

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

**Divadelní fakulta
Ateliér režie a dramaturgie
Činoherní režie**

Polohy současného dokumentárního divadla

Diplomová práce

Autor práce: Mgr. et Bc.A Barbora Herčíková

Vedoucí práce: prof. PhDr Josef Kovalčuk

Oponent práce: Doc. PhDr Jan Roubal, Ph.D.

Brno 2013

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM

HERČÍKOVÁ, Barbora. *Polohy současného dokumentárního divadla. [Forms of Contemporary Documentary Theater]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie, 2013, 101 s. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Josef Kovalčuk.

ANOTACE

Diplomová práce si klade za cíl podat základní charakteristiku dokumentárního divadla a předestřít rozmanitost jeho současných poloh. Nejprve tento žánr zasazuje do kontextu Lehmannova postdramatického divadla a estetiky performativity Fischer-Lichte. Poté jsou zmapovány historické vývojové etapy a předestřeny základní výčet soudobých tendencí. Největší prostor je věnován analýze principů a estetiky divadelní skupiny Rimini Protokoll a rozboru některých jejich projektů, především *Remote Berlin*. To je doplněno analýzou inscenace *Telemachos* řeckých režisérů Tsiniakorise a Azase.

ANNOTATION

This thesis aims to give an overview of documentary theater and to present diversity of its current positions. First, the genre is put into context of Lehmann's postdramatic theater and Fischer-Lichte's aesthetics of the performative, then historical development of the genre is mapped and the basic list of contemporary trends is presented. The largest space is devoted to the analysis of the principles and aesthetics of theater group "Rimini Protokoll" and to the analysis of some of their projects, particularly "Remote Berlin". Stage production "Telemachos" of Greek directors Tsiniakorise & Azas is also analyzed.

KLÍČOVÁ SLOVA

Dokumentární divadlo; Dokumentární drama; Postdramatické divadlo; Hans-Thies Lehmann; Performance; Rimini Protokoll

KEYWORDS

Documentary theater; Documentary drama; Postdramatic theater; Hans-Thies Lehmann; Performance art; Rimini Protokoll

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně, dne 1. 9. 2013

Barbora Herčíková

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych na tomto místě poděkovala profesoru Kovalčukovi za obrovský prostor, který mi během celého studia i v rámci této práce dal. Ještě více si cením všech drobných usměrnění a vyslovené i nevyslovené důvěry a podpory.

Dále děkuji docentu Petru Francánovi nejen za vedení k vnímání detailu a jeho postřehy o etickém rozměru dokumentární práce, ale především za obrovský profesní i lidský vklad, který mi během posledních pěti let daroval.

A v neposlední řadě pak mému dramaturgovi a příteli Martinu Sládečkovi, který mě naučil skutečnému uměleckému respektu k druhé osobě a tvůrčímu i lidskému dialogu.

OBSAH

1. Úvod.....	6
1.1 Předmět práce: <i>Polohy současného dokumentárního divadla</i>	6
1.2 Struktura práce.....	13
2. Teoretické zázemí dokumentárního divadla.....	15
2.1 Lehmannovo postdramatické divadlo.....	15
2.2 Estetika performativy.....	20
2.3 Orální historie a malé dějiny.....	27
3. Dokumentární divadlo: historie a prostředky.....	32
3.1 Nástin historického vývoje: tři základní etapy.....	32
3.2 Dokumentární divadlo dnes.....	43
4. Analýza dvou přístupů: <i>Remote Berlin</i> a <i>Telemachos</i>	53
4.1 Rimini Protokoll: Esenciální divadelnost a technokracie.....	53
4.1.1 Charakteristika Rimini Protokoll.....	53
4.1.2 Přehled vybraných projektů Rimini Protokoll.....	60
4.1.3 <i>Remote Berlin</i>	78
4.2 <i>Telemachos</i> : Cesta z krize.....	86
5. Závěr.....	94
6. Bibliografie.....	99

1. ÚVOD

1.1 PŘEDMĚT PRÁCE: *POLOHY SOUČASNÉHO DOKUMENTÁRNÍHO DIVADLA*

Tendence napřímo reflektovat skutečnost a překračovat hranice čiré fikce, se projevují napříč celou divadelní historií. Tento zájem je patrný především u historických a politických dramát, která často citovala reálné osoby a mapovala konkrétní dějinné události. Někdy se jejich autoři v rámci možností a stavu dobového poznání dokonce pokoušeli zapracovat do děje skutečné prameny a citace (vzpomeňme například Schillerovu *Trilogii o Valdštejnovi* či Büchnerovu *Dantonovu smrt*). Motivace je shodná: netvořit ex nihilo, ale pomocí verifikovatelných faktů umožnit recipientovi hlubší míru prožitku. Ten totiž silně umocňuje vědomí, že se prezentovaná fakta nenesou v bezpečném duchu, že vše se odehrává „jen jako“. Fikce umožní větší míru distance, než když jsme neustále upozorňováni na skutečnost, že se do jisté míry dotýkáme pravdy, něčeho skutečného. Čím více dokumentárních prvků je použito, tím silnější je výsledný pocit „pravdivosti“.

Historická dramata téma dokumentárnosti pochopitelně zdaleka nevyčerpávají. Můžeme jmenovat bohatou oblast politického a společensky angažovaného divadla, kde je co největší čitelnost konkrétního předobrazu mapovaných či kritizovaných událostí nevyhnutelná. Stejně tak se objevují různé neorealisticke tendence v podobě divadla všedního dne, aspirující obhájit na jevišti důvěrně známou každodennost. Podobná motivace jevištně uchopit skutečnost vedla ke vzniku metaforického divadla faktu, jak je můžeme znát z tvorby pražského Studia Ypsilon. Stačí jmenovat například inscenaci *Encyklopedické heslo XX. století: „Jak Schmid klade volně vedle sebe fakty, artefakty, události, tj. informace, zprávy o nich nebo pokusy o jejich demonstraci,*

rekonstrukci, abychom v nich posléze překvapení, zmatení i zděšení spatřili 'své vlastní rysy'.¹

Velký vliv na tento divadelní obrat ke skutečnosti má i stále populárnější orální historie, která svůj výzkum staví na přímé výpovědi účastníků a očitých svědků historických událostí. Tato perspektiva z pozice „obyčejného člověka“ vede k silicím zájmu o pohled zdola, tzv. „malé dějiny“, stejně jako o zkoumání různých společenských jevů z hlediska fenomenologického. Je zde patrná snaha rozklíčovat hlubší souvislosti daného jevu a docílit jeho porozumění na základě mnoha úhlů pohledu. Jistou souvislost s popularitou orální historie lze spatřit i v obrovském vzestupu zájmu o dokumentární film. Ten se rozvíjí v mnoha polohách a žánrech, od těch, které citlivě reflektují unikátní jev, populární modely „dokusop“ balancující na hraně zaznamenávané skutečnosti a exhibice a voyerismu reality shows, přes nebyvale populární časosběry, až po dynamické, agresivní zásahy do skutečnosti, jak to ukázal například *Český sen*.

Je potřeba striktně rozlišovat pojmy dokumentární drama a dokumentární divadlo. Dokumentární drama, bez ohledu na rozmanité formy geneze, často ústí do pevného, dramatického textu, který může být scénicky realizován zcela tradičními inscenačními prostředky. Dokumentární divadlo naproti tomu nemusí mít žádný pevný textový základ. Může nabývat takových forem jako například řízený, moderovaný zásah do veřejného prostoru, různě modifikované podoby audiovizuálního zážitku, intimního setkání performerů a několika diváků na neobvyklém místě či jiné z podob postdramatických experimentů.

O vůdčím modelu nejprogresivnějšího pojetí současného dokumentárního divadla mluvíme především v souvislosti s absolventy Institutu aplikované divadelní vědy

¹ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Metaforické divadlo faktu. Poznámky o jedné z cest Studia Ypsilon*. In Skripta Y. (Jan Schmid ed.) Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2007. 200 s.

v německém Giessenu. V něm se dle slov jeho zakladatele Andrzeje Wirtha přestali soustředit na divadlo samo o sobě a začali se věnovat univerzálnímu studiu kultury. Wirth postavil ideu svého institutu na dekonstrukci tradiční německé divadelní vědy. Na základě redukcujícího, minimalistického a pragmatického přístupu vytvořil nový model, *Theaterwissenschaft*, což je možné chápat jako vědu o mechanismech, které vedou k tvoření divadla. Můžeme v tomto případě hovořit o praexologii, „teorii praxe“. Nejdominantnějším rysem je právě komplexní propojení teoretického a praktického studia. Právě zde Hans-Thies Lemann během svého pedagogického působení definoval a uvedl v život svůj koncept postdramatického divadla. Mezi nejznámější absolventy této školy patří vůdčí představitelé dokumentárního divadla Rimini Protokoll, Hans Kroesinger či She She Pop, ale i výrazné režijní osobnosti jako René Pollesch.²

Vývoj v oblasti dokumentárního divadla je v posledních letech nebyvalý. Neplatí zde žádné limity ani omezení krom jediného: pravda, ať už jednoznačně verifikovatelná či v daném momentu spoluprožívaná, musí převažovat nad fikcí. Za tímto účelem se do projektů zapojují přímí svědci či účastníci zkoumaných jevů stejně jako nejmodernější technologie. V potřebě oprostit se od všech stop dramatické fikce začínají se zkoumat esenciální principy divadelnosti. Divák, jehož aktivní participace je v těchto projektech nevyhnutelná, je přímo konfrontován s událostmi, které se jej bytostně dotýkají, ať už se jedná o politické kauzy, pojmenovávání kontroverzních společenských mechanismů či rozličná tabu. Sílí též ambice skutečnost nereprezentovat, ale na místě vytvářet.

Některé dokumentární projekty³ mohou občas působit jako divadelně neohrabaná veřejná psychoterapeutická sezení, ať už pro vystupující či diváky. Sílí tedy potřeba oprostit se od všech vrstev umělé divadelnosti a dostávat se k samotné divadelní esenci:

² Volně dle BOHADLOVÁ, Kateřina. Andrzej Wirth: Chraň bůh, abych zestárl v křesle recenzenta [online]. [cit. 12.6.2013]. URL: <<http://www.divadelni-noviny.cz/andrzej-wirth-chran-buh-abych-zestarl-vkresle-recenzenta>>.

³ Pojem „projekt“ se zdá být pro hraniční polohy dokumentárního divadla přijatelnější, než tradiční termín „inscenace“. Ta příliš silně implikuje pevně ohraničený, nazkoušený divadelní tvar. U tradičnějších tvarů dokumentárního divadla to však samozřejmě možné je.

„setkání tady a teď“. Díky téměř laboratornímu zkoumání některých souborů se daří vypreparovat konkrétní divadelní (i společenské) principy jako manipulace a ovlivňování v rámci společenských, ekonomických a politických struktur. V důsledku toho se nově definuje, co znamená být účastník, divák, pozorující, pozorovaný. V případech, kdy je divák silně aktivizován, má smysl uvažovat nejen v rámci definic divadelních, ale i z hlediska teorie hry a kategorií spadajících do teorie umění jako happening či ready made.

S dokumentárním divadlem se velmi často pojí otázka po jeho divadelních kvalitách, které se zdají být upozaděny na úkor obsahové stránky. Jakub Škropil v článku *Hry na pravdu*, jedné z prvních teoretických reflexí tohoto žánru v českém kontextu, shrnuje dokumentární divadlo následující zkratkou: „Beseda se členy partnerského modelářského kroužku, vyprávění dědečků a babiček o válce nebo promítání diapositivů z dovolené. I tak by bylo možné - ve stručnosti a s nadsázkou - popsat (...) jeden z posledních trendů evropského divadla - tzv. dokumentární divadlo.“⁴

V této hyperbole je dobře čitelný otazník, zda se stále ještě pohybujeme v oblasti divadla a ne poloprivátního sociálního experimentu. Tuto možnost ostatně Škropil sám předestírá: „Omezíme-li totiž roli režiséra a dramatika a přivedeme-li na scénu neherce, dostáváme se na samý okraj divadla, do oblasti, kde prezentace vysoce převažuje nad reprezentací a obsah (tedy výpověď) nad formou. Divadlo se tak úmyslně vzdává něčeho, co ho (...) dělá divadlem: provokace divákovy fantazie a citu. Doslova brané dokumentární divadlo konstatuje, dává cosi na vědomí a oslovuje tak výhradně rozum. To, co divák na jevišti slyší a vidí, může pouze přijmout divák jako fakt, tak jako třeba zprávu v novinách, kapitolu v učebnici či reportážní fotografii.“⁵

⁴ ŠKROPIL, Jakub. *Hry na pravdu*. Svět a divadlo, 2008, č 1, s. 46.

⁵ Ibid.

Zmíněnou Škropilovu tezi zde cituji z toho důvodu, jak vyhrocuje klíčovou otázku týkající se dokumentárního divadla: jak nakládat s „pravdivostí“ tak, aby se neoslabila či nezpochybnila divadlu vlastní „teatralitou.“ Jak vysoký je podíl pravdy (autentického dokumentárního vkladu), jež umožňuje zařadit projekt do žánru dokumentárního divadla a naopak: jsou skutečně zapovězeny coby nepravdivé veškeré divadelní prostředky jako hraní rolí, práce s metaforou, zkratkou? Rozsah této práce neumožňuje zabývat se definicí pojmu autentičnost, stejně jako se nemůžeme věnovat všem aspektům, které tento velmi široký žánr ovlivňují. Můžeme se ale pokusit nastínit, jak široké pole v mantinelech daných pojmy „pravdivost“ a „teatralita“ současné dokumentární divadlo zabírá.

Na jedné straně pozorujeme u současných dokumentárních projektů tíhnutí k extrémní pravdivosti, a z toho plynoucího omezování všech projevů „teatrality“, vedoucí až k molekulární podstatě divadla: setkání, pozorování, dialog. Na straně druhé se vyskytuje i druhý extrém: snaha o co nejkompexnější divadelní zážitek. Ten projevy teatrality nijak nezastírá a přesto celkový tvar neztrácí charakter autentické osobní výpovědi. Rádi bychom prostřednictvím této práce ukázali, že kvalitní reprezentanti současného dokumentárního divadla neapelují pouze na divákovu racionalitu, naopak. Jedná se ať už na jednom či druhém pólu o silně emotivní zážitek. V protikladu ke zmíněné Škropilově tezi o divadlu, kde výpověď převažuje nad formou, zastáváme premisu, že v mnoha případech převažuje formální stránka, maximální akcentovaný zážitek či podívaná, nad složkou osobní a obsahovou.

V této práci se hlouběji zejména na dva představitele dokumentárního divadla, a to zejména na poslední projekt Rimini Protokoll: *Remote Berlin* a inscenaci *Telemachos*, kterou v německo-řecké koprodukcii uvedla dvojice režisérů Anestis Azas a Prodromos Tsirikoris. Tato volba je určena především vlastní diváckou zkušeností. S volbou jiných příkladů by se samozřejmě hovořilo o odlišných tvůrčích principech tematických i

formálních. Co však platí bez ohledu na demonstrováné příklady, je právě ona šíře, v níž může kvalitní dokumentární divadlo oscilovat. V českém kontextu je navíc nezbytné prezentovat i jiné příklady dokumentárního divadla než ty, které mělo české publikum možnost zhlédnout. Obecné povědomí o tomto žánru je totiž z valné míry limitováno představou na základě dvojice inscenací Rimini Protokoll *Kapitál a Vùng biên gió'i*, které byly uvedeny na Pražském divadelním festivalu německého jazyka.⁶ Někteří diváci možná ještě stihli zaregistrovat inscenaci *Testament* skupiny She She Pop, kterou uvedlo Divadlo Archa.⁷ Tím se možná divácká zkušenost se současnou evropskou podobou tohoto žánru patrně vyčerpá.

Nejznámější soudobé představitele dokumentárního divadla Rimini Protokoll vystavíme podrobné kritické reflexi už jen z důvodu, že mezi *Kapitálem* a *Remote Berlin*, jejich poslední inscenací z konce sezony 2012/2013 je propastný rozdíl. Je tedy nevyhnutelné přemýšlet o Rimini Protokoll včera a Rimini Protokoll dnes, chceme-li uvažovat o žánrových posunech ve výrazových prostředcích dokumentárního divadla. V kontrastu k tomuto legendárnímu souboru se zaměříme i na „druhou generaci“ dokumentárních tvůrců, v tomto případě režiséry řeckého představení *Telemachos*. Ti formu soudobého dokumentárního divadla nemuseli na rozdíl od Rimini Protokoll objevovat a sami dokonce prošli jejich „školou“ na pozici režijních asistentů. Takové srovnání nabízí cenný dialogický prvek. Ukazuje totiž, které z principů svých učitelů mladí Řekové přebírají jako žánrový základ a v čem naopak přinášejí vlastní posuny. V tom je možné spatřit i některé aspekty budoucího vývoje dokumentárního divadla.

⁶ *Kapitál* byl uveden roku 2007 a *Vùng biên gió'i* 2009.

⁷ *Testament* byl k vidění roku 2011 v rámci divadelního festival Akcent.

1.2 STRUKTURA PRÁCE

Prvním tématem, kterým se budeme zabývat, je základní teoretické ukotvení, které umožní zařadit dokumentární divadlo či různé jeho aspekty do stěžejního současného teoretického diskurzu. Ten se odvíjí již několik let především na základě knihy Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*. Podstatné pro nás budou Lehmannovy postřehy o aktivizaci diváka, zesílení jeho role na pozici spolutvůrce a potřeba hledat platnější prostředky, jak adekvátněji pojmenovat současné společenské jevy. Pro některé projekty dokumentárního divadla je velmi cenný i Lehmannův postřeh tvůrčí tematizace divadla jako takového. Následující podkapitola se bude týkat podstaty performance na základě knihy *Estetika performativy* teoretičky Eriky Fischer-Lichte. Teoretickou část uzavře zmapování prostředků orální historie. Přiblížíme si i historický pojem „malé dějiny.“

Třetí kapitola se již konkrétně zabývá podobami dokumentárního divadla. Nejprve si přiblížíme na německém modelu jeho nejdůležitější vývojové fáze, od politického divadla Erwina Piscatora přes velkou popularitu dokumentárního dramatu 60. a 70. let. Do něho spadá například známé *Přelíčení* Petera Weisse. Na závěr kapitoly se dostaneme k převratu v estetice a celkovém pojetí dokumentárního divadla, který se utvářel od konce devadesátých let a byl iniciován absolventy giessenského Institutu. V další podkapitole se zaměříme na nejvýraznější postupy a výrazové prostředky současných souborů či režisérů, kteří s žánrem dokumentárního divadla či dramatu pracují.

Ve čtvrté, stěžejní kapitole, se již podrobně zastavíme u zmíněné dvojice s výrazně odlišným přístupem v práci s autentičností a divadelností. U Rimini Protokoll, provedeme analýzu jejich stěžejních inscenací a projektů, na nichž je dobře patrný vývoj estetiky a tvůrčího zájmu. Následně podrobně rozebereme jejich poslední projekt

Remote Berlin. Následně přejdeme k analýze inscenace řeckých režisérů Anesta Azase a Prodroma Tsinikorise *Telemachos*. V závěrečné páté kapitole pak přineseme zobecňující shrnutí a komparace týkající se ústřední premisy: jak se projevuje divadelnost dokumentárního divadla v jeho současných podobách.

2. TEORETICKÉ ZÁZEMÍ DOKUMENTÁRNÍHO DIVADLA

2.1 LEHMANNOVO POSTDRAMATICKÉ DIVADLO

Na obrovském množství definic, snažících se vymezit divadelní artefakt, jsou dobře patrné proměny v myšlení o jeho podstatě a dominantních stránkách. Hans-Thies Lehmann⁸, autor hojně diskutované knihy *Postdramatické divadlo*, rozvíjí základní tezi „tady a teď“ následným způsobem: „Divadlo znamená: aktéry a divákem společně strávený a *společně spotřebovaný čas* ve společně dýchaném vzduchu tohoto *prostoru*, kde se hraje a sleduje divadlo. Emise a recepce znaků a signálů se *odehrává současně*. **Během divadelního představení vzniká *společný text* dění na jevišti i v hledišti a to i bez přítomnosti mluveného slova.**“⁹ Do centra pozornosti je postaven sílíci požadavek na aktivní divákovou participaci a jeho zapojení nejen do recepce hotového díla, ale i samotného procesu tvorby. Pro posuny v současném dokumentárním divadle se jedná, jak si ukážeme, o zcela zásadní myšlenkový krok.

Lehmann svůj text označuje za esej uvozující problematiku nového divadla. Uznává, že více než o ucelenou sumarizaci daného jevu jde spíše o uvedení do problematiky s aspirací iniciovat následná, podstatně zevrubnější zkoumání. *Postdramatické divadlo* je především výčtem vývojových tendencí a projevů divadla v druhé polovině dvacátého století. Nejedná se ani tak o chronologickou kategorizaci, jako o pokus vytvořit divadelně-estetický opis a naznačit možnosti základního pojmové ukotvení. Tím, že předmětem zájmu je dynamicky proměňující se současný divadelní jev, jedná se o knihu značně nekoherentní a na mnoha místech problematickou. Teoretik

⁸ Hans-Thies Lehmann je emeritním profesorem divadelní vědy na frankfurtské univerzitě J.W.Goetha, kde působí od roku 1988. Významná byla jeho pozice asistenta na Institutu aplikované divadelní vědy v Giessenu v letech 1983 - 1988. Zde spolu s jeho zakladatelem, Andrzejem Wirthem, pomáhal ustavit tento obor a jeho následné směřování. Působil též jako dramaturg a realizátor vlastních uměleckých projektů.

⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2007. 14 s. (Citováno ve vlastním překladu do českého jazyka).

Martin Pšenička kupříkladu problematizuje Lehmannovu příliš širokou aplikaci znaků postdramatického divadla: „Všichni významní světoví divadelní tvůrci, pracující experimentálním, alternativním, ne-dramatickým či nepravidelným způsobem jsou více méně postdramatičtí.“¹⁰ Stejně komplikovanou vidí jeho oscilaci mezi „teoreticko-estetickou reflexí a osobním svědectvím.“¹¹ Naopak v konfrontaci s Lehmannovým postulátem apolitičnosti postdramatického divadla Pšenička upozorňuje na divadelní jevy silně politického charakteru, které přesto veškeré stránky postdramatiky splňují.

I přes naznačené problematické jevy se beze sporu jedná o zásadní posun v myšlení o divadle. Skrze teoreticko-estetické znaky postdramatického divadla lze hovořit o určujícím paradigmatu současného experimentálního, a tedy i dokumentárního divadla. Lehmannova definice vychází ze zásadní změny v používání divadelních znaků. Textová stránka přestává být dominantní. V centru pozornosti stojí diskurz divadla, text je pouze jednou z vrstev: „Zanikají ‘principy narace a figurace’ a též uspořádání ‘fabule.’“¹² Podstatná je i rozdílnost v zapojení diváckého subjektu. V dramatickém divadle, které usilovalo o vytvoření fikčního kosmu, šlo o nastavení iluzivní podobnosti s realitou: „Celistvost, iluze, reprezentace světa jsou podřízeny modelu ‘dramatu’, a naopak, forma dramatického divadla si vyžaduje celistvost jako *model* reálného.“¹³ Lehmann navrhuje opuštění aristotelovského mimetického modelu jako jediného myslitelného a vyslovuje pro naše myšlení o dokumentárním divadle zásadní myšlenku: „Realita jako originál stojí vždy před svým divadelním dvojníkem.“¹⁴

Sám pojem dokumentární divadlo reflektuje pouze jako jeden z projevů širokého výčtu „nového“ divadla a ještě pod tento pojem zahrnuje pouze zástupce „her

¹⁰ PŠENIČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmannna*. Divadelní revue 2008, č. 3, s. 70 - 71.

¹¹ Ibid.

¹² LEHMANN. 14 s.

¹³ Ibid. 19 s.

¹⁴ Ibid. 40 s.

o procesech“ v podobě dokumentárního dramatu 60. let,¹⁵ zatímco začínající projekty souborů jako *Gob Squad* a *She She Pop*, řadí do zvláštní kategorie „cool fun“, což v jeho terminologii znamená alternativní klubové performance, stojící především na silném sdíleném komunitním zážitku. Přesto na jiných místech *Postdramatického divadla* nastiňuje pro soudobé dokumentární divadlo ty nejpodstatnější teze: realita o tolik převyšuje jakoukoliv mimetickou nápodobu, že se stává ústředním prvkem zkoumání. Nelze ji prezentovat jako celistvý obraz, ale prostřednictvím různých fragmentů. Pokud tradičně pojaté dramatické postavy a narace zaniknou, dynamika se přesouvá na diváckou složku. Od aktivně spolupracujícího diváka dospíváme až k hraničnímu modelu, kde se divák stává jediným přítomným aktérem.

Velmi podstatným rysem dokumentárního divadla je práce s maximální mírou pravdivosti. K tomu Lehmann dodává: „Často jde spíše o autentickou přítomnost jednotlivých aktérů, kteří nevystupují pouze jako nositelé nějaké vnějškové intence - ať už vycházející z textu či od režiséra.“¹⁶ Když se má divadlo zbavit veškeré fikce, musí se dobrat oblasti zájmu, v níž má šanci být absolutně pravdivé a ve svých postojích kompetentní. To ústí v silnou divadelní sebetematizaci. Některé ze současných projevů dokumentárního divadla jsou založeny právě na rozkládání divadelního artefaktu na nejmenší možné projevy, které dovolí aktérům/recipientům zaznamenat, že daná situace nese divadelní znaky, a tedy je divadlem. Klíčovým rysem se stává přesun vnímání od díla směrem k události: „Prvky pozorování, reakce a latentní nebo aktivní ‘odpovědi’ diváků byly vždy podstatným faktorem divadelní reality; teď se však stávají aktivní součástí události, a už z toho důvodu je nepoužitelná myšlenka vytváření koherentního divadelního díla: divadlo, pro které jsou projevy a vyjádření návštěvníků

¹⁵ LEHMANN: „Scény soudních procesů, výslechů, svědeckých výpovědí nastupují na místo dramatické prezentace samotných událostí.“ 62 s.

¹⁶ Ibid. 36 s.

jeho vlastními stavebními prvky, nemůže prakticky ani teoreticky vytvořit uzavřený celek.“¹⁷

Dalším z rysů, které můžeme pojmenovat ve vztahu dokumentárního divadla k postdramatice, je přítomnost několika heterogenních prvků, které spolu zdánlivě nesouvisí. Přesto je zřejmé, že mezi dílčími projevy zkoumaného fenoménu existuje jasná vnitřní spojitost. Potřebu hledat vazby mezi fragmenty zobrazované skutečnosti přiznává Lehmann jako další z důležitých projevů: „Smyslový aparát člověka těžko snáší nepřítomnost vztahů. Pokud mu vezmeme propojení, začne si hledat vlastní, zaktivizuje se, bezuzdně fantazíruje - a při tom mu bijí do očí jakkoliv vzdálené podobnosti, souvislosti, vzájemné vztahy.“¹⁸ Aspiruje zde na schopnost otevřeného diváckého vnímání, které umožňuje nacházet nečekané spojitosti, vysvětlení (a často i přehodnocení) dříve řečeného.

Z diskurzu postdramatického divadla tedy neustále vyplývá, jak výraznou roli zde hraje vnímání divadla jako události. Lehmann hovoří o silném propojení s happeningem a performance. Pro některé z projevů Rimini Protokoll, jak si posléze ukážeme, je tento odklon od pevného tvaru zcela zásadní. Jedná se o jev, kdy se divadlo oprošťuje od své znakové podstaty a jeho těžiště se přesouvá směrem k prožívání situace. Ta je určena okamžikem „tady a teď“ a nemusí mít žádné další trvání. Dynamický proces začíná dominovat nad zakonzervovaným výsledkem.

Inspirativní je v tomto kontextu Lehmannův postřeh o sociální situaci, jak ji definuje Irving Goffman: „Pojmem sociální situace označím určité prostředí, v jehož rámci se přicházející osoba stává členem shromáždění, které již probíhá (anebo začíná). Situace začínají, když dojde ke vzájemnému vnímání, a končí, když odejde předposlední osoba. Divadlo, které v tomto smyslu již není 'k dívání', ale představuje společenskou

¹⁷ Ibid. 69 s.

¹⁸ Ibid. 96 s.

situaci vymykající se objektivnímu opisu, protože pro každého zúčastněného představuje jinou zkušenost, která se nekryje se zkušeností druhých. Pozorovatel naráží na vlastní přítomnost a je nucený vést virtuální spor s tvůrcem divadelního procesu: co je po něm požadováno?“¹⁹ Přeměnu díla v proces dokládá Lehmann na modelu *ready made*: „Vzniká přeměna díla na proces, jak jej ‘reálností’ pisoáru inauguroval Marcel Duchamp. Estetický objekt už téměř nemá vlastní podstatu, ale funguje jako spouštěč, katalyzátor a rámec procesů uvnitř diváka. (...) Divadlo se stává ‘sociální situací’, v níž se divák dozvídá, jak moc závisí nejen na něm, ale i na ostatních, co zažije.“²⁰

¹⁹ Ibid. 119 s.

²⁰ Ibid. 119 s.

2.2 ESTETIKA PERFORMATIVY

Dokumentární divadlo je v mezích tradičního uměleckého vymezení zdánlivým paradoxem. Otevřeně propojuje rovinu pravdivou (reálnou) s rovinou uměleckou, a tedy z podstaty fikční. Přičemž již od antiky je vztah umění a pravdy nazírán dichotomicky: umělecká díla nikdy nesplývají s tím, co ukazují či říkají. To nacházíme v antických tezích o nedokonalé nápodobě idejí, stejně jako ve znakovém charakteru dialogu označující-označované v rámci strukturalismu. Nelze však přehlédnout umělecké tendence, které toto pojetí problematizují: „Divadelní i performační umění od šedesátých let toto přesvědčení uvědoměle a systematicky vyvracela. Pro ně neplatí vůbec - nebo je částečně - že neznamenaají to, co ukazují a říkají.“²¹ Jedna z předních divadelních teoretiček, Erika Fischer-Lichte,²² se tématem splývání divadelnosti, která není „jen jako“, velmi zevrubně zabývá ve své knize *Estetika performativy*.

Tuto uměleckou tendenci označuje Fischer-Lichte pojmem *performativní obrat*. Je možné spatřit jej napříč uměleckými druhy. Klíčovým rysem tohoto obratu je nebyvalá aktivizace diváka: z pozice pasivního pozorovatele za rampou po aktivního spolutvůrce vznikající události. Nahlížení díla jako na ojedinělou, neopakovatelnou událost, namísto pevného artefaktu, je pak druhým předpokladem této divadelní perspektivy. Nejen pro dokumentární, ale pro moderní postdramatické divadlo vůbec (plné interdisciplinárních přesahů), je výhodné aplikovat poznatky získané i za hranicemi divadelní teorie. Velmi cenná je především oblast výtvarného umění, která v některých aspektech, především v oblasti performance a happeningů, pracuje s téměř totožnými principy jako postdramatické divadlo. Tím se však styčné body nevyčerpávají.

²¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativy*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 245 s.

²² Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte (1943) se zabývá estetikou, teorií a dějinami divadla. Působí v Divadelněvědném institutu na Freie Universität v Berlíně. Krom působení na mnoha světových univerzitách lze jmenovat její vedení Mezinárodní asociace pro sémiotická studia IASS/AIS, funkci prezidentky Mezinárodní federace pro divadelní výzkum IFTR/FIRT.

Principy ready made²³ jsou klíčové pro pochopení dialogického vztahu mezi uměním a realitou. Ve videoartu a práci s moderními technologiemi, projekcemi atd. se oba umělecké druhy intenzivně prostupují, umělecko-aktivistické skupiny expandující do veřejného prostoru, pracují velmi invenčně s principy veřejné manipulace a inscenování reality a provokují otázkami, kde se vlastně nalézají hranice života a umění.²⁴

Fischer-Lichte proto sleduje performativní obrat napříč uměleckými druhy: „Ve výtvarném umění se rysy představení objevily nejprve v akční malbě (*action painting*) a *body artu*, později také u světelných soch (*light sculptures*), videoinstalací apod. Umělec se buď živě předváděl před publikem při vlastním aktu malování, čímž stavěl na odív své tělo a celkově se sebezprezentoval, nebo tu byl divák - vyzývaný k manipulaci s exponáty - sledován ostatními diváky. Návštěva výstavy tak často znamenala i účast na performanci. Značnou roli sehrálo i procítění atmosféry různých prostor, jež návštěvníky obklopovaly.“²⁵ Velmi důkladně rozebírá práci některých performerů, ať už Mariny Abramović (trýznící své tělo až do momentu, kdy je performance *Tomášovy rty* diváky násilně ukončena) či vídeňských akcionistů v čele s Hermanem Nitschem (který též nutil diváky k velmi intenzivní spoluúčasti: „Cákala na ně krev, výkaly, splašky a jiné tekutiny, byli vyzýváni, aby je po sobě stříkali, kuchali jehně, jedli maso a pili víno“²⁶).

²³ Výchozím bodem tohoto směru byl originální počín Marcela Duchampa, který proměnil běžné, průmyslově vyráběné předměty v umělecká díla tím, že je vytrhl z kontextu, vystavil v galerii. Umění se v jeho dekonstruktivistickém pojetí stává pouze dohodou mezi tvůrcem a galeristou, potažmo divákem.

²⁴ Připomeňme v tomto kontextu mimořádné experimenty skupiny Ztohoven, která ve svých extrémně provokativních projektech odhaluje nebezpečné společenské jevy jako manipulace médií (viz. fingovaný atomový výbuch nabouraný do vysílání ČT), skuliny v ochranných systémech (demonstrace toho, co vše jim prošlo s padělaným občanským průkazem v projektu *Občan K.*), vyslovení teze, že politici soustavně ztrácí morální kredit (posílání fingovaných SMS z pravých telefonních čísel mezi politiky napříč politickým spektrem a novináři ve znění hluboké lítosti nad dosavadním konáním a touhou po *Morální reformě*).

²⁵ FISCHER-LICHTE. Op. cit. 22 s.

²⁶ Ibid.

V hudbě shledává paralelu, kde je divák aktivním spoluvůrcem v eventech Johna Cage, především v dotvoření ticha na scéně slyšitelnými diváckými projevy v skladbě 4'33". V literatuře můžeme sledovat sílící oblibu autorských čtení, propojující veřejnou událost a zesílení „materiální“ přítomnosti autora. V divadle se často tématizuje jeho podstata či fyzická přítomnost herců a diváků na místo vytváření fikčních světů, jako je tomu u Handkeho *Spílání publiku*. Divákovi je přidělován prostor, počítá se s jeho rozličnými reakcemi, přestože se v těchto modelech doposud vyžaduje respekt k základním divadelním konstantám: stále se jedná o nazkoušenou inscenaci, divák nemůže převzít iniciativu a změnit průběh představení, na závěr zazní potlesk. Překročení těchto omezení přináší experimentální skupiny jako *Living Theater* a environmentální divadlo Richarda Schechnera a jeho *Performance Group*, kde už jsou divácké participace a zásahy do průběhu události nekompromisně požadovány.

Ať už se jedná o čiré performance či o divadelně-performativní experimenty, platí v nich ústřední pravidlo: diváci jsou silným atakováním uvedeni do krajní polohy, liminálního bodu krize, v němž jsou nuceni redefinovat hranice mezi uměním a pravdou (či jinak řečeno - reálným životem) a uvědomit si, jaká pravidla v danou chvíli určují jeho chování. Krom vnitřních otřesů či znejistění jsou sami nuceni jednat (v některých performancích navíc velmi aktivně). Přestávají být diváky a jsou transformováni v aktéry. Podstatným prvkem je v těchto případech nahodilost: „Záměrně otevřený, nepředvídatelný proces, jež během představení není možné přerušit ani ovládnout.“²⁷ Hlavním cílem performance není porozumění, ale jak poznamenává Fischer-Lichte: „její prožití a následné zhodnocení vlastních prožitků, jež nebylo možné ‘tam a tehdy’ plně reflektovat.“²⁸

²⁷ Ibid. 54 s.

²⁸ Ibid. 19 s.

Za těchto okolností nemůžeme dále hovořit o samostatném uměleckém díle, neměnném artefaktu, který umělec vytváří a recipient interpretuje: „Místo toho se setkáváme s událostí, jejíž začátek, průběh i konec jsou určovány jednáním všech zúčastněných subjektů - umělců i diváků.“²⁹ Děj na scéně nelze nadále vnímat pouze znakově, protože všichni zúčastnění vědí, že prezentovaný akt je skutečný, nikoliv jen „jako.“ Tím se logicky posouvají i možnosti interpretace spoluprožitého/viděného: „Účinek působení objektů i aktů přestává být závislý na významech, které jim lze přiřadit, a vzdaluje se jakýmkoliv pokusům o interpretaci.“³⁰ K výsostnému postavení účinku Fischer-Lichte dodává: „Až tento účinek - zadržení dechu či pocit nevolnosti - vyvolá v publiku reflexi. Místo aby diváci vnímali možné významy jednání, soustředí se na to, jak a proč u nich toto jednání způsobilo takovou reakci.“³¹

Potřeba nahlížet na dokumentární divadlo prizmatem *Estetiky performativny* nepramení pouze ze zmíněného jevu záměrného stírání hranic mezi uměním a pravdou. Pro mnohé z jeho projevů je totiž stejně zásadní i maximální divácká spoluúčast, která často nabývá natolik hraniční podobu, že se diváci stávají jedinými aktéry představení.³² Z tohoto důvodu se nyní podrobněji zaměříme na roli diváka, jak ji definuje Fischer-Lichte, a jeho podílu na tvorbě představení s performativními rysy.

Přestože by se mohlo zdát, že se jedná o pozici shodnou s principy platnými pro strukturalismus a recepční teorii, existuje zde jeden podstatný rozdíl. V recepční estetice si dílo-artefakt neustále udržuje výsadní postavení: „I když byla recipientovi přiznána role spolutvůrce, i když mu bylo objasněno, že význam i smysl díla vznikají až jeho vnímáním, středem zájmu všech estetických reflexí zůstává dílo, na němž recipient

²⁹ Ibid. 27 s.

³⁰ Ibid. 28 s.

³¹ Ibid. 21 s.

³² Podrobně se tímto jevem budeme zabývat v kapitole věnované Rimini Protokoll.

hermeneutické operace provádí.³³ V estetice performativity, která pro neopakovatelnost a unikátnost vzájemného prožitku od artefaktu ustupuje, přestává být divák svědkem daných procesů, které aktivně interpretuje, ale: „během představení se jich přímo účastní a zakouší je na vlastní kůži.“³⁴ Takto tematizovaná materiálnost, fyzická spolupřítomnost: „osob, aktérů i diváků vytváří dynamický, nepředvídatelný proces znemožňující vyjádření předem daných významů.“³⁵

Fischer-Lichte toto fyzické spoluprožívání, dopředu nepředvídatelné a různorodé reakce diváků a jejich následné účinky na aktéry (i na ostatní diváky) a neustálou oscilaci vzájemných energií nazývá *autopoietická zpětnovazební smyčka*: „Vznik zpětnovazebné smyčky s sebou přináší fenomén, který spojuje estetický, společenský i politický aspekt: vytvoření společenství aktérů a diváků na základě jejich fyzické spolupřítomnosti.“³⁶ Mezi cesty, jak posilovat divácké spolupodílení se na průběhu představení, patří těsný, fyzický kontakt s aktéry a důraz na rytmus, jelikož slyšitelné, rytmické pulzování vyvolává u diváků zřetelné fyzické reakce. V neposlední řadě je to pak (a opět se dostáváme k bodu velmi podstatnému pro dokumentární divadlo) akcentace tělesnosti herců/performerů.

Tím, že si diváci uvědomují „materiálnost“ herců - jejich fyzická těla, lidskou individualitu, proměňuje se míra jejich prožitku oproti situaci, kdy před sebou vidí primárně znak herecké postavy. Extrémní či akcentovaná tělesnost vyvolává různé osobní asociace a vzpomínky. Navíc pokud k sobě individuální tělo performerů poutá pozornost, ruší tak možnost plynulého vnímání děje. To vede k percepční multistabilitě: „Dosavadní nerušené vnímání je přerušováno a vzniká jiné. Vnímáme-li tělo herce jako

³³ Ibid. 234 s.

³⁴ Ibid. 55 s.

³⁵ Ibid. 47 s.

³⁶ Ibid. 71 s.

jeho tělesné bytí-ve-světě, nastoluje se tím jiný řád vnímání, než je tomu v případě, kdy vnímáme tělo herce jako znak postavy.“³⁷

Jak jsme konstatovali už v Lehmannově definici postdramatického divadla, divák je neustále stavěn do nutnosti simultánního nazírání představení a selektivní volby toho, čemu věnuje svoji pozornost. Ale i v případech, kdy se tělesnost herců stává dominantním bodem vnímání, nelze v divácké recepci zcela pominout ani roviny interpretace významů a asociací. Řetězce významů, které představení v divákovi vyvolává, vůbec nemusejí s představením souviset a u každého recipienta mohou být diametrálně odlišné: „Recipient si čím dál tím zřetelněji uvědomuje, že významy mu nejsou podsouvány, ale že je to on, kdo je utváří, a že by také mohl utvářet významy zcela jiné, kdyby ke změně řádu vnímání došlo o chvíli později nebo k ní nedocházelo tak často.“³⁸

Pro některé z tendencí dokumentárního divadla, které budou v této práci zmíněny, je velmi podnětný další z četných příkladů, jimiž Fischer-Lichte demonstruje možnosti zesílení divácké spoluúčasti. Tím jsou tzv. audioakce,³⁹ představení, v nichž se diváci na základě nahrávky ve walkmanu pohybují ve veřejném prostoru. Díky příhodnému vedení se jim začínají vynořovat elementární projevy divadelnosti všedního života. Inscenovat lze totiž nejen události na scéně, ale i divákovo vnímání skutečnosti a jeho představivost. V těchto projektech splývá „záměrné“ i „nezáměrné“, stejně jako často nelze bezpečně rozpoznat, kdo jsou herci a kdo diváci: „Diváci netušili, kdo je performer, odkud se zjeví, a kdo je kolemjdoucí. Tím se pro ně všichni přítomní

³⁷ Ibid. 214 s.

³⁸ Ibid. 216 s.

³⁹ Za pozornost stojí popis audioakce skupiny Hygiene Heute (z níž se později vyvinuli Rimini Protokoll) *Odkaz Kirchner* z roku 2000.

automaticky stávali performery a zůstávali jimi, i když diváci pochopili, kdo náleží ke které skupině.⁴⁰

⁴⁰ Ibid. 164 s.

2.3. ORÁLNÍ HISTORIE A MALÉ DĚJINY

Pro hlubší pochopení podstaty dokumentárního divadla jakožto jevu, který se osobitým způsobem pokouší pracovat s autentickým materiálem, je nezbytné zastavit se u významné výzkumné historické metody, a to **orální historie**. Ta v rámci svého interdisciplinárního působení patří k jeho nejvýznamnějším inspiračním zdrojům. Orální historie vznikla především jako reakce na sílící globalizační tendence a s tím spojené postupné zastírání specifik regionů, národností, náboženství atd., ať už ve sféře ekonomické, společenské či kulturní. V rámci orálního výzkumu se do popředí badatelského zájmu staví osud a názory konkrétního jedince, člověka osobitého a unikátního, čímž se vytváří alternativa k vnímání sociopolitických a kulturních jevů prizmatem masy, kolektivní paměti a uniformizujících pohledů. Orální historie se nesnaží své „narátory“ (v dokumentárním divadle označované za „experty všedního dne“) hodnotit a posuzovat, ale zaznamenávat, udržovat v paměti a dále předávat jejich osobní názory a životní příběhy.

Rozsah této práce neumožňuje zabývat se tématem orální historie zevrubněji, v našem uvedení do problematiky tak budeme vycházet především z knihy Miroslava Vaňka, Pavla Mückeho a Hany Pelikánové: *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*,⁴¹ kde jsou její základní premisy velmi přesně popsány i s bohatými odkazy na další literaturu a prameny. Orální historie vychází z přirozené mezilidské tendence předávat si v rámci rodiny či širšího společenství ústní formou nejrůznější zážitky, vzpomínky a příběhy. To se vždy děje vlastními slovy, z ryze osobní perspektivy. Přesnější teoretická definice orální historie zní: „Jedná se o řadu propracovaných, avšak stále se vyvíjejících a dotvářejících postupů, jejichž prostřednictvím se badatel v oblasti humanitních a společenských věd dobírá nových

⁴¹ VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, PELIKÁNOVÁ, Hana: *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

poznatků, a to na základě ústního sdělení osob, jež byly účastníky či svědky dané události, procesu nebo doby, které badatel zkoumá, či osob, jejichž individuální prožitky, postoje a názory mohou obohatit badatelovo poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně.⁴²

Tato nikoli kvantitativní, ale kvalitativní metoda, typická svým demokratizujícím pojetím dějin věnuje pozornost „opomíjeným (tzv. bezdějinným) vrstvám společnosti, více reflektuje tzv. malé dějiny (mikrohistorie), individuální prožitky, dějiny ‘psané zdola’ (*history from below*), rozměr každodennosti apod.“⁴³ Sdělení jednotlivce je tak vnímáno v jeho svébytnosti. Tato svébytnost přitom není následně redukována potřebou získanou výpověď zobecnit a kvantifikovat (například v rámci statistiky či vytváření sociologického modelu). Respekt a pozornost věnovaná konkrétnímu jedinci a jeho „životní roli“ je bezesporu největší devizou této disciplíny. Odlišnosti v postojích a barvitost výpovědí vytváří v následné komparaci jednotlivých výpovědí mezi sebou (či s jinými druhy pramenů) dynamický dialog. Nacházení alternativního pohledu na obecné zákonitosti, historické události a dobové fenomény, které jsou založeny na osobnostním ručení, autenticitě, stejně jako práce s konkréty místo obecností a kontrastností pohledů, to vše je stěžejní devizou a hnacím motorem nejen orální historie, ale i dokumentárního divadla.

Významný německý orální historik, Alexander von Plato, velmi přesně shrnuje unikátnost objevů, kterými tato disciplína obohacuje jinými způsoby získaná „objektivní fakta“: „Nejsilnější stránkou orální historie je interpretace dějinné zkušenosti, ‘zažitých dějin’. Jsme schopni nalézt kontinuitu postojů, názorů, vjemů, konsenzuálních elementů a jejich následků, které trvají mnohem déle než politické a sociální okolnosti, jež je

⁴² Ibid. 11 s.

⁴³ Ibid. 16 s.

zformovaly.⁴⁴ Přestože, jak zevrubně dokládají Vaněk, Mücke a Pelikánová, byly pro rozvoj této disciplíny stěžejní Spojené státy, pro nás je s ohledem na vliv na současné podoby dokumentárního divadla podstatná především oblast německá. Zde se orální historie formuje především v sedmdesátých a osmdesátých letech a je spojena s populární oblastí nazývanou **dějiny všedního dne** (Alltagsgesichte). Sílící zájem o sepisování dějin ekologie, nemocí, sexuality, či kulinářství, snaha nahlížet na tuto všednodennost jako rovnocennou protiváhu „velkých událostí“, zájem o společenské fenomény zpracovávané z různých úhlů pohledu, to vše patří ke krokům, které vedly k zásadní proměně dokumentárního divadla od jeho tradiční podoby reflektující téměř bez výjimky politicko-historické procesy.

Abychom se mohli zabývat „pohledem zdola“, lidskými osudy na pozadí velkých událostí, dostáváme se i k důležitému rozdílu mezi „velkými“ a „malými“ svědky těchto událostí: „Pokud bychom měli parafrázovat slova Daniele Voldman, ‘velcí’ svědkové se při rozhovorech snaží naplnit předpokládanou ‘dějinnou roli’, a podle toho se jejich vyprávění odvíjí. Proto jejich diskurz a z něho se odvíjející projev bývá do značné míry již zformulovaný, uzavřený a stylizovaný. ‘Malí’ svědkové vždy reagují na otázku, zda by mohli vyprávět svůj příběh, slovy: ‘Ale proč zrovna já? Vždyť já jsem jen obyčejný člověk a v dějinách nic neznamenujím.’ (...) Jejich vyprávění je možná plné rozporů, váhání a nejednoznačností, o to více je však spontánní a snad i upřímné.“⁴⁵ Právě zmíněné „lidské nedokonalosti“ patrné v rámci výpovědí úzce souvisejí s tím, co lidská paměť uchovává a jak se dané události v rámci vzpomínek proměňují: „Selektivita paměti není ničím jiným než schopností vyjádřit smysl prostřednictvím představ, symbolů, pojmů, které dovolují sociální skupině uspořádat přítomnost.“⁴⁶ U oslovených svědků/expertů se projevuje různá míra selekce, ať už vynechávání toho co sami považují za nepodstatné,

⁴⁴ VON PLATO, Alexander: *International Oral History: Reflection on purposes and methodologies*. Příspěvek přednesen na 14. IOHA konferenci, Sydney 2006. Citováno dle VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, PELIKÁNOVÁ, Hana: *Naslouchat hlasům paměti*. 17 s.

⁴⁵ Ibid. Citována poznámka pod čarou č. 32. 45 - 46 s.

vytěšňováním nepříjemných událostí v rámci psychohygieny, prolínání minulých postojů s těmi současnými či snaha prezentovat se před posluchači v kýženém světle. Vzpomínky i jejich kvalita se navíc postupem času výrazně mění.

K orální historii stejně jako k dokumentárnímu divadlu patří i práce s doplňkovými prameny: „Takovým pramenem mohou být paměti, deníky, osobní dopisy, privátní filmy, školní slohové práce atd., které (s větší či menší mírou autocenzury) zachycují individuální prožitky, zkušenosti a názory.“⁴⁷Přestože je pro historika i divadelníka cennější „ted' a tady“ sdělená výpověď, jsou tyto prameny velmi cenným verifikačním prvkem. Jedná se o jednoznačný doklad minulých myšlenek a postojů, který tím, že prokazatelně vznikl dřív než rozhovor/představení, nemůže být označen v současném kontextu za účelový (téma záměrné stylizace deníků či dopisů není pro smysl této práce relevantní). Jelikož divák dokumentárního divadla nikdy nemá stoprocentní jistotu, že to co je mu prezentováno je skutečně pravdivé (může pouze důvěřovat inscenátorům, že se nejedná o skrytou formu manipulace), jsou tyto osobní materiály hojně využívaným důkazem pravdivosti. Nejčastěji se jedná o fotky, občanské průkazy, úřední formuláře, mapy nebo třeba záznamy z domácího videa.

Posledním bodem této kapitoly, v němž je možné nalézt paralely práce orálního historika a inscenátora dokumentárního divadla, je zevrubnost a hloubka rešerší v rámci zkoumaného tématu, stejně jako otázka etiky sdělovaných informací. Při porovnání s rozhovory, které jsou uveřejňovány v médiích, nacházíme podstatné rozdíly. Prvním a zásadním je samozřejmě časový horizont, který je možné věnovat dané osobě, rešeršní přípravě i samotným rozhovorům. Pro orální historiky se jedná zpravidla o jeden zkušební a následně dva rozhovory s časovým odstupem přibližně dvou týdnů. Následuje spolupráce nad autorizací přepisu rozhovoru, který bude oficiálně schválen

⁴⁶ MAYEROVÁ, Françoise - VAŠÍČEK, Zdeněk: *Minulost a současnost, paměť a dějiny*. In: *Soudobé dějiny* 11, 2004, č. 4. 12 s.

⁴⁷ VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, PELIKÁNOVÁ, Hana: *Naslouchat hlasům paměti*. 75 s.

k archivování či publikaci. V projektech dokumentárního divadla se jedná o spolupráci ještě intenzivnější, často v řádu několika měsíců. „Redakční úpravou“ je pak režisérův a dramaturgův výběr toho, které ze sdělených informací a v jakém pořadí budou následně expertem prezentovány v představení. Autorizace není nutná. Tím, že informace sděluje samotný expert, ví naprosto přesně, co bude zveřejněno. U žurnalisty či redaktora v rámci interview se jedná většinou o výpověď jednorázovou, bez možnosti se k tématům vracet a prohlubovat je. Otázky jsou navíc silně orientovány na konkrétní cílovou skupinu a odpovědi podléhají (často bez autorizace) značným zkreslením.

Nezbytnou součástí orální historie (i dokumentárního divadla) je i komentář a analýza sdělených informací. V divadelním případě tyto skutečnosti zaznamenáváme v samotné volbě kontrastujících expertů, stejně jako v rozhodnutí, co se z jejich výpovědí použije v představení a na jakém místě. Silně zde fungují principy juxtapozice, stejně jako postupné nahlížení nečekaných paralel. Výslednou interpretaci vytvářejí svým osobním vkladem a schopností vidět spojitosti právě až přítomní diváci a u každého je toto „čtení“ jiné. Místo zobecňujících odpovědí je na místě především fenomenologický postoj: Co o daném jevu říká tato konkrétní zkušenost? Divákovi má být umožněno porozumění lidské společnosti, vnímání mechanismů a zaznamenání vztahů, které analyzovaný fenomén obklopují.

3. DOKUMENTÁRNÍ DIVADLO: HISTORIE A PROSTŘEDKY

3.1. NÁSTIN HISTORICKÉHO VÝVOJE: TŘI ZÁKLADNÍ ETAPY

Hovoříme-li o dokumentárním divadle, je potřeba obratem doplnit, kterou jeho epochu máme na mysli. Tendence vyjadřovat se k historické a politické skutečnosti, často i s použitím explicitních a rozpoznatelných citací, provází divadlo od už od antiky. Pokud se však zaměříme na období od počátku dvacátého století do současnosti, nabývá tento zájem o skutečnost některých velmi specifických rysů, které již umožňují operovat s pojmem „dokumentární“ a nejen „historické“ či „politické“ divadlo.

Samotný pojem dokumentární divadlo se od dvacátých let, kdy jej prvně použil v souvislosti se svými inscenacemi Erwin Piscator, několikrát velmi výrazně proměnil. Tento vývoj můžeme sledovat na následujících aspektech:

- co slouží jako výchozí dokumentární materiál?
- na které společenské (historické i současné) jevy a problémy toto divadlo upozorňuje?
- jaká je pozice dramatického textu, autora a režiséra, volba prostoru, kde se inscenace/projekt odehrává?
- jaké je postavení diváků?

Na tomto místě je výhodné upřesnit některé konkrétní pojmy, které pomohou lepší orientaci v tom, které aspekty jsou pro daný projev dokumentárního divadla v ten který moment určující. Přestože se můžeme do značné míry opřít o chronologický vývoj, nelze tento postup uplatnit beze zbytku. V dnešní době můžeme narazit jak na experimenty z kategorie postdramatického divadla, tak na představení, která silně evokují tradiční principy známé již od šedesátých let, ač ta by mohla být logicky označena za anachronismus. Navrhujeme rozlišovat mezi pojmy **dokumentární divadlo**, **inscenace dokumentárního dramatu** a **dokumentární projekt**. Nejedná se o

obecně platnou kategorizaci a jistě by bylo možné obejít se bez ní (či pracovat se zcela jiným pojmovým aparátem). Pro naše členění je určující dominantní „materiálnost“ výsledného tvaru.

Dokumentární divadlo pojíme s obrazem pevně vystavěné inscenace, pracující v různé míře (a samozřejmě i odlišnými způsoby) s autentickým dokumentárním materiálem. Tento materiál je režisérem/dramaturgem zaranžován do výsledného tvaru, který je ve své unikátnosti fixován a v již neměnné podobě hrán před diváky. Je prakticky vyloučeno, aby tyto dokumentární inscenace odehrál jiný soubor či skupina, než ta, ve které vznikly a již osobní rukopis je zde bytostným základem. V tomto aspektu se výrazně odlišuje **inscenace dokumentárního dramatu**. Zde je klíčová především pozice dramatika, jehož hra má veškeré kvalitativní a formální parametry jako jakékoliv „nedokumentární“ drama a může být mnohokrát inscenována libovolnými tvůrci. Průnik do reality je zde dosažen autentickými materiály, které autor do svého textu přenesl. V těchto inscenacích, často tradičního typu, s pevně vystavěnými postavami a dramatickým vývojem jde především o možnost konfrontovat diváky s veřejně známými a kontroverzními politickými či společenskými tématy.

Nová forma dokumentárního divadla, kterou označujeme pojmem **dokumentární projekty**, už nemůže operovat s označením inscenace, protože svou formální i obsahovou otevřeností nabývá performativní charakter (představení výrazně dotváří aktivní účast diváků). Dramatik a pevný text zde neexistují, v centru zájmu je událost a názorná demonstrace různých aktuálních společenských mechanismů. Opouští se tradiční divadelní prostor, stejně jako většina znaků divadelní konvence. V současné době jsou paralelně realizovány všechny zmíněné přístupy, bez ohledu na to, že doba jejich vzniku je chronologicky podmíněna.

Než se pustíme do samotné periodizace tří základních vývojových tendencí, musíme upozornit na důležitou skutečnost: je výrazný rozdíl mezi projevy dokumentárního divadla různých národních kultur. Promítá se do toho rozdílná inscenační tradice, stejně jako akcent na jiná společenská a politická témata. Je očividné, že je odlišný pohled na aktuálnost v Africe, Iráku, Rusku a Německu. Právě Německo je zemí s nejdelší tradicí dokumentárního divadla a v současné době se zde odehrávají i největší experimenty. Budeme se tedy v rámci naší periodizace držet německého modelu.

Základním pramenem mapujícím vývoj německého dokumentárního divadla je článek Thomase Irmera *A Search for New Realities. Documentary Theater in Germany*,⁴⁸ publikovaný v časopise *The Drama Review*. Irmer zde velmi detailně popisuje tři ústřední vývojové etapy. Tou první je divadlo Erwina Piscatora, který do svých inscenací zahrnul autentické filmové materiály a zabýval se problematikou nedávné historie. Jeho inscenační pojetí bylo formováno silným, levicově orientovaným politickým přesvědčením, které mělo aktivizovat svého diváka.

Šedesátá léta, zásadní milník v definici a vývoji tohoto žánru, s sebou přinášejí dokumentární dramata, která zpracovávají okolnosti soudních přelíčení a kontroverzních politicko-historických událostí ve hrách Petera Weisse, Heinara Kipphardta a Rolfa Hochhutha. Historické dokumenty využívají jako zdroj nového pohledu na vývoj druhé poloviny 20. století. K pochopení zkoumaných událostí sloužila analytická interpretace dokumentů, stejně jako předpoklad, že publikum kriticky přehodnotí vlastní pohled na dějiny.

Poslední vývojová fáze nastává v pozdních devadesátých letech. Nové a výrazně se odlišující formy jsou definovány heterogeností zpracovaných témat, často

⁴⁸ IRMER, Thomas: *A Search for New Realities. Documentary Theater in Germany*. In *TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3 (T191), s. 16. (Citováno ve vlastním překladu).

okrajových a nepolitických, stejně jako růzností inscenačních postupů, která je tvořena výraznými autorsko-režisérskými subjekty. Horizont inscenace je stále častěji měněn na horizont události, kde se divák stává aktivně spolupracujícím partnerem. Tento model Irmer demonstruje na příkladu trojice inscenátorů: Hanse-Wenera Kroesingera, Rolanda Bruse a skupiny Rimini-Protokoll.

Divadlo Erwina Piscatora bylo nositelem silně politicky angažovaných myšlenek. Jeho masivní, agitační produkce měly být jedním z nástrojů třídního boje ve dvacátých letech. Krom experimentálních technologických prostředků, využíval Piscator pro dosažení epického a aktivizačního charakteru svých produkcí i některé z důležitých rysů pozdějšího dokumentárního divadla: psané dokumenty a projekce autentických filmových záznamů či fotografií. Irmer dokládá, že Piscator byl první, kdo použil termín dokumentární divadlo. Učinil tak na základě své monumentální inscenace z roku 1925 *Trotz alledem*, která byla „první inscenací vůbec, kde je politický dokument jediným základem textu a scénické práce.“⁴⁹

Materiály pro tuto inscenaci čerpal Piscator z originálních filmových záběrů politických incidentů z počátku 1. světové války a z chaosu kolem neúspěšné revoluce 1918. Mapoval tak okolnosti vedoucí k pádu monarchie, vojenské vzpourě, hladovění obyvatelstva a nestabilní politické situaci, tvořící obraz výmarského Německa ve dvacátých letech. Piscatorův hlavní zájem bylo nahlédnutí mechanismů vedoucích k aktuální společenské krizi. Ve své době platil za vysoce experimentálního divadelníka, inscenačně i tematicky: „Jedna z Piscatorových nejdiskutovanějších technik bylo využití vůdčích politických představitelů jako divadelních postav.“⁵⁰ Znamé jsou jeho fascinace technickými objevy a jejich zapojení do divadla, stejně jako ambice rozbít tradiční divadelní prostor.

⁴⁹ Ibid. 18 s.

⁵⁰ Ibid.

Na rozdíl od Piscatorova divadla, které mělo revuální strukturu a charakter davového spektaklu, měla nová podoba dokumentárního dramatu, která se objevila v 60. letech, tendenci soustředit se více na dílčí, konkrétní otázky a problémy. S psanými dokumenty bylo zacházeno s obrovskou přesností a důraz se tak přesunul od masových k individuálním představitelům. Osobní zodpovědnost a historická role měla být hlavním předmětem divákovy analýzy. Tento krok znamenal posun od absurdního divadla 50. let k otevřeně politickému divadlu let šedesátých.

Irmer poukazuje na skutečnost, že v německém kontextu existuje široký okruh her, které využívají techniky a estetiku dokumentárního divadla, kde je s historickými dokumenty nakládáno jako s hlavním inscenačním materiálem. Dramatické postavy jsou vytvořeny na základě reálných předobrazů a celkem často nabývají hry investigativní charakter, rozkrývající zásadní politický proces či skutečnou rekonstrukci ožehavé události. Tím je umožněna alternativní forma, jak přimět publikum: „k probuzení veřejného zájmu zkoumat kontroverzní témata jako frankfurtský proces s osvětimskými zločinci (Peter Weiss, *Přelíčení*, 1965), americký jaderný program (Heinar Kipphardt, *Záležitost J. Roberta Oppenheimera*⁵¹, 1964) a postojem katolické církve za holocaustu (Rolf Hochhuth, *Náměstek*, 1963).“⁵² Toto směřování dramatu je logické. Jak Irmer velmi přesně podotýká: „v kontextu německé poválečné historie tato dokumentární dramata výrazně přispěla k repolitizaci společnosti, která se stále zotavovala z nacistické minulosti a jejích katastrofálních důsledků.“⁵³

V českém prostředí neznámější ze zmíněné trojice dramatiků, Peter Weiss, přináší ve svých *Poznámkách k dokumentárnímu divadlu*⁵⁴ následující definici: „Dokumentární divadlo je divadlem faktických reportáží. Protokoly, složky, dopisy, statistické tabulky,

⁵¹ *In der Sache J. Robert Oppenheimer*.

⁵² *Ibid.* 17 s.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Notizen zum dokumentarischen Theater*.

burzovní zprávy, ekonomické rozvahy bank a průmyslových podniků, oficiální komentáře, projevy, rozhovory, výroky veřejných osobností, tiskové, rádiové, fotografické či filmové reportáže stejně jako všechna ostatní média podávají svědectví o současnosti a formují základy představení. Dokumentární divadlo se straní umělým konstrukcím. Vzniká využitím autentických dokumentárních materiálů, které scénicky zpracovává. Neproměňuje obsah, pouze strukturuje jejich formu.“⁵⁵ Podle Weisse může dokumentární divadlo vznikat pouze na základě sociologie a vědecké analýzy, podložené dostatečně širokou škálou dostupných materiálů: „Dokumentární divadlo znamená alternativní pohled na to, že realita, jakkoliv problematicky se jeví, může být vysvětlena v každém detailu.“⁵⁶

Přesto je tato kapitola dokumentárních dramát progresivní pouze v omezeném časovém úseku. Ačkoliv byl Rolf Hochhuth ještě dlouho dramaticky činný, v polovině sedmdesátých let se zmíněná divadelní forma již stala uzavřenou kapitolou. To souvisí především s posílením pozice invenčních, experimentujících režisérů, pro které byly tyto hry příliš didaktické a nenabízely tvůrčí prostor. Právě v tomto bodu dosáhlo ve své třetí etapě dokumentární divadlo své zásadní proměny směrem ke zmíněným dokumentárním projektům. Ty se snaží objevovat fenomény současnosti skrze propracované chápání mediální kultury, dekonstrukce a divadelních forem, které nejsou primárně založeny na textu, ale na osobnostech realizátorů, účastníků a diváků.

Z toho vyplývá i proměna pohledu na to, co může být považováno za dokument vhodný pro divadlo: „Materiály, které nelze považovat za historický dokument, protože jsou příliš současné, stejně jako výsledky vlastního výzkumu inscenátorů. To je zásadní rozdíl současných inscenátorů a jejich předchůdců, kteří byli mnohem více

⁵⁵ Citováno z IRMER, Thomas: *A Search for New Realities. Documentary Theater in Germany*. 18 s.

⁵⁶ Ibid. 18 s.

znepokojování historiografií a snažili se o její přepisování na základě záznamů, spisů a dokumentů jakožto hlavního zdroje jejich her.“⁵⁷

První zásadní proměnu spatřuje Thomas Irmer v práci Hanse-Wenera Kroesingera (1962), který se v polovině devadesátých let stal nejdůležitějším představitelem nové podoby dokumentárního divadla. Tento žák Andrzeje Wirtha se na univerzitě v Giessenu se setkal s Robertem Wilsonem a Heinerem Müllerem, s nimiž později pracoval i jako asistent režie. Jejich myšlení o postdramatické pluralitě a performativním charakteru divadla přispělo k proměně způsobu, jakým podával divákům dokumentární fakta a vůbec obecné míry, kterou diváky do svých projektů zapojoval.

Jeho první dokumentární projekt, *Q & A - Otázky a odpovědi*⁵⁸ (1996), vycházel ze slavného televizního záznamu Eichmannova procesu.⁵⁹ Přestože tematicky tato volba odpovídá dřívější tradici inscenování politických procesů, inscenační pojetí bylo značně odlišné od někdejšího tíhnutí k jednoznačnému realismu. Kroesinger rozdělil děj své inscenace do tří oddělených prostředí: „První místnost ukazovala výslech v podání dvou herců sedících na opačných koncích dlouhého oválného stolu; diváci seděli podél stran stolu. Druhá místnost, black box, byla prázdná; publikum pouze poslouchalo reproduktory přenášený zvuk z první místnosti. Třetí místnost byla vybavena televizními obrazovkami ukazujícími na několika obrazovkách bez zvuku akci z první místnosti a na jiných obrazovkách historický záznam Eichmannova procesu.“⁶⁰

Diváci byli rozděleni na tři skupiny, a místnosti tak navštívili v různém pořadí. V první místnosti se sami rozhodovali, kam se posadí. Neměli však žádné bližší

⁵⁷ Ibid. 20 s.

⁵⁸ *Q & A. Questions and Answers.*

⁵⁹ Soudní proces s nacistickým pohlavářem Adolfem Eichmanem, který byl po zadržení v Argentině odsouzen roku 1961 v Izraeli k trestu smrti.

⁶⁰ Ibid. 20 s.

informace, dokonce ani nevěděli, který z herců bude hrát Eichmanna. Do celkového dojmu se nejvíc promítlo právě pořadí, v němž navštívili zmíněné místnosti. Poté co se na konci skupina opětovně spojila, měli diváci příležitost sdílet a porovnávat své individuální dojmy. Kroesinger chtěl upozornit především na fakt, že pozorovat a poslouchat dokumenty není to samé jako stát se jejich přímým pozorovatelem. Zde měla odlišná média a odlišné pořadí vliv na diváky, což se stalo důležitým ohniskem v následujícím vývoji divadelního procesu. Tento posun rezonuje i se změnou ve snaze Německa nadále se vyrovnávat s problematickou minulostí prezentováním problematiky Holocaustu: „Pro Kroesingera není důležitá pouze otázka dokumentu nebo toho, co je v divadle prezentováno jako dokumentární; je to také způsob, jakým si publikum získává vztah k prezentovaným dokumentům skrze různá média.“⁶¹

Poprvé se dostává do popředí konfrontace reality a způsobu její prezentace. Záměrem není historický relativismus, ale obnažování mechanismů jako mediální působení a jeho ovlivňování a manipulace společenský vědomím. V tom spatřujeme i jasné postdramatické vlivy Wilsona a Müllera: „Kroesinger pokračoval v rozvíjení své podoby dokumentárního divadla ve vztahu k novým teoriím kritického vnímání. V podstatě se zaměřil na propast mezi informací a vědomím, obsahem a souvislostí.“⁶²

V inscenaci *Mortal Combat: Kosovské dokumenty* (2000), zabývající se válkou v Jugoslávii, opět rozdělil diváky do třech skupin a prostor do třech místností. Tentokrát se však v každé odehrávala diametrálně odlišná akce: „reportáž o vybombardování čínské ambasády v Bělehradě; příběh albánské rodiny zabitě v Kosovu; lékařská přednáška o specifickém charakteru smrtelných ran způsobených v této válce. Na závěr úředníci NATO s jejich stereotypní rétorikou sjednotili diváky při jednom z notoricky

⁶¹ Ibid. 21 s.

⁶² Ibid. 22 s.

známých tiskových prohlášení, zatímco jiný herec citoval Thukydidovu řeč o nepřesné povaze historických příběhů vyplývající z vlivu politických zájmů.“⁶³

Je zřejmé, že Kroesinger nepřinášel jednoznačné odpovědi, naopak představoval konflikty takové, jaké ve skutečnosti jsou: plné protikladů. Rozsáhlý výzkum dané problematiky se stává jeho hlavním nástrojem. Do inscenací začleňuje nejen holá dokumentární fakta, ale i do kontextu zapadající literární texty nebo filmové záběry. Jeho inscenace se stávají podstatně divadelnější a komplexnější: „Podařilo se mu změnit směřování dokumentárního divadla z jednostranného, levicově zaměřeného k mnohorozměrné, multimediální prezentaci, nabízejí více úhlů pohledu na projednávanou problematiku.“⁶⁴

Od devadesátých let se objevují dramatici, kteří se pokoušejí rozvíjet a modifikovat žánr dokumentárního dramatu na základě požadavků moderního divadla. Irmer uvádí například Klause Pohla, který v roce 1995 napsal hru *Německá čekárna*.⁶⁵ Ta byla v Německu mnohokrát inscenována. Drama je založeno na množství rozhovorů s Němci na témata ekonomické nebo osobní krize. Autentické výpovědi Pohl převádí do množství pevně vystavěných, tradičněji pojatých monologů. Jako kontrastní příklad ze sféry maximálně experimentální dramatiky vycházející z dokumentárních materiálů můžeme jmenovat mladou rakouskou autorku Kathrin Röggla. Ve svých dramatech zpracovává témata jako je medializace teroristického útoku z 11.9.2001 ve hře *Fake reports* nebo únosu Natalie Kampuschové. Hlavním tématem jejích děl je pak recepce globálních problémů kapitalistické společnosti, například vyprázdněnost jazyka top managerů ve hře *My nespíme*.⁶⁶

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid. 24 s.

⁶⁵ *Wartesaal Deutschland*.

⁶⁶ *Wir Schlafen Nicht*. Informace o Kathrin Röggla čerpáme z nepublikované studie Martina Sládečka.

Progresivní tendence současného dokumentárního divadla se však silně odklánějí od textové podoby směrem k experimentům na poli reality jako takové. Druhým režisérem, kterého Irmer v tomto kontextu zmiňuje, je Roland Brus. Ten se ve svých prvních dokumentárních projektech specializoval na divadlo s bezdomovci a vězni, které do svých projektů navíc aktivně začlenil. Vytvořil tak vlastní směr založený na osobních rešerších a práci s konkrétními subjekty, které následně zapojil do divadelního tvaru. Krom nového způsobu práce přichází tedy Brus s originální formou a tematikou.

V berlínském projektu z roku 2003 *Security* představil divákům svět bodyguardů a příklady různých technologií, které tento vzkvétající obor využívá. K tomu zvolil zcela originální přístup: „Brus se půl roku zabýval zkoumáním tématu a získáváním důvěry mezi profesionálními strážci, nutných k proniknutí do jejich světa, než mohl prezentovat scénické zpracování této tematiky před diváky.“⁶⁷ Ve svých experimentech se posléze dostává ještě dál, a to k opuštění parametrů inscenace směrem k performativní události.

Roku 2004 režíroval projekt *Kleingartenanlage*, který bylo možno vnímat jako vycházku do miniaturních zahrádkářských a chatových kolonií v blízkosti bývalé berlínské zdi. Premisou bylo nabídnout publiku se zcela jinou zkušeností možnost osobní konfrontace s dějinnými okolnostmi provázejícími berlínskou zeď a život za i po pádu totality: „Je to nová forma dokumentárnosti - bez konkrétních dokumentů - využívající orální historie jako zdroj detailů ze specifického, lokálního příběhu k získání širšího pohledu na berlínskou historii. (...) Bylo překvapivé slyšet Berlíňany mluvit o jejich malých sadech v blízkosti zdi, o jejich normálních životech ve stínu studené války“⁶⁸

Brus v tomto projektu přichází se zcela novým pojetím divadelnosti, protikladným k původní polarizaci herec/divák či později performer/divák: „Lidé byli

⁶⁷ Ibid. 25 s.

⁶⁸ Ibid. 25 s.

dotazování na své osobní příběhy v jejich přirozeném prostředí, zatímco publikum bylo z něho vytrženo a zasazeno do prostředí nového.“⁶⁹ Ze zmíněných projektů jednoznačně vyplývá, že dokumentární divadlo směřuje ke stále konkrétnější a osobnější rovině. Místo někdejší snahy demonstrovat zásadní události ve zcela jiném světle a tím měnit divákovo dosavadní mínění se do tvůrčího hledáčku dostávají „obyčejní lidé“, zmíněný pohled zezdola. Stále větší roli hrají osobní rešerše a zapojování neherců, stejně jako opouštění parametrů tradiční inscenace. Diváci získávají možnost pochopit podstatné společenské a sociální mechanismy na základě bezprostřední fyzické zkušenosti.

Posledním fenoménem v moderním vývoji dokumentárního divadla jsou posuny, které přinesli Rimini Protokoll. Těm se však budeme podrobně věnovat ve čtvrté kapitole. Nyní se zaměříme na orientační mapu současných projevů dokumentárního divadla a jeho hlavních specifik.

⁶⁹ Ibid.

3.2 DOKUMENTÁRNÍ DIVADLO DNES

Pokud přemýšlíme o podstatě dokumentárnosti a její umělecké reflexe, logicky narážíme na některé historické okamžiky, které svou závažností zásadně ovlivnily umělecké směřování v mezinárodním měřítku. Tím byla jednak potřeba vyrovnat se s možnostmi, jakými může umění nakládat s hrůzami holocaustu. Vzpomeňme slavnou tezi estetika a filozofa Th. W. Adorna, který požadoval, aby umění po Osvětimi rezignovalo na humor, protože by muselo vyústit v cynismus: „Zábavné, veselé umění po Osvětimi prohlašuje Adorno za ‘bezprávi vůči mrtvým, vůči akumulované, nevýslovné bolesti.’“⁷⁰ Událostí, která podobným způsobem „přepsala“ způsob umělecké prezentace, jsou pak teroristické útoky z 11. 9. 2001 a z nich vzešlé obrovské trauma a zborcení iluze jistého, bezpečného světa.

Téma terorismu, problematika mediální reflexe a manipulace s veřejným míněním ve sporu západ/východ, kontroverzní pozice USA a války proti terorismu, to vše se stává jedním z podstatných témat, kterými se dokumentární divadlo musí logicky velmi intenzivně zabývat, nemá-li být odtrženo od současného světa. My se zaměříme na příklady, které popisuje Wendy S. Hesford ve své studii *Staging Terror*. Ve sféře „nového“ dokumentárního dramatu se následně dostaneme i k definici dramatické techniky verbatim, která je podstatná pro způsob práce se svědeckou výpovědí ať už v britské oblasti, Africe či Rusku.

Jsme si vědomi toho, že každá skupina dokumentárního divadla má svůj vlastní tvůrčí jazyk a metodiku práce a osciluje na tematické škále mezi póly politickými (lokálními i globálními) a společenskými (v řešení fenoménů i různých společenských mechanismů). Stejně tak odlišně nakládá s prostorem, divákem i samotnou dokumentárností. V závěru této kapitoly se proto pokusíme o orientační výčet projektů

⁷⁰ ŠTĚDRŮN, Petr: „Shoah-byznys“ - holocaust jako inspirace. In *Revue politika* 5/2003. Citováno z webu URL: <<http://www.cdk.cz/rp/clanky/125/shoah-byznys-holocaust-jako-inspirace/>>.

z různých oblastí, jimiž lze tuto tezi doložit. Vzhledem k stále rostoucí popularitě, které se dokumentární divadlo a drama v současnosti těší, není možné v tomto rozsahu přinést více, než skutečně pouze orientační výčet, sloužící jako možné navedení k následnému prohlubujícímu studiu.

Pokud se rozhodneme zabývat hlouběji příčinami, následky a interpretací problematiky arabského terorismu, ať už se jedná o jednostranné prozápadní mediální interpretace či úniky informací o mučení zajatých vězňů v Guantánamu, dostáváme se do oblasti bytostně aktuální a kontroverzní. Wendy S. Hesford upozorňuje na dva příklady možného zobrazení „traumatu a teroru“, využijí-li se dokumentární materiály. Nejprve upozorňuje na silně apelativní, aktivizující a interpretační výstavu fotografií *Nepohodlné důkazy: Fotografie iráckých vězňů od Abu Ghraiba*⁷¹, uvedenou v Mezinárodním centru fotografie v New Yorku v roce 2004 a následně oceňované dokumentární drama *Guantánamo: „Čestná povinnost hájit svobodu“*⁷².

V patřičném kontextu vystavené fotografie dle Hesford: „vykreslují zrádný terén - šedou zónu mezi představením a kritikou, uměním a důkazem, voyerismem a kritickým svědectvím, mezi obvyklým a mimořádným.“⁷³ Pro tyto popisy pracuje s pojmem **traumatická realita**, kdy jde o převedení: „traumatického odporu do transparentní symboliky.“⁷⁴ Zároveň tím upozorňuje i na fenomén kulturní fascinace a požadavku po „dokumentaci“ těchto historických okolností, což bylo dobře viditelné i na v předchozí kapitole zmíněných hrách reflektujících holocaust a s ním spojené procesy. Teatrální rozměr v zachycování pravdy se nachází především v portrétech zobrazujících vojáky mučených a ponižovaných vězňů, které proletěly světovými sdělovacími prostředky:

⁷¹ *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Gharib.*

⁷² *Guantánamo: „Honor Bound to Defend Freedom.“*

⁷³ HESFORD, Wendy S.: *Staging Terror*. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Carol Martin (ed.). Palgrave Macmillian 2010. 48 s.

⁷⁴ *Ibid.*

„Vytvářejí představení z aktu násilí a procesu dehumanizace a oslavují technickými prostředky inscenovaný teror.“⁷⁵ Ve zveřejňování traumatizujících dokumentů krom aspektů politika a propagandy lze vnímat i jistou míru homeopatické působnosti, která pomáhá tyto okolnosti překonat na základě provázanosti s „šokujícími zkušenostmi a kumulovanými znalostmi.“⁷⁶

V kontrastu k tomuto přímému působení se v dokumentárním dramatu *Guantánamo: „Čestná povinnost hájit svobodu“* od Victorie Brittain a Gillian Slovo, problematizuje jednostranný obraz porušování lidských práv v Guantánamu: „[Hra] *Guantánamo* je založena na korespondenci a svědeckých výpovědích shromážděných a vydaných vězni a jejich rodinnými příslušníky, výpovědích svědků, humanitárních pracovníků, stejně jako na informacích z tiskových konferencí, přednášek a publikací. (...) Přímočará expozice *Guantánama* je vzdálena reprodukování okázalých příběhů obětí, které dominují populárnímu povědomí.“⁷⁷ Ve hře nejsou použity explicitní důkazy o zneužívání, jakými byly výše zmíněné fotografie. Místo na exponování individuálního příběhu, je kladen důraz na „polyfonii subjektivity a kolektivní rétorické svědectví.“⁷⁸ Zájem o bombastické rekonstrukce konkrétních příběhů zadržených vězňů je v tomto kontextu vnímán jako patologický, stejně jako jednoznačně nastavená triáda tyran - oběť - zachránce.

Dokumentární drama *Guantánamo* tak přináší podstatný příspěvek k přemýšlení o možnostech v zobrazování a nakládání s traumatizujícími okolnostmi, především tím, že se záměrně vyhýbá populistické struně: „Hra mobilizuje empatii, ne však voyerismus skrze mechanismus svědeckých dopisů, především těch mezi vězni a jejich rodinami. Na rozdíl od fotografií zobrazujících mučení v rámci výstavy *Nepohodlné důkazy*, které

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. 50 s.

⁷⁷ Ibid. 51 s.

⁷⁸ Ibid.

vymazaly subjektivitu vězňů, korespondence zlidšťuje vězně prokázáním jejich individuální subjektivity a 'obyčejného' života před jejich zadržením."⁷⁹ Zobrazená „krize“ se nachází především v problematičnosti toho, co vše můžeme považovat za pravdu a kolika úhly pohledu na ni lze nahlížet.

Potřeba nově a co nejpřesněji reflektovat aktuální skutečnost se markantně rozvíjí i v zemích s bohatou dramatickou tradicí. V Británii je dokumentární drama jedním z nejprogressivnějších dramatických trendů posledních let. Můžeme jmenovat tituly jako *Trvalá cesta*⁸⁰ (2003), zobrazující krizi britských železnic, a *Věci se stávají*⁸¹ (2004) mapující události vedoucí k invazi v Iráku. Prostřednictvím těchto her se stal David Hare jedním ze spouštěčů zájmu o zabývání se realitou.⁸² Stejně tak můžeme jmenovat herce a dramatika Robina Soanse a jeho drama *Mluvit s teroristy*.⁸³ Stephan Bottoms, věnující se dokumentárním dramatem anglické jazykové oblasti podotýká, že není nijak překvapivé, že se většina her absorbuje různé aspekty historie po „jedenáctém září“ s Bushovo-Blairovou válkou proti terorismu: „Pouhá dramatická fikce by nejspíš byla vnímána jako neadekvátní reakce na současnou globální situaci.“⁸⁴

Pro dokumentární dramata, která nemají být pouhou realistickou fikcí na téma, ale zpracovávají do dramatické formy reálné rozhovory, citace z mediálních výstupů veřejných osobností, komentáře „expertů na téma“, etc., se v anglickojazyčném kontextu častěji než obecnější pojem „dokumentární drama“ volí termín **divadlo verbatim**. Tuto techniku definuje především: „fascinace představou, že je v ní přenášeno 'slovo od slova', přímo z úst zapojených osob.“⁸⁵

⁷⁹ Ibid. 52 s.

⁸⁰ *The Permanent Way*.

⁸¹ *The Stuff Happens*.

⁸² Volně dle BOTTOMS, Stephen: *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?* In *TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3 (T191), s. 56.

⁸³ *Talking to Terrorists*.

⁸⁴ Ibid. 57 s.

⁸⁵ Ibid. 59 s.

V rozvíjení osobité techniky v rámci verbatim techniky nemůže naší pozornosti ujít *The Laramie Projekt* z roku 2000, za nímž stojí režisér Moisés Kaufman. Pojednává o okolnostech obestírající brutální napadení a následnou smrt univerzitního studenta Matthew Shepharda. Kaufman přichází s vlastním způsobem, jak nakládat s fragmenty interview pořízených v rámci rešerší: „Kaufman vždy uvádí jménem zpovídané osoby, odmítá je mystifikovat a dělá s jejich výpovědí mnohem více, než aby ji jednoduše nechával herce recitovat. (...) Vyvinul svou vlastní metodu zdivadelnění těchto rozhovorů, které označuje jako ‘pracovní okamžik’ (moment work). ‘Okamžiky’ jsou krátké akční sekvence, založené na syrovém rozhovoru, který je následně izolován a rozvíjen během zkoušení tak, aby byla v popředí jak divadelní imaginace, tak doplňkový význam vyprávění, vystavený na stejné úrovni s verbálním obsahem.“⁸⁶

Jak slučovat autentické informace a specifickou divadelnost je jedním ze stěžejních témat především v německém divadle, kde se v současnosti odehrávají nevyraznější dokumentární experimenty. Kromě Rimini Protokoll, jimiž se budeme zabývat v následující kapitole, je jedním z vůdčích fenoménů německá skupina performerek **She She Pop**.⁸⁷ Toto uskupení je záměrně definováno jako ženský kolektiv a tvoří je krom jediného muže (Sebastian Bark) následující autorky: Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou a Berit Stumpf. Na německé (i mezinárodní) scéně fungují od pozdních devadesátých let a stejně jako Rimini Protokoll vychází z konceptu a studia giessenské školy.

V ohnisku jejich tvůrčího zájmu stojí zkoumání společenských jevů a mezních poloh komunikace. Tyto limity se She She Pop pokoušejí překračovat a převádět do umělecké podoby. Pracují jako tvůrčí kolektiv, bez režiséra a herců. Společně vytvářejí text a jako zásadní polohu své práce považují osobní ručení a přenášení individuální zkušenosti

⁸⁶ Ibid. 64 s.

⁸⁷ Informace o She She Pop čerpáme z jejich webové stránky. URL: <http://www.sheshepop.de/>

konkrétního jedince do scénické podoby. Tuto tvůrčí polohu lze označovat jako autobiografické divadlo. Osobní úhel pohledu je ale především jejich tvůrčí metodou jak zkoumat na základě vlastní zkušenosti podstatné společenské jevy. Často konfrontují subjektivní pohled s kanonickými literárními díly. Například v inscenaci *Testament*, jehož hlavním tématem je vztah protagonistek s vlastními otci (přítomnými na scéně), je tímto konfrontačním dílem Shakespearův *Král Lear* a v něm přítomný generační rozpor.

Ústřední téma komunikace zkoumají *She She Pop* na základě rekonstrukcí každodenních rodinných situací a scénářů. Divák je vtahován do děje jako podstatný, přítomný svědek: „Jejich mottem byla od počátku otevřená dramaturgie; pořádají performance, dnes již známé zatahování publika do hry, diváci často určují další průběh představení, přejímají role, samotní aktéři si na scéně pohrávají s vlastní identitou a jejími konstrukcemi a snaží se o vědomě generační výpověď dnešních třicátníků.“⁸⁸ Role diváků se každou inscenací proměňuje, i na základě scénického uspořádání. Zaměříme-li se na inscenaci *Testament*, která může být českému publiku známa z uvedení v pražské Arše, tak zde publikum tentokrát pouze „přihlíží“, zatímco aktivní komentování a ovlivňování děje je vyhrazeno vlastním otcům performerek, kteří se na inscenaci spolupodílejí: „She She Pop svou koláží vytvořili velmi naléhavou scénickou výpověď o tom, co se stane, když rodiče zestárnou a děti jsou nuceny dospět. Inscenace velmi dovedně balancuje mezi realitou a fikcí, mezi privátním a veřejným, mezi komickou groteskou a patetickým melodramatem.“⁸⁹

Zcela jiné pojetí dokumentárního divadla nabízí mezinárodně úspěšná moskevská skupina **Teatr.Doc**, pracující s již zmíněnou technikou verbatim. Autorka Jelena Gremina svou hru o represích běloruského Lukašenkova režimu založila na

⁸⁸ SCHNELLE, Barbara: *Copak by odpovídali čeští otcové? Výtečná generační inscenace v Berlíně*. [online]. [cit. 18.8.2013]. URL: <http://zpravy.idnes.cz/copak-by-odpovidali-cesti-otcove-vytecna-generacni-inscenace-v-berline-1mc-/kavarna.aspx?c=A110518_132756_kavarna_chu>

⁸⁹ Ibid.

přímých rozhovorech s opozičním kandidátem na prezidenta Vladimírem Něklajevem a jeho ženou Olgou, kteří byli odsouzeni k domácímu vězení. Gremina tyto rozhovory navíc rozšířila i o informace od bývalých příslušníků tajné policie. Inscenaci *Dva v tvém domě*, bylo možné vidět 29. a 30.1.2012 v pražském divadle Archa.

Pro Teatr.Doc je podstatná mnohovrstevnatá dramatická práce, která se díky zapojování komiky, absurdity a scénické nadsázky silně vymyká z kategorie schematických textů aktivistů za lidská práva: „Tajní si nazouvali bačkory, popíjeli (potajmu) vodku z Olžiny čajové konvice a chodili na týž ‘tualét’. Když vcházeli do ložničky vyhrazené Něklajevovi, zpočátku ani neklepali. Až posléze se začali hádat o to, kdo nechal kapičku na prkýnku, a pomáhat s úklidem.“⁹⁰V jiné z recenzí však zaznívá alternativní názor, že příliš akcentovaný humor zastírá závažnost politického tématu: „Pod zábavností se ztrácí výpověď. Na apelativnost politické agitky je hrozba až příliš dobře skrytá, ne-li ztracená úplně, a na sledování soukromého příběhu je tento málo propracovaný.“⁹¹

Ve výčtu současných dokumentárních inscenací nelze opomenout ani experimenty propojující autenticitu s výraznou divadelní stylizací polského režiséra **Jana Klaty**, jehož inscenaci *Transfer!* popisuje Jakub Škropil ve svém cyklu analýz dokumentárního divadla *Hry z pravdy...*⁹²Dokumentární rovinu zde tvoří výpovědi starých pamětníků klíčových polských událostí dvacátého století, řešících otázky ztráty domova, vykořeněnosti, viny a morálky. Podstatným kontrapunktem je přítomnost mladého Němce: „Zastupuje další generaci, současného Evropana, pro kterého je neustálá změna bydliště a permanentní vykořeněnost něčím naprosto přirozeným. Má

⁹⁰ RICHTEROVÁ, Olga: *Dva v tvém domě*. [online]. [cit.18.8.2013]. URL:<<http://richterova.blog.respekt.ihned.cz/c1-54570250-dva-v-tvem-dome>>.

⁹¹ MALČÍKOVÁ, Michalela: *Divadelná Nitra 2012 - Dva v tvém domě*. [online]. [cit. 18.8.2013]. URL:<<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/1014-Divadelna-Nitra-2012-Dva-v-tvem-dome>>.

⁹² ŠKROPILO, Jakub: *Jan Klata: Transfer!*. In Svět a divadlo, 2008, č. 1, s. 50 - 53.

tedy funkci kontrapunktickou, ale nikoli opoziční či ironizující (ani ve vztahu k „předkům“, ani k sobě samému).“⁹³

Čistá dokumentární výpověď Klatovi nestačí a doplňuje ji o výrazně divadelní rozměr, do punkové kapely stylizované Jaltské konference: „Ukazuje tu tři do sebe navzájem (a především do 'Stalina') zahleděné egoisty, které zajímá jen 'kvalita rekreačního vyžití' v pověstných lázních a Evropu si mezi sebe dělí jen tak mimochodem. Klata evidentně vychází z memoárů jednotlivých státníků (a zřejmě i dalších publikací o Jaltské konferenci), ale úmyslně vybírá jen ty nejparadoxnější, nejblábolivější vzpomínky, a i ty ještě ironizuje. Hraje se samozřejmě ve velké nadsázce a jednoduché (byť nikoliv primitivní) karikatuře.“⁹⁴ Další projevy polského dokumentárního divadla reflektuje Agnieszka Sowińska ve své studii *Reality From the Bottom Up: Documentary Theater in Poland*.⁹⁵

Pozoruhodné dokumentární inscenace vytváří i lotyšský režisér **Alvis Hermanis**. V jeho inscenacích herci detailně studují životní situace a lidské chování, poté je společně upravují do scénického tvaru. Hermanisova „malá dramata“ lotyšských lidí, *Lotyšské příběhy*⁹⁶, *Lotyšská láska*⁹⁷ či *Dědeček*⁹⁸, jsou uvozena jeho kontroverzním sloganem: „Každý příběh lidského života je mnohem silnější drama, než všechny Shakespearovy hry dohromady“. Stejně jako pozdější projekty, kde již mnohem silněji pracuje s lotyšským „geniem loci“ a konkrétní lidskou zkušeností (za zmínku stojí

⁹³ Ibid. 50 s.

⁹⁴ Ibid. 52 s.

⁹⁵ SOWIŃSKA, Agnieszka: *Reality From the Bottom Up: Documentary Theatre in Poland*. Přel. Benjamin Paloff. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Carol Martin (ed.). Palgrave Macmillian 2010. 72 - 79 s.

⁹⁶ *Latviešu stāsti*.

⁹⁷ *Latviešu mīlestība*.

⁹⁸ *Vectēvs*.

například jeho koprodukce s Wiener Festwochen v rámci projektu *Graveyard Party*⁹⁹), si získaly silné mezinárodní renomé a ocenění na mezinárodních festivalech.¹⁰⁰

Z českých režisérů je třeba jmenovat především práci **Miroslava Bambuška**, jehož politické divadlo je postaveno na konkrétních historických faktech, jejichž zevrubným zkoumáním, stejně jako „politickou nekorektností“ se Bambušek dlouhodobě zabývá. Jmenovat můžeme například projekt o občanské válce na Balkáně *Balkánská sezóna* z roku 2001, pro který sbíral materiál přímo v Bosně. V cyklu *Perzekuce.cz* se věnoval reflexi sporných okamžiků v současných českých dějinách. Výběrově jmenujme například *Útěchu polní cesty* z roku 2006, tematizující kontroverzní odsun brněnských Němců v roce 1945, scénický dokument *Předběžná zpráva Postoloprty 1945*, založený na archivních materiálech a vzpomínkách pamětníků, či vlastní dramatický text sledující vyvraždění Němců v Postoloprtech *Porta Apostolorum* oceněný v roce 2007 druhým místem v soutěži Cena Alfréda Radoka.

V pražském divadle NoD uvedl Bambušek projekt o Fidelu Castrovi *Na Fidela mi nesahej*.¹⁰¹ V současné době se zabývá především site-specific tvorbou. Do této kategorie spadá mimo jiné cyklus *Cesty energie* realizovaný v letech 2009 - 2013, zaměřený na širší reflexi problematiky energetických zdrojů. Ten tvoří pozoruhodné inscenace *Voda* v Ekotechnickém muzeu v Bubenči, *Zdař Bůh!* v ostravském dole Michal a *Uran*, odehrávající se v bunkru protivzdušné obrany Československa. Tato inscenace například reflektuje historický i současný vztah k jaderné energetice.¹⁰²

⁹⁹ Projekt uvedený roku 2010 ve Vídni a následně v Rize.

¹⁰⁰ Volně citováno z článku o tvorbě Alviše Hermanise. Viz AKTOS, Normunds: *Latvian anthropology á la Alvis Hermanis* [online]. [cit. 8.8.2013]. URL: <<http://www.criticalstages.org/criticalstages5/plugin/print/?id=44>>.

¹⁰¹ Volně citováno z rozhovoru Miroslava Bambuška a Vladimíra Hulce pro DN 14/2010. Viz HULEC, Vladimír: *M. Bambušek: V době míru myslí na válku (doplňk)* [online]. [cit. 8.8.2013]. URL: <<http://www.divadelni-noviny.cz/miroslav-bambusek-v-dobe-miru-mysli-na-valku-doplnek-rozhovoru>>.

¹⁰² Informace o projektech je možné nalézt na webové stránce URL: <http://perzekuce.cz/program_ziva.html>.

V českém divadelním kontextu na sebe výrazněji upoutala i inscenace **Jiřího Havelky** *Já, hrdina*, kterou v roce 2011 realizoval se studenty Katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU. V této autorské inscenaci se společně s herci pokusili rekonstruovat jedno z ožehavých témat české historie týkající se „kauzy“ bratří Mašínů, a to na základě policejních záznamů, autentických rozhovorů, ale i reflexe mediální recepce v internetovém prostředí. Inscenace navíc pracovala s velmi originálním dovětkem: na facebookovém profilu byly vždy následující den zveřejněny výsledky diváckého hlasování, které probíhalo bezprostředně po představení. Lidé v něm rozhodovali, zda považují Mašíny za vrahy nebo hrdiny, což společně s internetovým blogem,¹⁰³ na kterém průběžně přibývaly informace a komentáře, rozšířilo dokumentární rozměr inscenace o velmi cennou sociologickou reflexi.

¹⁰³ URL: <<http://www.masinerie.blog.idnes.cz/>>.

4. ANALÝZA DVOU PŘÍSTUPŮ: *REMOTE BERLIN A TELEMACHOS*

4.1 RIMINI PROTOKOLL: ESENCIÁLNÍ DIVADELNOST A TECHNOKRACIE

4.1.1. CHARAKTERISTIKA RIMINI PROTOKOLL

Umělecká skupina Rimini Protokoll není divadlem v pravém slova smyslu, ale od počátku je jasně definovanou tvůrčí platformou, pod jejíž hlavičkou se nachází společná (ale i individuální tvorba) trojice režisérů, jimiž jsou Helgard Haug (1969), Daniel Wetzel (1969) a Stefan Kaegi (1972). Co je spojuje, není žádné politické poselství, ale velmi konkrétní estetický program, který se manifestuje v nejrůznějších podobách. Tato trojice společně absolvovala aplikovanou divadelní vědu v Giessenu, o níž jsme již zmínili, že je charakteristická kritikou tradičního interpretačního divadla a snaží se nacházet nové přesahové formy.

V rozhovoru s Lukášem Jiříčkou hovoří Stefan Kaegi o specifičnosti studia v Giessenu: „V Německu je většina divadelních akademií orientovaná na osvojení řemesla, k němuž vedou všechny budoucí režiséry a herce. Ti jsou rovnou hnáni na cestu tradičního divadla. Giessenský institut má daleko blíže k univerzitnímu typu studia, ovšem, a to je jeho přednost, je velice prakticky zaměřený. Každý semestr vedou studenty dva až tři umělci, mezi něž opakovaně patří i ředitel institutu Heiner Goebbels. (...) Vyučuje se zde ve velké míře teorie, ale i praktické a technické dovednosti jako light design nebo práce se zvukem. V jistém smyslu se ale až do konce studia nenaučíte nic konkrétního a zůstáváte stále diletantem. (...) Mnohem důležitější je mít nápad, vizi toho, jakou estetiku rozvíjet, jakým způsobem oslovit společnost.“¹⁰⁴

Na rozdíl od She She Pop nemají Rimini Protokoll potřebu vystupovat ve svých dílech coby performeři. Jejich pozice není v rámci uskupení pevně daná. Jak říká Kaegi:

¹⁰⁴ JIŘIČKA, Lukáš: *Nejsme záchranný tým. S Rimini Protokoll vytváříme umělecké reportáže*. In A2, 2010, č. 26. [online]. [cit. 28.8.2013]. URL: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejsme-zachranny-tym>>.

„Při práci nad konkrétními díly se naše role často mění. Někdy se jeden více zabývá videem, například Daniel Wetzel má hlubší vztah ke zvuku, já se častěji věnuji textu a celé literární složce díla. Neplatí to ale vždy stoprocentně, nemáme naše pole působení striktně dané.“¹⁰⁵

Název Rimini Protokoll zvolili tvůrci jako lehce dadaistickou, zvukomalebnou hříčku. Teprve později zjistili, že tento pojem skutečně existuje a označuje se jím dohoda o regulaci emisí. Podstatné je zde především slovo „protokol“, jednoznačně odkazující k formě, kterou se rozhodli prozkoumat: protokolovat informace, zaznamenávat skutečnost. Podávat o ní dokumentárně-uměleckou zprávu. Je tedy patrné, že základní vymezení této tvůrčí trojice stojí na kategorickém odmítnutí interpretačního divadla a hraní postav v tradičním smyslu. Toho docilují jednak volbou specifických témat - a zároveň způsoby, jakými je následně inscenují.

V první řadě nepracují s předem napsaným textem. Ve středu jejich zájmu leží člověk ve spleti společenských a sociálních jevů. Rozhodli se tak zkoumat základní fenomény dnešní doby. Jak říká Thomas Irmer: „Rimini-Protokoll si hrají s experimentálními aspekty globalizovaných služeb, zdůrazňující důsledky globalizace a přinášejí protokol o zacházení s dilematy globalizovaného světa.“¹⁰⁶ Zaměřují se na klíčové subjekty doby, bytostně aktuální v rozvinuté, ekonomicky stabilní a relativně bezpečné západní Evropě: „Rozvinuli divadelní strategii pro zacházení s jevy jako je stárnutí (velký problém demografického vývoje Německa), rituály parlamentní politiky (pro které chtěli přesně reprodukovat německý spolkový sněm v jeho bývalém sídle v Bonnu) a globalizace.“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ IRMER, Thomas: *A Search for New Realities. Documentary Theater in Germany*. Op. cit. 26 s.

¹⁰⁷ Ibid. 25 s.

Jejich dokumentárnost tkví v tom, že „se vztahuje přímo ke světu, jak jej prožíváme, ke zkušenosti, která často probíhá nepovšimnuta a nedoceněna. Válka, globální tržní ekonomika, kapitalismus, nezaměstnanost, stáří, umírání a smrt.“¹⁰⁸ Podstatná je perspektiva z níž ke své práci přistupují. Tematika současných válečných konfliktů či uprchlíků má z pozice obyvatel multikulturního Německa naprosto jiné konotace a akcenty, než ty, které musí řešit Irák a Afrika. V Německu jsou mnohem palčivější otázky vlastní národní identity, aktuálních společenských témat, dopady minulosti či prozkoumávání neobvyklých a okrajových životních postojů a profesí.

Irmer označuje Rimini Protokoll za konceptualisty a zároveň dodává, že posouvají ideu dokumentárního divadla o další krok: „U nich už nefiguruje autor-režisér (jako Kroesinger) nebo režisér zapojený do procesu a rešerší (jako Brus), ale umělci nechávají svůj výzkum realizovat samotnými subjekty.“¹⁰⁹ To dokládá příkladem z projektu *Callcutta* (2005), kdy indický asistent call centra řídí účastníky projektu, kteří na základě jeho instrukcí procházejí Berlínem. To se děje prostřednictvím mobilních telefonů, ačkoliv tam tento „asistent“ nikdy nebyl a „diváci“ jej nikdy nepotkají.

Rimini hledají své aktéry za hranicemi divadla, aby s jejich pomocí tradiční divadlo narušovali: „Pro své dokumentaristické divadlo založené na rešerších angažují režiséři Rimini Protokoll namísto herců skutečné odborníky, kteří přinášejí na jeviště svůj životní příběh a specifické vědomosti o daném tématu. Laici tak vystupují v inscenaci, která vznikla s jejich pomocí a kterou pak pečlivě nastudovali.“¹¹⁰ Přestože inscenace vzniká touto rešeršní prací a osobním lidským vkladem, výsledkem je ve finále fixované dílo s pevnou strukturou výpovědí i drobných scénických akcí. Konkrétní postavu by tam mohl v závěru „zahrát“ libovolný herec. Finální tvar není divadelní hra v původním

¹⁰⁸ MALZACHER, Florian: *The Scripted Realities of Rimini Protokoll*. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. 80 s.

¹⁰⁹ IRMER, Thomas: *A Search for New Realities*. 26 s.

¹¹⁰ IRMER, Thomas: *Dobírat se nadhodnoty divadla. Rimini Protokoll*. In *Svět a divadlo 2008*, 01. S 54.

slova smyslu. Tato živá, umělecky ztvárněná dokumentace, má neustále velmi otevřenou formu a v důsledku klade více otázek než odpovědí. A celkové propojení a interpretace dílčích úhlů pohledu je pouze v divákově intenci.

Tvůrčí metoda Rimini Protokoll, založená na angažování „expertů všedního dne“, je dnes již světově proslulá a hojně následovaná soubory, které tuto metodu dokumentárního divadla buď epigonsky přebírají či rozvíjejí: „Podstatu své metody - ‘experti všedního dne’ namísto herců - vyvinuli tvůrci již v době studií v Giessenu. V jistém smyslu, zejména pokud jde o práci herce (experta) s textem (vlastním příběhem), ji považují za pokračování Brechtova zcizovacího efektu.“¹¹¹ Můžeme tedy konstatovat, že Rimini Protokoll jsou tradiční divadelní práci blízcí svým konceptuálním přístupem, ať už se jedná o výběr ztvárňované reality a její organizaci v jasně definovaném prostoru před publikem, avšak to co svými rešeršemi a zkoušením nacházejí, přenášejí na jeviště jako osobní příběhy.¹¹²

Rimini Protokoll se sami nevnímají jako politické divadlo, byť jsou jejich témata často volena v duchu „politické nekorektnosti“ a odkrývání různých negativních či problematických společenských aspektů. Helgard Haug k otázce političnosti poznamenává: „Naše projekty skutečně vycházejí z touhy dělat divadlo, která má i sociální složku. (...) Pravděpodobně je politické ve smyslu, že naše divadlo expertů je nástrojem komunikace. (...) Pointou je také potkávat publikum tváří v tvář. Lidé na scéně nedělají nic, co bych (jakožto divák) také nemohl. Mluví totiž o svých životech. To je důvodem, proč Rimini Protokoll chtějí pokračovat v práci s interaktivním divadlem; objevit ‘hlas publika’“¹¹³

¹¹¹ Ibid. 56 s.

¹¹² V tomto kontextu je třeba poznamenat, že nyní hovoříme o jejich první fázi tvorby, kdy se ještě jednalo více o inscenace, než interaktivní projekty. Jelikož na základě těchto inscenací definovali svůj tvůrčí jazyk, věnujeme se v první řadě tomuto formátu. Jeho rozvolnění se budeme věnovat následně.

¹¹³ DITHMER, Mona: *Audience controls (the) theatre with joystick, Helgard Haugs Rimini Protokoll give all power to audience at Aarhus Festuge*. In *who's there? - subjects on stage in reality*. (Miriam Frandsen a Cecilie Ullerup

Za přibližně třináct let jejich aktivní, velmi bohaté činnosti, se skupině Rimini Protokoll podařilo docílit mimořádného mezinárodního renomé, a přestože se jedná o nezávislý subjekt, jejich práce je bohatě dotována a grantově podporována. Své projekty realizují „na klíč“ požadavkům konkrétních měst či institucí, jsou pravidelně zváni na prestižní festivaly a získali již několik důležitých ocenění: „Od *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, se práce Haug, Kaegiho a Wetzela stala překvapivě úspěšnou na divadelní skupinu, která nepracuje s herci, neinscenuje dramatické texty a nesplňuje požadavky repertoárového divadla, které dominuje jak německým, tak většině evropských scén. Členové Rimini Protokoll byli dvakrát pozváni na berlínský festival Theatertreffen (kde je divadlo, které nevychází z dramatických textů, uváděno jen výjimečně) a nedávno byli oceněni Mülheimer Dramatikerpreis a Evropskou cenou pro novou divadelní realitu.¹¹⁴ Turné jejich nových produkcí obvykle probíhá napříč Evropou, ale i v Jižní Americe a Indii.“¹¹⁵

Pokusíme-li si nyní shrnout další z rysů jejich práce, jedná se krom již zmíněné volby témat, rešerší a expertů, především o fascinující formální rozmanitost. Ta je jasným důkazem, že se Rimini Protokoll danými otázkami zabývají komplexně, důsledně a ve stále nových perspektivách. Od počátku provází jejich práci zájem o site-specific. Přestože se mnoho jejich inscenací odehrávalo v tradičním kukátkovém prostoru, jejich zájem o hledání esenciální divadelnosti v reálném životě, je vede ke stále silnějšímu expandování do veřejného prostoru, ať se jedná o budovy institucí, ulice či celní sklady nahlížené prosklenou korbou tiráku.

Cíleně pracují s detailem, kontrastem a nečekanou změnou perspektivy. To se promítá do volby expertů z co nejodlišnějších sfér myšlenkového a sociálního spektra.

Schmidt ed.) The Danish National School of Theatre and Contemporary Dance - Continuing Education, 2011. 78 - 79 s.

¹¹⁴ Europe Prize for New Theatrical Realities.

¹¹⁵ MALZACHER, Florian: *The Scripted Realities of Rimini Protokoll*. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. 80 s.

Zároveň se v jejich výpovědích, stejně jako ve scénografickém řešení, zaměřují na signifikantní detaily, které se v různých hyperbolách stávají viditelné a určující. Často ve spojitosti s prvky ironie, metafory a specifického humoru. V inscenaci *Mnemopark* fanoušci modelů železnice staví (tak jako modely kolejí) i kolektivní paměť Švýcarska, v *Boxenstopp*, v níž se tematizuje stáří a umírání, je reálná pomalost a tělesná křehkost osmdesátiletých žen zasazena do formátu závodu F1. Posledním z obecných rysů, které je možno vnímat v jejich tvorbě od samého počátku, je fascinace technikou a technologiemi. Jejich akcentace a zapojení v projektech neustále stoupá. Tíhnutí Rimini Protokoll nejen k mezilidskému, interdisciplinárnímu, ale i multikulturnímu přesahu je nesporné a značně objevené.

Tuto úvodní črtu k chápání základních premis Rimini Protokoll bychom rádi uzavřeli detailnějším pozastavením se u problematiky zmíněných „expertů všedního dne.“ Na tomto modelu se jednak konkretizuje tvůrčí motivace k neobvyklému uměleckému kroku, v posunu ve vnímání expertů je navíc dobře patrný i vývoj, který tato skupina od počátku své práce urazila a kam vede jejich další směřování.

Dle Daniela Wetzela připomíná pozice jejich „expertů“ spíše performery, než „narátory“ orální historie, „protože publikum přihlíží tomu, jak se svými příběhy obstará v divadelním kontextu. Oni nejsou ani tak anti-herci, jako spíš jistým zosobněním zcizovacího efektu vzhledem k běžným divadelním prostředkům. Nás tito lidé zajímají, protože s nimi můžeme pracovat na jejich příbězích. Zabývají se sami sebou a my jim od určitého okamžiku - poté co prošli tím, na čem jsme se s nimi dohodli - můžeme jen přihlížet.“¹¹⁶ Florian Malzacher, ve své detailní studii o principech práce Rimini Protokoll k problematice „amatérismu“ expertů dodává: „‘Expertí’ jsou vědomým protikladem k myšlence amatérského divadla: na scéně nejsou hodnoceni za to, co neumí (například hrát), ale raději za speciální schopnosti a dovednosti, které ospravedlňují jejich jevištní

¹¹⁶ Ibid. 56 s.

přítomnost. Směřování, které představení nabere - jeho téma, aktéři, dějiště a text - je ponecháno na expertech. To činí konvenční metody kritického hodnocení irelevantní. Technické dovednosti (aktérů) (...) nejsou důležitým měřítkem divadelního jazyka Rimini Protokoll.“¹¹⁷

Pro volbu experta často není ani tak důležité, aby zažil nějaký mimořádný životní příběh, ačkoliv i takoví se samozřejmě v různých projektech vyskytují. Často jsou osloveni pro svou specifickou profesi, hraniční sociální postavení, politické přesvědčení, ale může se jednat „jen“ o konkrétní, unikátní vztah k projektu, založený na drobném detailu, který učiní expertovu přítomnost naprosto zásadní. Každé představení se zaměřuje na jinou formu jejich tělesnosti, životní energie či sociálního pozice. Rimini Protokoll pracují s politiky, vědci, menšinami, starci, dětmi, trestanci, zdravotně postiženými, extrémisty, ale v některých případech i s lidmi, kteří „neznamenají vůbec nic“, jen se rozhodnou na projektu z libovolné osobní motivace participovat.

K tomuto příkladu Malzacher dodává: „Některé projekty záměrně nastavují prahovou hodnotu pro výběr expertů tak nízko, jak je to možné: pro *Deutschland 2* (2002) hledali aktéry, kteří by reprezentovali každého člena německého parlamentu. Bylo zapojeno celkem 237 expertů; každý, kdo porozuměl koncepci, byl přijat. Podobně *100% Berlin* (2008), který zahrnoval demografický průřez Berlínem, přivedl na jeviště 100 expertů, kteří neměli žádnou zvláštní spojitost nebo vztah.“¹¹⁸ Jinak je tomu samozřejmě u projektů jako *Kapitál*, na jehož modelu si to v následující kapitole ukážeme konkrétní příklady toho, jak rozdílní mohou experti v jediné inscenaci být. V tomto typu projektů je vyžadován velmi důkladný výběr. Lidé jsou osloveni, aby skutečně prezentovali konkrétní postoje a kontrastní úhly pohledu. Zároveň je dobré podotknout, že volbě

¹¹⁷ MALZACHER. Op. cit. 81 s.

¹¹⁸ Ibid. 82 s.

expertů předchází dlouhé období rešerší a rozhovorů, přičemž ve finálním inscenačním tvaru se objeví jen zlomek z vytipovaných a oslovených lidí.

Prioritou rozhovorů není ani tak získávání faktických informací, jako pronikání pod povrch: „Dokumentární technika není v tomto způsobu uvažování tolik založena na vyprávění příběhů, které jsou fakticky pravdivé, ale na vyprávění příběhů v divadelním nastavení, kde pravda často leží v drobných detailech, ne ve velkých nebo věcných obrazech.“¹¹⁹ Daniel Wetzel k tomu dodává: „V závěru se skutečně nezajímáme o to, zda někdo mluví pravdu, ale spíše jak prezentuje sám sebe a jakou roli hraje.“¹²⁰ K roli hledání detailu říká Helgard Haug: „Naše rešerše jsou častěji o atmosféře. Třeba si zapamatujeme plakát visící za expertovým psacím stolem a to něco podnítí. Je to často malá věc, která se stává důležitou.“¹²¹ Je patrné, že důležité detaily se stávají ohniskem inscenace. Na jednu stranu podporují dokumentární charakter díla, na druhou stranu jej však, jak si všímá Malzacher, destabilizují, protože pravdivost takto akcentovaného detailu je vždy nejistá.

Je třeba si uvědomit, že experti se svým vstupem na scénu stávají svým způsobem postavami. Přestože hrají sami sebe, jedná se o prezentaci své osobní životní role, na níž se de facto celý dosavadní život připravují. Role, kterou divák vidí, je dána expertovou fyzickou stránkou, energií, charismatem a vystupováním. Ale výsledná optika je určena pečlivou režijní výstavbou: přesnou dramaturgií, textem a pohybem, zařazením do scénografie a zapojením všech scénických efektů. Zároveň je nutné podotknout, že výsledná „role“ je natolik pevně vystavěná, že expert může být nahrazen hercem, aniž si to kdo z publika všimne. (Tento model se ostatně občas děje, pokud se některý z expertů nemůže zúčastnit představení. Například v *Kapitálu* se jeden z expertů

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

nacházel ve výkonu trestu a představení se mohl účastnit pouze tehdy, když měl povolené „vycházky“).

Rimini Protokoll ve své současné tvorbě stále častěji opouští původní model svého divadla pevných inscenací divadla expertů a stále silněji se věnují divákovi, jeho aktivizaci a maximálnímu zapojení do výsledného tvaru. Pro Helgard Haug je „interaktivní forma přirozeným důsledkem ‘divadla expertů’“¹²²Expertem se tedy stále častěji nestává dopředu vytipovaná osobnost a „dramaturgicky vystavěná postava“, ale divák: „Publikum se stává expertem, když vstupuje do vlastního života jako soukromá osoba a jako občan.“¹²³V jiných případech má publikum možnost zkoumat vlastní reakce na nabízené stimuly, uvědomovat si svou unikátní pozici zkoumaného objektu i reflektujícího subjektu. Přestože tradiční představení s experty ještě občas vznikají, hlavním zájmem tvůrců je experimentovat v této nové podobě divadelního výrazu, s větším zapojením médií, stejně jako možnostmi, které vyvstávají ze vstupu na mezinárodní scénu.

¹²² DITHMER. Op. cit. 77 s.

¹²³ Ibid.

4.1.2 PŘEHLED VYBRANÝCH PROJEKTŮ RIMINI PROTOKOLL

Od poloviny devadesátých let, kdy začali vznikat první společné projekty jmenovaných tvůrců, bylo pod značnou Rimini Protokoll vytvořeno mnoho desítek projektů zahrnujících divadelní inscenace, performance, interaktivní výstavy, rozhlasové hry a site-specific akce. Některé fungující koncepty se „přenášejí“ a mnohokrát variiují v různých městech a zemích - například *100 procent Berlin* z roku 2008 se následně odehrál v modifikacích *100 procent Vídeň* (2010); *100 procent Karlsruhe* a *100 procent Kolín* (2011); *100 procent Melbourne*; *100 procent Braunschweig*; *100% Londýn*; *100% Curych* (2012); *100% Cork*, *100% Kodaň*, *100% Drážďany* a *100% San Diego* (2013). I když se vyhneme všem hodnotícím hlediskům, je zřejmé, že tento jev můžeme nahlížet i jako odvrácenou stránku divadla, které stojí na základě rozkrývání globalizačních jevů.

Je zbytečné na tomto místě vyjmenovat celé obrovské spektrum dosavadní činnosti Rimini Protokoll, veškerá dostupná fakta, včetně některých záznamů je možné dohledat na jejich webu.¹²⁴ My se zaměříme na ty stěžejní inscenace, které byly z nějakého důvodu milníkem jejich práce, případně na nich lze dobře demonstrovat znaky tvorby, které jsme nastínili v předchozí kapitole.

Prvním projektem, kde se sešli v kompletní sestavě,¹²⁵ je inscenace *Kreuzworträtsel Boxenstopp*:¹²⁶ „Premiéra v listopadu 2000 (ještě před tím, než se začali nazývat Rimini Protokoll) již nesla téměř všechny z charakteristických znaků, které nezaměnitelně projevila všechna jejich následující díla. (...) V mnoha ohledech se nejednalo pouze o prototyp následujících stěžejních scénických produkcí, ale stala se i

¹²⁴ URL: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects_date.php>.

¹²⁵ Projekty z devadesátých let, které vznikly do tohoto momentu, byly buď sólová díla, případně je řešili někteří v jiných tvůrčích konstelacích. Poměrně známé jsou dokumentární projekty Stefana Kaegiho pod názvem *Hygiene Heute*.

¹²⁶ Křížovka pit stopu. Myšleny jsou zastávky v boxech užívané v terminologii závodníků F1.

startovním bodem pro site-specific projekty, rozhlasové hry, audio-instalace, krátké filmové dokumenty.“¹²⁷

Tématem, kterým se rozhodli tvůrci zabývat, bylo stárnutí a smrt. Zvolili pro něj formu založenou na kontrastu extrémní tělesnosti: křehká, pomalá těla starých žen, kterým činí problém postavit se a chodit, jsou konfrontována s informacemi o zběsilé rychlosti a závodníků F1, jako Michael Schumacher: „Čtyři osmdesátileté ženy, s jejich starými hlasy a těly, pózují jako automobiloví závodníci se signální vlajkou (...). Rychlost, blízkost smrti a propojení těl a technologií jsou důležitá témata v domovech důchodců, stejně jako v inscenaci Rimini Protokoll *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, s fiktivním inscenovaným závodem F1, který vede k překvapivému pohledu na vyprávění o životě a konci života.“¹²⁸

Důležité informace doplňuje hudba, projekce a především zvuková stopa ostrých skřípotů pneumatik a pulsujících motorů, na niž představitelky fyzicky reagují. Jejich „herectví“ je postaveno čistě na fyzické přítomnosti, subtilnosti tělesné schránky podpořené navlněnými vlasy, blůzkami a perlovými náhrdelníky. Aktérky vytvářejí občasná drobná rytmizační gesta jako přechod scénou, postavení se, tlesknutí, pomalé zamávání závodnickou vlajkou. Objevují se též drobné voicebandové či kratičké zpěvné vložky. Prostá scéna prázdného jeviště je tvořena především plastovými židlemi evokující čekárnu u lékaře a dalšími bodově osvětlenými sedadly či invalidním vozíkem. Vše jednoznačně odkazuje k ústřednímu tématu stáří. Občasný teatrální prvek jako oblak kouře představitelky obtěžuje podobně jako možný dým z výfuku závodnického auta.

Hojně diskutovaným počinem se stalo jednorázové představení *Deutschland 2* z roku 2002. Rimini Protokoll se rozhodli v bývalé parlamentní budově v Bonnu

¹²⁷ MALZACHER. 81 s.

¹²⁸ Ibid. 80 s.

uspořádat přesnou repliku, „přímý přenos“ zasedání berlínského parlamentu. Každý z expertů, který se na základě zveřejněné výzvy do projektu přihlásil, zde sehrál konkrétního politika. V rozhovoru pro Divadelní noviny to Kaegi dodává: „Měli jsme telefonní linku, která byla zapojena v zasedacím sále v Berlíně a přenášela hlasy poslanců živě do Bonnu. Sešli jsme se v devět hodin ráno, kdy začalo zasedání i v Berlíně. A v reálném čase jsme opakovali to, co se právě v tu chvíli dělo a říkalo v berlínském parlamentu. (...) Naši reprezentanti našich politických reprezentantů opakovali slova poslanců, která jsme jim vysílali do sluchátek, jako by byli simultánními tlumočníky. (...) Vůbec jsme nezkoušeli, jak by se měli během projevů chovat, a oni sami začali automaticky dělat to, co politici - číst si noviny, bavit se mezi sebou. To zasedání bylo místy i pro ně nudné. Celá show trvala sedmnáct hodin.“¹²⁹

Kaegi podotýká, že cílem nebyla politická satira, pouze chtěli porozumět politickým mechanismům a zjistit, jak to na zasedáních parlamentu reálně funguje: „V sedmdesátých letech v dokumentárním divadle panoval názor, že v inscenaci musíte vyjádřit svůj názor na politiku a efektivně ho sdělit publiku. Parlament podle mého názoru není něco dobrého nebo špatného, k čemu by měl člověk vyjadřovat svůj postoj, ale produkuje určité mechanismy, které je zajímavé detailně zkoumat. A určitě má cenu věnovat jeden den tomu, že se dozvím, co se v parlamentu skutečně říká. (...) Šlo tedy o poznání odlišné politiky, jiné, než se dostane na titulní stránky novin.“¹³⁰

Přelomovým mezníkem pro Rimini Protokoll je rok 2005, kdy se odehrálo několik stěžních inscenací a site-specific projektů. Na rozdíl od *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, se v inscenaci *Valdštejn*, pojaté jako osobitá variace na Schillerovo drama, objevuje již velmi kontrastní skupina expertů, reálných obyvatel Výmaru a Mannheimu: astroložka, veterán vietnamské války, politik CDU, policista, co se chystal opustit službu den před pádem

¹²⁹ PAVELKOVÁ, Hana: *Stefan Kaegi: Zahrajte si svého politika*. In Divadelní noviny, 12.11.2010. [online]. [cit. 28.8.2013]. URL:<<http://www.divadelni-noviny.cz/stefan-kaegi-zahrajte-si-sveho-politika>>.

¹³⁰ Ibid.

berlínské zdi, vrchní číšník, elektrikář zbožňující Schillera... Téma nečekaných změn a osudových zvrátů na cestě k politické moci, stejně jako otázka, co dnes motivuje mladé lidi, aby byli ochotni riskovat vlastní život, je objevným dialogem s Valdštejnovou tragédií.

Valdštejn je již detailně prokomponované dílo. Výrazné kostýmy na první pohled podtrhují kontrastnost expertů, efektní scéna obsahuje mnoho stimulů pro paralelní „herecké“ akce, ať už jde o točnu ve středu jeviště, lesklé, kovové stěny v pozadí, plakáty či projekční obrazovky. Opět se pracuje s rytmizací, náznakem, rozdílnou tělesností. Vzhledem k tomu, že se část expertů jsou váleční veteráni či bývalí policisté, předvedou například pochod ve formaci, evokující vojenské cvičení, stejně jako atmosféru válečného pozadí Schillerova dramatu. Příkazy, které v jednu chvíli přejdou téměř do zpěvu, jsou vzápětí vystřídány věcnou promluvou, která přejde do nahlas komentovaných čtených pasáží ze Schillera. I v tomto případě hraje důležitou roli hudba a zvuky, jako pískání na píšťalky, patetické fanfáry, údery na buben, nepříjemný zvuk alarmu, vojenské popěvky expertů. Experti jsou neustále v poměrně silné interakci, ať už se jedná o vojenské nástupy či zapojování se do neustále se proměňujících atmosfér.

Inscenace *Valdštejn* je v kontextu tvorby Rimini Protokoll cenná i z důvodu, že byla v roce kulatého výročí Schillerovy smrti pozvána na prestižní berlínský divadelní festival Theatertreffen.

Dalším významným projektem, který vznikl též roce, je samostatný počín Stefana Kaegiho *Mnemopark. Vláčkový svět*.¹³¹ Inscenace si klade za cíl podat co nejpřesnější zprávu o Švýcarsku. Jejími experty jsou čtyři vlakoví modeláři v důchodovém věku, kteří vyprávějí o své vášni pro mašinky. Na scéně se nachází malá replika Švýcarska, železniční model 1:87 s kolejiemi, vláčky a nezbytnými modelářskými detaily (miniaturní domečky, etc.). Vše je doplněno o nezbytnou projekční plochu, na níž

¹³¹ *Mnemopark. A Mini Train World.*

jsou promítány jízdy kamerou po kolejnicích, reálných i modelářských a groteskně působícími obrazy švýcarských reálií. V tomto prostoru muži vzpomínají na své životy, mládí a zemi. *Mnemopak* jak už název napovídá, přímo souvisí s pojmem paměť, mnemosyne.

Kontrast k osobním příběhům a „malým dějinám“ zde tvoří i spousta údajů o Švýcarsku, encyklopedická fakta zahrnující i některé velmi absurdní fakta, prezentovaná (opět z důvodu kontrastu) mladou herečkou. Jak ve své recenzi reflektuje Jakub Škropil, v návalu těchto absurdních faktů „snadno ‘sklouzneme po povrchu’ a nevšimneme si, o čem se tu opravdu mluví. O proměně Švýcarska v posledních desetiletích, o každodenních důsledcích globalizace, o mizení (spíše než úpadku) tradičního způsobu života a obživy a o možnostech, jak se s tím vším vyrovnat.“¹³²

Zmíněná absurdita sdělovaných informací se objevuje například v nejrůznějších výčtech toho, co tvoří a znamená Švýcarsko: „59 km² stavenišť, 44 km² parkovišť, 33 km² veřejných parků, 24 km² skládek...“¹³³ Už tato úvodní zkratka skrytě upozorňuje na zmíněné problémy globalizovaného světa: „Kaegi na tyto problémy demonstrativně neupozorňuje, ani nestaví inscenaci jednoznačně ironicky (jako třeba Marthaler ve svých scénických kolážích) a nepracuje s prvoplánovým kontrastem.“¹³⁴ Podstatné je pouze zaznamenat nenápadně a rafinovaně prezentované změny obrazu o Švýcarska, v hravosti i nepříjemné neprvoplánové údernosti.

Zcela odlišně k těmto detailně prokomponovaným modelům působí třetí z projektů, který Rimini Protokoll uvedli v témže roce. Jedná se o unikátní umělecký formát pojatý jako individuální paradivadelní zážitek. Divákovi je umožněno zažít a objevit znaky divadelnosti v nečekaných prostorech a souvislostech, v intencích

¹³² ŠKROPIL, Jakub: *Hry na pravdu*. (Op. cit.) 49 s.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

zážitkového programu a řízené performance ve veřejném prostoru. Inscenace *Call Cutta. Mobilové divadlo*¹³⁵ je hodinové představení pro jediného diváka. Začíná momentem, kdy mu zazvoní předaný mobilní telefon. V něm se ozve hlas indického telefonního operátora z Kalkaty, který jej na základě webové mapy naviguje ulicemi Berlína. Sděluje mu, co má vidět, vnímat, kdy se zastavit, posadit. Divákem viděné reálie a detaily uvádí do divadelních kontextů, například staveniště s ruinami domů je označeno za scénu, kolemjdoucí lidé za herce. Občas přechází do velmi intimních poloh jako je společný dech, někdy do telefonu zazpívá popěvky evokující melodie známé z bollywoodských filmů.

Žádný jiný aktér se zde neobjeví, hlas z telefonu nedostane konkrétní tvář, oba účastníci hovoru se nikdy nesetkají. Je vysoce pravděpodobné, že telefonní operátor v Berlíně nikdy nebyl. V projektu *Call Cutta* se tedy objevuje několik stěžních bodů, které jasně určují myšlenkové a tvůrčí posuny Rimini Protokoll směrem k dnešku: unikátní divadelní zážitek, scénou se stává město, v jehož rámci jsou opět silně akcentovány nečekané detaily. Schopnost cíleně se dívat a poslouchat získává obrovský prostor. Herec, dá-li se takto nazvat, objevuje se pouze prostřednictvím svého hlasu, faktickými herci jsou náhodní kolemjdoucí, kteří netuší, že jejich přirozené jednání může být nahlíženo jako herecký výstup. Divák si navíc uvědomuje, že se hercem stává i on sám, tím, že poslouchá „režisérový“ příkazy a podněty. Druhým klíčovým partnerem se pak krom reálného života v procházeném městě stává technologie, která tento zážitek umožňuje.

Dalším projektem, který je vhodné v tomto výčtu zmínit, je inscenace *Blaiberg & Sweetheart19*, která byla uvedena v roce 2006. Zde je viditelný posun k větší metaforičnosti při volbě expertů a způsobů, jak fenomén „záchranu srdce“ nahlížet: „Například k tématu srdce ve fyziologickém i emocionálním smyslu si vybrali ženu

¹³⁵ *Call Cutta. Mobile Phone Theatre.*

s transplantovaným srdcem, profesionální agentku seznamovací kanceláře, kardioložku a člověka, zabývajícího se výzkumem srdcí prasat. Výsledná produkce s názvem *Sweetheart & Bleiberg* (sic!) již překročila ryze dokumentární meze a díky kombinaci výchozího materiálu s vizuálním ztvárněním se stala inscenací, kterou lze označit za metaforickou.¹³⁶

Rimini Protokoll si v této inscenaci kladou otázku po tom, co může mít společného srdeční transplantace a seznamovací forma „speed dating“. Tento ironický dialog je patrný již v názvu: Bleiberg byl bílý jihoafrický zubař, který se stal prvním člověkem, jemuž bylo v roce 1967 transplantováno černošské srdce. V protikladu stojí sílící problematika singles a jejich hledání partnera na internetových seznamkách, kde přes padesát procent lidí používá přezdívky přesně v duchu jako *Sweetheart*¹⁹. Čekání na transplantaci a čekání na ideálního partnera, obavy ze srdečního kolapsu, nutnost shody a přijetí darovaného orgánu, zde vstupují do silného, přesahového dialogu.

Zcela unikátní formát má další samostatný projekt Kaegiho: *Cargo Sofia - X. Bulharská cesta tirákem evropskými městy*, uvedená v témže roce. Diváci nastoupí do speciálně upraveného tiráku, s prosklenou stěnou a dva bulharští řidiči je odvezou ze Sofie do Basileje. Špatnou angličtinou z kabiny neustále komentují cestu, vrší různé postřehy ze života dálkových řidičů kamionu i z vlastního soukromí, včetně ukazování fotek žen a dětí. Tato zážitková performance umožňuje divákům nahlédnout z nové perspektivy jinak běžný jev jako cestování městem a po dálnici. V této kombinaci turistické vyhlídkové jízdy a osobní „road-movie“ se diváci dostávají na místa, kam by jako nepovolání nikdy nemohli vstoupit a zažívají spolu s řidiči všechny aspekty jejich cesty, ať už se tedy jedná o kontroly na hranicích, tankování, zastávky na odpočívadlech, vjezdy do skladů, kde se nakládá zboží, atd.

¹³⁶ IRMER. *Dobírat se nadhodnoty divadla*. Op. cit. 56 s.

Podstatná je opět mimoděčná, prvoplánově neinterpretovaná rovina zaznívající v detailech, na něž řidiči upozorňují. Ať už v těch, kdy režírují diváky jak a na co se právě dívat, tak skrze podtexty vyvstávající z jejich osobních příběhů, které jsou plné různých etnických, sociálních a společenských otázek v duchu: „Moje žena je Turkyně či nenávidím Srby a řeknu vám proč...“ Divadlem je v tomto případě život řidičů stejně jako v nečekaných souvislostech nahlédnutý vnější svět. *Cargo X* se stalo jedním z modelů, který následně Rimini Protokoll přenesli do dalších měst, například *Cargo Vienna* a *Cargo Asia*.

Experimentální dokumentární rozhlasovou hru připravila v roce 2006 dvojice Haug a Wetzl (s autorským příspěvkem režisérčiny sestry Heike Haug) pod názvem *miles and more - drama politické rezignace*. Tématem je „dramaturgie politických demisí“, nahlížená prizmatem kouzla a úskalí moci, lpění politiků na svých pozicích, špatném načasování rozhodnutí, krizový management a schopnost politiků přiznat zodpovědnost za své chyby. Podobně jako u *Valdštejna*, je inscenace *Miles and more* (název zde odkazuje na termín používaný u leteckých společností: míle zdarma jako benefit pro věrné zákazníky) vystavěna na pozadí literárního textu. Tentokrát se jedná o odkaz na Shakespearovu hru *Richard II*.

Pozornost je zde upírána především na typické jazykové šablony „politické mluvy“ a pokus nalézt jejich společného jmenovatele: „Nemám si v té věci sice co vyčítat, abych však zabránil poškození mého úřadu a strany, cítím se být nucen...“¹³⁷ Teatralita moci a její divadelní znaky patří k tématům, jimiž se Rimini Protokoll soustavně věnují: „Ať už se jedná o miliony špinavých peněz nebo bonusové lety, o žetony do nákupních vozíků nebo skutečně velké obnosy - demise patří stejně jako volební boj do

¹³⁷ŠKROPIL. 58 s.

inscenovaných manévru politiky. Většinou mají znovu zakrýt to, co bylo odhaleno, neboť 'osobní' obětí bývá zpravidla aféra považována za uzavřenou."¹³⁸

V projektu se hovoří o nejméně patnácti demisích na spolkové i zemské úrovni: „Jako klasické drama jedné demise se zde uvádí Shakespearův *Richard II.*, hra o vynuceném odstoupení jednoho krále. Slyšíme rozhodující pasáže rozhlasové nahrávky z roku 1963 s Hansem Questem coby Richardem a Güntherem Strackem v roli Bolingbroka: *'Jste ochoten odstoupit a vzdát se koruny?'* Ano. Ne. A nakonec přece jenom ano."¹³⁹ Současné rituály demisí se poměřují se Shakespearem, jehož historická hra nabízí přesně ta samá prázdná místa: „Většina komentářů a analýz demisí tak připadá na rozhovory s politickými poradci a konformními novináři (...), kteří se v tomto systému pohybují s domněle vědeckými metodami a tím pádem v projektu hovoří i o své vlastní roli."¹⁴⁰

V roce 2006 vznikla i jeden z nejslavnějších inscenací Rimini Protokoll, známá, jak již bylo zmíněno v úvodu, i v českém kontextu: *Karel Marx: Kapitál, První svazek*¹⁴¹. Petr Štědroň popisuje inscenaci tematizující vztah nejen k Marxově knize, ale problematice kapitalistických vztahů a tržní společnosti následně: „Na scéně stojí jakási podivuhodná knihovna, kterou aktéři prolézají, v níž se samovolně otvírají zásuvky a kde kromě stovek exemplářů Marxova díla v nejrůznějších vydáních a jazycích nacházíme atributy všech účinkujících: blikající výherní automat, sbírku gramofonových desek, dva televizory, které zprostředkovávají dokumentární materiály, filmy, ale i detailní pohled na fotografie, které si účinkující prohlížejí."¹⁴²

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid. 59 s.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ *Karl Marx: Das Kapital, Band 1.*

¹⁴² ŠTĚDROŇ, Petr: *Kapitální expertokracie*. In Literární noviny. Roč. 18, č. 3, (15.1.2007). S. 3. (Citováno z vytištěného záznamu z databáze Divadelního ústavu).

Štědroň dále detailně charakterizuje přítomné experty: „Osm účinkujících je nesmírně zajímavou směsicí ‘ready made’ napříč generacemi a společenským žebříčkem. (...) Christian Spremberg je od narození slepý, od dětství sbírá gramofonové desky - ten se postará o hudební doprovod. (...) Dokáže s intonací rozhlasového zprávaře pěkně předčítat ze slepeckého vydání Marxovy knihy. Zmíněný výherní automat zase ‘patří’ Ralphu Warnholzovi, (...) který za dvanáct let gamblerství prohrál a zadlužil úplně všechno, nechal se kapitálem zotročit. (...) Dokonale ovšem objasní, jak, coby gambler, získat úvěr u CitiBank. (...) Thomas Kuczynski (...), [je] syn slavného historika a uctívaného opozičního marxisty z dob NDR, sám univerzitní profesor politické ekonomie a statistiky, editor kritického vydání Marxova ‘Kapitálu’ a mimo jiné i autor státního výpočtu na odškodnění nuceně nasazených za druhé světové války.“¹⁴³

Další experti jsou v rámci nezbytné plurality záměrně voleni z opačného názorového pole: „Další expert mluví rusky - je jím lotyšský filmař Talivaldis Margevics, bývalý poradce lotyšského ministerského předsedy.“¹⁴⁴ Štědroň přináší zajímavý postřeh, na základě krušného příběhu z expertova dětství, kdy jej zuboženého v rámci poválečného hladomoru zoufalá matka málem vyměnila za jídlo, aby mu zajistila lepší dětství. Fakt, že se cena dítěte materiálně vyčíslí z něj v kapitalistickém diskurzu skutečně může vytvořit „směnitelné zboží.“ Negativní dopady kapitalismu reprezentuje i Jochen Noth: „Jeden z nejaktivnějších členů západoněmecké komunistické strany šedesátých let. (...) Na monitorech jej vidíme o čtyřicet let mladšího, jak za projevu Rudi Dutschkeho pálí peníze. (...) Noth odešel z kapitalistického bloku do Číny, kde přednášel, poté se vystřízlivělý opět vrátil na Západ, kde působil jako obchodní ředitel manažerské firmy pro styk s Asií.“¹⁴⁵

¹⁴³ Ibid. 4 s.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

Nejpozoruhodnějším expertem je patrně Jürgen Harksen: „jeden z největších finančních podvodníků posledních let, který se nedávno vrátil z vězeňské cely. (...) Harksen s knihou svých pamětí v ruce naprosto lehce a otevřeně hovoří třeba o tom, jak si najímal herce, kteří stvrzovali jeho důvěryhodnost, když nabízel svým klientům zúročení jejich vkladů o 1300 procent. (...) Výčet expertů uzavře dvacetiletý Sascha Warnecke, obnovitel Německé dělnické mládeže v Düsseldorfu, který Marxe sice nečetl, ale zato se snaží vypadat jako Che Guevara a horečnatě bojuje proti systému.“¹⁴⁶

Marxův *Kapitál* zde tvoří vlastně pouhý rámeček, který na příkladu unikátních, velmi silných osobních postojů a životních příběhů rozkrývá zásadní mechanismy kapitalistických vztahů, ve střídavých polohách ironie, smutku, deziluze, vtipu či pragmatičnosti: „Inscenace nepracuje s ideologií, která kdysi okouzila třetinu planety, v pravém slova smyslu, spíše poukazuje na konstanty lidského jednání, jež se Marxovi podařilo velmi trefně zachytit. Na povrch se dere myšlenka Marxovy renesance v podobě kritiky globalizace, Marxem konstatované souvislosti mezi hospodářstvím, kulturou a politikou globalizovaného světa. (...) Málokterá kniha tak zásadně rozebírá zákony trhu, procesy práce a utváření hodnot. Málokterá inscenace tak neokázale a působivě nabízí nejdůležitější zboží - člověka.“¹⁴⁷

Vzhledem k tomu, že byl *Kapitál* v českém prostředí uveden, máme v tomto případě možnost odkázat na větší množství teoretických reflexí. Za pozornost stojí i analýza Matěje Krále *Radostný Kapitál* a jeho postřeh o mnohohrstevnatosti kritického postoje, který Rimini Protokoll k Marxově *Kapitálu* zaujali: „Jejich divadelní komentář Karla Marxe je totiž velice zdařilý také proto, že se ve vyprávění jednotlivých postav rafinovaným způsobem prolíná mnoho úrovní moderních dějin teorie i praxe Marxových myšlenek. Marxova kritika kapitálu 19. století se mísí nejenom se současnou

¹⁴⁶ Ibid. 5 s.

¹⁴⁷ Ibid. 6 s.

kritikou kapitálu (jednou z postav je mladík bojující z levicových pozic proti globalizaci), ale také s kritikou Marxova *Kapitálu*. Ta navíc plynule přechází do kritiky komunismu jako myšlenky, a ta zase do kritiky „skutečných komunistických režimů.“¹⁴⁸

Samozřejmě je třeba připomenout, že tato kritika není nikde explicitně vyslovena, neobjevují se žádné hodnotící soudy, což je u Rimini Protokoll běžné. Veškeré hodnocení je jako vždy ponecháno na divákovi na základě mozaiky, kterou si skládá prostřednictvím vyprávěných příběhů a osobních sdělení přítomných expertů. Přichází k němu množství otázek, z nichž některé jsou zodpovězeny, jiné nikoliv: „Jak funguje kapitalismus? V čem přesně spočívají problémy tzv. kapitalistické společnosti? Co motivovalo mladé muže, aby protestovali v blahobytném západním Německu proti kapitalismu? Co člověka motivuje k takovému odporu dnes, po pádu komunistických režimů v Evropě? Jak bylo nakládáno s Marxem v NDR a jak na Západě? Proč lidé utíkali na konci druhé světové války před Rudou armádou? (...) Je větší iluzí věřit kapitálu nebo *Kapitálu*? (...) Co patří k podmínkám lidského štěstí? (...) Jaká činnost člověka naplňuje a jaká ubíjí? (...) Co vše lze podrobit směně a co naopak lidé směňovat odmítají?“¹⁴⁹

Druhou, v našem prostředí známou inscenací, je koprodukční projekt z roku 2009, který vznikl ve spolupráci s Pražským divadelním festivalem německého jazyka. Inscenace *Vùng biên giới*, což můžeme překládat jako *Místo na hranici*, tematizuje způsob života a ekonomickou, historickou i integrační problematiku Vietnamců žijících na česko-německém pohraničí. Sedmi experty jsou němečtí a čeští Vietnamci. Osmým je německý pohraničník a tvoří tak oblíbený kontrapunkt známý z předchozích inscenací. Prvním z řešených témat inscenace je dynamika: je patrná v životech expertů, kteří přišli z Vietnamu do Německa, zažili pád berlínské zdi, prošli plejádou nejrůznějších zaměstnání jako „geistarbaiteři“ a nyní se pokoušejí prosadit v kapitalistickém zřízení.

¹⁴⁸ Král, Matěj: *Radostný Kapitál*. In *Svět a divadlo*, 2008, č. 1, s. 63.

¹⁴⁹ *Ibid.* 64 s.

Stejně dynamičtí jsou jejich potomci, tzv. banánové děti, které jsou nuceny neustále oscilovat mezi dvěma kulturami a udržet si přitom vlastní integritu.

Matěj Král ve své analýze podotýká: „Pohyblivá je ale také divácká zkušenost inscenace: *Vùng biên giới* nejen ukazuje životy Vietnamců, ale v osudech jejich země zároveň zrcadlí, zobrazuje i převrací osud Německa. Dějiny obou národů, rozdělených poválečným sporem západního a komunistického bloku, se shodují i liší. (...) A příchod Vietnamců do Evropy ve vyhrocené podobě zdvojuje přechod východních Němců i Čechů z pozdního socialismu osmdesátých let do kapitalismu.“¹⁵⁰ Vzhledem k tomu, že se téma inscenace týká velmi uzavřené menšiny, pracují Rimini Protokoll i s nevyhnutelnými aspekty toho, jak je obraz Vietnamců určen médií, stereotypy i xenofobií.

V inscenaci jsou přítomny různé „mýty“, ať už se jedná o ideu Západu jako ráje uspokojujícího všechny materiální potřeby, zároveň je však otevřen i mýtus kapitalismu jako temně egoistického stroje na vykořisťování levné pracovní síly. Pochopitelná je i přítomnost komunistického mýtu o společenské rovnosti a v rámci reflexe vietnamské války vyvstává mýtus hrdinného boje vietnamského lidu proti americkému imperialismu. Je očividné, že klíčovým tématem je postoj expertů k otázkám kapitalismu, ať už v pozitivním, zidealizovaném i negativním smyslu: „Rimini Protokoll dokonce v jednu chvíli nechávají jednotlivé odborníky v řadě za sebou kapitalismus 'definovat'. (...) Inscenace vypovídá o zkušenostech imigrace, cílech, překážkách, přechodu ze společnosti komunistické do společnosti kapitalistické.“¹⁵¹

Rozkrývají se i některá kontroverzní témata jako obchod s lidmi a korupce. Podstatné jsou i otázky vykořeněnosti, především nejmladší generace, která žije na našem území od raného věku či od narození. Jak je u Rimini Protokoll typické,

¹⁵⁰ KRÁL, Matěj: *Svět tržnice a tržnice světa*. In *Svět a divadlo*, 2010, č. 1. S. 44

¹⁵¹ *Ibid.* 50 s.

dozvídáme se nejrůznější detaily, jako jsou například příběhy odkládání dětí do českých rodin, aby se urychlila jejich jazyková a sociální adaptace, zatímco rodiče pracují na stáncích. Zájem o detail je zde scénograficky vyřešen přítomností naddimenzovaných fotografií z „rodinného alba“: dětí, starců, skupinek. Zpřítomňují se tak všichni, které emigranti museli opustit. Pracuje se i s již zmíněnou nečekanou změnou optiky. Horizont scény tvořený „malovanými kulisami“ vietnamských hor a nadživotně velká silueta stařenky se posléze propojí s malým obrazem tentýž hor ve zlatém rámu, v němž je zastrčena i fotografe zmíněné babičky. Tento obrázek, co určil celou scénografii, vlastní jako osobní památku jedna z mladých vystupujících expertek.

Inscenaci otvírá scéna markýrování života na stánku, z vietnamských tržnic důvěrně známé přerovnávaní oblečení. Jedná se o největší slabinu projektu, protože tato činnost nemůže být autentickou: reprezentuje, odkazuje, a tedy nabývá charakter „přibližného“ amatérského herectví. Obdobně vyznívá občasný průchod scénou s plastovým samopalem ilustrující vietnamskou válku. V momentu, kdy však experti opět stojí na scéně a ve statické formaci prezentují sebe a své příběhy či rozdílnost postojů, okamžitě se dostaví kýžený efekt pravdivosti, intenzity, osobního ručení a provokující plurality. Na *Vùng biên giới* je tak maximálně patrné, co v rámci formátu „pevných expertních inscenací“ funguje: linearita, rytmizace, zvuk (a zpěv expertů), vymezení vzájemných postojů v minimalistických zkratkách, kvalitní dramaturgická výstavba promluv, proměnlivá, efektní scénografie, kvalitní light-design. Vše, krom pokusu o náznakové herectví zapojených expertů.

Předposledním projektem, u kterého se v tomto výčtu zastavíme, je inscenace *Best Before* z roku 2010. Ta je pozoruhodná svým zájmem o aktivní zapojení publika skrze možnosti virtuální reality. Přestože se jedná o „kukátkové představení“, o čtvrté stěně můžeme hovořit jen velmi obtížně. Publikum v hledišti je vybaveno joysticky, jimiž je schopno ovládat své „avatary“ na obrovské projekční ploše tohoto dokumentárního

„Play Stationu“. V představení se sice objevuje i pětice reálných expertů, například designer počítačových her či bývalý politik, který je nyní herním lobbistou, ale „expertské“ odkrývání životních postojů je nyní úkolem publika, respektive jejich volbou při ovládní svých „avatarů“.

Inscenace je posouvána vpřed množstvím otázek, na něž musí publikum v minimálním čase a bez možnosti opravy zareagovat tím, že přesunou své „avatory“ na jednu či druhou stranu dělicí středové čáry. Tím určují „svůj“ další osud v rámci probíhající „hry“. Helgard Haug k tomu dodává: „Vzrušující je samozřejmě to, že většina z nich volí možnost být někým jiným, než jsou ve skutečnosti - mění své pohlaví nebo například využívají této příležitosti, aby odpovídali politicky nekorektním způsobem. Hraní si s identitou je tím, co je vzrušující na kyberprostoru. (...) Ačkoliv máme zkušenost, že u témat jako například potrat, je pro publikum těžké hlasovat proti vlastnímu přesvědčení, od okamžiku odpovědi, ať už je to ano nebo ne, vzniká dopad na společnost, kterou pomáhají utvářet.“¹⁵²

Diváci jsou nuceni dělat rychlá rozhodnutí o tom, zda studovat, jakou volit profesi, pro kterého prezidenta hlasovat, ale i jak se postavit k ožehavým tématům jako sebevražda či postoj státu k lidem neproduktivním, postiženým a k sociálním dávkám. Samozřejmě je vše provázáno rizikem, že na základě některého z rozhodnutí jejich „avatar“ zemře a tedy jejich hra skončí, dříve než by chtěli, případně že se jim realizovaná životní dráha nebude příliš zamlouvat. Haug podotýká, že u diváků probíhá silná identifikace s postavou a na konci představení mají intenzivní potřebu sdělovat si svůj životní příběh. Navíc se i v tomto případě otevírá otázka patrná i v jiných projektech Rimini Protokoll: Kdo je v tomto případě herec a kdo režisér?

¹⁵² DITHMER. 77 s.

Posledním projektem, u něž se v této kapitole zastavíme, je *50 kilometrů složek*. *Procházka ve Stasi rozhlasové hře*.¹⁵³ Tento formát, uvedený poprvé v roce 2011 v Berlíně, jsem měla možnost sama absolvovat v roce 2013 v jeho drážďanské modifikaci, uváděné pod názvem *Radioortung - 10 kilometrů složek v Drážďanech. Stasi audio-procházka*.¹⁵⁴ Jedná se vrcholně „technokratický“ projekt. Účastníci po registraci obdrží od organizátorů mapu Drážďan s označenými puntíky, volný lístek na veřejnou dopravu, drahý dotykový mobil s nainstalovaným GPS modulem a sluchátka. Jakákoliv dramaturgie tímto momentem končí. Divák de facto náhodně prochází ulicemi a objekty města a v označených místech poslouchá nahrávky, které se nějakým způsobem týkají problematiky tajné policie Stasi.

Je už osobní volbou každého z účastníků, zda se pokusí obsáhnout co nejvíce zvukových bublin či zvolí volnější procházkové tempo a jestli jej bude zajímat více to, co se odehrálo ve středu města a nejvýraznějších „turistických“ lokalitách, případně zda se záměrně vydá do periferních oblastí. Získávané informace se do značné míry opakují. Jedná se o digitálně vyčištěné nahrávky udavačských telefonátů, výslechů a svědeckých výpovědí, které jsou často spojené s konkrétním místem. To je doplněno osobními vzpomínkami, sebehodnotícími „omluvami“ a faktografickými údaji, často až neadekvátně obecného rázu. Například že za komunismu byl problém sehnat zboží a často se získávalo pod pultem, nebo že v divadlech probíhaly v roce 1989 demonstrace. Vystává otázka, pro koho je projekt určen a zda jeho hlavní ambicí není pouze fascinovat dokonale zvládnutou technologickou stránkou.

Veškerá interakce, fungující byť na virtuální bázi například v *Call Cuttě*, je zde zastoupena občasným obdržením SMS, která má provokovat vztahy v rámci skupiny: „Jeden z lidí ve tvé skupince tě udal...“ To, co lze přijmout jako přirozenou divadelnost

¹⁵³ *50 Aktenkilometer - Ein begehbares Stasi-Hörspiel.*

¹⁵⁴ *Radioortung - 10 Aktenkilometer Dresden - Ein begehbares Stasi-Hörspiel.*

v rámci veřejného prostoru, jako řízené pozorování neznámých lidí a interpretace jejich chování, lze již velmi obtížně v rámci úzké skupiny přátel, s nimiž člověk nejčastěji tuto akci absolvuje. Znamenalo by to, že sám sebe nutí hrát nedůvěřivost vůči politické spolehlivosti svého partnera etc. Jako racionální stimul ano, jako prožitek to není možné. O něco lépe vyznívalo, když byly tyto návodné zprávy velmi obecné a týkaly se celého prostoru a neznámých lidí: „Dostal jsi informaci, že se na tomto náměstí za chvíli něco stane“, případně: „Nenápadně pozoruj, kdo je vůdcem opodál stojící skupiny.“ Přesto je zcizovací efekt natolik silný, že brání skutečné vnitřní participaci a přijetí hry. Ve hře je ostatně ve všech jejích teoretických definicích distance zapovězena, jinak nemůže skutečně nastat.

Jistě má svou váhu připustit si fakt, že každý roh, fontána, ulice, okno, instituce jako pošta, obchodní dům, park, jsou spojeni s velmi silnými osobními příběhy. Díky osobnímu procházení těchto míst fakta získávají konkrétnější platnost, než přečtení novinového článku. Je otázkou, zda fyzická únava z chůze a postupná otupělost z vršených informací upozorňuje člověka na přirozenou potřebu úniku od „nepříjemné politické minulosti“, nebo je to jen logický důsledek této otevřené formy, která nijak nepracuje s gradací, emocemi a reálnou aktivizací publika. Navíc onen absentující osobní rozměr, stejně jako nemožnost nahlédnout některá fakta do větší hloubky (například návštěvou bytu reálného člověka) v konečném důsledku způsobili, že projekt často evokoval didaktickou procházku městem podpořenou audioprůvodcem. Některé z funkčních nápadů (prožívání města bylo na pár místech podkreslené hudbou) či princip hry nebyly dostatečně využity.

Tímto příkladem bychom tedy rádi upozornili na největší problém, kterému Rimini Protokoll po třinácti letech nebývale plodné tvůrčí práce čelí. Jistá zmechanizovanost přenášených projektů, forma a technická stránka převyšující nad

obsahem, touha po stále větší technické náročnosti, která začíná vytlačovat primární objekt jejich zkoumání: vztahy a souvislosti týkající se člověka.

4.1.3 REMOTE BERLIN

Formát projektu *Remote X* z roku 2013, v němž je písmeno X vždy nahrazeno názvem města, na jehož parametry je projekt následně uzpůsoben (Curych, Vídeň, Basilej...), je audio-performativním konceptem Stefana Kaegio. K podrobné analýze jej volíme ze dvou důvodů. Jednak proto, že jeho realizaci *Remote Berlin* můžeme reflektovat na základě vlastní divácké zkušenosti, druhým důvodem je skutečnost, že se jedná o ideální příklad nejaktuálnějšího tvůrčího jazyka a směřování Rimini Protokoll.

Některé z výchozích parametrů známe již z předešlých projektů. Scénografii tvoří dané město se všemi detaily a lokalitami, zdánlivě všedními, stejně jako těmi, které člověk běžně neuvidí. Divák zde splývá s expertem, žádné jiné osoby v projektu nevystupují. Účastník je řízen pouze prostřednictvím hlasu, který mu dává instrukce kam jít, co vidět a dělat. Projekt je postaven na aktivním využití moderních technologií. Podstatným novým rozměrem, oproti *Call Cuttě* či procházení drážďanskými zvukovými bublinami nahrávek o Stasi, je skutečnost, že v *Remote Berlin* se aktivně pracuje se skupinou padesáti účastníků jako s kompaktním davem. Diváci na začátku obdrží sluchátka a lístek na hromadnou dopravu a poté již pouze poslouchají instrukce. Dalším posunem je, že s nimi nekomunikuje živý člověk, ale virtuální ženský hlas známý z automobilových navigací.

V *Best Before* diváci ovládají svého počítačového „avatařa“, v *Remote Berlin* se sami stávají postavou počítačové hry. Plní totiž příkazy svého „hráče“ či „režiséra“, ačkoliv ten zde získává charakter umělé inteligence. Hlas dodává informace o směru cesty, povoluje přejít na přechodu, vybízí k aktivitě, pokud aktéři váhají splnit požadovaný úkol a hlasitě podporuje či chválí, když je příkaz splněn. Účastníci dostávají požadavky na to kam se dívat, často i jakým způsobem. Začíná se pohledy nahoru na vysoké berlínské budovy a vzájemným pozorováním se v rámci skupiny. V průběhu představení se stále více hledí

kolem sebe a pozornost se zaměřuje na náhodné kolemjdoucí, na konci shlížejí z jedné na začátku předjímaných výškových budov. Nacházejí se tedy ve zcela obrácené perspektivě. Krom chůze a instruovaného dívání jsou aktéři vybízeni i ke zcela konkrétním aktivitám, jako je organizované zavazování tkaniček či vzájemné focení se na mobilní telefony. Vše je účastníky přijímáno automaticky a samozřejmě. Efekt hry funguje, diváci se dobrovolně a bez ostychu stávají performery ve veřejném prostoru.

Hlavním důvodem proč je publikum schopno přistoupit na princip hry (a pro nezaujaté pozorovatele zvenčí i nepopiratelný exhibicionismus) je vědomí, že člověk zde nevystupuje jako jednotlivec, ale stává se součástí velké skupiny, davu. Padesát lidí se sluchátky stačí k tomu, aby si jasně definovalo, že je normální hledět z perspektivy „my“ a určovat vlastní pravidla. Neustálá oscilace mezi vidět a být viděn, je jedním z nejvíce vzrušujících aspektů *Remote Berlin*. Účastníci si jsou dobře vědomi, že jejich hromadná přítomnost a nestandardní, extravagantní (a zároveň v rámci davu totožné) chování náhodné kolemjdoucí mate nebo baví - a je pro ně divadlem. Zároveň se sami účastníci touto veřejně projevanou hravostí dobře baví. A hlas ve sluchátku je neustále instruuje, aby naopak sami vnímali všední život jako divadlo a kolemjdoucí jako herce.

Stopy divadelnosti se tematizují a rozkrývají na mnoha úrovních: prostor, divácká perspektiva, přidělování rolí, fungování ustálených divadelních konvencí, vztah hudby k budování emocí, stejně jako úmyslné sdělování pohnutých „dějových okolností“. Jelikož se celým projektem nese téma manipulace, aktéři si musí uvědomit i manipulativnost divadla. Virtuální hlas je provede vestibulem metra, nechá je postavit se u jedné ze stěn a vyzve k vnímání prostoru, jako by se jednalo o jeviště. Stupňuje se atmosféra očekávání. Vzrůstají pochyby, zda hráč na kytaru je náhodný či naaranžovaný. Tím, že aktéři stojí a intenzivně pozorují okolí, poutají pozornost a posilují v lidech dojem, že se na tom místě odehrává něco důležitého. Stupňuje se napětí, atmosféra. Přichází instrukce zatleskat okolním lidem za to, co se hráli. Skupina se sluchátky,

zformovaná v těsném zástupu, vypadající, jako by se měla fotit, přestala být díky zařazení potlesku v pozici performerů. Okamžitě se stala hodnotícími diváky. Kolemjdoucí se začali otáčet, netušili, kdo a za co potlesk sklidil a zda jim něco neuniklo. Uniklo jediné: volba označit skutečnost za umění a tento fakt pevně přijmout. Duschampův *ready made*...

Obdobně provokují Rimini Protokoll prostřednictvím své virtuální průvodkyně při rozkrytí manipulativní síly, jakou nese v divadle hudba. Skupina se ocitla na nástupišti metra. Bezprostředně po odjezdu soupravy je prostor liduprázdný. Hlas na to okamžitě upozorňuje: „Cítíte se smutní, nikde nikdo“. Evokované pocity se okamžitě dostaví. Přichází další sdělení: „Tento pocit ale dělá hudba, kterou slyšíte.“ Skutečně si uvědomujeme, že již pár okamžiků posloucháme velmi melancholickou až tíživou instrumentální hudbu. „Pohnutý dramatický příběh“ přichází vzápětí: „Na této stanici metra běžně stojí prostitutky, které se zde prodávají.“ Každý je začíná okamžitě hledat. „Divák“ nemá více indicií, než uvažovat, která z postávajících mladých žen by mohla do této kategorie spadat. Bohužel nutno konstatovat, že toto „oživování“ míst mimoděčnými postřehy o lidských příbězích a otisku bylo využito zcela minimálně, přestože patřilo k nejsilnějším momentům představení.

Obdobně silný dojem vyvstal hned v úvodu představení, kdy se ozval křik z dětského hřiště, za plotem však nikdo nestál. Myšlenka na absenci dětí tam, kde by měly být, okamžitě vyvolávala velmi silné osobní interpretace toho, co se stalo s těly dětí, když slyšíme pouze jejich hlasy. Vše bylo umocněno tím, že se diváci následně měli dotknout drátěného plotu hřiště. Divadlo bez herců, vězení, koncentrační tábor, to vše vyvstalo v paměti, aniž by k tomu bylo publikum jakkoliv nabádáno. Stačilo využít atmosféru, kontrast a čitelnou metaforičnost, tedy typické divadelní prostředky. Otázka „divadelní optiky“ byla spíše naznačena: „Udělejte si z prstů dalekohled a dívejte se

kolem sebe v úhlu devadesáti stupňů“. Tento spíše filmový, než divadelní hledáček samozřejmě umožňuje více si uvědomit detail, který běžně na úkor celku zaniká.

Zůstaneme-li ještě chvíli u tématu skupiny či davu, je třeba upozornit na skutečnost, že Rimini Protokoll čistě náhodně rozdělili diváky do tří podskupin. Skutečnost, že budou účastníci rozděleni, není dopředu známá, až následně začne být patrné, že každá část lidí vždy dostává trochu jiná zadání a podněty, protože se chová trochu jinak. Většina akcí probíhá společně, o to výrazněji působí úkol pozorovat skupinku, jejíž chování je na základě námi neslyšených instrukcí odlišné. Posléze se perspektivy mění, ti co jednali, následně pozorují, jen z jiného místa. Skupiny se nikdy nerozejdou úplně, jen se občas těmito drobnými odlišnostmi posiluje jedno z ústředních témat: Kdo je herec a kdo je divák? Což se děje i v interním měřítku. Nejlépe to můžeme demonstrovat na dvou příkladech.

Aktéři jsou navedeni před budovu pošty. Část z nich je vyzvána, aby vešla dovnitř prosklenými dveřmi. Ostatní prosklenými dveřmi pozorují, jak budou na tento akt reagovat nezainteresovaní lidé i samotní aktéři. Další vstupují, až když první skupina prostor opustí protějšními dveřmi. Čekání prvních, co poštovní budovou prošli na „zbytek“, je pochopitelně motivováno a přicházejí instrukce jakým způsobem je vítat, jaké emoce cítit.

Druhý z mnoha příkladů je vyzvání k závodu. Část se rozběhne a bohatě podporována virtuálním hlasem závodí až do konce. Někteří dostanou za úkol vzdát běh v jeho průběhu. Třetí skupina je přesvědčována o tom, že takto běhat je nesmysl a vůbec na to nemají přistoupit.

Silnou zkušeností je navazování intenzivních vztahů s okolím. Ačkoliv se kolemjdoucí nikdy „neatakují“ přímo, některé projevy skupiny k reakcím okolí značně vybízejí. Nejmarkantněji je to vidět v případě cestování vagónem metra, kdy skupina

dostává za úkol se dívat neznámým lidem do očí. Tato činnost není ve veřejných dopravních prostředcích úplně běžná, vede tedy k okamžitému navazování byt' nevyřlovených mezilidských vztahů. Někdy dokonce iniciovali vztah kolemjdoucí: usmívali se, mávali, fotili. Velmi bouřlivě reagovali prodavači v indických a arabských bistroch rychlého občerstvení. Jejich komentování, gestikulace a pískot bylo jediným momentem, kdy se okolí projevilo aktivněji než účastníci projektu. Je nutno podotknout, že chuť jít o krok dál a navazovat skutečné, reálné vztahy k vnějšímu světu u účastníků postupně sílila, přestože nebyl dán prostor k realizaci.

Pro Rimini Protokoll je, jak již bylo mnohokrát ukázáno, koncepční práce s hudbou a zvukovou složkou jedním ze signifikantních znaků rukopisu. V *Remote Berlin* hudba silně podporuje rytmičnost chůze (účastníci jsou občas vyzváni, aby se pohupovali v jejím rytmu), velmi silně působí v již zmíněné melancholické náladě na nástupišti metra, její veselá, rytmická modifikace podporuje ve vagónu metra kolektivní hravost a uvolněnost (zakončená prosbou, ať každý vyskočí ze dveří na místo toho, aby standardně vystoupil). Je v tom možno spatřit i odkaz na veliké množství lidí, kteří procházejí ulicemi se sluchátky na uších, aby cíleně posilovali svou distanci od okolí, uzavření ve svém vlastním „rytmu“. Zcela zásadní roli zde sehrávají i ruchy. Pochod, řev demonstrantů, projevy politiků. To vše jen z jiných perspektiv umocňuje neustále přítomné myšlení o davu a jeho síle. Například zvuk blížících se demonstrantů je velmi nepříjemným vjemem. Naopak v obchodním centru se ambientní, elektronické zvuky a melodie spolu s moderní architekturou spojují do přízračné sci-fi atmosféry, u obchodu s modely vojáčků a replik zbraní je to narušeno agresivními zvuky výstřelů a boje tak, jak zaznívají v počítačových hrách. I u fontánky se myšlenky o vodě zvukově silně podtrhují.

Víme, že Rimini Protokoll rádi pracují s kontrastem. To je patrné i na „šokujícím“ zážitku ticha, poté co virtuální průvodkyně navede skupinu do kostela. Tam na tuto skutečnost samozřejmě upozorní, čímž ji pojmenuje a uvede v život. Vysloví pár

provokativních úvah k zamyšlení a přichází jeden z mála momentů absolutního klidu, zbavení se tlaku neustálých instrukcí. Skupina získává prostor pro osobní kontemplaci. Jedná se o mimořádně silný zážitek. Ten je následně vyrušen druhou kontrastní proměnou. Příjemný, ženský hlas se změní v mužský. Podstatně tvrdší a nesmlouvavější. Samozřejmě nezapomene účastníky navést na myšlenku, že by se měli cítit zklamaní, protože si na onu ženu zvykli a navíc jsou ženské hlasy mnohem příjemnější na poslech. Podotýká, že devadesát procent hlasů, které se používají v automobilové navigaci, jsou hlasy ženské. Proměna celkové nálady je však umocněna především tím, že pohled na svět „mužského průvodce“ je méně laskavý a otázky kladené publiku tvrdší.

Právě u těchto otázek se nyní zastavíme. Tvoří totiž poslední myšlenkovou rovinu *Remote Berlin*. Od počátku je probíhající činnost lidí pojmenovávána a tématizována. Upozorňuje se na emoce, ať už vlastní či okolních lidí: „Co si ten člověk asi myslí?“ A neustále zaznívají flozoficky znějící konstatování o tom, jak se každá kapka vody postupně mísí ve vodní hladině. Případně jsou lidé vyzváni, aby ponořili prst do vody, což vede k následné tématizaci vztahu příčin a následků, na základě metaforiky drobných vlnek vzniklých na vodní hladině kašny v obchodním centru. V kostele je upozorňováno na potřebu poslouchat vlastní hlas, na poště se poukazuje na fakt, jak lidé zcela automaticky a bez odporu stojí ve frontě - a je kladena otázka, proč někdo neudělá něco jinak. V metru se tématizuje samota navzdory těsné blízkosti ostatních lidí. U obchodu s modely vojáčků je dle logiky věci rozebírána absurdita války a násilí. To vše ústí do pointy, poté co se účastníci v závěru přesunou na venkovní terasu vysoké nemocniční budovy, z níž hledí dolů na město.

Lidé na ulici ztrácí v pohledu z výšky nemocniční terasy své individuální rysy, mění se v drobné částičky podobné mnohokrát tématizovaným kapkám vody. Objeví se kouř mlhostroje. Evokuje nemocniční desinfekci, stejně jako je aluzí na plynovou komoru. Přichází poslední komentář, apel k zamyšlení, který by měl být pointou celého

představení, ačkoliv se vlastně jedná jen o pojmenování faktů, které si aktéři po celou dobu uvědomují: „Chováte se jako masa, vzdáváte se individuality a slepě posloucháte všechno, co je vám řečeno. Je tedy načase se zase rozejít, převzít nad sebou kontrolu.“ Lidé tedy odevzdají sluchátka a svůj „dálkový ovladač“, „remote control“ svého *Remote Berlin*, a odcházejí. Udržet jednotu s bývalými spoluaktéry se nadále nedaří, lidé se skutečně okamžitě rozcházejí.

Projekt *Remote Berlin* nabízí mimořádně silný zážitek a možnost zažít unikátní divadelní formát. Rimini Protokoll předvádějí bezchybně fungující technologický zázrak: čtyři dokonale promyšlené, odlišné verze a přesto do sebe dokonale zapadající verze „představení“ (krom tří německých existovala i jedna v angličtině). Mají natolik promyšlené ovládání, že pokyn k vykročení přes přechod přichází skutečně ve vteřině, kdy se rozsvítí zelená a slyšitelnost není horší ani při cestování metrem nebo nemocničním výtahem. Projekt řeší několik velmi podstatných otázek: mnohokrát zmíněná ztráta individuality a slepé, masové poslouchání příkazů, stejně jako kouzlo a nebezpečí manipulace (to, že se zde jedná o manipulaci v divadelních intencích, nijak neoslabuje její působivost). Zamyšlení se nad podstatou divadelnosti ostatně není pro publikum moderního divadla nijak nezajímavá zkušenost.

Problematická je však nedostatečná dramaturgie celku a hierarchizace předestřených témat. Jednak jsou příliš proporcčně rozvrstvena a v žádném z nabízených témat se nejde do větší hloubky, aby zbylé motivy mohly být vnímány jen jako doplňkové. Tématika umělé inteligence je přítomná jen v použití počítačového hlasu, více se nerozvíjí. Stejně jako možný odkaz na reality shows v duchu Big Brother, který se dostavuje spíše v chuti celek ex post nějak interpretovat, než že by přicházely konkrétní spojnice už v průběhu představení. Obdobný problém je i s celým motivem počítačové hry. Na tuto skutečnost lze přistoupit, ale pro větší identifikaci se zákonitostmi počítačových her chybí více „povelů“ a zdolávání překážek, stejně jako ohrožení

z vnějšího světa či v rámci skupiny. Filozofické sentence a tematika perspektiv jak nahlízet okolní svět navíc tyto „akční“ odbočky (např. běžecký závod) staví spíše mezi slabší místa projektu.

Chybí i jasná myšlenková a prožitková gradace. Po jisté době se dostavuje dojem monotónnosti a zbytečné variování již řečeného. Onen absentující celkový vývoj a hierarchizace v důležitosti témat je tedy první slabinou. Druhou je skutečnost, že inscenátoři ve své fascinaci technikou a dokonalou logistikou formy více neaspirují proniknout otíraným tématům pod povrch. Ať už se to týká myšlenkové roviny nebo absence hlubšího rozvinutí většinou jen naznačených jevů a silnějšího zásahu do veřejného prostoru. Do kritizované fronty na poště se nijak nezasáhlo, ve stejné frontě stáli na závěr účastníci, aby vrátili zapůjčená sluchátka. Chybělo větší využití síly davu ve vztahu k jednotlivci, silnější atak okolí a možnost navázat reálný vztah, stejně jako více prostoru pro vlastní kontemplaci, celkovou haptičnost a konkretizaci míst ve vztahu k lidským osudům. To co v letmých náznacích vyvolávalo nejsilnější reakce.

Celková pointa nebyla bohužel pointou v pravém slova smyslu, ale jen pojmenováním již delší dobu rozpoznané skutečnosti. Chyběl jakýkoliv akt „katharsis“ nebo nečekaného zvratu, změny v dosavadní perspektivě. Dým z kouřostroje, u jehož zařazení lze spekulovat, zda se jedná o touhu po efektu či ironizaci téhož, finální intenzitu přinese jen stěží. Rimini Protokoll tak ukázali v jediném představení nejsilnější i nejslabší stránky cesty, kterou za oněch třináct let urazili.

4.2 TELEMACHOS: CESTA Z KRIZE

Zabývat se inscenací řeckých režisérů Anestise Azase a Prodroma Tsinikorise *Telemachos - Should I stay or should I go?*¹⁵⁵ se v kontextu této práce může jevit jako anachronismus. V době, kdy jejich učitelé Rimini Protokoll¹⁵⁶ hledají stále extrémnější formální tvary, divadlo jako *ready made*, a kloní se ke stále dominantnější technokracii a organizační dokonalosti, přinášejí tito dva mladí tvůrci opět pevný inscenační tvar, uváděný v tradičním divadelním prostoru. Přesto nelze jejich práci tak snadno přehlédnout. *Telemachos* totiž nabízí formu, která je do značné míry odpovědí na častou otázku, zda je dokumentární divadlo divadlem.

Téma je nasnadě - a je velmi trefně zvolené. Řecká krize z pohledu těch, kterých se nejvíce týká: Řeků, kteří se rozhodli chtě-nechtě Řecko opustit a odejít do novodobé „svaté země“, do Německa. To je vzhledem ke své ekonomicko-politické pozici neoddiskutovatelným hegemonem Evropské unie a Angela Merkelová metaforickým temným andělem panujícím nad životem a smrtí lavinově bankrotujících států. Na tomto pozadí vyvstává velmi aktuální dialog řecko-německý, vedený tentokrát ze zcela privátní perspektivy. Objevují se zde dobře známí „experti všedního dne“ v podobě dvou generací řeckých emigrantů. Ti první odešli do Německa jako „gastarbeiteri“ 50. a 60. let dvacátého století a dávno se etablovali, druzí jsou emigranti dneška, mladí Řekové, kteří kvůli krizi nemají šanci získat ve své zemi práci. Chybí jim jakékoliv vidina perspektivy, bez ohledu na to, jaké mají vzdělání a schopnosti.

Scénografie je tvořena podlouhlým stolem, s jídlem a červeným vínem, v pozadí je očekávatelné projekční plátno. Je k dispozici dataprojektor, jimž mohou experti promítat své fotografie a důležité materiály, vepředu stojí mikrofon pro důležitá sdělení.

¹⁵⁵ Premiéra 11. 1. 2013 v berlínském divadle Ballhaus Naunynstrasse v koprodukcí Kultursprünge, Projektor, Onassis Cultural Centre, German Federal Cultural Foundation a athénské Goethe Institutu.

¹⁵⁶ Pro Rimini Protokoll pracovali jako asistenti režie a spoluautoři rešerší při jejich řeckém projektu *Prométheus v Athénách*.

Krom přítomného jídla je „řecký design“ podpořen podlahou, na níž je mozaika s antickým vzorem. Především se však na scéně nachází malý kuchařský pultík, na němž někteří z aktérů v průběhu večera krájí zeleninu a zcela mimoděčně vaří polévku. Proti velmi efektním scénografiím Rimini Protokoll, s metaforickými významy a sofistikovaným light-designem, působí *Telemachos* prostě. Má však silnou devizu v neformální, téměř rodinné atmosféře. Uvolněnost prostředí se promítá do uvolněného jednání protagonistů.

Svým tématem se inscenace dotýká širokého diváckého spektra a nemusí se zdaleka jednat pouze o Řeky a Němce. Zprávy o rostoucí evropské krizi a apokalyptické hrozby euroskeptiků jsou po delší dobu neodmyslitelnou součástí obecného paradigmatu. Trojjazyčnost¹⁵⁷ inscenace k dojmu o mezinárodním přesahu silně napomáhá. Téma neustále osciluje mezi privátním a veřejným. Inscenace si navíc klade za cíl, aby nebylo určeno jen zainteresované skupině ale zároveň se nestalo obecně vágním. K tomu zvolila režijní dvojice trojici kroků, které zároveň pomáhají formulovat unikátnost jejich inscenačního jazyka. V první řadě jde o specifickou volbu expertů, dále o použití obecně platného metaforického rámce a nesporným vkladem je i vysoká míra humoru. To vše směřuje k výrazně divadelnímu pojetí dokumentárního divadla.

V inscenaci *Telemachos* jsou přítomni experti dvojího druhu. První spadají do klasického principu nastaveného Rimini Protokoll: odborník, skandalista, oběť doby... Konkrétně jde o politickou aktivistku, majitele restaurace a kasina, který jako někdejší „gastarbeiter“ postupně vydělal a poté prosázel obrovský majetek. Dále je zde DJ a majitel hudebního obchodu, který se kvůli krizi stal nezaměstnaným. Jako kontrapunkt (též známý z modelu Rimini) se zde objevuje i muž z druhé strany. V tomto řecko-německém dialogu jde logicky o Němce, jímž je mladý dramatik, sympatizant s „řeckou

¹⁵⁷ Střídavě se mluvilo německy a řecky, v závěru aktéři několikrát přešli do angličtiny. Po celou dobu bylo možné číst tituly v obou jazycích, kterými se zrovna nemluvilo.

otázkou“ Jens Hillje. Potud nic, co bychom neznali z kanonických inscenací dokumentárního divadla. Odlišná je zde však druhá část expertů, jimž jsou profesionální herci.

V případě *Telemacha* nelze mluvit o schizmatu autentický odborník vs. fiktivní postavu hrající herec, který z podstaty své profese pravdu pouze předvádí a autentičnost markýruje. Tím, že jsou zvolení herci také Řekové, mohou zveřejňovat své osobní výpovědi a příběhy stejně neoddiskutovatelně, jako kdokoliv z expertů. Zároveň ale dokážou kdykoliv (a děje se tak často) přejít do silné divadelní stylizace a vytvářet přesně zahrané a vypointované situace. Jednoznačný příklon od prostého konstatování faktů k teatralitě neubírá na pravdivosti výpovědí, zároveň se však obloukem vyhýbá občasné trapnosti a šroubovanosti pramenící z náznaků hraní či markýrování jinak pravdivých činností v podání expertů, jak jsme zmínili například v inscenaci Rimini Protokoll *Vùng biên giới*.

Rámec *Telemacha* je určen, jak název napovídá, Homérovou *Odyseou*. Začíná a končí Telemachovou promluvou a otázkami, které pokládá. *Odysea* zde neplní pouze roli ikonického řeckého artefaktu. Jejím dominantním motivem je cesta. To (nejen s ohledem na podtitul *Should I stay or should I go?*) s celkovým pojetím inscenace zabývající se emigrací a hledáním domova (nového) silně rezonuje. Vztah mezi řeckou krizí a Homérovým textem se neustále v nejrůznějších podobách scénicky manifestuje, což zároveň rytmizuje a posouvá celou inscenaci. Patrné je to například ve využití metafor, jakou je plavba mezi Skyllou a Charibdis. Tato je převedena na situaci mladých Řeků, co právě dokončili své vzdělání: odejít ze země zmítané krizí, oslabit tím její životaschopnost i možnost uzdravení zároveň v sobě vyrvat pomyslné kořeny, anebo zůstat a vzdát se osobní perspektivy, možnosti profesního uplatnění a jakýchkoliv politických, ekonomických a sociálních jistot.

Inscenátoři se přiklánějí ke čtení *Odyssey* prizmatem postavy Telemacha. Jeho cesta není na rozdíl od postavy Odyssea cestou extenzivní, založené na zdolávání dálek, ale intenzivní, cesta-přeměna dítěte v muže, což vzhledem k věku a osobnímu situaci inscenátorů naprosto tematicky rezonuje. Navíc, už sama tato perspektiva je pro uchopení starořeckého eposu mimo intence pouhé „dobrodružné cesty“ dramaturgicky objevná. Zároveň to přesně vystihuje situaci mladých Řeků, na kterých leží zmíněný paradox krize *Should I stay or should I go?* Telemachos přihlíží, jak nezvaní ženichové konzumují a plundrují jeho majetek, až se posléze rozhodne problémem aktivně řešit. V rozhovoru,¹⁵⁸ který před premiérou inscenace uveřejnil Tsiničoris, zaznívá zajímavá definice: Odyssea je knihou o krizi. O krizi rodiny, pocitu domova a z toho plynoucí krizi země. Všechny hlavní postavy čelí obrovskému tlaku, který může každým okamžikem skončit katastrofou. Neustále hrozí válka a zánik. Návrat Odyssea nepřináší „happyend“, ale krveprolití a silný pocit odcizenosti a deziluze. Řád je udržen pouze zásahem bohů. Jak ale Tsiničoris dodává, současné Řecko žádný deus ex machina z krize nevyvede. To je názor silně patrný v celkovém vyznění inscenace.

Krom myšlenkové roviny je využití antického textu podstatné i pro celkovou divadelnost. Dokládá to hned úvodní scéna: Tsiničoris čte do mikrofону pasáž z Homéra, čímž vzniká silně atmosférická, ryze divadelní expozice. Teprve poté přicházejí experti. Představí sami sebe na promítaných fotografiích, komentovaných s velkou nadsázkou (komický starý Řek s bujnými kníry nad fotografií dodává: já jsem ten nejhezčí, Němec má na nahé hrudi šle z tyrolského kroje...). Vzniká silný kontrapunkt implikující budoucí dynamiku inscenace: osobní výpovědi expertů střídané s divadelní zkratkou. Další příklad: poté, co jeden z expertů líčí, jak jej zachránila od deportace mladá policistka tím, že s ním bleskově otěhotněla, je puštěn fragment ze starého řeckého filmu. V něm

¹⁵⁸ URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=k3dCCpCSBZ8>>.

vidíme pasáž Odysseova setkání s Kirké, které je extrémně směšné svou strnulostí a dlouhými, nvyými pohledy.

Jedna z nejdivadelnějších částí *Telemacha* je parafráze Odysseova sestupu do podsvětí. V groteskní, silně ironické nadsázce se tři herci uvedou do transu. Jedním z nich je dívka, která o sobě na začátku prohlásila, že v Řecku vystudovala psychologii (a otevřela tím palčivé téma vzdělaných mladých lidí, kteří ovládají několik světových jazyků, aby poté co emigrují, mohli zastávat sice přijatelně placenou, ale zcela podřadnou práci, jako úklid v domácnostech). Jakožto psycholožka tak nabídla zmíněné „oraculum“ coby účinnou terapeutickou metodu. Při této „terapii“ herci otevřou propadlo z něhož se vyvalí kouř a mladí Řekové vyslovují groteskně hyperbolizované otázky, jak ven z jejich osobní krize. Vzhledem k současným prognózám je tato vložka hledání nadpřirozených řešení krutě trefná. Tím že i v takto silné zkratce zazní osobní rovina (první mladík se ptá na to, zda si někdy najde přítelkyni, druhý zjišťuje, zda je v pořádku, že mu skoro ve třiceti denně telefonuje z Řecku jeho matka), nepůsobí to v celkovém kontextu nijak nepatřičně. Stává se to v kontextu na jiných místech probíhajících bolavých osobních výpovědí příjemně inverzním odlehčením.

Otvírá to zajímavou otázku týkající se dokumentárního divadla, kterou je přímočarost osobních sdělení. Dokumentární divadlo si klade za cíl prezentovat realitu. Pro diváky mají tato syrová sdělení obrovskou sílu. Přesto však v realitě není vše úplně jednoznačně pojmenováno a vysloveno. Rimini Protokoll se proto často zaměřují na marginální fakta, aby si širší souvislosti musel divák domýšlet. V řecké inscenaci experti sdělují své životní příběhy v maximální komplexnosti. To, co diváka provokuje a vybízí k aktivitě je jejich hojně použití divadelní zkratky a metafory. V inscenaci *Telemachos* je cenné právě to, že se jedná o dokumentární divadlo, v němž figurují herci. Jejichž výpověď tedy může i nemusí být pravdivá. Jsou-li osobní příběhy herců-expertů pravdivé nebo jen skvěle napsané, se divák nemá šanci dozvědět. To s sebou přináší

zajímavý rozměr možné manipulace. Manipulace s prezentovanými fakty ostatně ke zvolenému tématu řecké krize bytostně patří. To je patrné i z velmi cenného postřehu jednoho z expertů: je sice pravdou, že jsou Řekové krizí zcela zdecimováni, ale zároveň většina z nich vlastní iPady.

„Divadelní“ poloha *Telemacha* se ale netýká pouze herců. V drobné míře se na ni podílejí i ostatní experti. Například expertka s pomocí jednoho z herců jevištně sehraje situaci, kdy byla jako politická aktivistka tvrdě vyslýchána za účast na protirežimní demonstraci, poté vyhozena ze školy a následně nucena emigrovat. Expertka sice pouze přitakává, čímž je herecký prostor přenechán hereckému kolegovi, scéna však z její strany nepostrádá silné emocionální podbarvení. Nepůsobí tak ani jako „amatérská“ herečka. V silně komediální (divadelní) poloze je naopak zapojen přítomný Němec. Ten skutečnost, že se jedná o divadlo, a nikoli „hru na pravdu“, svými vstupy silně podtrhuje. Například začíná svůj monolog slovy: „Milý zkuškový deníčku, všichni tu mají nějaké závažné téma, jen mně se nic nestalo. Mám se prý alespoň naučit číst Homéra v originálu.“

Všichni zúčastnění jsou navíc aktivně zapojeni do paralelní akce zmíněného vaření a závěrečné konzumace polévky. To spolu s pitím vína jednak zapadá do rámce homérského (i *Odysea* je napěchována motivy jídla a vyjídání), zároveň se to propojuje s tradičním řeckým stereotypem: národní mentalita se v duchu komedií á la *Moje velká tlustá řecká svatba* točí neustále kolem jídla. Vaření se děje doopravdy, proto scénicky funguje, navíc působí jako silně smířlivý prvek. Sílící vůně prostupující divadlo nekompromisně vede k pointě: najíst se a uklidnit, bez ohledu na to, že palčivé titulní otázku nelze ani se sebeupřímnější snahou zodpovědět a nalézt uspokojivou cestu z krize.

Dynamizujícím prvkem je v případě *Telemacha* i hierarchizace účastníků daná pozicí „hlavního hrdiny“, kterým je právě Tsinikoris. Objevuje se tak paralela s častým trendem současného dokumentárního filmu, kde ve většině záběrů vidíme aktivně zapojeného, situaci komentujícího režiséra či se jako ústřední téma realizuje režisérův osobní příběh či privátní téma zájmu. Tsinikoris je přímo ztotožněn s postavou Telemacha. Po celou dobu je silně akcentován jeho vztah s rodiči, kteří si přejí, aby se vrátil z rodného Německa do Řecka, v němž studoval a udržoval si národní integritu. Děje se tak v jeho osobních, „expertských“ promluvách, pokládaných otázkách, ve scéně „orákula“ ale i v promítaných rozhovorech s jeho rodiči. Jeho rodina je ostatně „zpřítomněna“ hned na začátku prostřednictvím starého „home videa“ z oslavy jeho prvních narozenin. Odlehčenou atmosféru archivního záznamu podporuje komická interakce s probíhajícími ději na videu: „Ano, všichni Řekové kouří. A co se stane teď? Ano, teď dostanu i já cigaretu.“ Zároveň se takto silná expozice v propojení s úvodním Tsinikorisovým čtením Homéra stává zřetelným klíčem k tomu, abychom vnímali Tsinikorise jako hlavního hrdinu a průvodce inscenací. Tím je probouzena u diváka chuť podílet se na objevování jeho osobního a rodinného příběhu.

Paralelu s dokumentárním filmem evokují i dotáčky, v nichž jsou lidé zastavováni na ulicích Berlína i Athén, dotazováni na postoj k řecké emigraci. Že se nejedná o seriózní sociologický experiment je patrné z provokativnosti a hravosti ve volbě zveřejněných názorů, což na mnoha místech podporuje silná ironie a komičnost obrazová. V některých záběrech je navíc ukázán jako tazatel i Tsinikoris, což posiluje charakter osobní Tsinikorisovy potřeby nalézt prostřednictvím této inscenace nějakou odpověď. I on jde cestou převážně odlehčeného humoru.

Ze zmíněných aspektů lze vyvodit, že *Telemachos* je inscenace založená na silných kontrastech a neustálém komentování popřípadě zcizování řečených skutečností výrazně divadelními prostředky. To můžeme sledovat na oscilaci mezi přímočarou

výpovědí životních příběhů a silnou divadelní stylizací, skrze osobní zážitek propojený s vybranou pasáží z Homéra či v neustálém střídání dějů na scéně a skrze projekce. Napětí mezi „autentickým“ a „divadelním“ udržuje i využívání verifikačních prostředků (promítané fotografie, občanky, exekuční smlouvy) a zcizování, ať už v rovině hudební (očekávatelné využití písně Rolling Stones *Should I Stay or Should I Go?*) či textové (zaškrtnuté pasáže z Odyssey evokující snahu Jense Hillje, aby si jako německý dramatik našel v inscenaci také své osobní téma).

V *Telemachovi* tak vznikl velmi dynamický formát. Ačkoliv nepřináší žádné kontroverzní obsahové sdělení a zdaleka se nejedná o formální experiment. Přesto je jeho silná a fungující syntéza velkého množství divadelních prvků a autentické dokumentárnosti velmi cenným příkladem širě, v níž je možné se v rámci žánru dokumentárního divadla pohybovat. Největším kladem je v tomto případě apelace na zábavnost, která silně umocňuje divácký zážitek. Ten, jak se ukazuje, nemusí být vyvolán jen hraniční formou, racionální participací na šokujícím tématu a radostí z rozkrývání intelektuálních konstruktů. Osobní zájem inscenátorů, dotknout se zásadního tématu co nejhluběji, je jednou z cest jak neuvíznout v „krizi“ mechaničnosti a ustrnutí. Představuje tak jeden ze způsobů, jak lze se současným dokumentárním divadlem nakládat.

5. ZÁVĚR

Přestože občas zaznívají skeptické hlasy zpochybňující uměleckou suverenitu dokumentárního divadla, je potřeba uvědomit si, z čeho tyto pochyby pramení. Může se totiž skutečně jednat o druhořadou inscenaci, které ani znaky progresivního žánru k umělecké kvalitě nepomohou. V Berlíně jsme měli možnost zhlédnout v Deutsches Theater představení *Fluchtpunkt Berlin*, vycházející z rešeršních rozhovorů s berlínskými imigranty z třetího světa o jejich pohnutém životě. Téma je to bezesporu silné, ale jde o příliš „populární“ problematiku a inscenace nepřinesla žádné neznámé úhly pohledu, krom očekávaného potvrzení, že život imigrantů je skutečně velmi krutý. Příběhy navíc nebyly vystavěny dialogicky jako problém či otázka, ale se záměrným cílením dotknout se patetické, emocionální struny. V inscenaci se nevyskytovali experti, ani nebyly přítomny žádné verifikační prvky, které by dodaly „postavě“ zřetelně živý rozměr. Každou z postav sehrál některý z herců a větší míra osobní zainteresovanosti nebyla patrná. Chyběl zde onen pro dokumentární divadlo zásadní pocit dotýkání se skutečnosti a nejistota, co vše z expertových úst je pravda a co již režijní vklad a sebestylizace. Sdělované příběhy mohly být stejně tak pravdivé, jako fikční.

Postavy imigrantů navíc sehráli velmi nepřesně mladí, nezkušení herci, chyběl tedy i kvalitní divadelní zážitek, když už absentovala reální dokumentárnost. Šlo přesně o ten druh amatérského herectví, který nevidíme u expertů, protože jej nemají zapotřebí, když na scéně „pouze“ existují. Obligátní projekce byly tvořeny pouze abstraktními dotáčkami. Pouze ukazovaly metaforicky pojatý zběsilý běh herců divadelními útroby. Abstraktní scénografický objekt, pozvolna se otáčející na točně, navíc odkazoval k několik desítek let staré divadelní estetice. Chyběla gradace napětí a dramaturgická organizace celku. Dalo by se říci, že se zkrátka jednalo o špatné divadlo, jemuž není třeba věnovat pozornost. Přesto stojí alespoň za zmínku, že představení *Fluchtpunkt Berlin* a *Remote Berlin* od Rimini Protokoll byly hrány v rozmezí pouhých

dvou dnů. Propastnější rozdíl si lze těžko představit. Představení *Fluchtpunkt Berlin* je živoucím důkazem, že odkaz na dokumentární fakta ještě nemusí znamenat, že se jedná o plnohodnotné dokumentární divadlo.

Co tedy činí jeho základní předpoklady? Rozhodně to není jednotná forma. Jak jsme viděli, polohy současného dokumentárního divadla jsou neskutečně rozmanité a těžko hledat dvojici podobných kusů. Shoda panuje pouze v rámci rozpoznatelného rukopisu nejvýraznějších souborů. Na základě analyzovaných děl docházíme k závěru, že prvním předpokladem skutečného dokumentárního divadla je silná osobní participace tvůrců na projektu. To zároveň znamená jeho nepřenositelnost pro jiné tvůrce. Není-li opodstatněno, proč soubor zpracovává dané téma, případně si zvolí téma příliš obecné, není výsledkem víc, než právě obecnost. Trochu jiná kategorie je pochopitelně dokumentární drama, které se na základě vlastní textové kvality stává plnohodnotným dramatickým textem. Zpracování autentických materiálů je jen přidanou hodnotou.

Druhým předpokladem dokumentárně-umělecké kvality je schopnost tvůrců vyvážit, aby nezůstali na povrchu a zároveň nespádli do přílišné enigmatičnosti a nesdělitelnosti, čili mimo okruh přímo zaangażované skupiny. O takovém příkladu můžeme číst v recenzi Jiřího Adámka *Dobré špatné divadlo nedivadlo*. Recenzi rumunské dokumentární inscenace *Giania Cărbunariu: 20/20*, otevírá otázkou: „Dokumentární divadlo, dnes tak atraktivní, ve svých krajních podobách čas od času vyvolá v někom otázku, zdali je to ještě vůbec divadlo. (...) Co když jde o špatné divadlo? Vadí to?“¹⁵⁹ Inscenace se týká specifického lokálního politického problému a jak Adámek dodává, „jedině osobní zaangażovanost diváků může také vysvětlit fascinující úspěch představení.“¹⁶⁰ Dle Adámka jednoznačně převažoval „terapeutický“ efekt nad uměleckým a za nezbytnou položku pokládal následnou diskuzi, v níž se „rozvazují

¹⁵⁹ ADÁMEK, Jiří: *Dobré špatné divadlo nedivadlo*. In *Svět a divadlo*, 2010, č. 1, s. 69.

¹⁶⁰ *Ibid.* 70 s.

lidem jazyky.“¹⁶¹To jsou otázky, které nás u plnohodnotného uměleckého díla nemají důvod napadat.

Nevyváženou uměleckou a slabou hereckou stránku vyvozuje ze způsobu, jak byli herci do projektu zapojeni: „Ani v dokumentárním divadle není myslím obvyklé, aby aktéři částečně reflektovali o svých vlastních zkušenostech (v tomto případě hlavně o přípravách projektu a nových poznáních, která jim přinesl) a částečně na sebe přejímali svědectví jiných lidí, jež vyhledali a vyslechli). Myslím, že odtud pramení vnitřní nejistota aktérů, že totiž nevědí, kde je hranice mezi jejich (ne)hereckou autenticitou a postavami, které případně vytvářejí. Proto jsou nejpřesvědčivější osobní výpovědi, převzaté od očitých svědků, vedoucí k jasně vyhraněnému epickému herectví.“¹⁶² Adámek svou úvahu uzavírá důležitou glosou: „Mimodivadelní smysl projektu by neměl znamenat, že se před uměleckými problémy zavřou oči.“¹⁶³ U tohoto postřehu se ještě na chvíli zastavíme.

Dokumentární divadlo musí být (a ve správném případě i je) svébytným a nezpochybnitelným uměleckým žánrem. Jak jsme viděli na analyzovaných příkladech, jednalo se o tvary s jasně definovaným tématem, dramaturgií, estetikou, zvukovým a světelným designem doplněným kvalitními projekcemi či náročnou logisticko-technologickou stránkou. Výsledkem byl komplexní divácký zážitek, pro jehož dosažení stačilo přistoupit na otevřenost a pluralitu postdramatického divadla a nespojovat si potenciální katarzi pouze s dramatickou fikcí tradičních divadelních forem založených na textu a reprezentaci. To se ostatně snaží dokázat i Lukáš Jiříčka ve svém článku o Rimini Protokoll, *Obhajoba divadla v dokumentárním divadle*:

„Diváci, kteří se nevzpamatovali z prvotního šoku způsobeného faktem, že Rimini Protokoll prolomili tabu základního kamene performativní reprezentace tím, že postavili

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid. 71 s.

¹⁶³ Ibid.

na hlavu princip, podle něhož ten, kdo hraje, cosi reprezentuje, a není na scéně sám sebou se svým příběhem, se cítí tímto fantomem reality bez nadbytečných gest podvedení. Cítí se podvedeni tím, že protagonisté jsou subjekty, a nikoliv objekty inscenace, a odmítají na tuto hru přistoupit, neboť očekávají předvádění pravděpodobně, mimesis a jiný typ umělecké fantazie. Šok z toho, že osoby a reprezentované postavy jsou jedním a tím samým, se ovšem rychle rozplývá, když je expert ukázán jako součást složité divadelní mašinérie a nově či divadelně konstruované reality s hyperbolizovanou, komentující scénografií, pohybující se leckdy spíše na hranici galerijní instalace než obrazu jistého konkrétního prostředí. Kdyby díla švýcarsko-německého tria nebyla dostatečně divadelní, provokativní a celou divadelní praxi problematizující svým subverzivním potenciálem, nevzbudila by tak vášnivě diskuse na téma, kde jsou hranice divadla, jaká je role herce a kdo všechno může vystupovat na scéně, mysleli bychom si dodnes, že meze divadelního umění jsou daleko užší a nesnesou vpád mozaikovitě poskládané syrové anebo i banální reality.¹⁶⁴

Je očividné, že převažuje-li sociální stránka díla nad uměleckou, nejedná se o dokumentární divadlo, ale lehce hybridní tvar v mezích „dramaterapie“. Ta se může týkat stejně tak participujících umělců jako diváků, jak tomu bylo v případě rumunské inscenace. Pokud by tvůrci jako jsou Rimini Protokoll neměli ambice umělecké, ale sociologické či sociální, nevolili by za své výrazové médium divadlo. V mnoha rozhovorech se tak Rimini Protokoll ostře vyhrazují vůči rozměru sociální práce, který je jejich projektům často podsouván. V již dříve citovaném rozhovoru s Lukášem Jiříčkou k tomu Stefan Kaegi jednoznačně říká: „Kdyby nám někdo nabídl, ať režirujeme inscenaci o životě rybářů u něj na vesnici, asi bychom mu odpověděli, ať si ji režiruje sám. Je důležité, že sami zodpovídáme za naše rozhodnutí a že pracujeme s tématy, o nichž soudíme, že mohou něco říct společnosti o společnosti. Nejsme sociální inženýři a

¹⁶⁴JIŘIČKA, Lukáš: *Obhajoba divadla v dokumentárním divadle*.

In URL:<<http://rimini-protokoll.de/materialbox/vung-bien-gioi/65-1-Obhajoba+divadelnosti.html>>.

také nejsme záchranný tým. (...) Někteří lidé tvrdí, že ona průzkumná etapa a proces dokumentární práce je důležitější než výsledek, ale s tím se neztotožňuji, protože mě zajímá interakce s divákem, vzájemné sdílení informací nebo zkušeností mezi scénou a hledištěm.“¹⁶⁵

V této práci jsme se podrobně zabývali polohami, které do žánru dokumentárního divadla bytostně patří a není potřeba pochybovat o jejich umělecké i autentické hodnotě. To, jakými prostředky byli či jsou realizovány, se výrazně proměňuje v závislosti na období vzniku, nemenší vliv má i geografická poloha a divadelní kontext dané oblasti. Některé jeho cesty jsou již vývojově uzavřeny, například dokumentární dramata vysvětlující politické procesy z šedesátých let. Mnohé formy však zůstávají dlouhodobě populární. Mezi ně rozhodně patří zapojování expertů všedního dne a využití potenciálu site-specific. Do centra zájmu se dostávají otázky, jaké má před sebou dokumentární divadlo vývojové cesty a co naopak zůstane spojeno jen s konkrétním tvůrčím uskupením. I Rimini Protokoll, kteří v objevování a posouvání hranic žánru urazili doposud největší cestu, si uvědomují, že začínají narážet na silné limity. Vzhledem k množství paralelně realizovaných projektů, již převážnou většinu řešerší tvoří teamy jejich spolupracovníků. Opakují a přenášejí funkční modely, což ústí v jistou „muzeální“ fixaci a ohromení publika stále častěji docilují pouze prostřednictvím stále komplikovanější logistiky a výkonnějších a dražších technologií.

Pokud budou touto technokratickou cestou pokračovat ještě nějakou dobu, onen zásadní osobní otisk a ručení, stejně jako lidský rozměr patrně zcela vymizí. I z toho důvodu mají nespornou uměleckou sílu i mnohem prostší projekty. Stačí aby v nich dominoval silný osobní důvod dané tematické volby a aby byl autentický materiál organizován uměleckými prostředky. Veškeré další otázky, jako je poměr zapojení autentických a divadelních prostředků, expertů a herců, technologií, volba scénografie a

¹⁶⁵ JIŘIČKA, Lukáš: *Nejsme záchranný team*. (Op. cit.)

míra aktivizace diváků jsou už jen kartami ve hře. Záleží jen na inscenátorech, jak s nimi naloží.

6. BIBLIOGRAFIE

ČLÁNKY VE SBORNÍCÍCH, ČASOPISECH A MONOGRAFIE:

ADÁMEK, Jiří: *Dobré špatné divadlo nedivadlo*. In *Svět a divadlo*, 2010, č. 1.

BOTTOMS, Stephen: *Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective?* In *TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3 (T191).

DITHMER, Mona: *Audience controls (the) theatre with joystick, Helgard Haugs Rimini Protokoll give all power to audience at Aarhus Festuge*. In *who's there? - subjects on stage in reality*. (Miriam Frandsen a Cecilie Ullerup Schmidt ed.) The Danish National School of Theatre and Contemporary Dance - Continuing Education, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativny*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

HESFORD, Wendy S.: *Staging Terror*. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Carol Martin (ed.). Palgrave Macmillian 2010.

HOŘÍNEK, Zdeněk: *Metaforické divadlo faktu. Poznámky o jedné z cest Studia Ypsilon*. In *Skripta Y*. Jan Schmid (ed.). Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2007.

IRMER, Thomas: *A Search for New Realities. Documentary Theater in Germany*. In *TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3 (T191).

IRMER, Thomas: *Dobírat se nadhodnoty divadla. Rimini Protokoll*. In *Svět a divadlo*, 2008, č. 1.

Král, Matěj: *Radostný Kapitál*. In *Svět a divadlo*, 2008, č. 1.

KRÁL, Matěj: *Svět tržnice a tržnice světa*. In *Svět a divadlo*, 2010, č. 1.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2007.

MALZACHER, Florian: *The Scripted Realities of Rimini Protokoll*. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Carol Martin (ed.). Palgrave Macmillian 2010.

MAYEROVÁ, Françoise - VAŠÍČEK, Zdeněk: *Minulost a současnost, paměť a dějiny*. In: *Soudobé dějiny* 11, 2004, č. 4.

PŠENIČKA, Martin: *Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmann*. Divadelní revue 2008, č. 3.

SOWIŃSKA, Agnieszka: *Reality From the Bottom Up: Documentary Theatre in Poland*. Přel. Benjamin Paloff. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Carol Martin (ed.). Palgrave Macmillian 2010.

ŠKROPIL, Jakub. *Hry na pravdu*. Svět a divadlo, 2008, č 1.

ŠTĚDRŮŇ, Petr: *Kapitální expertokracie*. In Literární noviny. Roč. 18, č. 3, 15.1.2007.

VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, PELIKÁNOVÁ, Hana: *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

ON-LINE ČLÁNKY A RECENZE:

AKTOS, Normunds: *Latvian anthropology á la Alvis Hermanis*.

URL:< <http://www.criticalstages.org/criticalstages5/plugin/print/?id=44>>.

BOHADLOVÁ, Kateřina. Andrzej Wirth: Chraň bůh, abych zestárl v křesle recenzenta.

URL:<<http://www.divadelni-noviny.cz/andrzej-wirth-chran-buh-abych-zestarl-vkresle-recenzenta>>.

HULEC, Vladimír: *M. Bambušek: V době míru myslí na válku (doplňk)*.

URL:<<http://www.divadelni-noviny.cz/miroslav-bambusek-v-dobe-miru-mysli-na-valku-doplnek-rozhovoru>>.

JIRIČKA, Lukáš: *Obhajoba divadla v dokumentárním divadle*.

URL:<<http://rimini-protokoll.de/materialbox/vung-bien-gioi/65-1-Obhajoba+divadelnosti.html>>.

JIRIČKA, Lukáš: *Nejsme záchranný team. S Rimini Protokoll vytváříme umělecké reportáže*. In A2, 2010, č. 26.

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

MALČÍKOVÁ, Michalela: *Divadelná Nitra 2012 - Dva v tvém domě*.

URL:<<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/1014-Divadelna-Nitra-2012-Dva-v-tvem-dome>>.

PAVELKOVÁ, Hana: *Stefan Kaegi: Zahrajte si svého politika*. In Divadelní noviny, 12.11.2010.

URL:<<http://www.divadelni-noviny.cz/stefan-kaegi-zahrajte-si-sveho-politika>>.

RICHTEROVÁ, Olga: *Dva v tvém domě*.

URL: <http://richterova.blog.respekt.ihned.cz/c1-54570250-dva-v-tvem-dome>.

SCHNELLE, Barbara: *Copak by odpovídali čeští otcové? Výtečná generační inscenace v Berlíně*.

URL: http://zpravy.idnes.cz/copak-by-odpovidali-cesti-otcove-vytecna-generacni-inscenace-v-berline-1mc-/kavarna.aspx?c=A110518_132756_kavarna_chu

ŠTĚDRŮ, Petr: „Shoah-byznys“ - holocaust jako inspirace. In *Revue politika* 5/2003.

URL: <http://www.cdk.cz/rp/clanky/125/shoah-byznys-holocaust-jako-inspirace/>.

WEBOVÉ ODKAZY:

URL: <http://www.masinerie.blog.idnes.cz/>.

URL: http://perzekuce.cz/program_ziva.html.

URL: http://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects_date.php.

URL: <http://www.sheshepop.de/>

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=k3dCCpCSBZ8>.

ANALÝZA UMĚLECKÉHO VÝKONU: ZPRÁVA O SVATÉM KÁRÁNÍ

I. ZDŮVODNĚNÍ

Zprávou o svatém kárání jsem vědomě vstoupila na tenký led. Leč předem podotýkám, že se jednalo o krok promyšlený a učiněný s vědomím rizik, která přinese. Od počátku svého studia v ateliéru profesora Kovalčuka ve mně rostla potřeba věnovat se autorskému divadlu. Volila jsem k němu cestu skrze složité texty s filozofickým přesahem, stejně jako maximální využívání osobnosti a osobitosti herců, s nimiž pracuji, s ambicí dostávat se s nimi až do rovin osobnostního herectví. Považuji svým způsobem za zázrak, že jsem během celých pěti let nереžirovala jediný text, za nímž bych si jako potenciální dramaturg nestála. Zároveň si uvědomuji, jak spolu volba všech mých titulů souvisí.

V posledních dvou letech ve mně intenzivně sílila potřeba neustálého překračování pomyslných hranic. Pojala jsem režii v duchu: hledání jak o život. Věděla jsem, že volím složité cesty, které zdaleka nejsou určeny pro široké publikum, ale rozhodla jsem se nejít do „Marty“ s cílem vytvořit maximálně atraktivní titul, co prolomí rekordy návštěvnosti. Věděla jsem, že stojím na hranici, kdy musím přesáhnout a proměnit svůj dosavadní výrazový rejstřík groteskní, formálně opulentní stylizace, či tuto cestu dovést na nejzazší okraj. Rozhodla jsem se požadovat od svého působení v „Martě“ jediné - posunout sama sebe v myšlení o divadle a poprvé zrealizovat některé nové aspekty, co mě v souvislosti s další tvůrčí cestou začaly napadat (především se jednalo o postdramatické divadelní aspekty, divadlo esej a dokumentární divadlo). A cílem druhým bylo udělat vše pro to, aby herci dostali maximum prostoru, smysluplné protiúkony a hráli nejlépe, jak v daný moment mohou.

To bylo podmíněno dvěma aspekty, bez nichž bych toto mnoho nezmohla. Jednak důvěra profesora Kovalčuka a jeho souhlas, že smím dělat divadlo jinak a

nemohu mu ukázat scénář půl roku před začátkem. A druhým zásadním bodem byl souhlas ke spolupráci mého tehdy již „osobního“ dramaturga Martina Sládečka. S jiným člověkem by takový experiment nebyl možný. Bytostná potřeba dialogu s partnerem umělecky i lidsky inspirativním je jedna z nejdůležitějších věcí, co jsem v sobě během studia na JAMU objevila. Byť se to v plné šíři doposud realizovalo pouze s Martinem. Věděli jsme od počátku, že nás zajímá montáž zdánlivě nesouvisejících textů a lákavost nových významů tryskající z jejich konfrontace. V tom se projevuje moje předchozí studium komparatistiky, což jsem vědomě pochopila až v poslední době. Skutečně myslím neustále v intencích vztahů, paralel a juxtapozic. Proto mě nemůže nikdy plně uspokojovat interpretace (byť inovativní) pevného dramatického textu.

II. NALEZENÍ A DEFINICE TÉMATU

Komparatistická minulost se v případě *Kárání* projevila ještě mnohem konkrétněji. Absolvovala jsem před lety na FF UK seminář doktorky Blanky Činátlové s tématem těla a tělesnosti. Na ten jsem četla a interpretovala mnoho knih markýze de Sade a především jeho inspirativní interpretace od Rolanda Barthesa, který přináší zásadní postřehy o netělesné tělesnosti, rozkoši z jazykových, Sadově sterilitě, fragmentaci těla na malé segmenty, jeho pásové využívání k maximální efektivnosti, metafyzickém strachu z prázdnoty a absence hranic atd. Činátlová ráda učí Sada právě v kontrastu s Franzem Kafkou a jeho tělesností bolavě prožívanou a přepjatou. To patrně vedlo k naší volbě dvou výchozích literárních pramenů. Původní idea byla ještě mnohem širší, chtěli jsme kárání pojmut jako dějiny evropské tělesnosti. Zvažovali jsme zapojení sokolského hnutí a Olympie Leni Riefenstahlové.

Hledali jsme klíč, který by všechna témata propojil. Objevili jsme jej v podobě sebeobětování Kafkova důstojníka, jenž v naší hře nečekaně přijímá roli matky, následně brutálně umučené v Sadově budoáru. Vzápětí jsme došli k zásadnímu rozhodnutí:

začne-li se v závěrečné scéně rozbíjet a tříštit kafkovský stroj na mučení, poté, co se naplno projevil ne v důstojníkově kruhu, ale v budoáru zmechanizované tělesnosti libertinů (a tím i se současným kultem těla a maximálního výkonu, který též může ústít pouze v destrukci, když není kam stoupat), bude nutné, aby se spolu s „mučícím strojem“ rozbila i rafinovaná struktura inscenace. To vedlo k volbě, že druhá polovina představení bude improvizovaná a herci zde budou v nejvyšší možné autenticitě vyslovovat své osobní postoje k tématu těla a tělesnosti. Tím jsme aspirovali na možnost dosáhnout skutečné plurality názorů, nejednoznačné odpovědi v režijní odpovědi „jak to je správně“. Usilovali jsme o tematickou provokaci k zamyšlení. Zároveň jsme se chtěli vyhnout jednomu z úskalí postdramatiky: nesdělit pro samou pluralitu názor vůbec žádný. Lákala nás otevřenost a variabilita každého představení, kterou improvizace logicky přináší, a zajímal nás vývoj, jaký může herecké „nehraní“ v delším časovém úseku nabrat. Zároveň jsme zkusili vytvořit první krok k propojení pomyslných „expertů všedního dne“ a herců v poli dokumentárního divadla. To je ostatně téma, kterým se chci ve své práci nadále zabývat.

Na inscenaci jsme pracovali asi rok na myšlenkové rovině. Konkrétní kroky započaly asi půl roku před začátkem zkoušení. Těsně před vytvořením první verze scénáře, když bylo téma již jasně definováno, jsme se museli rozhodnout, zda zvolíme směřování v šířce či hloubce. Proto nakonec zmizela ambice věnovat se evropské tělesnosti a odebrali jsme linku Sokolů. Téma se zúžilo na duševní hlad vyvolaný absencí Boha, která vede k neustálému kárání a trýznění sebe sama. Toto kárání a bolest, kterou si způsobujeme, nás odvádí od bolesti reálné, vyvolané absencí smyslu a naplnění. Proto jako libertini zacpáváme veškeré tělesné otvory, aby toto prázdno tak hlasitě nekřičelo. S ideou věčného růstu stále zrychlujeme v touze po dosažení nejvyššího možného výkonu, ačkoliv tato touha nikdy nemůže být uspokojena a v jejím područí dobrovolně

překračujeme hranice přirozenosti. Ve zkratce: duševní hlad a tělesné kárání jako zhoubný stroj dneška.

Jako formu pro toto sdělení jsme zvolili komiks. Důvodem je schopnost komiksu redukovat realistickou šíři do maximální zkratky. Přináší zploštění tak příznačné pro současné myšlení. Krom redukce a zkratky nás oslovila i schopnost komiksu pracovat s oddělenými, orámovanými políčky, které jsou výsekem širších celků. Divák si navíc musí domýšlet, aktivně se zapojovat, aby z náznaků a fragmentů poskládal sdělení. Přesně to jsme chtěli přenést i do naší inscenace.

III. SCÉNÁŘ

Na mnoha verzích scénáře pracoval Martin až do zahajovací zkoušky a některé pasáže přibývaly ještě po začátku zkoušení. Nejprve Martin vymyslel třetí rovinu, inverzní odlehčení vůči Sadovi - Kafkovi, a to v podobě Foglarových *Hochů od bobří řeky*. Tak totiž stroj na zjištění, zda Grizzly přibývá na váze, nabízí cennou paralelu k mučicímu stroji důstojníka. Následně byla zařazena postava Krista. Vzhledem k tématizovanému hladu po Bohu, oběti, čekání na spásu, libertenskému rouhání a beznaději, jsme chtěli dát divákům další z klíčů, jak si zřetelněji tyto zákonitosti uvědomit. Od začátku jsme věděli, že chceme pracovat s „chórem“, který v duchu pohybového divadla téma tělesnosti dopoví z jiného úhlu pohledu. Jako poslední přibyly i chóru některé repliky. Konkrétně šlo o myšlenky komentující „skandálnost“ Sada, úryvky Kafkových deníků a komentář k Foglarově „nadhledské“ kondici.

Na počátku byla textově nejméně vystavena linka Krista a Grizzlyho. Těm jsme postupně dodávali konkrétní vývojový příběh. Kristovy vstupy obsáhly v maximální zkratce všech čtrnáct zastavení křížové cesty a mnoho poloh, v němž je v umění zobrazován. Grizzly měl za úkol rozvíjet téma zoufalého boje s vlastním tělem a jeho odmítání v rovině mentální anorexie. Spolu se zběsilým cvičením a sílícím hladem se

v něm téma inscenace nejvíce propojilo. Grizzlyho zoufalá potřeba být přijat a naplněn jakýmkoliv způsobem a Kristova oběť, která v našem případě neznamenal vstup na nebesa ale do „lidského pekla“ je dovedla v závěru první části do budoáru. Stane se tak těsně před tím, než se důstojník, rozhodnut ulehnout na lože smrti promění do role Eugeniiny matky a odchází k libertinům, kde nastává jeho/její smrt. Všechna políčka se na samý závěr spojila do jediného, aby se mohla rozpadnout, tak jako kafkovský stroj k jiné optice sdělování prostřednictvím improvizace.

IV. VÝBĚR SPOLUPRACOVNÍKŮ A DŮVOD ROZDĚLENÍ ROLÍ

Na základě předchozí spolupráce jsem se rozhodla oslovit scénografku Moniku Urbáškovou, přestože teprve nastoupila do prvního ročníku. Chtěla jsem po ní maximálně využít prostorový potenciál Marty a členění prostoru do různých výškových pásem, v nichž budou probíhat paralelní děje. Po úvodním tápání se nám podařilo postupně dospět k výrazně estetizovanému konsensu, s nímž jsem byla v důsledku velmi spokojená. Prostor byl využit do posledního detailu, od tahů, horizontu, propadla až po stoly. Monice se podařilo velmi dobře scénicky využít metaforické téma červené nitě, kterou libertini zašijí po nakažení přijící Eugeniinu matku. Projevuje se v podobě scénické dominanty, červeného kruhu z gumiček (vězení, které by šlo kdykoliv opustit, pokud by důstojník skutečně chtěl, které mučí právě svou nepevností a dává tisíce podnětů k fyzickému trýznění se). Niž je dále přítomna v lemování Kristova políčka, stává se lanem, na kterém vyšplhá Grizzly z propadla a ohraničuje zadní vchod, kterým vstupuje chór a v množství tisíců nitek se objevuje v červeném kosočtvercovém koberečku libertinského budoáru.

Kostýmy byly záměrně naddimenzované. Nakonec se podařilo přesně vytvořit obludnost „teatralizovaných“ libertinů s obřími odkrytými prsy, visícím penisem a odhalenou zadnicí. Kontrastně byla pojata Eugenie, v níž byla naopak naddimenzována

poloha nevinné holčičky v bílých šatech s obrovskou černou mašlí. De facto šlo o převedení našich požadavků na základě Barthesových definic libertinského světa. Důstojník v dlouhém bílém kabátu a frčkami z rudých srdcí přesně vystihoval mužsko-ženskou podstatu a charakter fanatického barokního světce. Grizzly byl ve své téměř nahotě a skautském pojetí příjemným vizuálním odlehčením, stejně jako Kristus exponovaný jako ironický Hortulanus s umělým květinovým věncem a gumáky. Chór dostal vizuální podobu vycházející z komiksové estetiky: overaly, neonové barvy a výrazné líčení. V holé, černé, prázdné scéně kostýmy výrazně vystupovaly jako živý, barevný, bytostně divadelní prvek. Tím kontrastněji působilo jejich odložení v druhé části, kde herci zůstali na scéně pouze ve svém spodním prádle a jedinečné přirozenosti vlastního těla.

Druhým výtvarníkem, kterého jsme přizvali ke spolupráci, byl mladý malíř Jan Droščák. Toho jsme požádali o vytvoření komiksové stěny, která se spustí po ukončení improvizace jako epilog, který by umožnil navrátit ještě jednou „kulisy“ předchozího příběhu. To se mělo odehrát ve schematické, zjednodušené podobě, která umožní poukázat na to, že existuje více rovin pravdy. Tím, že v komiksu byly prázdné otvory, šlo dobře ukázat, že v předpřipravené pointě lze přijmout jakoukoliv roli. Stačí zaplnit prázdné pole a je jedno zda adekvátní tělesnou částí či nikoliv.

Hudbu měl dle původní domluvy složit Vladimír Franz. V důsledku jeho prezidentské kampaně, z toho ovšem na poslední chvíli sešlo. Zachránil nás těsně před začátkem zkoušení student doktorského studia skladby Hudební fakulty JAMU, Michal Indrák. Jeho hudební řešení libertinské linky založené na stále destruovanějším zvuku spinetu a tématu důstojníka (nahrávky lidského dechu doplněné o znepokojivé zvuky smyčců) s celkovým vyzněním představení skvěle ladilo. Jediná pasáž, kterou nedokázal vytvořit, byla groteskní komiksová hudba pro příchody chóru. Z důvodu časové tísně

jsem nakonec použila pasáž z písně *Everyone comes to the freak show* skupiny The Residence.

Pro pohybovou spolupráci jsem oslovila Annu-Marii Formánkovou, studentku divadelního manažerství. Dříve studovala Duncan centre a věnuje se pohybovému divadlu. Nakonec se to ukázalo jako špatná volba, protože vzhledem k množství svých pracovních aktivit měla Anička v důsledku velmi málo času a patrně i málo invence. Pohybová stránka *Kárání* zdaleka nevytěžila svůj potenciál.

Produkční projektu se stala Eva Kašpárková a spolu s ní jej měla řešit i Šárka Mikesková. Jelikož jsme Šárku oslovili i jako herečku pro chór, protože je vzhledem ke své fyziognomii mimořádně pohybově nadaná, byl její produkční vklad nakonec minimální. Spolupráce s Evou byla bezproblémová, skvěle fungovala komunikace s „Martou“ a podařilo se jí zařídit, že jsme měli (i za přispění grafičky Anny Stránské a Martina Sládečka) mimořádně krásné programy a plakáty. Bohužel se Evě nepodařilo zrealizovat roviny aktivní propagace směrem ke specifickým cílovým skupinám, na nichž jsme byli domluveni. Propagace byla skutečně jednou ze slabin, kterou jsem vzhledem k množství jiných úkolů již nezvládla lépe vyřešit.

Nejproblematictější článkem se stali přizvaní technici. Jakub Podešva, který zodpovídal za zvuk, byl maximálně profesionální. Martin Holoubek, který měl za úkol vytvořit světla, nebyl ochoten chodit na zkoušky a jeho pomalost a neprofesionalita nás na závěr připravila o jednu z generálek, kterou jsme museli zrušit na úkor krokovací technické, jinak by hrozilo, že světla pohrbí celou dosavadní práci. Nakonec se podařilo light-design společným úsilím dotáhnout do přijatelné podoby, ale musím konstatovat, že Martin nedokáže nasvítit žádnou reprízu stejně a neustále dělá chyby, což je v představeních jako *Kárání* extrémně problematické. Pokud se tři políčka nerozsvítí v momentu, kdy mají, paralely mezi postavami nikdo z diváků neobjeví.

První absolventskou roli důstojníka jsem určila pro Terezu Lexovou, vzhledem k její schopnosti v minimalistickém herectví ustát extrémně náročné polohy. Zároveň jsem chtěla dát Tereze prostor uhrát postavu pouze hlasem a silou svého pohledu a charismatu. Další jednoznačná volba byla Kristýna Šebíková, jejíž herecký potenciál jsem chtěla po dobré předchozí zkušenosti z Gombrowiczovy *Svatby* nadále rozvíjet a dostat se k její tvrdé, sebevědomé a zároveň komediální poloze. I z důvodu jejich fyzické korespondence jsme zvolili za druhého libertina Martina Veselého. Opět mě v tomto případě lákal protityp. Chtěla jsem Martina vidět zahrát vysoce inteligentního, emocionálně vyprázdněného, záměrně submisivního muže. Postavu Eugenie jsme určili Paulíně Labudové, protože její obrovská živočišná energie a absence zábran byla absolutním kontrastem k tomu, co jsme chtěli, aby splňovala Kristýna s Martinem.

Postavu Krista dostal Dalibor z důvodu, že je dostatečně chytrý a lidsky hluboký, aby si dokázal s citacemi Nového zákona, Mastičkáře či úvah o světcích poradit. Navíc jsme chtěli, aby postava Krista byla řešena pohybově, k čemuž má Dalibor obrovský potenciál. Stejně jako Miroslav Sýkora pro obdobně fyzicky náročné ztvárnění Grizzlyho. U Mirka jsme navíc záměrně vzali do hry jeho čistou dobrosrdečnost a vysoký lidský morální postoj. Z chóru, který tvořili Jan Jedlinský, Iveta Austová, Šárka Mikesková, Miroslav Novotný, Táňa Hlostová, Lukáš Černochoch a Tomáš Červinek získali poslední tři větší prostor tím, že jim byly přiděleny repliky Foglara, Kafky a Sadeho. Důvodem této volby byla jejich osobní aktivita patrná od počátku projektu.

V. PROCES ZKOUŠENÍ

Společným rysem všech mých projektů je vytvoření úvodního maximálně nabitého, „zážitkového“ soustředění či alespoň zahajovací zkoušky. V případě *Kárání* jsme odjeli asi měsíc před začátkem na víkend do Hrušovan. Potřebovali jsme herce konfrontovat s některými tématy, abychom těchto poznatků mohli využít pro finalizaci

přípravné fáze. Nejednalo se tedy ani o čtení scénáře, ani poslouchání úvodů zbytečně brzy. V rámci fyzických cvičení zjistila Anička, jaké mají fyzické možnosti a měli jsme čas podívat se na fragmenty některých důležitých filmů. Především ale herci dostali obálky s kontroverzními články k tématu těla a začali se k nim v dlouhé noční diskuzi poprvé vyjadřovat. Veškeré promluvy se nahrávaly a některé se pak dokonce staly součástí zvukové smyčky pouštěné při premiéře ve foyer. Toto soustředění nás přesvědčilo o obsazení Pauliny do poslední absolventské role, stejně jako posílilo pozici Lukáše, Tomáše a Táni v rámci chóru. Ukázalo se, kdo z ročníku je schopen a má chuť formulovat smysluplné myšlenky a má potenciál být více využit v improvizované části.

Bez ohledu na naši maximální přípravu se stalo, že vzhledem k různým vnějším okolnostem (účast některých herců na festivalech, natáčení, atd.) se i jinak časově nejméně dotovaný třetí projekt „Marty“ ještě více zkrátil. Zjistili jsme, že máme na celou jeho realizaci necelých pět týdnů. Nemožnost delší a klidnější práce rozhodně patřila k důvodům, proč zkoušení nebylo tak příjemné, jak mohlo být. Na počátku měli někteří herci pochybnosti, zda nebudou muset dělat něco nevkusného, když přinášíme téma markýze de Sade. Zároveň se šířila pro nás vcelku komická obava, že budeme vyžadovat, aby se svlékli do naha (tím vtipnější je, že se nakonec někteří skutečně svlékli, aniž by to po nich kdokoliv žádal). Ještě větší herecké obavy způsobila představa čtyřiceti minut improvizace a scénář, který na první přečtení nedával smysl, protože neobsahoval téměř žádné tradiční dramatické situace. Myslím, že se jednalo o první setkání našich herců se skutečně postdramatickým divadlem. Musím však dodat, že nám od počátku silně důvěřovali a po prvotním šoku ze zahajovací zkoušky už byla práce celou dobu maximálně kvalitní. Dostávali jsme i silnou zpětnou vazbu, že je to baví, provokuje a zajímá.

Samotné zkoušení mělo dvě fáze. Nejprve jsme dlouhou dobu zkoušeli individuálně, po „políčkách“, jelikož postavy na scéně existovaly víceméně odděleně.

S Terezou jsem hledala cesty jak rozšiřovat emocionální rozsah důstojníka, aby vše neprožívala příliš intimně a pouze pro sebe, ale aby i v záměrném gestickém utlumení dokázala obsáhnout celý prostor. Vývojově šlo o demonstraci důstojníkovy osobní tragédie způsobené pochopením, že „komandant“ nikdy nepřijde a celý svět, co si vystavěl, je jen iluzí. Inspiračním zdrojem pro „vytrženost“ fanatika či světce byla i *Temná noc duše* od Jana od Kříže. S libertiny jsme hledali jejich polohu ve fyzických improvizacích, které jim pomáhaly objevovat požadovanou polohu neerotické tělesnosti, fyzicky vyprázdňené a strojově mechanické sexuality. Na základě Barthesa a knihy Thomase Moora *Temný eros*, jsme se u libertinů soustředili na základní aspekty jejich filosofie a způsobu, jak je manifestována prostřednictvím „použití“ těla. Podstatné bylo ukázat zoufalý strach z prázdnoty, který byl pod povrchem groteskní teatrality. Akcentovali jsme klíčové filozofické teze tím, že se říkaly ve stříhu a s „hypervýslovností“ přímo do publika. Po vztahové rovině pak bylo zásadní ukázat proměnu pozice učitel-žák ve vztahu k Eugenie a katastrofální důsledky, které má pro lidský život absence hranic.

S Daliborem jsme se šli podívat na výstavu *Vita Christi* na Petrově, měl za úkol zpracovávat středověká a barokní gesta, jaká se u Krista objevují. Vystavěli jsme jednotlivá zastavení křížové cesty, ač nám bylo zřejmé, že většina z nich není pro diváky rozklíčovatelná. Byla to spíš potřeba naší vnitřní struktury. Zajímavé bylo postupné objevování dalších poloh, krom stále přesnější fyzické stylizace. To se týkalo především způsobu, jak lze adekvátně vyslovit biblický text (Jáť jsem ten chléb života...) a nalezení komické, hrubo zrné, civilně shozené rozpravy o tělesnosti světců. U Mirka jsme se soustředili na hledání různých variant fyzického cvičení a posilování, stupňovaného do extrému. Naučil se dvě biomechanické etudy a postupně jsme zafixovali jeho monolog o kalorické hodnotě rýžové kaše. S Tomášem a Lukášem jsme chystali paralelně „klaunské duo“ Sade-Kafka a různá pojetí jejich promluv. Chór pracoval paralelně

s Aničkou na možnostech práce s lidskou masou a vývoji od kolektivní hmoty po individuální prožívání vlastní tělesnosti.

Skutečně propojit připravená herecká políčka jsem mohla až ve dvou týdnech, které jsme směli zkoušet na sále. V této době jsme se soustředili především na paralelní akce, které sloužily jako vzájemný komentář a propojení souvislostí v rámci celku. Nejdůležitější bylo budování diagonály: důstojník - Grizzly - Kristus. U nich se v zásadních momentech objevila shodná gesta, jen jinak motivována. Zároveň mohli diváci často vidět paralelní akce: důstojník - Grizzly. Zatímco se důstojník káral emocionálně, Grizzly se týral fyzickým cvičením. Oba měli obdobný hlad a vnitřní tenzi. Scénicky se navíc doplňovala staticčnost Terezy dynamikou Mirka. Druhá silně reagující dvojice byla Eugenie a Kristus. Kristus měl tuto zvrácenou iniciaci v zorném poli a musel stále poslouchat věty o tom, že Bůh je jen přízrak, a proto mohl neustále reagovat. Jeho zastávky na křížové cestě komplementárně doplňoval výraz zoufalství v Eugeniině tváři z poznání hrůzné reality světa, do něhož je iniciována. Společně s chórem se zmíněné postavy propojily v závěrečné scéně, kdy je matka umučena v budoáru. Chór v komiksové zkratce převzal repliky bolesti a utrpení. Za tímto zcizením se pak mohla ukázat krutá realita polonahé, rudou nití svázané matky, neestetický, nepříjemně naturalistický finální obraz.

Práce na improvizaci se paralelně rozvíjela po celou dobu zkoušení. Znamenalo to nejprve konkretizaci témat, prohlubování osobních názorů a pohledů na danou problematiku a následné hledání cesty ke scénickému ztvárnění. V první fázi jsme mluvili o vlastních postojích, posléze jsem hercům dávala konkrétní otázky a úkoly, které na můj podnět individuálně či skupinově realizovali. Poté jsme s Martinem rozhodli, že improvizaci bude řídit Dalibor. Měnil situace, témata, dával spolužákům konkrétní úkoly a oni byli nuceni jej poslouchat. Postupně se ukazovalo, že je to velmi obtížné, protože se často sám zanořil do improvizace natolik, že ztrácí kontrolu nad celkem. Hledali jsme i

různé způsoby „záchranných mechanismů“. Jediné, co jsme po v závěru po hercích chtěli bylo, aby střídali fyzické, kolektivní improvizace s individuálními promluvami. Faktická a fyziologická témata s osobními postřehy o těle či duši. Aby dokázali dát prostor a čas konkrétní výpovědi někomu z nich, ale ve vhodnou chvíli, aby nepadla gradace, ji začali zapojovat do divadelních okolností či aktivně zvukově či fyzicky komentovat. Občas měli za úkol použít kolektivní komické pohybové etudy, ve kterých výborně fungovalo využití rytmizace. Především jsme ale stáli o co nejintimnější, prostá upřímná sdělení, třeba v duchu: „Víte, já nesnáším svoje tělo“. Jedním z nejsilnějších zážitků bylo například sdělení Honzy Jedlinského, že se ten den rozešel se svojí přítelkyní, kterou si chtěl vzít. Řekl to a odešel ze scény...

Našli jsme několik okruhů, které byly důležité pro dramaturgickou propojenost s první částí: jak se kárám? co dělám se strojovou pravidelností? já a masky, my a oni, víra v Boha, kdy mě moje tělo zklamalo... Nejednalo se pevné body, co musely zaznít, spíše o doporučení, a každá improvizace byla skutečně zcela odlišná. Jediné co hercům pomáhalo v orientaci a vnitřním strukturování, byly zvukové signály zaznívajících po deseti (po několika reprízách po sedmi) minutách. Neustále jsme rozbíjeli tendenci herců postavit se do půlkruhu a povídat si v kroužku mezi sebou. Snažili jsme se je přesvědčit, aby ani v autentické poloze nezapomínali na hlasitost a diváka. Zjistili jsme, že je potřeba se před každým představením sejít a pokaždé si znovu tematicky ujasnit obsah improvizace a pojmenovat základní mechanismy, stejně jako jsme neustále hledali jak herce pro tuto část aktivizovat a posouvat. Právě improvizace způsobila, že jsme zůstali aktivní až do derniéry, a rozhodla o tom, že představení nebude nikdy jisté a bezpečně usazené, což zase tak příjemné nebylo.

VI. ZHODNOCENÍ

A nyní vlastní zhodnocení. S hereckou prací v první polovině jsem naprosto spokojená. Všechny postavy byly z mého hlediska propracované a srozumitelné. Režijní obrazy, které jsem vystavěla, byly mnohem ironičtější a tvrdší, za což jsem ráda. A velmi se mi líbilo vzájemné komunikování obrazů mezi sebou, ačkoliv jejich možné pochopení nebylo příliš racionální, ale spíše emocionálně-obrazové. Herci byli maximálně profesionální, kreativní a otevření. Sahali si na své vlastní hranice a věděli o tom. Kristýna pro mě předvedla nejlepší herecký výkon, co jsem u ní na JAMU viděla.

Improvizace se naopak ukázala jako problematická volba, již následky jsme neuměli na začátku domyslet. V průběhu zkoušení, na premiéře, v prvních reprízách se jednalo o fascinující zážitek, který převyšoval polovinu první. Ale jelikož herci zůstávali poctiví, nechtěli zákonitě opakovat to, co už jednou fungovalo. Když něco zopakovali, nevěřili tomu dostatečně a vzájemně se obviňovali z „hraní“. Ukázalo se, že někteří z nich nedokázali potlačit potřebu exhibovat před diváky a hrát scénky. Největší slabinou byl špatný odhad „expertů“. Osobnostní potenciál herců nestačil na dvanáct repríz silných výpovědí v průběhu celé sezony. Měli jsme patrně pevně fixovat smysluplná sdělení, což by ovšem nebyla improvizace. V průběhu sezóny nazkoušená polovina sílila a prohlubovala se, improvizace se stávala vyprázdněnou. Jedním z posledních sdělení, před derniérou bylo cosi v duchu: moc bychom vám chtěli něco říct, ale nemáme co. I to je zajímavé zjištění, ale nebylo záměrem. Pro další dokumentární experimenty díky této zkušenosti vidím, že slovo musí dostat pouze člověk, který je na to připraven a má k tomu důvod. Ode mě zároveň musí dostat pevnější mantinely, aby nebyl vystaven stresu, že to tentokrát už nezvládne.

O scénáři jsme věděli, že by mohl mít tisíc dalších poloh a verzí. Kdybychom *Kárání* uváděli nyní, jistě by stálo na jiném textu. Přesto si za inscenovanou verzi stojím.

O tom, že mohla být pohybová složka podstatně propracovanější, jsem se již zmínila. Zároveň si myslím, že jsme nedostatečně využili potenciál komiksové formy. Zdá se mi nyní s odstupem, že jsme toho chtěli sdělit příliš mnoho. Ukázalo se, že se v důsledku nejednalo ani příliš o esej na téma tělesnost. Klíčovým tématem byl mnohem víc hlad po Bohu. Na esej o tělesnosti to bylo málo tělesné. Bylo to demonstrování sadovského „horror vacui“ prezentované v tělesné rovině těla, které nic necítí a netrpí, neprožívá erotičnost ani bolest. Rozkoš i utrpení je otázkou jazyka a mozku. Taková byla i naše inscenace. *Kárání* provázelo od počátku množství zbytečných předsudků. Aniž kdo z kritizujících četl scénář či viděl jednu zkoušku, označovali naši práci za blasfemickou a perverzní. To bylo smutné a absurdní zároveň. Diváci, co apriori neočekávali druhého „Pasoliniho“ brzy zjistili, že proti jazyku současné dramatiky je Sade jemný a decentní - a navíc my jsme ukazovali jeho filozofii, ne některý z románů o služtičkách a bičíku.

Po divákovi jsem vyžadovala tři věci. V první řadě bylo třeba, aby byl ochoten přistoupit na postdramatický jazyk jako na plnohodnotnou divadelní cestu. Přestože je jasné, že to s sebou nese více nejasnosti a vyžaduje aktivní diváckou participaci a ochotu pokusit se pochopit, co sdělujeme. V druhé řadě zde byla nutná chuť číst (či jen emocionálně prožívat) v nabízených obrazech jejich vzájemné souvislosti, aby se závěrečné propojení stalo logickým. Kdo se na začátku rozhodl nespolupracovat, či usoudil, že je to příliš složité či nesmyslné, pak se mu pochopitelně celá rafinovaná struktura slila ve změť nelogických obrazů. To bylo riziko, kterého jsme si byli od počátku dobře vědomi, proto nás nepřekvapilo, že se to skutečně dělo. Třetím aspektem, aby mohlo být *Kárání* přijato, byla diváková otevřenost vůči hodně silnému emocionálnímu ataku. Potřeba sdělení byla v našem případě tak silná, že inscenace silně „tlačila na pilu“ a v první polovině nedopřávala oddechu. Někteří diváci hovořili o tom, že to bylo silné, ale skoro nepříjemné. Přesně z toho důvodu pak mělo následovat odpočínutí prostřednictvím improvizace.

Recenze na nás vyšly kladné, některé skoro nadšené, ačkoliv nutno podotknout, že se jednalo o recenze studentů. Dva recenzenti představení pochopili a interpretovali natolik přesně, že jsme byli skoro udiveni, jak moc to může být rozklíčované, aniž by k tomu měl divák nějaké dodané materiály. *Kárání* rozdělovalo publikum na dva protikladné tábory. Jedni to přijímali velmi kladně, ať už jako „úlet“ či jako silný zážitek, popřípadě jako možnost vidět chytré divadlo, kde skutečně o něco jde. Pro druhou část diváků „Marty“, včetně mnoha studentů a pedagogů JAMU, se jednalo o zcela nepřijatelný tvar.

Osobně jsem za *Kárání* ráda, protože jsem se dotkla extrému, maxima své bojovnosti, s níž jsem završila své studium JAMU. Nyní mohu tyto zkušenosti transformovat do křehčí podoby a větší divácké sdělnosti. Znesnadňovala jsem divákovi pochopení více, než bylo nutné, jen abych upozornila na fakt, že nejen divadlo, ale i svět je složitý. A v tomto světě je zapotřebí činit více, než pasivně konzumovat. *Kárání* byl můj osobní výkřik, vymezení se vůči všemu, co jsem považovala za mechanické a konvenční. Byla to má osobní potřeba dokázat si, že skutečně potřebuji divadlo jako tvůrce bytostně prožívat a hledat jeho nové podoby. Teď už mi zbývá nalézt onu rovinu lehkosti a větší prohloubení formy a obsahu. Existuje už v tuto chvíli skupina diváků, která o mou práci stojí právě pro její myšlenkový a emocionální rozměr. Zároveň je mi jasné, že pro druhé „*Kárání*“, má-li přijít na profesionální scéně, si musím nějakou dobu připravovat divácké zázemí. Profesorka Brettschneiderová mi při derniéře řekla, že se mi to riziko přeci jen vyplatilo. Odvětila jsem jí, že si nejsem tak úplně jistá. Ale nevolila bych jinak. A teprve má další práce ukáže, zda se mi podaří ta vnitřní tvůrčí transformace, o níž nyní tolik usiluji.