

Anotace:

Studie *Problematika inscenované autenticity* se zabývá možnostmi, jak pracovat s autenticitou v dokumentárním divadle. Síla autenticity v umění je složitě budovaným konceptem závislým na formě a počtu zprostředkování výchozí mimoumělecké skutečnosti a oscilaci mezi polohami reprezentace a čisté prezentnosti. Čím kratší je pomyslná vzdálenost od diváka ke zprostředkované mimoumělecké skutečnosti, tím je jeho zažívání autenticity silnější. Divák dokonce může nabýt dojmu, že se jedná o přímý výsek či subjekt vnějšího světa namísto uměleckého konstruktů. Práce s efektem autenticity je nejprve demonstrována na tvůrčích strategiích významných představitelů dokumentárního divadla Rimini Protokoll, She She Pop a Christoph Schlingensief. Následně je velmi detailně aplikována na mé vlastní tvůrčí experimenty v rámci divadelní platformy dok.trin, konkrétně pak na projekty *Zpráva o zázraku (Josef Toufar)* a *Neklid (divadelní reportáž)*.

Klíčová slova:

autenticita, dokumentární divadlo, dok.trin, *Zpráva o zázraku (Josef Toufar)*, *Neklid (divadelní reportáž)*

Abstract:

This paper investigates the possibilities in working with authenticity in documentary theatre. The power of authenticity in art is an elaborate concept dependent on the form and number of reproductions of the original extra-artistic reality, as well as oscillation between the poles of representation and pure presence. The shorter the imaginary distance between the audience and the reproduced extra-artistic reality, the stronger is their perception of authenticity. The audience may even get the impression of watching directly an aspect or subject of external world rather than a construct of art. First, I showcase work with the authenticity effect in the creative strategies of important representatives of documentary theatre, viz. Rimini Protokoll, She She Pop, and Christoph Schlingensief. Then I apply it in detail on my own author experiments realized on the *dok.trin* platform, specifically the *Zpráva o zázraku (Josef Toufar)* and *Neklid (divadelní reportáž)* projects.

Key words:

authenticity, documentary theatre, dok.trin platform, *Zpráva o zázraku (Josef Toufar)*, *Neklid (divadelní reportáž)*

Studie je výstupem grantového projektu specifického vysokoškolského výzkumu Divadelní fakulty JAMU v roce 2014.

Barbora Herčíková

Problematika inscenované autenticity

reflexe výzkumu v rámci divadelní platformy dok.trin

Koncept autenticity

V dnešní silně medializované společnosti je stále populárnější nacházet a zveřejňovat poukazy na rozličné formy autenticity. Ta se stává vyhledávaným tématem diskuzí, zároveň i nezanedbatelným pro-

dejním artiklem. O autenticitě se hovoří v různých společenských sférách, ať už se jedná o oblast gastro-nomie, módy, cestovatelských zážitků či umění, ale i informací, jazykových promluv a projevů lidského chování. Lidé si žádají skutečné a bezprostřední prožitky, které jim umožní dotknout se pravdivější formy existence nacházející se mimo okruh běžného, vše prostupujícího zprostředkování. To je v tomto kontextu vnímáno jako automatická redukce původní komplexnosti či minimálně její zkreslení. Autenticita vzbuzuje dojem, že se jedná o cosi vrozeného a přirozeného, na rozdíl od věcí uměle vytvořených. Jako dobře promyšlený koncept tak v diskurzu současné kultury nabývá na stále větším významu. Vnímáme ji jako bod, kde je uchráněna původní realita či originalita od fikce a napodobeniny.

Je však nutné uvědomit si jeden podstatný paradox. Autentické zážitky, informace či umění se k nám nedostávají samy o sobě, ale vždy pouze zprostředkovaně: „Autenticita se proměňuje v kvalitu svého zprostředkování a je tedy podmíněna tím, co se zdá, že popírá.“¹ Ukazuje se, že autentický dojem vyplývá z použití konkrétních technik, které jsou schopny vyvolat žádaný účinek. Tím je představa „přirozenosti, skutečnosti, opravdovosti, originality stejně jako bezprostřednosti či prezentace bezprostředním způsobem.“²

V uměleckém kontextu nevnímáme autenticitu jako ontologickou kategorii, ale jako „fenomén či estetiku, kterou diváci připisují objektům, anebo lidem.“³ Z divadelního hlediska pak tento estetický koncept autenticity hluboce souvisí s postdramatickým divadlem, které přestává pracovat s mimetickou iluzí pojmávanou jako model reálného. Tradiční znakový charakter divadla se proměňuje a „nápodoba se mění na prezentaci, manifestaci, vystavování sebe sama jako soběstačného gesta. [...] Do popředí vystupuje vědomá percepce samotného uměleckého procesu, fascinace materiálním procesem hry, představení, časoprostorové organizace inscenace, ne fiktivním univerzem.“⁴

Na jednu stranu se scénická přítomnost přesouvá od kategorie reprezentace směrem k prezentnosti, zároveň ale reprezentační, a tedy znakový charakter, nadále přetrvává. Performerovo tělo chce být přijato jakožto označující bez označovaného, „samo o sobě a zároveň jako ‚nabízející smysl‘, v logice souvislosti, kterou zároveň ruší.“⁵ O podobném jevu hovoří ve své *Estetice performativity* i Erika Fischer-Lichte: „Akcentováno bývá především napětí, které vzniká mezi fenomenálním tělem představitel, jeho bytím ve světě a ztělesněním postavy.“⁶

Fischer-Lichte tuto podvojnost a často i rozpor ve vnímání fenomenálního a sémiotického těla vnímá jako jeden ze stěžejních rysů divadelního a performančního umění od šedesátých let. U forem dokumentárního divadla, které v různé podobě pracují s konceptem *expertů všedního dne*⁷ se performerovo „bytí ve světě“ a jeho fenomenomenální tělo v rámci divácké recepce akcentuje do té míry, že divák snadno nabývá zdání, že tělo sémiotické, a tedy uměle vytvořená jevištní postava, vůbec neexistuje. Tím, že divák nevnímá (či vnímá jen minimálně) znakový charakter takové jevištní přítomnosti, zesiluje se u něj pocit autenticity. Vzhledem ke společenské poptávce po autentickém je tak sílí popularita dokumentárního divadla zcela pochopitelná. Dojem autentického prožitku, příběhu či setkání je totiž hlavní devizou tohoto žánru a zároveň i jeho základní stavební strukturou. Přesto je dobré zdůraznit slovní spojení *pocit autenticity*. Jak si ukážeme, naše vnímání autenticity je vlastně důsledkem propracovaného inscenačního

¹WEIXLER, Antonius. The Dilettantish Construction of the Extraordinary or the Authenticity of the Artificial. Tracing Strategies for Success in German Popular Entertainment Shows. In FUNK, Wolfgang – GROß, Florian – HUBER, Irmtraud (eds.). *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*. Bielfeld: Transcript Verlag, 2012, s. 10.

²Op. cit., s. 212.

³Tamtéž.

⁴LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková – Elena Diamantová. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2007, s. 124.

⁵Tamtéž.

⁶FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na knáři, 2011, s. 109.

⁷Pojem „expertů všedního dne“ („Experten des Alltags“) přejímám v podobě, jak jej vytvořili a pojmenovali Rimini Protokoll. O „expertech“ podrobněji pojednávám ve své studii *Paradox Rimini Protokoll*, publikované v Akademických studiích DiFa JAMU.

konceptu: „autenticita je tvořena určitými narativními strategiemi, které mají uspokojit divácká očekávání toho, co by autenticita měla představovat.“⁸

Cílem této studie je pojmenovat problém autenticity jako specifického recepčního paradoxu a dotknout se způsobu, jak se promítá do inscenačních strategií předních představitelů současného dokumentárního divadla: skupin Rimini Protokoll, She She Pop a Christopha Schlingensiefela. Následně se zaměřím na reflexi této problematiky z opačné strany, a to z hlediska záměrného režijního budování autentického dojmu. Tuto část práce opřu o vlastní inscenační praxi spojenou s divadelní platformou dok.trin, kde jsem se uměleckému zpracování dokumentárních materiálů, ale i pramenů týkajících se konkrétních osob a vlastních prožitků věnovala v dvojici inscenací: *Zpráva o zázraku* (Josef Toufar) a *Neklid* (divadelní reportáž).

Jak skutečná je skutečnost?

Jakákoliv definice autenticity je, jak již bylo naznačeno, velmi problematická.

„Ontologicky poukazuje na skutečný původ (věcí) a podstatu (já), zatímco ve stejném okamžiku odolává všem pokusům zřetelně rozeznat a vnímat jakýkoli náznak 'čistého' bytí. Epistemologicky může sloužit jako měřítko jak pro radikální sebepoznání (γνώθη σεαυτόν), tak pro přesnost či pravdivost zprostředkované nápodoby. Z etického hlediska byla kategoricky odmítnuta jakožto postrádající význam v našich roztržitých a zlomkovitých časech [...] i oslavována jako maják, který nás vyvede z postmoderního bludiště hroutících se významů, vyčerpaných kategorií identity a podmíněných hodnotových soudů [...]. Autenticita se ukázala jako místo, kde se postmoderní dilemata odehrávají ve všech svých prudkých rozporech.“⁹

Je-li autenticita formou zprostředkování a dopadu na recipienta a jeho očekávání, je podstatné položit si základní otázku: co je vlastně tímto způsobem zprostředkováno? Vztah mezi realitou a její reprezentací se v dějinách myšlení výrazně proměňuje, stejně jako chápání autenticity. Jelikož je naše hledisko úzce spjato s otázkou působení autenticity v dokumentárním divadle, nebudeme se hlouběji zabývat jejími filozofickými definicemi. Podstatné je pro nás hledisko postmoderního myšlení, že existuje „mezera mezi realitou a její symbolickou reprezentací v jazyce, obraze nebo ideji. Realita je tedy nepřístupná nebo spíše vždy již zprostředkovaná.“¹⁰

Problematickou se tak nestává pouze autenticita, ale i samotný pojem reality. Smrtí reality, re-spektive otázkou nakolik skutečná je skutečnost, se v knize *Dokonalý zločin* detailně zabýval francouzský filosof Jean Baudrillard.

„Absence věcí o sobě, fakt, že se nekonají, ale pouze tak vypadají, fakt, že se všechno vytrácí za svým vlastním zdáním, a že tedy nic není samo se sebou identické, na tom je postavena materiální iluze světa. A ona sama v sobě skrývá velké enigma, to ona v nás vyvolává úděs, před nímž se chráníme prostřednictvím formální iluze skutečnosti.“¹¹

⁸WEIXLER, s. 212.

⁹FUNK, Wolfgang – GROß, Florian – HUBER, Irmtraud. Exploring the Empty Plinth. The Aesthetics of Authenticity. In FUNK, Wolfgang – GROß, Florian – HUBER, Irmtraud (eds.). *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*. Bielfeld: Transcript Verlag, 2012, s. 11.

¹⁰Op. cit., s. 10.

¹¹BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Přel. Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum, 2001, s. 11.

Podle Baudrillarda se nacházíme ve světě, kde znaky již nemají žádný vztah k realitě a stávají se čirou simulací. Mezi vybudovanou iluzí a realitou není žádný rozdíl, odlišují se pouze manipulativní praktiky. Přináší tak provokativní tezi, že naše chápání skutečnosti je výsledkem soustavného inscenování:

„Mrtvoly reality se jen tak lehce nezbavíme. V krajní beznaději z ní budeme muset udělat zvláštní atrakci, narežirovat ji na retrospektivní scénu nebo přírodní rezervaci: Realita v přímém přenosu! Navštivte tento podivný svět! Dopřejte si hrůzného mrazení z reálného světa!“¹²

Baudrillardova inscenovaná realita se právě v aspektu své inscenovanosti podobá konceptu autenticity jak o ní v *Žargonu autenticity* pojednává Theodor W. Adorno. Pro Adorna je autenticita paradoxním fenoménem, jejíž těžiště leží v účinku, dojmu, kterým tento důsledek promyšlené konstrukce působí na člověka:

„Žargon [autenticity] režuruje předpojmový, mimetický prvek jazyka, aby dosáhl kýžených účinků. Například ‚výpověď‘ chce namlouvat, že existence toho, kdo promlouvá, je sdílena současně s věcí a propůjčuje jí její vážnost; dává najevo, že bez tohoto přebytku promlouvajícího by už promluva nebyla autentická, čistý ohled výrazu na věc by byl prvotním hříchem. Toto formální stanovisko přeje demagogickým účelům. Člověk znalý žargonu nemusí říkat, co si myslí, nemusí si to dokonce ani myslet: žargon ho toho zproštuje a znehodnocuje myšlenku. Autentické: rozhodující budiž to, že promlouvá celý člověk.“¹³

Podstatným se stává efekt, jeho verifikací je osobní ručení. Není podstatné, co člověk říká, ale jak to působí: „Sugerované a neexistující tajemství se stává veřejným. Pokud je někdo nemá, stačí, aby mluvil, jako by je měl a jako by je neměli ti ostatní.“¹⁴ Adornovy teze lze až překvapivě snadno vztáhnout na poznatky, které máme o dokumentárním divadle s „experty“: není podstatné, zda „expert“ říká pravdu či ne. Jednak neexistuje žádný verifikační nástroj, kterým pravdivost jeho promluvy ověřit, především však divák vnímá zcela jiné aspekty promluvy a scénické přítomnosti: kontext, do něhož je „expert“ zasazen, dojem, který vyvolává a jak autenticky při tom působí. Adornovy teze platí i v případě, kdy je „expert“ přesvědčen že mluví pravdu a divák na základě inscenační stavby nepochybuje o jeho pravdivosti:

„Kdo si stojí za svými slovy tak, jak to ona slova předstírají, vyhýbá se podezření, že dělá to, co v tom okamžiku právě dělá: že mluví pro druhé, a proto, aby jim něco namluvil. Jeho alibi obstarává slovo ‚výpověď‘, zejména když se k ní přidá předá přívlastek ‚pravá‘.“¹⁵

Čeho se tedy autenticita v uměleckém kontextu týká? Je obtížné jednoznačně rozhodnout, zda ji spíše vztahovat k otázkám referenčnosti, strategiím nápodoby či prostředkům vnímání. Spíše než jako stabilní hodnotu ji můžeme chápat jako dynamický proces, který je úzce spjat se subjektivním hodnocením. Přesto v sobě obsahuje parametry, které jí připisují objektivní, obecnější charakter. My se však budeme držet definice, který k ní přistupuje jako k estetickému fenoménu, který divák připisuje viděnému subjektu či objektu a zkoumat, na základě čeho probíhá jeho identifikace s viděným.

U autenticity vnímané v uměleckém kontextu je podstatná dvojice vlastností: fragmentárnost a performativita. Fragmentárnost spočívá: „ve spojování nesourodých prvků, v osobitě koláži, která může

¹²Op. cit., s. 52.

¹³ADORNO, Theodor W. *Žargon autenticity. K německé ideologii*. Přel. Alena Bakešová. Praha: Academia, 2015, s. 12.

¹⁴Op. cit., s. 13.

¹⁵Op. cit., s. 17.

sloužit nad rámec a navzdory esencialismu¹⁶ – a přesto může velmi dobře uplatnit nárok na základní pravdy.¹⁷ Její performativnost pak: „v procesu komunikace, který je realizován v souhře mezi produkcí, estetickým objektem, kontextem a recepcí. Autenticita se v tomto ohledu stává otázkou formy a stylu.“¹⁸ Příhodnou tečkou k uzavření této kapitoly může být věta Floriana Malzachera ze studie o Rimini Protokoll: „Autenticita je fiktivní stejně tak, jako je fikce často vtažena do reality.“¹⁹

Inscenování autenticity

Máme-li uvažovat o tom, jakým způsobem může být inscenována autenticita, či jakými prostředky dojem autenticity vyvolat, je nutné vrátit se k otázce divadelního znaku. Klasická kategorie divadelní sémiotiky nás odkazuje k předpokladu, že prostřednictvím herce, jakožto spolutvůrce jevištní postavy, se k divákovi dostává význam ukrytý v textu, obohacený navíc o režijně-dramaturgickou interpretaci. Veškeré označující, s nímž se na scéně setkáváme, má úzký vztah k označovanému, které se nachází mimo rámec jeviště. Fischer-Lichte upozorňuje na skutečnost, že se vůči tomuto pojetí, které upřednostňuje dramatický text v pozici primárního nositele významu a režiséra, dramatika potažmo výtvarníka jako autority umožňující kýžený význam pochopit, vymezil během avantgardy a experimentů v šedesátých letech výrazně odlišný koncept. Ten řeší problematiku vztahu materiálnosti a sémiotičnosti, účinku a významu.

„Redukce inscenačních prostředků na jejich materiálnost/smyslovost znesnadňuje hercům produkci významů, ale zároveň dává divákům volnost je samostatně dotvářet. Vytváření významů akterů výrazně oslabuje účinek na diváky. Proto estetika účinku po aktérech vyžaduje rezignaci na jakékoli pokusy o utváření významů.“²⁰

Vnímáme-li divadelní autenticitu jako cíleně budovaný účinek na diváky, je zřejmé, že se jedná o týž účinek vnímané materiálnosti a přítomnosti, který popisuje Fischer-Lichte. Je-li záměrem inscenátorů vyvolávat v divácích pocit autenticity spoluprožívané divadelní či performanční události, musí být tradiční forma budování významu a práce s divadelním znakem (i ve formě herecké postavy) v nejvyšší míře oslabena. Přesto není možné hovořit o jejím úplném zrušení. Samotná podstata tvůrčího aktu, kterým orámuje libovolnou mimouměleckou skutečnost, nás vrhá v průběhu představení do zvláštního paradoxu:

„Na jednu stranu se všechny jeho izolované, vynořující se prvky jeví jako desémantizované, diváci je vnímají v jejich specifické materiálnosti a nepovažují je za nositele významu; nespojují je s ostatními prvky ani s jinými kontexty. V tomto smyslu zůstávají neznakové, nevýznamové. Na druhou stranu jsou to právě tyto izolované, ve své materiálnosti vnímané emerzní fenomény, jež ve vnímajících subjektech vyvolávají celou řadu asociací, představ, myšlenek, vzpomínek a pocitů a přinášejí jim možnost usouvztažnit je s ostatními fenomény. Jsou očividně vnímány jako označující, které je možné vztáhnout k nejrůznějším označovaným, zasadit do libovolného kontextu a asociovat s jakýmkoli označovaným, což s sebou nese nebývalou pluralitu možných významů.“²¹

¹⁶Essencialismus je teorie sociálních věd, která tvrdí, že všechny sociální jevy v sobě obsahují přirozené jádro, které je pevně dané.

¹⁷FUNK – GROß – HUBER. Op. cit., s. 13.

¹⁸Tamtéž.

¹⁹MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity. The story of Rimini Protokoll. In DRYESSE Miriam – MALZACHER Florian (eds.). *Experts of the everyday. The Theater of Rimini Protokoll*. Přel. Daniel Belasco Rogers – Ehren Fordyce – Geoffrey Garrison – Mat Hand – Sophia New – Walter Suttcliffe. Berlin: Alexander Verlag, 2008, s. 39.

²⁰FISCHER – LICHTÉ, E. Op. cit., s. 201.

²¹Op. cit., s. 202.

U dokumentárního divadla můžeme vycházet z předpokladu, že se jedná o žánr, který různými způsoby využívá principu „ready made“ k orámování vybraného společenského fenoménu, historické či politické události, problematiky a nebo životního příběhu konkrétní osobnosti. Podstatné je přitom, že „ready made“ je rámem uměleckým a prezentovaným obrazem je mimoumělecká skutečnost. To zásadním způsobem odděluje dokumentární divadlo od např. historické či politické hry, která sice může být mimouměleckou skutečností inspirována, ale jedná se o produkt fikčního světa, kde divák zůstává v sémiotických kategoriích významů, znaků a zprostředkování označovaného. To platí i v případech, kdy se jedná o text poučený postdramatikou, který pracuje s otevřenější dramatickou strukturou. Rozdílnost ve vnímání dokumentárního divadla a obdobně tematicky zaměřeného divadla fikčního není otázkou kvality ani síly jejich diváckého účinku. V případě dokumentárního divadla spočívá v cíleně budované desémantizovanosti. Na místo, které vzniká po vytlačení divadelního znaku, se dostavuje pocit autenticity.

Narušení všech stupňů divadelní reprezentace se u dokumentárního divadla projevuje zesílením účinku a individuálního diváckého prožitku. Toho je docíleno menším počtem zprostředkování. V případě divadla vytvořeného v módu fikčních světů a znakovosti vnímáme zprostředkování trojí: skutečnost – dramatický text, dramatický text – herecká postava, herecká postava – divák. Dokumentární divadlo vždy minimálně jednu formu prostřednictvím vypouští. Činí tak několika způsoby. Ve většině případů vypouští dramatický text, anebo jej využívá jen minimálně. Místo něj herec zprostředkovává dokumentární materiál, který už divák díky vědomí kontextu nechte jako znak vztahující se ke skutečnosti, ale skutečnost samu. Dokumentárním materiálem mohou být nejen různé archivní prameny, tiskoviny, audiovizuální záznamy, ale i zaznamenané výpovědi konkrétních osob, které zorganizovány do funkční dramatické stavby tvoří základ dokumentárního dramatu známého pod pojmem verbatim.

Nahlédneme-li tento model z hlediska diváckého pocitu/prožitku autenticity, jedná se v kontextu dokumentárního divadla o nejmírnější formu. Bez ohledu na to, jak intenzivní emoce mohou v divácích vyvolávat prezentované materiály, díky existenci herce hrajícího roli se stále pohybujeme v intenzivním poli reprezentace. Bez ohledu na genezi scénického textu vzniká pevně zorganizovaný materiál, který může být realizován i v jiných inscenacích, přestože scénická podoba bude vždy odlišná v závislosti na konkrétním režijním a hereckém uchopení. Pokud hovoříme o vztahu k „historické“, „politické“ či „sociální“ hře, má k ní toto ve velké míře pevně vystavěné dokumentární drama jednoznačně nejbližší.

Problém autenticity dokumentárního divadla nespočívá v přítomnosti či absenci fixovaného textu jako takového. Převážná většina dokumentárních produkcí s nějakou formou textovosti pracuje a v mnoha případech jsou scénické promluvy přesně, anebo alespoň rámcově ukotveny. Autentický dojem však silně vzrůstá, je-li možné vnímat přímý vztah sdělovaného textu a jeho zprostředkovatele. Pokud bude mít přímý vztah k popisované události, jedna fáze zprostředkování (v předchozím modelu zastoupená hercem) se automaticky ruší a vzniká přímější model: skutečnost – zprostředkovatel, zprostředkovatel – divák. Tím, že divák pracuje s vědomím, že se zprostředkovatele sdělovaná událost týká, nevnímá jej ve standardním znakovém kódu reprezentace, ale v kódu přítomnosti. Herec hrající přidělenou roli je v tomto případě nahrazen „expertem“, pokud dotyčný jedinec nemá žádné herecké zkušenosti a ani od něj není hraní požadováno, a nebo performerem, který je schopen výrazně tvůrčím způsobem pracovat s osobní zkušeností se zvoleným tématem, nebo se v nějaké míře účastnil tvůrčího procesu, řešerší, sociálního experimentu etc. a s touto zkušeností je schopen pracovat na scéně.

Princip dokumentárního divadla využívajícího „experty všedního dne“ máme detailně zmapován díky inscenacím i teoretickým reflexím skupiny Rimini Protokoll.²² Mezi nejvýraznější představitele performerů v dokumentárním divadle patří německá skupina She She Pop. V jejich případě se jedná o model, v němž se sami tvůrci nacházejí v pozici „expertů“, jelikož objektem (a de facto i subjektem) jejich zkoumání jsou oni sami a témata, která se vztahují k jejich generaci dříve třicátníků, nyní čtyřicátníků. Ideálním příkladem takové inscenační strategie je jejich patrně nejslavnější inscenace *Testament*²³, v níž se performerky (spolu s jedním performerem, jediným mužem uvnitř skupiny) na jevišti setkávají a konfrontují s vlastními otci. Tím, že se jedná o performerky, jsou na rozdíl od „expertů“ Rimini Protokoll She She Pop

²²Viz DREYSSE, Miriam – MALZACHER, Florian (eds.). *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2007.

²³*Testament*. HAU Berlin, prem. 2010, režie She She Pop.

schopny pracovat i s výraznou divadelní zkratkou a znakovým charakterem sdělení. To je například v případě *Testamentu* hra s motivy Shakespearova *Krále Leara*. She She Pop ve svém projevu oscilují mezi přímým sdělováním vlastních prožitků, pocitů a názorů a divadelními výstupy, byť je nutno podotknout, že divadelnost je v jejich případě divadelností performativní, jak o ní píše Fischer-Lichte. Divák si je dobře vědom přítomnosti a materiálnosti jejich fenomenálních těl, i když zrovna hrají postavu (či si spíše hrají s dramatickou postavou). Na scéně totiž nikdy nevystupuje komplexně vystavěná znaková herecká postava, vždy je k ní připojen i osobní komentář a postoj performerů.

Tím, že se v případě She She Pop obě polohy scénické přítomnosti prostupují a nejsou nikdy zcela rozdělitelné, jedná se o jeden z nejsilnějších příkladů inscenované autenticity, který je srovnatelný s divadlem „expertů“ Rimini Protokoll. Dojem autenticity „expertů“ naopak vyvstává z toho, že jsou na scéně sami za sebe, nikdo je nezastupuje a civilně neumělým způsobem sdělují svůj osobní příběh či životní zkušenosti. Veškeré chyby a prohřešky proti klasickému chápání divadelnosti, jako je zapomínání textu, přeřeknutí se, nervozita či fyzická nejistota výsledný autentický dojem maximálně posilují. I v případě She She Pop je hlavním zdrojem autenticity obdobná absence prostředníka u osobních výpovědí. V rámci hereckých vsuvek je podstatné, že přítomnost vždy převažuje nad reprezentací, osobní komentář nad estetickou vybroušeností.

Pro srovnání z hlediska autentického účinku můžeme připomenout inscenaci *Transfer!*²⁴ polského režiséra Jana Klaty. Klata důsledně rozlišuje vstupy „expertů“, pamětníků poválečného dělení Polska, a herců, kteří v silné stylizaci komiksových figurek a rockových hvězd reprezentují Stalina, Roosevelta a Churchilla při Jaltské konferenci. Aniž se v tomto případě jedná o kvalitativní hodnocení, je zřejmé, že dojem autenticity zde ustupuje výraznému režijnímu výkladu a scénickému gestu. Autenticita „expertů“ zde nabývá rozměr zajímavého paradoxu. Výrazná divadelní složka na ni ve smyslu okamžitého kontrastu jasně upozorňuje, z celkového hlediska ji však oslabuje. Režisérova interpretace „malých a velkých“ dějin a politická kritika jsou natolik výrazné, že vstupují do vztahu skutečnost-zprostředkovatel-divák jako další zprostředkující relace. To pocit autenticity, který je závislý na co nejmenším počtu zprostředkování, výrazně oslabuje.

Silná a zřetelně rozeznatelná pozice režiséra ovšem nemusí být z hlediska autentické působnosti pokaždé překážkou. V případě Christopa Schlingensiefela a jeho performativních zásahů do veřejného prostoru se dokonce jedná o nespornou přidanou hodnotu, ať Schlingensiefel pracuje s jakoukoliv sociálně vyloučenou skupinou, kterou přenášá do centra pozornosti a provokuje okamžitou společenskou diskuzi. I když se jedná o jedince se zdravotním postižením, neonacisty či imigranty, nestaví je primárně do role „expertů“, ale performerů existujících v rámci jeho rafinovaného a silně provokativního popkulturního konceptu. Postižený člověk nepřichází o svou intenzivní, autenticky působící přítomnost ani v případě, že se pokouší uspět jako účastník ve fiktivní, mediálně propagované pěvecké soutěži *Freakstars 3000*²⁵ kopírující model soutěží Pop Idol či Superstar. Nehraje fiktivně vystavěnou roli, ale stává se performerem ztvárňujícím sebe sama, pouze se tak děje ve specifických podmínkách. Schlingensiefel se jako režisér nerozpouští ve svém konceptu, ale buď přímo vstupuje do projektu (jako další performer v přiznané roli režiséra), anebo se s projektem viditelně spojuje v následné fázi silných diváckých reakcí, protestů či mediálních komentářů. Plní-li režisér roli aktivního spoluvůdce a jeho osobní participace v rámci představení či konceptu přináší další přímou zkušenost či postoj, linie zprostředkování mimoumělecké skutečnosti se tím neprodukuje. Silný dojem autenticity tak není oslaben ani v případě, že se podobně jako u Schlingensiefela vytváří skutečnost umělá, modelová.

Samozřejmě je nutné neslučovat něčí přítomnost, ať už se jedná o „experta“ či performerů, ve scénickém rámci „ready made“ a jeho existenci samu o sobě. I když vnímáme jedincovo přímé sepětí se sdělovaným tématem, a tedy na nás působí maximální autentičnost jeho těla, promluv, příběhu a zkušeností, vždy se jedná o vědomou (a tedy režijně-dramaturgickou) selekci materiálu a jeho promyšlenou výstavbu. Tím vzniká nesporný tvůrčí akt, který pracuje s diváckým chápáním kontextu a osobním posto-

jem. Zároveň vytýčuje pole (být maximálně otevřené a propustné) možných prožitků, reakcí a interpretací. Divák tak není v průběhu představení konfrontován s reálným subjektem, byť o tom může být bytostně přesvědčen (a tato konfrontace může nastat okamžitě po skončení představení), ale s vystavěnou jevištní postavou.

Na základě tohoto poměrně snadného diváckého zaměnění reálné a jevištní postavy můžeme usuzovat, že nejsilnější pocit autenticity bude v divácích vyvolán v případě, že role prostředníka daného tématu bude zcela vypuštěna. Když tato situace nastane, divák se ocitne ve zdvojené pozici, která v sobě zahrnuje roli aktéra i recipienta. Patrně nejvýraznější experimenty tohoto typu realizují opět Rimini Protokoll. V jejich interaktivních projektech jsou diváci přímo konfrontováni s důmyslným konceptem rámujeícím zkoumaný společenský jev. Míra jejich aktivity i pevného režijního vedení se různí. V projektech jako je model *Remote X*²⁶ například diváci následují pokyny virtuálního hlasu. Ten určuje, kudy procházejí vybraným městem, ale i co vidí a jak se u toho cítí a s čím se jim vnímané vjemy spojují. Tím, že se podřizují takovéto formě vedení, nezůstávají pouze diváky, ale specifickým způsobem se stávají i herci. Autenticita účinku se zdá být maximální, jelikož paradigmatickým uměleckým událostí orámovaná skutečnost putuje od aktéra přímo k divákovi, což je v tomto případě totožný jedinec. Přesto není tato linie přímého zprostředkování tak jednoznačná.

Divák není zasazen do uměleckého rámce, v němž by mohl fungovat jako „expert“ či performer, ale plní pevně danou roli. Nemá určený prostor pro zkoumání vlastních reakcí a není žádané, aby vnášel do hry cokoli nad přidělenou roli v konceptu. Jediná svoboda, která je mu dána, je svoboda nahlížet na „sebe sama“ a své chování v rámci představení a reflektovat přicházející emoce a reakce na nabízené stimuly, případně hodnotit chování ostatních účastníků či reakce z vnějšího světa. Z hlediska výstavby diváckého prožitku autenticity tak zůstáváme na stejné úrovni dvojího zprostředkování skutečnosti jako tomu bylo v případě dokumentárního divadla „expertů“ či performerů. Mimoumělecká skutečnosti jde sice přímo k divákovi, který sleduje své autentické pocity a reakce, ale děje se tak prostřednictvím dominantního, přesně vystavěného konstruktů. Divák tedy nesleduje vlastní reakce na skutečné vjemy, ale na umělecký koncept, který pouze ke skutečnosti svébytným způsobem odkazuje.

Čím méně svobodného prostoru pro neřízený, a tedy autentický prožitek divák v projektu získává, tím je celkový dojem autenticity slabší. Takovým případem je inscenace *Situation Rooms*²⁷, kde se koncept interaktivní hry okamžitě rozpadá, jakmile divák nezvládá či není ochoten plnit veškeré úkoly týkající se jeho pohybu a činnosti, které vidí předehrané „expertem“ na přiděleném tabletu, zatímco ve sluchátcích sluchátkách poslouchá zkratku jeho osobního příběhu. Pokud je pro dojem autenticity potřeba co nejmenšího počtu zprostředkujících vazeb, v případě *Situation Rooms* se jejich počet naopak výrazně navyšuje: divák se v umělých kulisách fungujících jako čistý divadelní znak stává pevně režirovaným „hercem“, pozorujícím prostřednictvím tabletu pevně zrežirovaného „experta“. Ten hovoří o svém vztahu k mimoumělecké skutečnosti, přičemž minimální časový úsek, v němž musí jeho výpověď zazníť, jej zbavuje veškerých detailů atributů autenticky působícího sdělení. Představení se díky množství zprostředkování dostává se na úroveň fikčního tvaru, který ztrácí charakter dokumentárního divadla a má smysl uvažovat o něm pouze jako o méně zdařilém experimentu s diváckou aktivizací.

Je zřejmé, že dokumentární divadlo využívá k vyvolání pocitu autenticity různých inscenačních strategií. Divácká působnost, pocit autenticity i divadelnosti se mění podle toho, která z forem zprostředkování vztahu k mimoumělecké skutečnosti je vypuštěna. Přestože pro všechny tyto projevy používáme zastřešující, byť ne úplně přesný pojem dokumentární divadlo, konkrétní realizace se od sebe budou zásadním způsobem lišit. Na jedné straně spektra se mohou podobat zcela standardnímu fikčnímu představení, na které lze uplatnit klasická hodnotící měřítka, jako je výstavba děje, funkčnost dynamiky a

²⁶ *Remote X*. HAU Berlin, prem. 2013, režie Stefan Kaegi.

²⁷ *Situation Rooms – A multiplayer video piece*. Rimini Apparat and Ruhrtriennale, Schauspielhaus Zürich, SPIELART festival & Münchner Kammerspiele, Perth International Arts Festival, Grande Halle et Parc de la Villette Paris, HAU – Hebbel am Ufer, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main, Onassis Cultural Center-Athens, prem. 2013, režie Helgarda Haugová, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel.

²⁴ *Transfer!* Wrocławski Teatr Współczesny, prem. 2008, režie Jan Klata.

²⁵ *Freakstars 3000*. Viva/Viva plus–Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz, prem. 2002, režie Christoph Schlingensiefel.

gradace, působnost závěrečné katarze, propracovanost postav a je zcela v pořádku uvažovat o hereckých výkonech. Stejně tak budou vznikat projekty, kde o divadelnosti ve smyslu propracované estetiky a iluze nelze hovořit, jelikož nad tradičními divadelními kategoriemi převažuje efekt setkání a performativní události a silně zážitkový charakter. Divadelní estetika a výstavba v těchto případech ustupuje momentálnímu účinku na diváky a jejich pocitu autentického prožitku či vnímání zásahu do veřejného prostoru.

V rámci svého doktorského výzkumu zaměřeného na inscenování autenticity, jsem se rozhodla zkoumat a ověřovat tyto inscenační strategie i z praktické stránky. Jsem totiž přesvědčena, že pro smysluplný praktický experiment tohoto typu (a s ním spojený i další vývoj tohoto žánru) je nezbytné pracovat s výchozí teoretickou premisou a vědomím diskurzu, do něhož režisér či tvůrčí skupina vstupuje. Výsledná inscenace, která v tomto smyslu funguje jako případová studie, naopak přináší pro následnou teoretickou reflexi cenné podněty, které pouhou vnější analýzou cizích projektů nemohou být zachyceny. Právě detailní analýzu procesu, vznikajících problémů a případných proměn konceptu, scénického textu a režijních strategií u dvojice dokumentárních inscenací, které jsem realizovala v rámci své divadelní platformy dok.trin, považuji za druhý podstatný úhel pohledu, kterým mohu přispět k diskuzi o problematice inscenované autenticity. Na tomto místě je důležité podotknout, že experimenty dok.trin doposud nejsou uzavřeny, naopak s každou inscenací přicházejí nové, podstatné podněty k dalšímu výzkumu. Tato studie tedy slouží pouze jako průběžná zpráva. Není ani možné hovořit o jejich kritické reflexi, jelikož jediný ucelený soubor kritických reakcí mám doposud jen na inscenaci *Zpráva o zázraku* (Josef Toufar).

V prvním dokumentárním projektu dok.trin *Antigone vzletem sokolím* jsem se zaměřila na práci s „experty všedního dne“. Podařilo se oslovit čtveřici osmdesátiletých členů Věrné gardy Sokola Brno I, s nimiž jsme vedli obsáhlé rozhovory a kteří byli ve výsledku ochotni vystoupit na scéně. V tomto projektu mě krom samotného seznámení s dokumentárním žánrem zajímala především konfrontace scénické působnosti „expertů“ s čistě divadelní složkou. Tu v našem případě reprezentovala herečka, která měla za úkol sehrát několik fragmentů Sofoklovy *Antigony*. Ta totiž stejně jako osobní příběhy „expertů“ souvisela se zkoumaným tématem pevnosti a pružnosti a mezi oběma typy scénických textů bylo možno vnímat podstatné paralely.²⁸ Ukázalo se, že maximálně působivá přítomnost „expertů“ a velmi silný pocit autenticity, který vyvolávali svými promluvami, nečekanými proměnami nazkoušených pasáží, nespornou živelností svého projevu i charakterem tělesnosti, ve své vitalitě zcela nekorespondující s jejich biologickým věkem, ve výsledném dojmu zcela zastihuje pasáže divadelní. Ty byly skutečně funkční pouze v konceptuální fázi. Jelikož však považuji možnosti čistě „expertských“ inscenací zcela vytěženy samotnými Rimini Protokoll, rozhodla jsem se v následujícím projektu dok.trin zaměřit na možnosti, jak v tomto žánru pracovat s hercem.

Zpráva o zázraku (Josef Toufar)

V inscenaci *Zpráva o zázraku* (Josef Toufar) jsme se s dramaturgyní Alžbětou Michalovou rozhodly zabývat se tématem „čichošťského zázraku“. Výrazná osobnost i pohnuté okolnosti života i mučednictví pátera Josefa Toufara před nás stavěly potenciál silného dramatického příběhu, stejně jako možnost přesahu inscenace k otázkám existenciálním a duchovním. Především se však otevíral prostor vytvořit vlastní politický komentář, a to nejen z hlediska historického. Aniž jsme si toho byly na počátku vědomy, silná vlna zájmu o Josefa Toufara vyvolaná jeho exhumací, pohřbem v Čichošti a zahájením procesu beatifikace jej zařadila do kontextu osobností působících ve veřejném prostoru. V momentu, kdy jsme se s projektem přihlásily na výzvu ProEntrée Centra experimentálního divadla, nebyly tyto především mediální tendence nijak patrné. Dramaturgyně znala knihu Miloše Doležala *Jako bychom dnes zemřít měli*, já měla o tématu jen velmi obecné povědomí. Vzhledem k minimálnímu časovému úseku od podání projektu, vyhlášení výsledků a začátku zkoušení se mohla stát pro nás všechny velmi překvapivá situace, že druhý den zkoušení médií proběhla informace o Toufarově exhumaci a naše premiéra přišla v momentu patrně nejvyššího mediálního zájmu.

Přípravná fáze projektu byla vzhledem k podmínkám výzvy ProEntrée extrémně krátká. Vyhlášení proběhlo v polovině září, od začátku listopadu se mohlo začít zkoušet. To, že jsme vytvořily za necelé dva

měsíce scénář, bylo možné pouze proto, že komplexní rešeršní fázi a shromažďování archivních materiálů za nás již vykonal Miloš Doležal. V jeho knize bylo shromážděno maximum dostupných informací, ať už se jednalo o detailní převyprávění Toufarova osudu, vzpomínky pamětníků na jeho dětství i působení ve farnostech v Zahrádce a v Čichošti. Podstatné bylo i obsáhlé zmapování okolností pohybu křížku, Toufarova zatčení, mučení i následné politické propagandy. Miloš Doležal navíc ve své knize publikoval bohatou přílohu fotografií a archivních pramenů. K dispozici jsme tak měly různé druhy přímých zdrojů, jako výsledkové materiály, výpovědi svědků pohybu křížku, pitevnické protokoly, interní zprávy StB, dopisy prezidentu Gottwaldovi atd. Od počátku jsme se navíc rozhodly s Milošem Doležalem na projektu aktivně spolupracovat.

Druhým mimořádně cenným zdrojem informací a pramenů bylo setkání s Kamilem Činátlem a Čeněkem Pýchou z Ústavu pro studium totalitních režimů, kteří v rámci výzkumu nových didaktických postupů vydali DVD *Historie 1950: Příběhy jednoho zázraku* (Výukové DVD věnované 50. létům 20. století v Československu).²⁹ Největším přínosem společného rozhovoru a následně i materiálů, které jsme díky zmíněnému DVD dostaly k dispozici, bylo rozšíření kontextu dalšího života čichošťského „zázraku“: jak fungovala propaganda a diskuze v 50. letech, co přineslo otevření kauzy investigativním novinářem Jiřím Brabencem v roce 1968 a jak se ke kauze přistupovalo v devadesátých letech. Nejcennější pro nás bylo získání zásadního propagandistického filmu *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*³⁰ a dokumentu *Čichošťský zázrak potřetí*³¹, v němž jsou zachyceny unikátní polistopadové reakce čichošťských pamětníků, včetně jejich osobních komentářů na zmíněný propagandistický film a odpovědi na otázku, zda se jednalo či nejednalo o zázrak. Dalším cenným pohledem byly materiály obohacující motivace příslušníka StB Ladislava Máchy, především o skutečnost, že byl během války vězněn gestapem a držen v cele smrti a informace o kauze týkající se údajného Toufarova doznání k homosexualitě a zneužívání dětí.

Díky přístupu k takto komplexním materiálům a možnosti odborných konzultací jsem získala možnost proniknout do zkoumaného tématu v mimořádně krátkém čase. Těsně před zahájením práci na scénáři jsem navíc viděla v Národním divadle operu Aleše Březiny *Toufar*,³² u které jsem si uvědomila působivost celkového kontextu, do kterého je Toufarův příběh zasazen. V případě Březinovy opery se jedná o politickou snahu zdiskreditovat církev, akcentuje se téma Pastýřského listu a paralela s politicky motivovaným umučením kněze Jana Sarkandera v 17. století. To mě utvrdilo v potřebě hledat i v rámci vlastní inscenace širší přesahový rozměr. Po první konzultaci s Milošem Doležalem jsem se navíc dozvěděla jeho výrazné kritické stanovisko k Březinově opeře, které vytýkal zkeslování materiálů, vytrhávání informací z kontextu (především v otázkách popřevratové „duchovní politiky“) a zcela neodpovídající vystavění postavy Toufara jako „neduživého flandáka“. Bylo zřejmé, že umělecká licence a požadavek historické přesnosti se mohou radikálně rozcházet. Přesto jsem si kladla za cíl pokusit se najít takovou formu zkratky, která obstojí z uměleckého i historického hlediska.

Po úvodních diskuzích jsme se s dramaturgyní shodly na tom, že není možné vytvářet fiktivní dialogy a „situace na motivy“, jelikož je pro nás nepřijatelné s vědomím toho, že se dotýkáme reálného osudu člověka, fabulovat na téma „co asi říkal vyšetřovatel Toufarovi, zatímco jej pátil cigaretou“. Nejfunkčnějším přístupem se ukázalo vytvořit osnovu, do které naskládáme vybrané archivní materiály a následně budeme pracovat na jejich zdivadelnění. Tímto zdivadelněním jsou myšleny škrty, přiřazení replik konkrétním osobám a především cílená práce s kontrastem textů a perspektiv. Ve scénáři nakonec zůstalo pár fiktivních dialogických scén, ale v celkové proporcii jde o zanedbatelný zlomek. Většinou se jednalo o otázky vyšetřovatelů, přičemž Toufar již odpovídá vybranými citacemi z výsledkového protokolu:

MUŽ: Přesně mi popiš, co se stalo 11.12. 1949 při bohoslužbě.

²⁹ Činátl, Kamil – Maha, Jiří – Pýcha, Čeněk. *Historie 1950: Příběhy jednoho zázraku. (Výukové DVD věnované 50. létům 20. století v Československu)* [DVD-ROM]. Ústav pro studium totalitních režimů, Praha, 2014.

³⁰ *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*. Režie Přemysl Freiman, 1950.

³¹ *Čichošťský zázrak potřetí*. Režie Jindřich Polan, 1991.

³² *Toufar*. Národní divadlo Praha, prem. 2013, režie Petr Zelenka.

²⁸ Tento projekt jsem detailně popsala ve studii *Expertů ze Sokola*, která byla součástí výstupů specifického výzkumu, který byl uzavřen v akademickém roce 2014/2015.

TOUFAR: Kázal jsem na téma ‚Uprostřed vás stojí, kterého neznáte.‘

MUŽ: Kdy se stal ten tvůj vykonstruovaný zázrak?

TOUFAR: Já sám jsem zázrak neviděl.

MUŽ: A kdy se stal?

TOUFAR: Při kázání. Ale na začátku se četlo.

MUŽ: Co se četlo?

Pouze jediná scéna je vytvořena volně „na motivy“, byť na základě informací z Doležalovy knihy:

MUŽ: Byl jste obeznámen s předmětem výslechu a upozorněn, abyste vypovídal jen pravdu?

TOUFAR: Ano.

MUŽ: Narozen v Arnolci?

TOUFAR: Ano.

MUŽ: V normální rodině.

TOUFAR: Nejprve práce, pak teprve škola, říkávalo se doma... Rodiče měli hospodu.

MUŽ: Jak to, že jste se tedy stal knězem?

TOUFAR: Bůh mne povolal.

MUŽ: Pravdu!

Většina textů je tedy použita ve formě monologu, ať už v první osobě, jedná-li se o citaci výpovědi či dopisu:

ŽENA: *Jako chlapec si rád hrával na kněze. Vylezl na vykotlanou vrbu, stojící v rohu jejich zahrady, pod kterou shromáždil děti za vsi a cosi jim kázal. Nebo si doma oblékl zástěru jako ornát a předváděl gesta kněze při proměňování. Když každé ráno před vyučováním pásal na stránkách za vsí krávy, zpíval si slova latinské liturgie, kterou se naučil z paměti.*

Často se hovoří ve třetí osobě, pokud jde o fragment některého z oficiálních dokumentů, jako je tomu například v případě doslovného přepisu z již zmíněného propagandistického filmu *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*:

ŽENA: *To jsou fakta o takzvaném zázraku v Čihošti. A to je šňůra, kterou tahal kněz Toufar cy-nicky Krista na oltáři a kterou chtěl tahat prosté a poctivé věřící k nepravostem a zločinům proti vlasti. Jaké jsou však nitky v pozadí? Složitější než mechanismus nehodného služebníka církve Toufara. Složitější a prostému oku neviditelné. Nitky, které způsobily tzv. Zázrak v Čihošti jako začátek velkorysé provokace.*

MUŽ: *Ano! V malé Čihošti se pohne kříž. A jdeme-li po stopě této odporné jarmareční komedie, podíváme-li se kdo to zneužívá takovým hnusným kejklářstvím citů prostých našich věřících občanů, najdeme nakonec špinavou a ničeho se neštítící ruku imperialistů z Wall Streetu a jejich náhončího, Vatikánu. Tak si to páni imperialisté představují! Že stačí zatáhnout za šňůrku, že to*

půjde jako na drátku. Nerozpakovali se znesvětit symbol tak svatý katolickým věřícím. A proč to všechno? Proto člověče, abys ty nemohl v klidu pracovat. Protože tvá práce posiluje tvou vlast. A tu oni nenávidí. Proto jim jde o to zničit mír.

Zařazeny byly i texty čistě formálního charakteru:

TOUFAR: (citace z pitevní zprávy)

pitvající: prof. Hájek

datum 27. 2. 1950

jméno: Zouhal Josef

Prohlídka zevní.

Mrtvola muže asi padesátiletého, 173 cm dlouhá, kostry silné, výživy dobré, svalstva přiměřeně vyvinutého, ztuhlost vyznačena, skvrny mrtvolné světle fialové, na zádech ostrůvkovité. Obličej souměrný, spojivky bledé, rohovky zakalené, zornice stejně široké, dutiny obličejové bez výtoku.

Kůže na obou předloktích, pažích, a na přední straně stehů s podlitinami krevními. Na pravém zápěstí oděrek červenohnědý, zaschlý. Ve střední čáře břicha od výčnělku mečového táhne se 15 cm dlouhá operační rána spojená hedvábnými stehy. V dolní polovině břicha je rána délky 2 cm, z níž vyčnívá gumový dren.

Otevření dutiny břišní.

Rámec, který jsme pro inscenaci zvolili, byla struktura katolické mše. Jednotlivé kapitoly strukturující představení tak nesou názvy: vstupní obřady, kyrie eleison, kázání, příprava eucharistie, eucharistie a poslání na cestu. Liturgické texty jako Agnus Dei, Otčenáš či promluva kněze při proměňování jsou mimo zmíněné otázky či drobné poznámky vyšetřovatelů jedinou výraznější dodanou textovou plochou. Jedná se ovšem o texty, které lze též považovat za relevantní pramen.

K pramenům jsme přistupovaly poměrně svobodně. Nikde nebyly zveřejněny odkazy ani komentáře ke konkrétním textovým plochám,³³ libovolně jsme v nich škrtyly a někdy i slučovaly více zdrojů do jediné promluvy. Tak je tomu například u kompilaci různých zdrojů, řešících podíl vyšetřovatele Ladislava Máchy na Toufarově smrti:

ŽENA: *Soudruhu Klementu Gottwaldovi, prezidentu republiky.*

V Praze, dne 11. října 1951

Vážený soudruhu,

pokládám za svou povinnost informovat tě o případu smrti faráře Toufara, který vystupoval ve známém případě tzv. Čihoštského zázraku jako hlavní viník. Veřejné přelíčení se svého času neuskutečnilo, poněvadž farář Toufar zemřel. Pohřben byl tajně.

MÁCHA: *Jako komunista nechci a nemohu chtít nic jiného, než objektivní pravdu.*

ŽENA: *Ukázalo se, že smrt faráře Toufara nepochybně zaviniil příslušník STB, Ladislav Mácha, který si při výslechu faráře Toufara počínal surově a bitím zapříčinil, že bylo nutno provést operaci faráře Toufara, který byl nemocen na žaludeční vředy.*

³³V programu k opeře *Toufar* tyto reference jsou.

MÁCHA: Pravda je taková, že pro vyšetřování byly vydány dva rozkazy: na počátku vyšetřování byl dán příkaz, aby se s farářem zacházelo slušně. Druhý rozkaz k tvrdému zákroku byl dán po třech týdnech, protože se spěchalo s procesem a výsledek nebyl.

ŽENA V průběhu přešetřování „Číhoštského zázraku“ v současné době bylo zjištěno, že Ladislav Mácha týral Toufara nejenom fyzicky – bitím pendrekem, ale i podáváním přesolených jídel a polévek k vyvolání žízně při současném odpirání pitné vody. K možnému příčinnému vztahu mezi psychickým a fyzickým týráním faráře Toufara Máchou a jeho smrtí byl konzultován odborník z oboru soudního lékařství.

Prvním z výrazných interpretačních zásahů, které vznikly ještě před samotným zkoušením, byla potřeba přiřadit veškeré texty konkrétním osobám. Na začátku jsme uvažovali pouze o třech hercích: Michalu Bumbálkovi, Pavlu Douckovi a Jitce Jackuliak. Michal Bumbálek měl hrát výlučně roli Toufara, Pavel Doucek a Jitka Jackuliak všechny ostatní postavy. Při finalizaci koncepce se ukázalo, že v tak malém počtu herců je scénická realizace nemožná, protože množství postav, v nichž by se střídali Doucek a Jackuliak, by bylo příliš vysoké a bránilo tvořit čitelné divadelní situace. Proto jsme do projektu přizvali ještě dva studenty herectví Tomáše Žilinského a Ondřeje Krause. Ti měli vyplňovat veškeré potřebné textové plochy.

V průběhu zkoušení se s přidělováním textu konkrétním postavám nadále pracovalo. Postupně se ukázalo, že i když to nebyl původní záměr, z různých vyšetřovatelů, které měl hrát Pavel Doucek, se vytvořila jediná postava Ladislava Máchy. Ta se stala natolik výraznou, že už nebylo možné, aby paralelně s Máchou hrál Doucek kohokoliv dalšího. Princip přepínání mezi různými postavami, a to konkrétně postavami vyšetřovatelky, číhoštské holčičky, Toufarovy neteře Marie Pospíšilové a zdravotní sestry zůstal pouze Jitce Jackuliak. Tomáš Žilinský a Ondřej Kraus postupně získali z úvodních „chlapců“ roli Toufarových ministrantů sdělujících divákům názvy kapitol a provázejících je tak strukturou mše-představení. Krom toho též zastávali další potřebné role nezbytné pro rozvíjení příběhu: spolužáků ze školy, svědků zázraku, krav na pastvě, pomocníků při interním vyšetřování Máchy po Toufarově smrti a lékařů, kteří se účastnili Toufarovy operace.

Ukázalo se, že přirozená tendence propojovat různé postavy v jednu, pokud tyto postavy nejsou výrazně kontrastní a hraje je stejný herec, vytvořily podstatnou textovou a kontextuální dynamiku. Přesto ve scénáři zůstala zachována úvodní otevřenost Toufar, Muž, Žena, Chlapec I a Chlapec II umožňující případně obsazení jiným počtem herců či jiné přerozdělení replik. Je ale nesporné, že scénář vznikl ve vzájemném dialogu s dramaturgyní již jako podoba režijní knihy, a tedy se nejedná o zcela svébytný dramatický text.

Jedinou výraznější textovou změnou, která vyplynula až na závěr zkoušení, bylo nevyhnutelné zjednodušení konce. Na počátku jsem se chtěla v mnohem větší míře dotknout „dalšího života“ číhoštského zázraku ideálně až k současnosti a více rozpracovat postavu Máchy po Toufarově smrti, stejně jako rozvinout proměny společenského dialogu o tom, co mohlo způsobit pohyb křížku. Všechny tyto aspekty jsou sice v inscenaci zachovány, ale ve výrazně zredukované, vzájemně se prolínající podobě, jelikož přítomnost dalších rozpracovaných motivických linií by už mohla rozbít poměrně složitou dramatickou strukturu. V polovině zkoušení jsme se s dramaturgyní rozhodly vypustit i postavu fiktivního diváka, babičky, která by na závěr v publiku zcela suverénně prohlásila, že to byl zázrak. Text její promluvy měl být přesnou replikou reálných promluv pamětníků ve zmiňovaném dokumentu *Číhoštský zázrak potřetí*. Hlavním důvodem byla obava, že tento typ interakce by výrazně proměnil vystavěný diskurz interpretační otevřenosti v otázce, co způsobilo pohyb křížku.

Prosbu dramaturgyně nepracovat z etických důvodů s reálnými jmény vyšetřovatelů (jednalo se de facto hlavně o dosud žijícího Máchu) a nahradit je symbolickými přesmyčkami (z Máchy se měl stát Hynek) jsem odmítla, jelikož pracujeme s texty a informacemi archivními a především volně přístupnými a jakékoliv zkreslení jmen by vyvolalo spíše zmatek a nekonzistenci prezentovaných pramenů. Zkreslení vědomé se naopak v drobné míře projevilo v otázce liturgické, kde jsme nahradili originální latinskou promluvu Toufara při proměňování archaicky znějící češtinou.

TOUFAR: Jenž den před tím, než trpěl, vzal chléb do svých svatých a ctihodných rukou a pozdvihnuv oči k nebi (kněz pozdvihuje oči k nebi), k tobě, Bohu, Otcí svému všemohoucímu, díky tobě čině, požehnal (kněz žehná chléb), rozlomil a dal učedníkům svým, řka: Vezměte a jezte z toho všichni, neboť toto jest tělo mé. (Kněz pokleká, aby uctil proměněnou hostii a pozdvihuje ji pak, aby i lid se poklonil. Potom běře do rukou kalich s vínem a pokračuje) Podobným způsobem, když bylo po večeri, bera i tento přeslavný kalich do svých svatých a ctihodných rukou, zase tobě díky čině, požehnal (žehná kalich) a dal učedníkům svým, řka: Vezměte a pijte z toho všichni, neboť toto jest Kalich Krve mé, nové a věčné úmluvy - tajemství víry - které za vás a za mnohé vylita bude na odpuštění hříchů. (kněz pokleká, pozdvihuje)

Už ze samotné formy, jakou byl vystavěn scénář, bylo zřejmé, že inscenačním klíčem bude prolínání časově i prostorově odlišných situací, které lze identifikovat jako Toufarovu poslední mši před uvězněním (stejně tak by se mohlo jednat o Silvestr 1949 a nebo předsmrtnou halucinaci) a paralelně probíhající fáze výslechu s odbočkami reflektujícími jeho dětství a studium. V poslední třetině, která se odehrává po Toufarově smrti, se obě linie sjednotí a řeší se téma pokusu Ladislava Máchy o obhajobu a zbavení se politické odpovědnosti. V úplném závěru se děj vrací k Toufarově pitvě a následně k okamžiku jeho smrti. Nejedná se o dramaturgickou nejednotnost v opakování Toufarova skonu, ale o dvojitý pohled na stejnou událost. V prvním případě jde o smrt zmučeného člověka v průběhu vyšetřování, která vede k dalšímu politickému vývoji, v druhém případě o návrat základní otázky, co považujeme za pointu celé kauzy. Tou je rozhodnutí nepovažovat za číhoštský zázrak pohyb křížku (tento moment se v inscenaci záměrně neukazuje, jelikož by vedl k nevyhnutelnému přiklonění se k jednomu z navržených řešení), ale samotného Josefa Toufara a jeho vědomou životní cestu.³⁴

Potřeba časoprostorového prolínání se transformovala i do scénografické podoby, platné pro oba stěžejní kódy: prostor bylo možno číst díky kombinaci kovové stoličky, lavic, drátěnek z postelí, lina a reflektoru jako stylizovanou výslechovou místnost, scénické uspořádání však jednoznačně evokovalo kostel. Železné drátěné postele tvořily trojboký oltář, štafle kazatelnu, lino zasahovalo až do uličky uprostřed diváků, obdobně jako je tomu v případě středověkého kostelního koberce. Tento pohyb divadelního znaku se vztahoval i na rekvizity. Nejvýraznější z nich byl kravský zvon, který sloužil jako kostelní zvon, znak pro krávy na pastvě, kalich a zvon při proměňování a umíráček. Druhou podstatnou rekvizitou byl provázek natažený od vstupu divadla až k oltáři. Zároveň se z něj intenzivně, ale bez výsledků pokoušela cosi umotat vyšetřovatelka, která k tomu byla na začátku nonverbálně vyzvána Máchou. Funkce provázku byla osvětlena až v pasáži citující film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, kde je šňůra, za kterou tahal Toufar při kázání demonstrována jako důkaz jeho podvodu s křížkem.

Asi nejvýraznější inscenační interpretací bylo pojetí figury Toufara. Velký vliv sehrálo již obsazení Toufarovi fyzicky zcela nepodobného Michala Bumbálka. Mimo ambici ukázat i Toufarovu stránku „veselého vesnického kluka od krav“ (akcentovanou i Milošem Doležalem) totiž v naší inscenaci od počátku převládá téma Toufara mučedníka, který ve znakovém kódu evokuje postavu Krista. K tomu naopak Bumbálkova fyziognomie přispívá velmi dobře. Scénicky pak kristovskou paralelu podtrhuje obraz Toufarova mučení pojatý jako ukřižování³⁵ a dopis Marie Pospíšilové prezidentu Gottwaldovi, který je inscenován jako pieta. Navíc je před samotným závěrem Toufar v naší inscenaci Toufar pronáší repliku: „Otče, odpusť jim, neboť nevědí, co činí.“

Inscenace *Zpráva o zázraku (Josef Toufar)* získala překvapivé množství kladných reakcí. Byla prezentována v rámci divadelní sekce Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava, jako součást Roku smíření byla uvedena 17. 11. 2015 v bývalé kapli káznice na Cejlu a stala se součástí celove-

³⁴To je ve scénickém provedení podtrženo akcentací stěžejní věty: „Uprostřed vás stojí, kterého neznáte.“ Při každém vyslovení této repliky se všichni herci na okamžik zastavili a podívali do diváků. Tato akce byla posílena jemným světelným probliknutím.

³⁵Ve scéně parafrázující film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* se při tahání za šňůru hýbe na oltář ukřižovaný Toufar.

černího toufarovského dokumentu Miloše Doležala a Romana Vávry *Jako bychom dnes zemřít měli*³⁶. Navíc obdržela dva hlasy v anketě Divadelních novin. Z hlediska vlastního výzkumu se však ukázalo, že její působnost leží především ve způsobu divadelního uchopení silného tématu a funguje de facto jako post-dramatikou poučená historická hra. Herci nepřesahují pole reprezentace a dojem autenticity je zde minimální. Je zaznamenatelný pouze v kontextu dalších uměleckých uchopení Toufarova příběhu, jako je tomu například ve filmu *In nomine patris*³⁷ pracující s čirou fabulací.

Pro další projekt doktrin se tak otevřela stěžejní otázka: jak se výrazněji dobrat scénického dojmu autenticity. Primárním krokem bylo rozhodnutí narušit toufarovský „divadelní“ model. Při úvaze nad možným návratem k modelu práce s „experty“ jsem přemýšlela nad tím, co je hlavním zdrojem scénické dynamiky „divadla expertů“ a jak propojit osobní otisk „experta“ větší mírou performativitou. Prakticky to znamená pasovat vybrané jedince (herce či performery) do pozice „expertů“ a s nimi od počátku zkoumat a realizovat zvolené téma. Jelikož už nebylo z časových důvodů možné zapojit oslovené herce do výzkumné fáze dalšího projektu,³⁸ ukázalo se, že jediným aktivně zapojeným „expertem“ v tomto projektu mohu být já sama jako režisérka: pokud budu v maximální míře zpracovávat nejen získané informace, ale i veškeré osobní materiály a vědomě reflektovat své zapojení do procesu vzniku i celkového projektu, nebude „divadelní zcizení“ tak silné, jako v případě *Zprávy o zázraku*.

Neklid (divadelní reportáž)

V prvotní fázi hledání tématu mě zajímalo především tvůrčí propojení dokumentárního divadla a divadelního eseje. V této dynamice spatřuji jednu z cest, jak žánr dokumentárního divadla osvobodit od častého modelu politických rekonstrukcí či „arteterapeutických“ (namísto divadelních) výpovědí sociálně vyloučených skupin. Věděla jsem, že mě zajímá téma řádu a jeho dvojlomné role v lidském životě i naší společnosti: řádu ve smyslu série pravidel, příkazů a zákazů, které zásadní měrou normují chování a omezují svobodu, včetně různých bizarních nařízení, která pozvolna přestáváme vnímat. Na druhou stranu je tu ale i řád jako záchrana v postmoderní neukotvenosti, léčebná struktura umožňující dezorientovanému či vyhořelému jedinci zapojit se do společnosti.

Konkrétní obsahové naplnění přinesla dramaturgyně Alžběta Michalová v působivém, skutečném příběhu mentálně postiženého muže Ivana Kaliáše, o jehož životě, umírání v izolaci a překvapivém uzdravení díky staničnímu ošetřovateli Janu Uhlířovi se dozvěděla z reportáže Petra Třešňáka *Dobrodružství v pavilonu č. 14*,³⁹ publikované 28. 8. 2011 v týdeníku Respekt. Tato reportáž, za kterou Třešňák obdržel celoevropskou novinářskou cenu v kategorii zdravotnictví, byla po několika letech v online verzi zpřístupněna k volnému přečtení.⁴⁰ Paralelně s příběhem Ivana Kaliáše nabídla dramaturgyně zrcadlové téma druhého psychiatrického pacienta, básníka Ivana Blatného. Prvotní koncept s pracovním názvem *Ivánek* se měl zabývat životem v psychiatrické léčebně u dvou mužů s odlišnou diagnózou. U příběhu Ivana Kaliáše se vzhledem k silné formě mentální retardace nedalo uvažovat o jeho vlastní reflexi a přímé spolupráci, ale nabízela se možnost zkontaktovat zmíněného ošetřovatele a další personál, který Ivana znal a získat od nich autentické prameny. U Ivana Blatného se dalo vycházet z knihy *Básník* Martina Reinera, ale především z Blatného básní, které umožňují reflektovat život v léčebně zevnitř a vnést do inscenace subjektivní dojem. V prostoru, v němž se střetávají tyto silné životní příběhy se mělo otevřít a pojmenovat i zmíněné esejistické téma řádu.

³⁶*Jako bychom dnes zemřít měli*. Režie Roman Vávra, 2016.

³⁷*In nomine patris*. Režie Jaromír Polišenský, 2005.

³⁸Tato klíčová koncepční úvaha přišla až delší dobu po podání projektu, jehož prvotní kontury ještě výrazně připomínaly model *Zprávy o zázraku*.

³⁹TŘEŠŇÁK, Petr. *Dobrodružství v pavilonu č. 14*. *Respekt* [online], 28. srpna 2011 [cit. 18. ledna 2016]. Dostupné na internetu: <<http://www.respekt.cz/tydenik/2011/35/dobrodruzstvi-v-pavilonu-c-14>>.

⁴⁰V průběhu práce na inscenaci byl volný přístup k čtení článku opět zrušen a nyní ke k dispozici pouze předplatitelům Respektu.

Prvním nevyhnutelným krokem bylo zkontaktování bohnického staničního ošetřovatele Jana Uhlíře. Po zaslání dopisu, v němž jsem celý projek podrobně vylíčila, svolil Jan Uhlíř k telefonickému rozhovoru a navrhl osobní setkání. Tato schůzka v zásadní míře určila další vývoj projektu. Ukázalo se, že se jedná o charismatického, komunikativního muže, který je schopen spontánně a zábavnou, sugestivní formou líčit detaily nejen z Ivanova života, ale i historiky týkající se dalších pacientů a chodu oddělení. Přestože si neměl představit, že by se mohlo jednat o divadelně uchopitelné téma, byl ochoten se mnou na projektu nadále spolupracovat. Nevadilo mu nahrávání rozhovoru, navíc jsme se dohodli, že mi poskytne různé materiály, které k Ivanově případu nashromáždil. Zcela zásadním krokem pak byla jeho nabídka, že bych směla osobně navštívit oddělení a vidět jeho chod v praxi. Tuto nebyvalou vstřícnost jsem se rozhodla plně využít.

S dramaturgyní jsme se dohodly, že kvůli nutnosti vést rozhovory v co nejosobnějším a navíc neformálním duchu a díky nečekané možnosti mého pobytu na oddělení se budu se rešeršní fází projektu věnovat sama a Alžběta následně převede sebraný materiál do podoby scénáře. Mimo plánu nahrávat s Janem Uhlířem rozhovory týkající se Ivana, samoty a řádu oddělení jsem se rozhodla detailně zaznamenávat i své vlastní dojmy, pocity a komentáře z našich setkání a především z návštěvy v pavilonu. K tomu jsem plánovala připojit maximum archivních materiálů, které od Jana Uhlíře získám. Chybějící subjektivní komentář pacienta, který mi nemohl dát Ivan Kaliáš ani Ivan Blatný, jsem nahradila rozhovorem s kamarádem, který byl mnohokrát hospitalizován po pokusech o sebevraždu na uzavřeném oddělení v Černovicích. Jelikož se navíc jednalo o aktivního literáta, předpokládala jsem, že bude schopen přesně formulovat myšlenky a navíc přidat kontext týkající se literární tvorby za zdi léčebny.

Už první setkání s Janem Uhlířem přineslo velmi důležité informace. V první řadě se jednalo o shrnutí Ivanova případu: narodil se mentálně postižené matce, otec byl neznámý, po narození mu byla diagnostikována mentální retardace a poté, co byla matka zbavena rodičovských práv, byl Ivan umístěn do kojeneckého ústavu a následně do dětské psychiatrické léčebny. Jeho stav se nezlepšoval, navíc se u něj projevovalo agresivní chování. Po dosažení dospělosti byl přemístěn do Bohnic. Vzhledem k agresivnímu chování se následně dostal do pavilonu pro neklidné pacienty, kde byl umístěn v síťovém lůžku. Po zrušení síťových lůžek se jeho stav nadále zhoršoval. Pojídal nestravitelné předměty, napadal personál a pacienty a byl nebezpečný sobě i okolí. Poté, co málem zabil jiného pacienta, byl přesunut do izolace. Izolace jeho stav zhoršila do té míry, že se Ivan dostal na pokraj smrti. V ten moment se Jan Uhlíř rozhodl do případu radikálně zasáhnout. Usoudil, že Ivanův stav je vyvolán nedostatkem podnětů a izolací a různě neortodoxními metodami jej začal opětovně socializovat. Díky následné aktivitě personálu se Ivanova sociální deprivace zmírnila do té míry, že přestal být agresivní. Nakonec mohl opětovně pobývat s ostatními pacienty na denní místnosti. Stav neklidu a agresivity nakonec zcela vymizely a Ivan mohl Bohnice opustit a odejít do chráněného bydlení.

Role Jana Uhlíře byla v Ivanově případě nesporná a z jistého pohledu ještě působivější: ošetřovatel, který je schopen i v prostředí alarmujícího stavu současné české psychiatrie po třiceti letech praxe bez známek rezignace či vyhoření nacházet citlivý a osobní vztah k pacientům, čímž zásadně zlepšuje kvalitu jejich života v léčebně. Ze způsobu, jakým hovořil i o dalších pacientech vyplynulo, že se v Ivanově případě nejednalo o náhodu. Jan Uhlíř působil dojmem člověka, co má pacienty hluboce rád. Tím, že vystupoval i jako tvrdý kritik současného stavu psychiatrie, který je zároveň schopen přesně formulovat podněty k jejímu zlepšení, otevřel zároveň možnost zabývat se v inscenaci i podstatným společenským kontextem. Vzhledem k Janově ochotě na projektu aktivně spolupracovat jsem se okamžitě rozhodla nevnímat jej pouze jako odborného poradce a zdroj informací a materiálů, ale zahrnout jej do inscenace jako další podstatný subjekt. To z hlediska práce s inscenováním autenticity přineslo zajímavý problém: jakým způsobem na jevišti vytvořit postavu konkrétního, žijícího člověka, aniž by jako „expert“ vystoupil v roli sebe sama.

Další klíčové zjištění bylo, že je Ivan Kaliáš již několik let po smrti. V domově následné péče zemřel na selhání srdce, což je u takovéto formy postižení vzhledem k neustálému přetěžování organismu poměrně přirozený jev i u mladých lidí. Pro náš projekt to znamenalo, že již nebude možné Ivana osobně navštívit, zároveň to však z Janova pohledu nabízelo větší svobodu v práci s materiály, které jsou pochopitelně velmi citlivého charakteru. Důvodem je skutečnost, že zesnulý pacient již nemůže být nahlížením do lékařských zpráv poškozen. Přesto bylo nesporné, že vstupujeme do sféry, která vyžaduje maximální míru etické citlivosti a empatie. I možnost stáže na oddělení získala zcela neformální charakter. Dohodli jsme se, že se budu moci zúčastnit dění jako reálná stážistka. Tento typ stáží studentů zdravotních škol a soci-

ální práce je na oddělení běžný. To mi umožnilo získat pro projekt zcela unikátní a nepřenositelnou zkušenost a tím i požadovaný rozměr osobní zaangażovanosti ve zkoumaném tématu.

Další fáze výzkumu probíhala ve formě tří ranních směn na oddělení a jednoho pobytu v přijímací kanceláři. Paralelně s tím jsem absolvovala tři několikahodinové rozhovory s Janem Uhlířem a vyměnili jsme si velké množství e-mailů. Dostala jsem množství fotografií, krátkých videozáznamů, interních směrnic a prezentací určených pro zdravotnický personál, které si Jan Uhlíř na základě Ivanova případu připravil. Prošel se mnou Ivanovu lékařskou zprávou a ukázal i určité byrokratické paradoxy, týkající se staničních sester. Náš vzájemný vztah se postupně prohluboval a získával výrazně osobní charakter. Stejně jako Jan Uhlíř hovořil o stále osobnějších tématech, já jsem postupně ztrácela profesionální odstup a cítila stále větší potřebu zahrnout do inscenace i tuto rovinu. Silně jsem zvažovala variantu, že budu v inscenaci sama vystupovat.

Surový materiál, který jsem získala z přeepsaných rozhovorů, měl následující charakter:

BH: A jak jste komunikovali s Ivanem?

JU: Ono to moc nešlo, ale naučíte se to. [...] Jak mu řeknete co chcete... Slovy to nejde. Už při oblékání, tam to zjistíte hned. Vždycky když je někdo nesoběstačnej, jak byste to udělala? Tenhle je nejhorší a ještě je u toho agresivní, většinou někoho plácne. On neuměl nic jinýho. Když nevěděš, co se s ním děje, tak někoho plácnu. Tak ho půjdeme obléknout všichni a nejrychleji, jak to dokážeme. Takže ho budeme držet, aby nebouchal a dáme na něj tričko, trenky, kalhoty, ponožky a hotovo. Když to budete dělat dalších dvacet let, tak se sám už nikdy neoblíkně. Takže dobrý je vzít to tričko a zkusit to. Když je vykoupanej, tak ho utřete, on vás mezitím bouchne do zad a bude se u toho tlemit. On se radoval Ivan, ten přízrak se radoval. Tak mu podáte to tričko a když nebude dělat nic, tak mu ho obléknete. Ale většinou si ho vezme a začne ho na sebe různě štelovat. A podle toho mu pomůžete a nebo mu nepomůžete, ale je dobré ho co nejdříve nechat, aby to udělal sám.⁴¹

Pro porovnání přidávám fragment z posledního rozhovoru:

BH: Jak vnímáte samotu? Lidí tady? Vaší?

JU: Já jsem žil normálně v rodině. S manželkou, se synem. Měli jsme příbuzný, známý. V tom věku, kdy jsem to prožíval, tak jsem to i potřeboval. To si myslím, že bych asi sám nemohl být. Žil jsem jako běžnej člověk, v rodině a řešil jsem všechny věci, který se kolem toho řešej. Intenzivně, dobře, pečlivě. Pak se to ukončilo, já jsem se rozvedl. Teď, v tomhle věku, mně bylo padesát, teď jako by to k tomu už patřilo. Užil jsem si toho všeho všeho až do sytosti. Taky se mi zdá, že jsem už nějak ztratil důvěru v lidi. Člověk neudělá nic pro toho druhýho než sám pro sebe. Někdo říká, že je to tak správný. Teď mně to tak přišlo, tak to tak беру.

Spíš si všímám, že lidi tady sami být nechtěj, nemůžou si to vybrat jako já. Já si můžu vybrat co chci. Když budu chtít být v pětičlenné rodině, tak v ní můžu být. Když ne, tak ne. Ale oni jsou postavený do jediný možnost. Nikdo se jich neptá, jestli to tak chtějí nebo ne. Já když budu chtít, tak se zejtra ožením. Oni jsou sami. O to se skoro nikdo nestará. Nějaká samota není diagnóza.

Charakter mých vlastních postřehů byl následující:

zvoním, dostávám klíče od šatny, jdu se převléknout do prvního patra – netuším, jakou velikost uniformy, střefuji se až na druhý pokus

na schodech se mě ptá žena „kruh?“ „ano, dnes poprvé“ „Tady? Tak to vás lituju...“

řád... v sedm hodin se všichni ošetřovatelé sejdou v sesterně – základní instrukce -

nahý muž (pozn. Pavlík) se ptá, kdy se bude koupat

všude se zamyká klíčem, stále se zamyká

zamyká se i koupelna, aby se nechodili koupat samovolně

erární oblečení je ve dvou skladech

Petr pořád chce bundu, jiné kalhoty, mikinu, stále odemykat a zamykat jeho skříňku – v ní má pytel s oblečením, částečně špinavým a ošklivou barbinu bez oblečení -

všichni řeší kalhoty, mikiny, pásky – nemají, někdo jim to vzal, chtějí si půjčovat od jiného...

ráno se chodí budít – některým se velmi špatně vstává, kdo by se divil s takovým množstvím léků – budí se na etapy – chodí do koupelny – každý se nemyje – asi je nějaký interval, jak často

na posteli se těžce budí smutný hezký muž, schizofrenik, který zabil oba rodiče⁴²

Odlišná forma osobní reflexe:

Jan neopouští Bohnice. Bydlí v areálu. I to je jakýsi tradiční řád. Do práce chodí parkem, u kostela požádá místní svaté reliéfy o ochranu. Ale nemodlí se, otázky víry má specifické. Jan je člověk, co řeší přítomnost a minulost. Nejen svou, ale obecně. Zajímají jej Němci, odsun, křivdy, vlastní rodinná historie. Zajímá jej antika i pravěk. Hledá. Řeší i svou vlastní minulost. Dva rozvody, co jsou stále přítomny, v tolika narážkách. I vědomí, že cokoliv plánovat, je naivita a nesmysl. Čte Voltairova Candida, s trpkým úsměvem: „Tohle jste Barbaro celá Vy“. Muž, co je zvyklý, že o věci přichází. Ale toto je hlubší, skrytá rovina. Nad tím jsou vysoká patra optimismu. Do mailu mi nedávno napsal, že život je radost. Snaží se udržet si ji. I tím, že leccos vytěšňuje. Ale nahlíží věci napřímo. I skutečnost svých bez příčiny ochrnujících nohou. Jan má obavu z žen. Možná nedůvěru, možná jakousi stopku „po tom všem“. Dokonce to jednou sám zmínil.

Se sílící osobní zkušeností jsem nabyla přesvědčení, že musíme zásadním způsobem proměnit výchozí koncept. Dopad mého osobního poržitku, množství archivního materiálu a pronikání do životních příběhů Ivana Kaliáše a Jana Uhlíře, stejně jako možnost práce se subtilními materiály zcela osobního charakteru mi připadaly natolik působivé a plné potenciálu pro práci s autenticitou, že pouze literárně zprostředkovaný příběh Ivana Blatného v daném kontextu vyzníval jako zbytečně intelektuální konstrukt. Navíc se Blatný ve světle udělení ceny Magnesie Litery pro Martina Rainera stal velmi exponovaným autorem a získala jsem obavu, že by tato volba mohla být vnímána i jako forma mediálního kalkulu. Nechtěla jsem umenšovat Blatného příběh na pouhý mediální magnet, ani snižovat cenu bohnické linie úvahou, že bez mediálního magnetu nebude divácky zajímavá. Navíc jsem se obávala, abychom ve výsledku nezopakovali stejný model, jaký jsme využili ve Zprávě o zázraku. Po bouřlivých diskuzích s dramaturgyní jsem nakonec prosadila cestu k výraznější performativitě celkového tvaru a úplné opouštění linie Ivana Blatného.

Prvním úkolem po změně konceptu bylo pojmenovat téma inscenace a najít v čem leží její přesah. Nakonec jsme si za stěžejní téma pojmenovaly otázku samoty, která je dle Janových slov nejzásadnějším problémem jejich pacientů. Kvůli samotě a izolaci málem Ivan zemřel a dobrovolná samota prostupuje i

⁴¹První rozhovor s Janem Uhlířem z 26. března 2015.

⁴²Postřehy z prvního dne na oddělení.

osobní příběh Jana Uhlíře. Téma samoty výrazně zaznívalo i v rozhovoru se zmíněným kamarádem, který byl hospitalizován na uzavřeném oddělení:

BH: Nad čím jsi přemýšlel? Přemýšlel jsi nad světem venku, nebo jsi byl ve své vlastní hlavě? Nebo se člověk postupně vyprázdňuje tak, že nepřemýšlí vůbec o ničem?

XX: Já jsem měl dost velký návaly smutku. Já jsem tam často plakal. Zároveň to pro mě bylo intimní a nechtěl jsem, aby to někdo viděl, takže můžeme říct, že jsem tam plakal tajně. Měl jsem prožitek takové skoro kosmické samoty. To jsem nikdy předtím ani potom nezažil. Absolutní opuštěnost. Jako kdyby člověk byl sám a pak už nebyl nikdo. Jako kdyby nebylo ke komu a k čemu se vztahovat. To je samozřejmě do určité míry navázáno na životní příběh každého, kdo tam je. Ale nesmírně intenzivním způsobem to podněcuje to prostředí. Samota je v nás všech neustále potenciálně přítomná. Ale nikdy jsem nezažil, že by ji něco tak intenzivně stimulovalo, jako toto prostředí.

Můj osobní prožitek samoty plynoucí do značné míry i z hlubokého pronikání do tématu včetně silícího emocionálního vztahu k Janu Uhlířovi se následně transformoval do postavy Žákyňky, která se stala scénickou transformací mé vlastní osoby. Téma samoty mi navíc připadá jako společensky aktuální i mimo kontext psychiatrie a úzce souvisí i s druhým tématem inscenace, kterým zůstala role řádu v osobním, pracovním i společenském kontextu. Domácí řád oddělení se nakonec stal i rámcem inscenace, která získala členění na kapitoly: budíček, hygienická kontrola, snídaně, ranní komunita, oběd, kafe a cigára, cesta ven, večere, noční klid a epilog. V tomto jednom dni na oddělení se zároveň rozehraje v silné zkratce příběh Ivana K., od jeho příjmu na oddělení, umístění do síťového lůžka, zhoršení stavu po jeho zrušení, napadení pacienta, přes jeho izolaci a umírání až po záchranu prostřednictvím dotyku a aktivizace. S nočním klidem je zmíněno Ivanovo „uzdravení“, opuštění léčebny a smrt. Obdobně silná zkratka provází i postavu Žákyňky, která na začátku představení začíná svůj první den praxe, postupně se stává součástí systému, reflektuje jeho destruktivní tendence, prožije zklamání z nenaplněného vztahu a rozhodne se Bohnice opustit, protože jako jediná má tu možnost.

Dalším mimořádně cenným materiálem byly příběhy ostatních pacientů. Seznámila jsem se s nimi prostřednictvím Janova vyprávění, velkou část z nich jsem následně poznala na oddělení i osobně. Nakonec padla volba na trojici nejvýraznějších pacientů, kteří měli výrazně odlišné diagnózy (mentální retardace, schizoidní afektivní porucha, porucha osobnosti způsobená toxikomanií). Zároveň se jednalo o Janovy nejoblíbenější pacienty, a tedy jsem k nim měla největší množství informací. Například postava feťáka Andreje přinesla zcela unikátní inspiraci, jelikož se ukázalo, že Andrej kdysi studoval jógu u Evžena Štekl z okruhu Františka Drtikola a byl schopen na toto téma popsat stohy papíru, které dával Janovi a já je získala k dispozici:

Honzíku! [...] A jindy a jinde Fráňa řekl toto: „Nic nechtít! Nic nemít! Nic nevědět!“ Anebo: Evžen Štekl přišel k Fráňově vile, a Fráňa tam před vilou shrabával posekanou trávu. A Evžen se převelikého arahata Fráni zeptal: „Copak to tady děláš Fráňo?“ A Fráňova odpověď byla: „Víš! Já to shrabu na kompost! A ono to pěkně shnije!“ A když Fráňa umíral tak řekl: „Ale! Jinak mě nikde nehledejte! Jsem všude! Teda i ve vás! V učení!“ A Zdenička manželka mého mistra Evžena mi řekla: „Tři, nebo čtyři! Půlku! Stříbrná lžička! Ne prsa! Ne hlava! Ale páteř! A hlavně duchovní!“ A Evžen řekl: „Ale oni vibrujou!“ A podíval se třetího čakramu manipúra a řekl: „Ale to je v prdeli!“

Z vlastní realizace scénáře vyplynulo, že není možné napsat jej klasickou dramatickou formou. Odmítla jsem možnost vytvářet fiktivní scény „na téma“ a standardní dialogickou strukturu. Nakonec jsme pracovně pojmenovaly obsah jednotlivých kapitol „denního řádu“ a definovaly, co by mohlo být jejich náplní v přímočarém i přeneseném významu. Na základě této tematické struktury začala Alžběta vybírat a

organizovat adekvátní textové plochy ze zdrojových dokumentů. Tyto, dle určité asociativní logiky, uspořádané fragmenty textů měly sloužit jako výchozí materiál pro následnou hereckou práci.

Tato přípravná fáze měla následující podobu:

2. HYGIENICKÁ KONTROLA⁴³

A: Ivánek konzumuje oblečení, co se rozdává při hygienické kontrole – na této první konzumaci je vidět, že Ivan trpí neklidem – možná první popisy neklidu – mohlo by to dobře kontrastovat s tím Janovým líčením koupání etc. – Ivánek může jen divadelně trhat a jít, k tomu se můžeme dovídat další fakta. Hrdina vystupuje z anonymity ústavu?

B: situace koupání pacientů, nedostatek oblečení, potřeba Pavlíka pořád se převlíkat, Petrova informace, že čeho se dotknu, z toho umřu. Strach podávat si ruce s pacienty kvůli žloutence, představa personálu, že jsou pacienti špinaví, protože celou noc jen onanují – Karel a ponožky – sterilita personálu jako reakce na bezvýchodnost a také otupělost směnným provozem

Texty: Foucault: Dějiny šílenství a historický domácí řád

- téma: čistota vs špína – sterilita – potřeba pořádku: obava ze špíny a nemoci je nejen reálná, ale i metaforická – řeší to i Foucault, je to zajímavě rozvedeno v tom historickém řádu sanatoria, co někde najdu – špině podléhají schizofrenici – vlastně metaforicky – cizí = špinavé = nebezpečné, nemocné... sterilita pak nejen jako potřeba pořádku, ale i v mezilidských vztazích (sterilita personálu)

Od začátku jsme počítaly, že se s texty bude v průběhu celého procesu výrazně pracovat. Ve scénáři nefigurovaly standardní dramatické situace tak, jako to bylo u *Zprávy o zázraku*, ale v převážné většině šlo o dlouhé osobní monology, občas subjektivního, občas vyprávěcího charakteru. Ty se střídaly s citacemi z oficiálních materiálů, jako jsou lékařské zprávy či směrnice mytí rukou. Zároveň bylo zřejmé, že se texty budou výrazně krátit, případně se stanou pouze podkladem následné improvizace. Při dokončování scénického návrhu jsem rozvrhla textové plochy jednotlivým hercům, z čehož opět vyplynulo několik podstatných koncepčních změn.

Z důvodu čitelnosti i potřeby vystavět emocionální oblouk postavy vyplynulo, že Dalibor Buš bude hrát pouze postavu Jana Uhlíře a Ondřej Jiráček ze stejných důvodů výlučně Ivana Kaliáše. To ukázalo na skutečnost, že zbývající dvojice herců Tereza Lexová a Miroslav Kumhala nezvládnou uhrát celý zbývající kontext života na oddělení, a tak jsme do projektu na poslední chvíli přizvali ještě studenta JAMU Marka Kristiána Hochmana. Jelikož jsem se obávala praktických komplikací, které by přineslo obsazení většího množství herců, zůstala jsem nakonec u tohoto počtu, ačkoliv se jednalo o minimální možný počet lidí, s nimiž bylo možné inscenaci vystavět. Dalším krokem bylo zrušení postav lékařky či starší zdravotní sestry na oddělení, které byly původně připsány Tereze Lexové. Namísto toho jí zůstala jediná komplexní role Žákyňky. Život oddělení z hlediska dalších pacientů, lékařů či ošetřovatelů se tak rozprostřel pouze mezi Kristiána Hochmana a Miroslava Kumhalu, kteří bylo nuceni k častému střihovému herectví. To vedlo i k drobným propojování osudů několika pacientů do jednoho, především však k redukci počtu pacientů na zmíněnou trojici těch nejvýraznějších: Erika a Karla (Kristián Hochman) a Andreje (Miroslav Kumhala).

⁴³ Při práci na struktuře jsme uvažovaly o linii A: týkající se Ivana, linii B: reflektující ostatní pacienty, ošetřovatele a řád oddělení a linii Texty: zahrnující odborné, filozofické či jinak přesahující textové materiály. V dalších fázích se toto členění ukázalo zbytečně schematické a upustily jsme od něj.

Přestože se scénář měnil prakticky každou zkoušku a tyto změny se děly i po poslední generálce, je možné si jeho formu představit v následující podobě:

2. HYGIENICKÁ KONTROLA

Žákyňka: Čistota musí vždy a všude býti zachována.

Paragraf 25.

Nemocní myjí se v umývadlech ve zvláštní místnosti a odbudou zde úpravu šatu a zevnějšku. Nedovedou-li toho sami, pomohou jim ošetřovatelé.

(Pacienti jsou hromadně sprchováni. Žákyňka v rozpacích. Ivan následně své oblečení pojídá.)

Andrej: Stud je obrana vlastní intimity varování před tím, co by ji mohlo narušit, anebo aktuální pocit zahanbení před sebou samým, nad vlastní nedostatečností. Stud je psychofyzický a často mimovolný jev, který se může projevit zrudnutím ve tváři. Fyzilogické souvislosti studu nejsou zatím prozkoumány. Nahota je stav, kdy daný jedinec nemá na sobě žádný oděv. Množství oděvu závisí na praktickém hledisku a sociálních konvencích. V určitých situacích může být akceptovatelné i minimální množství oděvu (např. zakrývající pouze genitálie), zatímco v jiných se očekává oblečení mnohem více.

(Karel po koupání řeší, že nemá ponožky – nakonec je dostane, ale začne s nimi třepat – komunikace se žákyňkou.)

UHLÍŘ (O KARLOVI) Když jsem přišel na oddělení, tak Karel vůbec s nikým nemluvil a jen křičel, ale strašně. Neuměl se na nic zeptat. Přišel k jednomu z padesáti pacientů, protože on neví, kdo je pacient. Přijde a zatáhne ho za triko. A dostane ránu. Výborně, začne mu pracovat mozek a řekne si "aha, tady je to nebezpečný. Tady ne." Jde k druhému. Chytne ho za vlasy. Přede mnou nejdřív utíkal. Ale jak jsem tam byl každé den... já mám výhodu, že dělám každé den.

(Personál je viditelně naštvaný, přetažený.)

OŠETŘOVATEL Mám toho taky dost. Komplet personál je nasranej. Je tady dusno. Děláme na x směnný provoz. Nestíhám doma ani úklid, protože od jedný jdu do práce. Nedělejte z nás doprdele otroky, jsme lidi.

Vzhledem k otevřenému charakteru projektu bylo potřeba zvolit odlišný způsob práce s herci, než na jaký jsem běžně zvyklá. Regulérní součástí zkoušek se staly obsáhlé diskuze k tématu, zároveň jsme hercům daly prostor pro vlastní práci s materiálem. Jednak měli možnost nahlédnout do veškerých zdrojových pramenů, zároveň se prostor otevíral jejich vlastní aktivitě. Dalibor Buš absolvoval několikahodinové setkání s Janem Uhlířem, zároveň pro roli čerpal ze své zkušenosti zdravotního klauna. Tereza Lexová dostala úkol najít v představení prostor pro vlastní komentáře a přímou komunikaci s diváky, zároveň se mnou vedla obsáhlé rozhovory o mých osobních motivacích, které byly pro její postavu klíčové. Navíc konzultovala informace o životě ošetřovatelů se svými přáteli z opavské psychiatrie. Mark Kristián Hochman si vytvořil textovou partituru postavy hyperaktivního schizoidního pacienta Erika, Ondřej Jiráček věnoval čas samostatným pohybovým studiím, z nichž čerpal podněty pro fyzickou stylizaci. Miroslav Kumhala měl

potřebu přinést do inscenace svou oblíbenou Blatného báseň, především však dostal obsáhlý štos papírů s Andrejovými zápisky o Evženu Šteklovi a kundaliní józe a sám si vybral fragmenty, které na scéně zazní.

Tím, že herecká práce znamenala v tomto případě v první řadě snahu pochopit téma a osobně do něj proniknout, postupně se v celém inscenačním týmu vytvářel k postavám a dění na oddělení výrazně osobní vztah. Především Dalibor Buš pronikl do postavy do té míry, že znal obsah i okolnosti veškerých historek a vstupů uvedených ve scénáři, stejně jako velké množství dalších, které v něm z důvodu nevyhnutelné selekce nemohly být uvedeny. Díky této obsáhlé přípravě byl schopen prakticky nepřetržitě improvizovat na téma a udržovat své vstupy velmi dynamické. Věděl, kam se má informacemi, které sděluje dostat a jaký je k tomu důvod v rámci celkové struktury, pouze u některých vět měl jasně určeno, že musí zaznít v přesně fixované podobě. Tím postupně vznikl tvar s výrazným charakterem autenticity, bez ohledu na to, že jej realizovali herci. Z divadelního hlediska jsme společně shledali jediné logicky vyplývající úskalí: každý průjezd vybrané sekvence byl díky obrovské otevřenosti a hereckému prostoru trochu jinak pointován. Drobnou obměnou sdělených informací se měnily některé pointy i vztah k dalším situacím, jejichž souvislost byla podmíněna propojením asociací. Poslední třetina zkoušení se tedy nesla v duchu hledání metody, jak Daliborovu improvizaci konstruktivně usměrnit a fixovat. Dramaturgyně mu tak po každém průjezdu dávala bodovou osnovu, které by se měl pokusit držet.

V závěrečné fázi zkoušení měl Daliborův scénář namísto replik následující podobu:

- *Dělali nějaký pokusy, četl jsem o tom, co se stane, když se lidi odpojej od podnětů. Zkoušeli to na krysách.*
- *všechny krysy měly stejný a dobrý podmínky (teplota, světlo, dobrý zdroj)*
- *potom některý z nich dali do izolace*
- *krysy v izolaci i přes „objektivně dobré podmínky“ trpěly*
- *co je izolace (prázdná krabice, není tam nic, jen sterilní stěny – jako Ivan)*
- *Nejdřív začaly blbnout. Měly příznaky jako člověk. Špatnou náladu, byly zmatené a pak se to ještě zhoršilo. Začaly se třeba různě kousat, sebepoškozovat se. Potom začaly být nemocný i tělesně. Vypadávaly jim chlupy, hnisaly jim oči i když žily v čistotě. Pak umřely na nějakou nemoc, třeba na kožní vyrážku a takovýhle kravinu.*
- *jakoby to bylo přirozený, jakoby člověk chtěl pudově raději umřít, než být sám.*
- *jo – oni pak ten pokus ještě rozšířili.*
- *některým izolovaným kryskám dávali elektrický šoky: mučili je.*
- *Ty prej byly zdravý, protože měly alespoň nějakou podnět.*
- *napadla mě pak paralela s politickými vězni. nejhorší mučení tam bylo mučení samotkou.*

Tento postup se nakonec ukázal pro dojem přirozenosti a autenticity jako lepší varianta, než pokus vybrané situace sepsat.

Díky nastavení procesu zkoušení si herci k postavám vytvořili silný osobní vztah, o kterém byli schopni na scéně otevřeně hovořit, poté, co ke konci představení zaznívá otázka: Jak z toho ven? Tuto formu zcela civilního hereckého komentáře k postavě, a tedy čistou přezentost, považuji za nejcennější rozměr představení.

Nejvýraznějším čistě inscenačním záměrem byla snaha maximálně posílit událostní charakter představení a narušování čtvrté stěny. Prvním krokem se stala volba prostoru. Tím pro nás byla dlouhá bohnická chodba, která nikam nevede a nelze ji o své vůli opustit. Standardní kukátkové řešení Sklepní

scény CEDu bylo z tohoto důvodu nepřijatelné. Scénografka Radka Josková přišla s řešením změnit diváckou perspektivu a využít prostor z širokoúhlého hlediska. Stěna vedoucí od diváckého vstupu, který byl však v našem případě zakrytý fólií a tedy nefunkční, až ke vstupu hereckému vytvořila potřebný charakter chodby. Přesunutí poloviny diváckých míst po celé šířce navíc vyvolalo neobvyklý divácký zážitek. Tím jsme i zcela nemetaforicky vytvořili dvojí úhel pohledu závislý na tom, v jaké části divadla člověk sedí: zda se před ním rozevívá široká chodba, anebo vidí prostor i ostatní diváky ze zredukovaného kukátku. Prostorový zážitek byl umocněn už na začátku představení, kdy se ukazuje, že vstup do sálu kryje bezpečnostní páska. Po čekání ve foyer jsou diváci spolu se Žákyňkou vyzváni Daliborem v postavě Jana Uhlře, aby vstoupili dovnitř přes netradiční boční vchod vedoucí za běžných okolností do podzemní galerie Katakomb. Tímto vstupem se však lze přes divadelní zákulisí dostat i do sálu. Divákům je tak umožněn zážitek nestandardního přístupu do prostoru, včetně zamykaných a odemykaných průchozích železných dveří, což je jev i pro bohnickou léčebnu více než charakteristický. Bez jakékoliv asistence uvaděček vstupují diváci přímo do prostoru inscenace se spícími pacienty, vidí záchod, který bude v krátké době součástí akce, cítí vůni dezinfekce. Diváci jsou navíc nuceni pracovat s podvědomým pocitem, že z prostoru nemohou libovolně odejít, jelikož únikové dveře zakrývá igelit a herecký vstup, kterým přišli, je neustálou součástí děje. Kdo by se rozhodl odejít, musel by středem a stal se součástí scénické akce.

Asi nejvýraznějším prvkem práce s diváky je scéna „pauzy na kafe“, která na deset minut přerušuje emocionálně vypjatý děj, protože v Bohnicích se „kafe pije vždycky ve čtyři hodiny“. Po rozsvícení světel a uvedení do kontextu vysvětlí divákům postava Erika, že pacienti často nemají přístup k varné konvici, a tak zalévají kávu vodou z kohoutku. Následně diváci dostanou hrnky se zmíněnou „bohnickou kávou“ a postavy s nimi velmi aktivně komunikují. Žákyňka informuje kolik času zbývá do konce pauzy, Erik se neuměle pokouší flirtovat s přítomnými ženami, Andrej si záměrně hraje s narušováním fyzické intimní zóny a sděluje divákům dlouhé a absurdně znějící informace o Fráňovi Drtikolovi a kundaliní józe.

Práce na inscenaci *Neklid (divadelní reportáž)* mi pomohla pojmenovat klíčové otázky práce s divadelní autenticitou. Nevyhnutelným aspektem je osobní zaangażovanost aktérů, která posouvá jejich scénickou přítomnost od reprezentace k prezentaci. Mezi oběma polohami lze volně přecházet, ale bez okamžiků, v nichž aktéři přestávají být herci a stávají se performery, lze o scénické autenticitě hovořit jen velmi obtížně. Největším problémem pro uchopení scénického tvaru je tendence pracovat na tomto typu projektu obdobně, jako je tomu u standardních inscenací. Pokud téma vymyslí režisér s dramaturgem a herce přizve až při realizační fázi, jako to bylo v případě *Neklidu*, myslím, že je nutné, aby byl režisér přímým účastníkem představení či inscenované události. V ideálním případě pak navržené téma realizuje s herci či performery od samého počátku. Tím se může v inscenaci projevit celé spektrum jejich osobní zkušenosti, obzvláště pokud se projekt pokouší o jakoukoliv rovinu průniku do veřejného prostoru. Druhým podstatným zjištěním je zcela odlišný požadavek na časovou dotaci projektu. Na *Neklidu* jsem aktivně pracovala od března a prosincová premiéra byla na samé hranici únosnosti.

Pokud se má jednat o skutečný, osobní průnik do tématu a ne jen sběr materiálu, který bude dostatečně ilustrovat výchozí tezi, musí se počítat s možností radikální proměny perspektivy, nečekanými impulzy a budováním osobních vztahů se zainteresovanými aktéry, což výsledný tvar logicky ovlivňuje. Hloubka osobní roviny, s níž vstupují do projektů a která zdaleka přesahuje rámec představení, je pro mě dosud nejcennějším přínosem. Se třemi ze čtyř Sokolů z inscenace *Antigone* jsem dosud ve velmi úzkém, v podstatě přátelském kontaktu a pravidelně se navštěvujeme. V rámci práce na *Zprávě o zázraku* jsme sice nepracovali s „experty“, ale podařilo se navázat blízký vztah s Milošem Doležalem, stěžejním iniciátorem veškerého toufarovského dění. To se promítlo i v naší participaci na jeho vlastním dokumentu o Toufarovi. Zkušenost z *Neklidu* je obdobně intenzivní, jako byla v případě *Antigone*. Neustále zvažuji další návštěvy oddělení, i když pro samotnou inscenaci to již nebude mít využití, s Janem Uhlřem jsme v trvalém kontaktu. Míra důvěry, kterou mi daroval pro vlastní realizaci byla obdivuhodná. Směla jsem použít i zcela osobní informace a materiály a uvádět je pod plným jménem. U pacientů jsme se rozhodli pracovat pouze s křestními jmény, ale to bylo rozhodnutí osobní, nikoliv Janův požadavek. Pouze v případě Ivana Kaliáše zveřejňuji v této studii (nikoliv v inscenaci) celé jméno. Důvodem je, že je od počátku známé a dohledatelné ve zmíněné Třešňákově reportáži.

Práce na *Neklidu* mi tak z druhé strany výrazně přiblížila metodu Christopha Schlingensiefa, jehož osobní angažovanost i citové vazby, které choval ke svým postiženým hercům (pracoval s nimi mnoho let

a označoval je za svoji rodinu) je nesporná a velmi kontrastující s „profesionálním odstupem“ Rimini Protokoll.⁴⁴ Osobní režijní vklad a větší lidská zaangażovanost však logicky omezí počet možných realizací na velmi malé číslo a zkomplikuje hledání tématu i teamu spolupracovníků. Přesto považuji za nevyhnutelné přenést tyto poznatky do budoucího projektu, který vznikne v rámci platformy dok.trin.

Literatura:

Adorno, Theodor W. *Žargon autenticity. K německé ideologii*. Přel. Alena Bakešová. Praha: Academia, 2015.

Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Přel. Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum, 2001.

Dreyse, Miriam – Malzacher, Florian (eds.). *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2007.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

Funk, Wolfgang – Groß, Florian – Huber, Irmtraud (eds.). *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.

Jiříčka, Lukáš. Nejsme záchranný team. A2, 2010, č. 6 [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejsme-zachranny-tym>>.

Lehmann, Hans – Thies: *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková – Elena Diamantová. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2007.

Třešňák, Petr. Dobrodružství v pavilonu č. 14. *Respekt* [online], 28. srpna 2011 [cit. 18. ledna 2016]. Dostupné na internetu: <<http://www.respekt.cz/tydenik/2011/35/dobrodruzstvi-v-pavilonu-c-14>>.

Weixler, Antonius. The Dilettantish Construction of the Extraordinary or the Authenticity of the Artificial. Tracing Strategies for Success in German Popular Entertainment Shows. In Funk, Wolfgang – Groß, Florian – Huber, Irmtraud (eds.). *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.

⁴⁴Viz JIŘIČKA, Lukáš. Nejsme záchranný team. A2, 2010, č. 6 [online], [cit. 17. ledna 2015]. Dostupné na internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/26/nejsme-zachranny-tym>>.