

BARBORA ETLÍKOVÁ

NÍZKÉ INTENZITY, PROMĚNY HMOTY

OHLÉDNUTÍ ZA PRVNÍ SEZONOU
PLATFORMY TERÉN

V září 2018 se brněnské Centrum experimentálního divadla^{1/} začalo proměňovat poté, co z vedení instituce po šestadvaceti letech odešel Petr Oslzly a nahradil ho dramaturg a scenárista Miroslav Ošcatka. Nyní z odstupu dvou let lze mít jistý nadhled nad pochybnostmi, které volbu nového ředitele provázely.^{2/} Ty, které se z mé perspektivy vnější pozorovatelky jeví jako nejpodstatnější, se týkaly obavy, že se CED pod novým vedením nijak významně nepromění a zpronevěří se tím příslibu odvážného hledání obsaženému už v jeho názvu.

Do jaké míry se tyto představy potvrdily v případě celého CEDu, se v tomto článku zamyslet nemohu, protože reflektuje pouze první sezonu platformy Terén. Ten svou činnost zahájil v říjnu 2019 a zaplnil tak prázdné místo po právě zanik-

¹⁾ Tato městem zřizovaná instituce nyní zastřešuje Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a platformu Terén.

²⁾ Koncepce všech uchazečů o vedení CEDu a jiné s tím spojené materiály lze nalézt na webu tohoto časopisu, a to ve složce *CED – Ošcatka, Rychlík, Zetel... a vítěz je?!*. O peripetích výběrového řízení vznikla na Univerzitě Palackého v Olomouci bakalářská práce Kristýny Novákové *Změna v organizační struktuře divadla: analýza změny ředitele Centra experimentálního divadla*.

lém Divadle U stolu Františka Derflera. Principy, na nichž stojí Terén, se výrazně liší od koncepce, s níž Ošcatka vyhrál výběrové řízení. V původní vizi třetí scény s pracovním názvem Studio Nekázeň se pojmy jako „*progresivní formy divadla*“ a „*inkubátor*“ pojily především s mladou generací. Pro Terén pod uměleckým vedením Matyáše Dlab a s dramaturgií Lukáše Jiříčky je však charakteristická spíše touha po mezigenerační dostupnosti. V prvním čísle časopisu CEDIT^{3/} přímo píšou, že „*Terén setkává oficiální a undergroundovou kulturu, zřizovanou a nezávislou scénu, profesionální a začínající umělce*“.

V záloze O nás na webu CEDu^{4/} stojí, že jde o „*progresivní městskou organizaci*“, která je „*otevřená široké veřejnosti a zároveň schopná oslovovat náročnou a odbornou veřejnost*“. CEDu v případě Terénu nelze upřít viditelnou snahu tento ideál naplnit. Jeho umělecký šéf v rozhovoru pro CEDIT doufá, že se platformě „*podaří překonat ustálené izolované vztahy mezi společenskými vrstvami nebo komunitami*.“^{5/} V rámci Terénu se neobvyklým způsobem pojí příspěvková organizace s tou nejménoritněji orientovanou divadelní tvorbou, která bývá většinou závislá výlučně na financování z grantů.

Sice se mi kvůli pandemii nepodařilo sledovat aktivity Terénu v takové šíři, jak by si to zasloužil, stačila jsem však vidět všechny tři inscenační

³⁾ Časopis lze stáhnout elektronicky na webu. Platí uvést Cedit 01. Jde o str. 49.

⁴⁾ www.ced-brno.cz

⁵⁾ CEDIT č. 1, str. 55.

projekty první sezony 2019–2020^{6/} a přes internet sledovat několik událostí z programových sekcí, které se neorientují primárně na divadlo (mj. online přednášky o interaktivních médiích TIM Master Class, videa a fotodokumentace uskutečněných intervencí do veřejného prostoru či debata *Vykolejit: Diskuse k (post)pandemické situaci*). Zatím se skutečně zdá, že tu netradiční přístupy k divadlu dostávají větší prostor k rozvoji, než jaký mají tvůrci v souborech bez zřizovatele vystavení věčně nejistotě při získávání podpory z projektových grantů. Záběr Terénu působí v porovnání se záběrem „nezávislých“ experimentálních divadel velkolepě, a to i přesto, že ředitel CEDu konstatoval, že se mu nepodařilo pro první sezonu vytvořit rozpočet odpovídající

⁶⁾ V sezoně 2020/21 Terén rozvolnil své dramaturgické plány a upustil od plánování jakýchkoliv „hlavních“ inscenačních projektů i od strukturování vlastní činnosti na sezony. Jednalo se o koncepční krok, a nikoliv o ústupek omezením souvisejícím s epidemií covid-19, jak by se mohlo na první pohled zdát. Matyáš Dlab mi v soukromém rozhovoru sdělil, že hlavní motivací k onomu rozhodnutí byla snaha maximálně využít skutečnosti, že Terén není (na rozdíl třeba od repertoárových divadel) tlačený žádným dramaturgickým závazkem vůči předplatitelům a ani nemusí investovat do klasických PR strategií. Jedním z přínosů rezignace na veřejné plánování je i to, že nyní dokonce ani autoři děl vyžadujících dlouhodobou přípravu nejsou nuceni dopředu odevzdávat popisy svých tvůrčích záměrů. To je staví do jisté výhody oproti tvůrcům nuceným odevzdávat detailní, leč pouze předběžné vize v rámci soutěží o jednorázové dotace.

skutečným potřebám organizace ⁷⁾.

láska k vrstvení kontextů Programy k inscenacím, workshopy nebo koncerty v rámci divadelních institucí bývají obvykle vnímány jako doprovodné aktivity, ale v případě Terénu se pro ně takové označení nehodí mimo jiné i proto, že tu interdisciplinární tvorba převažuje nad čistě divadelními událostmi. Opuletní je zdejší koncertní produkce, která často nepostrádá prvky teatrality. Vedle klubových koncertů, kde se předpokládá stylizovaná sebeprezentace DJů i návštěvníků, sem patří produkce klasické hudby, například premiéra znovuoobjevené opery Bohuslava Martinů *Oidipus*, již v režii Marka Thera představil festival Moravský podzim, nebo tamtéž uvedený koncert *LUDWIG VAN aneb osud klepe na dveře!* v koprodukcii s komorním orchestrem Brno Contemporary Orchestra (onoho večera zaznělo pět revizí či „nekorektních úprav“ první věty Beethovenovy 5. symfonie). Terén se věnuje i hudebnímu podzemí, například v podobě série klubových nocí SOFT, v jejichž rámci přijíždějí z celého světa DJové, hudební producenti a umělci nepřeborných zaměření, kteří v Brně pořádají celonoční koncerty. Naposledy se představili tvůrci z argentinského kolektivu hudebních producentů a producentek TRRUENO, předtím se uskutečnila noc hudebního vydavatelství z Varšavy (dříve známého jako Intruder Alert). Při zahájení činnosti Terénu prý měla každá noc okolo dvou set návštěvníků

(SOFT existoval od roku 2017 pod HaDivadlem a stihl se zapsat do brněnského povědomí). Vedle toho Terén pořádá samostatné koncerty: na zahájení první sezony například přijal pozvání japonský „radikální a heretický „noisemaker““⁸⁾ Otoma Yoshihide, který se celosvětově proslavil v polovině devadesátých let. Uchopil spletitou dramaturgii zvukových performancí (Royko Akama: *Shimatsu 02*) nebo hudebních výstav (*Plechý a neplechý* Ondřeje Merty, Petra Válka a Marie Komarové), které Terén pravidelně zve, by byl úkol na samostatný článek od hudebně zasvěcenějšího autora. Podstatné je, že se jedná o události příliš významné na to, aby se o nich dalo mluvit jen jako o doprovodném koncertním programu. Respektive, je to jedna z mála přidružených aktivit nějaké divadelní instituce, které věřím, že přitáhne pozornost nových zájemců. Působí totiž na první pohled suverénně a jako výsledek pečlivé dramaturgie, nikoliv jako vábníčka.

Terén také pěstuje nepravidelné spolupráce, které někdy předznamenají podobu „velkých“ inscenačních projektů a jindy se jimi neplánovaně stanou. K takovému spontánnímu zrodu došlo v případě bytového divadla Jána Sedala *Vyplním šaty své tělem svým*, kterou tento bývalý herec HaDivadla vytvořil u sebe doma ve chvíli, kdy se částečně zotavil po těžkém úrazu hlavy (ten mu přivodil ztrátu schopnosti plynulého vyjadřování). Myšlenka na uvedení díla, jak padne v doprovodném archivním videodokumentu, vznikla během neformálního přátelského rozhovoru s Matyášem

Dlabem a Lukášem Jiříčkou, když už měl herec vše skoro vymyšlené a připravené. Ze strany Terénu se jednalo o jednu z těch velmi flexibilních rychlých reakcí na momentální okolnosti, na nichž si jeho vedení zakládá.

Příkladem menšího projektu, který však publiku představil tvůrčí postupy významné i pro další tvorbu platformy, byla událost *The Acts* uvedená na zahajovacím festivalu Terénní úprava. Irský režisér Wayne Jordan pro tuto příležitost přepracoval inscenaci *Obřad*.⁹⁾ Úpravu *The Acts* jsem na rozdíl od *Obřadu* bohužel neviděla, díky videu zachycujícím průběh brněnského představení však vím, že druhý projekt přebíral základní inscenační principy původního díla. I tentokrát se s ostatními pouštět do drobných interakcí a vykonávat přitom úkony průběžně navrhované několika hereckými průvodci. Tyto aktivity zahrnují například situaci, kdy se jeden divák po svolení těsně přiblíží k nějaké části těla jiného diváka a zazpívá mu do ní. Jindy mají povahu relaxačního zážitku, při němž si dobrovolník nechá od hereckých průvodců máčet ruce v míse plné medu. Diváci se také postupně zapojují do společného „maratonu“ v hopsavém klusání na místě. Na videu, které na webu Terénu doprovází *The Acts*, vysvětluje režisér, že ho dramaturg

⁷⁾ CEDIT č. 1, str. 8.

⁸⁾ CEDIT č. 1, str. 60.

⁹⁾ O půl roku dříve jsem se jí účastnila v divadle DISK, kde byla uvedena jakožto magisterská klauzurní práce na KALD DAMU.

Jiříčka¹⁰⁾ požádal, aby diváky jemně nasměroval k nebezpečnému způsobu prožívání divadla. Hovořil prý o komunikaci v nízké emoční intenzitě a o divadelním „lofi“. Po zážitku z *Obřadu* jsem si tato slova vyložila tak, že měl Jordan divákům umožnit, aby během přestavení sdíleli nezvyklé, avšak nijak vyhrčené emoce. Ty se v centru pozornosti ocitají jakoby mimoděk a lze si je splést s všednodenními náhodnými asociacemi, se „šumem“, který obvykle ruší plně soustředění diváků (proto snad pojem lofi).

The Acts proběhly v rámci programové sekce Nové sady. Ta je na webových stránkách Terénu popsána jako soubor událostí, které „nemají společného jmenovatele, prostor, jazyk, ale naopak co nejširší záběr, řadu uměleckých setkání, jejichž výboje sice směřují k performativní praxi, ale to jen proto, aby ukázaly, kam až divadlo v širokém smyslu dokáže zasahovat a co ještě k divadlu náleží.“¹¹⁾ Experimenty, které probíhají v Nových sadech, mívají ambici inspirovat projekty většího formátu, jak stojí v oficiální charakteristice: „Nové sady si kladou za cíl iniciovat dosud nevyzkoušené synapse v městském prostředí, být kvasem, z něhož mohou v budoucnu vyraší větší a trvalejší projekty nebo spolupráce.“ Jejich šíři nemůže tento článek obsáhnout, uvedu ale ještě jeden příklad její aktivity. Tentokrát platforma odhaluje potenciál

¹⁰⁾ Na dramaturgii Terénu se ve všech rovinách projevuje fakt, že Lukáš Jiříčka je pedagogem KALD DAMU, jejíž absolventi zaujímají významné místo v síti spolupracovníků platformy.

¹¹⁾ Viz web Nové sady / Terén.

oslovit křesťansky orientované diváky.

Soustavný zájem o brněnskou křesťanskou komunitu projevuje celý CED. V časopise CEDIT citují redaktori Jakub a Barbora Liška z druhé encykliky papeže Františka *Laudato si*¹²⁾ a jeden z rozhovorů věnují Kateřině Münzové, která pracovala v Hospicu sv. Alžběty v Brně a nyní působí v Centru paliativní péče.¹³⁾ (Činí tak v souvislosti s tématem poslední provázkové sezony: stárnutím a umíráním.) Také Terén sám o sobě vykazuje setrvalý, i když možná bezděčný zájem o náboženskou tematiku. Projekt *Za Bílou velrybu* má formu mše, účinkují v něm Daniel Rampáček, který se v katolické církvi angažuje za její větší otevřenost, a Jan Čtvrtník, ředitel festivalu divadel pracujících s lidmi mentálního postižení Mentetrál (ten se každoročně koná při poutích v Neratově v Orlických horách). Přímo na křesťansky orientované publikum zacílily Nové sady, když kolektiv RFK v září 2020 uspořádal třídenní událost nazvanou *Poslední večere*, v jejímž rámci byl na Moravském náměstí vztyčen obří růžový nafukovací stan ve tvaru kostela. Kolemjdoucí se mohli účastnit debat na téma sexuálního násilí v římskokatolické církvi, workshopu psaní modliteb nebo třeba přednášky o historii „kulturních válek“ o legitimitu potratů na Slovensku.

Na strategiích, jimiž Terén prosazuje své postoje ke společnosti, je sympatické úsilí vysvětlovat je a bojovat tak proti předpojatosti, a přesto jim

¹²⁾ CEDIT č. 1, str. 42.

¹³⁾ CEDIT č. 3, str. 23.

ponechat právo budít dojem čehosi minoritního, „divného“ a náročného. Existuje silné nebezpečí, že se návštěvníci Terénu během jeho akcí stáhnou do sebe a odmítnou spolupracovat, ať už se nechají pobouřit nafukovacím kostelem, jehož vchod nápadně připomíná pochvu, nebo jim lofi představení, na které se náhodou nachomýtlí, bude připadat banální a žádnou přidanou hodnotu v něm nespátří. Na druhou stranu Terén snad ani pro takové diváky nepřestane existovat jakožto nezmarný iniciátor různé škály aktivit.

nahmatat vlastní limity Projekt s podtitulem „*performance pro jednoho diváka*“ nazvaný *Insider/Odkrývání reality* byl typickým příkladem události, kterou mohli ocenit diváci smíření s tím, že ne každé divadlo má ambici vydráždit diváčkou emocionalitu na maximum. Mexická umělkyně a absolventka KALD DAMU Cristina Maldonado spolu s přízvučnými umělkyněmi Evou Rosemarijn (Norsko), Leou Kukovičič (Slovensko) a Keyou Singh (Indie), uvítají při každém uvedení současně dva diváky. Každého z nich se záhy po příchodu do sálu ujme průvodkyně a odvede ho k jednomu ze dvou skoro totožných malých stolků. Nasadí mu virtuální brýle a i nadále zůstane jeho asistentkou, která mu bude podávat rekvizity, jež on pozná jen hmatově.

Diváčka při pohledu do virtuálních brýlí okamžitě získává vlastní 3D avatarku. Skloní-li hlavu způsobem, jaký by jí za běžných okolností umožnil pohlédnout na své paže a ruce, vidí na patřičném místě paže a ruce jiné ženy. Možná se její vlastní končetiny zrovna nacházejí v trochu

jiné poloze než ty avatarčiny a ona je postavena před otázku, jestli kopírovat obraz ve virtuální skutečnosti, nebo raději zůstat věrná své původní pozici. V programové anotaci festivalu 4+4 dny v pohybu, kde jsem se *Insidera* zúčastnila, stálo, že videa „obsahují stopy předchozích dezorientovaných návštěvníků performance“. V průběhu události představovaly mou avatarku různé ženy, což ve mně vzbudilo podezření, že by pro divačky, které přijdou po mně, mohl avatarku zhmotňovat záznam mého těla, pokud mě snímá kamera zabudovaná v brýlích. Po této úvaze jsem už všechny pohyby vykonávala částečně pro neviditelné budoucí publikum.

Avatarka sedí za stolek, který se rozměry podobá tomu hmotnému, ale nachází se uprostřed sluncem prosvětleného lesa. Po chvíli se vynoří žena, která cosi nese. Když dorazí ke stolku, posadí se naproti avatarce, položí před ni přinesený předmět a vrátí se zpět do lesa. Když avatarka zůstane sama, objekt ohmatává a prohlíží si ho. Poté z jiné části lesa dorazí další žena s novou věcí. Na tomto principu se odehrává skoro celé virtuální představení. Také v hmotné skutečnosti klade asistentka na stolek různé předměty, které divačka může hapticky poznat. Zde však nastávají komplikace, od nichž se odvíjí smysl představení: divácký dotekový vjem odpovídá jen částečně či vůbec neodpovídá tomu, co se odehrává v simulaci, a interakce s asistentkou tento fakt pokaždé jinak zvýrazňuje.

Jednou byla má avatarka obdarována dvěma

dřevěnými samorosty¹⁴⁾, zatímco přede mne průvodkyně položila předměty analogického tvaru. Důležitou roli hrál fakt, že mi je nevolžila přímo do rukou, ale musela jsem je poslepu nalézt. Teprve poté jsem po vzoru své avatarky uchopila každý z nich do jedné ruky a začala je ohmatávat a převracet v dlaních. Když jsem si uvědomila, že sice mají tvar analogický k samorostům, ale jsou z plastu, přineslo mi to mírné zklamání. Vše se odehrávalo podobně jako *The Acts* na úrovni emocí nízké intenzity, díky čemuž mělo představení velmi blízko k událostem všedního života a také, což je podstatné, divácké reflexe se svou povahou blížily všednodenním sebepozorováním. Zážitek se podobá situaci, kdy rychločtenář narazí v knize na pasáž, která ho zaskočí, zarazí se u ní a přečte si ji pozorně.

V důsledku rozladění, když jsem zjistila, že v ruce držím předměty méně pozoruhodné než má avatarka, napadlo mě: „Možná by bylo bývalo pohodlnější, kdybych se spokojila jen s vizuálním vjemem. Příklad si rozmyslím, jestli z vlastní vůle na něco sáhnu.“ V kontextu děl, která zobrazují sociální a politické rozvržení světa, se mohou tyto zážitky a z nich plynoucí úvahy jevit banálně, je to ale jen zdání. Překypují elementárními, ale v běžném životě všudypřítomnými rozpory: například mezi reflexivní zvědavostí a obezřetným

¹⁴⁾ Oficiální fotodokumentace na webových stránkách zachycuje právě tento moment. Vybrala jsem ho proto, abych se nedopustila spouštění události postavené na překvapení. Prozradím, že jiné situace pracují například s chuťovými vjemy, s pocity chladu a tepla a někdy je dokonce třeba něco poslepu nakreslit.

kalkulek nebo mezi sebe prezentací a kontaktem se sebou samou.

V této sebereflexi se skrývá obecnější smysl „performance na pomezí virtuální a fyzické reality“. Když psycholog Stanislav Gálik shrnoval ve své knize *Psychologie přesvědčování* v současnosti nepoužívanější strategie, jak dosáhnout proměny něčího postoje, konstatoval, že se právě široce uplatňuje tendence, „která spočívá v přesunu pozornosti z tvorby přesvědčivého argumentu na empatickou komunikaci“, kde je „prvořadým zájmem přesvědčujícího pochopení potřeb přesvědčovaného“. ¹⁵⁾ Interakce v rámci *Insidera* vedou diváky k tomu, aby se pozastavili nad vlastními základními, a proto ne vždy uvědomovanými potřebami a spatřili je v jejich tělesném kontextu. Je to šetrná cesta, jak někomu napomoci, aby si uvědomil vlastní sklony k jednostrannému pohledu na svět. Snad je to pro mnoho diváků i efektivnější cesta, jak se zahlédnout v nastaveném zrcadle, než kdyby byli vystaveni sebedrásavější přímočaré kritice.

věda pochází z vln Druhá premiéra sezony 2019/20 náležela slovenskému uskupení Med a prach a prvnímu dílu jejich plánované „série performativních děl věnujících se pomezí vědeckého a uměleckého poznávání světa“ s titulem **outside the box 01**. Klíčová je tu osobnost hornového, přesto však tajuplného konferenciéra a současně hlavního tvůrce v podání Andreje

¹⁵⁾ Gálik, Stanislav, *Psychologie přesvědčování*. Praha: Grada, 2012, str. 13.

Kalinky, který publikum provází veškerým děním. V jednu chvíli se rozsvítí v sále a herec se slovy: „*Nechci vás nějak poučovat, ale...*“ nařídí divákům číst texty o téměř nepřekonatelných překážkách, jimž v minulosti čelili autoři vědeckých teorií, jejichž význam je dnes už brán jako samozřejmost. Pripomenuty jsou například peripetie průkopníka genetiky Gregora Johanna Mendela, jehož objevy byly ignorovány ještě desítky let po jeho smrti. (Ostatně právě jemu je podle programové anotace celá inscenace věnována.)

Kalinka často projevuje strhující nadšení pro díla jiných umělců, viz například v programu otištěný dopis do záhrabi Mendelovi, Reynkovi, Šimotové a jiným pro něho významným osobnostem. Končí slovy: „*Zaujímalo by ma, či sa vám môj prístup a spôsob uvažovania javí nepodstatný v kontextu toho, s čím ste sa vy stretli alebo tam možno vidíte niečo, čo považujete za hodné ďalšej práce.*“ Tyto věty znějí jako upřímná formulace autorovy motivace k tvorbě, jako bezelstné přiznání se ke zvědavosti. Kalinka často říká, že tvoří tzv. komplementární umění, v jehož rámci umělci opouštějí své specializace a osvojují si, byť na amatérské úrovni, materiál spojený s jinými uměleckými druhy, navlékají si cizí kůži a testují své více či méně omezené výrazové možnosti a fantazii na dosud nezmapovaném poli. Tentokrát se spolu s dramaturgem Milanem Kozánkem (který je jinak především choreograf s mnoha zahraničními zkušenostmi) pokusili osvojit si ke stejnému účelu vědecké vidění.

Scéna navozovala dojem muzea. Předměty, s nimiž se později mělo hrát, tu byly úhledně

rozміstěně po prostoru tak, aby vynikla jejich esteticky libá podoba. Impozantní buben, promítačka diapozitivů, gramofon nebo stolek, na němž stojí nespočet lampiček. Všechno to vypadalo trochu jako sbírka archeologických artefaktů, stop po minulých aktivitách. Platí to i pro znám vyprávění v němčině, který Kalinka pouští z gramofonové desky. Patina nahrávky a dikce starého stylu přebíjejí významy slov (alespoň pro nás, kdo moc neovládáme němčinu). Po chvíli zapíná herec přístroj znovu a začne klidně, i když s viditelnou námahou překládat proud vyprávění. Je to paradoxní, protože hovoří v ich-formě a brzy začne vystupovat, jako by se zároveň nacházel ve stavu plného ztotožnění s vyprávěčem. Stává se postavou, která musí nejprve přeložit sebe samu, aby mohla existovat. Vyprávěný příběh je jednoduchý: Muž leží na poli, jakási válka už skončila a on přemýšlí, jestli vstát. Uvažuje nad tím dlouho, zatímco nehybně leží a „*fouká mu na srdce*“. Možná by měl postavit knihovnu nebo zahradu, ale silně pochybuje: „*Uvidí to někdo? Pochopí to někdo?*“

Důležitým motivem (nejen této) inscenace je postupný a nejistý zrod představy naplněné významem. Kalinka nechává diváky opakovaně prožít proces, kdy se z temnoty pomalu vynořuje zřetelná informace. Vědecké usilování je podáno jako nejistý proces, který se snadno rozplyne. Tvůrce očividně zaujala představa situace, kdy se beztvářá hmota v podobě rozříštěných zvukových vln nebo rozbíhávých myšlenek strukturuje do jasných představ. Příkladem této fascinace může být scéna, kdy Kalinka divákům ukazuje

rozpracované torzo antické sochy a současně naznačuje, že o tento neformný zárodek každý den starostlivě pečuje a strachuje se o něj. Vůbec přitom nepůsobí jako člověk, který by se těšil na chvíli, kdy ho dotvoří. Do každé scény Kalinka vpašuje motiv stupňující se vášně pro sdělení, ať už prostřednictvím svého v základu vždy velmi naléhavého hlasového projevu nebo skrze hru na buben či na cello, kdy pozornost poutá hlavně stupňující se intenzita.

outside the box 01 je esejem, kde hrají nejdůležitější úlohu nálady vyvěrající přímo z prožívání hlavního autora inscenace, zatímco téma vědeckého poznání zůstává spíš jen nadhozene jako jeden z inspiračních podnětů, kterými Kalinka stimuluje fantazii diváků. Podobně jako *Insider* dokáže *outside the box* dezorientovat; diváci prožívají frustraci z nemožnosti určit identitu či podobu jevů, jejichž přítomnost pouze tuší. Nemohou dosáhnout cíle spojeného s osvícenským ideálem exaktní věd, chceme-li dění vztáhnout k tematice inscenace. Obecnější úvahy však alespoň u mě zastíňovala empatie vůči postavě ztělesněné Kalinkou. Občas jsem se cítila především jako důvěrná pozorovatelka jeho boje o sebevyjádření. Na chvíli, kdy se mu dařilo poutat pozornost k tématu vědeckosti, vždy velmi brzo navázalo zhroucení výpovědi do jeho subjektivního prožívání světa. Je dost možné, že i tato rovina tvoří organickou součást díla, ne-li dokonce jeho hlavní téma: fascinující boj člověka, kterému se příliš nechce vytvářet srozumitelná sdělení, se sebou samým.

jako by klečel na dně mořském Poslední inscenační projekt **Za bílou velrybu** vytvořila skupina „Petra Tejnorová a kolektiv“. Navázala přitom na svůj dlouhodobý zájem o experimentování s rozhlasovými formami na divadle.^{16/} V Terénu se zaujetí rozhlasem dostalo do prostředí milovníků radioartu a vzniklo dílo postavené v menší míře na vyprávění příběhu a o poznání více na živě tvořených ruších, syntetických zvucích a hudbě Michala Čába. Hraje se převážně na minimalistické scéně, kde se nacházejí především rekvizity, které budou později použity jako hudební nástroje či ruchostroje. Patří mezi ně také několik drobných dekorativních předmětů s velrybími motivy od scénografa Jana Brejchy.

Představení začíná před vchodem do brněnského obchodního centra Dornych, kde se diváci soustředí kolem Jana Čtvrtníka, představitele Izmaela, vyprávěče z románu Hermana Melvilla *Bílá velryba*. V této interpretaci se jedná o mlčenlivou postavu pohrouženou do sebe. Svírá pastýřskou hůl, která mu o něco později poslouží jako velrybářské kopí. Z jeho batochu zní stále dokola anglická námořnická píseň, jejíž akustické kulisy se diváci po následující čtvrthodinu nezbaví, ale alespoň tak na vlastní kůži zakusí, jak chutná ubíjející opakování života na velrybářské lodi. Pak Izmael se slovy: „*Vstupte do leviathana!*“ vyzve diváky, aby ho následovali do nákupního střediska, toho času ještě plného zákazníků. Pro-

^{16/} Úspěch v podobě několika sezon uvádění zaznamenala především „divadelní rozhlasová hra“ *John Sinclair: Umění braku ON AIR*, která se po premiéře v divadle DISK dál hrála pod hlavičkou uskupení 11:55.

cesí se po eskalátorech přemístí do klidnějšího prvního patra, kde se obřadně zastaví v dětském koutku v pestrébarevného plastového indiána téměř životní velikosti. Pak se všichni odeberou do mezipatra poblíž toalet, kde se nachází rozlehlá místnost – improvizovaný divadelní sál. Tak jako před mší je každému nabídnut kancionál, který ve skutečnosti obsahuje sbírku pozoruhodných zmínek o velrybách v odborné i krásné literatuře. Stejně jako *outside the box* také tato inscenace zahrnuje pasáže, kdy se rozsvítí v sále a diváci jsou vyzváni, aby si samostatně četli.

Inscenace je formálně členěna na sedm zastavení, ale vlastně skoro vše, co se děje, má charakter malého „zastavení“ na cestě představením. I těm nejdynamičtějším scénám předchází delší pasáže věnované technické přípravě či nečinnému mlčenlivému čekání, takže dění působí statickým dojmem. Což není na škodu, protože tvůrci byli v tomto ohledu důslední a dílo je po stylové stránce naprosto jednotné. Od diváků se očekává trpělivost a ochota zklidnit se. Čtvrtník má charisma, díky němuž je schopen na okolí přenést část ze své meditativní nálady, a to dokonce, i když zrovna natahuje kabely, aby mohl pustit nějaký zvuk.

Po krátké přestávce se představení rozbíhá na prázdné scéně, kde stojí pouze předmět zakrytý modrou plachtou, o němž jsem dlouho věřila, že je to klavír. Plachta se po chvíli pohne, postupně se sesune a odhalí herce na vozíčku, Daniela Rampáčka, představitele kapitána Achaba posedlého touhou zabít bílou velrybu. Díky vozíku se Rampáček pohybuje rychle, občas i hlučně.

Jeho zdravotnická pomůcka bude charakterizovat postavu „*mrzáka a lidského vraku*“ plného pomstychtivosti. Herec však do hry vnáší i vášně pro poznání, jíž dává průchod prostřednictvím přírodovědných přednášek o kytovcích. Svým neškoleným projevem souzní s atmosférou Melvilovy knihy, v níž se nachází mnoho pasáží, kde spisovatel hovoří o vědě a o vědcích poněkud posměšně, a přesto o velryby a vše kolem nich projevuje upřímný zájem. Podobně i z Rampáčkova projevu je evidentní, že si na profesora spíš hraje nebo ho dokonce paroduje, ale zároveň se k poznatkům o velrybách staví se zaujetím. Melville si v knize povzdechl: „*Ať ji pítvám jak chci, pronikám přece jen pod povrch kůže. Neznám ji a nikdy ji znát nebudu.*“^{17/}

Po formální stránce, především pasážemi společného čtení a zpěvu, připomíná událost katolickou mši. Čtvrtník vystupuje poněkud přísně, udržuje disciplínu a obřadnou vážnost. Jeho energii vystihují slova písně *Salve Cete* od anonymního autora ze čtrnáctého století: „*Ó člověče, obdivuj se velrybě a utvářej se podle ní. Zůstávej teplý mezi ledem. Žij ve světě a nepatří k němu. Buď chladný na rovínku a zachovej si tekutou krev u pólu. Stejně jako velryba...*“^{18/} Rampáček tuto posvátnou vážnost na jiných místech doplňuje veselým inzitním zpěvem. Ani po třech měsících nedokážu zapomenout na jeho podání

^{17/} Melville, Herman. *Bílá velryba*. Praha: Odeon, 1968, str. 433.

^{18/} Kancionál lze stáhnout na stránkách Terénu a odkazu k produkci *Za bílou velrybu*. Nachází se v připojeném pdf na str. 17.

písně *Ó velrybo, kde jsi?* Michala Cába, který do „*plejtváčeho spirituálu*“ upravil a zhudebnil hymnu z Melvilovy kapitoly *Kázání*. V hlavě mi neustále zní ono až banálně jednoduché, otevřené vyznání obdivu k velrybám, které Čtvrtník navíc doprovází na touchpadovou kytaru.

V inscenaci sice nevystupuje Izmaelův důvěrný přítel Kvikveg, virtuózní harpunář z tajemného ostrova Rokovoko s oddaným vztahem ke svému kapesnímu bůžkovi, nicméně respekt a obdiv k virám, které uctívají tzv. fetiše, tvůrci vyjadřují v mnoha ohledech. Přítomnost materiálů jako dřevo a velrybí tuk zde hraje stěžejní roli. Hned na počátku „mše“ Izmael diváky vyzve: „*Hmatejtel!*“ Pozornost nasměruje k přední desce kancionálu, již zdobí plastický reliéf velrybí kostry. Pokusy o přesné reprodukce zvuků, které vydávají kytovci, hrají v této mši až náboženskou úlohu. Dochází ke snaze vyjádřit tahy smyčcem po dřevěném stojanu hlas voraně velkého bílého, sonické chování keporakaka či běluhy severní, která prý dokáže napodobovat lidskou řeč, a dokonce prý i některé jazyky. Díky takovýmto hypnotizujícím momentům jsem se do zklidnění a zachování soustředěného naslouchání vůbec nemusela nutit. Melville napsal, že se kněz Javor z velrybářského městečka modlil „*tak hluboce a zbožně, že se zdálo, jako by klečel /.../ na dně mořském*“¹⁹⁾. Možná, že právě takový účinek na publikum byl hlavním cílem tvůrců této inscenace – mše.

V případě *Za bílou velrybu* se v plné síle vy-

¹⁹⁾ Melville, Herman. *Bílá velryba*. Praha: Odeon, 1968, str. 47.

nořila tendence přítomná už u dvou předchozích produkcí: tvůrci, a nikoliv stereotypy, stanovují kritéria, na něž musejí diváci přistoupit, chtějí-li s dílem navázat kontakt. To samozřejmě platí pro jakékoliv kvalitní umělecké dílo, ale inscenační projekty uvedené během první sezony Terénu staví tuto svou schopnost na odív a trvají si na ní mimořádně důsledně.

jasně nastavená pravidla Ve všech třech inscenacích vystupovali herci v rolích průvodců, kteří divákům starostlivě, ale nikterak polopaticky vysvětlovali, jak mají dílo vnímat, a také je vybízeli k jemným interakcím. Interdisciplinární tvorba si často obtížně hledá své diváky, Terén si však dává na poměry českého prostředí nebývale záležet na tom, aby ji důkladně představil a uvedl publikum do kontextu.

Dlab s Jiříčkou zastávají názor, že performativita je „*jen jedna a může se projevat stejně dobře v divadelním sále jako i v malbě či elektronické, ale i klasické hudbě nebo na nároží před řeznictvím ve tři hodiny odpoledne. Není hlavní výspou divadla, je mnohem širší a ovládá nás cele*“²⁰⁾. Doplnila bych je v tom, že performativita hraje důležitou úlohu také v přístupu k divákům. Na tvorbě Terénu je znát, že si jeho vedení nemyslí, že stačí diváky pouze vystavit kontaktu s náročným uměleckým dílem a čekat, že si k němu budou hledat cestu sami. Spíše se domnívají, že má-li komunikace návštěvníky obohatit, musí probíhat za pečlivě připravených

²⁰⁾ CEDIT č. 1, str. 47.

podmínek.

Při veškerém nadšení z onoho důkladného přístupu v něm lze vidět také výrazné omezení. Nastolené podmínky totiž obnášejí i nevýřčenou, a možná dokonce nevědomky uskutečňovanou nenápadnou selekci publika. Terén se sice snaží oslovit co nejširší okruh potenciálních diváků, ale požadavky, které na ně klade, nejsou žádná maličkost. Mnohé projekty první sezony totiž předpokládají diváky obzvlášť otevřené interakcím na fyzické úrovni. Žádají od nich, aby viditelně projevovali svůj latentní herecký talent nebo minimálně aby byli ochotní naladit se na stejnou vlnu jako herci a převažující část publika. Inscenační projekty první sezony také téměř nenabízejí rovinu, kterou by bylo možné vnímat především racionálně; s divákem, který by se dílu nedokázal otevřít na interaktivní či emoční rovině, se zkrátka nepočítá.

Návštěvníci Terénu si nemohou stěžovat na to, že by jim tvůrci neovysvětlili, jak se k dílům stavět, je však možné, že jednoduše nebudou mít chuť měnit své zažitě percepční návyky tak radikálně, jak si to místní díla žádají (což je volba zcela legitimní). Naopak, vrátíme-li se k úvodnímu ohlednutí za obavami, které provázely Oščatkův nástup do funkce ředitele CEDu, lze konstatovat, že strach z přílišné konzervativnosti první sezona Terénu jednoznačně zahnala. Zdá se, že se v Brně začíná rozvíjet velmi originální koncept veřejné kulturní instituce.

Insider, režie Cristina Maldonado, autoři a účinkující C. Maldonado, Eva Rosemarijn, Lea Ku-

*kovičič, Keya Singh, dramaturgická konzultace
Sodja Lotker, antropologická a koncepční konzultace
Fernanda Eugenio, Terén-CED, premiéra
ve Sklepní scéně CED Brno 28.11.2019, (projekt
je součástí autorčiny série The Stranger Gets
a Gifts)*

outside the box 01, libreto, hudba, výtvarný
koncept, performer Andrej Kalinka, dramaturgie
Milan Kozánek, režie A.Kalinka a M.Kozánek,
fotografie Karol Jarek, *Med a prach/HONEY AND
Dust, Terén-CED, premiéra ve Sklepní scéně
CED Brno 16.7.2020*

Za bílou velrybu, režie Petra Tejnorová, drama-
turgie Nina Jacques a Jan Tošovský, zvukový
design Michal Cáb, světelný design Jonáš Garaj,
scénografie a kostýmy Jan Brejcha, Terén-CED,
premiéra v OC Dornych Brno 2.10.2020

redakce Vladimír Mikulka