

Amálie Bulandrová
teatrologička

Andrej Kalinka, Milan Kozánek
OUTSIDE THE BOX 01

Vizuální dramaturgie outside the box 01

Umělecký soubor Med a prach uvedl ve spolupráci s platformou Terén scénické dílo *outside the box 01*, jež je inspirováno badatelským odkazem Gregora Johanna Mendela. Tedy jeho prací z poloviny 19. století, kdy na základě studia botaniky a matematiky experimentoval s křížením hrachu: „Vybral si pro to sedm znaků, které se dědí systémem úplné dominance – buď všechno, nebo nic. [...] Zatímco všichni před ním zkoumali mnoho znaků na málo rostlinách, Mendel pochopil, že je třeba to otočit, zkoumat málo znaků na mnoha rostlinách, aby bylo možno provést statistické vyhodnocení.“¹

Koncept tzv. vizuální dramaturgie, se kterým se v (odborných) anglickojazyčných textech setkáváme nejpozději od roku 1990, jako první definoval norský teoretik Knut Ove Arntzen, do obecného povědomí se ale dostal pravděpodobně především díky monografii Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*. Lehmann se zde snaží popsat radikální proměny divadla v druhé polovině 20. století (odkazující na divadlo mimo oblast dramatu) a hovoří tak o tzv. postdramatickém divadle, kterým označuje soudobou divadelní tvorbu, zakládající se především na performativních prvcích a nikoliv na literárním textu jakožto dramaturgické bázi divadelního artefaktu. Z tohoto typu divadelní praxe vyplývá, že jsou i její scénografické realizace nově vnímány na základě performativního principu (ve smyslu vizuálního ztvárnění performativních prostředků). Koncept vizuální dramaturgie tak Lehmannovi slouží jako jeden ze znaků – atributů či specifických rysů – postdramatického divadla.²

Norský teatrolog Knut Ove Arntzen tematizuje ony nové (vizuální) formy ve svých textech v norštině už v osmdesátých letech 20. století, kdy přichází s pojmem vizuální dramaturgie (visual dramaturgy) a označuje jí způsob divadelní

tvorby, kdy je na textu postavená dramaturgie nahrazena určitým performativním konceptem, který se stává pořádkajícím – určujícím principem výsledného jevištního tvaru. A jelikož vizuální dramaturgie není podřízena textu, může podle Arntzena svobodně rozvíjet vlastní logiku, kterou vytváří prostřednictvím sekvencí a korespondencí, nikoli lineárně-narativními strukturami, přičemž se právě scénografie stává jejím ústředním prvkem.³

Koncept vizuální dramaturgie můžeme aplikovat i na současnou divadelní performanci *outside the box 01* slovenského uměleckého souboru Med a prach, která byla poprvé uvedena v koprodukcii brněnské dramaturgické a produkční platformy Terén. Scénické dílo vzniklo coby úvodní projekt plánované série performativních děl věnujících se pomezí vědeckého a uměleckého poznávání světa a tematizovalo badatelský odkaz opata Gregora Johanna Mendela. Přestože byla původně premiéra plánována pro prostor augustiniánského kláštera na Starém Brně, kde Mendel žil, pracoval a formuloval své vědecké poznatky, uskutečnila se nakonec ve Sklepní scéně Centra experimentálního divadla v Brně. Jak vysvětluje anotace projektu, nebylo cílem představit Mendela (zakladatele oboru genetiky a objevitele

¹ Říká v rozhovoru z 20. 7. 2020 pro Český rozhlas Plus přírodovědec a teolog Marek Orko Vácha.

² Lehmannova koncepce postdramatického divadla se jeví mnoha teoretikům jako problematická, například v kontextu nejasně vymezené terminologie a nedostatečného metodologického uchopení zkoumané problematiky. Více o problematice např. JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Postdramatické divadlo jako pojem aneb Postteatrologie*. In *Divadelní revue*, 2018, č. 1, s. 52 – 59.

³ MCKINNEY, Joslin, BUTTERWORTH, Philip. *The Cambridge introduction to scenography*. Cambridge 2009, s. 6.



OUTSIDE THE BOX 01
— A. Kalinka
foto D. Hanko

základních zákonů dědičnosti) prostřednictvím biografického pohledu, ale nabídnout „setkání s výjimečným odkazem vědeckého myšlení neomezeného dobovými předpoklady.“⁴

Návštěvník představení tak byl na jevišti divadla nejprve konfrontován s instalací nejrůznějších předmětů: zadní stěnu jeviště rámovalo rozměrné projekční plátno, na jehož pravou polovinu byly v pravidelném rytmu promítány fotografie. V levé části scény se nacházel velký koncertní buben a v přední části prostoru byla umístěna socha – resp. torzo rozpracované sochy, zabalené do navlhčené látky a omotané červenou stuhou. Boční části čtverového hracího prostoru rámoval hudební nástroj – rozměrné violoncello – na jedné straně a dřevěné molo/lavice s mnoha různými předměty na straně druhé (patřil mezi ně blok, mobil, drátky atd.). Výraznou součástí tohoto mola tvořilo opět projekční plátno, na které se v druhé části performance taktéž promítaly různé fotografie a především videa.

⁴ Anotace projektu, více web platformy Terén.

Mezi takto rozmístěnými objekty se v průběhu představení pohyboval jeden performer – vypravěč, autor díla a „překladatel“ Andrej Kalinka, který předměty porůznu aktivoval, tj. rozehrával hudební nástroje, spouštěl a vypínal elektroniku, promlouval k soše atd. Kalinka v průběhu performance také přednášel různé texty; někdy v rodném jazyce, jindy v italském, snažil se také takřka simultánně překládat reproduované gramofonové nahrávky, zachytávající přednes blíže nespecifikovaného textu v německém jazyce.

Důležitou součástí performance tvořil moment porušení této zjednodušeně naznačené struktury, kdy se rozsvítilo v hledišti a jednající vypravěč rozdál divákům složky s textovými podklady. V průběhu následujících zhruba deseti minut si mohli přítomní v sále přečíst například Mendelův životopis nebo dokument nadepsaný „Čtyři úvodny“ (obsahující různé útržky – resp. úvodny vědeckých prací G. J. Mendela, M. Koperníka, J. Keplera a Ch. Darwina), dopis adresovaný Mendelovi, básně Bohuslava Reynka či text tematizující spoutanou sochu. Zároveň se mezi texty nacházely různé, zlatou barvou provedené malební náčrtky. Částečně tak byli diváci konfrontováni s informacemi, jež se bezprostředně týkaly toho, co viděli a slyšeli v průběhu díla.

Přidělený čas ale samozřejmě nestačil na to, aby si mohl každý přečíst vše, naopak – po běžném prohlédnutí (spíše než přečtení) těchto dokumentů byla složka divákům opět odebrána. Nikdo z přítomných tak pravděpodobně nezachytil vše, co složka nabízela, což očividně ani nebylo záměrem: někdo mohl v textech postřehnout slova/útržky/přesné citace textu, který byl před několika minutami performerem předváděn na jevišti, zatímco jiný si takové souvztažnosti vůbec nemusel všimnout. Uvedené ostatně platí o celé performanci – divákovi nebyl nabídnut jeden ucelený interpretační rámec vybraného tématu, takže nemohl ani zákonitě



fotografia premietaná v rámci predstavenia
foto K. Jarek

porozumieť všem preformovaným partiám. Záleželo na každom v hledišti, na ktorý z nabídnutých prvků se bude soustředit a jaké metafory si v kontextu nabídnutého korpusu prvků vytvoří.

Na někoho tak mohly výrazněji působit například kontinuálně promítané fotografie umělce Karola Jareka, zachycující převážně přírodu a v ní zanechané stopy po člověku (např. vrak auta); případně je mohl vztáhnout k útržkům informací o G. J. Mendelovi a jeho vědeckých objevech. Jiný divák/divačka mohl/mohla za dominantní sdělovací prostředek označit naopak menší projekci na mobil zachycených videí, která se odehrávala na dřevěném stole a zobrazovala nejrůznější črty a detailní záběry různých předmětů. V jiném případě se mohlo jednat o výrazné hudební vstupy performerů (hra na koncertní buben a violoncello), kterými se v návštěvníkově mysli utvářel interpretační rámec předváděného díla. A samozřejmě nesmíme zapomenout na kombinaci různých či všech přítomných objektů/performativních prvků. Situace se zajisté lišila i v kontextu primární znalosti návštěvníka – tj. vědomostí o pojednávaném tématu,

například v rámci jeho znalosti zákonů genetiky.

Důležité ale je, že všechny prvky byly na stejné úrovni a fungovaly do jisté míry autonomně. V tomto kontextu můžeme zmínit také pojem emancipovaný divák filozofa Jacquesa Rancièra, kterým se odvolává na rovnost mezi divákem a autorem a zdůrazňuje nutnost diváka uznat existenci (a její důležitost) vlastní role v procesu vzniku díla – dále ji rozvíjet, volně asociovat, mentálně experimentovat, stát se aktivním spoluvůrcem díla. Ve své esejí zjednodušeně řečeno tematizuje ne-hierarchický způsob přemýšlení nad vznikající formou v případě autorů díla: divák má být vnímán jako rovnocenný partner k dialogu, nikoliv jako někdo, kdo je hodný poučení. Rancière konkrétně tvrdí, že diváctví není pasivita, která musí být proměněna v činnost – jedná se naopak o normální situaci, ve které se jako diváci učíme a učíme ostatní; spojujeme si viděné s tím, co nám bylo řečeno a tím, o čem sníme nebo jsme snili. Neexistuje tedy žádné privilegované médium, privilegované počáteční místo (věděni).⁵

V kontextu uvedeného tedy divák scénického díla *outside the box 01* nezůstal v roli pasivního recipienta jediné zvolené umělecké interpretace života a vědeckého odkazu opata Gregora Johanna Mendela a neodcházel jako někdo „primárně poučený“ – naopak se stal spoluautorem díla, jehož mozaiku si skládal sám na základě a) vybraných motivů, b) vlastní znalosti o tématu, c) svých vlastních – v průběhu představení sestavených – metafor. Sami tvůrci svou tvorbu přitom označují za „komplementární umění“, jehož základním principem je chápání všech zúčastněných uměleckých žánrů, forem a médií (divadlo, tanec, hudba, výtvarné umění) právě jako autonomních a rovnocenných partnerů: „[...] V představení to potom funguje ako živý jazyk, v ktorom sú jednotlivé ‚vety‘ zostavané zo ‚slov‘, z ktorých prvé môže byť vypovedané cez hudbu, nasleduje gesto alebo slovo, potom znovu hudba alebo obraz, objekt atď.“⁶

„...divákovi nebyl nabídnut jeden ucelený interpretační rámec vybraného tématu, takže nemohl ani zákonitě porozumět všem preformovaným partiám.“

5 RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator. In Artforum international 2007, roč. 45, č. 7, volně přeložila A. B.*

6 Program performance *outside the box 01*.

7 ARNTZEN, Knut Ove. *A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. In Small is Beautiful, ed. C. Schumacher and D. Fogg, Theatre Studies Publications, Glasgow, 1990, s. 44 – 45.*

OUTSIDE THE BOX 01 — A. Kalinka foto D. Hanko

I v úvahách o vizuální dramaturgii je klíčovým pojmem rovnocennost, resp. ekvivalence, tj. vzájemné vyplývání dvou logických výroků ze sebe sama. Prvky jako prostor, frontálnost, textualita a vizualita již nejsou uspořádány v hierarchickém systému, ale jsou rovnocenné, na stejném základě. Stablní dramatické konvence v tomto smyslu nezaručují smysluplnou výměnu založenou na měřitelných množinách.⁷ Prvky představení jsou naopak sestaveny v nepředvídatelných kombinacích a nelze na ně uplatnit sémiotickou analýzu. Textu tedy může být někdy přikládána větší důležitost než obrazu, jindy může být důraz kladený na zmíněné složky stejny atd. I v případě performativní instalace *outside the box 01* šlo tedy

o divadelní vyjádření, ve kterém se jeho různé prvky neustále kombinovaly novými a odlišnými způsoby – přitom ale žádný z nich nebyl podřízen ostatním.

Nutno však dodat, že uvedená forma de-hierarchizace výrazových složek spočívala v případě rozebírané performance spíše ve výstavní formě zarámované jevištním portálem. Z performativního hlediska nedošlo vyjma kratší pauzy k prolisování složky k žádnému tematizování/rozehrání takto nastaveného rozhraní (což evidentně ani nebylo cílem). Dílo působilo jako zarámovaný obraz, jehož tendence ne-poučovat diváka se trochu rozplynula po přečtení *Dopisu Mendelovi*. Tedy textu autora díla Andreje Kalinky, který mohl divák nalézt jak ve zmiňované složce, tak v programu akce coby jistou





fotografia premietaná v rámci predstavenia
foto K. Jarek

anotáci (doprovodný text). Autor zde vysvětluje
smysl přítomnosti všech objektů na scéně, formu
a strukturu díla, a nabízí interpretační rámce
zvolených uměleckých postupů. Jinými slovy jde o klíč
k takřka všemu viděnému, název díla nevymýšlí.

Dočítáme se zde například, že autorovo
(rozpracované) dílo souvisí s jeho uvažováním
o spirituální stránce života, že jej zajímají vědní
disciplíny v kontextu duchovní podstaty bytí,
čímž do jisté míry vyvažuje svůj zájem o geneti-
ku a její principy. Uvedené pak vztahuje ke
zvolené formě performance, kdy postupně pracuje
s výše jmenovanými objekty. K uvedenému
výčtu přitom připojuje onen vlastní interpretační
klíč: fotografie – „na mysl mi přichází termín
zamrznutá evoluce, teda teória Jaroslava Flégra.
[...] Zamrznutý okamih môže umožniť všimnúť si
a uvedomiť to, čo by sme inak nevideli a súčasne

je z určitého pohľadu skreslením, [...]“; nahrávka
hlasu mluvího v němčině, puštěná z gramofonové
desky – „Prečo gramofón? [...] Ide o archaickú
formu, ktorá však prekvapivo znovu ožila. [...]“.
Práve archaická a súčasne moderná podoba tohto
médiá má blízko k témam aj dobe, 19. storočie,
21. storočie, genetika.“ K prítomnosti veľkého bubna
a violoncella pak Kalinka uvádí následující: „Bubon
je základ. Rytmus je základ. [...] Dá sa v ňom vidieť
brilancia, fascinácia a schopnosť vykladať príbeh
a najdetailnejšie okolnosti života. Toto je hrach.
Cello je nástroj spájajúci mäkkosť a surovosť. Je to
plnohodnotný solitér schopný viesť dialóg.“

V dopise ďalej najdeme informácie o pôvodu
a obsahu enigmatického nemeckého textu,
poušťačného z gramofonovej desky, a tedy i zdôvodnení,
jak souvisí se samotným scénickým dílem;
vysvětlena je zde i přítomnost různých materiálů
v rozdávané složce atd. Jinými slovy jde o jistý
manuál, ve kterém autor předává své osobní
asociace a konotace v kontextu nastudovaných
informací souvisejících s genetikou, které ale
nemusely (nemohly) být běžnému divákovi zřejmé.
O dopise můžeme uvažovat také jako o jistém
performance textu – v kontextu uměleckého
uskupení Med a prach o kompletementárním
médiu performance – jehož vlastní „teatralita“
však radikálně proměňuje vyznění celého díla.
Autor se tímto textem totiž snaží (snad právem)
ovlivnit vyznění a chápání svého scénického kusu,
dourčuje jej i mimo samotný performativní akt, avšak
formou monologu, jenž v důsledku spíše uzavírá
jakékoli tendence o viděném dále přemýšlet. ❖

A. Kalinka, M. Kozánek: outside the box 01

libreto, hudba, výtvarný koncept, performer A. Kalinka
dramaturgia M. Kozánek fotografie K. Jarek
réžia A. Kalinka, M. Kozánek
premiéra 16. júl 2020, Sklepní scéna Centra
experimentálního divadla, Brno

„
Dílo působilo
jako zarámovaný
obraz, jehož
tendence
ne-poučovat
diváka se trochu
rozplynula
po přečtení
Dopisu
Mendelovi.“

recenzia

Eva Gajdošová
tanečná publicistka

Martin Hodoň
↑&X/APENDIX

Apendix – Tanec o život

Diváci v rúškach vchádzajú do hľadiska
Štúdiá 12, obzerajú sa okolo seba v snahe
navzájom sa identifikovať. Na javisku nehybne
stojí muž a žena, upierajúc svoje meravé
apatické pohľady do neznáma, v oboch rukách
igelitky, v postojí rezignácia. Čierny igelit sa
odráža od stien ponuro nasvieteného priestoru.
Niekd v pozadí znie hudba, notoricky známy
disko hit. Žena preruší meravosť najskôr
sotva badateľným pohybom, záchvevmi
tela, osmeľuje sa čoraz viac. Jej tvár pomaly
ožíva úsmevom, pohyby sa z rúk prenášajú
do celého tela, jej energia strhne muža, ktorý
sa ťarbavo a mimo rytmu pridáva. Po chvíli
odložia tašky, aby sa naplno oddali tancu.

Duet *Apendix* je podľa slov režiséra Martina Hodoňa
a dramaturgičky Dáše Čiripovej anticipáciou konca.
Tvorcovia sa inšpirovali textami Jorgeho Luisa Borgesa
v snahe „skúmať presah vedomia a nevedomia
do formovania skutočnosti“. „Zomriem, a ani si to
nebudem pamätať,“ znie východisková idea diela.

Apendix je z môjho pohľadu vyjadrením túžby
vzoprieť sa koncu, zabudnutiu, starobe, beznádeji,
úpadku tela a ducha. Tiež snahy spomenúť si
na minulosť, na prchavé, radostné okamihy života,
prežiť ich znova – prostredníctvom celovečerného
duetu dvoch výnimočných tanečníkov Nikolety
Rafaelisovej a Daniela Račeka. Tí sú zároveň
choreografmi (v bulletine sú uvedení iba ako
interpreti, choreografia absentuje), spolutvorcami
základnej hmoty, z ktorej je táto inscenácia –
pohybu, tanca, tanečných obrazov. Obaja sa v rámci

↑&X/APENDIX — D. Raček, N. Rafaelisová
foto L. Kotlár

