

BARBORA ETLÍKOVÁ

## ZA HARAMPÁDÍM I TAJEMNOU ENERGIÍ

O (ČESKO)SLOVENSKÉM NEZÁVISLÉM  
DIVADLE

Letos jsem ke své lítosti propásla žilinský divadelní festival Kiosk, a tak mi na podzim slovenská nezávislá scéna dost chyběla. Naštěstí se naskytlo několik příležitostí manko dorovnat a vzít do hry i více tvůrčích generací. Divadelní festival Kutná Hora přivezl jako každý rok novinku od Divadla Stoka, Alfred ve dvoře (nyní pod vedením Tomáše Procházky) uspořádal z kraje sezony Přehlídku slovenského nezávislého divadla a D'epog, brněnské uskupení se silnými slovenskými vazbami, uvedlo premiéru v bratislavském průmyslovém areálu Matadorka.

Pevná hranice mezi českým a slovenským nezávislým divadlem není; u dobré poloviny alfredovské přehlídky by bylo přesnější označit inscenace přinejmenším jako československé. Přesto mám dojem, že stačí podíl slovenských umělců, aby se to projevilo. Soudě podle mých zkušeností z Kiosku a některých pražských hostování malých nečinoherních produkcí je to určitý typ introvertní hravosti, odvaha pracovat v rovině neuchopitelné křehkosti a záliba ve důsledném míchání uměleckých druhů. Ale možná jsou tyto společné rysy jen iluzí divačky, která zná slovenskou nezávislou scénu příliš zběžně, vždyt například poetika českých Handa

Gote má k mému popisu také velmi blízko.

**teorie v hlavní roli** Svě první setkání s legendární Stokou, které se odehrálo v bývalém kutnohorském pivovaru, sem řadím i přesto, že mi nepřineslo zrovna silný divadelní zážitek. Blaho Uhlár patří k etablovaným režisérům, jimž kritika věnuje pozornost i ve slabších momentech, a problémy inscenace s názvem **Vírus** navíc otevírají cestu i k analýzám dalších inscenací. Tvůrci se tu snaží získat odstup od „vsednodenního“ mluvení a zdůraznit jeho nelogičnost a absurditu. Titulním virem je víra postav, že lze jejich psychické nesnáze erotického a sexuálního charakteru zmírnit, když si o nich popovídají. Nemají to však jednoduché. Pokud se to daří, pak způsobem, který neočekávali; častěji vzniká úplný chaos.

Být párovým psychoterapeutem, posílala bych na tuto inscenaci klienty jako na přehlídku učebnicově přehledných situací: tvůrci výborně uplatňují poznatky ze vztahové psychologie. Muž stojí na věži z přepravek a shlíží na ženu pod sebou. Oba švitoří o tom, jak se jeden v tom druhém celý vidí, což plynule přejde do neomaleného ponižování ženy a jejího následného hysterického vzteku. Pak se dvojice smíří a vše se odehrává nanovo. Žena se pokouší vylézt za přítelem, ale má strach. Muž chce dolů, jenže se také bojí, a tak se vrací do původní polohy. Jen jednou se láskyplně dotknou: špičkami nosů. V jiné scéně si žena povídá s podomním prodejcem, který se jí během rozhovoru dotýká. Těší ji to až do chvíle, kdy si uvědomí, že se účastní

erotických hrátek, a začne se třást odporem. A tato nenadálá odmítavá reakce se vynoří ještě mnohokrát.

Děni efektně graduje díky tomu, že chování ovládané podvědomím nabývá na čím dál větší absurditě. I ty nejvyhrocenější momenty ale působí celkem předvídatelně. Potíž je v tom, že dobrá polovina veškeré činoherní produkce ukazuje partnerské vztahy rozkládané rozporem mezi tím, čemu postavy věří a jaký skutečný dopad má jejich jednání. Je to ta neklasičtější a neotřepanější tematika současného divadla. Navázalo se na ni kvantum stereotypů, hluboce vžitých psychologických teorií o neschopnosti vědomě zvládat animální nutkání, a také řada kanonizovaných uměleckých zpracování. Pokoušet se dodat k tomuto tématu cokoliv originálního je jako hledat zlato na vytěženě haldě. Autoři se zřejmě pokusili obejít těžko splnitelný dramaturgický úkol, když vsadili na neotřelou spontaneitu mladých herců – dílo vzniklo ve Stoce zavedenou metodou kolektivní improvizace. Jen výjimečně dělal *Vírus* čest charakterizaci, uvedené v programu. Dle ní se poetika Stoky „dotýka oblastí často velmi křehkých a záměrně přesně nepomenovaných, tušených vztahov, momentov ľudskej existencie, ktoré sa dajú vyjadriť len približne a emocionálne, bez slov“. Tak např. když Braňo Mosný ztělesňoval akurátního svářeče, který si zřejmě přišel na jeviště hledat přes inzerát přítelkyni. Z jeho dlouhého a nesouvislého řazení faktických informací různého druhu jsme se dozvěděli fakta o rodinném stavu jeho sestry, o tom, že mu za chvíli jede autobus i o jeho zálibách,

nebylo ale vůbec jasné, kam svým monologem mířil. Snad ze snahy uniknout případnému setkání s dívkou uváděl i četné odpovědi na otázky, které mu nikdo nepoložil. Celou dobu si nicméně nervózně mnul ruce a první věty jeho monologu měly seznamkový ráz, takže asi přece jen doufal, že naváže známost. Výstup zůstal otevřený a vynuocoval si opětovné snahy rozluštit tajemství v něm ukryté. Nad pouhou inscenovanou teorií povyšoval tuto scénu její minimalismus – obsahovala jen špetku teoretizování a zákonitostech vztahové psychologie a nedovolila mu nad situací vládnout.

■ V inscenaci **A.T.I.S.M.I.A.** režiséra slovenského původu Petera Gondy se s teoriemi nakládalo jako se starým harampádím. Jako s nářadím, které ještě slouží, ale už se s ním nezachází v rukavičkách. Opět velmi záleželo na tom, jestli myšlenková inspirace ztěžkne do schematicnosti, nebo ji proleptá a nahradí osobitý kontext. První možnosti se tvůrci částečně vyhnuli nejspíš díky tomu, že se zabývají filozofií a ještě více pseudofilozofováním, které svěřili amatérským hercům, majícím k ideovým inspiracím inscenace vágní vztah, a možná dokonce vůbec žádný (alespoň během improvizací tak působí). Na webových stránkách organizace Petrohradská kolektiv stále visí výzva, kde stojí pouhé: „*Do připravovaného představení o společenských utopiích hledáme účastníky se vztahem k hudbě. Žádné předchozí divadelní zkušenosti nejsou nutné.*“

Před každou reprízou se účinkující seznamují

s vybranou fantastickou knihou s ezoterickým zaměřením a z jejich myšlenek pak před diváky v některých scénách „vaří“ v rámci improvizací typu „mluvte teď tři minuty o tom, co jste si přečetli“ nebo „sehraje nějakou situaci, již kniha popisovala“. V programu sice padlo jméno filozofa a hudebního kritika Marka Fishera,<sup>1)</sup> ale přímo na jevišti jde spíš o myslitele a spisovatele s podstatně méně seriózním statusem, jejichž publikace mají bulvární ladění (vzpomínám si například na knihu, jejíž autor radil lidstvu, jak by se mělo postupně zbavit pozůstatků šedých bytostí, které v něm sídlí a ovládají ho). Diváci se nikdy nedozvědí, jak se jmenují, a je vůbec velká otázka, nakolik přesně herci tlumočí jejich myšlenky. Režisér s hudebním dramaturgem Michalem Cábem dění ovlivňují z ústraní, herci dostávají instrukce ohledně náplně a délky jejich improvizace i ryze technické připomínky. Sledovat účinkující, jak se ve strachu z trapného ticha snaží rozvíjet myšlenky, jimž asi příliš nerozumějí a snad ani nemohou rozumět, to může pobavit i vyděsit. Neustále se totiž krouží kolem tématu budoucnosti této společnosti (Jak se bude vyvíjet klimatická krize? Jak se vyřeší současné společenské nerovnosti?), jejich úvahy se však záhy po vyslovení úvodní věty mění v rozbiňhavou improvizaci. Všechny myšlenky směřují k časovému horizontu vzdálenému cirka třicet vteřin. Je děsivé, že z témat, která by za jiných okolností zasloužila pečlivé rozvíjení složitých tezí, těží

<sup>1)</sup> Ten ve svých knihách (např. *The Weird and Eerie*) často sbíral utopické představy zobrazené ve filmech a v literatuře.

aktéři bizarní záchytné body a zlehčují je do banálních etud. Přitom je nápadný každý projev rozpaků a každé předčasné zastavené gesto – diváci na tyto známky nejistoty reagují smíchem.

Dosud jsem se věnovala spíš zážitku ze své druhé návštěvy **A.T.I.S.M.I.A.** v Alfredu ve dvoře. Premiéra v rámci festivalu ...příští vlna/next wave... 2018 v prostoru spolku Petrohradská kolektiv přinesla úplně jinou zkušenost. Tenkrát zcela zaniklo povědomí o improvizovaném základu každého představení. V sále vládlo hrobové ticho, kde se člověk bál zasmát, aby ho ostatní nezpražili pohledem (hraje se vždy v arénovitým prostoru o jediné řadě, kde na sebe všichni vidí). Pevnou součástí inscenace je například morbidní hra, během níž se účinkující musejí dohodnout na tom, kdo půjde z kola ven ve chvíli, kdy už Země nemůže uživit všechny své obyvatele. Pokud publikum scénu vnímá jako nazkoušenou činohru, je výsledkem katastrofa. Věty jako: „*Ty jsi velký a bereš nám hodně vzduchu, tak bys měl umřít první!*“ pak totiž naberou na nepatřičné vážnosti, protože začnou působit polopaticky agitačním dojmem. Není divu, že doslovně chápající diváci odcházeli z představení rozmrzeli. V Alfredu jsme se během této pasáže dobře bavili. Už jen proto, že bylo znát, jak je pro účinkující náročné dobře argumentovat v rámci hry, a přitom se nedopustit žádného přešlapu, například neurazit nikoho ze spoluhráčů necitlivou poznámkou o jeho vzhledu.

V průběhu té podařenější alfredovské návštěvy mi hlavou vířily otázky ve stylu: „Jak dlouho bude muset ta herečka ještě vyprávět vtipy? Kdy jí režisér poví, že toho má nechat?

Když scéna potrvá ještě dvě minuty, uchýlí se k těm nejubožejším zásobám anekdot?“ Anebo: „Jak moc vážně to myslí ta dívka, kterou ostatní účinkující legračně vozí po scéně na pojiždné židli, zatímco ona v táborákovém stylu brnká na kytaru a zpívá zhudebněné Fisherovo pozvuzení, že kapitalismus není naše jediná ani nejlepší možnost?“ Na *A.T.I.S.M.I.A.* vzpomínám vzhledem k převážně asociačnímu charakteru všech promluv především pocitově. Vynikala hlavně bezradnost ohledně způsobu, jak se alespoň trochu smysluplně vyjádřit o budoucnosti, která nastane za pár vteřin, a probublávajícího tušení, že autoři konceptu přes veškeré zlehčování věří, že současné společnosti chybí vize budoucnosti s podstatně vzdálenějším horizontem a měla by ji nalézt. Jejich dílo má charakter hravého společenského setkání; tíživá a nevyřešená témata (jako třeba neudržitelný rozvoj průmyslu nebo iracionální strach v naší společnosti) se zde objevují pouze ve stopovém množství.

Působilo to, jako kdyby si všichni, kdo ovlivnili dramaturgicko-režijní stánku inscenace, toužili vytvořit emoční odstup od vlastní společenské nespokojenosti. Bylo by snadné při inscenování utéct k nějaké seriózně založené ideologické vizi, prostoru se však dostává spíš namátkovému výběru způsobů, jimiž se v současné společnosti uvazuje o budoucnosti. To je samo o sobě sympaticky realistický přístup, znepokojující je otázka, jakou roli v tom všem hrají účinkující. Ti totiž nikdy nevystupují jako aktéři mající povědomí o tom, jak dílo vyznívá z dramaturgického nadhledu, takže nelze vytušit, jestli si uvědomují, že co

do smyslu působí jejich improvizace poněkud zoufale. Ostatně, i kdybychom připustili jiný výklad, nebylo by jasné, co si o něm sami myslí. Ze všeho nejvic v *A.T.I.S.M.I.A.* scházely odpovědi, které by rozptýlily obavu, že aktéři vnímají inscenaci jako pouhou nezávaznou hru. Ti se navíc jakožto neherci při představení neustále nacházejí pod tlakem, takže těžko věřit, že se vždy cítí plně zodpovědní za to, jak se projevují.

■ Na alfredovské přehlídce slovenského nezávislého divadla se objevilo ještě jedno dílo, ve kterém hrál velkou roli sklon fantazirovat o současné společenské realitě. Jmenovalo se *Robinson aneb I v Letňanech se dá něco zažít* a vytvořili ho studenti KALD DAMU Eliška Řihová a Jakub Šulík. Tato československá autorská dvojice se údajně vydala jedné noci do Letňan, aby tam zažila, jak se asi cítí ztroskotanci uprostřed velkoměsta. Svou cestu divákům popisují prostřednictvím zvukových záznamů a fotografií, které prý pořídili během nočního putování; tu a tam některé situace v náznamech přehrávají. Vtip je v tom, že ani prostředí, jemuž jsou ti dva vydáni napospas, ani jejich prožitky neobsahují nic, co by alespoň vzdáleně připomínalo dobrodružství.

Nechybí klasická úvodní scéna, kde ilustrují, jak se oblékali na cestu, ani reportáž z „odvážné“ návštěvy u bezdomovce, který si na nic nestězuje, a dokonce ani nepotřebuje služby Armády spásy. *Robinson* zaujme jednoduchostí konceptu, čistotou realizace a především tím, že si aktéři ve svých projevech udrželi absolutní neutralitu. Moderátoři byli sice velmi přesvědčiví, co se týče

dramatických výrazů a tónů hlasu, ale tím to také končilo. Ničím nenaznačovali ironii, a dokonce ani za jejich vážností nebylo možné tušit snahu o zesílení komického účinku. Jestliže se diváci často smáli, dělo se to proto, že se sami rozhodli vidět v představení nadsázku. Na mé repríze převládala otevřená atmosféra nakloněná hravosti a uvolňující bylo také vědomí, že toto dílo ponechává hodně prostoru pro zaujetí rozličných diváckých postojů.

**všemocná únava** V nové inscenaci divadla D'epog dochází k vyvázání online sociálních sítí ze zdánlivého bezčasí a bezprostorovosti, dopady na tělesnost jsou naopak zdůrazněny. **SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE** v režii Lucie Repašské zobrazuje svět, kde se únava stala božstvem osudově ovlivňujícím jakýkoliv čin. Sledovat toto dílo je náročné na pozornost – diváci se musejí vyrovnat s všudypřítomnou banalitou a naladit se na sverázně rozvleklé plynutí času. Nejde o to, že by scény nestály po divadelní stránce za pozornost, nebo že by nudily. To by bylo proti přirozenosti společenského života na internetu: tam na sebe musíte umět strhávat pozornost, aby si vás někdo všiml. Nezáleží na tom, jestli si přitom počínáte trapně, nízce nebo se pokoušíte působit seriózně a užitečně.

Herci z D'epog<sup>2/</sup> ovládají schopnost plně

<sup>2/</sup> Ke čtveřici herců pověstných svou mnohaletou intenzivní účastí na náročných trénincích pod vedením Lucie Repašské (Janet Prokešová, Zuzana Smutková, Radim Brychta a Zdeněk Polák) se nově přidala Magdalena Straková.

jevištní přítomnosti jako málokdo, aniž by měli berličky v podobě sebeprojekce do postavy (psychologie v jejich inscenacích nebývá zrovna komplikovaná), přehnané představy o svém vlivu na běh světa (nestaví na odiv politickou angažovanost) nebo vidiny úspěchu u publika (i když má D'epog v uměleckých kruzích dobrou pověst, vyprodaná představení nebývají pravidlem). Inscenace, které jsem dosud viděla, navíc vždycky připomínaly spíš sled mnoha zastavení a ulpívání v různých mikrosituacích. Nepostrádaly strukturu ani energičnost, byl v nich ale přítomen silný spodní proud, který znesnadňuje uchopení celku. Každá postava vás vtáhne do svého jedinečného prožívání prostřednictvím chování, které nezapadá do žádného snadno rozpoznatelného schématu, a než si stihnete v myšlenkách srovnat, co vlastně pozorujete, a utvořit si v zájmu lepšího přehledu o dění alespoň minimální racionální odstup, hned je tu další postava, která si uzurpuje pozornost. V *SÉRII* je tento princip (neustálé znemožňování úniku z konstantní smyslové zahlcenosti a dezorientace) povýšen na hlavní téma. V tomto článku ještě později přijde řeč na fakt, že inscenace vnucuje divákům jiný, „prefabrikovaný“ druh vidění reality.

Během představení je celkem jednoduché podlehnout (alespoň částečně) iluzi, že se vše odehrává v časové i prostorové nekonečnosti. Neexistuje tu totiž žádné pevné vymezení, podle něhož by mohli diváci odhadovat, v které části prostoru se bude hrát. Scénograficky je sice naznačena přítomnost jakéhosi arénoviště, ale zdaleka se nehraje jen na něm.

Spíš se zdá, že existuje jako atrapa proto, aby divákům poskytovalo falešný pocit přehlednosti. Židle vymezující hlediště jsou rozmístěny velice nerovnoměrně – různá místa poskytují rozličné zorné úhly, celkově by se ale dalo říct, že ho všichni diváci sledují z menšinové perspektivy. Někdy trčí trojice sedadel osamocené v prostoru, jinde se diváci „houfují“ tak, že lze na základě povrchní úvahy uvěřit, že se dívají ze stanoviště, které sdílí většina pozorovatelů. V jejich případě se však zrada skrývá v tom, že musejí neustále volit mezi pohledy na dvě jeviště oddělená přepážkou, na nichž se simultánně odvíjejí odlišné události. Neméně důkladná je i časová dezorientace diváků, čehož příkladem bylo takové zpomalení tempa hry uprostřed premiéry, že velká část diváků odešla, protože scénu považovali za závěr představení. V prostoru vždy simultánně probíhá několik scén a ne vždy si lze vybrat, kterou z nich sledovat. Postavy na sebe skoro nikdy nepromlouvají bez nějaké zprostředkující technologie, která je nahrává, natácí, nebo jinak zesiluje dosah jejich úkonů. Každá banální věta obsahově chudičkého rozhovoru o nákupech, třeba „*Koupil jsi ten chleba?*“ nebo „*Koupilas ty rohlíky?*“ patří bytosti, jež nepochází z lidského světa, dokáže však s pomocí technologií jako je videokamera nebo mikrofon překonávat čas a prostor. Zesláblé postavy, které promlouvají, ale svým vystupováním i vzhledem připomínají spíš zombie.

Mou vnitřní účast na tříhodinovém představení udržovala nezvykle performativní role, kterou jsme dostali jako diváci. Vlastně by

se dalo říct, že jsme také přebývali na jevišti. Ne proto, že na nás bylo vidět a že se hrálo v naší bezprostřední blízkosti. Významové si každá scéna vynucovala, abychom si dění představovali také z ptačí perspektivy. Postavy spolu někdy hovořily, ale my jsme mohli vidět jen jednu z nich, anebo se nějaký děj živě promítal na plátno, kde bylo možno pozorovat detaily, které zůstávaly mnohým divákům skryté při pohledu pouhým okem. Všichni jsme tím pádem museli v představách často podnikat malé výlety do nám skrytých částí jeviště, o jejichž existenci a podobě jsme byli informováni prostřednictvím nějaké technologie. Zároveň bylo mnohdy takřka nemožné se na cokoliv déle soustředit. Chvilí jsem se například pokoušela sledovat improvizovanou hodinu německé gramatiky, pak v mé blízkosti začali jiní herci zpívat a já jsem je chtě nechtě musela poslouchat, o něco později se má pozornost přesunula ke vzdálenějšímu koutu jeviště, jelikož právě tam se soustředily pohledy diváků usazených naproti mně (následování pohledů ostatních je čistě instinktivní). Pro vnímání dění postrádajícího strukturu je příznačné, že si už přesně nevzpomínám, co následovalo (do paměti se velmi špatně ukládají skutečnosti bez jakékoliv kauzální souvztažnosti). Pozornost se nepěsouvala jen od jedné atrakce k jiné, vnímala jsem události ve vrstvách, jako kdyby to byla paralelně otevřená okna nějakého programu. Myšlení zřejmě probíhá touto formou přirozeně, zde se ovšem nelogické asociační přesuny neděly pod vlivem podvědomí, ale vynucoval si je chaotický a vlezle naléhavý sled scén, jejichž

aktéři do dění vstupovali na neočekávatelných místech, v neočekávatelných chvílích, a především je rozehrávali ve velmi svérázných tempích (typické bylo hypnotizující opakování podobných nebo totožných pohybových úkonů). Za normálních okolností odlétávají divákům myšlenky za tím, co oni považují ve svém soukromém světě za důležité, alespoň v mém případě však během představení poněkud děsivě vířily všemi směry téměř bez jakékoliv mé vlastní spontánní vnitřní iniciativy a osobního zájmu.

*SÉRIE* má nejspíš velmi blízko k tomu, co členové D'epog nazývají „kurátorovaná realita“, kde hrají důležitou roli náhoda, improvizace a bezprostřední kontakt. Divácké reakce se co do fyzických projevů mnohem víc než v případě většiny divadelních inscenací podobají hereckým akcím. Skutečnost zvýšené interaktivity nicméně *SÉRIE* reflektuje mnohem obecněji, než jak tomu obvykle bývá u tvorby s nálepkou „imerzivní“. V *SÉRII* na rozdíl od projektů typu *Pomezí* nebo *CAMPQ* nikdo oficiálně divákům neoznámí, že mohou občas změnit sedadlo za účelem zajímavějšího úhlu pohledu, nebo opustit sál a opět se do něj vrátit. Přesto se to na premiéře spontánně dělo a nepůsobilo to nikterak rušivě. Naopak, postupem večera se dokonce ukázalo, že důležitou roli hraje dokonce i čas, který diváci stráví pohledem na jeviště. V závěrečné vizuálně podmanivé scéně, kdy na plátně běží záběry z bezpečnostních kamer pořízené v epicentrech hurikánů, přichází na jeviště herečka, která drží těžké větve a nesmí se pohnout, dokud sál neopustí poslední přihlí-

žející. Diváci si postupem času uvědomili, že čím déle na herečku zírají, tím více svalové bolesti jí způsobují, a zachovali se podle svého svědomí. Působilo to, jako by všichni v hledišti nakonec vzali na vědomí vlastní fyzickou přítomnost a vystoupili z pozice „neviditelných“ pozorovatelů. UVědomili si, že i pouhopouhý akt pozorování je čin, jímž lze ovlivňovat cizí pocity, ne-li osudy.

Událost měla rituální podtext, který trochu zanikal pod nánosy obsesivního zdůrazňování, že jde o experiment. Proč tvůrci potřebují na scénu umisťovat upozornění v podobě nápisu, že dílo vyžaduje netradiční způsob vnímání? Přistoupit na „estetiku pitomosti“, třeba když herci ztělesňují spořič obrazovky, to přece není těžké, jsou-li diváci alespoň částečně na stejné vlně jako autoři inscenace. Jestliže má nějaký divák jednu zálibu v nezávislých produkcích, nemusí se přeladovat na žádné netradiční vnímání, které by vybočovalo z běžné „alternativní“ produkce. Nezvyklé je leda charisma herců ochotných se odváznout pustit do jakékoliv nehoráznosti, která pomáhá scénu divadelně „prodat“. Pokud má někdo s jazykem D'epog problém a je slepý k umělecké poctivosti, originalitě a vyzrálosti jeho inscenací, těžko mu pomůže návod, jak představení vnímat.

**jako zázrak** Na alfredovské přehlídce jsem se poprvé setkala s dalším legendárním slovenským nezávislým souborem. O uskupení Med a prach, vedeném hudebníkem a režisérem Andrejem Kalinkou, se lze na webových stránkách dočíst: „*voľné zoskupenie tvorcov a interpretov, ktorých spája vzájomná poetika, smerovanie a hodnoty,*

*ktoré sa snažia pretaviť do rôznych umeleckých žánrov a podôb“.*<sup>3)</sup> Obě díla, která představili v Praze, potvrdila, že je to s oním přetavováním do různých uměleckých žánrů myšleno doslova a také velmi důkladně provedeno.

V inscenaci *Eu.genus* účinkují hudebníci, tanečníci i výtvarníci a všichni přímo na scéně hledají způsoby spolupráce na svých dílech. Jevišťe připomíná sdílený umělecký ateliér, kde se neustále simultánně a ve vzájemné komunikaci pracuje na různých projektech, mj. sochách a tanečních nebo hudebních číslech. Dění pravidelně ožívá až k zběsilosti a poté opět utichá. Cokoliv se tu nachází a cokoliv účinkující učiní, je pojato jako materiál k přenosu informací v rámci složitého organismu inscenace. V jedné z úvodních situací přednáší portorický umělec Zebastián Méndez Marín báseň, v níž jakýsi muž vypráví o umírání vlastní matky. Před smrtí se už sice nedovedla vyjádřit, ale on prý věděl, že byla celý život částečně ptákem a ze může promlouvat v této formě. Livia Balázová tlumočí ze španělštiny do slovenštiny a pak báseň zatančí. S jednou básní se tak setkáváme v různých podobách. Přednes byl navíc zaznamenan; když o několik scén později znenadání zazní znovu, působí to skoro jako zjevení. Zvuk vychází z magnetofonové pásky, kterou kdosi částečně odmotal z kazetové cívky a zachytil za žebro černého deštníku, jenž visí nad scénou. Alespoň tak jsem mechanismus pochopila, ale mohu se mýlit – vše halily chuchvalce jiných pásek a zákoutí připomí-

<sup>3)</sup> [www.medaprach.sk](http://www.medaprach.sk)

nal o liánovitý prales. Není jisté, jestli byla namíste asociace s matčiným převtělením, každopádně šlo o obraz schopný překvapit a potěšit tím, že se motiv navrátil.

Uprostřed představení přinese jeden z herců ceduli s výzvou: „*A teraz si predstavte niečo, čo neexistuje.*“ Právě schopnost představovat si *Eu.genus* opulentně oslavuje. Sochař Juraj Poliak položí své tři sochy, jakési tyčkovité bytosti s oddaně svěšenými hlavami, na záda tanečnickovi Danielu Račkovi a ten pak s nimi po čtyřech přelézá z jedné strany scény na druhou. Není snadné si vybrat, jestli si prohlížet sochy, sledovat samotného tanečníka nebo přemýšlet nad smyslem oné zvláštní cesty. Dynamiku a vášeň vnášíjí do dění Balážová a Mèndez Marín. Balážová chvíli „činoherně“ ztělesňuje Camille Claudelovou, neurotickou sochařku tvořící pod patronací svého milence Augusta Rodina. Překotně vypráví, jak se tato žena toužila emancipovat, ale cítila se natolik nepochopená a frustrovaná, že své sochy rozbíjela a velkou část života strávila v psychiatrické léčebně. Herečka pobíhá po sále i v hledišti, zatímco se na scéně Mèndez Marín chystá na roli vyvolávače na dražbě. Výstupy obou aktérů se slévají do jediného, když sochařka i vyvolávač společně s vervou ničí kus sochařské hlíny na podstavci. Paralely se setkávají, ale obecný smysl jejich střetu zůstává rozmlizený, jak tomu bývá, když vzniká nové umělecké dílo, jehož části do sebe ještě nezapadly a nestvořily celek. Což je naprosto v pořádku, protože se nacházíme v ateliéru.

Na závěr herci pozvali diváky na scénu. Pro-

zkoumat tak bylo možné každý její kout, například ateliér, kde Juraj Poliak pracoval s odlišnými částmi těla svých příbuzných. Kdo chtěl, mohl sledovat právě probíhající zkoušku pěveckého sboru nebo si prohlížet četné hudební nástroje na různých stanovištích. Z představení jsem ale přes všechnu jeho záhadnost neodcházela primárně zneklidněna tím, že něco zůstalo skryto. Vše přebila nakažlivá vřelost, s níž tvůrci vpustili diváky do svého světa překypujícího nadšením pro plasticitu a nesmírnou proměnlivost uměleckých vizí. *Eu.genus* je živý organismus charakteristický introverzí spojenou se schopností zcela zaméstnat pozornost diváků a nadchnout je pro nekonečnou proměnlivost uměleckých představ.

Druhý titul od Med a prach ***Temná noc +/- Obrazy pre srnky*** je komorní sérií čtyř krátkých instalací se ztišenou intimní atmosférou. Paradoxní schopnost „simulovat zázraky“ se tu koncentruje v ještě větší intenzitě než v *Eu.genu*. Uprostřed hlediště – malého půlkruhu židlí – stojí kvádr z hlíny. Nechápu, jak se podařilo, že měl ostré hrany a zemina se na jeho svislých stranách téměř nedrolila. Určitě v tom byl jednoduchý trik, ale v přítomném sálu se zdálo, že kvádr zevnitř stmeluje nějaká nadpřirozená síla (jinak se to totiž čistě na základě viděného nedalo vysvětlit). Pravidelně se otrásal „seismickými“ vinami (jejichž zdrojem zřejmě byla hudba vycházející z reproduktoru umístěného uvnitř objektu). Bylo napínavé, když pak postavy archeologů svými nástroji pomalu odkrývaly bílé svítící keramické „ostatky“ ženského těla. Ne, že by měl výjev pointu, udržel si ale charakter neukončené cesty

do hlubin minulosti za čímsi pohřbeným životem.

S postupem představení mi čím dál víc přicházely na mysl asociace s knihou *Proč lidé pláčou před obrazy* od historika Jamese Elkinse, kde také přichází řeč na objekty, jejichž charakter lze jen matně tušit, protože se vnímajícímu neukazují přímo. Zkoumá v ní okolnosti, za kterých mohou obrazy dovést k pláči i silně racionální lidi, jež tak formuje naše kultura. Na základě informací z dopisů zaslaných v reakci na jeho novinový inzerát poptávající se po zkušenostech čtenářů, kteří se v minulosti rozplakali před uměleckým dílem, došel k závěru, že i ti nejméně sentimentální jedinci ztrácejí půdu pod nohama a podléhají frustraci ve chvíli, kdy jsou delší dobu vystaveni prostředí, kde tuší přítomnost ostrých na to, aby rozpoznali jejich identitu. Elkins v těchto souvislostech zkoumal depresivně neproniknutelná plátka Marka Rothka, především ta v Rothkově houstonské kapli, která tematizují univerzální postatu víry. *Temná noc* Medu a prachu stojí na podobném principu. Nad všemi předměty a událostmi tu visí zaklínadlo „*mlha přede mnou, mlha za mnou*“, jež divákům znemožňuje viděné kategorizovat. Smyslová frustrace způsobená nemožností jednoznačně určit, proč se předměty na scéně zdají tak zvláštní, v této inscenaci nejspíš postrádá efekt, v jehož důsledku by pozorovatelé upadali v pláč, přesto odebírá rozumu schopnost uvažovat v rámci jasně vymezených kontur. Vyvolanou nejistotu totiž vyvažuje fakt, že ze scén vždy vyzařuje nějaká forma hřejivé energie, což lze po tech-

nické stránce částečně vysvětlit světlý teplých a jasných odstínů, která tvoří důležitou součást scénografie.

V části nazvané *Život a smrt neznámej svätice* vidíme kontury herečkina nahého těla za poloprůsvitnou zástěnou, která ji obklopuje ze všech tří viditelných stran. Nesahá však až k zemi, takže můžeme bezprostředně pozorovat bosá chodidla a holeně. Pravidelně odtud „vyvěrá“ syčící pára, když ona světice lije vodu na rozžhavený vaříč. Z tohoto úkrytu vychází také žluté světlo vyzařované z mechanicky se otáčející květiny, již nelze kvůli zástěně přímo spatřit... Nemá smysl pokoušet se o popis každého z tajemných obrazů této inscenace. Důležité je, že dokázala vyvolávat skoro až mystické pocity, které se těžko dají popsat slovy: za každým obrazem se skrývalo setkání s nějakou formou tajemné silné energie, ať už byla dostředivá a stlačená do těžiště předmětu jako v případě kvádrů ze zeminy, nebo třeba v mlžném výjevu se světicí unikala v podobě páry.

*Divadlo Stoka: Vírus*, režie Blaho Uhlár, výtvarné řešení Miriam Struhárová, Divadlo Stoka, premiéra 12.12.2018

*Peter Gonda a kol.: A.T.I.S.M.I.A.*, koncept a režie P. Gonda, dramaturgie a produkce Dominika Andrašková, hudební dramaturgie Michal Cáb, light design Robert Palkovič, dizajn Markéta Fehérová, premiéra 21.9.2018 v prostoru Petrohradská kolektiv v rámci festivalu ...příští vlna / next wave...

*Hlad a chuť: Robinson aneb I v Letňanech se dá něco zažít*, režie a koncept Eliška Říhová a Jakub Šulík

**SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE, SÉRIE**, režie Lucia Repašská, dramaturgie Matyáš Dlab, scénografie a kostýmy Matěj Sýkora, video Martin Blažiček, hudba Matuš Kobilka, světelný design Vladimír Burian, D'epog, premiéra 23.10.2019, průmyslový areál Matadorka, Bratislava

*Andrej Kalinka: Eu.genus*, režie A. Kalinka, dramaturgie, asistent režie Milan Kozánek, sochy, malby, instalace Juraj Poliak, A. Kalinka, Med a prach, premiéra 23.4. 2018 v prostoru Nová Cvernovka, Bratislava

**Temná noc +/- Obrazy pre srnky**, režie A. Kalinka, J. Poliak, grafiky J. Poliak, hudba A. Kalinka a T.L. de Victoria, Med a prach, premiéra 13.5.2017 v prostorách Divadla Pôtoň, Bátovce

redakce Vladimír Mikulka a Karel Král