

## **Oponentský posudek na disertační práci Krystyny Mogilnické Farm in the Cave – a Laboratory Theatre**

Sama autorka vymezuje pojem Divadlo Laboratoř následovně: „Divadlo laboratoř nabízí specifický druh divadelní tvorby, vzniku představení i divadelní praxe (čítaje v to realizaci expedic, vedení tvůrčích dílen, vědomého strukturování divadelního souboru a vytváření určitého režijního přístupu a způsobu práce s herci, metod herecké práce a strukturování představení“.<sup>1</sup> V našich podmínkách se dá o takovém typu divadla mluvit v případě Farmy v jeskyni a divadla Continuo, v budoucnosti se snad rýsuje jako podobný pokus ještě D´epoc Lucie Repašské.

V každém případě dlouhodobé úsilí o výzkum divadla, využití tohoto výzkumu v divadelní praxi, snaha neustrnout, neopakovat se a stále rozvíjet potenciál celého souboru (to znamená režiséra i herců), je v případě Farmy v jeskyni natolik průkazné, že je nejvyšší čas pokusit se o analýzu tohoto jevu. Není třeba si zastírat, že to není lehké. Existují minimálně dva krajní způsoby, jak k této analýze přistoupit. První se rekrutuje z vlastních účastníků práce – tak píše o Farmě mj. Viliam Dočolomanský, Hana Varadzinová, Eliška Vavříková a Anna Kršiaková.<sup>2</sup> Druhý představují divadelní historici či teoretici – tak píše Miroslav Ballay<sup>3</sup> a různí recenzenti. První skupině se vytýká nedostatek odstupu, druhé nedostatek empatie. Krystyna Mogilnická stojí kdesi uprostřed – zná z autopsie aktivity Farmy v jeskyni za posledních 10 let, po tu dobu byla střídavě divákem, spolupracovníkem i teoretikem, takže zastává pozici „zúčastněného pozorovatele“.

---

<sup>1</sup> Teze disertační práce, str. 2.

<sup>2</sup> Viliam DOČOLOMANSKÝ, Výraz jako prenos ľudskej skúsenosti (Reflexia praktik při práci na inscenáciach Somety temné lásky a Sclavi – Emigrantova píseň). Disertační práce. Praha: DAMU 2007; Hana VARADZINOVÁ, Scéničnost a hudebnost. Hudební základ hereckého projevu v inscenaci Sclavi souboru Farma v jeskyni. Disertační práce. Praha: DAMU 2008; Eliška VAVŘÍKOVÁ, Mimesis a poiesis. Od etnoscénologického významu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi- Emigrantova píseň. Praha: KANT 2009; Anna KRŠIAKOVÁ, Význam etnického výzkumu v hereckej tvorbe a jeho aplikácia do metodických postupov vo výučbe hereckej pohybovej výchovy. Disertační práce. Praha, DAMU 2010.

<sup>3</sup> Miroslav Ballay, Farma v jeskyni. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2012.

Svou disertační práci rozdělila do dvou velkých kapitol. První – **Laboratory Theatres, Divadla-Laboratoře** (str.13-95) – se zabývá vlastním konceptem divadla-laboratoře a zkoumá „filozofii“ těchto projektů, aniž by se speciálně zabývala divadelními aspekty a jednotlivými představeními.

Vlastnímu výkladu se věnuje především kapitola I/2 (Theatre as a „Liminal“ Place – about Laboratory Theatres), které předchází kapitola I,1 (Grotowski – a Visionary and a Craftsman) diskutující zakladatelskou pozici Jerzy Grotowského a jeho přínos, důležitý nejen pro další divadla-laboratoře, ale i pro divadlo vůbec.

Grotowského výzkum herectví přinášející aplikovatelný fyzický trénink a ideu vytváření „fyzických partitur“ proměnil zásadně pohled na divadelní práci v celé Evropě i mimo ni, jak svědčí celá vlna následujících experimentů. Autorka dochází k závěru, že Grotovského Divadlo Laboratoř nevytvořilo model, ale potřebu takový to model vytvořit i s novým způsobem výcviku a výchovy herce a odpovídajícím způsobem vytváření divadla, který je zásadně odlišný od práce v regulérních divadlech (str. 27).

Kapitola I/3 (Odin Theatret – A Thick Description of Theatre) předkládá vhled do divadla-laboratoře, kterou založil Grotowského žák Eugenio Barba. Toto divadlo, fungující neuvěřitelných 50 let, začalo sice jako jistá imitace Grotowského laboratoře, ale našlo svůj vlastní jazyk tím, že se postupně proměnilo v kulturní centrum, které kromě vlastní produkce divadla prezentuje i další cizí divadla, pořádá workshopy, konference, podniká sociologické průzkumy, vydává knihy i didaktická videa atd. Významným činem, který obohatil tuto laboratoř, je i schopnost opustit své místo a vydat se s divadlem do nových prostor, kde divadlo buď neexistuje, nebo postrádá smysl, nebo přijmout impulsy z celého světa (není náhodou, že právě tady vznikla a funguje mezinárodní škola divadelní antropologie ISTA).

Autorka pracuje hlavně s výroky tvůrců, divadelníků a teoretiků, kteří mají s jevy, o které jde, vlastní zkušenost nebo sdílejí společný kulturně-historický kontext. V kapitole I/5 (Gardzienice – an Anthropological Inspiration) tak vidíme Stanievského také prostřednictvím Vila Dočolomanského, který navštívil Gardzienice už v r. 2000, rok před tím, než započal se svým projektem věnovaným Lorcovi. Tím je tu představen jakýsi most k vlastním Dočolomanského aktivitám.

Gardzienice jistě Dočolomanského ovlivnily na rozdíl od Bílého divadla (kapitola I,4 White Theatre – a Laboratory and the Politics), kterému věnuje autorka poměrně velké místo, ačkoli jde o poněkud sporný případ. Aniž bych chtěla popírat, že Bílé divadlo náleží do onoho

„hnízda“, abych použila termín Jany Pilátové, je jasné, že to není divadlo – laboratoř v pravém smyslu, protože nevytvořilo ani jediné divadelní představení. Dočolomanský Bílý divadlo pochopitelně nemůže být ovlivněn – v době jeho existence (1970-1972) bylo známo jen velmi úzkému okruhu, první práce o něm vyšla až r. 1994<sup>4</sup> a větší publicity se dočkalo, až když jeho hlavní tvůrci publikovali svou Zprávu o Bílém divadle.<sup>5</sup> Nemohl zažít ani Křesadlo ani Studio pohybového divadla, což jsou nejen dědici idejí Bílého divadla, ale i vzdálení příbuzní všech, kdo pěstovali alternativní divadlo v té době. Je tedy otázka, zda tato kapitola, byť velmi zajímavá, sem patří.<sup>6</sup>

V druhé kapitole – **Farm in the Cave** – zkoumá autorka celou dosavadní existenci Farmy v jeskyni a postupně probírá jednotlivé projekty (II/6 Lorca –a „Founding „ project, II/7 Sclavi/The Song of an Emigrant – the Ensemble ´s Roots, II/8 Waiting Room – Site –Specific, Nostalgia, II/9 The Theatre – a Labyrinth, a Carnival, II/10 Whistleblowers – A Case Study). Do kapitoly II/6 vkládá navíc obšírný životopis principála Farmy v jeskyni Viliama Dočolomanského. Upozorňuje i na jeho režie v „mainstreamových“ divadlech, bohužel nikterak o nich nepojednává, takže vlastně nevíme, zda a jak byly pro jeho další práci významné nebo jinak motivující. Na rozdíl od Miroslava Ballaye, který se pokusil jednotlivé inscenace rekonstruovat, Krystyna Moglinická se snaží spíše zachytit proces práce na inscenaci, Výsledků, do nichž Farma uložila své nabyté poznatky, se jen dotýká, což činí text obtížný pro všechny, kdo nejsou s inscenacemi seznámeni, zvláště když tu bolestně chybí obrazová dokumentace. Jen mimochodem se také zmiňuje o vnějších i vnitřních problémech, kterým Farma musí čelit. A přece mnohé z nich jsou velmi důležité a promítají se zásadně do života a tvorby této skupiny – neustálý boj o pouhou materiální existenci i o střechu nad hlavou, opouštění už zažitých prostorů (jako útočiště v Preslově ulici), ahasvérské putování po Praze a

---

<sup>4</sup> Část seminární práce Petry KOHUTOVÉ byla publikována v Divadelní revui 1994/2,s.78-81.

<sup>5</sup> Zdena Bratřovská – František Hrdlička a kolektiv, Zpráva o bílém divadle. Jinočany: HplusH 1998.

<sup>6</sup> Měla bych jisté výhrady i k jistému přecenění politických aspektů. Utopický projekt vznikl samozřejmě v době, která byla velmi nepřátelská jakékoli svobodné aktivitě, ale dnes, v době relativní svobody, vidíme právě na osudu Farmy v jeskyni, že v českém prostředí je minimální ochota otevřít se takovým experimentům, natož je dotovat. Je mimo rámec této práce, ale bylo by zajímavé sledovat, jakým způsobem zfruktifikovali své zkušenosti „odpadlíci“ František Derfler a Miloš Horanský nebo Václav Martinec ve svém Křesadle.

jejím okolí, odchody jednotlivých herců, příchody nových, ba dokonce otevření se „externím“ performerům, kteří pracují jen pro určitý projekt v poslední době. V teziích dokonce autorka mluví o částečném rozpadu „konceptu divadla laboratoře (étosu a komunity) v příběhu Farmy v jeskyni jako souboru“, <sup>7</sup> který ovšem nijak nekomentuje.

To vše by si, podle mého názoru zasloužilo obšírnější pojednání, zůstává to však na pozadí výkladu, který se soustřeďuje, tak jako v první části, k oné „filozofii“ tvorby. Autorka se většinou opírá o výroky přímých účastníků, o četná interview, která sama uskutečnila, a v menší míře i o autopsii. Sleduje proces od prapůvodního počátku, který je ovšem málokdy tak čitelný jako v případě Sonetů temné lásky, kdy inspirací byl Lorcův sonet. Neurčitý objev možného tématu vede k důležité fázi tvorby, kterou je tzv. expedice, cesta do vybraného regionu. Pobyt v něm je většinou poměrně dlouhodobý – z tohoto hlediska je asi nejdelší expedice do Andalusie, další expedice na Podkarpatské Ukrajině a do Jižní Ameriky byly dokonce rozděleny do dvou etap. Patrně nejkratší byla expedice do Bruselu, kde Farma hledala materiál pro své Informátory. Žádná expedice naproti tomu nebyla nutná pro Čekárnu, inspirovanou side specific Cesta na stanici (Žilina – Záriečie) a doplňovanou četbou a sledováním filmů a dokumentů. Expedice je vlastně cesta do neznáma za inspirací, která se neotáčí za divadlem, ale za jeho prazákladem, za rituály a jejich artikulaci v hudbě a pohybu. Další fází je studium nashromážděného materiálu a hledání vlastního vyjádření, neboť se tu zásadně nepracuje s kopírováním či pouhými citacemi. Tento proces je sice v rukou režiséra, ale podstatnou devízou přispívají i herci, pro které expedice není jen jakousi kulturní výměnou, ale osobním obohacením. Transformací jejich zážitků a pocitů do osobního fyzického projevu postupně vzniká partitura inscenace. Přivlastnění projevů cizích kultur s jinými, na počátku cizími rytmy a jejich vokálně-instrumentálními muzikalitami, pak obohacuje už zažitou specifickou expresi, kterou se vyznačují výkony jednotlivých herců. Režisér i herci (např. Maja Jawor) příznačně rozdělují přípravu inscenace do dvou fází, které nazývají inkubace (to je doba nejrůznějšího experimentování a vymýšlení) a destilace (tam dochází k třídění a vyřazování materiálu).<sup>8</sup>

V r. 2014 sám Dočolomanský definoval proces tvorby Farmy v jeskyni a došel k závěru, že tato „metoda“ může být aplikována i na další témata.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Teze disertační práce str.5.

<sup>8</sup> Maja JAWOR, Hlas a pohyb. Herecká technika a herecká tvořivost. Praha: Kant 2010, s. 40.

<sup>9</sup> Viz výrok z diskuse na symposiu citovaný autorkou v disertační práci na str. 230-1.

Jakkoli metoda je fascinující a vypovídá o originalitě postupů Farmy, stejně důležitá jsou témata, která za dobu existence soubor zpracoval. Jsou to témata, která se hluboce a kriticky dotýkají lidské existence. Proměňují negativní jevy jako nenávisť k jinakosti (homosexuální motiv v Sonetech temné lásky), nepřátelský poměr k emigraci a navrátilcům se emigrantům (Sclavi), xenofobii vedoucí až k holokaustu (Čekárna), ponížení svobodného člověka otroctvím (Divadlo) a zrádnou politickou manipulací (Informátoři) v pozitivní kontakt s divákem, který je vyvolán, aby téma sdílel nikoli racionálně, ale aby se otevřel emocím. Režisér dokonce tvrdí, že jeho umění přináší přímou soustředěnost (rovnou meditaci) a má moc uzdravovat diváky.<sup>10</sup>

Překvapilo mne kolik pozornosti věnuje Dočolomanský divákovi. To je ovšem zaznamenání intence, nikoli její výsledek. Ten by byla mohla autorka zkoumat právě proto, že sama sebe charakterizovala nejen jako spolupracovníka a odborníka, ale také jako diváka. Je ovšem otázka, zda by to nenarušilo její metodologický přístup. Jediné, co nelze zkoumat „zvnitřku“ je právě divák. Považuji tuto otázku za velmi důležitou, tím spíše, že mnohá divadla-laboratoře mají tendenci se nakonec uzavřít na pole výzkumu a zcela se odstříhnou od diváka. Tím není řečeno, že by skončila jako laboratoř (možná právě naopak), ale zcela jistě končí jako divadlo. Zpracování těchto otázek považuji za další výzvu na cestě k publikaci o Farmě v jeskyni.

**Domnívám se, že práce splňuje požadavky kladené na disertační práci, a proto ji doporučuji k obhajobě a navrhuji klasifikaci „prospěla.“**

V Brně 7. 7. 2015

Prof. PhDr. Eva Stehlíková

---

<sup>10</sup> Viliam DOČOLOMANSKÝ, Tanec na okraji. Konfrontace Petra Fišera 29.3.2015