v oblasti estetiky majú síce spoločných predkov, no nie sú si podobné tak, ako ich iné aspekty, ktoré tu rozoberám. Veľmi podobné divadlá vytvárajú iné veľmi rozdielne predstavenia. O týchto rozdieloch budem písať neskôr, a to podrobnejšie.

#### 4.5.4 Vedenie skupiny a hierarchia

Pri oboch skupinách je jasné, že boli vybudované a fungujú vďaka silnej vedúcej osobnosti. Na Barbu a Štourača sa nakoniec v citáciách neustále odvolávam aj ja. Nemožno síce povedať, že Odin je len Barba a Continuo je len Štourač, ale je neodškriepiteľné, že to boli a sú práve ich myšlienky, preferencie a rozhodnutia, ktoré obe divadlá najrazantnejšie sformovali. Zároveň je ťažké predstaviť si, že by obe skupiny po ich odchode naďalej zostali čo i len vzdialene podobné tomu, čím sú dnes. Obe divadlá pravdepodobne skončia s odchodom svojich vodcov, resp. budú sa musieť úplne pretransformovať.

---

<sup>181</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 14.

Vodca prijíma za skupinu zodpovednosť a vytvára prvý príklad. Barba a Štourač sú si istí, že nechcú žiť a tvoriť inak. Svojimi činmi v skupine musia presvedčiť iných, aby ich nasledovali a ich myšlienkam uverili.

Ako som písal vyššie, obe skupiny nesú znaky hnutia hippies, alternatívnej kultúry 60. a 70. rokov 20. storočia či utopických spoločností prvej polovice 20. storočia. Je to tak, no nastáva tu istá ambivalencia. Barba je podľa slov jeho dlhoročného spolupracovníka a veľkého znalca Odinu Ferdinanda Tavianiho v Odine malým diktátorom.<sup>182</sup> Demokracia tu má svoje medze, ktoré sú dané tým, že v divadle jednoducho o demokraciu nejde a ísť nemôže. Ide o divadelnú skupinu, ktorá obsahuje isté nutné hierarchické vzťahy, pretože v určitom momente je potrebné, aby niekto prijal za rozhodnutie zodpovednosť. Rovnako pri skúšaní inscenácie musí niekto rozhodnúť a medzi všetkými možnosťami vybrať len jednu.

Okrem nutného vedenia a prvkov malej diktatúry, sa Odin snaží byť rovnostárskou skupinou. Barba píše o rovnosti bez privilégií.<sup>183</sup> Odin vybudoval podľa vzoru pracovnej skupiny, v ktorej pracoval v rezbárskej dielni v Nórsku predtým, ako sa začal venovať divadlu. Všetci jej zamestnanci vrátane vedúceho a majiteľa dielne pracovali rovnako dlho, za rovnaké peniaze a spolu sa starali o priestor. Upratovali ho všetci, bez výnimky. Rovnako je to v Odine – každý z vnútorných členov zarába rovnaké peniaze (je to suma pohybujúca sa niekde okolo dánskej minimálnej mzdy), rovnako náročne pracujú, spoločne sa starajú aj o neumelecké procesy divadla. A majú, až na výnimky plynúce z Barbovej pozície, právo rozhodovať o väčšine záležitostí skupiny. Znova, divadlo patrí im a je značne de-hierarchizované.

Continuo je na tom rovnako. Existujú tu dve hierarchické roviny: rovnosť jeho členov bez výsad a výsadnosť postavenia vodcu Pavla Štourača, ktorý je najzodpovednejší medzi rovnými. A znova, nejde o demokraciu, ale o niečo, čo Štourač sám nazýva konsenzuálnym modelom riadenia skupiny: „*V konsenzuálním modeli řízení firmy mají odpovědnost všichni. Nikoli však stejnou. Její míra je dána vůlí po této odpovědnosti. Šance změny, možnost ovlivňovat chod věcí, ba co víc, podílet se na více, či méně zásadních otázkách řízení, ekonomiky a organizace, je pro všechny stejná. Záleží jen na tom, na kolik je člen skupiny ochoten a schopen převzít odpovědnost za daný úkol. Zdá se to nerealizovatelné, ale v Continuu tento model aplikujeme poslední dva roky na všechny neumělecké a zčásti i umělecké*

<sup>182</sup> Fernando Taviani in BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 44.

<sup>183</sup> BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 6.

aktivity, jež souvisí s provozem naší skupiny. Bavím se zde o financích, organizaci dne, týdne i roku, logistice, otázkách spolupráce s dalšími jednotlivci i organizacemi, atd. Zkrátka téměř vše. Oblast, která je v konečném rozhodnutí vyhrazena pouze mně, tedy uměleckému vedoucímu, je režie inscenací, dramaturgický plán, volba kde budeme, či nebudeme hrát a podoba všech výstupů, které jdou z Continua na veřejnost, tedy propagační materiály, texty, atd. Vše ostatní je výsledkem konsensu všech členů. Zdánlivá nereálnost takového modelu má totiž úžasnou pojistku v největším šéfovi: v samotné realitě.<sup>184</sup>

Ešte poznámka o diktátorstve v Continuu. Pavel Štourač podľa vlastných slov takýto druh vodcovského správania neznáša. Sám často rozpráva o svojej skúsenosti zo stáže v ruskom alternatívnom divadle Derevo, kde zažil diktatúru par excellence v podaní vedúceho skupiny Antona Adasinského. Continuo možno nie je demokraciou, ale diktatúrou aj na základe mojej vlastnej skúsenosti rovnako nie je.

#### 4.5.5 Skupinová práca

Ako som písal vyššie, je zrejmé, že kvalita skupiny rozhoduje o kvalite výslednej divadelnej práce. Zároveň je ale individuálna práca vždy odlišná od skupinovej práce. Rovnako ako práca každého režiséra, ktorý má pred prvou skúškou už vymyslené celé predstavenie a ostatní členovia tímu sú od začiatku do konca skúšobného obdobia len realizátormi jeho predpripravených predstáv.

Skupinové hľadanie a tvorba je špecifickým prístupom k príprave inscenácií. Hovoríme tu o neinterpretatívnom *autorskom divadle*, inak povedané *divided theatre* či *divising theatre*, kde má každý člen tímu dosah na to, do akej podoby sa inscenácia vyvinie. To znamená, že nič nie je vopred pripravené do tej miery, ako pred skúšaním v inom type divadla a takmer všetko sa rodí v priebehu skúšania, ktoré aj preto trvá dlhšie. Toto hľadanie je jednou z priorít práce Pavla Štourača v Continuu: „*Hledání je základní a podstatnou součástí procesu. Podílíme se na něm všichni a to, co po cestě najdeme považujeme za společné. Herec není v tomto chápání nástroj režiséra k realizaci jeho představ. Je jeho partnerem, přítelem. Členové souboru se podílejí na přípravě každé inscenace, každého projektu výrazně*

---

<sup>184</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 79 – 80.

*autorsky. Každý přináší co může a umí, hlas nikoho není předem vyloučen. Není to demokracie, je to synergie.*<sup>185</sup>

Výsledky práce, predstavenia sú, ako píše Štourač, spoločné a patria každému z účastníkov procesu. Preto sa v prípade jednotne pracujúcej skupiny vyznačujú iným charakterom ako predstavenia, ktoré vznikli v procese s výrazne predpripravenými časťami, ktoré sú pre mnohých členov cudzie, nevlastné. Spoločná práca za súčasného funkčného života skupiny vytvára špecifickú kvalitu prirodzene vlastnú tomuto typu divadla. Predstavenie má schopnosť byť silným stanoviskom, postojom či výpoveďou skupiny. Je funkciou jej života, správou o tom, čo skupina v určitom momente svojej existencie a vo svojich kontextoch potrebovala povedať, k čomu sa dopracovala spoločným hľadaním a zároveň nám dáva možnosť nahliadnuť do toho, ako samotná skupina žila. Takáto správa má šancu byť zásadnou a závažnou výpoveďou skupiny so silnou motiváciou a s energickou naliehavosťou. Má šancu byť vrcholne autentická. Ak sa takáto práca podarí, tak jej výsledkom nie je produkt, ale výsek skutočného, divadelne spracovaného života, do ktorého realizácie vložilo množstvo ľudí maximum možnej námahy a venovalo mu maximum záujmu. A to aj preto, že ide o ich skupinovú prácu, ku ktorej cítia všetci náležitosť a voči ktorej sú prirodzene zodpovední. Barba píše, že predstavenia Odinu sú pre členov skupiny: „(..) *testamentom, výkrikom posledných slov, zúčtovaním svojich činov,*“<sup>186</sup> a teda vrcholne závažným posolstvom.

Skupinová práca má ešte jeden podstatný funkčný potenciál. Má schopnosť skupinu vytvárať, či stmelovať alebo do skupiny privádzať nových členov. Tak to vidí aj Helena Štouračová, jedna zo zakladateľiek Divadla Continuo: „*Sociální aspekt má i zkušenost tvorby ve skupině, kde se sejdou účastníci různé úrovně profesní a životní zkušenosti, kteří se většinou neznají, nad konkrétním (zvoleným) tématem. Díky společné práci a vzájemné komunikaci nad daným tématem, se má skupina účastníků možnost rychleji seznámit a stmelit. Individuální práci pak může účastník společného projektu prezentovat (konfrontovat, vnášet) ve skupině a sebe i skupinu tím obohacovat.*“<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 86.

<sup>186</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 39.

<sup>187</sup> ŠTOURAČOVÁ, Helena: *Proč je důležitá práce s materiálem*, s. 3.

## 4.5.6 Komunitnosť

Je potrebné obrátiť pozornosť ešte na jeden pojem často spájaný s divadelnými skupinami, akými sú Odin alebo Continuo. Ide o komunitné divadlo. Sú v zásade dva spôsoby, ako si tento pojem vyložiť. Prvým je existencia divadelnej skupiny v komunite – v móde akejsi mimoriadne uzavretej, až subkultúrnej jednotky často spájanej s avantgardnými, radikálnymi umeleckými výstupmi a spoločným životom jej členov aj mimo pracovného času. Dôraz je tu niekedy kladený na jej uzavretosť a výlučnosť členstva. Často počuť aj o akomsi sektárstve takýchto skupín. Odin i Continuo takéto komunity pripomínať môžu, aj kvôli úzkej a skutočne intenzívnej spolupráci svojich členov, ale najmä kvôli jej mimoriadnej časovej náročnosti. Členovia skupiny trávajú čas skutočne hlavne spolu, oveľa viac ako so svojimi rodinami alebo priateľmi. Napriek tomu dlhoročná herečka Odinu Roberta Carreri tvrdí, že nikdy komunitným divadlom neboli a nevytvárali nijakú uzavretú subkultúru, ktorá by mala spoločný život mimo pracovné prostredie ako pravidlo. Vzťah pracovného a osobného je tu aj podľa Franka Camilleriho síce úzky, ale iný: *„Je to splynutie profesijného a osobného so všetkými výhodami a napätím vyplývajúcimi z práce rovnakých ľudí po taký dlhý čas, čo z ich práce doslovne robí ich život.“*<sup>188</sup>

Carreri, odmietajúc pomenovanie života v Odine prívlastkom komunitný, zároveň hovorí, že v Odine bolo nepísaným pravidlom, že v rámci súboru sú partnerské vzťahy neprípustné. Druhým dychom ale dodáva, že toto bolo jedno z prvých pravidiel, ktoré sa začalo všetkými členmi porušovať. Vznikali tu milenecké, partnerské a manželské vzťahy, z ktorých sa narodilo niekoľko detí. Keď boli mladší, ani spoločné bývanie niekoľkých členov v jednom dome nebolo výnimočné, a to bez ohľadu na to, či medzi nimi boli alebo neboli akékoľvek partnerskými pomery.<sup>189</sup> Z pohľadu nezainteresovaného človeka môžem tvrdiť, že Odin minimálne balansuje na hranici akejsi divadelnej komúny, napriek tomu, že to nie je jeho cieleným zámerom.

V Continuu je aspekt komunitnosti prítomný ešte viac. Skupina skutočne žije na jednom mieste spolu, v maringotkách (celoročne herci a dobrovoľníci,

---

<sup>188</sup> Frank Camilleri in CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. XIV (samostatné číslovanie predslou).  
<sup>189</sup> *Tamtiež*, s. 93 – 94.

príležitostne produkcia a študenti), v priestoroch spoločnej budovy (príležitostne produkcia a študenti) a v jednom malom rodinnom dome (Štouračovci). Žijú spolu, varia spolu, obývajú spoločný priestor baru, ktorý plní rolu akejsi obývacej izby. Výnimky sú tiež prítomné, napr. už spomínaná herečka Kateřina Šobáňová býva so svojou rodinou v Českých Budějoviciach a vo svojej maringotke v Malovicich prespáva len, keď potrebuje. Každý z členov divadla by tiež takto mohol bývať niekde v okolí, ale väčšina z nich to nerobí. Starat' sa o vlastné bývanie je predsa len ešte o čosi na čas a energiu náročnejšie, než žiť v marignotke, kde sa stačí vybaľiť. O komunitnosti som tu nikoho rozprávať nikdy nepočul a aj keď sa tu tento fenomén prejavuje, nie je to pravidlo, ale nutnosť šetriaca čas, peniaze a energiu.

Druhým spôsobom, ako vnímať pomenovanie komunitné divadlo, je práca skupiny s akousi komunitou, pre akúsi komunitu alebo o akejsi komunite, a teda vyvíjanie aktivít smerom von, do svojho bližšieho či vzdialenejšieho okolia. Divadelno-sociálna práca, resp. takzvané *aplikované divadlo* s miestnymi škôlkarmi a školákmi, obyvateľmi prilahlých dedín, imigrantmi, seniormi z domovov dôchodcov, členmi futbalového klubu alebo bankármi z malého mesta. Všetky tieto možnosti sú relevantné a pre obe divadlá priliehavé. Obe divadlá v tomto zmysle s komunitnosťou pracujú, Odin vo výrazne väčšej miere než Continuo, ako neskôr popíšem v častiach o aktivitách a o divadelných bartoch.

## 4.6 Čas

### 4.6.1 Potreba dostatku času

Vzťah k časovosti má v Odin Teatrete a v Divadle Continuo niekoľko rovín hodných pozornosti, ktoré sú pre oba súbory znova a znova veľmi podobné, až totožné. Obe skupiny pre svoju prácu požadujú výrazne viac času, než býva zvykom. Práve vzhľadom na túto potrebu museli nastaviť niektoré charakteristiky svojej existencie dosť razantne, napr. výber skupiny ochotnej pracovať v netradičnom časovom rámci, nezávislosť vedúcu k možnosti vykázať menší počet praktických výsledkov ročne, atď. Ide im jednak o viac hodín dňa venovaného práci, no aj viac času venovaného práci na jednej inscenácii, či projekte. Tieto divadlá tradične venujú príprave inscenácie niekoľko mesiacov, v krajných prípadoch aj niekoľko rokov práce. Ak ich porovnáваме s produkciami kamenných štátnych divadiel, ktoré musia byť v merateľných výsledkoch efektívnejšie, nastáva tu výrazný nepomer medzi počtom skúšok voči počtu repríz jednotlivých predstavení. Napr. Odin vo svojich úvodných rokoch počas 12 – 18 mesiacov prípravného obdobia skúšal 8 – 12 hodín denne predstavenie, ktoré potom doma v Dánsku a po zahraničných festivaloch a turné hrával zhruba 3 – 4 roky. Počas života inscenácie sa do nej zasahuje v období taktiež výrazne dlhšom než inde. K práci na nej sa tvorcovia často priebežne vracajú a nejde pritom len o tzv. oprášovačky, ale o dopĺňanie, pretváranie a nové skúšanie už zdanlivo hotového predstavenia.

Prečo potrebujú toľko času? Sú Odin a Continuo v tvorbe pomalé? Možno, no skôr to súvisí s dôkladnosťou, poctivosťou a potrebou hľadania, ktorá čas vyžaduje. Takto o tom za Continuo píše Pavel Štourač: „(...) *pokud má divadelní soubor přinášet nové podněty a podstupovat sebe-obnovu, musí ve struktuře jeho divadelní práce existovat platforma, tedy místo, čas a prostředky k ověřování nových možností, hledání principů a experimentování.*“<sup>190</sup> Jedna zo základných téz tvorby oboch skupín, no Continua explicitne, spočíva v tom, že kvalitné ideje, nápady, scénické riešenia a fyzický výraz so silnou výpovednou hodnotou a pútavou javiskovou podobou sa v tvorbe objavia, len ak sa tvorcom dá dostatok času. Dostatok času zároveň privádza tvorcov do stavu tvorivého odstrihnutia sa od konceptuálneho myslenia, kontemplatívneho zahĺbenia sa do materiálu, umožňujúceho podrobnú,

---

<sup>190</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 43.



dôkladnú a v konečnom dôsledku bohatú prácu. Toto je stav, ktorý je v tradičnej divadelnej prevádzke, ktorá prináša šesť týždňov na skúšanie inscenácie vo formáte jednej doobedňajšej štvorhodinovej fázy dosiahnuteľný len veľmi ťažko, ak vôbec.

#### 4.6.2 Bezčasie

Odinu a Continuu sa úspešne podarilo pre svoju tvorbu získať viac času, než iným divadlám. Dostali sa vďaka tomu do prúdu spomaleného času, či až akéhosi laboratórneho bezčasia, módu existencie v zastavenom čase, o ktorý sa pokúšali prakticky všetky štúdiá a laboratória druhej divadelnej reformy. V ňom ku skupine doliehajú z vonkajšieho sveta len ozveny a nerušia ho svojím ruchom a požiadavkami, čo umožňuje laboratórnu prácu in vitro – prakticky nekonečné opakovanie, takmer nekonečnú improvizáciu, možnosť skúšania stále nových alebo rovnakých vecí a možnosťou neísť s výsledkami svojej práce nutne pred diváka skôr, než si skupiny samé rozhodnú.

Kvôli zastavenému času dochádza k zaujímavému paradoxu. Ako každé laboratórium, aj v tom divadelnom prebieha výskum prostredníctvom opakovania pokusov za konštantných podmienok, za nemennosti. A hlavne za spomínaného zastaveného času, kedy nie je podstatné, čo sa deje za hranicami divadla, pretože tvorcovia hľadajú divadlo nezávislé na plynutí času. Ale život divákov mimo divadla nestojí, niekedy sa mení až závrtnou rýchlosťou. Skupina chce byť zároveň aktuálna a k svojmu publiku chce prehovárať súčasným jazykom o páľčivých témach. Dostáva sa do paradoxného rozporu – čas inscenácií by mal napredovať spolu s dobou a prispôbovať sa, no laboratórna práca čas inscenácií zastavuje. Čas by sa mal hýbať, no aj stáť.

Odin existoval v takomto introvertnom móde bezčasového uzavretia sa pred svetom v prvej fáze svojej existencie sústavne. Potom sa obrátil aj k extrovertnejším aktivitám smerujúcim von (expedície, bartre, plenérové aktivity) a do módu zastaveného laboratórneho času sa pravidelne vracia, keď tvorí. Continuo sa meditatívnej tvorbe pri spomalenom čase venuje od svojho začiatku. Avšak pravý zastavený čas charakteristický laboratórnymi experimentami prebiehajúcimi v bezčasí sa všetkým členom nepodarilo vždy dosiahnuť alebo akceptovať. Stalo sa to len v neskorších fázach života divadla zasahujúcich až do súčasnosti.

### 4.6.3 Mýtický čas

Miesto, kde sa čas nehýbe pripomína mýtický, archetypálny priestor či priestor ľudského podvedomia. Aj v mýtoch sa čas často buď cyklicky opakuje alebo sa nehýbe vôbec, je konštantný alebo dokonca oboje naraz, pretože donekonečna sa opakujúce cykly sú vlastne zastaveným časom bez nového vývoja. Ludwik Flaszen pri popise práce Teatra Laboratorium píše o rituáli, ktorému sa v ňom snažili priblížiť: *“Podstatou rituálu je jeho bezčasovosť: to, čo sa v ňom deje, sa obnovuje pokaždé ve své živé, očividné přítomnosti.”*<sup>191</sup>

Odin a Continuo veria, že existuje akýsi večne platný mýtický divadelný tvar. Štourač sa o jeho dosiahnutie nepokúša nejakou dobre popísanou a publikovanou metódou, a to aj preto, pretože neverí, že zopakovateľná cesta k nemu existuje, treba ju vždy tvoriť a objavovať nanovo a metódy podľa neho síce môžu byť inšpiratívne, ale sú vlastne zbytočné. Zato Barba o tom, ako sa z hľadiska réžie, dramaturgie a herectva jeho divadlo pokúša dosiahnuť všeplatnosť, napísal celé knihy a jeho metódy (technicky zopakovateľné) sú dobre známe.

Rovnako ako ariérgarda, oba súbory sa programovo obracajú k minulosti, aby z nej čerpali to, čo je overené a všeplatné. Veria viac minulým praktikám, než tým novoobjaveným. Staré okrem toho nutne neznamená obstarožné, ale skôr vekom extrahovanú esenciu a skúsenosť preverenú mnohými generáciami. Tak, ako to za Teatr Laboratorium kedysi pomenoval Ludwik Flaszen, Odin aj Continuo sa pokúšajú o nasledovné: *„(...) v době, kdy tradiční disciplíny a řemesla ztrácejí svou živou funkci, směřujeme v divadle k jeho archaickým zdrojům. (...) Naše práce je pokusem o restituci archaických hodnot divadla. Nejsme moderní, ale naprosto tradicionalističtí. Mohli bychom žertovat, že nejsme avantgardou, ale ariérgardou (...)”*<sup>192</sup> Svoje inšpirácie pre réžiu, dramaturgiu, funkciu divadla v spoločnosti a ďalšie oblasti nachádzajú v polozabudnutej minulosti, v odkazoch tradičných divadelných kultúr a v pravidlách kodifikovaných foriem.

Hľadanie mýtckej všeplatnosti je najlepšie pozorovateľné najmä v oblasti herectva, ktoré Odin skúma z pohľadu Barbom založeného divadelno-vedného odboru, divadelnej antropológie. Táto sa pokúša o hľadanie večnej aktuálnosti hereckého prejavu. A skutočne sa im to darí, teda aspoň v elementoch, na ktoré

---

<sup>191</sup> Ludwik Flaszen in PILÁTOVÁ, Jana. *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium - Texty - : druhá část*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 77.

<sup>192</sup> *Tamtiež*, s. 76 – 77.

starnutie nevplyva – v technike práce hercov, ktorá je precízna, detailná, aplikovateľná naprieč rozličnými divadelnými žánrami, a pritom prináša na javisko živý, pútavý prejav, rovnako dnes ako pred 10 či 1000 rokmi. Tieto elementy totiž najčastejšie pochádzajú z prvkov a princípov techník tradičných foriem opakujúcich sa skrz kultúry, akými sú napr. katakali, nó, čínska opera, commedia dell'arte. Tieto sú členmi Odinu asimilované – to znamená, že sú dôsledne imitované, preskúmané a až následne prispôbené ich potrebám. Nie sú prebraté doslovne, ale esenciálne, principiálne. Continuo sa k tomuto stavu dostáva taktiež, no menej racionálnou, či azda skôr poloracionálnou cestou, ktorá predstavuje inú podobu prispôbenia si techniky. Historická technika je preňho úvodným stavom, bodom, z ktorého vychádza, ktorý ho vedie. Continuo ju ale nikdy nenasleduje otrocky, príliš dôsledne a príliš dlhodobo. Vezme si z nej inšpiráciu pre obohatenie svojho vysoko špecifického javiskového jazyka skôr ako nedbalý zlodej a hľadá ďalej, inde.

Oba súbory sa k minulosti obracajú ako k rezervoáru overených skúseností majstrov hromadených po stáročia. Všetko podstatné v divadle sa už podľa nich stalo, a stalo sa vo veľmi dávnej minulosti, azda na počiatku divadelných (či performatívnych?) dejín, tesne po tom, ako sa zo zvieratá stal človek. Tak, ako sa za ostatné desaťtisíce rokov nezmenil ľudský mozog, nezmenilo sa ani divadlo, ktoré má naň a na zmysly človeka šancu pôsobiť stále jedine tými istými elementami a podľa tých istých vzorcov. V divadle pre nich už dávno nastal koniec dejín ako o tom z hľadiska vývinu spoločnosti vo svojej knihe *Konec dějin a poslední člověk* teoretizoval Francis Fukuyama, keď tvrdil, že vývoj fundamentálnych princípov a spoločenských inštitúcií ustane, pretože všetky skutočne veľké historické otázky sú už zodpovedané. Už možno dosiahnuť len cyklický návrat s určitými obmenami, nie skutočný vývoj.<sup>193</sup> Divadlo je staré a obe skupiny sa v ňom pohybujú ako v starej polozborenej katedrále snažiac sa prečítať aspoň niektoré z polozotretých nápisov na obrazoch. Nakoniec, sám Štourač vo svojej práci cituje knihu Kazateľ: „*Co se dalo, bude se dít zase, a co se dělalo, bude se znovu dělat; pod sluncem není nic nového.*“<sup>194</sup>

V tomto koncepte ponímania dejín divadla už nemá nikto možnosť vymyslieť nič originálne. To ale nie je negatívne alebo dokonca depresívne, ako som tento fakt spočiatku vnímal ja. Opakovanie má svoj zmysel, tak ako má zmysel stále znova a znova inscenovať Hamleta. Dnešok je síce „len“ dovetok histórie, no my žijeme tu

---

<sup>193</sup> FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Praha: Rybka Publishers, 2002.

<sup>194</sup> Biblia, kniha Kazateľ in ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 33.

a teraz a obe skupiny ožívujú vždy platné pravdy pre dnešných divákov, vždy tu a teraz. Nechcú žiť v minulosti, ale sprítomniť stále existujúcu divadelnú minulosť (či vlastne všečasovosť, pretože divadelný čas sa podobne ako v mýtoch nehýbe). Preklopiť staré do nového, súčasného. Nie sú to recyklátori a rekombinátori, ani objavitelia pretože už nie je čo objavovať, ale oživovači spiacich právd, ktoré sú v divadle prítomné stále. Chcú stáť na pleciach dávnych divadelných obrov, ktorí boli prvými a jedinými objaviteľmi a poriadne sa na nich držať.<sup>195</sup> Nič viac.

#### 4.6.4 Starnutie

Obe skupiny sa počas práce na predstaveniach pokúšajú nielen o laboratórne zastavenie času, ale aj o ich všeplatnosť v mýtickom čase. Okrem toho chcú, aby boli súčasne aktuálne vzhľadom na všetky kontexty doby, v ktorej žijú diváci. Predstavenia musia existovať v troch časových rovinách, no najväčšie problémy ich tvorcom prináša ten posledný. Nie vždy sa im ho darí dosiahnuť, pretože tvorcovia sami starnú a ich svet s nimi.

Odin Teatret je bytostne zakorenený v 60., 70. a 80. rokoch 20. storočia, v tých sa najsilnejšie ustanovoval a prejavoval. Jeho členovia boli ešte mladí, v najlepšej kondícii ešte len objavovali, čo všetko môžu a dokážu, mali všetko pred sebou a ich divadlo bolo na vrchole slávy. Keď som po prvýkrát vstúpil do budovy Odin Teatretu na okraji dánskeho Holstebro, uvedomil som si, že som sa ocitol v časovej kapsule doslova hermeticky uzavretej od okolitého sveta a od jeho času. V rezervácii sedemdesiatych rokov. Koberce, plagáty na stenách, hudobné nástroje v rohu miestnosti, svojpomocne postavené budovy s nízkymi stropmi a zašlé farby vo mne jednoznačne evokovali hnutie hippies a slobodomysel'né očarenie exotikou východu a myšlienkami, ktoré mali zmeniť západný svet. Svoj ostrov inej spoločnosti vytvorený na dánskom území ale mimo Dánska, toto chránené miesto si organizačne a esteticky zariadili podľa seba a zakonzervovali ho v čase, aby sa ďalej nevyvíjalo. Vytvorili si v ňom pravidlá spoluzitia a života skupiny, ktoré pomáhajú udržovať

---

<sup>195</sup> Pri tejto téme sa mi prirodzene vynára môj obľúbený citát z Ecovho *Meno ruže*: „*„Raz darmo,“ dodal, „už nemáme múdrosť niekdajších ľudí, časy obrov sa pominuli.“* *„Sme trpaslíci,“ pripustil Viliam, „no trpaslíci stojaci na pleciach tých obrov a aj pri svojej malosti niekedy dovidíme ďalej za obzor ako oni.“* (ECO, Umberto. *Meno ruže*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovart, 2000. Elektronická verzia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.)

ducha 70. rokov. Osemdesiatnik Barba využíva svoje divadlo znova a znova ako vehikel pre cestovanie časom. Stačí, aby z vonkajšieho sveta vstúpil na pôdu Odinu a nostalgicky sa vrátil do času, keď bol mladý a keď jeho revolučné myšlienky mali šancu uspieť nielen v divadelnom svete, ale azda aj v samotnej spoločnosti.

Práve z tejto kapsuly vychádzajú členovia Odinu von za svojimi divákmi alebo ich práve do nej, naopak pozývajú. Keď z nej ale vyjdú, už nie sú v 70. rokoch a nie sú to už mladíci s novými radikálnymi názormi a výkonnými telami. Je prirodzené, že herci kvôli starnutiu dnes využívajú len málo náročné fyzické partitúry a ich výkony sú prispôsobené možnostiam starého tela. Navyše tu nastáva 20, 30 alebo až 40 ročný rozdiel medzi tým, čo a ako sa na scéne deje a realitou väčšiny divákov, z ktorých si málokto vôbec pamätá časy, odkiaľ zakonzervovaný Odin prichádza. Nejde len o Barbu. Celý základ súboru má vekový priemer viac ako 50 rokov a teda hovoríme o staršej generácii aj napriek niekoľkým mladším členom. Odin je jednoznačne starší, než mladší. A pokiaľ ide o scénické komponenty ich inscenácií, príslušnosť k dekádam minulého storočia je zjavná ako v režijných a scénografických riešeniach, voľbe javiskových elementov, tak aj v celkovej dynamike predstavení. Ukážkovým príkladom sú dodnes hrávané repertoárové inscenácie *Veľké mestá pod mesiacom* (*The Great Cities Under the Moon*) a *Óda na progres* (*Ode to progress*), ktoré dokonca vznikli ako úmyselná cesta v čase – rekombináciou a recykláciou situácií a postáv z minulých predstavení Odinu. A sú hneď na prvý pohľad staré.

Na starnutí divadiel nie je nič neobvyklé. Je skôr zázrak, ak divadlo aj za najideálnejších okolností nezostarne. A v prípade Odinu je to ešte prirodzenejšie, pretože po dlhé dekády nenastala žiadna výmena vedenia, ktoré by redefinovalo umelecké ciele a ani nijaká zásadná generačná obmena súboru. Všetko starne spolu so zakladateľmi.

Mnoho tvorcov sa pokúša držať krok s dobou a meniť samých seba. Odin nie. Aj keby mohol a dokázal to, čo by bol vskutku nadľudský výkon, pravdepodobne by to nebol býval spravil. V kapsule so svojím vlastným svetom miestom a časom mu je dobre a odmieta čo i len pokus o jej opustenie obnovu či akúkoľvek zásadnejšiu zmenu. Je to rozhodne úplne legitímny prístup.

Aj v prípade starnutia možno povedať, že medzi Odinom a Continuum existuje nenáhodná podobnosť. Continuo je od Odinu posunuté v čase asi o 30 rokov dopredu. Súbor je mladší, jeho vodca a estetika tiež. Jeho prvotné a najsilnejšie zakotvenie sa nenachádza v 60., 70. a 80. rokoch, ale v 90. rokoch 20. storočia a prvej dekáde 21. storočia, kedy ešte dochádzalo k radikálnym zmenám v jeho

estetike. Odvtedy už ale nenastáva vývoj kumuláciou nového, ale opakovaným zahlbovaním sa do už nájdeného. Nových impulzov je čoraz menej, prvá fáza vývoja súboru je uzavretá a jeho tvár zafinovaná. Tá sa už podľa všetkého nezmení. Continuo kopíruje vývoj Odinu s 30 ročným posunom. Kým Eugenio Barba je už spomaľujúci sa osemdesiatnik, Pavel Štourač je päťdesiatnik v plnej sile. Continuo nie je v dnešnej dobe staré a ešte dlho nebude. Ale nie je už ani najprogresívnejšie, najradikálnejšie a najnovšie. Začalo starnúť. Minulosť a súčasnosť Odinu je budúcnosťou Continua.

#### 4.6.5 Modernosť a zastaranosť

V roku 2010 odpremiéroval Odin Teatret v tej dobe svoje najnovšie predstavenie s názvom *Chronický život (Chronic Life)*. V roku 2014 toto predstavenie videli v Miláne študenti Academie Teatro Dimitri zo Švajčiarska. Ich pedagóg, Richard Weihe<sup>196</sup> mi po tom e-mailom napísal, že študenti na predstavení pozitívne hodnotili skvele zvládnuté remeslo herectva, no celkovo sa im ako aj jemu samotnému zdalo podivne zastarané, veľmi pripomínajúce 70. roky.

Iste, zastaranosť môžeme dať do súvisu s vekom členov Odinu a jeho časom zastaveným v 70. rokoch. No nielen s tým. Historik Frank Camilleri o zastaranosti Odinu, ktorej si je každý v jeho okolí vedomý, v roku 2014 píše: „(...) *Práca Odinu, aj keď stále veľmi dôležitá v určitých kruhoch (hlavne v južnej Amerike), sa zdá byť „pozadu“ v neposlednom rade kvôli svojmu historickému rodokmeňu, nevyhnutnému starnutiu svojich členov a neustálemu prúdu vznikajúcich (divadelných) praktík, ktoré stavajú Odín do pozície „retra“.*“<sup>197</sup> Odin pôsobí skutočne ako pomník či pamätník trčiaci zo 60. a 70. rokov do dnešnej doby či ako stroj času alebo dobre zakonzervovaný časopriestor. Vo svojich predstaveniach využíva obstarožne pôsobiace kostýmy a ďalšie vizuálne prvky, poloaktuálne témy, postoje a mnohokrát použité javiskové riešenia a spracovanie materiálu, ktoré sa kvôli tomu stávajú neúčinnými. Odin dnes ani nie je taký slávny, ako kedysi, nehráva svoje predstavenia

---

<sup>196</sup> Richard Weihe je švajčiarsky spisovateľ a pedagóg teórie divadla na magisterskom stupni štúdia na Accademii Teatro Dimitri vo Švajčiarsku. Vyštudoval divadelnú vedu, nemčinu, angličtinu a filozofiu v Zürichu, Bonne, Oxforde a na Cambridgi. Venuje sa aj výskumu teórie klaunstva a divadelnej masky.

<sup>197</sup> Frank Camilleri in CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. XII – XIII (samostatné číslovanie predslvu).

tak často, ako kedysi a ak, tak ide najviac o sóla a ich turné mimo Európy. Mnohí ľudia menej znalí problematiky si môžu právom myslieť, že Odin už neexistuje a dozvedieť sa o ňom môžeme len z kníh a svedectiev tak, ako o Stanislavskom alebo Brechtovi. Čas Odinu takmer skončil a diváci právom očakávajú niečo iné, moderné.

Tu sa dostávame k zásadnej problematike vnímania divadelnej modernosti a zastaranosti, o ktorých sa napísalo veľa a zároveň málo. Reformy divadla v 20. storočí veľmi často operovali s pojmom moderné divadlo, ku ktorému sa chceli buď priblížiť či na ktoré sa vo svojej tvorbe odvolávali (spomeniem len samotnú *umeleckú modernu* a Frejkovo *Moderní studio*). Slovo moderný / moderná / moderné počujeme pravidelne, a to pozitívnom aj v negatívnom kontexte. Filozof John Lukacs jeho význam a etymologický pôvod vysvetľuje takto: „Slovo „moderní“ se vyskytlo v angličtině poprvé asi před čtyřmi sty lety, zhruba v roce 1580. Jeho význam se zprvu odvozoval od latinského slova *modernus* – „dnešní“, „současný“. (Shakespeare je občas používal ve smyslu „dnes obvyklý“.) Postupem času se však jeho význam trochu posunul k „nový“ - tedy to, co se liší od „starého“.“<sup>198</sup> Existuje veľmi presná, ale ťažko racionálne pomenovateľná, skôr pocitová a intuitívna hranica medzi tým, čo je a čo nie je v divadle nové, moderné. Obzvlášť príslušníci mladších generácií dokážu prítomnosť alebo absenciu modernity veľmi presne vycítiť pretože to, čo v divadle vidia, buď evidentne patrí alebo nepatrí do ich nového, mladého sveta. Divadelné dielo je extrémne citlivé na zmenu času, je predsa stvorené a realizované len v jednom momente a potom efemérne mizne. Vždy patrí do nejakého času a s časom, v ktorom žijú diváci buď súzni, je voči nemu oneskorené – mimovoľne či zámerne (dnes už sú populárne aj retro tendencie) – alebo ho predbehne, čo sa (ako vieme) stáva zriedka. Dielo vtedy vytvorí nové nástroje a môže pomôcť ešte len nastávajúcu dobu divadla zdefinovať, určiť. K téme novátorstva Odinu divadelný historik Frank Camilleri tvrdí, že Odin vytvoril novátorský precedens napr. založením nového typu divadelnej skupiny: „V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch predstihol Odin svoju dobu ani nie tak v zložkách svojej praxe, ako skôr v škále a povahe spojenia vízie, estetiky, tréningu, organizácie a sociálneho dosahu.“<sup>199</sup>

Tak či onak, vo všeobecnosti sa v divadle stretávame skôr s preferenciou moderného než nemoderného. Vedomé, no azda ešte častejšie podvedomé

---

<sup>198</sup> LUKACS, John. *Na konci věku*. Praha: Academia, 2010, s. 14.

<sup>199</sup> Frank Camilleri in CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. XI (samostatné číslovanie predslavu).

prahnutie po novosti je zaužívanou požiadavkou súčasného publika. Pavel Štourač mi rozprával o jednom zo svojich študentov na Accademii Teatro Dimitri vo Švajčiarsku, ktorý vyhlasoval, že ho v divadle zaujímajú len moderné veci, a teda len to, čo sa stalo po roku 2000. Podobne, raz som sa na jednom festivale rozprával s istým profesionálnym divadelníkom o jednom z predstavení Divadla Continua s názvom *Poledne*. Sťažoval sa, že takéto divadlo už predsa dávno videl, že to nie je nič nové a z jeho reči na moje počudovanie vyplynulo, že od nezávislého pohybového divadla musí vidieť v každom predstavení niečo nové. Ak by šiel na operu alebo na bábkové predstavenie, mal by tiež takúto požiadavku? Ťažko povedať, prečo sa práve od divadla ako je Continuo očakáva neustála modernosť a avantgardná originalita. V každom prípade, tieto dve príhody dokladajú prirodzenosť potreby diváka po novosti.

V prípade Odinu, z pohľadu dnešnej doby, musíme jednoznačne hovoriť o zastaranosti. Je divadlom hlboko ukotveným vo svojej tzv. malej tradícii, ktoré sa o aktualitu pokúša vždy cez filter vlastnej časovej bubliny. Aj preto dnes u laického aj odborného publika balansuje medzi úspechom a neúspechom. Je unikátnym zjavom, ktorý sa zo zázraku sedemdesiatych rokov zmenil na rezerváciu, skanzen či dokonca turistickú atrakciu.

Continuo je vo svojom vývoji 30 rokov pred Odinom. Nie je tak zastarané ako Odin, to určite nie. Ale je dosť možné, že ho podobný vývoj čaká. Continuo cestu Odinu vo viacerých oblastiach vedome, podvedome, aj úplne mimovoľne kopíruje.

#### 4.6.6 Budúcnosť

Aká je budúcnosť oboch súborov? Nemyslím blízku, ale skôr vzdialenejšiu. Ako sa súbory pripravujú na nevyhnutný koniec svojho života?

Odin na budúcnosť veľmi intenzívne myslí. Nesmierne dôležitou aktivitou divadla sa v posledných niekoľkých rokoch stali jeho archívy. Dobrovoľníci a zamestnanci z rôznych krajín sveta v nich celoročne systematizujú, spracúvajú a digitalizujú všetko, čo bolo zozbierané a napísané o Odin Teatretre a členmi Odin Teatretu počas dlhých dekád jeho existencie. Skupina prikladá tejto činnosti mimoriadnu dôležitosť, keďže nechce, aby sa zabudlo na poznatky, ktoré zozbierala a na to, čo vytvorila. Odin má neobvyklé šťastie, že na túto činnosť dokáže získať dostatočné prostriedky a zachrániť kus autentickej histórie svetového divadla.



Konečné zastavenie svojho času sa mu podľa všetkého podarí dosiahnuť na neurčito dlhý úsek. Vytvorí o sebe obraz zapísaním sa do archívov, dokumentácie a do kníh.

Čo sa s Odinom stane, keď sa Barba a jeho herci pominú? Z Odinu sa podľa všetkého stane kultúrny priestor. Nová nasledovnícka skupina tam pravdepodobne nevznikne, žiadna nová silná vetva v ňom momentálne nie je (nejaké tam síce sú, ale slabé) a ani nebude, pretože Odin zostáva Barbovým divadlom. Podobne tak Grotowského inštitút síce hostí dve či tri samostatné divadelné skupiny, lenže nie sú ničím výnimočné, slúžia skôr ako živí šíritelia spomienky na Grotowského, neustále v jeho tieni. Z Odinu sa stane miesto odkazu. Monument minulým úspechom výnimočného divadla a spomínaný archív.

A znova, u Continua je na takéto úvahy ešte skoro. Ťažko povedať, čo s ním bude o tridsať rokov. Archív svojich prác bude zatiaľ len v sporadickej podobe a na nasledovníkov vo svojich priestoroch ešte nepomýšľa. Tak, kde je teraz Odin, bude Continuo až o tridsať rokov. Času má ešte dosť.

## 4.7 Rôznorodosť činnosti

### 4.7.1 Divadlá a kultúrne centrá

Divadlo je vo väčšine prípadov vnímané ako inštitúcia, ktorá má za úlohu vytvárať a hrať divadelné predstavenia a v podstatne nič viac. Táto bazálna funkcia je ako v prípade Odinu, tak aj Continua rovnakým spôsobom rozšírená o viacero dôležitých a významných sekundárnych funkcií, ktoré v konečnom dôsledku spotrebujú veľkú časť času energie a financií oboch súborov, a bez ktorých si ani jedno z divadiel už vlastne nie je možné predstaviť. Divadlá neboli založené s cieľom realizovať tieto sekundárne aktivity, tie vznikli až v priebehu času. Postupnosť, s ktorou sa rozšírili, dokladá aj svedectvo Pavla Štourača: „(...) *podoba toho, jak má naše divadlo vypadat, jaké jsou jeho úkoly, či jak bude vypadat jeho organizace, nebyla zformulována od začátku.*“<sup>200</sup> Eugenio Barba používa pre túto vlastnosť Odinu priliehavé prirovnanie: „*Počas viac ako štyridsiatich rokov Odin Teatret rástol ako stredoveké mesto, v rozličných smeroch, podľa momentálnych potrieb.*“<sup>201</sup>

Tieto sekundárne úlohy boli podmienené tromi stimulačnými faktormi:

1. Stimulácia vzniku aktivít víziami, ambíciami a potrebami jednotlivých členov skupín

Keďže divadelná skupina je entita náležiaci rovnako všetkým jej členom, každý z nich má právo realizovať sa v nej a to nielen v aktivitách, ktoré sú spoločné a ústredné (napr. skúšanie nových predstavení). Preto je prirodzené, že prostredníctvom nej si členovia začali plniť vlastné ambície, tvorivé sny a uspokojovať profesijné potreby, čo logicky napomáha predchádzať ustrnutiu a degenerácii skupiny. Podnecuje to jej vitalitu.

V oboch divadlách sú veľmi významnou ambíciou jednotlivých členov ich sólové predstavenia, prostredníctvom ktorých hľadajú možnosť zaoberať sa témami, materiálom a estetikou, ktoré ich lákajú, no ktoré sa nestali námetom spoločných súborových predstavení. Sól je tu skutočne dosť. V Odine Roberta Carreri vytvorila predstavenia *Judita* a *Sol*, Iben Nagel Rasmussen *Itsi Bitsi* a Julia Varley *Ave Maria*

---

<sup>200</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 22.

<sup>201</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 4.

a *Motýle dony Muziky*. V Continuu len za posledné roky naskúšala Sara Bocchini inscenáciu *Monštrum*, Felix Baumann a jeho sub-skupina predstavenie *Skříň*, Natália Vaňová v režijnej spolupráci s Kateřinou Šobáňovou rozprávku *Zuna* a Jakub Štourač (syn zakladateľov divadla, polooficiálny člen Continua) realizoval pod patronátom Švestkového dvora niekoľko audio-performatívnych projektov.

Okrem toho tu existujú aktivity, ktoré bezpodmienečne nezahŕňajú tvorbu nových predstavení. V Odine vytvorila Julia Varley *Projekt Magdalena*, pretože sa angažuje v ženských a genderových otázkach v divadelníctve. *Odin Week Festival* založila Roberta Carreri, aby mohla pre divadlo pracovať, keď kvôli malej dcére nemohla cestovať na turné do zahraničia. Eugenio Barba si založil vydavateľstvo, pretože na rozdiel od iných režisérov, je aj autorom kníh o divadle.

V Continuu pozorujeme v tomto prípade trend, o ktorom som písal už vyššie a ktorý súvisí s mierou prijímania zodpovednosti. Nerepertoárové aktivity sú tu v drvivej väčšine prípadov spoločné a členovia skupiny sa v nich môžu, no nemusia angažovať. Všetko závisí od miery ich záujmu a vôle, ktoré sa potom odzrkadlia v miere zodpovednosti v rámci jednotlivých aktivít. To znamená, že tzv. *letný site-specific projekt* môžu, no nemusia pripravovať všetci členovia súboru. Rovnako tak učiť počas workshopov či pedagogických programov divadla. Pokiaľ ide o vyslovene individuálne aktivity, je ich tu pomenej, ale existujú. Napríklad *workshopom pre deti* sa venuje Kateřina Šobáňová, pretože dramatickú výchovu vyštudovala a prácu s deťmi miluje.

## 2. Stimulácia vzniku aktivít externými príležitosťami a dopytom po aktivitách

Nie každodennou, no predsa pravidelne sa vyskytujúcou udalosťou v živote oboch skupín je, že dostávajú ponuky na realizáciu niečoho, čo nikdy predtým nerobili alebo na rozvinutie či pretvorenie niečoho, s čím už skúsenosti majú. Na základe tohto javu sa buď aktivity skupín rozširujú, pretvárajú, menia alebo vznikajú úplne nové.

V Odine takto na základe skúsenosti z južného Talianska vznikli divadelné *bartre* ako samostatný divadelný žáner (budem o nich písať zvlášť). Divadlo oslovené univerzitou z dánskeho mesta Aarhus vytvorilo v spolupráci s ňou *Školu noci svätajánskej*, letnú divadelnú školu pre študentov nedivadelných odborov. *ISTA*, aj keď založená z iniciatívy Eugenia Barbu, je vo svojich nedávnych ročníkoch

organizovaná len vtedy, ak Odin a Barbu osloví nejaká inštitúcia, ktorá je ochotná výrazne pomôcť s financovaním a organizáciou udalosti. Takto sa ISTU podarilo zrealizovať viackrát, keď o ňu prejavili záujem univerzity alebo nezávislé divadelné skupiny.

Continuo bolo v 90. rokoch oslovené kastelánom zámku Kratochvíle pri Netoliciach, aby v priestoroch barokovej záhrady zámku vytvorilo ľubovoľný divadelný projekt. Z letného predstavenia sa stala desať rokov trvajúca tradícia *Kratochvílení*, z ktorého sa vyvinul každoročný letný site-specific projekt, kmeňová letná aktivita Continua v každom z uplynulých 24 rokov. Členovia Continua ďalej viedli niekoľko pedagogických workshopov mimo divadla doma aj v zahraničí a často účinkovali na rozličných festivaloch. Z tejto skúsenosti a nadviazaných kontaktov vznikla spolupráca s vysokými divadelnými školami, pre študentov ktorých Continuo každoročne realizuje pedagogické rezidenčné programy. Ide o Accademiù dell'Arte z Arezza v Taliansku a Rose Bruford College z Londýna v Spojenom kráľovstve. Naviac sa pred zhruba jedenástimi rokmi stal Pavel Štourač pedagógom školy fyzického divadla Accademia Teatro Dimitri vo Versiu vo Švačiariku. Študenti tejto školy takmer každý rok absolvujú pedagogickú rezidenciu na Švestkovom dvore.

### 3. Stimulácia vzniku aktivít možnosťami divadelných budov

Odin rástol v priebehu rokov postupne a postupne, s každou novou sekciou budovy, rozširoval aj svoje aktivity. Švestkový dvùr Continua sa v roku 2015 rekonštruoval a zväčšil nárazovo. Práve širšie možnosti novej budovy – niekoľko riadnych skúšobní namiesto jednej (naviac spojenej s barom a kuchyňou), technické a organizačné zázemie, ubytovacie kapacity a ďalšie skutočnosti vytvorili potenciál pre organizovanie úplne nových aktivít – rezidencií, festivalov, väčších a dlhších pedagogických projektov.

Šírka a náročnosť aktivít vyústila v prípade oboch súborov do rovnakého kroku. Založili si samostatné organizácie, ktoré slúžia ako platformy pre zabezpečenie všetkých sekundárnych aktivít. V oboch prípadoch si to vyžiadalo aj samotné rozširovanie budov a nutnosť zabezpečenia ich údržby a správy. Tak vznikli dve nezávislé kultúrne centrá – v Holstebre *Nordisk Teaterlaboratorium* (ďalej používam skratku NTL) a v Maloviciach *Švestkový dvùr* – úlohou ktorých nie je zastrešovanie vytvárania nových predstavení a ich hrania, ale všetkého ostatného čo

skupiny túžia realizovať. Súbežne koexistujú v rovnakých priestoroch, v akých pracujú Odin a Continuo a majú tímy zložené z ľudí, ktoré sa čiastočne prekrývajú. NLT je však Odinu administratívne nadradené a Švestkový dvŕ existuje s Continuum súbežne a rovnoprávne. V oboch prípadoch platí, že Nordisk Teaterlaboratorium nie je len Odin Teatret a Švestkový dvŕ nie je Divadlo Continuo, aj keď majú tých istých členov.

NLT sa stalo súputníkom Grotowského Teatru Laboratorium, ktoré sa stalo kultúrnym centrom a nakoniec Grotowského inštitútom, ako aj Brookovho Centra divadelného výskum (CIRT), neskôr Centra divadelnej tvorby (CICT). Všetky sú predobrazmi mnohých ďalších nezávislých kultúrnych centier, vrátane Švestkového dvora.

Pri aktivitách kultúrnych centier NLT a Švestkový dvŕ sa ukazuje dôležitosť samostatnej produkčnej sily. Na realizáciu umeleckých, exekutívnych a čiastočne organizačných aspektov aktivít členovia skupín stačiť s vypätím síl môžu, ale na produkciu už nie a ani takú ambíciu nemajú. Preto má NLT produkčný tím, ktorý sa čiastočne prelína s produkčným tímom Odin Teatretu a Švestkový dvŕ podobne s Continuum. V NLT je podstatne väčší, než v Continuum.

#### 4.7.2 Mnohé aktivity

Vízie, potreby, ambície, ako aj impulzy z vonkajšieho prostredia a možnosti budov sú v prípade Odinu a Continua veľmi rozsiahle. Skupiny teda simultánne realizujú množstvo aktivít v širokom spektre veľkosti a náročnosti (neustále sa niečo pripravuje, realizuje alebo hodnotí a vyúčtováva). Vždy je tu čo robiť.

Odin už od svojich úvodných rokov vyvíjal v Holstebre viac aktivít, než bolo (a je) pre divadlá bežné. Historik Fernando Taviani píše o tom, že Odin už v 60. rokoch vydával knihy o *commedii dell'arte*, reformách ruského divadla, Dionýziách, Piscatorovom politickom divadle, japonskom divadelníkovi Zeamim a divadle nó, tradičnom indickom divadle, Craigovi, Decrouxovi a o Grotowskom (vlastne vôbec prví v roku 1968 vydali Grotowského knihu *K chudobnému divadlu* a dali tým impulz preto, aby si ho západ vôbec všimol). Už pár rokov po založení organizovali semináre s významnými osobnosťami vtedajšieho divadla, akými boli Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, Dario Fo, rodina talianskych klaunov Colombaionovcov, ďalej s majstrami východného divadla Hideo a Hisao Kanze, Sardono, Shanta Rao,

ale aj s Josephomom Chaikinom, Étienom Decrouxom, Otomarom Krejčom, Charlesom Marowitzom, Jerzym Grotowskim a Ryszardom Cieślakom.<sup>202</sup>

V priebehu rokov vzniklo v Nordisk Teaterlaboratoriu množstvo aktivít. Toto je ich zoznam a krátky popis z roku 2014, kedy som Odin navštívil prvýkrát:

„Aktivity Nordisk Teaterlaboratoria:

**Odin Teatret** – divadlo s repertoárom 27 predstavení a demonštrácií práce;

**Transformácie** – bartre ako intervencie a interferencie v rôznych prostrediach;

**Nadácia Stanislavskij** – fond hercov Odinu určený pre kultúrno-politické aktivity;

**ISTA** (medzinárodná škola divadelnej antropológie) – výskum hereckej techniky na komparatívnej báze z multikultúrnej perspektívy;

**The Midsummer Dream School** – letná škola v spolupráci s Aarhuskou univerzitou;

**Omar Khayyam** – každomesačná akcia so súčasným básnikom spojená s umeleckým prednesom a kvalitným vínom;

**Interkultúrne laboratórium divadelných praktík** – dvojtýždňová aktivita školy ISTA dvakrát do roka s majstrami a učencami pochádzajúcimi z rôznych tradícií;

**Projekt Magdalena** – genderový výskum vzťahujúci sa k medzinárodnej sieti žien v divadle (rovnakého mena);

**Domáci orchester** – herci a administratívni pracovníci Odinu hrajú a spievajú;

**Odin Week Festival** – 10 dňový úvod do pracovných metód Odin Teatretu, jeho sietí, interkultúrnych praktík, komunitných aktivít ako aj 24 rozličných predstavení. Pre 60 účastníkov z celého sveta;

**CTLS (Centrum štúdia divadelných laboratórií)** – štúdium divadla ako laboratória, sympóziá, zhromažďovanie historických materiálov a letná škola. V spolupráci s Aarhuskou univerzitou;

**Zájazdy** – v Dánsku a v zahraničí s 24 rôznymi predstaveniami;

**Univerzita euroázijského divadla** – každoročná prakticko-teoretická aktivita školy ISTA;

---

<sup>202</sup> Fernando Taviani in BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 16.

**Odin Teatret Forlag** – vydavateľstvo publikujúce časopis „Otvorený priestor“ („The Open Space“), distribuujúce knihy o súbore Odin Teatretu a knihy napísané jeho členmi;

**Hostujúce predstavenia** – z Dánska a zo zahraničia v Holstebre;

**Medzinárodná pedagogika** – tréningové kurzy na všetkých profesijných úrovniach, workshopy, sympóziá pre Erasmus študentov;

**Theatrum Mundi** – multikultúrne predstavenia v réžii Eugenia Barbu;

**EU projekty** – participácia na viacerých európskych edukačných, vedeckých a kultúrnych projektoch;

**Icarus Publishing Enterprise** – publikovanie kníh o divadelných laboratóriách v angličtine v spolupráci s Grotowského inštitútom (Poľsko) a Theatre Arts Researching Foundations (Malta);

**Spolupráca s univerzitami** – v Dánsku, ako aj v zahraničí;

**OTA, Žijúce archívy Odin Teatret** – budúce spomienky. Uchováva a spracúva dokumenty zaoberajúce sa Odin Teatretom a umelcami, ktorí ovplyvnili súčasné divadelné dianie za posledných 50 rokov;

**The Bridge of Winds** – každoročný projekt pedagogického výskumu s dvadsiatimi hercami z celého sveta;

**Odin Teatret Film** – zaznamenáva predstavenia Odin Teatretu, jeho tréningy, batre, priebehy jednotlivých prác a stretnutia školy ISTA;

**Festival ženského divadla Transit** – medzinárodný festival so 40 rôznymi predstaveniami a workshopmi;

**Holstebro Festuge** – deväťdňový festival zdivadelňujúci mesto Holstebro, ktorý zapája viac než 100 inštitúcií ako sú školy, cirkvi, armádu a políciu, ako aj etnické minority, komerčné, politické, poľnohospodárske, športové a iné občianske asociácie spolu so zahraničnými divadelnými skupinami a umelcami;

**Local Education DTA - VIA** – kurzy v Talentakademi, v Univerzite VIA a v školách;

**Predstavenia s miestnymi obyvateľmi** – tvorba predstavení s miestnymi školami, domovmi dôchodcov, divadelnými skupinami, taktiež v spolupráci s Holstebro Festuge;

**WIN - Cvičisko pre interkultúrnych navigátorov** – herci a animátori ako katalyzátori v heterogenizácii kultúry v komunite. V spolupráci s Interkulturelt Center;

**Rezidenční umelci** – herci, režiséři a choreografi pracující v Odin Teatretu a vytvářející aktivity pro okolní komunitu.<sup>203</sup>

Odin zakladala skupina mladých, energických lidí, kteří usilovně pracovali a odovzdali svojmu divadlu maximum. Je na počudovanie, že tento entuziazmus im vydržal až dodnes, keď sú mnohí z nich už v dôchodkovom veku. Áno, samozrejme, v NTL a Odine pracuje množstvo mladších ľudí, no podstatnú časť aktivít stále realizujú tí istí ľudia, dnes už alebo takmer dôchodcovia, ktorí stále zvládajú enormný obnos práce. Napríklad Eugenio Barba – dnes 84 ročný – bol ešte pred pár mesiacmi riaditeľom NTL a predstavenia Odinu režíruje dodnes.

Švestkový dvůr je jedným z najaktívnejších českých kultúrnych centier pracujúcich na vidieku. V roku 2021, už v ustálenej podobe, realizuje síce v porovnaní s NTL výrazne menej aktivít, stále ich je pomerne veľa. Ide o nasledovné:

**Tvorba Divadla Continuo** – repertoárové ansámblové a sólové projekty domovského divadla, jeho letné site-specific projekty;

**Pedagogické aktivity Divadla Continuo** – medzinárodné workshopy a rezidenčné pedagogické programy pre českých a zahraničných študentov (spolupráca so školami ako napr. Accademia dell'Arte z Arezza v Taliansku, Accademia Teatro Dimitri z Verscia vo Švajčiarsku, Rose Bruford College z Londýna, no občasne aj DAMU), dokumentárne predstavenia Divadla Continuo (napr. *Poledne* o ruskom disente) s debatou alebo workshopom žiakov základných a stredných škôl a študentov univerzít z okolia;

**Tvorivé rezidencie** – umelecké rezidencie českých a zahraničných divadelných, výtvarných, hudobných a ďalších druhov umelcov s work-in-progress prezentáciami pre miestne publikum;

**Hlavný program Švestkového dvora** – každý mesiac program českých a zahraničných predstavení s akcentom na fyzické a tanečné divadlo pre dospelých a raz mesačne aj rozprávok pre deti;

**Doplnkový program Švestkového dvora** – organizácia a spoluorganizácia festivalov (napr. regionálna vetva Malej inventúry), koncertov, konferencií, večerov

---

<sup>203</sup> Citované a preložené z propagačného letáku Odin Teatretu z roku 2014, graficky upravil autor práce.



slam poetry, storytelling, Festivalu slobody (program k výročiu nežnej revolúcií pre mládež z okolia) a pod.;

**Komunitné aktivity** – dramatické a výtvarné ateliéry pre miestne deti, Švetskohraní (workshopy pre miestnych škôlkarov spojené so sledovaním rozprávky a tematicky naviazaným workshopom), festival pre rodiny z okolia (rozprávkové, tanečné a iné predstavenia pre celú rodinu), divadelný kemp pre deti.

Švestkový dvúr sa navyiac plánuje vrátiť k rozsiahlejšej a členitejšej činnosti pre miestnu komunitu a započat' ďalšie plánované aktivity – napr. zber orálnej histórie (príbehy a spomienky miestnych pamätníkov) a budovať vlastný archív.

Už pri zbežnom porovnaní zoznamov aktivít oboch kultúrnych centier (mimoichodom výrazne si podobných) je jasné, že viac ich realizuje jednoznačne Odin Teatret, aj napriek vyššiemu priemernému veku členov centra, resp. divadelnej skupiny. Čím to je? Čo tento markantný rozdiel v kvantite spôsobuje? Najpravdepodobnejším dôvodom je kultúrno-ekonomické prostredie, ktoré je z hľadiska záujmu štátnych inštitúcií a financovania štedrejšie v Dánsku, než v Česku. Nemyslím si, že členovia Dánskej skupiny pracujú viac než tí v Čechách, NTL si jednoducho môže dovoliť mať viac pravidelne platených členov a väčší produkčný tím (dohromady má divadlo 40 členov) a teda aj zrealizovať viac aktivít. Continuo je jednoznačne menšia organizácia s menším počtom členov skupiny (priebežne zhruba 9 ľudí), menším rozpočtom a menšími možnosťami, pričom sa jeho členovia musia venovať ešte väčšiemu počtu neumeleckých úkonov ako tí z Odinu, a teda majú reálne aj menej času na tvorbu a hranie. Treba tu tiež vziať do úvahy to, že Continuo je od Odinu o polovicu mladšie a má ešte 30 rokov na to, aby ho aj v tejto oblasti dohnalo.

## 5. Tvorba

### 5.1 Vývojové štádiá

Obe divadlá majú veľmi podobné osudy aj v tom, že si prešli niekoľkými samostatnými signifikantnými vývojovými štádiami tvorby. Prítomnosť takýchto fáz je pre dlhoveké skupiny prirodzená a nutná – po určitom čase cítia kvôli vyčerpaniu jednej oblasti svojho záujmu potrebu pracovať na novej. Tieto štádiá sa síce vyznačujú spoločnými prvkami v hereckej či režijnej práci skupiny, napriek tomu sú od seba kvôli určitému definujúcemu elementu či princípu výrazne odlišné. Pri zhliadnutí predstavení vzniknutých v rozličných fázach by bolo dokonca veľmi ťažké povedať či ide o tvorbu tých istých divadiel.

Fázy Odinu môžeme pomenovať na základe ich „vektorovosti“ ako introvertné a extrovertné. Odin v úvode svojej existencie pracoval na **introvertnej tvorbe**, ktorá vo všetkých svojich aspektoch pripomínala typické štúdiové divadlá a laboratóriá. Sústredil sa na tréning, prvotné naberanie skúseností členov a na prácu za zavretými dverami. Spoza nich len občas vyšiel pred diváka s novým predstavením, ktoré sa pokúšalo zo všetkého najviac priblížiť Grotowského inscenáciám, pre Barbu dôverne známych ešte z čias jeho stáže v Poľsku. Veľmi redukované povedané sa predstavenia v tejto fáze vyznačovali prácou v tradičnejšom, uzavretom divadelnom priestore, herci pracovali na výraze tak, ako to poznáme z fyzického divadla, predstavenia boli budované s predpokladom, že sa na ne divák bude dívať z veľkej vzdialenosti, takže si mohli dovoliť redukciu, minimalizmus a intimitu. Herci hojne využívali hovorené texty. Inscenácie boli komplikovaným javiskovým útvarom vyžadujúcim aktívneho diváka. Silná hudobná stránka bola prítomná ako v tomto, tak aj v nasledujúcom móde.

Táto fáza sa neskôr zmenila na prístup k tvorbe. Znamená to to, že Odin ju ako akési časové obdobie neukončil, nezavřil a úplne neopustil, ale pretvoril ju na osvedčený princíp vhodný na prácu na niektorých svojich tituloch, ku ktorému sa pravidelne vracia, súbežne s prácou na iných projektoch realizovaných v inom móde. Takto vznikli napríklad predstavenia: *Ornitophilene*, *Feraj*, *Dom môjho otca (Min Far Hus)*, *Talabot*, *Milión (The Million)*, *Brechtov popol (Brecht's Ashes)*, *Pod'!* *A zvíťazíme (Come! And the Day will be Ours)*, *Evanjelium podľa Oxyrhinca (Gospel According to Oxyrhincus)* a nedávno aj *Chronický život (The Chronic Life)* a *Strom (The Tree)*.

Z uzavretosti svojho štúdia vyrazil Odin po niekoľkých rokoch svojej existencie von. A to doslova. Začalo sa to päťmesačnou tvorivou rezidenciou skupiny v dedine Carpignano v južnom Taliansku v roku 1974, kde Odin prvýkrát kontaktoval miestne komunity a zahral tam fragmenty zo svojich predstavení.<sup>204</sup> Následne z nich začal vyberať a pretvárať niektoré tak, aby by boli lepšie použiteľné mimo divadelnú budovu. Začal sa cielene venovať **extrovertnej tvorbe**. Tá má v Odine dve prelínajúce sa podoby. Ide jednak o realizáciu nerepertoárových mimoriadnych aktivít: **výskumných výprav s performatívnymi prvkami** (napr. za domorodcami do amazonskej džungle alebo do africkej Burkiny Faso) a množstva veľkých a malých *divadelných bartrov* s rozličnými miestnymi komunitami po celom svete (napr. každý tretí rok sa opakujúci festival takýchto aktivít *Festuge* v domovskom Holstebre). Druhou podobou extrovertných projektov sú **repertoárové plenérové predstavenia** mimo tradične chápanej divadelnej budovy. Ide o už nehrávané predstavenia využívajúce jazyk dramatických tancov a pouličného divadla, napr. o *Knihu tancov* (*The Book of Dances*) *Anabázu* (*Anabasis*), *Milión* (*The Million*) a *Izby v cisárovom paláci* (*Rooms in the Emperor's Palace*). K extrovertnému prístupu k tvorbe sa Odin vracia aj v niektorých ďalších špecifických prípadoch – napr. pri projektoch *teatra mundi*, v rámci ktorého bol napríklad ako exteriérové predstavenie na zámku Elsinor inscenovaný *Ur-Hamlet*.

Extrovertné predstavenia sa oproti introvertným vyznačujú niektorými špecifickými prvkami. V prvom rade sú prirodzene realizované v exteriéri. V druhom rade tu herci potrebujú zaujať divácku pozornosť čo najviac a preto často používajú nástroje a techniky pouličného divadla (akrobaciu, chodúle, žonglovanie) a pripomínajú karneval. Predstavenia sú farebnejšie a v hereckej výrazovosti (napr. gestách) aj v scénografii expozívnejšie a väčšie, expanzívnejšie. Musia byť rozoznatelné a pútavé aj na diaľku. Využívajú množstvo tradičných tancov, o čosi menej prvkov fyzického divadla štúdiového typu ako ho poznáme od Grotovského a minimum textu. Živá hudba je bezpodmienečne esenciálna.

Predstavenie *Milión* zaraďujem do oboch kategórií, pretože silne využíva princípy oboch prístupov. *Milión* je tak modelovým príkladom ďalších a ďalších predstavení a vytvára obraz neskoršieho, súčasného stavu tvorby Odinu. Toto je charakteristické prelínaním introvertného a extrovertného prístupu, ktoré dohromady

---

<sup>204</sup> TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. New York, London: Routledge, 2004, s. 18.

tvorcom ponúkajú širokú škálu inscenačných možností a tých si Odin neortodoxne a eklekticky vyberá prvky podľa potreby svojej aktuálnej vízie.

Vývoj Continua prebiehal podobne vo fázach, no vektorovosť tu nie je hlavným princípom. Tým sú premeny jednotlivých estetických princípov určujúcich charakter tvorby. Prvou fázou bolo **bábkové obdobie**. Nastalo hneď po založení divadla, kedy trojica zakladateľov a následne niekoľko ich priateľov vytvárala tradičné bábkové predstavenia s mýtickými ľudovými a rozprávkovými motívmi. V tejto estetike vznikli predstavenia ako napr. *Mrakavy*, *Legenda o princí Filipovi*, *Balada strašlivá o Jakubu Krčínovi a o tom, kerak s čertem brázdu vyvorat* a po rokoch zas *Zuna a Murgila a Zorila*. Silná vizuálna a materiálová podstata bábkového divadla a inšpirácia tvorcami ako Tadeusz Kantor a Leszek Mądzik dala originálny tvorivý impulz celému zvyšku tvorby Continua. V každom z jeho predstavení môžeme pozorovať cielene pestované elementy vizuality a materiality pochádzajúce z bábkového divadla, ktoré sa ale nutne neprejavujú prítomnosťou bábok na javisku. Ide o prvky akými sú napr. práca s neživým materiálom ako hereckým partnerom pre akciu (hlina a sadra na javisku), maskami, kostýmami, ktoré umožňujú hereckú akciu (veľké kaširované kabáty, v ktorých nie je hercov vôbec vidieť), vizuálna kvalita pohybu hercov a kompozícia mizanscén podľa princípov výtvarného umenia a s vedomím toho, že vytvárajú javiskové obrazy (o tomto ešte neskôr).

Druhé obdobie Continua, nie nepodobné extrovertnej tvorbe Odinu, bolo zamerané na estetiku **pouličných, exteriérových a artistických produkcií**, inšpirovaných *novým cirkusom a commediou dell'arte*. Nastalo zhruba okolo prelomu miléníí a podnietilo vznik inscenácií *Vakokodeska*, *Cirkus vitae*, *Letokruhy*, *Život v peři* alebo nedokončenú *La Stodolu*. Od pouličných produkcií vedie v spôsobe využívania nedivadelného priestoru priama estetická linka k site-specific letným nerepertoárovým projektom Continua, ktoré sú jedným z pilierov práce divadla dodnes (o týchto tiež ešte neskôr).

Záujem Continua v treťom období jeho tvorby smeroval od barokovo veľkolepých pouličných a cirkusových produkcií k intímnejším tvarom a k *pohybovému, tanečnému či fyzickému divadlu*. Toto bolo jednak inšpirované tvorbou Grotowského Teatra Laboratoria a za druhé súčasným tanečným divadlom ako ho poznáme od Tanztheatru Wuppertal Piny Bausch. Nie náhodou pripomína introvertnú tvorbu Odinu. Môžeme sem zaradiť inscenácie ako *Klobouk*, *hvězdy*, *neštovice*, *Ted!*, *U zdi* a *Prosím, zanechte správu*.

Ak v prípade Continua píšem o obdobiach, neznamená to, že to boli čisté, rýdze či presne časovo ohraničené etapy. Každé obdobie malo svoje priekopnícke inscenácie, ktoré ho predstihli a naopak, k starším estetikám sa divadlo niekedy vracalo aj v neskorších obdobiach. Aj pri Continuu môžeme teda hovoriť o prístupoch, módoch tvorby.

Zhruba posledných 10 rokov Continua bolo špecifických štvrtým obdobím či módom, v ktorom sa všetky predošlé estetiky a vplyvy začali postupne čoraz viac prepájať a miešať do jedného organického tvaru. Cielený a veľmi výrazný príklonom k integrácií a synergií troch predošlých prístupov, viedli k tvorbe inscenácií s vysoko špecifickým, jedinečným javiskovým jazykom. O tomto môžeme bez zaváhania hovoriť napr. pri inscenáciách *Zatmění*, *Sousedí*, *Poledne*, *Hic sunt dracones* a pri novovznikajúcej inscenácii *Betwixt and Between*<sup>205</sup>, rovnako ako pri všetkých letných site-specific projektoch divadla za posledných mnoho rokov. Dochádza tu k syntéze fyzického, vizuálneho a materiálového divadla, ktorá sa okrem rôznorodosti snaží aj o sofistikovanú jednoduchosť. Ide o aktuálnu estetiku Continua a vďaka nej je Continuo chimérickým či janusovským trojhlavým divadlom. V jeho neobvyklých predstaveniach prehovárajú naraz všetky tri hlavy prístupov, každá svojou rečou a ich spojený jazyk je jedinečný.

---

<sup>205</sup> Na príprave inscenácie divadlo pracuje práve počas písania tejto práce.

## 5.2 Herectvo

### 5.2.1 Herecký tréning

Obom divadlám je vlastná existencia špecifického druhu hereckého tréningu. Je jednou z častí práce hercov, ktoré najvýraznejšie ovplyvňujú to, ako vyzerajú predstavenia Odinu aj Continua. Znova tu možno vypožorovať množstvo podobností a niekoľko mutačných rozdielov.

Z historického hľadiska bol každodenný intenzívny tréning herca v Európe v dobe pred Stanislavským a jeho štúdiami ničím, čo sa po relatívne krátkom čase opúšťalo. Hoci sa k nemu Stanislavskij vrátil, extrémnu dôležitosť mu prisúdil až Grotowski. Jedným z jeho prvých skutočných popularizátorov bol aj Odin Teatret. Jeho medzinárodné renomé na západe koncom 60. rokov predstihlo (časovo aj intenzitou) aj slávu Grotowského, ten bol prakticky ešte neznámy. Grotowského knihy nakoniec začal vydávať ako prvý práve Odin a dopomohol mu tak k sláve. Mimo prax činoherného divadla a kultúrnu oblasť Európy bol celoživotný tréning relatívne bežný – tanečné scénické tradície ho vždy používali a nikdy neopustili, rovnako tak východné divadelné tradície. V oboch prípadoch je jeho absencia nepredstaviteľná. Baletní tanečníci a tanečnice cvičia počas celej kariéry hodiny denne, rovnako tak bábkari Bunraku.

Čo je v ponímaní Odinu a Continua vlastne tréning? V skratke je to miesto a čas na prípravu herca mimo skúšok a hrania predstavení. Má mnoho podôb. Je prakticky neobmedzene dlho trvajúci (pokojne celoživotný), každodenný (od niekoľkých minút až po hodiny denne), skupinový alebo individuálny, zameraný na prácu so študentmi alebo nie, s alebo bez prítomnosti režiséra. Sústreďuje sa na prípravu tela, mysle a hlasu herca.

Tréning plní v oboch divadlách niekoľko totožných základných funkcií. Vychádzajúc z knihy Roberty Carreri, ktorá sa z veľkej časti venuje práve tréningu<sup>206</sup>, z knihy znalca Odinu Iana Watsona<sup>207</sup> a svojich vlastných skúseností z práce v Continuu, ponúkam tento ich stručný zoznam:

---

<sup>206</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 26 – 161.

<sup>207</sup> WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. New York, London: Routledge, 1993, s. 41 – 72.

1. Tréning je osobným a permanentným laboratóriom herca, ktorý pozoruje vlastné telo a jeho prejavy. Je to expedícia za objavovaním vlastných umeleckých, fyzických a mentálnych možností, limitov a blokov. Umožňuje proces profesijného sebadefinovania sa, uvedomenia si špecifik tela a mysle, spojenia oboch a seba samého v okolnostiach tvorby.

2. Môže slúžiť pre tvorbu hereckého materiálu pre nové predstavenia alebo jej inak napomáhať.

3. Je výborným nástrojom na dosiahnutie uveriteľnej autentickej prítomnosti na javisku, konfrontácie s fyzickými a mentálnymi úlohami, ktoré je potrebné zvládnuť a na učenie sa nových zručností a prvkov. Umožňuje prácu na konkrétnych hereckých úlohách a na zdokonaľovaní zručností, ktoré si vyžadujú jednotlivé predstavenia.

4. Po ich zvládnutí sa v neskorších rokoch tréning často používa na udržanie si zručností nutných pre samotnú tvorbu alebo potrebných pre konkrétne predstavenia.

5. Tréning je podľa Carreri taktiež: „(...) *tajnou záhradou herca – je to miesto, kde môžu byť kultivované sny a profesionálna nostalgia a to objavovaním všetkého, čo je pre herca dôležité, ale čo si nenájde miesto v súborových predstaveniach.*“<sup>208</sup> Je teda akýmsi miestom intímnej súkromnej osobnej slobody herca, kde si môže robiť, čo chce a čo potrebuje. Herečka Odinu Iben Nagel Rasmussen rada hovorí, že režisér na hercov v tréningu nedosiahne, jeho vplyv je tu len obmedzený, ak vôbec nejaký.

6. Je to miesto, kde je možné dosiahnuť a kultivovať únavu, ktorá jednak testuje motiváciu a disciplínu, ale hlavne umožňuje telu opustiť fyzický a mentálny herecký automatizmus. Za hranicou únavy a tzv. zóny komfortu pracuje telo a mozog inak, oba sa zbavujú blokov, predstierania, faloše a automatizmu a smerujú k autentickému výrazu, pravdivej výpovedi a životu na scéne. Únava prináša inú kvalitu telesnej prítomnosti – odpadá s ňou všetko, čo nie je nutné a bezpodmienečne potrebné. Výraz herca sa vďaka nej stáva čistejším, rýdzejším, priamejším, prehľadnejším, zacielenejším a nástojčivejším.

7. Skupinový tréning je zjednocovacím prvkom skupiny, vďaka ktorému sa jej členovia môžu lepšie spoznať (aj spoznať navzájom svoje telá) a spevniť vzájomné

---

<sup>208</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 92.

väzby. Naviac vyrovnáva kvalitatívne rozdiely na úrovni schopností jednotlivých členov skupiny.

História tréningu v Odine je v knihe *O tréningu a predstavení* Roberty Carreri dobre zaznamenaná aj z historického hľadiska. Tréning nových členov začínal vždy imitáciou starších kolegov. Absolútne elementárnou bola pre všetkých členov akrobacia, prví členovia Odinu ju trénovali 12 rokov. Učila ich byť prítomnými telom aj myslou zároveň, podlaha bola pri akrobatických cvičeniach ako zenový majster, ktorý ich vždy prebral, keď stratili pozornosť.<sup>209</sup> Inšpirácie nachádzali aj vo východných tradíciách (japonské divadlo študovali najprv len z kníh a hlavne z obrázkov), v textoch a cvikoch Copeaua, Grotowského a Cieślaka. Objavili a čoskoro opustili Mejerchoľdovu biomechaniku. Z každej jednej tradície a praxe si eklekticky vybrali to, čo pre nich fungovalo, čo hľadali a potrebovali. Nič nepreberali otrocky doslovne. Z biomechaniky si vytvorili vlastnú asimilovanú verziu, tak ako aj z východných tradícií. Tréning okrem toho podliehal neustálemu vývoju, stále sa do neho niečo pridávalo a niečo sa z neho uberalo. Nakoniec sa tréning hercov Odinu vyvinul do podoby pozostávajúcej z mnohých čiastkových, rekontextualizovaných cvičení zameriavajúcich sa na rôzne oblasti: na akrobaciu a plastické gymnastické cvičenia, pantomímu, tvárové svaly a tvárové masky, prácu s očami, cviky s palicami (ktoré si vytvorili sami), improvizáciu, priestorovú orientáciu, kompozíciu tela, na cviky s rekvizitou, vlajkami a bubnami, s chodúľmi pre pouličné predstavenia a na hru na hudobných nástrojoch.

Po skupinových cvičeniach realizovaných všetkými hercami sa začali jednotliví herci zameriavať na individualizované série cvičení (aj svojich autorských), ktoré ale stále cvičili spolu v jednej miestnosti. Každý z nich už totiž po niekoľkých rokoch intenzívnej práce na spoločných základoch vedel, ktorým smerom sa chce a potrebuje rozvíjať, čo odblokovať a čo objavovať – napr. Tage Larsen vyvinul sériu improvizácií založených na cvičeniach fyzických impulzov, ktoré poznal od Ryszarda Cieślaka, Iben Nagel Rasmussen vytvorila tzv. švajčiarske cviky zamerané na chôdzu, sadanie si na stoličku, vstávanie a padanie na zem, v ktorých hľadala momenty, kde sa jej telo stalo transparentným (vysvetlím neskôr). Táto personalizácia tréningu bola vo svojej dobe prelomovou a netradičnou, Odin bol

---

<sup>209</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 27.



v tomto priekopníkom.<sup>210</sup> Zhruba od roku 1974 sa Barba už tréningu nezúčastňoval a prestal ho viesť (čo dovtedy bežne robil). Tréning sa stal len vecou hercov.

Spoločným výsledkom práce hercov Odinu sú štyri cvičenia základných „energií“, ktoré v sebe spájajú niekoľko postojov tela, kvalít pohybov a mentálnych stavov: strata rovnováhy, spomalený pohyb, samurai, zelená energia. Piatym, dodatočným a nekanonickým je veterný tanec, ktorý objavila skupina študentov Iben Nagel Rasmussen nazývaná *Most vetrov (The Bridge of Winds, Vindenes Bro)*.

Tréning hlasu sa realizoval oddelene od fyzického tréningu a nezameriaval sa len na dikciu či artikuláciu, ale na objavovanie viacerých telesných rezonátorov (hlas je prejav tela), na prácu s hlasovými partitúrami a akciami (zaplnenie celej miestnosti hlasom alebo jeho presné nasmerovanie na jediného spoluhráča), skúmanie západných a východných hlasových techník, napr. techniku hlasu v čínskej opere alebo na metódy práce Daria Fo.

Tréning bol vždy významnou časťou práce skupiny do takej miery, že mu bolo na začiatku života Odinu venovaných až do 12 hodín denne. Keď už boli herci skúsenejší, venovali mu len niekoľko minút denne, ak vôbec. Ale aj dnes, po desaťročiach strávených tréningom, sa k nemu niektorí z nich neustále vracajú a nachádzajú dôvody, pre ktoré je pre nich taký podstatný.

Fyzický tréning je v Continuu tomu v Odine podobný a je od neho odlišný zároveň. Rovnako sa sústreďí na prípravu tela a mysle a na spoločné zvládnutie základov herectva skupiny, ktoré sa potom rozvíja individualizovane. Vznikol v priebehu mnohých rokov z eklekticky vybraných prvkov rozličných praktík. Venuje sa mu tu zo začiatku veľké množstvo času, ktorý so skúsenosťami jednotlivých hercov postupne ubúda. Jeho cieľom je pripraviť telo herca schopné prehovoriť, dostatočne silné, pružné a oplývajúce dostatočným fyzickým slovníkom. A rovnako ho už po dlhší čas nevedie režisér a ak, tak len príležitostne.

Rozdielov medzi Odinom a Continuumom v oblasti tréningu nie je mnoho, ale sú relatívne zásadné. Spomeniem aspoň dva podľa mňa najzásadnejšie. Prvým je prakticky úplná absencia príprava hlasu hercov Continua, ktorý sa v jeho predstaveniach následne takmer vôbec nepoužíva. Druhým, ešte podstatnejším je fakt, že Odin pri cvičení svojich štyroch až piatich základných a z nich derivovaných

---

<sup>210</sup> Frank Camilleri in CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. XII (samostatné číslovanie predslou).

d'alších energií nepredpokladá, že by mohli byť explicitne použité v samotných predstaveniach. Zaujímavý samurai alebo spomalený pohyb sa na javisku nikdy neobjavia, v tvorbe skupiny sa priamo neodzrkadlia. Slúžia „len“ na uvoľnenie tela, zbavenie sa blokov a vymazanie nevhodných fyzických stereotypov. Naproti tomu v Continuu je práve tréning prostredím a prostriedkom určeným na cibrenie a vtelovanie špecifických fyzických kvalít a princípov, ktoré sa potom objavia na scéne v predstaveniach. Napr. práve v čase, keď píšem tieto riadky, trénujú herci Continua pre nové predstavenie kvality tela vychádzajúce z fyziky – rozpad, kolaps, posunutý čas či roztápanie.

### 5.2.2 Spoločné znaky herectva

Herectvo Odinu a herectvo Continua sa od seba líšia, avšak je medzi nimi možné vypozerovať množstvo spoločných prvkov a ešte väčšie množstvo prvkov podobných, len trochu pozmenených a evidentne pochádzajúcich zo spoločného zdroja. Medzi najvýznamnejšie patria jednoznačne nasledovné:

- obe divadlá sa pokúšajú o živé, pravdivé, vitálne, aktívne, energiou a zanietením žiariace, intímne osobné telo herca, ktorý sa chce na javisku doslova rozdať, čo nie je nepodobné telu obnaženého herca v jeho úplnom divadelnom akte z Grotovského Teatra Laboratoria. Telo, ktoré je vo svojom výraze natoľko bohaté, že má schopnosť vyvolať pretlak diváckeho vnemu. Emotívny zážitok z takejto podoby tela, ktorý mala ako mladá žena pri prvom zhliadnutí predstavenia Odinu Roberta Carreri, ju priviedol k rozhodnutiu pridať sa ku skupine: *„Plakala som kvôli emóciám, ktoré vo mne vyprovokovala všetka tá energia, krása, vitalita tých siedmych žiariacich tiel.“*<sup>211</sup>;

- hercom nejde o hranie psychológie postáv, ale o ich akcie. Hrajú to, ako postava chodí, aké má telo, čím sa prejavuje a čo fyzicky robí, aby dosiahla svoje ciele a snažia sa v tom byť vrcholne autentickí;

- obe divadlá majú veľmi špecifický, dobre a jednoznačne rozoznatelný, charakteristický jazyk herectva;

---

<sup>211</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 9.

- estetika herectva je v oboch prípadoch výsledkom syntézy niekoľkých vývojových fáz oboch skupín, individuálneho a skupinového hľadania a laboratórnych pokusov trvajúcich desaťročia;

- hercov part je akousi básňou štylizovaného tela v priestore a čase schopnou vytvárať materiálne, fyzické metafory;

- hercov part má zároveň ambíciu byť mnohvrstvovým, a teda obsiahnuť viac než jeden naratív, jednu tému či postavu;

- výrazový slovník herectva oboch divadiel nie je nijak definitívnym, nemenným súborom pravidiel a techník. Naopak, od začiatku dodnes podlieha vývinu a darwinovskému prirodzenému výberu. Aj tu platí, že prežijú len tie najsilnejšie mémy;

- obe skupiny používajú sčasti rovnaký terminologický slovník (ide napr. o spoločné pojmy ako impulz, redukcia, energia, akcia a mnohé ďalšie) a niektoré rovnaké princípy tvorby;

- herecká práca na inscenácii sa delí na dve fázy: na fázu improvizácie a samotného skúšobného procesu. Improvizácia, či už individuálna, skupinová alebo vedená režisérom, slúži na objavovanie a tvorbu hereckého materiálu – akcií, kvalít, štruktúr a princípov, ktoré sú následne počas skúšok opracovávané, selektované a je im prípadne v pripravovanej inscenácii pridelené miesto. Improvizácie často tvoria veľkú, niekedy až väčšinovú časť prípravy inscenácie. Improvizáčnym zadaním môže byť obraz, prvok, myšlienka, princíp, dynamika a mnoho iného;

- obe divadlá pracujú s hereckými *technikami nekaždodennej práce s telom*. Každodenné používanie tela v bežnom živote má za cieľ dosiahnuť čo najviac s čo najmenším výdajom energie. Nekaždodenné techniky majú opačný cieľ, a teda hľadať také použitie tela herca, ktoré energiou plytvá, minie jej na malé úkony čo najviac a herca unavuje. Zmyslom zdanlivo neefektívneho výdaja energie herca je zvyšovať pozornosť, zainteresovanosť a reaktivitu diváka, jednoducho upútať ho. Herci tohto typu divadla energiou nešetria, ich výkon zakaždým sprevádza pot, svalovica a únava;

- nekaždodenné techniky navyše napomáhajú vyhnutiu sa naturalizmu v hereckom prejave. Tieto divadlá si vzali za cieľ prácu vo vrcholne anti-naturalistickom režime. Aj ich herectvo je zjavná výprava proti javiskovým prejavom každodennosti;

- každý z hercov má, podobne ako pri tréningu, personalizovaný spôsob hereckej tvorby, pričom všetky pochádzajú z jedného zdroja;

- herectvo je pre hercov Odinu a Continua nástrojom výskumu samého seba, pýtania sa samého seba na samého seba;

- obe divadlá možno charakterizovať ako fyzické či pohybové divadlá. Dôraz na fyzikalitu prejav hercov je jednou z ich skutočne definujúcich charakteristík;

- obe divadlá používajú niekoľko totožných hereckých pracovných nástrojov. Pre typ divadla akým je Odin alebo Continuo je jedným z najvýznamnejších a signifikantných partitúra.

Pre dôležitosť posledných dvoch menovaných spoločných znakov im venujem niekoľko samostatných riadkov.

### 5.2.3 Spoločný znak: fyzikalita

Fyzikalita ľudského tela bola v európskej kultúre po dlhý čas tabuizovaná. V divadle tu bola telu herca venovaná len malá pozornosť. Po antickom a stredovekom maxime (Erika Fischer-Lichte píše o stredovekej dualite kultu ľudského tela: o Kristovom týranom tele a vitálnom tele ľudu<sup>212</sup>) nastal s nástupom klasicizmu a následnom romantizme útlm fyzických hereckých prejavov na javisku v prospech prevahy verbálneho textu. A potom s realizmom, naturalizmom a érou Stanislavského systému nastúpil na konci 19. storočia psychologizmus a podceňovanie, až ignorácia fyzikality hercov. Práve v tomto období sa Artaud opája pohybom a mystickou, telesno-duchovnou prítomnosťou balijských hercov na scéne. Z tela herca sa v Európe stalo málo prebádané teritórium a zabudnuté médium. Tento stav trval až do začiatku 20. storočia, kedy sa telom začal dôsledne zaoberať Mejerchoľd, a následne v 60. rokoch Grotowski a ďalší.

Práve zhruba vtedy sa pojem *fyzickosti* objavil aj v európskej filozofii ako protipól k novovzniknutému pojmu *virtuality*.<sup>213</sup> Napr. Gilles Deleuze pracuje s pojmami telo, telesnosť a fyzikalita veľmi intenzívne, napr. vo svojom koncepte tela bez orgánov<sup>214</sup>. Tesne po tom sa začalo hovoriť aj o samotnom *fyzickom divadle*.

<sup>212</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003, s. 56 – 70.

<sup>213</sup> V osobnom rozhovore na jeseň roku 2014 mi takýto výklad podal švajčiarsky divadelný teoretik Richard Weihe.

<sup>214</sup> Napr. v knihe *Tisíc plošín* (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošín*. Praha: Hermann & synové, 2019.) alebo v *The Logic of Sense* (DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. London, New Dehli, New York, Sydney: Bloomsbury Academic, 2004.), kde

*Oxfordská encyklopédia divadla a performance* ho definuje takto: „Termín fyzické divadlo sa pokúša popísať model hybridného ne-tradičného divadla, ktoré zdôrazňuje fyzickú zručnosť, no nie je spojené výlučne s tancom, a ktoré síce často používa slová, no zvyčajne nezačína písaným textom. (...) Na počiatku 21. storočia je fyzické divadlo hybridným umením, opierajúcim sa o fyzické schopnosti pochádzajúce zo západnej tradície a o dôsledný fyzický tréning ázijských foriem a o ich kombinovanie, ktoré je v súlade s postmodernou módou tvorenia niečoho, čo je súčasne nové a staré.“<sup>215</sup>

Fyzikalita je azda najústrednejšou charakteristikou hereckého výrazu Odinu a Continua. Obe skupiny s ňou pracujú ďaleko za hranicami bežnej divadelnej konvencie, ktorá sa stále najčastejšie spolieha na interpretáciu vopred napísaného dramatického textu. Veria, že prejavy fyzikality môžu byť mediátorom niečoho, čo text nedokáže komunikovať a že telo je najzákladnejším vyjadrovacím prostriedkom herca a divadla. Ľudské telo je pre ne zdrojom tajomstva a inšpirácie a objektom výskumného záujmu. Hlas je v tomto prípade podmnožinou tela a fyzikalita zahŕňa aj prácu s ním. Ako Odin, tak aj Continuo vychádzajú najmä z Grotovského chápania práce s telesnosťou – oba súbory chcú na scéne dosiahnuť prítomnosť živého, vitálneho, energiou žiariaceho, až duchovného tela herca, ktoré nápadne pripomína Artaduove vízie. Každé z nich však preferuje a hľadá jeho rozdielnu konečnú podobu. Okrem zjavnej inšpirácie divadelnými technikami vychádzajú oba súbory aj z praktík súčasného scénického tanca. To ich herectvo posúva do polohy syntetického performatívneho elementu, ktorý je niekedy ťažko rozložiteľný na divadelné a tanečné časti. Divadlo a tanec sú v Odine a Continuu zrastenými, neoddeliteľnými siamskými dvojčatami. Barba, navyiac, vo svojich textoch explicitne nerozlišuje medzi hercom a tanečníkom, pre neho ide o jedno a to isté povolanie. Rovnako nerozlišuje medzi divadlom a tancom, obe nazýva spoločne divadlom.<sup>216</sup>

Telo herca na javisku sa spája s telom diváka podprahovým, predjazykovým kanálom. Divák číta oceán informácií skrytý v každej inscenácii intelektuálne až v druhom rade. Prioritne tak činí chemikáliami a nervovými impulzmi synapsií svojho tela lovca a zberača, ktoré je neomylné nastavené na ostrážité vnímanie fyzikality

---

dokonca cituje Artaudovu rozhlasovú hru a vo svojom koncepte používa Artauda ako modelový príklad schizofrenika.

<sup>215</sup> KENNEDY, Dennis. (ed.) *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2003, s. 1032.

<sup>216</sup> TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. New York, London: Routledge, 2004, s. 48.

živých bytostí a materiality prírody okolo seba a je pripravené v prípade potreby okamžite konať.

Nakoniec ešte jeden dôležitý spoločný znak. Oba súbory priťahujú hercov, pri ktorých by bolo tvrdenie, že majú radi pohyb hlbokým podcenením ich preferencií. Pohyb je pre nich bytostnou potrebou, možno skôr drogou. Vyčerpanie tela, ktoré nastáva po náročnom, každodennom niekoľkohodinovom pohybe vyžadovanom obomi divadlami, je pre nich slastným objatím dionýzií. Až stredoveká vitalita tela manifestovaná energeticky náročným pohybom, spolu s pravidelným zaplavovaním tohto tela dávkami adrenalínu, endorfínov a ďalších hormónov spojených s vypätím je pre nich vysloveným pôžitkom. Prehltanie nervovej sústavy vnemami a chemikáliami nastoľuje v extrémnych prípadoch zmenené stavy vedomia. Pohyb si chcú, podobne ako športovci, dopriavať znova a znova

#### 5.2.4 Spoločný znak: partitúra

Práca herca v Odine a v Continuu nutne vyžaduje organizáciu a fixáciu niekoľkých vrstiev hereckého prejavu (pohyb, gesto, hlas, priestorovosť, vzťahy, dynamika, atď.) do jedného partu, ktorý je možné zahrať stále rovnako pri ľubovoľnom počte opakovaní. Keď si uvedomíme, že divadlo tohto typu pracuje s veľmi bohatými elementami hereckej práce a vysokou kadenciou impulzov akcií (bežne niekoľko desiatok za minútu), ktoré majú byť presné a vždy rovnaké, je jasné, že nejde o jednoduchú úlohu. Dôležitá je tu disciplína, dôsledné spracovanie materiálu, nadhľad nad kontrolou vlastných emócií a impulzov od partnerov. Ako píše Barba: „*Herec musí na tigrovi jazdiť, nie sa ním nechať zožrať.*“<sup>217</sup>

Herci kvôli tom pracujú s nástrojom nazývaným *partitúra*. Tento pojem pochádzajúci z hudobnej terminológie býva zamieňaný so slovami s rovnakým významom ako *štruktúra*, *konštrukcia*, *fixovaná sekvencia* či *choreografia*. V angličtine sa preň používa výraz „*score*“. Samozrejme, v akejsi miere existuje partitúra v každom vopred komponovanom hereckom prejave. V precíznej, detailnej, až puntičkárske pedantnej a premyslenej miere, v akej ju používajú v Odine a v Continuu, sa v západnom divadle objavuje až u Mejerchoľda a do dokonalosti ju

---

<sup>217</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 34.

dovádzajú herci Grotowského. Vo východných divadelných tradíciách ide o bežný a elementárny nástroj práce herca, bez ktorého si ju ani nemožno predstaviť.

Eugenio Barba popisuje používanie hereckej partitúry takto: „*V Odin Teatrete odkazuje termín partitúra na:*

- *všeobecný plán formy v sekvencii akcií a evolúciu každej jednej akcie (začiatok, vyvrcholenie, záver);*

- *presnosť zafixovaných detailov každej akcie, rovnako ako prechodov, ktoré ich spájajú (sats, zmeny smerov, rozličné kvality energie, variácie rýchlosti);*

- *dynamika a rytmus: rýchlosť a intenzita, ktorá ovláda tempo (v hudobnom zmysle) série akcií. Toto je meter akcií s ich mikro-pauzami a rozhodnutiami, striedanie dlhých a krátkych, akcentovaných a neakcentovaných segmentov, charakterizovaných dôraznou alebo jemnou energiou;*

- *orchestrácia vzťahov medzi rozdielnymi časťami tela (rukami, ramenami, nohami, chodidlami, očami, hlasom, výrazmi tváre).*<sup>218</sup>

Dochádza k zdanlivému paradoxu – herec má vytvoriť a potom aj hrať svoju postavu v uzavretej, presne načrtnutej konštrukcii. Kam sa podela hercova tvorivá sloboda? Ako môže v uzavretej klietke prísnej konštrukcie vzniknúť život postavy? Hoci by sa mohlo zdať, že partitúra je zväzujúca a neumožňuje slobodu hereckého prejavu, Odin a Continuo si myslia opak. Barba v jednom z výkladov svojich metaforických divadelných konceptov, v ktorom píše o hercovi z pomyselného severného pólu a o inom hercovi z pomyselného južného pólu, vysvetľuje, že slobodu prinášajú hercom limity – presné, známe a dobre prebádané hranice partu, v ktorých sa možno slobodne pohybovať bez nutnosti vždy ich vymýšľať nanovo. Ak sú správne vystavané, je možné ich naplniť životom.<sup>219</sup> Bezbrehá, neohraničená sloboda prináša vágnosť, nejasnosť a nepresnosť. Ak herec vie, čo presne má hrať, môže sa sústrediť na to, ako to má hrať. Práve o využívaní tejto prínosnej vlastnosti partitúry píše herec Grotowského Teatra Laboratorium Ryszard Cieślak: „*Partitúra je ako sklo, v ktorom horí sviečka. Sklo je pevné, môžete sa spoľahnúť na to, že tam je. Obsahuje a vedie plameň. Ale nie je plameňom. Plameňom je môj každovečerný vnútorný proces. Plameň je to, čo osvetľuje partitúru, to čo divák cez partitúru vidí. Plameň je živý. Tak, ako sa plameň v skle pohybuje, chveje, rastie, zmenšuje sa, takmer vyhasína, náhle žiari jasne, odpovedá každému závanu vetra – tak je môj*

<sup>218</sup> BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 28.

<sup>219</sup> BARBA, Eugenio. *The Paper Canoe: a guide to theatre anthropology*. London, New York: Routledge, 2002, s. 13 – 15.

*vnútorný život odlišný od večera k večeru (keď sa hrá predstavenie), od momentu k momentu.*<sup>220</sup> Plameň, o ktorom píše Cieślak môžeme chápať ako intímny, dôležitý podtext, či pod-partitúru, ktorými má herec naplniť viditeľnú partitúru zloženú z pohybov a zvukov tela. Má na javisko priniesť niečo podstatné, bytostne dôležité, absolútne nutné a naliehavé, to čím je posadnutý a to, kvôli čomu na javisko vlastne pred diváka prichádza. To, čo chce divákovi odovzdať, to je jeho vlastný vnútorný plameň. Bez nasadenia, naplnenia a dôvodu, je partitúra len škrupinou série pohybov svalov, šliach a kostí.

Ďalší paradox – herec má, ako som písal vyššie, partitúru ovládať a zároveň nechať svoje emócie slobodne plynúť v kanáli, ktorého brehmi je sama partitúra. Musí teda byť v nej, aj nad ňou, v tom, čo hrá, aj mimo toho. Musí sa na seba počas hrania dívať ako svoj vlastný divák kvôli permanentnej reflexii a kontrole a zároveň neobmedzovať tok energie, emócií a života.

Odin a Continuo vytvárajú svoje partitúry na hranici fyzického a pohybového divadla, resp. divadla fyzických akcií a scénického tanca. Budujú ich ako štruktúry so zhusteným časom a destilovaným, presne naprojektovaným obsahom. Partitúra má schopnosť do času a priestoru ohraničeného striktnými limitmi javiskových obmedzení a perceptívnych možností diváka naskladať veľké množstvo vrstiev intenzívneho hereckého výrazu. Jej úlohou je redukcia rozsiahleho vesmíru do priestoru zápalkovej krabičky bez toho, aby stratil na závažnosti a bohatstve. Majú sa len zmenšiť jeho bezbrehé rozmery tak, aby s ním bolo možné divadelne pracovať a neskôr ho predstaviť divákovi. Zároveň umožňuje precíznu, až chirurgickú prácu s materiálom a umožňuje hercom hrať na svojom tele ako na hudobnom nástroji.

Divadlo Continuo niekedy používa špecifickú odrodu partitúry. Nejde v nej o sériu konkrétnych akcií v presne určenom poradí, ale o dôslednú fixáciu podstaty princípov, pravidiel, prvkov, a reakcií ktoré následne herci využívajú slobodne, no s prihliadnutím na určité dohodnuté nemenné styčné momenty, záchytné body. Ide teda o formu na pomedzí partitúry a improvizácie. Je to azda dedičstvo princípu *lazzi* využívaného v *commedii dell'arte*, ktoré Continuo získalo v období svojich pouličných inšpirácií.

---

<sup>220</sup> Ryszard Cieślak in BARBA, Eugenio. *The Paper Canoe: a guide to theatre anthropology*. London, New York: Routledge, 2002, s. 130.



## 5.2.5 Špecifické znaky herectva Odin Teatretu

Pokúsím sa v stručnosti načrtnúť to, čo odlišuje herectvo Odinu a Continua a robí z nich netotožnú, no zároveň neďalekú, príbuznú variáciu niekoľkých zásadných mémov. Sú to herectvá patriace do jednej rodiny, no nie sú dvojičkami, skôr súrodencami či bratrancami s veľkým vekovým rozdielom.

Ideálne telo herca Odinu charakterizuje niekoľko konceptov. Najzásadnejšími z nich sú tri nasledujúce:

1. **transparentné telo** (*transparent body*) je telo, ktoré prestaneme divácky vnímať ako hmotu a vidíme za ním energiu, impulzy a motivácie ľudskej bytosti, ktoré ním hýbu;

2. **rozhodnuté telo** (*decided body*) je telo, ktoré je na javisku autenticky prítomné, dokáže reagovať na impulzy prirodzene a teda tak, že mu divák verí. Na fyzické a mentálne impulzy odpovedá telo bez akýchkoľvek telesných a mentálnych prekážok a blokov.

3. **rozšírené telo** (*dilated body*) je telo, ktoré prirodzene vtelilo a využíva princípy pred-expresivity, ktoré popíšem nižšie.

Na dosiahnutie týchto ideálov si Odin vytvoril a eklekticky od iných tvorcov prebral a asimiloval sériu hereckých javiskových nástrojov, techník a metód tvorby. Sám ich nazýva svojou *malou tradíciou*<sup>221</sup>. Ako som už písal vyššie, nejde o definitívny výber nástrojov, podlieha neustálemu vývinu. Nejde ani o nijako ucelený systém pravidiel, je to „len“ výber toho, čo pre tvorcov z Odinu aktuálne funguje.

Okrem eklektického výberu prvkov hereckých techník je tu prítomný silný, organizujúci koncept *predexpresivity*. Tá je pojmom z divadelnej antropológie a reprezentuje súhrn mnohých ďalších čiastkových pojmov. Podstata predexpresivity spočíva v myšlienke, že herec je určitými nekaždodennými technikami schopný zaujať divákovu pozornosť ešte predtým, ako s ním začne komunikovať o akomkoľvek naratívne či inej informácii. Ide o komunikáciu bez komunikácie a o útok všeplatnými fyziologickými telesnými vzorcami na divácku percepciu a nervovú sústavu, a to prostredníctvom vytvárania reakcie – vyžívania vrodeneho, automatického napätia v mozgu, ktoré vzniká pri pozorovaní uveriteľnej a autentickej, no neprirodzenej, vzrušivej konštelácie polôh, pohybov a akcií ľudského tela. Táto reaktivita je dedičstvom celého ľudského druhu, pochádza ešte z čias, kedy žil

---

<sup>221</sup> TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. New York, London: Routledge, 2004, s. 1 – 40.

v jaskyniach. Máme mozog lovcov a zberačov, ktorý je naprojektovaný tak, aby na tieto typy vnemov reagoval vzruchom a zvýšenou pozornosťou. Podľa Barbu už Antoine, Stanislavskij, Mejerchoľd, Craig aj Copeau vedome hľadali a nachádzali slovník akýchsi pred-nastavení hereckej práce.<sup>222</sup> Barba čerpá, ako som už viackrát písal, z výskumu opakujúcich sa princípov objavujúcich sa v tradičných a kodifikovaných, najmä východných divadelných formách.<sup>223</sup> Podľa Barbu nejde o definitívne, povinné a striktné pravidlá, ale skôr o zoznam dobrých, overených rád. Azda vo využívaní či ignorovaní pravidiel predexpresivity môžeme hľadať zdôvodnenie prítomnosti či absencie pútavej energie, ktorú vo flamencu nazývajú duende.

Na základe vlastných skúseností s Odin Teatretom a na základe konglomerátu troch relevantných literárnych zdrojov, a to samotného Eugenia Barbu<sup>224</sup>, Roberty Carreri<sup>225</sup> a divadelných historikov Iana Watsona<sup>226</sup> a Jane Turner<sup>227</sup> sa na nasledujúcich riadkoch pokúsím o vytvorenie skratkovitého zoznamu či slovníka elementárnych a najšpecifickejších z elementov, pracovných nástrojov a postupov hereckej tvorby Odinu. Ide hlavne o nasledovné (bez hierarchického radenia):

- *princíp opozícií*, teda ťah proti silám pôsobiacim na rozličné (protiľahlé) časti tela zároveň (napr. nohy zakorenené nadol a hrud' s rukami vyťahujúca sa nahor);
- *princíp konzistentnej nekonzistentnosti*, teda vynechávanie automatických reakcií prítomných kvôli zaužívanému, každodennému používaniu tela;
- *princíp zmien rovnováhy tela*;
- *princíp ekvivalentnosti* – pretvorenie realistických prvkov a akcií na ich javiskové ekvivalenty;
- *introverzia* (zatvorenie) a *extroverzia* (otvorenie) gesta či pohybu;
- *využívanie štyroch rôznorodých základných telesných kvalít (niekedy nazývaných energiami)*: 1. *strata rovnováhy* (hľadanie reakcie tela, ktorá vzniká pri

---

<sup>222</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 47.

<sup>223</sup> BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství lidové noviny: Institut umění - Divadelní ústav, 2000.

<sup>224</sup> BARBA, Eugenio. *The Paper Canoe: a guide to theatre anthropology*. London, New York: Routledge, 2002, s. 1 – 80.

<sup>225</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 26 – 161.

<sup>226</sup> WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. New York, London: Routledge, 1993, s. 105 – 106.

<sup>227</sup> TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. New York, London: Routledge, 2004, s. 50 – 56.

vyhnutí sa pádu po zámernej strate rovnováhy v poslednom možnom momente), 2. *spomalený pohyb* (sloboda končatín a polôh tela, ktoré akoby plávalo vo vode), 3. *samuraj* (každý pohyb je v ňom preplnený nekaždodennosťou charakteristickou pre momenty riskovania, inšpiruje sa pozíciami tela stredovekých samurajov), 4. *zelená energia* (napätá chôdza inšpirovaná cvikom z divadla nó, kedy majster drží svojmu žiakovi opaskom boky a ten musí kráčať proti tlaku opasku s čo najviac vystretým a pevným telom), 5. neskôr k nim pribudol *tanec vetra* (jednoduchý trojkrokový tanec pripomínajúci valčík, vyvinutý skupinou *Most vetrov* pod vedením herečky Odinu Iben Nagel Rasmussen);

- *energia* – komplikovaný pojem, zjednodušene ide o pozorovateľné telesné napätie či o silu spotrebúvajúci telesný výkon, akým sa herec vkladá do hereckých akcií. Energia má rozličné podoby a podľa rozličných prebratých tradícií aj iné centrá, z ktorých vyžaruje;

- *akcia* – nie je to akýkoľvek pohyb, ale pohyb snažiaci sa niečo zmeniť. Akcia je, ako som písal vyššie, vlastne vždy reakciou, predchádza jej impulz. Má rozličné kvality – je silná alebo jemná, rýchla alebo pomalá, teplá alebo studená, atď.;

- *intencia* – zámer akcie, vektor akcie;

- *protipohyb* a *proti-impulz* – každý pohyb má začiatok v opačnom smere než v smere, kde končí, prebraté od Mejerchoľda a z čínskej opery;

- *sats* - po nórsky toto slovo znamená *impulz*. Ide o fyzickú reakciu na impulz alebo o prípravu tela na reakciu na impulz v zastavení sa bez toho, aby bolo zjavné alebo predvídateľné, aká reakcia bude nasledovať. Telo v pozícii *satsu* je také, ktoré je pripravené realizovať odpoveď na impulz akciou (resp. reakciou). Ide vlastne o Mejerchoľdovu *predhru* (*predigra*) a Grotowského *predpohyb* (*pre-movement*) a balijské *tangkis*. Akýsi majster čínskej opery tento element na jednej ISTE v lámanej angličtine pomenoval ako: „*Pohyb zastaviť, vnútro nie zastaviť,*“ a Vachtangov o tom istom píše ako o: „*život v pauzách*“;

- *kraft* – viditeľne manifestovaná, dobre ovládnutá schopnosť či zručnosť;

- *kompozície* nôh, rúk, dlaní a chodidiel;

- *segmentácia* - časť tela sa pohybuje, kým iné časti nie;

- *variácie*: rýchlosti, veľkosti, intenzity, smeru, tempa a rytmu;

- *redukcia* – zmenšenie priestorovej a časovej veľkosti akcie pri zachovaní jej intencie a kvality;

- *verejná postava* a *tajná postava* – v inscenácii niekedy herec hrá okrem verejnej (hlavnej) aj tajnú postavu, ktorú pozná len on sám a režisér. Skrytá postava

dodáva verejnej impulzy, neprvoplánový materiál a tajomstvo. Dochádza medzi nimi k prelínaniu sa;

- *herec má byť zároveň sebou, aj postavou hry*, dokonale to údajne zvládol Torgeir Wethal, ideálny Barbov herec;
- *navliekanie a vyzliekanie si imaginárnych koží* hereckých postáv, prítomná je tu prax dočasného života v koži postavy aj mimo skúšobne;
- potreba *myslieť telom* z pohľadu telesných reakcií;
- *tvárová maska* – pozmenené výrazy tváre a využívanie tvárových svalov, ako u Grotowského v Teatre Laboratoriu;
- *tanec očí* – vedomá a výrazná práca s pohybom očí herca inšpirovaná indickými performatívnymi tradíciami, ako napr. odissi, katakali;
- *fyzická partitúra* (už bola popísaná vyššie);
- *hlasová partitúra* – hlas a reč sú vedome štruktúrované ako prúd zvukových stimulov, pracuje sa tu s rovinou informácií vyplývajúcich z textu a z intonácie, melodiky, z hudobných a zo zvukových kvalít hlasového prejavu. Reč je hudbou;
- *spev* – práca s hlasovými rezonátormi, farbou hlasu, s hlasovou akciou a hlasovými priestorovými a situačnými obrazmi (napr. ako v cviku so zadáním: „vytvorte zvuky istanbulskeho bazára“), hrdelný alikvotný spev, hlasové techniky kabuki a čínskej opery;
- *hudobnosť* – je prítomná veľmi často, hra na hudobné nástroje je súčasťou práce na hereckej postave, herci sa učia hrať napr. na: flauty, piano, akordeón, kazoo, píšťaly, trúbky, rozličné bubny, gitary, magnetofóny, gajdy, organy, hurdy-gurdy;
- neustála snaha o *narúšanie automatizmu* v herectve rozličnými cielenými spôsobmi a zadaniami;
- rozličné spôsoby tvorby akcií pre predstavenia – okrem už vyššie spomínanej improvizácie je ich množstvo, napr. cvičenie *gul'ôčka*<sup>228</sup>;
- *inšpirácia fotografiami a obrazmi* zobrazujúcimi dynamické telá pre telá hercov na javisku;
- herectvo pracuje dôsledne *s kostýmom*, ten je súčasťou prejavu herca a zdrojom akcií a podstatných, výrazotvorných obmedzení.

---

<sup>228</sup> Dvaja herci vytvoria spoločné akcie využívajúc akýsi objekt, napr. loptu. Objekt potom odložia a akcie, teraz už bez objektu, majú herci naplniť novými kontextami a impulzami.

## 5.2.6 Materialita ako predpoklad herectva Divadla Continuo

Máločo ovplyvňuje herectvo Divadla Continuo tak, ako fenomén materiality. Azda len už spomínaná fyzikalita, no tá sa dá chápať práve ako podmnožina materiality, ktorá je v skutočne definujúca. Materiál sprevádza Continuo od jeho najútlejších bábkarských začiatkov. Na výpravu za bábkovou estetikou viedol zakladateľov divadla číry záujem (dvaja z nich boli scénografovia), no aj to, že nemali dostatok hercov a bábkych ich mohli dobre a efektívne zastúpiť. Bábka je hmota. Jej telo vzniká využitím, opracovaním či preskupením hmotného materiálu. Aby mohli správne a funkčne vytvárať bábkych, museli sa v Continuu naučiť spoznávať materiál a pracovať s ním. Skrýva sa za tým viac, než by sa mohlo na prvý pohľad zdať.

Materiál je partner, učiteľ a meditatívne médium. Helena Štouračová, zakladateľka a scénografka Continua, napísala o práci s materiálom skúsenostnú a zamýšľajúcu sa esej, ktorá dobre popisuje esenciu a náležitosti takejto činnosti. Sumarizuje v nej niekoľko hlavných poznatkov a fenoménov, z ktorých pre túto prácu vyberám kľúčové:

*„- Materiál neoklameš! (...)*

*- Rozvíjení obrazoschopnosti na základě vlastní praktické zkušenosti práce s materiálom vede nejen k rozšíření vlastního vyjadřovacího rejstříku performerera, vztah k loutce (kostýmu, masce) se stává **partnerstvím**. (...)*

*- Haptická zkušenost, zkušenost práce s materiálom (a následné hledání skrz tělo a materiál) a hluboký ponor do tématu (...) a prozkoumávání jeho možností vede k pokoře, která by nemohla bez těchto praktických zkušeností vzejít. Nabízí se otázka, co mám možnost se dozvědět (nebo si prakticky ověřit)? (...)*

*- Praktická použitelnost. Jaké minimum, nebo maximum výtvarných prostředků potřebuji k tomu, aby došlo ke sdělení (v rámci konkrétního divadelního obrazu, tvaru)? (...)*

*- Ekologie a recyklace. Schopnost z minima vytěžit maximum. Použité věci mají paměť.*

*- Meditativní aspekt práce s materiálom. Když ruce pracují, mysl se může ustálit. Ponoření se do manuální práce (praktické výroby v dílně) zaměstnává a rozvíjí další mozgová centra, vzniká koncentrace, objevuje se zaujetí a v posledku*

*uvolnění, odpadá přepětí. Lze se na tom dobře učit, že praktické problémy mají svá, téměř okamžitá praktická řešení.*<sup>229</sup>

Herci Continua trávia hodiny a celé dni vo výtvarnom ateliéri divadla výrobou bábok, masiek a častí kostýmov. Proces sa odohráva pod dohľadom scénografov, no herci realizujú veľkú časť práce najmä na tých výtvarných elementoch, s ktorými prídu do styku na javisku sami. Herec si často pripravuje bábkú práve pre svoj výstup, pre seba. Ruky hercov sú tu bežne zašpinené od sadry a hlíny, polepené od kaširovania a dopichané od ihliel. Aj vďaka tomu a ďalej kvôli už spomínanej nutnej manualite, ktorá znamená, že si drvivú väčšinu scénografie stavajú doma a na zájazdoch sami, sami ju nakladajú do dodávky, sami vešajú svetlá a umývajú baletizol, je v ich predstaveniach – ako v herectve, tak aj v scénografii – cítiť zámernú, no aj mimovoľnú poznačenosť materialitou. Zaprášenosť, využívanie prírodných materiálov (hlavne dreva), dedinskú večnú neukončenosť niektorých detailov (niektoré časti scény len napoly „zbúchané“ tak, aby sa v nich prosto dalo hrať), triesky a evidentne už aspoň dvadsať rokov používaný stôl či stolička, ktorá sa takmer rozpadá. Continuo je v tomto zmysle drsné, neobrušené divadlo, ako v scénografii, tak aj v herectve.

Materiál je tiež filtrom pre vnímanie reality a toho, čo je a čo nie je realizovateľné, ako o tom píše Pavel Štourač: *„Manualitu vnímám jako filtr našich představ a snů. Práce s materiálem je nejpřirozenější způsob konfrontace snů a představ s realitou. To co ohrožuje divadlo každodenně jsou paradoxně naše myšlenky a představy. Dokážeme si vymyslet cokoli, dokážeme vytvořit logické konstrukty natolik věrohodné, že jim uvěří všichni naši spolupracovníci. Dokážeme vyprojektovat neuvěřitelné utopie. Materiál je však něco, co nás z těchto snů o utopiích budí, koriguje naše představy a zároveň nám ukazuje cestu. Nutí nás znovu a každodenně uvažovat o tom, co je reálné a co nikoli, co je možné a co je jen naší (byť krásnou a ušlechtilou) představou. Lidí ohneme, dřevo ne.*<sup>230</sup> A nielen to, už vyššie spomínaná manualita a jej zdroj, materialita nie je len nutnou okolnosťou existencie v Continuu, ale aj príležitosťou sa pri práci s materiálom učiť a cvičiť osobnú disciplínu.

Častý, dôverný kontakt s hmotou hercom umožňuje stretávať sa len s okrajovo vnímaným a podvedome odmietaným faktom. S tým, že človek je „len“

---

<sup>229</sup> ŠTOURAČOVÁ, Helena: *Proč je důležitá práce s materiálem.* (Graficky upravil autor práce.)

<sup>230</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo.* Praha, 2011, s. 89.

niekoľko kilogramov vody, uhlíkových zlúčenín, vápnika a zopár gramov stopových prvkov nepatrí k najobľúbenejším a najčastejším myšlienkam väčšiny ľudí. Ani predstava ako rýchlo sa po smrti začína rozklad svalov, premena pokožky a orgánov na hmotu, ktorá bola ešte nedávno súčasťou živého tvora. Tieto úvahy končia vždy jediným záverom, ktorý je tak dobre známy bábkarom – telo, život, pudy, vnímanie krásy, láska, hnev a všetko, čo zažívame a poznáme, sú len stavy a prejavy dočasného protientropického usporiadania hmoty, ktorá len na krátky čas niekoľkých rokov získala inú, než neživú formu pôdy, vody, plynov a efemernej chemickej energie. Členovia Continua sa intenzívnym kontaktom s materiálom konfrontujú s tajomstvami hmoty – dokáže všetko to, čo dokážeme my, pretože ľudia sú len jej funkciou – môže myslieť (mozog), cítiť (nervy a receptory) a podľa svojej vôle sa meniť, preskupovať a kopírovať (DNA).

Mystériá života hmoty tým nekončia. Podľa alchymistov, primitívnych náboženstiev a podľa bábkarov, si aj biologicky neoživená hmota žije druhom svojho vlastného, pre nás mystického alebo hrôzostrašného života, ako o ňom písal aj O. Zich v známej stati o bábkovom divadle. Čím iným boli stáročné experimenty alchymistov, fenomén golem a nakoniec čím je aj moderná robotika, ak nie pokusom o nebiologické oživenie hmoty? Ako som už písal na začiatku tejto práce, hmota je plná skrytých duchov a možno ju oživiť odhalením tajných podôb jej života, ako to robia bábkar. Spomeniem ešte posledný z jej pre mňa mnohých nesmierne zaujímavých aspektov. V koncepte chasidizmu, mystickej sekty judaizmu, existuje myšlienka, o ktorej písal aj M. Buber – že celý materiálny svet je živý a aktívny a je preplnený božskou podstatou, pretože boh je vo všetkom a všade. V protiklade s mojou myšlienkou rozvinutou vyššie, že všetko živé je mŕtve, sa dostávame ku komplementárnemu kontrapunktu – všetko mŕtve je živé. Práca s materiálom je v ponímaní Continua prácou so živým, aktívnym partnerom, ktorý má vlastnú vôľu a odpovedá nám na našu snahu ho pozmeňovať a využívať.

Fyzikalita je pre Continuo vlastne istým druhom materiality a pristupuje sa tu k nej s touto znalosťou. Ľudské telo je len svojský druh materiálu, nie zásadne iná kategória existencie hmoty. Človek sa na vlastné telo môže dívať ako na akýsi organizmus, živú hmotu, s ktorou možno ako s materiálom pracovať – pozorovať ho, vnímať a učiť sa ako reakciami odpovedá na impulzy. Možno ho do istej miery pretvárať a transformovať, no vždy bude mať svoj život, ktorý je nutné rešpektovať a je lepšie ho využiť, než proti nemu bojovať. Herec je subjektom aj objektom v intímnom výskume svojho tela a seba samého. Bábkové divadlo je k fyzickému

divadlu bližšie, než si mnohí myslia. Herci, ktorí poznajú pohyby, kĺby, ťažiská a váhu antropomorfných, figurálnych bábok sú oveľa lepšie pripravení na prácu s vlastným telom, pretože ide o prakticky totožné formálne usporiadania hmoty. Platí to aj opačným smerom. Najoceňovanejší režisér bábkového divadla v Rusku, Jevgenij Ibragimov, rád rozpráva o tom, ako pripravil bábkové predstavenie s baletnými tanečníkmi – veteránmi. Údajne to bola jedna z jeho najplodnejších spoluprác, pretože tanečníci svoje znalosti o pohybe a vlastnostiach ľudského tela rýchlo pretavili do strhujúco realistického pohybu bábok. Tak či onak, materiál a bábky naučili hercov Continua o fyzikalite mnoho a vytvorili pre nich predpoklady pre ďalšie detailné spoznávanie hmoty vo forme ľudského tela a prácu s ním. Na ich predstaveniach je to jasne viditeľné, fyzikalita tiel v Continuu a v Odine je odlišná. Môže za to z veľkej časti práve materiál.

Prirodzeným dôsledkom práce s materialitou a estetikou bábkového divadla je vizualita, ktorá sa v Continuu realizuje na niekoľkých úrovniach: režijnej, scénografickej a hereckej. Vizualita predstavuje ďalšiu úroveň možného pôsobenia na diváka – herecký materiál, každý pohyb, jeho hudobný temporytmus a dynamika, energia herca na javisku, to všetko je usporiadané do konštelácií, ktoré majú ambíciu vytvárať v percepcii a mysli diváka farebnosť, tvarovosť, priestorovú kompozičnosť a ďalšie kategórie bežne vlastné vizuálnemu umeniu. Táto schopnosť Continua pripomína synestéziu, teda schopnosť niektorých ľudí, ktorá združuje niekoľko vnemov dohromady alebo medzi nimi vytvára konštantné spojenie – vnem jedného zmyslu vyvolá vnem zmyslu iného alebo je k nemu priradený. Niektorí ľudia vnímajú pri pohľade na rozličné farby konštantné zvuky či tóny. Číslovky alebo písmená v nich vyvolávajú neodbytné sa objavujúce predstavy farieb, zvuky majú pre nich chuť a časové úseky špecifické priestorové tvary. Continuo akoby manifestácie pohybu a fyzického prejavu hereckého tela prevádzalo v mysli diváka na vizuálne kvality a formy synestetickým spôsobom.

Helena Štouračová vo svojej eseji taktiež skratkovito otvára tému vizuality materiálu, ktorá dokáže zo svojej podstaty vytvárať divadelný naratív. Tento proces pomenúva ako obrazovosť: „*Obrazovost. Schopnost, (možnost), na základě praktických zkušeností, vyprávět příběh, nebo stavět scénické obrazy, skrze materiál, ověřování a zkoumání hranic a možností materiálu. Představivost, která inspiruje hereckou práci.*“<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 89.



## 5.2.7 Špecifické znaky herectva Divadla Continuo

O estetike herectva v Divadle Continuo, jeho technikách a metódach toho nebolo veľa napísané. Pokúsim sa ho teda popísať zo skúsenosti a na základe vlastného pozorovania práce skupiny.

Ideálne telo herca Divadla Continuo by sa v súčasnej fáze vývoja divadla dalo pomenovať dvomi rozličnými spôsobmi vystihujúcimi dve roviny požadovanej fyzikality:

1. herec má mať **telo zvieratá**, čo znamená, že má byť pripravené na autentickú reakciu oprostú od osobných blokov, jeho zmysly a svaly majú byť pripravené na pohyb a akciu. Oproti podobne formulovanému konceptu rozhodnutého tela z Odinu tu do hry vstupuje ešte jeden aspekt podporujúci animálny, živočíšny charakter špecifický pre Continuo. Herec má mať telo a myseľ, ktoré sú schopné dosiahnuť predintelektuálny, neracionálny stav bytostne prítomnej existencie, hravej radosti z fyzických možností tela a pudovosti, ktorá leží pod civilizačnými nánosmi zapadnutá prachom v každom človeku. Také telá majú zvieratá, malé deti a azda ešte príslušníci prírodných národov;

2. herec v Continuu nemá hrať tak, aby bolo jasné, čo hrá. Jeho telo má byť **projekčným plátnom**, na ktoré si má divák aktívne a sám projektovať svoj vlastný príbeh. Telo herca nemá predostierať výklady, ale výklad len provokovať, vyvolávať. Herecký výraz nemá byť jasný a čitateľný, ale má sa nachádzať na hranici pochopiteľnosti a nejasnosti a poskytovať viaceré možnosti interpretácie (o koncepte projekčného plátna budem ešte písať neskôr).

Na skúškach Continua opakovane a neustále zaznievajú tie isté slová pomenújúce elementy a fenomény práce herca. Tieto vytvárajú bazálny slovník jeho herectva. Z nich sú najpoužívanejšie:<sup>232</sup>

- impulz (a jeho prijímanie, spracovanie, udeľovanie)
- tlačenie a ťahanie
- spojenie, oddelenie
- kontakt
- variácia
- opakovanie

---

<sup>232</sup> Poradie elementov nie je nijako zámerne organizované. Boli zapisované tak, ako sa objavovali na jednej zo skúšok Continua.

- prekvapenie
- prvok (či element), uvedenie prvku, jeho gradovanie, prvok privedený do

absurdna

- rozvinutie
- redukcia
- veľké / malé, pomalé / rýchle
- pohyb
- telo
- centrum či ťažisko a práca s ním (telesné a pohybové centrum sa nachádza

v oblasti brucha za pupkom)

- integrácia
- napätie / uvoľnenie
- tempo a dynamika
- geometria pohybu (napr. línie chôdze na zemi)
- byť aktívny / pasívny
- transformácia
- kompresia / expanzia
- situácia
- pozícia
- pohyb, akcia
- presnosť, detail
- partitúra (resp. štruktúra)
- princíp
- priestor
- čas
- príťažlivosť / odpudivosť
- dotyk
- bod
- konštanta
- zmena
- energia
- akcent
- kvalita
- rýchlosť
- pozitívny / negatívny

- vyhnutie sa, vyhýbanie sa
- prekážka
- vektor (pohybu)
- jednoduchosť
- pozorovanie
- izolácia.

Okrem týchto jednoduchých elementov je v javiskovom slovníku Continua možné vypozerovať opakujúce sa komplexnejšie tvorivé princípy, postupy a ďalšie iné nástroje. Všetky dohromady určujú ako vyzerá herecká stránka predstavení Continua, tvoria jazyk jeho herectva. Je v nich možné dobre odpozorovať vplyvy bábkovej materiality, fyzikality tel a vizuality. Z tých najvýraznejších a najurčujúcejších vyberám nasledovné:

- herci najprv dôkladne skúmajú fyzické možnosti a správanie sa svojich tel v zadaných prvkoch, princípoch a situáciách a až neskôr dochádza k výberu a stavbe štruktúr. Sú pozorovateľmi a až následne tvorcami. Expresia je v prvotných štádiách tvorby minimalizovaná, až absentujúca;

- hľadajú a preferujú sa tu jednoduchosť, zreteľnosť a dobrá vnímateľnosť prvkov, nie ich ornamentálnosť a ilustratívnosť;

- tvorcovia sa tu cielene vyhýbajú intelektualite, konceptualite, predstieraniam, a divadelným konceptom akými sú napr. symbolizovanie či reprezentovanie;

- počíta sa len to, čo sa na javisku naozaj udeje. Ide im o telo, ktoré naozaj koná a akcie, ktoré sa skutočne stanú;

- impulzy, na ktoré herci reagujú, k nim prichádzajú z vonkajšieho priestoru, ako aj zvnútra. Preskúmajú okolité vonkajšie a vlastné vnútorné krajiny. Nastávajú zrážky impulzov pochádzajúcich z vnútorných a vonkajších svetov – od kolegov, aj zo samotného prostredia (tak, ako to poznáme z praktík a cvičení M. Čechova);

- dochádza tu k tvorivému napätiu medzi prijatím impulzu a jeho usmernením;

- herecké charaktery v ich tradičnom ponímaní sa potláčajú a naopak, preferujú sa prejavy správania sa hercov v akcii;

- častá je montáž niekoľkých rovín, materiálov, štruktúr a interaktívny dialóg medzi nimi, ktorý ich všetky spätne ovplyvňuje;

- scény sa najčastejšie vytvárajú v týchto početných usporiadaniach hercov: sólo, duet, trio, skupina, dve duetá simultánne;

- pri pohybe hercov na javisku sa často nemôžem ubrániť predstave, že sa vlastne dívam na pohyb hviezd, planét či iných objektov na nočnom nebi. Geometria tiel, ich pohybov a línií vytvárajú harmonickú, priestorovú hudbu sfér. Dochádza k snahe o akési barokové, veľkolepé objatie celého vesmíru v ľudskom tele, o vytvorenie obrazu tela, ktoré je vo vesmíre a je zároveň ďalším vesmírom či aspoň jeho modelom. Toto telo je zmietané fyzikálnymi silami (gravitácia, mechanika, odpudivá sila), je miestom bitky prírodných síl a jeho pohyby sú výsekom monumentálneho, nekonečného pohybu vesmíru;

- ako som už písal, telo herca Continua má byť telom zvierat'a. V jeho predstaveniach je možné vidieť animálne vzťahy, inštinktívne reakcie, súboje, prahunie po naplnení živočíšnych vzorcov správania;

- tiež som písal vyššie, že telo je materiál, pochádza z materiálneho sveta a herci ho tu vnímajú z fyzikálneho a až bábkového hľadiska. Je pre nich aktívnou, živou hmotou, subjektom a objektom zároveň. Ako na hmotu naň možno uplatniť niektoré materiálne postupy, napr. rozklad (Continuo pracuje s rozličnými kvalitami pohybu vychádzajúcich z kože, svalov, kostí), oddelenie (segmentácia ako v Odine) a spájanie (montáž);

- materiál sa môže do tela premietat'. Dochádza k doslovnej inšpirácii materiálom a k imitácii a preberaniu jeho vlastností, kvalít a pohybu. Napríklad vznikajú celé partitúry vychádzajúce z pohybu papiera v priestore – pád hárku papiera, stočenie papiera do rolky, stlačenie do guľičky a jej kotúľanie, dotyk dvoch papierov, vznášanie sa hárku v závane vzduchu, atď.;

- inšpirácia fyzikálnymi javmi a princípmi v kvalitách javiskových akcií, ako napríklad: rozklad spektra farieb, polčas rozpadu, posun času, chýbajúci či negatívny priestor a jeho vyplňanie, dopĺňanie priestoru vytvoreného partnerom, žiarenie, zrážka, superpozícia, atď.;

- dotyk tiel, a to metaforický a rovnako tak aj fyzický je kontakt či kolízia dvoch vesmírov. Dotyk v tvorbe hercov Continua je obrovskou studnicou svojských pracovných možností a je hojne využívaný (prítomná je tu aj inšpirácia kontaktnou improvizáciou Steva Paxtona);

- pravidelné využívanie fyzickej partitúry;

- prítomný je tu silný vizuálny aspekt hereckých akcií;

- herectvo balansuje na hranici medzi pohybom a tancom;

- v súčasnosti absentuje systematickejšia práca s hlasom, spevom

a hovoreným slovom, v minulosti bola pritom v určitých obdobiach prítomná;

- dôležitá je práca na tzv. hereckej dramaturgii. Od hercov sa vyžaduje časopriestorová kompozícia ich partu, tematizácia obsahu, práca s dynamikou a temporytmom, idea či určujúci nápad alebo princíp, atď.;

- okolitá vidiecka krajina sa odtláča do tela herca. Manuálna práca na Švestkovom dvore sa zrkadlí v tvorbe (podobne ako napr. na hospodárstve Mina Tanaku);

- práca hercov je len ojedinele inšpirovaná textom a dramatickou literatúrou vôbec nie;

- v improvizáčnej fáze skúšok sú neustále objavované nové elementy, princípy a témy a ich možné interpretácie. Improvizácie sú kráľovstvom nových, čerstvých možností. Základný materiál, ktorý je v nich používaný, je pripravovaný hlavne hercami v prostredí hereckého tréningu na zadania režiséra alebo z iniciatívy ich samotných;

- herci chcú na scéne často vyvolávať intenzívny zážitok s desiatkami diváckych asociácií za minútu;

- mentálna koncentrácia hercov je absolútne bezpodmienečná;

- herecká tvorba je cielene meditatívnou záležitosťou. Vyčerpanie pohybom pestovaného tela privádza myseľ k nekaždodennému módu fungovania. Zahĺbenie sa do vlastnej telesnosti umožňuje stretnutia s ozvenami jungiánskeho bytostného ja. Práca herca je cestou za sebou samým a za podstatou ľudského druhu. Môže byť až transcendentná, privádzať do tranzu a odkrývať nepoznané tajomstvá.

## 5.3 Réžia a dramaturgia

### 5.3.1 Režijné a dramaturgické procesy, postupy a idey

Na úvod tejto časti práce je potrebné pripomenúť, že aj keď je práca ako v Odine, tak aj v Continuu vecou skupiny a patrí všetkým jej členom, zároveň platí, že divadlo, aké robí Odin odráža hlavne osobnosť a preferencie Eugenia Barbu a predstavenia Continua odrážajú Pavla Štourača. Obe divadlá sú priam zrkadlami oboch režisérov, pretože práve tí (ktorí sú v tomto prípade navyše zároveň aj riaditelia a umeleckí vedúci) určujú to, ako bude vyzerat' herectvo, réžia aj dramaturgia predstavení.

A znova treba zopakovať aj to, že Štourač sa do veľkej miery od tvorby Barbu dištantuje. Barba totiž pre Štourača predstavuje zosobnenie názorov na divadelnú réžiu, ktoré sú pre neho netvorivé a neumelecké. Ide najmä o Barbove dramaturgické a režijné techniky, z ktorých niektoré popíšem nižšie a ktoré majú relatívne presné, zopakovateľné pracovné postupy a sú premyslenými formami so znovuaplikovateľnými pravidlami. Štourač kvôli nim považuje Barbu za akéhosi režijného vedca, ktorý si efekt na diváka doslova vypočítava a chce ho dosiahnuť na základe takmer vedeckých modelov. To podľa Štourača nie je tvorba, to je matematika.

Pri popise hlavných znakov réžie a dramaturgie Odinu a Continua treba myslieť aj na ich neoddeliteľnosť od charakteru herectva oboch divadiel. Všetky tri oblasti – herectvo, réžia aj dramaturgia – vychádzajú z rovnakých inšpirácií, sú založené na totožných konceptoch a pracujú za neustáleho vzájomného ovplyvňovania sa. Určitá konkrétna herecká kvalita objavená počas skúšok môže, napríklad, zdefinovať tému predstavenia a smer, ktorým sa skúšky uberú, jeho konštrukciu či formu naratívu. O fenoméne fyzikality, ktorý som už popísal vyššie v časti o herectve, by som určite mohol písať aj tu a mala by tu adekvátne miesto. Avšak domnievam sa, že predsa len patrí viac k herectvu, pretože jeho osobité aspekty popíše lepšie a názornejšie ako réžiu. V každom prípade réžia a dramaturgia musí brať do úvahy vlastnosti herectva a pracovať s ohľadom naň.

Rovnako ako v predošlých častiach práce, aj tu znova popíšem ako spoločné znaky, tak aj rozdiely, ktorých tu ale nie je veľa a ak, tak často ide len o vzájomné varianty. V oboch prípadoch sa ale budem sústreďovať na niekoľko nástrojov či postupov a konceptov, ktoré sú pre charakter réžie a dramaturgie oboch divadiel

najviac určujúce a najsignifikantnejšie. Na to, čo robí z Odinu Odin a z Continua Continuo.

Teraz k už avizovaným výrazným spoločným znakom. Medzi ne patrí najmä:

- dlhodobejší a dlhší tvorivý proces;

- práca s režijnými a dramaturgickými možnosťami bábkového, materiálového, fyzického, tanečného a niekedy pouličného a plenérového divadla. Režisér sa musí orientovať vo viacerých scénických jazykoch. Výsledný jazyk je esteticky synkretický;

- režisér tu s hercami spolupracuje na hereckých improvizáciách a často ich aj vedie;

- z hereckých improvizácií a autorskej práce hercov získava réžia a dramaturgia materiál pre ďalšiu prácu viac než z textu či inej predlohy. Ide o autorské skupinové divadlo a priebežnú trvalú tvorbu trvajúcu niekoľko mesiacov, ktorá nie je pred skúškami predpripravená tak, ako to poznáme napr. z činoherného divadla. Deje sa skôr v móde *hic et nunc*;

- režisér je často nielen režisérom, ale zároveň aj hereckým trénerom, choreografom, výtvarníkom či niekedy aj hudobným režisérom;

- režisér nepracuje len na inscenácii, ale vždy zároveň aj na neumeleckých oblastiach života skupiny (ide najmä o starostlivosť o členov a vitalitu skupiny). Obe oblasti musí zohľadňovať súbežne a balansovať medzi ich potrebami;

- réžia a dramaturgia musí zohľadňovať obmedzenejší finančný rámec, absenciu veľkých výrobných dielní, silného inštitucionalizovaného ekonomického, administratívneho a produkčného zázemia v tradičnom zmysle a ďalšie oblasti „servisu“, ktoré sú v štátnych kamenných divadlách samozrejmosťou;

- režisér je tu zároveň riaditeľ a umelecký šéf skupiny, hlavný dramaturg a teda aj ten, ktorý volí, aké predstavenie sa bude vytvárať;

- chyba je potenciálnym objavom (pri príprave predstavenia o živote B. Brechta v Odine nastal nečakaný odklon od témy a vzniklo z neho predstavenie o cestách Marca Pola. O Brechtovi sa následne vytvorilo ďalšie predstavenie);

- réžia a dramaturgia sa tu snaží o inscenácie s výraznými poetickými a metaforickými kvalitami, ide im o neinterpretatívne, antiiluzívne, antinaturalistické divadlo;

- podobne ako herectvo, aj réžia a dramaturgia slúži tvorcom aj ako nástroj na výskum samého seba, pýtanie sa seba na samého seba (je to praktická osobná sfinga či Pýthia);

- spoločným cieľom oboch divadiel je vytvárať nové, otvorené nerealistické svety a divákovi dať možnosť do nich putovať;
- predstavenie je konštruované ako útok na nervovú sústavu a predstavivosť diváka.

Na dosiahnutie posledných dvoch menovaných cieľov obe divadlá využívajú pre ne typické režijné a dramaturgické postupy a nástroje. Z tých najsignifikatnejších vyberám a ďalej podrobnejšie rozvediem nasledovné:

- pre obe skupiny: montáž, prítomnú na mnohých úrovniach a v mnohých podobách;
- pre Odin Teatret: opakovanie;
- pre Odin Teatret: mnohovrstevná dramaturgia;
- pre Odin Teatret: 4 diváci;
- pre Divadlo Continuo: energia, chaos a kozmos;
- pre Divadlo Continuo: podvedomá tvorba a obrazová vizualita.

### 5.3.2 Spoločný znak: nové, nerealistické svety a otvorené predstavenia

Filozof Vilém Flusser tvrdil, že: „(...) *věda, stejně jako umění, je jen metoda, jak vytvářet paralelní přírody.*“<sup>233</sup> Pavel Štourač rozmýšľa veľmi podobne, keď píše, že človek zaoberajúci sa divadelnou tvorbou: „(...) *nevytváří pouze obraz světa - jsoucna, ale že tvoří svět paralelní – možný.*“<sup>234</sup> Continuo a Odin, skutočne vytvárajú svojimi inscenáciami nové a nové svety, ktorých pravidlá či princípy, tematické zameranie a ďalšie nastavenia ich kontextov si volia sami. Do týchto svetov sa členovia oboch skupín vydávajú za objaviteľskými expedíciami, dobrodružnými cestami, nostalgickým spomínaním či meditatívnym rozjímaním. Divadelná tvorba je pre nich, ako aj ich divákov, dopravným prostriedkom a súčasne cieľom. Eugenio Barba sa navyše znova a znova môže cítiť ako cudzinec v exotických krajinách, ktoré si sám vytvára, čo mu mimoriadne vyhovuje.

<sup>233</sup> Vilém Flusser in GIBODA, Michal (ed.). *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. České Budějovice: Halama, 2010, s. 12.

<sup>234</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 46.



Avšak tvorcovia z oboch skupín nemôžu vymyslieť svety, ktoré by nemali základ v nich samých a v tom, čím žijú. Nimi vytvorené svety odrážajú náš spoločný svet a ich vnútorné krajiny, pričom tie sú vlastne tiež súčasťou reálneho sveta. Popritom sú si vedomí toho, že realita, v ktorej všetci žijeme, nie je jednoduchá a lineárna. Naopak, je často paradoxná, bizarná a absurdná, hlboko nepravdepodobná až neuveriteľná a organicky v nej vedľa seba existujú protichodné, odporujúce si fakty a udalosti. Realita nie je realistická – okrem každodenných, banálnych udalostí, zahŕňa aj sny, túžby, vidiny a zmenené stavy vedomia, piesne, synchronicitné nenáhodné náhody, poéziu okamihu, animalistické ľudské potreby, atď. Realistické uchopenie jej ekvivalentného zobrazenia v tvorbe nestačí a bolo by mrhaním potenciálu takého schopného média, akým je divadlo. V *Odine* a *Continuu* sa pristupuje k tvorbe presne s týmto vedomím. Vo svojich inscenáciách tieto divadlá vytvárajú obraz autorsky poskladaných, zložitých, komplexných a bohatých svetov, do ktorých projektujú roviny zložitej reality a svojich vnútorných vesmírov. Výsledok je antirealistický a nekaždodenný – magický, prapôvodný, nenáhodne komponovaný, montovaný, metaforický, tajomný, bohatý a pútavý. Čas a priestor sú tu zhustené, akcie destilované a energetická úroveň impulzov pre zmyslové vnemy exhaltovaná. Predstavenia oboch divadiel majú ambíciu udrieť na diváka v mnohých rovinách a byť naliehavou, závažnou výpoveďou o zložitom svete, ktorý amplifikuje a transformuje určitý výsek reality. O svetoch, o ktorých chcel rozprávať *Odin* a *Continuo* bolo nutné jazyky vynájsť alebo objaviť. Iné, než tradičné jazyky alebo avantgardného európskeho divadla, také, ktoré by vytvorili staronový druh kontaktu a dotkli by sa iných ľudí a iných tém, než predošlé využívajúc iné spôsoby, než spôsoby predošlé.<sup>235</sup> Kvôli značnej unikátnosti vízií svetov, o ktorých chceli *Odin* a *Continuo* hovoriť, sú ich režijno-dramaturgické a herecké jazyky originálne a svojské.

V inscenáciách oboch divadiel vstupuje do hry ešte faktor ich otvorenosti, resp. uzavretosti. Podľa divadelného teoretika Marca de Marinis totiž existujú predstavenia, ktoré sú vzhľadom na slobodnú divácku interpretáciu otvorené a ďalšie, ktoré divákovi ponúkajú či dokonca niekedy doslova vtlačajú len jeden spôsob výkladu.<sup>236</sup> Na škále možností medzi extrémami: jedným z výkladov a ich nekonečným počtom sa *Odin* a *Continuo* pohybujú bližšie k nekonečnu, v oblasti

---

<sup>235</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 29.

<sup>236</sup> Marco de Marinis in WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. New York, London: Routledge, 1993, s. 97.

s veľkým počtom možných diváckych výkladov. Continuo azda ešte o trochu bližšie, než Odin, pretože jeho predstavenia predsa len pôsobia menej konkrétne. Inscenácie týchto divadiel si vyžadujú aktívneho diváka, ktorý predstavenie sám dotvára a sám zistí, o čom hovoria. Sú zložité, nedogmatické a ich cieľom je slobodné a otvorené čítanie významov a vytváranie interpretácií divákmi. Nič nepredostierajú. Naopak, snažia sa evokovať. Iste, takýto prístup nevyhovuje každému divákovi. Ten, kto hľadá jasnú, nespochybniteľnú správu od autorov predstavenia, bude sklamaný.

### 5.3.3 Spoločný znak: montáž

Montáž je dobre známym praktickým režijno-dramaturgickým nástrojom. Ide o priradenie prvkov (scén, textov, pohybov, výtvarných elementov), ktoré spolu pôvodne nesúviseli k sebe s tým, že ich spoločné pôsobenie vytvára z dvoch pôvodných významov či vnemov výsledný význam či vnem tretí. Práve fakt ich spojenia je synergickou, zloženou pridanou hodnotou, ktorá otvára iné možnosti, než by mohli prvky dosiahnuť samostatne. Efekt, ktorý montáž vyvolá v nervovej sústave recipienta je napätie plynúce z nepatričnosti, disonancie, ktorá oponuje predpokladaným očakávaniam. Nasleduje vzrušenie zmyslov, ktoré na prekvapujúcu nepatričnosť cudzorodých prvkov – v ich ponímaní vlastne na chybu – reagujú zvýšenou aktivitou a hľadajú jej dôvody a zmysel. Príbuzným pojmom je *groteska*, či *grotesknosť*, ktorá pochádza z vytváraného umenia a odkazuje na hybridné, bizarné, znepokojujúce, mysteriózne a fantastické dekorácie z Nerovho nedokončeného rímskeho Domus Aurea či azda aj na primitívne maľby zvieraco-ludských hybridov z pravekých jaskýň.

S montážou nahrávajúcou antirealizmu pracujú pôvodné východné divadelné formy úplne prirodzene. Práve čínskou operou sa často inšpiroval aj V. E. Mejerchoľd (a následne jeho žiak S. M. Ejzenštejn), ktorý montáž a jej kauzálny následok, divadelnú grotesku vo veľkom štýle implantoval do moderného európskeho divadelníctva, ktoré už nikdy neopustila. Montáž v jej historických podobách možno nájsť aj v antických gréckych hrách a taktiež v koncepte *gesamtkunstwerku*, totálnom divadle Richarda Wagnera spájajúcom hudbu a spev, pohyb a tanec, dramatickú akciu, výtvarnosť scény, text a príbeh.

V prípade inscenácií Odinu a Continua môžeme hovoriť niekoľkých stupňoch montáže. Ide o:

1. montáž javiskového materiálu na jednej úrovni (text montovaný s textom, pohyb s pohybom);

2. medziúrovňovú montáž (text s piesňou a akciou);

3. montáž estetík, s ktorými sa skupiny doteraz tvorivo stretli v jednotlivých vývojových obdobiach, ako som o tom písal vyššie. Ide o akúsi chronologicko-estetickú montáž. V Odine dochádza aj k zámernej montáži rozličných tradičných foriem divadla – výstup majstra balijského divadla I Wayana Bawu bojujúceho s monštrum menom Rangda v tradičnom jazyku maskového divadla z Bali súbežne s tradičnou piesňou a tancom baulskej tanečnice Parvathy Baul z Indie, ako to vidíme napríklad v poslednom predstavení Odinu *Strom (The Tree)*<sup>237</sup>;

4. montáž dramaturgických celkov inscenácie, čiže viacerých príbehov či naratívov dohromady. Tá môže byť tematická, asociatívna, náhodná, účelovo zameraná na jeden konkrétny efekt, atď. Znova by sme si tu mohli pomôcť príkladom postáv, ktoré sa nikdy nemohli stretnúť, a predsa ich tu spolu na javisku vidíme, alebo viacerých k sebe nepatriacich príbehov, obrazov či scén. Inscenácie porovnávaných divadiel niekedy pôsobia ako materiály z viacerých predstavení zmontované dohromady.

Jednotlivé elementy všetkých montáží sú väčšinou budované samostatne a montované k sebe až keď majú ustálený vlastný tvar.

Následkov či efektov divadelnej montáže, vzhľadom na divácku percepciu, je v inscenáciách Odinu a Continua niekoľko:

- napomáhanie antirealizmu;
- bohatosť javiskového výrazu a kompozície inscenácie;
- otvorenie možnosti dosiahnuť v inscenačnom tvare kvalitu fragmentárnosti či mozaikovosti (rozbitý a znova komponovaný ekvivalent sveta);
- umocnenie poetickosti a metaforickosti inscenácií;
- prirodzené využitie divadelnej skratky;
- neprvoplánovo vystavaná inscenácia;
- boj proti diváckej predvídateľnosti montážnym strihom.

---

<sup>237</sup> Štourač práve túto Barbovu snahu považuje za násilné montovanie tradícií k sebe, ktoré je síce vysvetlené dogmaticky, no divadelne nefunguje.

Odin Teatret zo začiatku vytváral jednoduchšie komponované inscenácie s menej výraznou mierou montovaných rovín, napr. len s jedným príbehom. Po rokoch sa jeho režijno-dramaturgický jazyk vyšpecifikoval a rozvinul do dnešnej podoby komplikovaných, prepletených, mnohvrstevnatých štruktúr. Okrem predchádzajúcich možností montáže má táto v prostredí Odin Teatretu niekoľko ďalších špecifických podôb:

- v jednom divadelnom priestore sa nachádzajú mnohí herci v úlohách viacerých rôznorodých, k sebe nepatriacich postáv a hrajú fragmenty niekoľkých príbehov naraz, rozohrávajú naraz viaceré, cez seba prepletené témy;

- Barba rád prezentuje tézu, že divadlo je jediný druh umenia, ktoré umožňuje simultaneitu diváckeho vnemu a vo svojich inscenáciách s ňou pracuje. Na scéne sa odohráva množstvo simultánnych akcií. Nie je možné zaznamenať ich všetky, divák z jedného miesta vždy zachytí len výsek celkového diania a nikto neuvidí predstavenie po jednom zhliadnutí ani zďaleka celé.

Montáž Continua má jedno hlavné, silné špecifikum, ktoré nie je priveľmi prítomné u Odinu. Je ním princíp montáže na základe silnej inšpirácie snovosťou, surrealizmom. Skladá k sebe na prvý pohľad nepatriace elementy na základe princípu, ktorý pripomína snovú logiku. Tá nie je asociatívna, tematická, ani naratívna (ako to najčastejšie býva). Radenie častí materiálu tu prebieha podľa toho aký tvar a význam spolu vytvorí. Väzba medzi nimi pôsobí skôr na úrovni možného, polotuseného významu, než pevne danej a zadefinovanej výpovede (tomuto efektu sa budem ešte venovať neskôr). Často sa tiež stáva, že Continuo vytvára nehomogénny materiál preto, že ho zaujímajú rozptýlené inšpirácie. Až v druhom kroku sa díva na to, či a ako k sebe môžu patriť.

#### 5.3.4 Znak Odin Teatretu: opakovanie

Eugenio Barba sa vo svojej praxi venuje princípu opakovania, ktoré nie je opakovaním. Tento trend možno sledovať v jeho štúdiu hereckej predexpresivity v rámci divadelnej antropológie a medzinárodnej školy divadelnej antropológie ISTA, ktorá v divadelných tradíciách cielene hľadá opakujúce sa princípy a funkčné vzorce. Barba rovnako vyhľadáva znova a znova sa objavujúce pravidlá réžie a dramaturgie a používa ich vo svojej tvorbe.

Opakovanie sa objavuje ďalšom aspekte Barbovej réžie. Tú totiž chápe ako časopriestorový ekvivalent japonskej kaligrafie, poézie v znaku na papieri, a teda ako poéziu v priestore a čase. Vo svojej knihe *O réžii a dramaturgii* cituje báseň japonského básnika Katsushika Hakusaia poeticky zhŕňajúcu jeho metódu tvorby poézie:

„Píšem  
Zmazávam  
Znova píšem  
Znova mazávam  
A potom vykvitne mak.“<sup>238</sup>

Inšpirovaný myšlienkou opakovania, v ktorom vidí cvičenie, prípravu, no aj slobodné objavovanie javiskových možností, režíroval mnoho rokov tak, že na každej skúške staval z dostupného materiálu stále nové predstavenie, vždy nové mizanscény, vzťahy, akcie. Na druhý deň začínal odznova z bodu nula a na ďalší opäť. Tento proces, ktorý bol vlastne akousi režijnou improvizáciou, opakoval dovtedy, kým nenašiel, čo hľadal alebo kým sa to neobjavilo mimovoľne samé.

Inú inšpiráciu pre tento proces našiel Barba v jednom zo spôsobov maľby Pabla Picassa, ktorý niekedy svoje maľby premaľovával a vrstvil. Známa je časť dokumentárneho filmu *Tajomný Picasso* z roku 1956, kde tento slávny maliar maľuje svoj obraz *Hlava fauna*. Najprv namaľuje kvety, ktoré premaľuje na rybu, tú na kohúta a toho na hlavu fauna. Podobne, ako v Picassovej maľbe, aj z Barbových desiatky ráz znovuvytváraných scén zostávajú niekedy trčať neprepísané fragmenty pôvodných verzií. Ide o výrastky a polozabudnuté parazitické údy, ktoré k novovytvorenej scéne nepatria a spôsobujú tak montážne napätie. Preto je možné aj princíp opakovania čiastočne chápať ako druh divadelnej montáže.

### 5.3.5 Znak Odin Teatretu: mnohovrstevnatá dramaturgia

Dramaturgia predstavení chápaná vo veľmi širokom zmysle je jedným z ústredných a najdôležitejších nástrojov režiséra Eugenia Barbu. Vo svojich knihách, kde sa venuje tematike réžie, píše paradoxne hlavne o dramaturgii (a ešte aj o nástrojoch hereckej práce, s ktorými musí ako režisér pracovať tiež).

---

<sup>238</sup> Kacušika Hokusai in BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 17.

Dramaturgia je teda pre Barbu nástrojom režiséra, a to aj napriek tomu, že Barba svojho dlhoročného dramaturga má, je ním Thomas Bredsdorff. Navyiac pracuje ešte aj s literárnym poradcom Fernandom Tavianim.

Dramaturgia, v Barbovom ponímaní vlastne *režijná dramaturgia*, v Oline realizuje niečo, čo sám Barba nazýva *tkanie*. Tkanie významov, elementov, rovín: „*Pre mňa bola dramaturgia (...) technickou operáciou, ktorá bola nevyhnutná pre tkanie a rast predstavenia a jeho rozličných komponentov.*“<sup>239</sup> Dramaturgia sama je vlastne tkaním a aj utkaným materiálom – metaforickým pletivom či textíliou. Na to, aby dramaturgia utkala predstavenie s dostatočnou hustotou tkaniva či pletiva významov, musí sa realizovať na niekoľkých úrovniach a v zložitých, komplexných konštrukciách. Hlavnými úrovňami dramaturgie vzhľadom na to, ktorého aktéra predstavenia sa týkajú (resp. kto ich tká), sú pre Barbu tieto:

- dramaturgia hercov (touto sa zaoberá aj divadelná antropológia);
- dramaturgia režiséra;
- dramaturgia diváka.

Režisér Barba podľa vlastných slov pracuje na režijno-dramaturgickom tkaní materiálu pozostávajúceho zo vzťahov a elementov utkaných hercom a tieto spolu predostierajú divákovi, ktorý si predstavenie dotká vo svojej mysli na základe sebou vyselektovaných zmyslových a znakových impulzov.<sup>240</sup> Predstavenie je znovutkanie tkaného z už predtým utkaného.

Navyiac, Barba píše o niečom, čo sám nazýva *tromi dramaturgiami*. Tieto sú vlastne rozkladom jeho pojmu dramaturgie režiséra či režijnej dramaturgie na drobnejšie časti. Popisujú všetky úrovne, na ktorých režisér pracuje, keď tká svoju časť dramaturgie predstavenia. Ide o:

„- *Úroveň organickej alebo dynamickej dramaturgie – toto je elementárna úroveň a týka sa spôsobu komponovania a prepletania dynamiky, rytmov a fyzických a hlasových akcií hercov za účelom zmyslovej stimulácie pozornosti divákov;*

- *Úroveň naratívnej dramaturgie – prelínanie udalostí, ktoré orientujú divákov vo význame alebo rozličných významoch predstavenia;*

- *Úroveň evokatívnej dramaturgie – schopnosť predstavenia vytvoriť v divákovi intímnu rezonanciu. Je to táto dramaturgia, ktorá destiluje a zachytáva neúmyselné*

---

<sup>239</sup> BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 8.

<sup>240</sup> *Tamtiež*, s. 13.

*a skryté významy špecifické pre každého diváka. Toto je úroveň, ktorú sme zažili všetci, ale ktorá nemôže byť vedome naprogramovaná. Moji herci a ja sme v skutočnosti nie vždy uspeli v jej dosiahnutí.*<sup>241</sup>

Prvá, organická úroveň, sa zaoberá prvkami ako fyzické a hlasové akcie, kostýmy, objekty, hudba, zvuky, svetlo a priestor. Druhá, naratívna úroveň, postavami, príbehom, textami, udalosťami a ikonografickými referenciami. Tretia, evokatívna úroveň, je pokusom o efektívne využitie dvoch predošlých s cieľom zasiahnuť diváka na úrovni jeho predsudkov, tabu, osobných a individuálnych spomienok, túžob a rán, je výstrelom do prázdna dúfajúcim, že niekoho zasiahne. Na všetkých troch úrovniach svojej dramaturgie pracuje režisér v úzkej spolupráci s ostatnými tvorcami a patrí v tomto zmysle vlastne im všetkým. Dramaturgie herca a režiséra sú len ťažko oddeliteľné, keďže práca herca a režiséra bez seba len ťažko existuje.

Čo robí v Odin Teatrete dramaturg, ak režisér rozmýšľa pri spracovaní významového podhubia inscenácie takto systematicky a hlavne sám? Nevie. Nikde som sa o tom nedočítal a bohužiaľ, ani reč Eugenia Barbu pri prednáškach či niekoľkých osobných stretnutiach k tejto téme nikdy nezablúdila. Zdá sa ale, že dramaturg je, ako to často a efektívne funguje inde, režisérovým partnerom v tvorivom dialógu v skorších fázach režisérovho uvažovania o inscenácii a azda aj prvým divákom vo fázach neskorších. To je však, opakujem, len môj predpoklad.

### 5.3.6 Znak Odin Teatretu: 4 diváci

Eugenio Barba si ako svoj ďalší režijný nástroj vytvoril predstavu o niekoľkých personifikovaných divákoch s rozličnými diváckymi preferenciami a odlišným skúsenostným zázemím. Do týchto virtuálnych divákov sa počas skúšok mentálne prenáša a snaží sa na vlastné predstavenie dívať ich pohľadmi, cez kvality ich životov a tiel. Predstavenia Odinu sa pokúša tvoriť pre všetkých týchto divákov súčasne a v konečnom dôsledku pre široké spektrum reálnych divákov. Snaží sa v ňom pripraviť pre každého niečo tak, aby mal z predstavení Odinu zážitok každý. Odin teda nie je elitársky, práve naopak, tvorí pre široké masy, avšak vždy zložené z konkrétnych individuálnych typov divákov. Pokúša sa tvoriť pre všetkých a zároveň

---

<sup>241</sup> BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 10.

pre každého jednotlivo. Jana Pilátová sumarizuje Barbových divákov do 4 základných typov a vychádza pri tom z programu predstavenia *Talabot*, ktoré vzniklo v Odin Teatretre v roku 1988. Ide o:

„- *dítě vnímající dění doslovně*;

- *divák mínící, že nerozumí, vtažený do tance navzdory svému mínění*;

- *alter ego režiséra*;

- *čtvrtý divák, pronikající skrze představení tak, jako by nepatřilo do efemérního a fiktivního světa.*<sup>242</sup> Týchto divákov tu sám rozoberať nebudem.

Namiesto toho sa obrátim priamo k Barbovi a textu z jeho knihy *O réžii a dramaturgii*, ktorú vydal v roku 2009, a kde sám popisuje svojich fiktívnych divákov v o čosi početnejšej zostave, každého so stručnou charakteristikou. Na základe rozdielov medzi týmito dvomi zoznamami môžeme pozorovať aj posuny, ktoré sa objavili v priebehu takmer dvadsiatich rokov vývoja Barbu ako režiséra. Z druhého zoznamu je okrem toho zjavné, že inšpiráciu pre svojich typizovaných divákov Barba skutočne čerpal vo svojej osobnej skúsenosti – ide o ľudí, ktorých stretol alebo o tých, ktorých síce nestretol, no ich život študoval. Píše o nich teda toto: „*Tieto divácke fetiše boli niekoľkými konkrétnymi ľuďmi s rozpoznateľnými charakteristikami*:

- *dieťa unesené eufóriou rytmu, udivené, no neschopné oceniť symboly, metaforu a umeleckú originalitu*;

- *Knudsen, starý skúsený stolár, ktorý si váži malé detaily*;

- *divák, ktorý si myslí, že predstaveniu nerozumie, ale tancuje sediac na stoličke*;

- *môj priateľ, ktorý videl veľa mojich predstavení a znovu prežíva pôžitok z rozpoznávania toho, čo na nich miloval a zároveň bol zmätený nepríjemnými scénami*;

- *slepý Jorge Luis Borges, ktorého bavili aspoň literárne narážky a hrubé vrstvy hlasových informácií*;

- *slepý Beethoven počúvajúci predstavenie očami, oceňujúci symfóniu jeho fyzických akcií*;

- *príslušník kmeňa Bororo z Amazónie, ktorý ho považuje za obrad pre prírodné sily*;

---

<sup>242</sup> PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 493.



- milovaná osoba, od ktorej som chcel, aby bola hrdá na mňa a mojich hercov.<sup>243</sup>

Verím, že ani druhý zoznam nie je konečným a že Barba si v skutočnosti na skúšky svojich predstavení pozýva ešte množstvo ďalších pomyselných divákov, o identity ktorých sa s nami už ale deliť nechce. Sú jeho ďalšími dramaturgami.

### 5.3.7 Znak Divadla Continuo: energia, chaos a kozmos

Pavel Štourač o svojich režijno-dramaturgických postupoch príliš nehovorí, ani nepíše, a to ani vo svojej dizertačnej práci (na rozdiel od Barbu, ktorý o nich píše a hovorí veľa a často). V tej skôr sumarizuje idey, ktoré stoja za jeho tvorbou. Režijno-dramaturgická prípravná tvorba je jeho intímny proces, o ktorý sa nedelí a len nerád ho definuje. Štourač nemá rád ustálenosť praktických nástrojov a dogmatické, definitívne tvrdenia. Podľa Štourača Barba vo svojej práci niečo živé síce objavil a používa to, no potom prestal hľadať. Kto ale nehľadá, ustrnie. Ustrnutie je koniec pohybu a koniec pohybu je smrť. Ako vieme, Divadlo Continuo je založené na ústrednej myšlienke kontinuity – aj preto je Štouračovo ponímanie réžie a dramaturgie pokusom o neustály proces, ktorý nemá koniec a teda nemôže mať pravidlá, ale len akési aktuálne stavy. Je tu pritom prítomná istá ambivalencia. Štourač nejaké definitívne pravidlá používa – často hovorí o kompozičných princípoch výstavby choreografií a používa aj ďalšie viac-menej tradičné nástroje. Avšak aj tieto nakoniec podliehajú procesu prirodzeného výberu a nie je isté, či v Continuu prežijú.

Napriek tomu, že o režijno-dramaturgických nástrojoch Continua nie je možné povedať veľa určitého, pretože sú väčšinou neustálené, Štouračom nevypovedané alebo vedome ignorované, pokúsim sa pre potreby sledovania cesty mutácie mému pomenovať niekoľko málo základných opakujúcich sa procesov tvorby.

Usporiadanie prvkov montáže a scén do scénosledu sa v Divadle Continuo v drvivej väčšine prípadov neodohráva na základe kauzálnej, asociatívnej či tematickej logiky. Naratívna rovina dramaturgie inscenácie v tradičnom či Barbovom zmysle, so snahou akosi rozpovedať príbeh je prítomná taktiež len v absolútne

---

<sup>243</sup> BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. New York, London: Routledge, 2010, s. 184. (graficky rozčlenil autor práce)

nutnej miere a nemá v inscenáciách zásadnú úlohu (až na výnimky, ktoré si za cieľ kladú práve naratívnosť, ako napr. predstavenia *Den osmý*, *Poledne*). Pavel Štourač pri práci často hovorí o *energetickej* usporiadanosti, resp. usporiadanosti na základe *energetickej kvality* jednotlivých prvkov. Presná definícia takejto energie scén a prvkov je nejasná, ale na základe vlastných skúseností usudzujem, že ide o ich triedenie akcentujúce gradujúcu závažnosť, exaltovanosť, naliehavosť a dynamiku prvkov.

Je zaujímavé, že Pavel Štourač, a s ním celé Continuo, stojí v pravej opozícii k niektorým režijno-dramaturgickým postupom Odinu. Pre Štourača nie je spôsob premýšľania Barbu v kategóriách rôznorodej dramaturgie a divadelnej antropológie vecou tvorby ale pokusom o kalkulatívne umelé programovanie, ktoré s divadlom súvisieť nemá. Podľa Štourača je pre Barbu divadlo veda a malo by ísť naopak o nevypočítateľný akt a protiinstinktívny skok do neistej tmy neznáma. Autentická, do určitej miery neovládateľná a nepredvídateľná tvorba, má byť nad pravidlami a technikami.

Tvorba Štourača v Continuu sa ponáša na akt stvorenia sveta. V tvorbe zámerne aj preto vytvára akýsi bol nula, z ktorého vždy začína odznova: „*Své myšlení o divadle se - na základě naší prvotní zkušenosti s nulovým bodem divadla - snažím vždy začínat od začátku.*“<sup>244</sup> Potom príde prvotný impulz – definujúca, inšpiratívna idea (opäť často mém), princíp, pohyb, akcia, priestor, ktorý čistý priestor bodu nula neusporiadane zaplní materiálom, ktorý tento impulz v tvorcoch vyvolá, a teda hereckými improvizáciami, témami, princípmi, vizuálnymi a hudobnými nápadmi, atď. Veľké množstvo a bohatá rôznorodosť materiálu vytvorí zámerný chaos, v ktorom sa relatívne ťažko orientuje. Prvotný impulz je v tomto bode tvorby stratený či polozabudnutý a cesta z chaosu nejasná. Vyskytujú sa problémy, ako napr.:

- všetok materiál je zaujímavý, ale nepatrí k sebe;
- niečo k sebe patrí, ale zároveň to vytvára neželaný príbehový naratív;
- materiál sa v priebehu procesu vybral iným smerom a to úplne inam, než smeroval prvotný impulz;
- zaujímavého materiálu je priveľa a nie je jasné, ktorého sa zbaviť či ktorý odložiť na neskôr;
- materiál nie je podnetný a zostáva len holý prvotný impulz.

---

<sup>244</sup> ŠTOURAC, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 94.

Pavel Štourač sa v takomto chaose plnom možností výberu, smerov ciest a veľkého neznáma vyžíva. Najradšej zostáva práve v tomto stave hľadania a objavovania. Chaosu sa nedesí, víta ho. Dokonca podvedome odkladá finálne komponovanie inscenácie, pretože túži v tomto móde zostať čo najdlhšie. Nič v ňom nie je pevne dané, tých zopár predpripravených nápadov sa rúca alebo pretvára. Tvorba prebieha tu a teraz, v tomto momente života skupiny. Akoby mal tento fyzicko-mentálny materiál svoje vedomie a vôľu – dielo sa nakoniec odkrýva samé, ak sa mu členovia divadla vo svojich telách a mysliach venujú dostatočne dlho. Predstavenie kľúči v tvorcoch, tí sú jeho maternicou. Chaos v tvorbe pravidelne panuje dokonca aj niekoľko málo dní pred premiérou. Potom nastáva moment výberu, reorganizácie a zoraďovania, ktorý končí predstavením prezentovaným divákovi. Z chaosu sa stáva kozmos, inscenácia, ktorá je otvoreným, novým svetom plným možných interpretácií. Ale nie je v žiadnom prípade ukončená. Takou sa stáva až svojou poslednou reprízou, pretože skupina ho po vzore creatio continua neustále pretvára a dopĺňa vždy, keď to uzná za potrebné.

Kozmos sa rodí z chaosu. Potom prechádza krízou, smrťou. Po nej prichádza nový chaos, ktorý má znova životodarný potenciál. Toto je cyklus, ktorý divadlo v antickej minulosti pomáhalo naplňovať na spoločenskej, náboženskej, ako aj individuálnej psychologickú úrovni jednotlivca očistnou katarziou. Dnes je pre Štourača úloha divadla v spoločnosti otázna, napriek evidentným spoločenským krízam: *„Jaká je jeho (divadla) úloha ve světě, který je v hluboké krizi, ale tuto krizi si neuvědomuje, resp. jí převádí na čísla a hovoří pouze o krizi ekonomické? Kam se po emancipaci divadla poděla ona prvotní energie, kterou divadlo skryté v kultu disponovalo? Totiž síla udržovat, tvořit, křísit svět, jedince i společnost. Je nenávratně pryč, nebo se jen transformovala a působí dál skrytě? Co zmůže tato energie v době rozpadajícího se civilizačního rámce?“*<sup>245</sup> Proces tvorby Continua vychádza z chaosu a smeruje ku kozmu a pre Štourača je parafrázou antických gréckych drám, ktoré mali nielen umeleckú, ale aj spoločenskú a náboženskú funkciu: *„Zároveň tato (antické) dramata znovu-konstituují, nebo rekonstruují odvěký řád. Vypráví tedy o znovunastolení kosmu po době chaosu.“*<sup>246</sup> Continuo sa snaží ich životodarnosť, prospešnosť a závažnosť pre komunitu napodobniť. Proces tvorby je pre neho metaforický cyklus, intímny rituál, významná, sviatočná životná udalosť a súčasne cesta z krízy.

---

<sup>245</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 62 – 63.

<sup>246</sup> *Tamtiež*, s. 61.

Z teórie chaosu vieme, že aj najjemnejšia, ledva zaznamenateľná zmena vstupných premenných môže vyvolať ďalekosiahle rozdiely vo výsledkoch rovnice. Ide o populárny, tzv. *motýlí efekt*. Platí to aj v chaose tvorby Continua – aj najmenší impulz vyvolá odklon od jasného smeru. Citlivosť premenných je pri tvorbe Continua vysoká aj preto, že príprava jednotlivých zložiek predstavenia prebieha paralelne a je do veľkej miery realizovaná tými istými ľuďmi zo skupiny. Takto to popisuje Pavel Štourač pri reflexii prípravy letného site-specific projektu *Jizvy v kameni*: „*Proces vzniku inscenace se vyznačoval silnou paralelitou. Zároveň probíhalo několik fází příprav, které není možné seřadit jako na sebe navazující. Vznik scénáře probíhal souběžně s hereckými improvizacemi, výrobou masek, diskuzemi nad prostorem a jeho úpravou, upřesňovaly se charaktery, stříhaly se nahrávky, které budou znít v představení.*“<sup>247</sup> Nevyhnutnou okolnosťou takéhoto skúšobného procesu je nevypočítateľnosť smeru a destinácie. Bezpodmienečne nutná je neustála bdelosť a pripravenosť inscenátorov. Predstavenie môže kedykoľvek zmeniť svoju tvár.

Chaos sa prejavuje v inscenáciách Continua aj počas ich prezentácie divákovi. Partitúry sú tu, ako som písal vyššie, často štrukturované na úrovni princípov, nie jednotlivých akcií, čiže o jednu alebo dve úrovne vyššie. To dáva priestor hereckej improvizácii a zámernú príležitosť pre chaos v úlohe tvorivého princípu. Každý herecký part, či každá scéna má preto určitú variabilitu a nemusí vždy vyzeráť identicky, ako sa o to pokúšal napr. Grotowski. Naviac, chaosu dvere do tvorby na scéne otvára aj častá práca s materiálom (sadra, hlina, piesok), ktorý, ako vieme, má vlastnú vôľu a niekedy je nepredvídateľný. Materiál učí aj o nutnosti improvizovaných riešení. Chaos je Štouračovou oponujúcou odpoveďou prepracovanej, vypočítanej príprave Barbu a jeho dramaturgii (režijnej, hereckej, či „dramaturgickej“) smerujúcej k programovateľnému efektu na diváka.

Objavuje sa tu vtipný paradox – jeden z predmetov na Accademii Teatro Dimitri vo Švajčiarsku, určených adeptom herectva fyzického divadla, nazval Štourač „herecká dramaturgia“. Používa teda rovnaký termín ako Barba, ktorému v jeho učení silne odporuje. Obaja rovnakým slovom síce označujú trochu odlišné oblasti, no už aj viac-menej náhodná totožnosť termínu je úsmevná.

---

<sup>247</sup> ŠTOURAČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 120.

### 5.3.8 Znak Divadla Continuo: podvedomá tvorba a vizualita

„Zázrak sa nedeje v systéme,“ tvrdil nedávno Pavel Štourač na skúške nového predstavenia Continua. Kým Barbovi systém pomáha, jeho zväzuje. Režisérovi a umeleckému šéfovi Continua by systematizácia v jeho hlavnom nástroji, ktorým je podvedomie, pomohla azda len veľmi ťažko. Pavel Štourač je totiž fascinovaný podvedomím a hlbinnou psychológiou v podobe, ako ju poznáme od C. G. Junga a jeho nasledovníkov. Sen používa ako pracovný nástroj, pretože materiál zo skúšok prináša do snov, resp. do stavu medzi bdením a spánkom. Tam si znova a znova premieta scény a akcie zo skúšok a podvedomie mu pomáha objaviť riešenia režijných otázok, na ktoré by v bežnom bdelom stave neprišiel. Samotné sny, aj tie netematizujúce materiál predstavenia, sú pre neho taktiež zdrojom inšpirácie. Sloboda v jeho spôsobe nenaratívneho radenia scén, ktorej sa chce na javisku rôznymi cestami priblížiť, pripomína formu a logiku sna. Na javisku sa pokúša vytvárať predstavenia, ktoré môžu diváka pohltiť natoľko, že zabudne, že je len v divadle a pri opúšťaní sály má pocit, že sa práve do bdelého života preberá zo sna. To by nebolo až také netradičné, keďže všetky tieto na sny naviazané postupy používajú ďalší režiséri, a to aj v oveľa tradičnejších divadlách.

Čo je ale pre Štourača v Continuu typické a pritom vzhľadom na iných tvorcov neobvyklé, sú dôsledky jeho podvedomej tvorby. Prvým je **neznalosť tvoreného diela**. To, že keď Štourač tvorí, často nevie, čo tvorí. A keď je už predstavenie hotové, nevie, čo za predstavenie vytvoril. Takéto tvrdenia môžu síce pôsobiť banálne, no sú reálne. Proces tvorby inscenácie má byť podľa Štourača intuitívny, neracionálny a oslobodený od intelektuálneho, sémantického premýšľania. No najviac zo všetkého má byť podvedomý, v inom stave sa podľa neho skutočná tvorba nedeje. Pri napojení sa na podvedomý prúd inšpirácie (nie vždy nutne v stave medzi spánkom a bdením) idú racionálne koncepty a vedomé plány bokom a z umelca sa stáva kanál strácajúci kontrolu nad tým, čo do diela prináša. Dostáva sa tam tak niečo, čo jemu samému patrí len do určitej miery – všetky predstaviteľné, nepredstaviteľné a často tajomné prejavy ľudského podvedomia. Kvôli dobrovoľnej strate kontroly niekedy Štourač vytvorí iné predstavenie, než pôvodne zamýšľal. Pôvodný nápad a starší materiál je „len“ východiskovým bodom k inému, často priamo nenadväzujúcemu materiálu, ktorý sa nakoniec reálne na scéne použije. To pre Štourača taktiež problém nie je, pretože nepoužitý materiál možno uplatniť inokedy v inom predstavení. Štourač teda logicky nie vždy tvorí to, čo chce, ale skôr

to, čo k nemu samé prichádza. Tomu, čo podvedomie vyplavuje, keď sa mu dá priestor, nemožno rozkázať. Plne stotožnený so svojou úlohou kanálu je režisér Continua schopný sa na sebou vytvorené dielo pozrieť z ucelenejšieho intelektuálne-reflexívneho pohľadu a zhodnotiť ho až s časovým odstupom, po akte tvorby. Aj keby toho bol schopný skôr, vyhýba sa tomu, pretože pokus o takéto skoršie uchopenie by mohol intelektom kontaminovať podvedomú tvorbu. Plnohodnotná, hĺbková reflexia teda obvykle prichádza až s veľkým časovým oneskorením mesiacov, až rokov. Tvorba Pavla Štourača je vedome nevedomá a pripomína *glosoláliu*, biblickú schopnosť apoštolov prehovoriť v tajomných jazykoch, ktorým ten, ktorému vychádzajú z úst nerozumie.

A navyše, niekedy, keď sa na materiáli pracuje, skladá sa predstavenie samé, resp. skladá sa podvedome – nesúvisiace časti sa po čase začínajú prapodivne prepájať a dopĺňať, vytvárajú funkčné celky a nakoniec celá inscenácia vznikne do určitej miery sama. Ako som už písal vyššie, predstavenie sa chce dať tvorcom odhaliť samé, akoby malo svoje vlastné vedomie, svojho ducha.

Fenomén ľudského podvedomia sa v réžii Pavla Štourača v Continuu prejavuje ešte druhým zásadným spôsobom – zameraním sa na **tvorbu určenú podvedomiu diváka**. Predstavenia Continua sú útokom na nervovú sústavu diváka podobne ako Barbove v Odine, no rovnako aj na jeho podvedomie. Continuo tvorí akcie, obrazy a vlastne celé predstavenia, ktoré svojou otvorenosťou vytvárajú potenciál množstva interpretácií. Zároveň sú ale divákovi prezentované s naliehavou nutnosťou komunikovať s ním. Divák sa díva na predstavenia plné ambivalentných, viacznačných znakov, obrazov balansujúcich na hranici medzi dvomi či viacerými možnými a často protichodnými interpretáciami, významov mihajúcich sa na hranici pochopiteľnosti a vnímateľnosti. Kvôli zámernej zastretosti, neúplnosti a tajomnosti, ktorá síce čosi naznačuje, no nič nedopovie, má divák pocit, že v predstaveniach už už rozpozna presný význam. Avšak tento pocit je okamžite preč a takmer uchopený význam sa vytráca ako nejasný sen krátko po prebudení. Nejasnosti napomáha aj chaos a montáž, o ktorých som písal vyššie.

V okamihoch zámernej nejasnosti na pomedzí významov a interpretácií dochádza k divákovej podvedomej projekcii. Nie je mu jasné, na čo sa díva, ale je to pútavé, a tak si vedený pudovým záujmom začne vytvárať vlastnú verziu výkladu – vedome aj podvedome. Podvedomie v tomto momente začne na nedopovedaný a otvorený scénický materiál vyplavovať seba – hlboko uložené divákove predstavy,

preferencie, sny, polozabudnuté spomienky, traumy, túžby, atď. Predstavenie tak funguje ako akési projekčné plátno divákovho podvedomia, akýsi scénický Rorschachov test<sup>248</sup> alebo tajomný Vojničov manuskript<sup>249</sup> zacielený na aktiváciu diváka nielen na sensorickej, fyzickej, ale aj na mentálnej úrovni tak, aby dotvoril predstavenie v sebe sám. V tomto je Štouračovi jedným z najväčších vzorov film *Stalker* od Andreja Tarkovského. Štourač v ňom vidí dielo, ktoré je postavené tak, že vďaka svojej otvorenosti a schopnosti podnecovať podvedomú projekciu rozpráva príbeh toho, kto sa naň díva, pre každého jedného diváka intímny a individuálny. Continuo rovnako neinscenuje surové, jednoznačné témy, ale vytvára podnety, arénu pre známe, no aj neznáme impulzy prichádzajúce z podvedomia jednotlivých divákov, z ktorého sa vyplaví to, čo sa vyplaviť potrebuje – tak, ako v sne. Aj divák má, podobne ako Štourač, možnosť byť slobodný a stretnúť sa v divadle Continuo s časťou seba samého, so svojou sfingou.

Podvedomosť v tvorbe Štourača a Continua pripomína Barbovu evokatívnu vrstvu dramaturgie, avšak so zásadným rozdielom, ako k nej ktorý tvorca dospel – systematicky alebo práve naopak, podvedomou, ťažko uchopiteľnou cestou. Otvorenosť inscenácií a to, že sú vo svojej bohatosti vytvárané ako labyrinty tak, aby si každý divák mohol vytvoriť svoj príbeh a svoje významy, však vyžadujú aktívneho diváka, ktorý si ho v predstavení chce (nie nutne vedome) nachádzať.<sup>250</sup> A ak to odmietne alebo toho nie je schopný, môže sa aspoň dívať na strhujúce herectvo alebo iné javiskové elementy v predstavení.

Dostávame sa k jednému z najsilnejších nástrojov Pavla Štourača ako režiséra. Je ním **vizualita**. Tej Štourač dôverne rozumie, pretože je sám vyštudovaný scénograf a výtvarný praktik. Spolu s estetickými princípmi materiality a fyzikality, s ktorými zdieľa podobné črty a v určitých oblastiach sa s nimi zlieva, je práve vizualita veľmi vhodným nástrojom na oslovenie podvedomia diváka a vyvolanie efektu predstavenia ako projekčného plátna pre divákov podvedomie. Už Artaud

---

<sup>248</sup> Podobne o svojich predstaveniach dokonca píše aj Barba. (BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 27.)

<sup>249</sup> Vojničov manuskript je záhadná ilustrovaná kniha napísaná neznámym autorom, neznámym písmom a v neznámom jazyku.

<sup>250</sup> Znova sa mi v mysli vynára fragment z Mena ruže: „Rozprávač nemá svoje dielo vykladať, v opačnom prípade by nebol napísal román, ktorý je sám prístrojom na výrobu interpretácií.“ (ECO, Umberto. *Meno ruže*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovart, 2000. Elektronická verzia knihy bez možnosti zaznačiť stranu citácie.)

tvrdil, že: „(...) doménou divadla nie je psychológia, ale výtvarnosť a telesnosť.”<sup>251</sup>

Vizualita a podvedomie majú k sebe skutočne veľmi blízko, a to aj v divadle. Aj preto Patrice Pavis vo svojom *Divadelnom slovníku* pri hesle divadlo obrazov cituje Sigmunda Freuda: „*Obrazy predstavujú veľmi nedokonalý prostriedok na tlmočenie vedomého myslenia, zatiaľ čo vizuálne myslenie sa k nevedomým procesom približuje viac než verbálne myslenie, lebo je od neho staršie, a to rovnako z fylogenetického, ako aj z ontogenetického hľadiska. (...) (vizuálne myslenie) je schopné sugerovať hĺbkový nevedomý rozmer diela.*”<sup>252</sup> Pre túto prastarosť vizuálneho vnemu v ľudskom organizme majú všetky predstaviteľné elementy tvorby Continua – herecké akcie, situácie, samozrejme scénografia a ďalšie – silnú vizuálnu, obrazno-metaforickú rovinu, ktorú Štourač striktné vyžaduje. Vďaka nej majú schopnosť nadviazať priamejšie spojenie s podvedomím diváka. Aj preto dochádza v Continuu k absencii na javisku vyslovovaného slova, to totiž prakticky vždy nesie v porovnaní s obrazom relatívne veľmi jasný význam a vizualitu narúša racionálnym logom.

Pavel Štourač je režisér, ktorý režíruje výtvarnými postupmi. Jednotlivé scénické elementy preskupuje na základe vizuálnych zákonitostí, skúma ako hmota bábky alebo herca reaguje na rozličné fyzické a fyzikálne impulzy, a zároveň na javisko prináša silné vizuálne elementy – herci utopení v gigantických kaširovaných kabátoch tak, že ich nie je vôbec vidieť, masky koní, niekoľko desiatok výrazne nasvietených poldecových pohárikov poukladaných na podlahe scény, technologicky náročné riešenia pripomínajúcich barokové mechanizmy, bábky všetkého druhu. Práve silný zástoj tohto spôsobu režírovania Štourača radí k režisérom ako Tadeusz Kantor a Leszek Mądzik, s ktorými čiastočne zdieľa aj estetiku svojej preferovanej vizuality.

Do hry tu vstupuje ešte obraznosť – schopnosť niektorých situácií či dejov svojou samotnou formou rozpovedať ďalšiu vrstvu naratívu príbehu. Sú to príbehy, ktoré buďto odkazujú na archetypálne vzorce vlastné každému človeku alebo výhonkami významov podnecujúcimi asociácie. Ako obraz, na ktorom je niečo namaľované, no zároveň okamžite odkazuje na ďalšie a ďalšie asociácie. Ako sny a podobenstvá, ktoré majú svoj dej, no odkazujú aj na iné príbehy, životné situácie a osobné tajomstvá. Pre Štourača predstavuje obraznosť ďalšiu možnosť, ktorú

---

<sup>251</sup> ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: THALIA – Press, 1993, s. 59.

<sup>252</sup> Sigmund Freud in PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 121.



v predstaveniach môže využiť, a ktorú na javisku rád konštruje jazykom vizuálnych obrazov. Verí totiž, že sny sú hlavne a najmä vizuálne vnemy, ktoré v človeku vyvolávajú emočné reakcie a impulzy pre následné premýšľanie. Sny pre Štourača znamenajú obraz a obraz znamená potenciál pre originálnu divadelnú tvorbu.

### 5.3.9 Dramaturgia repertoárových inscenácií

V prípade Odinu a Continua nemožno hovoriť o dramaturgii repertoáru a inscenovaní titulov v tradičnom slova zmysle. Šéfdramaturgom je v oboch prípadoch režisér súboru – Barba a Štourač, nikto iný nemá na tvorbu dramaturgického plánu priamy dosah, s výnimkou sólových projektov. A skladba a zdroje titulov sú taktiež svojské.

Repertoár sa v oboch divadlách skladá z titulov, v ktorých hrá viac členov skupiny, často všetci a zo sólových predstavení, kde hrá jeden až traja herci a prípadne hudobníci. Tvorbu skupinových predstavení iniciujú Barba a Štourač, sóla jednotliví herci, ktorí majú potrebu realizovať svoju osobnú tému či nápad. Oba druhy repertoárových inscenácií obaja režiséri režírujú alebo aspoň supervízujú. Rozmanitosť inscenácií s rozličným počtom účinkujúcich je pre divadlo z prevádzkových dôvodov výhodná. Práca na sólach zároveň funguje ako psychohygienické ozvláštnenie života hercov a naplnenie ich umeleckých, osobných a ďalších potrieb, preto je tvorba sól či komornejšie zameraných inscenácií veľmi podporovaná. Tvorba ich čiastočne mimo dosah režijných autorít. V oboch súboroch ich vzniklo množstvo – v Odine ide napríklad o *Ipsi Bitsi*, *Bielu ako jazmín* a *Knihu Ester* Iben Nagel Rasmussen, *Juditu* a *Sol'* Roberty Carreri, *Hostebrský hrad* a *Motýle doni Muziky* Julie Varley, *Memoriu* Else Marie Laukvik alebo o už nehraný duet *Svadba s bohom* Iben Nagel Rasmussen a Césara Brie a ďalšie. V Continuu to funguje veľmi podobne a herci priebežne pripravujú sóla, duetá a menšie javiskové tvary z vlastnej iniciatívy podporovanej divadlom. V posledných rokoch ide napríklad o predstavenie pre štyroch hercov *Skříň*, sólo pre herečku a dvoch hudobníkov *Monštrum*, rozprávku pre herečku a hudobníka *Zuna* a rozprávku pre dvoch hercov *Caravan Obscura*.

Ak tu píšem o tituloch, píšem o predstaveniach, ktoré vznikajú, až na minimálne sa vyskytujúce výnimky, autorskou tvorbou hercov riadenou a iniciovanou režisérom. Postupmi devised theatre a improvizáciami autorsky, neinterpretčne

reagujú na materiál pochádzajúci z rôznych zdrojov. Nasledujú ho, adaptujú, dekomponujú, rekonponujú, rozširujú, redukujú, asociujú, rekontextualizujú, personalizujú atď. Vytvárajú tak z neho vlastný autorský materiál, z ktorého sa potom skladá samotné predstavenie.

Tvorbe v oboch divadlách zvyčajne predchádza alebo sa s ňou simultánne odohráva výskum – či už laboratórny, terénny alebo výskum literatúry a ďalších dokumentov. Zdroje, z ktorých čerpajú základný materiál Odin a Continuo, sú rozmanité. V tejto oblasti sa záujmy oboch divadiel pretínajú len málokedy. Pre stavbu inscenácií Odin Teatretu sú typické tieto základné zdroje materiálu:

- vopred napísané drámy (*Ornitofilene, Fera!*);
- poézia (*Kaspariana, Mythos*);
- próza (podľa Kafkovho textu *Pred zákonom* vzniklo predstavenie *V kostre veľryby*, stopy *Knihy džunglí* Rudyarda Kiplinga sa objavili v predstavení *Kaosmos*, predstavenie *Sol'* bolo inšpirované poviedkou *List vo vetre* od Antonia Tabucchiho);
- životné príbehy a súhrnnejšia tvorba známych či menej známych osobností (život a tvorba Bertolta Brechta v *Brechtovom popole*, tvorba Hansa Christiana Andresena v *Andersenovom sne*, práca a život antropologičky Kirsten Hastrup v predstavení *Talabot*, interpretácia života Fiodora Michajloviča Dostojevského v *Dome môjho otca*);
- témy, ktoré zorganizujú výber ďalšieho materiálu (v predstavení *Pod'! A zvíťazíme!* bola tematizovaná viera, a herci teda skúmali a neskôr predstavovali historické postavy spojené s vierou: Sabbataia Zeviho, žida, ktorý v 17. storočí tvrdil, že je mesiáš a potom konvertoval na islam, Antigonu a jej brata Polyneika, Janu z Arku, Dostojevského Veľkého inkvizítora, zbožného chasidského žida a pod.);
- mytológia a náboženstvo (grécka mytológia v predstavení *Mythos* a v *Oidipovom príbehu*, biblický príbeh o Judite a Holofernovi v *Judite*, koptské nekanonické apokryfné evanjeliové zvitky v predstavení *Evanjelium podľa Oxyrhynca*);
- život alebo autorský materiál hercov samotných (autobiografické predstavenie Iben Nagel Rasmussen o jej divokých mladíckych rokoch pred príchodom do divadla s názvom *Itsi Bitsi* alebo príbeh života jej matky v *Knihе Ester*, život a tvorba priateľky herečky Odinu Julie Varley Marie Cánepy s názvom *Ave Maria*);
- život súboru Odin Teatret, jeho reálna situácia (prvou úlohou pre starších hercov pri skúškach predstavenia *Chronický život* bolo pripraviť starnúcemu Barbovi

posmrtnú rozlúčku a najmladšia herečka súboru mala spracovať svoj vzťah s vlastným otcom);

- fyzický a tanečný materiál (fyzický materiál a materiál pouličného divadla v *Knihe tancov* a v *Izbách v cisárovom paláci*);

- expedície, výskum, interkulturalita (zážitky a exotické tance získané na zahraničných turné súboru v predstavení *Milión*);

- kombinácia viacerých predošlých možností.

Je zjavné, že veľká časť materiálu, s ktorým Odin pracuje ako pri výskume k jednotlivým predstaveniam, tak aj pri ich samotnom inscenovaní, je textového pôvodu. Odin sa skutočne veľa a veľmi rád inšpiruje literatúrou a dokumentami, ktoré sa aj následne vo veľkom objeme objavujú vo verbálnej podobe na javisku. Texty najčastejšie vyberá, upravuje a dohromady komponuje Eugenio Barba so svojim literárnym poradcom Fernandom Tavianim. Niektoré pripravujú samotní herci. Pokiaľ ide o lingvistickú stránku textov, ktoré zaznejú z úst hercov na javisku, tá je veľmi rôznorodá. Ide o<sup>253</sup>:

- nórčinu (*Ornitofilene*);

- všetky škandinávské jazyky (*Ferai, Kaspariana*);

- rodné jazyky všetkých účinkujúcich hercov (*Kaosmos*);

- angličtinu spolu so siuxčtinou, šajenštinou a ďalšími jazykmi

severoamerických indiánov (*Pod! A zvíťazíme!*);

- vymyslený jazyk podobajúci sa na ruštinu (*Dom môjho otca*);

- mŕtve jazyky ako gréčtina koiné, kopština, jidiš (*Evanjelium podľa*

*Oxyrhynchus*);

- kombináciu rozličných jazykov s jazykom krajiny, v ktorej sa predstavenie práve hrá (*Brechtov popol, Talabot*);

- prevažujúcu angličtinu s drobnými výnimkami (*Chronický život, Strom*);

- angličtinu, španielčinu, taliančinu alebo dánčinu či ich kombinácie podľa jazykových schopností hercov a herečiek a podľa krajiny, kde sa predstavenie práve hrá (*Itsi Bitsi* môže byť uvádzané v dánčine, angličtine, taliančine alebo španielčine).

Pokiaľ ide o typy ústredných zdrojov inšpirácií či materiálu pre stavbu inscenácií Divadla Continuo, ide hlavne o nasledovné:

---

<sup>253</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 129 – 130.

- mytológia, archetypálne situácie a folklórne príbehy (folklórne motívy v *Mrakavách*, stvorenie sveta a iné príbehy z prvopočiatku dejín ľudstva v inscenácii *Den osmý*, príbehy z konca sveta chápaného metaforicky aj geograficky vo *Finis Terrae*);
  - rozprávky (autorské rozprávky *Zuna* a *Caravan Obscura*, adaptácia ľudovej rumunskej rozprávky *Murgila a Zorila*);
  - kultúrny, terénny a dokumentárny výskum (rozprávka *Murgila a Zorila* vznikla na základe terénneho výskumu orálnej tradície rozprávok v Rumunsku, dokumentárny výskum o sovietskom disente dal vzniknúť *Poledni*, výskum spomienok pamätníkov z okolia Malovic predstaveniu *Sousedí*);
  - scénický a scénografický priestor, jeho špecifiká a možnosti (jednoduchá, no monumentálna stena zapíňajúca horizontálne celý priestor scény v predstavení *U zdi*, ktorá bola spolu aj s týmto scénickým elementom rozvinutá a readaptovaná v predstavení *Prosím, zanechte vzkaz*);
  - novinové články a vôbec masmédiá (predstavenie *Ted!*, ktoré tematizuje novinové články a formát novín ako média, predstavenie *Betwixt and Between* skúmajúce medialitu televízie a médií) praujúcich s videom;
  - materiál s výtvarnou a objektovou kvalitou (hlina, sadra a ľudské telá v roli bábkarských objektov v *Hic sunt dracones*);
  - hudba (predstavenie *Betwixt and Between*, ktorého inšpiráciou bola autorská hudobná kompozícia talianskeho hudobníka a spolupracovníka Continua Eliu Morettiho s názvom *Jih*);
  - osobný život tvorcov (sólové predstavenie herečky Continua Sary Bocchini s názvom *Monštrum* o jej insomnii);
  - témy a nápady pochádzajúce od režiséra Štourača (jeho vizuálne a výtvarné tendencie, ktoré sa prejavili v *Hic sunt dracones*);
  - literatúra faktu a beletria, no len v obmedzenej miere a v neinterpretatívnej podobe (dokumentárna kniha napísaná ruskou disidentkou Natáliou Gorbanevskou, na základe ktorej vzniklo predstavenie *Poledne*, autobiografická kniha napísaná Musolliniho synom Romanom Mussolinim, z ktorej vzniklo *Naruby*);
  - kombinácia predošlých možností.
- Jazykovej stránke vzťahujúcej sa na verbálne slovo na javisku Continua takmer nie je možné, pretože až na predstavenia z úvodnej fázy jeho života (napr. *Mrakavy*), ďalej na ojedinelé výnimky prejavujúce sa niekoľko málo slovami za celú inscenáciu (*Prosím, zanechte vzkaz*) a špecifickými výnimkami vychádzajúcimi

z literárneho zdroja inscenácie (*Poledne*) prakticky absentuje. Odin Teatret sa skutočne oproti Divadlu Continuo zdá byť vyslovene textovým a textom zaťaženým divadlom.

Obe divadlá vytvárajú montážou a kompresiou, ako aj ďalšími nástrojmi (napr. Odin svojou mnohoúrovňovou dramaturgiou) predstavenia s veľkou komplexnosťou a bohatosťou štruktúr nerealistických svetov. Vytvárajú predstavenia zaoberajúce sa jednotlivými témami tak, aby boli pre diváka naliehavé, závažné až páľčivé, no pritom pútavo javiskovo spracované, ako o tom v začiatkoch Odinu písal akýsi dánsky recenzent: „*O tomto predstavení je prakticky nemožné hovoriť. Ale bol to zvláštny zážitok. Už sme od svojich problémov viac neboli v bezpečnej vzdialenosti.*“

254

Spôsob, akým pracujú obe divadlá s hustotou tematiky, je odlišný. Odin v takmer každej zo svojich inscenácií vytvorí konglomerát niekoľkých výrazných a robustných, rôznorodých a relatívne rovnocenne pôsobiacich tém. Naproti tomu Continuo pracuje s jednotnejšie, kompaktnjšie pôsobiacou jednou ústrednou témou, z ktorej vyrastajú drobnejšie výrastky asociácií a menších tematických digresíí.

Barba píše, že existujú rany a obsesie, ku ktorým sa tvorcovia v Odine vracajú a prehlbujú tak svoje chápanie, rovnako ako k otázkam, ktoré sa snažia vyriešiť z rozličných uhlov pohľadu a novými spôsobmi.<sup>255</sup> Preto sa Odin k niektorým témam opakovanie vracia a sú pre jeho predstavenia typické. Takou témou je napríklad vojna a násilie, stret kultúr, história a jej úloha v dnešnom svete, politika, revolúcia spoločnosti a aktívny spoločenský postoj jednotlivca spojený s odvahou. Pri Continuu je definícia opakujúcich sa tém problematickejšia, pretože predstavenia sú skôr samostatnými obrazmi, než zacielenými autorskými „správami“, a teda väčšinou nemajú jasne čitateľnú či určiteľnú tému a snažia sa vyvolať voľné interpretácie niečoho, čo je samé tajomstvom a projekčným plátnom. Inscenácie sa tak najčastejšie venujú veľkým metaforám a archetypálnym situáciám existencie človeka vo svete (nie nepodobným metaforickej alegórii, ako ju poznáme z Andrejevovho *Života človeka*), esenciálnym filozofickým otázkam, historickým témam a spomienkam pamätníkov zo svojho okolia, otázke ľudskej slobody a okrajovo politike.

---

<sup>254</sup> Fernando Taviani in BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 15.

<sup>255</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 27.

Odin Teatret má ešte jedno netradičné špecifikum, ktoré sa týka dramaturgie jeho predstavení. Používa putujúce postavy a také javiskové charaktery, ktoré sa objavujú v niekoľkých rozličných predstaveniach v priebehu niekoľkých rokov (napr. v *Anabáze* a *Óde na progres*). Každý herec Odinu má svoju postavu, ktorú si vymyslel a ktorú v priebehu rokov rozvíjal. Tento princíp nie je nepodobný neustále sa objavujúcim postavám v nekonečnom slede predstavení commedii dell'arte. A ako v commedii dell'arte, aj tieto sú výrazne a odlišne kostýmované, majú špecifické a hyperbolizované charaktery, typické fyzické a vokálne prejavy a reakcie. Tieto putujúce postavy sú prirodzene často využívané pre rozličné bartre a pouličné predstavenia, kde je výhodné mať pri improvizáciách predpripravené charakterové vzorce postáv a byť vďaka tomu schopný rýchlo reagovať. Práve pre takéto udalosti boli pôvodne postavy aj vytvorené a svojou extravaganciou do pouličného sprievodu alebo do predstavenia na námestí prosto patria. Konkrétne ide napr. o *Trickstera* Iben Nagel Ramussen, vysokú kostru menom *Mr. Peanut* Julie Varley, ľadového medveďa *Otta* Kaia Bredholta, *Androgýna* Else Marie Laukvik a *Geronima* Roberty Carreri, jednoduchšieho muža oblečeného v priveľkých šatách s cylindrom, ktorý namiesto rozprávania píska na píšťalke. Jedno z predstavení Odinu, *Motýle doni Muziky*, je postavené na nápade, že Mr. Peanut, postava Julie Varley ušla z väčšieho skupinového predstavenia, aby si vytvorila svoje vlastné.

Okrem putujúcich postáv existujú v Odine aj putujúce predstavenia. *Evanjelium podľa Oxyrhica* bolo po rokoch rekontextualizáciou prerobené na predstavenie s názvom *V kostre veľryby*. *Kaosmos* sa zas zmenil na *Ódu na progres*. Medzi týmito predstaveniami putovali partitúry, charaktery, konkrétne akcie alebo tance, avšak vždy došlo k ich rekompozícii a pozmeneniu témy či myšlienky. Nikdy nešlo ani zďaleka o doslovnú kópiu, skôr o recyklačnú parafrázu či citáciu.

V Continuu sa niekoľkokrát udialo niečo veľmi podobné. Predstavenie *Finis Terrae* vzniklo v priebehu rokov 2009 – 2011 v troch veľmi odlišných verziách, ktoré ale vychádzali z rovnakého výskumu. Meno predstavenia sa medzi verziami nemenilo. Podobne bolo z tanečného predstavenia *U zdi* rekonfiguráciou, doplnením a rozvinutím niekoľkých prvkov vytvorené nové predstavenie s názvom *Prosím, zanechte vzkaz*.

Odin má okrem toho v repertoári aj rekapitulačné, bilancujúce predstavenia, ktoré sa skladajú z fragmentov predošlých diel a niekedy aj zo sprievodného slova. Ide napríklad o inscenácie *Biela ako jazmín* a *Itsi Bitsi*, kde Iben Nagel Ramussen

divákovi predstavuje a v nových kontextoch používa postavy, ktoré hrala počas svojej celoživotnej práce v Odin Teatret. V Continuu zatiaľ nič podobné neexistuje, ak nepočítame nerepertoárovú letnú site-specific inscenáciu *V kruhu*, ktorá čiastočne rekapitulovala desať predošlých predstavení z desiatich ročníkov site-specific projektov *Kratochvílení* z rokov 1997 až 2006.

## 5.4 Hudba a scénografia

Vo vymenovávaní ďalších podobností medzi oboma súbormi je možné pokračovať aj v oblasti hudby a scénografie ich inscenácií. Keďže sa profesijne ani v jednej z týchto oblastí dostatočne neorientujem, spomeniem tu v krátkosti len veľmi zjavné rozdiely, ktoré považujem za očividné.

Čo sa týka hudby, Odin používa takmer zásadne živú hudbu, väčšinou sprevádzanú spevom hercov a ich hrou na hudobné nástroje. Často tu znejú latinskoamerické a iné, pre nás exotické melódie, no aj rokové skladby pripomínajúce 70. roky a folklórne piesne z celého sveta. Continuo historicky najčastejšie používalo živú, hlavne folklórnu hudbu, potom viackrát pre tanečne-pohybovú akciu hercov len sprievod perkusií a v ostatnej dobe aj ambientnú elektronickú hudbu s princípmi soundscapu.

Scénografie inscenácií sú ako celky v jednotlivých súbormi značne odlišné, no objavujú sa v nich totožné prvky. Pokiaľ ide o Odin, stretávame sa tu s:

- kostýmami v rozsahu od exotických kusov odevov získaných pri expedíciách skupiny až po civil alebo dokonca o pokus o historizujúce kusy. Všetky druhy kostýmov väčšinou pôsobia zastarane;

- výrazným využívaním rekvizít, akými sú napr. rozličné palice, vlajočky, mince, reťaze, dosky, knihy a hudobné nástroje (nielen kvôli vytváraniu hudby, no skutočne aj v zmysle rekvizít). Rekvizity tu slúžia nielen na realizovanie hereckých akcií, sú aj akýmiisi atribútmi jednotlivých postáv;

- príležitostným, no nijako systematickým využívaním bábok, animácia je priemerná. Bábky sú ale niekedy zaujímavou súčasťou ako časti kostýmov a masiek, napr. v prípade hlavovej masky Mr. Peanuta Julie Varley, ktorá je čiastočne bábkovou lebku s otvárateľnou čeľusťou;

- mnohými a mnohými maskami, vo všetkých možných prevedeniach a typoch;

- využívaním prírodných elementov, akými sú voda, ľad, oheň, soľ, piesok;

- v oblasti tvrdej scénografie s osciláciou medzi dvomi protíľahlými polohami – medzi nahým javiskom (*Óda na vývoj / Ode to Progress*) k relatívne náročným, veľkým, až architektonickým scénografiám, ktoré sú vlastne stavbami (napr. v predstavení *Chronický život / The Chronic Life*);

- Odin po vzore Grotowského Teatra Laboratoria pracuje vo svojich introvertných, neplenérových inscenáciách s usporiadaním hľadiska a javiska cielene



a rôznorodo, často experimentálne. Najčastejšie vytvára uličku či tzv. alej alebo koryto rieky, kde dve skupiny divákov sedia oproti sebe a herecká akcia sa deje medzi nimi, nablízko.

V prípade Continua sa podoba scénografie v priebehu jeho vývoja menila:

- kostýmy boli v minulosti výrazné, cirkusové, artistné, pouličné až karnevalové, dnes smerujú skôr k civilu. Kostýmom sa venuje v posledných rokoch menej pozornosti;

- bábkové sa objavujú vo všetkých obdobiach života divadla opakovane a neustále, vo všetkých formách a veľkostiach (manekýni a bábkové bunraku malé, ako aj v ľudskej veľkosti, marionety s drôtom (sicílske), maňušky v predstaveniach pre deti, bábkové v nadľudských rozmeroch). V predstavení *Finis Terrae* sa objavili nadrozmerne veľké bábkové ako súčasť kostýmov herečiek;

- v posledných rokoch sa bábkové fragmenty tiel využívajú na doplnenie živých tiel hercov – nohy, ruky či hlavy navyše a pod.;

- ako animované elementy sa tu objavujú objekty dennej potreby;

- rekvizity sa v posledných rokoch využívajú minimálne, predtým to bolo o čosi viac;

- masky sa objavujú neustále, a to nielen tradičné drevené, alebo kaširované z papiera, no aj z hlíny (vlhkej, ktorá ešte nestvrdla, a teda je na tvár len prilepená), sadry a viackrát boli v minulosti použité masky renesančných morových doktorov s vtáčimi zobákmi;

- prírodné elementy ako hlina, piesok, voda, oheň sa na scéne objavujú mimoriadne často, pracuje sa s nimi ako s objektami, často menia podobu a formu;

- určitú dobu bola u Pavla Štourača badateľná fascinácia svetom vtákov – v inscenáciách sa pravidelne objavovalo perie, krídla, vajcia, zobáky (napr. vo *Vakokodeske*);

- kedysi bola scénografia Continua plná, veľkolepá a barokovo bohatá, no dnes skôr smeruje k minimalizmu a jednoduchosti. „Barokovosť“ sa čiastočne udržiava v scénografiách letných site-specific projektov;

- vo všetkých obdobiach sa scénografia vyznačuje prioritným využívaním dreva a dedinskou zaprášenosťou, neúplnosťou, nedokončenosťou, ošarpanosťou či obitosťou a miernou nepresnosťou či nedôslednosťou. Diváci môžu doslova cítiť triesky, ktoré sa hercom zadierajú pri predstavení do kože;

- scénoграфия opakovane využíva prvky, akými sú steny, stoly, stoličky, postele, ale aj abstraktnejšie elementy;
- scénoграфия je tu vrcholne funkčná a pracuje sa s ňou ako s elementom, ktorý podnecuje alebo umožňuje akciu;
- Continuo je v oblasti usporiadania javisko-hľadisko oproti Odinu skromnejšie. Pracuje hlavne v s tradičným „kukátkovým“ usporiadaním, a to kvôli jednoduchšiemu hosťovaniu v divadelných sálach po Česku. Viac experimentovania si v tomto ohľade dovoľí len v letných site-specific projektoch.

Odin v inscenáciách, ktoré som mal možnosť vidieť, pracuje so svetlom poddimenzovane, surovo a až zaznávajúco, akoby moderný svetelný dizajn vlastne nepovažoval za podstatný. Aj v tomto možno vidieť vplyv Grotowského a Brechtovho antiiluzívneho chápania divadla. Continuo sa, úplne naopak, na svetlá a ich dôsledný dizajn významne spolieha. Mágia svetla a tmy dáva vyniknúť Štouračovým vizuálnym obrazom pripomínajúcim vynáranie a zanáranie sa sna podobne ako to poznáme z tvorby už viackrát spomínaného Leszka Mądzika.

## 5.5 Špecifické nerepertoárové a netradičné repertoárové inscenačné projekty

Ďalším zo znakov, ktorý je pre obe divadlá spoločný a zároveň ich odlišuje od mnohých iných je, že sa vo výraznej miere venujú tvorbe originálnych inscenačných projektov mimo obvykle chápaný repertoár. Tradičná inscenačná tvorba na realizovanie všetkých ambícií a potrieb členov skupín nestačí. Odin je dokonca autorom a jedným z prvých divadiel, ktoré využili niekoľko nových typov divadelných foriem.

Po tom, ako herci Odin Teatretu v sedemdesiatych rokoch počas rezidencie v sardínskych horách a v malej dedinke v južnom Taliansku odohrali pre domácich dedinčanov vopred naskúšané predstavenie, ktoré obsahovalo piesne a tance, miestni obyvatelia sa rozhodli, že im tiež zaspievajú, zatancujú a ukážu svoje zručnosti hodné pozornosti. Spontánna udalosť sa vyvinula do samostatného divadelného žánru výmeny kultúrneho materiálu – **divadelného barteru**, kde sa zúčastnené strany striedali v ponúkaní a prijímaní kultúrnych artefaktov. Odin sa tejto praktike začal systematicky venovať, barter získal v jeho činnosti špeciálne, dôležité miesto a rozvinul sa do podoby s nasledujúcimi základnými charakteristikami:<sup>256</sup>

- ide o extrovertnú aktivitu skupiny, je jej reakciou na cieleň, systematický alebo náhodný stret s cudzou kultúrou alebo skupinou ľudí;

- jej cieľom je kultúrna výmena so sociálnym podtextom, pri ktorej nie je rozhodujúca objektívna kvalita vymieňaných kultúrnych artefaktov, ale zámer odovzdať a prijať kultúru;

- výmena sa tu nedeje prostredníctvom média peňazí alebo naturálnych materiálnych statkov, predmetom a zároveň obeživom sú kultúrne artefakty (ďalší odkaz na hnutie hippies);

- kultúrnym artefaktom, a teda predmetom výmeny môže byť čokoľvek, čo je performatívne prezentovateľné – gitarové sólo, spev detského zboru, tanec seniorov, choreografia jazdy traktoristov s traktormi na poli, kúzelnícke číslo, statická prezentácia veľkých masiek, atď.;

---

<sup>256</sup> WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. New York, London: Routledge, 1993, s. 22 – 30.

- väčšinou ide o jednorazovú, neopakovateľnú udalosť, jej časť alebo aj celá sa však môže recyklovať pre použitie pri iných príležitostiach;

- umožňuje nadviazať, udržať a rozvinúť dialóg, povedomie o kontextov života druhých a spolunáležitosť medzi jednotkami spoločnosti – komunitami, individuálnymi členmi komunít, obyvateľmi jedného mesta či obce, subkultúrami a pod.;

- býva vytvorený zvlášť za jednu a druhú zúčastnenú stranu (prípadne ďalšie). Barter je dialógom medzi jednotlivými stranami alebo ich spoločným výtvorom;

- možná škála umeleckej, formálnej a logistickej organizácie udalosti je široká, môže ísť o vopred a dôkladne mesiace pripravované a zrežované predstavenie<sup>257</sup>, o spontánnu akciu, kde chce len každý niečo ukázať a „riadi sa sama“, o spoločnú večeru komunít so spievaním piesní atď.;

- takéto udalosti majú často pouličný či plenérový charakter, najčastejšie ide o predstavenia na námestiach, lúkach, na parkoviskách, ale aj vo výrobných halách, starých školách, opustených kúpeľoch, či jedálňach domovov dôchodcov;

- Odin si predpripravil vlastné charaktery (vyššie som o nich písal ako o putujúcich postavách), ako aj situácie pripomínajúce commediu dell'arte, ktoré majú prednastavené a jasne dané vzorce konania. Tieto môžu herci Odinu počas bartrov efektívne využívať;

- bartre môžu slúžiť aj ako nástroj kultúrneho a inscenačného výskumu. Roberta Carreri sa napr. zúčastnila antropologickej výpravy do Burkiny Faso v roli performerky zabezpečujúcej kultúrny kontakt s domorodcami, a to tancom a spevom, čo podnietilo ich vôľu zdieľať vlastný kultúrny materiál.

Otázkou je, či o barteroch môžeme hovoriť ako o divadle. Zaujímavou je totiž ich simultánna trojaká kvalita – balansujú na hranici medzi amatérskymi performatívnymi praktikami, ich profesionálnymi náprotivkami (zúčastňujú sa ich aj herci Odinu) a aplikovaným divadlom, ktoré má inú, než len umeleckú funkciu. Často sa navyše stretávame aj s obviňovaním Odinu z kultúrneho kolonializmu, ktorý bartrami údajne uskutočňuje. Reakcie na barter sú často rozporuplné. Zatiaľ sa ešte nestal rešpektovaným druhom divadelnej aktivity, nachádza sa na okraji záujmu divadelnej obce.

---

<sup>257</sup> Do jednej z bartrových udalostí v rámci festivalu *Festuge* v Holstebre sa choreografovanou jazdou na traktoroch zapojili aj traktoristi okolia a miestna chovateľka koní predviedla s hercom Odin Kaiom Bretholdom precízne pripravené jazdecké číslo.

Odin v priebehu desaťročí realizoval desiatky divadelných, resp. kultúrnych bartrov po celom svete, napr. na predmestiach Montevidea v Uruguaji, v Bahii Blanca v Argentíne, medzi indiánskym kmeňom Yanomamiov vo venezuelskej Amazónii, v Bretónsku, vo Walese, v domovskom Holstebre v Dánsku, v mnohých talianskych dedinách a na ďalších a ďalších miestach. Zo skúseností a materiálu získaného barterom, pre potreby barteru, alebo z jedného a pre potreby druhého boli vytvorené repertoárové inscenácie Odinu ako napr. *Kniha tancov*, *Anabáza* alebo *Milión*. Odin barter nevyňašiel, v jeho šírení nie je sám. V určitých geografických oblastiach je relatívne populárnym divadelným a kultúrnym nástrojom, venovali sa mu mnohé známe divadlá vyznávajúce odkaz druhej divadelnej reformy, ako napr. *Potlach* a *Tascabile di Bergamo* v Taliansku, *Teatro Nucleo* v Argentíne, *Gardzienice* v Poľsku, Peter Brook a jeho *Centrum divadelného výskumu* na svojich cestách po severnej Afrike atď.

Ako koordinátor za divadlo Farma v jeskyni som mal možnosť zúčastniť sa časti projektu s názvom *Caravan NEXT* podporeného grantom EU programu Kreatívna Európa. Tento projekt sa venoval typu divadelnej praxe, ktorá sa zameriava výhradne na bartrovú činnosť s komunitným aspektom nazývanú *sociálno-komunitné divadlo*. Zúčastnilo sa ho niekoľko organizácií – divadiel, sociálno-komunitných centier a univerzít a po celej EU vytvorili niekoľko desiatok menších aj väčších divadelno-bartrových udalostí. Táto moja skúsenosť dokladá, že z bartru sa stáva jedna z preferencií podpory grantov EU rovnako, ako sa to stalo tzv. *rozvoju publika*. Bez adekvátneho presahu smerom k zapojeniu miestnych komunit či preukázateľne pozitívneho dopadu na ich život je dnes, a to aj pre vyslovene divadelné projekty, len veľmi ťažké získať dotáciu napr. z Medzinárodného vyšehradského fondu. Preto sú súbory tlačené, či nútené k zapojeniu bartra do svojej činnosti. Z bartru sa postupne stáva projektovo-dotačná nutnosť.

Novou javiskovou formou, ktorú vytvoril Odin, je tzv. **demonštrácia práce**, po anglicky *work demonstration*. Roberta Carreri popisuje jej počiatky takto: „V prvej demonštrácii práce v Odin Teatret, (nazvanej) *Mesiace a temnota*, prezentovanej v 80. rokoch prešla Iben Nagel Rasmussen cez rozličné štádiá svojho tréningu a ukázala, ako komponovala niektoré zo svojich postáv.“<sup>258</sup> Demonštrácia práce je forma balansujúca na hranici medzi divadelným predstavením a praktickou prednáškou o

---

<sup>258</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 23.

herectve. Herci v nej predstavujú a vysvetľujú svoj tréning, techniku a pracovné metódy a dopĺňajú ich ukázkami – pohybovým a hlasovým materiálom, cvičeniami, partami a fragmentami z predstavení.

Formát demonštrácie práce úzko súvisí so stretnutiami medzinárodnej školy divadelnej antropológie ISTA. Práve tam sú hlavným bodom programu demonštrácie pracovných metód vzájomne prezentované medzi jednotlivými účastníkmi. Ide o akúsi praktickú konferenciu či vzájomnú pedagogiku majstrov a nahliadnutie do intímnych oblastí ich tvorby.

Demonštrácie práce Odinu sú buďto vytvorené a prezentované jedným hercom, ako napr. *Mŕtvy brat / The Dead Brother* (o tvorbe predstavení Odinu syntézou komponentov) a *Ozvena ticha / The Echo of Silence* (o hlase a interpretácii textu) Julie Varley a *Stopy v snehu / Traces in the Snow* (o tvorbe charakteru) Roberty Carreri, alebo niekoľkými členmi súboru, napr. *Šepotajúce vetry / The Whispering Winds* (o spojení tanca a divadla). Sú doplnkovou časťou repertoáru Odinu, sú populárne a v zahraničí často objednávané a hrávané v balíkoch spolu so sólami.

Posledný z unikátnych formátov divadelnej práce Odinu sa nazýva **theatrum mundi**. Ide o inscenácie, ktoré vznikajú ako sprievodná akcia medzinárodnej školy divadelnej antropológie ISTA. Po skončení hlavnej časti niektorých z jej ročníkov vytvárajú účastníci v limitovanom čase spoločné interkultúrne predstavenie režirované Eugeniom Barbom. Dosiaľ vznikli tri. Ako príklad uvediem predstavenie *Ur-Hamlet* inšpirované stredovekým textom *Vita Amlethi* od Saxo Grammatica z roku 1200. Pripravované bolo počas niekoľkých stretnutí mimo ISTU a potom vytvorené počas jej dvoch ročníkov. Išlo o masívnu plenérovú produkciu. Účinkovali v nej sólisti v rolách hlavných postáv príbehu z Japonska, Talianska, Francúzska, dvaja z Brazílie (Hamleta hral kňaz-tanečník kandomblé Augusto Omolú), Indie, Dánska, dvaja z Bali, ale aj ďalších 30 balijských hercov a hudobníkov a 43 hercov v chóre cudzincov z 21 krajín sveta. A okrem toho, samozrejme, interní herci Odin Teatret.

*Ur-Hamlet*, podobne ako ďalšie produkcie formátu *theatra mundi*, bol pripravený ako zmes žánrov a tradícií – vedľa seba a vo vzájomnej interakcii v ňom boli na javisku prítomné japonské, afrobrazílske, európske (operné), balijské divadelno-tanečné a mnoho ďalších divadelných a hudobných tradícií a spoločne vytvorili predstavenie hýriace všetkými možnými predstaviteľnými a Európanom dobre známymi, ako aj exotickými estetikami. *Ur-Hamlet* bol pre nesmiernu

produkčnú náročnosť zahraný len trikrát, z toho raz na dánskom hrade Elsinor, ktorý dobre poznáme z deja Shakespearovho Hamleta.

Divadlo Continuo je v Česku známe svojimi každoročnými **letnými site-specific inscenáciami**, ktoré pripravuje už 24 rokov. Vytvára ich tím divadla spolu s účastníkmi, ktorými sú herci, tanečníci, hudobníci a výtvarníci, študenti aj profesionáli z mnohých krajín Európy a sveta. Režiuje ich Pavel Štourač, v minulosti s príležitostnou pomocou spolurežisérov, napr. s Leszkom Mądzikom alebo Ondrejom Spišákom.

Hlavným definujúcim znakom týchto tzv. *letných projektov* divadla je ich zameranie na tvorbu v nedivadelnom priestore, s ktorou v Česku Continuo pracovalo ako jedno z prvých divadiel. Ide o prácu vychádzajúcu z konkrétneho a niečím signifikantného miesta – budovy či časti krajiny – s výrazným génom loci, ktoré je ústredným bodom inscenácií. Miesto je inšpirátorom a dejiskom inscenácie zároveň. Continuo v poslednej dobe začalo svoje projekty viazané na špecifické miesto nazývať *projektami odpovedajúcimi miestu* (po anglicky *site-responsive projects*). Ideu princípu naslúchania miestu popísal Štourač takto: „*A práve v tomto naslouchání je skryta největší síla práce v nedivadelním prostoru. Je to paradoxní, ale naším hlavním cílem je být vždy natolik vnímaví, aby režii, scénografii i hudbu měl v rukou prostor sám a ne my. (...) Při divadelní práci v nedivadelních prostorách vycházíme ze základního principu, že hlavní inspirací projektu je prostor samotný, jeho genius loci, historie, stejně jako současné sociální aspekty. Tento princip se pokoušíme vždy naplňovat a vybrané místo neznásilňovat či nezanášet svévolnými akcemi, texty, objekty, tóny či myšlenkovými koncepty. Během práce na site-specific projektech jsme totiž zjistili, že místo může být tvůrcem (scénářem) představení. Každé místo má svou historii, své vibrace, nějak na nás působí. Má svoji tvář a tělo. Tvář viditelnou i neviditelnou. Má svoji duši, většinou skrytou. Místo je živý organismus. Je to partner k rozhovoru. Má svoji paměť, která nás přesahuje. Pokud vstupujeme do prostoru, ve kterém chceme pracovat, se kterým chceme vést dialog, měli bychom být především naslouchající a hledající, nechat místo promlouvat. Jsme-li pozorní, nemusíme nic vymýšlet, stačí naslouchat a dívat se. A o tom, co se dozvíme, pak můžeme mluvit prostřednictvím divadelní akce.*<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 97.

Continuo dosiaľ vytvorilo 24 takýchto inscenácií. Jedenásť z nich vzniklo v barokovej záhrade juhočeského zámku Kratochvíle pri Netoliciach, ďalšie v okolitých malovických poliach, v opustenej píseckej vodárni, na starom hospodárskom statku či v nefunkčnej sladovni, na hrádzi rybníka a v idúcom vlaku. Miesto inscenátorov inšpiruje svojím fyzickým priestorom, architektúrou, históriou, funkciou, príbehmi a spomienkami ľudí, ktorí v ňom pracovali alebo žili a mnohým ďalším.

Okrem základného zamerania sa na prácu s konkrétnym miestom sú site-specific inscenácie Continua charakteristické niekoľkými ďalšími aspektami:

- prejavuje sa tu všetko, čo je charakteristické pre herectvo, réžiu a dramaturgiu Continua, a teda bábkový, materiálový, pouličný a artistný, vizuálny a fyzický, pohybovo-tanečný jazyk so všetkými postupmi a vlastnosťami popísanými v predchádzajúcich kapitolách (chaos, podvedomá tvorba, autorská tvorba, inšpirácia materiálom, silná obrazová vizualita, montáž atď.);

- predstavenia sa vyznačujú až barokovou, bohatou košatnosťou škály estetík a veľkým rozsahom komunikačných kanálov, ktorými sensoricky komunikujú s divákom, ako aj smelým využívaním priestorových možností. Možno sa na ne pozeráť ako na akési dnešné, aktualizované mirákulá. Ide o robustné, veľké produkcie aj čo sa týka veľkosti súboru, ktorý je zložený z členov divadla a vonkajších účastníkov – nie je výnimočné, že sa počet účinkujúcich vyšplhá až do počtu tridsať;

- projekt balansuje na hranici medzi tvorbou a pedagogikou. Keďže účastníkmi sú často študenti a umelci neznalí jazyka divadla Continuo, prvých sedem až desať dní je preto venovaných intenzívnemu tréningu a workshopom, ktoré vytvárajú základ fyzických a tvorivých možností účastníkov pre ďalšiu prácu. Ide vlastne o úvod do základov špecifického jazyka herectva Continua. Na fyzickú pripravenosť a virtuozitu výkonu sú, samozrejme, kladené nižšie nároky, než pri repertoárových inscenáciách;

- časový rámec projektu je veľmi obmedzený – tréning, výskum a tvorba trvá tri týždne, začína od nuly a končí veľkým a náročným predstavením. Pracovné nasadenie je veľmi veľké a často sa pracuje od rána do neskorej noci, prípadne až do ranných hodín, ak je to potrebné. Výsledné predstavenie sa väčšinou hrá sedem až desaťkrát. Potom sa zhruba tri dni demontuje scéna, upratuje priestor a triedi znovu použiteľný materiál;

- skupina Continua sa počas trvania projektu dočasne výrazne rozširuje, no snaží sa aj po obmedzenú dobu trvania projektu pracovať v režime, pravidlách



a kvalitách popísaných vyššie v kapitole o skupine, napr. s vedomím akceptácie náročnosti práce a skupinovej práce, starostlivosti o budovu a jej okolie, medzinárodnosti a pod.;

- proces prebieha na mnohých frontoch zároveň: trénuje sa, pripravuje sa herecký materiál pre jednotlivé scény (sóla, duetá, triá, skupinové scény), vyrába sa scénoграфия, bábky a masky, pripravuje sa hudba a svetelné riešenia, prebieha výskum, administratívne procesy a úradné povoľovania, reflexie a komentovanie práce, riešenie problémov v tvorbe, ďalšie prípravy atď. Účastníci často pracujú na niekoľkých zadaniach a úrovniach práce súčasne;

- premiéra je prakticky vždy len prvou verziou predstavenia a často vlastne aj prvou skutočnou generálkou. Po nej sa na predstavení ešte vždy pracuje a dokončuje sa. Do definitívneho stavu sa inscenácia dostáva zhruba v polovici počtu repríz, teda okolo štvrtej reprízy;

- vytvorené predstavenie sa vždy zahodí a tvorcovia sa k nemu už nevracajú. Aj tu je prítomná idea *creatio continua*, cyklická tvorba v živote skupiny a to, že tvorba prebieha neustále a vždy je potrebné tvoriť nové a nové diela. Jediné, čo z projektu zostáva, sú masky a časti scénoografie, nadviazané pracovné vzťahy, výsledky výskumu a objavené témy, ku ktorým sa *Continuo* ale niekedy vracia v repertoárovej tvorbe (napr. letný projekt *Krajina na znamení* z roku 2009, ktorý sa zaoberal aj odsunom sudetských Nemcov, sa stal základom pre repertoárové predstavenie skupiny s názvom *Sousedí*);

- dochádza tu k animácii, resp. k oživeniu ducha krajiny či budovy;

- výskum k predstaveniu prebieha skúmaním textových a audio-vizuálnych dokumentov, stretnutiami s pamätníkmi, prieskumom budov a krajiny a terénnymi expedíciami do nich, no aj laboratórnym výskumom scénografického materiálu, tela, prieskumom vizuálnych inšpirácií, čítaním mýtických príbehov a učením sa tradičných piesní z celého sveta atď.;

- predstavenia sú výrazne poznačené interkulturalitou, a to jednak kvôli rôznym kultúrnym kontextom, ktoré do nich vnášajú účastníci z celej Európy, no aj kvôli záujmu *Continua* o cudzorodý, scénicky spracovateľný materiál;

- fyzikalita sa tu prejavuje aj spoločnou cestou aktérov a divákov v rámci inscenácie, ktorá je funkčnou formou usporiadania scén v nedivadelnom priestore. Pripomína stredoveké mansionové divadlo, divák putuje medzi lokáciami či lepšie povedané zastávkami, kde sa odohrávajú jednotlivé scény a predstavenie na neho

pôsobí aj tým, že sa ho zúčastní vynaložením vlastnej fyzickej námahy. Rozvíja sa pred ním nielen v čase, ale aj v priestore;

- projekty majú aj komunitný aspekt, keďže sa ich niekedy v určitej forme zúčastňujú aj obyvatelia dedín žijúci v okolí divadla – ako objekt výskumu (pamätníci v domove dôchodcov), spolupracovníci, svedkovia príprav v bezprostrednom susedstve, diváci výsledného predstavenia a priebežných aktivít dejúcich sa počas príprav (drobné performatívne akcie ako sú spievanie piesní či cirkusové čísla v Maloviciach či Netoliciach).

Responzívne site-specific letné projekty Divadla Continuo majú v jeho živote veľkú úlohu a sú jedným z pilierov tvorby súboru. Divadlo v podobnom duchu vytvorilo aj niekoľko menších a kratších akcií inde, mimo formátu vlastných letných projektov, a to napr. *Zenové zahrady* v prázdnych skladoch v pražských Holešoviciach v roku 2006 alebo predstavenie *Citadela* v opustenej väznici Kakola v Turku vo Fínsku v roku 2013.

Pri pohľade na netypické divadelné projekty Odinu a Continua pozorujeme mnoho vonkajších aj vnútorných podobností – vo výbere nedivadelného miesta, v zapojení komunity, interkultúrnom a medzinárodnom rozmere produkcií, intenzite práce a jej obmedzenom časovom ohraničení, balansovaní medzi pedagogikou a tvorbou, bohatosťou estetických a priestorových možností, náročnosti príprav atď. A hlavne v tom, že sa takýmto netypickým divadelným projektom obe divadlá vôbec venujú, a to ešte tak intenzívne a pravidelne. Sú predĺžením a materializáciou záujmu oboch divadiel o oblasti na hraniciach divadla a ďalších aktivít, sú samostatnou líniou existencie oboch a ani jednu zo skupín si už nemožno bez takýchto projektov predstaviť. Netradičné projekty sú pupočnou šnúrou prepojené s materským jadrom ambícií oboch divadiel – vytvárať divadlo, ktoré je aktívne voči divákovi a nasmerované von od zaužívanej tradície. Opäť sme svedkami toho, že mémy, aj keď nie totožné, sa medzi oboma skupinami znova a znova objavujú vo svojských, veľmi podobných mutáciách.

## 5.6 Diváci

Divák je pre Odin a Continuo jedným z ústredných komponentov inscenácie. Do úvahy sa tu pri tvorbe berie dôkladnejšie, intenzívnejšie, osobnejšie a systematickejšie, než je zvykom v mnohých iných divadlách. Ako som už spomenul, obe divadlá si vytvorili originálne nástroje, ktorými sa svoje predstavenia pokúšajú zacieliť na každého jedného diváka individuálne. Týmito nástrojmi sú:

- 4 (a viacerí) diváci či tzv. divácke fetiše a naratívna dramaturgia v Odin Teatrete;
- tvorba smerujúca k projektovaniu podvedomia každého diváka v Divadle Continuo.

Tieto nástroje by boli absolútne zbytočné, pokiaľ by predstavenia oboch divadiel nenavštívil divák ochotný a schopný stať sa aktívnym divákom, ktorý vedome či podvedome neprijíma inscenáciu ako hotové dielo, ale chce vynaložiť fyzickú a mentálnu snahu, aby si tvorbu inscenácie sám v sebe dokončil vlastným vkladom. Nie na javisku, ani v predstavách režiséra, ale práve v zmysloch, tele a mysli diváka sa odohráva divadlo. Obe skupiny majú hľadanie diváka sťažené nielen z pohľadu geografického (vo svojom bezprostrednom okolí, ako som už písal, obvykle divákov okamžite a bez vlastného pričinenia nenachádzajú), no aj z hľadiska ochoty diváka stať sa komponentom inscenácie.

Ak by sme sa zaujímali o konkrétne skupiny ľudí, ktorí tvoria divácke základne Odinu a Continua, zistili by sme, že sú znova zarážajúco podobné. Ak píšem o divákoch Odinu, automaticky myslím aj divákov a návštevníkov Nordisk Teaterlaboratoria a jeho aktivít. Keď píšem o Continuu, píšem aj o Švestkovom dvore. Pri Odin Teatrete platí, že jeho divácka základňa sa skladá hlavne z týchto skupín ľudí<sup>260</sup>:

- všetky spoločenské vrstvy divákov v Holstebre, jeho okolí a v Dánsku, ktorých Odin získal počas niekoľko desiatok rokov dlhej práce, hraním množstva predstavení v telocvičniach po najzapadnutejších mestečkách a dedinách a realizovaním bartrov so všetkými skupinami obyvateľov, ktorí oň mali aktívny záujem;
- laickí festivaloví diváci na rozličných domácich a zahraničných festivaloch;

---

<sup>260</sup> Pričom sa nijakým spôsobom nepokúšam o sociologický prieskum diváckeho spektra, len o záznam svojej empirickej skúsenosti.

- iní divadelníci so záujmom o tvorbu Odinu, a to v súčasnosti predovšetkým juhoamerickí divadelní profesionáli, u ktorých možno pozorovať doslova obsesiu Odinom;

- študenti a účastníci workshopov, napr. udalosti Odin Week Festival. Títo dnes nie sú už len záujemcami o vedomosti a vzdelávanie sa, ale zároveň aj akými divadelnými turistami hľadajúcimi atrakciu. Počas svojej účasti na Odin Week Festivale v roku 2014 som bol svedkom toho, ako niektorí iní účastníci – konkrétne mnohí študenti divadla z Mexika – nemali ani tak záujem o workshopy, ale len o to byť na slávnom mieste, v skanzene či legendárnej rezervácii Odin Teatretu, odfoťiť sa s Eugeniom Barbom a môcť o tom doma porozprávať spolužiakom;

- špeciálnu kategóriu divákov Odinu tvorili v jeho úvodných rokoch aj vyznávači hnutia hippies, pacifisti, anarchisti a rozliční ďalší kultúrni rebeli. Títo diváci sú však ako samostatná, významná skupina dávno preč.

Continuo je na tom znova veľmi obdobne. Ak hovoríme o jeho publiku, ide najmä o:

- domácich divákov z Malovic a okolia (Netolice, Vodňany, Písek, České Budějovice), z rôznych spoločenských a sociálnych kontextov, a to vrátane dospelého, no aj študentského a žiackeho publika;

- deti z okolia Malovic, pre ktoré Continuo a Švestkový dvůr realizuje detské predstavenia, akcie a program;

- skalných divákov z celého Česka, ktorí pravidelne prichádzajú napr. na letné site-specific projekty;

- festivalových divákov v Prahe a v zahraničí (Francúzsko, Nemecko, Slovensko, Taliansko, Kórea, Fínsko, atď.);

- študentov zúčastňujúcich sa pedagogických rezidenčných programov Continua a frekventantov jeho workshopov. Títo buď workshopy vyhľadajú, pretože Continuo poznajú alebo naopak, kvôli pozitívnej skúsenosti z workshopov sa snažia s tvorbou divadla zoznámiť bližšie;

- Continuo na svojom začiatku, a to najmä počas letných projektov, kedy aktivitou žilo 24 hodín denne, priťahovalo vyznávačov vlny alternatívnej kultúry 90. rokov, napr. tzv. „pankáčov“ a ďalších slobodomyselných ľudí. Podobne ako v Odine, aj tu ide už len o minulosť.

## 6. Výskum a pedagogika

### 6.1 Výskum

Divadelný výskum spolu s autopedagogikou skupiny vnímam v kontexte témy putovania ducha ako proces hľadania a preberania nových mémov z vonkajšieho prostredia. Výskumné aktivity majú v oboch divadlách mnoho rozličných podôb. O niektorých z nich som písal v tejto práci už viackrát, najmä o **laboratórnom hereckom výskume** v domovskom prostredí uzavretej sály-laboratória, ale aj o akomsi **základnom výskume** divadla, a teda o štúdiu znakov tradičných divadelných techník a manifestácií performativity v rôznych kultúrnych prostrediach formou terénnych expedícií a v rámci medzinárodnej školy divadelnej antropológie ISTA, ktorá je samostatnou výskumnou platformou. Faktom je, že prvej spomenutej možnosti sa venujú obe divadlá vo podobnom rozsahu, druhej hlavne Odin, ktorý je v tejto oblasti mimoriadne systematickým, cieľavedomým a vytrvalým bádateľom. Continuo sa podobne snaží dozvedieť čo najviac o rozličných technikách a divadelných tradíciách, jeho rozlet však obmedzujú financie, nedostatok personálu a času pre dôslednejšie štúdium. Preto zostáva pri príležitostných workshopoch, ktoré pre divadlo vedú významné osobnosti svetového divadelníctva, ako napr. Mary Overlie a jej workshop známej hereckej techniky s názvom *šesť stanovísk (six viewpoints)*.

So začiatkom každého skúšobného procesu novej inscenácie sa takmer vždy zároveň spúšťa nový výskum k predstaveniu, výskumný proces viazaný na témy, kontexty a asociácie s cieľom získať materiál pre hereckú, režijnú, dramaturgickú a scénografickú prácu. Pozostáva zo získavania a štúdia dokumentov, audio-vizuálneho materiálu, textov, piesní, osobných či mytologických príbehov, obrazov a fotografií, miest, historických a biografických faktov, vedeckých poznatkov (lingvistika, fyzika, atď.) a podobne. Výskumu sa venujú všetci členovia skupiny, niekedy je tu navyše prítomná aj osoba zodpovedná za výskum - jeho koordinátor. Toto platí pre obe divadlá bez najmenšieho rozdielu. Skúšobný proces je chápaný ako príležitosť získavať o svete nové poznatky pričom sa často dá nasmerovať tak, aby sa členovia skupiny dostali k témam, ktoré ich bytostne zaujímajú.

Členovia oboch skupín sa zúčastňujú rozličných ďalších konferencií a výskumných projektov mimo domovské súbory. Napr. Sara Bocchini z Divadla Continuo spolupracovala s Accademiou Teatro Dimitri zo Švajčarska na projekte

*Postihnutie na javisku (Disability on Stage)*, ktoré sa zaoberalo výskumom performativity v projektoch ľudí so zdravotnými, fyzickými a mentálnymi hendikepmi. Pavel Štourač sa, podobne ako Eugenio Barba, zúčastňuje konferencií po celom svete.

Odin si navyiac buduje už spomínaný archív plný záznamov o svojej činnosti a poznatkov o činnosti iných divadelníkov, ktoré sa jeho členom podarilo nahromadiť za desiatky rokov. Continuo má obdobnú ambíciu, k jej realizácii však zatiaľ nedošlo.

Herci Odin Teatretu píšú a o svojej práci a skúsenostiach vydávajú odborné knihy. Eugenio Barba ich napísal niekoľko – o réžii a dramaturgii, divadelnej antropológii, o svojich cestách za divadelnosťou východu a napr. publikoval svoju korešpondenciu s Jerzym Grotowským. Okrem toho s ďalšími odborníkmi vydal niekoľko zásadných teatrologických a divadelno-historických prác (s Nicolom Savaresem napr. *Euroázijské divadlo* a absolútne zásadný *Slovník divadelnej antropológie*). Continuo v tejto oblasti zatiaľ len začína. Spolupracovalo na knihe o svojej pedagogike s názvom *Scuola Teatro Dimitri a Divadlo Continuo* a NAMU chystá publikáciu knihy vychádzajúcej z dizertácie Pavla Štourača s názvom *Hledání místa pro divadlo*.

## 6.2 Autopedagogika

Pedagogika je od ich začiatkov spätá s históriou oboch divadiel. Oba súbory boli po svojom vzniku okamžite vystavené situácii, v ktorej sa nutne museli venovať samovzdelávaniu. Prví herci Odinu nemali žiadne herecké vzdelanie. Boli to mladí ľudia, ktorí neboli prijatí na divadelnú školu v Osle.<sup>261</sup> Ich jediné skúsenosti boli amatérskeho charakteru. Barba o sebe navyiac píše, že sa všetko o praktickej réžii musel naučiť sám, pretože na stáži u Grotowského, kde sa zúčastnil skúšobných procesov predstavení *Akropolis* a *Tragická história doktora Fausta* len sedel, pozeral sa, písal si poznámky a prakticky či umelecky Grotowskému nepomáhal.<sup>262</sup> Mladá, neskúsená skupina Odin Teatretu sa teda učila tromi spôsobmi:

1. **autodidaktikou**, tým že sa učili navzájom tomu, čo kto vedel a ovládal. Niekoľko z prvých členov Odinu mal totiž trochu skúseností s akrobaciou, niektorí

---

<sup>261</sup> BARBA, Eugenio. *The Floating Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 49.

<sup>262</sup> *Tamtiež*, s. 160.

s gymnastikou, niekto sa vyznal v základoch pantomímy či jazz baletu. Na profesionálnych učiteľov v tradičnom slova zmysle nemali peniaze;

2. učili sa počas **krátkodobých workshopov** od majstrov nezávislej a alternatívnej divadelnej scény. Prvý workshop pre nich viedol Jerzy Grotowski a Ryszard Cieślak. Táto tradícia sa neskôr vyvinula do stretnutí medzinárodnej školy divadelnej antropológie ISTA;

3. **z kníh** inšpiratívnych divadelníkov napr. Mejerchoľda alebo Brechta, ktorých myšlienky a cviky sa snažili imitovať. Prirodzene dochádzalo k častým omylom, nedorozumeniam a chybám vo výklade textov. Tieto chyby vyústili k vytvoreniu ich vlastnej verzie učenia Mejerchoľda či Brechta, ktorých si takto privlastnili autorským spôsobom.

Divadlo Continuo na tom bolo vo svojom úvode veľmi podobne. Manželia Štouračovci vyštudovali na DAMU scénografiu a ďalší zo zakladateľov Dominik Tesař neštudoval divadlo vôbec. Okamžite po začiatku praktickej činnosti boli konfrontovaní s nutnosťou hrať si vo vlastných predstaveniach a animovať v nich bábky bez toho, aby boli hercami či bábkohercami a režírovať bez toho, aby niektorý z nich vyštudoval réžiu. Pavel Štourač sa postupne musel naučiť režírovať sám, vďaka pokusom a omylom na sebe, svojich inscenáciách a neskôr na svojich hercoch, ktorí mu dôverovali natoľko, aby mu učiť sa dovolili. Samozrejme, aj tu sa vyskytovali workshopy a stretnutia s učiteľmi fragmentárnych častí toho, čo do svojej tvorby Continuo nakoniec prebralo. Ak by sme hľadali ďalšie špecifiká, ktoré umožnili Continuu naučiť sa byť Continuum, mohli by sme si pomôcť tým, čo v tejto otázke považuje za najdôležitejšie Pavel Štourač. Podľa neho Continuo najviac formovala konfrontácia s dvomi neúprosnými učiteľmi (ktorí sú azda len dvomi tvármi jedného princípu):

1. s **realitou** – praktickým overovaním konceptov, myšlienok, predpokladov a výsledkov práce na inscenáciách, ktoré jednoducho buď fungujú alebo nie: „(...) *realita je vždycky rýchlejšia než myšlenkové modely, ktoré vytvárame, a (...) budeme veční žáci v této škole.*“<sup>263</sup> Podobne to je s nastaveniami hodnôt v živote skupiny, ktoré sa overujú za pochodu – skupina buď funguje alebo nie. Sebavzdelávanie samozrejme prebieha aj v mimoumeleckých oblastiach divadla.

2. s **materiálom**, ktorý, ako som písal v kapitole o materialite, sa nedá presvedčiť, aby mal také vlastnosti, aké od neho chceme my alebo aby sa správal

---

<sup>263</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 92.

tak, ako chceme. Materiál – či už hlina, drevo, papier, plast, lepidlo, alebo ľudské telo, pieseň či javisková situácia – má dané vlastnosti bez ohľadu na to, čo si želáme a má limity, na ktorých nič nezmeníme. Je nutné učiť sa od neho tým, že ho budeme akceptovať ako partnera a naslúchať mu.

Audopedagogika v oboch skupinách zafungovala aj vďaka tomu, že na ňu boli správne nastavené a zámerne u svojich členov akcentovali vlastnosti, ktoré ju umožnili – záujem, zvedavosť, ochota neustále sa učiť (pravdepodobne až do konca kariéry), vytrvalosť, disciplína. Oba súbory uznávajú, že najlepším prostriedkom učenia sa je práca samotná a každý skúšobný proces je nástrojom autopedagogiky – či už na úrovni zbierania materiálu, zdokonaľovania sa v technike alebo v akte samotnej tvorby.

### 6.3 Pedagogika Odin Teatretu

Pedagogické programy Odinu a Continua dokazujú, že inštitucionalizované školy stratili svoj vzdelávací monopol. Časti ich funkcií postupne dopĺňajú a čoraz viac preberajú kultúrne a divadelné centrá. Pedagogický proces v nich ale prebieha vo výrazne odlišnej podobe, než v tradičných školách.

Pedagogika zameraná na výchovu mladých umelcov a odovzdávanie skúseností, čiže zámerné, vedomé a žiadané šírenie mémov iným ľuďom, sa v Odine začali objavovať vo svojej prvotnej podobe po niekoľkých málo rokoch jeho existencie v dvoch formách. V prvom rade sa začalo so **vzdelávaním, prípravou a tréningom nových členov divadla**, mladších kolegov, ktorými bolo treba čas od času doplniť stavy hercov. Najprv sa mu venoval výsostne Eugenio Barba, ale relatívne skoro sa u pôvodných členov divadla objavila túžba odovzdať svoje znalosti ďalej mimo nutnosti náboru. Začala s tým Iben Nagel Rasmussen, ktorá mala dlhodobo záujem o pedagogiku: „Koncom roka 1974 sa preto, inšpirovaná metódami tréningu hercov zo sedemného a osemného storočia, rozhodla „adoptovať“ (Toniho) Cotsa a (Silviu) Ricciardelli ako učňov s tým, že preberá plnú zodpovednosť nielen za ich tréning, ale aj za ich ubytovanie a živienie.“<sup>264</sup> K jej iniciatíve sa postupne pridávali ďalší a ďalší herci divadla, až vyrástlo niekoľko

---

<sup>264</sup> WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. New York, London: Routledge, 1993, s. 55.



generácií vytrénovaných elévov, ktorí boli buď do Odinu prijatí Barbom alebo šli pracovať inam. Rasmussen si potom v priebehu nasledujúcich desaťročí založila najprv skupinu trvalých študentov *Farfa* a po jej zániku skupinu *Most vetrov* (v angličtine *The Bridge of Winds*, po dánsky *Vindenes bro*). S členmi druhej menovanej skupiny, ktorá stále existuje, sa stretáva už vyše dvadsať rokov a každoročne sa po niekoľko týždňov venujú spoločnej práci – tréningu, cvičeniam, tvorbe spoločných predstavení, bartrom. Rasmussen v skupine stále pôsobí ako učiteľka, aj keď už vyučuje ľudí, ktorí sú sami vo svojich hereckých a geografických oblastiach profesionálmi a učiteľmi. Do tejto skupiny pedagogických aktivít tréningu elévov môžeme ešte zaradiť výchovu režijných asistentov Eugenia Barbu (mal ich za roky niekoľko) a stážistov, ktorí v divadle pomáhajú s čím je práve treba.

Prvotná pedagogika sa v prvých rokoch Odinu prejavila ešte v druhej forme, a to v príležitostných pedagogických cestách za malými a neznámymi, často amatérskymi divadelnými skupinami do Talianska, Francúzska a Belgicka, ktoré sa zaujímali o jeho prácu. Tieto cesty sa spojili s finančne rentabilným turné do danej oblasti, počas ktorej Odin pre tieto súbory zadarmo zorganizoval **semináre a ďalšie edukačné aktivity**.

Až neskôr sa Odin dostal k elaborovanejšej pedagogike zameranej na žiakov, s ktorými nepočítali ako s budúcimi členmi divadla, ani neboli členmi spriatelенých a generačne spriaznených divadelných súborov. Šlo o záujemcov o znalosti, techniky a postupy Odinu a o skúsenosti s Odinom. Táto rovina pedagogiky sa rozvinula do dvoch formátov:

- do **dlhodobej pedagogickej spolupráce** s dánskymi univerzitami, miestnymi deťmi z Holstebra, a pod.;

- do **krátkodobých workshopov a seminárov**.

Práve workshopy Odinu stali vo svete veľmi populárnymi a predstavujú významný zdroj jeho obživy, ktorý mu následne umožňuje slobodnejšie sa venovať iným aktivitám. Workshopy sa stali natoľko finančne rentabilnými, že kritici Odinu v spojitosti s nimi hovoria o biznise a o zapredaní sa niekdajšieho revolucionára Barbu konzumu. Spolu so sólami (a to podstatne viac než so súborovými predstaveniami) si ich dnes objednávajú školy a vo veľkom rôzne organizácie z Latinskej Ameriky a Číny, oveľa viac než západný svet. Workshopy väčšinou trvajú od dvoch piatich dní, no bývajú aj dvojtýždňové, či mesačné. Pozostávajú z cvičení, výkladov a pasáží zameraných na drobnú tvorbu frekventantov. Sú zamerané na konkrétne tematické, technické a metodologické oblasti herectva (fyzický tréning a

práca s intenciami, improvizácia a kompozícia, rytmus, text a akcia, herecká dramaturgia, javisková prítomnosť, dynamika a koordinácia) a réžie a dramaturgie (ojedinele špecializované prednášky Eugenia Barbu). Väčšinou sú vypracované dvojicami hercov, resp. hercom a hudobníkom alebo individuálne jedným hercom. Majú ustálenú podobu, niečo ako presný scénosled toho, čomu konkrétne sa bude herec-vedúci workshopu s účastníkmi venovať. Niektoré workshopy vedie Barba sám alebo s asistujúcim hercom, no tieto sú podstatne drahšie.<sup>265</sup>

Odin si navyše vyvinul formát niekoľkodňového festivalu workshopov a demonštrácií práce až pre 60 platiacich účastníkov nazvaný *Odin Week Festival*.<sup>266</sup> Okrem toho pre záujemcov príležitostne usporadúva otvorené skúšky pripravovaných predstavení spojené so seminármi.<sup>267</sup>

Vo všetkých formách pedagogiky Odinu možno nájsť rovnaké, opakujúce sa črty:<sup>268</sup>

- ideovo vychádzajú z praxe Antoina, Craiga, Mejerchodľa, Copeaua, Stanislavského a jeho divadelných štúdií, ktoré zmenili pohľad na divadelnú pedagogiku – z opakovania a imitácií kliše učiteľa a zaručených postupov na originálny vývoj žiakov a ich výskum samých seba. Žiaci podľa nich nemali byť kópiami učiteľov;

- pedagogika nemá byť odovzdávaním elementov, sérií cvikov, sumy znalostí či čiastočiek skúseností ďalším generáciám (trocha dikcie, trocha psychológie, trocha akrobacie, moderného tanca a divadelnej histórie). Je ilúzia, že taká pedagogika niečo dosiahne. Potrebná je transformácia žiaka ako celého a celistvého človeka kontinuálnou, každodennou prácou, ktorá ho premení na nového človeka. Vzťah učiteľa a žiaka nespočíva v tom, že jeden má druhého niečo naučiť, ale zmeniť ho. Toto netrvá rok, ani štyri, ale dlhší, individuálny čas. Odin kritizuje formát tradičného divadelného školstva a súčasne podkopáva svoj vlastný formát workshopov, ktoré sú teda len náznakom vízie jeho pravej pedagogiky a teda azda v skutočnosti „len“ predajným produktom;

---

<sup>265</sup> Workshop vedený Barbom stojí zhruba 3000 eur na deň, zatiaľ čo workshop herca Odinu stojí cca 1200 eur na deň. Toto sú údaje, ktoré som neoficiálnou cestou získal v divadle v roku 2014, odvtedy sa však mohli zmeniť.

<sup>266</sup> Autor tejto práce sa ho zúčastnil v roku 2014.

<sup>267</sup> Autor tejto práce sa zúčastnil skúšok predstavenia *Strom* v roku 2015 v rámci semináru *Kolektívna myseľ (Collective Mind)* vo Wroclavi, ktorý s Odin Teatretom organizovalo Grotowského centrum.

<sup>268</sup> BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979, s. 35.

- pedagogika sa má realizovať ako séria šokov narúšajúcich istotu žiakov a zabehnuté, im dobre známe procesy;

- samozrejme, najzákladnejším účelom je šíriť mémy práce Odinu – ich elementy či celé štruktúry a bloky (podľa rozsahu pedagogickej udalosti) techník, princípov a postupov.

## 6.4 Pedagogika Divadla Continuo

Podobne je to, ako inak, aj v Continuu. Pedagogika je jednou z jeho najzásadnejších aktivít a z každého roka mu zaberie niekoľko mesiacov. Patrí k najpodstatnejším zo zdrojov finančných príjmov divadla. Roviny či formáty pedagogického pôsobenia Continua možno rozdeliť podobným spôsobom ako u Odinu. Ide o:

- **tréning a prípravu budúcich členov divadla**, elévov;

- **príležitostné workshopy** a dielne pre rôznych záujemcov. Continuo ustálené formy workshopov po vzore Odinu zatiaľ nevytvára ale pripravuje program podľa potreby konkrétneho zadania a témy;

- **tréning účastníkov** letných site-specific projektov;

- **dlhodobú a opakovanú pedagogickú spoluprácu** s divadelnými vysokými školami realizovanú vo forme vedenia pedagogických rezidencií pre ich bakalárskych a magisterských študentov. Ide najmä o spoluprácu s britskou Rose Bruford College of Theatre and Performance z Londýna, talianskou Accademiou Dell'Arte z Arezza, so švajčiarskou Accademiou Teatro Dimitri z Verscia<sup>269</sup> a príležitostne s pražskou DAMU, brnenskou JAMU a ďalšími školami z Fínska, Nemecka a zo Slovenska.

Zameriam sa teraz na poslednú spomínanú oblasť, pretože poradne predstavuje najrozsiahlejšiu pedagogickú aktivitu Continua. Rezidencie študentov divadla na Švestkovom dvore trvajú od dvoch týždňov do troch mesiacov.

Pedagogickému vedeniu sa najčastejšie venuje skúsenejšia časť súboru, niekedy striedavo aj celý súbor. Ide o metodicky dôsledne pripravenú aktivitu, z ktorej má Continuo niekoľkoročné skúsenosti. Je to pre obe strany intenzívna skúsenosť - vďaka komunitnému charakteru života vo Švestkovom dvore sa pracovné hodiny členov súboru na pedagogických aktivitách takmer nikdy nekončia. Konzultuje,

---

<sup>269</sup> Na Accademii Teatro Dimitri Pavel Štourač už 11 rokov pôsobí ako interný pedagóg magisterského stupňa štúdia herectva fyzického divadla.

pracuje a tvorí sa v prípade potreby kedykoľvek. Medzi členmi súboru v pozícii pedagógov a ich študentami nie je prítomná vynútená hierarchizácia. So študentami sa v medziach projektu (a to najmä ak má byť jeho výsledkom predstavenie) pracuje ako s plnohodnotnými členmi tímu, ktorí majú vlastnú zodpovednosť a možnosť ovplyvniť, komentovať a určiť smer procesu. Výnimočne je niektorým študentom po skončení ich štúdií ponúknuté miesto v skupine Continua a stávajú sa jeho plnohodnotnými členmi – v súčasnosti sú dvaja členovia súboru bývalými študentami rezidenčných programov a ďalšia členka sa s ním zoznámila ako účastníčka letného projektu.

Hlavným cieľom rezidenčného pedagogického programu je konfrontovať študentov s:

- fyzickým tréningom;
- fyzickou improvizáciou;
- javiskovými jazykmi herectva Continua, cestami k nim a ich možnosťami;
- princípmi práce Continua, akými sú napr. potlačenie prílišnej a obmedzujúcej intelektuality, prebudenie podvedomia a zvieracieho tela, využívanie chaosu a krízy, laboratórne opakovanie, atď.;

- okolnosťami života skupiny na Švestkovom dvore, a teda zároveň s druhotnými kvalitami práce, akými sú odtrhnutie od civilizácie, medzinárodnosť, nutné varenie, upratovanie a starostlivosť o priestor, náročnosť práce a časového režimu, atď.

Rezidencie bývajú často zakončené koncovým, niekedy rovno absolventským spoločným výstupom v podobe autorského predstavenia vytvoreného zúčastnenými študentami v réžii Pavla Štourača. Toto predstavenie vždy tematicky vychádza zo samotných študentov, ich nápadov alebo ich reakcií na určitú tému, zadanie, z materiálu, ktorý prinášajú. Pri jeho tvorbe sa v práci zájde tak ďaleko, ako ďaleko chcú a stihnú študenti zájsť sami. S týmto predstavením sa niekedy cestuje na turné po Česku a Slovensku a potom zaniká (znova v zmysle konceptu *creatio continua*). Takto vznikli napr. predstavenia *To, co zbylo (What's Left Behind)* v roku 2018 alebo *Stúpanie (The Elevation)* v roku 2015, ktoré boli absolventskými predstaveniami dvoch ročníkov magisterských študentov Accademie Dell'Arte z Arezza v Taliansku.

V pedagogickom procese sa na strane pedagógov znova a znova objavujú sporné body a situácie, s ktorými je nutné sa vysporiadať, a ktorých esencia je formulovaná do opakujúcich sa otázok, ako napr.:

- Ako pracovať so skupinou často zloženou z veľmi rozdielne fyzických pripravených, disponovaných a skúsených študentov?
- Ako s takto nesúrodou skupinou vytvoriť koherentné predstavenie?
- Ako priviesť študentov skúsených v tanci k výrazu a tvorbe fyzického divadla, ktoré sa síce môže zdať zdanlivo totožné s tanečným, no nie je?
- Ako poskytnúť študentom priestor pre využitie všetkého, čo sa doteraz naučili na svojich domovských školách, naučiť ich pritom ešte niečo nové, a zároveň im dať umeleckú slobodu?
- Má byť divadelne-pedagogický proces prednostne chránenou výučbou alebo má byť tvorbou so všetkými jej nárokmi?
- Má byť tvorba záverečného predstavenia výzvou ísť za hranice svojich komfortných možností alebo sa majú pedagógovia uspokojiť s pozvoľným, neuhnaným rozvojom študentov?

Pedagogika Odinu a Continua je prínosná nielen pre študentov, ale ako to tvrdí aj Roberta Carreri z Odinu, neustále sa pri nej učia aj pedagógovia,: „*Aby som mohla preniesť svoju skúsenosť jasne a efektívne, musela som ju najprv sama formulovať. Učenie mi umožnilo zmocniť sa vlastného poznania.*“<sup>270</sup>

Francúzsky filozof Jacques Rancière vo svojej práci *Neznalý učiteľ* uvažuje o modeli pedagóga, ktorý neučí svojich žiakov odpovede, pretože žiadne nemá. Naopak, učí ich dopracovať sa k poznaniu vlastnou cestou a vlastnou námahou a vychováva tak emancipovaných žiakov, ktorých učí učiť sa. Pedagogika Odinu a Continua tomuto modelu v mnohom zodpovedá. Síce vie, kam sa chce dostať, no neustále hľadá, ako tam naviesť vždy nových a vždy rozdielnych žiakov a prebudiť v nich ich vlastné umelecké otázky, ciele, vízie a zanietenie. Učí síce techniku, no tvorbu učiť nedokáže, tú môže spolu s nimi len prakticky realizovať.

---

<sup>270</sup> CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. New York, London: Routledge, 2014, s. 21.

## 7. Potomkovia

### 7.1 Deti Odin Teatretu

Z predošlých kapitol práce by sa mohlo zdať, že prenos ducha a mémov ustal, pretože Odin Teatret a Divadlo Continuo sú už ustálené, uznávané a dobre zavedené divadlá. Nakoniec, Odin sa blíži k 60 rokom svojej existencie, Continuo bude mať 30 rokov. Pravdou však je, že prenos sa neskončil, putovanie ducha tohto typu divadla pokračuje, preskočil počas rokov existencie Odinu a Continua na mnohých ďalších divadelníkov, v ktorých sa zabýval. Rovnako ako predkov, otcov a matky, majú obe divadlá aj svojich nasledovníkov, potomkov. Odchovaných priamo aj nepriamo alebo len okrajovo zasiahnutých. Deti, ktoré svojich rodičov uznávajú a milujú, ale aj také, ktoré ich odvrhujú a popierajú. DNA tohto typu divadla sa ako memetický vírus šíri a replikuje ďalej. O jeho životaschopnosti svedčí fakt, v koľkých nasledovníkoch žije.

Odin Teatret bolo a je inšpiráciou pre divadlá na celom svete vďaka svojej tvorbe a výskumnej činnosti, ktorými sa dostalo do učebníc. Spolu s ďalšími niekoľkými divadlami druhej divadelnej reformy vytvoril základy pre fenomén nezávislého divadla, ktorý je dnes po Európe taký rozšírený.

Priamo ovplyvnil jednak divadlá v 60. a 70. rokoch vznikajúce súbežne s ním – súrodenecké divadlá v Poľsku, Taliansku, Belgicku, Francúzsku, Španielsku a niektorých ďalších krajinách Európy. Potom došlo na jeho skutočné deti. Napr. dánske skupiny Om v Ringkøbingu, Yorick Teatret herca Odinu Tage Larsena, skupina Jasonites vedená herečkou Odinu Juliou Varley alebo Studio Altamira založené asistentom Eugenia Barbu Pierangelom Pompom v Holstebre. Na Odin sa odvoláva množstvo súborov po celej Európe – napr. Teatro Ridotto v Taliansku a Laboratoriateatteri Fennica vo Fínsku. Dodnes má množstvo mladých členov a záujemcov o prácu, ktorí priebežne omladzujú krv skupiny – či už v umeleckej alebo aj administratívnej oblasti.

V posledných rokoch je Odin mimoriadne populárny v Číne, kde sa venuje pedagogickej a workshopovej činnosti a má množstvo žiakov. Skutočne najväčšiu popularitu má v Latinskej Amerike, a to už po niekoľko desiatok rokov. Pravidelne tu hráva, vedie workshopy a pedagogické programy a navštevuje množstvo festivalov. Divadlo je v tomto regióne dodnes vnímané veľmi politicky, ako Brechtovo divadlo

v Nemecku v 50. rokoch alebo divadlo útočiace na režim u nás za socializmu. Preferujú sa tu angažované, až agitačné predstavenia, aj preto sa neviditeľné divadlo Augusta Boala zrodilo práve v Brazílii. Odin vedený revolucionárom Barbom, ktorý na javisku neustále predostiera politické témy, je tam divadelným božstvom a prvým vzorom. V Latinskej Amerike pôsobia viacerí bývalí členovia Odinu, ako napr. herec César Brie, ktorý učí, režíruje a hrá v Argentíne a v Bolívii (príležitostne aj v Taliansku) alebo Sofia Monsalve, ktorá v Kolumbii vedie *Teatro de la Memoria*. V Latinskej Amerike vznikli aj úplne nové skupiny zložené zo študentov Odinu a z jeho pedagogických programov, najmä *Veterného mostu* Iben Nagel Rasmussen: Divadelné laboratórium *Oco*, *Avatar*, skupina *Nuviar* a výskumné divadelné centrá *LUME – UNICAMP* a *Patuanú* v Brazílii a divadlá *El primogénito* a *El Clu del Claun* v Argentíne a mnohé ďalšie.

Medzi ďalšie deti Odinu možno počítať študentov univerzít, žiakov škôl a účastníkov workshopov v Dánsku a v zahraničí, ktorí prišli do styku s jeho pedagogickými aktivitami, vrátane týždennej workshopovej udalosti Odin Week Festival. Tých sú desiatky až stovky ročne. Pravidelne sa takýmto pedagogickým aktivitám kratšieho formátu venuje napr. Roberta Carreri, ktorá učí aj miestne deti v Holstebre a v okolí. Okrem toho treba spomenúť ľudí, ktorí sa spolupodieľali na bartoch Odinu po celom svete. Systematicky ich usporadúva a svojich žiakov vychováva najmä herec Odinu Kai Bredholm.

Aj v bývalom Československu boli skupiny ovplyvnené Odinom. Vychádzali tu preklady jeho textov a práce o ňom, bol obrazom a azda aj ideálom politického divadla v slobodnom svete. Isté nesporne podobné znaky môžeme sledovať medzi ním a hnutím štúdiových divadiel v 70. a 80. rokoch. Prenos mému tu síce nemám doložený, ale predpokladám ho, československí divadelníci sa s ním alebo aspoň s jemu príbuznými skupinami mohli stretnúť napr. na festivaloch v Poľsku a pod. (predpokladám napr. vplyv Odinu alebo Teatru Ósmeho Dnia na prácu HaDivadla a Husy na provázku).

Po nežnej revolúcii došlo v niekoľkých priamym, zásadným prenosom. Okrem Divadla Continuo boli už v samostatnom Česku Odinom a jeho najpríbuznejšími divadlami mimoriadne ovplyvnené pražské divadelné štúdio Farma v jeskyni a nie tak dávno brnenský D'Epoge.

Medzi nepriame, no stále reálne deti Odinu možno rátať aj študentov divadelných škôl po celom svete, ktorí čítajú knihy Eugenia Barbu a jeho hercov,

napr. už legendárny *Slovník divadelnej antropológie* alebo sa inšpirujú jeho praktickou prácou v predstaveniach.

## 7.2 Deti Divadla Continuo

Divadlo Continuo má v Česku zaujímavú pozíciu. Bolo jedným z prvých nezávislých a tzv. alternatívnych divadiel, ktoré začali vznikáť po nežnej revolúcii. Ako jedno z prvých sa začalo zaoberať možnosťami nového cirkusu (z predstavenia ktorého prišlo do kontaktu vo Francúzsku) a projektami site-specific. Vďaka tomu a aj pre svoju konštantnú a plodnú tridsaťročnú činnosť má mnoho nasledovníkov.

Medzi jeho deti možno bez najmenšieho zaváhania rátať všetkých jeho bývalých členov, ktorí teraz pôsobia v iných divadlách a skupinách. Rad mnohých začína jedným z prvých, čo odišli, zakladajúcim členom Dominikom Tesařom, ktorý vo svojom vlastnom divadle *100 opic* vytvára bábkové rozprávky pre deti. Seiline Vallée a Salvi Salvatore vytvorili po odchode z Continua vlastné pohybové divadlo nového cirkusu *Décalages*. Ewa Żurakowska sa stala súčasťou niekoľkých zoskupení charakteristických výrazným javiskovým pohybom a prípravným kultúrnym výskumom smerujúcim k inscenovaniu. Alžběta Kostrhůnová vytvára cirkusové a kabaretné predstavenia. Dmitrij Filippov sa ako herec a režisér pohybových predstavení po niekoľkoročnej skúsenosti s Continuum uchýtil v domovskom Rusku a stal sa veľmi známym, progresívnym tvorcom. Tomáš Mischura v predstaveniach štátneho činoherného *Slovenského komorného divadla v Martine* na Slovensku používa aj fyzické herecké prvky a na *Akadémii umení v Banskej Bystrici* učí svojich študentov holisticky, prepájajúc činohru s pohybovým divadlom a s cestami do hlbín vlastnej psyché. Zuzana Smolová založila svoje nezávislé bábkové, objektové a materiálové divadlo *Waxwing Theatre*. Felix Bauman si v Nemecku práve zakladá nezávislé pohybové divadlo a syn Štouračovcov Jakub Štourač začal vytvárať zvukovo-pohybovo-výtvarno-divadelné performancie. A zoznam by mohol pokračovať ďalej.

Medzi ďalšie deti Continua možno zaradiť stovky účastníkov letných site-specific projektov, ktorých ovplyvnila intenzívna mesačná práca v divadle (niekedy po niekoľko rokov opakovaná). A desiatky študentov britskej Rose Bruford College of Theatre and Performance z Londýna, talianskej Accademie Dell'Arte z Arezza z Arezza, švajčiarskej Accademie Teatro Dimitri z Verscia a aj DAMU, ktorí



v Continuu strávili rezidenčné týždne a mesiace prácou, učením sa a tvorbou alebo ktorých pedagogicky počas celého ich štúdia viedol Pavel Štourač. Spomínanú švajčiarsku školu a niekoľkomesačný pobyt v Continuu absolvoval napr. aj Charles Nomwendé Tiendrebeogo, ktorý v čase písania tejto práce naspäť doma v Burkine Faso zakladá pedagogické a kreatívne divadelné centrum, kde chce rozvíjať a odovzdávať ďalej to, čo sa naučil v Európe.

A nakoniec, dieťaťom Odin Teatretu a Divadla Continuo som aj ja, autor tejto práce. Continua výrazne viac, než Odinu, pretože sa mi v ňom pošťastilo stráviť mnoho mesiacov učením sa, pozorovaním jeho práce a nakoniec aj spoluprácou s ním. Sám vo svojej inej, necontinuáckej praxi pociťujem dopad toho, čo som sa naučil, čo som objavil a čo na mňa ako duch preskočilo práve tam. Aj na základe tejto vlastnej skúsenosti môžem potvrdiť, že prenos mémov skutočne prebehol. Som jeho dôkazom.

## 8. Reflexia práce na inscenáciách Divadla Continuo

### 8.1 *Betwixt and Between*

#### 8.1.1 Zámer a proces

V apríli roku 2021 malo v Divadle Continuo premiéru predstavenie *Betwixt and Between* (v preklade *Ani a ani* alebo *Medzi a medzi*, pričom prvé „ani“ alebo „medzi“ je z jazykového hľadiska archaické). V skratke sa tu na popise práce pokúsím dosvedčiť oprávnenosť tvrdení o Continuu z predošlých kapitol.

*Betwixt and Between* je repertoárovou inscenáciou Continua a je prácou interného tímu divadla. Vzniklo z umeleckých a výskumných ambícií skupiny. Pedagogika sa v tomto prípade neriešila. Kvôli podobnosti niektorých komponentov, postupov a estetiky medzi ňou a predchádzajúcou inscenáciou divadla *Hic sunt dracones* z roku 2020 možno povedať, že spolu patria do akéhosi cyklu či série. V predstavení účinkovali štyria členovia Divadla Continuo: Kateřina Šobáňová, Nicole Nigro, Sara Bocchini a Sean Henderson. Režiroval ho a svetelný dizajn vytvoril Pavel Štourač. Dramaturgom bol autor tejto práce. Scénografiu a bábky navrhol Pavel Štourač a Helena Štouračová. Hudbu vytvoril Jakub Štourač. Okrem toho sa na ňom podieľala jedna produkčná a niekoľko pomocníkov, ktorí vyrábali tvrdú scénografiu.

Projekt inicioval režisér Pavel Štourač. Skupinu Continua inšpiroval niekoľkými základnými témami, ktoré sa v skúšobnom procese snažili preskúmať a divadelne spracovať. Šlo najmä o:

- hudobnú skladbu *Jih*, ktorú vytvoril s Continuum spriaznený taliansky hudobník Elia Moretti, ktorá je vlastne akousi hudobnou cestou po juhočeskej krajine okolo Malovic;

- prostredie inscenácie, ktorým je české pohostinstvo, krčma so zastaraným interiérom z 90. rokov. Základnou situáciou je, že v pohostinstve sedia ľudia, okolo ktorých víria zásadné televízne správy z celého sveta, no ich sa to nijak nedotýka, sú voči nim otupení;

- koncept či princíp *polčasu rozpadu* v zmysle fyzikálneho javu a zároveň ako metafory stavu sveta, v ktorom žijeme;

- názov inscenácie, v preklade *Ani, ani* alebo *Medzi a medzi* odkazuje na stav prechodu, kedy čosi staré už umrelo a skončilo, no nové ešte neexistuje či nevzniklo.

Ide o hodinu vlka, kedy čakáme na to, čo sa stane, ale nie sme si vôbec istí tým, čo nás čaká;

- tekutá modernita či tekuté časy filozofa Zygmunta Baumana a jeho metaforický popis našej doby, ktorým sa skupina inšpirovala k tvrdeniam, že žijeme v časoch, ktoré sú neisté, permanentne premenlivé a pre rýchlosť zmien sa v nich, nemáme šancu zorientovať predtým, ako znova zmenia svoju podobu;

- novinové, televízne a rozhlasové správy o katastrofických a znepokojivých udalostiach z ČR aj zo sveta.

Proces skúšania trval zhruba 5 mesiacov, z toho približne 4 mesiace šlo o laboratórny výskum a 1 mesiac zabrala fáza tvorby koncového tvaru. Herecké laboratórium sa zameriavalo na výskum, analýzu a vtelovanie inšpirácií pochádzajúcich prioritne z oblastí fyzikálnych javov a procesov, akými sú napr.: rozpad častíc, rozklad hmoty, zmena skupenstva (roztápanie), mechanická kolízia objektov, tzv. problém troch telies, opakovanie pohybov s posunom času, negatívny priestor (temná hmota), entropia a boj s ňou a pod. Jeho výsledkom boli herecké kvality a množstvo sólových a skupinových partitúr.

Proces bol poznačený aj istou dávkou skupinovej nestability. Po vyše roku pandemickej izolácie a mnohých s tým spojených komplikáciách, nemožnosti hrať pre diváka, čiastočnej finančnej neistoty a nepredvídateľných osobných problémov sa náročný proces skúšania, ktorý sa vo veľkej miere zaoberal intimitou a bol náporom na psychiku a telesnosť hercov, začal odrážať na emočnom prepätí skupiny. Niektoré zo skúšok boli nad konštruktívnu mieru poznačené negatívami plynúcimi z tohto stavu a proces sa nimi v niekoľkých momentoch zdal byť dokonca ohrozený. Našťastie kvality skupiny a jej pestované hodnoty prevážili, ako aj profesionalita prístupu jej členov a predstavenie sa podarilo dotiahnuť spoločnou prácou až k premiére (neverejnej).

Po vytvorení chaosu z množstva veľmi rôznorodého a obsahovo a formálne vzájomne nesúvisiaceho hereckého materiálu sa pristúpilo k jeho radeniu a montovaniu do jednotného javiskového tvaru. Z chaosu, v ktorom bolo možné všetko, sa mal stať kozmos. Rozličné možné logiky radenia vychádzali z týchto princípov:

- radenie podľa logiky scén reagujúcich na televízne správy (na javisku mala byť televízia a v nej malo bežať útržkovité televízne spravodajstvo, z ktorého mali diváci počuť len zvukovú stopu);

- radenie na základe princípu vrstvenia katastrof, ktoré vychádzalo z nápadu, že na javisku sa budú odohrávať menšie (rozbitý hrnček) a väčšie katastrofy (šírenie

rádioaktivity z jadrovej havárie), no postavy inscenácie voči nemu budú indiferentné, otupené;

- radenie na základe sitcomovej epizodickosti, kedy sú stále tie isté postavy v stále rovnakom prostredí konfrontované s novými a novými dejmi objavujúcimi sa v epizódach. Vzťahy a pamäť postáv je po skončení každej epizódy reštartovaná a nová epizóda nachádza postavy v akomsi bode nula, z ktorého môže znova začať;

- radenie vychádzajúce z princípov filmu *Nenápadný pôvab buržoázie* od Luisa Buñuela, ktorý jednak využíva epizodickosť, no vytvára aj montované bloky scén skladajúce sa z krátkych, epizodických naratívov a nepatričných, cudzorodých surrealistických prvkov (povkladané sny, opakujúce sa obrazy, absurdné a nevhodné komické situácie);

- radenie na základe energetickej úrovne scén, a teda miery ich excitovanosti a sily pôsobenia na citlivosť diváka.

Režisér Štourač sa vo vlastnej kompozícii rozhodol využiť kombináciu všetkých spomenutých radení. To mu prinieslo veľkú dávku režijnej slobody a možnosť približovať sa k svojej osobnej vízii predstavenia.

### 8.1.2 Výsledok

Na konci jarnej fázy skúšobného obdobia sa *Betwixt and Between* interne odpremiérovalo. Jeho tvar možno skratkovito popísať nasledovne:

- predstavenie evokuje množstvo nie príliš príjemných emócií – násilie, osamelosť, krízu identity, napätie a nebezpečenstvo. Výsledný efekt nie je negatívny či ubíjajúci, ale púta pozornosť serióznosťou tém a dôslednosťou ich spracovania;

- je sledom obrazov bez ambície naratívnosti, sú vizuálnymi a situačnými obrazmi, ktoré majú byť divákovi hádankou, sfingou, nie jasným manuálom;

- je to antologická, poviedková inscenácia, v ktorej sa jednotlivé príbehy (resp. bloky či epizódy) preplietajú;

- scény sa odohráva v scénografii pripomínajúcej interiér českej „hospody“ s jukeboxom, ktorý hrá hity z 80. a 90. rokov. Je to tajomný, prapodivný lokál, a zároveň continuácka parafráza Café Müller od Piny Bausch, svojský svet s mierne psychedelickou, znepokojivou atmosférou;

- čas v tomto lokále akoby stál alebo neexistoval, je mýtický a stále prítomný;

- nad hľadiskom je zavesený starý televízor, na ktorého obrazovku diváci nevidia, no počujú z neho zaznievať televízne správy o rozličných katastrofách strácajúce sa v šume;

- v zadnej stene lokálu je veľké plastové okno, za ktorým sa odohrávajú niektoré scény predstavenia. Sú tu teda prítomné tri svety – svet v pohostinstve, svet za sklom a svet prítomný v audio nahrávkach. Scény v nich existujú samostatne, ale niekedy sa ovplyvňujú a prelínajú;

- v predstavení je, okrem hitov z rokov 80. a 90., použitá elektronická hudba pracujúca s ambientom a opakujúcimi sa a zámerne poškodenými a skreslenými zvukmi;

- predstavenie sa formálne skladá zo sóla, dueta a tria;

- v predstavení absentujú herecké dramatické postavy v tradičnom slova zmysle, prítomné sú ich epizodické, fragmentárne náhražky, prítomné len cez fyzické, pohybové prejavy a neživý materiál;

- ide o autorské predstavenie vytvorené metódami devised theatre;

- hlavnými estetikami herectva sú tu javiskový tanec a pohybové divadlo, bábkové a materiálové divadlo a výtvarné divadlo;

- pohybové herecké partitúry sú fyzicky náročné a sú v niektorých pasážach evidentne založené na akýchsi neemocionálnych, prírodných princípoch;

- bábkové sú tu využité ako magické, prapodivné entity, ktoré majú azda predstavovať dvojníkov, alteregá či prízraky z nočných môt postáv. Sú tu prítomné aj tzv. crash test dummies, a teda figuríny, ktoré pri bezpečnostných testoch nárazov nových modelov automobilov simulujú ľudské telá. Na scéne vidíme aj bábkovo-ľudské hybridy – telá hercov doplnené o bábkové nohy spolu naskladané v krabiciach, hlavy bábok a hercov v krabici a pod. Jedna z účinkujúcich vytvorila sólo s tromi nohami a tromi rukami (pričom nie všetky sú, prirodzene, jej vlastné);

- tematizuje sa tu vzťah človeka k človeku, človeka k sebe samému, no aj vzájomný vzťah hmoty a ľudskej bytosti. Človek sa tu zaoberá neživou hmotou a hmota sa zaoberá človekom;

- sú tu použité aj prvky mechanického divadla, a to hlavne v podobe scény tzv. reťazovej reakcie, kedy bez zjavného pričinenia hercov na scéne zo stropu padajú neónové svetlá a káble, ktoré vrazia do labilne umiestnených stoličiek a vratkého stola a spôsobia ich pád;

- predstavenie je plné významotvorných vizuálnych obrazov;

- predstavenie je otvorené, predpokladá autorskú interpretáciu diváka, nevysvetľuje to, čo ukazuje, ale podnecuje záujem diváka o zapojenie sa a vytvorenie si vlastného výkladu.

Tvorivý skúšobný proces, ako to už pri predstaveniach Continua býva, nie je ani v tomto prípade úspešnou premiérou ukončený (opäť prítomný princíp neustáleho creatio continua). Už teraz, pár dní po premiére, keď píšem tieto riadky, je jasné, že predstavenie nie je hotové a že sa bude prepracovávať do novej podoby. Ďalšia fáza skúšania však príde, kvôli časovej vyťažnosti skupiny, na rad podľa všetkého až na jeseň. Tá sa bude sústreďiť, okrem iného, na nasledovné podstatné zmeny v inscenácii:

- rozvinutie možností práce s hereckými kvalitami a bábkami;
- dokončenie častí scénografie, ktoré neboli úplne pripravené a na intenzívnejšiu hereckú prácu s nimi (napr. jukebox bol výrobným tímom dodaný len pár minút pred premiérou a aj keď vyzerá nádherne a autenticky, pracovať sa s ním herecky nestihlo);
- zmenu radenia scén. V podobe, v akej bolo nastavené na premiére dostatočne nefunguje. Dôslednejšou dramaturgickou prácou, vyradením niektorých a rozvinutím iných situácií sa môže kompozícia predstavenia výrazne skvalitniť;
- otázkou je, či bude chcieť režisér Štourač pokračovať aspoň zhruba v nastavených dramaturgických líniách predstavenia alebo ich bude chcieť prepracovať celé a vytvoriť novú inscenáciu. Priznal sa totiž k tomu, že opäť zrežíroval niečo iné, než čo chcel.

## 8.2 Ostrovy

### 8.2.1 Zámer

V roku 2020 pripravilo Divadlo Continuo letný site-specific projekt s názvom *Ostrovy*. Ako pri *Betwixt and Between*, aj tu chcem stručným popisom praktického divadelného procesu a výsledného tvaru, dokázať oprávnenosť tvrdení o Continuu z predchádzajúcich kapitol.

Projektu sa v roku 2020 zúčastnilo 17 mladých ľudí, študentov a profesionálov v oblasti divadla a tanca pochádzajúcich z Česka, Slovenska, Poľska, Španielska, Holandska, Veľkej Británie, Ruska a Turecka, z toho 7 študentiek DAMU. Za Continuo šlo o 3 interných hercov súboru – Saru Bocchini, Seana Hendersona, Kateřinu Šobáňovú, režiséra Pavla Štourača a scénografku Helenu Štouračovú, ktorej po väčšinu projektu vypomáhala bývalá dlhoročná členka skupiny, scénografka Kristýna Patková. Hudbu vytváral Jakub Štourač. Ako dramaturg sa projektu zúčastnil autor tejto práce. Produkciu neustále zabezpečovali 2 – 3 produkční, výrobu scénografie a manuálne práce 3 pomocníci. Projektu sa ďalej v jeho druhej polovici zúčastnili 4 technici a ešte neskôr boli k dispozícii ďalší 4 pomocníci. O varenie sa po celý čas staral vždy jeden profesionálny kuchár. Šlo teda o 25 členov umeleckého tímu a zhruba 15 členov jeho podpornej, organizačnej a technickej časti.

Pôvodný plán počítal s tým, že ročník 2020 letného projektu sa vytvorí a odohrá v budove bývalej opustenej fabriky Koh-i-noor v Českých Budějoviciach. Kvôli pandémie ochorenia covid-19 sa plán musel zmeniť a Continuo opustilo myšlienku práce v uzavretých priestoroch. Ako nové miesto realizácie projektu bol zvolený plenérový prírodný priestor hrádze rybníka Otrhanec na okraji Malovic, neďaleko sídla divadla.

Časový rámec letného projektu zaberie v Divadle Continuo vždy zhruba mesiac. Približne tri týždne trvá tvorba a jeden týždeň až desať dní sa hrá predstavenie, ktoré takto vznikne. *Ostrovy* neboli výnimkou. Popis ich tvorby rozdeľujem do troch fáz, z ktorých každá trvala zhruba týždeň. Každá bola špecifická, náplňou každej boli rozličné časti tvorby, preto ich popíšem samostatne.

## 8.2.2 Prvá fáza: príprava a hľadanie

Práca sa začala prakticky ihneď po príchode všetkých účastníkov do Malovic, po obligátnom predstavení a po tom, ako sa zoznámili s priestormi Švestkového dvora, kde bolo situované celé zázemie a prvé aktivity. Projekt sa realizoval v dvoch úrovniach – v edukatívnej rovine a v rovine výskumu, zberu materiálu a laboratórnej umeleckej a improvizáčnej práce.

Edukatívna rovina spočívala v každodennej práci interných členov skupiny – hercov a režiséra – v sprostredkovaní základných prvkov herectva Continua účastníkom. Šlo o doobedňajšie rozcvičky, tréning realizovaný prostredníctvom hier a cvičení a následne intenzívnu laboratórnu prácu pokúšajúcu sa o rozvoj tvorivého myslenia v možnostiach jazyka Continua, a teda napr. v princípoch materiality, fyzikality, zbavenia sa intelektuálneho a konceptuálneho myslenia, objavovanie tela zvierat'a a ďalších.

Tvorba predstavenia začala prakticky z ničoho (*creatio ex nihilo*). Okrem miesta nebolo známe nič, predpripraveného bolo tiež minimum. Kreatívny tím projektu – účastníci a interný tím Continua – bol hneď v prvý deň konfrontovaný s miestom, kde sa mal projekt realizovať. Svoj výskum, ktorý tento rok nemohol byť pre charakter miesta priveľmi zameraný na jeho históriu (rybník a hrádza nemá zvlášť výraznú históriu), zamerali na načúvanie priestoru, prostrediu rybníka, hrádze, lesa a lesných čistín. Hľadali vnemy, inšpirácie a možnosti pre svoju ďalšiu prácu.

Zámerom Continua bolo, aby bol tento ročník letného projektu v istej oblasti iný, než drvivá väčšina predošlých. Účastníkom bolo už pred ich príchodom avizované, že sa od nich bude očakávať autorský vklad vo väčšej miere, než býva obvyklé. Pavel Štourač nechcel režírovať úplne celé predstavenie, chcel byť skôr jeho supervízorom. Účastníci boli teda požiadaní, aby začali prinášať vlastné nápady na jednotlivé scény a skúšali ich aranžovať aj v priestore. Tím Continua sa ich k tomu naviac pokúšal niekoľko dní viesť špecifickými zadaniami smerujúcimi k podnecovaniu situačného režijnó-dramaturgického spracovania materiálu vlastných nápadov. Prvé pokusy nepriniesli príliš použiteľné výsledky, avšak snaha o užšie zapojenie účastníkov pokračovala ďalej aj do druhej etapy.

Účastníci boli teda jednak trénovaní v jazyku a tvorbe a vytváral sa s nimi pomocou improvizácii prvotný materiál, ale hľadali aj princípy a prvé konkrétny tvaru predstavenia. Z tohto konglomerátu impulzov vznikol, ako je v Continuu obvyklé,



mimoriadne intenzívny chaos možností, materiálu, túžob a ambícií. Čo bolo samozrejme úplne v poriadku.

Súbežne s tým prebiehala formácia dočasnej, relatívne veľkej tvorivej skupiny v počte 25 divadelníkov. Od všetkých účastníkov sa vyžadovalo viac, než len umelecká práca. Šlo aj o pomoc s udržiavaním budovy a čistoty v nej, pomoc v kuchyni a pod. Účastníkom boli priamo aj nepriamo vštepované ďalšie hodnoty, ktoré skupina Continua vyznáva – nutnosť skupinovej práce, akceptácia náročnosti práce, interkultúrne inšpirácie a medzinárodnosť jej tímu (pracovným jazykom okrem okrajovej češtiny bola prioritne angličtina), vzájomný rešpekt a pod.

### 8.2.3 Druhá fáza: objavenie princípov a tvorba fragmentov

V druhej fáze ešte plne pokračovala pedagogická príprava účastníkov tréningom a praktickým rozvojom princípov, na ktorých stojí herectvo Continua. Zároveň došlo k zlomu v snahe priviesť ich k autorskému vkladu na úrovni réžie a dramaturgie jednotlivých scén predstavenia. V druhom týždni príprav sa zámer (bohužiaľ) ukázal ako nerealizovateľný. Materiál ponúkaný zo strany účastníkov nespĺňal kritériá divadelnej situačnosti a nedostal sa z úrovne konceptov a filozofických až tézovitých konštruktov. A ak aj situačnosť obsahoval, nebola účastníkmi spracovaná priestorovo. Muselo sa teda pristúpiť k radikálnemu kroku a projekt sa vrátil k formátu predchádzajúcich ročníkov – účastníci boli naďalej podnecovaní k tomu, aby prinášali herecký materiál, improvizácie a nápady na obrazy, ale hlavným iniciátorom tvorby scén sa stal tím Continua.

Režisér Pavel Štourač prišiel s dvomi definujúcimi princípmi, ktoré mali nahradiť chýbajúci obsah a vklad účastníkov. Prvým bol už tradičný, no funkčný obrat k snom a ich slobode. Účastníci boli požiadaní o to, aby si spomenuli na svoje staré či aby zaznamenali svoje nové sny a podelili sa o ne. Následne boli požiadaní o pokus scénicky spracovať niektoré zo svojich snov. Tie sa spojili s improvizáciami získanými počas laboratórnych skúšok v divadelnej sále na Šveskovom dvore, s inšpiráciami získanými na hrádzi a s nápadiami režiséra Štourača. Na tomto nejednotnom konglomeráte obrazov, myšlienok, nápadov a pohybov sa začalo intenzívne pracovať a v priebehu niekoľkých dní sa z neho vytvoril hrubý herecký materiál, ktorý bol ku koncu fázy pripravený na ďalšiu, už detailnú praktickú prácu na hrádzi rybníka.

Druhým zásadným režisérovým vstupom bol nápad využiť scénografický prvok kociek vsadených do krajiny okolo rybníka, v ktorých a okolo ktorých sa mali odohrávať jednotlivé scény predstavenia v akýchsi výsekoch reality či v podivných akváriách. Šlo vlastne len o drevené rámy vystavané do tvaru kocky tak, aby bolo možné do nich vidieť a voľne cez ne prechádzať a realizovať tak herecké akcie bez obmedzení.

S režisérom Štouračom sme vytvorili koncept vývoja vnútorného deja, rozvoja inscenácie v čase a priestore, ktorý vychádzal z predstavy cesty temným lesom. Vnímajúc les na hrádzi rybníka sme si totiž uvedomili, že najväčší zážitok bude mať divák podľa všetkého zo sledovania nasvietených výjavov v inak temnom, tichom lese a z neistej cesty týmto lesom k ďalším a ďalším scénam. Cesta temnotou mala evokovať výpravu do hlbín podvedomia s čoraz hlbšími snami, resp. preč od civilizácie na miesto, kde naše rúcie a ľudstvo stráca pevnú pôdu pod nohami.

Herci koncom tejto fáze prakticky skúšali na hrádzi rybníka Otrhanec a ich materiál sa začal adaptovať a rozvíjať vzhľadom na miestne podmienky a možnosti. Materiál sa pokusne zasadzoval do niekoľkých možných lokácií. Prejavila sa nutnosť vytrvalosti, práca bola nielen fyzicky náročná a vyčerpávajúca, no mimoriadne ju znepriemňovali aj roje komárov neustále útočiacich na akúkoľvek odkrytú, ale aj zakrytú časť tela. Začalo sa skúšať v noci a na oddych účastníkov bolo čoraz menej času. Intenzívne sa vyrábala tvrdá scénografia (napr. kocky a niekoľko plátí), bez ktorej sa mnohé zamýšľané scény dali skúšať len ťažko a polovičato.

#### 8.2.4 Tretia fáza: kompozícia celku

Práca účastníkov sa v tretej fáze sústredila hlavne na prácu na konkrétnych zadaniach a skúšanie s režisérom a pod dohľadom členov Continua. Od tréningu sa upustilo, ako aj od striktno nenasmerovanej improvizáčnej tvorby. Zostali len potrebné každodenné rozcvičky a cviky udržiavajúce fyzickú pripravenosť.

Ústredné režijnó-dramaturgické a scénografické koncepty vytvorené v predchádzajúcej fáze sme opakovane overovali, domýšľali a upravovali. Myšlienka diváckej cesty temným lesom, analýza tzv. energetickej kvality scén (a teda ich významovej závažnosti, sensorickej a emočnej pôsobivosti) a logistické limity

pomohli zorganizovať scény do konečného poradia<sup>271</sup>. Cesta do hlbín temného lesa doplnila myšlienkovú mapu predstavenia a dotvorila niekoľko jeho ďalších prvkov, ktoré ešte popíšem. Neustávala snaha o vyhnutie sa jednoznačnosti diváckej interpretácie inscenácie a o jej čo najväčšiu otvorenosť pri zachovaní konkrét jednotlivých scén.

Z chaosu sa definitívne stával kozmos. Jednotlivé scény v celku našli svoje miesto alebo boli vyradené a nepoužité. Prehĺbila sa nutnosť skúšania v každej dennej hodine, čo malo za dôsledok neustávajúcu prítomnosť nekonečných rojov komárov, na ktoré úplne nezaberali žiadne repelenty a ani niekoľko vrstiev oblečenia. Skúšalo sa v teple, v daždi a v noci, pretože bolo treba začať pracovať so svetlom a zvukom, ktorý sa nočnou krajinou nesie inak.

Vytrvalosť a zanietenosť účastníkov bola skutočne potrebná, rovnako ako ich disciplína, obetavosť a snaha obmedziť šírenie negatívnych emócií a reptanie, ktoré sa v skupine počas letného projektu vždy nakoniec objaví. *Ostrov* sa našťastie obišli bez zásadnejších konfliktov či agresívneho a nekonštruktívneho vybitia nahromadených emócií, čo je pre takýto druh projektu a takú náročnú prácu v podstate výnimočné. Oceniť je treba aj zodpovednosť, s ktorou účastníci pristúpili k potrebe vydržať až do konca a projekt skutočne dokončiť – stáva sa, že niektorí napätie nezvládnu a odídu. Toho roku sa tak našťastie nestalo, len jeden z účastníkov sa po triezvom zvážení svojich možností a ambícií rozhodol stiahnuť z praktickej performatívnej práce a venoval sa technickému zabezpečeniu zvuku, čo tiež veľmi pomohlo.

Pre mňa bolo veľkým zadostučinením aj to, že scény, ktoré sa zdali byť po dlhý čas problematické a kvalitatívne nekorelujúce so zvyškom predstavenia, sa vďaka práci účastníkov a dôvere členov Continua, stali rovnako zaujímavé, hodnotné a pre celok rovnako podstatné ako tie, v ktoré sa verilo od začiatku. Taktiež ma potešila dôvera, ktorú do rúk členov Continua vložili samotní účastníci. Intenzívna práca na podivnej, pre mnohých dlho nezrozumiteľnej inscenácii, množstvo zdanlivo provizórnych a netradičných riešení, vyžadovanie niečoho, na čo nie sú divadelníci bežne zvyknutí a dokončovanie práce na poslednú chvíľu pre mňa neboli po predošlých skúsenostiach s Continuum ničím prekvapujúcim. Pre účastníkov však šlo o skok do neznáma a to, že veci takto fungovať môžu a v Continuum nakoniec takto fungujú najlepšie, pre nich nebola samozrejmosť, ale vec dôvery.

---

<sup>271</sup> Stručný scénosled predstavenia je možné nájsť v prílohe tejto práce.

V poslednej fáze došlo aj na spoluprácu s miestnou komunitou. Niekoľko dievčat z Malovic, ktoré Continuu s letným projektom pomáhajú už pravidelne, sa zapojilo do pomocných prác a do epizódneho, nenáročného účinkovania v predstavení.

Miera fyzickej a psychickej pracovnej záťaže bola okrem objektívne veľkého časového vyťaženia, individuálna – každý účastník si z nej nabral toľko, koľko chcel a zvládol. Mnoho z nich sa dostalo len po určitý psychický blok obmedzujúci ich fyzické možnosti. Ďalší zhruba na pol cestu k profesionálnemu pohybovému a hereckému prejavu a niekoľko z nich podali skutočne profesionálny výkon. Nie vždy to boli tí, ktorí boli pred príchodom na letný projekt najskúsenejší.

Prvá generálka a prvý skutočný zbeh všetkých scén v poradí a rozsahu, v akom sa mali skutočne odohrávať, sa odohrala až na premiére, ako je to pri letných projektoch Continua pravidlom. Niektoré scény, časti scénografie a jediné naživo hrané hudobné číslo predstavenia sa totiž dokončovali ešte pár desiatok minút pred príchodom prvých divákov k rybníku.

### 8.2.5 Tvar a estetika výsledného predstavenia

Po zhruba troch týždňoch intenzívnych príprav a tvorby vzniklo autorské site-specific predstavenie, ktoré našťastie mohlo byť vďaka pozitívnemu epidemiologickému vývoju prezentované pred divákmi. Trvalo asi 90 minút a bolo dimenzované na asi 120 divákov. Zahralo sa osemkrát a videlo ho dohromady zhruba 1200 divákov. V skratke je možné jeho hlavné znaky popísať nasledovne:

- jednotlivé scény predstavenia sa odohrávali v lese, na čistinách na hrádzi rybníka Otrhanec a na lúke za hrádzou. Práca s geniom loci sa tento rok sústredila na prírodu a situáciu človeka v nej, nie na históriu či architektúru miesta, čím Continuo do určitej miery opustilo zaužívané vzorce postupov práce z minulých rokov, ktoré sa zameriavali hlavne na pamäť miesta či ľudské spomienky naň;

- divák bol nútený tak, ako v stredovekom mansionovom divadle alebo ako na katolíckej pašiovej kalvárii, putovať od lokácie k lokácii, aby sa dostal k ďalším scénam predstavenia;

- každý večer boli vytvorené 3 – 4 skupiny divákov po zhruba 30 – 40 ľuďoch. Viac skupín vzniknúť nemohlo z logistických dôvodov – pretože herci museli medzi

niektorými lokáciami prebiehať, aby stihli nasledujúce vystúpenie. Na viac ako 4 skupiny nebolo predstavenie projektované;

- predstavenie riadil vysielačkou režisér. Koordinoval svetelných aj zvukových technikov, ktorý dávali signály hercom. Bol ustanovený presný interval – 2 minúty na presun divákov medzi scénami a 5 minút na jednu scénu. Každá scéna sa musela zahrať pre každú skupinu divákov, a teda 3 až 4 krát. Scény boli samozrejme projektované tak, aby sa vtesnali do 5 minút a pritom v nich bolo všetko, čo tam tvorcovia chceli mať;

- keďže sa predstavenie začínalo každý večer až po zotmení, diváci sa po hrádzi pohybovali v tme len po sporo osvetlenom chodníku. Ich cesta tak mohla byť skutočne výpravou do hlbín temného lesa;

- z tmy sa pred divákmi vynárali jednotlivé obrazy a silné vizuálne prvky dobre nasvietených veľkých (cca 3x3x3 metre) drevených rámov kociek. Inscenácia nemala ambíciu vytvárať naratív, ale predostrieť pred divákov montážou vytvorenú sériu obrazov na hranici medzi divadlom a výtvarnou inštaláciou;

- scény boli vytvárané so zámerom vyvolať archetypálne asociácie;

- kocky pôsobili v prírodnom prostredí symetricky a umelo, ako výseky iných realít a nové, nepatričné svety vmontované do prírody;

- druh voľby vizuality scénografie (geometrické kocky, neónové svetlá, plasty a igelity) a spôsob ich použitia boli časťou snahy Continua o novú, modernejšiu vizualitu letných projektov. Oproti tradičným sviečkam plávajúcim po vode, inštaláciám vytvoreným z okienok a „pekným“ kostýmom, na ktoré boli diváci zvyknutí, šlo o posun do nového, menej známeho teritória;

- názov predstavenia *Ostrov* koreloval s umiestnením scén do oddelených priestorov kociek. Podnecoval divácke interpretácie – šlo o ostrovy, ktoré mali byť metaforou či parafrázou samoty, násilne či dobrovoľne oddelených identít v mase ľudstva, pandemických karantén a izolácií alebo snov, ktoré sú temnými ostrovmi v mori ľudského vedomia či niečím úplne iným? Otvorenosť možných interpretácií významov predstavenia ako celku, ako aj jeho jednotlivých častí vytvárala pre podvedomie divákov projekčné plátno na tvorbu vlastných príbehov, ktoré mohli byť aj príbehmi ich myslí a osobných histórií;

- ostrovy sa nachádzali v akomsi mýtickom, snovom či podvedomom bezčase, v ktorom čas neexistoval, resp. sa opakoval (scény sa evidentne opakovali, diváci si toho boli vedomí). Rybník, les, lúka a obrazy v nich rovnako podnecovali mýticko-prírodné kontexty diváckych vnemov;

- z hľadiska estetik boli v scénach použité nasledujúce jazyky: pohybový (fyzicko-tanečný), bábkovo-materiálový, jazyk divadla masiek, výtvarný a inštalačný. Šlo teda o synkretický, prerastený mnohotvar, v ktorom jednotlivé jazyky ako zložky kompozitu nepôsobili rušivo, ale dopĺňali sa v barokovej mnohosti výraziva. V tomto *Ostrovy* naplno súznili s charakterom repertoárových inscenácií Divadla Continuo. A to nielen v herectve, ale aj v réžii a dramaturgii – bola tu, ako som už spomenul, použitá montáž (nesúvisiace scény radené do jedného celku), podvedomá tvorba a premietanie na podvedomie diváka, energetické radenie, materialita, princíp chaosu a kozmu v tvorbe atď.;

- niektorí herci sa pred divákmi objavovali v maskách zvierat. Plnili jednak úlohu aktérov scén v niektorých kockách, aj sprievodcov divákov na ceste medzi lokáciami. Ich rola sa neskôr zmenila. Sprievodcovstvo divákov opustili a vytvoril sa dojem, že nad miestom, ako aj predstavením začali preberať kontrolu. Najprv sa na nich dívali diváci (napr. v scénach v kockách), neskôr oni skúmali výjavy ľudí-hercov v kockách a nakoniec skúmavo pozorovali divákov;

- počas cesty lesom diváci sledovali vývoj scén nasledujúci logiku „od usporiadanosti k dekompozícii a deštrukcii“, pričom sa zároveň zvyšovala aj vnútorná nelogickosť, sensorická vypätosť a naliehavosť scén. Postupne dochádzalo čoraz viac k rozvoju tém, motívov a liniek iniciovaných v úvode cesty. Tento vývoj smeroval do temnoty nejasnosti a mal vyvolať temné pocity nebezpečenstva, skrývanej agresie a ďalších znepokojujúcich emócií (stále však za pôsobivého výtvarného a divadelného spracovania);

- kocky ako ústredný výtvarný element prebrali vývinový princíp deštrukcie a prepadu do emočnej a významovej temnoty. V prvých častiach diváckej cesty hrádzou boli biele, pravidelné a takmer dokonalé. Postupne, s prevládajúcou nadvládou animálneho princípu menili farbu na sivú či sýto červenú a na konci cesty sme z nich našli len obhorené, sčerneté zvyšky pohodené pri chodníku. Aj na ich premene sme mohli sledovať vývoj od svetla do temnoty, od civilizácie naspäť k prírode, od človeka k zvierat'u, od rácia k podvedomiu, od pravidelných foriem k nepravidelnosti, od bezpečia k neistote a pocitu ohrozenia;

- po východe z lesa čakala na lúke vedľa rybníka na divákov posledná, zhruba pol hodiny trvajúca scéna, ktorá bola schválne vytvorená v protipohybe proti predošlej estetike inscenácie. Bola viac výtvarná než dramatická, pomalá sprevádzaná živou hudbou. To, že bola akoby vytrhnutá z kontextu zvyšku inscenácie malo za cieľ zbúrať divákovi ich doterajšie interpretácie a posledným

dramatickým obratom v štruktúre predstavenia pred jeho koncom podnietiť ešte raz nové divácke výklady;

- hudobná zložka bola, až na poslednú scénu, realizovaná v estetike nezvyklej pre letné projekty Continua. Využívaná bola hlavne neživá, reprodukováaná elektronická, ambientná a soundscapeová hudba. Teda žiadne folklórne či mystické ženské chórové spevy alebo basa a husle, ako bývali skalní diváci zvyknutí;

- verbálny text sa v predstavení vôbec neobjavil;

- herci boli neustále pripravení v prípade nutnosti improvizovať. Jednak na nich číhala nepredvídateľnosť jednotlivých divákov, ale aj možné komplikácie v logistike presunov diváckych skupiniek, nevypočítateľnosť počasia a niektorých výtvarných elementov (rýchlosť tvrdenia tekutej sadry bolo možné skutočne predvídať len ťažko, aj napriek tomu, že sme ju skúmali niekoľko hodín);

- tvorba predstavenia pokračovala aj po premiére. Vychytávali sa chyby, navrhovali a aplikovali vylepšenia v kreatívnej, aj v logistickej oblasti. Tvar inscenácie sa ustálil až okolo štvrtej reprízy. Herci teda museli zostať aktívni a pripravení na zmeny relatívne dlho po premiére.

Za zmienku stojí, že isté prvky scén Ostrovov pripomínajú predstavenie letného site-specific projektu *Jizvy v kameni* z roku 2010<sup>272</sup>. Hlavnú náplň dramaturgie a zdroj inšpirácií pre scény Jizev (inscenovanie spomienok pamätníkov viažucich sa na priestor poľnohospodárskej usadlosti Rábín pri Malovicich) nahradilo v Ostrovoch vytváranie série mnohých zdanlivo nesúvisiacich surrealistických svetov. Okrem toho Continuo výrazne zmenilo estetiku, ktorou neskoršiu inscenáciu vytvorilo. Forma sa teda čiastočne a mierne zopakovala, obsah a estetika nie.

---

<sup>272</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 123.

## 9. Záver

Táto práca sa pokúšala popísať priebeh a mechanizmy šírenia inšpirácie medzi dvomi spriaznenými, ale zároveň odlišujúcimi sa divadlami – medzi dánskym Odin Teatretom a českým Divadlom Continuum a ponúknuť vysvetlenie dôvodov tohto šírenia. Práca systematicky sleduje, čo majú obe divadlá spoločné. A je toho mnoho: otcov a matky, spôsob života a podobu skupiny, mnohé princípy a elementy tvorby ako aj fakt, že existujú a pracujú dlhšie, než iné skupiny, ale aj svoj neustávajúci vývoj a večnú túžbu hľadať a objavovať a mnoho ďalšieho. Práca sa taktiež sústredila na drobné či väčšie rozdiely v prejavoch spracovania evidentne rovnakých zdrojových inšpirácií, ktoré sú dané rozdielnymi kultúrnymi, historickými a geopolitickými kontextami, ako aj individualitou jednotlivých tvorcov. Súbežne s popisom procesu a dôsledkov šírenia inšpirácií práca vlastne poskytuje prehľad najpodstatnejších znakov života a tvorby Odin Teatretu a Divadla Continuo, dvoch výnimočných a svojských divadiel, ktoré sú vo svojich kontextoch podstatnými aktérmi divadelného života. Zahrnul som do nej poznatky získané nielen štúdiom literárnych a audiovizuálnych prameňov z prednášok a osobných rozhovorov, no najmä vlastné skúsenosti, myšlienky, názory, súdy a krátky pohľad do svojej praktickej spolupráce s Divadlom Continuo.

Považujem za potrebné vrátiť sa ešte k niekoľkým nástojčivým otázkam, ktoré od začiatku hnali môj záujem k napísaniu práce a ktoré som si v jej úvode zadefinoval a rečnícky položil. Na jej konci totiž na ne môžem s určitosťou odpovedať.

1. *Existuje obecné obmedzené množstvo modelov či formátov tvorby, života a prevádzky divadelných súborov?*

Odpoveď: Áno, ich počet je podľa mojich zistení obmedzený.

2. *Možno pozorovať akési vzorce aj v tvorbe, správaní sa, názoroch a preferenciách jednotlivých divadelných tvorcov?*

Odpoveď: Áno, vzorce v týchto oblastiach jednoznačne pozorovať možno.



3. *Opakujú a navracajú sa tieto vzorce a preferencie v dejinách divadla stále znova a znova? Ide o niečo podobné Nietzscheho večnému (historickému) návratu alebo cyklickému času u Eliadeho?*

Odpoveď: Áno, vracajú sa cyklicky, ale niekde sú zároveň neustále prítomné a vytvárajú sa akési ich rezervoáre, z ktorých sa čerpajú zdroje pre spomínané cykly.

4. *Je možné odčítať znaky takéhoto procesu aj v prípade vzťahu Odin Teatretu a Divadla Continuo?*

Odpoveď: Jednoznačne áno. Táto práca je plná jeho dôkazov.

5. *Ak sa skutočne takýto proces odohráva, ako ho nazvať?*

Odpoveď: Inšpiráciou, prenosom odkazu, vykrádaním, memetickou infekciou, putovaním ducha a ďalšími a ďalšími možnými názvami.

Ku kladeniu si týchto otázok a k skúmaniu oblastí, ktorými sa práca zaoberá, ma priviedol úprimný osobný záujem či lepšie povedané potreba – túžba spoznať obe pre mňa fascinujúce divadlá podrobnejšie, „na vlastnej koži“ a dozvedieť sa, čo za podivné a pre mňa nezrozumiteľné puto medzi nimi existuje. Možnosť spoznať obe som mal do relatívne veľkej miery, ale viac Continuo. Ich vzťah som si vysvetlil pomocou teórie mémov, elementárnych prvkov kultúry, ktoré sa medzi ľuďmi šíria ako kultúrna infekcia, a o ktorých existencii síce nie som ani zďaleka absolútne presvedčený, no vysvetľovala by mnohé z toho, nad čím som dlho premýšľal. Akceptáciou možnosti existencie mémov som si vytvoril mentálny svet, v ktorom som vzťah oboch divadiel mohol lepšie spoznávať. Tento svet je možno len ilúziou reality. Presne tak, ako o tom píše Pavel Štourač: „(...) spoločne s naší touhou rozumieť, jsme vždy ochotni a připraveni vyměnit opravdové poznání za zdání poznání, jinými slovy, že nás úplně stejně jako poznání uspokojí iluze poznání (...)“<sup>273</sup> Musím sa úprimne priznať, že táto, aj keď potenciálne zdanlivá ilúzia reality moju túžbu do veľkej miery skutočne uspokojila.

---

<sup>273</sup> ŠTOURÁČ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011, s. 26.

## 10. Zoznam použitej literatúry

### Knižné zdroje

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. 1. vyd. Bratislava: THALIA – Press, 1993. ISBN 80-85718-06-5.

BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: burning down the house*. 1. vyd. New York, London: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-54921-9.

BARBA, Eugenio. *Theatre: solitude, craft, revolt*. 1. vyd. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999. ISBN 1902867033.

BARBA, Eugenio. *The Floatings Islands: reflections with odin teatret*. 1. vyd. Holstebro: Thomas Bogtrykkeri, 1979. ISBN 87-7419-209-4.

BARBA, Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges: my journey through asian acting techniques*. 1. vyd. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2015. ISBN 978-0-415-71929-2.

BARBA, Eugenio. *The Paper Canoe: a guide to theatre anthropology*. 2. vyd. London, New York: Routledge, 2002. ISBN 978-0-415-11674-9.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny: Institut umění - Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7106-369-X.

BLACKMORE, Susan. *Teorie memů: kultura a její evoluce*. 1. vyd. Praha: Portál, 2001. ISBN 80-7178-394-3.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. 1. Vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně; Praha: Městská lidová knihovna v Praze, Akademie múzických umění v Praze, Institut umění - Divadelní ústav, 1993. ISBN 80-7008-037-X.

- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946 – 1987*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996.
- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.
- BRUKKER, Gustáv, OPATÍKOVÁ, Jana. *Velký slovník cudzích slov*. 1. vyd. Bratislava: Robinson, 2006.
- CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: traces of an odin teatret actress*. 1. vyd. New York, London: Routledge, 2014. ISBN 978-1-138-78000-2.
- DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. 1. vyd. London, New Dehli, New York, Sydney: Bloomsbury Academic, 2004. ISBN 978-0-8264-7716-3.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. 2. vyd. Praha: Hermann & synové, 2019. ISBN 978-80-87054-63-5.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1993. ISBN 80-85241-51-X.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy: epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 80-88987-47-4.
- FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. 1. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2002. ISBN 80-86182-27-4.
- GIBODA, Michal (ed.). *Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. 1. vyd. České Budějovice: Halama, 2010. ISBN 978-80-87082-15-7.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál: texty 1965 – 1969*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 1999. ISBN 80-7149-276-0.
- HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: stručné dějiny lidstva*. 2. vyd. Praha: LEDA, 2013. ISBN 978-80-7335-388-9.

- KENNEDY, Dennis. (ed.) *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*. 1 vyd. Oxford: Oxford University Press, 2003. ISBN 0198601743.
- LORCA, Federico Garcia. *In Search of Duende*. 1. vyd. New York: New Directions, 1998. ISBN 0-8112-1376-5.
- LUKACS, John. *Na konci věku*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1781-9.
- MISTRÍK, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. 1. vyd. Bratislava: Veda, 2006. ISBN 80-968514-3-8.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-85885-79-4.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. 1. vyd. Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993.
- OSIŃSKA, Katarzyna. *Klasztory i laboratoria: rosyjskie studia teatralne: stanisławski, meyerhold, sulerżycki, wachtangow*. 1. vyd. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003. ISBN 83-89405-06-7.
- OSIŃSKI, Zbigniew. *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*. 1. vyd. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2014. ISBN 978-1-138-77991-4.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. ISBN 8088987245.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium - Texty -: druhá část*. 1. vyd. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN 80-85040-07-7.

PREMINGER, Alex, BROGAN T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 1. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1993. ISBN 9780691154916.

SAVARESE, Nicola. *Eurasian Theatre: drama and performance between east and west from classical antiquity to the present*. 1. vyd. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2010. ISBN 978-0-415-72297-1.

SCHINO, Mirella. *Alchemists of the Stage: theatre laboratories in europe*. 1. vyd. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, New York, London: Routledge, 2013. ISBN 978-0-415-72296-4.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Autorisované vyd. Praha: Svoboda, 1946.

TOMÁŠ, Eduard. *Milarepa*. 1. vyd. Praha: Avatar, 1996. ISBN 80-85862-12-3.

TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. 1. vyd. New York, London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-27328-5.

VINAŘ, Josef. *Divadlo J. Grotowského I. Díl, Sešit první*. 1. vyd. Praha: Josef Vinař, 1985.

WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre: eugenio barba and the odin teatret*. 1. vyd. New York, London: Routledge, 1993. ISBN 0-415-08149-1.

### Elektronické knihy

ECO, Umberto. *Meno ruže*. 2. vyd. Bratislava: Vydavateľstvo Sloart, 2000. ISBN 80-7145-459-1. Elektronická epub verzia.

TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: twentieth-century chinese-western intercultural theatre*. 1. vyd. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. Elektronická edícia Kindle.

## Diplomové a dizertačné práce

MIKULINCOVÁ, Heda. *Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret: fenomén světového divadla 20. století*. Brno, 2013. Magisterská diplomová práce na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne v Ústave hudební vědy. Vedúci diplomovej práce Mgr. Bohumil Nekolný.

ŠTOURACĚ, Pavel. *Hledání místa pro divadlo*. Praha, 2011. Dizertačná práce na Divadelnej fakulte Akademie múzických umění v Praze v študijnom programe teorie a praxe divadelní tvorby. Vedúci dizertačnej práce prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

## Novinové články

PILÁTOVÁ, Jana. Continuo aneb Nezávislost a tejpování. *Divadelní noviny*. 2001/10, s. 14.

## Zatiaľ nepublikované textové materiály

ŠTOURACĚOVÁ, Helena: *Proč je důležitá práce s materiálem*.

## 11. Prílohy

### 11.1 Dokumentácia inscenácie Divadla Continuo *Betwixt and Between*

#### 11.1.1 Scénosled

##### 1. **Intro v bare**

Nemoderný bar. Stoly, stoličky. V zadnej stene miestnosti veľké plastové okno.

Kateřina a Sean sedia na stoličkách za jedným zo stolov a znudene sa dívajú na televízor, ktorý je umiestnený nad divákmi. Neónové svetlo nad nimi bliká. Mali by s ním niečo urobiť, no neurobia nič.

##### 2. **Reťazová reakcia**

Niekde nad nimi vybuchne žiarovka či nastane skrat. Zo stropu, spomedzi svetiel na zem padajú svetlá a káble, zhodia stoličku a tá svojím pádom náhodou zapne jukebox, ktorý začne hrať.

##### 3. **Sara pozerá v televízore správy**

Saru vidíme za oknom prechádzať popred bar. Zaujme ju, čo vidí v televízore v bare. Vstupuje dnu, vypojí jukebox, aby počula, čo sa hovorí v TV. Počuť zašumenú správu o nejakej katastrofe. Sara chce odísť, ale to, čo sa potom objaví v TV (diváci to nevidia) ju usadí na stoličku a v bare už zostane.

##### 4. **Káble č. 1**

Absurdná, psychadelická scéna. Sean vypája a zapája na zemi pohodené káble a osvetlenie na scéne sa podľa toho prapodivne, nelogicky mení.

##### 5. **Sólo za sklom**

Počas jednej zo svetelných premien Seanových káblov sa za sklom udeje pohybové sólo Nicole. Jeho podtextom je nebezpečie a žiadosť o pomoc smerom k divákovi.

## 6. **Káble č. 2**

Sean po Nicolinom sóle znova pokračuje s absurdnou hrou so zapájaním káblov, akoby sa nič nestalo, až kým sa osvetlenie nevráti do pôvodného stavu. Miestnosť je už ale prázdna, Kateřina a Sara sú preč. Sean sa posadí na stoličku. Tma.

## 7. **Býk**

Spoza okna sa na Seana díva postava s maskou lebky býka na tvári. Klope na okno. V ruke má balík a naznačuje Seanovi, že je pre neho. Sean odchádza po balík. Postava s maskou mizne.

## 8. **Balík č. 1**

Sean sa vracia s oveľa väčším balíkom, než by sme čakali. Položí ho na stôl. Z krabice vylieza bábka (veľký manekýn), zdá sa, že sa hýbe sama. Je veľká ako Sean, vyzerá ako Sean a je oblečená ako Sean. Odohrá sa medzi nimi scéna kontaktu. Bábka, už vedená vodičmi, najprv padá na zem a potom vstáva a odchádza preč zo scény. Krabica je odnesená zo stola. Seana sedí za stolom a akoby sa snažil na niečo spomenúť, robí tie isté pohyby, ktoré vykonávala bábka. Tma.

## 9. **Ľudské vzťahy č. 1**

Svetlo. Za jednotlivými stolmi v bare sedia osamote Kateřina, Sara a Sean. Z individuálnych mechanických pohybových sôl sa dostávajú do vzájomných interakcií, ktoré končia nedorozumeniami a disharmóniou, tužbou kontakt zrušiť.

## 10. **Nicole s perlami**

Do predchádzajúcej scény, vstupuje Nicole vo výraznom bordovom kabáte. Sedí sama za stolom a sleduje akcie ostatných. Keď ostatní skončia scénu a odídu, začína svoje tanečné sólo s perlovým náhrdelníkom. To končí tak, že sa Nicole díva von oknom na západ slnka.

## 11. **Anjel**

Slnko zapadlo. Dve postavy za oknom nesú na nosítkach opitého anjela, ktorého hrá Kateřina. Ten z nosítok spadne. Má zúbožené krídla a fľašu



v ruke. Postavy s nosítkami odídu. Anjel sa snaží dostať do baru, ale cez sklo to nejde, nevie nájsť kľučku od dverí, lebo tam žiadna nie je.

## **12. Sledovanie TV**

Počas anjelskej scény sa vpredu odohráva prestavba. Keď sa Kateřina už bez anjelských krídiel dostáva dnu, nachádza skupinu ľudí zabávajúcich sa na nejakom programe v TV. Spolu s nimi program chvíľu sleduje, sadá si na stôl.

## **13. Kateřinin pád**

Zo stola Kateřina štylizovane padá na zem, kde vidíme jej ďalšie sólo, situované len nízko pri zemi a pracujúce, okrem iných prvkov, aj s pomalým kotúľaním sa. Počas neho zhodí jeden zo stolov. Odkotúľa sa mimo scénu.

## **14. Vermeer**

Sean znova sám v bare sedí za stolom, presne tak, ako predtým. Na okno mu znova niekto klope. Je to dievča s perlovou náušnicou z Vermeerovho slávneho obrazu. Znova má pre neho balík. Sean odchádza po balík.

## **15. Balík č. 2**

Sean opäť prináša väčší balík, než by sme mohli predpokladať. Položí ho na stôl. Balík sa sám otvára a sú v ňom natlačené Kateřina a Sara s bábkovými nohami, ktoré sa snažia dostať von. Tma.

## **16. Nicole s tromi nohami**

Svetlo. Na stoličke vidíme sedieť Nicole. Ukáže sa, že má o jednu bábkovú ruku a taktiež o nohu navyše. Pomaly s nimi tancuje, stále sediac na stoličke. Tma.

## **17. Ľudské vzťahy č. 2**

Znova typický bar. Za stolmi sedí Sara s bábkou v životnej veľkosti, Nicole s bábkou v životnej veľkosti a Kateřina so Seanom. Prebiehajú tiché dialógy – dva s bábkami sú harmonické, medziľudský nie je, práve v ňom vzniká pohybový konflikt a tanečný boj. Partneri sa vystriedajú a Nicole so Seanom majú duet obsahujúci krčovitú objímanie sa. Dievčatá postupne miznú.

**18. Sean sa háda s bábkou**

Sean je na javisku sám. V rámci tanečno-pohybovej partitúry sa háda s bábkou. Nedohodnú sa a Sean odchádza dozadu za okno.

**19. Testovacie figuríny**

Za oknom vidíme všetky tri herečky, ako na stoličky hneď za sklo usádzajú testovacie figuríny v ľudskej veľkosti. Jednu z nich nahradia Seanom. Figuríny sú vrhnuté proti sklu, narazia doň a znova sú usadené na stoličku. To isté sa deje Seanovi. Herečky sa tiež dostanú na miesta figurín a narážajú na sklo. Tma.

**20. Duet cez sklo**

Sara, ktorá je pred sklom v bare a Nicole, ktorá je za sklom, tancujú v tesnom kontakte, oddelené len sklom, duet založený na opakovaní sa, zrkadlení sa, časovom posune a dopĺnaní sa.

**21. Sara a Alzheimer**

Sara z duetu plynulo prejde do sóla na stoličke bez operadla v bare. Jej partitúra spája materiál paralýzy tela spôsobenú Alzheimerovou chorobou a spomínaním si na dávno zabudnutý tanec starej baletky.

**22. Hlavy v krabici**

Z ničoho nič za sklom vidíme z prava doľava presúvať sa veľkú otvorenú krabicu. V nej sa pomaly pohybujú bábkové hlavy a hlavy ľudí v životnej veľkosti. Náhle zmiznú. Tma.

**23. Sara s bábkou na stole**

Svetlo odhalí na stole ležiacu Saru. Za ňou za stolom sedí bábka – Sarina dvojníčka v životnej veľkosti, len asi o pätnásť rokov staršia. Živá Sara je ako omámaná a bábková Sara ju dotykmi rúk skúma a pohráva sa s jej telom akoby to bolo mača. Tma.

**24. Násilie**

Za sklom vidíme, ako dvaja útočníci v kožených budnách a čapiciach, akoby v nejakej postrannej uličke, zaútočia na Nicole. Tá sa im bráni, no neubráni.

Udierajú ju, prevlečú jej blúzku cez hlavu a zhodia na zem. Tu je Nicole bez toho, aby si to diváci všimli, vymenená za pripravenú Saru v rovnakých šatách. Útočníci postaví Saru, diváci si stále myslia, že ide o Nicole. Dotýkajú sa jej a natlačia ju na sklo.

Vpredu, v bare, sa do toho zároveň rozsvetuje svetlo a vidíme Nicole sedieť za stolom, strnulým pohľadom sa díva dopredu. Priestor za sklom sa zhasína.

## **25. Nicole a jej negatívne sólo**

Vpredu prechádza Nicole do svojho sóla založeného na improvizácii s témou „cesta negatívnym priestorom“, ktoré pôsobí ako pokus o spomenutie si na niečo.

## **26. Párty**

Veľké svetlo odhalí celý bar a 4 ľudí v ňom. Bábky sú preč. Nicole, Sara a Sean z individuálnych partitúr prejdú do dynamického tria zloženého z materiálu rozkladu, časového posunu, roztápania sa, atď. Pôsobí to ako podivný tanec na podivnej súkromnej párty.

Kateřina zatiaľ sedí v rohu baru sama. Potom sa zdvihne a akoby sa okolo nej nič nedialo (pričom sa tam simultánne deje množstvo akcií tria) prechádza po priestore. Spoznáva ho, alebo si na niečo spomínala. Pomaly odchádza zo scény preč.

Počas najdynamickejšej časti tria naň začnú zvrchu padať pripravené papierové konfety. Trio končí tak, že si jeho aktéri vyčerpane sadnú na stoličky. Tma.

## **27. Radiácia**

V nejasnom svetle vidíme za sklom postavu v protiatómovom obleku.

Tyčovitým prístrojom meria radiáciu vychádzajúcu z baru. Vyčerpaná sa potáca, akoby sama umierala. Tma.

## **28. Baterky**

Vpredu v bare si Nicole, Sara a Sean, každý blízko pri tvári, rozsvieti malú baterku. Vidíme, ako sa šeptom rozprávajú s bábkami, ktoré teraz s nimi sedia za stolmi. Svetlá bateriek sa po chvíli jedna po druhej zhasínajú. Tma.

## 11.1.2 Fotografie



Obr. č. 1: scéna 7 – **Býk**



Obr. č. 2: scéna 9 – **Ľudské vzťahy č. 1**



Obr. č. 3: scéna 13 – **Kateřinin pád**



Obr. č. 4: scéna 15 – **Balík č. 2**



Obr. č. 5: scéna 16 – Nicole s tromi nohami



Obr. č. 6: scéna 19 – Testovacie figuríny

## 11.2 Dokumentácia inscenácie Divadla Continuo Ostrovy

### 11.2.1 Scénosled

- A. Miesto zhromaždenia divákov + Traja muži na pltiach (Billy, Sean, Rhys)**  
Diváci tu čakajú, kým budú v presne napočítaných skupinkách vpustení na hrádzu. Majú tu možnosť sledovať absurdné a komické akcie troch mladých mužov, ktorí improvizujú so sebou navzájom, s vedrami, veľkým skleneným pohárom, sádrou a plťami. Nezmyselne prelievajú vodu z vedra do vedra, odrážajú a priťahujú plte, miešajú vo veľkej sklenenej nádobe kúsky stvrdnutej sádry a pod.
- 0. Vstupná kocka**  
Inštalácia. Kocka, z ktorej stropu visia dlhé biele pruhy látok. Prechodom cez ňu sú diváci vpúšťaní na hrádzu, je pre nich akosi vstupnou bránou do predstavenia.
- 1. Laboratórium spánku (Angela)**  
Prvá regulérna scéna predstavenia. Mladá žena v podlhovastom kvádri (verzia kocky) umiestnenom priamo na cestičke s povrchom pokrytým tenkým igelitom. Diváci kváder obkolesujú zo všetkých strán. Vidíme herečkinu pohybovú partitúru prepádávania sa do spánku a prebúdzania sa do polobdelého stavu. Vidíme, ako jej telo reaguje na nepríjemné či slastné, ačkné a statické sny.
- presun 1/2 Maska č. 1 (Romana)**  
Divákov navádza k prechodu k ďalšej lokácii žena v gala večerných šatách a s maskou líšky na hlave.
- 2. Hniezdo (Kristýna, Valentýna)**  
Scéna v dvoch častiach. Z konárov vytvorené hniezdo vo zvažujúcom sa svahu naľavo od cestičky. Diváci sa naň dívajú z vyvýšenej hrádzu. Prvá časť – žena sa veľmi pomaly spiatočky prepadáva do hniezda, až kým nám úplne nezmlizne z očí. Prelýnacia svetelná zmena. Na inom

mieste lokácie vidíme inú ženu, ktorá leží na chrbte medzi mladými stromčekmi. Rozhrnie si blúzku, vidíme jej odhalené nahé telo (v skutočnosti dôveryhodne vyzerajúci silikónový odliatok). Z otvorenej rany na bruchu si začne pomaly vyťahovať živé zelené vetvičky s listami.

**presun 2/3 Maska č. 2 (Salvator)**

Divákov navádza k prechodu k ďalšej lokácii ďalšia maskovaná postava, tentokrát muž v obleku a s maskou lebky býka na hlave. Vedie ich k miestu ďalšej scény.

**3. Plť (Dáša)**

Jediná scéna odohrávajúca sa na vode rybníka. Pár metrov od brehu, napravo od diváckej cestičky je zakotvená plť, ktorá pôsobí ako vrchná strana kocky ponorenej vo vode. Na nej leží žena oblečená v nočnej košeli. Prevaľuje sa na plti, čiastočne ponára ruky a nohy do vody, akoby spala, potom vstáva a chodí od hrany plte k ďalšej hrane. Sledujeme jej partitúru námesačnosti a snov na obmedzenom priestore malej plte. Nakoniec akoby niečo začula, hľadá zdroj zvuku a spomedzi dosiek plte vyťahuje reálne vyzerajúcu atrapu rybu. Napätie v jej tele sa upokojuje. S rybou v rukách si znovu líha na plť a usína.

**presun 3/4 Maska č. 3 (Anna)**

Divákov znovu navádza k prechodu ďalšia maskovaná postava. Žena vo večerných šatách s maskou jelenčeka. Vedie ich k miestu ďalšej scény.

**4. Brána do lesa (Elena, Róza, Sára, Valentýna)**

Inštalácia s hercami. Pri vstupe do lesnatejšej časti hrádze je nepriechodná barikáda. Vedie cez ňu jediný úzky koridor, ktorý vyzerá ako veľmi dlhý podlhovastý kváder. Je to vlastne tunel, cez ktorý musia diváci prejsť. Steny má z igelitu a vo výške očí má priezory, cez ktoré je možné vidieť do lesa – sú tam 4 ľudia s maskami zvierat (vrana, srnček), ktorí sa na nás dívajú alebo sedia pri malých stolíkoch, v ktorých je biela, sádro pripomínajúca tekutina.



**presun 4/5 Maska č. 4 (Šimon)**

Muž s maskou jeleňa zadržuje divákov v tuneli (v predošlej scéne) a fyzicky im bráni vo vstupe do ďalšej lokácie, kým tú neopustí predošlá skupina (toto neplatí pre prvú skupinu, samozrejme).

**5. Dvojčatá (Bára, Lída)**

Na zvažujúcej sa strane lesa naľavo od cestičky je malá čistina, na ktorej je do zeme čiastočne zakopaná kocka. Dve ženy – dvojčatá hrajú scénu, ktorá je pohybovou partitúrou založenou na repetícii, vzájomnom dopĺňaní sa a hlavne na spoločnom pohybe do a z kocky. Navzájom sa z kocky vystrkujú, vťahujú sa do nej, vybiehajú z nej, plazia sa naspäť, atď.

**presun 5/...** Pre presuny do nasledujúcich scén už neboli použité postavy sprievodcov v maskách. Predpokladali sme (správne), že diváci princíp zhasínania svetiel osvetľujúcich jednotlivé lokácie a rozsvetovania chodníčka pochopia ako signál konca scény a popud k presunu ďalej, aj bez maskovaných sprievodcov.

**6. Domáce násilie (Angela, Eva, Izydor, Sara B., Sean)**

Scéna sa odohráva v najväčšom z kvádrov. Ten je umiestnený uprostred chodníka a celý ho zaberá. Jeho steny sú vytvorené zo starých závesov, cez ktoré je ale dovnútra dobre vidieť. Diváci stoja okolo neho. Sledujeme pohybovú, možno skôr tanečnú partitúru kvintetu piatich hercov, ktorá pozostáva z akcií spôsobovania si vzájomného pôžitku a z násilia, vytvárania vzájomných koalícií a momentov osamelosti, dôvery a paranoje.

**7. Králici (Bily, Markéta, Rhys)**

Naľavo od cestičky leží v hustejšom lese kocka natrená na červeno a blikajúci neón. Po rozsvietení svetiel si všimneme, že na konári jedného zo stromov sedí muž v obleku a s maskou králika na hlave. Spande zo stromu. Do priestoru prichádza druhá, rovnako vyzerajúca postava. Obaja králici začnú hrať bizarnú, surreálnu a až znepokojivú

sériu akcií spojenú s behaním cez les a kocku, so vzájomným pozorovaním sa a s hádzaním a chytaním polorozpadnutej stoličky. Celý tento akt králikov pozoruje v pozadí žena, ktorá rukou vo veľkej sklenenej nádobe premiešava bielu tekutinu pripomínajúcu sádru.

**8. Kocky v rákosí (Anna, Lýdia, Romana, Salvator, Valentýna)**

Napravo od cestičky sú vo vysokom rákosí umiestnené tri kocky. Sú od divákov zhruba 8 metrov ďaleko a pripomínajú výkladné skrine obchodov so studeným LED osvetlením. V jednej sa odohráva sólo ženy vychádzajúce z partitúry založenej na tanci step a s pridaným pohybom po vertikále hore a dole. Vo zvyšných dvoch sú dva duety. Prvý je mužsko-ženským vzťahom založeným na príťažlivosti a odpudzovaní sa, hrou o vášni a odmietaní. Druhý je duetom dvoch žien založeným na vzájomnom kontakte, vyhýbaní sa a využívaní rozličnej dynamiky.

**9. Masový hrob (Kateřina, Klára, Kristýna P.)**

Divákovi znova v ceste stojí kocka, okolo ktorej sa nedá prejsť, tentokrát sú v nej ale dvere, ktoré príde otvoriť postava ženy oblečená v čiernom. Vo vnútri kocky je iná žena, tá má na tvári masku jeleňa s obrovským paroží. Pomaly ustupuje a pozýva divákov dnu. Po tom, ako diváci vstúpia dnu, dvere za nimi zavrie žena v čiernom. Potom jeleň zavrie aj dvere smerujúce vpred. Diváci sa ocitajú vo vnútri kocky s čiernymi netkankovými stenami a so stropom z polopriehľadného igelitu. Nad ich hlavami sa nad igelitom objaví silueta dlhovlasej ženy a vzlyká. Na igelitový strop niekto začne hádzať hlinu, akoby chcel divákov zasypať v hrobe. Po chvíli je obraz hrobu preč, dvere sa otvárajú a diváci môžu ísť ďalej.

**10. Pohrebisko (Bára, Billy, Dáša, Lída, Kristýna, Sára, Sean, Rhys)**

Diváci vstupujú do rozsiahlej lokácie na konci lesa, kde sa nachádza divadelne-vizuálna inštalácia. Cestička sa tu končí ďalšou barikádou a diváci sú podvedome nabádaní, aby sa rozišli po priestore a postupne sledovali jednotlivé výjavy, ktoré sa v ňom odohrávajú. Je ich tu niekoľko. Niektoré postavy z predošlých scén hrajú pomalé, so

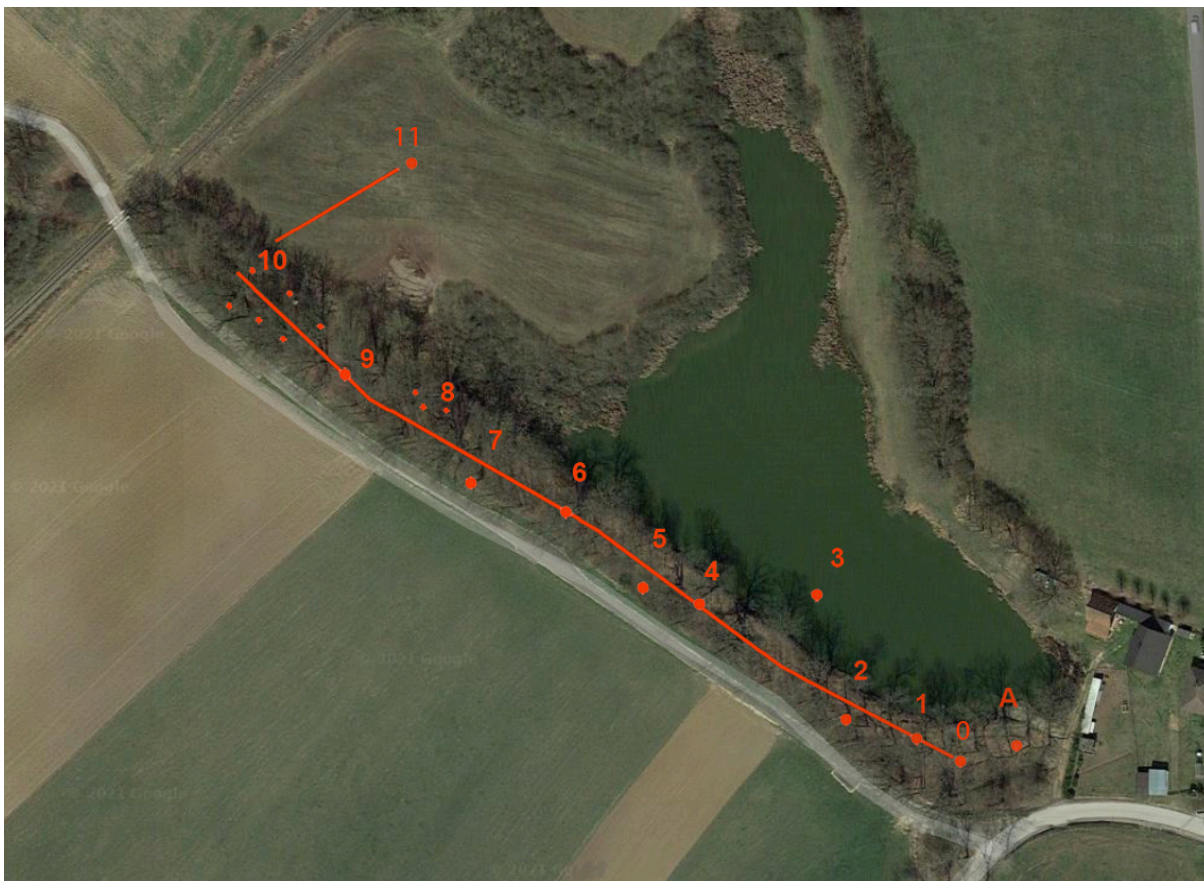
zemou a hlinou spojené partitúry. Objavujú sa tu traja funebráci a vstupujú do krátkych interakcií s týmito postavami. Po okolí sú vidieť kusy zničených a obhorených kociek. Scéna trvá, kým sa tu nezhrmažia všetky skupiny divákov.

**pres. 10/11** Presun do ďalšej scény je iniciovaný štyrmi hudobníkmi, ktorí divákov hudbou vyvedú z lesa na lúku vedľa rybníka. Tam na nich čaká niekoľko lavíc na sedenie.

**11. Spoločná hostina / kúpeľ na lúke (všetci predošli okrem Eleny, Kateřiny, Kláry, Rózy a Kristíny P.)**

Hrá živá hudba – basa, husle, gitara, saxofón. Na lúke je veľmi dlhý, asi 16 metrový stôl. Postupne k nemu prichádza množstvo hercov a sadajú si zaň. Všetkých už diváci videli v predstavení predtým, ale teraz sú čisti (bez hlíny z pohrebiska) a majú nové kostýmy. Diváci vidia ich vzájomné malé interakcie a drobné situácie. Čašníci (predtým funebráci) prinášajú tri vedrá. Stolujúci do nich načierajú rukou po čiru vodu a započnú saunový kúpeľ na stole. Vyzliekajú sa do polpása. Keď znova načrú do vedier po vodu, vyberú z nich ešte tekutú sádra. Začnú sa ňou po nahých častiach svojich tiel potierať, až kým ňou nie sú úplne pokrytí. Už ako biele figúry spoločne skomponujú niekoľko statických skupinových obrazov. Sádra stvrdne a oni zamrznú v pohybe, v obraze. Chvíľu sa nič nedeje. Potom sa začnú pomaly znova hýbať a už stvrdnutá sádra puká a padá z ich tiel vo veľkých kusoch na stôl. Stolujúci, s telami oslobodenými od sádry, no stále bielymi od jej zvyškov, odchádzajú pomaly späť do tmy.

## 11.2.2 Fotografie



Obr. č. 7: Divácka cesta lokáciami predstavenia na mape hrádze rybníka Otrhanec



Obr. č. 8: scéna **Miesto zhromaždenia divákov + Traja muži na pltiach** (lokácia A)



Obr. č. 9: scéna **Laboratórium spánku** (lokácia 1)



Obr. č. 10: scéna **Hniezdo** – časť Valentýna (lokácia 2)



Obr. č. 11: scéna **Dvojčatá** (lokácia 5)



Obr. č. 12: scéna **Kráľici** (lokácia 7)



Obr. č. 13: scéna **Masový hrob** (lokácia 9)



Obr. č. 14: scéna **Spoločná hostina / kúpeľ na lúke** (lokácia 11)