

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Divadelní vědy

Bakalářská práce

Tomáš Blatný

Téma Děrevo: O metodě a životní filozofii

Topic Dřevo: About the Method and Philosophy of Life

Praha 2019

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Odborná konzultantka: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D.

Poděkování

Děkuji doktorce Barbaře Topolové za vedení mojí práce, cenné rady a pečlivou zpětnou vazbu. Rovněž děkuji doktorce Elvěře Němečkové za její laskavý a vstřícný přístup, mnoho inspirativních myšlenek a podporu při realizování této práce

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16. května 2019

Tomáš Blatný

Abstrakt

Bakalářská práce *Téma Děrevo: O metodě a životní filozofii* pojednává o původně ruském performativním uskupení Děrevo současně sídlícím v Drážďanech. Autor práce se zde zúčastnil v březnu 2019 pětidenní mezinárodní dílny, jejímž výstupem byly dvě performance v Societaetstheateru. Absolvovaný workshop pod vedením zakladatele skupiny Antona Adasinského následně reflektuje a kriticky hodnotí, a dále se pokouší s dostupnou literaturou o Děrevo i s vybranou kritickou reflexí jednotlivých produkcí, které skupina v 90. letech uváděla v České republice, naznačit možnou proměnu poetiky. Autor v textu nahlíží a pojmenovává umělecký styl a myšlenková i formální východiska práce (tanec butó, druhá divadelní reforma atd.) performativního uskupení Děrevo a identifikuje pro něj příznačné aktivity (workshopy, performativní projekty, způsob života).

Klíčová slova: *Děrevo, Anton Adasinsky, Elena Yarovaya, workshop, metoda, butó*

Abstract

The bachelor thesis *Topic Derevo: About the Method and Philosophy of Life* deals with formerly Russian performative group Derevo, currently residing in Dresden. In March 2019 the author of the thesis took part in a five-day international workshop there, the output of which were two performances in The Societaetstheater. Relying on his own experience, the author tries to describe the workshop led by Anton Adasinsky, the founder of the group, from a critical point of view. In addition, the thesis tries to indicate potential changes in the group's poetics. Available literature focusing on Derevo has been used, including selected critical reflection of Derevo 1990s Prague performances. The thesis conceptualizes the artistic style as well as the formal basis (dance butó, the second theatre reform etc.) of the Derevo group, and identifies its symptomatic activities (workshops, performative projects, the way of life).

Key words: *Derevo, Anton Adasinsky, Elena Yarovaya, workshop, method, butoh*

Obsah

1	Úvod	6
2	O Děrevu	8
2.1	Příběh Děreva	8
2.2	Životní styl jako hra s pravidly	12
3	S Děrevem (Workshop Děreva aneb Cesta k performanci)	15
3.1	Cesta tam	15
3.2	Přednáška	16
3.3	Fyzický trénink.....	18
3.4	Professional dreaming.....	20
3.4.1	Udělej cokoli!	20
3.4.2	Navrhuj!	22
3.4.3	Vezmi mě do světa fantazie!.....	22
3.4.4	Hraj si!	23
3.4.5	Změň!.....	24
3.4.6	Fixuj!.....	26
3.5	Performance	27
4	Znovu o Děrevu	29
4.1	Jak číst Děrevo?	29
4.2	Shrnutí: Co je Děrevo?.....	32
5	Závěr.....	37
6	Prameny a zdroje	40
6.1	Internetové.....	40
6.2	Textové.....	40
6.3	Další	41

1. Úvod

Jakožto tanečník, byť neprofesionální, jsem se rozhodl věnovat se ve své bakalářské práci divadlu, pro které je tanec nezbytnou součástí. Po dlouhém hledání jsme společně s vedoucí mojí práce doktorkou Barbarou Topolovou a konzultantkou doktorkou Elvírou Němečkovou definovali téma *Uskupení Děřevo v Čechách* s představou, že jejím jádrem bude působení této skupiny na českém území, konkrétně v Praze ve studiovém divadle Rampa přidruženém k Branickému divadlu pantomimy, kde působila mezi lety 1990 až 1992.

Komplikace způsobilo objevení diplomové práce obhájené v roce 2001 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity s názvem *Působení ruské divadelní skupiny Děřevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Její autorka Alice Tvarůžková, tehdy ještě Bártová, zasadila Děřevo do kontextu japonského tanečního umění butó, kterému se rovněž v práci podrobně věnovala, poté charakterizovala poetiku a divadelní tvorbu Děřeva a na závěr pohovořila o divadelních uskupeních, jež na Děřevo myšlenkově navázala a jejichž zakladatelé byli původně členy Děřeva. To však znamenalo téměř stoprocentní překryv s tématem mojí práce.

Rozhodl jsem se tedy k tématu přistoupit jinak. Děřevo jsem kontaktoval, důsledkem čehož bylo pozvání na workshop konající se v uměleckém komplexu Festspielhaus Hellerau v Drážďanech, kde Děřevo v současnosti působí pod názvem DEREVO Tanztheater. Herecká dílna byla určena profesionálním hercům nebo tanečníkům za poplatek 300 eur a měla vyvrcholit dvěma vystoupeními v drážďanském Societaetstheateru v rámci Lange Nacht der Dresdner Theater, což je obdoba české Noci divadel. Odhodlal jsem se tam vyjet.

Po absolvování workshopu a oněch dvou veřejných závěrečných performancí se charakter mojí práce razantně proměnil. Namísto využití historiografické metody věnující se Děřevu a jeho proměnám v průběhu jeho třicetileté existence jsem zvolil metodu terénního výzkumu. V práci vycházím z deníků a poznámek, které jsem pořídil během workshopu. Zaměřil jsem se na tvůrčí metodu Děřeva a její provázanost s životní filozofií členů skupiny. Přestože tento přístup s sebou nese riziko přílišné subjektivity, považuji ho vzhledem k tématu, o němž tato práce pojednává, za nejvíce adekvátní. Jsem si vědom toho, že přes veškerou snahu o maximální objektivitu v tomto materiálu vždy bude převažovat můj subjektivní názor, to vyplývá už z charakteru deníku z terénního výzkumu. Nicméně je pro mě důležité, že jde o autentickou zprávu zachycující velmi intenzivní fyzickou a emotivní zkušenost, která mi zpětně dovoluje ji z odstupu analyzovat.

Zároveň si uvědomuji žánrový i časový rozptyl materiálů, se kterými pracuji: kromě své zkušenosti z letošního roku (tzn. 2019) vycházím z písemných reflexí, recenzí, upoutávek v novinách, videozáznamů, rozhovorů či několika dílčích studií reflektujících především tvorbu Děřeva v 90. letech, případně pak jeho hostování v Praze v letech 2006–2011. Vzniká tak více než dvacetiletá propast mezi oběma póly. Mojí ambicí však není prozkoumat a pojmenovat tvorbu Děřeva od jeho vzniku až po současnost. Věnovat se Děřevu s jeho více než třicetiletou existencí by bylo možné v rámci obsáhlejší práce, navíc právě časová odlehlost pramenů, ze kterých vycházím, může zvýraznit jeho proměnu a akcentovat odlišnosti mezi jeho podobou tehdy a dnes. Dále se snažím nahlédnout a pojmenovat jeho umělecký styl a myšlenková i formální východiska práce, a na základě vlastní zkušenosti ho i kriticky zhodnotit.

2. O Děrevu

Na začátek považuji za vhodné stručně nastínit historii Děveva: od jeho vzniku až po podobu a složení skupiny v současnosti. S tím jde ruku v ruce i styl života, který byl již od počátku formující pro jednotlivé členy a ve výsledku i pro jejich tvorbu.

2.1. Příběh Děveva¹

Celý příběh začíná v 80. letech na severozápadě Ruska u ústí řeky Něvy do Finského zálivu v tehdejší Leningradě. Budoucí zakladatel a guru Děveva Anton Adasinsky, který se narodil roku 1959 na Sibiři, má vztah k umění již od raného dětství – píše povídky, básně, fotografuje, hraje na kytaru. V roce 1982 se přidává k Divadlu klaunů Slávy Polunina s názvem Liceději, jehož součástí je po dobu šesti let. Roku 1987 se navíc stává zpěvákem rockové skupiny Avia, s níž mimo jiné v tomtéž roce vystupuje v pražském Paláci kultury v rámci Rockfestu.

Avšak vraťme se ještě o kousek zpět. V roce 1986, kdy umírá zakladatel japonského tanečního umění butó Tatsumi Hidjikata², si Anton otevírá divadelní dílnu, v níž sdružuje okolo padesáti studentů. V návaznosti na to zakládá následující rok Divadelní studio A. Adasinského, z něhož se 15. dubna 1988 oficiálně zformuje alternativní uskupení s názvem Děvevo (z rus. Strom), které kromě Antona tvoří čtyři další performeři – Alexey Merkushev, Elena Yarovaya, Dmitrij Tjulpanov a Tanya Khabarova.

Takto zformovaná skupina působí zpočátku v Leningradě a věnuje se převážně pouličním akcím, vystupuje také v parcích, klubech, a vytváří tak různorodé performance (*Rudá zóna*, *Gypsová maska* – obě v dubnu 1988; *Něvské vyhlídky* – v prosinci 1988; *Hledání rovnováhy*³ – na festivalu Imatra ve Finsku 1988; *Monology u mohyl* – v únoru 1989; *Bílá zóna* – v březnu 1989; *Pět charakterů* – v Bělehradě 1989). Právě s performancí *Rudá zóna* vyjíždí Děvevo v roce 1989 na první evropské turné, v jehož rámci neoficiálně hostuje i 12. května vůbec

¹ Pro přehlednost a čitelnost této kapitoly neuvádím zdroje za jednotlivými informacemi, ale souhrně v této poznámce. Většinu informací čerpám z: BĀRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děvevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001.; také z webových stránek Děveva: www.derevo.org. Další poznatky vycházejí z osobního rozhovoru s Antonem Adasinským a některé i z textů publikovaných v českém tisku nebo ucelenějších studií jako např.: PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Odpor ke geometrii. Soubor Děvevo v Praze v letech 1991–1992*. In: *Divadelní revue*, 25, 2014, č. 3, s. 110–135.

² Přesněji řečeno znovuoživovatel, poněvadž pojem butó je znám již z éry Meiji (1868–1912), kdy byl používán pro označení západních společenských tanců; nebo ve starověku pro označení japonských rituálních tanců. Hidjikata tento pojem předefinovával a zakládá moderní butó, za jehož první manifestaci se považuje Hidjikatova performance *Zakázané barvy* (*Kinjiki*) z roku 1959. Informace v této poznámce čerpám z: *International Encyclopedia of Dance. Foundation*. Ed. S. J. Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, 6 sv. [2. svazek, strana 17-18], key word: *Butoh*.

³ V anglickém znění *Midnight Balance*. Děvevo odehrálo 11. 1. 1991 v Praze inscenací s názvem *Hledání rovnováhy*. Domnívám se, že se jedná o volný překlad této performance, poněvadž doslovný překlad *Půlnoční rovnováha* by zněl kostrbatě. Obecně je zacházení Děveva s pojmenováním jednotlivých performancí rozvolněné. V pramenech narážím na rozdílné varianty pojmenování, např. *Člověk libající dno lodky/ Libáme se na dně lodky* nebo *Nebud' hloupá, Ljošo/ Nebud' blbá, Ljošo...*

poprvé v Praze v Braníku.⁴ Po dalších hostováních v srpnu téhož roku v kulturním domě Delta, v Divadle Disk či Malostranské besedě se do Čech vrací znovu v březnu 1990 opět s *Rudou zónou*, s níž hostuje před a posléze uvnitř Branického divadla.⁵

Poté vyráží Dřevo na další tříměsíční turné, v květnu 1990 vede navíc první mezinárodní workshop pro studenty v Leningradě, jehož výsledkem je performance s názvem *Večeře*. Workshopu se účastní i několik českých studentů, kteří sehrají důležitou roli v rozhodnutí Děveva, aby se usadilo v Praze. Pro další spolupráci je tak dostatečně zaseto. Po vystupování během léta v Amsterdamu a Stockholmu s inscenací *Odpor ke geometrii* přijíždí Dřevo do Prahy, kde jeho členové 26. srpna získávají povolení k ročnímu působení v budově ředitelství kulturního domu v Branické ulici č. 41. K dispozici dostávají prostor Rámpy, což je boční scéna Branického divadla pantomimy.⁶ Kromě prostorů k tvorbě je jim poskytnuta i ubytovna v Branické ulici č. 16. Dřevo si v Braníku vytváří svoji tvůrčí i životní základnu. Život v uzavřeném společenství stanovujícím si pravidla týkající se nejen práce, ale i životního stylu, vzbuzuje až sektářský dojem, k čemuž přispívá i Dřevem preferované označení „klášter Dřevo“.

V září postupně otevírají svoji divadelní školu, v říjnu vystupují pod Stalinovým pomníkem v rámci prvního mezinárodního festivalu pořádaného po sametové revoluci *Totalitní zóna* zaštitěného Linhartovou nadací⁷ a 2. listopadu oficiálně zahajují profesionální činnost inscenací *Odpor ke geometrii*.

Po skončení dalšího turné po Slovensku pokračují dílnami 3. a 9. prosince v Praze, kde se ustanovuje název pořádaných dílen *Škola na kolečkách*⁸. Inscenace se rodí jedna za druhou: *Nebud' hloupá*, *Ljošo* z 21. prosince, střídá 22. prosince *Člověk libající dno loďky*, jehož druhou část s názvem *Jezdec* uvádějí v únoru roku 1991. Stejně tak i *Reálný čas*, který po odehrání 2. února v Praze hraje dále i 8. února v Českých Budějovicích a 11. února v Plzni. Ještě předtím

⁴ Dalšími destinacemi, které Dřevo během svého turné navštívilo, byly Amsterdam, Hamburk, Lublaň, Sarajevo, festival Intercity ve Florencii, Eurokaz v Záhřebu, L.I.F.T. v Londýně, Sommerszene v Salzburku a Oerol v nizozemském Terschellingu.

⁵ Konkrétně o této události in: ŽANTOVSKÁ, Kristýna: *Dřevo*. Svět a divadlo, 1, 1990, č. 2.

⁶ Kvůli náhlému vpádu Děveva do Braníku a zabránění si prostoru pro sebe na úkor studentů KALD DAMU, kteří měli slíbenou místní rezidenci na základě ústní dohody mezi vedoucím katedry Josefem Kroftou na jedné straně a ředitelem Rámpy Vlastou Schöpflugem na straně druhé, byla jejich přítomnost s nadsázkou přirovnána i k ruské invazi ze srpna 1968. O této kauze podrobně in: ERML, Richard: *Dřevo – luxusní experiment*. In: *Scéna*, 16, 1991, č. 3, s. 11.

⁷ O této akci je natočen dokument v režii Václava Kučery ke zhlédnutí na YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=7yW5Gx7z0_k&t=499s; více informací k samotné události na stránkách nadace: <https://linhartovanadace.cz/o-nadaci/historie/>.

⁸ Je sporné, zdali to bylo opravdu poprvé, co se tak dílna jmenovala. Práce, které se věnují působení Děveva v Čechách v 90. letech se konkrétně o tomto datu nezmiňují, nicméně tuto informaci lze vyčíst z harmonogramu (*Life in Dates*) uvedeného na stránkách Děveva. Zůstává otázkou, jestli to Dřevo nepřejmenovalo zpětně, aby tradici *Školy na kolečkách* prodloužilo co nejvíce do minulosti. Zvláště je, že pro předcházející workshop konaný ve Vídni v létě roku 1989 toto pojmenování Dřevo neuznává.

však odehrají 11. ledna 1991 v domě U Divého muže *Hledání rovnováhy*. V březnu pokračují improvizací ve Východočeské galerii a 18. března tančí nahý Anton sólo ve vodě jako přídavek k inscenaci *Člověk líbající dno lodky*.⁹ Po dalších dílnách v Bratislavě, Amsterdamu, Varšavě a Terschellingu vede Děrevo opět v Praze na přelomu února a března roku 1992 *Školu na kolečkách aneb 13 dnů na Rampě*. Ve výsledných performancích *Tanec smrti* a *Tanec mrtvého koně* vystupuje po boku Tanyi Khabarové Vladimír Hulec.

Na konci roku 1991 přechází vlastnictví Branického divadla z rukou OKD do rukou Obecního úřadu Prahy 4, který 30. června 1992 vyhláší konec činnosti celé stagiony, tj. Branického divadla, studia Rampa, a tudíž i Děreva.¹⁰ To ještě vystupuje 15. května s novým *Bubnem ze zaječí kůže* v Příhrádce pardubického zámku, 1. a 12. června na Ovocném trhu¹¹, 17. června v Mladé Boleslavi a 18. června v Prostějově; 2. června pak s *Člověkem líbajícím dno lodky* a *Ježdce*. Úplně poslední akcí konající se po letním turné, která tak nabyla rozlučkového rázu, byla *Poslední večere* 7. září a poté již Děrevo zvedá kotvy a odjíždí z Prahy pryč. Na otázku, proč Děrevo opustilo Prahu a nepřemístilo se jen do jiného prostoru, Anton Adasinsky odpovídá: „Jednak nás z divadla vyhodili a jednak jsme měli pocit, že se v Praze nemáme již kam dál posunout.“

A tak se posouvají nejdříve na Slovensko do Pobedim u Piešťan, poté do Amsterdamu, do Florencie, zkouší to také znovu v Rusku, tentokrát již v St. Petěrburgu, až nakonec zakotví v Drážďanech, kde zakládají Derevo Laboratorium v továrním komplexu sídlícím v ulici Meschwitzstraße 15. Pro veřejnost vystupují zejména v Projekttheateru Detlefa Skowronkova, nadále cestují po Evropě, navštěvují festivaly, na některých i získávají ceny (Total Theatre Award na skotském Fringe festivalu s inscenací *Rudá zóna* v roce 1997) a postupně získávají mezinárodní ohlas.

Začínají se věnovat i filmové tvorbě: roku 2001 premiéruje film vycházející ze stejnojmenné inscenace z roku 1995 *Jižní hranice*, roku 2008 dokumentární film *Dobrodružství zlatého vejce*¹², 2013 film *Podpis*¹³, kde Anton vystupuje po boku svého dřívějšího učitele Slávy Polunina. V současnosti natáčí Anton další snímek společně s Andrejem Gladkichem, který se podílel již na dokumentu z roku 2008, vytvořil pro Děrevo také sérii trailerů k jeho inscenacím

⁹ Antonovo taneční sólo jakožto přílepek na konec performance nebylo výjimkou. Činí tak například i na Ovocném trhu po představení *Buben ze zaječí kůže*, nebo někdy dokonce před představením jako v *Motýlím efektu*. Charakteristické pro taneční sólo je, že v nich vystupuje Anton sám a nijak výrazně se nevážou k předešlé performanci.

¹⁰ V současnosti sídlí v původních prostorách divadla Konzervatoř Duncan Centre.

¹¹ Záznam představení je ke zhlédnutí v Divadelním ústavu v Celetné ulici (kód 115).

¹² Celý ke zhlédnutí na Youtube: https://www.youtube.com/view_play_list?p=D3ABFE46EC3A8AA7.

¹³ Celý ke zhlédnutí na Vimeo: <https://vimeo.com/derevogroup>.

a spolupracuje s Děrevem dodnes. Film se bude jmenovat *Lístek do Božské komedie* a pravděpodobně bude navazovat na inscenaci *Božská komedie*, která měla premiéru roku 2002 v Drážďanech.

A tak když se Děvevo poprvé vrací jako host v roce 1998 s jednorázovým projektem pro kanalizační čističku v Bubenči v rámci festivalu 4 dny v pohybu, těší se již světovému ohlasu. Následujícího roku hostuje v Praze s již známým *Jezdce*m a s novinkou *Jednou* (prem. v červnu 1997, Oerol festival, Terschelling) v pražském klubu Roxy. 24. a 26. června 2002 se sentimentálně navrácí do původního místa působení, do Braníku, taktéž s inscenací *Jednou*, a pak až v roce 2006 s inscenací *Ketzal* (prem. 2004 v Drážďanech) do pražské Akropole. Tím odstartovávají sérii svých pravidelných hostování (2007 *Robertův sen*; 2008 *Evangelium podle Antona*; 2009 *Vsjo Chorošo*; 2010 *Harlekýn*; 2011 *Mefistův valčík*)¹⁴, která trvají až do roku 2011, kdy se „charakter Paláce Akropolis pozvolna změnil spíš na rock'n'rollovou stage, a tak už jsme neměli zájem tam vystupovat,“ zdůvodňuje Anton. Zároveň však poznamenává, že pokud by se naskytla možnost hostovat v nějakém alternativnějším a s Děrevem kompatibilnějším prostoru, nebo v něm vést dílnu, měl by o návštěvu Prahy v současnosti zájem.

Složení Děveva se v průběhu jeho existence postupně obměňuje, někteří členové přibývají, jako např. performerky Irena Andrejeva či Ella Tereščenko, jež si ale už v roce 1993 zakládají vlastní divadla, v případě Tereščenkové Leer Teatro, v případě Andrejevy Teatr Novogo Fronta, který až dodnes aktivně tvoří a sídlí v Praze. Dalším členem se stává například Maxim Didenko po absolvování *Školy na kolečkách* v St. Petěrburgu v roce 2004, jenž působí v Děrevu až do roku 2009.¹⁵ Jiní členové zase odcházejí a vydávají se na vlastní cestu. Prvním odpojivším se článkem z původního složení je Dmitrij Tjulpanov, který si po několika letech sólové kariéry zakládá roku 1995 vlastní divadlo Clipa Theater v Tel Avivu se svojí ženou Idit Herman.¹⁶ V roce 1998 již není členem ani Alexey Merkushev, jenž si v roce 2000 zakládá taktéž vlastní divadlo Jack & Joe Theatre společně s italským performerem Adrianem Milianim a ve stejném roce se loučí i Tanya Khabarova, která se vydává na svou sólovou uměleckou dráhu. S Děrevem však i nadále občasně spolupracuje. Po celou dobu existence Děveva tak kromě Antona Adasinského zůstává po jeho boku stálou členkou pouze Elena Yarovaya, jež se stává i jeho celoživotní partnerkou a matkou dvou dětí, dvojčat Davida a Artura. V současné době „jste

¹⁴ Všechny čtyři inscenace premiérovaly v Drážďanech v předcházejícím roce české premiéry. *Vsjo Chorošo* byl hudební projekt Antona Adasinského ve spolupráci se skupinou Positive band ze St. Petěrburgu (Anton vystupoval jako rockový muzikant a zpěvák).

¹⁵ MAGDOVÁ, Marcela: *Oholil jsem si hlavu a stal se členem Děveva*. Taneční zóna, 21, 2017, č. 1, s. 56–59.

¹⁶ <https://www.divadelni-noviny.cz/zemrel-dmitrij-tulpanov>.

Děrevo vy,“ konstatuje Anton na workshopu v březnu roku 2019, který se koná v uměleckém komplexu Festspielhaus Hellerau, v němž v současnosti Děrevo sídlí. Prohlášením z internetového blogu, který si Děrevo společně s webovými stránkami vede od roku 2006, dává na srozuměnou, že letošním rokem počínaje (tj. 2019) již nevstoupí na jeviště jakožto herec a režisér, nýbrž se nadále bude věnovat jen pedagogické činnosti a vedení dílen, aby pomáhal jiným tvůrcům objevovat vlastní fantazii, a mohl tak šířit myšlenku Děreva prostřednictvím svých studentů dál. A taky aby se měl čím uživit.¹⁷

2.2. Životní styl jako hra s pravidly¹⁸

Pokusit se postihnout tvůrčí metodu Děreva není možné bez přihlédnutí k jeho životní filozofii. Podle Antona neexistuje dualita člověka a performerera. Tvorba je pro něj těsně spjatá s osobností a životem tvůrce. Ač to zní tautologicky, vyjádření je to přesné. Pokud chce být performer na jevišti jiný, divný, zvláštní, zajímavý, musí takový být po celý den, žít neobyčejný život, ne se neobyčejným jen stávat, když vystupuje před diváky.

Děrevo k této myšlence přistoupilo velmi radikálně. Vzhledem k tomu, že život bere jako hru,¹⁹ nastavilo si již na začátku pravidla, která všichni členové se vši vážností dodržovali a někteří až dodnes dodržují. Zastřešujícím pravidlem je tedy *Stanov si svá vlastní pravidla*. Jedním z klíčových pravidel pro Děrevo bylo *Změň svůj život*. Ve chvíli, kdy si byl Anton jistý, že okolo sebe seskupil lidi, kterým může důvěřovat, kteří ho budou následovat, že si rozumějí mezi sebou nejen v tvůrčím přístupu, ale i v přístupu k životu, rozhodl se v duchu pravidla *Neměj žádné závazky a vztahy* vytvořit uzavřenou komunitu lidí, jejichž životy navzájem srostou (15. 4. 1988).²⁰ Členové Děreva osekali pracovní, rodinné, partnerské i přátelské vztahy, poněvadž normalita, kterou tyto vztahy do umělcova života přinášejí, oslabuje jeho fantazii a spontaneitu, ve výsledku jeho tvorbu. S tím souvisí i pravidla jako *Odstraňuj zbytné nebo Zorganizuj si svůj prostor a čas*. Všichni se rozhodli stát se co nejméně závislými. Zbavili se téměř veškerého majetku, odstěhovali se z domovů a zahájili společné

¹⁷ „Half of my life I have spent on stage performing in front of people. But there is one life. And one World. 18th November 2018, in Dresden, I have stepped on stage as an actor and director of DEREVO company for the last time. From 2019 onwards, DEREVO will function as a ‚production company‘, ‚DEREVO presents‘. I will help actors to create new shows and when possible, present them on stages of the world.“ Datováno 29. 12. 2018 a zveřejněno 31. 12. 2018 jakožto novoroční poselství na blogu Děreva: <http://www.derevo.org/live/>. Své předsevzetí však porušil hned 30. 3. 2019, když vystupoval s účastníky dílny v Societaetstheateru v performanci *Motýlí efekt*.

¹⁸ V této podkapitole vycházím z přednášky a závěrečné reflexe Antona Adasinského na workshopu v Drážďanech 2019. Uvědomuji si, že vyprávění vztahující se k založení skupiny před více než 30 lety je nutně zkrácené. V hlavních tezích však koresponduje s informacemi uvedenými v diplomové práci: BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děrevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001.

¹⁹ Jeden z Antonových úvodních výroků na workshopu 27. 3. 2019: „Život je hra. Tak ho hraj.“

²⁰ „Lena Jarovová [Elena Yarovaya, pozn. TB] dodává, že je to jako by žila sama a všichni ostatní by byli odrazem jejího vědomí.“ In: BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děrevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 37.

soužití. Takto vytvořená komuna působila svými přísnými pravidly až sektářsky. Nelpěli na materiálních věcech, ty pro ně byly jen rekvizitami či hračkami, ani na sexu a jídle. *Nesoulouž. Nejez.* Konzumaci omezili na jedno jídlo denně, kdy vždy jeden z členů postavil hrnec uvařené rýže natural doprostřed stolu, ostatní vytáhli zpoza opasku svoji lžici a společně se najedli. Ze života vyřadili i technologie, především mobily, aby se odřízli od vnějšího světa, který bezprostředně ovlivňoval jejich bytí. Oblečení pro ně zase představovalo jen kostýmy. *Bud' nahý.* Nebylo-li to nutné, například kvůli nepřízni počasí, pohybovali se a vystupovali převážně nazí.²¹ Tím pádem museli na své fyzické kondici intenzivně pracovat, poněvadž „byli zvyklí svá těla zakrývat. To se týká lidí i dnes. Neustále se pohybují zahaleni do různých látek, a dokonce v oblečení i spí. Naproti tomu tělo, které je zvyklé vystupovat před lidmi, se postupně mění, je opracované cizími pohledy. Je jiné. Neumím to popsat, je v tom určitá magie,“ vysvětluje Anton. Pocit sounáležitosti se skupinou posílilo ještě oholení si celého těla včetně vlasů. Vytvoření kolektivní identity tak bylo stvrzeno sdílenou vizáží, stejným domovem, stanovením a dodržováním stejných pravidel.

Další sada pravidel souvisí s komunikací. *Mluv jen, pokud si tážán. Máš právo nevědět.* Členové o sobě a svých životech před vznikem Děreva navzájem nic nevědí (Anton údajně dodnes neví, z jaké rodiny pocházela jeho žena Elena). Sdělování informací totiž nejenže zahlcuje člověka přijímajícího, ale rovněž rozkrývá a odtajňuje člověka hovořícího – zbavuje ho jeho tajemství a zásobníku tvůrčí energie. Navíc se vše, co se v průběhu života stane, ukládá v mozku, a člověk se tak zbytečně zahlcuje. *Odstraňuj.* Aby předešli zahlcování, rozhodli se vyjadřovat se co nejúsporněji, což vygradovalo až v měsíční experiment, kdy nepromluvili vůbec a komunikovali jen pomocí psaných vzkazů. *Nemluv.* Chtěli prozkoumat, co to udělá s jejich psychikou, pokud se uzavrou do sebe a neuslyší vlastní hlasy. Absolvování experimentu posílilo váhu slova. Nejenže při svých performancích se slovy až na výjimky nepracují, ale jsou to i velmi tiší lidé, čímž podle jejich filozofie šetří životy ostatních i sebe samých.

Samotné zkoušení a tvorba Děreva pak vychází z pravidel typu *Hraj si, Staň se dítětem* nebo *Nebud' vážný, bud' bláznivý*, poněvadž za jeden z upřímných a společností nezkažených inspiračních zdrojů považují děti. A tak je společným imperativem *Tanči, Najdi si vlastní rytmus, Nepřemýšlej, Nenacvičuj, ale zkoušej a Inspiruj a uč se od ostatních*, rozhodně však *Nediskutuj, Neanalyzuj, Vyřad' logiku, Nevěř svojí mysli, je nepřítelem tvorby.*

²¹ Anton nahlíží nahotu jako přirozený stav. Každý kus látky, který tělo zakryje, nese nějaký význam. Proto hodnotí jako absurdní výroky, které se snaží odůvodňovat nahotu na jevišti, neboť má pocit, že odůvodňovat by se měly spíše kostýmy.

Pravidla jsou spojena s existencí Děřeva především při jeho začátcích, skupina se chtěla vymezit vůči svému okolí nastavením si modelu kolektivního fungování a života v uzavřené komunitě. V současnosti, kdy v podstatě Děřevo jakožto skupina neexistuje, sice ze zvyku nějaká pravidla Adasinsky s Yarovayou dodržují, ale pravděpodobně jen ta, která jim již nekladou překážky (Anton sice příliš nejí, ale naproti tomu kouří; za workshopy vybírají neasketické obnosy peněz; mají dvě děti; vlastní telefony a počítače...). Na moji otázku, zda i přes všechna striktní pravidla, která si za svůj život nastavil, je Anton šťastný, odpověděl, že ano. Protože hraje se životem hru, nikdy se nenudí, čelí neustále novým výzvám, a pokud už nejsou dostačující, nastaví si pravidla nová. Je otázkou, zda mluvil pravdu.

3. S Děrevem (Workshop Děreva aneb Cesta k performanci)

Následující část reflektuje účast na mezinárodním workshopu ve Festspielhaus Hellerau, kterého jsem se ve dnech 27.–31. 3. 2019 zúčastnil. V prvních třech dnech probíhal samotný workshop složený z fyzického tréninku, hereckých cvičení a kreativní práce mezi desátou hodinou ranní a sedmou hodinou večerní, na což navazoval (ne)dobrovolný individuální trénink ve studiu, které zavíralo v deset hodin večer. Čtvrtý den proběhla zkouška na jevišti v Societaetstheateru, kde se ještě tentýž večer odehrály dvě performance, jedna v devět a druhá v deset hodin. Poslední den proběhla bezmála dvouhodinová reflexe workshopu s Antonem Adasinským, jež se podobala spíše motivačnímu proslovu k našim budoucím tvůrčím aktivitám se snahou přimět nás ke změně života.

Ve snaze uchopit zážitek koncepčně jako cestu od ničeho k výsledné performanci se místy odchyluji od chronologického průběhu workshopu. V představě o workshopu by však tyto odchylky neměly působit potíže. Impulsem k tomuto postupu byl Antonův výrok, že jsme během oněch pěti dní postupovali stejným způsobem, jakým Děrevo tvoří každou ze svých performancí, samozřejmě jen s nižší časovou dotací. Metoda je nicméně identická.

3.1. Cesta tam

Vstávám v pět hodin, po ranní hygieně si dobalím kartáček na zuby, deodorant nechávám na policiče dle pokynů průvodního dopisu k workshopu, kde stojí *no perfumes allowed*, obleču se a jsem připraven vyrazit. V autobuse ještě pročítám nashromážděné texty o workshopech Děreva, což akorát posiluje moji nervozitu: „Jedno takové cvičení se např. zakládalo na tom, že Adasinskij mlátil bambusovou tyčí jednotlivce, kteří se snažili uhýbat, ale přesto byli zasaženi nesčíslnými ranami, na které reagovali bolestnými výkřiky.“²² Po příjezdu na Hauptbahnhof Dresden nasedám do tramvaje číslo osm, která mě doveze přímo k mojí cílové stanici Festspielhaus Hellerau.

V západním křídle tohoto uměleckého komplexu v současnosti sídlí Děrevo pod názvem DEREVO Tanztheater. Jsem na místě o hodinu dřív, nikde nikdo, poblíž komplexu není nic otevřeno, respektive ani nic, co by otevřeno vůbec být mohlo, a tak čekám v dešti. V půl desáté přijíždí bordová dodávka, z níž vyskáčou další účastníci workshopu, a hlavně samotný Anton Adasinsky po boku Eleny Yarovayi.

²² BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děrevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 40.

Letmo si s ním podám ruku, sotva se střetneme pohledem a už jsem odvelen ke kufru, abych pomohl s věcmi, které je třeba vynosit do tanečního sálu v prvním patře. Jeho podlaha je celá pokryta černým baletizolem a místnost prosvětlují čtyři okna, alespoň do chvíle, než se Anton rozhodne všechna zatemnit. Nikde nejsou zrcadla. Po pokynu se samostatně zahříváme, je nás celkem jedenáct – kromě mě všichni profesionální performeři, mimové, herci či tanečníci.

3.2. Přednáška

Před začátkem první lekce přichází Anton se sadou pravidel, která je třeba dodržovat. V den představení nesmíme jíst ani pít 6 hodin před vystoupením, 6 hodin nesmíme používat ani naše mobilní telefony, abychom se mohli naladit a nenechat se rozrušit zprávami odjinud. Tato pravidla o jídle, pití a telefonu se vztahovala i na celý průběh workshopu. Kromě občasného ovoce a tajného napájení se na toaletách jsme mezi desátou ranní a sedmou večerní odkázáni na své tělesné zásoby. Anton pravidlo zdůvodnil tím, že pokud nejsme schopni přinášet ani takovéto oběti, jak se pak chceme obětovat pro umění. Dalším úvodním pravidlem je prosba, ať nemluvíme o sobě a nesdělujeme nikomu svoje problémy či příběhy týkající se našich normálních životů. Ve výsledku ať raději nemluvíme vůbec, není-li to nezbytně nutné. Atmosféra je celkově velmi tísnivá. Všichni mlčí, jsou uzavřeni ve vlastním světě, vyhýbají se očnímu kontaktu s ostatními. Nijak se navzájem nepředstavujeme.

Na řadu přichází bezmála hodinová přednáška o divadle a jeho jednotlivých složkách. Fakt, že došlo na přednášku, monolog informací určený posluchačům, je v rozporu hned s posledně zmíněným pravidlem. Nejspíš se toto „mluvení“ jeví jako „podstatné“, tudíž „omluvitelné“. Jsme pobídnuti, ať si vše zapisujeme. Přednáška je vcelku banální, a než aby otevírala otázky týkající se divadla, slouží spíš jen jako vhled do Antonova myšlení a ilustruje, co považuje za dobré a co za špatné. Vytváří kategorie založené na binární opozici, z nichž jedna vždy představuje to, o co se ve své práci pokouší Dřevo, a druhá zahrnuje všechno ostatní. To naznačuje nekritické, neanalytické a ve výsledku velmi iracionální myšlení, které je pro Dřevo charakteristické. Anton rozděluje přednášku na osm částí: *jeviště, zvuk, světlo, video, herec, autor, moderní divadlo, extra*. Složky jsou vybrány podle sporných kritérií, dále děleny velmi vágně a často nezahrnují, co by zahrnuto být mělo. Pro představu se však pokusím přednášku co nejvěrněji reprodukovat (nemohla být nahrána).

Jeviště. Anton zprvu hovoří o tom, že divadlo nezačíná a nekončí na jevišti, ale může zasahovat do hlediště, do foyer nebo ovládnout celé divadlo zevnitř a taktéž manipulovat s veřejným prostorem vně divadla. Jako příklady z vlastní tvorby uvádí, jak v rámci jedné performance natřeli různě zapáchajícími oleji zespondu sedadla v hledišti, aby zápach korespondoval s tím,

co se odehrávalo na jevišti, a oni tak docílili komplexního efektu. V jiném případě umístili na střechu divadla „neviditelný“ amplión, který vysílal do okruhu 600 metrů od divadelní budovy nepříjemný hučivý zvuk, tudíž měli diváci při odchodu z divadla pocit, že jim ještě stále hučí v uších. Kromě práce s prostorem ještě stručně hovoří o rekvizitách, se kterými by se mělo nakládat obezřetně a mělo by se jich využívat jen v nutném případě. Pokud se s nimi pracuje, měl by alespoň jejich počet být snížen na minimum.

Hudbu rozděluje Anton na živou a ze záznamu. Zatímco živá je ta ideální, poněvadž vzniká přímo při představení, a může tak ovlivňovat temporytmus dění na jevišti, hudba ze záznamu je již mrtvá. Mimo to patří umělci-autorovi, tudíž někomu jinému. Výjimku pak tvoří hudba, která sice nahraná je, ale zkomponovaná byla přímo pro určitou performanci. Ve výsledku je ale nejdůležitější si uvědomit, že hudba je pouze prostředkem, jak dílo posilnit, nikoli něčím, čemu by se dílo mělo podřídít. Pak následuje praktická instruktáž, jak efektivně ozvučit hrací prostor (ideálně se šesti reproduktory).

Světlo. Tato část má vyloženě technologický charakter. Anton popisuje druhy světel podle jejich zacílení a umístění nad jevištěm, mluví o jejich praktickém využití, tvorbě stínu, také ale o jejich barvách a co s sebou jednotlivé barvy přinášejí.

Video, jakožto nově využívané médium v divadle,²³ Dřevo údajně pochopilo až před dvěma lety s performancí *Last Clown on Earth*. Video nesloužilo jen jako pohyblivá kulisa v pozadí nebo jako film na jevišti, ale plnohodnotně komunikovalo s hercem na jevišti. Z tohoto „objevu“ vyplývá i očividná atechničnost a ve výsledku i antitechnologičnost celého uskupení, které pracuje především se svým tělem, hmotou a živou hudbou.

Složku *Moderní divadlo* dělí na mystické divadlo a divadlo lidských vztahů. Mystické divadlo se snaží navázat kontakt s transcendentnem, přesahovat žitou realitu, být iracionální, být plné obrazů a svou atmosférou působit na diváka. Herec mystického divadla se vyhýbá přímé interakci, neztvární příběhy, nezve lidi na jeviště, nedotýká se jich, žije si ve svém vlastním vytvořeném světě, do kterého se pozorovatele snaží vtáhnout, nabídnout mu svoji vizi fantazie, svoji nenormálnost. To je divadlo, o které se snaží Dřevo. Divadlo lidských vztahů je tak pravděpodobně všechno ostatní.

²³ To působí vyloženě komicky při pomyšlení např. už jen na *Laternu magiku*.

Kategorie *Extra* zůstává blíže nevysvětlena. Asi aby bylo zachováno tajemství v nevyřčeném, a tak se lze jen domýšlet, co je touto kategorií míněno, snad jen kromě nabízejícího se prvoplánového významu, že je potřeba přidat do performance něco navíc.

Autor. Další opozicí je divadlo autorské a divadlo klasické. Klasické divadlo vychází z osobností a jejich technik, metod a škol, jakými jsou například H. G. Craig, V. I. Mejerchold, K. S. Stanislavskij, J. Grotowski, P. Brook. Ty Anton vnímá jako skupinu bláznů: „Není normální vystupovat každý večer jako někdo jiný, neustále se předuševňovat do různých lidí. Člověk pak ztratí vlastní identitu a stabilitu, zblázní se a bude zralý akorát tak na odvoz do nemocnice.“ Společně s celou divadelní kulturou zahrnující jména těchto reformátorů shazuje i veškerou klasickou taneční techniku a až na výjimky i tu moderní. Vnímá tento tanec jako techniku bez duše, bezvýznamný, zbytečný a neupřímný pohyb. Autorské divadlo je tedy logicky tím, co dělá Dřevo: intuitivní tvorba vyrůstající z fantazie a síly imaginace, kterou všichni členové Dřeva disponují. Do tohoto typu divadla řadí Anton i rituální či národní tance, které vycházejí z člověka, jeho pudů, jeho vztahu a kontaktu se zemí – něco znamenají a vyjadřují. Mají původ, a tak i svůj důvod. Vrcholem je pak tanec člověka-individua-já, za což považuje pouze tanec butó.

Poslední kategorií je *Herec*. Ten disponuje třemi složkami, s nimiž může na jevišti operovat, a jimi jsou: tělo, hlas a energie. Všechny tři je třeba rozvíjet a trénovat (zejména tělo, aby při tvorbě „nepřekáželo“). Poslední bod se tedy stává oslím můstkem a jdeme se rozmístit po prostoru.

3.3. Fyzický trénink

Každá z tří celodenních lekcí je zahájena posilovacím tréninkem, který je srovnatelný například s kruhovým tréninkem v posilovnách. Uvolňujeme si svaly v těle třepáním dlaní, rukou, ramen, hrudi, pánve, nohou, hlavy a celého těla zároveň. Následně zastavujeme v pohybu, těmito záseky trénujeme tělesné izolace, postupně zrychlujeme tempo a zvyšujeme tělesné napětí, které graduje až do křeče v obličejí. V rámci rozehrívání se rozbíháme po prostoru a trénujeme pády. Nejdříve opatrně každý po svém bez bližších instrukcí, potom divadelně stylizované, taneční, na závěr realistické, které způsobují modřiny na každém kloubu, např. pád dozadu na zadek s po celou dobu napnutýma nohama nebo pád ze stoje dopředu na dlaně. Vztyk střídá pád. Rytmus udává Anton nemilosrdným bušením do velkého bubnu a celá akce dostává až vojenskou atmosféru. Po zahřátí se protahujeme, znovu posilujeme (kliky, sklapovačky, výpady, výskoky...) a ze všech kape pot, místností se line zápach (*no perfumes*) a není čas ani se vysmrkat, natož se napít.

Procházíme se prostorem, zaplňujeme ho, zrychlujeme tempo, nesmíme se však navzájem dotýkat. Pozorujeme chůzi ostatních, kterou se v sérii cvičení snažíme napodobit. Jednak „divadelně“, což znamená vyzorovat její tempo, držení těla, pohyb rukou, naklonění hlavy, a to záměrně zvětšit, a tím zviditelnit, a jednak „filmově“, kdy je změna pouze nepatrná, ale přesto viditelná (naklonění hlavy, otevřenost očí, pravidelnost dechu...). Jindy zase chodíme po špičkách po prostoru. Snažíme si uvědomovat hýžďové svaly a brát je jako aktivní součást pohybového ústrojí, vnímat rozdíly mezi chůzí se zapojením všech svalů dolních končetin a chůzí, na kterou jsme běžně zvyklí. Na špičkách trénujeme otočky. Necháváme se po prostoru vést rukou, hlavou, ramenem, kolenem, zkoušíme švih, s pomocí švihu několikanásobné otočky, poté i výskoky. Tuto sekci završují otočky ve výskoku a následuje posilování a protahování.

Další, na co se zaměřujeme, je práce s rytmem. Po krátkém úvodu do notového zápisu jdeme do prostoru a pracujeme s metronomem. Zatímco běží, snaží se každý z nás držet si různý rytmus (třídobý, čtyřdobý, pětidobý...) a v jeho rámci se pohybovat, tančit. Mění se tempo, mění se hlasitost a my pozorujeme, co to s naším improvizovaným tanečním pohybem po prostoru provádí. Soustředíme se na důrazy na dobu (beat) a mimo ni (off-beat), vnímáme lehkost a těžkost pohybu.

Po fyzickém tréninku přichází na řadu série hereckých cvičení, které se soustředí především na to, jak poloha hlasu ovlivňuje naše tělo. Každý mluví ve svém rodném jazyce a prochází se po místnosti. Po pokynu mluvit vysokým hlasem pozorujeme, jak se proměňuje naše gestikulace, tempo chůze či držení těla, a to následuje i při mluvě hlubokým hlasem. Všechny tři polohy fixujeme, vyřazujeme hlas a snažíme se udržet chůzi ve všech rozdílech, a to opět jak „divadelně“, tak „filmově“.

Posledním cvičením je práce s abstrakcí, respektive jak se na jevišti stát a udržet abstraktním. Před námi stojí zeď, z části zaprášená, ušmudlaná, špinavá, zkrátka ne neutrální. Po jednom se chodíme stavět ke zdi tak, abychom zapadli do jejího prostředí a výsledný obraz posílili, ale nerušili. Poté se zkoušíme podél zdi procházet, následně s ní i interagovat, stávat se její prodlouženou rukou, či jakýmsi stínem. Splynout se zdí, aniž bychom vzbudili dojem, že něco hrajeme.

3.4. Professional dreaming

Kreativní činnost následující vždy po trénincích a hereckých cvičeních s Antonem zastřešuje Elena. Nejdříve s ní diskutujeme o našich očekáváních od workshopu, který má vzápětí vést a jehož tématem je *professional dreaming*. Toto „profesionální snění“ je základní tvůrčí metodou práce Děreva. Jak to definuje Elena: „Jsou to proudy vizí, jejichž výsledkem je umělecké dílo.“ Metoda obsahuje několik na sebe navazujících procesů, které vedou k vytvoření performance. Pokusím se teď jednotlivé procesy charakterizovat a pro lepší představu ilustrovat na konkrétních příkladech.

3.4.1. Udělej cokoli!

Vše začíná od performerera, který musí na jevišti docílit tzv. *bodu nula*. Tento bod je jakýmsi ideálním bodem tvůrčího stavu, kdy člověk na jevišti existuje jako odosobněná schránka, která je prostá všech myšlenek, plánů a připravených či zažitých manévrů, je ale v naprostém střehu, připravena přijmout jakýkoli podnět a zužitkovat ho ve prospěch svojí tvorby. Podnět nesoudí, nehodnotí, pouze rozvíjí. Je tak otevřena všemu, co se jí rozhodne poskytnout impuls a inspiraci.

Pokud vzniká akce ve spolupráci vícera performerů, zasahuje metoda do přípravné fáze ještě jiným způsobem. Performeři se totiž musí dohodnout, co vlastně budou na jevišti dělat. Spolupráce založená na této metodě závisí kromě na individuálním cítění i na schopnosti empatie, klade vysoké nároky na jednotlivce jako tvůrce, ale především jako lidské bytosti schopné kooperovat. Navíc předpokládá osobní ručení každého z performerů, který přebírá za své nápady zodpovědnost. Nezbytný je samozřejmě respekt a důvěra k druhému performerovi. Základním principem tohoto *kolektivního snění* je přijmout vše, co bylo navrženo, případně to jen rozvést, nebo „přebít“ něčím ještě „lepší“, rozhodně to ale vylučuje odmítání. *Profesní snění* se ukázalo jako velmi neefektivní metoda v případě spolupráce lidí, kteří se téměř neznají a nejsou ani navyklí na kooperaci na jevišti. Sóloví performeři – exhibicionisté sice každým svým nápadem přebijí nápady jiných, sami však nejsou schopni přijímat. To vede k tomu, že pokud se někomu nelíbí, na čem se pracuje, může to libovolně proměnit v cokoli jiného, a to klidně i několik vteřin před prezentací. Často tak vznikají povrchní a nahodilé akce. Tato metoda zpochybňuje koncept celého workshopu, jenž je na ní založen, neboť v tak krátké časové dotaci není možné důvěru mezi performery vybudovat. Tím spíše, že spolu nemají mluvit a navzájem si o sobě cokoli říci.

Byli jsme tedy rozděleni do trojic a během dvou minut měli vytvořit libovolnou akci na téma *Motýlí efekt*, což byl název kusu, který měl být již za tři dny prezentován před publikem. Dalším

problémem bylo, že zadání nebylo zcela jasné. Nikdo si nebyl jistý, jestli může mluvit, nebo jestli má využívat jen svého těla, či jestli může používat rekvizity. Výsledkem bylo spektrum krátkých pohybových situací, které byly na škále od konkrétních pantomimických situací přes abstraktní motání se na jevišti až po taneční číslo.

Po prezentacích došlo na kolektivní debatu. Záměrně nevyužívám slovo reflexe, poněvadž nešlo o reflektování viděného, nýbrž v podstatě o pokračování tvůrčího procesu. Ten ztělesňovaly dvě konkrétní otázky: *kde* se podle nás tato „performance“ odehrává (v jakém prostředí) a *jaké kostýmy* mají performeři podle naší fantazie na sobě (kým jsou). Klíčové bylo NIC neanalyzovat, NIC nehodnotit, NIC neodmítat. VŠE je správně. Šlo nejspíše o práci s fantazií, která měla sloužit k povýšení zhlédnutého. Problémem však bylo, že akce byly častokrát nijaké a v divákovi nic nezbuzovaly. Ve snaze přistoupit na hru začali účastníci (včetně mě) „šroubovat“ představy na jednotlivé ukázky. Ze scény, kde se dvě děvčata svíjela na zemi po dobu 10 minut, škrábala se, jako by je sužovala nesnesitelná vyrážka, smála se a následně plakala, se rozvinula debata o představách, které to v nás vzbudilo. Vizi dvou jeptišek v klášteře střídal pán s otrokem a toho zase vize abstraktních těles navlečených do šedivých trikotů a uvězněných v červené krychli. Rozptyl představ spíš než velkou fantazii signalizuje prázdnotu výstupů, které mohou být čímkoli. Člověk se snaží „něco říct“, jen aby něco řekl, poněvadž tázání jsme všichni, což vede k náhodným výmyslům. V rozporu s tímto přístupem je nahodilá reakce přihlížejícího Antona, který se v jednu chvíli na skupinku performerů rozkřičí: „Co jste to udělali za sračku? Proč mám ztrácet svůj čas koukáním na tohle?“ Je však umlčen Elenou slovy, že teď bychom neměli hodnotit. Ponížení a hořkou pachůť to ale nesmazalo. Naše kusy na závěr musíme pojmenovat.

Proces nicméně pokračuje, vytváříme nové ukázky, tentokrát již úplně bez zadání: „*prostě udělejte cokoli*“. Cílem práce je vytvořit sólo, do kterého následně zakomponujeme další aktéry způsobem, aby jej posílili a pomohli ho ozvláštnit, vytvořit pro něj inspirativní pozadí. Instrukce sólisty však musejí být naprosto přesné, poněvadž nejde o improvizovanou výpomoc, která by se mohla brzy zvrátit v přesunutí pozornosti na „pomáhající“ aktéry, nýbrž o choreografizovanou skupinovou akci. Příklad: *Dívka z Itálie přednáší monolog ve svém rodném jazyce o tom, jak s tatínkem jako malá chodila na houby. Nejvíce ze všeho chtěla sbírat muchomůrky, což jí ale tatínek zakazoval. Když se jí stále dokola ptal, proč by chtěla sbírat jedovaté houby, odpovídala mu: protože jsou pěkně červené. Sólo na pokyn dívky posiluje trojice stromů seřazených do řady vedle sebe přicházejících zprava doleva, druhá trojice lidí ztvárňujících raketoplány taktéž seřazených do řady v zadní části jeviště přechází zleva*

doprava, a to až ve chvíli, kdy se monolog blíží ke konci. Italka říká, že už nechce být sama, kdo sbírá muchomůrky, přetransformuje se pohybovou akcí do raketoplánu, zařazuje se na konec trojice a společně s ní cupitá pryč z jeviště. Následně vše pokračovalo, jen se sóla zaměnila za dua, pak za menší skupiny atd.

3.4.2. Navrhuj!

Ve druhé fázi procesu se vznášejí návrhy. Předvádíme po jednom nebo po skupinkách třímínutové ukázky, které jsme si měli připravit na jakýkoli motiv zadaného příběhu: *Země se přestala otáčet. Motor v jejím nitru přestal pracovat. Není vítr. Nejsou vibrace. Vše, na čem lidem záleží, jsou peníze, sex, práce, majetek... Uvázli. Je třeba najít řešení.* Příklad jedné z realizací: *Tři aktéři přitancovávají ze zadního rohu místnosti, drží se v loktech, když dojdou do středu sálu, pustí se a začnou si tleskat jako tři malé děti: tlesk do vlastních dlaní, tlesk do dlaní spoluaktérů, třikrát nahoře, třikrát dole. Vzápětí se ale tempo jejich hry začne zpomalovat, poněvadž uslyší něco podivného přicházejícího zpod země. Začnou se jim třást nohy, postupně celé tělo až po hlavu, poté zvuk a třes přestane a zůstanou jen zmatené pohledy.* Po jejich skončení se opět nehodnotí, pouze každý z diváků má možnost vystoupit a vznést návrh, jak by to udělal on, následně ho předvést, případně vysvětlit účinkujícím, co by tentokrát měli udělat jinak (ne proč, ale jak!). Ti pak ukázkou odehrají znovu. Příklad: *Aktéři přitancovávají z rohu, tentokrát se již však nedrží, když dorazí doprostřed, krajní dva se oddělují a vytváří tak pomyslný trojúhelník, kdy jsou každý natočený tak, aby na sebe navzájem neviděli. Začíná tleskácí hra, jejíž tempo herci pouze odtušují z rytmu tleskotu do vlastních rukou. Vytváří se tím větší napětí, herci jsou aktivizováni. Zbytek ukázky se dohrává stejným způsobem.* Tak to běží pořád dokola, dokud už nikdo nemá žádné návrhy. Ukázka je rozpracována v několika nehierarchizovaných variacích. Z procesu vyvstávají několikerá poučení, kterých bychom se měli držet: spíše než dotek mezi aktéry je preferovaná mezera mezi nimi, ta je kolikrát zajímavější než herci sami, stejně tak když pohledy herců nesměřují na sebe (nehrají přece pro sebe, ale pro diváky), na druhou stranu ani přímý frontální pohled směrem k hledišti není ideální, je prvoplánový a nepřináší žádné napětí.

3.4.3. Vezmi mě do světa fantazie!

Děrevo běžně pracuje i s meditačními technikami a parapsychologickými cvičeními. Vzhledem k příliš krátkému workshopu se Anton rozhodl vyzkoušet s námi jen jedno jediné, a to kvůli našemu vlastnímu bezpečí. Zavřeli jsme oči a poslouchali Antonův hlas, který vykresloval obraz, jenž jsme si měli představovat. Přes velmi uklidňující popis krajiny, přírody, počasí začal do kontrastu s nastolenou atmosférou naturalisticky popisovat mrtvá těla, která ležela všude po

celém imaginárním obraze, atmosféra se tak velmi znatelně, přitom velmi pozvolně a nenápadně, proměnila a nabyla na silné intenzitě, představa vzbuzovala silné emoce a člověk zapomněl, že leží na podlaze v tanečním sále v Drážďanech. Na konci cvičení jsme měli otevřít oči s pokynem, že si vytvořený obraz máme udržet co nejživěji a překrýt jím obraz reálný. Spojit obraz vytvořené krajiny s mrtvými těly s obrazem ostatních účastníků workshopu v zatemněném tanečním sále a několik minut v této představě vytrvat. Nutno říct, že skličující pocit, který přetrval i po konci cvičení, byl velmi intenzivní. Anton vysvětloval, že to je gros, o které mu na jevišti jde. Vytvořit dvojí obraz, a to obraz tak silný, aby do něj nebyl vtažen jen herec, nýbrž jeho prostřednictvím i divák. Na závěr nás varoval, ať tohle cvičení neprovozujeme nikdy sami, že je důležité mít svoje „záchranné lano“ v jiném člověku, který nás ze silné autosugesce může vytáhnout.²⁴

Hlavní tezí tvorby Děřeva tedy je: *Vezmi mě do světa tvojí fantazie*. Cílem tvůrce je docílit tzv. dvojího vidění. Kromě toho, co vidím na jevišti reálně, vidím i svoji představu vytvořenou vlastní imaginací. Tyto dva obrazy by se měly vyjevovat simultánně a neustále se překrývat. Vlastní vizualizace by měla být tak intenzivní, že by diváci měli věřit nejen tomu, že performer je někde jinde a někdy jindy, ale divák by tam měl být s ním. Pokud na to performerova fantazie a následná schopnost ji zprostředkovat nestačí, neměl by se tvůrčí činnosti raději věnovat vůbec. „*Kdo na to nemá dostatečnou fantazii, měl by raději vařit,*“ dovysvětluje Anton.

3.4.4. Hraj si!

Dalším bodem je práce se scénografií, kterou vede Andrej Gladkich. Opět není hlavním klíčem racionalita, respektive důvod přítomnosti konkrétních předmětů na jevišti. V podstatě se rekvizity v práci Děřeva dají brát jakožto hračky, které si na jeviště vyberete, protože vás ke hře inspirují svým tvarem, barvou, funkcí nebo celkovou zvláštností či ojedinělostí a vy si s nimi chcete hrát. Hru doplňuje i hra s náhodnou projekcí, kterou Andrej vybírá ze svého archivu a promítá ji na plátno, před nímž máme improvizovat. Na závěr dostáváme úkol, přijít s návrhem na libovolnou projekci na naší sobotní show. Nikdo neví, co se vlastně bude odehrávat, co má brát v potaz, ale Andrej odchází a my zůstáváme v sále sami a věnujeme se individuálnímu tréninku. Zmatenost a nejistota narůstá a s nimi i pocit skepse, u některých i nechut' něco zkoušet.

²⁴ Někteří z účastníků, kteří jeho workshop již dříve absolvovali (nicméně čtrnáctidenní), vyprávěli, že v tomto cvičení setrvali několik hodin, což vedlo k totálnímu uzavření se před ostatními, k depresi, k silně schizofrennímu pocitu, že neexistuje žádná pravá realita a že vše okolo je jen vytvořené vlastní fantazií. Přivedlo to z hlubin podvědomí na povrch ošklivé a velmi silné emoce. Anton dodal, že takové nevládnuté cvičení může vést i k sebevraždě.

3.4.5. Změň!

Třetí den workshopu sepisujeme veškeré ukázky, které jsme dali za poslední dny dohromady. Při přemýšlení o závěrečném tvaru nakonec Anton s Elenou rozhodli, že nalepíme jednotlivá čísla za sebe a uvidíme, co se stane. Dramaturgie se tak v duchu iracionálního přístupu Děreva k tvorbě řídí pouze praktickými ukazateli, aby se na jevišti aktéři střídali tak, aby se sóla prokládala skupinovými akcemi, aby fyzicky náročnější kusy střídaly ty klidnější a aby se ukázka využívající praktikábl jako rekvizitu dala až na konec, a tyto komponenty se nemusely komplikovaně dostávat ze scény v průběhu performance. V jistém smyslu toto dramaturgické přemýšlení připomíná utilitární řazení jednotlivých čísel v cirkuse.

Pak do dosud svobodného tvůrčího procesu vstoupil Anton. Celou performanci pozoroval a zastavoval kousek po kousku a svými návrhy všechny akce pozměnil. Sice ku prospěchu silnějšího působení závěrečné performance, ale nám jakožto účastníkům dílny to nic obohacujícího nepřineslo, ani pochopení metody. Museli jsme se spokojit s tím, že alespoň můžeme Antona sledovat při práci. Vezměme si jako příklad vzpomínanou situaci s italskou dívkou mezi stromy. Příklad: *Dívka i nadále vede monolog o houbaření se svým tatínkem, řady stromů jsou však rozbity a pomalu tančí celým prostorem, k čemuž využívají tanečního kroku charakteristického pro divadelní styl kabuki²⁵. Italka se mezi nimi pohybuje, chvíli se za stromy schovává, chvíli s nimi tančí – stromy jí nabízejí možnost k rozvinutí její akce, čímž její monolog rozžívá.*

Z rozpačitých abstraktních akcí se tak stávaly akce ukotvené. Příklad: *Těla tři jedinců vlají ve větru. Pohyb je udáván proudem vzduchu vyfouknutým jedním jedincem na jedince druhého. Antonův zásah pozměnil akci tak, že se postupně dva jedinci spikli proti jedinci třetímu, kterého místo odfouknutí nafukovali až do maximálního tělesného rozpětí a následně ho jako bublinu propíchli. Mikroakce dostala mikropointu.*

Další scény Anton depatetizoval a zcivilněl. Příklad: *Po scéně jsou rozmístěni aktéři zády k publiku představující stromy a v rukách vždy drží jeden jediný plod (pomeranč, dlažební kostku, plyšového papouška...), mezi nimi tančí a poletují dvě dívky představující anděly. Místo křídel mají zrcadla, která nastavují tvářím stromů. Stromy při pohledu do nich tváře odvracejí a nahlas vykřikují. Anton proměnil poletující éterické dívky na dvě cynické ženské (stále anděly), nasadil jim holínky a do rukou dal kýbl. Ty pak procházely mezi stromy a sbíraly plody, které je zaujaly. Místo výkřiků po nastavení zrcadla tentokrát stromy něco zašeptaly.*

²⁵ Druh japonského divadla, jehož chůze je charakteristická našlapováním na chodidlo tak, že se prsty nohou nedotýkají země. Ve chvíli, kdy se chodidlo dotkne země, pata druhé nohy se od země odlepí.

V zrcadlech zachycená slova či představy vzaly ženy do hry, divily se jim, ze zrcadel je symbolicky stíraly a pak je nastavovaly znovu, jako kdyby přeslechlly, co bylo v šepotu prve řečeno. Výsledky svého „zjištění“ mezi sebou sdílely a s odstupem a nadsázkou komentovaly.

Předvídatelné scény ozvláštnil. Příklad: *Arabská dívka se setká s chlapcem árijského typu a chtějí si vzájemně podat ruku, ale nejde to. Zkouší to znovu a znovu, až se dívka rozčílí a vlepi chlapci facku. Ten se ze setrvačnosti otočí a stylizovaným pohybem dívku přepere, dostane ji na zem a vítězně „zašlápne“. Antonův pokyn, ať chlapec udělá něco nečekaného, vede k tomu, že chlapec po facce začíná zpívat ukolébavku, dívku uspí a z jeviště si ji odtáhne jako kořist pryč.*

Některé pohybové akce Anton vyhrotil do fyzicky velmi náročných. Příklad: *Výše popsaná scéna s dětmi, které si tleskají v lese se odehraje podle předchozích pokynů. Závěrečný třes je však zveličen a prodloužen. Zemětřesení nabírá na síle, a tak se performeři klepají, třesou, trhají sebou, až se neudrží na nohou, padají ze stoje na zem, hází sebou a mlatí všemi končetinami kolem sebe. Celá akce má okolo tří minut. Anton ji po performanci označuje jako jednu z nejsilnějších.*

A v neposlední řadě z infantilních, do groteskna laděných obrazů vytvoří obrazy vážné až archetypálně laděné. Příklad: *Půl metru široký praktikábl je položený na bok, tak aby horní deska tvořila pomyslný kryt mezi diváky a za praktikáblem schovanými herci. Zpoza desky vyrůstají lidské končetiny a představují jakousi zahradu. Tu přijde zalévat rozverná drobná dívka, která si k jednotlivým končetinám přičichává, hraje si s nimi, mazlí se s nimi, poté ale nečekaně vytahuje kosu a začíná končetiny „usmrcovat“. Zahrada ji však vtáhne a netvor v ní se ukrývající ji následně požívá. Anton nahrazuje dívku dvoumetrovým chlapcem s oholenou hlavou, dává mu plošinu na kolečkách, následně ho na ni usazuje a překrývá ho i plošinu hadrem. Chlapec následně odehraje předešlou scénu s pokynem, ať se s vidinou, že je slepý a beznohý, jen doplází k zahradě. Před námi vyrůstá obraz děsivého starce, který se stará o mystickou zahradu, a to aniž by se něco „hrálo“. V podstatě je to „jen“ fyzická akce zasazená do určitého prostředí. Nic se pantomimicky nezvětšuje, nenafukuje, groteskně neumocňuje, nýbrž se drží civilní poloha – vystupovat jako „normální“, ale přesto nebýt sám sebou.*

To souvisí s celkovým přístupem Děveva k herectví. Hlavní paradox spočívá mezi dvěma požadavky. První vyžaduje, aby herec na jevišti byl normální, nic nehrál, nepřeháněl, nebyl mimem, ale aby byl člověkem. Druhý požadavek ale odstraňuje normalitu jakožto všední neuměleckou věc a žádá, aby byl herec *nenormální, divný, zvláštní*. Respektive vybočující ze svého já, které je společensky konstruováno a uzavíráno do klecí, které si samo vytváří. Jde

spíše o nalezení autenticity, objevení původního, „neznormálního“ já. Cílem tedy je najít nenormalitu v normalitě, jakési „odivnění“, které ale vyrůstá zevnitř, a není výsledkem „zahrané“ akce. Zkrátka jen být, ale být divný.

3.4.6. Fixuj!

Po vytvoření struktury tvaru, která je spíše než ke scénáři přirovnatelná k jízdě, přichází poslední den před veřejným vystoupením na řadu zkoušky. Při první se v podstatě vše jen odchodilo, aby si všichni zafixovali, kde mají v jakou chvíli být, a co následuje po čem. Situace na sebe totiž nijak významově ani obrazově nenavazovaly, nebyly vytvořeny oslí můstky, performeři se vždy nějakým způsobem „odklidili“ z jeviště, aby uvolnili místo dalším. Některé scény, které měly statický konec, kdy zůstal účinkující ve štronzu, byly propojeny vniknutím všech ostatních na jeviště, kteří určitou pohybovou akcí vytvořili zmatek, v jehož rámci se ztratil i původní účinkující. Akce byla spíše manévrem, jak zajistit plynulý chod performance.

Po první zkoušce jsme byli odvedeni do kontejneru s kostýmy a oblečením, abychom si našli, co nás zaujme. Opět bez bližšího klíče. Druhá zkouška se tak odehrála v totálním chaosu barev, materiálů, střihů jednotlivých kostýmů a rekvizit. Po postupném vyčištění jednotlivých scén popsaném výše jsme to celé zkusili ještě jednou a performance byla hotová. Všichni rámcově tušili, co mají dělat a kdy to mají dělat, ale jak dlouhá bude jednotlivá akce, jak přesně bude vypadat, to vše záleželo na každém z nás. Každý musel převzít odpovědnost za svoji akci a kooperovat s ostatními. Vznikly jakési styčné body, pomyslná struktura, která je však každou svojí realizací velmi odlišná.

Performance připravená k prezentování nezbuzovala v podstatě žádnou nervozitu, poněvadž ve svém smyslu nebylo možné něco „pokazit“. Vzhledem k tomu, že je vše dovoleno, a zakázáno je jen to, co si účinkující v rámci sebereflexe zakáže sám, nebylo se z čeho stresovat. S tím souvisí i minimum zkoušek před vystoupením, poněvadž se Dřevo v určitém smyslu vyhýbá fixaci. Bojí se, že by se akce zmechanizovaly, zakonzervovaly, a tím umrtvily. Cílem je vytvoření svobodného prostoru uvnitř předem stanoveného rámce, aby performeři tušili, co mají dělat, a necítili se nepříjemně. Podle Antona může jedině tak na jevišti vzniknout pokaždé nový svět, jedině tak se může vše neustále obměňovat a vylepšovat a jedině tak to může být nenacvičené, ale prožité, a tím upřímné.

3.5. Performance

Vše se ale proměnilo při samotné prezentaci před diváky. Zprvce jsme poprvé pracovali se světly, přesněji řečeno spíše ve světlech. Anton s techniky nastavil během zkoušky svícení podle své představy – světla zezadu, sprchy, bodové reflektory, červené světlo, modré, přitímí – a my s nimi v podstatě koexistovali na scéně.

Zadruhé projekce. Na zadní stěnu kukátkového jeviště se promítaly obrazy z Danteho *Božské komedie*, konkrétně z části, kdy Vergilius provádí Danteho peklem. K našemu překvapení některé z obrazů přímo korespondovaly s našimi hereckými či tanečními akcemi, např. obraz, kde z vyprahlé půdy pekla trčí pouze nohy (srov. scéna se zahradou a slepcem).

Všichni jsme byli oblečeni do neutrálních kostýmů s dlouhými rukávy a kalhotami v černé, šedivé či bílé barvě. Pracovali jsme s minimem rekvizit, které sestávaly z bizarních předmětů: lup vytvořených z ohnutých kabelů a molitanových válečků nasáklých vodou, které se házely na jeviště. Aby se podpořila „nečistota“, těsně před představením jsme si měli hrábnout rukou do misky s jílem a přejet si rukou po obličejí, vlasech, oblečení.

Dalším novým impulsem byla hudba. Doposud veškeré zkoušky probíhaly bez hudebního podkresu. Jednak byla nahraná ze záznamu, pouze instrumentální, a jednak živá, vytvářená přímo z jeviště. Neproběhla tudíž jediná zkouška, a hudba tak byla překvapením, které na nás čekalo až při představení.

S tím souvisí fakt, že jsme se v den vystoupení dozvěděli, že se Anton rozhodl vystupovat s námi. Nebyl součástí žádného obrazu, tudíž jsme nechápali, jak si to představit. Z počátku ze zadní části jeviště hrál na bubny, činely a kalimbu, a dokresloval tak atmosféru, „odvíňoval“ a „posiloval“ naše výstupy, místy jako by až určoval „nazkoušené“ aktivity a působením rytmu na podvědomí performerů úmyslně ovlivňoval tempo a trvání celé akce. Defixoval. V některých částech, zejména těch doprovázených hudbou ze záznamu, opustil své stanoviště vzadu jeviště a stal se součástí některých scén. Z pohledu performerera však nijak nepřekážel, nerušil ani nenarušoval, pouze doplňoval, nahrával a svojí akcí se snažil dostat z něj maximum. Příklad: *Dívka se plahočí prostorem, je očividné, že bojuje s neviditelnou zátěží a ztěžka se sune kupředu. V jednom z představení se na ni Anton oblečený celý do černého zavěsí a nechá se vláčet prostorem napříč celým jevištěm. Díky jeho oblečení není v podstatě vidět, dívka dělá to, na co je zvyklá, jen nyní bojuje s reálnou hmotou, reálnou zátěží a celá akce je daleko uvěřitelnější.*

Nakonec je důležité zmínit, že se na poslední chvíli přidalo několik akcí. Celé performanci předcházelo Antonovo taneční sólo, po němž jsme se začali na jevišti postupně objevovat my. Zaplňovali jsme chůzí prostor a vedli sami se sebou dialog v rodném jazyce o divadle a o jeho smyslu. Anton mezi námi protancoval s kalimbou a ve chvíli, kdy brnkl do strun, měli jsme otázku vyslat přímo do publika. Zaznívali tak otázky typu: *Jaký to má smysl? Co to vlastně znamená? Co když to nic neznámá? Je špatně, že to nic neznámá?* A další obecné nahodilosti.

Celá performance nakonec dostala až živočišný ráz. Vyčerpávající dlouhé pohybové akce podnítily tvorbu potu, který rozmočoval ztvrdlý jíl na obličejí, ten stékal do očí a v nich způsoboval nepříjemné pálení. Nacucané molitanové válečky společně s hlinou, která byla v rámci jedné ze situací házena na aktéry, pokryly podlahu lehce špinavou bažinkou, ve které jsme se všichni vyváleli. První performance měla 30 minut. Druhá performance byla ještě intenzivnější. Prvotní zašpinění jí dodalo ještě zemitější ráz, jistota nabytá první „generální zkouškou“ odstranila zbytky nervozity a snaha překonat vyčerpání po extrémně náročné půlhodinové show bičovala ještě k větším výkonům. Jediná připomínka od Eleny, která performance zhlédla, směřovala k tomu, ať se víc uvolníme. Druhá performance byla o deset minut delší. Opojení a nabití adrenalinem performeři měli chuť hrát ještě potřetí, tentokrát jen pro sebe a prázdné hlediště. Bylo však třeba vyklidit šatny a odvézt rekvizity, aby se mohlo divadlo připravit na produkci následujícího dne. Museli jsme Societaetstheater opustit.

4. Znovu o Děrevo

4.1. Jak číst Děrevo?

Od prožití zkušenosti na jevišti se obtížně nachází odstup a reflektuje se, jak výsledný tvar vypadal. Děrevo navíc na reflexi rezignuje. Staví se proti analytickému, kritickému, logickému, ve výsledku proti myšlení vůbec, poněvadž má pocit, že právě to tvorbu zabíjí. Pojmenováním se vytvořené zaškatulkuje a umrtví. O svých představeních tedy nikdy nemluví, nereflektují je, pouze se po jejich skončení navzájem zeptají, jestli si představení užili. Vsází totiž na sebe sama, na vlastní tvůrčí já a přebírají veškerou zodpovědnost za vlastní výstup, který sami se sebou reflektují individuálně. To vylučuje nahlížení na tvorbu ve smyslu „pojďme něco udělat“ a vyžaduje silné osobní ručení za tvorbu. Jak konstatuje Elena: „To předpokládá i dobro v člověku a lásku k divákům, které nechtějí svojí performancí znásilnit, či jinak poškodit.“ Otázkou je, zda tento přístup k tvorbě nějaké ručení vůbec umožňuje vzhledem k tomu, že je individuální a velmi nahodilý. Děrevo nehovoří po představeních ani s diváky, nechce obhajovat to, co vytváří, nechce ani nic vysvětlovat, Antonovými slovy: „Nemluvte s nimi. Nechte je snít.“ V následující části se pokusím přistoupit k performanci zvenku a pokusím se rozklíčovat, co mohl divák v Societaetstheateru vidět.

V první řadě je důležité si uvědomit, že divák přichází do divadla na Děrevo, které existuje již přes třicet let, z toho přes dvacet let sídlí v Drážďanech, tudíž návštěva jeho performancí je spojena s určitým očekáváním. Děrevo je značka. Pro ty z diváků, kteří o něm přeci jen doposud neslyšeli, je k dispozici pouze informace z programu, že budou moci zhlédnout představení *Schmetterlinckeffekt* a že „Děrevo bylo založeno v St. Petěrburgu v roce 1988 a od poloviny devadesátých let má svoji rezidenci v Drážďanech. S neobvyklými produkcemi zahrnujícími tanec, divadlo či pantomimu vyhrálo DEREVO Tanztheater ceny po celém světě. Kromě klauniád ohledává ve svých produkcích existenciální a také poetické otázky.“²⁶

Určitý klíč nabízí titul performace, jehož prizmatem lze na celkový tvar představení nahlížet. Slovní spojení „motýlí efekt“²⁷ metaforicky vyjadřuje, že všechno se vším souvisí. Byť jen mávnutí křídel může spustit řetězec reakcí, které spolu zdánlivě nesouvisí, ve výsledku ale mohou vést až k vytvoření ničivého hurikánu. Vývoj je tak závislý na svých počátečních podmínkách, jejichž malé změny mohou mít obrovské následky. Když takto divák nahlédne na

²⁶ Volný překlad originálního znění z programu: „Derevo wurde 1988 in St. Peterburg gegründet und residiert seit Mitte der 1990er Jahre in Dresden. Mit ungewöhnlichen Produktionen gewann das Tanztheater mit einer Mischung aus Tanz, Theater und Pantomime Preise in aller Welt. Neben clownesken Stücken behandeln sie existenzielle und immer wieder auch poetische Fragen.“

²⁷ Tento pojem poprvé použil Edward Lorenz 29. 12. 1979 ve své přednášce *Predictability: Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?*

řetězec nesouvisajících akcí na jevišti, může s klidem rezignovat na hledání spojitostí a na logiku představení vůbec. To by ale z určitého hlediska bylo jednak v rozporu s Děrevem, protože tento přístup je ve svém jádru už velmi racionální, neboť nachází uklidňující rámec v racionálním pochopení rámce, jednak by tento název sloužil jako univerzální alibi, které by zastřešilo jakoukoli akci.

Pokud se tedy divák nespokojí s tímto „může se stát cokoli“, které vyplývá z názvu, pokouší se i nadále analyzovat viděné. Bezpochyby lze nalézt spojitosti mezi jednotlivými scénami – chodící les, ve kterém ztracená Italka vypráví svůj příběh o houbaření, vedle lesa, kterému nastavují andělé svá zrcadla –, nebo mezi scénou a projekcí – mystická zahrada s promítanými ilustracemi z Danteho *Božské komedie* na zadní stěně jeviště –, nebo také motivy násilí, dobra a zla či samoty. Tento přístup je nicméně velmi vysilující, hraničí s násilným šroubováním významů na zhlédnuté scény, v podstatě je prací diváků, aby si představení přetvořili k vlastnímu uspokojivému obrazu. Nejde o nejvhodnější metodu čtení zhlédnutého, což poznamenává i Anton v rozhovoru s V. Hulcem: „Hledání příběhu a analýza, to je ta největší chyba, jakou můžeš při našich představeních udělat. To ti nikdy nedovolí jednoduše cítit naši práci. [...] Jestliže během jakékoli práce stihneš na něco myslet, není to dobré. Každá práce by měla být určitou formou meditace.“²⁸

Poslední možností, kterou tak lze k viděnému přistoupit, je přijmout hru Děreva a pokusit se odracionalizovat. Tuto možnost čtení hodnotí jako efektivní i A. Bártová: „Myslím si, že k tomu, aby divák porozuměl představení, lépe řečeno splynul v jedno s děním na scéně, je z jeho strany nutná totální přítomnost, otevřenost a vypojení mozku, který by nejraději jen analyzoval a srovnával, či myslel na něco úplně jiného.“²⁹ Klíč spočívá v nastavení se do módu vnímání, který je po divákovi vyžadován. O tom hovoří i J. Císař: „Buď příjemce vnucuje dílu svůj kód a tím porušuje systém a strukturu scénování a v podstatě se mýjí s celým dílem. Nebo příjemce přijde na to, že nemůže vnímat představení na základě konvencí a pravidel, která zná, a pokouší se vytvořit si zcela nový kód, což většinou znamená velmi tvrdý boj, v němž se spojují pokusy o nový kód s principy a postupy, které už příjemce zná ze své zkušenosti s divadlem.“³⁰ Nalezením tohoto kódu se divák svěřuje přítomným performerům a pokouší se vstoupit do světa jejich fantazie, který se z jeviště snaží zprostředkovat. Jak Bártová dále popisuje: „Představení či performance, která Děrevo vytváří [...] jsou spíše jakýmsi plynutím a prolínáním obrazů, jež

²⁸ A. Adasinsky v rozhovoru s Hulcem. Svět a divadlo, 1990, č. 2, s. 51.

²⁹ BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děrevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 30.

³⁰ Převzato z CÍSAŘ, Jan: *Člověk v situaci*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2016. Císař pracuje s poznatky získané z četby: LOTMAN, Jurij M.: *Struktúra uměleckého textu*. Přel. M. Hamada. Bratislava: Tatran, 1990. Ty pak vztahuje na divadelní prostředí.

náhle mizí před očima a opět se nečekaně vynořují.“³¹ Divák se tedy nechává vláčet jedním obrazem v druhý a nechá se unášet proudem představ. Z tohoto hlediska je produkce Děveva změtí náhodných scén, kdy každá scénou vyvolaná představa u diváka je vnímána jako oprávněná. Aby to však mohlo fungovat, musely by být obrazy výtvarně velmi silné nebo dostatečně provokující. Otázkou ale pro mě je, zdali je člověk, který přichází z „obyčejného a racionálního“ světa, vůbec schopen se na takovou vlnu vnímání naladit. V případě že ano, kolikrát takovýto typ produkce snese a co mu to ve výsledku přináší.

Tvorba Děveva se snaží přivést diváka do světa fantazie. Domnívám se, že princip založený na vytvoření vícero vizí u herce (sebevíc silných) a jejich následné překrývání neposkytuje divákovi klíč k tomu, jak danou věc pojmout. Ten tak bude bezradný, ať už performer bude mít v hlavě více dvě anebo pět. Rozdílným způsobem lze vnímat produkce z 90. let, které reagovaly například na jugoslávskou válku (*Bubínek ze zajecí kůže*), na válku v Perském zálivu (*Reálný čas*) nebo na totalitarismus (vystoupení Děveva v rámci *Totalitní zóny* pod Stalinem). Tam byl klíč zpřístupněn tematickou referencí ke konkrétním historickým událostem, a navíc časovým kontextem, v němž se představení odehrávala. Pokud ale konkrétní kontext není dostatečně nosný, co pak s tím?

Nejdůležitější otázkou pro mě zůstává, jestli divadlo tohoto typu ve výsledku potřebuje diváky. Po odehrání druhého představení *Motýlí efekt* v rámci Lange Nacht der Dresdner Theater vyvstala z nahromaděného adrenalinu mezi účinkujícími potřeba odehrát ještě představení třetí, tentokrát však pro prázdné jeviště. Zaznívaly názory, že bychom si to tentokrát užili nejvíc. Když odhlédnu od hereckého exhibicionismu, vypovídá to podle mě ještě o jedné věci, a to o silném prožitku performerů během představení. Během něho jsem sám pocítil obrovskou svobodu. Věděl jsem, jak scény následují po sobě, věděl jsem také, co se během nich má odehrát, nicméně šlo spíše o rámcové pokyny vázající se ke konkrétním aktivitám.³² Tím pádem člověk nepocíťoval sebemenší nervozitu, poněvadž když není patrné, co je vlastně cílem, není ani zřejmé, co by se mohlo pokazit. Na jevišti byl tak performer stoprocentně svobodný, vázaný byl pouze zodpovědností k druhým. Zadruhé, všichni jsme byli v podstatě hozeni do vody a museli se s poskytnutou svobodou vypořádat. V každém z performerů to vzbudilo extrémní snahu kooperovat, sledovat ostatní a být připravený pomoci a situaci případně „zachránit“. To vyvolává dojem, že přeci jen něco pokazit šlo, ale týká se to v podstatě technických věcí, které

³¹ BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děvevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 25.

³² Je jedno, kde člověk na jevišti stojí i jak se přesně hýbe. Pokyn zněl například tak, že až se na mě jeden z performerů podívá, mám začít ztělesňovat smrtelný hřích – chtíč. Kdy se na mě podívá, jak se na mě podívá, kde zrovna budu já, jak danou akci provedu a jak dlouho ji budu provádět, to vše už bylo podřízeno mně.

by divák nebyl s to identifikovat jako chyby. Když se jednomu performerovi zakutálel pomeranč jakožto rekvizita, druhý mu ji podal. Kdyby to ale neudělal, sólo se mohlo dost dobře odehrát i bez něho.

Z jistého hlediska šlo svým způsobem o kýžený *bod nula*, kdy jsme se dostali do absolutního střehu a byli připraveni zakročit. Znali jsme se pouze čtyři dny, ale byli jsme překvapivě schopni docílit souhry a intenzivního napojení se na sebe. To se však povedlo až přímo na jevišti. Během workshopu bylo vše spíše individuálním pokusem bez reflexe ostatních. Až vyhrocené podmínky spojené s povinností vystupovat vzbudily silného kolektivního ducha, a performeři si tak chtěli především pomáhat a vzájemně spolupracovat. Těžko říct, do jaké míry to bylo ovlivněno konkrétním složením účastníků workshopu a zda by se to stalo i jiné skupině. Tento ve vypjaté situaci vytvořený pocit sounáležitosti a svobody má silný terapeutický a opojný účinek, který mě přivádí zpátky k otázce, jestli výsledné představení není přínosnější více pro performeru než pro diváka pozorujícího vše pouze zvenčí.

4.2. Shrnutí: Co je Děrevo?

Jak pojmenovat něco, co programově odmítá být pojmenováno? Děrevo se v souvislosti s vlastními aktivitami záměrně vyhýbá slovům, která by jakkoli měla vymezit a tím zaškatulkovat jeho tvorbu. „Myslíš, že je něco špatné a něco dobré, a zjistíš, že obojí je jen forma života, jen část pravdy. Proto se bojím slov, proto se bojím jakýchkoli označení.“³³ Až anarchistické využívání všech prostředků, které jsou k dispozici, vede k vytvoření chaotických inscenací či performancí vzpírajících se racionální interpretaci. To koresponduje s Antonovými slovy: „Divadlo nikdy není hotové.“ Nelze v podstatě mluvit o inscenacích, ale spíše o volné struktuře, která se v konkrétním čase a konkrétním místě uskutečňuje představením, které má podobné rysy s jinými představení. „Inscenace mají vytvořenou vnitřní strukturu skládající se z určených fixních bodů, mezi nimiž se nachází volný prostor, kde se mohou herci – tanečníci svobodně pohybovat.“³⁴ V podstatě tak daná představení tvoří jakousi množinu performancí se stejným názvem a nejspolehlivějším ukazatelem, že jde o „stejný kus“, jsou kostýmy a scénografie. Dokonce nelze mluvit ani o stejném počtu účinkujících, poněvadž například inscenace *Jednou*, poprvé uvedena již v roce 1997 v Terschellingu, byla po více než dvaceti

³³ A. Adasinsky v rozhovoru s Hulcem. Svět a divadlo, 1990, č. 2, s. 51.

³⁴ BĀRTOVĀ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děrevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 27.

letech na počátku května roku 2019 uvedena ve své variaci *Ještě jednou*, tentokrát však navíc ve spolupráci s Varšavským centrem pantomimy, čímž na jevišti přibýlo dalších 7 herců.

„Když jsme před dvěma lety hráli v Edinburgu představení *Ketzal*, přišla za námi jedna žena, členka poroty, a řekla nám: Styl Děveva je Děvevo. To se mi líbilo.“³⁵ Styl se charakterizuje sám sebou. To je ale nic neříkající, a tak se mnozí recenzenti, kritici a další badatelé pokoušejí o postihnutí stylu Děveva, aby zařadili jeho tvorbu do nějaké kategorie a včlenili ho do proudu divadelní kultury. Častokrát je Děvevo přirovnáváno ke komedii dell'arte, nejspíš pro Antonovo klaunské zázemí, které prosakuje do některých performancí; pro jeho asketický životní styl se hovoří i o inspiraci zen-buddhismem, Anton sám se zmiňuje i o tom, že se snaží objevovat rituální podstatu života, kterou pak zprostředkovává na jevišti: „Rituál je absolutní prožitek stavu teď. Zdůrazňuji absolutní. Všechny myšlenky musí být zcela zkoncentrované na to, co se právě teď děje. Člověk musí být odpoután od minulosti i budoucnosti. Není důležité, co právě dělá, ale jak je přítomen. To je pro nás rituál – a může jím být cokoli, třeba pití čaje, rozhovor, zkouška nebo představení. Tak nyní tvoříme.“³⁶

Ale jako nejfrekventovanější, o to hůře zpochybnitelný, se recykluje názor, že „tento netradiční divadelní soubor [...] vychází nepochybně z poetiky japonského tance butó.“³⁷ Tímto výrokem uvozuje Alice Bártová uvažování o poetice Děveva ve své diplomové práci, která se věnuje jeho působení v Praze na počátku 90. let a jeho nepopiratelnému vlivu na alternativní scénu tehdejší doby. Není jediná, kdo tak činí.³⁸ Problém však tkví v tom, že jde o definici v podstatě nic neříkající. Butó, které se samo ze své podstaty vzpírá definování,³⁹ poněvadž kolik existuje tanečnicků butó, tolik existuje stylů butó, nám neposkytuje bližší vodítko k uchopení stylu, či tvorbě skupiny.

Navíc tento tanec, který se formoval na konci 50. let původně „reaguje na japonský poválečný materialismus a amerikanizaci společnosti, jde o odmítnutí těchto hodnot, o zastavení zrychleného pokroku, zastavení rychlosti.“⁴⁰ Jeho zakladatel Tatsumi Hidjikota „věřil, že podstata butó spočívá zejména v kvalitě fyzického pohybu a ve zdůraznění asijského

³⁵ Odpověď Antona Adasinského na otázku „Dokázal bys definovat váš [Děveva] divadelní styl?“ In: HULEC, Vladimír: *Anton Adasinski: Styl Děveva je Děvevo*. Divadelní noviny, 12. 12. 2011.

³⁶ Anton Adasinsky. Zprávy Divadelního ústavu, duben 1991, s. 18–25.

³⁷ BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děvevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001.

³⁸ Děvevo je tendenčně označováno jakožto soubor vycházející z japonského stylu butó nebo využívající jeho prvky. Častokrát je hlavním vodítkem fakt, že vystupující performeři jsou nazí a mají oholené hlavy. Tyto vnější znaky bývají interpretovány jako manifestační přihlášení se k butó.

³⁹ „V okamžiku, kdy někdo dokáže dát přesnou definici butó, přestane butó existovat. Od počátku se butó vyhýbalo jakýmkoli definicím,“ tvrdí Min Tanaka. In: HULEC, Vladimír: *Člověk ulice hovoří o butó*. Amatérská scéna, 1992, č. 4, s. 4.

⁴⁰ BUREŠOVÁ, Lucie: *Fenómén butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu*. Praha: AMU, Hudební fakulta, Katedra tance, Taneční věda, 2007.

duchovního klimatu v Asii, obzvláště v Japonsku.“⁴¹ Pro svou neuchopitelnost tak běžně bývá charakterizováno jen podle vnějších znaků, které slouží v podstatě jako vodítko k určení, že je daný umělec tanečníkem butó. Mezi tyto znaky patří například nahota, oholené hlavy, bílý make-up, transvestitismus nebo silná expresivita: „[...]obličej je zkřivené bolestí, oči zúžené extází a pokroucená těla [se] staly symbolem butó.“⁴² Děřevo by tak s ohledem na rok svého vzniku spadalo do třetí vlny butó, která se datuje do 80. a 90. let 20. století a je již ovlivněna západními vlivy a označována jako post-butó. V jeho duchu mají členové Děřeva sice oholené hlavy a vystupují nahí, ale je otázkou, jestli jde o přihlášení se k japonskému tanečnímu stylu a jeho přetavení do ruského prostředí, nebo pouze o vnější znaky připomínající butó.

Při porovnání s divadly vzniklými v rámci druhé divadelní reformy, která se datuje do 60. let a přinesla s sebou například Beckův a Maliny Living Theatre, Barbův Odin Theatre, osobu Richarda Schechnera či Petera Brooka, jednoznačně vyvstává, že nelze mluvit o ojedinělém úkazu. Neznamená to, že by Děřevo nemělo originální styl, znamená to, že je součástí určitého kontextu, vůči kterému se ale vehementně a neoprávněně vymezuje. Experimentování s pohybem a prosazování jeho oddělenosti od hudební složky zase připomíná experimenty Johna Cage a jeho tvůrčího i životního partnera Merce Cunnighama. A když zmíníme Mina Tanaku, který se poprvé v Praze objevil již v roce 1984, anebo Do Teatr, který vznikl již v roce 1987 taktéž v Petrohradě a jehož členkami byly Tanya Khabarova a Irena Andrejeva, působí vymezování se vůči všem ostatním uskupením, jejich technikám a metodám zbrkle a arogantně (navíc bez jediného argumentu, s absencí vlastní ucelené koncepce a bez hlubší znalosti koncepcí jiných souborů, reformátorů). Navíc je až zarážející, s jakým pocitem výjimečnosti a výlučnosti k sobě Děřevo přistupuje. Vzhledem k tomu, že funguje taktéž jako skupina, se svými pravidly, se svojí vizí, kterou se snaží předávat i dalším studentům, samo formuje cosi jako „školu“ (připomínám název dílny *Škola na kolečkách*), vůči nimž se vymezuje. Tento pohled je mimo svoji omezenost a disrespekt vůči několikasetleté divadelní kultuře v rozporu i se samotným charakterem workshopu, poněvadž na facebookovém letáku stojí: „Workshop je určený profesionálním tanečníkům a hercům.“⁴³ Ačkoli je samozřejmě těžké stanovit hranici mezi profesionálem a amatérem, lze se shodnout na tom, že označením někoho za profesionála předpokládá jisté ovládnutí techniky.

⁴¹ *International Encyclopedia of Dance*. Foundation. Ed. S. J. Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, 6 sv. [2. svazek, strana 17-18]. Orig.: „... believed that the soul of butó consisted in imposing a peculiarly Japanese quality on physical action and in emphasizing the spiritual climate of Asia and especially Japan.“

⁴² BUREŠOVÁ, Lucie: *Fenomén butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu*. Praha: AMU, Hudební fakulta, Katedra tance, Taneční věda, 2007.

⁴³ „Workshop für die professionellen Tänzer und Schauspieler.“

Výjimkou je však pro Antona Pina Bausch, což explicitně vyjadřuje slovy, že „po ní už se na poli tanci a divadla nic zajímavého neudálo.“ Odkaz k ní je patrný i z oficiálního názvu skupiny – DEREVO Tanztheater. Proč tomu tak je a co Anton považoval zrovna na Pině za výjimečné na rozdíl v podstatě od jakéhokoli jiného tvůrce, zůstalo bohužel neobjasněno. Stejně tak se nabízí souvislost mezi Teatr Laboratorium J. Grotowského a původním názvem Derevo Laboratorium. Otázka je, zda se jedná o vědomý odkaz ke Grotowského laboratoři. Grotowsky totiž i přistupuje k některým aspektům tvorby podobně jako Anton: „[Inspirace] Je přirozená, prostá, nevynutitelná; není to věc motivace, nic vnějšího. Nedělej nic, co nemůžeš udělat ty celý, protože bez toho děláš jen gesto. Nic nehraj, nechtěj, neanalyzuj, nehledej formule, hledej fenomén: vnímej detaily. Bez rezerv se soustřeď na to, co děláš; nic víc.“⁴⁴ Prozkoumání podobností metod Grotowského a Adasinského je však mimo možnosti této práce. Rovněž i porovnání s na první pohled odlišnou poetikou Piny Bausch.

Kde se tedy bere jistá arogance Děveva a jeho pocit výlučnosti? Jistě, když se Děvevo na počátku 90. let objevilo v Praze, působilo jako zjevení. „Prenatální divadlo, tak bych nazval představení souboru Děvevo. Tajemství nezrozených. Tajemství ticha a mlčení. Tajemství věčnosti.“⁴⁵ V roce 1992 bylo bezpochyby šokující vidět na Ovocném trhu vystupovat muže a ženy s oholenými hlavami a vychrtlými nahými těly.⁴⁶ Co ale šokuje diváka v roce 2019? Dostáváme se k obšírnému a daleko komplexnějšímu problému. Důvodem, proč to zmiňuji, je zamyšlení, jaký má smysl tvorba Děveva dnes, má-li nějaký. Proměnil se celkový kontext vnímání, jsme zvyklí téměř na cokoli a málo co nás v divadle dokáže překvapit (a nahota to již rozhodně není), změnila se i pravidla související s politickým systémem, co je možné dnes předvádět ve veřejném prostoru, jak je možné se v něm ukázat, ale především se změnilo i divadlo jako takové. Otevírá se pomyslná propast, do které se Děvevo samo chytá. Když přichází o možnost provokace, a jeho výtvarný účinek se po čase vyčerpá, a to i vzhledem k existenci více a více tvůrců jim podobných, co může Děvevo nabídnout? Postrádá metodu a jeho jediným konceptem zůstává: „*Věz, co dělat nemáš.*“ Výrok ztělesňuje v podstatě antiprogram toho, co dělat Děvevo nechce, nikoli však to, na co se soustředí.

K těmto myšlenkám mě přivedla kromě mé zkušenosti i sekundární literatura reflektující působení Děveva na českém území. Drtivá většina kladných reakcí reflektujících tvorbu Děveva v 90. letech versus texty hodnotící jeho hostování v České republice ve 21. století, které jsou kritické a nahlížejí na inscenace jako na stereotypní, pojmenovávají je jako klišé a až

⁴⁴ GROTOWSKI, J.: *Co bylo*. In: *Texty III* (Teatr Laboratorium), s. 178–195.

⁴⁵ HULEC, Vladimír: *Děvevo*. Svět a divadlo, 1990, č. 2, s. 51–55.

⁴⁶ *Buben ze zaječí kůže*. Záznam představení je ke zhlédnutí v Divadelním ústavu v Celetné ulici (kód 115).

sentimentálně vzpomínají na zážitky z 90. let.⁴⁷ Negativní kritiku a skepticismus podporuje i fakt, že jde v dnešní době o velmi rozšířený vzorec. Vyskytujeme se v době rozvolněné terminologie, kdy se v podstatě každá nezařaditelná akce nazvaná jako performance, kdy se cokoli, co se odehrává v netradičním prostoru, pojmenovává jako site-specific a kdy je imerzivním divadlem vše, kde divák nesedí v pohodlí sedačky. Inscenace, které neposkytují klíč k jejímu čtení a člověk v ní může najít cokoli, poněvadž je to tak „správně“, se bohužel rojí ve stále větší míře. Dřevo sice v 90. letech předběhlo svou dobu, v současnosti však splývá se spoustou jiných produkcí.

⁴⁷ Např.: VANGELI, Nina: *Mušketýři z Děřeva po 10 letech*. In: Literární noviny, 13, 2002, č. 25, s. 13; BOHUTÍNSKÁ, Jana: *Dřevo: Harlekýn*. In: A2, 6, 2008, č. 10, s. 31.

5. Závěr

Děrevo se během třiceti let své existence výrazně proměnilo. Původně exkluzivní umělecké uskupení, které „do divadelní praxe přináší vizi divadla klášter, kde se všichni adepti oddají určenému řádu a herecké tvorbě natolik, že se vzdají svého občanského života, aby se stali anonymními potulnými komedianty, žebravými mnichy, jedermany,⁴⁸“ dnes v podstatě neexistuje. Elena Yarovaya s Antonem Adasinským sice stále žijí spolu, nicméně jako partneři se dvěma dětmi v regulérním bytě v centru Drážďan.

Z původního Děreva postupně poodcházeli všichni členové, kteří si většinou založili svá vlastní divadla. Přínosné by bylo pokračovat ve výzkumu a dopátrat se, co bylo důvodem k odchodu jednotlivých členů: zda potřeba individualizovat se a jít vlastní cestou, nebo zda je vůbec život v takovéto komunitě s přísnými pravidly udržitelný po dlouhou dobu či zdali členům něco přináší. Je otázkou, jestli členové opustili Děrevo právě pro prázdnotu takto úzce vymezeného životního a tvůrčího stylu nebo z vyčerpanosti nad jeho neustálým dodržováním. Kde se nachází pomyslná hranice, kdy už má toho člověk dost, a jaká pravidla už dodržovat nechce nebo ani nemůže?

Není jasné, o co Děrevo vlastně ve výsledku šlo. Pokud si tedy takovou otázku vůbec kladlo a nešlo jen o radikalitu založenou na z vnějšku nastavovaných si omezeních. Skupina se rozpadla a Adasinsky s Yarovayou se společně tvorbě nadále věnovat nehodlají. Veškerý svůj fokus chce Adasinsky věnovat svojí pedagogické činnosti. To s sebou nese několik pochybností. Jak se chce věnovat pedagogice a vedení mladých tvůrců bez koncepce či vybudované metody? Původně čtrnáctidenní workshopy, které *jen někdy* vedly i k performancím, mají v současnosti podobu třídních dílen, za něž si Adasinsky účtuje 300 eur. V důsledku to působí, jako by hlavním záměrem kromě výtěžku na živobytí byla touha vycházející z Adasinského exhibicionismu – opakovaně oslňovat účastníky workshopů svým odlišným stylem života, vyprávěním neskutečných příběhů, vytvořením tísnivé a z reálného života vytržené atmosféry. Ve výsledku už mu ani nic jiného nezbyvá, poněvadž nemá tvůrčí partnery, se kterými by tvořil, a vzhledem ke kritickým reakcím⁴⁹ na performance již na počátku 21. století už možná svoji fantazii vyčerpal.

Vypovídající je i cílová skupina, kterou workshopy Děreva oslovují. Zatímco na počátku jejich tvůrčí dráhy spolupracovalo Děrevo se studenty s vizí změnit svět a využít jejich tvůrčího

⁴⁸ BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děrevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001, s. 24.

⁴⁹ Např.: VANGELI, Nina: *Mušketýři z Děreva po 10 letech*. In: Literární noviny, 13, 2002, č. 25, s. 13; BOHUTÍNSKÁ, Jana: *Děrevo: Harlekýn*. In: A2, 6, 2008, č. 10, s. 31.

potenciálu, na workshop v březnu 2019 se přihlásili účastníci ve věku mezi 28 až 40 lety (já byl ve svých 23 letech nejmladší). Jako by jejich účast souvisela spíše než s tvůrčími ambicemi s potřebou nějaké formy terapie. Existenciální krize přicházející okolo 30 let života, kdy člověk reflektuje, co dokázal, co dokázat chtěl, a kolikrát neví, kam směřuje, znemožňuje na svůj život zvrchu nahlédnout. Následně může vést k vyhledávání extremistického přístupu, který pomáhá provést životní změnu. Alarmující pro mě byla zpráva, že po oněch pěti strávených dnech ve Festspielhaus Hellerau se jeden z účastníků rozhodl ve svých 32 letech odejít z domu, opustit svoji rodinu, zanechat školy a práce a vydat se ve jménu umění na cestu po Evropě a tvořit.

Je tohle tedy současnou snahou Děreva? Na workshopu vytváří iracionální a ve výsledku dosti nepříjemné podmínky, člověka snadno znejistí, zneužívá jeho labilní mysli a v podstatě ho podprahově nutí k životní změně. Vyvolává v něm pocit, že se provinuje vůči umění, pokud žije „normálním“ způsobem života, a také pocit frustrace, že se sám zavírá do klecí, z nichž se není s to nijak vysvobodit. Závěrečná nabídka, ať zůstaneme s nimi v Drážďanech, chceme-li, vyvolává strach a úzkost při pomýšlení na to, že by se člověk ze dne na den opravdu všeho vzdal (ještě tím spíš, že jsem nad tím chvíli sám zauvažoval). Takovéto působení na jedince, který není se svým životem vyrovnaný a ukotvený ve svém domácím prostředí, může vést k nenávisti a nebezpečnému fanatismu.

Náhled na tvorbu Děreva byl samozřejmě velmi odlišný tenkrát a nyní. Jak jsem psal již výše, Děrevo bylo v 90. letech řečeno s R. Ermlerem „luxusním experimentem“, na který se nahlíželo více než nadšeně. A. Bártová, která se s Děrevem taktéž osobně setkala, vytváří ve své diplomové práci z roku 2001 téměř radikální opozici, kdy staví diváky „poučené a inteligentní“ vedle těch, kteří nemají pro umění smysl. Jako příklad uvádí dvě negativní recenze z dobového tisku:

„Přesto všechno se našlo mnoho lidí, v nichž vyvolávalo Děrevo [...] krajní nedůvěru a podezřívavost. Příkladem budiž diletantsky rozhovor o Děrevu s názvem Bez těla, uvedený ve 43. čísle časopisu Reflex, kde student pražské divadelní vědy, nazírající na tvorbu Děreva jako na dokonale vykonstruovaný podvod a podezřívající tento soubor z černé magie, hovoří s nezkušeným, životně nevyzrálým studentem herectví z DAMU. Tohoto v nevědomosti nezdravého vyznavače Děreva ovlivnila síla osobnosti Adasinského natolik, že po účasti na divadelní dílně mění dosavadní názor na svět, což v něm vyvolává extrémní reakce v podobě nesnášenlivosti vůči všem průměrným lidem a klasickému divadlu. [...] Dalším příkladem nepochopení a zostuzení práce Děreva je článek Satan omeškal, uveřejněný ve východočeském týdeníku Aféra dne 26. 5. 1992, kde se Oldřich Bašta písíci pod značkou "bas" zmiňuje

o představeních Děreva jako o satanistických obřadech, při nichž se vzývají síly temnoty a kde nazývá Adasinského Satanovým vyslancem na Zemi.⁵⁰

Na závěr konstatuje, že tyto dva články „tvorí jedinou dvojici negativních ohlasů objevující se uprostřed velkého množství tisku, který se o Děrevu během jeho pobytu v Čechách zmiňuje velmi často a vždy příznivě. To, že tyto dvě negativní reakce vycházejí z pera vysoce neprofesionálních teatrologů a kritiků, hovoří za své.“⁵¹ Silná slova až zbožšťují Děrevo jakožto nepochopený fenomén, který je ale ve svém jádru „správný“.

Dnes je však nasnadě pohlížet na Děrevo skeptičtěji. Bezmála sektářská pravidla, která velmi radikálně formovala skupinu vydělenou z každodennosti sociálně, prostorově i ekonomicky souvisela s druhou divadelní reformou a nebyla v jejím kontextu tak nečekaná. Zároveň ale vedla k poměrně vágním výsledkům: k absenci metody a chaotické všeznamenající tvorbě. Je otázkou, zda jsou performance vycházející z tohoto přístupu pro diváka sdělné, anebo zůstávají pouze terapií, potažmo byznysem pro performerů.

⁵⁰ Tamtéž, s. 34–35.

⁵¹ Tamtéž, s. 35.

6. Prameny a zdroje

6.1. Internetové

Oficiální stránky Děřeva: www.derevo.org.

Internetový blog Děřeva: <http://www.derevo.org/live/>.

Vimeo profil Děřeva: <https://vimeo.com/derevogroup>.

Totalitní zóna. Dokument, Youtube, rež. V. Kučera, 1990, 29 min.:

https://www.youtube.com/watch?v=7yW5Gx7z0_k&t=499s

Oficiální stránky Linhartovy nadace: : <https://linhartovanadace.cz/o-nadaci/historie/>

Článek Divadelních novin o úmrtí Dmitrije Ťulpanova: <https://www.divadelni-noviny.cz/zemrel-dmitrij-tulpanov>.

Oficiální stránky Lange Nacht der Dresdner Theater: <http://lange-nacht-der-dresdner-theater.de/>

Dokument *Dobrodružství zlatého vejce*:

https://www.youtube.com/view_play_list?p=D3ABFE46EC3A8AA7.

6.2. Textové

A. Adasinsky v rozhovoru s Hulcem. Svět a divadlo, 1990, č. 2, s. 51.

BÁRTOVÁ, Alice: *Působení ruské divadelní skupiny Děřevo v Čechách a její vliv na českou divadelní scénu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001.

BOHUTÍNSKÁ, Jana: *Děřevo: Harlekýn*. In: A2, 6, 2008, č. 10, s. 31.

BUREŠOVÁ, Lucie: *Fenomén butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu*. Praha: AMU, Hudební fakulta, Katedra tance, Taneční věda, 2007.

CÍSAŘ, Jan: *Člověk v situaci*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2016.

ERML, Richard: *Děřevo – luxusní experiment*. In: Scéna, 16, 1991, č. 3, s. 11.

GROTOWSKI, J.: *Co bylo*. In: Texty III (Teatr Laboratorium).

- HULEC, Vladimír: *Anton Adasinski: Styl Děveva je Děvevo*. Divadelní noviny, 12. 12. 2011.
- HULEC, Vladimír: *Člověk ulice hovoří o butó*. Amatérská scéna, 1992, č. 4, s. 4.
- HULEC, Vladimír: *Děvevo*. Svět a divadlo, 1990, č. 2, s. 51–55.
- HULEC, Vladimír: *Děvevo v období rituálů*. Zprávy Divadelního ústavu 1991, duben, s.28n.
- International Encyclopedia of Dance. Foundation*. Ed. S. J. Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, 6 sv. [2. svazek, strana 17-18], key word: *Butoh*.
- LOTMAN, Jurij M.: *Štruktúra uměleckého textu*. Přel. M. Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.
- MAGDOVÁ, Marcela: *Oholil jsem si hlavu a stal se členem Děveva*. Taneční zóna, 21, 2017, č. 1, s. 56–59.
- OPAVSKÁ, Andrea: *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Praha: AMU, Hudební fakulta, Katedra tance, Taneční věda, 2015.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. [Dictionnaire du Théâtre, 1996] Př. D. Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava: *Odpor ke geometrii. Soubor Děvevo v Praze v letech 1991–1992*. In: Divadelní revue, 25, 2014, č. 3, s. 110–135.
- PILÁTOVÁ, Jana: *Hnízdo Grotowského*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, 581 stran.
- Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Eds. E. Barba, N. Savarese. Př. J. Hančil, D. Kalvodová, J. Sloupová, N. Vangeli. Praha: NLN a Divadelní ústav, 2000.
- VANGELI, Nina: *Mušketýři z Děveva po 10 letech*. In: Literární noviny, 13, 2002, č. 25, s. 131.
- Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Ed. P. Pavlovský. Praha: Libri, 2004, 348 s.
- ŽANTOVSKÁ, Kristýna: *Děvevo*. Svět a divadlo, 1, 1990, č. 2.

6.3. Další

Süü. Grenze. DVD, archiv autora, rež. A. Adasinsky, 57 min.

Buben ze zaječí kůže. Záznam, Videotéka Divadelního ústavu, kód 115, 101 min.

Performance Děvevo. Záznam, Videotéka Divadelního ústavu, kód 116, 47 min.