

Vrbková, Jitka

Divadlo diverzity : Theater RambaZamba v Berlíně

Theatralia. 2019, vol. 22, iss. 2, pp. 194-220

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2019-2-10>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141895>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Divadlo diverzity. Theater RambaZamba v Berlíně

Jitka Vrbková

Abstrakt

RambaZamba je profesionální divadlo zaměstnávající herce s mentálním postižením (zejména s Downovým syndromem) i bez něj. Studie se soustředí na novou éru divadla, která nastala po nástupu uměleckého šéfa Jacoba Höhne. Ten usiluje o divadlo diverzity, v němž není rozdíl vnímaná významově. Divadlo RambaZamba se s tímto přístupem chce zařadit mezi běžná profesionální berlínská divadla, o což se snaží po stránce provozní i umělecké.

Analýza tří inscenací této nové éry divadla doplňná o deníkové záznamy z výzkumného pobytu v divadle rozkrývá potenciál této estetiky a zabývá se napětím mezi fenomenologickým a sémiotickým vnímáním divadelního díla.

Klíčová slova

Divadlo diverzity, specifické divadlo, divadlo s herci s postižením, inkluzivní divadlo, Downův syndrom, RambaZamba, Jacob Höhne, Gisela Höhne, *Loupežníci*, *Paní z moře*, *Pension Schöller*

Abstrakt

RambaZamba is a professional theatre working with actors with intellectual disabilities (especially with the Down syndrome) as well as with actors without such disabilities. The study focuses on the new era of the theatre, which has begun after Jacob Höhne became its artistic director. Höhne strives for a theatre of diversity, where differences are not perceived as creating a meaning. By employing this approach in both the management and artistic side of the theatre, RambaZamba wants to integrate itself into the regular professional Berlin theatre scene.

An analysis of three productions from the new era of the theatre supplemented by the diary entries from the research visit of the theatre investigates the potential of this aesthetics and deals with the tension between the phenomenological and semiotic perception of theatre work.

Keywords

Theatre of diversity, specific theatre, theatre with actors with disabilities, inclusive theatre, Down syndrome, RambaZamba, Jacob Höhne, Gisela Höhne, *The Robbers*, *The Lady from the Sea*, *Pension Schöller*

Prolog k prologu

Epizoda z přijímacích zkoušek na jednu z akademií múzických umění, obor režie. Uchazečka představuje svůj koncept Čechovova Strýčka Váni a obsazuje jednotlivé role žijícími herci. Strýčka Váňu má hrát Jan Potměšil.

Komise: Jaký je váš záměr, že Váňu hraje člověk na vozíku?

Uchazečka: Nejde o to, že je na vozíku, vybrala jsem si pana Potměšila, protože je to dobrý herec.

Komise: My víme, že je dobrý herec. Ale je na vozíku. Divák to vnímá. Proč má být Váňa na vozíku? Jaké pro to máte dramaturgické zdůvodnění?

Uchazečka: Diváci vědí, že je to Jan Potměšil. Znají ho. Ví, že je po úraze na vozíku. Nebudou to vnímat významově.

Komise: Vy si myslíte, že divák nevnímá, když je jedna postava na vozíku?

Uchazečka: Ne, když je to Jan Potměšil, kterého všichni znají.

Komise: Tak pokud si myslíte, že divák nepřikládá význam každé věci, co je na scéně, tak to se můžeme rozloučit. Na shledanou.

Uchazečka: Na shledanou.

Prolog

S uchazečkou o studium režie se nemusíme loučit tak rychle, jako to udělala přijímací komise. Uchazečka svým pohledem na obsazení Jana Potměšila do role strýčka Váni otevírá Pandořinu skříňku otázek týkajících se zejména divadla herců s jinakostí.¹

Jako divadelní režisérka, která pracuje s herci s Downovým syndromem, se setkávám s podobnými soubory v České republice i v zahraničí.² Divadlo herců s mentálním postižením je ještě více než divadlo herců s tělesným postižením vystaveno řadě apriori vyřčených tezí, a to jak ze strany laického publika a společnosti, tak bohužel také ze strany odborné veřejnosti či dokonce samotných inscenátorů. Mohou to být např. tyto teze:

Herec s postižením může hrát vždy jenom sám sebe.

Divák musí vnímat postavu, kterou herec hraje, a nepřemýšlet nad tím, jak herec vypadá, jak mluví a jak se hýbe. To do divadla nepatří!

1 Termínem divadlo herců s jinakostí je myšleno každé divadlo, kde hrají herci určité minority. Tou minoritou mohou být nejen lidé s postižením, ale i např. herci národnostní menšiny. Je zřejmé, že u divadla herců s mentálním postižením je jinakost nejzřetelnější, protože se projevuje ve všech aspektech lidského bytí, zahrnuje jak odlišný vzhled, tak jiné myšlení a vnímání času, prostoru i světa.

2 V České republice jsou to divadla Ujeto (založeno 2014, navazuje na pětiletou činnost divadla Inventura), Jiné jeviště (založeno 2011), Divadlo Vzhůru nohama (založeno 2001), Divadlo Klauniky (s lidmi s postižením pracuje od roku 2005) a Divadlo Aldente (s herci s DS pracuje od roku 2014). Mezi zahraniční soubory, s nimiž jsem přišla do kontaktu, patří mimo divadla RambaZamba varšavské Teatr 21, divadlo Blue Apple ve Winchesteru a soubor Ich bin OK z Vídně.

Herectví lidí s postižením nelze hodnotit.

Herec s mentálním postižením je vždy schopen jen částečného výkonu. Je proto vždy horším hercem než herec bez postižení.

I když se divadlo herců s postižením pokouší o dramatický text, vždy hraje především o lidech s postižením.

Škodlivost uvedených tezí nespočívá v tom, že by byly stoprocentně lživé, ale právě v tom, že nejsou stoprocentně pravdivé. Divák, který je fanaticky přesvědčen o jejich pravdivosti, dokáže jen stěží vidět na daném divadle právě to, co je jeho největším darem: schopnost spojovat věci zdánlivě dichotomické a na tomto spojování budovat svoji estetiku.

Ačkoli dávno nemáme problém s pojetím estetiky performativity Eriky Fischer Lichte³, která staví na spojování dichotomických pojmů, v případě divadla herců s mentálním postižením bychom od sebe rádi oddělovali fenomenologický a sémiotický aspekt. Nejraději vybíráme ten sémiotický, a to dvěma způsoby:

První způsob sémiotického uvažování: „Herec, kterého vidím na jevišti, představuje určitou dramatickou postavu. Od viděného si musím „odmyslet“ způsob mluvy či pohybů, protože ty jsou dány postižením herce a na jeviště nepatří.“
(přístup uchazečky)

Druhý způsob sémiotického uvažování: „Herec na jevišti má postižení, a proto nemůže hrát o ničem jiném, než o svém vlastním postižení. I kdyby představoval nějakou dramatickou postavu, musí to mít dramaturgické zdůvodnění, proč má tato postava daný handicap.“
(přístup komise)

Schopnost nahlížet na tělo herce s postižením nejen jako na tělo sémiotické, ale také fenomenální, je možná klíčem ke smíření obou přístupů, ke smíření uchazečky s komisí. Jestli je toto možné a jakým způsobem, to budeme odhalovat na rozboru tří inscenací berlínského divadla RambaZamba.

3 Viz (FISCHER-LICHTE 2011).

Úvod

Divadlo RambaZamba je profesionálním berlínským divadlem, které zaměstnává herce s různými druhy zpravidla mentálního postižení, zejména s Downovým syndromem (dále jen DS).

Vzniklo v roce 1990 a za dobu svého působení si již vybudovalo pevné postavení v rámci berlínské divadelní scény. Od sezóny 2017/2018 vede divadlo Jacob Höhne, syn zakladatelky Gisely Höhne. Jeho vizí je provozovat divadlo RambaZamba jako tzv. „běžné divadlo“. Místo jedné až dvou premiér ročně jich je najednou sedm. Soubor zvládá tituly, jakými jsou Schillerovi *Loupežníci*, Sofoklova *Antigona* či *Paní z moře* v prepisu od Olgy Bach.

Otázku fenomenologického a sémiotického přístupu k tomuto typu divadla rozebereme na inscenacích z období nového dramaturgického vedení Jacoba Höhne, neopomineme však zmínit východiska, která stála na počátku tvorby Divadla RambaZamba.

Studie vychází z výzkumných pobytů autorky v divadle RambaZamba. Citace z deníkových záznamů autorky jsou označeny jako intermezza, výňatky z rozhovorů s tvůrci divadla a jiné méně formální záležitosti jsou pro přehlednost psány kurzivou. Citace z recenzí či odborné literatury jsou značeny standardně.

Divadlo, které má příběh

Bylo mi pět, když se narodil Helmut. Nepoznal jsem, že má nějaký handicap. Neschovávali jsme ho, ale nesměl být viděn, to nebylo dovoleno. Během světové války, pokud to mohu říct tak tvrdě, přežil Helmut své narození jen díky šťastné shodě okolností, že matka rodila v křesťanské nemocnici tady v Berlíně. (...)

(V nemocnici) museli vyvinout učité úsilí, aby zůstal naživu. A pak moji rodiče dělali všechno, co mohli, aby vzbudili dojem, že jsme normální rodina. O dost později jsem si teprve uvědomil, jaké nebezpečí představoval Helmutův život po celá ta léta.

(BANULS 2003)

Těmito slovy popisuje svoji zkušenost v dokumentu *Liebe dich* bratr Helmuta Müllera. Helmut Müller se narodil s Downovým syndromem a přežil program T4, který měl vymýt lidí s postižením. Několik desítek let po válce se dostal na jeviště Divadla RambaZamba.

RambaZamba sídlí na Schönhauser Allee v Berlíně, což je pouhých pět kilometrů od místa, kde tento program vznikl. Akce T4 byla pojmenována právě podle adresy, kde se zrodila: Tiergartenstraße 4. Myšlenka programu spočívala v tom, že některé životy člověka „stojí za to žít“ a jiné nikoli. Do druhé skupiny by spadal téměř celý herecký soubor Divadla RambaZamba.

Akce T4 byla oficiálně ukončena po velkých protestech představitelů katolické církve v roce 1941, skrytě však pokračovala až do konce války. Ani po jejím skončení však neměli lidé s postižením snadné podmínky pro život. Zejména ti, kteří bydleli ve vy-

chodním bloku, neměli de facto žádnou možnost vzdělávání a terapií. Záhy po pádu železné opony vznikají v Berlíně hned dvě divadla, která pracují s herci s postižením: RambaZamba a Tikwe.

Ačkoli je dnes situace odlišná a lidé s postižením jsou podporováni ve vzdělávání i ve své seberealizaci, jejich přijetí do společnosti není stále úplné. V případě Downova syndromu pokračuje jistá forma eutanazie, ač ve skrytější podobě: těhotenský screening dokáže odhalit značné procento dětí s DS a jejich matky často volí možnost ukončení těhotenství. Počet narozených dětí s DS tak celosvětově klesá.

Samotná přítomnost herců s DS na jevišti může pro diváka nést i tento příběh: příběh lidí, kteří přežili. Jaký musel být pocit příbuzných Helmuta Müllera, když tento člověk, jehož život byl na počátku klasifikován jako ten, „který nemá cenu žít“, najednou stojí na jevišti a publikum ho poslouchá?

Jakkoli se divadlo RambaZamba již od svého počátku nevymezuje politicky nebo společensko-apelativně a nemá za cíl vypovídat o menšině, tento příběh v sobě nese již svou podstatou.

Od cirkusu k divadlu, od improvizace k textu

Zakladatelka divadla RambaZamba, režisérka a původní profesí herečka Gisela Höhne nevnímala nikdy herce s postižením jako lidi, kteří si formou divadla plní funkci sociální rehabilitace a terapie. Byli to pro ni herci, s nimiž je nutno pracovat určitým způsobem. K citlivému vedení herců s DS a s jinými handicapy ji dopomáhal jednak herecký talent a také zkušenost matky dítěte s Downovým syndromem.

Poté, co se jí narodil syn Moritz s touto genetickou odchylkou, nechala své herecké kariéry a rozhodla se věnovat jemu. Když byl syn starší, založila se svým manželem, známým režisérem Klausem Erforthem, divadlo RambaZamba, v němž začala pracovat s herci s DS.

Na počátku existovaly hned dva soubory, jeden pro dospělé interprety – Divadlo RambaZamba a jeden dětský – Sonnenuhr. Ten dětský se věnoval cirkusu. Gisela popisuje v rozhovoru práci s dětskými herci s mentálním postižením takto:

Nikdo nebyl schopen hrát roli, postupně se rozvíjející. Jsou silní ve schopnosti být tady a teď. Jsou fascinující v konkrétních momentech, ale ne v ucelené koncepci divadelního představení. Na to přece jenom musíte cítit tvar. Děti jsou v tomto věku tolik zaměstnány samy sebou, že nejsou schopny hrát divadlo. Rozhodla jsem se proto s nimi dělat cirkus. (...) Každý zde může dělat jen jednu věc, je to umělecký trénink, nechtěla jsem po nich moc. (...) Byly tolik koncentrované a přítomné v tomto konkrétním okamžiku, až to bylo poetické.

(VRBKOVÁ 2018c)

Od cirkusu – tedy od soustředění na jednu konkrétní věc – přechází Gisela Höhne k tvorbě divadelních inscenací, a to vždy skrze divadelní improvizace. Pro Giselu Höhne je důležité nespěchat, respektovat herce a de facto se jimi nechat vést:

Hrát nápady režiséra, to je tzv. režisérské divadlo. Nedělám režisérské divadlo, dělám divadlo herecké a domnívám se, že divadlo s herci s DS může být jen a jen herecké divadlo, jinak je špatné.

(VRBKOVÁ 2018c)

Přestože Gisela Höhne vychází z improvizací, přináší náměty a nápady. Režijně uchopila i velká témata, jako je např. *Medea* (*Medea – Der tödliche Wettbewerb*, 1997) nebo Brechtovo téma „dobrého člověka“ (Brechttem inspirovaná inscenace *Der gute Mensch von Dollywood*, 2016).

Oproti tomu její (druhý) syn a nástupce Jacob Höhne vychází při vzniku inscenace již vždy z textu, i když je zřejmé, že využívá též improvizací a vůbec specifík herců. Přesto postupně dochází k určité proměně přístupu směrem k divadlu založenému na textu, směrem k tzv. „běžnému profesionálnímu divadlu“, a to jak provozním systémem (počet premiér za rok), tak použitými uměleckými prostředky.

Divadlo RambaZamba má vlastní prostor s kapacitou cca 100 míst, zaměstnance, finance na pokrytí běžného provozu. Na vznik každé nové inscenace se hledají další zdroje financování. Divadlo RambaZamba mělo v sezóně 2017/2018 sedm premiér, což je pro divadlo tohoto typu nebyvalé. Odehraje kolem dvaceti představení měsíčně.

Gisela Höhne a divadlo improvizace: „Dobře nebo nic“

Když jsme zkoušeli, nechávala jsem herce hodně improvizovat. Hercům s DS nemůžete říct: „Teď udělej tohle!“ Když však herce jako je můj syn necháte improvizovat a pozorujete je, najdete víc. Speciální schopnosti, svěbytné výrazy a neotřelé nápady. Oni to neumí vyjádřit slovy. Musíte to vycítit. Je ovšem nezbytné umět toto vidět a pak říct: „Pojď, udělej to znovu, řekni to nahlas, ukaž jí to, ukaž mu to!“ Vycházím zcela z improvizace, ale přicházím s nápady a tématy, samozřejmě. Čekám, co budou dělat. Možná nezačnou dělat nic. Když mám štěstí, řeknou: „Jo, to znám!“ a začnou hrát. A máme to. Rozvíjíme nápady. Začínáme rozumět, jaká gesta použít. Když herec s DS nerozumí, co hraje, nejde to. Když herci s DS improvizují, nejsou nikdy špatně. Jsou dobře nebo nic.

(VRBKOVÁ 2018c)

Herci s DS neznají přetvářku, což je patrně důvod, proč jsou jejich improvizace buď nosné, nebo jich nejsou schopni. Neumějí dělat věci, které současně neprožívají.

Jen samotné improvizace ovšem nestačí, Gisela Höhne v rozhovoru zdůrazňuje nutnost velice dobrých dramaturgických očí, které podchytí podstatné a budou umět sestavit dobrý scénář. Inscenace, které pro divadlo RambaZamba Gisela Höhne s herci s DS nazkoušela, potvrzují, že ona tyto dramaturgické kvality má.

Jacob Höhne a divadlo textu: Od inkluze k diverzitě

Jacob Höhne se po svém nástupu do funkce uměleckého šéfa divadla RambaZamba rozhodl nejít ve šlépějích svých rodičů, nýbrž posunout smýšlení o divadle o kousek

dál. Jak už bylo výše řečeno, zněkolikanásobil tempo divadla: rychlost vzniku nové inscenace je nyní téměř stejná jako u „běžných“ profesionálních divadel.⁴ Aby toho docílil, pracují v divadle asistenti, kteří trénují s herci výslovnost a mnohokrát s nimi opakují, co se dělalo na zkouškách. Konečný percipient procesu zkoušení – tedy divák – však toto nevidí. Naopak: nikde v propagačních materiálech není napsáno, že se jedná o integrační soubor, ani na plakátech, ani na webových stránkách divadla. Pokud si divák tuto informaci neodvodí z fotografií členů souboru, dozví se jí až na představení, případně vůbec. Jacob Höhne vysvětluje svoje uvažování v rozhovoru pro časopis *Taz*:

*Inkluze je důležitá. Ale je to pořád jen kousek cesty a máme ještě co ujit. (...) Je potřeba, aby se co nejrychleji přešlo směrem k rozličné nebo diverzní společnosti, kde nebudeme potřebovat označovat lidi nějak speciálně. Kde je normální, že mám v divadelním souboru všechny lidi, a nemusíme přemýšlet nad tím, že mají nějaké jiné pozadí jako třeba migrační, nebo že mají postižení. **Diverzita, rozličnost v divadle, je konec, náš cíl.***⁵

(MÜLLER 2017)

Gisela Höhne mu ve stejném rozhovoru oponuje:

Já na to nevěřím tak silně jako můj syn, že nikdo nebude přemýšlet o tom, odkud někdo pochází nebo jestli má nějaké postižení. Ale i přesto tu zůstává fakt, že různí lidé potřebují různé formy podpory, a že pracovní podmínky musí být přizpůsobovány. Např. naši herci potřebují víc času, víc podpory a speciální nabídky oproti jinému „normálnímu“ divadlu.

(MÜLLER 2017)

Neshoda těchto dvou osobností může připomínat rozpor mezi uchazečkou a komisí v prologu: je nevyhnutelnou nutností, aby diváci vždy vnímali, že má herec nějaké postižení?

Jacob Höhne se k této problematice vyjadřuje takto:

(...) Hrát témata zaměřená na postižení s postiženými lidmi mne nebaví. Nás zajímá umělecký výraz, jejich herecké dovednosti, které lze použít v divadle. Rád bych se odklonil od toho, že nás inscenace vlastně nakonec pořád k těm lidem vrací.

(MÜLLER 2017)

Jacob Höhne ani Gisela Höhne neignorují jinakost herců (viz první způsob sémiotického uvažování)⁶, ale umělecky ji zpracovávají. Rozdíl je v přístupu k hercům při

4 Produkční Petra Serwe k tomu dodává: „V běžném divadle v Německu se zkouší inscenace šest týdnů, u nás to vezme o nějaký ten týden navíc, zhruba devět. Herci s handicapem potřebují delší čas na zafixování. ‚Běžní‘ herci si potřebují věc zopakovat třeba dvakrát a naši herci desetkrát.“ (VRBKOVÁ 2018b)

5 Zvýraznila autorka.

6 Vzpomeňme první způsob sémiotického uvažování z prologu: „Herec, kterého vidím na jevišti, představuje určitou dramatickou postavu. Od viděného si musím ‚odmyslet‘ způsob mluvy či pohybů, protože ty jsou dány postižením herce a na jeviště nepatří.“

zkoušení, kdy Gisela Höhne plně respektuje specifické možnosti herců, zatímco Jacob Höhne je chce překonávat. Věří v možnost absolutního přijetí herců s postižením ve společnosti – tedy v možnost diverzivního divadla, kde rozličnost není nikdy vnímána významově, jen esteticky. Diverzita se stává novou normou.

Intermezzo

Z ruchu velkoměsta vcházíme do zákoutí cihlových domů – berlínské Kulturbrauerei. Na jednom z nich září nápis RambaZamba. Vedle je Bar21. Číslo evidentně odkazuje k trizomii 21. chromozomu, tedy genetické anomálii běžně známé jako Downův syndrom. Pro návštěvníky je to kromě fotografií herců na plakátu jediná nenápadná nápověda, že se jedná o divadlo zaměstnávající herce s postižením – verbálně o tom není nikde zmínky ...

V Baru21 září načervenalá divadelní světla a slabě hraje jazzová hudba. Kromě pár stolů skromně obsazených hosty je tu i malinké vyvýšené jeviště, gauč a klavír. Před zkouškami a po představeních se sem trousí usměvaví, tiší, mnohdy až nenápadní herci s Downovým syndromem. Panuje zde klid a mír.

(VRBKOVÁ 2018a)

Ženy z moře:⁷ atmosféra jinakosti

První sezóna pod vedením Jakoba Höhne se opírá především o tituly postavené na textu. Velké mytické téma ženských postav spjatých s mořem rozvíjí hra Olgy Bach⁸ *Ženy z moře*, která navazuje na Ibsenovu známou hru *Paní z moře*.⁹ Olga Bach není první, kterou láká téma vodních žen, jiného světa, touhy po svobodě či překračování hranic – vzpomeňme na Malou mořskou vílu, Rusalku, Ondínu ... Stejně tak není Olga Bach první dramatičkou, kterou lákalo dopracovat Ibsenovo téma. Elfride Jelineková napsala např. hru *Co se stalo, když Nora opustila svého manžela aneb Opory společnosti*. Hra Olgy Bach by se paralelně mohla jmenovat *Co se stalo, když Elida neopustila svého manžela*. Elida se v Ibsenově hře rozhoduje mezi svým manželem, spořádaným doktorem, který pro ni představuje (nudné a prázdné) bezpečí a řád, a mezi dávným snoubencem, de facto neznámým mužem z moře, který pro ni naopak symbolizuje nespoutanou svobodu a dobrodružství. Rozhodnutí zůstat se svým mužem, nemuselo být – podle hry Olgy

7 *Ženy z moře. (Die Frauen vom Meer)*. Premiéra 16. února 2018 Divadlo RambaZamba v Berlíně. Na motivy Henrika Ibsena napsala Olga Bach. Režie: Lilja Rupprecht. Scéna: Paula Wellmann. Kostýmy: Geraldine Arnold. Hudba: Friederike Bernhardt. Dramaturgie: Kristina Ohmen. Rozbor na základě zhlédnutého představení dne 5. dubna 2018.

8 Olga Bach je mladá oceňovaná dramatička, která se proslavila mimo jiné prací s režisérem Ersanem Mondtag. Hru *Ženy z moře* napsala přímo pro divadlo RambaZamba, ovšem pro nesouhlas se zásahy režisérky Liljy Rupprecht do textu však na premiéru nedorazila a od těchto úprav se distancuje. Na svůj facebookový profil si napsala, že uvedené změny naprosto nesouzní s jejím estetickým úsudkem. (KASCH 2018)

9 Německý název hry *Die Frauen vom Meer* překládám jako *Ženy z moře*, nikoli *Paní z moře*, aby bylo z tvaru zřejmé, že se jedná o množné číslo žen. Hra dosud nebyla přeložena do češtiny.

Bach – zrovna šťastné. Aby neštěstí nebylo málo, Bach je ještě zmnožuje: nejen Elida, ale i její nevlastní dcery si vybírají špatné muže. „Žen z moře“, které touží po naplnění, je tedy více. Kromě jmenovaných tří se tu vyskytuje ještě Ondina, zoufale toužící stát se lidskou bytostí, a malířka Lyngstrand.¹⁰ Po Čechovově vzoru bychom ve hře mohli najít postavy, které se vzájemně doplňují: Elida by ráda byla v jiném světě, stejně jako je Ondina, a Ondina zase touží žít jako člověk na zemi. Čechovovských podobností by se našlo více. Tři ženy zůstávají po smrti patriarchálního doktora v domě samy: matka a dvě nevlastní dcery, připomínající tři sestry ze *Tří sester* nedokážou žít v přítomnosti a touží po něčem, co mělo být nebo co se má stát (a nestane).

Ženy však nejsou tak docela samy. V domě se pohybuje také duch zemřelého Elidina manžela doktora Wangela. S ním může rozmlouvat jedině Elida, která má pravděpodobně jeho smrt na svědomí. Mrtvých a zvláštních postav se pohybuje po scéně více. Jak píše ve své recenzi Irene Bazinger: „Mrtví nejsou mrtví, jen mají jinou podobu. Dívají se na živé a míchají se do jejich bytí“ (BAZINGER 2018).

Georg Kasch proto pojmenovává hru Olgy Bach jako něco mezi „mýdlovou operou, dramatem a duchařskou hrou“ (KASCH 2018). Patrick Wildermann zase dějiště popisuje jako „sugestivní a tajemný duchařský dům plný zvuku moře a mýtů“ (WILDERMANN 2018). Síla večera podle něj spočívá především v atmosféře, kterou tato kombinace vytváří.

Režisérce Lilje Ruprecht, ale také hudební skladatelce Friederike Bernhardt a především scénografce Paule Wellmann se skutečně podařilo vytvořit výjimečnou atmosféru představení. Uprostřed jeviště je těleso připomínající bazén. Nebo je to naopak hrobka? Bazén je naplněn černými pilinami (popelcem?), ve kterém se koupe Ondina. Po stěnách jsou kachličky, které mohou evokovat kachličky v bazénu, ale také kachličky v žárovišti krematoria. Malý prostor jeviště divadla RambaZamba se zdá být velkým. Před scénou je na začátku představení zatažena poloprůsvitná opona, na níž je obraz připomínající dílo malíře krajinomaleb německého romantismu Caspara Davida Friedrichse *Mnich u moře*. Po odkrytí této opony je stejný obraz umístěn v zadní části scény, kde slouží jako „únikový východ.“ Tímto východem opouští v závěru Elida dějiště, scénu, život. Jako by utíkala z tohoto světa a od svého manžela (ač mrtvého) do umění.

Atmosféru pomáhají vytvářet také herci, někteří z nich právě díky své jinakosti. Jak se domnívá Georg Kasch, „už samotné obsazení jednotlivými herci je energetickou interpretací, kompozicí“ (KASCH 2018), což dále zdůvodňuje např. na ukázce postavy malířky Lyngstrand, již ztvárňuje bezvlasá herečka s Downovým syndromem Zora Schemm. Kasch vyzdvihuje zejména její hrubý hlas a zakončování každé věty vykřičníkem. Doplňme ještě, že její lehce neobvyklá vizáž daná jednak chybějícími vlasy a jinak fyzickými danostmi patřícími k Downovu syndromu ji činí skutečně „jinou bytostí“, v tomto případě umělkyní, která svou tvorbou dokáže alespoň trochu unikat z tohoto světa.

Obdobně je podařené i obsazení Ondiny herečkou Hieu Pham. Pham je vietnamského původu, navíc s drobnou asymetrií v obličejí. Dokáže mít velmi jemné, půvabné pohyby a díky jejímu herectví i vrozeným vlastnostem působí jako postava zcela z jiného světa.

10 V Ibsenově originálu je Lyngstrand muž.

Do třetice se zmiňme o herečce Nele Winkler, jež ztvárňuje roli Bollety. Herectví Nele Winkler vyniká zejména v kontrastu s herectvím její matky Angely Winkler, slavné herečky, která shodou okolností hraje v této inscenaci Bolletinu matku Elidu. Tom Mustroph ve své recenzi píše: „Angela Winkler je jemná a poetická a je silně v kontrastu se slovními a tělesnými erupcemi Nele Winkler, herečky divadla RambaZamba, která má Downův syndrom“ (MUSTROPH 2018a). Nele Winkler ukazuje svoji emocionalitu bez obalů a transformací, zcela upřímnou a pravdivou. Každým gestem plně existuje v přítomném okamžiku. Tento typ spontánního projevu emocionality není možné „zahrát“, k tomu ji disponuje Downův syndrom. Jeho potenciálu dokáže Nele Winkler plně využít a jeho omezení naopak překonávat. Tom Mustroph cituje ve svém článku režiséra Lilju Rupprecht, která o Nele Winkler říká: „Má velkou vůli a pracuje tak dlouho na jedné větě, dokud nefunguje tak, jak jí sama chce mít“ (MUSTROPH 2018b). Pevná vůle a odhodlanost je cítit i z jejího herectví.

Vzhledem k popularitě herečky Angely Winkler by se lehce mohlo stát, že na sebe strhne veškerou pozornost publika. To se ale vůbec neděje. Její Elida je velice křehká, působí dojmem, že jsou jí odhalena tajemství, která ani postavy na scéně, ani diváci v hledišti neznají. Její interakce s herci divadla RambaZamba je zcela přirozená a rovnocenná. Práci s Angelou Winkler popisuje režisérka Lilja Rupprecht: „Jako herečka je velice citlivá. Všimá si toho, co funguje a co nefunguje. Má velkou fantazii, smysl pro humor a spoustu trpělivosti. Člověk z ní cítí její absolutní auru. Stojí tam sama za sebe, ale je otevřena pro všechny“ (MUSTROPH 2018b).

Režisérka Lilja Rupprecht si u herců divadla RambaZamba cení jejich radikálnosti a citlivosti současně. „Jsou to výjimeční lidé, mají možnost čas a místo zažívat odlišně než my a mají možnost věci vyjádřit úplně jinak. (...) Právě s nimi se existuje tady a teď na sto procent“ (MUSTROPH 2018b). Kvality herců divadla RambaZamba dále pojmenovává Tom Mustroph, jsou jimi podle něj „přímost, spontaneita, vtíp okamžiku“ (MUSTROPH 2018a).

Resumé

Celá inscenace je postavena především na ztvárnění atmosféry, na které se kromě výrazné scénografie zásadně podepisovaly možnosti herců s jinakostí. Jakkoli některé dialogy mezi nimi (ač málo znatelně) polevovaly na temporytmu, vzniklé atmosféry by patrně bez nich nešlo docílit. To jsme ukázali na příkladu hereček Zory Schemm (malířka Lyngstrand), Hieu Pham (Ondine) a Nele Winkler (Bolleta). Jejich přítomnost a viditelnost jinakosti neměla nést žádný význam – není žádné dramaturgické zdůvodnění, proč zrovna Elidina dcera Bolleta má Downův syndrom (viz druhý způsob sémiotického uvažování).¹¹ Pro zdejší diváky to není nic zvláštního, význam v této věci nehledají. Jak by pochodila naše uchazečka z prologu u přijímací komise s touto

11 Druhý způsob sémiotického uvažování: „Herec na jevišti má postižení, a proto nemůže hrát o ničem jiném, než o svém vlastním postižení. I kdyby představoval nějakou dramatickou postavu, musí to mít dramaturgické zdůvodnění, proč má tato postava daný handicap.“



Obr. 1: Uprostřed bazén-hrobka, v níž se koupe Ondina. Vzádu obraz připomínající obraz Caspara Davida Friedricha *Mnich u moře*. Foto Andi Weiland (2018)



Obr. 2: Boletta (Nele Winkler) a Elida (Angela Winkler). V pozadí je sleduje zesnulý Elidin manžel. Foto Andi Weiland (2018)



Obr. 3: Ondina (Hieu Pham). Foto Andi Weiland (2018)

konceptů, to není zcela jasné. Je možné, že by herectví Nele Winkler uchvátilo přijímací komisi natolik, že by i ona vnímala její trochu jiné tělo nikoli významově, ale v jeho bytostné materiálnosti.

Intermezzo

Čekáme s kolegyní na zkoušku inscenace *Pension Schöller*. Rády bychom se s herci pobavily, ale vědouce, že nám brání jazyková bariéra, zdráháme se. To rozhodně neplatí o hercích Divadla RambaZamba, ačkoli angličtinu, kterou jsme schopny hovořit, nikdo z nich neovládá. Herci s Downovým syndromem se mile usmívají. K uspokojení konverzace nám stačí spolu tiše sedět, usmívat se a tu tam něco prohodit s výraznou gestikulací.

Přichází ovšem herec Pascal Kunze a u něho to je jinak. Chce s námi hovořit a rezolutně vyžaduje, abychom mluvily německy, o což se tedy snažíme. Dívá se nám do očí, a současně jako by se na nás nedíval. Reaguje na naše podněty, ale neadekvátně. Nevíme, jestli nám nerozumí, nebo jen hraje, že nám nerozumí. Vystrkuje břicho a žďuchá jím do nás. Provozuje a hraje si s námi. Nejsme si jisty, do jaké míry je to plodem jeho jinakosti, a do jaké míry je to hra vymyšlená (kreativním) hercem. Nespokojen s naší němčinou vybíhá z divadla, hlasitě se směje a křičí na celé kolo: „Sie sprechen nicht Deutsch, Sie sprechen nicht Deutsch!“

/pokračování níže/
(VRBKOVÁ 2018a)

Pension Schöller:¹² kdo je tady vlastně normální?

Inscenace *Pension Schöller* vznikla ve zkráceném čase jako náhrada za chystanou inscenaci dokumentárního typu, jež se ukázala být nefunkční.¹³ Možná i z důvodu časového presu bylo k inscenaci přizváno hned několik herců tzv. bez handicapu a velká část inscenace byla postavená právě na nich. To ale nemusí být z nouze ctnost, v Höhneho pojetí „divadla diverzity“ je to svobodná volba uměleckých prostředků, která zrovna rozdala karty tímto způsobem.

Představení se odehrává netradičně na zkušebně, která nabízí specifický prostor: zdi jsou pokryté trochu rozbitými kachličkami, v jednom místě je na nich namalován černý kříž. Zašlost a nečistota prostoru je scénograficky ještě zvýrazněna: všude jsou levné plastové židle a po zemi se válí bílé plastové kelímky. V průběhu představení je prostor neustále zamořován dalším nepořádkem a notnou dávkou kouře. Diváci sedí po všech čtyřech stranách hracího prostoru a herci hrají nejen mezi diváky, ale i za nimi v přilehlé místnosti s oknem, jímž je vidět dovnitř. Toto rozestavení vzbuzuje v divákovi pocit, že je přímo v centru dění, v centru neskutečně nudného a nechutného pensionu Schöller, kde jsou všichni blázní (což vede k otázce, zda nejsem náhodou bláznem i já, divák?). K jedné stěně je přistavená sprcha, kde se některé postavy v průběhu představení sprchují, a divák tak může mít pocit, že jim „vidí do kuchyně“ (a to i přesto, že vidí do sprch). Zkrátka je uděláno úplně všechno pro to, aby se publikum cítilo být součástí pensionu. Tyč uprostřed sálu a disco koule na stropě jako by chtěly zakrýt špinavost pensionu a podpořit zábavu. Touha po zábavě se prolíná celou inscenací, ale nikdy nedochází naplnění. Představení začíná nudným ploužákem, při němž ze všech aktérů vyzáruje znechucení. Ve své touze o povražení začínají postavy rozehrávat situace a dialogy, mnohdy trapné, nechutné a zvrácené. „Co se obsahu týče, není to nic víc než sled nevkusných hlášek,“ tvrdí Gunnar Decker ve své recenzi s názvem „Ganz normal verrückt [Úplně normální blázen]“, kde také uvádí: „Pension Schöller zůstává maloměstskou truchlohrou, proměňuje umění v kýč, hodnotné věci v levné, opravdové

12 *Pension Schöller*. Premiéra 1. března 2018 v divadle RambaZamba v Berlíně. Hru Wilhelma Jacobyho a Carla Laufse upravil Steffen Sünkel. Režie: Jacob Höhne. Scéna: Jacob Höhne, Steffen Sünkel. Kostýmy: Beatrix Brandler. Hudba: Leo Solter. Dramaturgie: Steffen Sünkel. Zhlédnuta zkouška 6. dubna 2018 a představení 7. dubna 2018.

13 Jednalo se o inscenaci Kathrin Herm, jež by byla uváděna pod názvem *Idoly musíme oslavovat takové, jací jsou*. Inscenaci a její kolaps popisuje Gunnar Decker:

„Pět herců RambyZamby mělo být spolu se svými rodiči na jevišti, aby podali výpověď o svých vlastních konfliktech, o tom, v čem se prou a kde na sebe naráží, o svých přáních a také zklamáních. Anotace projektu zněla drsně: ‚Existuje něco jako žijící idolové, a nebo jsou to jen ksichty, které se věší na zeď, anebo které vidíme na obrazkách?‘“ (DECKER 2018b).

Hra postavená na vyhocení generačních konfliktů zkolabovala podle Deckera proto, že mezi rodiči a dětmi s postižením je silnější pouto a přes všechny integrační snahy i závislost. „Rebelské nasazení vyznělo do prázdna.“ (DECKER 2018b)

Připomeňme, že téma postižení a jinakosti v minulosti kvalitně zpracovala Gisela Höhne např. v inscenacích *Mongopolis Fisch oder Ente* (2003) a *Der gute Mensch von Downtown* (2016). Úspěch byl dán patrně i její schopností přirozeně vycházet z herců a podávat tíživé otázky nadlehčenou formou – např. inscenací *Mongopolis Fisch oder Ente* zpracovala jako „thriller – komiks“.

v iluzi. V této hře se slaví všemi prostředky, i prostředky špatného vkusu, a hlavně bez zábran“ (DECKER 2018a). Podle Deckera může *Pension Schöller* některé diváky provokovat a jiné naopak bavit. Domnívám se, že v ideálním případě dělá obojí současně.¹⁴

Víc než sto let stará hra od autorů Wilhelma Jacobyho a Carla Laufse je díky úpravě dramaturga Steffena Sünkela obohacena o množství dalších prvků, jež společně s režii Jakoba Höhne, která rozehrává řadu bezeslovných mikrosituací, znásobuje excentricnost postav a bláznivost děje: jeden z hostů je nacist, který se diví, že Angela Merkelová je žena. Jiný střílí zvířata v Africe, přičemž si pořád hraje s puškou (stříká na všechny strany dětskou stříkácí pistolí odkazující na mužské přirození). Z úst ústřední postavy na závěr zazní hesla německé krajně pravicové strany *Alternative für Deutschland*: „Žádné peníze pro kulturu!“, „Vyčistíme kulturní sektor!“ a jiné.

Základní děj je elementární: strýc Klapproth půjčil svému synovci peníze, aby zřídil léčebnu pro psychicky nemocné. Ten ovšem peníze ve skutečnosti použil na koupi pensionu. Strýc ze všeho nejvíc touží vidět „skutečného blázna“, a tak se vypravuje za synovcem do Berlína. Ten ho místo do vytouženého „blázince“ zavede do pensionu Schöller. Paradoxem osudu je, že místní tzv. „normální“ lidé se chovají tak, že strýček tuto záměnu vůbec nepozná.

V Divadle RambaZamba je dramaturgicky vyřešen problém ztvárnění bláznů tím, že někteří jsou jiní svým handicapem a ostatní jsou jiní svým chováním. V konečném důsledku jsou herci bez postižení na jevišti za mnohem větší blázny. Jakkoli by se možná Jacob Höhne bránil této interpretaci, právě přítomnost herců s odlišností nás nutí více přemýšlet nad tím, kdo je ve skutečnosti ten šílený. V běžném životě bychom za „ty jiné“ automaticky považovali třeba ty, kteří mají chromozom navíc, ale je tomu skutečně tak?

„Pension Schöller je hra, o tom, co je normální a co je bláznivé, o tom, co je šílené a geniální. Když to člověk udělá dobře, tak to může být i zrcadlo, do kterého se může podívat – s neznámým výsledkem.“ (DECKER 2018b)

Intermezzo

/pokračování/

Jak bude Pascal Kunz hrát? Jak je možné vměstnat člověka s tímto typem chování do jevištního tvaru?

Zkouška začíná. Dočkala jsem se. Otevírají se dveře a do pensionu Schöller vstupuje úplně stejný podivín, jaký mne vital před zkouškou. I v rámci představení Pascal vystrkuje břicho, popichuje ostatní a omámeně koulí očima. Chtěla bych se roztrojit, abych kromě svého pohledu viděla také dva pohledy další: chtěla bych být na chvíli divákem, který Pascala Kunze vidí poprvé a možná ani neví, zda má nějaký handicap. V tom případě bych si nemusela být vůbec jista, zda toto všechno není jen bravurní herecká stylizace. A také bych ráda byla v roli samotného

¹⁴ Inscenaci jsem zhlédl na zkoušce dne 6. dubna 2018 a následně veřejně představení o den později. Situace, které na zkoušce „provokovaly, ale nebavily“, byly na představení zábavné. Dá se předpokládat, že když se představení nezdaří, může se proměnit ve snůšku banalit bez obsahu. Pokud si ovšem představení udrží atmosféru a tempo, je zábavné a obsah je tvořen právě svou (bezobsažnou) formou.

Pascala Kunze, abych dokázala identifikovat, zda projevy v civilním rozhovoru před zkouškou jsou důsledkem přípravy na roli, nebo role naopak vzniká důsledkem Pascalova přirozeného chování...¹⁵

(VRBKOVÁ 2018a)

Tvorba postavy strýčka Klapprotha a hledání herecké stylizace byly jasně ovlivněny faktem, že herec Pascal Kunz má poruchu autistického spektra. Jeho atypické chování v běžném životě se tak dostává do role a obráceně – způsob, jakým ztvárňuje strýčka Klapprotha, ovlivňuje chování herce Pascala Kunze v běžném životě. Rozpouští se hranice mezi hercem a hereckou postavou. Výsledek, který díky tomuto vzniká, by byl jen špatně dosažitelný pro herce bez přirozené jinakosti.

Zmíňme se ještě krátce o okrajové roli striptéra, jíž se ujal Andreas Rosenzweig. Jeho výstupy byly vizuálně přitažlivé a zábavné, a přitom nebyly vulgární. Velký podíl na takovém vyznění měl patrně fakt, že Andreas Rosenzweig má Downův syndrom. Při jeho kreacích divák vnímal radost z pohybu, ale necítil za ní předstíranou erotiku či necudnost. Absence obscénnosti nebyla dána tím, že by divák věděl, že má herec Downův syndrom (sémiotické uvažování), ale způsobem jeho bytí na jevišti (fenomenologický aspekt).

Resumé

Pension Schöller je taktéž inscenací postavenou na výrazné atmosféře, i když ta je zcela jiného druhu než u *Žen z moře*: je to atmosféra hnusu, nudy, nechutností, zvrácenosti, smíchu. Divák je do ní ponořen, protože sedí přímo v dějišti, díky čemuž se cítí být součástí penzionu.¹⁶ Prostředí „divných lidí, bláznů“ je vytvořeno kombinací herců s jinakostí, kteří se zpravidla již dále herecky nestylizují, a tzv. zdravých herců, kteří se svým chováním a svými názory stávají maximálně zvrácenými bytostmi. Přítomnost herců s jinakostí se podílí na významu inscenace a podtrhuje její základní téma: kdo je tady vlastně normální? Zejména u herce Pascala Kunze a Andreasa Rosenzweiga je zřetelné využití jejich specifík pro herecký výkon.

Intermezzo

Hlediště, při našich návštěvách jindy zcela obsazené, je z poloviny prázdné. Představení Schillerových *Loupežníků* právě začíná: na jeviště vchází čtyři ženy hrající společně otce Moora. Jedná se o herečky bez handicapu, které sborově s německou precizností recitují Schillerův text. Franc Moor ztělesněný Pascalem Kunzem v neoprenovém overalu úlisně

15 Z rozhovoru s dramaturgem Steffen Sünkelem vyplynulo, že tyto dvě polohy – Pascal Kunz herec a Pascal Kunz postava strýčka Klapprotha, nelze od sebe plně rozlišit a že projev jednoho se přirozeně prolévá do projevu druhého.

16 Jednou jsou dokonce diváci během představení vyzváni k tanci.



Obr. 4: Nudná zábava v polorozbořeném pensionu. Kříž na stěně. Foto Sarien Visser (2018)

vylézá z vody plné (také úlisných) úhořů. Porucha autistického spektra vytváří herci Pascalu Kunzovi hereckou polohu racionálně zaměřeného antihrdiny, který i ve svém fyzickém projevu nenavazuje věrohodně kontakt s ostatními.¹⁷ Kontrast precizního otce a úhybného syna France je velice nosný.

Náhle se ale zatáhne tylová opona. Pokud byl snad některý divák pohoršen úlisností France a nechutností vodních potvor ve vodě, čeká ho nové překvapení. Na plátně vidíme loupežníky, kterak provádějí různé sexuální orgie. Většina loupežníků má viditelně Downův syndrom. Do toho zní Schillerův knižní jazyk a existenciální otázky loupežníka Karla Moora. Nejsem s to posoudit, do jaké míry je v Německu sexuální identita lidí s postižením tabu, ale jsem si téměř jistá, že u nás by panovalo veřejné pohoršení a možná by padla nějaká ta žaloba. V Berlíně žaloba nepadá. Po této scéně se však zvedá jedna řada diváků a odchází. Při následujících scénách je další diváci následují. Na konci představení nás sedí ve stosedadlovém hledišti sedmnáct.¹⁸

(VRBKOVÁ 2018a)

17 Již nevystřkuje břicho, jako to dělal coby strýček Klapproth v Pensionu Schöller a koneckonců i coby Pascal Kunz před zkouškou. Z toho je patrné, že se nejedná o čistokrevný art brut, nýbrž o vědomou stylizaci, jakkoli částečně podmíněnou formou biologicky dané jinakosti.

18 Deníkový záznam je ze dne 13. října 2018. Dle informací od inscenátorů nebývá zvykem, aby divadlo opustilo v průběhu představení tak velké procento diváků, nicméně na každém představení se nějací takoví najdou.



Obr. 5: Snaha o vyvázání z nudy vede k zamořování prostoru dalším a dalším nepořádkem a dýmem. Foto Sarien Visser (2018)



Obr. 6: Andreas Rosenzweig v roli striptéra. Foto Sarien Visser (2018)

Loupežníci:¹⁹ vstříc troufalosti a rebelii

Schillerovi *Loupežníci* byli první inscenací nové éry v čele s uměleckým šéfem Jacobem Höhnem. Jestliže Jacob Höhne touží po divadle diverzity, kde divák nevnímá rozdílnost herců, protože diverzita je pro něj normální, pak tato inscenace o to usiluje všemi prostředky. V prvé řadě výběrem titulu: Jacob Höhne ukazuje, že i lidé s Downovým syndromem mohou hrát Schillera. Ve druhé řadě svým tématem, jímž je vzpoura proti celému světu. V neposlední řadě pak i režijními prostředky: režisér nechává herce s postižením na scéně nahé a nerozpakuje se ukazovat (byť jen na plátně) animální sexuální orgie ztvárněné těmito herci.

Inszenace na první dojem zaujme svou scénografií, jejíž motivy divák rozšifruje až v průběhu představení. Z vody, ve které se koupe mokrý a slizký Franc Moor, se tyčí mohutné tělo vzepjatého koně, které celé scéně vévodí. Videonahrávky promítané na průhlednou oponku před scénou nás pak dostanou dolů do podsvětí, kde žijí loupežníci: banda loupežníků se sdružuje okolo stejného koně, ovšem jeho spodní poloviny, která je ponořena ve vodě a divák ji tak vidí pouze díky nahrávce. Hlava koně je symbolem racionálního France a falus koně symbolem pudového Karla. Horní a dolní polovina koně tak představuje apollinský a dionýský princip. Oba protipóly jsou dovedeny do extrémů: Karlův vzdor proti vypočítavé společnosti se dostává do polohy totální anarchie, kde se dějí zločiny, jež on sám snad ani nechtěl. Myšlení a chování Schillerových loupežníků může připomínat dnešní teroristy, myšlení a chování Höhnových loupežníků může připomínat hippies. Je třeba si uvědomit, že některé pasáže Schillerova původního textu jsou i pro současného čtenáře velmi drastické – např. pasáž o znásilňování jeptišek nebo o zapálení města:

SCHWEIZER: (...) Nevíš, Schufterle, kolik bylo mrtvých?

SCHUFTERLE: Říkají, že třiaosmdesát. Jen prachárna jich roztrhala šedesát.

KAREL MOOR: (velmi vážně) Rollere, za velkou cenu jsem tě vykoupil.

SCHUFTERLE: Pah! Pah, co je na tom? Kdyby to byli muži, ale byla to nemluvnata, která dělají do plenek, scvrklé babky, které od nich odháněly mouchy, vychrtlí peciválové, kteří už nemohli najít dveře, pacienti, kteří s nářkem volali doktora, ale ten se majestátním poklusem pustil za ostatním davem. Co mělo zdravé nohy, vylétlo si na tu komedii, a jenom ti, co se nemohli hýbat, zůstali v městě, aby hlídali domy.

MOOR: Ó, ti ubozí červíci! Nemocní, říkáš, starci a děti?

SCHUFTERLE: Ano, u všech rohatých! A pak šestinedělky a těhotné ženy, které se bály, že by pod šibenicí potratily. (...) Jak jsem tak šel ulicí, slyším v jednom domku vrnění, nahlédnu dovnitř a co vidím? Dítě to bylo, ještě svěží a zdravé, leželo na zemi pod stolkem, který už chytil. Ubožátko, řekl jsem, vždyť tu mrzneš, a hodil jsem je do plamenů.

(SCHILLER 1955: 69)

19 Friedrich Schiller: *Loupežníci*. Premiéra 28. září 2017, Divadlo RambaZamba Berlín. Režie: Jacob Höhne. Scéna: Thomas Bo Nilsson, Julian Eicke. Kostýmy a líčení: Beatrix Brandler. Hudba: Leo Solter. Dramaturgie: Kristina Ohmen.

Zhlédnutá představení 12. a 13. října 2018 v Divadle RambaZamba v Berlíně.

Jestliže jsou loupežníci v Schillerově podání takto zvrácení, je potom zvrácené i dění na jevišti (respektive na plátně) divadla RambaZamba? Přestože natočené scény nebyly tak precizně nazkoušené jako scény živé a přestože jich bylo znatelně více, než by bývalo potřeba, jejich charakter byl plně v souladu se Schillerem. Brutální ztvárnění loupežníků je nezbytné k vyhocení vztahu mezi oběma bratry: jestliže Franc je slizký, lživý a vypočítavý, pak Amálií i otcem opěvovaný krásný Karel je zloděj a vrah.

V podstatě zde jde o dva typy násilí: u rybního France v bazénku je násilí studené, cynické, a u jeho bratra Karla a jeho loupežnické bandy zase brutální bez hranic a doslova nahé. (ADRIANS 2017)

Kontrast těchto dvou světů je navíc podpořen obsazením: zatímco racionální, city neobdařený Franc je hrán hercem s poruchou autistického spektra, Karel je zosobněn emocionálním Jonasem Sippel, hercem s Downovým syndromem. Gunnar Decker si ve své recenzi (DECKER 2017) všímá ještě jedné zvláštnosti – k diagnóze Downův syndrom spadá i hypotonie (snížení svalového napětí), která způsobuje pomalejší zaoblené pohyby i zhoršenou pozvolnější výslovnost. Loupežníci mají tudíž v interpretaci divadla RambaZamba zcela jiný temporytmus.²⁰

Banda loupežníků si užívá své pomalosti v projevu a neohospodárnosti. Jsou vyhoceným punkem: aby mohli být volní ve společnosti a aby si mohli vytvořit společnost podle svých měřítek, jsou schopni udělat vše. Co začalo jako bratrské popichování, stává se globálním problémem. Schillerova radikálnost je ještě i dnes zarážející. (DECKER 2017)

Intermezzo

Zejména u herců s Downovým syndromem, již mají díky své genetické anomálii vrozenou vadu řeči, je obdivuhodné, jak zvládají těžký Schillerův text. O to zajímavější byl moment, kdy představiteli Karla Moora Jonasu Sippelovi text důkladně vypadl. Náповěda, kterou v divadle RambaZamba nikterak neskrývají a nechávají ji napovídat hlasitě z první řady, radí, ale těžká slova se herci ne a ne vydrat z úst. Současně je vidět, jak se Jonas celou svou bytostí snaží vše správně vyslovit. Polívá mne horkost a je mi ho zoufale líto. V zápětí však svůj pocit přehodnocuji: co kdybych hercovu zoufalost začala vnímat jako součást děje představení? Karel Moor se není schopen vyjádřit, když mluví se svou milovanou Amálií, která ho má za maximálně ctnostného muže, a on je přitom vrah a zloděj. To dává smysl! Vlastně je to pro mne nejoprávněnější zážitek. Prožívání Jonase Sippela je nyní nejautentičtější.

²⁰ Právě zpomalený temporytmus je ovšem taky důvodem, proč četné videonahrávky celý děj brzdi a rozrušují rytmus představení jako celku. To ale není vinou nápadu, nýbrž provedení. Patrně by stačilo nahrávky vhodně zkrátit a zmenšit jejich počet. Charakter loupežnické bandy je patrný již po prvních pár sekundách.

Jak to zamýšleli inscenátoři? Jsou nápovědy nepatřičnou nehodou, kterou si mám dát do závorky, nebo jsou pokladem okamžiku, s nímž se tak trochu počítá?²¹
(VRBKOVÁ 2018a)

Jacob Höhne interpretačně využívá rozdílnosti herců: Juliana Götze, herečka s Downovým syndromem, ztvárňuje Amálii jako něžnou dívku tančící na vodě. „Její Amalie je silná a zároveň ztracená. Opravdu tragická postava“ (ADRIANS 2017).

Amálie kontrastuje s Pascalem Kunzem coby Francem, o němž již byla řeč. Pascal Kunz je kritiky velice vychvalován. Podle Frauke Adrianse: „Kdo zažil tento večer, bude mít problém si France představit jinak“ (ADRIANS 2017).

Třetím zcela odlišným elementem je postava otce Moora ztvárněná několika spíše staršími hostujícími herečkami dohromady: Antoniou Bill, Claudiou Burckhardt, Gisellou Höhne, Almut Zilcher a Johannou Peine. Sborová recitace pětice hereček vytváří působivý obraz velmi silného a současně slabého a umírajícího muže. Každá emoce otce je zpětinásobená.²² Ženské obsazení mužské role vyjadřuje absenci dřívější otcovy mužné síly, současně kvantita ženských interpretů odkazuje k faktu, že slovo otce má stále velkou váhu.

Posledním elementem je pak loupežnická banda, ve které exceluje zejména Zora Schemm coby Spielberg. Ačkoli se v reálném životě jedná o křehce působící dívku, na nahrávkách dokázala působit velmi drsně. Pomáhala jí v tom její bezvlasá hlava i hrubší hlas.

Jonas Sippel, představitel Karla Moora, disponuje bytostnou jevištní přítomností, nicméně Schillerův text mu působí problémy a jeho herecké kvality tak nemohou plně vyniknout. Patrně je to v kontrastu se situací, kdy herec zapomněl text a jeho nervozita začala být autentická.

Je zřejmé, že volba obsazení hrála významnou roli v dramaturgickém i režijním konceptu inscenace.

Resumé

Uvádět Schillerovy *Loupežníky* se souborem herců s postižením je troufalost a výzva, o níž Divadlo RambaZamba v čele s novým uměleckým šéfem Jacobem Höhnem evidentně stojí. Dramaturgická volba titulu i režijní zpracování může být chápáno jako Höhnova rebelie, jíž chce dosáhnout divadla diverzity, tedy vnímání svého divadla jako divadla zcela běžného. Koncept inscenace počínaje scénografií a konče hereckým obsazením je originální a funkční, interpretace je silně ovlivněna právě rozpouštěním hranic mezi hercem a hereckou postavou, sémiotický aspekt se snoubí s fenomenologickým. Inscenace by možná mohla být působivější, kdyby herci měli na přípravu více

21 Psáno z reprízy 12. října 2018.

22 V představení se střídá počet hereček na základě technických možností. Ve dvou představeních, které jsme zhlédli, byly pak tyto herečky pouze tři a čtyři.



Obr. 7: Pascal Kunz v roli France Moora. V pozadí vzepjatý kůň. Foto Sarien Visser (2017)



Obr. 8: Pascal Kunz v roli France naráží na něžnou Amálii (Juliana Götze). Foto Sarien Visser (2017)



Obr. 9: Jonas Sippel jako Karel Moor. Foto Sarien Visser (2017)

času, případně kdyby došlo k radikálnějších úpravám textu. Celkově je však inscenace originální a nezapomenutelná, nese silné sdělení a svádí k parafrázování výroku Frauke Adrianse o Pascalu Kunzovi: Po zhlédnutí této inscenace si již Schillerovy *Loupežníky* divák těžko představí jinak.

Divadlo diverzity

Pandořina skříňka, kterou na přijímacích zkouškách otevřela uchazečka o studium režie, skrývá věci, o kterých nechceme/nemůžeme mluvit a kterými se nechceme/neumíme zabývat: stále není běžné, aby divadelní kritici psali o divadle herců s mentálním postižením a pojmenovávali i jejich herectví.²³ Neumějí si s postižením poradit, a to dvojnásobem:

1. Může se stát, že s jinakostí herců není nijak umělecky ani interpretačně pracováno. Jinakost se tak stává překážkou a nedostatkem. V tomto případě jsou kritici jen málokdy schopni nedostatky popsat a pojmenovat. Zpravidla o nich ve snaze o korektnost

²³ V českém prostředí existují čtyři soubory, které pracují s herci s mentálním postižením v kombinaci s profesionálními divadelníky. Z těchto čtyř souborů se jen jeden dočkal klasické divadelní recenze. Viz (LIŠKA 2018). Zahraniční divadla, kterým se již podařilo získat určité renomé (např. tedy divadlo RambaZamba nebo Teatr21 ve Varšavě) klasické recenze mají, ale zpravidla se jedná jen o malý omezený počet kritiků, kteří takové recenze píšou.

nehovoří. Pokud ale chceme být k hercům s postižením skutečně korektní a přijmout je mezi umělce, musíme jim dopřát i adekvátní reflexi jejich práce. Absenci kritického postoje lze nalézt i v citovaných recenzích inscenací divadla RambaZamba.

2. Kritici jsou ovlivněni tezemi z prologu, nejsou s to překročit sémiotické uvažování a vnímat i přítomnost viděného. Překvapuje je nedostatečná výslovnost herců nebo zpomalený temporytmus a neumějí pro ně vybrat příslušný způsob nazírání a posléze najít prostředky k pojmenování.

Tyto prostředky ale může poskytnout všeobecně známá estetika performativity, jak ji popisuje Erika Fischer-Lichte (2011), a metody postdramatického divadla, o nichž hovoří Hans-Thies Lehmann (2007).

Výpadky v textu lze vnímat jako „průnik reálného“,²⁴ lze je připodobnit k umělcům, kteří záměrně boří hranice mezi skutečností a fikcí, realitou a divadlem.²⁵ Pomalý temporytmus a nedokonalá výslovnost mohou diváky vést k tomu, aby těla herců začali vnímat nejen jako těla sémiotická, ale také jako těla fenomenální, tzn. v jejich svébytné materiálnosti, a aby zvuková stopa hlasu pro ně byla stejně důležitá, jako význam slov.²⁶ Výsledná umělecká zpráva a estetika pak vzniká právě propojováním těchto různých aspektů vnímání.

Petra Kuppers hovoří o nutnosti vymýtit apriorní vnímání rozdílů pramenících z lékařských nebo sociálních daností:

(Umělci se zdravotním postižením) (...) rozpouštějí stabilitu kategorií a místo toho je znovu otevírají a mění. (...) Necháávají explodovat hranice tradičního umění, zpochybňují pojem žánru, vytvářejí zneklidňující hybrid mezi uměním a každodenním životem. Čas a prostor, živé tělo a usazené znalosti, sémiotika a fenomenologie začínají pronikat do sebe, začínají se vzájemně přepisovat a prolínat.

(KUPPERS 2013: 4)

Obdobně hovoří ve svém článku Justyna Lipko-Konieczna a Ewelina Godlewska-Byliniak:

(...) napětí mezi tím, co je estetické a co je etické; mezi tím, co je veřejné a co soukromé; mezi divadelním výstupem a realitou, může být považováno jako určitá umělecká kvalita tohoto typu divadla, požadující, aby divák opustil jasné a kategorické hranice mezi těmito dvěma rozděleními.

(LIPKO-KONIECZNA 2016: 4)

Nepodobají se obě prohlášení hovořící o divadle herců s jinakostí právě estetice performativity, jak ji popisuje Erika Fischer-Lichte?

24 „Průnik reálného“ je termín H.-T. Lehmana, je to podle něj jeden ze znaků postdramatického divadla.

25 Marina Abramovičová se svými performancemi, při nichž se sebezbraňuje, Richard Schechner s divadlem směřujícím k rituálu, skladby Johna Cage aj.

26 „(...) v postdramatickom divadle je všeobecná tendencia muzikalizácie, a to nielen jazyka. Vzniká vlastná auditívna sémiotika (...).“ (LEHMANN 2007: 103)

Ukázalo se, že centrální pojmy naší kultury považované dosud za dichotomické ztrácejí jako opozice opodstatnění: umění-skutečnost, subjekt-objekt, tělo-mysl, zvíře-člověk, označující-označované. Jejich protikladnost byla zpochybněna, začala oscilovat a je možné, že bude nakonec zcela vyvrácena.

(FISCHER-LICHTE 2011: 244)

Najít estetická kritéria pro divadlo s herci s jinakostí tedy nemusí být nemožné. Estetická kritéria již byla nalezena pro řadu uměleckých děl, jež překračují pomyslné hranice divadelního umění, jak dokazují úvahy Eriky Fischer Lichte a Hanse-Thiese Lehmana.

Pojetí diverzity v podání Jacoba Höhne znamená zrušení dichotomie zdravý/postižený, bílý/černý, člen většinové společnosti/člověk na okraji atd. Nedá se již rozhodnout, kdo je ten, který je jiný. Všichni jsou jiní. Diverzita tak překonává jak pojem integrace (začlenění menšiny do většinové společnosti), tak pojem inkluze (začlenění menšiny do většinové společnosti takovým způsobem, aby se menšina s většinou vzájemně obohacovaly). Diverzita říká, že většina a menšina neexistují. Přijetí tohoto pojetí ve společnosti je prozatím utopií. Jinakost vnímáme stále.

Diverzita v divadle má ovšem nadějnější vyhlídky. Vhodná volba obsazení a režijně-herceckých prostředků způsobuje, že jinakost herce nevyčnívá jako znak, ale rozpouští se v herecké postavě a vytváří svébytné herectví, ve kterém se vytrácí hranice mezi hercem a hereckou postavou a jedno ovlivňuje druhé. To jsme mohli ukázat na příkladu obsazení *Žen z moře*, na obsazení Schillerových *Loupežníků*, či na příkladu herce Pascala Kunze v inscenaci *Pension Schöller*.

Schopnost rozumět divadlu diverzity nelze získat jinak, než že dané divadlo bude existovat, bude hrát, budou na něj chodit diváci, budou na něj chodit divadelní kritici a bude se o něm mluvit. Proto děkuji uchazečce režie, že alespoň k tomu poslednímu dala příležitost.

Epilog

Milá uchazečko,

Rozumím Tvým pohnutkám, proč si stojíš za svým názorem, že Potměšilův vozík se dá „odmyslet.“ Povím Ti ale o svém trápení: na divadle si nedokážu „odmyslet“ vůbec nic! Někdy vidím hrát herce a pořád si představuji jinou roli, ve které jsem ho viděla před týdnem. Když znám herce z reklam na seriály, ještě hůř! Vyrušuje mne podupávající divák. Pochechtávající se divačky v zadních řadách se mi chtě-nechtě stávají součástí představení. Ale to je divadlo, živoucí tvar!

Nicméně Ti děkuji, že jsi otevřela tuto Pandořinu skříňku navýsost zajímavých tabu. Prosim, nezavírej ji dřív, než z ní vyskočí i naděje.

Bibliografie

- ADRIANS, Frauke. 2017. Alles außer Pathos. *Nachtkritik.de* [online]. Berlín [cit. 2019-01-06]. Dostupné online: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14449:die-raeuber-jacob-hoehne-eroeffnet-seine-intendanz-am-integrativen-berliner-theater-rambazamba-mit-einem-kraftvollen-schiller&catid=1575&Itemid=100476. Překlad citace: Jana Vrbková.
- BANULS, Sylvie a Sabina ENGEL. 2003. *Liebe dich: dokumentární film*. Berlín, 2003. Překlad citace: Jitka Vrbková.
- BAZINGER, Irene. 2018. Theater, am Wasser gebaut: RambaZamba schickt Meerjungfrauen auf die Bühne. *Berliner Zeitung* (18. 2. 2018). Překlad citace: Jana Vrbková.
- DECKER, Gunnar. 2017. Vor dem Gesetz. *Neues-deutschland* [online]. Berlín, 2017. [cit. 2019-01-06]. Dostupné online <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1065950.vor-dem-gesetz.html>. Překlad citace: Jana Vrbková.
- DECKER, Gunnar. 2018a. Ganz normal verrückt: Der Schwank »Pension Schöllner« am Theater RambaZamba: Hauptsache orgiastisch. *Neues-deutschland* [online]. Berlín, 2018. [cit. 2019-01-05]. Dostupné online <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1081380.ganz-normal-verru-echt.html>. Překlad citace: Jana Vrbková.
- DECKER, Gunnar. 2018b. Die Kunst der Zumutung. *Theater der Zeit* [online]. 2018. [cit. 2019-08-07]. Dostupné online <https://www.theaterderzeit.de/2018/04/36112/>
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2011. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
- KASCH, Georg, 2018. Raus aus dem Käfig der Romantik!. *Nachtkritik.de* [online]. [cit. 2018-12-11]. Dostupné online https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15015:die-frauen-vom-meer-lilja-rupprecht-inszeniert-atmosphaerisch-dicht-die-urauffuehrung-von-olga-bachs-ibsen-weiterdichtung-am-berliner-theater-rambazamba&catid=1575:theater-rambazamba&Itemid=100476. Překlad citace: Jana Vrbková.
- KUPPERS, Petra. 2013. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*. Routledge, 2013. Překlad citace: Jitka Vrbková.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2007.
- LIPKO-KONIECZNA, Justyna a Ewelina GODLEWSKA-BYLINIĄK. A Theatrical Game with Disability. [Od veřejného k soukromému. Divadelní hra s neviditelností.] *Polish Theatre Journal* 2 (2016): 2: 5. Překlad citace: Eliška Poláčková.
- LIŠKA, Barbora. Laskavě kritické dada. *Taneční zóna* [online]. 2018. [cit. 2019-08-08]. Dostupné online: <http://www.taneznizona.cz/index.php/receenze/item/768-laskave-kriticke-dada>.
- MUSTROPH, Tom. 2018a. Mit Feinsinn aus der Norm gefallen. *Neues-deutschland.de* [online]. [cit. 2018-12-11]. Dostupné online <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1080407.mit-feinsinn-aus-der-norm-gefallen.html>. Překlad citace: Jana Vrbková.
- MUSTROPH, Tom. 2018b. Mutter, Tochter und ein Wassergeist. *Zitty* [online]. (6) [cit. 2018-12-11]. Dostupné online <https://www.zitty.de/angela-und-nele-winkler/>. Překlad citace: Jana Vrbková.
- MÝLLER, Katrin. 2017. Unser Erfolg hat viele ermutigt. *Taz* [online]. Berlín, 2017 [cit. 2019-01-05]. Dostupné online <http://www.taz.de/!5448142/>. Překlad citace: Jana Vrbková.
- SCHILLER, Friedrich. 1955. *Loupežníci*. Praha: SNKLHU, 1955.

- WILDERMANN, Patrick. 2018. Sagen und Sorgen. *Tagesspiegel.de* [online]. [cit. 2018-12-11]. Dostupné online <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-frauen-am-meer-im-theater-ramba-zamba-sagen-und-sorgen/21030388.html>. Překlad citace: Jana Vrbková.
- VRBKOVÁ, Jitka. 2018a. *Deník z výzkumného pobytu v Divadle RambaZamba*. Archiv autorky. Brno, 2018.
- VRBKOVÁ, Jitka. 2018b. *Rozhovor s Petrou Serwe, produkční Divadla RambaZamba*. Archiv autorky. Brno, 2018. Překlad citace: Jitka Vrbková.
- VRBKOVÁ, Jitka. 2018c. *Výzkumný rozhovor s Giselou Höhne*. Archiv autorky. Brno, 2018. Překlad citace: Jitka Vrbková.

MgA. Jitka Vrbková

Divadelní fakulta, Janáčkova akademie múzických umění,
Mozartova 647/1, 602 00 Brno, Česká republika
vrbkova.jitka@seznam.cz

Jitka Vrbková je režisérka, dramaturgyně a zakladatelka brněnského Divadla Aldente, jež se jako jediné divadlo v ČR soustředí na tvorbu s umělci s Downovým syndromem v kombinaci s profesionálními divadelníky bez postižení. Toto téma zpracovává formou artistic research na Divadelní fakultě JAMU v Brně.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.