

Anotace:

Studie *Paradox Rimini Protokoll* se podrobněji zabývá problematikou klíčového pojmu divadelní platformy Rimini Protokoll: „experti všedního dne“. V první části jsou shrnuty základní principy práce s „experty“, jejich jevištní působení a vztah k tématu authenticity. Poté jsou na základě hloubkové analýzy projektu *Situation Rooms* pojmenovány hlavní problematické jevy, které se ve vztahu k „expertům“ a autenticitě projevují v jejich současné produkci.

Klíčová slova:

Text Rimini Protokoll, experti všedního dne, *Situation Rooms*

Abstract:

The paper *Paradox Rimini Protokoll* deals with the key aspect in the work of Rimini Protokoll theater platform, the concept of “experts of the everyday”. In the first part the paper sums the basic principles of the work with “experts”, their theatrical effect and relation to the issue of authenticity. Then, based on the deep analysis of the *Situation Rooms* project, the paper names main issues, which prove problematic in dealing with the „experts“ and the concept of authenticity in Rimini Protocol's contemporary production.

Key words:

Rimini Protokoll, Experts of the everyday, *Situation Rooms*

Barbora Herčíková

Paradox Rimini Protokoll

Problematika „expertů všedního dne“ divadelní platformy Rimini Protokoll vyvolává velké množství otázek. Ať už se týkají toho, jak je možné, že se běžný člověk stane divadelním „expertem“¹ či jaké cíle tímto divadelním výrazem sledují. Od svého vzniku v roce 2000, kdy na scénu přivedli stařenky v inscenaci *Kreuzworträtsel Boxenstopp* (Křížovka Pit-stopu), prošli Rimini Protokoll obrovským tvůrčím vývojem. Odhlédneme-li od samostatné linie interaktivních, prožitkově zaměřených projektů počínajících *Call Cuttou* (2005), kde účastník procházel Berlínem na základě telefonických instrukcí indického operátora sedícího před internetovou mapou, dostáváme se ke klíčovým stylistickým inscenacím, jimž dominuje *Karl Marx: Das Kapital, Band 1* (Karel Marx: Kapitál, díl první, 2006). V něm je potenciál „expertů“ už plně rozvinut a nesporně lze *Kapitál* považovat za jeden z tvůrčích vrcholů. V jedné z posledních inscenací, *Situation Rooms* (Situační místnost, 2013),² se koncept „expertů“ výrazně proměňuje a otevírá novou diskuzi ve vztahu k dalšímu směřování Rimini Protokoll. Aby bylo možné si tento posun plně uvědomit, zaměříme se na to, jak sami tvůrci definují své „experty“ a následně touto perspektivou nahlédneme právě *Situation Rooms*. Jedná se totiž o projekt, který je pro uvažování o práci s „autenticitou“ dokumentárního divadla „expertů“ mimořádně podnětný.

Problematika „expertů“

O „expertech“ se ví, že jsou to neherci, kteří jsou do inscenací obsazováni na základě svých osobitých kvalit. Předpokládá se, že vyprávěním o svém životě, profesi, zálibě, nemoci či například traumatizujících zkušenostech, vnesou do zpracovávaného tématu cenný, unikátní pohled. Sdělované téma navíc silně podpoří svou jevištní přítomností. Ta odkazuje ke světu „tam venku“, mimo pevně ohraničený rámec divadelního jeviště. Stávají se živoucí manifestací umělecké formy „ready made“. Vybrané fragmenty vzpomínek, stejně jako jejich tělesná schránka, jsou totiž v kontextu dané inscenace označeny za umělecké dílo.

V první fázi tvůrčího procesu je pro většinu oslovených jedinců těžko představitelné, že by mohli figurovat v divadelní inscenaci, natož takové, v níž mají hovořit sami o sobě. Na otázku, jakým způsobem se mu podařilo přimět ke spolupráci například dva bulharské řidiče tiráku pro projekt *Cargo Sofia* (2006), Stefan Kaegi odpovídá, že pouze zveřejnil inzerát v časopise, v němž přepravní společnosti hledají řidiče:

*„Pak jsem jim to začal vysvětlovat – vždycky to tak děláme, přestože to nechápou: ne snad proto, že jsou to řidiči kamionu, ale že každého zaskočí, když se zeptáte, zda by v představení nechtěl mluvit o svém životě. Myslím, že občas zafunguje rozhovor na osobní rovině: usoudí, že je to zajímavé nebo že jsme jim sympatičtí, takže nám začnou důvěřovat a slíbí, že opět přijdou. A to dokonce aniž by jim bylo jasné, co od nich přesně chceme.“³ Stejně tak v projektu *Call Cutta* se mohl stát „expertem“ každý, kdo splnil pracovní kritéria: „Především jsme museli zabránit nedorozumění. Na první dva castings přišlo třicet vysoce motivovaných mladých Indů a my jsme jim museli jednoduše vysvětlit, že nenabízíme žádnou možnost povýšení ani bonusy za uzavření obchodu.“⁴*

Je nesporné, že „experti“ přivykají možnosti figurovat v divadelním tvaru jen velmi pozvolna. Helgarda Haugová k tomu podotýká: „Oni především skutečně nevěří, že by nakonec figurovali v divadelním představení, a jsou naprosto ohromeni, když dostanou smlouvy.“⁵ Rozhodně se jedná o zcela jiný fenomén, než jakým jsou účastníci reality shows. Ti bez rozpaků a často značně exhibicionistickým způsobem prezentují svoji intimitu, ačkoliv i v jejich případě jde o hraní rolí sebe sama, nikoliv o jejich privátní skutečnost. V těchto televizních formátech diváci zdánlivě voyeuricky sledují účastníky v extrémních situacích a konfliktech (ať už přirozených či uměle vyvolaných) nad nimiž mají jen částečnou kontrolu. Zdánlivě proto, že všichni aktéři od počátku vědí, že jsou neustále pozorováni. U „expertů“ pocit šmírování zcela odpadá. Když už se na základě dlouhého procesu zkoušení skutečně odhodlají vystoupit na jevišti, nacházejí se v centru pozornosti zcela vědomě. Zůstávají tak vědomými a vyrovnanými vypravěči s pečlivě připraveným vstupem. Pokud divákům

nepředávají informace o své profesi či nějak neozřejmují zkoumaný fenomén, ale dotýkají se některé dramatické či vyhocené události svého života, děje se tak se značným odstupem vypravěče. Vyhocené drama si prožili mimo jeviště, teď na ně pouze vzpomínají. Není přítom podstatné, zda se vzpomínané události odehrály dávno v minulosti či se jedná o události prakticky současné.

Vzhledem k tomu, že každé z představení s „experty“ je odlišné, nelze sestavit jednoduchý manuál, jak s nimi pracovat. Každá skupina „expertů“ a v ní i každý jedinec má své specifické potřeby, které je potřeba při práci zohlednit. A tak například v již zmíněné inscenaci *Kreuzworträtsel Boxenstopp* museli inscenátoři dodržovat jasná omezení času, kdy mohli zkoušet, aby nijak nenarušili pravidla a zvyky stařenek, žijících v domově důchodců:

„To bylo způsobeno nejen sníženými fyzickými schopnostmi těchto dam, ale i z důvodu, že rozvrh domova důchodců je podstatně nabitější, než si kdo dokáže představit: lehké cvičení, paměťový trénink, odpolední káva, muzicírování, jídlo... a také ochranným charakterem, který tato instituce poskytuje svým obyvatelům.“⁶

Jednou z klíčových a neustále akcentovaných sebedefinic Rimini Protokoll je potřeba vyprávět příběh. Ten hraje prostřednictvím „expertů“ markantní roli v každém projektu. Může se jednat o model, kdy se k tématu vyjadřují zcela kontrastní lidé, jako je tomu v *Kapitálu* (gambler, vězněný finanční podvodník, vysokoškolský profesor a editor Marxova kritického vydání, slepec i mladý levicový aktivista) či je pozornost zaměřena k vnějškově koherentní skupině, kterou můžeme spatřit v inscenaci o vietnamské menšině *Vùng Biền Giói* (Hra o hranicích, 2009). Pro lepší představu, jak takové scénické výpovědi vypadají, může pomoci jedna z promluv, v níž v inscenaci Nguyen Van Loi vzpomíná na válku ve Vietnamu:

„Narodil jsem se roku 1955 v provincii Nghê An při pobřeží. Naše vesnice ležela na klíčové křižovatce tří důležitých vietnamských cest, a byla proto denně bombardována. Všechno, co bylo přes den zničeno, bylo potřeba v noci zase opravit. Pomáhal jsem zasypávat krátery po bombách. Měli jsme také průpravu v první pomoci. Když jsem chodil do vyšších tříd základní školy, trvala mi cesta do školy dost dlouho a měl jsem vždycky strach, protože přes nás denně přelétávaly americké bombardéry a já musel vždycky seskočit a vrhnout se i s kolem do příkopu.“

Říkali mi: ‚Jakmile uvidíš letadlo, neotáčej se, ale jed’ přímo proti němu a rychle se skryj.‘ Vždycky když rodiče viděli kouř z míst, kam dopadly bomby, mysleli si, že jsem mrtvý. Nechtěl jsem chodit do školy, protože jsem se bál bombardování po cestě. Ale rodiče řekli: ‚Po škole stejně budeš vojákem, takže si na to musíš zvyknout.‘ Do armády jsem se přihlásil dobrovolně v sedmnácti letech. V mé jednotce bylo čtyřicet mužů, přitom dvěma třetinám z nás bylo teprve sedmnáct.“⁷

Daniel Wetzel naznačuje, že způsob, jakým od „expertů“ získávají při rešerších informace, se pokaždé výrazně liší:

„U některých lidí je to prostě báječné. Vysvětlíte jim, co vás zajímá, pravděpodobně jim navrhnete smysluplný a přiměřeně rychlý způsob, jak a o čem by mohli mluvit – a oni to prostě udělají. Jiní říkají: ‚zapište přesně to, co řeknu a já se to naučím nazpaměť – a pak se ocitnou v pekle prezentace sebe sama, to když si uvědomí následující fakt: ‚Má vlastní slova, která jsem kdysi vyslovil, nyní znějí jako přednášená literatura.‘ Mezi těmito extrémly se snažíme nacházet techniky, které co nejméně oslabí živost jejich vyprávění. Vlastně je to docela paradoxní struktura.“⁸

¹ Ústřední pojem Rimini Protokoll Experten des Alltags, experti všedního dne, budu používat ve zkrácené podobě „experti“. Jeho řazením do uvozovek zdůrazňuji, že se jedná o divadelní termín, nikoliv o pojem profesní expertízy v širším slova smyslu.

² Název odkazuje na konkrétní jednací sál Bílého domu, kde prezident a Národní bezpečnostní rada řeší podstatné bezpečnostní otázky.

³ BOENISCH, Peter M. Other People Live: Rimini Protokoll and their „Theater of Experts“ *Contemporary Theater Review*, 1.2.2008, Chars. [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_2824.html>.

⁴ MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity. The story of Rimini Protokoll. In DREYSSE, Miriam – MALZACHER, Florian (eds.). *Experts of the everyday. The Theater of Rimini Protokoll*. Alexander Verlag Berlin. 2008, s. 25.

⁵ BOENISCH, P. Op. cit.

⁶ MALZACHER, F. Op. cit., s. 29.

⁷ Úryvek ze scénáře *Vùng Biền Giói*. [online], [cit. 10. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <<http://www.rimini-protokoll.de/materialbox/vung-bien-gioi/1-1-Hraji+Loie.html>>.

⁸ BOENISCH. Op. cit.

Představení Rimini Protokoll nejsou a ani nemohou být formálně dokonalá a především se vůbec nepohybují v parametrech, které jsme zvyklí hodnotit u tradiční činohry. Nelze vyžadovat závěrečnou katarzi, ani jasně formulované režijní stanovisko. To je v díle samozřejmě přítomno, ale jiným způsobem: ve volbě tématu, konkrétních „expertů“, toho, co z jejich výpovědí nakonec zazní na scéně, v jakých vzájemných souvislostech a v jakém pořadí. Otevřené vyznění a heterogenní divadelní jazyk jsou v rukopisu Rimini Protokoll stejně podstatným stavebním elementem, jako vyprávění příběhů. Poměrně zásadní roli hrají veškeré nedokonalosti a chyby, kterých se „experti“ ze samé podstaty věci přirozeně dopouštějí:

„Ve chvíli, kdy protagonisté dílo více znají a jejich výstupy jsou čím dál naučenější a perfektnější (tedy vzdálenější původnímu autentickému vyprávění či akci), ztrácí představení na síle, což je opak oproti tzv. normálnímu divadlu, kde je perfektní a vždy dobře opakovatelný tvar inscenace často vymáhán a ani improvizace herců se nepřipouští. Vymáháno je to, co je stálé, hotové, nacvičené a neměnné. Pokud se v jednotlivých pracích Rimini Protokoll vyskytují chyby, nervozita a výpadky paměti, pak je vše v nejlepším pořádku, protože to znamená, že na scéně stojí skuteční lidé se skutečnými osudy, které se dají vyprávět a předvádět na mnoho různých způsobů, ale vždy jinak a někdy i pokrouceně.“⁹

Za zmínku stojí i sociální a mezilidský aspekt této práce. Při každé možné zmínce Rimini Protokoll opakují, že jejich vztah k „expertům“ je pracovní a profesionální, nikoliv přátelský. „Experti“ podepisují smlouvy a za své výstupy jsou honorováni, bez ohledu na to, že honorář obvykle není důvodem, proč do projektu vstupují. Ačkoliv určitý osobní rozměr této práce tvůrci, jak dodává Kaegi, nepopírají: „Samozřejmě, jsme v kontaktu s experty před představením i po něm, a také v průběhu jednotlivých vystoupení někdy měníme scénář a jejich promluvy. S některými experty jsme se dokonce spřátelili, ovšem vzhledem k tomu, jak neustále cestujeme, je udržování častého kontaktu obtížné.“¹⁰ V témže rozhovoru Kaegi dodává, že Rimini Protokoll nejsou v momentu, kdy volí svá témata ani sociální inženýři, ani záchranný team. Neztotožňují se ani s myšlenkou, že samotný proces rešerší a zkoušení je důležitější než prezentovaný výsledek. Pro Rimini Protokoll je podstatné nalézt správný příběh a pak zkoumat jeho působnost na scéně a vzájemnou interakci mezi jevištěm a hledištěm.

Otázky autentičnosti

Téma autentičnosti je jednou z nejvíce skloňovaných otázek jejich tvůrčí metody. Rimini Protokoll nikdy nevrhli, že na jevišti prezentují autentickou skutečnost. Od počátku své tvorby pracují s faktem, že se jedná o uměleckou výpověď, k níž pouze používají prostředky, které dojem autentičnosti vyvolávají lépe než jiné. Tyto prostředky přinášejí umělecký „rám“, díky němuž se autenticita mění v obraz autenticity, jinak řečeno, stává se autenticitou inscenovanou. Přítomný „expert“ se tak během dokumentárního představení transformuje v maximálně věrnou scénickou realizaci sebe sama. Mezi prostředky, které autentický dojem podporují, patří především zmiňovaná nedokonalost pohybů a promluv, nejistota a chyby, které na jevišti „experti“ vytvářejí. Krom toho hraje nespornou roli i výpovědní hodnota jejich vyprávění. K posílení autentického dojmu se též často pracuje s verifikačními materiály, jako jsou soukromé fotografie, videa, mapy, úřední dokumenty atd.

Zajímavé světlo vnáší do této problematiky moment, kdy je v některém představení „expert“ zastoupen či nahrazen hercem. Z podstaty věci by taková situace neměla být možná, pokud je ona autentická jevištní přítomnost konkrétního „experta“ nenahraditelná. Přesto se ukazuje, že v některých případech je konkrétní člověk nezastupitelným pouze při budování „postavy experta“. Ta by samozřejmě nevznikla bez jeho životního příběhu, zkušeností a způsobu, jak o tom dokáže hovořit. V momentu, kdy je hotová scénická partitura, však může být „expert“ celkem snadno vyměněn za profesionálního herce. Tento model ostatně museli Rimini Protokoll z různých vážných důvodů několikrát použít. V inscenaci *Kreuzworträtsel Boxenstopp* jedna ze starých dam odešla z projektu krátce před premiérou a byla tedy nahrazena herečkou, která se beze změn naučila její roli: „Tato výměna se netajila, ale i tak si jí mnoho diváků nevšimlo, zejména proto, že

Martha Marbo, herečka známá publiku vaudevillů, do projektu zapadla. I jí bylo téměř osmdesát a měla problémy s pohybem (v podstatě byla expertem na stáří tak jako ostatní).“¹¹

Jiným příkladem je *Kapitál*, kde se herec Ulf Mailänder naučil roli vězněného „experta“ Uwe Harkseny na-prosto přesně a se všemi detaily, aby jej, kdykoliv nebude moci opustit vězení, mohl v představení zastoupit: „Už na první zkoušce byl schopen mluvit o Harksenově životě tak dokonale a v první osobě, že si všichni experti myslí, že to byl opravdu on, i když znali skutečné pozadí. Ale na druhé zkoušce začal být herecky nejistý a stále se ptal na věci, jako zda si má nechat na tomto místě ruku v kapse a tak dále. Nikdy se toho úplně nezbavil.“¹² Přestože jsou si tvůrci vědomi, že by bylo možné „experty“ nahradit profesionály, nikdy k tomuto kroku nepřistoupili, pokud je k tomu nedonutily okolnosti. Práci s hercem tak nikdy nezvolili z důvodu tvůrčího posunu či ozvláštnění.

V případě Marthy Marbo v *Kreuzworträtsel Boxenstopp* byla zásadním důvodem, proč inscenace neztratila atmosféru autentičnosti, skutečnost, že sama herečka mohla být jako „expertka“ klidně přizvána od počátku, protože svým věkem a fyziognomií splňovala veškeré požadavky na danou roli. Přesto se její scénická přítomnost držela v rovině re-prezentace, promlouvala totiž předepsaný text, na rozdíl od zbývajících „expertek“, které se neustále nacházely ve fázi sebe-prezentace: „Tyto experimenty (nebo někdy nouzová řešení) s herci anebo jinak nahrazenými experty nejsou problematické pouze pro koncepční puristy: skutečnost, že tisk a veřejnost byli často vyloženě uraženi, ukazuje, jak silně je přání věřit v autenticitu.“¹³

Z uvedeného jasně vyplývá, že pro Rimini Protokoll není podstatná žádná „objektivní pravda“, pokud by taková vůbec existovala. „Expert“ může, teoreticky vzato fabulovat, přikrášlovat či zkruslovat fakta. Vše je v pořádku, jedná-li se o jeho autentickou polohu. Mnohem podstatnější je způsob, jak prezentuje sám sebe a jak tuto „rolí“ hraje navenek. To vše se z diváckého hlediska stává „autentickým obrazem“, který lze bez problémů přijmout, na rozdíl od vědomí, že jeden z „expertů“ je v daném představení nahrazen hercem. I kdyby na první pohled nebyl vidět rozdíl, pouhé vědomí, že je porušena nepsaná dohoda daného žánru, zabraňuje vnímat herečku na stejné rovině jako „experta“ manifestujícího svůj životní příběh. V takovém případě lze pouze hodnotit způsob, jak „autenticky“ dokáže herec danou roli zahrát a jak se bude svým projevem lišit od ostatních „expertů“. V hodnocení viděného je však divák závislý na informacích, kterou mu inscenátoři poskytnou. Pokud by mu zatajili, že před ním vystupuje na místo „experta“ herec, nemusel by to vůbec poznat.

Vědomí autenticity je tedy často pouze otázkou dohody a dobře budovaného zdání: „Autenticita je fiktivní stejně tak, jako je fikce často vtažena do reality.“¹⁴ Divadelní prostředky v tomto případě slouží k tomu, aby realitu přiblížily novým způsobem. Přesto tímto pohybem dochází k její transformaci:

„Uvedení reality jako takové na jevišti ji proměňuje ne tím, že by se dramatizovala, ale že pozornost, která jí je věnována se liší od té každodenní – a tak je tato realita transformována v cosi mezi realitou a divadlem. Tím se narušuje rozdíl mezi realitou a divadlem a zpochybují se naše kategorie reality a fikce, reálného a divadelního.“¹⁵

Ať už se zaměříme na kteroukoliv inscenaci s „experty“, které za dosavadních patnáct let existence Rimini Protokoll vznikly, bez potíží v nich nalezneme všechny zmíněné parametry, stejně jako velmi důsledně vymezené znaky tvůrčího rukopisu. Přesto se nyní zastavíme u jedné, která stylovou a obsahovou čistotu poněkud komplikuje.

Paradox Situation Rooms

Inszenace *Situation Rooms* z roku 2013 přináší proti předchozím projektům zásadní proměnu. Ještě u předchozí inscenace z téhož roku, *Qualitätskontrolle* (Kontrola kvality), je na scéně přítomna handicapovaná žena v kolečkovém křesle a vše probíhá standardním způsobem. *Situation Rooms* se však pokoušejí vytvořit určitou fúzi „divadla expertů“ s interaktivními projekty, které jsou založeny na inscenování diváckého zážitku.

⁹ JIŘIČKA, Lukáš. *Obhajoba divadla v dokumentárním divadle*. [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <<http://www.riminiprotokoll.de/materialbox/vung-bien-gioi/65-1-Obhajoba+divadelnosti.html>>.

¹⁰ JIŘIČKA, Lukáš. Nejsme záchranný team. A2, č. 26, roč. 2010. [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <<http://www.advoika.cz/archiv/2010/26/nejsme-zachranny-tym>>.

¹¹ MALZACHER. Op. cit., s. 34.

¹² Tamtéž, s. 35.

¹³ Tamtéž, s. 37.

¹⁴ Tamtéž, s. 39.

¹⁵ DREYSSE, Miriam. *Theatre and social reality – is there a political theatre today?* [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <<http://www.teaterskolen-efteruddannelsen.dk/1/2007>>.

Toho dosahují díky propojení moderních technologií, charakteru daného města a zdokumentovaných současných či historických problémů spolu s aplikováním určité filozofické či metaforické koncepce.

Takovými projekty jsou například veškeré modifikace modelu *Remote X*¹⁶ (2013), v němž skupina padesáti účastníků prochází městem na základě instrukcí, jako by se nacházeli v počítačové hře a plní úkoly hlasu, který slyší ve sluchátkách. Podobné parametry má projekt *50 Aktenkilometer – Ein begehbares Stasi-Hörspiel* (50 kilometrů akt – Procházka ve Stasi rádiové hře, 2011), kdy za pomoci GPS technologie procházejí aktéři ulicemi Drážďan. Když vstoupí na místo, které nějak souvisí se záznamy z archivů tajné policie, uslyší ve sluchátkách patřičné informace, ať už autentické udavačské telefonní rozhovory, či shrnutá dobová fakta. „Experti“ zde nefigurují, pracuje se s jinou formou budování autenticity. Jedná se o technologicky a logisticky velmi náročné koncepty, jejichž hlavním cílem je maximální vtažení účastníka do děje, překonání jeho role pouhého pozorovatele a hodnotitele. Zájem o velkou míru divákovy aktivizace je patrný po celou dobu existence Rimini Protokoll. Jejich současné projekty navíc stále častěji překračují polohu mnohohlasé inscenace, k níž je nutné zaujmout divácký postoj, ale diváka přímo vtahují do hry.

Projekt *Situation Rooms* z roku 2013 navazuje na předchozí výzkumy, jejichž cílem bylo ověřit funkčnost připravovaného konceptu především po technologické stránce a z hlediska divácké působnosti. K tomu sloužila dílna *Video Walking Venice* (Benátskou videostopou, 2011), o níž její účastnice sděluje:

„První den jsme dostali iPady, které nám měly posloužit jako videokamery. Na daný signál jsme začali všichni najednou natáčet, přičemž jsme se pohybovali po prostoru studia a vyšli i do uličky vedoucí ke stanovišti gondol. Každý si připravil vlastní scénář. [...] Asi po pěti minutách jsme se znovu setkali na jednom místě. Usedli jsme na židle stojící před obrovským zrcadlem a zpívali improvizovanou píseň, načež jsme na znamení vypnuli nahrávání.“¹⁷

Obdobný princip detailního zaznamenání individuální cesty se objevuje i v interaktivním projektu *Outdoors* (Venkem, 2011). Zde s rozdílem, že svou běžnou cestu na zkoušku natáčeli „experti“, členové sboru Hearsong Choir, a diváci na základě sledování obdrženého záznamu tuto trasu následovali až do momentu, kdy vešli do koncertního sálu. Tam zazněly hlasy jejich průvodců ve společném zpěvu. Z těchto experimentů už přímo vychází i koncept *Situation Rooms*, projektu, který se zabývá obchodem se zbraněmi a jejich dopadem na lidský život. Diváci pozorují na tabletech záznam cesty budovou, kterou během zkoušení procházela dvacítká „expertů“ z různých zemí světa. Veškerý pohyb si sami natáčeli a během toho namlouvali své příběhy. V samotném představení už fyzicky nebyli přítomni. Divák, který jejich cestu se všemi detaily opakuje, je může pouze výjimečně zahlédnout na svém tabletu, například když kamera zachytí odraz v zrcadle. Jediné, co z „expertů“ zůstává přítomno je jejich hlas a krátké osobní příběhy, které zaznívají ve sluchátkách.

V porovnání s předchozími projekty jsou *Situation Rooms* technicky mnohem náročnější. Prostor tvoří speciálně postavený objekt, složený z patnácti odlišných, schodišti, chodbami, výtahy a různými dveřmi a vstupy pospojovaných místností, ať se jedná o polní nemocnici, kuchyň, dvorek, zasedací místnost, poušť, hřbitov, střelnici, tovární dílnu či kancelář. Tyto segmenty doplněné o detaily jako je vůně dezinfekce či pohled na povlávající prádlo na šňůře, se vždy týkají konkrétních příběhů „expertů“. Každý prostor se představuje několikrát a vždy ve velmi odlišných kontext. Jejich momentální význam a časovou a prostorovou lokalizaci určuje „expert“ tím, jaké informace divákovi sdělí. Je zřejmé, že prostor zde nepřesahuje parametry konvenční divadelní kulisy. V okamžiku, kdy ztrácí svou unikátnost a neopakovatelnost, stává se pouhým ilustrativním prostředkem.

Každý divák se v průběhu představení postupně detailněji seznámí s polovinou „expertů“, jejichž roli si vždy v daném úseku zahraje. Ty zbylé pouze občas zahlédne na monitoru svého tabletu, společně s údajem o jejich jménu a profesi. Do budovy každý vstupuje vlastním vchodem, jeho cesta vede po jiné dráze a na ní dostává specifické instrukce. Ty již nejsou verbálně sdělovány, jako tomu bylo v *Remote X*, ale lze je vyvodit z pozorného sledování tabletu. Na něm je patrné, co „expert“ právě dělá, a tuto činnost má divák opakovat

v reálném čase, tak jak to vidí na záznamu. V některých případech se na displeji objevují pomocné piktoqramy, upozorňující, kdy je potřeba si lehnout či sebrat určitý předmět. Většinu činností je však nutno odhadnout na základě viděného obrazu a tomu, zda odpovídá reálné divákově pozici, směru či činnosti.

Každý divák tak sice poslouchá jiný příběh a věnuje se vlastním aktivitám, ale velmi často jej příběh a pohyb vede k interakci s ostatními aktéry. Když všichni zaujmou správnou pozici a plní daný úkol, nastává požadované zdvojení obrazu: toho, co vidíme na tabletu a zároveň mezi účastníky. Pak se může stát, že v místnosti, kde se nachází nemocnice, jeden z diváků leží na lůžku, druhý se nad ním sklání a třetí to mimoděčně zahlédne, když poodhrne závěs. Přesto jeden z nich prožívá příběh lékaře z organizace Doktoři bez hranic, druhý vojáka, čekajícího na amputaci nohy a třetí se nachází v pozici válečného fotografa. V mnoha případech je správné načasování zcela zásadní. Mezi účastníky totiž dochází k výrazným součinnostem od podání ruky, přinesení talíře polévky, sundávání kabátu až po navlékání neprůstřelné vesty.

Správná synchronizace jednotlivých aktivit je natolik důležitá, že tahání za provaz v jednom příběhu způsobuje pohled na stoupající vlajku divákovi, který v rámci svého příběhu stojí o patro výš. Jakákoliv chyba, zpomalení, dezorientace či odmítnutí vykonávat zobrazené aktivity, narušuje ostatním celkový obraz a někdy i možnost plnit úkoly vlastní. Těžko lze svlékat kabát člověku, který se na daném místě neobjeví. Díky možnosti pozorovat „ideální“ tvar v nahrávce tak může divák neustále porovnávat, jak moc se od něj vzdaluje reálná podoba představení. Z vlastní divácké zkušenosti mohu poznamenat, že většina účastníků téměř nikdy nebyla na místě, kde měla být, a jen v několika málo případech se stalo, že projevili větší míru aktivity a hravosti, jako například prohrábnutí vlasů a úsměv do zrcátka šatní skříňky, stejně jak to učinil jejich „expert“ (protože toho v tabletu vidíme jako cizí postavu). Předměty, s nimiž je potřeba různým způsobem manipulovat, se mnohokrát na daném místě nenacházely, protože je ostatní účastníci nepřinesli, případně jich byl na místě nadbytek z opačného důvodu. Formální požadavky inscenátorů zcela převýšily reálné možnosti většiny účastníků.

Nejproblematičtější je ovšem v *Situation Rooms* nepřítomná přítomnost „expertů“. Z důvodu složité formální struktury je jejich výpověď omezena na zcela minimální časový úsek trvající jen několik málo minut. Dozvídáme se tak jen základní fakta, není čas ani prostor poznat jejich osobnost, natož se zabývat úvahami, jak je budována jejich „jevištní autenticita“. Přestože se jedná o silné příběhy, dostávají se k nám ve formě, která se příliš neodlišuje od krátké reportáže v televizních zprávách. Tím, že všechny činnosti, které vidíme „experty“ v záznamu provádět, jsou pouze ilustrativní, nedá se jejich dopad ani vzdáleně srovnat s někdejšími prostým a osobně zabarveným verbálním popisem. Divácký prožitek z poslouchaných detailů se pozorováním uměle zrežírovaných činností silně oslabuje, obzvláště když k tomu musí sám divák dělat veškeré požadované přechody a úkoly. Nejpůsobivějšími momenty se tak stávají okamžiky, kdy jsme něčemu schopni přiřadit alespoň částečně „autentickou“ nálepkou, byť v tomto případě by mohla být velmi snadno zpochybnitelná. Taková je například situace, kdy utečenec ze Sýrie v rámci své výpovědi chvíli natáčel svou rodinu, sedící na protějším křesle, a ve výrazu jeho ženy se odrážely silné emoce.

Spolu s tělesnou nepřítomností se touto absencí „dohody o autenticitě“ ztrácí jeden z nejpůsobivějších aspektů „expertských“ inscenací. Ruku v ruce se objevuje pochybnost, zda už se nejedná v konečném důsledku o čistě fiktivní postavy ztvárněné mezinárodním hereckým obsazením. Je nasnadě položit si otázku, zda jsou principy, jimiž Rimini Protokoll od samého počátku definují svou tvorbu, dosud platné. Je těžké hovořit o autenticitě, pokud má „expert“ vyprávět o svém životě a zároveň dodržovat extrémně náročnou choreografii přesunů a akcí, navíc ve zcela umělém prostředí. To ostatně nevzniklo jako u starších inscenací tak, že se vizuálně zhmotnil některý z příznačných detailů¹⁸ či začleněním osobních předmětů¹⁹. V *Situation Rooms* musel scénograf Dominik Huber vytvořit některé místnosti ještě dřív, než byl hotový casting. Celková atmosféra a stylizace prostoru se tak v mnoha případech s realitou silně rozcházel:

„Vybavení tzv. ‚African place‘ odráželo spíš představu režisérů a scénografů a africké technologické zaostalosti: byla vybavena jednou holou žárovkou, osvětlující ponurý interiér s oprýskanými stěnami. [...] V reálné stanici OSN byla klimatizace, zatímco tady byl namontován větrák.“

¹⁶ Např. *Remote Berlin* můžeme volně přeložit jako Berlín na dálkové ovládání.

¹⁷ SMOLARSKA, Zofia. Slepé uličky dokumentárního divadla. *Situation Rooms Rimini Protokoll. Svět a divadlo* 25, 2014, č. 2, s. 78.

¹⁸ Ve *Vùng Biên Giới* se například obraz vietnamské krajinky, za jehož rámem byla zastrčena černobílá fotografie babičky jedné z „expertek“, stal základem scénografie v jedné části představení. Divák tak na scéně viděl originální obraz stejně jako naddimenzované kulisy krajiny a nadživotně velké fotografie rodinných příslušníků.

¹⁹ Osobní výtisky *Kapitálu*, které si na zkoušky dlouho nosil jeden z „expertů“ byly v procesu zkoušení nahrazeny rekvizitami, přesto se stále jednalo o exempláře Marxovy knihy.

Richard si z toho europocentrického designu ‚á la černá Afrika‘ v jisté chvíli začal dělat legraci. Nikdo na to ale nereagoval.“²⁰

V okamžiku, kdy musí „expert“ natáčet na kameru a řešit, jak na nic nezapomenout (natočit kvalitní obraz ze správných úhlů pohledu, přesně kooperovat s ostatními „experty“ a udržet svou výpověď v přesných časových mantinelech), je diskutabilní, co ze samé podstaty „experta všedního dne“ zbývá. V *Situation Rooms* tak de facto naplňují hereckou, nikoliv „expertskou“ roli. Stojí za zvážení, zda by v tomto případě nebylo lepší rozloučit se s „experty“ hned po fázi rešerší a zbytek nechat zahrát (či spíše odchodit a natočit) profesionály. Ideálním divákem zde navíc není ten, kdo chce jako doposud získat prostřednictvím „expertů“ jinou zkušenost s realitou a pluralitou úhlů pohledu. Spíše jím bude zkušený hráč LARPů,²¹ což je interaktivní herní forma, kdy účastníci hrají přidělenou postavu a vzájemně interagují mezi sebou či se svým okolím. Závěrečným a dokreslujícím paradoxem je pak upozornění uvedené v propagačních materiálech: jedná se o ideální festivalové představení. Tím, že v něm nevystupují žádní herci, může být uvedeno kdekoliv, není tak drahé a nehrozí komplikace způsobené lidským faktorem.

Rimini Protokoll se v *Situation Rooms* mimoděčně dostávají na mezní hranici svého tvůrčího výrazu. Tradiční „expertské“ inscenace je již po umělecké stránce příliš nezajímají. Přestože se „expertům“ nevyhýbají úplně, nestojí již v centru jejich pozornosti. Tam se nachází technicky a logisticky náročné interaktivní projekty, v nichž se ve specificky pojatých rolích „expertů“ objevují diváci. Oproti původním „expertům“ s diváky pracují odlišně. Diváci namísto rešerší a rozhovorů dostávají prostor zkoumaný fenomén aktivně fyzicky zakoušet „na vlastní kůži“ a vnímat své bezprostřední reakce a postoje na sdělované příběhy, zadávané úkoly a vědomou či mimoděčnou manipulaci. V případě, že se interaktivní projekty původních „expertů“ zcela nevzdají, jako je tomu v *Remote X*, kde se subjektem zkoumaným v nečekaných perspektivách stává vybrané město a jeho genius loci, hrozí, že se jejich hlavní deviza spočívající ve vyvolání dojmu silné autenticity výrazně zproblematizuje.

V projektu *50 Aktenkilometer* jsou již „experti“ zredukováni jen na zvukovou stopu. Autentický dopad udávkových nahrávek a osobních příběhů je nejsilnější v propojení s konkrétními prostorovými detaily, kde se dané události odehrály. Přesto je díky množství i poměrně vágních a obecných sdělení a především v přenesení akcentu na diváckou aktivitu a snahu o stimulování herní aktivity – zasíláním provokativním SMS na přidělený telefon – autentický dojem celku výrazně zeslaben. Obecnost sdělení a nepravdivost herních situací zde stojí ve výrazné opozici k danostem žánru i jejich roky budovaného divadelního jazyka. U *Situation Rooms* jsou tyto tendence dovedeny ad absurdum. V momentu, kdy se divák nemůže automaticky ztotožnit s autenticitou „experta“, prostoru či vlastního herního prožitku, zůstává pouze dojem efektivity, náročnosti a nákladnosti produkce, která se ve své instantnosti v podstatě vysmívá východiskům, z nichž Rimini Protokoll na počátku své tvůrčí dráhy vyšli. ■

²⁰ Op. cit., s. 79.

²¹ Live Action Role Play.

Použitá literatura

BOENISCH, Peter M. Other People Live: Rimini Protokoll and their „Theater of Experts“. *Contemporary Theater Review*, 1. 2. 2008, Chars. [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_2824.html>.

DREYSSE, Miriam. *Theatre and social reality – is there a political theatre today?* [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu <<http://www.teaterskolen-efteruddannelsen.dk/1/2007>>.

JIŘIČKA, Lukáš. Nejsme záchranný team. *A2*, 26/10. [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejsme-zachranny-tym>>.

JIŘIČKA, Lukáš. *Obhajoba divadla v dokumentárním divadle*. [online],[cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu <<http://www.riminiprotokoll.de/materialbox/vung-bien-gioi/65-1-Obhajoba+divadelnosti.html>>.

MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity. The story of Rimini Protokoll. In DREYSSE, Miriam – MALZACHER Florian (eds.). *Experts of the everyday. The Theater of Rimini Protokoll*. Alexander Verlag Berlin, 2008.

SMOLARSKA, Zofia. Slepé uličky dokumentárního divadla. *Situation Rooms Rimini Protokoll*. *Svět a divadlo* 25, 2014, č. 2.