

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Johana Jurášová

Komunitní aspekt site specific projektů

Community aspect of site specific projects

Poděkování

Děkuji MgA. Barboře Jandové za klíčovou konzultaci, Lucii Vondrysové za její čas, Bc. Anežce Libánské a Mgr. Martině Válkové za studijní podporu, doc. Mgr. Martinu Pšeničkovi Ph.D. za vedení práce a všem třem respondentům za jejich ochotu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 10. 1. 2022

Johana Jurášová

Abstrakt

Za zásadní součást autorských site specific projektů zažívajících svůj boom u nás v letech 1998-2008 jejich účastníci považují komunitnost, která pro ně z události učinila unikátní zkušenost. Na čem se reálně zakládá tento pocit a za čím se všichni tito členové velmi různorodých divadelně nedivadelních skupin vydávali, sleduje tato práce. Kvůli nedostatku jiné dokumentace jsem provedla tři rozhovory s bývalými účastníky a organizátory, které se spolu s převážně dokumentační publikací Denisy Václavové a Tomáše Žižky staly mým primárním zdrojem. Po formulaci kritérií napomáhajících rozřídění řady uskutečněných projektů přecházím k analýze dvou z nich. Tu koncipuji tak, abych našla principy přebrané z komunitního umění tvořící onu přidanou hodnotu projektů. Následně na základě předešlé analýzy formuluji, jaké prvky reálně konstituují zkušenost popisovanou účastníky.

Klíčová slova: komunita, site specific, veřejný prostor, autorská kolektivní tvorba, alternativní divadlo, nezávislé umění

Abstract

The participants of site-specific projects that had their boom in our country in 1998-2008 consider the aspect of community to be a crucial part, which made the event a unique experience for them. Those people came to the project of various theatrical and non-theatrical groups and this paper traces what really underpins this feeling and what all these people were after. Due to the lack of other documentation, I conducted three interviews with former participants and organizers, which, along with the mostly documentary publications by Denisa Václavová and Tomáš Žižka, became my primary sources. After formulating criteria to help categorize the range of projects that have taken place, I move on to analyse two of them. The latter is designed to find the principles taken from community art that form the added value of the projects. Then, on the basis of the previous analysis, I formulate what elements actually constitute the experience described by the participants.

Key words: community, site specific, public space, collective creation, alternative theatre, independent art

Obsah

Úvod.....	6
Komunitní aspekt	8
Komunita a site specific	11
Kritéria	17
Počátky – kontext: důvody, cíle, vývoj.....	21
Projekty	25
Pohyby zrcadla	25
Kratochvílení	30
Projevy komunitního aspektu.....	36
Závěr	40
Soupis použité literatury a dalších citovaných zdrojů.....	42
Prameny.....	42
Literatura	42
Další zdroje	43
Soupis příloh	44
Přílohy	I
Příloha A – Rozhovor s Tomášem Žižkou	I
Příloha B – Rozhovor s Romanem Černíkem	I
Příloha C – Rozhovor s Jiřím Jurášem	I

Úvod

Fenomén *site specific* prošel v Česku v průběhu devadesátých let proměnou od svých kořenů (za něž pokládám např. akční umění 60. a 70. let) do podoby projektů propojujících různé disciplíny (např. umění výtvarné, environmentální, komunitní, urbánní, umění veřejného prostoru) stávajících se výzkumem svého druhu s výstupem v umělecké formě. Stěžejní publikací je pro mou práci *Site specific* Denisy Václavové a Tomáše Žižky z roku 2008, která popisuje genezi projektů uměleckého sdružení *mamapapa* a zároveň představuje fenomén *site specific* v kontextu experimentů a proměn uměleckého vnímání ve druhé polovině 20. století. Dokumentuje také zásadní projekty proběhlé mezi lety 1992 a 2008, a to skrze kapitoly věnované jednotlivým projektům a jejich více či méně podrobnému popisu v závislosti na existující dokumentaci ve vlastních archivech autorů (v ideálních případech popis obsahuje rekonstrukci původních myšlenek, záměrů a plánů, popis realizace a zhodnocení naplnění jeho cílů). V této práci se ale chci zaměřit na užší oblast – dílčí fenomén, který propojuje *site specific* s komunitním stylem života.

V pozici tvůrce některých projektů totiž vznikala společenství, která se projevovala a organizovala komunitním způsobem a která vznikala speciálně kvůli události, po níž opět zanikala. Nelze stanovit minimální dobu existence společenství nutnou k tomu, aby bylo možné jej označit za komunitu. Já se zde budu zabývat tří- až čtyřtýdenními projekty, které považuji za hraniční případ, kdy je již možné, aby vznikla „krátkodobá komunita“ ve smyslu „krátkodobého společenství s komunitními rysy“. Je otázkou, jak si tyto rysy vysvětlit – jak se ptát po jejich původu (po možné společenské poptávce) a účinku či jak pátrat po jejich podobách. V této práci si kladu za cíl především zjistit a představit, kde se komunitní aspekt nalézá, a charakterizovat jeho specifickou.

Komunitním aspektem *site specific* projektů se prozatím nezabývají žádné české studie a ani se nedá z běžně dostupné dokumentace určit, o které projekty se přesně jedná. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla přistoupit k polořízeným rozhovorům s pamětníky. Pomocí nich dokážu bezpečně rozeznat konkrétní projekty, kterými se zabývat, ale také budu schopna vytvořit kritéria, kterými se lze řídit při třídění projektů a při jejich

analýze. Hlavním cílem mé práce je tedy najít způsob, jak vybrat projekty nejvhodnější k analýze komunitního aspektu, jejich následná analýza a nalezení pravidelností mezi projekty – projevů společných různým projektům konstituující jejich komunitní aspekt.

Komunitní aspekt

Komunitní aspekt divadelní tvorby vnímám mj. jako výsledek potřeby divadelně tvořit za specifických podmínek. Specifickými podmínkami míním využívání divadla jako prostředku k utvoření autonomního funkčního kolektivu – tvoří skupinu svázanou svojí společnou tvorbou zabírající po určitý časový úsek veškerý životní prostor jejích dobrovolných, nehonorovaných členů a zároveň využívání komunitních principů k intenzivnější umělecké tvorbě. Narážíme zde tedy na konstruování určitého modelu za tím účelem, aby bylo propojeno jedno s druhým a tím mohly obě čerpat od sebe navzájem.

Na divadlo chci pohlížet jako na komunikační systém o třech základních jednotkách – autorovi zprávy, jejímu příjemci a zprávě samotné. Touto optikou zaměřuji svoji pozornost na původce zprávy (komunitu v roli umělce) a ptám se, kdo je zde autorem, za jakých podmínek tvoří a co ho k tomu vede, jaký má k tvorbě vztah. Dalo by se říci, že téměř každá divadelní produkce vyrůstá z jiné situace a skupiny (obměňující se instituce, soubory, režie), chci zde ale ohledávat případy, které jsou specifické svým výrazným oslabením potřeby fixovaného artefaktu ve prospěch důrazu na proces tvorby – společnou práci. Právě aspekt společné práce, která je důležitější než její výsledek, je tím, co utváří komunitu.

Do pozice umělce se tedy dostává skupina, která vypovídá sama o sobě a o prostoru, v němž se pohybuje. Komunitní a site specifické se navzájem nevylučuje ani nepodmiňuje. Intenzivní pobyt skupiny jako jedna z cest ke zkoumání nedivadelního prostoru považuji za model, v němž dochází k efektivnímu propojení obou principů (site specifického a komunitního). Mým cílem je tedy najít projekty, při nichž k tomuto propojení došlo, popsat různé polohy projektů tohoto typu a najít jejich společný jmenovatel.

Dokumentace daných projektů je nedostatečná často nedostupná nebo složitě dohledatelná v osobních archivech. Navíc se jedná většinou o fotografie nebo částečné písemné záznamy o cílech a průběhu, které nezachycují komunitní charakter (ten byl pro účastníky jistým způsobem v tomto období či sociálních kruzích přidanou hodnotou, ale zároveň samozřejmostí). Proto jsem se rozhodla přistoupit k osobním rozhovorům

s pamětníky vybranými tak, aby pokaždé reprezentovali trochu jinou odnož site specific projektů u nás s tím, že výzkum není míněn jako vyčerpávající pojednání, ale jako vhled do problematiky komunitního aspektu site specific projektů v různých polohách.

Zvolila jsem Tomáše Žižku jako přední osobnost site specific umění v Česku, Romana Černíka, který stál u počátků těchto aktivit, spojených mj. s kulturním centrem Moving station v budově bývalého nádraží v Plzni na jižním předměstí, a Jiřího Juráše, bývalého člena Divadla Continuo a režiséra jednoho z ročníků jejich site specific projektu Kratochvílení. Všichni tři patřili v osmdesátých a devadesátých letech k okruhu studentů a absolventů vysokých uměleckých škol. Rozhovory s nimi se staly klíčovým pramenem této práce – nejprve pomůckou k orientaci v problematice (k nalezení cesty, jakou se ubírat, formulaci kritérií určujících projekty spadající do oblasti mého zájmu nebo naopak je z ní vyřazující) a následně materiálem k analýze konkrétních projektů.

Tomáš Žižka je český scénograf, pedagog a performer věnující se nezávislé a alternativní divadelní tvorbě, bývá označován za přední osobnost site specific umění u nás. Je také členem spolku mamapapa, v rámci nějž spolu s Denisou Václavovou inicioval a organizoval množství site specific projektů u nás i v zahraničí. Je spoluautorem publikace SSTŽ, která shrnuje a dokumentuje nejzásadnější projekty proběhnuvší pod hlavičkou sdružení mamapapa a Čtyři dny v pohybu v Česku v letech 1992-2008. Mimo to je zakladatelem a vedoucím programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech fungujícím na KALD DAMU v letech 2010–2015, jedním z autorů monografie vydané k odstartování tohoto programu *Divadlo v netradičním prostoru*. Momentálně učí na KALD DAMU.

Roman Černík je absolventem pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích a oboru Divadelní antropologie na DAMU, pedagog, dramaturg, ředitel centra pro kulturní a sociální projekty JOHAN a umělecký ředitel Moving Station v Plzni. Na konci devadesátých let se členy tehdejšího spolku JOHAN objevovali a kulturně oživovali nevyužívané budovy a stáli tak u zrodu tohoto fenoménu v Čechách. Již od počátků byly jejich aktivity zaměřeny na sociální přesah, na lokální aspekt uměleckého působení – na rozvoj kulturního života. Takto objevili a zprovoznili budovu bývalého nádraží v Plzni, kterou postupně přeměnili v prostor pro současné umění a vzdělávání Moving Station. Jednou z jejich snah bylo mj. oživit prostor pravidelně jednou ročně opakovanými site specific projekty v budově, která procházela

proměnou až do stavu, kdy byla plně funkční a schopná provozu (*Hemžící se zastávka* – site specific sekce mezinárodního festivalu Divadlo Plzeň). Černík se účastnil mnoha projektů spoluorganizovaných mamapapa (namátkou *Pohyby zrcadla Šonov, Zahrada / Instrumentality* v Bechyni), ale i mnoha dalších (*Kláštření* v Chotěšově, animace památníku Buchenwald, jatka v Aši), působil jako lektor site specific workshopů na přehlídkách amatérského divadla a podobné projekty realizoval i se sými studenty na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni.

Jiří Juráš je performer a pedagog, člen divadla Continuo v letech 2001–2007, momentálně principál souboru V. O. S. A. Theatre. V letech 2000–2006 se účastnil projektu Kratochvílení, jehož pátý ročník v roce 2001 režíroval. Režijně se dále podílel na site specific projektech Kašpeření (2002) na zámku Kašperk, Loučky (2011) na opuštěném statku na Vysočině a letním projektu Divadlo na Staré plovárně 2017 Divadla T. E. J. P.

Komunita a site specific

Komunitní divadelní aktivity – Divadlo o komunitě, divadlo pro komunitu, divadlo tvořené komunitou

„Braun chápe divadelní umění jako společenský komunikační proces, ve kterém hrají svou roli herec-původce, představení-komunikát a divák-příjemce.“ (Václavová – Žižka, 2008, s. 44) Když Kazimierz Braun v knize *Druhá divadelní reforma?* definuje divadlo jako komunikační proces, jde mu o přesun pozornosti na diváka. Přestože nehodlám pokračovat stejným směrem, od tohoto pojetí se odrazím ve své úvaze o tom, co je komunitní divadlo.

Co je přesně myšleno komunitou (komunita sídelní, zájmová či profesní, terapeutická, výcviková), a jak se k těmto aktivitám (k procesu divadelní tvorby) či jejich výsledku (divadelnímu představení) daná komunita vztahuje, je možné vymezit různě. Obecně lze říct, že jde o skupinu sdílející zájmy spojené s určitou zájmovou, profesní či lokální oblastí, s níž jsou v úzkém kontaktu. To, co komunitu odlišuje od běžné skupiny je kolektivita, spolupráce, sdílení hodnot, pocit příslušnosti k dané skupině. Pokud na divadelní dílo pohlížím jako na komunikaci, tedy proces, v němž jsou hlavními účastníky původce-komunikát-příjemce, mohu komunitu dosadit postupně do všech tří pozic, a z těchto dosazení usuzovat, jak jsou v případě komunity tyto pozice nutně propojeny.

Komunita se může stát předmětem tvorby, která si pak bude klást za cíl přivést pozornost k problémům dané komunity (nebo alespoň k jejím specifickým zkušenostem) a divadelní formou obnažovat její skryté nebo za obvyklých okolností obtížně spatřitelné složky. Pokud komunita stojí v roli výlučného adresáta divadelní tvorby, bude i její téma (předmět) zvoleno tak, aby se komunity úzce týkalo (pakliže je určen specifický adresát, je mu nutně uzpůsoben obsah i prostředky – představení pro děti, seniory, pro hornické dělníky, obyvatele města Třeboň apod.). (Nechci samozřejmě říct, že každé divadelní představení určené obyvatelům města Třeboň, je přizpůsobováno právě jim, ale to, že pokud proces tvorby probíhá s vědomím, že jedinými, nebo hlavními, diváky budou Třeboňští, a pokud chceme tento proces nazývat alespoň v nějakém slova smyslu komunitním, budou předmět a prostředky silně

ovlivněny faktem, že právě oni jsou adresátem.) Komunitním divadlem ve smyslu divadla pro komunitu rozumíme divadlo, jež komunita přijímá za své – není jí cizorodým prvkem, ale naopak něčím srozumitelným, co se jí týká (na úrovni prostředků, tématu). Komunita ale může vstupovat i do pozice tvůrce. V případě komunity *tvůřící* rozhoduje o vlivu komunitnosti na výsledný tvar způsob tvorby, forma a míra autorského přínosu, ať už plánovaného, či neplánovaného. V případě autorského divadla má příslušnost ke stejné komunitě vliv na proces tvorby velmi znatelný.

Komunitní divadelní aktivity jsou často spojeny s cíleným sociálním přesahem (ať už je to upření pozornosti širší společnosti na opomíjenou komunitu přinášením nedostupných informací, potenciální dosah na diváka zvýšený soustředěním se na jeho specifické problémy nebo potenciální terapeutické účinky pro tvůrce sdílející traumatické zkušenosti). Při svých úvahách беру v potaz ale i divadelní tvorbu s primární zábavnou funkcí (která může někdy převládat v ochotnické tvorbě), protože i tam platí, že pokud je předmětem či adresátem komunita, je vliv této komunity velmi zřetelný. Komunitní divadlo tedy nemusí nutně být divadlem sociálním. Při uvažování o komunitním divadle je pro mě primární, aby komunita vstupovala do nějaké ze zásadních pozic komunikačního procesu a ovlivňovala tím jeho průběh. Jako příklad lze uvést např. divadlo lidí se zkušeností se životem bez domova (divadelní soubor Co čumiš?), divadlo jako součást terapie žen v sexbyznysu (ochotnický divadelní soubor Rozkoš bez rizika) nebo divadlo tvořené v komunitních podmínkách jako kolektivní podnik (Théâtre du Soleil, Divadlo Continuo).

Těžiště mého zájmu spočívá na případech, kdy se komunita realizuje jako tvůrce, a na zaměření se na význam jejího vlivu na proces tvorby, a to v konkrétních případech určitého typu divadelní aktivity, kdy je míra tohoto záměrného i nezáměrného vlivu vysoká, a zároveň tento vliv vychází z komunity značně specifické.

Komunita jako umělec

Tvořící komunity postavené na kolektivním způsobu života, který zahrnuje umění jako jeho nedílnou součást (jako např. Théâtre du Soleil, Divadlo Continuo) fungují v prolnutí určité části sfér osobního a uměleckého života. Některé site specific projekty u nás, coby krátkodobé varianty tohoto způsobu života, vykazují podobné rysy svou

intenzitou v propojení života a umělecké tvorby. V případě zde analyzovaných projektů ale komunita vzniká a zaniká speciálně pro konkrétní příležitost z lidí, kteří pocházejí z podobného sociálního okruhu, ale dlouhodobě spolu nepracují. Složení je poměrně otevřené – sice v ní převažují jedinci se zájmem o divadlo (a často s alespoň minimální praktickou zkušeností), ale nachází se v ní i lidé s nulovou zkušeností a většina je profesně zaměřena jinak. Výsledná skupina je tedy velmi různorodě věkově, profesně a schopnostně rozvrstvená, složena z lidí, kteří se velmi často neznají, nevěnují se podobným činnostem a nepocházejí ze stejného prostředí.¹

Komunita tvořící

Komunita tvořící, jíž se zabývám, je uskupení lidí, kteří společně na jednom místě žijí a zároveň tvoří. Dalo by se ji tudíž považovat za jakousi kombinaci komunity místní a umělecké či zájmové. Členy komunity žijící v jednom prostoru spojuje nutnost koexistence v daném místě zahrnující podíl každého z členů na jeho provozování. V rámci komunity neexistuje jedna její část, která se stará o fungování celku. Starost o zajištění chodu dopadá rovnoměrně na všechny členy a rozdělování konkrétních úkolů probíhá v ideálním případě kolektivně podle schopností a možností každého jejího člena. Toto pojetí komunity je běžné u anarchisticko-levicových spolků obsazujících opuštěné budovy, kde vidím podobnost nejen v nutnosti podílu každého člena skupiny (oproti komunitě pouze zájmové), ale také v modelu obsazení prostoru na dobu určitou a ovlivnění nejen pobytem a spolupřítomností, ale nutností společného fungování v něm.

Komunitu může charakterizovat i společný cíl jejích členů a způsob práce při jeho naplňování (viz např. komunita terapeutická²). Ve zkoumaných případech je cílem vytvořit divadelní představení pomocí principů autorské kolektivní tvorby, která implikuje spolupráci a rovnocenné postavení členů kolektivu. Přestože členové takové komunity bývají velmi často spojováni i společným zájmem o určitý druh estetiky a o divadlo samotné, není to nutným předpokladem pro tvorbu.

¹ „Site specific by se mohlo považovat za nový fenomén umělecké kolektivní práce, protože v sobě spojuje nespočet oborů, má tedy interdisciplinární charakter.“ (Václavová – Žižka, 2008, s. 35)

² „Terapeutickou komunitu v užším slova smyslu, tedy jako metodu léčby, lze definovat jako přístup využívající dynamiky malé skupiny i většího společenství (...).“ (Hartl, 1997, s. 181)

Metody autorské kolektivní tvorby stejně jako komunitní bydlení vyžaduje od účastníků velkou míru spolupráce a přizpůsobení společným pravidlům, což je důvod, proč tato uskupení nazývám tvořícími komunitami. Taková komunita vzniká do té doby, než svůj cíl naplní, načež se opět rozpadá, čímž je specifická oproti jiným druhům komunit.

Site specific

V České republice se tato praktika rozvinula mj. kvůli potřebě hledání a objevování nových možností³, ale i nedostatečné nabídce volných prostor vhodných ke kulturním aktivitám.⁴

Prostory určené k prezentaci uměleckých děl (divadlo, galerie) jsou s ohledem na svůj účel stavěny do jisté míry univerzálně, tak, aby byly schopné poskytnout neutrální podmínky jednotlivým uměleckým dílům. Ostatní, původně nedivadelní či nevýstavní prostory naproti tomu disponují vlastnostmi, jimž se vystavované dílo musí přizpůsobit, má-li v nich být prezentováno. Zatímco výstavní prostor pokud možno nedodává dílu nový rámec, nevýstavní prostory dokážou posouvat diváckou percepci a dodávat dílu nové významy.⁵ Metoda, kdy se umělec obrací k místu, je metoda, kdy umělec nejen reflektuje a využívá tohoto posunutí, ale přímo jej vyhledává a tematizuje.

Site specific performance používá scénu (prostor, ve kterém se odehrává) jako ready-made objekt, který svým uměleckým aktem proměňuje, posouvá do nových souvislostí a především uvádí do vztahu s divákem, stává se prostředkem jejich komunikace. Pracuje tak tedy se vztahem ke specifickým charakteristikám prostoru.⁶

Site specific se soustředí na jedinečné podmínky místa (tedy překážky a možnosti, které prostor klade fyzicky i významově)⁷, a to v jeho širším kontextu (existence v čase a prostoru – jeho okolí, minulost, současnost i potenciální budoucnost). Nejde jen

³ „Potřeba autentického prostoru pro samotný proces práce i prezentaci díla se stává podmínkou.“ (Václavová – Žižka, 2008, s. 40)

⁴ „Podle mého názoru pramení naše touha dělat tento druh projektu především z toho, že jsme ztratili své kmemy, rozpustili své smečky a nepoznáváme svá místa. Coby příslušníci deritualizované společnosti se snažíme vyplnit psychologickou díru. (Ondřej David, divadelní režisér)“ (Tamtéž, s. 36)

⁵ „Tím (že je umělecký tvar nepřenosný) je také určena celá dramaturgie, akce či projekty se obvykle již nikdy neopakují.“ (Tamtéž, s. 35)

⁶ „Taková tvůrčí aktivita oslovuje ty, kteří v daném místě žijí.(...) Lidé žijící v daném místě se nestávají pouhými diváky uměleckého procesu, ale site specific s nimi pracuje jako s účastníky akce, aktéry, spoluvůrci. Tato osobní práce s divákem se snaží sdělit více o místě, ve kterém žije (...).“ (Tamtéž, s. 35)

⁷ „Umělec sbírá informace (...), aby místu mohl porozumět, tedy se k němu přiblížit a začít s ním vést dialog.“ (Tamtéž, s. 35)

o práci s prostředím jako s osobitou kulisou pro vlastní tvorbu (která by se dala nazvat spíš divadlem v netradičním prostoru), site specific uvažuje o prostoru na vyšší úrovni a pokouší se využít jeho potenciálu při utváření výpovědi o sobě i o něm.⁸ Velmi často proto zájem vzbuzují prostory, jejichž příběh (jejich historie, jejíž odkrývání se může stát součástí práce, a jejich osud, který ještě může být ovlivněn) v dané době rezonuje. Téma pocíťované jako aktuální se stává impulsem k tvorbě, ať už právě ono přitáhne pozornost k objektu nebo s ním přichází umělec sám. Cílem aktivity je oživit prostor a upřít k němu pozornost širší veřejnosti za různými účely⁹ – změny jeho osudu, zdůraznění důležitosti uchovávání paměti událostí s ním spojených nebo jen důkaz o možnostech jeho alternativního využívání a tedy jeho významu pro okolí. K site specific zde tedy budu přistupovat jako k metodě kladoucí divadlu a výtvarnému umění nové překážky (ať už praktické či dramaturgické).¹⁰

Komunitní aspekt

Projevy komunity jako tvůrce (komunitní aspekt) se mohou např. v případě mimoměstských projektů mísit s projevy působení komunity místní, s níž nově vzniklá skupina komunikuje a do níž se částečně včleňuje.¹¹ Tento komunitní aspekt je akcentován odklonem od produktu a příklonem k procesualitě: „(...) *proces, kde samotný produkt není podstatný.*“ (Tamtéž, s. 36) O důrazu na proces svědčí organizační a praktická struktura zkoumaných projektů – jeho intenzita a poměr délky zkoušení a počtu repríz. Dalším dokladem je i okolnost, že tvůrci nedochází tvořit na určitou část dne, ale jsou v prostoru přítomni neustále, tvorba se tedy prolíná s osobním životem. Zkoušení probíhá dva až tři týdny v kuse, přičemž inscenace se odehraje většinou tři- až pětkrát a nikdy již není opakována.

⁸ „(...) *termínem site specific se označuje taková situace, která řeší, zpracovává a respektuje lokaci, mapuje místo.*“ (Tamtéž, s. 36)

⁹ „*Není to divadlo na divání, umění k vystavování, je to snaha o vzbuzení zájmu, o vytvoření společné ‚starosti‘.*“ (Tamtéž, s. 35)

¹⁰ „*I přesto, že se jedná o uměleckou disciplínu (...), označují se tímto termínem především divadelní aktivity (...). Spíše se jedná o platformu, kde se prolínají různé umělecké a vědní disciplíny (...).*“ (Tamtéž, s. 35)

¹¹ Ačkoliv DV v SSTŽ popisuje, že u tohoto typuprojektů docházelo k posunu hranice mezi příjemci a spolutvůrci – „*Lidé žijící v daném místě se nestávají pouhými diváky uměleckého procesu, ale site specific s nimi pracuje jako s účastníky akce, aktéry, spolutvůrci. Tato osobní práce s divákem se snaží sdělit více o místě, ve kterém žije (...).*“ (Tamtéž, s. 35)

Shrnutí

Na projektech, které hodlám z hlediska komunitní tvorby zkoumat, se *komunita utvoří speciálně* kvůli tomu, aby se propojila ve vzájemném společenství a *spoutala s místem*¹², s nímž chce tímto způsobem *intenzivně vést dialog*. Chci analyzovat proces tvorby a roli komunity v něm, protože je v těchto případech výrazná a velmi specifická.

¹²„Záměrné a násilné spoutání se s místem je možností jak skutečně fyzicky a psychicky místo „prožít“. Místo se tak zhmotňuje a je umělcovým vnitřním i vnějším tělem. (...) prozkoumat místo je možné také dlouhodobým pobytem v něm na základě různých stavů bytí, jako je spánek, požití drog, meditace nebo rituální obřady (promluvit si s *geniem loci*).“ (Tamtéž, s. 42)

Kritéria

Při své práci jsem ke komunitním site specific projektům (uskutečněným u nás v jejich nejintenzivnějším období, tj. v letech 1998-2008) přistupovala podle kritérií, která fungují jako pomůcka k utřídění a komplexnějšímu náhledu na tyto projekty. Každé kritérium se snažím formulovat jako škálu, na niž lze projekt zařadit s co největší přesností (bez hraničních případů). Cílem aplikace kritérií není získat vyčerpávající seznam všech vyhovujících projektů, ale vyčlenění nejvhodnějších a uchopení jejich odlišností. Ačkoli hovořím o projektech jednoho typu, jejich organizace zahrnuje mnoho proměnných a žádnou z jejich podob zde nechci označovat jako základní či původní. Kvůli neexistenci konvence, od níž by se jednotlivé projekty odlišovaly, využívám kritéria, s jejichž pomocí mohu projekty lépe uchopit a popsat.

Na prvním místě stojí otázka společného pobytu a tvorby na jednom místě, tzn. jestli se kolektiv pohyboval po celou dobu projektu (nebo alespoň po většinu jeho trvání) v jednom areálu, který využíval jak jako místo ke společnému žití (přespávání, stravování, hygiena), tak k umělecké práci. Prvek soužití je nezbytný k tomu, aby mohla vzniknout krátkodobá komunita, a tedy i k tomu, aby mělo cenu se z hlediska komunity projektem zabývat. Skrze toto kritérium se ukazuje, že nelze zkoumat většinu projektů konaných ve městě, kde účastníci běžně docházeli pouze na smlouvanou dobu. (Existují samozřejmě i výjimky, kdy se mnozí účastníci objevili pouze na část projektu, viz projekt Kratochvílení, to bylo ale dáno otevřeností a improvizovaností jeho organizace.)

Dalším důležitým prvkem je míra plánování složení skupiny před zahájením projektu. V závislosti na druhu produkce byly totiž některé skupiny skládány tak, aby výsledné složení bylo nahodilé. V některých případech byl uspořádán konkurz, v některých proběhla více či méně otevřená výzva, někdy byli pozváni konkrétní umělci, jinde účast závisela pouze na kontaktu a osobní motivaci (zúčastnit se mohl kdokoli, kdo se o projektu dozvěděl, čili účast byla odvislá od kontaktů a dohody). Nahodilé složení ovlivňuje následnou vnitřní strukturu, role a vztahy ve skupině, např. konkurz přesně vymezuje hranici mezi účastníky a organizátory (nebo umělce a neumělce). Rozdělování rolí předem indikuje organizovanější, rigidnější tvar, méně se měnící a přizpůsobující novým okolnostem. Takový tvar se více podobá konvenčnějšímu

divadelnímu procesu, kdy jsou předem jasně dané vztahy jednotlivých aktérů, jejichž společným cílem je stvořit divadelní inscenaci. Výsledek pak méně odráží složení skupiny, protože vztahy v ní jsou do velké míry určeny a nevyvíjí se samovolně. Z tohoto pohledu jednotlivé projekty oscilují mezi nahodilostí a záměrným složením tvůrčí skupiny, s čímž souvisí i záměrné či nezáměrné různorodé zaměření jejích členů (ti mohou být vybíráni např. na základě profesního zaměření nebo určitých schopností). Na druhé straně, při otevřených projektech, je tato složka nekontrolovaná – může dojít jak k jednostrannému zaměření všech účastníků, tak k velmi různorodé kombinaci. Toto hledisko téměř mizí ze zřetele u projektů, kdy se rozhodne určité místo oživit již existující umělecká skupina, jejíž členové jsou logicky většinou názorově spřízněni a mají vzájemnou zkušenost i z jiných příležitostí (skupina nevzniká speciálně za účelem realizace projektu, ale působí spolu dlouhodobě, takže je model její spolupráce dán již předem a neutváří se v průběhu projektu, zároveň je spolupráce opakovaná, tudíž není jedinečná).¹³ Při vysoké různorodosti je projekt obohacen o další rozměr – o příležitost vzájemného působení při jedinečném setkání.

S tím souvisí i element vzájemného ovlivňování členů skupiny a prolínání různých pohledů – tedy kolektivní tvorby. V tomto módu nemá hlavní slovo pouze jeden člověk, ale postupy a dílčí témata jsou určována v diskuzi, a stejně tak metody přístupu se orientují podle toho, čím kdo ze skupiny disponuje a co je ochoten ostatním nabídnout (např. různé techniky).¹⁴

Tvořit kolektivně lze i v rámci některých workshopů, jejichž primárním cílem je vzdělání účastníků. Ačkoli je možné vést workshop tak, že budou jeho výsledek ovlivňovat všichni rovným dílem a zároveň si vzájemně předávat zkušenosti, primární zájem účastníků je získat dovednost systematicky předávanou lektorem (nehledě na to, že se skupina sdružuje pouze a jenom na základě zájmu profilovat se v umělecké oblasti). Velká část projektů realizovaných sdružením mamapapa a zdokumentovaných v knize *Site specific* (Václavová – Žižka, 2008) (např. Letní škola site specific v Jičíně)

¹³ „Vznikla během nich skupina, kde se potkali lidé, kteří se spolu obvykle nepotkávají. Vybavuji si takové, kde byli v jednom týmu výtvarníci nebo sociologové, místní i zahraniční účastníci a zároveň byla skupina i věkově rozvrstvená, což byl jeden z bonusů těchto projektů.“ (Černík, 2021, s. 1)

¹⁴ To znamená například to, že profesionál z určité oblasti nevykonává svoji obvyklou profesi, pokud nechce, přestože je kvalifikovanější, než ostatní. Roman Černík to popsal takto: „Dávám k dispozici sebe a zároveň získávám od těch ostatních.“ (Tamtéž, s. 5)

byla koncipována primárně za účelem vzdělání, takže do této práce jako vhodné nepřibírám.

Za obdobný případ považuji i ročníkové projekty oboru divadelní antropologie na pražské DAMU, kdy skupina vznikla proto, aby zaujímala prostor, ale hlavním účelem bylo splnit zadání, na kterém skupina vyzkouší získané teoretické znalosti v praxi. Všechny projekty jsou samozřejmě z nějaké části vzdělávací (a i ty vzdělávací chtějí animovat prostor a upozornit na něj a přinést témata v něm ukrytá), ale hlavní příčinou k účasti by měl být buď zájem o prostor, nebo účast samotná.

Dalším kritériem je rozdělení participujících na účastníky a organizátory a zřetelnost hranice mezi nimi. Některé pozice jsou většinou logicky definovány poměrně jasně (iniciátor, organizátor, produkční, lektor), zatímco elementární úkoly spojené s provozem buď zajišťuje produkce, nebo je možné je distribuovat do celé skupiny. *„Nebylo to tak, že bychom po večerech jen tlachali, ale společně jsme řešili všechno od umělecké ideje až po to, kdo uklidí záchody. Měl jsem možnost zažít několik klimakempů a řada těch principů byla podobných. Zodpovědnost za společný prostor a za společné dílo neseme všichni, což je opakem přístupu, kdy někdo jede jako účastník a někdo jiný se o něj stará. To jsem opravdu nezažil nikde jinde.“* (Černík, 2021, s. 5). Komunita se vyznačuje rovnocenností – tedy dobrovolným rozdělováním úkolu a rovnoměrným podílem každého člena na umělecké práci i provozu.

Dalším kritériem je míra lokální spolupráce, a to jak na bázi kolektivní, tak individuální. S vysokou mírou spolupráce se lze setkat u projektů, které se již od začátku rozhodly pojmout komunitu jako součást tématu – např. hledat společný mentální prostor pro místní komunitu s prostorem fyzickým (Šonov), ale i tam, kde rušno nezvyklé aktivity jednoduše „přitáhlo“ lidi ze sousedství. Tito lidé mnohdy navázali důvěrné pouto a sami nabídli svoji pomoc, která, pokud byla přijata, z náhodných příchozích udělala na nějakou dobu součást projektu. K pasivnímu zapojení místních dochází i při osobních průzkumech oblasti umělci, kteří navazují kontakt a noří se tím hloub do hledání příběhů a poznávání vnitřních zákonitostí. Na institucionální úrovni může lokální spolupráce vypadat tak, že jsou předem osloveny konkrétní instituce v místě konání projektu, které pak aktivně napomáhají skupině v seznámení se s tématem prostoru (a jeho okolí) nebo v částečné integraci do komunity.

Opačný přístup (uzavřenost) nastává tehdy, kdy spolupráce s okolím není možná nebo žádoucí. To nastává u většiny projektů ve městech, kde je sice možná spolupráce na institucionální úrovni, ale není obvyklé, že by přišel člověk ze sousedství, jehož pozornost přitáhla nezvyklá aktivita, nebo že by došlo k intenzivnější komunikaci s náhodnými kolemjdoucími. Anonymita městského prostředí má vliv obousměrný – nejen na skupinu a její integraci, která je omezená, protože není v tomto prostředí běžná, ale i na komunitu samotnou, na níž produkce nemůže mít tak závažný dopad, jako kdyby byla s místem silně propojena (nehledě na navyklost publika na kulturní dění ve městě oproti pocitu unikátnosti na vesnici).

Význam akcí tohoto typu obvykle přesahoval rámec jednotlivých odehraných představení (ať už to bylo jejím původním primárním záměrem jako v Šonově nebo Tančící vesnici či nikoliv). Vliv na kulturní život místní komunity neměla jen opakovaná událost předvedení performance, ale i to, že v dané lokalitě po určitou dobu pobývala a aktivně působila skupina umělců, což přitahovalo zájem a pozornost místních obyvatel a měnilo klima jejich komunity už v průběhu procesu tvorby. S dosahem mimo performery a diváky se vynořuje i otázka po možném významu kulturní akce pro společnost, která se mnohdy stávala tématem tvořících skupin. To dokazuje, že význam projektů tohoto typu zdaleka nespočívá v estetice, ale v určitém typu společenské angažovanosti, ať už je to jejich explicitním záměrem či ne. Zároveň je projekt v momentě, kdy není kompletně uzavřen a soustředěn na umělecký výkon, vystaven externím vlivům, které jej posouvají nevypočitatelným směrem a dělají z něj autentickou, neopakovatelnou záležitost (ať už tvůrci komunikují s místními a nechávají se jimi vykolejit z naplánovaných tras, nebo místní sami participují a zvyšují diverzitu skupiny). Lokální spolupráce je spíše hlediskem, než kritériem, protože není přítomné ve stejné podobě u všech projektů, ale je úzce provázáno s principy tvorby, které ohledávám.

Všechny tyto parametry přispívají k tomu, že výsledek tvůrčí práce vychází nejen z konkrétního místa, ale z konkrétní situace a skupiny.

Počátky – kontext: důvody, cíle, vývoj

Počátky aktivit tohoto typu u nás sahají do poloviny devadesátých let a dle motivací jejich iniciátorů a organizátorů lze vysledovat postupnou proměnu od pouhého osidlování netradičních prostor do podoby komunitních aktivit specifických kolektivů i se společenskými impulsy, které k nim vedly. Rozdíl se vyjevuje především v profesionalizovaných (mnohdy městských) snahách a snahách společensky motivovaných, kde se k původním záměrům (získat prostor, vytvořit divadelní dílo) přidaly ještě další cíle (napojení se na komunitu), které postupně zastínily cíle původní.

K jednomu ze stálých obsazení netradičního prostoru pro kulturní účely po revoluci se řadí i založení pražského Roxy v roce 1992, které funguje dodnes a kde se od té doby objevila plejáda tuzemských i zahraničních umělců. Na založení prostoru se podílela Linhartova nadace a s ní i Tomáš Žižka. Ten popisuje snahy o osidlování podobných míst jako reakci na nedostatek prostor s vhodnými podmínkami pro umělce na volné noze. Původním cílem sdružení Čtyři dny (organizace zaštiťující mezinárodní festival současného umění 4+4 dny v pohybu a podílející se na dalších kulturních projektech) bylo podle něj rozšířit tuto strnulost a dát impuls k řešení nedostatku možností realizací projektů v městské kultuře. Oni sami do nedivadelních prostor vyšli po tom, co jim původní pronajímatelé divadelních budov neposkytli možnost jejich prostory využívat. Z podobných důvodů se pouštěly a pouštějí ustálené soubory do projektů, jimiž obsadí nějaký prostor, jehož exkluzivitu může zároveň využít jako reklamu. „*Veškerá aktivita, která chce trochu přerůst v rezidenci, ale nemá kam, si vybere prostor a ví, že ten prostor je potřeba nějakým způsobem umělecky zaskvotovat. Musí najít impuls pro to, aby se ten prostor objevil trochu jako billboard, ale taky jako nabídka. V tomhle významu mají sitespecifiky co do činění s občanským aktivismem.*“ (Žižka, 2021, s. 3) V současné době je v Česku situace o krok dál, protože zde funguje mimo kulturní politiku a systémovou podporu nezávislého umění např. systém uměleckých rezidencí, díky němuž mají někteří umělci na volné noze šanci nalézt prostory vhodné k přípravě a realizaci vlastních projektů.

Konkrétní počátky

Počátky osidlování netradičních divadelních prostor v rámci usilování o krátkodobé či dlouhodobé umělecké rezidence přisuzuje Tomáš Žižka aktivitám studentů nebo absolventů uměleckých nebo spřízněných oborů, kteří hledali prostory pro kulturní činnost (např. Roman Černík a kolektiv JOHAN nebo skupina Evrybáby). Důvodem k osidlování nebylo pouze hledání nových prostor kvůli novým uměleckým možnostem a nedostatek prostor existujících, tyto skupiny cílily na rozpohybování kulturního života v dané oblasti. Pro cíle v dlouhodobém časovém horizontu bylo klíčové napojení na komunitu místních. K inovativnosti objevování nových prostor se připojil ohled na komunitu, k zájmům krátkodobého pobytu se připojilo hledisko možnosti dlouhodobého působení. *„JOHANI svými pobyty tohle začali. Byli tenkrát speciifictí tím, že se snažili osídlit nějaký prostor. My jsme to zkoumali ze sociologického pohledu – jaký to má dopad na místní komunitu, co pro ni znamená, že se zabydlí a oživí starý kravín. (...) V těchto otázkách se v našich očích najednou posunul žánr site specific směrem k vesnické kultuře.“* (Tamtéž, s. 1)

Odtud vychází realizace mnoha projektů uskutečněných v následujících letech. Jejich praxe se proměňovala a ustalovala na základě působení podobných vlivů (vzájemných i zvenčí¹⁵). Zároveň se na nich vzhledem k dopadu mířenému na komunitu podíleli i lidé z dalších, mimouměleckých odvětví, pro něž činnost měla smysl v rámci jejich zaměření (pedagogové, sociologové, sociální pracovníci) a bylo vyložene v zájmu iniciativy, aby se jí účastnili především lidé místní. To znamenalo velkou otevřenost a odklon od snahy o profesionalitu, která je upozaděna ve prospěch vytvoření komunity nebo její upevnění v rámci umělecké tvorby. Motivace umělecká a společenská se najednou prostupují.

Nelze přesně určit datum konkrétního počátku či konce etapy rozmachu podobných aktivit u nás, ale lze označit její nejsilnější roky, které se datují mezi lety 1998 a 2008 (v tom se víceméně shodují odpovědi Tomáše Žižky a Romana Černíka¹⁶, který

¹⁵ „Člověkem, který mě hodně inspiroval, byl Mike Pearson. (...) Přijel na základě pozvání britské kanceláře a během projektu nás seznámil s některými principy, které používá on. (...) Někdy jsme ale vyjeli zaimovat nějaký prostor jako ustálená skupina, jako soubor. Navzájem jsme se znali a využívali naše techniky.“ (Tamtéž, s. 1)

¹⁶ „Byl jsem na některých Kratochvíleních, kam jsem se po roce 2005 vrátil, ale to už bylo trochu jiné. Klíčovým bodem byl rok 2000 a období po něm. Projekty tohoto typu potkávám v průběhu života, někdy je to intenzivnější, někdy méně. Poslední projekt jsme dělali třeba teď v létě u nás na sv. Barboře. Ale ty

podobné projekty a jejich atmosféru popisuje jako specifikum období na přelomu milénia). V tomto období se jednalo o populární aktivitu rozšířenou v určitém okruhu lidí okolo uměleckých škol a jejich absolventů¹⁷ (v rámci studia divadelní antropologie byl dokonce zadán ročníkový projekt na zanimování nedivadelních prostor¹⁸). Klíčová byla intenzita procesu, v jehož atmosféře dožívalo „punkové období“ devadesátých let (Černík, 2021, s. 2), která postupně slábla zároveň se zkracováním délky trvání. „*Ted' se to deformovalo do primárně atraktivní formy. Pojem „site specific“ začal být postupně používán všude. A trochu zneužívaný, v podstatě pro všechny exteriéry.*“ (Žižka, 2021, s. 3)

Exkluzivita vs. komunita

Během postupného objevování této aktivity u nás se začaly projevat dvě různé tendence zaměřené na dva různé aspekty zabírání nového prostoru – touhu po exkluzivitě a vlivu na komunitu, účelu a důsledků. Postupně se hranice mezi těmito dvěma způsoby užívání prostoru vyprofilovala mezi projekty městskými a vesnickými. „*To byl rozdíl oproti městu, kde projekty sahaly spíš po exkluzivitě industriálů a dalších zajímavých prostor. Na vesnici se objevují jiné otázky, jako kdo je pro místní komunitu umělec nebo jak přitáhnout její pozornost, aby se chtěla stát součástí performance.*“ (Tamtéž, s. 1)

Mezi organizátory projektů ve městě patří především spolek Čtyři dny s festivalem 4+4 dny v pohybu, který každým rokem nalézá jiné místo pro divadelní produkci, a po dobu čtyř dnů jej umělecky rozzívá. Na prvních ročnících festivalu (1996–2000) spolupracoval se Čtyřmi dny Tomáš Žižka, který popisuje jejich vývoj v kontextu exkluzivity a komunity takto: „*Ty už se výrazně formovaly do podoby městské kultury. Anonymita města vytvoří velmi opatrný vztah mezi umělci a okolím místa, kde se tvoří. Čistička nebyla tolik napojená na místní, Demolice víc a holešovický pivovar už byl můj*

velké projekty probíhaly mezi rokem 2000 až 2007/2008, to byl opravdu takový boom, kdy to bylo intenzivní.“ (Tamtéž, s. 2)

¹⁷ „*Částo se stávalo, že někdo řekl: „Hele, tady je starej barák, tak v něm pojed'te něco udělat,“ a tak se na to místo sjeli lidé, kteří zrovna měli čas a chuť. Nebo to přicházelo přímo z toho místa, kde byla ta možnost.*“ (Tamtéž, s. 4)

¹⁸ „*Já jsem tehdy studoval divadelní antropologii, kde jsme dostali za úkol jako ročníkový projekt zanimovat kostel v Mostě. Tehdy to bylo hodně populární.*“ (Tamtéž, s. 3)

poslední projekt se Čtyřmi dny. To už jsem měl za sebou nějaké projekty na vesnici a město už mě nebavilo. Už se nedělaly výzkumy lokality jako dřív a šlo spíš o exkluzivitu místa pro diváky.“(Tamtéž, s. 1)

Hlavní rozdíl v zájmu o prostor se projevoval ve způsobu jeho používání. „*Čtyři dny zajímalo, jak před festivalem prostor připravit, během čtyř festivalových dnů v něm pobýt a po festivalu ho zase vyklidit. Mě víc zajímalo, co z toho místa zbyde. Mezitím, co jsem dělal projekty se Čtyřmi dny, se kolem toho naskytly další subprojekty, které mi začaly dávat smysl tím, že se pohybuješ v lokacích, kde se napojuješ na lidi, na komunitu.*“(Tamtéž, s. 1) I se zaměřením na místní komunitu se samozřejmě pracovalo do různé míry. Např. projekt v klášterních zahradách v Bechyni byl od okolního světa úplně izolován, kdežto projekt Tančící vesnice byl zaměřen pouze na vesnické obyvatele, existují iniciativy zaměřující se svými projekty pouze na možnosti dlouhodobého provozu (např. JOHAN).

Tendence hledání exkluzivity a vlivu na komunitu si vyloženě teoreticky neodporují, ale při dlouhodobé činnosti se v praxi projevují jako protichůdné (jak lze vidět i na rozchodu Tomáše Žižky s festivalem 4+4 dny v pohybu), liší se totiž v pohledu na účel, důsledky, míru dopadu a časový horizont jejich zkoumání. Ačkoli přímo nesouvisí s rolí komunity jako tvůrce, považují za nutné brát je v potaz, a to obzvlášť při tvorbě kritérií projektů s projevujícím se komunitním aspektem. Ovlivňují okolnosti vzniku divadelního díla např. výběrem prostoru, účastníků nebo délkou trvání.¹⁹

¹⁹ Zjednodušeně lze říci, že například délka projektu zaměřujícího se v první řadě na lokální komunitu a vzbuzení jejího trvalejšího zájmu se bude konat v repetici kratších navazujících částí, kdežto ukazování exkluzivity místa sahá po stále nových prostorech.

Projekty

Vybrané projekty rozhodně nejsou vyčerpávajícím výčtem, ale pouze výběrem vhodným k charakterizování skupiny a jejího fungování. K výběru jsem přistoupila na základě dostupných zdrojů (rozhovory s pamětníky a dostupné dokumentace). Tvořící komunita byla vždy v podstatě vedlejším produktem tvorby uměleckého díla, přičemž proces byl primárně podřízen zájmům projektu, ne zájmu o tvorbu komunity. Dokumentace mapující tento faktor mnohdy chybí, proto využívám rozhovorů s pamětníky.

V analýze se zaměřím na okolnosti a motivace vzniku skupiny a její fungování během projektu (organizace, rozdělování rolí, podíl účastníků na provozu, režim). S tím souvisí i hlavní cíle projektu, od kterých se odvíjela i motivace jednotlivých účastníků (těmi mohlo být např. animovat prostor a tím na něj upozornit, rozvíjet místní kulturní život nebo rozvíjet sebe v procesu vzájemného působení).

Částečně se chci dotknout i metody autorské kolektivní tvorby jako způsobu umělecké práce, kde téma vyrůstá z konkrétní situace a konkrétní skupiny. Tvorbu samotnou (způsob hledání tématu, generování materiálu a práce s ním) neztrácím ze zřetele, ale pojmám ji v kontextu hledání dialogického přístupu umělců při tvorbě (např. namísto paralelní tvorby nebo kolektivního učení). Umělecký dialog je v podstatě předpokladem pro komunitní tvorbu, ale je běžnou praxí i v nekomunitních autorských projektech.

Pohyby zrcadla

datum: 8.–22. 7. 2001

místo: broumovské kostely v obcích Šonov a Heřmánkovice

Projekt Pohyby zrcadla vznikl v rámci pokusu o rozvoj kulturního života na Broumovsku. Iniciátor Petr Bergmann, organizátor festivalu Týden pro broumovské kostely, zakládal v roce 2000 kulturní centrum v původně monumentální budově bývalého pivovaru v Broumově a angažoval se v rozvoji kulturního života na

Broumovsku.²⁰ Navrhnul sdružení mamapapa, aby uměleckými aktivitami pomohlo upozornit místní na architekturu v okolí a přispět tím k její revitalizaci.²¹ Broumovské kostely²² poutaly nejen svou architekturou, ale i otázkami o své existenci v čase a prostoru, které vyvolávaly, jako proč někdo postavil takové množství kostelů na poměrně malé, ne tak zabydlené ploše, nebo jaký vztah k nevyužívaným budovám mají místní (jestli vůbec nějaký), a zdali ho lze vytvořit.²³ Cílem tedy bylo nalézt společné „mentální území, na němž se mohou stavby spojit se životem současné místní společnosti“ (Václavová – Žižka, 2008, s. 178).

Produkce nezávislé organizace pro zprostředkování kulturních projektů mamapapa ve spolupráci s britskou kanceláří a s Institutem umění – Divadelním ústavem sestavila skupinu účastníků a zajistila podmínky pro jejich společný pobyt a práci. Projekt byl silně finančně podpořen, a to z českých i britských zdrojů. Mezinárodní spolupráce dodala projektu vzdělávací rozměr v oblasti u nás tehdy ještě málo známé metody site specific.

Oficiálně byla skupina účastníků utvořena na základě výběru z přihlášených zájemců, kteří odpovídali na otevřenou výzvu po veřejné prezentaci projektu. Tito zájemci pocházeli z řad okruhu známých spolku Čtyři dny a mamapapa. Skupina se skládala z osmnácti lidí různého profesního zaměření (obory filozofie, sociologie, divadelní a výtvarné umění, divadelní antropologie) – výsledná dílna měla tedy silně interdisciplinární charakter a stala se „funkční platformou pro výměnu různých tvůrčích přístupů k tvorbě komunikačních vazeb.“ (Tamtéž, s. 181) Zároveň byl ale projekt zaměřen na propojení s místní komunitou, tudíž byl otevřen i jejím vlivům, jak popisuje Roman Černík: „Honza Piňos za námi často přicházel a mluvil jednak o ekologii, v níž

²⁰ „Třeba Petr Bergman tehdy na Broumovsku budoval centrum nezávislé kultury v pivovaru a rozjel akci pro broumovské kostely. Na základě toho vznikla snaha vytvořit zde něco výrazného a ve snaze posílit současné umění na Broumovsku vznikla dílna s Mikem Pearsonem.“ (Tamtéž, s. 3)

²¹ Ve všech formulacích cílů projektu (formulované v Site specific (Václavová – Žižka, 2008, s. 178-179) figurují slovesa interakce nebo jejich odvozeniny jako je „vnímání“, „vědomí“, „zájem“, „opatrovnictví“ apod. Za cíl je kladena „změna vnímání kulturního dědictví v oblasti citlivou uměleckou intervencí“ a „probuzení vědomí a respektu“ v místních obyvatelích, stejně jako přivolat „zájem a nové opatrovníky“ a „podporu od místní komunity“, „povzbudit vztah s komunitou“. Všechny tyto formulace naznačují výraznou plánovanou orientaci směrem ke komunitě místních.

²² Tzv. broumovská skupina kostelů je unikátní sakrální památkou z 18. století, ale i součástí Sudet, krajiny vyžádané Hitlerem před druhou světovou válkou a poválečným odsunem Němců.

²³ „Nebo Šonov. To jsou vybydlené Sudety a dientzenhoferovské kostely uprostřed jakési pustiny. Nebo jatka v Aši. Všechno to jsou místa s odrazem hodně komplikované cesty a nějakého konce, a to velmi často ve spojení s nějakými křivkami, s jakousi vykořeněností a neúctou k tomu prostoru.“ (Černík, 2021, s. 4)

je odborníkem, jednak o trablích života ekologa v Sudetech na Broumovsku. Byly to i lidské příběhy a vznikla spousta přátelství, která trvají dodnes. Intenzita práce a pobývání v tom místě v člověku nějak zůstane.“(Černík, 2021, s. 7) Většina těchto vlivů přicházela nahodile v návaznosti na první fázi projektu, která byla zasvěcena setkávání a diskuzi s místními, integraci do jejich komunity.

Účastníci bydleli v nevyužívané budově mateřské školy v Šonově, kterou jim zapůjčila obec a kterou si pro tyto účely sami upravili, aby v ní následně žili, vařili, jedli, trénovali a zkoušeli – stala se jejich technickým zázemím. Představení se pak odehrávalo v kostele sv. Markéty, nacházejícím se necelého půl kilometru od obce Šonov. Projekt byl rozdělen do dvou fází. V prvním týdnu účastníci prováděli teoretický a fyzický průzkum pod vedením Tomáše Žižky. Vzájemně se seznamovali spolu a s prostředím, hledali použitelné suroviny, poznávali lokalitu a její komunitu formou přednášek, dramaticko-pohybových cvičení a setkání a diskuze s místními. *„Mockrát se stalo, že se spontánně začaly objevovat zdroje informací k objektu. Třeba se jedna účastnice ráno na kafičku seznámila s místní paní, která jí něco vyprávěla, ale to seznámení bylo zároveň spouštěčem dalších interakcí, které se na to nabalily. V Šonově jsme třeba používali techniku „Někdo mi říkal, že...“. To byla první myšlenka, kterou jsme dál rozvíjeli.*“(Žižka, 2021, s. 3)

Následovala fáze dvoutýdenní dílny se zahraničními lektory, kdy se nahrávaly různé audio a video materiály a konaly se zkoušky a společné diskuze. Dílnu vedli Mike Brooks a Mike Pearson, profesor Performance Studies na University of Aberystwyth, člen souboru Brith Gof Theatre Company a autor knihy *Site-Specific Performance* zabývající se celoživotně metodou site specific a souvislostmi mezi divadlem a archeologií. V poslední části byly prezentovány výsledky umělecké práce v podobě audiovizuálních projekcí nasbíraného materiálu a světelných instalací v prostorách kostela.

Během projektu fungoval společný režim pro všechny účastníky nehledě na to, jestli zrovna probíhaly společné nebo individuální aktivity. „(...) tři týdny jsme tam trénovali, ohledávali, stavěli, žili, včetně koupaček, výletů a toho, že někdo chystal obědy, někdo uklízel a podobně. To se hodně drželo, což považuji za jednu z velmi silných stránek těch projektů.“(Černík, 2021, s. 2) Z rozhovoru lze usuzovat, že většina aktivit probíhala společně nebo v organické souhře (tvůrčí práce, stravování, obstarávání

záležitostí nutných k udržení chodu projektu jako je úklid nebo vaření, ale i trávení volného času).

Projekt v Šonově vynikal mezi ostatními svým rozsahem a intenzitou (i kvůli možnostem daným výší finančních prostředků poskytnutým jak z Čech, tak ze zahraničí).²⁴ „*Kolektivita se ale projevovala i v tom, že neexistoval jeden vedoucí. Samozřejmě byl vždycky někdo, kdo projekt inicioval, ale velmi často se věci měnily v kolektivním rozhodování.*“ (Tamtéž, s. 5) Komunitní princip se uplatnil ve společném režimu a rozdělení úkolů mezi všechny členy, kteří v průběhu projektu nebyli dělení na organizátory a účastníky.²⁵ Všichni se podíleli na úpravě prostoru, stejně jako na jeho údržbě a dalších činnostech spojených s provozem (až na zahraniční lektory, kteří fungovali primárně jako hosté). Tvořící komunita se svojí aktivitou zvládla napojit na větší společenství v dané lokalitě, lapidárním příkladembudiž situace, kdy jeden z diváků identifikoval v představení sám sebe jako zdroj informací: „*Během jednoho představení se pak stalo to, že se jeden z diváků přihlásil a řekl ‚To jsem řekl já!‘. Tam opravdu dochází k napojení na místní komunitu. Publikum je materiálem.*“ (Žižka, 2021, s. 3) I tvorba byla reflektována a formována společnými diskuzemi.

Během první fáze účastníci pod vedením Tomáše Žižky poznávali místo pomocí praktických cvičení (jak fyzických, tak určitým způsobem spirituálních – např. prozkoumávání poslepu nebo „naladování se“). Zároveň s individuálním zkoumáním probíhala průběžně i společná reflexe a rozbor témat, která se vyjevovala v rámci cvičení. Skupina si pokládala otázky o časovém i prostorovém rozvržení místa, existenci reálných a potenciálních příběhů i legend. Tímto způsobem účastníci přinášeli náměty, které pak společně propojovali a hledali mezi nimi hlubší souvislosti. Tuto fázi bych označila jako dramaturgickou přípravu, kde bylo primárním materiálem místo a asociace, které přináší. Tímto způsobem bylo možné se seznámit s materiálem a soustředit se na motivy, které rezonovaly s celým kolektivem. Skupina se rozhodla orientovat sociologicky a soustředit se místní obyvatele a jejich vnímání. Od historie, architektury a duchovního rozměru sakrální budovy posunul kolektiv své zaměření na

²⁴ „*Projekt v Šonově byl, myslím si, nejzdařilejší. Produkčně ho zajišťovala Šárka Havlíčková. Uskutečnil se v rámci broumovských kostelů a trval tři neděle, což už se pak nikdy moc neopakovalo. Postupně čas ubýval a z projektů se stávaly projekty čtrnáctidenní a desetidenní. Šonov byl opravdu intenzivní i proto, že když přijel Mike Pearson, my jsme tam už týden byli a s ním jsme pokračovali ještě dalších čtrnáct dní. I proto to bylo opravdu docela silné, bylo to takové velké dílo.*“ (Tamtéž, s. 2)

²⁵ „*Zodpovědnost za společný prostor a za společné dílo neseme všichni (...).*“ (Tamtéž, s. 5)

protínání lidských osudů s tímto prostorem v průběhu historie (respektive posledního století – v obci žila jedna pamětnice druhé světové války, která byla v kostele oddána, zatímco ostatní obyvatelé se s kostelem v průběhu života setkávali spíše nepřímě). Traktování tématu bylo ovlivněno i účastí sociologů Rudolfa Šmída a Magdaleny Rajčanové. Ti provedli množství rozhovorů s místními, na základě nichž vytvořili i krátkometrážní dokumentární snímek *To kostel ještě byl* (Šmíd – Rajčanová, 2002). Výpovědi v dokumentu hovoří lidé právě o setkáních s kostelem sv. Markéty a o svých vzpomínkách na něj – svatby, uzavření kostela, rozkradení a zničení interiéru, nikdy neproběhlá obnova, již někteří nesou bolestivě. Ačkoli dokument vznikl v rámci projektu, netvořil součást výsledné performance.

Tou se spolu s dalšími dvěma projekcemi staly záběry, kde místní odpovídají na otázku, kde kostel leží. Odpověď na jednoduchou otázku zčásti odhaluje vnímání obyvatel skrze to, jakým tónem o kostele hovoří nebo jak obtížně či jednoduše se jim jeho poloha popisuje. Druhá projekce sestávala z pohledů na kostel zevnitř – na některé jeho jednoduše opominutelné detaily nebo běžně nedostupná zakoutí. Přitáhnutím pozornosti k přehlíženému tvůrci tematizovali možnou intimitu prostoru. Třetí projekce pak reflektovala existenci kostela v reálném prostředí vprostřed travnatého svahu, kam vede několik přístupových cest. Z jejich pohledu je kostel snímán – tedy z pohledu pěti možných cest přivádějících potenciálního návštěvníka do kostela a zároveň uvádějících diváka na místo performance. Zároveň s promítáním publikem procházelo osm performerů vyprávějících fiktivní příběhy spojené s kostelem, zatímco z reproduktorů zněly legendy založené na záznamech z kroniky města Šonov. Performeři se tak posunuli ještě dál od dokumentární tendence k uměleckému vyjádření – jejich vlastní fikce podsouvaly otázky o věrohodnosti příběhů z kroniky (kdo je jejich původce? kdo je zaznamenával? za jakých okolností a na základě čeho?). Všechny tři projekce byly promítány nad hlavy diváků na strop kostela.

V performanci se protínalo několik rovin – intimní pohled na kostel (tajemství uvnitř kostela, k jehož nalezení je potřeba bližší kontakt s kostelem), jeho materialita (pohled zvenku a cesty k němu vedoucí), fyzické uvědomění v myslích současných obyvatel (obyvatelé popisující místní polohu), možná existence v příbězích obyvatel minulých (doložená lokální historiografií) a umělecké ztvárnění jako výsledek inspirace (fiktivní příběhy). Příběhy spolu s projekcemi podávaly zprávu o tom, jak kostel vypadá, co

skrývá, jaké příběhy se o něm vypráví a jaké by se vyprávět mohly a zejména o tom, že relevance jeho existence nespočívá jen v jeho vizuální podobě, ale v jeho kontaktu s lidmi a pozici v kulturním společenství – tedy v pozici, jakou zaujímá v subjektivním vnitřním prostoru v životě komunity. Výsledná performance se tak pokoušela o uchopení významu prostoru existujícím nejen fyzicky v dané lokalitě, ale zároveň jako plocha zabírající určitý mentální prostor. Tvůrci využívali strategie zaměřené především na diváky z jejich řad jako je zcizení dobře známého, animace paměti, katalyzace zastrčených vzpomínek. To všechno ukazuje na cíl iniciovat dlouhodobě ochablý zájem komunity o místo, který by mu dal význam. Umělecká intervence tak konfrontovala a narušila nánosy již zažitého a dlouhodobě neměnného vnímání, aby mohla vzniknout aktivita, díky níž by prostor (nahlédnut z jiné perspektivy) znovu dostal smysl. Performance se nepokusila přinést nové informace, zajímavosti o místě, které neznáme (tak to může působit na diváka zvenčí), ale vyvolat debatu, proměnit existující kolektivní chápání prostoru a jeho vztahu k němu.

Kratochvílení

datum: léto 1997–2006

místo: zámek Kratochvíle

Divadelní projekt na zámku Kratochvíle se konal opakovaně několik let za sebou v letních měsících (červenec – srpen), takže na něm lze oproti jiným projektům pozorovat určitý vývoj. Primárně zde chci hovořit o těch ročnících, kde dochází ke komunitním projevům nejintenzivněji, ale popisu vývoje se nemohu vyhnout, protože právě na něm je vidět, kdy a spolu s jakými prvky se z projektu tento aspekt vytrácí. Vývoj spočívá v proměně formátu, pozvolným přechodem od jedné podoby ke druhé, přičemž hranice mezi oběma polohami není jasně zřetelná, a tuto proměnu charakterizuje právě postupné vymizení „komunitního“ a jeho nahrazení „profesionálním“ (na to naráží i Roman Černík: *„Byl jsem na některých Kratochvíleních, kam jsem se po roce 2005 vrátil, ale to už bylo trochu jiné než dřívější ročníky.“* (Černík, 2021, s. 2))

Projekt vznikl pod hlavičkou souboru Divadlo Continuo, který reagoval na výzvu místního kastelána k animaci prostoru zámku za účelem jeho oživení a výzvy se milerád

ujal. Zámek byl v té době provozován jako památkový objekt dostupný návštěvníkům v běžném provozu, jehož součástí tvořila i výstava loutek. Divadlo Continuo bylo založeno roku 1992 jako alternativní divadelní soubor absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU a od roku 1995 mělo své stálé pracoviště (prostory k žití a umělecké práci) na statku Švěstkový dvůr nedaleko vesnice Malovice, která je vzdálená asi osm kilometrů od zámku Kratochvíle. Zakládajícími členy byl Dominik Tesař a manželé Helena a Pavel Šťouračovi, kteří vedou soubor dodnes. Divadlo Continuo patří v českém kontextu k jedinečným souborům. Sdružují především mezinárodní umělce, zaměřují se na fyzické divadlo, živou hudbu, výraznou vizuální stránku (masky, kostýmy, scénografie), využívají prostředků pouličního a loutkového divadla. Součástí tvorby souboru, jehož složení je proměnlivé (tvoří ho z části dlouhodobí, zčásti krátkodobí členové), je společný život na statku, kde skupina funguje po dobu práce v komunitním režimu (členové souboru obývají maringotky a karavany, ale používají společnou kuchyň a umývárnu). Sdílejí životní prostor na statku, který leží mimo vesnici, takže jsou částečně izolováni od okolního světa.

Na prvním ročníku projektu Kratochvílení (1997) spolupracovalo Continuo se souborem Teatro Tatro, tehdy začínajícím souborem s ambicí přiblížit se divákům mj. pouličními formami divadla a využíváním netradičních prostor. Následující ročníky byly koncipovány tak, že byl zvolen režisér (kromě Pavla Šťourače a Ondřeje Spišáka, kmenového režiséra Teatro Tatro, i např. Jean Bauce, Ondřej David, Zoja Mikotová, Jiří Juráš, Leszek Maździk), který pracoval s více či méně otevřeně utvořenou skupinou.

Její složení bylo dle pramenů (zejména na prvních ročnících) v podstatě náhodné. Účastníkem se mohl stát téměř kdokoli, kdo se o projektu dozvěděl a projevil motivaci na projektu participovat. Vhodnost zájemců se neměřila zkušenostmi s divadelním provozem, ale čistě zájmem o spolupráci. Účastnit se mohl každý bez rozdílu, přičemž při jeho využití pak rozhodovala míra schopností a jejich zaměření. Účastníci mnohdy přijížděli až v určité fázi projektu²⁶, nebo naopak odjížděli dřív (účastnili se tím pádem

²⁶ „Pak se stalo třeba to, že Šťourač volal, že potkal někde ve Slovinsku zajímavého kluka, který by chtěl přijet, tak jsem řekl, ať přijede. Druhý den skutečně přijelo auto, z něhož vylezli dva kluci a jedna holka, z nichž jeden byl tehdy asi osmnáctiletý Matija Solce. Říkal, že hraje na harmoniku, tak jsem mu řekl, ať vezme harmoniku a jde něco zkusit k právě probíhající zkoušce. A takhle se to napojilo.“ (Juráš, 2021, s. 2–3)

pouze přípravy představení, ne jeho samotné realizace). „Pamatuju si, že Borůvková²⁷ vždycky říkala, že už je nás moc. Bylo to na dohodu přes známé, i když to bylo hodně otevřené. Pak už byl spíš problém, že nás bylo moc, to už nezvládal ten statek. Dvacet až pětadvacet performerů, k tomu deset až patnáct dalších a protože tehdy jsme ještě vyráželi do hospod, tak to byli i náhodní mladí lidé z okolí.“ (Juráš, 2021, s. 2) Skupina se tedy skládala i na základě toho, s čím bylo právě potřeba pomoci a dalo by se říct, že spolupráci s místními zahrnovala i lokální přesah v podobě napojení se na komunitu místních. Často ale nešlo o lidi už předem orientované na oblast alternativního divadla²⁸ nebo s potřebou umělecky se realizovat, ale o takové, kteří se pouze napojili na tyto aktivity skrze potřeby a možnosti, kterými disponovali. Věkově byli účastníci rozvrstvení zhruba do dvou generací – k té starší patřil stálý soubor Divadla Continuo, k mladší pak většinou jednotliví krátkodobí účastníci, celkové rozpětí se až na výjimky pohybovalo mezi dvaceti a pětatřiceti lety.²⁹

Roman Černík popisuje otevřenost skládání skupiny na projektech včetně Kratochvíle: „(...) Kratochvílení, kam byli od začátku zváni lidé nejrůznějšího typu. Bylo to velmi otevřené – výtvarníci, muzikanti i lidé z ulice, kteří tam mnohdy dělali zajímavé věci. (...) ale ne všichni zůstávali celé tři neděle. Někteří dojížděli průběžně, jak se stavěl tým. Jezdilo se tam na zkušenou, hodně lidí jelo jenom jednou.“ (Černík, 2021, s. 1–2) Continuo žilo a tvořilo komunitním způsobem po celý rok. Na jeho letní projekt mohl přijet téměř kdokoli, ať už chtěl dělat divadlo nebo jen pomáhat s úklidem, i byť jen na pár dní. Participace na projektu fungovala pro účastníky jako zkušenost, objevení možností umělecké profilace, ale i jako únik. „Byl to únik. Měli jsme tam třeba grafika, který přijel, vlezl si do dílny a vyráběl vory. Když jsme se ho ptali, jestli by neudělal plakát, tak řekl, že to dělat nebude a celý další týden vyráběl vory, protože to byl únik z jeho světa. Borůvkové tam přijel pomáhat jednou jakýsi starší pán, o němž jsem pak zjistil, že je to ředitel knihovny někde v severních Čechách. Vzal si dovolenou a přijel nám dělat runnera. A toho vůbec nezajímalo dělat divadlo, myslím si, že toho strhl

²⁷ Blanka Borůvková – spoluzakladatelka projektu Kratochvílení a jeho produkční v prvních letech jeho konání. Byla dlouholetou produkční Divadla bratří Formanů, působila i se souborem Buchty a loutky nebo ve studiu Alfa.

²⁸ „Občas se tam objevili nějací činoherně zaměřeni studenti a budoucí absolventi hereckých VOŠek. Ti většinou byli strašně nadšení a říkali, že je to pro ně cenná zkušenost, ale vědí, že tento druh divadla dělat nebudou.“ (Tamtéž, s. 2)

²⁹ „My (stálý soubor Divadla Continuo, pozn. ed.) jsme tam byli takoví stařešinové, nám už bylo přes třicet, jinak to bylo mladší. Do třiceti jednoznačně, těžiště osmnáct až třiadvacet.“ (Tamtéž, s. 2)

jenom ten fenomén. (...) Continuo už takhle žilo, to to nepotřebovalo. Ale pro spoustu lidí to tak fungovalo. To klima nabalilo hodně.“ (Juráš, 2021, s. 4)

Celý projekt trval tři týdny, z čehož zhruba dva týdny tvořila příprava a necelý týden realizace, přičemž během ní se přes den ještě dozkušovalo a dobrušovalo to nehotové z inscenace (poměr fází se v průběhu let částečně měnil). Pracovní režim ilustruje věta Jiřího Juráše: „(...) děláš to, čeho se chytíš, nebo o co začneš mít zájem.“ (Tamtéž, s. 3) Potřebné úkony byly rozdělovány rovnoměrně a poměrně organicky mezi účastníky podle jejich schopností a chuti³⁰ a iniciativě nebyly kladeny přílišné meze³¹. Dodržovaly se časy stravování, které byly pro všechny společné a rozepisovaly se služby na úklid: „Bylo dohodnuté, že se v deset sejdem a rozhodíme si úkoly. Každý dělal na tom, na čem bylo zrovna potřeba, večer se debatovalo o tématu. Byl jeden režisér, který byl ze začátku spíš vedoucím prací, a postupně se začalo zkoušet, jakmile bylo s čím.“ (Tamtéž, s. 3)

Rozvíjení dramaturgické koncepce probíhalo v diskuzi pod vedením režiséra a výtvarníka, kteří přinesli téma. „Při takovémto typu projektů je důležitým prvkem výtvarník nebo výtvarnice, která má praktický přehled a umí vést lidi. To není jen výtvarnice, ale druhý lídr. Takže když jsem to dělal já, tak jsem si přivedl od Formanů Renátu Pavlíčkovou. My jsme si dopředu připravili návrh – měli jsme dané, že nás zajímá prolnutí dvou cest. S tím jsme vylezli před ostatní, z nichž odpadli ti, které nebavilo „žvanění“, takže z třiceti zbylo asi patnáct, a ti přicházeli s nápady a dohadovali se, co by tam mohlo být. V určitém momentě jsme to začali korepetovat a nějak řídit, protože už to trvalo moc dlouho a ozývalo se paralelně příliš mnoho hlasů, ale na začátku jsme předložili hrubé téma a naši mezinárodní účastníci nad ním

³⁰ „Nebo se objevily nějaké holky – šičky, které tam vlastně nedělaly nic jiného, než že šily kostýmy a pak samozřejmě během představení dostaly za úkol tahat někde nějaké provázky.“ (Tamtéž, s. 2)

³¹ „Například když jsem měl na svém prvním ročníku nápad udělat šestimetrovou konstrukci ze dřeva, řekli mi jenom, kde najdu dřevo a pilu, že železářství je v Netolicích a že až budu potřebovat, tak mi někoho na dva dny půjčí, aby mi pomohl s nošením a stavbou. To bylo všechno.“ (Tamtéž, s. 3)

diskutovali.“(Tamtéž, s. 2)³² Do procesu tvorby se výrazně mohl zapojit kdokoli, kdo dokázal vlastní nápad obhájit a zrealizovat.³³

Produkční zajištění projektu se postupem času začala zkvalitňovat a projekt tím pádem v jistých ohledech proměňovat. První ročníky jsou popisovány jako „hodně na koleni“ (Tamtéž, s. 1) ve smyslu improvizovaně, „punkově“, za pomoci momentálně dostupných prostředků: „*Naše Kratochvílení začalo tím, že jsme přijeli a oni nám řekli, že odjíždí na čtyři dny někam hrát a že zatím můžeme postavit bar, kde budeme následující tři týdny společně žít. Takže oni odjeli a my jsme zůstali v jejich baráku sami.*“ (Tamtéž, s. 1) S postupně se objevujícím tlakem na výkon musely být některé parametry přehodnoceny. Více času se začalo věnovat plánování celého projektu (místa na spaní, počet účastníků, rozpočet), čímž stoupla efektivita v jeho průběhu. Poměr mezi počtem dnů určeným k přípravě inscenace a její prezentaci se začal vyrovnávat ve prospěch prezentace (více repríz znamenalo větší zisk na vstupném). Dobrovolní účastníci začali být na některých pozicích nahrazováni pracovníky honorovanými (mezi prvními bylo technické zajištění a hudební složka, kterým byl prisuzován zásadní podíl na profesionalitě výsledku)³⁴. Docházelo k jinému dělení rolí: „*Ze začátku dělali všichni všechno. Kdo zrovna byl, ten dělal, co bylo v tu chvíli třeba. Postupně s profesionalizací produkčního zajištění už byli ale třeba na techniku přímo najatí specialisti. Předvedl bych to na příkladu Šťourače: ze začátku stavěl kůly ve vodě, a čím se to zvětšovalo, tím spíš už jenom dirigoval.*“ (Tamtéž, s. 3) Zvyšoval se rozpočet a upravoval počet účastníků, takže se při vyšším počtu zájemců začaly pořádat konkurzy i kvůli konkrétnější přípravě na to, jaké dovednosti a kvality budou při přípravě inscenace dostupné.³⁵

Rozdíl se projevil i ve způsobu tvorby – zatímco na dřívějších ročnících se při tvorbě čerpalo jak z kolektivních diskuzí nad vybraným tématem, tak z okamžitých nápadů a

³² Impulsem pro ně v tomto případě byl prostor Kratochvíle. Stejně tomu bylo i na ostatních ročnících v prvních letech konání projektu: „*Na prvním Kratochvílení nás skutečně Šťourač vzal za Vojtou (Vojtěch Troup, tehdejší kastelán zámku Kratochvíle, pozn. ed.), který nás vodil po Kratochvíli a vyprávěl nám různé příběhy, z nichž některé byly pravdivé, některé míň. My jsme si večer v Malovicích sedli a říkali si, co nám přišlo zajímavé. A tak jsme dělali Zahradu příběhů / Zahradu snů.*“ (Tamtéž, s. 2)

³³ „*Když člověk něco vymyslel a bylo to zajímavé, tak se to uplatnilo. Každý si tam zahrál v takové míře, jak dělal. Nebo se jeho věci ukázaly podle toho, jak dokázal přesvědčit lidi, aby mu pomohli s tím, co připravuje.*“ (Tamtéž, s. 3)

³⁴ Zásadní pozice na přednějších místech (performeri, režie) bylo možné obsadit i bez finanční honorace např. ze stálých členů souboru.

³⁵ „*Samozřejmě že se pak objevili lidi navíc, nečekané návštěvy a pomoci, ale už to přece jen bylo jasnější, lidi se zvali dopředu.*“ (Tamtéž, s. 1)

impulsů (viz např. příjezd Matiji Solceho), s profesionály už vznikalo strukturovanější zadání. To popisuje např. situace s Lenkou Dusilovou, která tvořila sice na zadání, ale stále v dialogu s tvůrci: „(...) *později byla třeba přizvána Lenka Dusilová, která už byla seznámena s existující osnovou a na základě ní tvořila samostatně.*“ (Tamtéž, s. 3) Docházelo ale i k „dovádění do výsledného tvaru“ s akrobaty z německé cirkusové školy – tedy využívání jejich potenciálu ne ke spoluúčasti na tvorbě, ale k jeho podřízení režijnímu záměru.

Projekt ve svých počátcích disponoval prostorem, který byl charakteristický svou nekontrolovaností a nekontrolovatelností. Účastníci na něj odpovídali svojí flexibilitou a reagovali v organické souhře v rámci něj spolu navzájem. Plánovanost a kontrola za účelem zefektivnění práce a jejího produktu naplnila své ambice a se zmenšením prostoru pro chyby se zmenšil i prostor pro komunitnost, pro autenticitu a nezáměrno.³⁶

Za stěžejní parametry projektu Kratochvílení považuji velkou otevřenost a nahodilost skladby skupiny a princip dobrovolnosti a míry vlastní angažovanosti, který rozhoduje o tom, co který účastník dělá. Možnost podílet se na všech složkách značně narušuje dělení na organizátory a účastníky, které na úplně prvních ročnících podle všeho prakticky neexistovalo. S postupným vývojem a s ním spojenou profesionalizací došlo ke ztrátě parametrů komunitnosti, se zaměřením na produkt odklon od procesu, o čemž svědčí i zkracující se doba vyhrazená pouze procesu. Se zvyšováním kvality se ale vytrácelo i nadšení, které se projevovalo mj. nadřazováním práce a tvorby nad určitý osobní komfort: „*Předtím to bylo na úplně jiné úrovni, ale ti lidi byli zase mladí a nadšení. Dařilo se tvořit daleko víc, než když pak už byl usazený řád a pracovalo se „od – do“.* Najednou se začali lidé ozývat, že se přece nemůže zkoušet do čtyř do rána a pak v devět skládat dřevo. To by nás dřív nenapadlo takhle přemýšlet.“ (Tamtéž, s. 1)

³⁶ „*První Kratochvílení bylo pro mě ze všech ročníků nejsilnější. Hodně se toho proměnilo v momentě, kdy do toho vstoupila produkce. Když s Continuem ještě pracovala produkční Blanka Borůvková, bylo to dělané za málo peněz, se dvěma dodávkami, tak pětadvacet až třicet lidí. Možná bych to dokonce nazval komunní. To se proměnilo kolem roku 2001, (...). Pak už to bylo líp organizované, zvýšil se trochu tlak na výrobek a na to, že si to na sebe musí vydělat. To předtím bylo samozřejmě taky, ale jinak. Tady už se hledělo na efekty, začali se zvat hosté, muzikanti, z nichž někteří byli i honorováni. (...) Od roku 2001 se o tom přemýšlelo jinak i koncepčně, dělaly se předem plány, rozpočet byl daný, celé se to profesionalizovalo.*“ (Tamtéž, s. 3)

Projevy komunitního aspektu

Základ „komunitnosti“ odvíjím od toho, co je oběma projektům společné. I z tohoto důvodu jsem nevybírala k analýze vícero projektů jedné „linky“ (za niž počítám projekty spoluorganizované sdružením mamapapa a zdokumentované v publikaci *Site specific* Václavová – Žižka), ale dva modely zastupující trochu odlišná prostředí. Jde o dlouhodobý projekt Kratochvíle, rámovaný postupně se proměňujícím prostředím a filozofií souboru Continuo, a naproti němu řada projektů mamapapy a umělců s podobnými motivacemi (jako Roman Černík a spolek JOHAN a další soubory zabírající prostory za účelem rozvoje kulturního života v místě působení) soustředující se na svůj společenský dopad. Linií mamapapa lze charakterizovat i jako hlavní větev site specific umění u nás kvůli napojení na Tomáše Žižku, označovaného za jednu z hlavních osobností site specific umění u nás, iniciátora a organizátora řady projektů a osoby zodpovědné za akreditovaný vysokoškolský studijní program v tomto odvětví. Linie Continua a osobnost Pavla Šťourače je výrazným a ojedinělým českým fenoménem ovlivňujícím nezávislou alternativní scénu od raných devadesátých let.

Obě linky (z jedné vybírám největší z řady projektů, zatímco ve druhé sleduji vývoj několika ročníků po sobě jdoucích) probíhaly v obdobném prostředí (okruh kontaktů kolem tehdejších či bývalých studentů vysokých uměleckých škol) – docházelo mezi nimi ke kontaktu (na Kratochvílení se jezdilo „na zkušenou“ (Černík, 2021, s. 2)), v obou případech se částečně opakovalo i složení. Lišily se ale právě tím, z jaké filozofie vycházely (a tedy proč přistupovaly právě k metodě „site specific“). Projekty okolo sdružení mamapapa se již od svých začátků snažily zjišťovat možnosti různých prostor a jejich organizátoři sahalí po tématech, kde „*byl v pozadí nějaký bolestivý příběh*“ (Tamtéž, s. 4) nebo se zajímali o to, jak figuruje opomíjený prostor v paměti, případně jak ho do ní dostat (jak funguje vnímání nejen místních, jak toto vnímání případně změnit a jak tím otevřít možnosti ke změně osudu místa). Za cíl byl kladen rozvoj kulturního života vedený potřebou ovlivnit chod okolního světa – skrze místo jako takové se dostat skrze umění ještě dál a zasáhnout i realitu mimo toto dění. Vedlejším efektem tohoto akcentování potenciálního vlivu kultury bylo utváření silných společenství zčásti i proto, že je to ve shodě se světonázorem podobně orientovaných lidí – svého cíle dosahovat úsilím a za funkční jednotku nepokládat jedince, ale kolektiv

– podobně jako to mají účastníci klimakempů nebo squateři. A zatímco oblastí zájmu pro squatery je urbanismus a pro ekologické aktivisty životní prostředí, v případě umělců je to prostředí vesnické – progresivní přístup k opomíjenému, ohleduplné ekologické uvažování založené na recyklaci, revitalizaci, konsenzu – malý kolektiv je užitečný kolektivu většímu.

Oproti tomu Divadlo Continuo pouze rozšířilo pole svého obvyklého života (kolektivního a „punkového“). Otvíralo se a svojí silou (filozofií, pověstí, atmosférou) opakovaně vábilo lidi, za jejichž pomoci mohlo tvořit v lehce odlišných podmínkách od svého standardu. Pokud je smyslem existence tohoto souboru především umělecká seberealizace, letní projekt mu umožnil využít příležitosti nového prostoru (nabídnutý zámek) a neopotřebovaných lidských zdrojů. Priorita tvořit za určitých sociálních podmínek (bez nichž by personální zajištění projektů neexistovalo) se s proměnou podmínek a potřeb ekonomických přehoupla do modelu, kdy začalo záležet na výsledném produktu. Změna vnějškové motivace způsobila postupné zvyšování technické úrovně (estetickou zde nerozebírám) na úkor sociálního rozměru (což je zajímavé v paralele s odlišným vnímáním očekávaného přínosu, které způsobilo rozloučení aktivit spolků mamapapa a Čtyři dny).

Na základě společných rysů a odlišností lze formulovat principy, které se ukázaly být konstitutivními pro „komunitní“ model. Jsou mezi sebou provázány a dohromady tvoří tři pilíře, na kterých stojí skupina, kolektiv, společenství, které dělalo z divadelní aktivity komunitní událost.

Zprv je to skladba skupiny. Základem pro to, aby byl projekt pocíťován jeho účastníky jako „intenzivní“, je pocit jedičnosti a nezopakovatelnosti (potažmo za jakousi formu příležitosti), který motivuje účastníky vkládat do práce velké množství energie, protože stojí v protikladu k pocitu rutiny, stereotypu. Ke konstituci tohoto pocitu přispívá velkou měrou unikátnost skupiny, která se zde schází. Projekt je mj. prostředkem k setkání lidí, kteří by spolu za okolností běžných v reálném světě nespolupracovali (sestava často napříč věkem, zájmy i profesemi). U Kratochvíle lidi různých zaměření strhával fenomén, u Šonova bylo v zájmu projektu propojovat umělce se sociology a ekology. U obou dvou pak má zásadní význam otevřenost – jak vzájemná

otevřenost skupiny a okolí, které projeví zájem se podílet³⁷, tak otevřenost přijímání účastníků (viz projekt Kratochvílení).

Zadruhé je to společný režim, na němž stojí vnitřní organizace projektu. Klíčovými body jsou setkání všech ke společným úkonům – stravování a diskuzi. V blocích mezi nimi se práce dělí individuálně nebo po skupinách, které se obměňují a ve kterých probíhá práce umělecká, praktická i volnočasová. Tímto způsobem má prostor k seberealizaci jak kolektiv, tak jedinec. Režim dodržovaný celou skupinou je formální složkou, která je základem ke sdílení zodpovědnosti za společné dílo i společný prostor.

Zatřetí je to způsob práce a komunikace ve skupině. Pod pojmy „tvůrčí dílna“, „autorský kolektiv“ a „divadlo vyrůstající z konkrétní skupiny a konkrétní situace“ se může skrývat leccos a konkrétní podoby tohoto principu se od sebe mohou lišit. Nicméně jde o způsob vzájemné podpory a vzájemného vzdělávání, kdy každý má možnost ovlivňovat (učit) ostatní a být ovlivňován ostatními: „*Dávám k dispozici sebe a zároveň získávám od těch ostatních.*“ (Tamtéž, s. 5) To je třetím principem konstituujícím komunitnost, protože každý jedinec má díky němu možnost se projevit jak na kolektivní, tak na individuální úrovni. K rozdělení úkolů nedochází na základě profesní kompetence, ale potřeb skupiny a jejích jednotlivců. K propojení kolektivu slouží alespoň hrubě předem daný dramaturgický plán, případná sehrávka tréninkové skupiny na začátku projektu a společná metodika vyvíjená v diskuzích, ale důraz leží na individuální pojetí této metodiky a její propojení s vlastními, případně právě osvojenými technikami.

Jednou z dalších charakteristik, existujících ale spíš jako důsledky nebo průvodní jevy komunitnosti, je třeba odproštění od závaznosti výsledné podoby, odevzdávání se aktivitě a prožívání výsledku ne skrze výnos ze vstupného nebo návštěvnost, ale skrze pocity intenzity a kolektivity. Zpětně jako by byl výsledek považován za stejně zásadní jako práce samotná, protože kromě ní musí kolektiv vynakládat energii i na sebeorganizaci, což v podstatě snižuje její efektivitu. Typickou je i již zmiňovaná otevřenost aktuální situaci a jejím možnostem, náhodě a nepředvídatelnosti, kterou implikuje kondenzace divadelního procesu do krátkého a intenzivního časového úseku bez přílišného předcházejícího plánování.

³⁷ „*Už nerozhoduješ, kdo navaří, protože když tě přijme vesnice, tak je navařeno.*“ (Žižka, 2021, s. 2)

Takto formulované principy nečerpají přímo z témat samotných performancí, což plyne mj. z jedné z rozdílů mezi projekty. Mamapapa orientující se na společenský přesah svojí tvorbou tematizuje roli moderního umění, pozici tvůrce a jejich možnosti něco změnit, ale výrazněji společensky zaměřená ekologická a environmentální linka se objevila až jako součást politické reakce na aktuální společenské tlaky a necílila přímo na tvorbu komunity. V izolovaném Continuu se téma zase odvíjelo od konceptu aktuálního režiséra a z hlediska komunitnosti na něm v podstatě nezáleželo.

Závěr

S objevením praxe site specific se u nás objevily projekty využívající její inovativnosti a objevující tak nové možnosti a ona se postupem času zařadila mezi běžné techniky alternativního divadla. Některé ze společenských dopadů site specific projektů si jejich organizátoři všimli a začali se na ně cíleně zaměřovat (vliv na publikum, na komunitu místních, nebo vliv na chod reálného světa jako např. změnění osudu míst, kde se hrálo). Jako vedlejší efekt se ale projevilo něco dalšího, co z projektů pro jejich účastníky činilo něco specifického a neopakovatelného. Tento vliv na tvořící skupinu daný její formou a společnou prací, jakýsi vedlejší produkt, ale ohledáván ještě ve větší míře nebyl.

Ve své práci jsem se pokusila dokázat, že u některých z těchto projektů byla komunitní koncepce klíčová pro jejich průběh. Komunitní princip nalzáme u různých druhů společenství, kde je něčím, co tvoří jejich smysl – důvod jejich existence. Hledala jsem tedy cosi ryze komunitního v jednom typu divadelní činnosti. Site specific umění je spojeno s konkrétním místem, s nímž si tato umělecká disciplína klade za cíl vést dialog. Jako jedna z metod intenzivního přístupu k této práci se nabízí společný pobyt celé umělecké skupiny v místě konání, což považuji za základní předpoklad pro to, aby se mohlo utvořit společenství. Dochází zde k efektivnímu propojení divadla a komunity – divadlo si v této podobě bere na pomoc výhody komunitnosti (základní principy, na kterých komunita stojí) a na druhé straně se komunita opírá o divadlo (lidská potřeba sdružovat se za nějakým společným cílem, jejíž záminkou se stává divadlo). Jejich účastníci komunitní rysy svojí činnosti považovali za přidanou hodnotu a zvyšovali to jejich motivaci se do aktivit pouštět, někdy komunitní aspekt dokonce tvořil její hlavní část. (Existence „krátkodobých komunit“ byla vždy rámována trváním projektu a navíc se skupina za komunitu nedala označit vždy, její vznik chápu jako vedlejší produkt aktivity motivované primárně divadlem.) Po formulaci kritérií k utřídění projektů jsem vybrala projekty Kratochvílení a Pohyby zrcadla coby zástupce dvou odlišných linií lišící se přístupem k dopadu uměleckého díla. Jejich společné principy vnímám jako společný základ komunitního projevu – je jimi různorodá skladba skupiny, dodržování společného režimu a způsob práce formou rovnocenného dialogu. Na jejich konkrétní realizaci závisí existence komunity. Ze získaných pramenů také vyvozují, že existuje

korelace mezi stoupající mírou profesionalizace a organizovanosti (tlaku na výkon) a slábnoucím komunitním aspektem a s ním související intenzitou práce (ať už ve smyslu náročnosti, nebo zážitků). Během psaní této práce se ukázalo, že k projektu Kratochvílení s nejvyšší pravděpodobností neexistuje dostatečná dokumentace k tomu, aby se dal rekonstruovat a podrobněji analyzovat průběh projektu a výsledná inscenace, proto tuto část této práce neobsahuje.

Podobné rysy nacházíme u některých forem lidového umění (které vzniká z potřeby lidí společně něco dělat a je podobně otevřené – každému, kdo se chce zúčastnit a je ochoten dodržovat pravidla zábavy, která jsou pro všechny společná) nebo umělecký squatting (skupina lidí obsadí prázdný dům za účelem bydlení a tvoření), u nichž by mohlo být zajímavé hledat paralely. Případný další výzkum by ale bylo vhodné zaměřit na důkladnější rešerši mezi site specific projekty v Česku, například v oblasti okolí Brna a Ostravy, kde se konalo mnoho site specific projektů, ale bez podrobnějšího zkoumání není jasné, zdali má cenu se jimi z hlediska komunitnosti zabývat. Takové zkoumání by ale vyžadovalo terénní výzkum s cílem získat mnohem větší množství pramenů, který by bylo třeba přesněji metodologicky uchopit. Při další rešerši teoretické literatury zde vidím i zajímavou možnost obrátit se do zahraničí (např. Polsko, kde mají projekty tohoto typu silnější základnu, protože reagují na jiné impulsy a navazují na odlišný historický kontext).

Soupis použité literatury a dalších citovaných zdrojů

Prameny

Tomáš Žižka (2021), interview, Jurášová J. 7.4. Nепublikováno.

Roman Černík (2021), interview, Jurášová J. 15.2. Nепublikováno.

Jiří Juráš (2021), interview, Jurášová J. 28.3. Nепublikováno.

Literatura

Braun, K. (1993) Druhá divadelní reforma?. 1. vydání. Praha: Institut umění – Divadelní ústav.

Dudzik, W. (2009) Ke kulturní teatrologii, Divadelní revue, 20 (2), s. 3-8.

Dvořák, J. (2000) Alt. divadlo. 1. vydání. Praha: Pražská scéna.

Hartl, P. (1997) Komunita občanská a komunita terapeutická. 1. vydání. Praha: SLON.

Jiříště, V. (2013) Problematika financování a marketingu v netradiční divadelní produkci. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita.

Mikeš, V. (2017) Proč hrát – K divadelní antropologii. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, Akademie múzických umění.

Pearson, M. (2010). Site-Specific Performance. 1. vydání. Londýn: Bloomsbury Publishing.

Rugg, J. (2010). Exploring Site-Specific Art. 1. vydání. Londýn: I. B. Tauris& Co Ltd.

Schmelzová, R. (ed.) (2010). Divadlo vnetradičním prostoru. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění.

Šmíd, R. (2012). Široká smyčka. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Šťourač, P. (2011). Hledání místa pro divadlo. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Václavová, D., Žižka, T. (2008)Site specific. 1. vydání. Praha: Pražská scéna.

Další zdroje

Rajčanová, M., Šmíd, R. (2002).,To kostel ještě byl.'*Pohyby zrcadla*. CD-ROM. Praha: Mamapapa&Trimedia.

Soupis příloh

Příloha A – Rozhovor s Tomášem Žižkou

Příloha B – Rozhovor s Romanem Černíkem

Příloha C – Rozhovor s Jiřím Jurášem

Přílohy

Příloha A – Rozhovor s Tomášem Žižkou

7. 4. 2021

Zdroj: archiv autorky práce

Mohl byste popsat počátky site specific u nás? Jak to vůbec začalo?

Roman Černík, který byl tehdy studentem u nás, na divadelní antropologii, nabídl možnost něco zrealizovat v klášteře v Chotěšově a přitom ho zabydlet, čímž by se zároveň zpevňoval kolektiv JOHANu (*nynější JOHAN – Centrum pro kulturní a sociální projekty, pozn. ed.*). Pak našli v okolí starý kravín, kde chtěli dělat další akci „Kravín plný kravín“. JOHANI svými pobyty tohle začali. Byli tenkrát specifictí tím, že se snažili osídlit nějaký prostor. My jsme to zkoumali ze sociologického pohledu – jaký to má dopad na místní komunitu, co pro ni znamená, že se zabydlí a oživí starý kravín. To byl rozdíl oproti městu, kde projekty sahaly spíš po exkluzivitě industriálů a dalších zajímavých prostor. Na vesnici se objevují jiné otázky, jako kdo je pro místní komunitu umělec nebo jak přitáhnout její pozornost, aby se chtěla stát součástí performance. V těchto otázkách se v našich očích najednou posunul žánr site specific směrem k vesnické kultuře.

Ale i na jiných místech mi to přišlo velmi podobné. Třeba v Aši se vrátili absolventi JAMU po škole z Brna a chtěli začít s kulturou. Založili si festival a chtěli najít rezidenci. A měli nápad, že by jim technické služby mohly pronajmout část bývalých jatek jako zázemí. Nakonec to nedopadlo a jatka se zbourala, ale už tam je vidět snaha objevit něco pro ty místní a také záměr zbudování komunity. Mělo to sexappeal práce s lidmi mimo umění, protože se tam sdružovaly kulturní snahy se snahami lidí, kteří dělali sociální činnost.

Takže to bylo většinou napojené na místní komunitu?

Jo. Toho se účastnili hlavně místní, nebyl tam vůbec nikdo zvenčí.

A co projekty organizované Čtyřmi dny?

Ty už se výrazně formovaly do podoby městské kultury. Anonymita města vytvoří velmi opatrný vztah mezi umělci a okolím místa, kde se tvoří. Čistička nebyla tolik napojená na místní, Demolice víc a holešovický pivovar už byl můj poslední projekt se Čtyřmi dny. To už jsem měl za sebou nějaké projekty na vesnici a město už mě nebavilo. Už se nedělaly výzkumy lokality jako dřív a šlo spíš o exkluzivitu místa pro diváky. Demolice byla přechod. Na projektu Demolice jsme v halách spali, vařili jsme si, ale hlavně jsme se tam napojili na napjatou situaci, kdy se cítilo, že se to asi bude bourat. To by pro spoustu lidí znamenalo různé problémy. Natáčeli jsme i rozhovory s místními.

Čtyři dny zajímalo, jak před festivalem prostor připravit, během čtyř festivalových dnů v něm pobýt a po festivalu ho zase vyklidit. Mě víc zajímalo, co z toho místa zbyde. Mezitím, co jsem dělal projekty se Čtyřmi dny, se kolem toho naskytly další subprojekty, které mi začaly dávat smysl tím, že se pohybuješ v lokacích, kde se napojuješ na lidi, na komunitu. Třeba u Tančící vesnice byla komunita ústřední. A na to musí být člověk ještě trochu otevřenější, než když přemýšlí, jak designovat nezvyklý prostor během krátkodobého pobytu.

Jaký význam má aktivita soustřeďující se na jedno místo, kde vzniká kolektiv, který intenzivně tvoří v napojení na jeho komunitu, pro tu skupinu a pro to místo?

Já jsem tyhle poměry vždycky přirovnával k organismu. Když jsem pracoval v Roxy, potřeboval jsem, aby každý měl nějakou roli, tak jsem každému přisoudil nějakou technikálii. Ale potřeboval jsem to mít vyřešené i smluvně, ne pro vnější svět, ale pro ten vnitřní, a uvědomil jsem si, že je potřeba, aby každý měl nějakou funkci, která bude součástí jednoho systému. Tak jsem použil lidské tělo – někdo byl ucho, někdo zase žaludek, někdo krev.

V těchto souvislostech najednou pochopíš, že mnohem víc než klientela, jako byli architekti a profesionální umělci na Čtyřech dnech, která udělá jednorázovou akci a prostor opustí, tě zajímá otázka, co bude dál. A jestli by bylo možné zasquatovat ten prostor celoročně. Jestli by ti lidé byli ochotni se pustit do péče o něj. Takhle se sdružili JOHANI nebo holky, které zakládaly festival Ašlerky v Aši.

Byl velký rozdíl v intenzitě práce na projektech, které trvaly jen týden (Bechyně, Tančící vesnice) a které trvaly déle?

Samozřejmě že některé projekty vypadají jako týdenní, ale ony tím, že jsou v repetici nebo že sestávají z vícero částí, usilují o vzbuzení trvalejšího zájmu vesnice o dané umělecké epicentrum.

Tak probíhala třeba Vojnarka v případě Tančící vesnice, kde se pracovalo přímo s vesnickou tradicí, s kulturou, která se rozvíjí pomaleji než ve městě. V tu dobu začala v rámci zaměřování se na vesnické kultury probíhat dokonce soutěž o cenu Vesnice roku a festival Tančící vesnice souvisel s touto všeobecnou tendencí přesunu pozornosti ke kultuře na vesnici. Člověk už pěstoval vztah s místem ne kvůli objektu, ale kvůli lidem. Čili to už byla komunitní akce. Už nerozhoduješ, kdo navaří, protože když tě přijme vesnice, tak je navařeno. Jde kolem teta, líbí se jí to, tak přinese vejce a zůstane tam týden vařit. Probudí se lokalpatriotismus. To není ve městě možné – to není jako festival Čtyři dny, který se koná každý rok jinde.

V Bechyni jsme zase pracovali v koprodukcí s Honzou Svobodou, výborným výtvarníkem a pedagogem. Ten komunikoval s mnoha místy (AVU, FAVU, DAMU), což utvořilo určitý pelmel lidí, kteří se předtím neznali, ale zvykli si tam jezdit i na další akce. A site specific projekt se tam konal jako vnitřní rituál lidí, kteří se odtamtud znali a najednou se poznali v jiných souvislostech. To bylo uzavřené úplně do sebe – stejně jako ty klášterní zahrady. Jedním z témat dokonce bylo i téma vnitřní a vnější zahrady.

Takže se na projektu v Bechyni do velké míry projevoval aspekt tvorby a společného žití na jednom místě i přesto, že projekt trval pouze týden?

Ano. Tam jsme se tím trochu potrápili navzájem. Všechno byl art, včetně večere. Art v klášteře. Vezmeš duchovno a řekneš, že je to umění. Všichni na vesnici vědí, kdo je učitel, kdo je lékař, kdo je kněz, ale kdo je vlastně umělec? I na to jsme tam přicházeli.

Je tam ale i to, že za pouhých pět nebo deset dní stihneš z těch lidí vycucát hodně. Můžou se stalo, že se spontánně začaly objevovat zdroje informací k objektu. Třeba se jedna účastnice ráno na kafičku seznámila s místní paní, která jí něco vyprávěla, ale to seznámení bylo zároveň spouštěčem dalších interakcí, které se na to nabalily. V Šonově jsme třeba používali techniku „Někdo mi říkal, že...“. To byla první myšlenka, kterou jsme dál rozvíjeli. Během jednoho představení se pak stalo to, že se jeden z diváků přihlásil a řekl „To jsem řekl já!“. Tam opravdu dochází k napojení na místní komunitu. Publikum je materiálem.

Dalo by se říct, že tyto projekty byly v Česku specifikum přelomu milénia? První projekty se objevovaly kolem poloviny devadesátých let, ale dnes už se s podobnými tolik neseťkáváme, ne?

Ano. V současnosti je rozhodující systém uměleckých rezidencí. Původní snaha Čtyř dnů byla to, aby se umělci na volné noze dostali v městské kultuře k možnostem realizace projektů, což se potom rozjelo (Alfred ve dvoře, Divadlo Archa, KD Mlejn, Experimentální prostor NoD). V tomto byly devadesátky strnulé a bylo potřeba rozhýbat tu komunitní snahu. Umělci tehdy byli schopni mrznout kvůli nedostatku vhodných prostor v nevytápěných sklepeních. To už je dnes lepší.

Ted' se to deformovalo do primárně atraktivní formy. Pojem „site specific“ začal být postupně používán všude. A trochu zneužívaný, v podstatě pro všechny exteriéry.

Pokud se do alternativních prostor pouštěly ustálené soubory proto, že nebyl dostatek jiných, co bylo impulsem pro projekty, kde ta společenství vznikala speciálně pro tu konkrétní příležitost?

Ano, i kvůli nedostatkům prostor se do projektů pouštěly uzavřené kolektivy, které tak obsadily nějaký prostor. Ale nefunguje to, pokud se nenapojí na vnitřní infrastrukturu toho teritoria, která sice nechodí na to, o čem si myslíme, že je vyšlechtěné umění, ale která by jim v tom vesnickém slova smyslu mohla posloužit jako komunita.

Naopak v případě té nahodilosti na nich fungovala úžasná názorová diverzita. Výsledný tvar se neunifikoval, nedal se pojmenovat jako činohra nebo loutkohra. Já jsem dělal spoustu site specific workshopů v rámci různých přehlídek a v jednu chvíli jsem si pokládal otázku, jestli to má smysl. Ale došel jsem k tomu, že to má cenu i proto, aby se účastníkům otevřely nějaké další dveře a hlavně aby si všimli, že to má vycházet právě z nahodilého kolektivu. V tom je dobrý site specific, který nutí k respektu růzností pohledu. Site specific nemá jednoho autora, který ví jak na to. I když i tak se to dá dělat.

Když jdu v Praze po stopách sitespecifiku, tak to byla nouze. Festival Čtyři dny se přesunul z divadelních budov, protože jim jeden rok divadla odřekla svoje prostory. Veškerá aktivita, která chce trochu přerůst v rezidenci, ale nemá kam, si vybere prostor a ví, že ten prostor je potřeba nějakým způsobem umělecky zaskvotovat. Musí najít

impuls pro to, aby se ten prostor objevil trochu jako billboard, ale taky jako nabídka. V tomhle významu mají sitespecifiky co do činění s občanským aktivismem.

To znamená: „Nedělám to se záměrem udělat exkluzivní akci a pozvu si honorované umělce, ale dělám to proto, že něco hledám.“ ?

Jo.

Příloha B – Rozhovor s Romanem Černíkem

15. 2. 2021

Zdroj: archiv autorky práce

Mým cílem je zmapovat projekty typu site specific, kde jejich účastníci nejen kolektivně tvořili, ale také na daném místě žili, přičemž se všichni stejnou měrou podíleli na praktických i uměleckých úkolech celého projektu. Vy sám jste se mnoha z nich účastnil a některé i vedl. Mohl byste některé z nich přiblížit? Z jakých účastníků byly složeny?

Můžu mluvit o vícero projektech – řada našich samostatných projektů se točila kolem budovy nádraží, ve které dodnes sídlíme, ale jeden velký jsme dělali také v Buchenwaldu nebo v Aši.

Ty, kterých jsem se účastnil já, byly složené z různých účastníků. Vznikla během nich skupina, kde se potkali lidé, kteří se spolu obvykle nepotkávají. Vybavuji si takové, kde byli v jednom týmu výtvarníci nebo sociologové, místní i zahraniční účastníci a zároveň byla skupina i věkově rozvrstvená, což byl jeden z bonusů těchto projektů.

Některé projekty jsem dělal jako semináře na Jiráskově Hronově, což bylo trochu jiné, protože šlo přece jen o trochu homogennější skupinu tvořenou účastníky Jiráskova Hronova.

Nezajímají mě dílny, kde je cílem něco se naučit a na konci to předvést, ale takové projekty, kde je primárním cílem účastníků vést umělecký dialog, tvořit a učit se od sebe navzájem.

Právě kvůli tomu, že se sejdou lidé z různých koutů, je to dílna vždycky. Vždycky jde o sehrávku nějaké tréninkové skupiny, při které ti lidé získají společné dovednosti, zkoumají dané místo a zároveň to celé někam posouvají. Vybavují se různými dovednostmi a zkoumají místo společně, každý ze svého pohledu a zároveň podle nějaké metodiky, která se často utváří v diskuzích.

Člověkem, který mě hodně inspiroval, byl Mike Pearson. Setkal jsem se s ním v roce 2001 na velké dílně v kostele sv. Markéty v Šonově. Přijel na základě pozvání britské kanceláře a během projektu nás seznámil s některými principy, které používá on.

U těchto projektů platí, že jsou vždy vedeny k animaci prostoru. Hlavním úkolem není něco se naučit, je jím výstup nabídnutý divákům mnohdy jako regulární představení. Velmi často je tam výrazný lektor, který je takovým headlinerem. V Chotěšově jsme měli ruskou performerskou dvojici Iguan Dance Theatre, v Šonově byl Mike Pearson. Vždycky je to společná práce – divadlo, které vyrůstá z konkrétní skupiny a z konkrétní situace – tedy vždycky jakási dílna.

Myslím si, že na podobném principu fungovalo i Kratochvílení, kam byli od začátku zváni lidé nejrůznějšího typu. Bylo to velmi otevřené – výtvarníci, muzikanti i lidé z ulice, kteří mnohdy dělali zajímavé věci.

Někdy jsme ale vyjeli zanimovat nějaký prostor jako ustálená skupina, jako soubor. Navzájem jsme se znali a využívali naše techniky. Je otázka, co je projekt a co dílna. V principech mojí práce mě zajímá tvoření konkrétní skupiny, konkrétního tématu, tvaru.

Já hledám takové projekty, kde spolu ti lidé zároveň žijí a zároveň tvoří.

To je, myslím, určité specifikum doby přelomu milénia. Trochu tím dožívalo předcházející punkové období, takže i tohle patřilo k důležitému milieu akce.

Vybavuju si, že v Šonově jsme bydleli ve staré vybydlené školce, kterou bylo potřeba za tím účelem zařídit. Byl nám k dispozici celý areál, kde jsme měli jídelnu, nocležnu i velkou zkušebnu, a tři týdny jsme tam trénovali, ohledávali, stavěli, žili, včetně kupaček, výletů a toho, že někdo chystal obědy, někdo uklízel a podobně. To se hodně drželo, což považuji za jednu z velmi silných stránek těch projektů. Projekt v Šonově byl, myslím si, nejzdařilejší. Produkčně ho zajišťovala Šárka Havlíčková. Uskutečnil se v rámci broumovských kostelů a trval tři neděle, což už se pak nikdy moc neopakovalo. Postupně čas ubýval a z projektů se stávaly projekty čtrnáctidenní a desetidenní. Šonov byl opravdu intenzivní i proto, že když přijel Mike Pearson, my jsme tam už týden byli a s ním jsme pokračovali ještě dalších čtrnáct dní. I proto to bylo opravdu docela silné, bylo to takové velké dílo.

Takže ty ostatní akce netrvaly tak dlouho?

U Kratochvíle ano, ale ne všichni zůstávali celé tři neděle. Někteří dojížděli průběžně, jak se stavěl tým. Jezdilo se tam na zkušenou, hodně lidí jelo jenom jednou. Nevím, jak

je to aktuálně. Teď je to spojeno s určitým druhem tréninkové školy – Continuo jim poskytuje různé dovednostní tréninky a podobné věci.

V jakém časovém horizontu se pohybujeme?

Úplně první projekty jsem začal dělat na konci 90. let, když jsem ještě bydlel v Aši. Pak jsem spolupracoval s divadlem TeatrÓsmegoDnia a pak v partě kolem Continua, což bylo kolem roku 1998. Byl jsem na některých Kratochvíleních, kam jsem se po roce 2005 vrátil, ale to už bylo trochu jiné než dřívější ročníky. Klíčové období začalo rokem 2000 a pokračovalo několik let po něm. Projekty tohoto typu potkávám v průběhu života, někdy intenzivnější, někdy méně. Poslední projekt jsme dělali třeba teď v létě u nás na sv. Barboře. Ale boom těchto aktivit, ty velké projekty, probíhal mezi roky 2000 a 2007–2008, to bylo opravdu intenzivní období.

Odkud se brali účastníci jednotlivých projektů? Jak se o tom dozvídali?

Záleželo, o jaký projekt šlo a kdo za ním stál. V Šonově byli osloveni lidé ze známého okruhu (pohybující se okolo festivalu Čtyři dny v pohybu a organizace mamapapa) – divadelníci, výtvarníci i sociologové. V podobné společnosti jsme dělali projekt v Bechyni nebo na jatkách v Aši. Když jsme začínali s budovou jižního nádraží v Plzni, tak to byli zase studenti nebo čerství absolventi alterny a KATAPu (*Katedry alternativního a loutkového divadla a Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU Praha, pozn. ed.*) nebo lidé z tehdy existujícího studia divadelní antropologie. A vždycky byl okolo někdo ze starší generace a vždycky za tím stál i někdo místní, takže se oslovovali i místní. Byli to různí náhodní zájemci nebo lidé, kteří mohli nějak pomoci. Často to bylo třeba něco, s čím mohl pomoci pouze řemeslník nebo technik, který s námi pak pobyl delší dobu a nakonec i zůstal. Nebo se z něj stal na chvíli i performer. Postupně se cizelovalo, kdo všechno by tam měl být, podle toho, co bylo potřeba.

Jaké z těch projektů byly podle vás největší?

Za mě určitě Šonov. Nebo jsme dělali jeden projekt v Chotěšově, který se jmenoval Klášteření a byl velmi podařený. Další takovou velkou akcí byl projekt v areálu bývalých jatek v Aši, který zlikvidovali potom, co jsme ho opustili. Nebo Bechyně, kde se pracovalo s kombinací divadla a výtvarna, ale to jsem nezažil sám na sobě.

My jsme dělali několik workshopů a podobných akcí během prvních čtyř let, kdy jsme postupně zabydlovali nádraží na jižním předměstí (*v Plzni, pozn. ed.*). Poslední věc tohoto typu jsme dělali v roce 2008, když hrozilo, že o budovu přijdeme. To jsme udělali takovouhle specifickou akci zase tak, že jsme pozvali lidi, kteří už se znali, a ani jsme už neměli žádného lektora, to už jsme si dělali sami. První akci u nás dělala Islandka Steffi Thors, která tehdy studovala u Tomáše Žižky (*Katedra scénografie ALD DAMU, pozn. ed.*). Pak s námi dělala vždycky nějaká osobnost (Ruyzo Fukuhara, Ken Mai), takže lidé přišli i za ní. Klíčem ale bylo udělat představení v tom postupně se měnícím prostoru našeho nádraží. Postupem času se jeho prostor vyčerpal, takže jsme vyšli do ulic. Skupina se dala dohromady u nás, kde probíhal workshop a kde se bydlelo, jedlo a trénovalo. Už jsme neanimovali vnitřní prostory, ale ulici.

Ještě jsem se zúčastnil projektu v Buchenwaldu, což byla docela velká česko-německá akce v roce 2002. Byli jsme tehdy pozvaní, abychom zanimali prostor bývalého památníku z 50. let, jehož vnímání bylo samozřejmě ovlivněno dobou jeho vzniku a záměrem bylo pojmout ho nějak jinak. Já jsem tehdy studoval divadelní antropologii, kde jsme dostali za úkol jako ročníkový projekt zanimalovat kostel v Mostě. Tehdy to bylo hodně populární.

Chápu to dobře, že tam byl vždycky někdo, kdo to připravoval předem?

Projekt se chystal často se skoro ročním předstihem. Z různých důvodů se vybralo nějaké místo – někdo někoho oslovil nebo to byla trochu objednávka. Třeba Petr Bergmann tehdy na Broumovsku budoval centrum nezávislé kultury v pivovaru a rozjel akci pro broumovské kostely. Na základě toho vznikla snaha vytvořit zde něco výrazného a ve snaze posílit současné umění na Broumovsku vznikla dílna s Mikem Pearsonem. O vzniku by vyprávěla tehdejší produkční spolku mamapapa Šárka Havlíčková. Myslím, že ona dala Šonov organizačně nejvíc dohromady. V Aši to bylo vyloženo tak, že někteří kolegové, kteří se účastnili některých jiných projektů, věděli, že se tam boří secesní jatka, takže se udělala ještě jedna akce před úplným zbořením.

Vždycky se shromáždily materiály a domlouvaly se nějaké věci – někdo, kdo by přinesl specifickou dovednost, spolupráce s místními a zároveň už se trochu ohledávalo to místo. Tento proces pokaždé trochu trval a postupně se v něm formoval tým a materiály, které už mohly sloužit jako výchozí.

Byli tam tedy lidé, kteří by se dali označit za iniciátory? Jako byl v případě Šonova Petr Bergmann.

Částo se stávalo, že někdo řekl: „Hele, tady je starej barák, tak v něm pojd'te něco udělat,“ a tak se na to místo sjeli lidé, kteří zrovna měli čas a chuť. Nebo to přicházelo přímo z toho místa, kde byla ta možnost.

Jakými tématy jste se na projektech zabývali? Odkud jste čerpali? Čím bylo téma specifické pro danou lokaci?

Jedním z prvních projektů byla čistička odpadních vod v Bubenči. Nechat umění nahlédnout do světa, který člověk normálně nevnímá. Často ani nevíme, co se děje s našimi odpady. Zároveň to byla velmi zajímavá industriální stavba, kterou se i díky této akci podařilo předělat na technické muzeum, které dodnes funguje. Projektem se podařilo ukázat, že se budova nemusí bourat a dá se využít jinak. A podobných míst bylo víc. Zároveň to ale byla výpověď o tom, jaká je role moderního umění, role tvůrce a umění vůbec. Objevovala se taky environmentální linka o potřebě vztahu k přírodě – řada těch projektů se nějakým způsobem dotýkala i přírodních materiálů a přírodního cyklu. Bylo to opravdu o hledání obsahu – vždycky byl v pozadí nějaký bolestivý příběh, ale lidé pracovali i se svými osobními výpověďmi.

Třeba v Bechyni jsme pracovali jako tým, ale celé to bylo vedené k vnitřní cestě a vnitřnímu poznání. Pracovalo se všemi možnými reflektivními, výtvarnými a pohybovými technikami a se záchytnými body každého jednoho z nás. Vznikaly hodně individuální výpovědi ve zvláštním prostoru františkánské zahrady. Čili vždycky to šlo na dřev. V Buchenwaldu jsme zase pracovali s kontrastem zajímavého architektonického objektu z padesátých let s atmosférou koncentračního tábora. Vnímali jsme sice památník obětí jedné ideologie jako kvalitní umělecké dílo, ale zase skrze ideologii, která přebíjela tu předcházející. K tomu všemu je Buchenwald jen nedaleko od Výmaru, největšího centra německé kultury. Goethe, Schiller, Bauhaus a ve svahu nahoře koncentrák. Tohle bylo to, s čím jsem spolu s Němci pracovali.

Nebylo to míněno ani jenom jako ozvláštňení a ani proto, aby se diváci přišli podívat, jaké my děláme umění. Ale pokaždé to bylo velmi silně propojeno s něčím dalším, protože se to také odehrávalo v době, kdy tyto areály zanikaly. Třeba Jičín byla jezuitská kolej v centru Jičína, která byla asi 30 let obsazená ruskými vojsky a

zničehonic byla prázdná. Klášter Chotěšov původně sloužil armádě, najednou byl prázdný a co teď s ním? Nebo Šonov. To jsou vybydlené Sudety a dientzenhoferovské kostely uprostřed jakési pustiny. Nebo jatka v Aši. Všechno to jsou místa s odrazem hodně komplikované cesty a nějakého konce, a to velmi často ve spojení s nějakými krivdami, s jakousi vykořeněností a neúctou k tomu prostoru. Nebo když se bouraly prostory kotelny v Karlíně. Než se začaly bourat haly ČKD Karlín kvůli developerům, tak se tam udělal projekt – myslím, že podtitul bylo dokonce něco jako destrukce. Na jejich místě dnes stojí hromada moderních domů, bytů a kanceláří.

Často to bylo o nepříjemných tématech. Ale nepříjemným tématem mohlo být třeba i to, že se kašle na uchovávání paměti. Úplně na začátku, když jsme dělali první projekt u nás na nádraží, tak jsme jen sbírali příběhy lidí, kteří si ho nějak pamatovali. Pracovali jsme s otázkou, co se děje, když v centru města stojí 15 let zavřený barák, kolem kterého chodí denně tisíce lidí. Co se stane, když se zavře? Jak mizí z paměti? To byla také neobvyklá výpověď.

Jak probíhaly jednotlivé dny během projektů? Dokázal byste pojmenovat nějaké společné rysy?

Vždycky to byl společný režim – tréninky, rozcvičky, společné stravování – někdo se staral o jídlo, někdo měl službu na úklid. Nejlépe projekt fungoval tehdy, když se podařil realizovat komunitní princip – společná práce a zároveň základní společný režim. Kolektivita se ale projevovala i v tom, že neexistoval jeden vedoucí. Samozřejmě byl vždycky někdo, kdo projekt inicioval, ale velmi často se věci měnily v kolektivním rozhodování. Nebylo to tak, že bychom po večerech jen tlachali, ale společně jsme řešili všechno od umělecké ideje až po to, kdo uklidí záchody. Měl jsem možnost zažít několik klimakempů a řada těch principů byla podobných. Zodpovědnost za společný prostor a za společné dílo neseme všichni, což je opakem přístupu, kdy někdo jede jako účastník a někdo jiný se o něj stará. To jsem opravdu nezažil nikde jinde.

To je možná ten rozdíl oproti workshopu – u našich projektů si byli lidé hodně blízko, ačkoli přicházeli z ulice, nezkušení. Nefungovalo to stylem „my se poradíme, vy to udělejte“, což bylo také proto, že se společně bydlelo a existovalo na jednom místě. Ani to jinak nešlo.

Jak probíhalo rozdělování úloh během projektu? Předpokládám, že mohlo záviset na tom, kdo čeho byl schopen nebo co byl ochoten vykonávat.

Někteří výtvarníci se zhlédli ve fyzické práci a nabízeli svoje techniky, které pak dělal někdo, kdo výtvarníkem nikdy nebyl, nebo společně vyráběli a dodělávali instalace čili takový způsob vzájemného podporování a vzájemného vzdělávání. Dávám k dispozici sebe a zároveň získávám od těch ostatních. Najednou se potkávali umělci se sociology a filozofy nebo s aktivisty. Honza Piňos za námi často přicházel a mluvil jednak o ekologii, v níž je odborníkem, jednak o trablích života ekologa v Sudetech na Broumovsku. Byly to i lidské příběhy a vznikla spousta přátelství, která trvají dodnes. Intenzita práce a pobývání v tom místě v člověku nějak zůstane.

Příloha C – Rozhovor s Jiřím Jurášem

28. 3. 2021

Zdroj: archiv autorky práce

Ve kterých letech jsi se účastnil projektu Kratochvílení? Jak jsi se k němu dostal? Jak to probíhalo?

Ročníků bylo celkem deset. Já jsem se ocitl na čtvrtém, takže dohromady jsem tam byl sedmkrát. První ročník udělalo Continuo jen tak s kamarády a se souborem Teatro Tatro, Štourač a Spišák (*Pavel Štourač a Ondřej Spišák, režiséři uvedených souborů, pozn. ed.*). A dostal jsem se tam přes Jakuba Škrdlu, kterého jsem znal z Jihlavy. S Helenou (*Helena Štouračová, výtvarnice Divadla Continuo, pozn. ed.*) jsem chodil do ročníku, Pavel (*Štourač, pozn. ed.*) chodil myslím o ročník níž, na scénografii, takže když Jakub zmínil Continuo, dvě známé tváře a to, že tam v létě dělají projekt a jestli nechci jet s nimi, tak jsem kývl.

První Kratochvílení bylo pro mě ze všech ročníků nejsilnější. Hodně se toho proměnilo v momentě, kdy do toho vstoupila produkce. Když s Continuem ještě pracovala produkční Blanka Borůvková, bylo to dělané za málo peněz, se dvěma dodávkami, tak pětadvacet až třicet lidí. Možná bych to dokonce nazval komunní.

To se proměnilo kolem roku 2001, kdy jsem nastoupil do Continua já a kdy ho produkčně přebrali Jakub Vedral s Jakubem Matějkou. Pak už to bylo líp organizované, zvýšil se trochu tlak na výrobek a na to, že si to na sebe musí vydělat. To předtím bylo samozřejmě taky, ale jinak. Tady už se hledělo na efekty, začali se zvat hosté, muzikanti, z nichž někteří byli i honorovaní. To první je pro mě nejpoetičtější, skutečně to ještě bylo hodně na koleni – dělala na tom malá skupina lidí, která tam žila, ještě se nezvali hosté.

To se změnilo s rokem 2001?

Od roku 2001 se o tom přemýšlelo jinak i koncepčně, dělaly se předem plány, rozpočet byl daný, celé se to profesionalizovalo. To nebyl jen negativní zásah. Naše Kratochvílení začalo tím, že jsme přijeli a oni nám řekli, že odjíždí na čtyři dny někam hrát a že zatím můžeme postavit bar, kde budeme následující tři týdny společně žít.

Takže oni odjeli a my jsme zůstali v jejich baráku sami. Oproti tomu pozdější ročníky fungovaly tak, že už bylo jasné, kdo přijede a kde se ubytuje. Samozřejmě že se pak objevili lidi navíc, nečekané návštěvy a pomoci, ale už to přece jen bylo jasnější, lidi se zvali dopředu. Ten rok, kdy jsem to režíroval já, jsem předem věděl, že dostanu skupinu scénografů z mezinárodní dílny.

Jak se tohle projevilo na složení skupiny?

Nejdřív tam jezdili známí a občas nějaký student, pak už to bylo záměrnější. Posunem bylo to, že se pozval Pavel Fajt nebo Lenka Dusilová. Do té doby dělal hudbu Honza Brůček a případně nějakí šikovní muzikanti, pokud tam zrovna byli. Pak už to bylo spíš tak, že na jedno Kratochvílení třeba přijel výběr deseti německých akrobatů cirkusové školy v Berlíně nebo jedno dělal se Šťouračem Lesek Maździk (*polský scénograf a divadelní režisér, pozn. ed.*). Nebylo to špatně, ale už to mělo parametry organizovanosti a uchopenosti. Předtím to bylo na úplně jiné úrovni, ale ti lidi byli zase mladí a nadšení. Dařilo se tvořit daleko víc než když pak už byl usazený řád a pracovalo se „od – do“. Najednou se začali lidé ozývat, že se přece nemůže zkoušet do čtyř do rána a pak v devět skládat dřevo. To by nás dřív nenapadlo takhle přemýšlet.

Jak to bylo věkově rozvrstvené?

My (*stálý soubor Divadla Continuo, pozn. ed.*) jsme tam byli takoví stařešinové, nám už bylo přes třicet, jinak to bylo mladší. Do třiceti jednoznačně, těžiště osmnáct až třidvacet. Občas se tam objevili nějakí činoherně zaměřeni studenti a budoucí absolventi hereckých VOŠek. Ti většinou byli strašně nadšení a říkali, že je to pro ně cenná zkušenost, ale vědí, že tento druh divadla dělat nebudou.

Takže to byl do určité doby otevřený projekt, kam mohl přijet, kdo chtěl?

Téměř ano. Pamatuju si, že Borůvková vždycky říkala, že už je nás moc. Bylo to na dohodu přes známé, i když to bylo hodně otevřené. Pak už byl spíš problém, že nás bylo moc, to už nezvládal ten statek. Dvacet až pětadvacet performerů, k tomu deset až patnáct dalších a protože tehdy jsme ještě vyráželi do hospod, tak to byli i náhodní mladí lidé z okolí.

My jsme nevypisovali žádnou výzvu. Bylo to spíš tak, že Šťourač věděl, že má někdo v ročníku skupinku zajímavých lidí a že by jich pár přijelo. Nebo někdo řekl, že z

Budějovic přijedou dvě mladé holky, které chtějí dělat divadlo. Nebo se objevily nějaké holky – šičky, které tam vlastně nedělaly nic jiného, než že šily kostýmy a pak samozřejmě během představení dostaly za úkol tahat někde nějaké provázky. Všichni jsme tam společně žili, bavili a mezi některými začaly propukat i vztahy. Bylo to opravdu až komunní.

Jestli to chápu dobře, tak hranice mezi tím, kdy téma vyrůstá z konkrétní skupiny, která není plánovaná a lidé nejsou placeni za profesionální výkon, a tím, kdy už jde víceméně o objednávku, není v tom vývoji jasně zřetelná.

Je to určitý vývoj a ta hranice není jasná. Nikdy to nebylo úplně svobodné, ale nikdy to nenaplnilo ani tu úplně komerční podobu, kdy by bylo všechno předem domluvené a strukturované. Nikdy to nebyla vývařovna, spíš se tam sbíraly kontakty. Je pravda, že finančně to nikdy nedopadlo výrazně špatně a postupně jsme si byli i my sami schopni dávat honoráře, ale spíš v takové legrační rovině. Předěl bych tam neviděl, posun ano.

Jak probíhal výběr tématu a následná práce na něm?

Na prvním Kratochvílení nás skutečně Šťourač vzal za Vojtou (*Vojtěch Troup, tehdejší kastelán zámku Kratochvíle, pozn. ed.*), který nás vodil po Kratochvíli a vyprávěl nám různé příběhy, z nichž některé byly pravdivé, některé míň. My jsme si večer v Malovicích sedli a říkali si, co nám přišlo zajímavé. A tak jsme dělali *Zahradu příběhů / Zahradu snů*.

Při takovémto typu projektů je důležitým prvkem výtvarník nebo výtvarnice, která má praktický přehled a umí vést lidi. To není jen výtvarnice, ale druhý lídr. Takže když jsem to dělal já, tak jsem si přivedl od Formanů Renátu Pavlíčkovou. My jsme si dopředu připravili návrh – měli jsme dané, že nás zajímá prolnutí dvou cest. S tím jsme vylezli před ostatní, z nichž odpadli ti, které nebavilo „žvanění“, takže z třiceti zbylo asi patnáct, a ti přicházeli s nápady a dohadovali se, co by tam mohlo být. V určitém momentě jsme to začali korepetovat a nějak řídit, protože už to trvalo moc dlouho a ozývalo se paralelně příliš mnoho hlasů, ale na začátku jsme předložili hrubé téma a naši mezinárodní účastníci nad ním diskutovali. Pak se stalo třeba to, že Šťourač volal, že potkal někde ve Slovinsku zajímavého kluka, který by chtěl přijet, tak jsem řekl, ať přijede. Druhý den skutečně přijelo auto, z něhož vylezli dva kluci a jedna holka, z nichž jeden byl tehdy asi osmnáctiletý Matija Solce. Říkal, že hraje na harmoniku, tak

jsem mu řekl, ať vezme harmoniku a jde něco zkusit k právě probíhající zkoušce. A takhle se to napojilo.

Oproti tomu později byla třeba přizvána Lenka Dusilová, která už byla seznámena s existující osnovou a na základě ní tvořila samostatně. Akrobati z cirkusové školy byli zase spíš protagonisty dovedenými do výsledného tvaru podle toho, co uměli, a to tak, aby všechno zapadlo. Už to spíš přicházelo seshora. Ale to už byly ty pozdější ročníky.

Jak to fungovalo v průběhu projektu? Jaké měli jednotliví účastníci role a kdo je stanovoval? Měnilo se i tohle v průběhu let?

Nebylo od začátku jasné, kdo co hraje. Fungoval tam ten princip, který mně se moc líbil a na kterém často selhávali studenti herectví, a to ten, že děláš to, čeho se chytíš, nebo o co začneš mít zájem. Například když jsem měl na svém prvním ročníku nápad udělat šestimetrovou konstrukci ze dřeva, řekli mi jenom, kde najdu dřevo a pilu, že železářství je v Netolicích a že až budu potřebovat, tak mi někoho na dva dny půjčí, aby mi pomohl s nošením a stavbou. To bylo všechno. Když člověk něco vymyslel a bylo to zajímavé, tak se to uplatnilo. Každý si tam zahrál v takové míře, jak dělal. Nebo se jeho věci ukázaly podle toho, jak dokázal přesvědčit lidi, aby mu pomohli s tím, co připravuje.

Všichni to dělali zadarmo a až na ty poslední ročníky byli zvaní hosté. A my, jako Continuo (*Jiří Juráš nastoupil do Divadla Continuo trvale v roce 2001, pozn. ed.*), jsme si nemohli dovolit měsíc nemít žádný výdělek, takže jsme si taky něco vyplatili sami sobě, aby se nám nepřetrhl příjem. Každý tam byl živý. Mohl si postavit stan nebo si zalézt na nějakou půdu, byli k dispozici poučení lidé jako Helča a Paolo (*Helena a Pavel Šťouračovi, pozn. ed.*), nadšení lidé, povalovaly se tam hromady materiálu – hadry, železný koutek, dřevo z pily, které jsme uměli získat lacino, nebo gummy od traktorů, protože ve Vodňanech někdo uhranul někoho z pneuservisů, aby nám je půjčovali, když se dělaly vory.

Bylo dohodnuté, že se v deset sejdeme a rozhodíme si úkoly. Každý dělal na tom, na čem bylo zrovna potřeba, večer se debatovalo o tématu. Byl jeden režisér, který byl ze začátku spíš vedoucím prací, a postupně se začalo zkoušet, jakmile bylo s čím.

Ze začátku dělali všichni všechno. Kdo zrovna byl, ten dělal, co bylo v tu chvíli třeba. Postupně s profesionalizací produkčního zajištění už byli ale třeba na techniku přímo

najatí specialisti. Předvedl bych to na příkladu Šťouráče: ze začátku stavěl kůly ve vodě, a čím se to zvětšovalo, tím spíš už jenom dirigoval. To byl logický vývoj. Když pak přijeli Němci, tak to bylo jasné – ti nedělali nic, ti jenom hráli. Takže tam docházelo k dělení rolí, ale zas ne nějak zásadnímu. Pamatuju si, že jsme měli normálně rozepsané služby na nádobí. Ono se to samo rozdělilo i tím, že se dělalo hodně večírků a vždycky přijel nějaký kamarád, který pak musel odjet, takže nemohl být na představení, ale týden nám tam vařil.

Jak dlouho trvala Kratochvíle?

Tři týdny. Déle už to nebylo únosné, těm lidem se to vyžívalo. Čtrnáct dnů se zkoušelo, týden hrálo. Ten poměr se postupně samozřejmě měnil. Nejdřív si Šťouráč netroufl hrát víc než dvakrát, ale když zjistil, že lidé na to chodí, tak jsme byli schopni hrát i víc než týden.

Zažils někdy něco podobného na jiném místě? Projekt, kde by nějaká skupina tvořila a u toho žila pospolu na jednom místě?

Ještě jsem jeden rok dělal Kašpeření. Na Kašperku jsme s Continuem pravidelně hrávali a místní kastelán se ozval, jestli bychom tam taky nechtěli něco udělat. Shodou okolností měla Blanka Borůvková zrovna k dispozici mladou produkční z Plzně a kastelán na to dostal grant, takže jsme se nastěhovali na Kašperk. Bydleli jsme v místní strážné věži, vařili jsme si, zkoušeli, Continuo nám půjčilo světla a kostýmy. Měl jsem tam Jovana Jovanovskího z Brna a další lidi, co jsem znal. Řekl jsem scénografce Káče Baranowské, Perle Kotmelové, která hostovala chvíli v Continuu, kastelán tam měl nějakou dívku a přes produkční se přidali ještě nějakí dva kluci z Plzně. Bylo nás tam zhruba dvacet. Týden jsem to připravovali a čtyřikrát hráli.

Myslíš si, že tohle bylo specifikum té doby? Ti lidé nadšení do takovýchhle projektů?

Tohle byl pro nás prostor, kde jsme mohli strašně moc. Člověk se mohl opíjet, mohl ses realizovat na věcech, mohl se polít červenou barvou a vystupovat celý politý červenou barvou, pokud si to obhájil před ostatními. Únik do jiného světa. Když jsem přijel z prvního ročníku, byl jsem psychicky hodně unavený. Fyzicky taky, ale hlavně psychicky. Bylo to značně intenzivní. Nedostatek spánku nebyl jen kvůli večírkům, ale i proto, že se sice popíjelo, ale do čtyř do rána se kaširovalo nebo zkoušelo. Člověk

najednou dělal něco, co bylo jiné a hrozně přitažlivé. Fungovalo i to, že to každý dělal dobrovolně, protože chtěl. Tams byl pořád – byls tam, žils tam, neodcházels odtamtud. Každý tam byl na základě vlastní vůle a chtění.

Byl to únik. Měli jsme tam třeba grafika, který přijel, vlezl si do dílny a vyráběl vory. Když jsme se ho ptali, jestli by neudělal plakát, tak řekl, že to dělat nebude a celý další týden vyráběl vory, protože to byl únik z jeho světa. Borůvkové tam přijel pomáhat jednou jakýsi starší pán, o němž jsem pak zjistil, že je to ředitel knihovny někde v severních Čechách. Vzal si dovolenou a přijel nám dělat runnera. A toho vůbec nezajímalo dělat divadlo, myslím si, že toho strhl jenom ten fenomén.

Takže záminkou byla inscenace, přestavení, ale motivací byl únik?

Záleží jak kdo. Continuo už takhle žilo, to to nepotřebovalo. Ale pro spoustu lidí to tak fungovalo. To klima nabalilo hodně.

Atohle bylo to, co se s postupnou profesionalizací změnilo?

Ano. Tohle se proměnilo. To jsem hovořil spíše o začátcích, pak se to logicky trochu proměnilo, protože třeba když přijeli akrobati z Berlína a s nimi jejich ročníkový vedoucí, už měli vedoucího a zadání. Postupně to ale některé z nich pohltilo. Takže to nezmizelo úplně, jenom míra toho se proměnila.