AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

# HLEDÁNÍ MÍSTA PRO DIVADLO

**Pavel Štourač**

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

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Theory and Practice of Theatre

**DISSERTATION**

# LOOKING FOR THEATRE SPACE

**Pavel Štourač**

Thesis advisor: Prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2011

**P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

| |
|---|
| HLEDÁNÍ MÍSTA PRO DIVADLO |

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

Praha, dne ..... .....
podpis doktoranda

**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

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

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

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

**ABSTRACT**

For the needs of this thesis I have focused mainly on the part of my work, which is connected with theatre creation in a specific non-theatrical space. Thus work, which is closely connected to the chosen space, which is not primarily allocated for theatre. For example old factories, industrial spaces, countryside, the surface of lake or moving train. Thus I have been following up the thoughts of what it means „theatrical“ and „non-theatrical“ space and what it demands from actors and also how differently it is perceived and experienced by spectators compared to the traditional theatre environment. I have been paying attention to these thoughts at the back of the analysis of so far my last site-specific project realized by our company. It was a production called the „Scars in the Stones“, which was created in 2010 in the area of an old agricultural farm Rabín by Netolice. This is the topic of the second part of my work.

As my work is linked with this specific theatre company, I briefly discuss the history of the company its characteristics and mainly the analysis of various specific levels of such work in the first part of my thesis. As a guide I have taken the three basic words that characterize the Theatre Continuo: “independent”, “theatrical” and “company”. I have dedicated a separate chapter to each of this word and thanks to that I have considered questions of theatre convention, theatre demarcation as a phenomena and researched a phenomenon called “theatricality” on the back of the phenomenon “theatre”.

**OBSAH**

**Úvod** ..... 9

**ČÁST PRVNÍ – SLOVA** ..... 11

**1. NEZÁVISLOST, DIVADLO, SKUPINA – DIVADLO CONTINUO** ..... 12

**1.1. Slova, slova, slova** ..... 12
**1.2. Co jsi?** ..... 14
**1.3. Nezávislá** ..... 18
1.3.1. Divadlo jako proces nebo divadlo jako instituce? ..... 19
1.3.2. Nezávislé nebo alternativní? ..... 22
1.3.3. Geneze nezávislosti – Co? Jak? Proč? ..... 23
1.3.4. Jsme součástí proudu ..... 27
1.3.5. Hranice nezávislosti ..... 29
1.3.6. Krize ..... 37
1.3.7. Reforma ..... 40
1.3.8. Permanentní krize – permanentní reforma ..... 41
1.3.9. Divadlo jako provoz nebo divadlo jako laboratoř? ..... 43

**1.4. Divadelní** ..... 46
1.4.1. Mimesis? Inu proč ne? ..... 47
1.4.2. Co bylo před Thespidem? ..... 49
1.4.3. Divadlo jako odpověď na vědomí existence ..... 55
1.4.4. Svět, který drží pohromadě divadlem ..... 59
1.4.5. Responzivní divadlo ..... 64

**1.5. Skupina** ..... 65
1.5.1. Smysl má pouze ta práce, která má smysl ..... 65
1.5.2. Skupina a její dynamika ..... 67
1.5.3. Skupina a vztahy ..... 70
1.5.4. Podoby skupiny – historie krizí ..... 72
1.5.5. Organizace a konsensus ..... 78
1.5.6. Vědomí celku ..... 81
1.5.7. Podmínky dlouhodobě udržitelného členství ..... 83
1.5.8. Herec – performer jako spolutvůrce ..... 85
1.5.9. Manualita, aneb „Materiál je svině!“ ..... 88

**ČÁST DRUHÁ – SKUTKY** ..... 91

**2. MÍSTO, PŘÍBĚH, PAMĚŤ - JIZVY V KAMENI** ..... 92

**2.1. Nedivadelní prostor** ..... 93
2.1.1. Nedivadelní prostor? ..... 93
2.1.2. Site-specific ..... 96
2.1.3. Místo jako tvůrce, režisér i scénograf ..... 97

**2.2. Rábín** ..... 98
2.2.1. Objektivní historie? ..... 99
2.2.2. Subjektivní příběh? ..... 101

**2.3. Paměť jako příběh** ..... 102
2.3.1. Teorie relativity příběhu ..... 102
2.3.2. Příběhy nebo fragmenty? ..... 103
2.3.3. Paradigma a příběh – narativní mod ..... 105
2.3.4. Čemu „rozumíme“? ..... 107

**2.4. Příběh a jeho transformace** ..... 112
2.4.1. Příběhy a jejich verze ..... 112
2.4.2. Dramatizace nebo transformace? ..... 117
2.4.3. Metafora koně..... 118
2.4.4. Téma, které si říká o pochopení ..... 120

**2.5. Příběh a jeho místo** ..... 121
2.5.1. Představení – cesta ..... 121
2.5.2. Prostory..... ..... 123
2.5.3. Brána ..... 124
2.5.4. Náměstíčko ..... 126
2.5.5. Rybník ..... 128
2.5.6. Stodola ..... 130
2.5.7. Skladiště ..... 135
2.5.8. Přechod - železný kůň ..... 139
2.5.9. Mrazák ..... 141
2.5.10. Cesta ven ..... 144

**2.6. Expedice k sousedům** ..... 145

**2.7. K čemu to je? Aneb: přesahy** ..... 148
2.7.1. Rozhovory, rozvzpomínání a mlčení ..... 149
2.7.2. Dar, který nás zaskočil ..... 150
2.7.3. Zakořeňování ..... 153

**2.8. Pokračování** ..... 156

**Závěr** ..... 157
**Seznam použité literatury** ..... 158

**PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji Prof. Janu Vedralovi za pomoc při psaní této práce, cenné konzultace a inspirativní rozhovory.

Děkuji mojí ženě Heleně, synovi Jakubovi a mojí mamince za jejich podporu, trpělivost a vlídná slova.

Děkuji členům souboru Divadla Continuo za to, že s nimi mohu tvořit, zkoušet a objevovat.

Děkuji Kateřině Šobáňové za vydatnou inspiraci a podporu při dokončování práce a za pomoc s jazykovou korekturou.

Děkuji Doc. PhDr. Janě Pilátové za cenné konzultace i za to, že jsem měl možnost společně s ní řadu věcí, o kterých píšu, prakticky ověřovat.

# ÚVOD

## Proč (ne)psat disertační práci

Tím nejviditelnějším výsledkem sepsání a obhájení disertační práce jsou tři písmena. Ph.D. Ne že bych proti nim něco měl, ale trávit kvůli nim hodiny studiem a psaním, přepisováním, trápením se formulacemi, skepsí a depresí z vlastní neschopnosti zachytit slovy podstatu věcí mi přijde neadekvátní.

Své doktorandské studium jsem zahájil a tuto práci jsem začal psát z potřeby teoreticky uchopit, zanalyzovat, zařadit do souvislostí a následně se pokusit zformulovat to nejpodstatnější, co určuje práci nezávislé divadelní skupiny Divadlo Continuo, s níž je moje divadelní práce téměř výhradně spojena.

Při svém studiu a psaní disertace jsem se opíral o zkušenosti z práce v této skupině, kterou od roku 1992 vedu, stejně jako z pedagogické činnosti, které jsem se začal systematicky věnovat od roku 2005.

Divadlo Continuo jsme založili společně s mojí ženou Helenou v sezóně 1992-1993. Inspirací pro vznik skupiny 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. Patřila mezi ně polská divadla Teatr osmego dnia, Cricot Tadeusze Kantora, Scena Plasticzna, Akademia Ruchu, ruské Děrevo, francouzská divadla řadící se k vlně tzv. nového cirkusu Voliéra Dromesko, Zingaro, Que-Cir-Que a další. Všechna tato setkání, stejně jako výše zmíněné myšlenky divadelních reformátorů, pomáhaly zformulovat směřování naší skupiny.

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

divadelních produktů, které instituci a její členy živí, ale umělecká tvorba a zajištění podmínek pro tuto tvorbu.

Divadelní činnost v takové skupině má značně praktický charakter. Je potřeba 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. Teoretická formulace postojů probíhá jaksi mimochodem, „za běhu“. Je potřeba velkého úsilí k obrušování a čištění úhelného kamenu principů, o který se tvorba musí opírat. Kamene, který je každodenně pokrýván nánosy ze spadu praktických úkolů a ekonomického tlaku a ohrožován pokušením a sváděním ke kompromisu.

Proto budu vedle idejí, myšlenek a principů, z nichž naše práce vyrůstá a žije, hovořit rovněž o věcech, které s procesem tvorby zdánlivě nesouvisí. O mytí záchodů, práci rukama, diktatuře, demokracii a konsensu, skupinové dynamice, společných sprchách a životě v maringotkách.

# ČÁST PRVNÍ – SLOVA

# 1. NEZÁVISLOST, DIVADLO, SKUPINA – DIVADLO CONTINUO

## 1.1.SLOVA, SLOVA, SLOVA[1]

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

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

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

Moderní filosofové Edmund Husserl, Henri Bergson, Ludwig Wittgenstein a mnozí další upozorňovali ve svých dílech na to, že naše rozumové poznání je omezené. Má tendenci dělit skutečnost na takové části, které je možné zachytit slovy – pojmy. *Člověk tedy pojmenoval všechna zvířata a nebeské ptactvo i všechnu polní zvěř.*[2] Pojmenování však vyžaduje vytržení pojmenovávaného z proudu času. Pojem totiž není schopen zachytit měnící se popisovanou skutečnost, protože musí vytřídit to, co už popisovaným jevem není, ale bylo, popř. bude, ale ještě není. Jen tak je možné jednu věc na základě jejích vlastností přiřadit k ostatním, s nimiž má tyto vlastnosti společné. Podle Bergsona si tak náš rozum

[1] Shakespeare, Wiliam: Hamlet
[2] Genesis, 2, 20

neví rady s „plynutím, které je podstatou života.“[3] Ten totiž přináší změnu, a tím se pojmenování brání. Náš rozum si zkrátka neví rady se skutečnostmi, které pojmové chápání přesahují. Jestliže náš rozum narazí na něco, co trvá a současně se mění, má tendenci tuto zkušenost vytěsnit, nebo znovu rozčlenit do pojmenovatelných celků. Plynutí - trvání, jenž se v čase mění, však považuje Bergson za „podstatu člověka, života a svobody.“[4]

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

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

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

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

## 1.2. CO JSI?

Co je Divadlo Continuo? Vzpomněl jsem si na tuto otázku, kterou mi při rozhovoru pro Divadelní noviny opakovaně kladla Jana Pilátová v roce 2001.

„Pavel Štourač: ...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.

Jana Pilátová: Basso continuo je způsob notace, podle níž v 17.-18. stol. hráči tvořili a spojovali akordy. Zápis generálního basu je hudebně realizován tzv. continuem. Jde o ustavičnost, která je oporou možnosti společné hry, podložím samostatného akordického doprovodu. Protože jde o uskutečňování potenciality, nedá se pauzírovat. Je zapotřebí nepřetržitost, kontinuita. Díky té nepřetržitosti je sice možná “samostatnost doprovodu”, ale dělat to tak pořád je přece jen šílené. Proč si to komplikujete? To vám to stojí za to?

Pavel Štourač: Stojí, a hlavně si otázku typu „stojí mi to vůbec za to?“ nekladu. Nepociťuji, že bych musel v sobě něco překonávat, s něčím v sobě bojovat. Možná se zvenku zdá, že náš způsob dělání divadla je plný komplikací, každodenního bojování o samo právo na existenci takovéto skupiny. Ale pro nás je to tak přirozený způsob, že se skoro ani nesnažíme hledat racionální odpovědi na to, proč to děláme. Odpovědí by mělo být to, co děláme. Je to přirozená potřeba odpovědět na něco, co je stejně přirozeně výzvou. Nemyslím, že máme nějakou zformulovanou odpověď. Hledáme ji cestou k tomu, čemu se říká třeba bytostné určení nebo osobní příběh.“[5]

Od doby otištění tohoto rozhovoru uplynulo více než deset let a otázka je stále přítomná. Otázka po podstatě, po fundamentu.

[5] Pilátová, Jana: Continuo aneb Nezávislost a tejpování in: Divadelní noviny 10/2001, str.14

Je to podobná otázka, kterou si kladl Buddha šest let a pomocí níž dosáhl osvícení: „Co jsem?“ Je to prostá otázka. Odpovědi na ty nejprostší otázky bývají ty nejsložitější.

Když při svých cestách autem beru stopaře, tak na jejich otázku „A co děláte?“ odpovídám neurčitě a téma rozhovoru se snažím odvést jinam. Někdy dokonce zalžu a řeknu, že jsem nezaměstnaný, nebo že dělám povolání, které nevyžaduje další vysvětlování. Jsem totiž poučen z předchozích zkušeností, kdy jsem řekl: „Divadlo“. Cesta většinou pro mě končila frustrací z mé neschopnosti vysvětlit člověku, který dnes a denně nežije kulturou a divadlem, co že to vlastně dělám. Dialog se většinou odvíjel takto:

- Můžu se zeptat, co děláte?
- Jsem režisér.
- Filmový?
- Ne divadelní, máme divadlo v jižních Čechách.
- Děláte v jihočeském divadle? V Budějovicích?
- Ne, máme svoji skupinu. V Malovicích.
- V Malovicích?
- To je malá vesnice v jižních Čechách.
- A tam jako hrajete?
- Ne tam většinou jenom zkoušíme. Jezdíme hrát jinam.
- Aha...

(Po chvíli)

- A kam jezdíte hrát?
- Různě, po Čechách i do zahraničí.
- A když vystupujete v zahraničí, tak to hrajete v různých jazycích?
- My děláme divadlo, kde jazyk není tak důležitý, je to pohybové divadlo.
- Aha, jako tanec?
- Ne, spíše pohyb.
- Jak pohyb? Jako že vyjadřujete něco pohybem, jo?

(Po chvíli)

- Pantomima!

- Pantomima taky ne. Je to prostě pohybové nebo non-verbální divadlo. A co děláte vy (řidič se snaží řeč odvést jinam, protože cítí, že to stopařovi při řízení vozu, kdy musí dávat pozor na zmrzlou silnici, prostě nevysvětlí. Stopař se však nenechá odbýt a pokračuje v dotazování).
- Já studuju. Ale ještě mi řekněte, když hrajete tu pantomimu...
- To není pantomima.
- Já vím, tak když děláte ty pohyby, tak to vám jako lidi rozumějí, jo?
- Nevím, snad ano. Doufám, že ano.
- To já bych tomu asi nerozuměl.

Chci se všem, kterým jsem neříkal pravdu, omluvit. Věc je totiž, jak uvidíme později, složitější.

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

Za svoji téměř dvacetiletou existenci vytvořilo Divadlo Continuo přes čtyřicet inscenací a jednorázových divadelních projektů, v nichž je zřejmá vývojová cesta od loutkových počátků, přes inspiraci pouličním a cirkusovým uměním, až po svébytnou poetiku spojující fyzické herectví, živou muziku, tanec a výraznou

výtvarnou stylizaci. Divadlo Continuo bývá charakterizováno jako pohybové, fyzické, někdy také jako výtvarné divadlo. Pro tvůrce Continua však není příliš důležité, jak bude jejich práce charakterizována, stejně tak jako pro herce Continua není důležité, zda hrají či tančí. Důležitější je hledání a zpracování tématu, potřeba pracovat společně, divit se, být překvapován, učit se, rozvíjet se a výsledky práce sdílet s diváky.

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

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

V první části práce se zabývám prvními třemi charakteristikami, které se snažím podrobně rozebrat a uvést do širších, nejenom divadelních či kulturních souvislostí. Poslední charakteristiku, tedy práci v netradičních prostorech pak rozebírám v druhé části práce na pozadí site – specific projektu Jizvy v kameni.

## 1.3. NEZÁVISLÁ

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

I dnes, po století divadelních experimentů, reforem a alternativních hnutí, se většině lidí při tomto slově vybaví divadelní budova, prostor rozdělený na hlediště a jeviště, „červená opona, reflektory, blankvers, smích, tma. To všechno se zmateně překrývá v chaotickém obrazu vyjádřeného jedním všestranným slovem.“[6] Nedá se nic dělat. Tato podoba divadla je stále ještě nejrozšířenější a všechny další divadelní směry se vůči ní musí vymezovat, nechtějí-li být vnímány jako její součást.

Na „nezávislost“ ve spojení s divadelní skupinou se lze dívat z mnoha hledisek. To první, co většinu lidí asi napadne, je hledisko **ekonomicko-společenské** (forma zřízení, financování, existence - neexistence společenské, politické a ekonomické objednávky, právní a ekonomický statut).

Nezávislost skupiny však vnímám jinak, než jako termín označující ekonomický status organizace. Ten je s tímto slovem možná v obecném vnímání nejsilněji spojen, ale v současných podmínkách a kulturních souvislostech střední Evropy „nezávislost“ implikuje i podobu dalších rovin reality divadelní práce. Jsou jimi: hledisko **sociální** (forma a struktura skupin, interpersonální vztahy, hierarchie, modely vedení), **umělecko-provozní** (divácká adresa, hledání nových míst pro prezentaci, mimodivadelní přesahy) a v neposlední řadě i hledisko **umělecké a estetické** (vliv způsobu existence divadelní skupiny na její estetiku, umělecká východiska, principy tvorby i na způsob vytváření a používání divadelního jazyka).

[6] Brook, Peter: The Empty Space; London, 1968, str. 7

### 1.3.1. Divadlo jako proces nebo divadlo jako instituce?

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

Již při svém vzniku a po celou dobu existence se nezávislé divadlo vymezuje vůči převládajícímu stávajícímu divadelnímu systému, tedy modelu divadelních organizací, a to jak v estetické, tak v sociální, organizační i kulturní rovině. „V rovině provozně-prezentační lze za stěžejní tendenci takovéhoto typu divadla považovat jeho odmítání divadelního systému, jeho konformity i provozních konvencí, a divadla jako instituce. Jde tedy o negaci divadla jako rutiny a rozvinuté, hierarchizované dělby umělců a provozní činnosti divadla.“[7]

Oproti statutárním divadlům a dalším státem, krajem či městem zřizovaným kulturním organizacím nemá nezávislé divadlo právní nárok na jakoukoli podporu z veřejných prostředků. Statutární divadla (dnes stále ještě příspěvkové organizace) tento právní nárok mají. Je vymezen v samém zřizovacím statutu, v němž se zřizovatel zavazuje se o toto divadlo „starat“, tedy je (hlavně finančně a materiálně) podporovat.

Tento právní nárok zajišťuje zřízené divadelní organizaci poměrně vysokou pravděpodobnost dlouhodobé a stabilní existence, a to (ne vždy a bezvýhradně, ale bohužel velmi často) bez ohledu na kvalitu výstupů její divadelní práce, stejně jako bez ohledu na důslednou racionálnost vynaložených finančních prostředků.

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

Nezávislé divadlo tento „luxus“ nemá. Na druhou stranu - vymezením takového statusu se zřizovaná organizace jednoznačně nachází v závislém vztahu vůči svému zřizovateli.

Je na něm závislá finančně i politicky a této závislosti odpovídá nejen způsob jejího uměleckého počínání, ale i podoba společenského vyzařování, divácká adresa, způsob organizace, řízení a v neposlední řadě podoba i kvalita sociálních vztahů uvnitř organizace. Za svoji relativní jistotu finančního zabezpečení platí závislostí. Pokud neplní představy zřizovatele, je vyměněno vedení. Pokud se zřizovatel rozhodne ji dále finančně nepodporovat, organizace zaniká, protože v podobě, ve které existuje, nemá šanci najít jiné finanční zdroje.

Nezávislé divadlo, nepožívající výhod této jistoty finančního zabezpečení, má vedle ekonomického handicapu dvě nesporné výhody: Její financování je zajištěno z více zdrojů, a proto rozhodne-li se jeden z donátorů (ať státní nebo soukromý), že svou podporu omezí nebo zastaví, existenci nezávislého divadla to neohrozí. Jistě mu to přinese komplikace a více práce. Může nastat zastavení, pozdržení rozpracovaných a plánovaných projektů. Instituce však bude existovat dál, byť v trochu pozměněné podobě.

Druhou výhodou nezávislého divadla je, že (kromě obecně závazných právních norem) není nikdo a nic zvenčí, co by mohlo proti vůli členů divadla ovlivnit „jak“, „co“, „kde“, „kdy“ a „proč“ takové divadlo má, či nemá dělat. Jeho členové musí být samozřejmě natolik vynalézaví a dostatečně praktičtí, že dokáží pro činnost, kterou chtějí dělat (a navíc dělat svým jedinečným specifickým způsobem) najít odpovídající způsob fungování, včetně finančního zajištění.

Neexistence či minimalizace faktorů, které zvenčí o práci rozhodují, nebo jí ovlivňují, tak přenášejí rozhodování, a tím i odpovědnost za tato rozhodnutí téměř výhradně dovnitř organizace. Je tak jasné, že není nic mimo nezávislou organizaci, za co by v konečném důsledku ona a její členové nenesli odpovědnost.

A v tom, myslím, spočívá základní definice nezávislosti. Je to **svoboda**, kterou umožňuje široce chápaná **odpovědnost** překračující rámec pracovně-právních vztahů, profesionalismu i vymezených práv a povinností. Je dána svobodným rozhodnutím členů takto pracovat, tvořit a žít s vědomím toho, že svoboda takovéto tvorby není apriorní výsada, ale výsledek dlouhodobé a každodenní práce.

Pokud bychom se ještě vrátili k metafoře s přírodou, mohli bychom říci, že nezávislé divadlo je divokým zvířetem žijícím ve volné přírodě, divadlo statutární pak zvířetem domestikovaným. Tato metafora nemá být hodnotící. Je jen konstatováním. Jsou zvířata, která dala přednost bezpečí, jistotě pravidelné stravy a ochraně plotu před nejistým světem. Jsou bezpochyby užitečná, dávají nám potravu, těší nás svojí přítomností. Za relativní bezpečí své existence si nechala přistřihnout křídla a musí přijmout pravidla hospodáře. Zvířata na druhé straně plotu musí sice o svoji potravu každodenně bojovat, na zajištění základních podmínek pro přežití musí trvale pracovat a hrozí, že je něco sežere, ale mohou létat. A mohou si rozhodnout, kam poletí, kdy a s kým.

### 1.3.2. Nezávislé nebo alternativní?

Označení nezávislé divadlo je pro mě - v této šíři vnímání - možným synonymem termínu alternativní. Tento termín však ve spojení s naší divadelní prací nepoužíváme záměrně, protože je podle nás nadužíván. Vzhledem k množství uměleckých, pedagogických, politických a dalších „alternativ“ je tento pojem totiž spíše matoucím než upřesňujícím. O podstatě skupiny a její práci toho stejně mnoho neřekne. Pro potřeby této práce si však alternativu můžeme jako synonymum nezávislosti vypůjčit a podívat se na její charakteristiku od Jana Roubala ze sborníku Alternativní divadlo, v jehož úvodu autor podává poměrně vyčerpávající popis jevů, které práci tzv. „alternativních divadel“ určují a charakterizují.

„To, čemu se celkově říká alternativní divadlo, mělo ve vývoji divadla posledních desetiletí nejrůznější jména. ... Přes všechna specifika a jména ... jeho jednotlivých ... forem i dobových proměn mají tyto snahy v jádře věci něco společného: tendenci usilující o radikální proměnu celkového statu quo. ... Jde ... o to, vymknout se ze stávajících převažujících pravidel hry a začít jinak, znovu, po svém. Vlastně jde o to, učinit toto divadlo součástí pokusu o vybudování radikálně jinak organizované i fungující kultury. ... Pro programově alternativní divadlo jsou proto charakteristické nejen různé umělecké proklamace a provokace, ale skoro vždy i jistý vnitřní řád a etický kodex, jisté umělecké i lidské krédo a často až apelativní upřednostňování etiky před estetikou, což vede v řadě případů až k chápání divadla právě jako „alternativního" způsobu života... Alternativnost ostatně bývá nejčastěji chápána právě jako až extrémní odvaha k uměleckému riziku, kterou by měla umožňovat proklamovaná nezávislost a svoboda divadla tohoto typu a vyhraněná osobní potřeba autorské tvorby, jež se přímo stává životním postojem a principem.“[8]

Tato charakteristika velmi výstižně popisuje pocit, který jsme měli v začátcích naší práce. Záměrně říkám pocit, protože podoba toho, jak má naše divadlo vypadat, jaké jsou jeho úkoly, či jak bude vypadat jeho organizace, nebyla zformulována od začátku. Utvářela se z otázek, se kterými jsme naši práci začínali a které se během ní postupně vynořovaly.

[8] Roubal, Jan: K obecným rysům alternativního divadla, in:Dvořák, Jan: Alt. divadlo; Praha, 2000, str. 14-16

### 1.3.3. Geneze nezávislosti – Co? Jak? Proč?

Skupinu jsme založili již během studií scénografie na divadelní fakultě a díky vstřícnému přístupu prof. Pražáka jsme měli možnost celý pátý ročník zkoušet možnosti fungování souboru v terénu a nebýt při tom nutně finančně závislí na výsledcích naší práce. Díky tomu jsme mohli profesionalizaci souboru připravit a nevycházet při tom z existujících modelů, ale hledat svoji vlastní podobou. Podobu, která se formovala za chodu tak, jak se naše představy a ideje postupně střetávaly s realitou.

Přiznám se, že když si dnes uvědomím, kolik otázek nás nenapadlo a na kolik otázek jsme paradoxně našli odpovědi dřív – v konkrétní práci, než jsme je stačili jako otázky formulovat, polije mě vždy studený pot. Myslím si, že kdybychom všechny otázky znali před začátkem naší práce, nikdy bychom nenašli odvahu začít. Těch otázek je totiž tolik a jsou natolik zásadní, že jimi člověk může být od praktické cesty odrazen.

**Co** vše je k provozu takového typu divadla potřeba? Co z toho je opravdu nutné?
**Jak** má vypadat jeho ekonomická a organizační struktura? Budeme vytvářet repertoár a s ním hostovat na různých scénách, nebo budeme tvořit vždy jen jeden hlavní projekt? Bude mít naše činnost pravidelný charakter? Budeme mít stálý počet členů, kteří se budou této aktivitě věnovat bezvýhradně a budou z ní mít dostatečné finanční zajištění, nebo budeme spolupracovat s najatými externisty na jednorázové projekty? Jak zajistíme prostředky na jejich odměny?
**Kde** budeme naši divadelní představu realizovat? Kde budeme divadelní inscenace zkoušet, kde vyrábět a skladovat scénografii? Kde při tom bydlet, popř. kde ubytovat další herce a spolupracovníky? Kde budeme vytvořené inscenace hrát atd.

**Jak?**
Od počátku bylo jasné jen to, že naše divadelní aktivity budeme realizovat mimo stávající divadelní organizační struktury. Naší výhodou bylo, že jsme neměli nic kromě pronajatého prostoru na zkoušení a poměrně jasné představy, jaký typ divadelnosti chceme rozvíjet. To nám umožnilo zažít a uvědomit si na vlastní kůži

jakýsi nulový bod divadla. Tedy moment, kdy neexistuje nic kromě touhy dělat divadlo „jinak“. Museli jsme proto hledat základní „jak?“ ve všech oblastech, které praktická divadelní činnost vyžaduje. Všechno 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. Ke všem těmto rovinám jsme se snažili a snažíme přistupovat jednak rovnocenně, jednak ne-apriorně, tedy s vědomím, že neexistuje žádný „jediný správný či jediný možný trvalý a funkční model“, jehož aplikace zaručuje fungování divadelní skupiny. Že existují jen zkušenosti - dobré a špatné, a ty mohou sloužit jako základní vodítko. Nic víc.

**Co?**

Otázka „co“ nás v počátku netrápila, protože (byť ne zcela a přesně zformulovaná, ale přesto) byla naše představa toho, jaké divadelní aktivity chceme rozvíjet, víceméně jasná. Od začátku nás zajímal výzkum a rozvoj herecké techniky, jež se bude opírat o pohyb, hlas a zkoumání možností výtvarného znaku (loutky, masky) v divadelní práci v nejrozmanitějších divadelních i nedivadelních prostorech. A stejně tak nás zajímaly přesahy divadla. V počátcích naší práce nebyla témata týkající se divadelního jazyka, poetiky, způsobu spojování jednotlivých složek divadelní inscenace, tedy herectví, hudby a scénografie nikdy formulovaná dopředu v rozsahu podrobnějším než pár vět a někdy ani to ne. Tato témata byla vždy objektem zkoušení, nikoli formulací. Teprve s odstupem času se začala vynořovat otázka „co že to vlastně děláme“ naléhavěji. Zejména s rozšiřováním skupiny, tedy s příchodem nových členů do souboru, kteří nebyli ovlivněni původní vizí nás, kdo jsme skupinu zakládali. S rozvojem pedagogických programů, pořádáním workshopů a stáží, s rozšířením aktivit o rozsáhlejší projekty, při nichž jádro skupiny začalo spolupracovat s externími dočasnými spolupracovníky, bylo potřeba pro všechny tyto aktivity - jak pro jádro skupiny samotné (v míře větší a podrobnější), tak pro studenty, stážisty a krátkodobé externí spolupracovníky (v míře stručnější, podobající se jakési umělecké politice v bodech) - zformulovat základní charakteristiky, specifika, principy a postupy, které by odpovídaly alespoň na ta nejzákladnější „co“ a „jak“.

**Proč?**

„Alternativnost by bylo možno souhrnně chápat jako radikální tendenci orientovanou nejen na uměleckou inovaci, ale zrovna tak - ne-li především - na hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě posledních bezmála čtyřiceti let - zejména v rámci konformní, konzumní a mediální společnosti. Otázkami alternativního divadla nejsou tedy pouze „co" a „jak" nově, ale zároveň vždy „proč", „z jakých zdrojů", „pro koho", „k čemu", „zda vůbec" a „zda jenom divadlo". To jsou pravé a hlubší motivy oné oponující, příznakové „jinakosti".“[9]

Ta nejzásadnější otázka „proč?“ na začátku neexistovala, resp. nebyla vyslovena. Začala se vynořovat postupně – s prvními komplikacemi, nejasnostmi a úskalími po cestě. Měla se stát věčnou výzvou, na kterou hledáme odpověď a jejíž podoba se neustále mění.

Nejsem schopen říct, a možná toho ani nechci být schopen, proč kombinujeme loutky, fyzické herectví a živou muziku, proč pracujeme v nedivadelních prostorách, proč na ulici, proč s pohádkami, mýty a příběhy pamětníků, proč žijeme na vesnici a proč to vlastně celé vůbec děláme. Výzvy, impulsy a nabídky přicházejí a my na ně hledáme odpovědi. To, co nás vede ke specifickému nebo „našemu“ způsobu práce, je natolik výsledkem vnitřních impulsů a iracionálních podnětů, že popsat je, analyzovat a vytvořit z nich přesvědčivou odpověď, tedy takovou, které bych věřil alespoň já, je pro mě nemožné. Mohu mluvit o souvislostech, zdrojích, asociacích a možných interpretacích, ale základní „proč?“ zůstává verbálně nezodpovězené a nezodpověditelné.

Je totiž potřeba upřímně říct, že většina zkušeností, o kterých v této práci píši byla zformulována až ex-post. Většina, ne-li všechna zásadní rozhodnutí, která nasměrovala skupinu tam či onam, byla učiněna intuitivně, na základě souhry okolností, nikoli na základě předem formulovaného intelektuálního konstruktu či konceptu. Ačkoli samozřejmě dopředu uvažujeme o všech aspektech, nejsme nikdy schopni obsáhnout naším rozumem vše, často dokonce ani to podstatné. Dá se proto říci, že to co jsme učinili, jsme teprve poté pochopili, a až potom jsme

[9] Roubal, Jan: K obecným rysům alternativního divadla, in: Dvořák, Jan: Alt. divadlo; Praha, 2000, str. 22

byli schopni to formulovat. Proto vše, co o naší práci víme a jsme schopni vysvětlit, víme zpětně.

Ač se může zdát, že sled jednotlivých událostí působí logicky a vytváří tak příběh, je to příběh formulovaný až poté, co byl prožit. Jestliže totiž vytváříme jakoukoli interpretaci minulých dějů, řadíme jednotlivé události nejen chronologicky, ale hlavně kauzálně. V tomto zpětně prováděném řazení hledáme vztahy mezi jednotlivými událostmi v příčinně-následném modu. Máme-li dvě události, z nichž jedna druhou předchází, pak jsme zvyklí vidět první jako příčinu té následující. Takto vzniklá struktura zpětné rekonstrukce je možná logická, pochopitelná a proto komunikovatelná, ale měli bychom vědět, že je vždy stylizací.

Často se také ptáme proč se to či to stalo, proč se někdo nějak rozhodl, co bylo, či je příčinou jistého jevu, události, chování atd. Je to celkem pochopitelné a odpovídá to přirozenosti naší lidské zvídavé povahy. Vedle této sympatické zvídavosti a snaze přijít věcem na kloub bychom si však měli být permanentně vědomi,

a) že na původ úplně všeho asi nikdy nepřijdeme a že tudíž existuje oblast, která se kauzální struktuře vymyká. Říká se jí tajemství a myslím si, že ho ke svému životu potřebujeme úplně stejně, jako uspokojení z toho, že jsme schopni nahlédnout do podstaty některých věcí;

b) že společně s naší touhou rozumět, jsme vždy ochotni a připraveni vyměnit opravdové poznání za zdání poznání, jinými slovy, že nás úplně stejně jako poznání uspokojí iluze poznání;

c) že ve své schopnosti a přirozenosti věci zjednodušovat jsme ochotni spokojit se s jednou příčinou následku a nehledat žádné další, za příčinu či za následek považovat něco co jimi ve skutečnosti není, nebo dokonce příčinu a následek zaměňovat.

Věci však nevznikají z jedné příčiny - principu. Proto abychom utkali látku musí být nitě svázány ve dvou směrech, jinak máme pořád jen niť.

### 1.3.4. Jsme součástí proudu

Po cestě hledání odpovědi na Buddhovu otázku narazíme jistě na řadu dalších, neméně důležitých. Ta, jež se táže po identitě, k nim náleží. Tedy otázka: kam patřím, odkud přicházím, s kým jsem na cestě?

Postmoderní či postindustriální doba, její umění a my, její umělci, máme často tendenci deklarovat svoji ne-identitu. Odmítáme tradici, ohrazujeme se vůči jakémukoli přiřazení ke směru či stylu. Nemáme učitele, mistry. Jsme originálem. Nepatříme nikam. Na druhé straně jsme ochotní - když se to hodí – nechat přilepit sebe a své dílo k nějakému dobře známému a zformulovanému proudu. Obojí je možné, obojí je stejně pošetilé. Obojí je však zároveň pochopitelné. V době, která je tak rychlá a dynamická jako ta naše, není na složité odpovědi čas. Zmíněné typy odpovědí jsou jednoduché, pomáhají divákům, novinářům a teoretikům v orientaci a jsou účinné z hlediska marketingu. V době, kdy mediální obraz je důležitější než realita, jsou tyto typy odpovědí navíc dostačující. Vylučují nebo minimalizují však další možné otázky. A to mi přijde podezřelé.

Všichni někam patříme, všichni někam potřebujeme patřit, jako lidské bytosti i jako tvůrci. To, že se otázka po identitě zdá v dnešní době hůře zodpověditelná, ještě nesnižuje její platnost. Znám to od sebe. Nemohu říci, že Continuo je součástí nějakého pevně vymezeného směru, stejně jako neřeknu, že vše, co určuje naši práci, jsme vymysleli my sami. Myslím, že jsme součástí proudu.

Continuo vylétlo z duchovního hnízda tvůrců, souborů a skupin, které jsou součástí proudu tzv. první a druhé divadelní reformy, tak jak jej formuloval Kazimier Braun.

Mohu najít přesné citace, myšlenky E.G.Craiga, Antonina Artauda, Mejercholda, Vachtangova, Osterwy, Michaila Čechova, Petera Brooka, Jerzy Grotovského či Eugenia Barby, které nás inspirovaly; mohu uvést konkrétní momenty z představení, která jsem viděl a při nichž jsem cítil: ano, takové divadlo chci dělat. 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 ačkoli 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. Grotowského „paradivadelní“ cesta se pro mě ztrácí v mlze nepochopitelnosti. Mnohé Barbovy these a proklamace pokládám za kalkul a dobrý marketingový tah pro obchod s „alternativou“. Brookovy inscenace z posledních let mě nechávají chladným. Craig stejně jako Kantor byli egomaniačtí 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.

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. Vnitřní sounáležitost je však důležitější, patříme do rodiny, nejsme v tom sami. A nejenom ve vztahu k těm, kteří řešili podobné úkoly ve dvacátých či šedesátých letech minulého století. Jsme součástí proudu zcela současného, nezávislého divadla českého a v širším kontextu evropského, které v devadesátých letech zakládaly jednotlivé osoby (často naši spolužáci a kamarádi), nebo skupiny přátel, kteří spolu chtěli jednoduše "dělat divadlo". Netrápilo je moc, jak se uživí, ale spíše jak udělat to nejnutnější, aby už mohli zkoušet a hrát. V základu vzniku těchto skupin je bez výhrad přítomný postoj, který definuje nezávislou skupinu více než forma její právní existence - způsob organizace, žánr, výběr titulů, jedná-li se o skupinu pohybového divadla, loutkového divadla či taneční skupinu. Něco, co definuje nezávislost (a tím i životaschopnost) skupiny v našem kulturním prostředí, co se dá však velmi těžko měřit. Je to přítomnost silné naléhavosti, vědomí úkolu, ochoty jít za hranice.

### 1.3.5. Hranice nezávislosti

Tvůrci alternativního či nezávislého divadla, divadla avantgardy hledají smysl divadla, jeho poslání ve společnosti, usilují o reformu kultury a společnosti. Hledají ale také peníze, aby přežili.

Kromě toho, že mají vznešené cíle, které vycházejí z neméně vznešených ideálů, musí jíst a někde bydlet. Potřebují jezdit z místa na místo, musí platit složenky. Jsou ve shodě s představou romantiků, napůl bohy, napůl zvířaty.

Ideje, byť sebesilnější, inspirované a inspirující, musí najít praktickou podobu realizace, jinak zůstanou ve stavu představ, utopií a snění. K jejich uskutečnění musí jejich autoři a realizátoři najít prostor, peníze a komunikovat s úřady.

A to jsou oblasti, kde vládne systém. Tedy jeho etablované, silně institucionalizované a vzájemně provázané organizační, ekonomické a finanční struktury. Společnost je má tendenci vytvářet, posilovat a chránit, aby mohla fungovat a aby přežila.

Jakýkoli systém, vytvořený člověkem (lidskou společností) je – schématicky a zjednodušeně řečeno - souborem (většinou) hierarchicky organizovaných jevů a procesů, které umožňují praktickou realizaci idejí, pro jejichž aplikaci systém vznikl. Základní vlastností jakéhokoli systému je pak jeho vlastní ochrana skrze struktury, které tvoří velmi silný imunitní systém. Tato vlastnost je předpokladem jeho existence. Paradoxní však je, že imunitní systém či struktury systému se v momentech jeho ohrožení  začnou chovat autonomně a chrání ho i za cenu popření idejí, jejichž realizaci má systém zajišťovat, pro něž a z nichž vznikl a jež jsou tedy jeho bytostným odůvodněním a smyslem.

Zní to zvláštně v době postmoderní, v době, kdy pluralitu a demokracii považujeme za principy, kterými se zdánlivě celá naše společnost řídí. Podíváme-li se však na historii a současnost jakýchkoliv „alternativ“ či jinakostí, vidíme současně automatickou obrannou reakci stávajícího převládajícího

systému. Přes deklarovanou pluralitu se lidská společnost chová pudově. Jsou to koneckonců principy, které lidskou společnost formovaly desetitisíce let.

Aby nedošlo k mýlce, nemluvím zde o žádném konkrétním ať již politickém, ekonomickém či společenském systému. Slovo systém používám pro pojmenování modelů, které lidská společnost vytváří, aby dala přehledný tvar spletitému předivu vztahů, jež se v každé společnosti vyskytují - ve shodě s Bergsonovým chápáním funkce lidského rozumu vytvářet prostorové modely. Tyto modely nejenže nejsou společností samou, ony jsou navíc pouhými obrazci – abstrakcemi reálné společnosti. Život je, jak víme, vždy rychlejší, než jakékoli pokusy o jeho zpřehlednění formou modelů. Systém, o kterém mluvím, nemá pochopitelně jednoho autora, ani skupinu autorů. Vzniká z převládajících akceptovatelných idejí a jaksi „samovolně“. A to nejdůležitější: je idealistickým konstruktem, je projekcí a tudíž je nehmatatelný. Systém funguje jako model přehlednosti. Do něj se zařazuje všechno a všechno má své místo. To, co je přehledné, navozuje pocit stability. To, co je nezařazené či nezařaditelné, budí obavy. Nevíme, jak se to chová, nemáme s tím zkušenosti. Potenciálně nás to může ohrožovat.

Alternativa, alespoň ve svém začátku, vykazuje všechny tyto aspekty. Je neznámá, tudíž nepřehledná a tedy potenciálně nebezpečná. To, co existuje v systému, nás sice bezezbytku neuspokojuje, ale alespoň tomu rozumíme, nebo přinejmenším máme pocit, že tomu rozumíme. Máme na to názor. A mít na něco názor znamená pohodlnou iluzi, že tím můžeme vládnout. Systém - jakýkoli, špatný i dobrý, je ve své podstatě tendencí společnosti ke své vlastní přehlednosti.

Aby alternativa přežila, musí najít způsob a míru vyrovnání se s těmito stávajícími modely většinové společnosti, jejími hodnotami, estetikou, etikou.

Ať chce, nebo nechce, musí se také se stávajícím konfrontovat, neboť „k tomu, aby se divadelní organismus (umění, ekonomika atp.) mohl úspěšně rozvíjet, řádně plnit své funkce, jsou potřebné nejen laboratoře; neméně důležitý je systém zveřejňování, osvojování, vstřebávání výsledků činnosti avantgardy.

Avantgarda zde zároveň nachází závažný stimul, kritérium společenského přijetí nebo odmítnutí. Pro divadelního umělce má zásadní význam ta i ona informace. Nemůže pracovat v prázdnotě. Odporovalo by to podstatě divadla jako mezilidského procesu. Kontakt s veřejně provozovaným divadlem dodává avantgardě impulsy, podněty i určité výzkumné „úkoly".“[10]

Emancipace alternativy je postupný proces, a proto na cestě k uskutečnění musí tvůrci alternativ přejímat prvky postupů, metod organizování a financování. V případě věcí statutárních a právních musí dokonce přijmout stávající pravidla bezvýhradně.

Tento souboj mezi stávajícím a reformním má několik možných schématických podob.

**První možnost – zánik, podlehnutí**

Tvůrci jsou buď natolik nekompromisní, nebo natolik nepraktičtí a neflexibilní (popřípadě kombinace všeho dohromady), že nenajdou způsob, jak své tvůrčí ideje přivést do praxe, případně je udržet při životě delší dobu. Taková iniciativa zaniká a rozšiřuje početnou skupinu alternativ, které se neprosadily.

**Druhá možnost – rozpolcení**

Cestu k realizaci vyhraněných či alespoň „jiných“ než převládajících představ o divadle, provází permanentní existenční ohrožení. Radikální, nebo i jen upřímná formulace idejí, postupů a cílů, kterých chce skupina dosáhnout, se jaksi nehodí do žádostí o finanční podporu. Tu totiž téměř bezvýhradně poskytují instituce či jednotlivci, kteří tyto finanční prostředky shromáždili profitujíce na stávajícím systému. To nutí nezávislé tvůrce při hledání finanční podpory ke kompromisům a aktivní spolupráci s funkčními reprezentanty statu quo. A to nejen ve formulacích, ale často také v rovině praktické – účast na akcích nejrůznějších politických reprezentací, na akcích donátorů z komerční sféry, nebo vytváření lehce stravitelných, nikoho neurážejících a tedy snadno prodejných divadelních „produktů“. Všechny tyto kompromisní aktivity jsou činěny proto, aby vydělaly na to „hlavní“, tedy na realizaci alternativy. Jenže ďábel nikdy nekupuje jen půlku

[10] Braun, Kazimierz: Druhá divadelní reforma?; Praha, 1993, str. 46

duše, a tak se může stát, že se hranice mezi tím, co je a není kompromis a co vlastní tvorba, nenápadně posouvá a rozmělňuje. Postupy jednoho modu se pozvolna míchají s postupy z druhého a výsledek je zjištění tvůrců, že na tu činnost, kvůli které instituce vznikla, je stále méně času a kompromis a imperativ ekonomického zajištění se staly určujícím principem celé organizace.

**Třetí možnost – splynutí, pohlcení**

Nutnost finančního zajištění tvůrčí práce může vést tvůrce rovněž k možnosti komercializace a prodeje některých svých „produktů“. Pokud jsou ve svých estetických projevech radikální a novátorští „tak akorát“, vytvářejí potenciálně dobře obchodovatelný produkt bez ohledu na to, ať chtějí, či nikoli. Je jen otázkou času, kdy si toho všimne šikovný producent, výrobce či obchodník. Proces postupné integrace provokativních či radikálních hnutí do většinově přijatelného systému skrze komercializaci je hodně viditelný u téměř všech směrů moderního umění. Nejvýrazněji však u hudby. U hip-hopu, rapu, ale koneckonců i rock and rollu a rocku. Nejradikálněji však asi u punkového hnutí. Punk vznikal v druhé polovině sedmdesátých let v Anglii a mezi jeho základní postoje patřil (mimo jiné) odpor vůči globalizaci, komerci a konzumu. Tehdejší společnost s ním měla pochopitelně problémy a ty vyústily v řadu střetů mezi představiteli punkového hnutí a reprezentanty společnosti – policie a úřadů. Mezi jednu z nejvýraznějších kapel punkového hnutí patřila skupina The Clash. Jejich hit Should I Stay or Should I Go ovlivnil celou řadu muzikantů a dalších hudebních pokusů. Vznikl v roce 1981. Přesně o deset let později se objevil jako „doprovod“ reklamy na džíny Levi´s. Od roku 2000 se pak objevuje v televizních seriálech a dalších reklamách. Z původně rebelujícího hnutí se stal symbol toho, proti čemu původně vystupovalo: globalizace, komerce, konzumu.

Komercializace je ostatně jen jedním z příkladů vysoce „inteligentního“ chování lidské společnosti, která postupně přijímá vnější prvky původně provokativních projevů do svého hodnotového, ekonomického či estetického systému. Tímto přijetím budí zdání integrace, ve skutečnosti však pouze přejímá vnější podobu fenoménu, nebo tu jeho část, která je obchodovatelná, nebo jinak využitelná. Podstatu, která spočívá v nastavení radikálně jiných pravidel a hodnot, mezitím

nenápadně od produktu odděluje, redukuje jej a rozkládá. Nezřídka se na této integraci vědomě, či nevědomě podílejí sami tvůrci alternativy.

Bezpochyby tím obohacují systém o řadu nových idejí, prvků a výrazových prostředků, ztrácí však zároveň možnost zásadně ovlivňovat vnímání hodnot ať již estetických či etických. Jejich původní myšlenky byly integrovány. Imunitní funkce stávajícího systému přijaly některé obohacující prvky a ořezaly vše, co se nehodí. Bohužel často toto „nehodící“ se, je to nejpodstatnější.

**Čtvrtá možnost - nový systém**

„Co se dálo, bude se dít zase , a co se dělalo, bude se znovu dělat; pod sluncem není nic nového.“[11]

Pokud jsou tvůrci natolik pracovití, chytří, flexibilní a vytrvalí, že se jim podaří překonat řadu omylů, chyb, selhání a proderou se s notnou dávkou štěstí a „náhod“ přes množství kompromisů a odchylek od původní ideje až k existenční stabilitě organizace, může se zdát, že je vyhráno. Nepodlehli existenčnímu ohrožení, nebyli pozřeni stávajícím systémem, podařilo se jim najít své místo a vytvořili systém nový. Jejich ideje a způsoby jsou vnímány jako legitimní způsob tvorby a oni mají v rámci silné organizace možnost ovlivňovat „vkus publika“ a silným hlasem hovořit do toho, jak má stávající systém vypadat. Vyhraný vnější souboj však je začátkem souboje vnitřního. Tím, že se organizace etabluje a zajistí svoji dlouhodobější existenci, začne v ní probíhat stejný, geneticky naprogramovaný proces jako u každého jiného, člověkem vytvořeného systému. Totiž dispozice lenivět a tloustnout. Stejně jako v druhém, tak i v tomto případě se začne organizace pozvolna odvracet od původních idejí. Tím se pochopitelně stává tučnou potravou pro ostatní aspiranty na svůj díl prostředků, a proto vedle udržující „hlavní“ činnosti začne taková organizace výrazně posilovat svoji imunitu. Vytváří a posiluje obranné mechanismy vůči všemu, co je venku, co ohrožuje. Je to logické. „Uvnitř“ je to pohodlné.

Křesťanská církev vznikla na základě zjevení, inkarnace, nebo (nechceme-li z jakýchkoli důvodů přijmout křesťanskou terminologii) na základě myšlenek, slov

[11] Kazatel, 1,9

a skutků jednoho inspirovaného muže. Ježíšovo učení znamenalo ve své době natolik zásadní převrat hodnot ve všech oblastech společenského, individuálního, duchovního i politického života, že jeho byť tichá tolerance, nemluvě o přijetí, by znamenalo ohrožení a pád stávajícího sytému, a ten se proto bránil logickou cestou. Zbavil se představitele tohoto učení a pokračovatele, kteří jím byli inspirováni, tvrdě pronásledoval. Ideje učení byly a jsou však natolik inspirující, že daly vzniknout hnutí lidí, kteří byli ochotni se pro jeho praktické uskutečnění vzdát majetku, sociálního postavení a riskovat svůj život. Byli natolik vytrvalí, že po období perzekuce došlo nejdříve k toleranci a posléze k uznání právoplatnosti vyznávaných myšlenek. Po několika stoletích se „alternativní“ hnutí stalo oficiálním náboženstvím, vytvořilo systém a jemu odpovídající struktury. A v tu chvíli započal proces, o kterém jsem hovořil výše. Totiž postupné odklánění se od původních životadárných idejí, tloustnutí organizace, až k podobě církve, která s původním zjevením má jen pramálo společného. Mocenská, dogmatická organizace, která stejně nevybíravě, jak byli pronásledováni její první stoupenci, sama pronásledovala, likvidovala a zcela barbarsky ničila vše, co by jí mohlo ohrozit, nebo byť jen oslabit její pozici.

**Další možnost – izolace, sebepopření?**

Vedle zmíněných možností je tu ještě minimálně jedna (kromě jistě mnoha dalších, které bezpochyby existují, a na které jsme nepřišli). Zmiňuje ji již citovaný Kazimierz Braun v roce 1979, když hovoří o umělecké výlučnosti, tvorbě jen pro „zasvěcené“, dobrovolné tendenci umělců k izolaci: „Bouřlivý rozvoj mezilidské komunikace, otevírání a stírání hranic, rozšiřování možností účasti na kultuře, provází vývoj opačný: ... v umění se šíří underground, vytvářejí se umělecké sekty a uzavřené alternativní skupiny. Kultura se střetá s antikulturou. Umění s antiuměním. Divadlo s antidivadlem. ... Umělci začínají svá pracoviště uzavírat. Uchylují se do ústraní. Nepřejí si, aby se jejich „vynálezy" příliš rozšiřovaly. Proto se před davem ukrývají. Zužují okruhy svých zájmů. Omezují počet míst v hledišti. Hermetizují jazyk. Je zřejmé, že tak činí z pudu sebezáchovy: nadměrný průtok informací přeje vulgarizaci a připravuje tvorbu o nezbytný rys tajemství. Činí tak v zájmu umění: prostřednictvím masové reprodukce se z uměleckého

díla stává průmyslový výrobek (může se tak dít i s divadelní inscenací), předmět spotřeby, lehce přisvojovaný, lehce odkládaný.“[12]

Svojí dobrovolnou izolací však alternativa do jisté míry rezignuje na širší společenskou funkci – skrze konfrontaci obnovovat kulturu a společnost jako systém živých, sdílených a neustále se vyvíjejících hodnot. Považuje ji za natolik uzavřenou či sebe-chránící, a tedy jen těžko reformovatelnou, že je pro alternativu účinnější vytvářet subkulturu a paralelní společnost.

Na vině této tendence k izolaci však nejsou jen sami tvůrci alternativ, ale také společnost, která není schopna či ochotná jejich impulsy integrovat. Ať v dobách minulých z důvodů ideologických, či v dnešní době z důvodu své „schopnosti“ vše živé, objevné a tvůrčí, co má zároveň komerční potenciál, předžvýkat, zabalit a prodat.

„Dosud každá vlna divadelní avantgardy XX. století postupně zvětšovala svůj vliv, všeobecně se rozšířila a poté zanikala. Na její místo však nastupovala nová avantgarda, která byla na základě přirozeného vývoje posléze opět všeobecně přijímána. Pak se přesunula na střední pozici atd. Tento neustálý proces „látkové výměny" mezi masovým, institucionalizovaným divadlem a avantgardou zajišťoval život a pravidelné fungování celého organismu. Jestliže však veřejně provozované divadlo avantgardu odmítá, a jestliže se avantgarda od tohoto divadla odvrací, ustává tvůrčí oběh informací a energie. Vznikají samostatné systémy. Uzavřené. Neplodné. Odsouzené ke strnulosti.“[13]

Pokusil jsem se v této kapitole naznačit možnosti hranic nezávislosti. Jsem si vědom, že všechny uvedené příklady jsou pouhým schématickým vyjádřením a že nikdy neexistují v takto oddělené podobě. Zároveň si jsem jist, že existuje celá řada možností, které jsem nezmínil. Při pokusu o zachycení nebezpečí, které provází nezávislé divadlo na jeho cestě k uskutečnění, jsem vycházel výhradně ze svých zkušeností. Všechny možnosti naznačených modelů jsem při tvůrčí práci v našem divadle zažil. Žádný z nich se neuskutečnil zcela, ale mnohokrát

[12] Braun, Kazimierz: Druhá divadelní reforma?; Praha, 1993, str. 46
[13] Tamtéž, str. 46

jsme si uvědomovali, že ještě krok a ztratíme vše, co jsme doteď získali. Někdy dobrovolně, někdy pod tlakem, někdy nevědomě, jindy s plným vědomím balancujeme na hranicích mezi zánikem, rozpolcením, komercializací, inkorporací, petrifikací, konformitou, izolací a sebepopřením. A není nic, kromě zkušeností a šestého smyslu, co by nás touto cestou provedlo bez rozbitého nosu, či s jistotou, že jí projdeme se ctí. Nebo že vůbec projdeme.

### 1.3.6. Krize

„I pohlédl jsem na všechno, co bylo mýma rukama vykonáno, na své klopotné pachtění, a hle, všechno je pomíjivost a honba za větrem; a žádný užitek z toho pod sluncem není.“[14]

Ať se s idejemi původního hnutí stane v průběhu pokusu o jejich uskutečnění cokoli, neexistuje žádný rovnovážný stav, který by zaručoval jejich životnost v podobě silné a existenčně zajištěné organizace, která zároveň nemá silnou tendenci kostnatět a ve jménu své vlastní existence se původních idejí zbavovat. Dobré myšlenky jsou zkrátka jako ovoce, časem se zkazí. A tato tendence, toto tíhnutí k degradaci idejí staví před jejich nositele řadu věčně přítomných zneklidňujících otázek. Lze je pochopitelně odehnat, nebo naložit do alkoholu. Lze rezignovat a ideály označit za výplod mladické nerozvážnosti. Možností je celá řada. Lze však také přijmout fakt, že jsem neuspěl a začít znovu. Uznat že to, čeho jsem dosáhl, je jen další z nesčetných pokusů, nikoli výsledek a nebe na zemi. Že k hledání uskutečnění idejí patří krize.

Tuto práci píši v době, kdy se slovo krize skloňuje prakticky nepřetržitě ve všech souvislostech. Více, než by člověk čekal, je pojem „krize“ používán jako argument pro vysvětlení řady problémů. Z tohoto slova se tak stává mantra doby, odpověď s téměř univerzální platností a širokým polem využitelnosti. Z ekonomického hlediska nejde o krizi, ale o zastavení růstu. Pro společnost postavené na ideji nekonečného růstu, hedonistické utopii nekonečného zvyšování blaha až k úplnému uspokojení, je však jeho zastavení krize.

V současné době se termín krize používá pro označení těžké, rozhodující chvíle, obtížnou situaci, tíseň nebo zmatek. To je však moderní posun, interpretace, která zakrývá význam původní, totiž krizi jako moment šance ke změně. Ačkoli ho provází těžkosti a osobní diskonfort, je to stav, který nabízí možnost řešení. Je potenciálem změny.

[14] Kazatel 2,11

Výraz krize pochází z řečtiny, původně ze slova ***krino***, které znamená v češtině vybírat, posuzovat, měřit mezi dvěma opačnými variantami, kterými byly úspěch-neúspěch, právo-bezpráví, život-smrt. Z tohoto slova vzniklo později slovo ´´krisis ´´, kterým se vyjadřovala rozhodná chvíle nebo doba, rozhodnutí samo nebo nesnáze. V klasickém řeckém dramatu se takto označovala část, ve které docházelo k závěrečnému rozporu protikladných sil.

Krize se nevyhnula ani velikánům. „Nikolaj Čuškin zaznamenal r.1935 Stanislavského výpověď, plnou hořkosti, že jeho zkušenost nikdo nepřevzal. Stanislavskij tvrdí, že bez ohledu na vnější úspěch je MCHAT v krizi, kterou mohou „překonat jen laboratoře a studia. Je třeba uskutečnit nový převrat v jevištním umění, začít abecedou, experimentovat, zkoušet, opírat se o lidi, kteří věří v toto hledání“.[15]

Krizi vnímám jako výsledek nezachycených impulsů, kterých jsme si nevšimli, nebo jim nevěnovali pozornost. Výsledkem dvou přirozených tendencí – neustále se měnící a vyvíjející reality na straně jedné, na straně druhé tíhnutí ke stabilitě a struktuře, kterou má jakékoli lidské společenství snahu vytvářet.

Krize je pak vyústěním tohoto střetu a je tak signálem, že realita a struktura jsou nekompatibilní. Je upozorněním pro tvůrce, že se cesta kompiluje. K cestě patří křižovatky. Jsou momentem rozhodování. Je řada možností. Vrátit se a najít jinou cestu. Odbočit na cestu méně pohodlnou, ale vedoucí k cíli. Uvědomit si, že jsem sešel z cesty a začít hledat tu svoji.

Přiznat krizi je pochopitelně obtížné, zejména v naší civilizaci. Jsme zajatci myšlenky trvalého růstu, donekonečna se zlepšujících podmínek, životního standardu a pohodlí. Úspěch je povinností a jeho nedosažení, nepřekonání sebe sama je selháním. Umělci je selhání vytýkáno. Citlivější povahy to zničí, jiné vede k obrnění a cynismu, další k sebe-stylizaci věčně úspěšných, sebevědomých a nepochybujících géniů. Veřejně přiznat chybu, omyl, selhání se dnes rovná společenské a profesní sebevraždě. Osobně si myslím, že žijeme další utopií,

[15] Čuškin, Nikolaj: Stanislavskij a Mejerchold. Divadlo, říjen 1967, s.16 in: Pilátová, Jana: rukopis knihy Hnízdo Grotowského, Praha, 2009.

kterou nám tentokrát nevštěpují ideologové, ale obchodníci. A my ve shodě s myšlenkami Tankreda Dorsta jsme vždy znovu připraveni pro akceptaci nových utopií, věříme ve zlaté tele a spokojeně konzumujeme. Myšlenka donekonečna se zvyšujícího standardu je však utopií odporující všem přírodním pravidlům.

Myslím, že krize není ostuda. Patří k cestě. Věci jdou nahoru a dolů, občas děláme úžasné věci a občas chybujeme. Občas ve jménu těch nejvznešenějších myšlenek napácháme víc škody než užitku. Myslet si, že my stojíme mimo těchto pravidel, a že se nás netýkají, je přinejmenším nafoukanost. Krize není ostuda. Ostuda, hloupost a sebevražda je pokračovat dál s muzikou po široké cestě dlážděné dobrými úmysly do pekla.

### 1.3.7. Reforma

Na konci 19. století začal v Evropě proces, který je označován jako *první divadelní reforma* (někdy též Velká divadelní reforma). Nechci se však na tomto místě věnovat historii jevu, který přesahuje více než jedno století, a který by si zasloužil rozsah celé disertační práce. Chci se pokusit zachytit princip, který je vlastní každé reformní snaze (lhostejno zda divadelní, náboženské nebo společenské). Přes všechny rozdíly, specifika a širší souvislosti je zde totiž něco podobného.

O významných divadelních tvůrcích 20. století jakými byli Stanislavskij, Craig, Artaud či Grotowski se dnes běžně mluví jako o reformátorech. Paralela k náboženskému významu tohoto slova, označující významné osobností, které se v minulosti snažily napravit náboženský či společenský systém a navrátit jej k původním hodnotám na úkor deformujících nánosů tradice a dobových zvyklostí, není podle mého mínění náhodná. Nejde o metaforu či podobenství, označení se dle mého mínění dotýká podstaty činnosti těchto osobností.

Vždy jde o návrat ke kořenům. Reformační hnutí západní křesťanské církve se obracela k prvotním ideálům Nového zákona a životu prvních křesťanských pospolitostí. Tedy k tomu podstatnému, co stálo na počátku u zrodu jevu, nikoli k jeho institucionalizované podobě.

Náboženská reformace je spojená s hnutím, které začalo v Evropě v pozdním středověku a vrcholilo v novověku. Jako každé hnutí má své předchůdce, za které je možné považovat např. Williama Ockhama či Mistra Eckharta. Reformátoři se snažili stávající, dle nich nefunkční a samým zdrojovým ideálům se protivící organizaci proměnit a znovu-konstituovat. Hledali kořeny, fundament. Nechtěli původně vytvářet nové organizace či hnutí, chtěli proměnit stávající. Ačkoli neusilovali o vznik nových systémů či sub-systémů, nakonec jim nic jiného nezbylo. Stávající systém a jeho struktury se bránily příliš houževnatě a nechtěly se vzdát vydobytých pozic. Hnutí vyvrcholilo vznikem nových, tzv. „reformovaných církví“.

### 1.3.8. Permanentní krize – permanentní reforma

Tím pro řadu stoupenců hnutí byla reforma dokončena. Jenže nové organizace se začaly po krátké době chovat znovu téměř stejně jako ta původní a místo živého společenství lidí začaly znovu vytvářet konfese, věrouku, pravidla a sankce.

Byli to lidé uvnitř těchto nových organizací, kteří si všimli obecné degenerativní tendence člověkem vytvářených sociálních struktur, a proto přišli v 17. století s myšlenkou, že proces reformace prosazením jejich myšlenek do praxe neskončil - a nikdy neskončí. Že všechno, co člověk vytváří, je jen dočasné (lidské organizování lidského chápání božských idejí) a jako takové nebude nikdy hotové. Že sama organizace a její představitelé mají permanentní povinnost každodenně prověřovat a poměřovat konstituující ideje s všední praxí. Tak vznikla idea permanentní reformace, tedy organizace na cestě.

Za dobu své existence Continuo prošlo řadou krizí či jejich náznaků, a ačkoli se – poučeni o nebezpečí plynoucí z geneticky nastaveného chování instituce směřující ke svému zkostnatění – bráníme institucionalizaci a formalizaci jak uvnitř tak navenek, víme, že nebezpečí nenápadného, postupného, ale smrtícího odklonu od tvorby směrem k provozu, „výrobě“, produkování a sebe-reprodukování, komercializaci a konformitě je permanentně přítomné.

Dalo by se to říct i jinak: Myslím si, že krize, či její potencialita je pro nezávislé divadlo permanentní stav. Že každá instituce, kterou vytváří, věčně balancuje mezi stabilitou a nutností sebezajištění a mezi imperativem přinášet zásadní impulsy a tvořivě je rozvíjet. A protože je krize stav trvalý, nebo alespoň latentně přítomný, je stejně tak potřeba permanentní reforma, nebo alespoň trvalá pohotovost k ní. Nejde jen o to, něco „pořád zlepšovat“, jde o trvalou konfrontaci každodenní divadelní praxe, metod a života skupiny se zdrojovými myšlenkami, ideály, které charakterizují její podstatu a práci.

A tady se dostáváme k momentu, kdy pracovní spojení termínů „nezávislost“ a „alternativa“ musíme ukončit. Z výše popsaného totiž vyplývá, že „alternativa“ má

a musí mít ambici stát se určujícím principem ve společnosti, tedy prosadit se. Jinak je to alternativa pro alternativu. „Nezávislost“ však žádnou podobnou intenci nemá. Nemá a nesmí mít tendenci stát se součástí systému, nebo systémem samotným. Jestliže úkolem alternativy je emancipovat se, rozšířit se a stát se určující, úkolem nezávislosti je vydržet. A vytvořit platformu, ze které pak mohou alternativy vznikat.

### 1.3.9. Divadlo jako provoz nebo divadlo jako laboratoř?

„Divadlo má sživot psa. 12, 13 let, pak chcípne, nebo se stane vlastní karikaturou.“[16]

Když jsem si v roce 2005 náhodou znovu přečetl myšlenku Bohdana Korzenevskiego, Grotowského přítele a učitele, kterou Grotowski prý rád citoval, uvědomil jsem si, že Continuo vzniklo v roce 1992 a zprofesionalizovalo se v roce 1993. Bylo mu 13 let.

Ten text jsem již znal z minulých let, ale dříve mi připadal jako vtipný bonmot.
Buď a nebo. Nejsem přítelem dvou možností, vždycky existuje třetí.
Věřím na transformaci, proměnu, obrození, znovuzrození.

Dnes, v roce 2011, Continuo existuje 18 let. V mysli mi pochopitelně vyvstávají otázky, zda má po tolika letech existence ještě co říci, přinést, čím oslovit.

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.

Zároveň však - a to logicky - 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.

Jana Pilátová v knize Hnízdo Grotowského cituje svůj článek, z Loutkáře z roku 1996, kde píše o Continuu: „…Myslím, že spolu s flotilou nejnadějnější výpravy světového divadla, kterou Barba nazval třetím divadlem, plachtí na protivětru doby už i pár našich souborů.(…) rodinné divadlo Báry Lhotákové, Dejvické

[16] Flaszen, Ludwik: Konec hry; in: Divadelní revue 2010/3, str. 103

divadlo („Vondráčkovci“), Těatr Novogo Fronta, Studio dell´arte, Dagmar, Buchty a loutky, Continuo (jmenuji jen kvůli vyznačení, je jich víc).[17]

A v roce 2009 ve zmiňované knize dodává: „Bohudík většina zmíněných divadel vytrvala a dnešní začátečníci už je pokládají za klasiky, vůči nimž se vymezují. Tak se i u nás ta možnost tříbí a rozvíjí. Myslím, že to ty „naše zakladatele“ nutí nedržet se prestižních cen ze světových festivalů a nebát se dalších proměn. Stabilizace je nebezpečná: může jejich svérázné dílo změnit v dobře prodejný artikl a stanou se součástí pletich „oficírů kultury“ dřív, než si toho všimnou.“[18]

Pozice souborů, existujících více než deset, dvanáct let, je opravdu složitější, než by se mohlo zdát. Vstoupily do diváckého povědomí jistým charakteristickým stylem svých inscenací, sklidily kritiku i chválu, dostaly ceny, vytvořil se kolem nich okruh příznivců i zatratitelů. Úspěch je potvora. Když se povede inscenace, píše se o ní a dostane ceny. Každý čeká, že ta další bude stejně dobrá, nebo ještě lepší. Tlak na tvůrce je enormní, protože (a je to systémově v pořádku) soubor musí každoročně prokazovat oprávněnost čerpat veřejné peníze. Jeho tvorba musí být kvalitní, progresivní, novátorská, nezaměnitelná, protože jinak nemá šanci na trhu, který do značné míry bohužel diktuje podmínky další existence. Když se to povede a znovu zaujmete, rozhodně není vyhráno. Spíše naopak. Jen se oddaluje problém, který je latentní a dřív nebo později musí vyvřít na povrch. Nelze jít pořád nahoru. Odporuje to principům života, který probíhá po sinusoidě.

Stejně jako nelze očekávat, že naše ekonomika stále poroste, my se budeme mít stále lépe a budeme stále šťastnější, nelze očekávat ani to, že každá nová inscenace souboru bude stejně dobrá, nebo ještě lepší než ta předchozí, stejně zajímavá nebo zajímavější, stejně objevná, nebo objevnější. Respektive: nedá se to očekávat bez toho, aniž by soubor měl čas a prostředky na čerpání nových zkušeností uvnitř skupiny i mimo ní. Hovořím zde o tom, čemu se například ve vědě říká základní výzkum.

[17] Pilátová, Jana: Continuo a souvislosti in: Loutkář 6-7/97, s. 144
[18] Pilátová, Jana: rukopis knihy Hnízdo Grotowského; Praha, 2009.

Pokud tuto platformu instituce nevytvoří, nebo jí dostatečně nezajistí, pak existují v zásadě jen dvě možnosti (nepočítáme-li jako možnost stálou náklonnost Fortuny či Tyché): opakovat se, nebo experimentovat před divákem. Ne vždy tento risk vychází, ne vždy je výsledek jednoznačný, ne vždy se nový inscenační počin setká s pochopením. Diváci, kritici, příznivci, ti všichni chtějí vidět kvalitu, kterou očekávají na základě předchozí práce souboru. Jenže jak jí dosáhnout, když na nalezení neexistuje ani čas, ani prostředky? Stojíme tak před volbou špatného a horšího: opakovat již nalezené a omílat stejné principy donekonečna, což stejně všechny za určitý čas omrzí a dojde ke krizi, nebo hledat takříkajíc on-line a vystavit se riziku odmítnutí. Kritici, kteří před tím vynášeli vaši práci do výšin, jsou chladní a zdrženliví, diváci srovnávají a volají po starých dobrých časech, příznivci jsou zklamaní.

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.

## 1.4. DIVADELNÍ

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

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

Netroufám si tvrdit, že vím, co je divadlo. Vím, že má co dělat s komunikací, energií, potřebou člověka vytvářet svůj otisk a obraz, stejně jako formulovat v pohybu, slově, rytmu a obrazech svůj pohled na to, co se v něm a kolem něj děje. Domnívám se, že tím, že tak činí v tvořivém modu, nevytváří pouze obraz světa - jsoucna, ale že tvoří svět paralelní – možný. „Ne to, co je, podněcuje tvořivost, ale to, co může být. Ne existující, ale možné.“[19]

[19] Steiner, Rudolf in: Čechov, Michail: O tekhnike aktera, Moskva, 2002.

### 1.4.1. Mimesis? Inu proč ne?

Naše západní myšlení o divadle je základně zformulováno Aristotelovým vymezením a nesčetnými interpretacemi a dezinterpretacemi toho, co Aristoteles pojmenoval jako podstatu umění – zobrazování, nápodobu, tedy mimesis.

O tomto problému toho bylo napsáno tolik, že přidávat cokoli dalšího se může zdát jako marnění času nebo dobrovolná smrt utonutím v moři slov, definic a pojmů. Nemohu se však nezastavit u pro mě podstatného aspektu Aristotelova uvažování. Když Aristoteles hovoří o mimesis, jako by říkal: „Inu proč ne? S její pomocí se coby děti učíme a v dospělém věku nám slouží k zábavě a poznání. Nikomu neškodí."

V úvahách nad dvěma typy zobrazení reality v Homérově Odyssee a biblickém vyprávění o Abrahámovi a Izákovy zachycuje Erich Auerbach ve své knize Mimesis[20] esenciální skutečnost důležitou pro naše další uvažování. Ten podstatný rozdíl je v míře naléhavosti, nebo jinak řečeno, v rozdílu mezi „mohu" a „musím", nebo též „nemohu jinak".

Antické vyprávění se děje v modu „mohu". Libuje si v popisech, užívá si svobody imaginace a nekonečných možností plynoucí z moci jazyka zobrazovat. Vedle toho samozřejmě zachycuje řadu podstatných skutečností, dotýkajících se samotné existence člověka. Biblické vyprávění se děje v modu „musím – nemohu jinak". Vidím zde paralelu k otázkám, o kterých jsem mluvil ve vztahu ke zdrojům, z nichž vzniká nezávislé, alternativní či jiné divadlo.

Aristotelovo chápání světa, umění i divadla je racionální. Má svůj základ v pojmovém myšlení, které akcentuje poznání a poznatelnost světa. Nepočítá s tím, že za viditelnými jevy může být něco, co je pro život člověka důležitější, a co je pro vnímanou realitu určující. Tato racionalita určuje úhel i způsob pohledu. Vytváří dokonce systém, určující, jak se dívat a na co. Je to stejné, jako když se na svět podíváme přes barevný filtr divadelního reflektoru. Vidíme jen jisté barvy, některé kontury se nám zvýrazní, jiné rozmažou, některé barvy nevidíme vůbec.

[20] Auerbach, Erich: Mimesis, Praha 1968, str. 9-26

Pokud takový pohled popisujeme, máme samozřejmě pravdu. Pokud změníme barvu filtru, uvidíme zase něco jiného. Takovým filtrem, způsobem jak se na svět dívat a co z něj vnímat jsou naše konstrukty – filtry pohledu. Vše je v jejich rámci logické – vše do sebe zapadá a je to pravda. Stačí však změnit filtr...

Myslím, že tento problém přesně formuluje Edmund Husserl ve své přednášce Idea fenomenologie[21] v roce 1913, když hovoří o rozdvojení světa v našem vnímání. V jednom světě žijeme, druhý svět je svět rozumu a z něj se etablující vědy. Přirozený svět je rozmanitý, nic není stejné, vše se stále mění. Pro praktické zacházení s tímto světem a pro komunikaci o něm však potřebujeme měřítka, srovnání, vyčlenění a pojmenování.

Proto vznikají v antice geometrické obrazce jako ideální tvary, jež napomáhají orientaci v jinak nepřehledném a rozmanitém světě. Aristoteles je pro mne dítětem tohoto rozumového, geometrického a zpřehledňujícího způsobu nahlížení na svět. Nemíním s jeho pohledem polemizovat, můj pohled je však jiný.

[21] Husserl, Edmund: Idea fenomenologie; Praha, 2001.

### 1.4.2. Co bylo před Thespidem?

Když jsem začal v roce 2004 učit na berlínské škole Die Etage, na katedře pohybového divadla, byl jsem požádán, abych vedle hlavního předmětu pantomimy a pohybového divadla, tedy praktické výchovy budoucích herců, vyučoval rovněž předmět historie mimu a non-verbálního divadla. Nejdříve jsem odmítl, protože učit něco, čím se člověk nezabývá každodenně a ještě k tomu v cizím jazyce, mi přišlo jako drzost a troufalost, ale po vytrvalém naléhání ředitele školy jsem nakonec souhlasil. Viděl jsem to jako šanci i pro sebe vrátit se znovu k historii divadla, k teoriím o jeho vzniku a k hledání, co má tato historie společného s tím, co děláme nyní.

A protože historie mimu sahá k samým počátkům historie lidské, chtěl jsem začít v paleolitu. Položil jsem na první hodině studentům otázku, kterou od té doby kladu vždy při první hodině všech pedagogických programů, jež následovaly a následují. Kdy podle Vás vzniklo divadlo?

Překvapila mě jak pohotovost většiny studentů, tak jejich sečtělost.
Cituji: „Divadlo vzniká mezi léty 536–533 př. n. l. z epických vyprávění vztahujících se k bohu Dionýsovi. Historická fakta udávají prvního autora, který uvedl tragédii, a tím byl Thespis. Ze sboru vyčlenil prvního herce (protagonista) a dal vzniknout dialogu (herec – sbor), který se stal základem divadla vůbec.“ Konec citace.

A co dělali lidi před rokem 536 před naším letopočtem bez divadla? Zněla moje druhá otázka. Ticho.

Po chvíli nastala diskuze: Divadlo už bylo předtím, bylo součástí náboženských obřadů. - Ale to nebylo divadlo. - A co tedy? - Rituál, mystéria, ti lidé nevěděli, že dělají divadlo.....

Už od základní školy se učíme, že počátky divadla jsou ve starověkém Řecku. To přesné datové vymezení i postavu bájného Thespida je samozřejmě nutné brát s rezervou, jak píše Eva Stehlíková: „Je jisto, že počátky divadla je třeba datovat

dávno před rok 536/533 př.n.l. (...) Je víc než pravděpodobné, že tehdy už mělo řecké divadlo za sebou dlouhou dobu vývoje a nelze vyloučit, že bylo ovlivněno divadelními aktivitami jiných středověkých národů.“[22] Přesto aktivitu připisovanou Thespidovi můžeme považovat za první záznam o jevu, který dnes nazýváme divadlem. Otázka co zde bylo předtím, však zůstává v platnosti.

Problém je ve vymezení a definici. Kdy už je to divadlo? Pokud zůstaneme v rámci Aristotelského vymezení divadla, tedy umění, které napodobuje - zobrazuje život, pak se s touto školskou poučkou nezbývá než ztotožnit. Podívejme se však na věc z jiného, než přísně pojmového pohledu a věci se dostanou do trochu jiného světla.

Obecně uznávaná formulace současného vymezení divadla by mohla ve volné parafrázi znít: Divadlo je obrazivé jednání (hra) člověka (herce), nebo skupiny lidí (herců) ve společném prostoru za přítomnosti jiného člověka (diváka), nebo skupiny lidí (diváků), kteří toto jednání (hru) pozorují. A to celé při oboustranném vědomí toho, že představované děje a události nejsou reálné, ale jsou obrazem reality (nápodobou, mimezí).

Brook i Grotowski se pokoušeli definici či vymezení divadla minimalizovat. Brook: „Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“[23] Grotowski: „To, bez čeho se divadlo neobejde, je herec a divák. A tak můžeme divadlo definovat jako to, „co se děje mezi hercem a divákem“. Vše ostatní je nadbytečné, možná potřebné, ale nadbytečné.“[24] U obou minimalizujících formulací ale tušíme, že v pozadí je jak vědomí konvence divadla, tak hry. Tedy vědomí rozdílu reality a jejího obrazu. Celá řada divadelních reformátorů a experimentátorů se pokoušela tuto dichotomii zrušit a hranici prolomit. Otázka divadelní konvence, jevící se zde jako kruciální, nám však věc nijak nezjednoduší. Naopak budí další otázky.

[22] Stehlíková, Eva: Řecké divadlo klasické doby; Praha 1991, str. 6-7
[23] Brook, Peter: Prázdný prostor; Praha, 1988.
[24] Grotowski, Jerzy: The Theatre’s New Testament in: Towards a Poor Theatre; New York, 1968.

Je opravdu potřeba „shodnout se“ na tom, že to, co společně jako „diváci“ a „herci“ zažíváme je „jako“? Dá se o divadle opravdu hovořit až v momentě, kdy je tento jev pojat do vědomí a jako takový nazírán, pojmenován a vykonáván? Nejde náhodou o lidskou činnost, která ve svém vývoji prochází různými stupni uvědomění, strukturace a emancipace? Určuje míra uvědomění či emancipace zda o tento jev jde, či nikoli, popř. je jeho existence určena pojmutím do vědomí jedince a společnosti, popř. jeho označením a tím vydělením od „toho ostatního“?

Jako zvláště důležitý argument pro tvrzení, že v případě prvotních rituálů paleolitu, kultických dramat a starověkých mystérií se nejedná o divadlo, ale pouze o děje s divadelními prvky, slouží fakt, že tyto divadelní děje neměly jméno, které by divadelní jevy pojmenovávalo. A jsme znovu u pojmů a pojmenování. Jestliže něco neexistuje, nemá to jméno. Jestliže však něco nemá jméno, znamená to nutně, že to neexistuje?

Z naší životní zkušenosti víme, že věci, osoby, jevy mají svoje jméno, pojmenování. Máme za to, že tato jména jsou zde proto, abychom o jevech, jež označují, mohli komunikovat.

Je zde však ještě minimálně jedna důležitá vlastnost jména. Pojmenování vyjadřuje distanc. Já a něco. Slovo, pojmenování není jen technickým úkonem sloužícím ke komunikaci. Prvotně znamená vyjádření hranic. Já a něco, Já a něco jiného. Něco, co nejsem já. Něco, čehož nejsem součástí. Dokud neexistuje vědomí distance, vědomí oddělení, není proč to pojmenovávat.

Proces vydělení, individuace či autonomie jakéhokoli jevu je navíc proces pozvolný. A zde vzniká zajímavá paralela s náboženstvím. Tak jako ve starém Egyptě, Mezopotámii, Babylóně existují akce, které obsahují jednoznačné divadelní prvky, a přesto žádný z těchto národů údajně neměl pro divadlo samostatné slovo, slovo „náboženství“ se v Řecké verzi Nového zákona vyskytne jen šestkrát a v hebrejské verzi Starého Zákona se neobjevuje vůbec. Religio, tedy „(znovu)svázati“ (dle římského řečníka Lactantiuse) se objevuje až v latinské verzi Starého a Nového zákona Vetus Latina a posléze ve Vulgatě. Náboženský postoj, vědomí vztahu s transcendentními silami bylo tak přirozenou součástí

života, že nebylo proč ho označovat nějakým slovem. Znamená to tedy, že se nejednalo o náboženský postoj či o náboženský systém jen proto, že tento postoj a systém nebyly pojmenované?

Abychom si uvedli příklad historicky bližší, podívejme se na emancipaci vědního oboru psychologie a psychiatrie. V celé historii lidstva od úsvitu dějin až do naší doby existovaly úkony, které ať v rovině individuální (dnes individuální terapie, medikace), tak v rovině společenské (v našem pojetí skupinová terapie) zajišťovaly psychické zdraví jedince i společnosti. Byly to magické úkony šamanů, kult kněžích, skupinové rituály a lidové slavnosti. Byly tak pevně spojeny se životem člověka, tak integrovány do všedních i svátečních činností, že nikoho ani nenapadlo je z těchto přirozených souvislostí vydělovat, systematicky seskupit, metodologicky popsat a používat. To udělala až moderní psychologie a psychiatrie, samostatné obory, které se vynořily jako potřeba moderní společnosti v době, kdy ony původní, do většiny oblastí života integrované úkony, přestaly být vykonávány. Příčinou byl způsob života, který se radikálně změnil s rozvojem industrializace. Přesto nelze tvrdit, že tyto integrované úkony neplnily základní funkci současné psychiatrie a psychologie, tedy léčit lidskou duši. Myslím, že se zde mateme tím, že smysl zaměňujeme za pojem. Nebylo by lepší místo otázek: „Jak to vypadá? Jak se to dá charakterizovat? Jaké to má vnější projevy?“ ptát se: „Co to působí? K čemu to je?“.

Teprve při uvědomění si distance - oddělení, vzniká potřeba něco pojmenovat. To odpovídá koneckonců povaze celého našeho vědomého myšlení: oddělovat, diferencovat, pojmenovávat. Dokud je jev přirozeným, organickým, nevyděleným, existuje ve sféře nevědomí a je integrální součástí života. V momentě uvědomění se stává otázkou, problémem, podléhá kritickému rozumu a ztrácí svoji prapůvodní energii.

Jistě nelze nic namítnout proti tvrzení autorit, které strávily svůj život studiem počátků divadla, že jev zvaný divadlo, tak jak mu rozumíme dnes, se opravdu etabluje v 6. století před Kristem v antickém Řecku, a to, co bylo předtím, se za divadlo označit nedá. Jistě je zde rozdíl. V čem však spočívá? Pohledem z divadelní strany jsme se již zabývali. Pojďme se nyní podívat na věc z té druhé,

temnější strany, tedy ze strany kultu, rituálu a náboženství, z jejichž lůna se divadlo, jak jej dnes chápeme, zrodilo.

Religionista Milan Mrázek ve své Fenomenologii náboženství při popisu různých forem kultických dramat a rituálů nachází prakticky totožné paralely s divadelní terminologií, když mluví o ději, vyděleném z běžné lidské činnosti, jež „není ani prací, ani zábavou. Prozatím se dá jenom říci, že je to nějaké mimořádné dění“, jež „podléhá zcela pevným, předem stanoveným pravidlům.“[25] Mluví zde, na základě svého bohatého komparativního studia, o jevech, které „můžeme sledovat více či méně od primitivních stupňů společenského vývoje až po společnost vysoce organizovanou“[26]. Ještě před tím, než tyto děje Mrázek pojmenuje jako kult či kultické drama a prokáže jejich spojitost s mýtem, seřadí přehledně tyto jevy jako: „svaté děje, svatá místa, svaté předměty, svaté osoby a svaté časy“[27] a vyjmenuje nám tedy v podstatě všechny prvky nutné k tomu, aby mohlo proběhnout kultické drama, rituál či mše. Jestliže ve výčtu jevů nahradíme slovo „svaté“ slovem „vydělený“ či moderněji „specifický“, máme v podstatě pojmenovanou divadelní akci. Mrázek zde však v podobnosti s divadlem nekončí, naopak mluví o tom, že při pohledu „zvenčí“ si náhodný divák může v neznalosti kult s divadlem snadno splést.

Kde je tedy rozdíl? Mrázek píše: „...úlohou kultického dramatu je zpřítomnit děj. Děj nejen předvádí, ale i opakuje. Stalo se dávno mezi bohy a polobohy – hrdiny, stalo se v době praotců, ale totéž se děje nyní. Co bylo, je totéž, co je a co bude zase. Zásadou všeho kultu je, že kultické je faktické“.[28] „“Svatý“ děj nás přenáší přes časový předěl, často i přes vzdálenost míst. Co bylo dávno, stává se v obřadu živou skutečností. „Svaté místo“, na němž se děje kultický děj, je nejen obraz, náznak, dekorace, ale skutečné dějiště toho, co se předvádí. ... Je přitom důležité, že člověk tyto děje prohlašuje za to, co vyznačují.“[29] Neexistuje zde distanc.

[25] Mrázek, Milan: Fenomenologie náboženství in Jan Heller, Milan Mrázek, Nástin religionistiky; Praha 1988, str. 227
[26] Tamtéž, str. 228
[27] Tamtéž, str. 228
[28] Tamtéž, str. 241
[29] Tamtéž, str. 242

Je zřejmé, že přes vnější podobnost této „divadelní akce“ je zde rozdíl. Není však ve vnějších projevech. To, co odděluje a odlišuje divadlo od kultu, není vnější podoba úkonů, ale vnitřní vztah každého jednotlivce účastnícího se kultu (kultického dramatu) a společná víra polis ve funkčnost tohoto aktu.

„A nyní se musíme pokusit co nejvíce si odmyslit chronologickou síť, kterou máme v hlavě už od základní školy. Zařazujeme si do ní běžně vše, co se stalo: bylo to ve středověku, v novověku, toho a toho roku. I náš jazyk jasně odlišuje, co je a co bude. Starověký člověk zná děj, který byl, je a zase znova bude. Vyčetl to právě ze střídání ročních období. Viděli jsme též na příkladu kultického dramatu, jak se dávná věc stává najednou přítomností, ba dokonce i budoucností - zítřejší bitvou. Mýtus je scénář kultického dramatu, kultické drama je zpřítomnění mýtu.“ [30]

„Odedávna se traduje poučka, že mýtus je pokus o vysvětlení světa... To je však sekundární. Do mýtu patří především velké "aby". Smysl mýtu si správně vysvětlíme jen tenkrát, když toto "aby" najdeme: aby byla úroda a aby nebyl hlad, aby smrt už nevládla ve vsi - aby nehrozila žádná pohroma. Také celý kult se provádí s pohledem na toto "aby". Není tedy přednáškou, nebo výukou, která by jen vysvětlovala nějaké jevy.“[31]

Kultické je faktické. Není to hra. *„Divadlo je zobrazivá hra...“* Je zobrazováním. Ať se herec snaží sebevíc, ať je hra sugestivní, ať je to celé až na dřeň a do morku kosti, je to jen obraz. Život má jiné zdroje. Divadlo je z něj vyděleno. Nebo je to jinak? Je divadlu opravdu určeno život pouze zobrazovat, ne ho činit, působit na něj, nebo se na něm podílet? Nemluvím zde ovšem o působení v individuální intelektuální rovině, nebo ve formě impulsů k historickým proměnám, ani o jeho zneužívání k demonstraci moci, oblbování mas, či hlásání ideologií všeho druhu. Mluvím o oné prazákladní energii divadla integrovat společnost, odpovídat na základní otázky člověka týkající se jeho existence, napomáhat člověku v orientaci a spoluvytvářet duchovní a kulturní prostor společnosti.

[30] Tamtéž, str. 246
[31] Tamtéž, str. 247n

### 1.4.3. Divadlo jako odpověď na vědomí existence

V dosavadních úvahách jsem se zabýval tou dobou, kdy se divadlo vynořilo z kultu, emancipovalo se jako samostatný jev a institucionalizovalo se. Nedá mi to však, abych se nepodíval ještě poněkud hlouběji, a to ne ve smyslu myšlenkovém, ale ve smyslu hloubky času i ve smyslu hloubky pod povrchem země. Chtěl bych se na chvíli vrátit do jeskyně.

Kdykoli vidím první obrazy lidského rodu, obrazy z jeskyní jsem fascinován. Ty první čáry člověka malované blátem, popelem, nebo krví na zdi jeskyně v sobě mají něco, co natrvalo určuje dějiny umění i člověka. Jsou to čáry, otisky vytvořené prstem tvora, který si uvědomil sama sebe a zděsil se. Uvědomil si totiž (ne to není to správné slovo, spíše ucítil, zažil, „pochopil“ svým tělem, sám sebou), že právě opustil svět instinktů, a že se ocitá na prahu něčeho velkého, čemu bytostně nerozumí. Uvědomil si „Já“ a to ostatní. Ztratil ráj.

A první, co udělal, bylo, že se na tento svůj stav pokusil odpovědět. Zanechat otisk. Poslat bohům vzkaz, že ví. A svoji duši upokojit. Nejsem sám, je tu můj obraz.

Skrze rytmy, rytmizované a strukturované pohyby, skrze geometrické tvary svých kreseb a maleb uchopoval amorfní a neuchopitelný svět. Činil tak něco, co se po tisíciletí nezměnilo. „Cítíme totiž, že větší část našeho života smyslům uniká. Nejpádnějším vysvětlením různých umění je, že promlouvají o strukturách jevů, které jsme s to poznávat teprve ve chvíli, kdy se projeví rytmicky nebo tvarově.“[32]

A tento svůj otisk, tuto zprávu poslal i budoucím generacím. Do hlubin lůna země ukryl vzkaz. Byl jsem tady, tančil jsem o tom.

Proč si to myslím? Nevím přeci, jestli to tak bylo. Nemám pro to žádný důkaz. Neaspiruji na novou hypotézu, jen si tak představuji, jen se rozvzpomínám. V našem tázání se po původu, hledání kořenů a zdrojů divadla naštěstí nejsme sami. Podobné otázky mají i lidé z jiných oblastí a zdá se, že toto tázání

[32] Brook, Peter: Prázdný prostor; Praha, 1988, str. 59

přesahuje hranice oborů, neboť se dotýká elementárních potřeb člověka a jeho duše.

„Většina religionistů si dnes uvědomuje, jak je otázka po původu náboženství ošidná, a docela rozumně ji přenechává filozofům náboženství“, píše Jan Heller ve své Prolegomeně k nástinu religionistiky. „Hledáme-li původ a podstatu náboženství, nemůžeme vyjít z pojmu "bůh". Nejde jen o to, že si pod tímto slovem představuje každý něco jiného. Vše nasvědčuje tomu, ... že "bůh" je v náboženství pozdní jev. ...v tisíciletých náboženských tradicích a zkušenostech je náplň pojmu "bůh" tak rozmanitá a proměnlivá, že je tento pojem jako výchozí kategorie religionistiky a základna pro definování podstaty náboženství zcela nepoužitelná.

Lépe bude začít u člověka, neboť on to je, kdo náboženství tvoří. Proč to dělá? K čemu náboženství potřebuje? Člověk je svírán otázkou po smyslu, kterou mu klade sama vlastní existence, jakmile ji začne reflektovat. Je to otázka neunesitelná. Člověk touží po odpovědi, jež by mu poskytla sebepotvrzení.

Proč však člověk potřebuje odpověď? ... Člověk je bytost, která ví o své konečnosti, a tak je sama sobě problémem. Augustin to vyjádřil klasickou formulí: Mihi quaestio factua sum. Sám sobě jsem se stal otázkou. ... Odtud vyvstává otázka po smyslu, která jej svírá, nakolik se jen odváží si ji uvědomit. Většinou se jí snaží uniknout, ona se však stále vrací, zpřítomňována rozmanitým způsobem.

A právě tato otázka, poslední otázka, ať už je formulována jako otázka po smyslu, po cíli, po věčnosti či jinak, ... je jeho nejvlastnější a nejvnitřnější břemeno. Pokud se na ni odváži myslet, pokud se jí vystaví, drtí jej. Aby s ní mohl žít, potřebuje na ni odpověď. ...

Responzívní hypotéza se nesnaží vysvětlit, jak náboženství vzniklo kdysi,... nýbrž chce popsat, jak vzniká stále znovu. Příčinou je potřeba odpovědi ... na otázku po poslední pravdě, smyslu a ceně našeho života /respondeo - odpovídám/..., která by člověku vyřešila problém smyslu jeho existence, konečného života, a tak uspokojila jeho nejzákladnější vnitřní touhu: nebýt si odcizen, mít sám sebe ...

Tak chce člověk obnovit harmonii kosmu, která vědomím vlastni smrti byla porušena.“[33]

Člověk se na úsvitu dějin, v momentě, kdy si uvědomil „Já“, dal do tance, začal malovat. Nikoli z radosti, ale z niterné potřeby. Vědom si své distance mezi ním a světem, možná z hrůzy, možná z něčeho, čemu můžeme říkat vnitřní potřeba, odpověděl na svoji situaci a poté ucítil potřebu tuto akci učinit před zraky druhých. Z pozice vzdělaných a racionálně myslících jedinců, kteří potřebují vše, co je obklopuje, vysvětlit a najít tomu kauzální příčinu, se domníváme, že toto činil za účelem magického rituálu, naklonění a ovládnutí reality, která mu unikala. Aby se mu dařilo při lovu, aby přežil, aby zachoval rod. Myslím si, že pro toto tvrzení však nemáme dostatek důkazů. Domnívám se, že tato hypotéza je zjednodušením, které člověka (lhostejno, zda „primitivního“, nebo „vyspělého“) degraduje na biologickou složku. Umění by podle této teorie vznikalo kvůli přežití, kvůli jídlu a sexu. Není to nic nového či neobvyklého. Museli bychom se ale smířit s teoriemi, podle kterých není celá kultura a civilizace nic jiného než kultivovaně a rafinovaně transformovaný sexuální pud.

Tvrdím, že potřeba divadelní komunikace má zdroj hluboce duchovní, zakotvený v nejhlubších vrstvách lidské duše, totiž komunikovat (obcovat) na jiné vlně, než racionálně-pojmové, a to komunikovat dvojím směrem, tedy ke světu skrytému a zároveň ke světu obecenství, světu spolubližních.

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

Tento stav je bytostnou individuální potřebou člověka, stejně jako kolektivní potřebou lidského společenství. Je výrazem osobní – existenciální a transcendentální zkušenosti a potřeby tento stav sdílet s ostatními. Teprve později vzniká potřeba tento stav ve společenství časově i místně vymezovat a

[33] Jan Heller, Milan Mrázek, Nástin religionostiky, Kalich 1988, Praha, str. 20n

formovat jej ve strukturovanou akci. A až poté se tato akce začne institucionalizovat.

Prvním pohybem, který měl jiný, než utilitární charakter, který se dá nazvat tanečním, první čarou, kterou člověk vytvořil na zdi jeskyně, aby vyjádřil sám sebe, aby se skrze tento akt sebe-potvrdil, již těmito prvními akty, tvrdím, člověk odpovídal / kompenzoval pohyb, který se odehrál v jeho vědomí. Vědomím sebe sama, vědomím Já, vzniká ve světě nerovnováha (znovu lhostejno, zda ve světě vnějším, hmotném, nebo světě vnitřním, duchovním). Je potřeba vyrovnání, kompenzace, činu k nastolení rovnováhy.

Má se za to, že divadlo se zrodilo z rituálu, kultu, náboženství. Všem těmto jevům však předchází základní proto-pohyb, touha 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 toho, že člověk je, a že si uvědomuje, že je.

Dalo by se parafrázovat Jana Hellera: Asi se nikdy nedozvíme, jak vzniklo divadlo, jsme však schopni pochopit, jak pokaždé znovu vzniká potřeba divadelnosti u každého jednotlivce a každé společnosti dnes.

### 1.4.4. Svět, který drží pohromadě divadlem

Původní kultické divadlo udržovalo svět pohromadě. Když se neodehraje kultické drama, nebude úroda, planety se vychýlí ze svých drah, život zanikne. Co se stane, když se neodehraje divadelní představení? Když se kultické drama neodehraje tak jak má, svět umře. Když se nezahraje divadelní hra, svět bude pokračovat. Jsme u smutné pravdy zbytnosti divadla. Nebo je to jinak?

Na čem závisí život moderního člověka, který započal ve starověkém Řecku a Římě?

Pokud by se naši pravěcí a starověcí kolegové, kteří prováděli údržbu světa divadlem, pletli tak jako jiní naši předkové v případě hromniček, které nahradil hromosvod, bylo by vyhráno a my bychom mohli ponechat divadlo v kategorii zábavy, intelektu, umění a kultury, nebo na něj zapomenout a nechat ho zaniknout. Pokud však měli pravdu, něco v nás umírá, nebo je minimálně vychýleno ze svých drah.

Je divadlo tedy funkční nástroj lidské společnosti, a jestliže ano, k čemu tento nástroj slouží? Nebo je to skutečně jen estetická zbytečnost?

Platí, že jakýkoli jev (fenomén), který byl překonán, neboli o kterém společnost usoudila, že je nefunkční a tedy nepotřebný, zanikl. Divadlo tu stále je. Otázkou je, proč? K čemu ho máme?

Co získává a co ztrácí divadlo, když se emancipuje jako samostatný společenský fenomén?

Rituální divadelní akcí držel svět pohromadě. Možná je přesnější říci, že touto akcí držel pohromadě psychický svět jedince i společnosti. Na místě je otázka, zda je správné doplnit do věty slovo „pouze“. Tedy, že držel pohromadě POUZE psychický svět. Narážíme zde znovu na problém našeho vnímání. V konceptu filosofie a vědy moderní západní společnosti převážila pozitivistická a materialistická koncepce vzniku a existence světa. Svět duševní a duchovní

považuje za odvozený od materiálního. Na tento problém upozorňuje už v roce 1936 C.G.Jung, když píše: „Přes materialistickou tendenci chápat „duši" v podstatě jako pouhý otisk fyzikálních a chemických procesů však neexistuje ani jediný důkaz pro tuto hypotézu. Nesčetná fakta právě naopak dokonce dokazují, že duše překládá fyzikální proces do řady obrazů, které často sotva ještě znatelně souvisejí s objektivním procesem. Materialistická hypotéza je příliš smělá a překračuje s ,,metafyzickou" osobivou troufalostí to, co je empiricky zjistitelné. Neexistuje vůbec žádný důvod k tomu, abychom pokládali duševno za něco druhotného nebo za epifenomén, nýbrž existuje dostatek důvodů k tomu, abychom je pojímali - alespoň hypoteticky - za faktor sui generis, a to tak dlouho, než se dostatečně dokáže, že duševní proces lze vyrobit i v retortě.“[34]

Kultická akce, rituál či obřad spoluvytváří orientační rámec, ke kterému se účastník má možnost vracet během dalšího roku, popř. kratšího období, které vyplňuje čas před dalším obřadem. Tento rámec funguje jako soubor hodnot a pro společnost i pro jedince zdravých postojů zakódovaných v divadelním obraze a akci. Vytváří jednoduchou, ale vysoce funkční orientační pomůcku pro běžné životní situace, stejně jako individuální krize či sociální dramata. Tím, že odkazuje k základnímu civilizačnímu mýtu, tedy kódu, který obsahuje všechny potřebné informace pro život dané společnosti, spoluvytváří to, čemu dnes říkáme civilizační, kulturní rámec.

Tedy soubor hodnot, které určují, vymezují a formulují tu kterou kulturu, civilizaci. Zároveň tímto rámcem rozumíme principy, které jsou pro danou kulturu základní a bez nichž je tato kultura nemyslitelná. Tyto principy (chceme-li ideály) po staletí spoluvytvářely, formovaly a směřovaly složité předivo vztahů, postojů, orientací, díky nimž mohla civilizace – ze své podstaty vysoce strukturovaný kulturní celek – vzniknout a existovat. Po celou dobu existence se jednotlivci, menší i větší skupiny a národy k těmto principům vědomě, či nevědomě vztahují a podle nich se orientují, popř. se s nimi konfrontují.

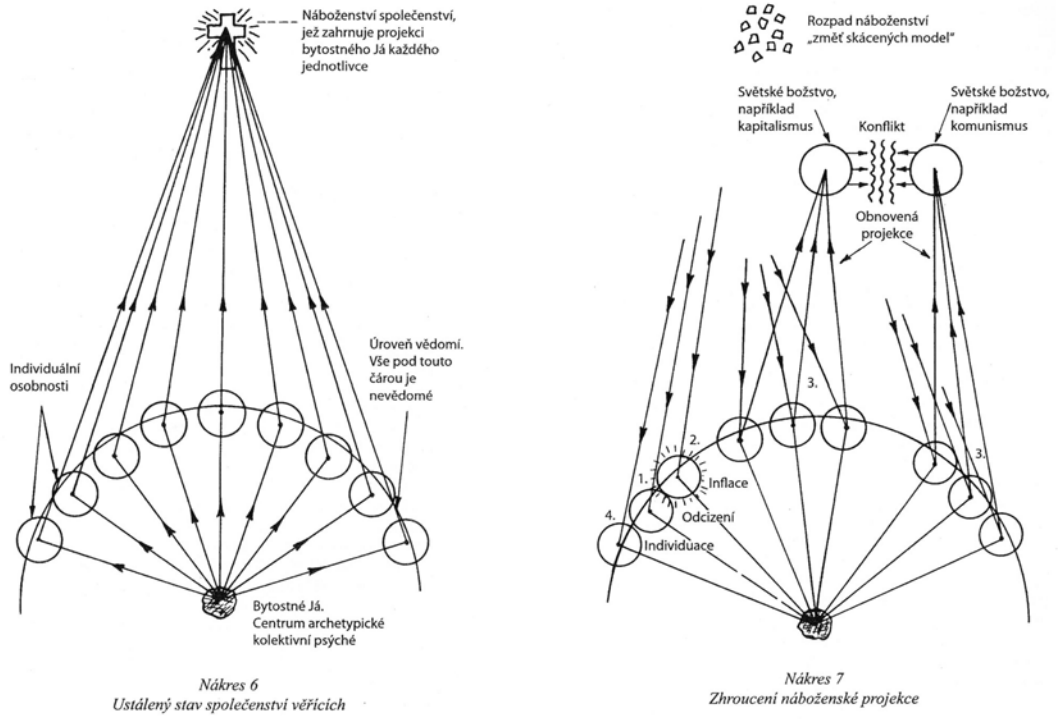
[34] C.G.Jung, Über den Archetypus, mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes, 1936/1954, str. 64/65 in: Duše moderního člověka, Brno, 1994.

Za povšimnutí při těchto úvahách stojí fakt jednoznačné kontinuity divadelních her antického Řecka s kultem, ze kterého vznikly. A to i přesto, že se „drama od svých počátků snaží vymknout z omezených hranic rituálu - záhy opouští sjednané téma, od příběhu o bohu, jemuž je slavnost zasvěcena, se obrací k jiným mytologickým příběhům.“[35] Tyto hry ve své podstatě opakují základní mytologický rámec, vyjadřují základní existenciální situaci člověka a snaží se na tuto situaci odpovědět. Zároveň tato dramata znovu-konstituují, nebo rekonstruují odvěký řád. Vypráví tedy o znovunastolení kosmu po době chaosu. Ať vesmírného, společenského, nebo mikrosvěta lidské duše. Často také vyprávějí o tom, co se stane, pokud se člověk postaví na stranu tohoto odvěkého řádu, nebo je poslušný svého svědomí proti těm, kdo reprezentují chaos, který se dočasně tváří jako řád, ale je to řád pouze lidský. Vypráví pochopitelně i o tom, co se stane, když se člověk proti tomuto odvěkému řádu postaví, či ho není „poslušen“.

Ze své podstaty jsou principy nehmotné. Velmi často jsou formulovány v obrazech, symbolech, u civilizací pokročilejších ve slovech, jež jsou však znovu jen znakovým systémem. Tyto ideály jsou pochopitelně znovu a znovu naplňovány novými obsahy, významy, posuny atd. O tom, co se děje, pokud dojde k rozpadu těchto kulturních / civilizačních rámců hovoří řada autorů. Edward F. Edinger, Jungův žák a pokračovatel, například uvádí jak rozpad jednotného náboženského systému v Evropě, který nazývá „zhroucení náboženské projekce“[36] vede k nástupu „světských božstev“[37] často v podobě totalitních ideologií. **(Obr.1)**

„Západní křesťanská civilizace vzešlá z tradice kořenů řecké a římské antiky se hroutí a zaniká velmi pravděpodobně právě z toho důvodu, že se vytrácí přesvědčení o platnosti tradičního rámce, která je pojistkou této civilizace, což tuto civilizaci zasahuje v nejcitlivějším místě její existence, v soustavě jejích hodnot.“[38] Míní sociální psycholog Prof. J.V.Musil. Podobně jako Edinger pak Musil dospívá k závěru, že „neuznání vlastního základního principu znamená

[35] Stehlíková, Eva: Řecké divadlo klasické doby; Praha 1991, str. 10-11
[36] Edward F. Edinger, Já a archetyp, Brno, 2006, str. 71
[37] tamtéž
[38] Prof. PhDr.Jiří Musil, CSc, přednáška Socializace – proces sociálního učení a regulace chování, nedatováno




**Obr. 1**

popření prvořadého základního prvku vlastní existence. Neuznání přesahu a ztráta autority přesahu, jehož forma je sice nepoznatelná, ale obsah je nejvýš srozumitelně vymezen a definován, znamená pro civilizaci stav anomie. Bezvládí v důsledku ztráty zákona, ať již po jeho násilném odebrání, nebo -tím hůř- po dobrovolném vzdání se principu. .... „Ke slovu" se pak dostávají náhražky dějinami již opakovaně ověřené, bezbřehým liberalistickým modelem počínaje (hedonismus s heslem „užij dne a po nás ať přijde potopa", plytké živoření v povrchnostech podle toho hesla) a konče nejtvrdší tyranií totalitárních systémů".[39]

Tady tedy jsme. Myslím, že podobná slova, charakterizující současný stav civilizace bychom našli u řady dalších současných autorů, sociologů, psychologů, a filozofů.

Otázka, která mě na tomto místě nejvíce zaměstnává, zní: co zmůže divadlo v takovém světě? Jaká je jeho úloha ve světě, který je v hluboké krizi, ale tuto krizi si neuvědomuje, resp. jí převádí na čísla a hovoří pouze o krizi ekonomické?

[39] Tamtéž

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?

### 1.4.5. Responzivní divadlo

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

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

## 1.5. SKUPINA

### 1.5.1. Smysl má pouze ta práce, která má smysl

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

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

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

Předně je to model tvůrčích projektů, tedy jednorázových, časově i místně omezených akcí. Dočasnou skupinu dává dohromady tvůrce či skupina tvůrců. Ti zvou ke krátkodobé spolupráci „externí“ umělce, kteří se po nazkoušení a

vytvoření projektu a po jeho x reprízách rozejdou. Žijí si dál své osobní i umělecké životy, účastní se jiných projektů, atd. Tento model je aplikován v nezávislém divadle řady evropských zemí i v zámoří. Stejně tak model producentský, kdy skupinu umělců nedává dohromady režisér či jiný tvůrce, ale producent, a to nikoli na základě vnitřní potřeby něco vytvořit, ale na základě finančních prostředků, kterými může krýt rozpočet, popř. výsledkem společné aktivity i něco vydělat. Vedle toho existuje pochopitelně celá řada dalších více, či méně standardních a ověřených modelů, stejně jako experimentálních pokusů, jak nezávislou divadelní práci organizovat a financovat.

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. Vztahy se budu zabývat později, teď se chci stručně zmínit o hodnotě práce a skupiny.

Náš bývalý prezident Václav Havel při příležitosti Svátku práce v roce 2010 pronesl, že „smysl má pouze ta práce, která má smysl." Tato myšlenka se může zdát absurdní, stejně jako z předchozí úvahy vyvozené tvrzení, že práce skupiny vytváří hodnotu, kterou je právě práce a skupina. Tautologie v obou větách je však pouze zdánlivá. Nejde totiž o to, že prací skupina vytváří hodnotu zvanou „práce", ale že způsobem, jakým pracuje, dává práci hodnotu, nebo si její hodnotu uvědomuje. Stejně tak svojí prací nevytváří skupina sebe jako hodnotu, ale hodnotu skupiny. Z těchto kvalit totiž pak mohou vyrůstat viditelné a hmatatelné výsledky soustavné, kontinuální práce stabilní skupiny. Můžeme jim říkat různě: výzkum, pedagogika, komunitní aktivity, workshopy, škola, jak chceme. Všechny tyto výsledky jsou však mimo model dlouhodobě fungující, dobře organizované a zdravě vedené skupiny těžko představitelné.[40]

[40] Na tomto místě chci znovu zopakovat, že vše zmíněné se týká divadelní skupiny v prostoru nezávislého divadla, tedy na poli neziskových, nestátních organizací. Výzkum, pedagogika a další divadelní aktivity jsou pochopitelně náplní práce řady dalších institucí v České republice. Jedná se však o instituce, které jsou za tímto účelem zřízeny a financovány a nepatří proto do oblasti NNO/NGO, o které zde hovořím.

### 1.5.2. Skupina a její dynamika

Jednoduchá charakteristika skupiny by v případě Divadla Continuo mohla znít: soubor tvoří lidé, kteří činnost v tomto divadle považují za svoji profesní i lidskou prioritu. Tato činnost je pro ně hlavní, další umělecké i neumělecké aktivity mimo skupinu členové realizují pouze, pokud to není v konfliktu s hlavní činností. Skupina zajišťuje svým členům nutnou materiální a finanční podporu pro jejich činnost tak, aby nemuseli hledat jiné finanční zdroje.

Pohled moderní sociologie nazývá takové uskupení lidí „sociální skupinou“ a definuje ji jako sociální útvar, o němž platí, že:
„1. je tvořen třemi (některé prameny uvádějí dvěma) nebo více osobami, hrajícími vzájemně se doplňující a podmiňující role;
2. skládá se z částí, které mají strukturální či funkční význam, což je odděluje od samotných jedinců;
3. členy skupiny spojuje vzájemná komunikace, normy, vzájemná očekávání a společně vykonávaná činnost.“ [41]

Mezi základní znaky sociální skupiny podle Miloslava Petruska patří:
„1/interakce
2/ existence komunikační sítě
3/společná činnost
4/diferenciace pozic a rolí
5/společný cíl
6/tvorba systému hodnot a norem
7/systém sankcí
8/sociální vztahy mezi členy
9/vědomá příslušnost ke skupině
10/vědomí skupinové odlišnosti - uvědomujeme si odlišnost ostatních skupin“[42]

Vedle tohoto základního vymezení hovoří současná sociologie rovněž o jevu, který nazývá „dynamika skupiny“. A zde již se dostáváme k okruhu problémů,

[41] Kol. autorů: Velký sociologický slovník, Praha 1996.
[42] Petrusek, Miloslav: Sociologie, SPN, Praha 1994.

které se přímo a vždy dotýkají samotné činnosti skupiny a tuto činnost zásadně ovlivňují. Sociální skupina je totiž v tomto pojetí definována jako „dynamická jednotka“, přičemž:

„- změna části skupiny ovlivňuje a mění stav ostatních částí skupiny,
- v různých sociálních situacích se mění funkce a postavení členů skupiny (např. člen skupiny je jednou řadovým členem, jednou vedoucím)
- neustále se rozvíjí na základě
  - vyčlenění vůdců
  - vytvoření norem a kontroly jejich dodržování
  - vzniku a diferenciace kontaktů mezi členy skupiny (vytváří skupinovou atmosféru)
  - diferenciace vztahů mezi členy skupiny - diferenciace funkcí, vznik podskupin

Skupinovou dynamikou je možno tedy nazývat vše, co se ve skupině mezi jednotlivci děje, procesy, vztahy, změny. Pojem dynamika sám o sobě navozuje pocit působení sil, tlaku, pohybu. Přesně vystihuje to, že skupina je živým organismem, nikoli jen shlukem lidí ve stejnou dobu na stejném místě. Skupina má své vlastní zákonitosti, které je třeba brát při práci s ní v potaz. Dynamika skupiny vzniká a utváří se spolu se vznikem a zahájením práce skupiny a je v jistém smyslu charakteristikou jakékoliv skupiny”[43].

Seznámení se s těmito základními principy, které fungují v jakékoli skupině lidí a uvědomění si nejen toho, **že** se projevují, ale hlavně **jak** se projevují ve skupině, ke které náležím, může ušetřit jedince i skupinu řady zbytečných konfliktů, nedorozumění a zklamání.

Je samozřejmě potřeba zdůraznit, že důkladná znalost pravidel a zákonitostí skupinové dynamiky nám nepomůže v hledání řešení konkrétních situací. Respektive, že neexistují metody a návody, jak vzniklé situace řešit. Existují zkušenosti, ale ty jsou jako modely neaplikovatelné. Řešení je vždy individuální a vyžaduje spolupráci a vědomí všech, že je to hledání společné. Poučení o základních principech však může ochránit jednotlivce i skupinu od pocitu, že to, co je přesahuje a s čím si nevědí rady, je pouze individuální a jedinečné. Není.

[43] Kožnar, Jan: Skupinová dynamika; Praha, 1992

Vědomí toho, že skupina je organismus, kterému musíme porozumět, může poskytnout ochranu před přílišným pocitem zodpovědnosti, který spíše než rozvíjí, blokuje.

Při dalším hlubším studiu těchto principů zjistíme, že to, co nazýváme skupinovou dynamikou, není něco, co vzniká jako „vedlejší produkt“ společné činnosti, ale že je to elementární energie společenství. Je to něco, co vzniká automaticky, dalo by se říci „samo o sobě“ a nezávisle na tom, zda to chceme, či nikoli. Svojí autonomií i tím, že se neustále proměňuje, ocitá se tato energie v temnější sféře našeho vědomí. Ani při nejlepší vůli a vzdělání nejsme totiž schopni tuto energii zcela ovládnout – zkrotit. Můžeme proto mít tendenci vnímat ji jako destruktivní, něco co nám vytváří překážky a zdržuje nás od „hlavní“ činnosti. Ze své vlastní zkušeností mohu říct, že skupinová dynamika jako elementární energie skupiny, vznikající z konstelace a interakce energií jednotlivých členů, má v sobě zakódován vysoký stupeň kreativity. Kdykoli totiž získáme pocit, že jsme nastavili optimální model organizace, komunikace, pravidel, zkrátka kdy si myslíme, že je skupina racionálně strukturovaná, vzniká na nejméně očekávatelném místě nový nerovnovážný stav, který stávající status quo rozhýbá.

### 1.5.3. Skupina a vztahy

Tato permanentní proměnlivost, flexibilita a „kreativita“ skupinové dynamiky nás může přivést k rezignaci nad snahou o její pochopení, k frustraci, nebo ke snaze o vytěsňování faktu její existence z vědomí. Může nám za jistých okolností a v jistých situacích opravdu připadat jako nepřátelská démonická síla, která se snaží ničit naši práci. Svojí nepředvídatelností, proměnlivostí, neovladatelností a nezávislostí na naší nejlepší vůli a někdy až výsměchem nad naším humanistickým přesvědčením, že „jsme přece lidi, tak se dohodneme“ permanentě vzdoruje naší racionalitě.

Démonizující pohled na skupinovou dynamiku se nám však může proměnit, pokud změníme perspektivu. Pokud totiž vnímáme (často dramatickou a konfliktní) proměnlivost vztahů mezi lidmi jako překážku v „tom hlavním, proč jsme spolu“, musíme se zeptat, co je hlavní cíl společné činnosti. Pokud je to „pouze“ umělecká tvorba, pak samozřejmě můžeme žehrat na nevyzpytatelný lidský faktor, který dnes a denně tento cíl ohrožuje. Pokud však jde o něco víc, než jen o uměleckou práci a vytváření produktů, pokud změníme perspektivu pohledu z úzce uměleckého na širší - kulturní, pak se dostáváme k možnosti skupiny, která je schopna pracovat se vztahy jako s hodnotou. Skupiny, která neusiluje jen o vytvoření uměleckého díla, kterou nezajímá jen, jaká je kvalita výsledku, ale také to, jak k němu dospěla. A jaké jsou širší souvislosti takové práce.

Slovem kultura (cultura, příčestí trpné latinského colere, pěstovat, tedy „co je pěstováno“) se původně označovalo pěstování užitkových plodin. Jako metaforu je použil Marcus Tullius Cicero pro překlad Platónova pojmu „péče o duši“.

Nemám zde prostor a nebylo by ani účelné zabývat se zde různými definicemi kultury, jejími teoriemi a možnými výklady. Rád bych se s odkazem na původní význam slova kultura zabýval pouze tím základním, co úzce souvisí se vztahy (nejen) v nezávislé divadelní (ale dle mého soudu v každé) skupině. Tedy: kultivace, péče o, pěstování.

Helena Štouračová, spoluzakladatelka Continua k tomu říká: Každodenní námaha je předpoklad toho, že něco funguje. Když ale pracujete v rámci skupiny, nestačí kultivovat jen sebe a svůj talent. Je třeba každodenně pečovat o prostory, ve kterých zkoušíte a vyrábíte, o auta, se kterými jezdíte a o vztahy s lidmi, se kterými pracujete. Myslím, že to ani jinak nejde. ... Myslím, že nezávislost divadelní skupiny je stav totální zodpovědnosti. Za všechno, za celek a tedy i za každodennosti a otravnosti. A vlastně nejzajímavější na tom všem je, jak se dostat k naplnění té vize, kudy k ní dojít. Jak najít, co se pro to dá udělat. Co můžu udělat já. A v divadelní každodenní práci, v tom, co se musí udělat, najít svobodu a prostor pro vlastní individuální přístup.[44]

[44] Štouračová, Helena in: Pilátová, Jana: Continuo aneb Nezávislost a tejpování; Divadelní noviny 10/2001, str.14.

### 1.5.4. Podoby skupiny – historie krizí

Stává se, že se tvůrce či skupina vyčerpá, nebo se ocitne v umělecké krizi. Je to situace nepříjemná, ale přirozená. Umělec musí hledat impulsy k další práci. Buď je najde a krizi překoná, nebo umělecky skončí. Pro mě osobně jsou však daleko větší otázkou situace, kdy umělecká práce troskotá na problémech, které jsou neuměleckého charakteru.

Několikrát jsem se ocitl v situaci, kdy byla existence tvůrčí práce ohrožena, nebo stála na pokraji krachu. Dvakrát se mi stalo i to, že práce nemohla pokračovat a musela být ukončena bez toho, že by se dostala alespoň do fáze první prezentace. Materiální a finanční škody jsou nepříjemné. Frustrace a psychické šrámy všech zúčastněných jsou však horší a těžko vyčíslitelné. To, co je přinejmenším pozoruhodné je, že to, co způsobilo ohrožení práce, nebo její krach, nebyly problémy, které se týkaly umělecké stránky divadelní tvorby, ale oblastí, které se (z čistě uměleckého pohledu) dají nazvat druhotné či hraniční. Mluvím zde o otázkách organizačních, sociálních, psychologických i ekonomických.

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.

1992/93 – 1997

**Malá skupina přátel**

Od svého založení v roce 1992 (resp. profesionalizace v roce 1993) fungovalo Divadlo Continuo až do roku 1997 jako skupina přátel bez snahy formálně strukturovat funkce a odpovědnosti. Pro toto období byla charakteristická spontánnost téměř všech činností. Plánování bylo na nízké úrovni bez dlouhodobější strategie. Ústřední bod činnosti bylo zkoušení, tréninky a hraní představení. Tvorba vyplňovala 80 – 90 % času, zbytek byl určen na drobné administrativní úkony, jako korespondence, tvorba a registrace stanov, žádosti o granty, technická kontrola automobilu atd. Skupina měla 3 až 4 členy, minimální hmotný majetek, zkoušela v pronajatých prostorech a členové bydleli

v pronajatých bytech (do roku 1995, kdy jsme koupili statek Švestkový Dvůr ve vesnici Malovice, který se stal sídlem divadla a o několik let později i místem, kde všichni členové bydlí). Všechny finanční prostředky byly používány na výdaje za materiál, osobní a provozní náklady. Skupina neměla produkčního, všichni členové dělali všechny práce. Šlo o přirozenou malou sociální skupinu, která takto mohla fungovat díky malému počtu členů. To na druhou stranu neumožňovalo větší projekty, o kterých jsme uvažovali.

1997 – 2002

**Rozšiřující se skupina**

Změna nastala v roce 1997, kdy se skupina otevřela spolupráci s novými členy a zároveň začala spolupráce s externisty. Začaly vznikat větší projekty pouličního divadla (Drakoni, Cirkus Vitae) a site-specific projekty (Kratochvílení), na kterých se krátkodobě podílelo až 30 externích spolupracovníků. Tím vznikla nutnost zajistit produkční, provozní, ekonomické a finanční roviny práce ve spolupráci s externím produkčním.

2001- 2002

**Projekt, který skupině kamarádů přerostl přes hlavu**

V roce 2001 jsme začali připravovat rozsáhlý mezinárodní projekt, na kterém se v jednotlivých fázích podílelo 10 – 15 osob. Jednalo se o projekt, který spojoval divadlo, prvky nového cirkusu, živé muziky a poesie. V jeho rámci vznikl také mobilní divadelní prostor, divadelní šapitó. Ačkoli byl na přípravu projektu vyhrazen rok a půl a vstupovali jsme do něj s penězi, které jsme v předcházejících letech ušetřili z naší činnosti, projekt nám přerostl přes hlavu a zkrachoval. Hlavní příčinou krachu nebyl nedostatek tvořivosti, či ochoty lidí se na něm intenzivně podílet a připravovat ho celý rok a půl s minimálními finančními nároky. Hlavní problém byl náš přístup k organizaci práce, který vycházel stále z původního modu „skupina přátel“. Ukázalo se, že tento způsob je u takového projektu nefunkční, bylo potřeba práci strukturovat, rozdělovat, specializovat, organizovat, plánovat a kontrolovat. To jsme se však učili za pochodu a množství činností, které bylo potřeba udělat přesáhlo reálný čas, který byl k dispozici. Ve výsledku všichni už jenom organizovali, stavěli šapitó a věnovali se neuměleckým pracím, kterými byli postupně zcela zavaleni. Nezkoušelo se (pokud ano, tak jen

v ušetřeném čase), docházely peníze a frustrace narostla do takové výše, že nešlo pokračovat.

2002 - 2006

**Externí producent, spory o kompetence, „profesionalizace“**

Po neúspěšném a nedokončeném předchozím projektu jsme pochopili, že pokud se budeme chtít nadále věnovat aktivitám, na nichž se bude podílet větší počet účastníků a ne jen vytvářet inscenace pro dva tři herce, budeme muset změnit naše uvažování o tom, jak práci strukturovat a organizovat. Zároveň se ukázalo, že činnost našeho divadla je tak rozmanitá a rozsáhlá, že jeden externí produkční již není schopen produkci zajistit. Zahájili jsme proto spolupráci s Happy End Production. Vznikl tak model externího producenta - instituce, která zajišťuje financování, produkci, administrativu, PR a technické zázemí tvůrčí práce. Zároveň tato instituce nesla odpovědnost za vyrovnaný rozpočet, zajištění finančních zdrojů atd. Skupina se díky tomu mohla znovu naplno začít věnovat tvůrčí práci. Obměnil se soubor, z přecházejícího zůstali jen čtyři členové, přišli noví. S novým modelem organizace však vyvstaly nové otázky, které do té doby neexistovaly. Kdo rozhoduje a o čem? Jestliže nese producent odpovědnost za finanční zajištění činnosti, má právo ovlivňovat uměleckou práci? A pokud ano, do jaké míry? Má právo hovořit do dramaturgie, do rozhodování o tom, jaké představení vznikne a jaký bude jeho divadelní jazyk? Ne, ne a stokrát ne. To vše přece patří do sféry rozhodování uměleckého vedení. Producent přeci nemůže říkat umělcům, co a jak mají dělat. Jenže manažer argumentuje tím, že umělci vytvářejí „produkty“, které jsou „na trhu neuplatnitelné“, že se musí najít kompromis mezi uměním a obchodem atd. Na to umělecké vedení opáčí, že umění si s kompromisem nerozumí, že přizpůsobovat se vkusu publika je cesta do pekel a konec umění. Neshodnou se a řešení nenajdou a rozhovor na stejné či podobné téma se opakuje znovu a znovu. A oba jsou přesvědčeni, že ten druhý vůbec nechápe, o co tady jde. A aby to celé nebylo příliš jednoduché, začínají se vynořovat další otázky. Týkají se způsobu prezentace divadla a jeho práce. Pamatuji se, že jsem si během tohoto období poprvé naplno uvědomil, jak hluboký je rozpor mezi mediálním obrazem, který práci propaguje a „prodává“ a realitou. A zároveň - jak jsme všichni na obou stranách tohoto obrazu ochotní přistupovat na zjednodušení a redukci reality.

2006 – 2010

**Externí producent – servisní organizace**

Po rozpadu Happy End Production v roce 2006 vzniklo občanské sdružení Art Prometheus, vedené Jakubem Vedralem (jedním ze dvou hlavních manažerů původního Happy End Production). S ním jsme se dohodli na pokračování spolupráce. Na základě dosavadních pozitivních i negativních zkušeností jsme vytvořili model spolupráce s přesně vymezenými kompetencemi a pravidly. Ta se sice v průběhu čtyř následujících let vyvíjela, ale vědomí toho, že základním úkolem společného snažení je vytváření podmínek pro tvůrčí práci, se po celou dobu spolupráce nezměnilo.

2006

**Zahájení vnitřní reformy**

V roce 2006 se také znovu změnil soubor. Nezávisle na modelech řízení totiž docházelo k postupnému vyčerpání původních zdrojů, ze kterých skupina vznikla. Začala se vytrácet osobní motivace členů souboru ke společné práci, do popředí se dostávala herecká technika, jež odsouvala do pozadí herecké sdělení. „Jak“ a „co“ převážilo nad „proč“. Ze skupiny přátel, která vyznávala divadlo jako způsob života, se stal nejdříve „profesionální“ soubor a posléze nejednotný, silně individualizovaný soubor „profesionálů“, kteří se věnují hlavně umělecké práci s přesně vymezenými mantinely a na to „ostatní“ mají lidi. Existovalo rozdělení práce na „uměleckou“ a „tu druhou“.

Z hlediska provozně organizačního, finančního i uměleckého se mohlo při pohledu zvenčí zdát vše v pořádku. Ten rok jsme vystupovali snad na desítce prestižních zahraničních festivalů, pořádali jsme desátý ročník Kratochvílení, mezinárodního site-specific projektu, na který každý rok přijížděly stovky diváků, měli jsme za sebou cestu do Japonska, kde jsme zahajovali světovou výstavu Expo. Bylo však jasné, že tyto vnější „úspěchy“ jsou výsledkem předchozí letité práce, a že nebudou pokračovat, pokud se principy práce i soubor neobrodí.

2006-2008

**Laboratoř**

V roce 2006 jsem proto rozpustil stávající soubor a následně jsme společně s Janu Pilátovou, která se stala externí dramaturgyní divadla, Kristýnou Patkovou a Helenou Štouračovou - výtvarnicemi divadla, založili Laboratoř Divadla Continuo. Ta se první rok existence věnovala pouze výzkumné práci. Jejím tématem byl rozvoj hereckého výrazu, muzikality, zkoumání možností příběhu, narace a dalších divadelních i nedivadelních technik a prostředků. Jejími členy se postupně stali studenti a čerství absolventi divadelních škol z Česka, Slovenska, Polska a Ruska. Z vybraných členů laboratoře vznikl v roce 2007 nový soubor – Studio Divadla Continuo, který vytvořil dvě inscenace. Po necelém roce a půl se však ukázalo, že způsob výběru jednotlivých členů (ten byl určen pozváním k práci, která měla laboratorní a výzkumný charakter) je limitem pro vytvoření funkčního souboru, který nejenom zkoumá, zkouší a experimentuje, ale také pravidelně hraje a nese odpovědnost za společnou práci v praktickém divadelním provozu.

2008 – 2010

V roce 2008 proto začalo budování nové skupiny. Výběr nových členů byl tentokrát velmi pečlivý a od začátku byly jasně vymezené podmínky a podoba práce, které se budou noví členové účastnit. Formace nové skupiny trvala téměř rok.

2011

V roce 2011 se dovršuje fáze transformace – reformy. Nově zformovaná a zformulovaná skupina začíná fungovat jako sofistikovaná sociální struktura. Po osmnácti letech se uzavírá cyklus, vzniká „chytrá“ skupina, která si ponechává ze všech předchozích fází funkční prvky a proměňuje je do nové organické podoby. Skupina se dá znovu charakterizovat jako skupina přátel, možná lépe jako tlupa; základním předpokladem k členství v takové skupině je vědomí vlastní cesty, ochota přinášet víc, než je vymezeno obvyklou pracovní smlouvou – něco za něco. Ve spojení s profesionálním plánováním a financováním si skupina uchovává a rozšiřuje možnost větších tvůrčích projektů, při kterých krátkodobě spolupracuje s externisty. Rozvíjí možnosti pedagogiky, nabízí zájemcům stáže a

workshopy, spolupracuje s několika evropskými vysokými divadelními školami. Ponechává si model producenta, tedy toho, kdo je ve výsledku odpovědný za organizaci a finanční reálnost celého počínání. Externí osobu či organizaci v této funkci však internalizuje. Od 1.1.2011 není tím, kdo je zodpovědný za reálnost uskutečnění divadelních snů nikdo zvenčí, ale skupina sama. A to nikoli jedna její část, ale skupina jako celek.

### 1.5.5. Organizace a konsensus

Aby takto deklarované pojetí skupiny nezůstalo jen teorií, musí mu odpovídat každodenní praxe, podpořená vnitřní strukturou organizace.

Ještě jednou se vrátím k současné sociologii. Ta se totiž zabývá také skupinou z hlediska její organizace, vedení a mocenského modelu. Modelů je několik. Pro zjednodušení se však chci zabývat pouze dvěma, jež jsou do značné míry protikladné:
- Hierarchický model (pyramida), pro nějž jsou charakteristické vztahy podřízený - nadřízený a příkazy shora.
- Synergický model, který se vyznačuje silnou horizontalitou a neformálností vztahů, řízením sama sebe a spoluprácí s ostatními členy.

Během své stáže u Antona Adasinského v Děrevu jsem zažil jeden z možných modelů vedení. Nazývám jej diktátorský či autoritativní. V čele skupiny stojí výrazně charismatický jedinec, ostatní členové skupiny jsou všichni na stejné úrovni a jsou vedoucímu bezmezně oddáni. Nediskutují s ním, respektive vedoucí většinu diskusí ať o uměleckých otázkách či otázkách organizace a fungování skupiny, nepřipouští, odmítá. Rozhoduje sám, členové skupiny jeho rozhodnutí akceptují a naplňují.

Vyznávám jiný model. Dopracovával jsem se k němu více než patnáct let a předesílám, že tento model může fungovat pouze ve skupině, jejíž členové jsou velmi pečlivě vybráni. O osobních předpokladech členů takové skupiny budu hovořit později. Teď k modelu samotnému. Vychází z poučky, že demokracie v umění je nefunkční. Logickou sugescí vyvodíme, že realizace uměleckého aktu je možná pouze v modu diktátu. Život divadelní skupiny však netvoří pouze umělecká činnost, i když ta by měla být samozřejmě převažující, jak v rovině časové, tak významové, smyslové. Jenže vedle této řekněme hlavní činnosti, je zde celá řada složek života umělecké skupiny, jež si nutně vyžadují naši péči. Můžeme je dělat „bokem“, nebo nechat věci běžet jaksi samospádem, přesvědčujíce sami sebe, že to, o co jde nejvíce, je přece umění, a když to je na odpovídající úrovni, vše ostatní se vyřeší jaksi samo, nebo "to nějak dopadne".

Problém je v tom, že to co je podstatné neurčujeme my, ale realita. A 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.

Otázkou proto je, jak všechny tyto mimoumělecké složky práce a života skupiny strukturovat, organizovat a řídit. Paradoxně zde platí stejné pravidlo jako v případě práce umělecké. Demokracie je nefunkční.

V našem dichotomickém způsobu uvažování máme tendenci hledat protiklady. Jestliže tedy slyšíme, že demokratické rozhodování je v umění nefunkční, logicky vydedukujeme, že jediný možný model je autoritativní. Jako téměř vždy existuje třetí možnost, alternativa. Tou třetí možností je konsensus. Zní to jednoduše a zároveň neproveditelně. Jak realizovat rozhodování, na kterém se všichni podílejí, a přesto je to rozhodnutí nedefenzivní, neudržující pouze status quo, ale posouvající věci dopředu?

V hierarchickém modelu fungování skupiny je jmenované či samozvané vedení, které má odpovědnost a tomu odpovídající pravomoce. Ostatní, kteří se podílejí na procesu, jsou v podřízeném postavení, plní předem definované svěřené úkoly, jsou za jejich plnění odpovědní a jejich činnost je kontrolována. Za svoji práci jsou odměňování nebo napomínáni. Vedení nese odpovědnost. V případě úspěchu zvolené strategie bere víc než podřízený zaměstnanec, v případě neúspěchu zkrachuje, popřípadě jde do kriminálu. Zaměstnanec sice nevydělá tolik, co členové vedení, na druhou stranu má své jisté. Pokud dělá to, co mu bylo nařízeno a nepřekročí zákon, do kriminálu s největší pravděpodobností nepůjde.

V konsensuálním modelu řízení firmy mají odpovědnost všichni. Nikoli však stejnou. Její míra je dána vůli 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 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.

Nutno podotknout, že jednotlivá rozhodnutí skupiny jsou činěna na základě koncepčních materiálů, jež byly pro dané období (většinou jednoho roku, či sezóny), přijaty (znovu konsensuálně). To je další šéf, který určuje mantinely rozhodování. Nehlasujeme. Nikdy. Prostá většina pravdu nečiní. Musíme se zkrátka dohodnout. Výsledkem je dohoda, na které se podílejí všichni. A všichni za ni nesou odpovědnost.

Nechci úvahy o modelech řízení a organizace příliš metaforizovat, ale neubráním se paralele s lidským tělem. Sociální skupinu jako organismus ostatně vidí i zmíněná současná sociologie. Obecně se má při použití této metafory za to, že tak jako tělo potřebuje mozek, který vše řídí, potřebuje i jakákoli lidská sociální skupina (rodina, firma, národ) vůdce, který uděluje příkazy, kterak se mají jednotlivé části těla chovat. Nic proti takovému výkladu této metafory, ale je platná jen potud, pokud uznáváme, že vše co se děje v našem těle je výsledkem vědomého procesu. Myslím, že na to nepotřebujeme autority z oblasti hlubinné psychologie či neurologie, abychom uznali, že velká část, ne-li většina procesů, které v našem těle probíhají, nejsou na naší vůli či vědomí závislé. Že naopak tyto procesy (jako je dýchání, krevní oběh, látková výměna a nevím co všechno ještě) a jejich bezvadná součinnost, našemu mozku umožňují dovolit si onen luxus rozhodování o věcech, které do jeho sféry rozhodování patří. Tedy ty procesy, které jsou vůlí a vědomím ovlivnitelné, nebo mu podléhají. Jestliže přijmeme toto přirovnání k sociální skupině, zjistíme, že stejně jako tělo má různá centra řízení, musí i v sociální skupině existovat diferencovaná, a přesto společná odpovědnost.

### 1.5.6. Vědomí celku

Teprve při formulaci takto strukturované skupiny a při každodenní snaze tuto teorii uvádět do praxe může každý člen zažívat vědomí příslušnosti ke skupině a vědomí toho, že tato skupina je místem, kde může realizovat své představy o umění a životě. Při jakémkoli náznaku narušení sdílení této společné a přitom diferenciované odpovědnosti dochází k narušení samé funkčnosti skupiny, energie je blokována, vytváří se překážky a to logicky ovlivňuje tvůrčí práci.

Vymezení vnitřního fungování skupiny je zde formulováno v podobě ideálu. Ačkoli ho racionálně chápeme a vůlí přijímáme, nejsme schopni mu bezezbytku dostát ve všech chvílích společné práce a života. Chceme být dospělí a zodpovědní, ale nejsme. Chceme být rozumní lidé, ale jsme také pudy ovládaná zvířátka. Když stojíme před těžkým úkolem, máme tendenci uhnout. A poté, abychom se nedostali do vnitřního konfliktu se sebou samými, velice často hledáme racionalizace, zástupná vysvětlení atd., abychom si nemuseli připustit, že je v nás rozpor mezi tím, co chceme a čeho jsme v danou chvíli schopni. Je to maratón, a ne každý ho je schopen běžet. Věřit s každým krokem, že doběhne a hlavně, že to celé má smysl.

Zkusím být ještě přesnější: to o co se jedná, je vědomí celku.
Podmínkou fungování skupiny podle modelu společné a přitom diferenciované odpovědnosti, je totiž přijetí principu, jenž vede k vědomí celku a permanentnímu rozšiřování tohoto vědomí na celek širší. Je to pochopitelně v ostrém protikladu k těm praxím, které staví uměleckou organizaci na principech jednoduchého profesionalismu, tedy skupin ve skupině, odpovědných za jednotlivé úkoly, bez nutnosti vnímat součinnost, či chápat fungování celku.

Tato dvě pojetí jsou myslím neslučitelná. Určuje je to, že pokud je v jednom modelu něco nepředstavitelné, je v tom druhém nepředstavitelný pravý opak. V umělecké organizaci prvního typu je nepředstavitelné, aby umělec myl před zkouškou, či po ní podlahu. Tento typ organizace na to má uklízečku. V druhém typu umělecké organizace 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.

Jsem si vědom toho, že tento celostní přístup stojí v protikladu se snahou společnosti o větší a větší specializaci. Jenže ona specializace, která jednoznačně umožňuje vyšší produktivitu, se dostala do oblastí, kam nepatří, jako je například divadlo či umění vůbec. Jsou oblasti lidského konání, jako je filosofie, vzdělání a umění, kam specializace, jako prostředek k vyšší efektivitě prostě nepatří. Poznámka na okraj: nemluvím zde o té oblasti performing arts, která se dá zařadit do show bussinesu, tedy oblasti aplikovaných metod původně uměleckých disciplín. Tam má jistě specializovaný profesionalismus své místo, ale na druhou stranu nelze v tomto odvětví mluvit o umění, ani očekávat výrazně progresivní počiny.

Kurosawa říká, že „jedinou povinností umělce je neodvracet zrak“. Tedy neuzavírat se před faktem celosti reality, před tím, že bude stále víc toho, co neznáme, než toho, co víme.

### 1.5.7. Podmínky dlouhodobě udržitelného členství

K tomu, aby člen takovéto skupiny měl motivaci pracovat v ní dlouhodobě, musí být splněna některá kritéria práce. Jak už jsem říkal, členství v nezávislé skupině přináší každému členovi nemalý diskonfort v podobě nezajištěné krátkodobé i dlouhodobé budoucnosti, častého finančního nedostatku, nemožnosti splnit si alespoň ty požitky, jež jsou v dnešní, materiálně silně zabezpečené společnosti vnímány jako standardní (zahraniční dovolená, vlastní automobil, obědy a večeře v restauracích atd.)

Co je tedy to (ta) základní PROČ, kvůli kterému je ochoten člen skupiny obětovat svou osobní materiální zajištěnost a co musí skupina takovému jedinci nabídnout, aby byl jejím členem dlouhodobě?

Jistě musí být člen takové skupiny silně motivován k této práci a musí ji považovat za svou cestu. Pokud tomu tak není a členství ve skupině bere pouze na zkoušku, většinou do roku, nebo i dříve - s prvními vážnějšími těžkostmi - odchází. Tato motivace však není konstanta, která se v průběhu času nemění. Naopak, během času a tvůrčího procesu často dochází k drobným i zásadním změnám uvnitř skupiny, a s nimi je základní motivace prakticky denně konfrontována. Proto je tato hodnota předmětem péče a kultivace jak ze strany jednotlivce, tak skupiny. Předpoklad silné motivace, nazírané jako součást osobní cesty, však nestačí.

Myslím, že to nejzákladnější je totiž životní orientace osobnosti. Troufám si tvrdit, že cesta realizace osobních uměleckých představ v nezávislé skupině je jedna z nejobtížnějších ze všech možných. Potřeba realizovat svoje představy právě touto cestou musí být silnější, než obava z nejistého materiálního zabezpečení. Základní orientace člověka pak musí být nutně duchovní. Nemluvím zde o duchovní orientaci ve smyslu náboženském, nebo ve smyslu kodifikovaných hodnot, postojů a norem, ale o základním pohledu (byť ne plně zformulovaném či vědomém) na smysl lidské existence a smysl jeho konání. Jen tento předpoklad uchrání skupinu před externalizovanými konflikty, jež jsou logickým vyústěním

neřešitelného konfliktu mezi ideálem a realitou u lidí, kteří nemají svoji orientaci na ose duchovně-materiální dostatečně ujasněnou.

Stejně tak je důležité, aby člověk nebral účast v takovém souboru jako útěk před realitou, nebo záchranu před komplikovaným světem. Každý z členů pak musí mít jasno v tom, že může svoje potřeby rozvíjet kdekoli jinde, a že kdekoli jinde si se svými schopnostmi vydělá mnohem více než v tomto divadle.

A v neposlední řadě je tu aspekt osobnostního rozvoje. S každým novým projektem, s každou novou inscenací by měl člen tvůrčího týmu cítit, vnímat a být schopen zpětně analyzovat, že se profesně, ale i osobnostně rozvíjí. K takovému rozvoji však nestačí jen umělecká tvůrčí práce. Vzdělávání, učení se a učení proto patří neodmyslitelně do řádného programu práce takové skupiny.

### 1.5.8. Herec - performer jako spolutvůrce

„Téměř každé divadlo, které v historii obou reforem něco znamenalo, se opíralo o kolektiv lidí, kteří si rozuměli. Kromě toho byl téměř každý na pohled individuální úspěch herce, režiséra či scénografa výsledkem spolupráce kolektivu lidí, výsledkem pomoci režiséra hercům, domluvy režiséra a scénografa, spolupráce scénografa s herci, výsledkem toho, že herci vyšli vstříc režisérovi. Vše, čeho jednotlivec v divadle dosáhne, je výsledkem práce a kolektivu a tedy i úspěchem kolektivu. Rovněž naopak. V divadle neexistují individuální porážky. Prohrává kolektiv, soubor a nejčastěji prohrává právě tehdy, když nesjednotil své síly a talenty, byl vnitřně rozklížený a udusil tak v sobě to dobré.“[45]

Chápání skupiny a její práce, tak jak jsem je popsal výše, přímo určují také způsob vlastní umělecké práce. Tedy té jeho roviny, která se týká otázek autorství, režie a herectví. Pro naši práci je příznačné společné hledání. Nevyznávám model divadla, ve kterém vzniká umělecké dílo tak, že režisér říká souboru herců - takzvaných profesionálů, co mají dělat. Ti si udělají svoje a jdou domů. To je lepší dělat s loutkami.

Následující dialogy a repliky patří mezi ty, které si v našem divadle nedovedu představit:

Režisér: Mohli bychom to zkusit ještě jednou?
Herec: Teď? To teda ne, protože už půl hodiny přetahujeme a já mám taky jiný věci.

Režisér: Mohl byste to zkusit ještě jednou?
Herec: Znova? Už to děláme potřetí, tak mi řekněte, jak to mám udělat, ať můžeme jít na další scénu.

Herec: Mohli bychom to zkusit ještě jednou? Nějak to není ono.
Režisér: Proboha tak už to udělejte, přeci jste profesionál, to vás mám učit, jak to říct?

[45] Braun, Kazimierz: Druhá divadelní reforma?; Praha, 1993.

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 autorsky. Každý přináší co může a umí, hlas nikoho není předem vyloučen. Není to demokracie, je to synergie.

Náš soubor je mezinárodní. Je v něm šest Čechů a čtyři cizinci. Skupina je co do věku, profesních a osobních lidských zkušeností značně rozmanitá. Ne všichni, kdo se objevují na scéně jsou vystudovaní herci.

Kromě mě a Heleny Štouračové, kteří jsme vystudovali scénografii na pražské DAMU jsou členy souboru:
**Kateřina Šobáňová**, Češka, vystudovala pedagogiku a dramatickou výchovu, pět let učila na základní škole.
**Lianca Pandolfini** je napůl Italka, napůl Řekyně, studovala herectví v italské Modeně.
**Sarah Lerch** je Švýcarka, vystudovala Scuolu Teatro Dimitri, zaměřenou na pohybové a fyzické divadlo ve Versciu ve Švýcarsku.
**Martin Janda** je Čech, vystudoval střední školu sklářskou a Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. Ve třiceti letech se rozhodl, že chce tančit, předtím pracoval ve sklářské dílně a učil.
**Ivo Jurečka** je Slovák, vystudoval JAMU v Brně, obor činoherní herectví a hned po škole nastoupil do Continua. Předtím studoval střední vojenskou školu v Bánské Bystrici a pracoval jako vojenský záchranář.
**Michal Puhač** je Čech, vystudoval grafiku a kresbu na Fakultě umění v Ostravě, po ní nastoupil do Continua jako technik a grafik, začal se účastnit tréninků a zkoušek a zanedlouho začal hrát.
**Alessandro La Rocca** je Ital, vystudoval hru na klavír a kompozici na konzervatoři v Miláně. Do Continua přišel jako muzikant a stejně jako Michal se začal zanedlouho účastnit tréninků, zkoušet a posléze hrát.
**Zuzana Smolová** je Češka, vystudovala střední pedagogickou školu a Filosofickou fakultu, obor divadelní věda. Po absolvování školy nastoupila

tříměsíční stáž v Continuu, a poté se stala jeho členkou. Dlouhodobě se věnuje loutkářství v amatérském divadle.

Z tohoto stručného výčtu členů by se mohlo zdát, že se jedná o skupinu značně nesourodou, že rozdíly kulturní, národnostní, profesní i lidské jsou natolik velké, že bude jen těžko hledat společný zájem a společnou řeč. Divadlo je však magické místo. Rozdíly většinou v běžném životě vnímáme jako překážky. Pokud se vyskytnou dva a více různých pohledů, názorů, přístupů, musí jeden zvítězit, nebo musí dojít ke kompromisu - každý musí ustoupit, můžeme se také dohodnout, nebo rezignovat, můžeme o svou pravdu bojovat, nebo nám to všechno může být jedno. Divadlo a tvůrčí práce však z rozdílů žijí. Smiřují je, překlenují, tvoří z nich novou kvalitu. Bez toho, aniž by jednotlivé individuální postoje redukovalo, ničilo, nebo nutilo k dohodě a kompromisu, umožňuje divadlo jejich společnou existenci na společném místě a ve stejném čase.

### 1.5.9. Manualita, aneb „Materiál je svině!“[46]

- Mistře jak dosáhnout Nirvány?
- Nasnídal ses?
- Ano.
- A umyl jsi po sobě misku?
- Ne.
- Tak běž a umyj jí.[47]

Od počátku naši skupiny tvořila manualita každodenní a neodmyslitelnou součást 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.

Praktický účel toho, proč většinu manuálních prací spojených s životem divadelní skupiny zajišťují sami členové a proč se raději nevěnují „své“ práci a tu manuální nepřenechají placeným externistům, je především ekonomický. Externisty – řemeslníky na specializované práce ani brigádníky na jednoduché nekvalifikované práce, si zkrátka taková skupina nemůže, v současných podmínkách finanční podpory kultury v naší zemi, dovolit.

I kdybychom však zbohatli nebo se proměnila kulturní politika a my si mohli dovolit platit pracovní síly na všechny tyto činnosti, to co bych určitě nezměnil je podíl práce rukama v každodenním programu skupiny.

[46] Cit.: Prof. Arch. Martin Rajniš
[47] Koán

„Podobně jako později Copeau nebo dnes Min Tanaka, který na svém statku v japonských horách nechává tanečníky 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 materie 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 cítění, natož pak být silné, vnímavé, citlivě jednat, být.“[48]

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. Lidi ohneme, dřevo ne.

„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. Ale žijeme ve vesnici na statku a obýváme společné prostory. Je potřeba nosit dřevo na topení, mýt nádobí, absolvovat každodenní udržovací činnosti, bez kterých by to zkrátka nemohlo fungovat. Vždy chceme, aby lidé, kteří k nám přijíždějí pracovat a jsou okouzleni, že se můžou něco dozvědět, pochopili, že jedno bez druhého nejde. A že techniky a technologie jsou k ničemu, když člověk nemá co říct.“[49]

Samozřejmě že se tento princip často sráží s uměleckými ambicemi jednotlivých členů. Spíše než jako nepostradatelná součást umělecké cesty je někdy práce

[48] Pilátová, Jana: rukopis knihy Hnízdo Grotowského; Praha, 2009.
[49] Štouračová, Helena in: Pilátová, J.: Continuo aneb Nezávislost a tejpování; Divadelní noviny 10/2001, str.14.

rukama vnímána jako nutné neumělecké zlo. Samozřejmě, že řezat dříví v mrazivém počasí, nebo čistit ucpaný septik, když prší, je fyzicky i psychicky nepříjemné a člověka napadá, proč to vůbec dělá. Jestli by tento čas neměl raději věnovat rozvoji toho, k čemu se cítí být povolaný a vyvolený, tedy umění. Jestli nemarní svůj čas činností, kterou by mohl udělat někdo jiný a on by ušetřil čas na něco „důležitějšího“.

„Znovu mi přichází na mysl obraz ušetřeného času. Neboť chci vědět: "Ve jménu čeho?" A někdo odpoví: "Ve jménu lidské kultury." Jako kdyby se kultura dala pěstovat naprázdno. Jen blázen by chtěl oddělovat kulturu od práce. Člověku by se tím zošklivila v první řadě práce, neboť by se stala jen mrtvou částí jeho života, a pak i kultura, neboť by se stala jen ničím nepodloženou hrou a pošetilostí. Jako kdybys hrál v kostky, které by už nepředstavovaly tvůj majetek a nešlo by v nich o tvé naděje. Neexistuje totiž hra v kostky, nýbrž jen hra o tvá stáda, o tvé pastviny či zlato. Jako když si dítě staví z písku. Není to hrstka hlíny, ale citadela, hora nebo loď.“[50]

[50] *Saint-Exupéry, Antoine de: Citadela; Praha, 1992.*

# ČÁST DRUHÁ - SKUTKY

# 2. MÍSTO, PŘÍBĚH, PAMĚŤ – JIZVY V KAMENI

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

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

## 2.1. Nedivadelní prostor

### 2.1.1. Nedivadelní prostor?

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

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

Náš první site-specific jsme ve skutečnosti připravili již v roce 1991. Tehdy jsme však vůbec netušili, že něco jako site-specific děláme. Vymezení a pojmenování společně s teorií a analýzou přišlo později. Tehdy jsme dělali zkrátka „jen“ divadlo. A to se dá dělat všude. Proč tedy ne zrovna v zapadlé holandské uličce v Groningenu?

Naše snaha pracovat vedle interiérových divadelních prostorů také na ulici a v exteriéru, má několik důvodů. Tyto důvody jsou výsledkem hledání odpovědí na otázky, které jsem formuloval v závěru kapitoly 1.4.4. a v kapitole 1.4.5. Jsou spojené s postavením divadla v současné společnosti. Co je úkolem divadla? Kdo ho potřebuje? Kde a jaké je jeho místo? Co a jak má v současné společnosti působit?

Když se podíváme na složení „tradičního“ divadelního publika, zjistíme, že se většinou jedná o víceméně stálou a jen pomalu se měnící sociální skupinu lidí, kteří „chodí DO divadla“. Divadlo je v obecném vnímání chápáno jako součást „vysoké kultury“, a ta je vždy a všude určena pro elitu. Komunikuje totiž specifickým jazykem, kterému je potřeba rozumět. Těžko se to přiznává, ale pro

většinu lidí je divadlo něčím vzdáleným a odtrženým od jejich běžného života. Možná se s takovou funkcí a působností divadla jeho tvůrci a manažeři spokojí, ale jestliže si uvědomíme, že většinu diváků na divadelních festivalech tvoří divadelníci z ostatních souborů, kteří vystupují na festivalu, nebo lidé, kteří se divadlem zabývají či ho studují, musíme uznat, že si tak trochu hrajeme sami pro sebe.

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

V neposlední řadě je tu aspekt transformace – změny úzce utilitárního pohledu na funkci a smysl místa. Takový pohled totiž vždy hrozí ztrátou vztahu nebo jeho redukcí. Divadelní akce ve veřejném prostoru rozbíjí navyklé způsoby nazírání a nabízí kreativní pohled, jenž provokuje další tvůrčí myšlenky. Neboť (znovu) „ne to, co je, podněcuje tvořivost, ale to, co může být. Ne existující, ale možné.“[51] To je princip tvořivosti (nejenom divadelní a nejenom umělecké). Princip, který vztahy, místa a jevy rozvíjí a kultivuje.

Své myšlení o divadle se - na základě naší prvotní zkušenosti s nulovým bodem divadla - snažím vždy začínat od začátku. Tedy ne o divadle jako o umělecké a estetické disciplíně, ale jako o jevu - fenoménu. Většinou myslíme o divadle od momentu vstupu do zkušebny, do sálu, od momentu přípravy textu, scénáře, scénografie, či od momentu vytvoření uměleckého konceptu. Jenže to není začátek. Začátek je pochopitelně idea, ale po ní nenásleduje realizace. Následuje prázdný prostor, resp. neprostor.

Stejně jako na začátku, znamená pro mě proto i dnes otázka „divadlo v nedivadelních prostorech?“ nulovou problematičnost. A vlastně ani není moc

[51] Steiner, Rudolf in: Čechov, Michail: O tekhnike aktera, Moskva, 2002.

otázkou. Z historického hlediska je divadelní budova pod střechou jevem značně pozdním (15. st. n.l.) a prostor určený pouze a výhradně pro divadlo byl v celém vývoji lidské kultury spíše výjimkou (pět století v antice a pět století v novověku). Daleko víc jsou na místě otázky: „Divadlo v budově pod střechou? Divadlo v budově určené pouze pro divadlo?“

Samozřejmě že to neznamená, že by se divadlo mohlo odehrát kdekoli „jen tak“. Vznik divadelní akce často předpokládá fyzickou úpravu, změnu, ohrazení jinak utilitárního prostoru. Minimum je však změna uvažování o něm, změna v přístupu. Namísto „k čemu to je, k čemu to slouží?“ se otázka mění na „co to znamená?“, místo „co vidíme?“ v „co není vidět na první pohled (nebo vůbec) a přesto to tu je?“. Totiž historie místa, příběhy, které se zde odehrály, důvody, proč místo dnes vypadá tak jak vypadá.

### 2.1.2. Site-specific

Tzv. site-specific performance jsou svébytným druhem divadelních projektů, při jejichž vzniku, přípravě a realizaci hraje zásadní roli prostor. Site – místo, specific – zvláštní, specifické, performance – představení.

Konkrétní místo, ať je to historický objekt, stará nefunkční továrna, dům či obchodní pasáž, se při těchto projektech stává ústředním bodem divadelní práce. Místo – jeho historie, architektura, sociální aspekty atd. – je jak inspirací divadelního představení, tak jeho dějištěm.

Tím se site-specific projekty liší od pouličních představení či repertoárových inscenací hraných na různých nedivadelních místech. V takových případech totiž inscenace existuje nezávisle na prostoru. Samozřejmě že místo a jeho specifika jednotlivá představení ovlivňuje, inscenaci je např. potřeba pro daný prostor upravit. To ale z takového představení ještě nedělá site-specific. Ten se vyznačuje právě tím, že je s místem svého vzniku natolik spojený, že je mimo toto místo nerealizovatelný. Dílo tak vzniká v daném prostoru a jeho existence je tímto místem podmíněná. Bez místa toto dílo neexistuje.

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

### 2.1.3. Místo jako tvůrce, režisér i scénograf

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.

Místo může být scénografem. Během naší práce se vždy pokoušíme pracovat co nejvíce s danostmi prostoru. Pokud to není vyloženě nezbytné, snažíme se prostor zachovat, nic do něj nepřinášet, ale co nejvíce využít status quo místa. Tím se snažíme zachycovat skryté, či na první pohled málo viditelné souvislosti a činit je prostřednictvím divadelní akce viditelnější.

Místo může být i skladatelem a hudebníkem, protože má specifickou akustiku, soubor zvuků, vlastní fonosféru. Naslouchámeli, slyšíme hudbu, o kterou si prostor říká.

A právě 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.

## 2.2. Rábín

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

### 2.2.1. Objektivní historie ?

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

V místech dnešního dvora stávala vesnice, jejíž jméno mělo různé podoby, např. Vrábín, Vrabinec, Rabyně. Ves Vrabinec byla před rokem 1540 prodána Mikulášem Bukovským z Budkova Divišovi a Bohuslavovi z Malovic, kteří sídlili v nedalekých Libějovicích. Dobeš Malovec, syn Divišův, odprodal ves Vrábín Janu z Malovic. Kolem 1598 již byla ves pustá. Pozemky s dvorem připadly panství netolickému v držení Petra Voka z Rožmberka. Nakonec je převzali Schwarzenbergové a založili zde poplužní dvůr s ovčínem a lihovarem (1838). Na popud hospodářského rady Libějovického panství – velkého propagátora zemědělské reformy Františka Horského – zde kníže Adolf ze Schwarzenberku založil v roce 1851 českou rolnickou školu. Byla to nejstarší škola tohoto druhu v Čechách. Posléze se František Horský stal jejím ředitelem. Z Rábína vybudoval vzorový velkostatek vybavený řadou nevídaných novinek. Pamětníci například vzpomínali, jak sedláci z okolních vsí s úžasem sledovali, jak jezdil pluh sám po poli pomocí lokomobily, parní kobyly, předchůdce dnešních traktorů.

Výsledky práce generací ale úspěšně setřela éra budování socialismu, ke které patří násilná kolektivizace a totální zdevastování původně vzkvétajícího místa bolševickými hospodáři. Socialistické hospodaření je zde ostatně patrné až do dnešních dnů, kdy se místo již řadu let jen těžko vzpamatovává z událostí moderních poválečných dějin naší země. Samotné historické budovy jsou v tak těžce havarijním stavu, že ani při nejlepší vůli současného majitele není v jeho silách dát areál do pořádku.[52]

[52] Zdroj: http://www.blanet.cz

**Obr. 2 - Rábín**

**Obr. 3 - Rábín**

### 2.2.2. Subjektivní příběh?

Jak jsem již říkal, místo samotné může být dostatečným materiálem pro vytvoření scénáře představení. Tuto zkušenost jsme učinili již během realizace projektu Kratochvílení i následných projektů na hrázi a hladině rybníka Otrhanec v Malovicích. Od roku 2008 jsme však začali sbírat příběhy lidí žijících v našem bezprostředním okolí, lidí, kteří se narodili před druhou světovou válkou. Zajímají nás jejich vzpomínky spojené s životním prostorem, který společně obýváme. Při projektu Jizvy v kameni jsme proto začali vyhledávat lidi, jejichž život je se statkem na Rábíně spojen. Buďto zde žili, nebo pracovali. Požádali jsme je o jejich vzpomínky na Rábín. Jejich vyprávění se stala další podstatnou rovinou tvorby scénáře představení.

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

Z rozhovorů s pamětníky vzniklo asi 22 hodin audio záznamu. Hovořili jsme s osmi či devíti osobami. Z vyprávění jsme nakonec vybrali pět, které byly zpracovány v představení. Byla to vyprávění paní Fürstové, která se na Rábín přistěhovala s rodiči jako 17-letá v roce 1941 a prakticky celý svůj život zde žila a pracovala. Pan Stehlík pracoval více než 40 let jako strojvedoucí na trati Dívčice – Netolice (trať vede těsně kolem statku Rábín). Pan Novák a pan Pešek byli soukromí zemědělci, kteří byli do družstva donucení vstoupit jako jedni z posledních. Paní S.[53] patřila k německé menšině a po válce byla část její rodiny odsunuta do Německa. Ona se svojí mladší sestrou byla „odsunuta" pár kilometrů do vnitrozemí na víceméně nevolnickou práci u českých sedláků, později pracovala v zemědělském družstvu.

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

## 2.3. Paměť jako příběh

### 2.3.1. Teorie relativity příběhu

Vzpomínky těchto osob jsou samozřejmě ovlivněny osobními prožitky, jejich viděním světa, rodinného zázemí atd. Každý příběh je originální a jedinečný. Zajímavé však byly pro nás ty epizody, které se objevovaly u více osob. Ať už u nich dotyční byli, nebo jen převypravovali to, co slyšeli od druhých. Protože jsme se ptali hlavně na vzpomínky spojené se statkem Rábín, postupně se vynořilo několik neuralgických bodů v historii tohoto místa. Bylo neuvěřitelně zajímavé sledovat, jak se jednotlivé verze liší, překrývají, shodují, či jak si odporují. Znovu jsme si uvědomili, že žádný „objektivní" příběh neexistuje. Že jsou jen verze a úhly pohledu. A právě v tomto zjištění jsme našli onen dramatický potenciál.

Aniž k tomu byli pamětníci vyzýváni, téměř všichni se vraceli k událostem, které je emocionálně zasáhli, ať už se jich bezprostředně dotýkali, či nikoli. Jejich vzpomínání většinou začínala v období během konce války. Mezi neuralgické body patřily dále události spojené s kolektivizací probíhající v padesátých letech. Na začátku šedesátých let vzpomínání většinou končila. V některých vyprávěních se ještě objevil rok 1968. Vyprávění tedy zahrnovala období, kdy pamětníkům bylo mezi 12 a 35 lety. Poté jakoby jejich vzpomínky řídly. Mysleli jsme si původně, že to bylo dobou, že se vzpomínky rozpustily v beztvaré normalizační kaši, kdy se jeden den, měsíc či rok příliš nelišily od těch druhých. Ve skutečnosti se jedná o jev, který není na historických a sociálních okolnostech až tak závislý.

Při experimentálních výzkumech distribuce vzpomínek zjistili psychologové D. C. Rubin, S. E. Wetzler a R. D. Nebes, že „jedinci okolo sedemdesiat rokov mali neobvykle viac spomienok z obdobia medzi desiatym a tridsiatym rokom života. Tento fenomén sa nazýva reminiscence bump. Je niekoľko možností, ako tento fenomén vysvetliť. Jednou je to, že človek vo svojich mladších rokoch života zažíval rušnejšie udalosti, na ktoré si potom aj častejšie spomínal, v dôsledku čoho sa pamäťová stopa upevnila. Ak si starší ľudia spomínajú na svoj život, často hovoria práve o tomto období svojho života. Je jasné, že neobvyklé zážitky ostávajú v pamäti dlhšie a že mladosť je bohatšia na neobvyklé zážitky. [54]

[54] Tavel, Peter: Význam spomienok u staršieho človeka, in: Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku, Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

### 2.3.2. Příběhy nebo fragmenty?

„Lokálka taky byla zavřená v březnu 45, protože jak Němci ustupovali a voni sem hnali všechny vagony na Velenice a neměli je kam dávat, tak zavalili netolickou lokálku. Z Dívčic až do Netolic byly vagony. A hlídali to Češi, to se kradlo. To bylo hrůza. Já myslím, že malovický maj ještě dneska peřiny a takový věci votaď. Jo, to se tak říkalo, jo. A zbyly tam jenom, my když sme šli vokolo tratě vokolo Malovic do Libějovic dolu k Dívčicům, to byla samá konzerva špenátu nic jinýho než špenát. To ještě dlouho po tej válce se tu sbíraly ty konzervy. Vagony byly plný látek, bot a Netolický neměli co lupnout. A tady jak se říká u dubu jak pojedete z Malovic nahoru do toho kopečka furt, tak po pravej straně je takovej dub, velikej starej dub. K Holečkovu tam kdysi bejvala cesta, tam na špičce přes tu trať a byly tam břízy. To potom udělali Češi, jak odstřelili Němce tam na tom Rábíně, tam je zakopali do tý cesty a potom, když byl 68. rok, tak se sem ty Němci přijeli jako podívat, zeptat, kde sou ty jejich příbuzný. Jó, voni je tam na tom Rábíně posadili na koně a práskli do koně a pověsili ho. Takový tam dělali zvěrstva. Tam byli esesáci v tom Rábíně, to víte. A když se po nich rodiny ptali, tak nechali cestu zorat, břízy skácet a srovnat to se zemí, aby nikdo nevěděl, kde to bylo.“[55]

Toto je autentický přepis vyprávění pana Stehlíka, dlouholetého strojvedoucího na trati Dívčice – Netolice. Svojí formou, fragmentárností, zkratkami a skoky v čase i v místě se nikterak neliší od jiných vyprávění dalších pamětníků. Jak je z tohoto přepisu patrné, vzpomínání nerespektuje ani chronologii, ani jednotu děje. Je určováno asociacemi, které se vyprávějícímu vybavují. Jedna vzpomínka vyvolává druhou nikoli na základě chronologie vyprávěného příběhu, ale na základě podobnosti detailu z jednoho příběhu s detailem z druhého.

Abychom se dostali k příběhu, musíme se pokusit ho zrekonstruovat. Příběh se totiž skrývá ZA vyprávěním a ve vyprávění se z něj objevují pouze fragmenty. Je zde však ještě minimálně jedna možnost. Že totiž příběh, o který nám jde, není řetězcem událostí, které seřadíme do chronologického pořádku a do kauzální vazby, ale že se skrývá nejen za vyprávěním, ale i za zřetězením událostí.

[55] Přepis vyprávění pana Stehlíka, 27.7.2009, Malovice.

Seřazením jednotlivých fragmentů vyprávění se nedobereme příběhu, ale pouze naší verze příběhu, která nám dává smysl.

A zde narážíme na něco velmi podstatného, co přesahuje úzce vymezené vnímání příběhu jako materiálu pro vznik divadelního představení. Musím si zde dovolit delší odbočku k současné psychologii a psychoterapii.

### 2.3.3. Paradigma a příběh - narativní mod

V osmdesátých letech minulého století americký psycholog Jerome Bruner, zabývající se dlouhodobě psychologií učení a poznávání, poprvé vyslovil myšlenku, že existují dva mody poznávání. První – paradigmatický, druhý – narativní.

„Paradigmatická forma poznávání“ podle Brunera „spočívá ve vytváření abstraktních modelů reality založených na faktech, empirických datech a experimentálním ověřování. Svět podle vědeckého, paradigmatického modu je vnímán jako objektivně nezávislý soubor objektů či fenoménů, mezi nimiž existují určité zákony či zákonité vztahy, které čekají na naše objevení a abstraktní popis. Od tohoto vědeckého způsobu myšlení odlišuje narativní modus vědění či poznávání, jenž je charakteristické poznáváním prostřednictvím příběhů, kterými se lidé snaží zachytit svou zkušenost. Alternativa narativního modu spočívá v tom, že nemusí být exaktní ve vědeckém duchu, ale svůj význam a svou užitečnost prokazuje tím, že je podobný životu, že „rezonuje“ s jedincovou zkušeností ...a je charakteristický časovou dimenzí lidské existence a také prvkem smysluplnosti.“[56]

Ivo Čermák Brunerovu koncepci dále rozvádí, když říká, že „logicko-vědecké, paradigmatické či propoziční myšlení je intelektuálně vyvozené a rozvíjené logickým pozitivismem. Jeho cílem je nastolit abstraktní, universální pravdu nezávislou na kontextu. V extrémní podobě jej reprezentuje tvrzení o neexistenci toho, co nelze smysly poznat. Avšak i k takovému poznání potřebuje badatel reprezentace či odkazy ležící uvnitř organismu, v mozku. A právě zde se dotýkáme neuralgického bodu logicko-vědeckého modu myšlení a narážíme na problémy verifikace nebo falzifikace významu. Vzít na milost interpretační či referenční rámec systému pozorovatele totiž vzbuzuje vážnou pochybnost o univerzálnosti tohoto přístupu. Proto je tento důležitý prvek poznávání marginalizován odkazem na výzkumníkovu osobnostní rovnici, subjektivní

[56] Skorunka, David, Narativní přístup v psychoterapii, Disertační práce, školitel: prof. PhDr. Ivo Čermák, CSc, Brno 2008, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra psychologie

zaujatost či předsudečnost, které je třeba zmírňovat metodou, promyšlenou hypotézou, přesnou analýzou či logickým důkazem.

Narativní modus je založen na přesvědčivé reprezentaci životní zkušenosti. Centrálním bodem jsou intence člověka a jeho jednání, ale také jejich nestálost či proměnlivost a konsekvence v životě jedince. Jedinečná zkušenost v konkrétním čase a místě, jedinečnost v kontextu a jejich přesvědčivé ztvárnění v „dobrém“ příběhu jsou argumentační výzbrojí tohoto přístupu. Narativní modus zachycuje zkušenost v různých perspektivách, což může mít vliv na zachycení zkušenosti jako srozumitelné. Oba mody mohou být vyjádřeny kontrastem historické (tj. paradigmatické) a lokální (tj. narativní) pravdy.[57]

To, k čemu nás tato obsáhlejší odbočka přivádí, je pochopení role vypravěče a aktu vyprávění příběhu, které jsou od příběhu neoddělitelné. Jednotlivé události, jejich řazení, motivace osob, které se jich účastnili, to vše vytváří verze příběhu, které odkazují k něčemu, co se událo (mohli bychom to v parafrázi E. D. Edingera nazvat „bytostným příběhem“). Při studiu tohoto způsobu vnímání příběhu jsem si uvědomil, že naše kultura má 2000 let starý příklad tohoto poznání. Jsou jimi čtyři evangelia. Proč jsou čtyři? Proč nestačí jedno, to „správné“? A to nemluvím o těch, které „historicky nezvítězily“ a ocitly se (na základě lidského rozhodnutí) mimo kánon. Myslím si, že odpověď je dána výše popsaným.

[57] Čermák, I.: Myslet narativně (kvalitativní výzkum „on the road“) in: Čermák, I., Miovský, M. (Ed).: Sborník z konference Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí; Brno, 2002, str. 11-25.

### 2.3.4. Čemu „rozumíme“?

Projekt Jizvy v kameni byl připravován jako mezinárodní, stejně jako všechny předchozí site-specific projekty našeho divadla. Vedle Čechů a Slováků se ho účastnili mladí lidé z Itálie, Švýcarska, Francie a Chorvatska.

Na podobných projektech se vždy kromě členů týmu divadla podílí kolem 20 – 30 dalších účastníků, herců, tanečníků, výtvarníků, muzikantů z několika zemí světa. Přijíždějí v den, kdy projekt začíná a oproti nim máme tedy pochopitelně náskok ve znalosti prostoru, v tom, že jsme již uvažovali o možnostech jeho využití, známe jeho historii i příběhy s ním spojené. Přesto tyto projekty začínají vždy stejně. Pozveme účastníky po krátkém přivítání do prostoru a bez toho, aniž bychom jim říkali cokoli o našich plánech, o historii místa atd. je necháme hodinu až dvě na místě s prosbou, aby se snažili zapamatovat si co nejvíce z prvních dojmů z tohoto místa. Po této první návštěvě následuje několikahodinové setkání, při kterém se účastníků ptáme na to, co pro ně bylo při návštěvě místa důležité, čeho si všimli. Je zvláštní a pozoruhodné, že ačkoli účastníci viděli toto místo poprvé v životě, kdežto my jsme jej znali, dalo by se říci hlouběji a podrobněji, vždy si všimnou něčeho, co jsme přehlédli. Účastníci projektu jsou z poloviny ze zahraniční, někdy i z mimoevropských zemí. Fakt rozdílného kulturního a sociálního zázemí hraje výraznou roli v nahlížení na prostor a jeho vnímání. Tyto postřehy nesmírně obohacují snahu o celistvý pohled na prostor a jsou nesmírně důležitým impulsem pro první fázi práce.

Ačkoli jsme se s pamětníky setkali několikrát již před zahájením projektu a jejich vyprávění jsme částečně znali, chtěli jsme, aby autentický zážitek jejich vyprávění měli všichni účastníci projektu. Připravili jsme proto několik setkání s pamětníky a požádali je znovu o jejich vyprávění. Jejich vzpomínky jsme se snažili simultánně překládat a každý večer jsme ještě znovu převypravovali to, co jsme slyšeli. Pracovním jazykem byla angličtina. Přes všechny tyto snahy zprostředkovat zahraničním účastníkům obsah vyprávění jsme se od prvního večera setkávali s frustrací a rozčarováním. „Nerozumíme. O čem mluví? Někdy rozumíme jednotlivým událostem, ale absolutně nechápeme jejich vztah.“ Tak by se daly shrnout nejčastější výhrady účastníků, kteří nemluvili česky.

Snažili jsme se jim vysvětlit, že ačkoli my Češi a Slováci rozumíme jazyku, stejně jako oni často také „nerozumíme“. Že totiž „nerozumění“ není otázkou jazyka, ale syntaxe, vztahu mezi jednotlivými událostmi a v tom jsme na tom s nimi stejně. Vezměme si jen příklad dalšího vyprávění a zkusme si představit, jak jej „přeložit“.

Jedná se o úryvek vyprávění paní Fürstové, která na statku Rábín s krátkou přestávkou během války žila a pracovala od roku 1941 do 80. let minulého století, nejprve jako „deputátnice“ (deputát – odměna v naturáliích) a později jako zaměstnankyně družstva.

„No, my sme se tam přistěhovali v roce 41, tam sme byli a potom nás tam zabrali Němci a vodvezli nás dopravníkem. U Budějic to bylo někde... jo Kamenný újezd – Důl. Tam sme byli a von se vodstěhoval jako do Podolí – Moravec a řek, že až to bude, todle, tak že si pro nás přijede. Von nás měl rád, moje sestra tam sloužila sedm let u něj. A to víte, tam když se jedlo, nebo todle, tak to tydlety nebyli zvlášť, museli jít ke stolu, jako von byl. No, ten byl spravedlivej.“

Interpretace tohoto vyprávění by mohla vypadat takto: Paní Fürstová se na Rábín přistěhovala v roce 1941 (vzhledem k tomu, že jí v té době bylo 17 let, dá se předpokládat, že se přistěhovala s rodinou, ale je to jen domněnka). Po blíže nespecifikované době (z historických pramenů víme, že německá armáda obsadila Rábín v roce 1943) byli s rodinou přestěhování k Českým Budějovicím do obce Kamenný Újezd. Ve stejné době se pan Moravec (jednalo se o dlouholetého předválečného správce statku) odstěhoval do Podolí (není jasné, o kterém Podolí paní Fürstová mluví, ale dá se předpokládat, že se jedná o obec u Prachatic). *„Až to bude, todle“* se dá v kontextu pochopit jako „až bude konec války“, tedy: Pan Moravec jim řekl, že až bude konec války, přijede si pro ně a vezme je zpátky na Rábín. Měl je totiž rád. Předchozí tvrzení dokládá tím, že její sestra u pana Moravce pracovala sedm let. Dá se předpokládat, že zde paní Fürstová skočí v čase a informace o sedmileté práci se týká poválečného období (přišli totiž podle předchozí informace na Rábín až v roce 1941. Je zde však ještě jedna možná interpretace a totiž ta, že sestra paní Fürstové pracovala u pana

Moravce v letech 1934 – 1941 a na základě její dobré práce pan Moravec pozval na statek ve válečných letech celou rodinu. Poslední věta v citovaném úryvku je opět časově nezařaditelná. Paní Fürstová v ní popisuje, že se na statku jedlo společně a jak vedení statku, tak pracovníci jedli na základě rozhodnutí pana Moravce u jednoho stolu. Zde vypravování zcela ztrácí chronologii a z příběhu vystupuje to, co je i po letech pro paní Fürstovou nejdůležitější. Tedy ne to, „co“ se dělo, že se jedlo, ale „jak“ se jedlo. Tedy společně, což byl pro řadové pracovníky nesmírně silný sociální a motivační prvek.

Z uvedené rekonstrukce vyprávění, jež je jen jednou z možných interpretací, vidíme náročnost, ne-li nemožnost prostého překladu do cizího jazyka. Je potřeba vyprávění na několika místech přerušit, vyjasnit víceznačné výklady, přeformulovat věty, pokusit se seřadit události, oddělit příběh od komentářů, hodnocení, asociací a vnořených příběhů. Tímto způsobem se možná dostaneme k „vypravovatelnému“ a „pochopitelnému“ příběhu, zároveň však přijdeme o všechno ostatní, co je ve vyprávění obsaženo. Tedy především pohled vypravěče, diskurz, způsob řetězení, které nám mohou často říct více, než příběh samotný.

Pro demonstraci toho, že my, kteří rozumíme jazyku, nemusíme nutně rozumět vyprávění, jsem požádal tři česky mluvící účastníky projektu, aby svými slovy zopakovali jeden fragment vyprávění paní Fürstové, který před pár hodinami slyšeli.

Doslovný přepis vyprávění zní takto:
„Von (správce Moravec) potom chodil za nějakou tam, jak byly ty chalupy, víte a přišli z okresu, já, to víte, já byla na voze sama, já byla zahrabaná, já sem se vyhrabala a todle a a tak sem to, a já voni přišli na louku a řekli: nevíte kde je pan Moravec? A já sem byla taková huba nevymáchaná, tak sem povídala: No tak když nikde není, tak je na Mrninkách, ale to sem to dostala.“

A zde jsou zestručněné interpretace tří účastníků projektu:
První verze: Pana Moravce přišli zatknout z okresu. Vystrašená paní Fürstová se schovala do sena na voze, ale oni jí našli. Nutili jí říct, kde je pan Moravec, ale

ona, protože ho měla ráda, řekla drze, že je v lese na houbách. Za její drzost jí estébáci zbili.

Druhá verze: Pan Moravec chodil tajně za nějakou ženou v pracovní době. Jednou ho přišli zkontrolovat z okresu a hledali ho na Rábíně. Paní Fürstová ho nechtěla shodit, protože věděla, že by měl pan Moravec problémy, a proto řekla, že je někde na poli.

Třetí verze: Jednou přišla z okresu na Rábín kontrola a hledali pana Moravce. Paní Fürstová zrovna spala na voze se senem. Když jí vzbudili a ptali se po panu Moravcovi, řekla jim, jak byla rozespalá, něco sprostého a oni jí za to vyhubovali.

Ta „správná“ verze, nebo lépe řečeno příběh, který nejpravděpodobněji chtěla paní Fürstová říct, zní následovně (dobrali jsme se ho po opakovaném dotazování a upřesňování během dalších dvaceti minut rozhovoru): Pan Moravec byl pohledný a atraktivní muž, ženy o něj měly zájem a on se tomuto zájmu nijak nebránil. V době, o které paní Fürstová mluví, docházel za jednou ze svých přítelkyň do vesnice blízko Rábína, které se říká Mrninky. Bylo to v létě, kdy bylo hodně práce na poli. Paní Fürstová společně s dalšími třemi pracovníky nakládali na vůz seno. Ona byla na voze, ostatní tři jí seno na vůz házeli. Protože byla malá a sena bylo hodně, byla za chvíli celá zahrabaná. V tom přišli z okresu (rozuměj okresního výboru KSČ) nějací lidé, kteří chtěli se správcem něco probrat. Nejednalo se o kontrolu, a už vůbec jej nepřišli zatknout. V plné práci jim paní Fürstová odsekla: „No tak když tu není, tak bude na Mrninkách“ (rozuměj v některé z chalup ve zmíněné vesnici). Vyhubování, které se paní Fürstové dostalo, nemělo důvod v tom, co řekla, ale jak to řekla, zřejmě ne patřičně důstojně vzhledem k postavení dotazujícího se.

Tímto názorným příkladem, jak nás jazyk šálí, jsme se snažili povzbudit zahraniční účastníky v jejich situaci, kdy měli pocit, že nerozumí. Snažili jsme se jim ukázat, že jsme všichni ve stejné situaci, tedy že nerozumíme nikdo. Ba dokonce, že oni jsou na tom lépe, protože ví, že nerozumí, kdežto my si díky jazyku myslíme, že rozumíme. To, co ve skutečnosti děláme, však je doplňování vlastního příběhu do útržků, které slyšíme a kterým bezpečně rozumíme. Mezery,

které nám ve vyprávění vznikají, náš mozek automaticky zaplňuje něčím, co nasbíral do svého vědomí v minulosti. Tento proces se děje tak rychle, že ho nejsme schopni postřehnout. Abychom tento automatismus narušili, chceme-li skutečně poslouchat, musíme si tento nevědomý proces uvědomit a připustit, že nerozumíme.

Našim zahraničním účastníkům jsme pak nabídli ještě jednu možnost, jak využít svůj „handicap“. Požádali jsme je, aby se během vyprávění pamětníků soustředili na to, co říkají nonverbálně. Svýma rukama, barvou hlasu, očima. Aby si zkusili všimnout, co je pro daného vypravěče ZA příběhy. Známe to všichni: jestliže se soustředíme na slova a jejich význam, může nám často uniknout něco podstatnějšího, co člověk říká. Návrh zněl: všímejte si toho, jak to vypráví. Použijte intuici, abyste pochopili, co má na srdci. Možná neporozumíte kauzalitě příběhu, ale té my také „nerozumíme“. Jen si na základě pocitu, že rozumíme jazyku, rychleji vytváříme vlastní příběh. Lépe než my však můžete zachytit, co člověk říká jinak, než jazykem. Tělem. Co u toho dělá? Jaké pohyby opakuje?

## 2.4. Příběh a jeho transformace

### 2.4.1. Příběhy a jejich verze

Abychom se mohli zabývat dalšími rovinami tvůrčího procesu projektu Jizvy v kameni, považuji za důležité uvést příběhy, které jsme si pro zpracování vybrali. Jak jsem však již uvedl, tyto příběhy byly výsledkem skládání jednotlivých fragmentů vyprávění, či jejich verzí. Je proto nutné vnímat je při vědomí toho, co jsem již dříve řekl o koncepci narativního modu poznání. Jsou jednak rekonstrukcí, jednak syntézou jednotlivých verzí. V každém případě jsou jen jednou z těchto verzí, či interpretací. Nečiní si pochopitelně, vzhledem k výše uvedené teorii relativity příběhu, nárok na objektivitu. Dá se říci, že jsou těmi verzemi příběhů, které nakonec pro potřeby vzniku představení zvítězily.

**Zrady, podrazy, popravy**

Mezi jednu z nejsilněji vnímaných událostí, která nechyběla ve vyprávění žádného z pamětníků, patřila ta z konce války z května 1945. Tehdy na Rábíně, podobně jako na mnoha dalších místech naší země, proběhl nezákonný proces vedený členy tzv. Revolučních gard. Oběťmi tohoto procesu byli obyvatelé německé národnosti z blízkého okolí, kteří byli na Rábíně bez řádného soudu odsouzeni a následně popraveni. Tristní je na celé události několik faktů: Podle vyprávění většiny pamětníků se až na jednu výjimku nejednalo o Němce, kteří by patřili k aktivním podporovatelům předválečného obsazení pohraničí německou armádou. Neví se o tom, že by kromě onoho jednoho případu někdo z popravených prokazatelně ublížil někomu ze svých sousedů, či by se jinak podílel na okupaci. Členy Revoluční gardy (přezdívané již tehdy rabovací garda) byli tzv. partyzáni, kteří se po celou dobu války však nijak zásadně proti německé okupaci neprojevovali a nikdo z pamětníků nepotvrdil, že by tito lidé vyvíjeli jakýkoli ozbrojený, či neozbrojený odpor proti okupantům. Dá se proto soudit, že se jednalo o skupinku prospěchářů, kteří na konci války, když už bylo víceméně vše rozhodnuté, ucítili šanci přidat se na „správnou stranu“ a tuto svoji příslušnost stvrdit co nejviditelnějším činem. Zde však tragika této události nekončí. Podle několika zdrojů se někteří členové „Revoluční gardy“ během války aktivně stýkali s představiteli německé okupační správy a aktivně se podíleli na fízlování a

udávání českého obyvatelstva. Pokud jsou tyto zdroje pravdivé, je pravděpodobná i další úvaha potvrzená řadou pamětníků, že tito „revolucionáři“ potřebovali po válce zamést stopy své kolaborace, a protože tušili, že o jejich kontaktech s okupanty může německé obyvatelstvo vědět, rozhodli se po sobě uklidit tímto brutálním způsobem. Odsouzení a poprava proběhly na Rábíně a to zvláště krutým způsobem.

Mezi popravenými byl i mentálně postižený německý mladík či německá zubařka z Netolic, která se údajně po celou dobu války snažila pomáhat a chránit české obyvatele.

**Pan správce**

Další okruh vyprávění se týkal sociálnědemokratického správce statku, pana Moravce, který statek vedl již v období první republiky a po válce se na Rábín vrátil. Ač nekomunista a křesťan byl kupodivu po celou dobu první fáze kolektivizace soudruhy tiše trpěn, protože družstvo pod jeho vedením dosahovalo na poměry socialistického hospodářství nebývalých výsledků. Odejít musel až roku 1957, kdy se družstvo muselo spojit s okolními družstvy v JZD.

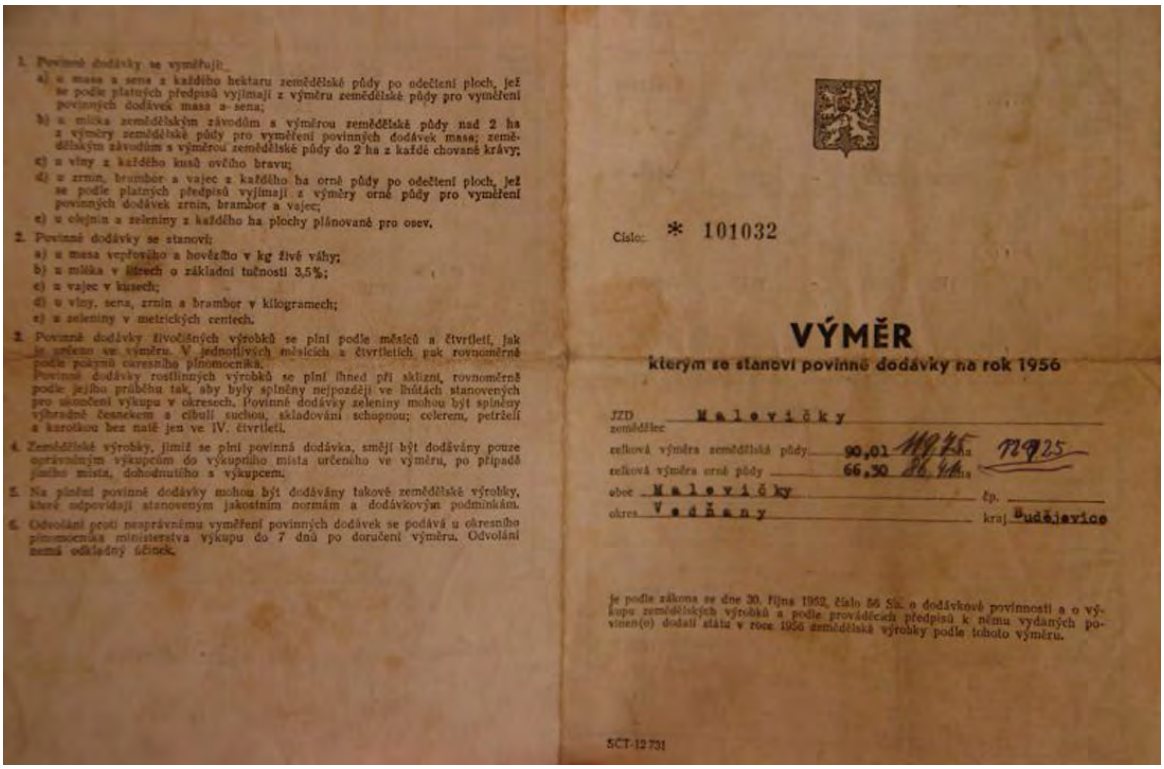
**Výměry dávek**

Období kolektivizace od roku 1949 do roku 1957 bylo tématem vyprávění zejména bývalých soukromých zemědělců. Po únoru 1948 začaly v jednotlivých vesnicích vznikat zemědělská družstva po vzoru sovětského kolektivního zemědělství. Stejně jako v Sovětském svazu narazila tato snaha komunistického vedení na problém, se kterým ve svých konceptech nepočítala. Tím neočekávaným problémem byl staletími pěstovaný a z generace na generaci předávaný hluboký vztah zemědělců k půdě. Revoluční ideologie, která využívala nenávist dělníků k jejich „vykořisťovatelům“ a vedle deklarované spravedlnosti pracovala s těmi nejnižšími lidskými emocemi jako je závist a pocit méněcennosti, tak v tradiční venkovské zemědělské společnosti narazila na vytrvalý odpor, posílený silnou religiozitou a každodenně žitou tradicí.

Na rozdíl od průmyslové oblasti, kde stačilo s pomocí milicí obsadit továrnu, zatknout nebo vyhnat vedení a převzít pokladnu, v zemědělství bylo vzhledem

k jeho necentralizované podobě zapotřebí hledat jinou strategii boje. Čeští kolektivizátoři měli „výhodu“, spočívající v tom, že podobný boj probíhal již téměř třicet let ve vzorovém Sovětském svazu. Společně s modelem kolektivního zemědělství proto převzali i metody doporučené a konzultované sovětskými školiteli. Spektrum metod jak přesvědčit soukromé sedláky ke vstupu do družstva bylo poměrně široké. Od sousedského přesvědčování ideologické agitace po hospodách, přes záškodnické akce (zapálené stodoly, otrávená zvířata) až po nevybíravý fyzický a psychický teror, soudy a vězení. Účinnost těchto metod pak spočívala v jejich vzájemné kombinaci a vedla postupně k sociální izolaci těch, kteří stále vzdorovali (jejich děti se obtížně dostávali na školy, úřady vymýšlely nové a nové způsoby šikany a ekonomické perzekuce). Jedním ze způsobů, jak vzdorujícím zemědělcům co nejvíce znepříjemnit jejich podnikání, byly takzvané „výměry povinných dodávek“. **(Obr.4 a 5)**

Soukromí zemědělci byli totiž povinni ze svého hospodářství odvádět pravidelné dávky. Podle výměry polností z každého hektaru například 406 kg obilí, 322 litrů mléka, či 118 vajec ročně. To při výměře 60 – 80 ha činilo 25 tun obilí, 27500 litrů mléka, či 7617 vajec. Dávky byly navíc pečlivě rozepsány po měsíci nebo po čtvrtletí. *Jakékoli nedodržení těchto tabulkových výměrů znamenalo pokutu*. Dávky byly pochopitelně stanoveny tak, aby nešly splnit. Navíc oproti družstevním výměrám byly dvakrát až třikrát vyšší. Ačkoli celé rodiny soukromých sedláků pracovali celý rok bez volných sobot a nedělí, nikdy se nepodařilo předpisy splnit. Následovaly proto pokuty. Ty byly pro změnu nastaveny v takové výši, že nešly zaplatit. A v případě nezaplacení hrozilo zemědělci vězení. Měl tak dvě možnosti: buď se zadlužit a zaplatit pokutu, bylo však jasné, že dluh nikdy nesplatí, nebo jít do kriminálu. V druhém případě to znamenalo omezení jeho práce a výroby, což následně vedlo k nižší produkci a znovu nemožnosti splnit dávky. Jediné východisko z tohoto kruhu byl vstup do družstva. Podle vzpomínek soukromých zemědělců nebylo pro ně nejhorší vězení či pokuty, ale to, že na kontrolu k nim chodili bývalí sousedé, spolužáci a kamarádi. Kontroloři a výběrčí bývali většinou bývalí bezzemci, nebo lidé z chudších rodin, jimž soukromí sedláci za války materiálně pomáhali. Bývalí pohunci a čeledíni, dnes nomenklaturní kádry s funkcí a pocitem důležitosti se podle vzpomínek chovali hůř, než kontroly okupační během války.



1. Povinné dodávky se vyměřují:
   a) u masa a sena z každého hektaru zemědělské půdy po odečtení ploch, jež se podle platných předpisů vyjímají z výměru zemědělské půdy pro vyměření povinných dodávek masa a sena;
   b) u mléka zemědělským závodům z výměru zemědělské půdy nad 2 ha z výměry zemědělské půdy pro vyměření povinných dodávek masa; zemědělským závodům z výměru zemědělské půdy do 2 ha z každé chované krávy;
   c) u vlny z každého kusů ovčího bravu;
   d) u zrnin, brambor a vajec z každého ha orné půdy po odečtení ploch, jež se podle platných předpisů vyjímají z výměry orné půdy pro vyměření povinných dodávek zrnin, brambor a vajec;
   e) u olejnin a zeleniny z každého ha plochy plánované pro osev.
2. Povinné dodávky se stanoví:
   a) u masa vepřového a hovězího v kg živé váhy;
   b) u mléka v litrech o základní tučnosti 3,5%;
   c) u vajec v kusech;
   d) u vlny, sena, zrnin a brambor v kilogramech;
   e) u zeleniny v metrických centech.
3. Povinné dodávky živočišných výrobků se plní podle měsíců a čtvrtletí, jak je určeno ve výměru. V jednotlivých měsících a čtvrtletích pak rovnoměrně podle pokynů okresního plnomocníka.
   Povinné dodávky rostlinných výrobků se plní ihned při sklizni, rovnoměrně podle jejího průběhu tak, aby byly splněny nejpozději ve lhůtách stanovených pro ukončení výkupu v okresech. Povinné dodávky zeleniny mohou být splněny výhradně česnekem a cibulí suchou, skladování schopnou; celerem, petrželí a karotkou bez naň jen ve IV. čtvrtletí.
4. Zemědělské výrobky, jimiž se plní povinná dodávka, smějí být dodávány pouze oprávněným výkupčím do výkupního místa určeného ve výměru, po případě jiného místa, dohodnutého s výkupcem.
5. Na plnění povinné dodávky mohou být dodávány takové zemědělské výrobky, které odpovídají stanoveným jakostním normám a dodávkovým podmínkám.
6. Odvolání proti nesprávnému vyměření povinných dodávek se podává u okresního plnomocníka ministerstva výkupu do 7 dnů po doručení výměru. Odvolání nemá odkladný účinek.

Číslo: * 101032

# VÝMĚR

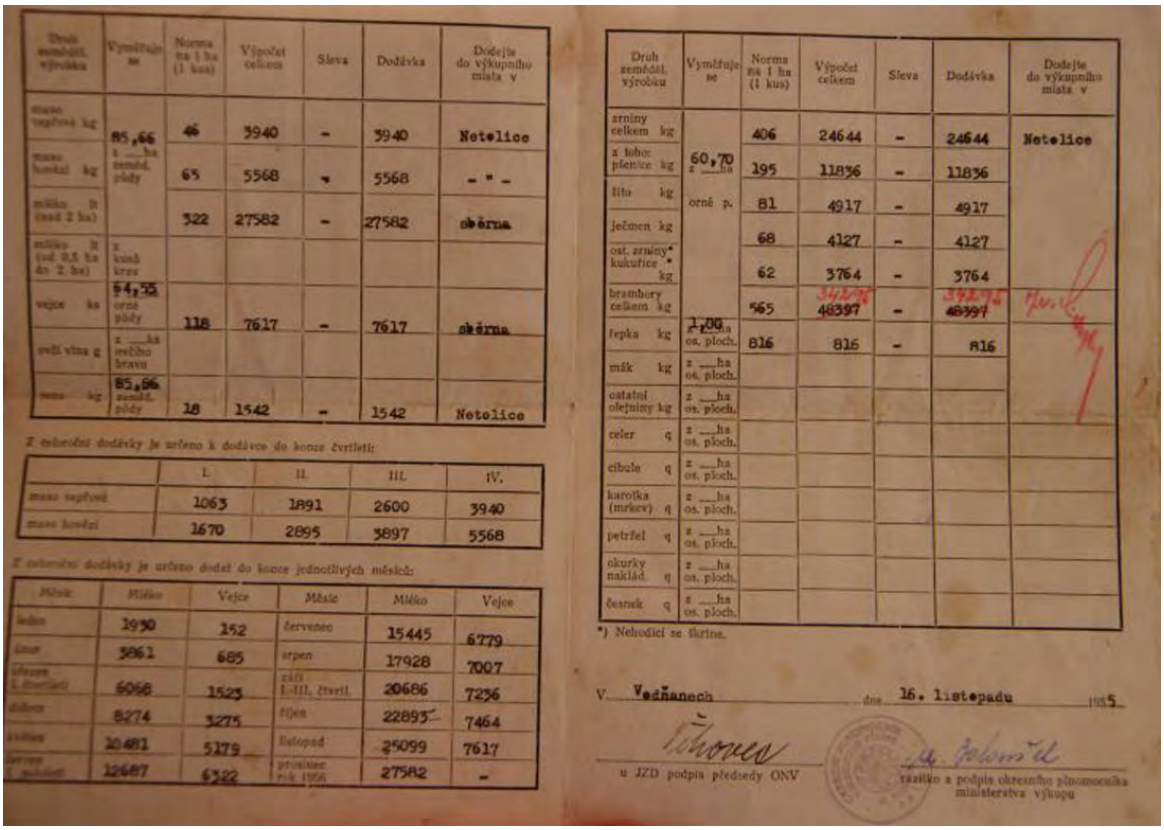
## kterým se stanoví povinné dodávky na rok 1956

JZD Malevičky
zemědělec
celková výměra zemědělské půdy 90,01 ha 119,75 ha 119,25
celková výměra orné půdy 66,30 ha 86,96 ha
obec Malevičky čp.
okres Vodňany kraj Budějovice

je podle zákona ze dne 30. října 1952, číslo 86 Sb. o dodávkové povinnosti a o výkupu zemědělských výrobků a podle prováděcích předpisů k němu vydaných povinen(o) dodati státu v roce 1956 zemědělské výrobky podle tohoto výměru.

5ČT-12 731

**Obr.4 - Výměry dávek**



| Druh zeměděl. výrobku | Vyměřuje se | Norma na 1 ha (1 kus) | Výpočet celkem | Sleva | Dodávka | Dodejte do výkupního místa v |
|---|---|---|---|---|---|---|
| maso vepřové kg | 85,66 z ___ha zeměd. půdy | 46 | 3940 | - | 3940 | Netolice |
| maso hovězí kg | | 65 | 5568 | - | 5568 | - " - |
| mléko l (nad 2 ha) | | 322 | 27582 | - | 27582 | obérna |
| mléko l (od 0,5 ha do 2 ha) | z kusů krav | | | | | |
| vejce ks | 94,55 orné půdy | 118 | 7617 | - | 7617 | obérna |
| ovčí vlna g | z ___ha ovčího bravu | | | | | |
| seno kg | 85,96 zeměd. půdy | 18 | 1542 | - | 1542 | Netolice |

Z uhrnné dodávky je určeno k dodávce do konce čtvrtletí:

| | I. | II. | III. | IV. |
|---|---|---|---|---|
| maso vepřové | 1063 | 1891 | 2600 | 3940 |
| maso hovězí | 1670 | 2895 | 3897 | 5568 |

Z uhrnné dodávky je určeno dodat do konce jednotlivých měsíců:

| Měsíc | Mléko | Vejce | Měsíc | Mléko | Vejce |
|---|---|---|---|---|---|
| leden | 1930 | 152 | červenec | 15445 | 6779 |
| únor | 3861 | 685 | srpen | 17928 | 7007 |
| březen (I. čtvrtletí) | 6068 | 1523 | září I.-III. čtvrtl. | 20686 | 7236 |
| duben | 8274 | 3275 | říjen | 22893 | 7464 |
| květen | 10481 | 5179 | listopad | 25099 | 7617 |
| červen (II. čtvrtletí) | 12687 | 6322 | prosinec celk. 1956 | 27582 | - |

| Druh zeměděl. výrobku | Vyměřuje se | Norma na 1 ha (1 kus) | Výpočet celkem | Sleva | Dodávka | Dodejte do výkupního místa v |
|---|---|---|---|---|---|---|
| zrniny celkem kg | 60,70 z ___ha orné p. | 406 | 24644 | - | 24644 | Netolice |
| z toho: pšenice kg | | 195 | 11836 | - | 11836 | |
| žito kg | | 81 | 4917 | - | 4917 | |
| ječmen kg | | 68 | 4127 | - | 4127 | |
| ost. zrniny* kukuřice* kg | | 62 | 3764 | - | 3764 | |
| brambory celkem kg | | 565 | 48397 | - | 48397 | |
| řepka kg | 1,00 ha os. ploch. | 816 | 816 | - | 816 | |
| mák kg | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| ostatní olejniny kg | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| celer q | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| cibule q | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| karotka (mrkev) q | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| petržel q | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| okurky nakládací q | z ___ha os. ploch. | | | | | |
| česnek q | z ___ha os. ploch. | | | | | |

*) Nehodící se škrtne.

V Vodňanech dne 16. listopadu 1955

u JZD podpis předsedy ONV

razítko a podpis okresního plnomocníka ministerstva výkupu

**Obr.5 - Výměry dávek**

„Němci aspoň člověku něco nechali, aby mohl další rok zasít, nebo aby měl pro sebe a pro rodinu, ale tihle, ti vám vzali úplně všechno, nenechali mi ani pšenici na příští rok abych moh zasejt, ani prase na Vánoce. Žena byla těhotná, měli sme 30 korun na Vánoce. No hrůza.“[58]

„Ti byli horší než Němci. To Němci nedělali Čechům to co dělali pak Češi Čechům. Vlastním lidem...“[59]

**Kolektivizace a Rábín**

Po odchodu pana Moravce se začalo místo pozvolna měnit. S odchodem charismatického správce začala upadat jak produktivita, tak morálka a vztah k práci i místu. Příběhy, které jsou spojené s tímto obdobím se zabývám v dalších kapitolách na pozadí analýzy práce s prostorem a jejich divadelní transformací.

[58] Přepis vyprávění pana Nováka, 23.7.2010, Malovičky.
[59] Přepis vyprávění pana Peška, 24.7.2010, Malovice.

### 2.4.2. Dramatizace nebo transformace?

Bylo nám jasné, že nic z těchto příběhů nemůžeme „dramatizovat“. Nechtěli jsme napsat dialogy, scénář, vytvořit postavy, rozdělit úlohy, nasbírané příběhy zdramatizovat a zahrát. Snažili jsme se najít jinou, než realistickou cestu divadelní transformace místa a příběhů, které se v něm odehrály. Jenže jakou? Znovu jsme se vrátili ke vzpomínkám pamětníků a uvědomili si, že způsob vyprávění by měl při divadelní transformaci být co nejvíc respektován. Tedy že pokud zrušíme fragmentárnost, asociativnost a zdánlivou chaotičnost vzpomínek a budeme klást akcent pouze na zrekonstruovaný příběh, přijdeme o něco podstatného, totiž o tajemství. Vzpomněl jsem si také na Eliotovu Pustou zem a Cantos Ezra Pounda a jejich fragmentárnost a asociativnost plnou odkazů a citátů. Za cenu toho, že diváci, kteří budou očekávat srozumitelný příběh, nebudou uspokojeni, jsme se rozhodli pro vytvoření asociativní struktury inscenace, respektující způsob vyprávěných vzpomínek..., aby inscenace měla co nejvěrnější podobu vzpomínání, včetně jeho „nelogičnosti“ a „neorganizovanosti“.

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

Příběhy se však v inscenaci neobjevily pouze ve svých fragmentech, zůstaly v pozadí a sloužily k tvorbě charakteru jednotlivých postav. Ty, při vědomí „svého příběhu“ vstupovaly do společných situací. Příběhy tak pomohly stvořit postavy a staly se rovněž impulsem pro jednání těchto postav.

### 2.4.3. Metafora koně

Když jsme dál hledali základní inscenační klíč projektu, trápili jsme se nejvíce otázkou herecké stylizace. Cestu k tomuto klíči nám znovu nabídla zaznamenaná vyprávění. V nich se velmi často objevovaly zmínky o zvířatech. Pochopitelně jsme mluvili s lidmi, kteří svůj život prožili na vesnici či prací v zemědělství. Z vyprávění byl cítit velmi silný vztah vypravěčů ke zvířatům, se kterými žili a pracovali. Všimli jsme si, že velmi často je obtížné rozlišit, jestli vypravěč mluví o lidech nebo o zvířatech. V řadě vyprávění pak lidé nastupovali na místo zvířat.

Z vyprávění paní Fürstové: „A tam se voralo s volma, víte, dyť já sem vorala taky. Já sem byla zapřáhnutá i v plouhu, no vorala jsem spolu s kravama."

Z vyprávění pana Nováka: „V pětačtyřicátým už se sem stahovali ti němečtí vystěhovalci, co utíkali před Rusama, ty tady byli ubytovaní. Přijeli s kobylou, měli majeteček, většinou starý lidi a ženy, no ale pak vodešli, že dou k těm Američanům na Prachatice, jenže je přepadli hloubkový letadla, a zabili jim kobylu, tak přijeli zpátky už jenom s trakařem, tam měli jen pár ranečků a trakař táhli sami."

Začala se rodit možná metafora pro hereckou práci. Uvědomili jsme si, že to co ve vyprávěních vytváří zdání záměny vypravěče se zvířaty nejsou ve skutečnosti lingvistické chyby a nepřesnosti či gramatické přesmyčky, ale že za tímto zaměňováním stojí ve skutečnosti něco silnějšího. Svoje příběhy nám většinou vyprávěli lidé, kteří po generaci předků zdědili ke svému kusu půdy i nesmírně silný vztah k této půdě, úctu ke zvířatům a k práci. Jejich život byl s půdou a zvířaty hluboce svázán.

Tato provázanost člověka se zvířetem se proto stala výchozí hereckou metaforou celé inscenace. Prvním hereckým úkolem proto bylo vytvořit několik sólových pohybových skic na téma člověk a kůň s využitím předchozího pozorování pohybu koní. Na základě těchto studií začali během několika dní vznikat fyzické charaktery jednotlivých postav. Zkoušení pokračovalo hledáním možných způsobů fyzických dialogů dvou postav i scén s větším počtem jednotlivých

charakterů. Nic nebylo dopředu dáno, neexistoval scénář, ani nebyla pojmenovaná základní situace. Hlavní těžiště práce bylo v hereckém hledání. Neustále jsme opakovali, že každý se má snažit hledat nikoli jen formu inspirovanou zvířecím pohybem, ale svoje pocity, zážitky a impulsy cedit skrze vytvořenou „zvířecí“ pohybovou partituru. Zároveň měli herci za úkol sledovat momenty přechodu, transformace, tedy kdy a v jakých situacích se pohybují a jednají jako lidé a kdy se jejich jednání stává zvířecím. Z tohoto jednoduchého principu vznikla řada etud a zafixovaných improvizací, ve kterých jsme začali hledat možné průniky s událostmi z našich vyprávění.

### 2.4.4. Téma, které si říká o pochopení

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.

„Není předem daný text, ani jasný cíl, jen téma, které si říká o pochopení. A tak to, oč jde, se rozebírá a znovu sestavuje pomocí všeho, co padá v úvahu (změnou věci, situace, výroku, akce herců, loutek atd.). Tak se mohou projevit pravidla fungování, dříve nečitelná. Zdálo by se, že uchopení, rozložení a opětovné složení něčeho je málo. To málo je ale rozhodující. Mezi rozložením a složením vzniká něco nového: porozumění. Tato „přidaná hodnota“ je hodnotou antropologickou, říká Roland Barthes. V Continuu takto zjišťují, co se vlastně děje a oč jim jde. Jsou kvůli tomu ochotni učit se nebo vyrobit spoustu věcí a zkoušet, co se promění, když je vezmou do hry, a když je zas vyřadí. Premiéra je první verze. Teď teprve podrobná, opakovaná hra se zvolenými prvky umožní objevovat kombinace, detaily a souvislosti, jimiž nakonec smysl vytrhne kus skutečnosti z moci náhody.“[60]

Začátek práce byl určen místem a rozhodnutím, že budeme pracovat se vzpomínkami pamětníků. Inscenace vznikala bez jakéhokoli scénáře. O dramaturgii, tedy „drama-ergon“, které uvádí jednání do pohybu, si říkal sám prostor. Příběhy zrekonstruované z vyprávění pomohly vzniknout postavám inscenace. Na základě nich vznikaly herecké improvizace, které se postupně strukturovaly ve scény, a my jsme hledali jejich rezonanci s příběhy a s místem. Tak byly scény, prostor, příběhy, pohyb, scénografie i hudba postupně a organicky komponovány do inscenační struktury.

[60] Pilátová, Jana: Continuo aneb Nezávislost a tejpování; Divadelní noviny 10/2001, str.14.

## 2.5. Příběh a jeho místo

### 2.5.1. Představení – Cesta

Stejně jako v dosavadních site-specific projektech jsme chtěli co nejvíce využít jedinečných možností zvoleného místa a divadelní akci rozprostřít do několika prostorů statku Rábín. Ten je poměrně rozlehlým areálem, rozprostírajícím se na téměř pětihektarové výměře. Bylo pochopitelně nemožné obsáhnout divadelní akcí byť jen polovinu tohoto prostoru. Museli jsme vybrat místa, která by zachycovala co nejpestřejší podobu současného stavu statku, jeho historii, devastaci minulými desetiletími i moderní budovy. Zároveň tato místa propojit akcí tak, aby se děj rozvíjel v prostoru co možná nejlogičtěji. Bylo jasné, že stejně jako předchozí projekty, bude mít i tato inscenace podobu společné cesty diváků a herců.

Tento princip jsme objevili již při prvním projektu na Kratochvíli a zůstal platný v průběhu všech následujících site-specific projektů. Vychází z principů středověkého mansionového divadla. Přesněji řečeno té jeho roviny, kdy diváci za jednotlivými obrazy a scénami příběhu putují. Příběh se odvíjí nejen v čase, ale vždy i v prostoru. Je to putování. Příběh je pokaždé jiný, někdy o příběh ani nejde. Mění se prostředky, divadelní jazyk, herectví i témata. To, co zůstává, je cesta. Společná cesta za příběhem, za objevováním kouzla změny úhlu pohledu, cesta do tmy nevědomí. Společná cesta skupiny diváků, kteří musí vyvinout fyzickou námahu, aby viděli další obraz. Blízká fyzická přítomnost dalších lidí, jejich dech a pot, společná nejistota (skupina diváků se často pohybuje po neosvětlené cestě a za dalším obrazem vyráží do tmy), to vše vytváří nedivadelní, či lépe řečeno před-divadelní, neestetické souvislosti samotnému divadelnímu představení. Může se to zdát elementární, ale mnohokrát jsme si ověřili, jak se liší percepce diváků pokud sedí, stojí nebo se při představení pohybují. Při společné fyzické aktivitě skupiny diváků se totiž aktivují mnohé individuální i kolektivní principy, které umožňují mnohem intenzivnější a kvalitativně odlišné vnímání divadelní akce. Fyzická aktivita, kterou musí divák vykonat, aby mohl sledovat pokračování divadelní akce, rozbíjí automatické, kulturně vybudované a sociálně posílené rozdělení na skupinu herců a diváků,

tedy na aktivní a pasivní, na nabízející a přijímající, produkující a konzumující. Zcela nenásilně je tu jedna skupina, pohybující se za příběhem, dějem, společnou akcí, kterou zažívají spolu. Někteří jsou přitom aktivnější (herci) někteří pasivnější (diváci), ale fyzickou aktivitou se na ní podílejí všichni. Divák zároveň není v tomto sdílení sám, je uprostřed dalších, stejně se podílejících lidí. Není to dav, je to skupina. V čem je rozdíl? Jedinec si zachovává svoji individuální percepci, svůj názor, pohled, ale při vědomí, že při tom není sám.

### 2.5.2. Prostory

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

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

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

### 2.5.3. Brána

Do statku vstupovali diváci původní branou. Hned za ní se jim otevřel celý prostor rozsáhlého statku. Brána se pro inscenaci stala bránou do vzpomínek. Před branou se prodávaly vstupenky, hrála hudba v provizorním stanovém baru, přijížděla auta, bavili se návštěvníci. V několikametrovém průjezdu brány se silným echem všechny tyto zvuky smíchaly a prostor doslova zahlcovaly. Po projití bránou se díky rozdílné akustice fonosféra během prakticky jediného kroku zcela změnila. Vše se ztišilo. Téměř všechen hluk, panující před vstupem, pohltila kamenná brána a zbytek se ztratil v rozlehlosti statku. Marnost zůstala před branou. Tady vládlo ticho. Nemuseli jsme pro to vůbec nic dělat. Statek byl zkrátka takto postaven. My jsme jen divákům umožnili tento vjem zažít. To je příklad toho, když mluvím o schopnosti místa psát scénář nebo vytvářet hudební či zvukovou vrstvu inscenace.

Cesta k prvnímu místu divadelní akce byla lemována „krabicemi na vzpomínky“. **(Obr. 6)** Tyto „krabice“ jsou bedny, používané při současné hospodářské činnosti statku pro sběr a přepravu jablek, posbíraných ze sadů, které družstvu patří. Jednou za rok - na podzim - jsou tyto bedny na jeden dva týdny využity a potom celý další rok čekají v nečinnosti. Jejich „osud“ nám asocioval vzpomínky starých lidí, také čekajících na chvíli, kdy budou moci být něčemu či někomu prospěšní, třeba vyprávěním svých příběhů. Z vybraných nahrávek pamětníků jsme proto zkomponovali krátké koláže vzpomínek a z malých přehrávačů, umístěných v „krabicích“, je nechali ve smyčce běžet po celou dobu příchodu diváků.

V prostoru první divadelní akce jsme pak z beden vytvořili stěnu, která neumožňovala pokračovat v cestě. **(Obr.7)**

**Obr. 6 - „Krabice na vzpomínky“**

**Obr. 7 - Zeď z „krabic na vzpomínky“**

### 2.5.4. Náměstíčko

První scéna - Tancovačka

Před stěnou se odehrávala první situace inscenace. Z „krabic na vzpomínky“ do představení nadále promlouvaly z nahrávek hlasy pamětníků a vytvářely tak představení svébytný komentář. Zároveň tyto hlasy tvořily paralelní pohled na to, co se dělo v divadelní akci. Zaznamenaná vzpomínka jako záznam události a vedle toho divadelní transformace téhož. Jedno se děje před našima očima teď a tady, druhé je vzpomínka na událost před více než padesáti lety. Co z těchto dvou světů je pravdivější? Čemu věřit, když se obraz a zvuková informace rozcházejí? Někdy si obě reality odporují, někdy vytvářejí plastický svět. Někdy si obraz a hlas navzájem vytvářejí neočekávatelnou interpretaci jednoho druhým.

Pro inscenaci jsme nakonec z 22 hodin záznamu vybrali jen několik vět. Zde je jejich přepis:

pan Stehlík: Pak se Rábín zase zmotolil, přišel správce zpátky...

paní Fürstová: Von byl jako přísnej, ale byl spravedlivej...ale byl teda na ženský...

pan Pešek: chovali tady koně...tady byly kobyly, to byl nějakej plemennej chov v tom Rábíně...

paní Fürstová: kočárový kobyly to byly...

paní Fürstová: a vona byla prachmilionová...to byla ženská, to byla ženská...

paní Fürstová: Jé, tam bylo veselo, tam jsme se natancovali jako blázni, v Rábíně...

pan Stehlík: protože,... no nás vosvobodili Američani, ne?

paní Fürstová: Vidíte, jak jsme u tancovačky a jak jsme všichni pohromadě...

paní Fürstová: ty jalovice měly záněty, a kopaly, jéžišmarja...ty kopaly...

pan Stehlík: pak musel vodejít...Nerad, nerad, ten brečel, když šel tady votaď, ten brečel...

paní Fürstová: No když vodešel, a potom když to vzali jako komunisti, tak udělali ty směny a to stálo za velký hovno, abych vám řekla...

Citace se týkaly období od konce války do roku 1957. V té době byl donucen odejít původní prvorepublikový správce pan Moravec. Družstvo Rábín se spojilo s okolními menšími družstvy a byla také dovršena násilná kolektivizace.

Soukromé zemědělství přestalo existovat. Tím se uzavřela kapitola, která v sobě díky panu správci Moravcovi stále ještě nesla étos prvorepublikového zemědělství na Rábíně.

Tímto časovým obdobím byla také vymezena první scéna před zdí z beden na vzpomínky. Ta končila scénou, kdy v pokročilém marasmu konce padesátých let se Rábín bez charismatického správce proměňuje v zablácené zkolektivizované hospodářství, v němž nikdo nenese odpovědnost za nic, většina se snaží pracovat co nejméně a jedinou zábavou je místní hospoda, kde už se společně netancuje a nebaví, ale jenom „chlastá“. Všemu navíc vládne pocit strachu z toho, kdo koho udá dřív, a proto se udává preventivně. Všichni se stávají lovci i štvanou zvěří. Na konci scény, ve které se všichni mění tu v šílená zvířata hnaná na porážku, tu v honce a řezníky, skončí všichni na korbě traktoru, který je odváží do tmy. Z bedny se ozývá poslední věta ze vzpomínek paní Fürstové nad dobovou fotografií z Rábína: „Ty už nejsou živí, tyhleti...“

### 2.5.5. Rybník

**Obr. 8 – Rybníček na Rábíně**

Druhá scéna - Exodus

Rybníček uprostřed rábínského dvora byl ve vzpomínkách pamětníků oázou a chloubou Rábína. Průzračná voda pod staletými duby sloužila ke koupání i k plavení koní. Dnes je z tohoto rybníčka stoka porostlá orobincem. **(Obr. 8)** Ve dne tristní pohled se však v noci mění. Zelená plocha vodní hladiny vypadá jako rozlehlá louka. Po ní v našem představení prchali koně (plovoucí loutky) ve zpomaleném exodu. **(Obr. 9)** Viděno z okolních břehů se tak hladina proměnila v nekonečnou louku viděnou z ptačí perspektivy. Ve chvíli kdy se na „louku“ však pokusí vstoupit člověk, iluze se rozplývá, „tráva“ se rozestupuje a my vidíme další exodus, tentokrát lidský – po krk ve vodě. **(Obr. 10)**

**Obr. 9 - Exodus koní**

**Obr. 10 – Exodus lidí**

### 2.5.6. Stodola

Třetí scéna – Dřina

Po přechodu kolem rybníčku vstupovali diváci společně s herci do staré stodoly **(obr.11)**, dnes využívané jako sklad zrní a příležitostné parkoviště zemědělské techniky. Toto místo jsme při asociativním pojmenovávání prostorů v začátku našeho projektu vybrali pro ty vzpomínky, v nichž ženské pamětnice vyprávějí o těžké fyzické práci, často až úmorné dřině a vrací se ke srovnání, jak vypadala práce na statku pod vedením správce Moravce a jak po jeho odchodu – v rámci kolektivizovaného družstva. Bylo zajímavé poslouchat, jak mluví o práci v normálních, soukromých či svobodných podmínkách jako o něčem běžném, a jak jim všem práce v nesvobodě ztěžkla a stala se břemenem a utrpením. Přitom nelze předpokládat, že by na „svém“ pracovali méně hodin, či méně usilovně či tvrdě. Spíše naopak, v rámci družstva se z kvantitativního hlediska pracovalo rozhodně méně. Ztratila se však radost, smysl a důstojnost. Zůstala jen práce. Další zajímavou skutečností bylo, že o těžké práci v rámci zkolektivizovaného družstva hovořily hlavně ženy.

Paní Fürstová: „A to ještě tady v Rábíně, voni měli schůzi a zůstali na schůzi a vyprdli se na dobytek. A dvěstěšedesát krav jsme podojili s dědou sami dva. A voni schůzovali...Takhle se člověk dřel jako kůň, za lidi, víte, za lidi...“

„Můj starej, když šel čistit žleb, a vona za nim stála, ta co to měla (na starosti), tak mu povídala: „Pane Fürst, to nesmíte, vy to děláte moc poctivě“, mu povídala. To by se za Moravce nestalo, za Moravce se dělalo poctivě. Tam ste mohli jíst ze země, jak to bylo všechno uklizený. Ten řek: 'Když je hezky, tak vás potřebuju a když prší, tak buďte doma'. No a když potom vodešel a když to vzali jako komunisti, tak udělali ty směny a to stálo za velký hovno, abych vám řekla... poněvadž když jedna měla směnu, tak třeba nevyčistila žleb, nasypala na to šrot a řekla: „A já du zejtra na paragraf". A vona šla ve středu na paragraf a přišla do práce až v pondělí vodpoledne. A přišel sem za mnou živočichář, abych tam šla. Von mě tam musel dát vůz, jak byly napěchovaný žleby. Úplně z nás lilo s dědou, můj děda mi chodil pomáhat, ale neměl za to nic, ale chodil mi pomáhat, já sem to nezvládala už.“

**Obr. 11 – Vstup do stodoly**

**Obr. 12 – Dřina**

„Můj starej nebyl na vojně a voni nám ho vzali v květnu na dva měsíce a my sme to dřeli všechno s babičkou sami.“

I zde jsme pracovali s krabicemi na vzpomínky. Tentokrát jsme z nich vytvořili dlouhé molo – cestu, po níž tři ženské postavy s celohlavovou maskou koně, v šatech a botách na podpatcích, přenášely pořád dokola těžké pytle se zrním. Podle šatů a bot bylo poznat, že jsou to stejné ženy z prvního obrazu tancovačky. Nohy však místo tance klopýtaly pod tíhou neunesitelné váhy lidského ponížení. Obraz trvající téměř osm minut se jen pomalu měnil, jedinou změnou bylo zpomalující se tempo chůze postav ženské variace kentaura a jejich větší a větší únava končící kolapsem jedné z postav. Ostatní dvě ji poté vzaly na záda a odnesly do tmy, stejně jako předtím nosily svůj náklad. Z dramaturgického hlediska žádný silný materiál. Scéna se téměř nevyvíjela, jednání postav bylo po celou dobu prakticky stejné. Sám nevím, proč situace tak silně působila. Myslel jsem, že se diváci, stojící téměř na dotek od probíhající akce, budou po dvou minutách nudit. Když jsme ale zjistili, jak jsou fascinováni, postupně jsme čas během následujících repríz prodlužovali.

Znovu jsem si uvědomil sílu obrazu. Vzpomněl jsem si na inscenace Leszka Madzika a jeho Sceny Plasticnej, v nichž se jen pomalu – na hranici viditelnosti mění sugestivní obrazy prakticky bez herců. Zastavený čas, neživý svět, jen materiál a světlo. Transové působení našeho obrazu nekonečné ženské dřiny podpořila hudba – gruzínské polyfonní zpěvy, na kterých s účastníky projektu po celou dobu přípravy pracovala kolegyně Lianca Pandolfini.

O své práci s gruzínskými písněmi říká: „Když jsme připravovali projekt Jizvy v kameni a hovořili o historii Rábína a životních osudech lidí, spojených s tímto místem, vybavila se mi asociace s gruzínskou písní. To, co mě zaujalo na historii tohoto místa a co pro mě vytvářelo asociaci s gruzínskou hudbou, bylo množství dramatických a často radikálních historických změn režimů a konfliktů, se kterými se museli jeho obyvatelé ve velmi krátké době vyrovnat. Zajímala mě otázka identity lidí, písně, hudby a kultury v souvislosti s těmito vnějšími historickými změnami.

S gruzínskou písní jsem se setkala, když jsem se zabývala hledáním světových tradičních vícehlasých písní. Impuls přišel od Imke McMurtrie (německá herečka a zpěvačka, dlouholetá členka Living Theatre; spolupracovala s takovými osobnostmi světové hudby, jako je např. Meredith Monk či John Cage). Po jejím vystoupení, které jsem měla možnost zhlédnout, jsem ji oslovila a požádala ji o možnost seznámit se s gruzínskými písněmi hlouběji. Imke se stala mojí učitelkou.

Gruzínská lidová hudba je stará, ale stále živá tradice. Je ovlivněna hudbou z okolních zemí: Arménie, Ázerbájdžán, Turecko, Rusko, ale na rozdíl od písní těchto zemí, jsou gruzínské písně výhradně polyfonní. Na rozdíl od západní hudby, je pak gruzínská stupnice založená na pentatonice místo oktávy.

Zpěv je důležitou součástí každodenního života v Gruzii. Existují zde písně pro každou příležitost: svatby, pohřby, písně na rozloučenou, pracovní písně, cestovní písně, náboženské zpěvy, ukolébavky, písně pro léčení nemocných lidí ... Říká se, že Gruzínci "mají zpěv pod kůží". Vibrace hudebních intervalů a střídání asonancí a disonancí mají silný vliv na fyzické i psychické prožívání posluchačů a zpěváků. Bylo prokázáno, že hlasové vibrace jsou schopny dosáhnout hlouběji než jakékoli masáže, dalo by se říci až do morku kosti. Terapeutický potenciál je tak neoddělitelnou součástí gruzínského přístupu ke zpěvu.

Většina písní je zpívána v třídílné harmonii, symbolicky spojených se Svatou trojicí. "Bani" je hlubokým hlasem, který funguje jako podpora pro ostatní, a je obvykle zpíván několika lidmi. Z křesťanské perspektivy představuje Otce. Střední hlas, který obvykle nese melodii, představuje Syna, nebo v jiných interpretacích "akci na zemi" a je spojením mezi nebem a zemí. Vysoký hlas pak představuje Ducha, éterickou komponentu, která přináší světlo do písně tak, jak to dělá v životě. Tři hlasy se proplétají v různých liniích; hádají se, nesouhlasí, ale většinou uzavírají píseň na stejné notě, jako by říkaly: „I když jsme každý jiný, a sledujeme různé cesty, na konci se znovu setkáme."

Písně učí starší lidé mladší a to přímo, zpíváním. Při učení písně stojí učitel po vašem boku v blízkosti vašeho ucha a pomáhá vám pohyby jedné ruky nahoru a dolů orientovat se v melodii. Pro gruzínské písně totiž neexistují notové záznamy.

V průběhu staletí Gruzínci vnímali svoji tradiční hudbu jako způsob, jak udržet a ubránit svoji kulturu, jazyk a náboženství, které byly často ohroženy častými okupacemi vojsk okolních zemí. Gruzínské písně přežily staletí velmi těžkých časů, a i přes svoji jednoduchost vyjadřují jejich texty esenci lidského údělu na tomto světě.“[61]

[61] Lianca Pandolfini, členka souboru Divadla Continuo

### 2.5.7. Skladiště

Čtvrtá scéna - Posudky a rozsudky

Pro druhou scénu v rozlehlé stodole (na délku téměř 80 metrů, na šířku přes 15) jsme vybrali prostor skladiště velkoobjemových vaků na zrní. **(Obr. 13)** Tématem scény byly posudky a rozsudky. Při rozhovorech s pamětníky jsme je požádali, zda by nám dobové rozsudky, odsuzující je k pokutám, či vězení, popř. posudky a udání na jejich osobu přečetli a zda si je můžeme nahrát. Čekali jsme, že se budou zdráhat, ale všichni rádi souhlasili a to, co nás překvapilo nejvíc, bylo, že je četli s šibalským úsměvem, ironií v hlase a značně „divadelně". Přes fakta, která byla v jednotlivých dokumentech obsažena a která zásadně a nepříjemně poznamenala jejich život, četli je naši pamětníci s nadhledem a užívali si, jak absurdním jazykem stranických funkcionářů baví 30 mladých lidí, kteří si ani nedovedou představit, co prožili. Byl to moment, který nám dal jistotu, že tyto příběhy má smysl oživovat a zveřejňovat právě divadlem. Že nemají být tabu.

„Okresní národní výbor ve Vodňanech uznal na základě řízení, provedeného dne..., podle zákona... takto: Novák František, zaměstnáním: zemědělec, Malovičky 24, narozen: 3.11.1920 je vinen, že nesprávně hlásil stav vepřového v soupisu hospodářského zvířectva. Tím se dopustil přestupku podle § 40 trestního zákona a trestá se pokutou 5 tisíc ve prospěch státní pokladny. Pro případ nedobytnosti pokuty se stanoví náhradní trest odnětí svobody v trvání 20 dnů."[62]

„Odnětí lovecké zbraně a gumového vozu od zemědělce Velka, Malovice, který se provinil, sabotážního činu. Místní organizace KSČ v Malovicích, za součinnosti s krajským národním výborem a členů JZD v Malovicích se usnesla na své mimořádné schůzi, dne 6. dubna 1951 na tomto: by okamžitou platností byl zemědělci Františku Velkovi ve výměře 6 ha odebrán lovecký lístek i se zbraní a odejmut jeden gumový vůz lehčího rázu a zařaditi ho tam, kde jest ho nutně třeba, neb shora jmenovaného není plně využit. Shora jmenovaný se provinil sabotážním činem a to dne 6. dubna toho roku, kdy bylo JZD při nejpilnější práci řpi setí ovsa a zároveň při okresní soutěži na dokončování jarních prací bylo náhle píchnuto přední kolo u traktoru a veškerý provoz musel zůstati stát, neb

[62] Přepis rozsudku z 50. let

rezervní kolo k traktoru nemáme. Na to přišla ještě telefonická zpráva, že se má ihned jeti do Netolic pro kuřata, která byla objednány z Kardašové Řečice a v tu dobu přišli vlakem. Druhý traktor momentálně nebyl doma a my jsme byli ve vážné situaci. Traktorista Václav Pešek pojednou povídá: "Požádáme shora jmenovaného zemědělce, by nám půjčil jedno kolo od svého gumového vozu", které by se bývalo šikovalo k našemu traktoru. Tím by se bývalo zase vše nadehnalo. Šel proto s předsedou družstva k shora jmenovanému zemědělci, který v tuto dobu nebyl doma. Traktorista Václav pešek dojel za shora jmenovaným na pole a věc mu důkladně vysvětlil a o kolo ho slušně požádal. Trapné však bylo pro něho, že ho hrubě odmítl a kolo JZD nepůjčil. Že prý by mu ho rozbilo a že si k němu těžko pomohl a že vůz má pro sebe. Kdyby se nenaskytla pomoc od jednoho člena, který měl z revoluční doby jednu starou, několikráte zalepovanou duši, která se pak také šikovala přes to, že se musela stále připumpovávati, bývalo by bylo JZD nucené nechat pole rozeseté a kuřata na nádraží. Tato věc byla nanesena ihned straně, která svolala ještě ten den mimořádnou schůzi, kde byli zastupitelé i členové KSČ i JZD, aby o této věci rozhodli. Strana KSČ se jednohlasně usnesla na tomto: Jelikož zde byla vyskytnuta veliká sabotáž vůči JZD a v nejpilnější době setí, nemá shora jmenovaný na výhody vůči svého dobra. Proto ať je mu ihned odebrán lovecký lístek i se zbraní a gumový vůz nechť je předán tam, kde jest ho velmi nutně zapotřebí. Žádáme důsledně okresní výbor KSČ, aby tento dopis byl vzat na vědomí a shora jmenovaný potrestán, jak žádáme. Doufáme, že tento dopis vezmete na vědomí a jsme se soudružským pozdravem Čest práci! Pětiletce zdar!“[63]

„Kádrový posudek na jmenovanou Annu Velkovou, žákyni čtvrtého ročníku střední školy v Netolicích. Rada místního národního výboru po uvážení všech okolností podává tento posudek: Anna Velková není organizována ve zdejší skupině Svazu mládeže a též jejím posměšným vystupováním dává najevo, že s tímto nesouhlasí. Její rodiče vlastní 5, 98 ha zemědělské půdy a jsou jedni z úhlavních nepřátel lidově-demokratického zřízení. Své dodávkové úkoly splní dobře, ale ne snad s pochopením pro celek, neb dělnickou třídu, ale ze své vypočítavosti, aby neztratili nárok na potravinové lístky, a nebo domácí porážku.

[63] Přepis udání z roku 1951

Zřejmě se to projevuje na tom, že jmenovaný má jak pěknou vždy úrodu, tak i dostatečný počet dobytka, ale nikdy nepředá nic více vůči dělnické třídě. Zrovna tak jako když jest nějaká akce, příklad Korea a podobně, dělají si jenom posměšky. Místní národní výbor nedoporučuje Annu Velkovou k dobrému zařazení, ani do jiných dalších škol. Doporučoval by, aby jmenovaná byla zařazena do zemědělských prací.“[64]

Když jsme hledali metaforu pro scénu posudků a rozsudků, snažili jsme se najít co nejvíce fyzické asociace s tím, co jsme se z dokumentů dozvídali. Převládajícím pocitem bylo fyzické dušení, nedostatek vzduchu, pocit něčeho co nám nedává možnost se nadechnout. Pocit hrozící smrti udušením. Nejsilněji to bylo cítit v posledním posudku na mladou dívku na začátku jejího dospělého života. Jeden papír změnil její život natrvalo bez možnosti se bránit, vzdorovat, protestovat. Začínající život byl udušen. Pohybovali jsme se v prostoru, kde lidé žili mezi zvířaty, v každodenním kontaktu s přírodou. To, co se dělo v padesátých a šedesátých letech, ostře kontrastovalo s tím, co považovali za přirozené. Popíralo to všechny přírodní zákony. Bylo to násilné roubování ideologie do prostředí, ve kterém se po staletí žilo podle jiných – tradičních – pravidel, které určoval přírodní kruh střídání ročních období a lidové religiozity. Aplikovaná ideologie v jejich očích dusila přírodní proces.

Scéna proto pracovala se základní metaforou rodícího se života, kterému není dáno se zrodit a uvízne mezi mateřským lůnem a světem. Velkoobjemové pytle jsme zavěsili na trám stodoly. V něm diváci mohli pozorovat skrytý prenatální obraz lidského či zvířecího těla. Vše se odehrávalo ve fragmentech, tvary byly spíše tušit, než vidět. S aktem rození začal zápas, během něhož byly vidět části těla – hlava, ruce, nohy, jak se snaží dostat ven. Už byly vidět konkrétní bytosti, už nešlo o obraz, postavy už měly podobu, mohli jsme jim dát jméno. Otvor však byl příliš úzký a vzduch kolem nedýchatelný. Nešlo se narodit, ani zpět už to nešlo. Diváci sledovali zápas, o němž tušili, že nejde vyhrát. Scéna končila nehybným mementem pytlů, z nichž visí bezvládné lidské údy. **(Obr. 14)**

Ticho. Další vrata se otvírají a diváci – teď již sami vycházejí ven. Láká je světlo a zvuk zvonu.

[64] Přepis kádrového posudku z 50.let

**Obr. 13 – Sklad velkoobjemových pytlů na zrní**

**Obr. 14 – Scéna „Posudky a rozsudky“**

### 2.5.8. Přechod – železný kůň

V jedné části Rábína je hřbitov. Nejsou na něm pochovaní lidé či zvířata, ale stroje. Na velké vyasfaltované ploše je možné nalézt části a kostry zemědělských strojů za posledních 40 – 50 let. **(Obr. 16 a 17)** Všechno se zde schovává pro případ, že některý díl by se hodil pro opravu současných strojů. Po hodinách experimentování se zvukovými možnostmi jednotlivých strojů jsme vybrali ty nejzvučnější a převezli je na cestu, na kterou diváci vstupovali po scéně ve stodole. Zvuk kostelních zvonů byl ve skutečnosti hlasem zemědělského válce, obracečky a pluhu. Z dalších fragmentů jsme svařili železného koně **(obr. 15)** – jako odkaz na parní lokomobilu Františka Horského. Ta je nyní již nepotřebná, stejně jako staré nepotřebné koně, jako nepotřebný zrezavělý materiál i jako nepotřebné příběhy z minulosti. Žijeme přítomností, nač se hrabat v minulosti? Všechno to nepotřebné harampádí pěkně odvezeme někam daleko, abychom to neměli na očích. Připomíná nám to naše hříchy, problematičnost našeho bytí, naši konečnost. Není to pohřeb, ještě to není smrt, ale už to není život.

**Obr. 15 – „Lokomobila“**

**obr. 16 – Skladiště nepotřebných strojů**

**obr. 17 - Skladiště nepotřebných strojů**

### 2.5.9. Mrazák

Pátá scéna – pustá zem

Seděl jsem na břehu, rybařic,
za sebou vyprahlou planinu...
...Je tam prázdná kaple, domov jen větru...

...Těmito zlomky podpírám své trosky.
Datta. Dayadhvam. Damyata.[65]
Shantih. Shantih. Shantih.[66]

T.S.Eliot – Pustá země

Většina z našich pamětníků, se kterými jsme hovořili, žije dodnes ve svých původních chalupách, na statcích, s nimiž bylo jejich vyprávění spojeno. Někdy sami, s manželem – manželkou, někteří s dětmi a vnuky, někteří zcela sami. Některým však není souzeno dožít svůj život v přirozeném prostředí. Z nejrůznějších důvodů, většinou zdravotních nebo rodinných žijí v domově pro seniory s názvem Pohoda v Netolicích. Žijí s veškerým hmotným komfortem a obětavým personálem, přesto znovu odtržení – znovu nikoli ze své vůle - od krajiny a půdy.

Pohoda je zvláštní místo a je zvláštní v jeho zdech poslouchat příběhy plné emocí. Vedení domova je skvělé, personál vstřícný, interiéry jsou nesmírně vkusně zařízené a sociální a zdravotní péče jsou nadstandardní. Ale není to domov. Jedinečné se vytrácí, je dezinfikováno. Už nezáleží na rolích, které jednotliví aktéři v životě hráli. Je to historie. Nejsilnějším příběhem bylo vyprávění pána, který coby soukromý zemědělec vzdorující obzvlášť houževnatě prošel vězněním a všemi myslitelnými ústrky režimu a doby, aby se na sklonku svého života (při příchodu do domova důchodců) setkal na stejném pokoji s „estébákem“, který ho měl „na starosti“. Starší a zchátralejší udavač byl tak často odkázán na pomoc a asistenci našeho vypravěče. Příběh, který by nikdo nevymyslel.

[65] (dávej, souciť, ovládej se - Upanišady)
[66] (pokoj, klid, mír, jenž přesahuje chápání - Upanišady)

Pro vzpomínky lidí, žijících v ústraní současné společnosti, sociálně vydělených a do značné míry izolovaných, jsme vybrali relativně moderní prostor chladící komory postavené v devadesátých letech minulého století. Zvenčí plechový hangár, zevnitř bílá, od okolního světa tepelně i zvukově izolovaná krychle určená pro skladování jablek za stálé teploty, tak aby vydržela co nejdéle. Zde se téma, utilitární účel místa, i metafora scény spojila asi nejlépe a nejsilněji. Prostor díky hladkým stěnám a své rozlehlosti vytvářel jinde nevídanou akustiku. Všechny zvuky se donekonečna odrážely a žily daleko déle, než v jakémkoli jiném prostoru. Tím překrývaly další slova vyslovená později a vytvářely tak doslova zvukovou hmotu, která rušila chronologii slov a zvuků. Vše jako by se dělo současně a nekonečně. Vzpomínky, které v rámci scény v tomto prostoru zaznívaly, tak ztrácely konkrétní historickou a jedinečnou podobu, zato však trvaly déle a proplétaly se jedna do druhé. Vznikla „hmota“ vzpomínek. Do ní jsme rozmístili bílé postele z družstevní ubytovny pro ukrajinské a slovenské dělníky, které družstvo sezónně zaměstnává.

Na postelích – mužské i ženské postavy zpola lidské, napůl koňské. V jedné řadě s postelemi zaparkovaná lokokobyla Františka Horského – železný kůň z vyřazeného materiálu. Sklad vyhořelého paliva, nepotřebného materiálu, nepotřebných strojů, koní, lidí, příběhů. Podle šatů a bot jednotlivých postav rozeznáváme pod koňskou hlavou charaktery z předchozích scén. Z první scény - správce Moravce, snaživého udavače i soukromého sedláka, který radši, než by dal své koně do družstva, postřílel je a pak sebe. Jiného sedláka, kterého při útěku přes rybník ve scéně koňského exodu zastřelili pohraničníci. Ženy, jež padaly pod tíhou neunesitelných pytlů ve scéně dřiny ve stodole. Všichni se snaží sebrat zbytek sil k dovyprávění svého příběhu, snaží se zatančit ještě pár kroků, dotknout se druhého. Přesouvají postele s nadějí, že v neútěšné situaci se alespoň pokusili něco změnit. Trpí nespavostí. Snaží se zasít obilí do betonové podlahy. Pořád, dokola, věčně. Pustá, nekonečná zem. **(Obr. 18 a 19)** Tma. Ticho. Potlesk, který se ozývá, zahlušuje prostor a v odrazech působí fyzickou bolest tleskajícím. Brzy proto utichá. Otevírají se vrata, jež prostor hermeticky zavírala. Vzduch.

**obr. 18 – Mrazák – „Pustá zem“**

**obr. 19 – Mrazák – „Pustá zem“**

### 2.5.10. Cesta ven

Venku již čekají herci, aby doprovodili diváky ven z objektu. Při zpáteční cestě procházejí všichni místy, kudy šli sem. Místa jsou prázdná, ve spoře nasvícených prostorech je vidět jen nehybný materiál. Prázdné pytle na obilí, zelený rybník, prázdný taneční parket. Jen krabice u vchodu stále svítí a hlasy z nich vypráví své vzpomínky. Herci vycházejí s diváky branou ven. Vypadá to, že půjdou pořád dál do tmy polí. Diváci je následují. V jednu chvíli se herci otočí a s řevem honců a hnaných zvířat zmizí v bráně za zády diváku. Vrata světa vzpomínek se zavřela. Tma.

## 2.6. Expedice k sousedům

Mám rád výpravy, putování. Cesty do neznáma. Jsou pro mě pravým opakem turismu, jehož současnou institucionalizovanou, masovou a komerční podobu bytostně nesnáším. Rozdílů – přes vnější podobnost – cesta z místa mě známého (z domova) někam, kde to neznám (do ciziny) – je v obou modech celá řada. Od způsobu zajištění cesty, způsobů setkávání se s jinou kulturou přes způsob zaznamenávání tohoto setkání až po druh předmětů, „suvenýrů“ a nehmotných věcí – zážitků a poznání, které si z cest přivážíme. Ten nejpodstatnější rozdíl však spočívá v postoji cestovatele, poutníka na jedné straně a turisty na straně druhé. V jejich vnímání světa. Turista žije ve světě, v němž přijal konzumní pojetí moderní společnosti, která dělí čas na pracovní a volný. V této dichotomické koncepci „tráví člověk celý den v práci, kterou nesnáší, aby si mohl koupit věci, které nepotřebuje.“[67] Cesta „jinam“ je pak únikem, odpočinkem, načerpáním sil nebo vymytím mozku. Motivem exotičnosti je skutečnost, že realita, se kterou se potká, bude natolik odlišná, že mu pomůže zapomenout na realitu „domácí“.

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

Výpravy za poznáním jiných kultur s touhou zahlédnout v nich zdroje divadelnosti, jež naše kultura jistě měla, ale o něž dávno přišla, nebo jsou z jejího současného stavu jen těžko zrekonstruovatelné, patří k reformním snahám divadelních tvůrců 20. století prakticky neodmyslitelně. Artaud cestoval do Mexika (k indiánům Tarahumara, aby se zde účastnil rituálu Peyote), Grottowski do Indie, Mexika a Haiti. Známé jsou výpravy Odin Teatret do jižní Ameriky i Brookovi Africké cesty.

[67] Tyler Durden, filmová postava, Klub rváčů, 1999

Problematičností zaměnitelnosti obou modů se zabývala Jana Pilátová již v článku Continuo a souvislosti v roce 1997. Zmínila zde i otázku jak k výpravám za poznáním kulturních rozdílností přistupovat v současnosti, tedy ve světě, který se od dob prvních divadelně-antropologických výprav v 60. a 70. letech dramaticky změnil.

„Časopis Quo – příručka k použití zeměkoule“ stálo na bilboardu. Představa použité zeměkoule (s asociací kapesník, toaletní papír) mě vyplašila. Ten vztah ke světu není nový, ale takové navádění? Kam s námi, až se té nabídky chopí sto tisíc mladých mužů, pro které tu prý ten časopis je? A co bude s nimi, poslední po sobě spláchne? Uživatelský přístup už přesáhl sféru výrobků. ...Bilance civilizačních plusů a mínusů začíná prozrazovat, že se mohou vzájemně vyrušit a nás při tom spotřebovat. Tohle pro nás bylo tak odlehlé, že až teď začínáme tušit, proč v rozvinutých zemích kvete zájem o přírodní národy a kultury, proč umělci tolik hledají prvotnost, zdroje. Nejde jen o atrakce a únik, ale o hledání východiska. Plete se to ovšem snadno. Leckdy je výzkum či turistika právě tím používáním, jemuž chtěla v Indii uniknout. I když se chceme sblížit a ne očumovat, už to nejde. Snaha poznat se, nabídnout si něco navzájem, jak to v sedmdesátých letech dělali Brook, Grotowski nebo Barba s pomocí divadla v Africe, Asii aj., naštěstí marná nebyla. I kdyby z interkulturní zkušenosti zbylo jen sebepoznání, stála za to. Díky Yanomamům můžeme postřehnout svůj zvláštní zvyk nosit boty a sedat na židli. (…) Výpravy za prvotností s divadlem přinesly ale ještě něco: ujištění, že právě divadlo, které se tak snadno stává eldorádem očumování, je i jedinečným prostředkem vynořování, poznání a dorozumění.“[68]

Přijmeme-li za svůj postoj poutníka, cestovatele, tedy uznáme-li, že svět, ve kterém žijeme, je pro nás hádankou, a že cesta jinam znamená hledání odpovědi, může se nám objevitelskou výpravou stát každá cesta, kterou podnikáme. Otázkou je, jak daleko musíme jet – jít, abychom už nebyli doma, abychom si uvědomili, že jsme v kulturním prostředí, které vykazuje známky jinakosti, s nimiž se musíme vypořádat, a které nás mohou obohatit. Neboť jen z toho, co neznáme se dozvídáme něco nového. Jak daleko je tedy potřeba

[68] Pilátová, Jana: Continuo a souvislosti. Loutkář 6-7/97, s. 144.

cestovat? Je tou pomyslnou hranicí jinakosti hranice kontinentů, nebo stačí hranice země? Možná jen regionu, města, vesnice. A možná že tou hranicí je práh našeho domova.

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

## 2.7. K čemu to je? Aneb: přesahy

Projekt Jizvy v kameni jsme v užším týmu Continua připravovali tři měsíce. Společně s externími účastníky pak intenzivně tři týdny. Mluvili jsme s devíti pamětníky, nahráli přes dvacet hodin rozhovorů, na projektu se celkem podílelo přes čtyřicet lidí. Po premiéře se odehrálo pět repríz a derniéra, představení zhlédlo asi 1200 diváků. Poté, co jsme uklidili statek Rábín od divadla, se externisté rozjeli domů a my jsme se vydali na turné po Itálii. Zůstaly fotografie, videozáznamy, recenze a vzpomínky. „Pomíjivost, nic než pomíjivost, všechno pomíjí.“[69]

Samozřejmě že si po skončení podobných projektů klademe otázku: k čemu to vlastně celé bylo? V čem je smysl? Má to význam ještě pro někoho dalšího, kromě nás, kteří věříme, že tím realizujeme naše představy o divadle a světě a naplňujeme tím své bytostné určení? Těžké otázky.

Jistě jsme schopní zformulovat řadu odpovědí typu: podobné divadelní projekty přispívají integraci komunity, protože se na nich podílejí jak místní obyvatelé a členové divadla, kteří v místě dlouhodobě působí, tak zahraniční umělci. Tyto projekty oživují zapomenutá místa v krajině a divadelní akce sem přivádí lidi, kteří by o nich – a tím ani o jejich historii – jinak nevěděli.

To všechno je jistě zajímavé a může to být pravda. Ale také nemusí. Záleží na tom, čemu věříme. Problém je, že většinu takových argumentů není možné podložit žádnými měřitelnými údaji. To samozřejmě neznamená, že nemusí být pravdivé, ale jsou to jen hypotézy.

Osobně mám radši odpovědi, které nejsou formulované slovy. Takové odpovědi však nejsou četné. Jedná se o jednotlivé drobné signály. Za všechny chci zmínit dva nejsilnější.

[69] Kazatel, 1,2

### 2.7.1. Rozhovory, rozvzpomínání a mlčení

„Poprvé jsem se s paní S. setkala při sběru materiálu na představení Divadla Continuo Krajina na znamení v létě 2009. Tehdy naši žádost o rozhovor odmítla s odůvodněním, že nechce na svou minulost vzpomínat.
O rok později jsem se svou kolegyní opět klepala na dveře jejího pokoje, protože v rozhovorech s pamětníky její jméno zaznělo několikrát. Znovu nás odmítla se stejnou větou, že na svou minulost vzpomínat nechce. Překvapilo mě tedy, že na druhý den mi volala sociální pracovnice z penzionu pro seniory, že paní S. své rozhodnutí změnila a mohu si s ní popovídat. Měla však tři podmínky. První byla přítomnost ošetřovatelky, které důvěřovala, druhá, že budu sama, a třetí podmínka byla, že ji nebudu nutit mluvit o věcech, na které nechce vzpomínat.
Když jsem ji na druhý den předávala v úvodu setkání květiny a děkovala za svolení k rozhovoru, byla velmi nervózní. Celá se třásla, selhával ji hlas a očima těkala prostorem. Bála se, držela za ruku ošetřovatelku, která si s ní pomalu začala povídat o jejím dětství. Paní S. začala vzpomínat na dětská léta a bylo postupně znát, jak se uvolňuje. Po několika minutách mi už dokázala hledět do očí a já se mohla začít ptát. Po čase začala používat intonaci, ruce a mimiku pro doplnění slov. Její tvář se rozjasňovala a bylo vidět i cítit, že si vyprávění začíná užívat. Dostaly jsme se až k jejím šestnáctým narozeninám. A ona narazila na vzpomínku, která ji musela dle mého děsit dlouho nejen ve snech. Neřekla, co se stalo, jen že to bylo hrozné a nechce se do této doby vracet. Její ruce se při těchto slovech začaly klepat a oči se jí zanořily někam do daleka. Po několika vteřinách začala znovu vyprávět svůj příběh. Byla v něm však o pět let starší.
Když dokončila celé své vyprávění, vyzařoval z ní klid, uvolněnost a pohoda. Jakoby ze sebe sundala těžký kabát a ona se mohla opět pořádně nadechnout a vzpřímit. Smála se a poděkovala mi za návštěvu. Její objetí bylo pevné a hřejivé.“ [70]

[70] Kateřina Šobáňová, členka souboru Divadla Continuo

### 2.7.2. Dar, který nás zaskočil

Již po první návštěvě pamětníků, při které jsme se u nich setkali s nečekanou otevřeností, jsme si uvědomili pocit dluhu. Ten souvisel s autentickým prožitkem, který jsme si pojmenovali jako obdarování. Staří lidé z našeho okolí se s námi dělili o své životy. Dávali všechno, oč jsme požádali. Našli jsme netušené bohatství ukrývající se za fasádami jihočeských statků a ve zdech domova pro seniory. Po odeznění radosti z toho, že jsme dostali víc, než jsme čekali, jsme si začali uvědomovat odpovědnost, která s darem souvisí.

Náš postup sběru životních příběhů má mnoho společného s poměrně nedávno konstituovaným oborem tzv. orální historie. Ten má i vypracovanou etiku – pravidla, jak při rozhovorech s pamětníky postupovat. Ačkoli jsme tato pravidla neznali, jsou celkem přirozená a pokud má člověk elementární cit, pravděpodobně je nepřekročí. Jsou však – stejně jako jiná pravidla – formulací pouhého minima lidské slušnosti. Pravidla však neřeší otázku vztahu. A přijatým darem vzniká vztah. Jak s ním naložíme? Co jim dáme my?

Samozřejmě že jsme všechny naše pamětníky chtěli pozvat na představení, které vzniklo z jejich vzpomínek, ale je to dostatečné? Přijdou? Zejména ti na vozíčku, nebo hůř pohybliví? Přišli. Téměř všichni. I ti na vozíčku a o francouzských holích. Herci i členové produkčního týmu jim pomáhali překonávat nástrahy temných cest Rábína, výmoly, bláto a louže. Diváci na ně čekali a nevadilo jim pomalejší tempo přesunů mezi jednotlivými scénami. Ten večer šla estetika stranou, nastoupila etika. Byli jsme znovu zaskočeni, znovu během několika dní. Ale tím naše uvědomování si, co všechno nevíme, ještě neskončilo. Pár dní po skončení projektu nám přišel do Malovic dopis. Napsali ho babičky a dědečkové z Pohody v Netolicích.

Předtím, než dopis ocituji, chci znovu zopakovat, že se jednalo o představení beze slov, pracovalo se hojně s metaforou a obrazem a příběh byl vyprávěn značně fragmentárně, tedy něco, co bývá označováno jako „alternativní divadlo“ a s jehož uchopením a „pochopením“ mají občas potíže nejen častí návštěvníci kulturních akcí, ale stejně často i divadelní teoretici a kritici.

„Milé divadlo Continuo,

Chtěli bychom Vám poděkovat za to, že jste nás pozvali na Vaše představení „ Jizvy v kameni“, a umožnili nám tak nevšední a lidský zážitek. Potěšilo nás Vaše vřelé a srdečné přivítání, a moc jsme ocenili Vaší pomoc při přemisťování během představení. Obdivovali jsme taneční výkony bosých herců a velké nasazení všech účinkujících. Velmi nás dojalo a oslovilo to, že vy mladí umělci, připomínáte dobu, kterou jsme my staří prožili na vlastní kůži. Byli jsme tak vtaženi do děje, jako bychom byli součástí celého představení. Zaujaly nás stínohry a scéna v pytlích, která nám připomínala období rodící se demokracie v roce 1968. Také se nám líbila živá hudba a to, jak všichni krásně zpíváte.
Přejeme Vám všem pevné zdraví, hodně dobrých nápadů a uměleckých úspěchů a těšíme se na další setkání s Vámi.

Ještě jednou vřelé díky a tady jsou některé naše reakce:

- „Byla jsem příjemně překvapená. Líbilo se mi, že nám chtěli něco říct o tom, co jsme někteří prožili. Dali do smutných situací velký náboj. Oslovilo mě to.“

- „Herci jsou strašně šikovní. Moc se mi to líbilo. Přemýšlela jsem o životních etapách po roce 1948.“

- „Byla jsem nadšená. Vžila jsem se do hry, hrála jsem s herci, prožila jsem s nimi celý děj.“

- „Úžasné bylo, jak děvčata tahala pytle, líbili se mi stínohry a rození v pytlích.“

- „Nemohla jsem to pochopit, ale zaujalo mě, že běhali bosi. Líbilo se mi to.“

- „Chci moc a moc poděkovat všem, kteří nám pomáhali.“

Vaši senioři z Pohody“

Vztah, který byl navázán naší prosbou o vyprávění příběhu a přijetím této prosby od jednotlivých pamětníků, se rozvíjí dál. Obyvatelé Pohody k nám jezdí na předvánoční večeři, my k nim na masopust, nebo na oslavu narozenin. A obdarovávání pokračuje. Vypráví nám další příběhy a vyrábějí pro nás malé dárečky. My jim vozíme písničky.

### 2.7.3. Zakořeňování

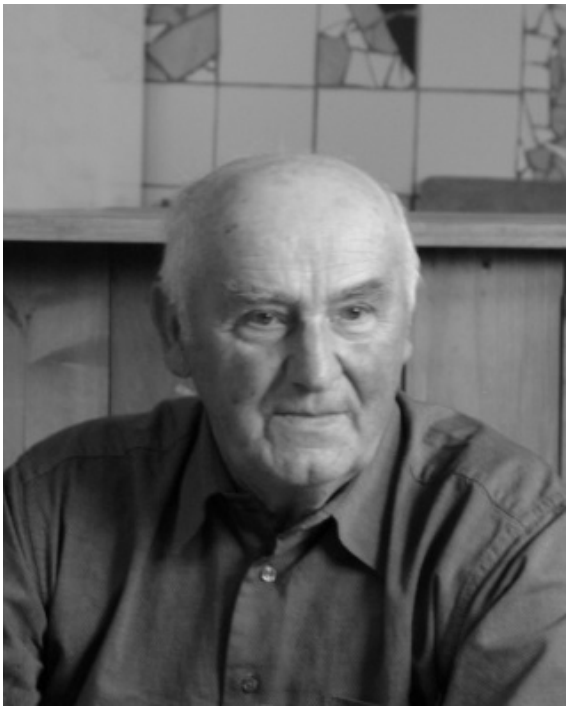
Pokusili jsme se zachytit období statku z let 1945 – 1957, kdy docházelo k hluboké přeměně dosavadních tradičních vztahů lidí k sobě navzájem i k prostředí, v němž žili. Zároveň to byla doba, která – a to je na rozdíl od jiných míst v naší zemi, která jsou již zkultivovaná, ale na Rábíně stále dobře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

Dnešní Rábín je záznamem doby. Je v podstatě materializací procesu, který v jeho zdech proběhl. Rozpad hodnot, vztahu k půdě a proměna mezilidských vztahů je viditelná v rozpadajícím se místě, na chátrajících budovách, na rybníčku porostlém orobincem, či na směšné rádoby „městsky“ vyhlížející panelové bytovce s televizními satelity a zahrádkářskou kolonií. Ten obraz je až mystický a odkazuje k mnohým mýtům, třeba k tomu o Parsivalovi, v níž je země paralyzována, krávy rodí mrtvá telata a zem nedává úrodu, protože Král Rybář je nemocný.

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

Rozhovory s konkrétními žijícími lidmi, tento kontakt s historií zprostředkovaný nikoli tištěnými nebo elektronickými médii, ale ústním vyprávěním, je něčím, co do tohoto ohledávání vlastní historie vnáší lidskost. Můžeme si jistě stovky podobných příběhů přečíst v učebnicích dějepisu, v knihách a dnes i na internetu. Příběh, který slyšíme od člověka, s nímž trávíme společný čas, je však jiným příběhem, neznámý příběh se postupně stává zčásti i naším příběhem, protože ho společně prožíváme s vypravěčem. Je to tedy jiný příběh než ten, který si přečteme, nebo slyšíme nahraný. Je to podobný rozdíl jako pohádka, kterou nám čte babička nebo maminka a pohádka z cédéčka.

Mohu říct, že díky této zkušenosti jsme v Malovicích rozhodně víc doma, než jsme byli předtím. Skrze příběhy, které jsme museli z vyprávění rekonstruovat, máme konkrétní místa v našem okolí spojená s událostmi, které se v nich odehrály, s lidmi, kteří o nich vyprávěli.



**Obr. 20 - Pan Pešek**

**Obr. 21 – Paní Fürstová**

**Obr. 22 – Pan Stehlík**

**Obr. 23 - Pan Novák**

## 2.8. Pokračování

Vycházeje z nomen omen našeho divadla mám rád věci, které nejsou jednorázové, ale které pokračují, rozvíjejí potenciál v nich obsažený, objevují a integrují další možnosti. Projekt Jizvy v kameni nám přinesl nespočet podnětů, které si přímo říkají o rozvinutí a pokračování.

Materiálu, který jsme při jeho přípravě nasbírali, bylo víc, než se může vejít do jedné, byť dvou a půl hodinové inscenace. Původně jsme mysleli, že nezpracovaný materiál zůstane v archivu a možná jednou... Ale ještě před derniérou letního projektu jsme věděli, že se nás tohle téma jen tak nepustí a že ani my ho nechceme nechat být. Na podzim 2010 jsme se k nasbíranému materiálu vrátili a začali jsme připravovat nový projekt interiérového představení Rabyně. Chystaná nová inscenace bude mít premiéru na jaře roku 2012.

A naše divadelní práce v nedivadelním prostoru má ještě jedno pokračování. Je jím dnes již zformulovaný a odzkoušený pedagogický program, který se stal součástí navazujícího magisterského studia na divadelní škole Scuola Teatro Dimitri ve švýcarském Verscio.

## Závěr

Když si práci zpětně pročítám, zjišťuji, že je v ní velmi málo z toho, čím pro mě je naše skupina a naše práce. Chybí v ní vůně, barvy, obrazy, tóny, zvuky, doteky, pohyb. Chybí v ní vztahy. Ne slova o nich, ale skutečné vztahy k lidem, k místu, ke krajině, k materiálu. Chybí v ní teplo z kamen v naší společné kuchyni, chlad, který se pod dveřmi dere dovnitř a mráz, který venku zalézá za nehty. Chybí v ní vůně tapetového lepidla, které štípe do nosu v naší dílně, když se lepí masky. Kouř z cigaret a vůně kávy. Kouř z kamen, když do komína zafouká vítr. Rozlitá barva na podlaze a kočičí stopy stejné barvy, které se ztrácí u dveří do dvora. Radost ze společného zkoušení, hledání a objevování, výkřiky radosti, únava, naštvání a frustrace, když se nedaří. Kruhy pod očima, nevrlost, podrážděnost. Loučení a shledání, obětí, polibky. Chybí v ní tisíce hřebíků, šroubů a vrutů, kilometry drátů a provazů, tuny papíru a železa, desítky kubíků dřeva. Třísky za nehty, vymknuté kotníky, modřiny, natažené svaly a otřesy mozku. Chybí v ní cesty, noční přejezdy, zastávky u benzínek, podrážděný žaludek z baget s majonézou a z kafí z automatu, spánek ve zkroucené poloze na zadní sedačce dodávky. Půda plná loutek, masek, kostýmů, kufrů a klobouků. Zpocená těla, písničky, dech, úsměvy, slzy, křik, hádky a usmiřování, zuřivost, vztek, humor, eufórie, šílenství, posedlost, radost, extáze. To všechno v této práci chybí. Ale i toto, stejně jako mnoho dalšího, je Divadlo Continuo, lidé, kteří ho tvoří, jejich práce, jejich život. V této práci je z toho všeho jen pár střípků. Jen slova...

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

**Artaud, Antonin** : Divadlo a jeho dvojenec, Herrmann a synové, Praha, 1994.
**Aristoteles** : Poetika, Jan Laichter, Praha, 1948.
**Auerbach, Erich** : Mimesis, Mladá fronta, Praha, 1968.
**Barba, E., Savarese, N.** : Slovník divadelní antropologie, Lidové noviny, Divadelní ústav, Praha, 2000.
**Bergson, Henri**: Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness; London, 1910, The Mead Project, 1996-2004.
**Bible**, ekumenický překlad, Ekumenická rada církví v ČSR, Praha, 1988.
**Brook, Peter** : Prázdný prostor, Panorama, Praha, 1988.
**Brook, Peter**: The Empty Space; London, 1968
**Braun, Kazimierz** : Druhá divadelní reforma?, Divadelní ústav, Praha, 1993.
**Braun, Kazimierz** : Divadelní prostor, AMU, Praha, 2001.
**Campbell, Joseph** : Proměny mýtu v čase, Portál, Praha, 2000.
**Craig, Edward G.** : O divadelním umění, Divadelní ústav, Praha, 2006.
**Čechov, Michail** : Hercova cesta, Panorama, Praha, 1990.
**Čechov, Michail** : O tekhnike aktora, Moskva, 2002
**Čermák, I., Miovský, M. (Ed).**: Sborník z konference Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí; Brno, 2002
**Dvořák, Jan** : Alt. Divadlo – slovník českého alternativního divadla, Pražská scéna, Praha, 2000.
**Edinger, Edward F.** : Já a archetyp, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno, 2006.
**Eliade, Mircea** : Mýty, sny a mystéria, Oikoymenh, Praha, 1998.
**Fromm, Erich** : Mít nebo být?, Naše vojsko, Praha, 1992.
**Frankl, Viktor E.** : Lékařská péče o duši, Cesta, Brno, 1994.
**Frankl, Viktor E.** : Člověk hledá smysl, Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, Praha, 1994.
**Fink, Eugen** : Oáza štěstí, Mladá fronta, Praha, 1992.
**Flaszen, Ludwik**: Konec hry; in: Divadelní revue 3, Praha, 2010.
**Grotowski, Jerzy**: Towards a Poor Theatre; New York, 1968.
**Grotowski, Jerzy** : Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium – texty, uspořádala Jana Pilátová, Pražské kulturní středisko, Praha, 1990.
**Heller, Jan, Mrázek, Milan** : Nástin religionistiky, Kalich, Praha, 1988.

**Huizinga, Johan** : Homo ludens, Mladá fronta, 1971.
**Hyvnar, Jan** : Herec v moderním divadle, Pražská scéna, Praha, 2000.
**Jung, Carl G.** : Duše moderního člověka, Atlantis, Brno, 1994.
**Jung, Carl G.** : Člověk a duše, Academia, Praha, 1995.
**Jung, Carl G.** : Archetypy a nevědomí, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno, 1998.
**Kaiser, Michael M.** : Strategické plánování v umění : Praktický průvodce, Divadelní ústav, Praha, 2009.
**Kolektiv autorů**: Velký sociologický slovník; Karolinum, Praha, 1997
**Kopecký, Jan** : Antonin Artaud, Poslední z prokletých, Herrmann a synové, Praha, 1994.
**Kožnar, Jan**: Skupinová dynamika; Karolinum, Praha, 1992
**Mistr Eckhart** : Středověká mystika, Zvon, Praha, 1993.
**Pavis, Patrice** : Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha, 2003.
**Petrusek, Miloslav**: Sociologie, SPN, Praha 1994.
**Pilátová, Jana** : Hnízdo Grotowského, Divadelní ústav, Praha, 2009.
**Roose – Evans, James** : Experimental theatre, Routledge, London, 1989.
**Saint-Exupéry**, Antoine de: Citadela; Vyšehrad, Praha, 1994
**Shakespeare, Wiliam**: Hamlet, Odeon, Praha, 1983.
**Schechner, Richard** : Performatyka, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, Wroclaw, 2006.
**Skorunka, David**: Narativní přístup v psychoterapii, disertační práce, školitel: prof. PhDr. Ivo Čermák, CSc, Brno 2008, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra psychologie.
**Smith, Edward W. L.** : Tělo v psychoterapii, Portál, Praha, 2007.
**Stehlíková, Eva**: Řecké divadlo klasické doby; Ústav pro klasická studia, Praha 1991.