

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

**Katedra divadelní vědy**

Veronika Pacíková

**Divadlo Alfred ve dvoře pod vedením o. s. Motus**

*Alfred ve Dvoře theatre under the Motus civic association*

Diplomová práce

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

Děkuji panu Mgr. Petrovi Christovovi, Ph.D. za vedení diplomové práce, trpělivost a podnětné připomínky, Nině Vangeli za konzultace, týmu divadla Alfred ve dvoře za poskytnuté materiály a Petrovi Pařízkovi a všem mým blízkým za podporu.

V Praze, dne 18. 7. 2011

Veronika Pacíková

**Abstrakt:**

Tato diplomová práce se věnuje divadlu Alfred ve dvoře pod vedením občanského sdružení Motus v průběhu let 2001 – 2010, popisuje okolnosti jeho vzniku, dramaturgické tendence, ale také se zabývá prostory podobného zaměření a alternativním divadlem obecně.

**Klíčová slova:**

Divadlo Alfred ve dvoře, občanské sdružení Motus, alternativní divadlo, dramaturgie

**Abstract:**

This diploma thesis deals with the Alfred ve dvoře theatre under the Motus civic association in years 2001 – 2010. It describes the circumstances of its formation, its dramaturgic tendencies and the areas of similar orientation and alternative theatre in general.

**Key words:**

Alfred ve dvoře theatre, Motus civic association, alternative theatre, dramaturgy

# Obsah

Úvod .....	6
1. Alfred ve dvoře jako součást alternativní scény .....	8
1.1 Alternativa jako dramaturgický obsah .....	8
1.2 Alternativní divadlo ve specifických prostorech .....	10
1.3 Financování alternativního divadla .....	13
2. Prostory podobného zaměření .....	15
2.1 Divadlo Archa .....	16
2.2 Roxy / NoD .....	18
2.3 MeetFactory .....	20
2.4 Divadlo Ponec – Scéna pro současný tanec a pohybové divadlo .....	21
3. Vznik Divadla .....	23
3.1 Ctibor Turba - zakladatel .....	23
4. Nová éra divadla Alfred ve dvoře .....	26
4.1 Motus o.s. ....	26
4.2 Dramaturgické cíle o.s. Motus .....	27
4.3 Znovuotevření .....	28
5. Dramaturgická vize divadla .....	30
5.1 Dramaturgie divadla a její problematické aspekty .....	30
5.1.1 Srovnání dvou přístupů k dramaturgii .....	31
5.2 Srovnání s podobnými prostory .....	32
5.3 Lisabonské čtvrtky .....	34
6. Konkrétní dramaturgické linie .....	36
6.1 Výzkum a experiment .....	36
6.2 Vztahy, gender, politika .....	38
6.2.1 Gender .....	39
6.2.2 Politika .....	41
6.2.3 Site – specific projekty .....	43
7. Sporné parametry inscenace .....	44
8. Praktický chod divadla .....	47
8.1 Divadelní provoz .....	47
8.2 Personální zázemí .....	47
8.3 Finanční náklady na provoz divadla .....	48

8.4	Návštěvnost divadla .....	48
9.	Budova divadla .....	50
9.1	Geneze vzniku budovy .....	50
9.2	Technické parametry divadla .....	51
10.	Soubory, herci .....	54
10.1	Stage Code .....	55
10.2	Divadelní skupina Antena .....	57
10.3	Krepsko .....	60
10.4	Handa Gote .....	63
10.5	Vojta Švejda .....	65
10.6	Secondhand Women .....	67
11.	Doprovodné aktivity divadla .....	69
11.1	Nová síť .....	69
11.2	Festival Malá inventura .....	71
	Závěr .....	73
	Summary .....	75
	Bibliografie .....	76
	Přílohy .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b>

## Úvod

Ve své diplomové práci se zabývám pražským alternativním divadlem, které nese název Alfred ve dvoře. Sleduji jeho existenci v období let 2000 až 2010, kdy divadlo fungovalo díky produkčnímu zázemí občanského sdružení Motus, které mělo zásadní vliv na dramaturgii a provoz prostoru. Divadlo, které bylo založeno na začátku devadesátých let mimem Ctiborem Turbou jako scéna pro nonverbální divadlo, měnilo pod vlivem Motusu své zaměření a způsob fungování. Občanské sdružení Motus se snažilo divadlo profilovat jako profesionální produkční dům, kde se budou pravidelně uvádět projekty skupin, které jsou zaměřené na alternativní divadlo.

Mým cílem v této práci je zjistit, jaké dramaturgické tendence byly ve zkoumaném období pro divadlo stěžejní a které divadelní soubory nejvýrazněji zasahovaly do programového schématu. Na základě analýzy aktivit divadla bych chtěla ukázat, nakolik byl model, který aplikovalo občanské sdružení Motus při vedení divadla Alfred ve dvoře, funkční a životaschopný. Divadlo Alfred ve dvoře byl ve sledovaném období specifický typ divadla, který může být za určitých předpokladů považován za unikátní a ojedinělý divadelní projekt. V Praze v tomto časovém období fungovalo jen málo prostorů zacílených na alternativní divadlo a ty se od sebe zásadně lišily ve formě fungování.

Práci na tomto tématu jsem si vybrala z několika důvodů. Tím prvním byl můj dlouholetý zájem o alternativní formy divadla a prostory, které se tomuto typu divadla věnují. Prostřednictvím časopisu Taneční Zóna, kde jsem během studia publikovala články o současném tanci a alternativním divadle, jsem zjišťovala, jak pestré a nezvyklé může alternativní divadlo být. Aktivně jsem vyhledávala představení, která používala netradiční vyjadřovací nástroje, a sledovala jsem, jaký je rozdíl mezi produkcí v Čechách a v zahraničí.

Druhým důvodem je má osobní zkušenost s divadlem Alfred ve dvoře, kam jsem nastoupila v roce 2005 jako uvaděčka a strávila tam s přestávkami téměř čtyři sezóny. V roce 2009 jsem byla přizvána Marií Cavinou abych se stala součástí sdružení Kruh, které funguje jako poradní orgán pro vedení Motusu a volí nového ředitele.

Možnost nahlédnout do systému fungování divadelního domu zevnitř, být přítomna vzniku jednotlivých představení a později se také aktivně podílet na řízení divadla považuji za přínosnou a nenahraditelnou zkušenost. Díky této příležitosti jsem mohla osobně poznat většinu z osobností, které se na fungování divadla podílely a zblízka se seznámit s jejich vizemi a nápady. Přínosná v tomto ohledu byla i moje zkušenost z prostoru Roxy / NoD, kde jsem v letech 2008 – 2010 zastávala pozici PR.

Vzhledem k tomu, že o divadle samotném nebyly napsány téměř žádné analýzy, a ani nevznikla publikace mapující okolnosti jeho vzniku, byly pro mě právě osobní rozhovory s lidmi, kteří působili v divadle, stěžejním materiálem. Kritická reflexe se dotýkala pouze některých souborů a v zásadě nepokrývala nikdy plošně tvorbu divadla.

Při analýze představení a finálním výběru souborů, které jsem považovala za určující pro dramaturgii divadla Alfred ve dvoře, jsem vycházela z video nahrávek, které má k dispozici archiv divadla Alfred ve dvoře. Velkou část představení jsem ve sledovaném období měla také možnost zhlédnout osobně přímo v divadle. Práci jsem rozdělila na dvě klíčové části. První se snaží obecně formulovat dramaturgické tendence, které byly pro divadlo určující. Díky analýze představení jsem vysledovala dvě linie, které z mého pohledu divadlo nejvíce obohatily. Zároveň zde popisují komplikace a problematické aspekty, které příslušely projektům, jež byly také součástí dramaturgie. Druhá část práce je postavená na specifikaci souborů, které z mého pohledu nejvíce obohatily program divadla. Na konkrétních inscenacích se pokouším ukázat, proč se daný způsob práce osvědčil a tím zkvalitnil dramaturgickou náplň divadla Alfred ve dvoře. Práce je doplněna kapitolami, které přibližují osobu zakladatele divadla Alfred ve dvoře Ctibora Turby, dále kapitolou, která popisuje prostory podobného zaměření, jako je divadlo Alfred ve dvoře a určuje jeho roli v tomto prostředí a pak také částí věnovanou definici alternativního divadla jako žánru.

# 1. Alfred ve dvoře jako součást alternativní scény

## 1.1 Alternativa jako dramaturgický obsah

S alternativou se v historii divadla můžeme poprvé setkat prostřednictvím prací Antonina Artauda, představitele francouzské avantgardy první poloviny dvacátého století.<sup>1</sup> Ve své teoretické práci se výrazně vyhraňoval vůči dosavadním divadelním praktikám a nabádal k vytvoření „alternativy“. Divadlo v jeho pojetí bylo v absolutní protiváze k popisnému, iluzornímu divadlu. Artaud vzýval fyzické divadlo a totální emoční prožitek, který mohl vycházet z nevědomí. Zásadní byla jeho představa aktivizace divákovy psychiky a morálky díky shlédnutému představení.

Samotný pojem *alternativní divadlo* se začal intenzivně používat v období 60. let 20. století. V té době docházelo k radikálnímu odklonu od standardních divadelních forem a divadelníci opouštěli kamenné divadelní budovy ve prospěch továren, přírody a celé řady do té doby pro divadlo nepřijatelných míst. Toto osvobození formy, obsahu i způsobů prezentace se logicky váže k uvolněné atmosféře 60. let, která zasáhla západní Evropu a Spojené státy. Tendence vyhranit se vůči establishmentu a mainstreamu zasáhla velkou část společnosti a projevila se také v divadle. Hlavní hybnou silou byla provokace, odklon od tradice a také příklon ke komunitnímu způsobu života. Tyto znaky bylo možné vysledovat u celé řady mladých lidí. Alternativa tak přestala být něčím navýsost okrajovým, určeným jen pro malou skupinku lidí, která existovala na okraji společnosti, ale stala se hodnotnou a silnou protiváhou oficiální kultury. *Divadelní umění by mělo být dlouhodobým sociálním procesem kolektivní práce, společného hledání, vzájemného poskytování informací i spolubytí. Procesem společné tvorby.* (Braun, 1993)

Alternativní divadlo můžeme chápat jako zastřešující pojem, za nímž se skrývají další pojmy – *undergroundové, experimentální, fringe a nezávislé* divadlo. Vycházím přitom z definice alternativního divadla popsané v Oxfordském slovníku. Kromě přívlastku *fringe*, který je úzce spojen s edinburským divadelním festivalem, a jeho obecná charakteristika tak funguje jen v anglosaských zemích, jsou ostatní názvy často zaměňovány. Rozdíly těchto pojmenování se vyjasní ve chvíli, kdy dešifrujeme jejich původ. Obecně je ale třeba říct, že

---

<sup>1</sup> Z filosofického hlediska je otázka vzniku alternativy stejně stará jako existence prvních uměleckých směrů. Zaběhnutý, veřejností akceptovaný a masově používaný styl nebo žánr byl přirozeně a plynule často vystřídán novým směrem, který byl do chvíle, než se stal sám také rozšířeným, považován za alternativu. Alternativu můžeme chápat jako jinou, druhou možnost, která nemá v době své existence masovou podporu veřejnosti.

k definici alternativního divadla přistupují autoři odborných publikací značně subjektivně a můžeme nalézt celou řadu odlišných vymezení.

Pojmenování *undergroundové divadlo* se váže k pozdním šedesátým létům, kdy se takto začaly označovat divadelní skupiny sympatizující se vznikajícím revolučním hnutím, atakujícím zažitý společenský řád. *Experimentální divadlo* je pojmenování používané pro netradiční formy divadla již v první polovině dvacátého století. Pojmy *experimentální* a *alternativní* k sobě mají ve své definici nejbližší a mohou být nejčastěji zaměnitelné. Ačkoliv z historického hlediska může být za experimentální divadlo považované každé, které neopakuje stávající formy a hledá jiné prostředky prezentace, jako milník jeho vzniku je dnes považováno založení Théâtre Libre (1887) André Antoinem (Pavis, 2003).

Přívlastkem experimentální divadlo se v následujících letech, tedy v období po Artaudovi, titulovala celá řada novátorů. Poslední termín *nezávislé divadlo* se váže k osmdesátým létům, kdy vyjadřovalo spíše nezávislost finanční než obsahovou. To je ale samo o sobě důležitý faktor, který svědčí o nepředpojatosti daného divadla či souboru. Tvůrci nejsou povinni brát ohled na vnější společenské okolnosti (mecenáše, město, stát) a mohou pracovat absolutně svobodně. V praxi ale v dnešní době finanční nezávislost téměř vymizela a vyjma amatérských divadel<sup>2</sup> zřejmě neexistuje divadlo, které by nepožádalo o grantovou podporu. V českých podmínkách tak v tomto ohledu můžeme považovat nezávislé divadlo za vyhynulý druh.

Historické vymezení a definice podle Oxfordského slovníku ale nezohledňuje dostatečně vnitřní specifickou stavbu, kterou by mělo alternativní divadlo obecně splňovat. Za alternativní divadlo rozhodně nemůžeme považovat pouze všechny druhy divadla, které se odehrávají v určitých prostorách nebo jsou tvořeny bez závislosti na vnějším financování. Vedle výše uvedených specifikací, které vycházejí z pojmenování na základě historické skutečnosti, fungují také předpoklady, které shrnul Patrice Pavis ve svém slovníku (Pavis, 2003). Pavis považuje za směrodatné pro zařazení divadla do sféry alternativy jeho nezávislost na vnějších zdrojích, jeho specifčnost, okrajovost, vztah k obecnstvu, vztah k textu, směšování žánrů a druhů a netradiční divadelní prostor.

Na rozdíl od Oxfordského slovníku používá Pavis termín *experimentální divadlo*, které staví na identickou úroveň jako avantgardní divadlo nebo moderní divadlo. Toto sousledné postavení ale nedostatečně specifikuje rozdílné nástroje, které každé ze zmíněných divadelních druhů používá. Moderní divadlo může být každé, které volí moderní dramatickou

---

<sup>2</sup> Většina amatérských souborů v rámci zachování existence o granty ovšem pravidelně také žádá.

látku, ale inscenuje ji klasickým narativním způsobem, zatímco divadlo experimentální by mělo vždy volit nezvyklý jazyk a formu, prostřednictvím které téma přibližuje divákům. Nejblíže současné definici alternativního divadla, jak dnes vzniká a funguje, je experimentální divadlo, které *zpochybňuje tradici určitých hereckých škol či institucí a odmítá oddělování žánrů a jejich hodnotovou hierarchizaci. Konfrontuje formy z odlišných kulturních kontextů, přičemž výsledkem je metafora* (Pavis, 2003).

V českém prostředí se alternativnímu divadlu a jeho terminologii dlouhodobě věnuje nakladatel a pedagog Jan Dvořák. Ve svých publikacích, mapujících soubory, prostory a odborné termíny, které se vztahují k alternativnímu divadlu, se opakovaně snaží o pojmenování tohoto druhu divadla. V jeho studiích jsou pro charakteristiku alternativního divadla zásadní tyto podmínky:

1. Radikální hledání svébytného jazyka a poetiky divadla
2. Zvláštní, vyhraněný charakter inscenace
3. Křížení jednotlivých divadelních druhů s jinými druhy umění

Kombinací specifických podmínek fungování, o kterých se bude podrobněji psát v další kapitole, s estetickými předpoklady stanovenými Janem Dvořákem a výběrem definice Patrice Pavise, dostáváme ideální model alternativního divadla, do kterého můžeme zařadit také divadlo Alfred ve dvoře.

Divadlo Alfred ve dvoře nese rysy alternativního divadla v několika bodech. Jedná se o divadlo, které funguje jako úmyslná a cílená protiváha klasického, repertoárového divadla. Pokouší se zaměřovat na divadelní žánry a styly, které nejsou časté, a vybízí k jejich svobodnému mísení a střídání. Výsledné tvary pak jsou často komplikované a pro diváka těžko stravitelné, je proto určené jen pro okrajovou, nemasovou část publika.

Kromě popisu a výčtu jeho jednotlivých charakteristik lze alternativní divadlo souhrnně vymežit i srovnáním s divadlem repertoárovým. *Jde o alternativu státního a dotovaného divadla, které přichází s naprosto originálním programem, stylem a způsobem fungování* (Pavis, 2003).

## ***1.2 Alternativní divadlo ve specifických prostorech***

Prostory, které si kladly za cíl fungovat jako polyfunkční centra orientovaná nejen na divadelní představení, ale také na pořádání meetingů, konferencí, koncertů nebo stáží nejsou v historii divadla nic překvapivého a nového. V českém prostředí můžeme za průkopníka nezávislých kulturních center považovat E. F. Buriana, který vystavěl své divadlo D jako

prostor, ve kterém se konaly výstavy, večery poezie nebo také mezinárodní konference. (Dvořák, 2004) S obdobným konceptem se můžeme setkat také v brněnském Divadle na Výstavišti, které E. F. Burian krátce vedl v roce 1929.<sup>3</sup> V zahraničí je podobným typem sdružení, které vykonává celou řadu aktivit například Odin Teatret, Living Theatre a z poslední doby například soubor DV8.<sup>4</sup>

V době znovuoživení provozu Alfreda ve dvoře v Praze existovalo několik obdobně zaměřených subjektů. Prostory, které mají podobný systém fungování, můžeme pojmenovat jako produkční domy nebo nezávislá kulturní centra. Výraz produkční dům je českého původu, v zahraničí se podobně fungující divadelní subjekty nazývají odlišně a ekvivalent typu production house se nepoužívá.<sup>5</sup>

Za synonymum je v rovině terminologie možné považovat výraz stagiona. Z hlediska samotného fungování lze ale mezi produkčním domem a stagionou najít drobné rozdíly. Vidím je především ve faktu, že stagiona často přejímá již hotové inscenace, na jejichž vznik nemá žádný vliv, zatímco v prostorech, které nazýváme produkční dům, se hlavní intendant snaží často zasahovat do dramaturgie představení a být přítomen jejich vzniku. Proto se domnívám, že pojmenování produkční dům je výstižné a jasně charakterizuje dané prostory, včetně divadla Alfred ve dvoře.<sup>6</sup>

Produkční domy spojuje několik identických kritérií. Jejich tři specifika nalezneme ve studii Independents Lukáše Novotného v publikaci Orghast, revue netradičního a alternativního divadla, která vycházela ve spojitosti s festivalem Příští vlna (Novotný, 2002). Tyto tři body použiji jako výchozí předpoklady existence těchto prostor, s následným komentářem. Vymezení totiž nezohledňuje všechna hlediska, která by měl produkční dům splňovat. Přesto se jedná v českém prostředí o jednu z mála snah odborně pojmenovat a zařadit do kontextu tento druh divadelních prostor.

1. Nabídnout alternativu ke kulturnímu mainstreamu, který je provozovaný prostřednictvím státem spravovaného či bohatě dotovaného kulturního zařízení.
2. Poskytnout prostor novému umění, které se do státních kulturních struktur dostává mnohem pomaleji a obtížněji.

---

<sup>3</sup> Pod jeho vedením zde v té době působilo studio NDB.

<sup>4</sup> Rozdíl v působení těchto skupin a prostorů je daný faktem, že zmiňovaná divadla nemají stálé zázemí a své pestré aktivity realizují „na cestě“.

<sup>5</sup> V zahraničí se často používá například výraz Culture Center, Kultur Fabrik či Kultur Platform nebo Venue.

<sup>6</sup> Pojmenování produkční dům pravděpodobně začal oficiálně jako první používat Ondřej Hrab, ředitel divadla Archa, z důvodu nutnosti pojmenovat koncept nově vzniklého divadla Archa.

3. Pomáhat vytvořit prostor kvalitnější kulturní výměny a svobodné komunikace. Nabídkou více možností v oblasti kultury se zkvalitňuje divácký vkus v daném kulturním prostředí, což v konečném důsledku vede ke zkvalitnění uměleckých produkcí samotných.

Specifikace určené Lukášem Novotným ale nejsou rozhodně vždy obecně platné a jednoznačné. Jeho první dva předpoklady můžeme považovat za nesporné. Produkční domy zaměřené na alternativní divadlo mají skutečně vždy za cíl poskytnout prostor projektům a souborům, které nemají jinou šanci kde se prezentovat a mají snahu vytvářet alternativní projekty. V zásadě je bod jedna a bod dva slučitelný pod jediné kritérium, které můžeme nazvat produkční a prostorové zázemí.

Třetí předpoklad je ale problematický. Umělecké produkce nemají schopnost stát se kvalitnějšími díky tomu, že roste jejich množství, jak vyplývá z textu. Alternativní produkční domy nabízejí různorodé divadelní formy a ukazují divákovi, že divadlo má mnoho různých podob, automaticky to ale nemusí znamenat zkvalitnění diváckého vkusu. Právě na příkladu divadla Alfred ve dvoře je možné si ukázat, že umělecké produkce, kterým chybí profesionální dramaturgie nebo dokonalá herecká technika, jsou v konečném důsledku považované za velmi nekvalitní a podprůměrné. Taková představení s velkou pravděpodobností divácký vkus nezkvalitní, naopak docílí odklonu publika od alternativního typu divadla.

Produkční domy nemohou vnímat alternativu jako samospasitelnou cestu k úspěchu. Naopak nepřímá cesta k divákovi, které soubory alternativního divadla často používají a ostatně právě to je smysl jejich existence, musí i produkční domy nutit k alternativnímu pohledu na své vlastní fungování. Divadlo specifických vyjadřovacích prostředků nechce a nemůže zkvalitňovat divácký vkus, jak je uvedeno ve třetím bodě. Alternativní divadelní formy mají naopak za svůj cíl ukazovat nezvyklé cesty nebo šokovat diváky. Produkční domy a alternativní divadla by jim v tomto měla být zdatným spoluhráčem, který vytvoří platformu, kde k tomu může snáze docházet.

Vedle výše uvedených ideových znaků tyto prostory spojuje také způsob praktického fungování, proto se pro jejich pojmenování používá termín produkční domy. Produkční dům má nejčastěji v pronájmu nebo ve vlastnictví občanské sdružení, které je plně zodpovědné za jeho fungování. Sdružení spravovaný prostor poskytuje konkrétním divadelním souborům, jednotlivcům, hudebníkům, performerům nebo literátům za účelem realizace programu. Kromě technického zázemí poskytuje produkční dům také produkční a propagační servis pro jednotlivé projekty. Rozdíl mezi standardní divadelní institucí, ve které působí jeden stálý

divadelní soubor a produkčním domem je v míře spoluúčasti na realizaci projektu. Soubory, které chtějí hrát v produkčním domě, se musejí částečně spolupodílet na produkci představení. Shánějí si část financí, které pokryjí realizaci, mají vlastní produkci a často také vlastní technické zázemí. Na produkčním domě nemusejí být vůbec existenčně závislí a mohou tak využívat jen jeho prostor.

V prostorách, které nazýváme produkční domy, dochází k časté fluktuaci projektů. Estetické a žánrové hledisko bývá vymezené hlavním intendantem, který je zodpovědný za dramaturgický plán divadla a jeho dlouhodobé směřování. Projekty a představení se mohou na programu objevit jen jednorázově nebo se vracejí v pravidelných cyklech. Většinou ale nebývá zvykem, že by se představení udrželo déle než dvě sezóny. Produkční domy, jako je Alfred ve dvoře nebo NoD, také opakovaně spolupracují s konkrétními soubory.

Tyto vztahy bychom mohli pojmenovat jako exkluzivní partnerství. Soubory, které s divadly intenzivně koexistují, v nich pak pravidelně uvádějí svoje premiéry a souborné přehlídky. V divadle Alfred ve dvoře mezi takové soubory patří například Secondhand Women nebo Stage Code. Soubory Krepsko nebo Boca Loca Lab byly s Alfredem ve dvoře několik let také spojovány, od roku 2006 ale mnohem častěji začaly hrát v prostoru NoD. V tomto ohledu je ale střídání prostorů podmíněné především kvalitou produkčního zázemí. Vzhledem k obecnému nedostatku vhodných prostorů, kde by soubory zaměřené na alternativní divadlo mohly hrát, ale také nedostatku souborů s trvale udržitelnou kvalitou, se produkční domy doslova „přetahují“ o zajímavé projekty.

### ***1.3 Financování alternativního divadla***

Principy financování divadel a kulturních institucí obecně jsou v České republice stále předmětem sporů a emocí. Jedná se o komplikovanou strukturu, kdy jsou v různých místech využívány různorodé nástroje k získávání financí. Obecně ale platí, že mimopražská divadla jsou většinou pod správou města, které bývá také jejich hlavním finančním donátorem. Městská divadla tak nejčastěji financuje rozpočet kulturního odboru a záleží na schopnostech vedení, jak zdatně ovládá fundraising a získá tak další finanční prostředky. Prostory zaměřené na alternativní divadelní formy jsou mimo Prahu většinou plně závislé na příjmech z grantů ministerstva kultury, které jsou ale často vyhraněny na realizaci konkrétních projektů a ne na provoz instituce.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Jako příklad můžeme uvést královéhradecké sdružení Poco a poco animato, které přinášelo alternativní představení do Klubu mladých a spolupřádá festival Velká Inventura.

V Praze došlo v roce 2001 k zahájení transformace divadel. Proces měl za úkol zefektivnit hospodaření divadel a poskytnout jim svobodnější možnosti nakládání s rozpočtem. Hlavním úkolem bylo přeměnit dosavadní příspěvkové organizace v nové právní subjekty podporované granty hlavního města Prahy. V současné době transformace proběhla u divadla Archa, Činoherního klubu, divadla Semafor a divadla Komédie. Druhá fáze transformace do roku 2010 stále nebyla kompletně zrealizována.<sup>8</sup>

Produkční domy zaměřené na alternativní divadlo jsou specifické svojí vysokou závislostí na veřejných zdrojích. Kromě divadla Archa není žádné z nich součástí pravidelně dotovaných institucí.<sup>9</sup> Závislostí na veřejných zdrojích se tak alternativní divadla dostávají do zvláštního paradoxu. Ačkoliv alternativa ze své podstaty vzniká a funguje jako protiklad oficiální, komerční sféry, není schopná bez její pomoci v dnešní době existovat. Všechny prostory, o kterých se v této práci píše, jsou závislé na financování z vnějších zdrojů.

V Praze jsou hlavními subjekty, které dotují alternativní divadla, Ministerstvo kultury ČR a Hlavní město Praha. Většina z divadel je ovšem nucena shánět finanční prostředky i u dalších zdrojů, jelikož granty nepokrývají všechny náklady. Příjmy ze vstupného tvoří pouze malou část příjmů divadel. Toto je dáno nízkou návštěvností, která u divadel zaměřených na alternativní divadelní formy dlouhodobě přetrvává. Ale nízká míra soběstačnosti se netýká pouze divadla alternativního. V Čechách je průměrná míra soběstačnosti divadel zhruba 30 % (Nekolný, 2007).

Fungování alternativních divadelních prostorů je tak v dnešní době v permanentním ohrožení ale především proto, že na rozdíl od divadel činoherního typu trpí nejistotou v přidělování grantů. Ideální předpoklad stanovený Pavisem, totiž že nedostatek prostředků dovoluje soustředit se více na kvalitu tvorby a její nezávislost, je v případech divadel typu Alfreda ve dvoře nerealistický, bohužel téměř naivní. Divadlo, které nedisponuje dostatkem financí nutných na pouhé fungování prostoru (náklady na pronájem budovy, energie, opravy, honoráře účinkujícím a zaměstnancům) v dlouhodobém horizontu naopak ztrácí schopnost progresivně a inovativně tvořit, protože většinu své energie investuje do získávání prostředků.

---

<sup>8</sup> Týkat by se měla Švandova divadla, Divadla pod Palmovkou, Divadla Na zábradlí, Studia Ypsilon a Divadla v Dlouhé.

<sup>9</sup> V roce 2010 obdrželo divadlo Alfred ve dvoře a Roxy / NoD čtyřletý grant. Je to poprvé od začátku jejich fungování, kdy byla divadla podpořena na delší než dvouletý časový úsek.

## 2. Prostory podobného zaměření

Praha je všeobecně považovaná za metropoli schopnou v kulturní nabídce konkurovat hlavním městům Evropy. Pokud srovnáme údaje, které sledují množství prostorů určených pro kulturní aktivity, vede si hlavní město republiky velmi dobře. Stav v divadelní sféře byl v roce 2001 následující. Na území města existovalo 17 stálých divadelních subjektů a 23 scén, kde se pravidelně odehrávaly divadelní projekty.<sup>10</sup> Hlavní město Polska – Varšava – mělo ve stejné době téměř identický počet objektů, kde se odehrávala divadelní představení, tedy zhruba 40. Při přepočtu na jednoho obyvatele je na tom lépe Praha, jelikož Varšava má o více než 400 tisíc obyvatel více. Obdobná situace existuje při srovnání Prahy a Budapešti, kterou obývá přibližně stejný počet lidí jako Varšavu a přitom disponuje 47 divadly.

Pozitivní výsledek svědčící o bohaté divadelní nabídce v metropoli je ale zavádějící. Velkou část oné čtyřicítky tvoří ryze činoherní soubory, doplněné komerčními subjekty zaměřenými na muzikálové divadlo nebo divadlo černé a loutkové určené pro turisty. Muzikály zažívaly nebývalý rozkvět v porevoluční době, kdy vzniklo mnoho scén určených pro tento typ produkce (Pyramida, Spirála), vzniklo také několik divadel založených za účelem ekonomického zisku (Divadlo Kalich, Divadlo u Hybernů).

Alternativnímu divadlu se v té době mnoho prostoru nenabízelo. Zásadní byla v tomto ohledu rekonstrukce bývalého divadla E. F. Buriana v ulici Na Příkopěch a divadlo Archa. Divadelní sál slouží alternativním produkcím od svého vzniku v roce 1994. Na začátku devadesátých let byly pro alternativní žánry důležité také prostory Branického divadla, studia Rubín<sup>11</sup> a především pak prostory rockových klubů, jejichž neoficiální atmosféra korespondovala s filosofií alternativních souborů.<sup>12</sup>

Spojení alternativy a konkrétního prostoru ale nebylo po dlouhé roky pro Prahu typické. Soubory kočovaly z jednoho místa na druhé a přizpůsobovaly svým představením netradiční místa.<sup>13</sup> Významným popularizátorem alternativních forem divadla bylo sdružení 4 plus 4 dny

---

<sup>10</sup> Za divadelní subjekt je považován prostor nebo místo, primárně určené pro prezentaci divadla nebo živého umění. Divadelní scénou je zamýšlen stálý divadelní soubor ukotvený dlouhodobě na jednom místě.

<sup>11</sup> Zde našel útočiště soubor fyzického divadla Teatro Novogo Fronta.

<sup>12</sup> Řeč je zejména o klubech jako Bunkr, Roxy, Klamovka, Damůza.

<sup>13</sup> Soubory alternativního divadla bylo možné vidět hrát v národním památníku na Vítkově, ve staré továrně v Holešovicích nebo čističce odpadních vod v Bubenči.

v pohybu, které od roku 1996 pravidelně pořádalo přehlídku českého a zahraničního nezávislého divadla.<sup>14</sup>

Nové prostory, které se pravidelně věnovaly ve své dramaturgii alternativnímu divadlu, začaly vznikat především na přelomu tisíciletí. V roce 2001 vzniká Roxy / NoD, provoz zahajuje divadlo Ponec a také je slavnostně znovuotevřeno divadlo Alfred ve dvoře.

Pro bližší pochopení toho, jak prostory podobného zaměření jako Alfred ve dvoře fungovaly, bych se ráda zastavila u čtveřice z nich. Výběr nebyl ani zdaleka složitý a selektivní. Následující prostory můžeme do jisté míry považovat za jediné soupeřníky divadla Alfred ve dvoře, kteří v Praze existují. Divadlo Archa, Roxy / NoD, Divadlo Ponec a Meet Factory představují čtyři suverénní a odlišné instituce, které spojuje dramaturgie zacílená na alternativní druhy divadla. Každé z nich disponuje ale odlišným zázemím, personálním vedením i finančním potenciálem, proto se jejich program výrazně odlišuje a každé představuje jiný druh alternativního divadelního prostoru.

## **2.1 Divadlo Archa**

Naprostou zásadní pro alternativní formy divadla se stalo pražské divadlo Archa. Největší zásluhy na jeho vzniku patří Ondřeji Hrabovi, který je od roku 1994 jeho ředitelem. Hrab byl v kontaktu se zahraničními umělci již před rokem 1989 jako spolupracovník Jazzové sekce, která se snažila o *multikulturní a multižánrovou sprízněnost hudby, tance, divadla, výtvarného umění, literatury a podobně* (Dvořák, 2000). V Arše se odehrála ta nejvýznamnější hostování zahraničních umělců, která následně ovlivnila směřování místních souborů.

Prostor v ulici Na Poříčí, kde dříve sídlilo divadlo E. F. Buriana, byl otevřen v roce 1994 společnou performancí Mina Tanaky a Johna Calea.<sup>15</sup> Bylo to právě jeviště Archy, kde diváci v porevolučních letech viděli většinu zásadních postav divadelní alternativy. Na programu se objevily například soubory Ultima Vez, Dogtroep a DV8 nebo díla choreografů Anny Terezy De Keersmark a Jana Fabreho.

Archa byla revoluční nejen v odvážné dramaturgii, která si kladla ty nejvyšší cíle, ale také v komplexním pohledu na fungování divadla. Po rozsáhlé rekonstrukci, která vytvořila

---

<sup>14</sup> V čele sdružení stojí od jeho počátků dramaturg Pavel Štorek, tým je doplněný Denisou Václavovou, Markétou Černou a Nikolou Böhmovou. V tomto složení funguje sdružení od roku 1996, ročník 2011 připravují ve stejné sestavě.

<sup>15</sup> pozn. Min Tanaka je významný japonský tanečník (1945), představitel tanečního směru Butó. Tento taneční směr se objevil po druhé světové válce a klade důraz na individuální fyzický projev tanečníka a jeho niterný prožitek. Butó není svázané žádnou vnější formou a jasnými pravidly. Jedná se o fyzický tanec s výraznými expresivními pohyby.

technické zázemí vhodné pro hostování těch nejnáročnějších světových souborů,<sup>16</sup> se divadlo zapsalo do povědomí diváků jako prostor s jednotnou a ucelenou image.

Právě způsob, jak se divadlo prezentovalo navenek, byl pro nově vzniklé produkční domy zásadní. Na rozdíl od etablovaných činoherních divadel, která po revoluci obměnila repertoár a menší či větší část vedení, přičemž ale mohla využívat zavedenou značku, divadla zaměřená na alternativní formy budovala povědomí o své existenci od nuly. Divadlo Archa se vždy snažilo působit jako kompaktní celek, a proto velmi dbalo například i na grafické ztvárnění loga či programů. Svou tvář svěřilo do rukou designéra Roberta V. Nováka a ten mu vytvořil jednoduchý, ale výrazný vizuální styl, který v menších obměnách funguje dodnes.

Ambiciózní plány přivážet do republiky extra třídu světového tance ale od roku 1998 narazily na problematické financování kultury. Archa se začala více orientovat na realizaci vlastních představení,<sup>17</sup> která mívají často silný sociální podtext a reflektují situaci menšin<sup>18</sup> a na projekt Archa.Lab (viz dále).

Archa také od roku 2005 dlouhodobě spolupracuje s brněnským divadlem Na Provázku, především pak s režisérem Vladimírem Morávkem, který zde představil například projekt Rok kobry.<sup>19</sup> Dramaturgické spektrum se tak v průběhu let rozšiřovalo i na nealternativní aktivity, včetně stále častějších koncertů zahraničních a českých kapel.

Divadlo Archa se kromě prezentace samotných divadelních inscenací intenzivně soustředilo na výzkum v oblasti performing arts. Projekt nazvaný Archa.lab dlouhodobě funguje jako umělecká laboratoř, kde mají možnost kontinuálně pracovat divadelní soubory, které kladou důraz na experiment a inovaci vyjadřovacích prostředků. V současných podmínkách, které obecně nejsou výzkumu a dílnám otevřeny, především z finančních důvodů, by mohla Archa.lab pro divadlo představovat vítanou možnost, jak systematicky rozvíjet svůj potenciál.

Využití potenciálu, který Archa.lab jistě má, ale není stále dostatečné. Prostor pro spolupráci a zázemí zatím dostaly pouze dva soubory – SKUTR a taneční skupina VerTeDance. Ambiciózní snaha vytvořit prostory, jaké v zahraničí divadelníci běžně využívají pro delší stáže a samostudium, je zde zatím v prvopočátku.

---

<sup>16</sup> O hostování DV8 například Jan Dvořák hovoří jako o „nejinspirativnější události českého divadla druhé poloviny 90. let.“ (Dvořák, 2000)

<sup>17</sup> V roce 2005 tvořily vlastní inscenace 46 % celkové produkce.

<sup>18</sup> Např. Jana Svobodová – Tanec přes plot, Divnej soused.

<sup>19</sup> Trilogie divadelních adaptací her F. M. Dostojevského.

Divadlu Archa se na české divadelní scéně podařilo vytvořit vysoce kvalitní a fungující model. Za šestnáct let svého fungování se mu daří být rovnocenným partnerem světovým divadelním domům. Kvality Archy vyniknou především ve srovnání s ostatními produkčními divadelními domy, o kterých pohovořím níže.

## 2.2 Roxy / NoD

Experimentální prostor NoD vznikl pod záštitou Linhartovy nadace<sup>20</sup> v roce 2000 nad známým pražským hudebním klubem Roxy v Dlouhé ulici. Bývalé židovské jídelny se ujala skupina okolo výtvarníka Krištofa Kintery,<sup>21</sup> která si kladla za cíl vytvořit multifunkční lokalitu nekladoucí umělcům žádné limity. Tomu odpovídal i název No Dimension, zkráceně NoD. Realizátoři (vedle Kintery se na vzniku podílela například Denisa Václavová nebo Tomáš Žižka) se pokusili o fungování tří svébytných dramaturgií vedle sebe. NoD byl a je místem, kde probíhají výstavy, konají se koncerty a funguje divadlo.

Na rozdíl od divadla Archa byla rozsáhlá část prostoru věnována výtvarnému umění, rozdíl však existoval nejen co do obsahu, ale i do formy. Ve svých raných letech NoD fungovalo jako syrovější protipól distingovanější Archy. Zasloužil se o to i interiér prostoru, který byl záměrně neotesaný a oprýskaný. Sál, ve kterém se odehrávají divadelní představení, je strohý a bez elevace, ale zato s nezvyklou kopulí uprostřed stropu. Vladimír Hulec nazývá Archu *nablýskaným undergroundem* a vyzývá všechny diváky „drsnějšího ražení“, kteří upřednostňují syrovost, nezakotvenost a anarchii, prostě podhoubí a z něj vyrůstající artaudovsky pravdivé „kruté“ divadlo, existující a tvořící z bytostné nutnosti a nezbytnosti, aby sestoupili do Roxy, čímž myslí NoD jako součást Roxy (Hulec, 1995).

NoD si pro své účinkování často vybíraly soubory, které programově nechtěly být spojovány s žádnou institucí. V období od roku 2000 do roku 2005 upřednostňovala dramaturgie NoD obsah nad formou. V této době zde bylo možné zhlédnout první projekt Farmy v jeskyni (později jednoho z nejúspěšnějších divadelních souborů), nazvaný Sonety temné lásky, představitele nového cirkusu divadlo Continuo a sérii improvizací Krepska. Letitou linií, která se táhne přes veškeré personální změny ve vedení, jsou představení divadla

---

<sup>20</sup> Linhartova nadace byla založena na počátku devadesátých let architektem Janem Mayerem a jeho přáteli za účelem podpory a prezentace současného umění v Čechách. Kromě NoD stojí také za realizací prostoru Školská.

<sup>21</sup> Krištof Kintera (1973) je český výtvarný umělec a sochař, jehož práce jsou zastoupeny v řadě světových muzeí. Je zakladatelem skupiny Jednotka, která se věnuje intervencím do veřejného prostoru a občasným performativním akcím například v rámci festivalu Čtyři dny v pohybu.

Butó. Opakovaně sem přijíždělo ruské divadlo Dó, mezinárodní Teatro Novogo Fronta a v současnosti zde často vystupuje japonský tanečník Ken Mai.

Představení běžně konfrontovala diváky s nahotou a fyzickou živočišností. Tato výrazná expresivní linie, která původně tvořila stěžejní dramaturgický pilíř, ale pomalu bledla a v dnešních dnech je již neznatelná. Postupem času začaly stagnovat i skvělé soubory, jako bylo svého času Krepesko nebo Continuo. Výborný potenciál, který v sobě NoD skrývá, jak z hlediska polohy v centru Prahy, tak i velkorysého prostorového zázemí, a především pak vzhledem ke štědrým finančním grantům,<sup>22</sup> je v současné době téměř nevyužitý.

Plány, které měli zakladatelé s NoD na jeho začátku, se optikou dnešních dní ukazují jako nenaplněné. Denisa Václavová si na počátku fungování přála, *aby posláním Roxy byla otevřená komunikace a konfrontace nastupující generace umělců a jejich přímá interakce s co nejširší veřejností* (Dvořák, 1996). Nastupující generace umělců se však dnes většinou prezentuje jinde. Stále častěji se obracejí na smíchovskou MeetFactory nebo Halu C v Holešovicích. Příčinu můžeme hledat v nestabilní dramaturgii prostoru, která nemá žádný dlouhodobý záměr a v zásadě bere vše, co jí kdo nabídne. Tento fakt je patrný především na obrovském žánrovém rozpětí od klauniády přes výrazový tanec (například Emotion Collection), až po rozpracované studentské etudy (inscenace Nervově variabilní), ale i na rozporuplných kritikách relativně nedávné doby (Starý nácek - tragédie génia).

Je důležité zmínit, že prostory Roxy / NoD a divadlo Alfred ve dvoře si na pražské divadelní mapě alternativního divadla byly svého času viditelně nejbliže. Pokud Archa symbolizuje svými produkcemi i zázemím to nejlepší z produkčních domů srovnatelné s barcelonským Mercat de Flores nebo Trafó v Budapešti, Roxy a Alfred ve dvoře jsou více podobné nezávislým prostorům berlínského undergroundu, jako je např. Hebbel am Ufer.

Určitá spřízněnost nemusela ani vzniknout cíleně, ale byla daná faktem, že většina souborů potřebuje hrát co nejintenzivněji, a pokud časový harmonogram nedovoluje častější vystupování, obrátí se s žádostí na divadlo druhé. Proto je většina ze souborů zmiňovaných v souvislosti s NoD činná i v prostoru divadla Alfred ve dvoře. Týká se to souboru Krepesko, ale například i Jiřího Adámka nebo Petra Krušelnického.

Hledat za dramaturgickým výběrem projektů do prvního či druhého prostoru záměr motivovaný například odlišnými dispozicemi nebo atmosférou je bohužel mylný. Většina z inscenací souborů, které střídavě vystupují v NoD nebo v Alfredu, je přenositelná do

---

<sup>22</sup> V roce 2010 obdržel NoD grant ve výši 45 500 000 Kč na čtyřleté období, pro srovnání Alfred ve dvoře má na stejné období grant 16 800 000 Kč.

jakéhokoliv místa, a roli tak hraje volné místo v dramaturgickém plánu. Alfred ve dvoře ale v porovnání s NoD vždy působilo a působí mnohem profesionálnější dojmem, a to jak z pohledu servisu pro diváky, tak z hlediska fungování instituce jako takové.

### **2.3 MeetFactory**

Rekonstrukce a přestavba bývalé továrny u Smíchovského nádraží je pro oblast performativního a vizuálního umění zásadním krokem vpřed. Prostor MeetFactory pojmenovaný podle původní funkce staré stavby, masokombinátu,<sup>23</sup> (meat = maso) a současných záměrů (meet = setkávání) je dítětem výtvarníka Davida Černého. MeetFactory se pro návštěvníky otevřela v roce 2009. Inspiraci pro svůj projekt našel David Černý na svých cestách po Holandsku, Německu a Spojených státech, kde se nadchnul pro multifunkční prostory, vzniklé renovací starých zašlých podniků. Jejich obrovským pozitivem je specifický genius loci, který v ideálním případě přebíjí nedostačující technické zázemí.

V MeetFactory se pořádají divadelní představení, koncerty a výstavy. Další důležitou rolí je přínos pro, v Čechách nepříliš etablovanou, oblast rezidenčních pobytů. V zahraničí běžný model, kdy jednotliví umělci odjedou na rezidenci do spřátelených institucí a tam pod vlivem nových událostí posouvají svoji tvorbu dál, funguje v MeetFactory od jeho počátků. V současné době je zaměřen především na výtvarné umělce.

MeetFactory se pro většinu stávajících divadelních prostorů stala záhy konkurencí. Ačkoliv v prvních letech své existence nedisponovala dokonalým technickým a provozním servisem, obracelo se na její dramaturgy stále více umělců a souborů. Z Alfreda ve dvoře se do MeetFactory přesunul například soubor Handa Gote a v jednotlivých inscenacích se už objevila i Halka Třešňáková nebo Tomáš Jeřábek, kteří v Alfredu pravidelně vystupují.

Divadlo v MeetFactory je orientováno především na současné německé drama. Jan Horák, který je od počátku fungování v čele divadelní dramaturgie, často zve německé režiséry na hostování a mimoděk tak dokazuje, že nedostatek financí nemusí omezovat kontakty se zahraničím ani v alternativním divadle. Zásadním se ovšem jeví fakt, že pracuje s dlouhodobým a čitelným plánem. Aktivně vyhledává nové texty i jména z řad režisérů a herců a ty pak kombinuje a spojuje, než se mu podaří získat výbušný tým, který většinou diváckou obec šokuje, jako například v případě hry *Skočná* od Ferdinanda Celine, která měla premiéru 24. května 2005 v režii Miroslava Bambuška.

---

<sup>23</sup> David Černý projekt spustil už v devadesátých letech, kdy měl krátký čas k dispozici masokombinát v Osadní ulici na Praze 7. Jeho plány ale narušila povodeň v roce 2002 a prostor nebylo možné nadále využívat v původně zamýšleném rozsahu.

Projekt multifunkčního domu, kde dostanou ve stejné míře prostor odlišné umělecké žánry, které ale nesou společné rysy alternativní kultury, se stal díky MeetFactory realitou. Kulturní fabrika, jak můžeme MeetFactory nahlížet, se zařadila mezi nejúspěšnější a nejfunkčnější kulturní projekty nultých let v Praze.

## ***2.4 Divadlo Ponec – Scéna pro současný tanec a pohybové divadlo***

Divadlo Ponec sídlí na pražském Žižkově v objektu z 19. století, který původně sloužil jako strojírenská výroba. Ponec získal své jméno podle Františka Ponce, který zde od roku 1910 provozoval kino nazvané Royal Bioskop, jež zde fungovalo až do roku 1929. V roce 1997 získalo prostor do pronájmu občanské sdružení Tanec Praha, které započalo s jeho proměnou na divadelní scénu.

Slavnostní otevření proběhlo v roce 2001. Od počátku fungování je se sdružením Tanec Praha spojená Yvonna Kreuzmanová, jeho iniciátorka a do roku 2010 také ředitelka, která přišla s vizí vytvořit divadlo zaměřené výlučně na současný tanec a pohybové divadlo. Striktní zaměření scény ukotvené v samotném názvu stanovilo jasná pravidla, co se bude na programu objevovat. V kontrastu s prostory, které jsou popsány výše, se toto přísné omezení ukázalo jako výhoda.

Na pomyslném vrcholu stojí především díky třem aspektům: 1) organizovanému managementu, který profesionálně používá nástroje na propagaci a dotace a má propracovanou interní hierarchii, 2) odvaze riskovat zřejmě díky časté spolupráci se zahraničními choreografy a také 3) ve schopnosti zaměstnat odborníky specializované na jednotlivé složky inscenace a tak zabránit rozmělnění výsledku.

Nejčastěji se na jevišti divadla Ponec objevovali absolventi taneční konzervatoře Duncan Centre a HAMU. Mezi výrazná jména, která formovala status scény, patří mladé tanečnice Dora Hoštová a Věra Ondrašíková a taneční soubory NANOHACH a DOT504, které patří dlouhodobě ke špičce českého pohybového a v širším smyslu alternativního divadla u nás. Mezi choreografie, které zaznamenaly největší ohlas, patří Mah Hunt a Holdin'Fast z dílny DOT504. NANOHACH zaujaly spoluprací s Nigelem Charnockem<sup>24</sup> v projektu Miluj mě a velký ohlas sklidily také komornější taneční představení skupiny Vertedance, které jsou založené na úzké tělesné interakci.

---

<sup>24</sup> Nigel Charnock je anglický tanečník a choreograf, který působil ve skupině DV8. Skupina DV8 se proslavila na poli fyzického divadla, kde dlouhodobě patří mezi ikony svého žánru.

Divadlo Ponec a jeho zakládající iniciativa Tanec Praha měla velký vliv především na popularizaci tance. Tým, který pracoval pro divadlo Ponec, spoluzaložil významný festival nazvaný stejně jako jeho zakládající sdružení - Tanec Praha. Každý rok v červnu se na jeho programu objevují špičky moderního tance. Dramaturgie festivalu se držela vždy na vysoké úrovni, za důkaz může posloužit těsné prolínání programu Tance Praha a vídeňského ImpulsTanz, který je považován za nejkvalitnější taneční festival ve střední Evropě. Nejvýznamnější osobnosti, které v Praze na festivalu vystupovaly, byly DV8, Trisha Brown, Merce Cunningham nebo William Forsythe. Všechna tato jména patří zakladatelům moderního tanečního divadla druhé poloviny dvacátého století.

Festival měl vždy i výrazný ohlas u široké veřejnosti a představení hlavních hvězd byla vyprodaná. Tento zájem veřejnosti se ale nedařilo ideálně přenášet na produkce konané po zbytek roku v sále divadla Ponec. Také toto divadlo se vždy muselo potýkat s problémem nižší návštěvnosti, ve srovnání s divadlem Alfred ve dvoře na tom ale vždy bylo o poznání lépe. Může to být známka lepší propagace, ale zřejmě se zde projevuje fakt, že taneční divadlo je pro diváka snáz pochopitelné než divadlo alternativní. Zásadní roli hraje i jasně definované postavení divadla jako scény pro současný tanec, kdy výstižné žánrové zařazení usnadňuje komunikaci s divákem a je pro něj přístupnější.

### 3. Vznik Divadla

#### 3.1 Ctibor Turba - zakladatel

Vznik divadla Alfred ve dvoře je spojen s osobou Ctibora Turby, významným představitelem české pantomimy. Ctibor Turba se narodil 16. října 1944 v Mariánských Lázních. Po studiu na Střední škole uměleckých řemesel v Brně (1958 – 1962) pracoval ve studiu animátorky Hermíny Týrlové. Jeho divadelní začátky jsou spojené s brněnskými amatérskými soubory a divadlem Poezie X 61, kde uváděl své pantomimy. Po odchodu do Prahy se v klubu Alhambra<sup>25</sup> v roce 1965 seznámil s Borisem Hybnerem<sup>26</sup>, se kterým v roce 1966 založil Pantomimu Alfreda Jarryho.

Mladí mimové vzhlíželi k zakladateli divadelní alternativy Antoninu Artaudovi a svým novým souborem vzdali hold jeho Divadlu Alfreda Jarryho.<sup>27</sup> Prezentovali se především radikálním odklonem od melancholické, uhlazené linie reprezentované Ladislavem Fialkou,<sup>28</sup> jehož *lyricky abstraktní pantomimu... konfrontovali se svou drsnou poetikou ukotvenou v bezprostřední realitě a inspirovanou absurdním divadlem, surrealismem, jazzem a němými groteskami*. (Plicková, 2009) Naopak je fascinovala Artaudova snaha eliminovat z hereckého projevu akademickou řeč a jeho zdůraznění funkce gesta, znaku a pohybu.

---

<sup>25</sup> Noční zábavní podnik s tanečním a varietním programem (Tabarin bar) v Praze s hledištěm pro 180 míst u stolů. První velkoměstský podnik, kde se tančily tzv. Moderní tance. (Divadelní ústav, 2001)

<sup>26</sup> Mim, režisér, pedagog, scénárista, (5. 8. 1941, Vyškov). V šedesátých letech začínal u Ladislava Fialky v Pantomimě Na zábradlí. Vedle spolupráce s Turbou vynikl působením ve Společnosti originální filmové grotesky GAG, kterou založil v roce 1978. Pro Hybnerovu tvorbu bylo charakteristické rozpětí stylu od groteskního němého herectví až k postupům klasické imaginární pantomimy. Domácí podobu žánru obohatil o originální typ bohémského intelektuála, gagmana Ala. (Divadelní ústav, 2001)

<sup>27</sup> Antonin Artaud byl francouzský herec, režisér a divadelní teoretik, (1896 – 1948). Divadlo Alfreda Jarryho založil Antonin Artaud v roce 1926 spolu se surrealistickým dramatikem Rogerem Vitracem a filosofem Raymondem Aronem. Dramaturgie byla zaměřená na nerealistické hry, hrál se například Paul Claudel. Artaud svoji tvorbou šokoval intelektuální elitu Paříže. Jeho teoretické práce nabádaly k radikálnímu odklonu od tehdejších divadelních praktik. Byl fascinován rituály přírodních národů a jejich totálním fyzickým prožitkem. Antonin Artaud zásadně ovlivnil divadlo druhé poloviny 20. století.

<sup>28</sup> Ladislav Fialka (1931 – 1991) byl český mim, choreograf a pedagog. Spoluzakladatel Divadla Na zábradlí, kde vedl pantomimický soubor. Zasloužil se o posílení vnímání pantomimy jako plnohodnotného divadelního žánru. Představitel imaginární pantomimy.

Pantomima Alfreda Jarryho šla cestou syrové, expresivní mimiky, která se inspirovala v americké němé grotesce, představované Busterem Keatonem.<sup>29</sup> Ve hrách byly často využívány nezvyklé rekvizity, které nabádaly k nečekaným improvizacím, a tím nezvyklým posunutím významu.

Trojice odvážných a inovátorských mimů, do které kromě Turby a Hybnera patřil ještě Richard Rýd,<sup>30</sup> zaujala už svou první společnou prací *Nezabiješ úplně bližního svého*. Hra vznikla v amatérských podmínkách zdevastovaného domu na Vyšehradě, do kterého se uchylovali mladí bezprizorní umělci, a následně slavila úspěch na prvním Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově v roce 1966. Díky tomu byla Pantomima Alfreda Jarryho pozvána, aby účinkovala v programu *Laterny Magiky Revue z bedny* pro světovou výstavu EXPO 67 v Montrealu.

Širší odbornou veřejnost i množství diváků si Turba, Hybner a Rýd získali svou první profesionální prací pojmenovanou *Harakiri* (premiéra 6. prosince 1968 v Umělecké besedě).

Poslední inscenací souboru byla hra *P.A.R. 3441*, která měla premiéru v roce 1971. Hra se věnovala tématu manipulace a právě toto téma ve své době zapříčinilo obezřetnost vyšších míst. Po devíti reprízách bylo divadlo vyřazeno ze svazku Státních divadelních studií, tento krok byl pro divadlo fatální, protože fungování mimo tento svazek bylo v podstatě nereálné. V březnu roku 1972 byla Pantomima Alfreda Jarryho zrušena. Ctibor Turba našel útočiště na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, kde přednášel až do roku 1984, kdy opustil republiku.

Po nenadálém zrušení Pantomimy Alfreda Jarryho Ctibor Turba působí na základě pozvání skupiny pouličního divadla *Danish Joker Teatret* dvě sezóny v Dánsku. Po svém návratu do republiky se věnoval přípravám různorodým projektů, které ale většinou nebyly realizovány.

V roce 1974 se Ctibor Turba pustil do dalšího přelomového divadelního projektu. Spolu s Janem Kratochvílem zakládá *Cirkus Alfred*, jehož názvem jasně přiznává kontinuitu se zrušenou Pantomimou Alfreda Jarryho. Divadlo fungovalo v divadelním stanu, jehož provoz zahájila inscenace *Klaunerie*, která se stala první a jedinou inscenací souboru. Divadelní stan stál na Letenské pláni, v místech, kde se od roku 2003 koná festival *Letní Letná*, orientovaný

---

<sup>29</sup> Buster Keaton (1895 – 1966) byl americký filmový herec spjatý s érou němého filmu. Jeho charakteristickým rysem byl strnulý, melancholický výraz ve tváři. Pracoval s celou řadou filmových režisérů, například s bratry Marxovými, kteří byli vrcholnými představiteli němé grotesky.

<sup>30</sup> Mim a pedagog, narozen 28. 9. 1940, absolvent FF MU Brno (čeština, historie), po odchodu z Divadla Alfreda Jarryho ve svobodném povolání. Založil skupinu *Nonsens* 1980 – 1992, scénárista a interpret inscenací *Papoušek má klauny rád*, *Klauni si vždy umí hrát*.

na nový cirkus. Zásadní přínos, který Cirkus Alfred přinesl, byla kombinace fyzického herectví, tradičního cirkusu a němého herectví. Tato směs, typická pro žánr nového cirkusu staví Cirkus Alfred do role jeho prvního českého představitele.

Třetí pokus o vznik svébytného, pantomimického divadla proběhnul v roce 1986. Skupina složená z Turbových bývalých žáků, včetně těch ze zahraničí, nesla název Alfred & spol. Soubor je podepsán pod dvěma inscenacemi – Deklaunizace a Archa bláznů.

Zajímavá a ve své době téměř přelomová byla Turbova snaha o uměleckou intervenci do veřejného prostoru. V osmdesátých letech se spolu s Karlem Makonjem snažili prosadit projekt „sídlištního divadla“, který měl obyvatelům sídlišť přinášet „neintelektuální“ divadlo na bázi nového cirkusu. Projekt nebyl vyššími orgány schválen. Přesto je to vedle Cirkusu Alfred další významný krok, který socializoval divadlo a ukládal mu jiné, nové role.

Po revoluci se Ctibor Turba rozhodl opět věnovat pedagogické činnosti. Od roku 1991 vyučoval na HAMU pantomimu a od roku 1993 se stal vedoucím Katedry nonverbálního divadla HAMU. Působil zde do roku 1999. V letech 2004- 2008 vyučoval na brněnské JAMU, kde založil Ateliér Klaunské scénické a filmové tvorby.

V roce 1997 vybuřoval Ctibor Turba ve vnitrobloku holešovického domu v Křižíkově ulici divadelní prostor, který měl být určen pro prezentaci mimického, nonverbálního a pohybového divadla. Prostor mu byl navrácen po revoluci v restituci, ale pro realizaci divadla bylo zapotřebí odkoupit další části domu. Obec s prodejem souhlasila, a mohl tak být položen základní kámen, příznačně pocházející z místa, kde stávalo divadlo Jeana Gasparda Deburaua.<sup>31</sup>

Ctibor Turba prostor pojmenoval Divadlo mimů Alfred ve dvoře, jako připomínku souborů, ve kterých v minulosti působil – Pantomimy Alfreda Jarryho a Cirkusu Alfred. Během zahajovacího večera přednesl řeč, ve které formuloval své budoucí vize: *Rád bych kreditu, který jsem jako divadelník nasbíral, použil k tomu, abych pro ty, kdož vycházejí ze školy a zatím neměli možnost ukázat, co umějí, připravil existenční prostor. Přál bych si, aby na této scéně našli uplatnění, a mohli tak navázat na třicetiletou tradici české pantomimy.*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Jean-Baptiste Gaspard Deburau, původně Jan Kašpar Dvořák (31. 7. 1796 - 17. 6. 1846), byl francouzský mim českého původu. S otcem, potulným komediantem, se dostal z Čech do francouzského Amiensu, odtud do Cařihradu a přes Německo zpět do Francie. Zde se stal hercem lidové Paříže a proslul jako představitel pierota. Jako autor v pantomimách uchoval prvek veselí a přiblížil pantomimu současnosti.

<sup>32</sup> Zaznamenaná část proslovu k zahájení provozu divadla (Reslová, 1997)

## 4. Nová éra divadla Alfred ve dvoře

Ctibor Turba narazil už po dvou letech fungování divadla na finanční problémy a nízký grant zapříčinil konec jeho divadla. „*Za to nic kvalitního nepořídíte, nanejvýš to prošustrujete,*“ nechal se slyšet po vyhlášení grantových výsledků. Snaha získat jiné zdroje financování nebo sponzora nebyla úspěšná a Turba byl nucen v roce 1999 divadlo zavřít.

Trvalo další dva roky, než se podařilo provoz divadla Alfred ve dvoře obnovit. Divadlo určené pro prezentaci pantomimického divadla vedené Ctiborem Turbou však vystřídal projekt, který zahajoval provoz s koncepcí nabídnout své zázemí co nejširšímu spektru umělců.

### 4.1 *Motus o.s.*

Nová éra divadla Alfred ve dvoře se datuje od založení občanského sdružení Motus v roce 2001. Ctibor Turba nabídnul prostor divadla Marii Cavině a Noře Sopkové, které s ním spolupracovaly již v minulosti. Dalšími zakládajícími členy občanského sdružení byli Daniela Voráčková, Philippe Schenker, Vendula Pěčová. Nově vzniklé občanské sdružení si za svůj název zvolilo latinské slovo Motus, které v českém překladu znamená pohyb. Jejich hlavním motivem byla snaha uvést do pohybu stagnující možnosti tanečního, neverbálního, vizuálního a experimentálního divadla v České republice.<sup>33</sup>

Znovuotevření bylo možné díky jednoletému grantu ministerstva kultury a přesně na tuto dobu Turba prostor pronajal. Zajímavostí je, že Turba podal grantovou žádost ve stejné době, jako to učinil Motus. Z toho je patrné, že zde ještě existovala možnost navázání spolupráce mezi Motusem a Turbou osobně. Grantová komise mu ale přidělila 200 000 Kč, což byla v kontrastu ke 2 000 000 korun pro Motus směšná částka. Divadlo Alfred ve dvoře mělo od tohoto období jediného zřizovatele – Občanské sdružení Motus.<sup>34</sup>

Hlavním cílem Motusu bylo vytvoření produkčního zázemí pro soubory a jednotlivce, kteří pracují v daných žánrech, ale nedisponují možnostmi představení sami zrealizovat. Motus získal od Ctibora Turby k dispozici budovu divadla a především pak volnou ruku v dramaturgii.

---

<sup>33</sup> Motus o.s. je občanské sdružení zřízené za účelem provozování divadla Alfred ve dvoře. Motus nesmí používat pojmenování Alfred ve dvoře jako uměleckou značku, ale pouze jako místo určení. Všechny projekty vznikají v produkci Motus o.s. pro prostor divadla Alfred ve dvoře.

<sup>34</sup> Údaje z Magistrátu hl. m. Prahy

Roční pronájem obě strany považovaly za prospěšný, a proto došlo k prodloužení smlouvy. Ctibor Turba jednal s Motusem prostřednictvím občanského sdružení Alfred. Toto sdružení se stalo hlavním společníkem v provozu divadla Alfred ve Dvoře a vzniklo ve stejné době jako Motus. Vedle pronájmu prostoru se podle smlouvy také zavazovalo k úhradě oprav na divadle vyšších než tisíc korun.

Z dlouhodobé perspektivy se ale ukázalo, že pronájem divadla není nejšťastnějším řešením. Obě strany měly odlišné názory na principy fungování divadla a také na jeho dramaturgii. Ačkoliv se od počátku jevil stav jako jasně definovaný, tedy že Motus je jediným a suverénním realizátorem programu, opakovaně se objevovaly i snahy Ctibora Turby využít prostor ke svým produkcím.<sup>35</sup>

Komplikace tohoto typu po dlouhou dobu ale nepředstavovaly zásadní riziko pro setrvání Alfreda ve dvoře v ulici Františka Křížka. Smluvně ošetřené partnerství mezi Motusem a Turbou po deset let zajišťovalo relativně plynulý provoz. Konkrétní návrhy, které počítaly s přerušáním spolupráce s Turbou a odchodem na jiné místo, se objevily až v roce 2011 s příchodem nového ředitele Ewana McLarena.

## ***4.2 Dramaturgické cíle o.s. Motus***

Motus si od svého založení v roce 2001 vytyčil několik konkrétních cílů, ke kterým hodlá během svého působení divadlo Alfred ve dvoře směřovat. Cíle sdružení se netýkaly pouze dramaturgického směřování divadla, ale zahrnovaly řadu různorodých společenských a osvětových aktivit. Pro kompletní obrázek širě předpokládaných aktivit nám může posloužit tabulka, která obsahuje kompletní seznam cílů občanského sdružení Motus z roku 2001. Množství aktivit, které v ní nalezneme, dává tušit, že se Motus toužil stát společenskou platformou, která by zajišťovala komplexní servis pro alternativní divadlo a jeho diváka v Čechách.

Ambiciózní plán byl, jak čas ukázal, hodně naddimenzovaný. Motus správou divadla Alfred ve Dvoře rozhodně splnil bod, kterým chtěl dát prostor novým uměleckým myšlenkám a podílet se na realizaci tvůrčích experimentů, stejně tak dokázal zajišťovat prostory na zkoušení a přípravu nových projektů, další vytyčené úkoly se ale dařilo naplnit jen zčásti nebo vůbec. Problematickou se v průběhu let ukázala dramaturgie, která přes snahu prezentovat

---

<sup>35</sup> Tendence Ctibora Turby k návratu na „svoji“ scénu jsou patrné z dopisu z ledna 2011, který adresoval umělecký ředitel Ewan McLaren správní radě Motusu ohledně budoucnosti divadla. Z dopisu vyplývá, že Turba navrhuje snížení nájmu výměnou za dvouměsíční možnost mít scénu k dispozici.

progresivní tvorbu narážela na mantinely samotných souborů, které často netušily komu, co a jak sdělit. Limitující byl také zájem ze strany veřejnosti, který brzdil snahy o pořádání workshopů, konferencí a seminářů. Přesto zůstává nezpochybnitelným pozitivem pro českou kulturu právě tento, možná až idealistický přístup, se kterým byl Motus založen.

#### **Cíle občanského sdružení Motus:**

- dát prostor novým uměleckým myšlenkám a podílet se na realizaci tvůrčích experimentů
- prezentovat progresivní uměleckou tvorbu a provokovat kontinuální výzkum
- zajišťovat prostory na zkoušení a přípravu nových projektů
- poskytovat konzultace a mentorování projektů
- organizovat workshopy, kurzy, diskuse a konference na aktuální témata
- pořádat semináře art managementu a marketingu
- poskytovat fundraisingové poradenství
- evidovat a zprostředkovávat kontakty na zahraniční i domácí festivaly a produkční seskupení
- předávat informace o tvůrčích, vzdělávacích a grantových příležitostech umělcům
- vybudovat funkční síť pro pohyb nezávislých uměleckých projektů nejen po České republice
- navazovat tvůrčí partnerství s ostatními organizacemi v oblasti
- zajišťovat provoz a program divadla Alfred ve dvoře
- přibližovat inovativní umělecké myšlenky a projekty širší veřejnosti a divákům
- dokumentovat nové práce a vytvářet databázi s archívem materiálů o jednotlivých projektech

(Motus, 2006)

### ***4.3 Znovuotevření***

1. listopadu 2001 Alfred ve dvoře obnovil svou činnost zahajovacím festivalem *Opět v provozu*. Návaznost na předešlou produkci tohoto prostoru byla patrná volbou účinkujících. Zahajovací performance byla v režii Petra Krušelnického, Halky Třešňákové a Ondřeje Lipovského, kteří s Turbou nazkoušeli v roce 1997 zásadní inscenaci českého pohybového divadla *Hanging Man* nominovanou na cenu Alfreda Radoka. První ze tří zahajovacích večerů tvořily jejich krátké sólové výstupy, které doplnily ukázky z tvorby Helene Kvintové, islandřanky Stefanie Thorstové, česko-švýcarského souboru Stage Code a skupiny Krepsko.

Pro ty všechny se měl stát Alfred stálou základnou, ve které budou v následujících letech prezentovat svoji tvorbu. Vzhledem k záměru představit na přehlídce to nejlepší, co na české alternativní scéně vzniklo, byly následující dva dny věnovány tvorbě mladých tanečních choreografů a klaunským výstupům a improvizacím. Znovuotevření divadla se ve své době setkalo s velkým zájmem médií a veřejnosti, která byla přirozeně zvědavá, co nabídne nový divadelní prostor v centru Prahy.

## 5. Dramaturgická vize divadla

Zakládající členové Motusu se snažili divadlo profilovat jako otevřený prostor. Dramaturgii proto korigoval pouze intendant, dohlízející na uměleckou kvalitu a vhodnost projektů. Prvním intendantem byla zvolena Daniela Voráčková, kterou v roce 2003 vystřídala Šárka Havlíčková a v roce 2010 se stal intendantem Ewan McLaren.

Dramaturgický princip realizovaný Danielou Voráčkovou a produkční divadla Mariou Cavinou byl velmi uvolněný. Obě dvě si přinesly zkušenosti z produkčních domů v Berlíně a Amsterdamu, které si zakládaly na absolutní otevřenosti a důvěře v přijaté umělce. „V začátcích jsem neočekávala, že by *Alfred ve dvoře* byla scéna se stálými soubory. Když mluvíme o prvních letech, viděla jsem *Alfred ve dvoře* spíše jako laboratoř, zkušebnu, která vycházela jen z potřeb umělců.“ popsala tento princip fungování Maria Cavina (Bohutínská, 2009).

Místo aktivního vyhledávání souborů, které by byly pro prostor vhodné, proto začalo divadlo vydávat otevřené výzvy pro umělce. Každý rok se mohlo přihlásit libovolné množství umělců nebo souborů se svým projektem. Užší vedení divadla nejprve vyřadilo projekty nevhodné na základě žánrového zařazení, technických dispozic a produkčních nároků. Definitivní výběr těch, kteří se objevili v příští sezóně na programu, byl v režii intendantky.

V průběhu let se divadlo střídavě přiklánělo k dramaturgickým zásahům zvenčí. Opakovaně se objevovaly případy, kdy byli do užšího vedení divadla zváni jednotlivci z řad odborné divadelní veřejnosti, ale také lidé z okruhu výtvarné scény. Tyto tendence jsou pro tento typ divadla většinou velmi přínosné, protože zabraňují pouštět do programu inscenace nečitelné, zacyklené nebo ty k divákům naprosto nevstřícné.

Vzhledem k sedmiletému působení v čele divadla na pozici intendantky ale nejvýrazněji ovlivnila dramaturgii Šárka Havlíčková. Její vizí bylo, stejně jako v případě Daniely Voráčkové, vést prostor jako uměleckou laboratoř. Zároveň se ale netajila tím, že se zasazuje o otevřenou scénu. Toto vyjádření si můžeme přeložit také jako tendenci minimálně zasahovat do vznikajících projektů a nechat tvůrcům absolutně volnou ruku. Negativa a rizika, které tento přístup přinesl, osvětlíme v následující kapitole.

### 5.1 Dramaturgie divadla a její problematické aspekty

Diskontinuita dramaturgické vize, která je patrná na nestabilitě názorů v nejvyšším vedení divadla, představovaná například častými obměnami v dramaturgické radě byla jedním

ze zásadních problémů divadla. Lidé se ve svolávaných a rozpouštěných radách příliš často střídali, aniž by mohli mít dlouhodobý vliv na směřování dramaturgie. Záměr postavený na participaci lidí z venku, kteří měli pomoci kvalitnější dramaturgii, tak nebyl příliš dobře realizován.

Tento způsob vedení dramaturgie, potažmo celého divadla, který můžeme pojmenovat jako princip otevřeného divadla, příliš nové krve nepřinesl. Největší zájem o uvedení svých projektů měli absolventi HAMU, kteří ve velké míře tvořili program i za předcházejícího vedení Ctibora Turby. Opakují se jména Petra Krušelnického, Halky Třešňákové, Ondřeje Lipovského i Vojty Švejdy. Nasnadě je otázka, proč je „otevřené divadlo“ tak uzavřené? Odpověď můžeme nalézt v komparaci přístupu Ctibora Turby a sdružení Motusu.

### 5.1.1 Srovnání dvou přístupů k dramaturgii

Turba přistupoval k vedení divadla rozhodně více autoritativně. Patrné je to na dvou aspektech, které byly příznačné právě pro jeho éru, zatímco pod vedením Motusu znatelně chyběly. Tím prvním je jednoduchá, jasně čitelná vize, kterou Motus nebyl schopen vytvořit a divadlo se pod jeho vedením začalo rozrůstat horizontálně a postrádat hloubku. Na rozdíl od Turbova přímého směřování do světa klaunérie, grotesky a cirkusu se Motus zaměřil na zrádnou otevřenost všem, kdo se se svými projekty vešli do abstraktní kolonky „odvážné, provokativní, přesahové“.

Ačkoliv principiálně je to odvážný krok, který mohl přinést množství nestandardních projektů, které by bořily hranice a provokovaly formou, v praxi se divadlo Alfred ve dvoře dostalo do slepé uličky. Nemělo totiž vůbec vyřešenu základní otázku, pro koho a proč vlastně hraje.

Například Jana Bohutínská se v roce 2009, po devíti letech fungování prostoru, vyjádřila takto: „*Odvrácenou stranou snahy o uměleckou otevřenost a experimentování, o absenci hranic, pevných mantinelů či škatulek je ale někdy nezvládnutí této bezbřehé svobody a určité rozpliznutí nebo neuhlídání kvality, autismus umělců, enigmatičnost produkce, která však není vzrušující, ale naopak destruuje komunikaci s divákem* (Bohutínská, 2009).

Při obrovském množství každoročních premiér se bohužel ztratily i případy kvalitně odvedené práce, která posouvala české alternativní divadlo blíž k vysněnému ideálu západních vzorů. Respektive, byly vnímány jako jednotlivé úspěchy, které ale nedokázaly vstřípnit dramaturgii divadla Alfred ve dvoře tolik potřebnou vizi a kontinuitu.

Druhý aspekt, který také svědčil více předešlému typu divadla a předjímá výše popsany problém, byla personální otázka vedení. Otevřenost a volná ruka tvůrců při realizaci

představení mohla na venek působit jako velká výhoda, zkušenost však ukázala, že v daných podmínkách to byl spíše krok vzad.

Ačkoliv obě intendantky měly snahu být přítomné vzniku klíčových projektů, obě se snažily zasahovat do samotné realizace co nejméně. To by samozřejmě nemusel být žádný problém v případě, kdy by jednotlivé soubory disponovaly schopnými dramaturgy. Ale právě postava dramaturga, korigujícího směřování díla, téměř vždy citelně chyběla. Na straně druhé Ctibor Turba byl svrchovaným vedoucím svého divadla a díky svým letitým zkušenostem dokázal inscenace vhodně formovat i po dramaturgické stránce.

Problému s dramaturgií si začala všimnout také řada kritiků. Roman Sikora se ve své recenzi pro Literární noviny ptá „Kam kráčíš, alternativo?“ (Sikora, 2007). A pokračuje pochmurným shledáním, že v českém alternativním divadle dramaturgie neexistuje. Hlavní problém vidí především v *krizi dramaturgického myšlení, v časté neschopnosti o výraznější a hlubší uchopení tématu a jeho propracování*. Ačkoliv tuto kritiku nevztahuje konkrétně na divadlo Alfred ve dvoře, je nesporné, že právě tato krize zasáhla i jej. Absence dramaturga se stala klíčovým problémem, který v zásadě ovlivnil celkovou koncepci a obsah divadla Alfred ve dvoře.

## **5.2 Srovnání s podobnými prostory**

Kladem ovšem zůstala možnost realizovat představení, která přesahují standardní divadelní mantinely a tvoří kombinaci různých žánrů. A především možnost bezprostředně po absolvování studia zakusit běžný divadelní provoz a vytvořit představení ve standardních produkčních podmínkách, které v rámci alternativního divadla nebývají vždy samozřejmostí.

Jednotliví umělci, kteří dostali možnost vytvořit v Alfredu svá představení, formálně nebyli vázáni žádnými žánry. Při studování starších programů můžeme narazit na desítky pestrých žánrových pojmenování, která použili pro svá představení. Většina z nich se nespokojila s konvenčním a zažitým zařazením mezi taneční, loutkové, nonverbální nebo fyzické divadlo. Často zařadili svá díla rovnou pod všechny možné kolonky a ještě častěji vymýšleli pojmenování úplně nová. Relativně pochopitelná byla označení jako *scénický komiks* (Bliss), *fyzický koncert* (Den zloby) nebo *vizuální divadlo* (Mur – Mur), ale například žánry *milostná plavba* (S tebou navždy), *jevištní Lo-Fi experiment* (Noise) či *industriální haiku* (Trains) vzbuzovaly pochopitelnou zvědavost, která však byla často vystřídána spíše rozčarováním nad povrchností a amatérismem.

Zde se nabízí srovnání nejen dvou historických etap divadla, jež se odlišovaly statusem i zaměřením, ale i Alfreda ve dvoře s podobným typem produkčních domů.

Pokud vedle sebe postavíme prostory, které se nejvíce blíží prototypu Alfreda ve dvoře, zjistíme, že problém neucelenosti a povrchnosti nalezneme i tam. Ideální na srovnání je prostor NoD, jenž funguje také na principu otevřeného domu. Obě divadla mají z dlouhodobého hlediska podobné extrémní výkyvy v kvalitě jednotlivých divadelních představení. Stejně jako v divadle Alfred ve dvoře má NoD pozici intendanta/dramaturga, která ale nefunguje jako „vyhledávač“ vhodných projektů, ale více jako osoba, která již hotový tvar přijme za svůj.<sup>36</sup>

V případech, kdy dramaturg daného prostoru nebývá přítomen zkoušení a nemá možnost zasahovat, přinášet podněty a korigovat styl i obsah, dochází k chaosu. Problém není až tak to, že představení nefungují vedle sebe a programové schéma je neuspořádané, jako spíš fakt, že vedle sebe koexistuje výjimečná kvalita a propadák. NoD a Alfred jsou si blízké tím, že sdílejí velmi schopné autory, jako jsou Krepsko, Adámek či Krušelnický. Blízké si jsou ale paradoxně také v neschopnosti vytyčit konkrétní dramaturgickou linii a nepustit na svá prkna ryzí amatéry nebo nehotová díla.

Tato situace se často opakovala v NoD v případě inscenací, na kterých se podíleli čerství absolventi uměleckých škol. Inscenace Vojtěcha Bártý, v té době studenta DAMU, došla až k premiéře, ale poté musela být pro zjevnou nízkou kvalitu stažena z repertoáru. V Alfredovi nám za podobný příklad může posloužit představení *Kočka*, na kterém se podílela Johana Švarcová a Jiří Havlíček. Představení se často potýkala s identickými problémy. Velké množství nápadů, vizuálních atrakcí, ale slabá schopnost vše propojit v jeden celek a vtisknout finálnímu dílu smysl. V divadle Alfred ve dvoře ani v NoD neexistoval nikdo, kdy byl schopný v raném stadiu dešifrovat potenciál, který daný projekt má nebo nemá. Proto se na programech obou prostorů tak často objevovaly divadelní tvary, které vzbuzovaly všeobecné rozpaky.

Rozpaky ale dokázaly vzbudit i inscenace, které se hrály ve smíchovské MeetFactory. Divadelní dramaturgie, která začala fungovat v rámci MeetFactory od roku 2008, ale měla výraznou a jasně definovanou strategii. Jan Horák, který byl prvním divadelním dramaturgem, si aktivně jezdil vybírat do zahraničí režiséry, kterým pak nabídl divadelní látku, která jeho samotného zajímala. Proces vzniku inscenace tak byl od počátku jasně určen a pojmenován. Horák často oslovoval německé režiséry (Katharina Schmidt) a nechával je

---

<sup>36</sup> Na pozici dramaturga se v NoD vystřídali například Ondřej David, Iva Macháčová nebo Adam Halaš.

zpracovat kontroverzní témata (fašismus v knihách Ferdinanda Céline, dehonestující pohled na umění od Michala Pěchoučka).

Výsledky byly často těžko stravitelné, herci se nechávali unést vlastní animalitou, spílali publiku a režiséři se nebáli používat nástroje, které byly těžko uchopitelné. Existovala tu ale jasná linie, které se dramaturg sveřepě držel. Divadlo v MeetFactory nebylo pro diváka ani v nejmenším lehkou podívanou, mělo ale vnitřní náboj a pevný korpus, ve kterém žily ideje jeho tvůrců. Alfred ve dvoře i NoD na druhé straně tento silný vnitřní náboj v dlouhodobé perspektivě postrádaly.

Dramaturgie divadla Alfred ve dvoře od svého začátku představovala pestrou a divokou směs žánrů, technik, souborů a přístupů k tvorbě. Čím více se ale rozrůstalo programové schéma divadla, tím bylo obtížnější nalézt prvky, které by sjednocovaly a definovaly, čím chce divadlo Alfred ve dvoře být. Situace postupně vykristalizovala do fáze, kdy se divadlo stalo spíše sběrnou všeho, co má ambici být nečinoherním divadlem. Kvalitní a přesahové projekty pak měly v této situaci fatálně ztíženou pozici, která zpětně ovlivňovala celkovou situaci alternativního divadla v Čechách.

### ***5.3 Lisabonské čtvrtky***

O větší atraktivitu alternativního divadla pro širokou veřejnost se Motus snažil. Vedle programů pro školy, představení na ulici a spolupořádání festivalů, chtěl také pořádat setkání umělců s diváky.

Nedostatečná reflexe tvorby je bezpochyby jedním z největších negativ, se kterými se alternativní divadlo potýká. Absence zpětné vazby ještě více dopomáhá stavu, ve kterém jsou představení překombinovaná, těžko dešifrovatelná a pro diváka nesrozumitelná. Divák, který se jednou setká s představením, které je nazýváno alternativní, a odnese si pouze nejasný pocit chaosu, už s velkou pravděpodobností podruhé do stejného divadla nepřejde.

Divadlo se tomu snažilo předcházet a začalo v roce 2004 pořádat tzv. Lisabonské čtvrtky. Jednou za měsíc ve čtvrtek měli diváci možnost zůstat v sále o něco déle a diskutovat s přítomnými performery o jejich práci. Projekt se snažil aktivně vychovávat diváka tím, že mu realizátoři ozřejmili své motivace k jednotlivým procesům. Nevyváženost nebo přesněji rozmělnění diskusí korigovali moderátoři, kteří byli záměrně vybíráni z nedivadelního prostředí, aby byla debata pestrá, vyvážená a hlavně pochopitelná.

Debaty, které probíhaly v divadle tři roky, přinesly zajímavé zjištění. U projektů, které byly náročné na divákovu imaginaci a měly hůře čitelnou dějovou linii, jako například *Actor*

*Solivagus* od Ondřeje Lipovského a Jakuba Hradílka, diváci neměli zájem dál o představení debatovat a sál opouštěli. U divácky atraktivních souborů, které představuje například *Secondhand Women* ale bylo vždy mnohem více zájemců o diskusi.

Z tohoto poznatku vyplývá podivný paradox, který nabourává původní myšlenku diskusních čtvrtků. Ačkoliv byly zavedeny za účelem objasnění hůře pochopitelných inscenací, diváci neprojevili zájem se pouštět do hlubší analýzy něčeho, co k nim nepromluvílo během představení. Naopak v případech, kdy je projekt oslovil a byl pro ně čitelný, měli chuť o něm dále diskutovat. Po třech letech pravidelné čtvrtky skončily kvůli nedostatečnému diváckému zájmu.

## 6. Konkrétní dramaturgické linie

Jak již bylo nastíněno výše, Motus přistoupil k praktickému znovuoobnovení prostoru velmi ambiciózně. Divadlo Alfred ve dvoře nebylo sice v té době zcela neznámé, za dobu dvouletého fungování pod vedením Turby však zaujalo spíše jen odbornou veřejnost a fanoušky pantomimy. Vytvoření značky nového divadla, které nabízí alternativu ke stávajícím divadelním produkcím a především nabízí kompletní produkční zázemí pro soubory, bylo nesnadným úkolem.

V původním dramaturgickém směřování Motusu můžeme vysledovat dvě linie. První je zaměřená na soubory a jednotlivce, v jejichž práci dominuje výzkum a experiment. Ty měly mít díky Motusu profesionální zázemí pro tvorbu, podpořené organizací workshopů zacílených na rozvoj specifických divadelních technik. Druhou výraznou linii tvoří autorská tvorba, která sází na reflexi aktuálních témat a často je obohacena o osobní výpovědi herců (viz níže - *Vztahy, gender, politika*). Tyto dvě linie ale vykazovaly téměř protikladnou úspěšnost. Zatímco první linie zaměřená na výzkum a experiment po celou dobu víceméně stagnovala a obecně se nedařilo naplnit její význam, druhý směr se těšil jak zájmu diváku, tak pozitivnímu ohlasu ze strany odborné veřejnosti.

### 6.1 Výzkum a experiment

Co konkrétně bylo obsahem těchto linií? Linie zaměřená na výzkum a experiment se neukázala v dlouhodobé perspektivě jako nosný pilíř dramaturgie. Projekty zaměřené na posouvání hranic a hledání nových výrazových prostředků je dobré prezentovat kontinuálně, aby tak byl patrný zřetelný posun v tvorbě. Z velkého množství projektů, které byly zrealizovány, se jich ale jen málo dokázalo udržet na scéně déle než jednu sezónu.

Původní cíl provokovat kontinuální výzkum narazil na bariéry uvnitř samotných souborů. Většina z nich nepracovala konstruktivně a po vytvoření inscenace se na scéně již znovu neobjevila. Ačkoliv se každý rok v Divadle Alfred ve dvoře odehrálo zhruba 10 premiérových projektů, z nichž měla podle původního záměru alespoň polovina splňovat kritéria experimentu a progresivní divadelní tvorby, těm kterým se to podařilo, bylo jen pár.

Většina z projektů byla dílem čerstvých absolventů vysokých uměleckých škol a krátkodobých spojení divadelních herců. Archiv divadelních projektů Alfreda ve dvoře je díky nim velmi obsáhlý, do roku 2011 bylo odehráno více než 100 premiérových představení.

K tomuto číslu je pak nutné přičíst ještě hostování, obnovené premiéry a představení přenesená z jiných divadel.

Takové množství je ale pro produkční dům typu Alfreda ve dvoře příliš veliké. Podobná čísla existují u činoherních divadel, která však disponují naprosto jinými podmínkami pro provoz. V divadle Alfred ve dvoře se kvantitativní přesycení projevilo na kvalitě – produkce neměla šanci soustředit se pozorně na průběh vzniku projektu, a na jevišti se tak často dostával nehotový tvar.

Kvalita jednotlivých kusů pak nesla často rysy školáckého divadla. Původní snaha pracovat na poli divadelního experimentu zkolabovala na nesoudržnosti jednotlivých částí inscenace. Příkladem mohou být práce, pod kterými je podepsán Petr Šourek.

Šourkova režijní práce vychází z citací a parafrází starých textů. V Alfredovi ve dvoře zrealizoval například „maškarní travestii“ Satyrikon s.r.o. (premiéra v říjnu 2007). Inspiraci našel v dochovaném záznamu maškarního večera, který proběhl v roce 1702 na Hannoverském dvoře v režii Gottfrieda Wilhelma Leibnize. Leibniz pro místní smetánku vytvořil stylizovanou podívanou, která odkazovala na Petroniovu Hostinu u Trimalchiona. A Šourek se pokusil vytvořit mnohvrstevnaté představení, které bude postmoderní citací Leibnizovy analýzy Petronia.

Právě množství odkazů a citací způsobilo, že výsledkem byl nesrozumitelný syžet, ve kterém se divák ztrácel. Inscenace sice oplývala majestátními a opulentními kostýmy, za propracovanou výpravou se ale skrýval překombinovaný chaos. Kritika výsledek ocenila stejně: „*Text, prozrazující autorovy hluboké znalosti, je jistě pracně komponován z dobových zdrojů a současné češtiny s využitím například frází z oblasti počítačů, médií a běžné mluvy, ale herci i diváci se v něm ztrácejí. Satyricon s. r. o. do zlatého fondu produkce Alfreda ve dvoře asi nepřispěje.*“ (Vinická, 2006)

Tendence využívat výzkum a experiment je nejzřetelnější v produkcích souboru Handa Gote. Ačkoliv se jejich tvorbě budeme podrobněji věnovat v další kapitole, je zde potřeba zmínit, že právě rané práce souboru, kdy docházelo k prolínání těla tanečnice Veroniky Švábové a moderních technologií, představují nejčistší a nejdokonalejší práci na poli experimentálního výzkumu. Rozpaky z experimentování na poli moderních technologií ale můžeme vycítit u řady kritiků, například Marta Ljubková v reflexi festivalu Malá Inventura píše: „*sebestředné opojení vlastním laptopem a zvuky z něj se linoucími dělá z věci exhibici, která s divadlem (jsme přece pořád ještě v divadle, ne?) nemá nic společného – nedochází zde totiž k základnímu sdílení a spoluprožití.*“ (Ljubková, 2007)

Na program se performance, čerpající z experimentů se zvukem, tělem nebo technikou, střídavě vracely a po pár reprízách zase vytrácely. Jedním z úspěšných projektů bylo představení *RGB interactive*, které realizovala skupina mladých hudebníků pod společným pseudonymem Ema Tomatucha v roce 2003. Tvůrci postavili svůj projekt na interaktivním zapojení diváka do procesu tvorby. Každý z příchozích dostal baterku, kterou mohl libovolně svítit na projekční plátno umístěné na jevišti, díky čemuž vznikala autentická unikátní videa a zvukové projekce. Progresivní přístup k tvorbě, který při vzniku projektu umělci uplatnili, byl pro dramaturgickou linii, stavící na experimentu, to pravé. Náklady na realizaci byly ale nesmírně vysoké, jen výroba speciálních baterek pro diváky se pohybovala v řádu desítek tisíc korun.

Mimoděk se tak vynořuje podstatný problém, který omezuje tvůrce, snažící se pracovat na poli výzkumu a experimentu. Projekty tohoto typu vždy byly a jsou nesmírně finančně náročné. Tvůrci vyvíjejí nové technologické prototypy, experimentují s moderní technikou a potřebují většinou těžko dostupné a finančně náročné přístroje. Pokud se ale musejí spolehnout na technologii DIY<sup>37</sup> a divadlo jim není schopné poskytnout dostatečnou ekonomickou podporu, zůstane představení kvůli technologickému omezení na půl cesty. Umělci pak často musejí, jako v případě RGB, projekt významně dofinancovat a i přesto je jeho životnost kvůli vysokým finančním nákladům krátká. Tím se zastaví kontinuita tvorby, nevznikne žádné další pokračování projektu, který by se ideálně měl rozvíjet, a linie procesu výzkumu je u konce.

Nabízí se tak otázka, do jaké míry může divadlo, které je striktně omezené financemi, stavět svůj program na realizaci tvůrčích experimentů. Příklad divadla Alfred ve dvoře ukazuje, že je to téměř nemožné. Větší část tvůrčích experimentů a finančně náročných projektů se v divadle objevovala hlavně v počátcích jeho fungování. Postupně tato linie slábla, a když v roce 2009 opustil divadlo soubor Handa Gote, víceméně vymizela.

## **6.2 Vztahy, gender, politika**

Soubory, jež rozkrývají současná témata, která hýbou společností, dokážou nejvíce rezonovat se svým publikem. Přispívají k tomu nejenom vhodné technické parametry divadla Alfred ve dvoře, kde je divák a herec od sebe vzdálen na dotek, ale především přirozenost a syrovost herců, kteří do inscenací odvážně zapojují své vlastní zkušenosti a prožitky. Akcentovat sám sebe je pro alternativní divadlo ostatně charakteristické jak píše i Kazimierz

---

<sup>37</sup> Zkratka obecně používaného termínu Do It Yourself – udělej si sám.

Braun v knize *Druhá divadelní reforma? Herec se dnes v divadle neskryvá za někoho jiného – za skutečnou nebo fiktivní postavu, ale usiluje o co nejhlubší objevování sebe samého.* (Braun, 1993)

### 6.2.1 Gender

Nejvýraznějším počinem, který dokonale zhodnotil aktuální témata a dokázal zaujmout diváky, byla tvorba uskupení *Secondhand Women*. Pětici ženských performerek<sup>38</sup> se dařilo nesklouznout k podbízivosti a lacinosti, naopak vytvořila inscenace kompaktní ve své formě i obsahu. Především jejich první společný projekt *Mezzo* z roku 2003 vtipně, nezvykle osobně a tvrdě popisoval život dnešních třicátnic. Iniciátorky a autorky navíc vystoupily samy za sebe včetně svých komplexů a nezdarů.

Členky *Secondhand Women* s množstvím hereckých i režijních zkušeností vsadily na kombinaci autorské tvorby a nebály se ani rázných zásahů spolupracovníků zvenčí. Pod režijní supervizí byla podepsaná režisérka Viktorie Čermáková, která ovšem do projektu vstoupila až v jeho poslední etapě - obsah i naturel *Mezza* si utvářely herečky samy. Nebývalá otevřenost jejich zpovědí, sebeironie i tvrdá upřímnost, kterou na jevišti častovaly své kolegyně, dala vzniknout jednomu z nejúspěšnějších představení v Alfredu. Schopnost předstoupit před diváky se svými frustracemi, obavami a komplexy se ukázala velice účinná a divácky atraktivní. „Ženy z druhé ruky“ nebo možná výstižněji „Použité ženy“ rezignovaly na stylizaci i vytváření divadelních postav. Na jevišti stály samy za sebe, používaly rekvizity, které si přinesly z vlastních domovů a oslovovaly se křestními jmény. Řešily svůj vzhled, vztahy a kariéru – a diváci se tak stali nečekanými voyery jejich soukromí. Největším benefitem *Mezza* byla jeho autenticita, se kterou později pracovaly i v představeních *Už muž a Money transformace*.

Na příkladu divadelní skupiny *Secondhand Women* můžeme ukázat první předpoklad, který musí alternativní divadlo mít, aby zafungovala zpětná vazba. Je jím autentičnost. Alternativní divadlo musí důmyslně volit používané vyjadřovací nástroje. Vzhledem k pestré skladbě možností jak komunikovat s divákem se přitom dostává na křehkou plochu. Tím, že

---

<sup>38</sup> Soubor tvoří Daniela Voráčková, Helene Kvint, Steffie Thorsch, Halka Třešňáková a Petra Lustigová. Všech pět hereček bylo na divadlo úzce napojeno. Daniela Voráčková byla první intendantkou divadla a působila zároveň v souboru *Stage Code*, Halka Třešňáková hrála v divadle již za éry Ctibora Turby a sama vytvářela představení nabourávající hranici intimity (*Na jejím gauči*). Steffie Thorsch a Helene Kvint, obě cizinky, které přišly do Čech studovat divadlo a později zde zůstaly jako aktivní umělkyně a Petra Lustigová, herečka, jež zaujala roli ve hře *Žena, která zabila Boha* (2005, režie Ondřej David).

pro alternativní divadlo neexistují téměř žádná formální omezení, je potřeba najít způsob, jak diváka oslovit, jinak dochází k naprostému nepochopení a odmítnutí.

Představení, která staví interaktivní komunikaci na předpokladu, že herec je na jevišti sám za sebe a sděluje své osobní zážitky, se kterými se divák může ztotožnit, se v divadle Alfred ve dvoře ukázala jako funkční a úspěšný model. Identická forma i obsah byly použity pro inscenaci *Ty jsi jen sajtkára*, kterou vytvořily Kateřina Jungová, Martina Musilová, Radka Mizerová a Ridina Ahmedová (premiéra v květnu 2005). Čtveřice si zaznamenávala své osobní zkušenosti se světem mužů, které dokázaly transformovat v ucelenou divadelní výpověď.

Na stejném principu vytvořila představení také skupina s krátkou životností, Matapa. Dílo pojmenované *Už de! Matapa.de*, poprvé uvedené v prosinci 2005, se otevřeně stavělo do opozice k ženskému pohledu na svět, zpracovaném v projektech Secondhand Women. Šestice herců<sup>39</sup> ale na rozdíl od svých ženských protějšků nedokázala svým osobním prožitkům vtisknout onu potřebnou dávku autenticity. Jejich styl byl záměrně přehnaně šovinistický a postrádal tolik potřebný odstup od sebe sama. Stylizace a estrádní styl, se kterým si herci před diváky vyřizovali verbálně úcty s ženskou částí populace, občas proloulo dojemné přiznání vlastní slabosti, díky kterému dokázalo toto představení částečně splnit předpoklad „rezonance“, nutno ale dodat, že působilo spíše na mužskou část publika.

Stejně tak fungovalo představení *Test.ost.er.on*, jež můžeme považovat za ještě výraznější protipól formace Secondhand Women. Pod Testosteronem je podepsaná skupina Stage Code, ale v zásadě jen její mužská část představovaná Phillipem Schenkerem, zbytek tvoří hosté.<sup>40</sup> Právě on měl z pozice celoživotního partnera Daniely Voráčkové skvělé podmínky pro vytvoření opozice vůči světu, který vykreslily ženy ze skupiny Secondhand Women.

Představení Testosteron zaujalo i kritika Vladimíra Justa, který tleskal *odvaze, s níž se pětice mladých mužů pustila tápavým, v kraji neosvědčeným jazykem do ne příliš módního a oblíbeného tématu „mužství“* (Just, 2007). Chvála odvahy, která vedla tvůrce do křehkého světa mužů, by ale měla být spíše mířená k jejich schopnosti prolouit své osobní zkušenosti s divadelní iluzí. Právě to dokázaly ve svých představeních Secondhand Women a tímto nenásilně posunuly představení s gender tematikou dál až ke generační výpovědi.

V představení Test.ost.er.on je tento úspěch jen zdánlivý. Jejich výpověď je více podprahová než obnažující. Velmi dobře vystihl podstatu věci Roman Sikora, když napsal, že

---

<sup>39</sup> Vojta Švejda, David Máj, Tomáš Měcháček, Tomina Jeřábek, Petr Vaněk a Tomáš Bořil.

<sup>40</sup> Dále jsou pod vznikem inscenace podepsaní Pasi Mäkelä, Tomáš Turek, Jakub Hradílek, Tomáš Jeřábek a Michal Pěchouček.

*zatímco ženy se ve svých projektech snažily hledat svou pozici v současné realitě a uplatňovat nároky na zobecnění svého vidění světa také skrze vztahy ke světu mužů, pánové z Test. Ost. Er. Onu podali důkaz především o oprávněnosti častého obvinění ze strany žen, že muži jsou egocentričtí ješitové* (Sikora, 2007).

Inscenace postavené na klasifikaci rolí mužů a žen ve společnosti dokážou skvěle rezonovat, o poznání silněji se to však daří ženským souborům. Jednou z nejúspěšnějších inscenací za celou dobu fungování divadla bylo představení tanečnice Adély Stodolové nazvané *Všechna jediná* z roku 2002.<sup>41</sup> Stodolové se podařilo velmi jemně a něžně, ale i s kritickým odstupem, rozehrát hru o přerodu dívky v ženu. Používala k tomu pestrou škálu rekvizit od meotaru, na který malovala, po malé panenky, které použila jako vlastní alter ego. Samotná autorka viděla svou inscenaci jako hru *O životě holčičky, dívky a ženy zároveň. Je zavřená do vypolstrované krabičky, která někdy působí jako blázinec. Holčičku tam zavřely společenské konvence nebo muži nebo se tam zavřela sama ze strachu z neznáma.* (Chválková, 2004)

### 6.2.2 Politika

Druhým aspektem, který byl pro představení jistou devízou, byla snaha glosovat současnou společenskou situaci. Na rozdíl od intimních představení, která stavěla na introspekci herce, měla tato představení společného jmenovatele v schopnosti trefně a kriticky pojmenovat společensko-politickou situaci dané doby. Mezi představitele tohoto proudu patří režisér Jiří Adámek, performer a fyzický básník Ondřej David v představení *Akční lyrika* a v některých svých projektech i skupina *Stage Code*. Každý ze zmiňované trojice používal odlišné nástroje pro vyjádření svých společenských postojů. *Stage Code* stavěla často svá představení na intenzivní interakci s divákem, Ondřej David si hrál s básnickými metaforami, které reprodukoval ve stylu fyzického básnictví a nakonec Jiří Adámek, okouzlený formou voicebandu, diváky atakoval propracovanou vícehlasou dada poezií.

Společenskokritický apel, který zněl z úst těchto umělců, byl pro divadlo Alfred ve dvoře jasným pozitivem. Divadlo, stojící od počátku na straně alternativních uměleckých forem, bylo ideální platformou pro prezentaci projektů postavených na kritice etablovaných společenských poměrů. Představení skvěle fungovala především díky vtipu a nadhledu, se kterým dokázala popsat, co trápí současnou českou společnost. Adámkův opus *Tiká, tiká politika* z května 2006 byl jednoznačně přijat jako výborné politické divadlo, které tu dlouho

---

<sup>41</sup> Stodolová s představením jezdila po celém světě a získala řadu ocenění, například hlavní cenu z festivalu ve Venezuele, ale také cenu Sazky a Divadelních novin za inscenaci roku 2002.

chybělo. Příkladem může být výňatek z recenze Lukáše Jiříčky, který chválí, že *navenek skromné dílo přímo exploduje nápady a radostí z možností jazyka. Přitakává svobodné hře s představováním politiků jako šablonovitých osob, které se k okoukaným asertivním schémátům chování utíkají jen proto, aby zakryly vlastní nejistoty a touhu po moci. A právě to činí z inscenace Tiká, tiká politika tvar, který může zmíněný kvartet hrát až do konce věků, aniž by ztratil cokoli ze své aktuálnosti: humor a odstup od přímých narážek na nám tolik známé představitele politické scény umožňuje tomuto dílu stálou platnost* (Jiříčka, 2006). Podobného tématu se držel Adámek i u projektu *Evropané*, v němž na rozdíl od tepání do provinčního politikaření v Čechách podrobil kritice celoevropské mediální smýšlení.<sup>42</sup>

Na rozdíl od Jiřího Adámka, který ve všech svých projektech pečlivě dbá na dramaturgii a prostřednictvím dodržování pevných formálních pravidel vzniku inscenace se mu daří tvořit komplexní a sjednocený divadelní tvar, se Ondřej David až příliš nechává unášet zvukomalebností jazyka a zdá se, že ho nesvazuje vůbec nic. O co je Adámek naléhavější, o to je David rozvernější. Oba autoři si jako svůj hlavní nástroj zvolili jazyk a hru s ním, ale u každého má výsledek odlišnou formu. Adámek si pečlivě hlídá, jaké sdělení divákům chce předat a tomu odpovídá i přesně budovaná podoba představení: *Slova, rytmy, gesta a navíc i svícení jsou zasazeny do rafinovaně budované hudebně-divadelní stavby odhalující patafyziku slov a směšnost vyjadřování a chování (nejen) politiků* (Hulec, 2006).

Ondřej David ale svůj postoj ke světu, potažmo společnosti, sděluje jen tak mimochodem. Kombinace krkolomných fyzických pohybů a kadence, se kterou chrlí svoji non-sense poezii, se může jevit jako chaotická změť bez souvislostí. David se ale snaží zakomponovat do svých projektů vždy svůj pohled na současný stav společnosti. Potvrzením jeho angažovanosti může být projekt *Do ráje* z roku 2009, který nazkoušel v NoDu. Jako letitý pracovník v reklamním světě se snažil vyrovnat se zkušeností „prodejce klamavých iluzí“ v reklamě. Představení *Do ráje* ale zůstalo jen povrchní nepropracovanou sondou do života trojice, která měla představovat sociologický vzorek naší společnosti. Svůj zážitek z představení shrnul Roman Sikora v článku věnovaném festivalu Malá Inventura: *K ničemu podstatnému se nedospělo, plytkého humoru se ovšem navyrábělo přehršel* (Sikora, 2010).

Dramaturgická linie, zaměřená na stav dnešní společnosti, odrážela vždy osobní postoje tvůrců. Ať už se jednalo o intimní zkušenosti z partnerských vztahů, nebo kritický pohled na stávající politiku země, silným spojujícím prvkem inscenací vždy byla autenticita. Ačkoliv

---

<sup>42</sup> *Evropané* neměli premiéru v divadle Alfred ve dvoře, ale v NoD, stejně jako jeho zatím poslední projekt z roku 2010 *Teritorium*.

některé z projektů trpěly řadou neduhů a často i lavírovaly na hraně trapnosti, můžeme je považovat za nejpodstatnější část dramaturgie divadla Alfred ve dvoře.

### **6.2.3 Site – specific projekty**

Na závěr této kapitoly je potřeba také zmínit projekty, které divadlo Alfred ve dvoře pořádalo ve veřejném prostoru. Tyto aktivity, které měly blízko k site-specific projektům, se vždy dočkaly vřelého přijetí ze strany publika a měly také vysokou návštěvnost. Z pravidelných projektů sem můžeme zařadit oslavu mexického svátku mrtvých, která probíhala vždy v listopadu v parku Stromovka na Praze 7. Řadíme sem i spolupráci s festivalem 4 + 4 dny v pohybu na performanci v pražské ZOO *Ani kočka, ani pes*, ale i na besedách v dalších letech konání festivalu a participaci na akcích občanského sdružení AutoMat, které prosazuje cyklistickou dopravu po Praze. Pozitivní ohlas, který tyto akce vzbuzovaly, předjímá otázku, proč se divadlo Alfred ve dvoře a Motus nesnažili do veřejného prostoru více intervenovat. Od roku 2001 se těchto akcí odehrálo minimum. Ačkoliv mohly být skvělým prostředkem, jak přilákat pozornost diváků k divadlu, zůstala tato příležitost nevyužita.

## 7. Sporné parametry inscenace

Schopnost oslovit publikum a vytvořit inscenaci, která svou formou i obsahem dostojí vysokým kritériím na invenční divadlo, nebyla pro divadlo Alfred ve dvoře příliš typická. Projektů, které se dokázaly zapsat do povědomí diváků i kritiky, bylo povýtce jen pár. Mnohem častěji program zaplnila povrchní a nedotažená díla, kterým v první řadě chyběl dramaturg.

Problémy, které jsme výše popsali v Šourkově inscenaci *Satyrikon s.r.o.*, jsou příznačné pro větší množství tvůrců působících v této době v divadle Alfred ve dvoře. Charakteristické jsou tyto aspekty:

1. Množství scénických nápadů, originální a vizuálně atraktivní výprava, zároveň však absence nebo nečitelnost významu.
2. Představení jsou přeplněná znaky, které ale k ničemu neodkazují, a stávají se tak pouhou bezvýznamnou kulisou.
3. Tendence propojovat různé žánry a pracovat s množstvím odkazů, ovšem bez schopnosti množství informací setřídít, a vytvořit tak jasnou a čitelnou dramatickou linku.
4. Zapojení moderních technologií, projekcí a náročných technických rekvizit, které jsou však často samoúčelné a tím zbytečné.

Tyto čtyři body víceméně shrnují, s kterými problémy se po celou dobu trvání potýkala dramaturgie divadla Alfred ve dvoře. Jednotlivé body se v různých inscenacích objevily buď všechny, nebo projekt spadal jen do některé z rizikových skupin. Ovšem vždy, když se objevil aspoň jeden z problematických aspektů, inscenace ztrácela na kvalitě.

Problematický přístup k tvorbě inscenace byl patrný například u *Gorillaz* Ondřeje Lipovského (premiéra v únoru 2008), kde můžeme nalézt více než jeden ze zmiňovaných aspektů. Lipovský vytvořil inscenaci stylizovanou do japonských kulis, kde herci velmi zdařile zvládli napodobení pohybů, gestikulace i artikulace, a na scéně byl vytvořen autentický japonský mikrosvět plný dobových rekvizit. Vizuálně se tak inscenace *Gorillaz* stala rozhodně jednou z nejpropracovanějších scénických podívaných v divadle Alfred ve dvoře té doby. Jeviště zaplnily mohutné dekorace, pro divadlo Alfred ve dvoře naprosto netypické, které detailně odrážely atmosféru asijské kultury. Herci byli oblečeni v barevných vyšívaných japonských kimonech a na tvářích se jim lesklo japonské líčení.

Zásadně zde ale chyběla výpověď. Efektní podívaná se stala pouze prázdnou schránkou bez obsahu. Herci se pohybují mezi kulisami, vytvářejí dokonalou místopisnou iluzi, ale díky

povrchnosti příběhu se stávají jen ožvlými loutkami rozpořybovanými bez účelu. Divák, stejně jako u Šourkova Satyrikonu, sleduje prezentaci vizuálně propracovaných, pohybově precizních scének, které ale s divadelním experimentem nemají nic společného. Obě inscenace jsou povrchní a samoučelné ve své neschopnosti nést příběh i provokovat představivost.

Důvodem, proč jsou tyto nedostatky patrné u mnoha inscenací Alfreda ve dvoře, je podle mého názoru, jak již bylo několikrát zmíněno, naprostá ignorace role dramaturga. Většina tvůrců rezignuje ve své tvorbě na pohled z druhé strany a maximálně přizve k již hotovému dílu režijního supervizora, který už může jen případně zahladit příliš zřetelné výkyvy.

Mimoděk se tohoto problému dotknul i Vladimír Just (Just, 2007). Ačkoliv chválí představení Test.ost.er.on, všímá si i zásadního problému, který trápí většinu představení alternativního divadla u nás, když říká „*chybí tady nůžky*“. Jenže ačkoli se tento detail může zdát jako marginálie, která se prostě a rychle vyřeší tím, že se začne stříhat, v praxi jde o otázku zásadní. „Střiháčů“ neboli dramaturgů je totiž chronický nedostatek. S tímto problémem se potýká dlouhodobě i činoherní divadlo a příčinu tohoto stavu, kdy zde existuje pouze velmi málo odborníků zaměřených cíleně na dramaturgii, není v možnostech této práce dešifrovat. Pravděpodobně se jedná o stav způsobený kompilací sociologicko-společenských aspektů podpořených nevhodnou pedagogickou výukou daného oboru.

Výtku komentující absenci dramaturga můžeme najít opakovaně v mnoha recenzích na představení konaná v divadle Alfred ve dvoře. V recenzi na inscenaci *Už de! Matapa.de* to trefně vystihl Jan Kerbr: *Nemám tušení, kam matapa.de směřovalo, i když dobře snáším účinná díla s nepevnou dramaturgií. Zde jsem nabyt dojmu, že rozvolněnost celku koresponduje s "prázdninovými" nároky na letní představení. V některých aktérech jsem identifikoval žáky Ctibora Turby a připomněl si, že jejich "pouze" školní vystoupení bývala mnohem, mnohem múzičtější* (Kerbr, 2005).

Nejčastěji byl v praxi divadla k vidění model, kdy se autor předlohy ujme režie, scénografie i dramaturgie. Na poli autorského divadla to bývá běžný postup a například Jiřímu Adámkovi nebo Adéle Stodolové dramaturg nechyběl, v programovém schématu však šlo bohužel o výjimky. Jiří Adámek si navíc ke svým pozdějším inscenacím (například *Evropané* nebo *Teritorium*) pravidelně zve dramaturgyni Martinu Musilovou, která se podílela i na dramaturgii jiných divadelních inscenací.<sup>43</sup> Jako dramaturg se také občas

---

<sup>43</sup> Například *Tělovník obecný* v divadle Alfred ve dvoře nebo *Modrovous* v Dejvickém divadle.

podepisoval režisér Miroslav Bambušek nebo Tomáš Bořil.<sup>44</sup> V těchto případech je ale těžké posoudit, jaký vliv na finální verzi projektu měli a zda nedošlo ještě k větší zmatečnosti, zmínit lze v této souvislosti například nesourodé a chaotické představení *Na Fidela mi nešahěj*, jehož jsou Tomáš Bořil a Miroslav Bambušek spoluvůrci.

Absence dramaturga se podepisuje i na dalších problematických rysech mnohých projektů. Kromě zmiňované povšečnosti, tematické rozdrobenosti a nesrozumitelného syžetu, trpí také mnoho inscenací kvůli neaktuálnosti a neschopnosti oslovit širší spektrum diváků.

Výrazně tyto problémy vystupují na povrch během divadelních přehlídek, kdy bylo možné vidět jednotlivé inscenace v krátkém čase vedle sebe. Roman Sikora v roce 2010 po návštěvě festivalu Malá Inventura velmi kriticky zhodnotil obecný stav alternativního divadla u nás: *Častá rezignace na dialog s publikem jako by vypovídala o mladých a alternativních divadelnících něco mnohem zásadnějšího. Že nejspíš trpí introvertní sebestředností a žijí v podivném ghettu na okraji, z něhož jako by nikdo z nich neměl nejmenší vůli vystoupit. Jsou zvyklí komunikovat jen mezi sebou a úzkým okruhem přátel nebo velmi podobně naladěných lidí. Dalo by se z toho všeho také usuzovat, že jsou oběťmi do nejzazší míry zdegenerovaných postulatů postmoderny, v rámci nichž může na scéně vládnout naprostá autorská libovůle* (Sikora, 2010).

Takto tvrdý odsudek není v pohledu na alternativní divadlo u nás zase tak častý. Velká část recenzentů, která sledovala dění na alternativní scéně, byla k inscenacím shovívavá a urputně hledala to málo invenčního, co v nich bylo. Stav alternativního divadla u nás ale skutečně připomínal bezradné a nedospělé dítě, které se snaží naoko revoltovat, ale moc netuší jak.

---

<sup>44</sup> Tomáš Bořil je dramaturgem představení *matapa.de*, Miroslav Bambušek se vedle svého angažmá jako dramaturg v Multiprostoru Louny a Činoherním studiu v Ústí nad Labem podílel například jako dramaturg na představení *Test.ost.er.on.*

## 8. Praktický chod divadla

### 8.1 Divadelní provoz

Dramaturgie divadla, jejíž tendence jsme načrtli v předchozí kapitole, představovala ideový svět divadla Alfred ve dvoře. Popis praktického fungování divadla, financování a vlastní produkce je ale potřeba v této práci také zmínit. Způsob, jak divadlo Alfred ve dvoře realizovalo svůj provoz a jeho finanční podmínky ilustrují, jaké výchozí podmínky byly pro alternativní divadlo běžné.

Od znovuotevření v roce 2001 bylo jasné, že divadlo zaměřené na okrajové divadelní žánry bude muset tvrdě bojovat o přežití. Sdružení Motus bylo vždy schopným žadatelem o granty, čehož jsou důkazem materiály ministerstva kultury.<sup>45</sup> Kulturní politika přelomu tisíciletí však přinesla jistoty málokomu.

Obrázek o provozních poměrech divadla si můžeme udělat na ukazatelích z roku 2008. V tomto období si divadlo zadalo audit u společnosti KPMG, která sledovala finanční i personální ukazatele, podle kterých vytvořila analýzu systému fungování divadla.

Tato hlediska jsou pro nás důležitým indikátorem, který jasně odkrývá, jakou má divadlo pozici a prostřednictvím toho poukazuje i na vztah veřejnosti k tomuto druhu umění. Konkrétní čísla a částky jsou nezbytným doplňkem studie provozu divadla. Následující údaje jsou čerpané především ze zmiňovaného auditu společnosti KPMG.

### 8.2 Personální zázemí

V roce 2008 mělo občanské sdružení Motus pouhé dva stálé pracovníky, a to programovou ředitelku a hlavního technika. Všechny ostatní pozice byly zajišťovány externími spolupracovníky. Průměrný počet osob pracujících na provozu divadla přitom kolísal mezi osmi až deseti. Mezi pozice zajišťující provoz divadla patří například výkonný manažer, manažerka kanceláře nebo pracovník PR. Nezbytnou součástí provozního personálu byly samozřejmě také uvaděčky, inspicientky a obsluha baru. Finanční odměny se vždy pohybovaly pod celostátním průměrem. Tento model v zásadě fungoval, jen s nepatrnými změnami, od počátku založení divadla.

---

<sup>45</sup> Ministerstvo kultury s každým vyhlášením grantů každoročně zveřejňuje výsledky na svých webových stránkách.

### **8.3 Finanční náklady na provoz divadla**

Divadlo bylo po celou dobu své existence finančně nesoběstačné a jeho fungování vždy záviselo na grantech. V auditovaném roce 2008 byly náklady na provoz divadla vyčísleny na 7 436 704 Kč. Výnosy byly zhruba o 130 tisíc korun nižší, a divadlo tedy na konci roku vykázalo ztrátu, jakkoliv ztráta tohoto typu vzhledem k objemu celoročních výdajů nepředstavuje zásadní finanční riziko. Divadlu se ale z pochopitelných důvodů, které souvisejí s jeho okrajovým zaměřením, nedařilo vydělat na vstupném nikdy významnou částku. V roce 2008 se na vstupném vybralo 311 820 Kč, což činí pouhé 4 % z nákladů potřebných na provoz. Zajímavý je ukazatel míry soběstačnosti, který vystihuje stav, jak by se divadlu dařilo bez dotací a grantů. V případě Alfreda ve dvoře byla míra soběstačnosti v roce 2008 pouze 13 %.<sup>46</sup>

Je zřejmé, že granty byly pro fungování divadla Alfred ve dvoře vždy absolutně nezbytné. Stěžejním podporovatelem divadla bylo dlouhodobě hlavní město Praha. To prostřednictvím grantu v roce 2008 poskytlo divadlu Alfred ve dvoře 4 057 722 Kč. Zbylé finance, potřebné na provoz divadla a realizaci programu, divadlo obdrželo od mecenášů a z grantů jiných institucí.

### **8.4 Návštěvnost divadla**

Divadlo Alfred ve dvoře, potažmo jeho zřizovatel občanské sdružení Motus, nikdy nepředpokládaly, že by divadlo mohlo vykazovat 100% návštěvnost. Zásadní roli hrálo zaměření divadla na okrajové žánry, které pro diváky vždy bývají hůře přijatelné než klasická činoherní představení. Přesto se ale návštěvnost divadla pohybovala velice nízko i v rámci srovnatelných prostorů.

Za rok 2008 uvádí zpráva KPMG celkový počet 6 728 diváků. Během tohoto roku bylo odehráno 146 představení, průměrný počet diváků na představení je tedy 46. Tento počet by byl při kapacitě 101 míst relativně uspokojivý, ale je potřeba vzít v potaz fakt, že díky pozvaným hostům a známým bývají vždy vyprodaná první tři premiérová představení, ale s každou další reprízou počet diváků v jevišti rapidně klesá. Nebývalo výjimkou, že v sále bylo pouze pět platících diváků anebo se muselo představení pro nedostatek zájemců rušit.

Pro srovnání můžeme uvést návštěvnost divadla Archa, přičemž vycházíme z údajů z výroční zprávy tohoto prostoru z roku 2008 (Divadlo Archa, 2009). V roce 2008 divadlo Archa vykázalo návštěvnost 37 243 diváků, při průměrné kapacitě 200 diváků na

---

<sup>46</sup> Kromě příjmů z prodeje vstupného toto číslo reflektuje i pronájmy, na kterých divadlo dokázalo nárazově vydělat.

představení.<sup>47</sup> Divadlu Archa se tak evidentně podařilo oslovit širší vrstvu publika a seznamovat tak veřejnost s netradičním divadlem reálně, a ne jen ve stanovách, jak tomu bylo v případě divadla Alfred ve dvoře. Nízká návštěvnost dává za pravdu Romanu Sikorovi, který konstatoval, že „*produkce divadla Alfred ve dvoře je určena pouze pro pár přátel, zasvěcenců a hrstku věrných, protože nikdo jiný jí prostě nerozumí.*“ (Sikora, 2010)

---

<sup>47</sup> Hlediště divadla Archa je vysoce variabilní a do čísel jsou také zahrnuty koncerty, kdy je elevace úplně zrušena.

## 9. Budova divadla

### 9.1 Geneze vzniku budovy

Alfred ve dvoře je jedno z mála divadel, které byly v Praze v druhé polovině 20. století postaveny jako samostatná účelová budova (tedy nedošlo k přestavbě stávajícího prostoru pro divadelní účely).<sup>48</sup> Jiná nová divadla vznikala většinou v budovách dříve využívaných pro jiné účely – například jako kino (divadlo Ponec) nebo jídelna (NoD). Budova Divadla Alfred ve dvoře je navíc nezvykle včleněna přímo do obytné zástavby, zatímco jiné nově vzniklé divadelní stavby, například Spirála a Globe, byly postaveny na relativně izolovaném prostoru pražského Výstaviště.

Původně mělo být Turbovo divadlo umístěno do dřevěné boudy uprostřed dvora, avšak tento koncept architektů Davida Vávry a Julie Schulzové nebyl povolen z bezpečnostních a požárních důvodů. Zakázku na architektonické řešení následně získala dvojice architektů Jindřich Smetana a Tomáš Kulík, jejichž architektonické studio Anima-tech se podílelo mimo jiné na stavbě výše zmíněných divadel Spirála a Globe a s Ctiborem Turbou již v minulosti spolupracovalo na rekonstrukci Studia Kaple v osvětleném špitále v Nečtinách.<sup>49</sup>

Pro divadlo Alfred ve dvoře zvolili architekti netradiční vnější obal členěný na železné a skleněné pruhy, díky kterému se novému objektu dostalo přezdívky jako sklapovací fotoaparát<sup>50</sup> či obří hranatý trilobit (Halík, 1997). Samotný architekt projektu Jindřich Smetana viděl divadlo jako *staré musgráfky, které už rezatí a srostly s dvorem, a přesto mají velkou poezii* (Švácha, 2008).

Stavba uvnitř vnitrobloku vyžadovala také obezřetnou práci s prostorem. Architekti proto využili stávající prostor činžovního domu, do kterého začlenili nový divadelní sál. Foyer, kavárna a zázemí vznikly rekonstrukcí sklepních prostor domu.

---

<sup>48</sup> Rozmach výstavby divadelních budov byl patrný zejména v okresních městech v šedesátých letech 20. století. Vznik divadel v Hradci Králově, Pardubicích nebo Mostě souvisel se vzrůstajícím zájmem o divadlo v té době. Diváci se obraceli k divadlu pro jeho schopnost glosovat komplikovanou politickou situaci prostřednictvím metafor a metonymií.

Porevoluční devadesátá léta s sebou vlnu zájmu o divadlo nepřinesla. Šifrovaná poselství již nebyla potřeba, mohlo se mluvit nahlas a o všem. S demokracií přišla do Čech vlna muzikálů a velkých spektakulárních show. Velký zájem, který vzbudily, ale růst divadelních novostaveb nespustil. Divadelní soubory měnily jména a vedení, zůstávaly ale ve svých stávajících působištích.

<sup>49</sup> V bývalém lazaretu Turba vytvořil mezinárodní Studio pohybového divadla Kaple, kde se pravidelně konaly workshopy pohybového divadla.

<sup>50</sup> Marie Reslová divadlo popsala jako „objekt, který připomíná zvenčí obří sklapovací fotoaparát ze železných plátů. Nad zem ale vyčnívá jen horní část sálu.“ (Reslová, 1997)

Jednoduché architektonické řešení budovy mělo odkazovat na tradici předměstských arén, ve kterých hrávaly kočovné společnosti. V městské části Praha 7 vznik divadla navázal konkrétně na existenci divadla U Zlaté Palmy, užívané Sukovou společností na konci 19. století, které se dokonce nacházelo ve stejné ulici (Turba, 1997). V Libni a Holešovicích v té době existovalo zhruba 15 dřevěných bud, které fungovaly jako neformální divadla.<sup>51</sup>

Stavba byla zahájena v říjnu 1996 a dokončena v březnu 1997. Náklady na realizaci byly původně vyčísleny přibližně na 5 milionů korun, rozpočet se ale v průběhu realizace vyšplhal až na 9 500 000 Kč. Výstavba divadelní budovy byla financována z několika zdrojů. Nejvyšší částkou přispěl Fond hlavního města Prahy pro kulturu a vzdělávání, který investoval 8 185 000 Kč. Dále realizaci napomohla firma Metrostav, Magistrát hlavního města Prahy a švédská nadace ProHelvetia, která poskytovala divadlu finanční podporu další tři roky.

## 9.2 Technické parametry divadla

Divadlo bylo původně realizováno pro sezónní provoz. Zadavatele zakázky Ctibora Turbu a realizátory z architektonického studia Anima-Tech k tomuto kroku přiměly především finance, kterých je pro stavbu sezónního pavilonu potřeba méně.<sup>52</sup> Za Ctibora Turby se tak hrálo pouze v letních měsících a často se využívalo i samotného dvora, kde sedávali diváci přímo pod stromy. Motus ale začal divadlo, také z finančních důvodů, používat celoročně. Prostor k tomu ale nebyl uzpůsoben a začala se objevovat řada praktických komplikací, způsobená celoročním provozem.

Velký sál má vytvořenou pevnou elevaci, kterou tvoří dřevěné lavice celkem pro 85 diváků. Jeviště, pokryté černým baletizolem, má celkovou plochu 90 m<sup>2</sup> (12 x 7,5 m) (Divadlo po rekonstrukci, 2008). Tyto rozměry dobře odpovídají původnímu užití pro pantomimické divadlo. Jeviště je mělké, jeho hloubka je 7,5 metru, což zajišťuje dokonalý kontakt s diváky, ale omezuje tvůrce ve scénografii a pohybu na jevišti.<sup>53</sup> Pro široký dramaturgický záběr, který byl pro Alfreda ve dvoře typický v pozdější době, však nebyly tyto podmínky vyhovující. Omezení měla dopad na tvůrce, kteří připravovali projekt na míru divadlu a stejně tak znesnadňovala především hostování. Možné řešení tohoto problému by byla mobilní elevace, která by dovolovala variovat sál podle požadavků jednotlivých souborů.

---

<sup>51</sup> [www.stavbaweb.cz](http://www.stavbaweb.cz) Článek byl publikován v rámci projektu „Stavba po letech“

<sup>52</sup> Architekt Jindřich Smetana: „*Musel to být tenkrát sezónní pavilón. Původní částka, za kterou se divadlo mělo postavit, byla 5 miliónů. To je úplně nesmyslné. V zimním provozu jsou jiné nároky na vzduchotechniku a podobně.*“ (Švácha, 2008)

<sup>53</sup> Pro srovnání, hloubka divadla Ponec je téměř dvakrát větší – 13 metrů. Pro taneční divadlo je obecně považováno za vhodné jeviště velké 10 x 10 metrů.

K žádným radikálním zásahům do divadla ale nikdy nepřistoupil ani Ctibor Turba, ani s ním nesouhlasili autoři projektu.<sup>54</sup>

Od sezóny 2003/2004 disponuje divadlo také druhým sálem, který nechal vystavět Ctibor Turba. Malá scéna nebyla součástí původního návrhu, byla dostavěna později a určena komornějším projektům. Kapacita sálu bez pevné elevace je pouhých 16 diváků. Divadlo sál pravidelně využívalo pro menší projekty. V malém sále často vystupovaly skupiny zaměřené na improvizaci, jako je skupina DIS Harmonine, a projekty mimo Vojty Švejdy, nebo zde bylo místo pro divácky náročnější zvukové performance, kterými se zabývala skupina Handa Gote. Většinou se jednalo o inscenace přímo z produkce Motusu. Malý sál nefungoval jako místo pro pronájmy nebo cizí produkce, ale byl plnohodnotnou součástí programového schématu.

Malý a velký sál jsou propojené menší kavárnou, která navzdory snahám o živý a celodenní provoz vždy fungovala pouze krátce před a po představeních. Malý sál se často využíval jako prodloužená kavárna a konaly se zde vánoční večírky, oslavy založení Motusu nebo jen spontánní setkání herců po premiérách.<sup>55</sup>

Ctibor Turba od počátku figuroval jako jediný a suverénní majitel divadla a ponechával si tak právo rozhodovat a zasahovat do všech kroků, které se týkaly budovy. Do dramaturgických otázek naopak nezasahoval vůbec. Přesto tento stav podnájemník (Motus) versus nájemce (Ctibor Turba) přinášel řadu komplikací a problémů. Motus byl povinen měsíčně hradit Ctiboru Turbovi nájem<sup>56</sup> a ten pak z pozice majitele zajišťoval veškeré opravy a renovace nad pět tisíc korun. Požadavky Motusu ale s časem rostly.

Budova logicky v průběhu let chátrala a vyžadovala renovace, ale největším problémem se ukázal mimosezónní provoz. Jelikož bylo divadlo a zázemí herců umístěné pod úrovní terénu, v zimních měsících pravidelně přicházely problémy s vlhkostí a zimou. Paradoxně divadlo nemohlo provoz ukončit, ale naopak ho muselo udržovat v co nejčilejším ruchu, aby zůstávalo stabilně vytopené. Vztahy mezi Motusem a Turbou tak dostávaly vážné trhliny, které způsobovaly finanční požadavky Motusu, podle jedné strany legitimní, podle druhé zbytečné. Komplikovanou situaci může ilustrovat například událost z léta 2002, kdy Motus během letní

---

<sup>54</sup> Jindřich Smetana: „*U nás existuje takový pubertální pocit, že vše, co je flexibilní, je moderní. Myslím si, že flexibilita má smysl od určitého měřítka výš. U malého prostoru dávám přednost tomu, aby měl jasné určení. Aby si nehrál na to, že má spousty orientací. To neposouvá divadlo dál.*“ (Švácha, 2008)

<sup>55</sup> V roce 2006 proběhla velká oslava pěti let od založení Motusu, PopAlfredMusic, které se účastnily desítky herců, muzikantů a performerů, kteří s divadlem spolupracovali.

<sup>56</sup> V roce 2010 činil nájem 70.833,- za měsíc za malý sál, velký sál, bar a kancelář divadla.

sezóny připravil program na dvoře domu, ve stejných místech, kde původně hrával Ctibor Turba. Produkce ale vzápětí obdržela dopis, ve kterém Ctibor Turba vyslovuje svůj nesouhlas s hraním venku na dvoře, z důvodů rušení klidu obyvatel přilehlých činžovních domů (Švácha, 2008). V roce 2010 stav eskaloval až do fáze, kdy Motus začal uvažovat o opuštění budovy divadla Alfred ve dvoře a o přesunutí do jiných vhodných prostor.

## 10. Soubory, herci

Soubory a jednotliví herci jsou pro divadlo stěžejní. Alfred ve dvoře fungoval jako produkční dům, proto neměl žádný stálý soubor. Vzhledem k specifickému zaměření divadla a úzkému okruhu lidí, kteří se věnují tomuto typu produkcí, ale v průběhu let vykrytalizovalo stabilní jádro lidí, kteří dávali divadlu tvář. Zajímavá a pro tento typ divadla příznačná je situace, kdy dochází k prolínání funkcí. Herci souborů tak občas byli techniky, inspicie se měnila v herečky nebo muzikanty.

Tato možnost zasahovat do provozního chodu divadla měla dva efekty. První, který můžeme považovat za pozitivní, je silná zodpovědnost, kterou jednotliví aktéři pociťovali k divadlu jako takovému. Soubory, jejichž členové se podíleli i na praktickém chodu divadla, měly výhodu, že se jim často prostřednictvím úzké vazby na provoz dařilo vytvořit představení, která do prostoru dobře zapadala. Tím, že v divadle často pobývali i mimo jeviště, měli možnost blíže poznat tradičního diváka Alfreda ve dvoře, a optimalizovat tak představení pro jeho potřeby. Jako příklad můžeme uvést herečku Marcelu Máchovou, která v divadle pracovala jako inspicientka a zároveň byla členem divadla D.I.S.harmonie, které uvádělo na Malé scéně improvizální představení, jež měla u diváků ohromný úspěch.

Negativním rysem tohoto prolínání funkcí byla jejich postupná devalvace. Aspekt, který úzce souvisí se zmiňovanou problematikou slabé dramaturgie, zapříčinil nejasné rozdělení zodpovědných funkcí. V situaci, kdy má každý pocit, že má právo zasahovat do veškerého chodu divadla, jeho směřování a dramaturgie, dochází k vnitřnímu rozkladu. Ačkoliv Šárka Havlíčková měla po celou dobu svého působení jako hlavní intendantka silnou pozici a byla obecně respektována, z dlouhodobé perspektivy se ukázalo, že divadlo potřebuje mít jasně danou vnitřní hierarchii. Příznačný jev, který tento stav doprovází, je časté uplatňování kamarádů a známých, kteří dostali prostor být na scéně, ačkoliv v případě striktně daných pravidel by patřili na scénu odlišného charakteru.

V následující části své práce se zaměřím na konkrétní divadelní soubory. O některých jsem se zmiňovala již dříve, především v části věnované dramaturgii divadla. Nyní jsem se zaměřila na šest jmen, o kterých se domnívám, že nejvýznamněji ovlivnila tvář divadla Alfred ve dvoře. Při množství souborů, které v divadle vystupovaly od jeho založení, je tento výběr samozřejmě jen krátkým vodítkem k nastínění toho, co bylo pro scénu divadla Alfred ve dvoře podstatné. Záměrně nepoužívám výraz typické, protože tvůrci, kteří se vyprofilovali jako výrazné individuality, se od sebe v mnohém většinou naprosto lišili. Typickou se tak pro

divadlo Alfred ve dvoře a soubory, které se objevovaly na jeho scéně, stala divoká žánrová pestrost, různorodé herecké techniky, přístupy k tvorbě i výsledné projekty.

### 10.1 Stage Code

Nejvýraznější soubor, který se objevuje na programu divadla Alfred ve dvoře po celou dobu jeho existence a významně tak ovlivňuje obraz divadla, je Stage Code.

Soubor založila Daniela Voráčková, první intendantka divadla, spolu s Phillipem Schenkerem v roce 1999. Na scénu Alfreda pronikli s poeticky laděným surrealistickým představením MUR – MUR, v němž rozvíjeli intimní pohled na různé situace. Od snového MUR – MURu se Stage Code záhy odchýlil k novodobým morálitám. Tato tendence je patrná v představeních pro děti, které byly jejich nejčastějším vkladem do dramaturgie divadla. Hojně navštěvované inscenace Tramtárie, Mumráj nebo Robyn.Zone využívaly kombinaci nadsázky a vtípu se silným a čitelným výchovným apelem. Tato představení měla podle statistik standardně 75% návštěvnost a vysoce tak převyšovala jinak podprůměrný zájem diváků.

Stage Code představoval linii dramaturgie, která se snažila realizovat představení, kritizující současnou společnost a její oficiální představitele. Asi nejtvrdší pohled na současné poměry a lidskou ignoranci nabídla inscenace Politoly,<sup>57</sup> která ukázala bezradnost voličů, zahlcených předvolebními kýčovitými sliby. Politické divadlo obecně přitom nebývá na českých jevištích příliš vidět, ačkoliv právě na poli alternativního divadla je tento žánr zastoupen relativně hojně, například v inscenacích Jiřího Adámka, Miroslava Bambuška nebo Jiřího Honzírka (o některých příkladech viz výše).

Tvůrci na jeviště postavili stánek, kde se ohřívaly párky, každému z diváků rozdali pivo, ale především také barevné papírky, kterými mohl divák aktivně vstoupit do děje. Daniela Voráčková, Phillip Schenker, Jakub Hradílek i Tomáš Jeřábek na diváky útočili dotazy již při příchodu do sálu. Jejich projev byl ale velmi civilní. Především dvojice Jeřábek – Hradílek působila, jako by vůbec nestála na jevišti, ale na plácku před obchodním domem, kde probíhá předvolební agitka. I proto většina kritiků při hodnocení inscenace použila slovo kabaret, například Magdalena Čechlovská, která na inscenaci vyzdvihla, že *civilní herecký projev ke komickým i karikатурním situacím sedí, výstupy s přesně oposlouchanými politickými frázemi i novými hesly (pravda zvítězí, ale ne sama) vytvářejí kabaretní atmosféru a několik diváků se slovně občas zapojí* (Čechlovská, 2005b).

---

<sup>57</sup> Premiéra se uskutečnila 5. října 2005.

Jádrem konceptu ovšem nebyl primárně vhléd do předvolebního souboje, ale „politický trenažér Evropské unie“ pro rozpačité voliče. Phillip Schenker představuje postavu úředníka z Bruselu, který do České republiky, nové země EU, přijel ukázat, jak vybudovat „opravdovou“ demokracii.<sup>58</sup> Nápad s politickým trenažérem nahrává intenzivní interakci s publikem, a díky tomu nespornému přesahu hry.

Politická štvanič má přitom v podání Stage Code rysy laciné a trapné show, což zdařile odráží často velmi banální podstatu politiky v kontrastu s povrchním pozlátkem a vznosnými proklamacemi. Angažovanost, která dává hře jasné politické kontury, je nejatraktivnější v části, kdy školitel Schenker vytáhne fotografii Václava Klause a nabádá diváky, ať ke svému prezidentovi promluví a svěří se, když už to v reálu není možné. Zbožštění prezidenta dosáhne vrcholu, když k jeho fotografii herci ve snaze vyjádřit prezidentovi oddanost skládají různé předměty. Celá akce však končí fiaskem, protože při hlubším přemítání nad rolí prezidenta v naší republice se všech aktérů chopí amok a svatostánek rozcupují.

Na rozbor inscenace se zaměřil Petr Kafka v periodiku A2: *Jednotlivé motivy inscenace – osvěta o Evropské unii z úst švýcarského politologa, posilování občanského sebevědomí národoveckými popěvkami, servilní vztah voličů k voleným, nezbytné předvolební občerstvení – jsou servírovány vtipně a svižně, nenudíte se a není vám trapně* (Kafka, 2006). Přes zjevné pozitivní shrnutí ale podle jeho slov chybí v představení větší radikalismus. Stage Code opravdu nejsou radikálně nekompromisní, na druhou stranu však právě díky schopnosti neobracet se na diváka explicitně negativně se jim spíše daří publikum přesvědčit, že občan má povinnost být angažovaný. Ačkoliv je jasné, že pole působnosti je v tomto případě široké, představa, že padesátiminutové představení nabídne kompletní manuál na život s politikou, je naivní. Roman Sikora ve svém článku v Literárních novinách dokonce shledává inscenaci Politoly nejvýraznější politickou hrou své doby i ve srovnání s mediálně známými a hojně navštěvovanými inscenacemi *Má vlast* v pražském Divadle Rokoko a *Jistě, pane ministře* Divadla na Vinohradech (Sikora, 2006).

Taková míra politické a sociální angažovanosti je v českých divadlech totiž stále povýtce vzácná. Důvodem, proč se právě Stage Code pouští do kritiky současných poměrů, je vedle osobní orientace autorského kolektivu i jejich úzké napojení na zahraničí. Phillipe Schenker se narodil ve Švýcarsku, ale aktivně působil v mnoha divadelních skupinách v jiných zemích, například v nizozemské Dogtroep nebo ruské Akhe. S Danielou Voráčkovou, která je jeho manželkou, se seznámil během působení v Amsterdamu, a právě zde dvojice našla inspiraci a

---

<sup>58</sup> Vzhledem k tomu, že Schenker je původem Švýcar a má stále silný přízvuk, je jeho role velice sugestivní.

klíč k tomu, jak vést svoji vlastní skupinu. Způsob tvorby tak připomíná například německý soubor Rimini Protokoll nebo choreografie argentinské tanečnice Constanca Macras, které poukazují na sociální problémy, jako je diskriminace nebo kriminalita mládeže.<sup>59</sup>

Výrazným prvkem inscenací Stage Code je zapojení diváků do děje. Herci často aktivně s publikem hovoří a nabádají ho ke spolupráci. Vedle pohádek, kde je interakce běžná, se tato tendence projevovala také v projektu *Test.ost.er.on*, kterému jsme se věnovali blíže v kapitole věnované představením zaměřeným na gender a vztahy. Zmíněné Politoly se pak staly vlastně i sociální sondou, protože diváci mohli hlasovat, který z typizovaných politických lídrů je jejich favorit a na závěr pak herci výsledky komentovali.

Skupina Stage Code hrála v dramaturgii Alfreda ve dvoře výraznou a důležitou roli. Ta spočívala jednak v stabilizované kvalitě jejich produkcí a také především ve formátech, které v divadle divákům představovali. Sociálně angažované divadlo, které apeluje na diváka a vyžaduje jeho aktivní přístup, do dramaturgie divadla evidentně zapadlo. Aktivní zapojení diváků do děje je významnou součástí představení: *publikum se účastní diskuse, volí mezi virtuálními politiky* (Adámek, 2006).

Nabízí se srovnání s Ondřejem Davidem, který prostřednictvím akční lyriky komentuje současnou politickou situaci. Rozdíl mezi jeho tvorbou a způsobem práce Stage Code je v míře interakce. Stage Code vyžaduje, aby se divák nebál veřejně projevit svůj názor a sdělil ho hercům, kteří ho můžou a nemusí zařadit do děje. David je naopak pouhým solitérem, který na diváka střílí své postoje ve formě veršovaných sloganů. Stage Code tímto svým přístupem provokuje k otázkám, týkajícím se společnosti, již jsou diváci součástí. Jelikož se nedařilo v průběhu fungování divadla společensky aktivizovat diváka na přednáškách a workshopech, což byl jeden z původních záměrů Motusu, byl v tomto směru Stage Code vítanou náhradou, protože dokázal aktivizovat návštěvníka a vnést do jeho stereotypního vnímání světa nové impulzy. A právě tato schopnost je pro soubory působící v alternativním divadelním prostředí stěžejní.

## **10.2 Divadelní skupina Antena**

Osoba Petra Krušelnického, performerera, tanečníka i experimentátora se zvukem a obrazem, je nedílně spojena s oběma fázemi existence divadla Alfred ve dvoře. Po přijetí na

---

<sup>59</sup> Rimini Protokoll i Constanca Macras vystupovali v Praze na Nové Scéně v roce 2010. Oba soubory do svých produkcí začleňují příslušníky národnostních menšin a tím se jim daří důrazněji poukazovat na sociální problémy evropských velkoměst.

taneční konzervatoř Duncan Center,<sup>60</sup> kde strávil tři roky, se rozhodl přestoupit ke Ctiboru Turbovi na HAMU. Právě studium pod Turbovým vedením nasměrovalo Krušelnického k vlastní choreografické tvorbě. Po nastudování inscenace *Hanging Man*, která již byla v této práci zmíněna jako jedna ze zásadních inscenací českého pohybového divadla devadesátých let, se podílel také na představení *Čarodějův učeň*, které mu vyneslo cenu nadace Alfreda Radoka „Talent roku 1998.“

HAMU ale po roce také opustil. Jak říká, pobyt na těchto dvou školách mu vtisknul dva odlišné přístupy k tvorbě: *Na HAMU mě Ctibor Turba učil vyjádřit pohybem city a barvy a tak najít vlastní rytmus, což byl vlastně opačný proces než u tance, kde je pohyb podřízený rytmu* (Jungová, 2003). Divadelní skupinu Antena založil v roce 2000 spolu s dánskou performerkou Helene Kvint, která se po absolutoriu na kodaňské School of Stage Arts rozhodla opustit svoji rodnou zemi a po zkušenostech v evropských souborech Antagon, AktionTheater či Tatoeba zakotvila v německém Grotesk Maru. Zde se seznámila s Krušelnickým, který odešel z Čech a angažoval se v různých squatterských uměleckých aktivitách a alternativním dění po celé Evropě.

Jejich první společnou prací byla příprava inscenace *Zahrada* pro festival ...příští vlna / next wave...<sup>61</sup> Multimediální představení bylo sledem pohybově-výtvarných stylizací, které spolu mohly i nemusely souviset. Každý divák měl možnost dotvořit si vyznění mikropříběhů po svém. Dvojice si vytyčila jako nosné téma strom, kolem kterého vyrůstaly jednotlivé situace. Ty spolu navenek záměrně nesouvisely, ale divák si mohl najít spojující linku sám.

V představení použil Krušelnický řadu moderních technologií včetně rektoskopických animací, diaprojektorů a videa. Technologie je ale doplněná tělesností herců. *Pohybový slovník herců je minimalistický, ale formálně přesný a v kombinaci se záměrně kýčovitými projekcemi provokativním, nicméně velmi přístupným dojmem* (David, 2002). Nezvyklou výrazovou formu představení dodala nepatrná aktivita. Herci se přivázali na pružná lana, která byla na pevně připevněná ke stěně. Současně pro ně bylo toto omezení hendikepem i výhodou: *Zavěšení jim přináší naprosto nové pohybové možnosti. V jednu chvíli se tak mohou změnit společně s animací například v letící ptáky* (Jungová, 2003).

---

<sup>60</sup> Soukromá taneční konzervatoř v Praze v Braníku založená v roce 1992 Evou Blažičkovou. Její absolventi tvoří jeden z pilířů současné české scény moderního tance.

<sup>61</sup> Festival ...příští vlna / next wave... vznikl z iniciativy kritika Vladimíra Hulce v roce 1998 jako platforma pro prezentaci alternativních divadelních forem.

Definujícím rysem této umělecké dvojice je fascinace technologiemi a novými médii. Nejvýrazněji je to patrné právě v *Zahradě*, kde dvojice, zavěšená na pérujících lanech, v jeden okamžik splyne s animací na stěně. Choreografie představení je záměrně vystavěná tak, aby divák netušil, kdy se dívá na reálného tanečníka a kdy už se jedná o obraz vytvořený moderní technikou. *Neporozumění vytváří na jedné straně nejistotu a obavy, na druhé straně fascinaci neznámou dokonalostí. Tyto obavy a fascinace nám dávají zapomenout na primární potřeby a hodnoty a posunují nové technologie k horizontu absolutních hodnot, tedy Bohu* (David, 2002).

Krušelnický ve svých choreografiích často metamorfoval ve třetí pohlaví. Jeho androgynní vzhled, podpořený silně nabílenou tváří a úzkým trikotem, mu dával dokonalou možnost nebýt na scéně člověkem, nýbrž třeba zvířetem. Úspěšné představení *Kocour* bylo precizní studií, jak může v reálu vypadat člověk křížený se zvířetem. Dokázal se svým tělem nakládat jako s plastelínou – během pár vteřin vymodelovat údy zvířete a vzápětí se civilně obrátit s dotazem k publiku. Stísněnou atmosféru dokreslovala hudba letitého spolupracovníka Davida Vrbíka, jehož strohé elektronické sety přidávají Krušelnického nápadům téměř apokalyptické vyznění – *doprovázen hypnotickou hudbou a nasvěčován různě barevnými reflektory byl jeho kocouří tanec dráždivou cestou do světa podvědomí a džungle v nás* (Hulec, 2001).

Kateřina Jungová se ve svém portrétu této skupiny Antena dotýká záležitosti, která nakonec stála i za rozpadem souboru, když popisuje, kolik verzí mívala konkrétní představení (Jungová, 2003). Krušelnický byl vždy vysoce talentovaný tanečník i progresivní tvůrce, ale zároveň byla také bytostně nedisciplinovaný a chaotický. Hra *Kocour*, kterou původně nazkoušel s Halkou Třešňákovou a hráli ji v jejím bytě, byla spíše výjimkou v jeho tvorbě, kterou dokázal dotáhnout do celistvého tvaru. *Kocour* byl vším tím, čím měly inscenace hrané v divadle Alfred ve dvoře být. Dominantním vyjadřovacím jazykem bylo tanečnickovo tělo, tvůrcům se povedlo funkčně skloubit jednotlivé inscenační složky a zároveň přinesli téma, které bylo na pohled jednoduché, ale obsahovalo řadu vrstev a metafor. Do inscenace bylo také zapojeno množství technologických prostředků. Bohužel, skupině Antena se realizace takto komplexního díla podařila jen dvakrát.

Další spolupráci s Helene Kvint byla sonda do unylých vztahů *ASH – šedá barva vztahu*. Na rozdíl od dvou výše zmiňovaných představení má fixnější podobu a poskytuje aktérům minimální prostor pro improvizaci. Schopnost spontánně reagovat jeden na druhého i na veškerou použitou techniku však byla nejsilnější devízou tohoto tandemu, a proto už toto představení nedokázalo vzbudit takové emoce, jako ty předešlé. Po několikaleté spolupráci se

soubor rozpadl. Helene Kvint zůstala jednou z tváří divadla Alfred ve dvoře a podílela se na představení skupiny Secondhand Women. Petr Krušelnický se věnoval především práci se zvukem, jeho fázemi a jednotlivými složkami, vyústěním bylo představení *EASY tOlk*, které mělo premiéru v roce 2009 v NoD.

### **10.3 Krepko**

Soubor Krepko byl s divadlem Alfred ve dvoře spojen především v první polovině své existence. Nepatří ani do jedné z dramaturgických linií, které byly vytyčeny výše. Na pražské alternativní scéně totiž tato skupina nejvíce zaujala tím, jak odlišná dokázala být. Jejich význam dokresluje i zájem, který vzbudily jejich projekty u české kritiky. Žádný ze zmiňovaných souborů v této práci nedosáhl takové kritické reflexe jako Krepko.

Zakladatelem souboru byl v roce 2001 Petr Lorenc a jeho spolužáci z Katedry nonverbálního divadla HAMU – Vojta Švejda, Žan Loose a Linnea Haponnen. První veřejné vystoupení se konalo v Roxy / NoD, kde před diváky předstoupili v inscenaci *Past na tlustokožce*. Dobová kritika byla ze souboru vzápětí nadšená. Například Nina Vangeli, která sleduje soubor od jeho počátků, v Taneční zóně napsala: *Největší ohlas vzbudila druhá polovina představení, která byla postavená na čisté improvizaci. Schopnost souboru vytvářet vtipné, vypointované a nečekané situace se na dlouho stala jejich největším benefitem* (Vangeli, 2001).

Vojta Švejda, který se na improvizčních večerech podílel, v rozhovoru popsal, jak právě s Krepkem vytvářel totální, nepřipravenou improvizaci, která nestojí na předem domluvených tématech ani postupech: *Bylo to hrozné. Je to skutečně nevyzpytatelné. V našem případě jsme se sešli dost názorově vyhranění lidi. Většinou jsme se na ničem nedohodli. Nakonec všechno bylo úplně jinak, než jsme původně předpokládali. Skutečně jedna z totálních a živelných improvizací. To na tom bylo to nejcennější. Navíc fungovalo omezení, že se nesmí mluvit* (Meszáros, 2007).

Tvorba Krepka se brzy ustálila na dvou frontách – 1) pravidelných improvizčních večerech a 2) připravených pantomimických inscenacích. Jejich druhý projekt *Šutr v jogurtu* se už odehrál v divadle Alfred ve dvoře. Realizátorem bylo zakládající jádro souboru: Ondřej Lipovský, Žan Loose, Pierre Nadaud, Vojta Švejda, Linnea Haponnen a Petr Lorenc. V programu k premiéře, která se konala v březnu 2002, Krepko stručně shrnulo svůj manifest, který dokládá jejich snahu aktivně působit na diváka a hledat nové možnosti v nonverbálním divadle: *„Krepko je především situačním divadlem – rozkládá obrazy*

vznikající na jevišti a štěpí inspiraci jednotlivých hráčů ve vzájemné iracionální reakce, které ústí v absurdní situace. Krepisko situace nejen staví, ale hlavně hledá cesty, jak je bořit. Rozklad či destrukce herecké situace tak otevírá velké pole novým podnětům a přehodnocuje hru samotnou. Krepisko chce divákům kromě poučení a vyprávění nabídnout prostor pro riskantnější cestu k vlastnímu porozumění a potěšení z divání“.

Krepisku se v některých svých představeních skutečně dařilo dostát proklamovaným zásadám. A nejen to, jejich tvorba jim záhy přinesla nálepku kultovního divadla, důkazem je i článek Lukáše Jiříčky, nazvaný *Téměř kultovní Krepisko. Při loňském půlkulatém výročí své existence se z pouhého žertu nazvali polokultovním divadelním souborem. Jenže umělci sdružení šest let kolem Linney Happonenové a Petra Lorence si tenhle status skutečně zaslouží* (Jiříčka, 2007).

To, co soubor Krepisko výrazně odlišovalo od jiných souborů alternativního divadla, které chtěly diváka poškádlit a zároveň nenásilně pobavit, byla jeho rezignace na práci se slovem.<sup>62</sup> *Jde především o osobitou teatrální poetiku s kořeny v surrealismu, až beckettovsky absurdním divadle, ale také v „pokleslých“ žánrech pantomimy, loutkářství, klaunerie, cirkusáctví a kabaretu. Tradice zaprášených, loutkově iluzivních a pouťově groteskních principů má dodnes své kouzlo a veliký spektakulární potenciál. Dává totiž hlavní prostor čisté vizualitě: o situaci se nedozvídáte z úst herců, ale přímo ji vidíte na jevišti* (Jiříčka, 2007).

Inspirace ve vizuálně atraktivních žánrech by ale pro takový úspěch nestačila. Krepisko zvládlo vedle vhodně zvolených témat, které dávaly představením melancholickou poetiku, především skloubit všechny složky inscenace v jediný funkční model. *Lorenc i Happonen studovali vedle pohybového divadla také filmovou animaci. I proto bývají inscenace Krepiska neobyčejně komplexní, herectví je úzce provázáno se scénografií, detailním svícením a živou hudbou* (Adámek, 2006).

Duchovní otec souboru Petr Lorenc byl obdařený famózní schopností mystifikovat. Dokonalým počinem je v tomto případě akce *Ukradené ovace*,<sup>63</sup> která spočívala v subverzivní intervenci do Národního divadla. Členové souboru zadním vchodem pronikli do budovy Národního divadla, kde se právě odehrávalo představení *Lucerny Aloise Jirásky*. Ve chvíli, kdy herci Národního divadla opouštěli scénu, Krepisko vešlo na jeviště a začalo se divákům klanět. Tato neškodná hra s diváky, která chtěla nabourat stereotypní vnímání Národního divadla jako nedotknutelného svatostánku, měla nepříjemnou dohru. Členové Národního

---

<sup>62</sup> Například na rozdíl od tvorby Jirky Jelínka, VOSTO5 nebo Nejhodnějších medvídků.

<sup>63</sup> 6. února 2005

divadla v čele s Alexejem Pyškem se ohradili, že je Krepsko tímto svým jednáním před diváky poškodilo a požadovalo náhradu za „ukradené ovace“.

Vedle improvizací realizovaných i mimo divadelní budovu vznikala představení poetická, ovlivněná novým cirkusem, která dala vyniknout artistním dovednostem druhé zakládající osoby souboru, Linnee Happonen. V rané tvorbě byla zásadní díla *Shunt* a *Kenka*, později především *Nejmenší žena na světě*, *Mad cup of tea* nebo *Fragile*. Inscenace, které jsou většinou beze slov, zato s množstvím roztodivných rekvizit, oplývaly pohádkovou atmosférou s nepatrným náznakem smutku. Happonen a Lorenc byli dvojicí hravých klaunů v říši divů se smutnou duší. Ačkoliv často pracovali tak, aby diváka rozesmáli, především skládáním nezvyklých, absurdních spojení, nejsilnější emoce, která prostupovala jejich divadlem, byla melancholie.

V představení *Mad cup of tea*, na první pohled téměř romantické hříčce o číšníkovi a mladé zasněné dívce, se ona oběsí na laně a on ji pohřbívá mezi stovky čajových hrnků. To je nepochybně nezvykle tvrdý konec pro představení nesoucí se po většinu času na poetické vlně. Ale právě kontrasty a hra s nimi divadlo Krepsko charakterizovalo možná nejvíce. *Tragikomická dvojpólovost s mírně hořkým laděním není jedinou vizitkou souboru s velmi čitelnou a rozvíjející se poetikou plnou postav na okraji, podivínů, nesplněných lásek a situací vymknutých z běžného chápání a konvence*, charakterizuje výraz Krepska Lukáš Jiříčka (2007).

Inscenace *Nejmenší žena na světě* je plná právě takových podivných postav. Premiéra se odehrála v dubnu 2004. Jelikož ji herci hráli ještě v roce 2010, stala se nejdéle hraným představením souboru. Smyšlený příběh o nejmenší ženě na světě připomíná provedením pojízdná obludária, která předváděla podivné lidské stvůry. Zvolené téma donutilo Krepsko k promyšlené práci se scénografií a rekvizitou. Od předešlých inscenací došlo k většímu odklonu od fyzické klauniády s častou improvizací k činohernímu divadlu s dominantní úlohou loutky, což kritika ocenila: *Tvar inscenace působí sice nehotově až improvizovaně, mladí herci si však při práci s loutkou, s předmětem a ve fyzickém projevu vůbec (včetně mimiky) vedou bravurně a s nápaditou svěžestí* (Zdeňková, 2004). Svůj podíl na tom nesl také příchod Anny Polívkové, která svým komediálním herectvím nařídila melancholickou atmosféru souboru a v roli živočišné principálky ovládla divadlo. Princip kabaretu, kde před diváky defilují herci nebo loutky, se v tvorbě Krepska ještě několikrát opakoval, například ve hře *Dronte*.

V červnu 2006 se soubor vracel z festivalu v Polsku a jejich vůz měl autonehodu. Petr Lorenc při ní zemřel a Linnea Happonen byla vážně zraněná. Soubor se po několika měsících

sice dal znovu dohromady, ale nově vzniklá představení již nedokázala fungovat tak, jako pod vedením Petra Lorence. Ačkoliv i po jeho smrti vznikla díla, která zdatně navazovala na předešlou poetiku souboru (například *Alma a Amanda*), tvorba souboru dále zůstávala pouze u té první, povrchní vrstvy svých představení, kterými byla vizuální preciznost.

Pozdní tvorba trpěla především pro svou kýčovitou snahu vytvořit iluzi cirkusu z počátku 20. století. Pro počáteční tvorbu Krepska ale bylo typické, že dokázala vtisknout jednoduchým, laciným anebo tisíckrát použitým věcem (technikám, žánrům) svou originální tvář, která měla vždy několik rovin. Po odchodu Petra Lorence zbyl představením už jen prvoplánový estetismus. I proto můžeme považovat slova Lukáše Jiříčky z roku 2007 za nadnesená, když napsal: *Krepsko se staví proti divadelnímu sektářství hermeticky uzavřených společností. Jeho příklad tak může dobře nasměrovat i další alternativní soubory poschovávané po menších českých scénách a festivalech, které občas alternativností jen maskují nízkost latky, kterou si kladou na sebe a sdělnost svých děl.*

#### 10.4 Handa Gote

Soubor *Handa Gote – research and development* byl souborem nejvíce orientovaným na experiment a výzkum, jak ostatně vyplývá i z jejich plného názvu.<sup>64</sup> Stěžejní část souboru netvořili přímo herci, ale spíše lidé mající zálibu v technice, starých, pro laika nepoužitelných, přístrojích a moderních technologiích. Handa Gote se koneckonců z japonštiny dá přeložit jako pájka.

Pro Handa Gote je stejně jako výsledek důležitý proces tvorby a hledání nových možností scénické prezentace. Tomáš Procházka to v rozhovoru pro časopis Týden popsal takto: *Nás na celém procesu přípravy představení enormně zajímá první fáze, ještě před zkoušením – fáze výzkumu. Když se rozhodneme něčím zabývat, trvá to delší dobu, připravujeme si k tomu rešerše a dovídáme se spousty zajímavých věcí* (Konrádová, 2007).

Jejich práce proto nejsou právě lehce stravitelné a vyžadují od diváka nejen trpělivost, ale i jistou dávku obdobného nadšení k old-school technologiím. Pro soubor není podstatná ani existence příběhu. *Téměř se zde nedá hovořit o něčem takovém, jako je příběh. Ač malé příběhy se zde přece jen vyskytují. Ale jaksi mimoděk, jako mikročástice rozvolněného celku, jehož hlavní snahou je zprostředkovat divákovi impresi, pocit, atmosféru zastřených souvislostí, jen tušených, tajemných* (Sikora, 2008a).

---

<sup>64</sup> Research and Development znamená v češtině výzkum a vývoj.

Využití nových technologických principů je zjevné i u jiných souborů,<sup>65</sup> Handa Gote ale odlišuje tendence propojovat staré technologie s novými, živou a umělou hmotu. Lidský element zastupuje tanečnice Veronika Švábová, která je spolu s Tomášem Procházkou zakládajícím členem divadla. V roce 2005 posunuli svoji dosavadní spolupráci dál přizváním Jakuba Hyblera a Roberta Smolíka a dokonali snahu propojovat taneční divadlo s výtvarným uměním, zvukovým designem a hudbou.

Nejvýraznější v tomto ohledu bylo představení *Noise*, uvedené v únoru 2005, ve kterém byla Veronika Švábová napojena na zvukové snímáče a optická čidla a její pohyb vyvolával zvukové a světelné změny. Handa Gote to popisují jako hru tří na sobě závislých prvcích: tance, zvuků a světel. Interakcí mezi tanečníkem a technologií se stírá rozdíl mezi tím, kdo je realizátorem pohybu a kdo jeho iniciátorem. Rozšíření scénických možností tanečníka díky využití technologií tak zmnožují jeho schopnosti.

V inscenaci *Red, Green, Blue* (listopad 2005) dále propracovali interakci mezi živou postavou na jevišti a technologií, čímž otevřeli otázku, zda jsme to my, kdo ovládáme techniku, nebo už ona nás. Je zde zřejmý posun ve vnímání techniky jako nástroje. V *Noise* přinášela tvůrcům nové možnosti, ale v *Red, Green, Blue* už vzbuzuje její síla obavy. I proto se možná Jiří Adámek ptá: *Znamená to, že obyčejná lidskost a harmonie mohou zvítězit nad opulentními vymoženostmi techniky?* (Adámek, 2006)

Tato otázka položená v souvislosti se závěrem inscenace *Red, Green, Blue* definuje i dramaturgickou cestu souboru. Soubor staví svou existenci na tom, že si pokládá komplikované otázky na téma vztahu jedince a techniky a pak celou škálu možných odpovědí transformuje na jeviště. Divák si pak odpověď ale musí dešifrovat sám.

*Noise* a *Red, Green, Blue* byly součástí trilogie *Body and Technology*. Třetí částí trilogie, ve které pátrá po významu role člověka na jevišti, byla v prosinci 2006 uvedená inscenace *Silence*. Tento projekt, nezvyklý už ve své uvolněné formě, kdy si divák po příchodu do sálu může vybrat sluchátka s hudbou podle svého momentálního naladění, je z trilogie nejvíc konceptuální. Na jevišti je ticho, zvuk vnímá každý divák individuálně a do tohoto „soukromí“ tančí Veronika Švábová, její *tělo... naštěstí mluví a vy ho můžete slyšet i se sluchátky na uších* (Machačová, 2006).

Podstatná však v tomto případě není choreografie, ale právě způsob, jakým se tanec k divákovi dostane. Tato forma vzbuzuje u mnohých recenzentů nadšení. *Je to skutečně skvělé*

---

<sup>65</sup> Zmínit lze například tanečnici Věrku Ondrašíkovou, která spolu s Patrikem Sedlákem vytvořila inscenaci *LOA*, uváděnou v roce 2010 v NoD.

*cvičení, plné překvapení a ve své jednoduchosti ohromujících efektů*, píše Roman Sikora o *Red, Green, Blue* (Sikora, 2008a).

Soubor Handa Gote vnesl do Alfreda ve dvoře svébytný a technologický přístup k divadelní tvorbě. Moderní technologie byly v jejich podání rovnocenným partnerem živého herce. V českých podmínkách jej můžeme považovat za jeden z nejprogresivnějších souborů.

## 10.5 *Vojta Švejda*

Vojta Švejda je v tomto výběru zařazen z několika důvodů. Premiéra jeho sóla *Bliss* odstartovala novou éru divadla, zároveň je jedním z mála autorů, kteří byli se scénou spjati po několik sezón. Druhou zásadní věcí zůstává skutečnost, že forma divadla, které se věnuje, nejvíc odpovídá původnímu dramaturgickému směřování divadla Alfred ve dvoře a kvalita jeho inscenací není kolísavá.

Vojta Švejda absolvoval obor Nonverbální a komediální divadlo na pražské HAMU v roce 2001. Ve stejné době byl angažován do Turbova Divadla mimů, kde účinkoval v projektech *L'Amfiparnaso*, *Grotesky na bosu*, *Pohyblivý kabinet* a *Kjógeny*. Zásadně na sebe upozornil coby zdatný klaun ve svých komorních autorských projektech. V roce 2002 měl premiéru scénický komiks *Bliss*, kde Švejda ztvárnil stejnojmenného hlavního hrdinu.<sup>66</sup>

Švejdova tvorba je ovlivněna němými groteskami, které kombinuje s moderními žánry – v tomto případě s komiksem. Struktura představení je postavená na střídání krátkých skečů ze života popleteného básníka Blisse. Jednotlivé scény Švejda vytváří s minimem rekvizit na prázdné scéně. Peripetie, do kterých se básník dostává vinou své nemotornosti a roztomilého podivínství, jsou nastíněny gesty, výraznou mimikou a hudebním doprovodem. Důležitý je light design, který odlišnou intenzitou světla akcentuje jednotlivé výstupy. Dramatičnost děje je tak zvýrazněna například bodovým kuželem světla, které cílí jen na hlavního hrdinu a naopak v některých pasážích je scéna kompletně obnažená.

Švejda obecně nevyužívá ve svých inscenacích komplikovanou scénografii, nejčastěji pracuje v prázdném prostoru, který člení světelnými efekty. Mimický projev často podporuje komentováním svého chování. Zuzana Smugalová popsala zážitek z představení *Bliss* takto: *Vojta Švejda má neuvěřitelnou dynamičnost projevu a jedinečný smysl pro detail. Pomocí pantomimy, zvuků i mluveného slova vtahuje do děje, který ale zároveň uceleným*

---

<sup>66</sup> Projekt *Bliss* je Švejdův absolventský projekt.

*prvoplánovým dějem není* (Smugalová, 2008). Zřejmě i proto inscenace zaznamenala úspěchy na české i mezinárodní scéně.<sup>67</sup>

Principy autorského mimického divadla Švejda použil i při přípravě projektu *Albert se bojí*, který měl premiéru pět let po projektu *Bliss* – v roce 2007. K realizaci si přizval Jamese Donlona,<sup>68</sup> který je pod hrou podepsán jako režisér. Inscenaci *Albert se bojí* je možné považovat za následovníka *Blisse* i proto, že formálně výstavba inscenace kopíruje první Švejdův projekt. Zápletka se točí kolem roztomilého chlapce Alberta, který trpí panickým strachem. Švejda na sebe lepí krátké scénky, ve kterých jeho postava zažívá bolestné pocity strachu v celkem běžných banálních situacích (cesta do sklepa pro brambory, setkání s pavoukem) a snaží se s nimi vyrovnat.

Ani v tomto případě se nejedná o dogmatickou pantomimu. Švejda dobarvuje své jednání dětskými slovíčky, zvuky typickými pro komiksové postavičky, ale i komentováním děje z pozice dospělých. V jeden okamžik tak dokáže ztvárnit několik postav – *nehraje jen dítě, v odbočkách dokáže zhmotnit i ošklivý sen – třeba příšeru, která se vyplazí zpod postele a okusuje ruku neschovanou pod peřinou. Vzápětí je zase probuzeným děckem, které je v prvotním leknutí přesvědčené, že mu příšera skutečně okousala prsty, a zběsile lampičkou prosvěcuje všechny kouty pokoje, protože všude, kde je tma, se může ukrývat strašidlo* (Bohutínská, 2007).

Stejně jako v případě *Blisse* se příběh odehrává ve skromné, náznakové scéně, která se transformuje v různá prostředí díky světelným efektům nebo prostřednictvím hudebních motivů od tří na scéně přítomných muzikantů. Hlavním realizátorem představení je ale vždy Švejda. Na jeho výstavbě postavy je celé představení založeno, a jak píše Markéta Faustová, zhmotnění se mu daří: *Samotného Alberta pak Švejda pečlivě vystavěl po charakterové, ale i fyzické stránce. Vnější i vnitřní popis postavičky spolu dokonale spoluhrají. Hlava věčně stažená mezi ramena, která prozrazují klučinovu úzkost, výraz očí číhajících na možná nebezpečí, tělo, které různě stahuje a krčí ve chvíli, kdy na něj strach útočí* (Faustová, 2008).

V čem ale tkví Švejdův talent, čímž vyniká nad veškerou produkci divadla Alfred ve dvoře, je jeho schopnost jasně vymezit styčné body inscenace. Jeho práce mají začátek, prostředek, konec a téma, které protíná celou inscenaci. Jakkoliv se toto může zdát jako samozřejmá součást kterékoliv divadelní práce, opak je bohužel pravdou. Dosvědčují to i slova Romana Sikory, jimiž zakončil svou evidenci Malé Inventury 2008: *Jak mimo jiné*

---

<sup>67</sup> Inscenace získala cenu za herecký výkon „Grand Prix“ na festivalu „Mimolet“ v Irkutsku 2002.

<sup>68</sup> James Donlon je americký mim a profesor, který se od roku 1970 věnuje vlastním projektům, založeným na kombinaci fyzického herectví a mimu.

*festival ukázal, udělat dobrý a zřetelný konec je pro mnohé z "nových" divadelníků problém. I toto je tedy Vojtovi Švejdovi a jeho režisérovi, Američanovi Jamesi Donlonovi, nutno přičíst k dobru (Sikora, 2008b).*

V roce 2007 se začal podílet na klaunských improvizacích *Metamorphosis famfuláre* s Janem Kalivodou. Dvojice pracuje v komorních podmínkách a využívá minimum scénických prostředků. Ustálený princip funguje na základě interakce mezi Kalivodou, který vytváří hudební atmosféru a Švejdu, jenž jeho muzikální motivy rozvíjí. Švejda s Kalivodou milují absurdní humor a nebojí se jít na samou hranici trapnosti. Dvojice svůj seriálový projekt označuje jako punkovou pantomimu, ale Švejda přiznává, že o ryzi improvizaci se nejedná: *A tak si určím alespoň jednoduchou konstrukci, není nutná žádná velká dramatická výstavba. Spíš je to o tom, že si řekneme, jaké bude téma – např. Jan Žižka, a pak to dále rozvíjíme (Meszáros, 2007).*

V rozverných a nekomplikovaných situačních scénkách nejvíce vynikne Švejdova tendence vymanit pantomimu ze zažitých klišé, které se praktikují od dob Ladislava Fialky. Od řeči těla, přes fyzické projevy až po tematické motivy je jasné, že Švejda pantomimu pojímá jako bezbariérový prostor, který mu dovolí spontánní akci. Pantomima v jeho pojetí je především rozvolněná hra, která má jediná pravidla – žádná omezení.

Vedle autorských představení Vojta Švejda často spolupracoval s tanečníkem Pierrem Nadaud, Janem Benešem a podílel se na fungování městského divadla Krepisko.

## **10.6 *Secondhand Women***

Jedním z výrazných aspektů divadla Alfred ve dvoře je fluktuace herců. Vytvářejí sólová představení, ale také se spojují do krátkodobých projektů nebo účinkují ve spřátelených souborech. Vznik formace *Secondhand Women* je případem propojení výrazných ženských individualit, přičemž každá z nich měla zkušenost s prostorem již z předešlé práce. O souboru jsme již hovořili v části věnované inscenacím s gender tematikou.

Pětice hereček: Daniela Voráčková, Helene Kvint, Steffie Thorsch, Halka Třešňáková a Petra Lustigová jsou nejvýraznějšími představitelkami autorského alternativního divadla v Čechách. Společně se v roce 2003 rozhodly vytvořit inscenaci *Mezzo*, inspirované jejich reálnými životními zkušenostmi (viz text výše v kapitole věnované dramaturgii).

Na rozdíl od *Mezza*, ve kterém členky souboru dokázaly zapůsobit jako vyspělé ženy i autorky, se v projektu *Už muž* začaly ztrácet. Tato hra *vzbuzuje atmosféru blízkosti a autentičnosti, to zvýrazňuje i nenucené přestupy z češtiny do angličtiny, konec inscenace však*

*mizi do ztracena, autorkám se nepodařilo najít ztišující a zároveň efektní závěr, jako mělo Mezzo (Čechlovská, 2005a).*

Ženský kvintet ve svých dalších inscenacích zůstal už jen ve stínu úspěšného *Mezza*. Přesto je jejich role v dramaturgii divadla Alfred ve dvoře zásadní. Dokázaly přinést na jeviště gender tematiku a přitom nesklouznout k moralizování ani patosu, naopak prostřednictvím improvizace a nadsázky vytěžit z tohoto tématu maximum.

## 11. Doprovodné aktivity divadla

### 11.1 *Nová síť*

V roce 2004 byla skupinou lidí napojených na divadlo Alfred ve dvoře založena Nová síť. Zakládající členové se snažili iniciovat vznik organizace, jejímž cílem mělo být vytvoření produkčního zázemí pro ty inscenace alternativního divadla, které mají ambice a potenciál vyjet do mimopražských oblastí. Nová síť chtěla zároveň dát dohromady prostory, které se potýkají s obdobnými problémy a pomáhat jim v jejich řešení. Do té doby totiž žádné celorepublikové propojení prostorů zaměřených na alternativní divadelní formy neexistovalo.

Novou síť spojuje s Motusem snaha dostat do povědomí veřejnosti okrajové a nemasové divadelní projekty. Nová síť se začala formovat konkrétně díky snaze Jany Liškové, která už v roce 2003 aktivně nabízela projekty vzniklé v Motusu oblastním divadlům. Po její roční aktivitě, která ale narážela na produkční problémy, se tým kolem divadla Alfred ve dvoře rozhodl projekt zprofesionalizovat. Do provozu Nové sítě se za Alfred ve dvoře zapojila Šárka Havlíčková a Jakub Hybler.

Nová síť byla koncipována jako sběrna toho nejlepšího, co se uvede na pražských scénách a co bude následně vysláno do mimopražských divadel. V prvních letech tvořila jádro produkce převzatá z divadla Alfred ve dvoře. S postupem času se škála spolupracujících umělců rozšiřovala a v roce 2010 tvořilo program Nové sítě přes sedmdesát inscenací různých pražských prostorů.

Při výběru projektů kladl realizační tým důraz především na jejich mobilitu. Inscenace musely samozřejmě splňovat i kritérium žánrového zařazení do sekce alternativního divadla. Zároveň však musely být pro mimopražské publikum, které často nemá konkrétní zkušenost s tímto druhem divadla, stravitelné.

Nová síť měla svého koordinátora, který zajišťoval hladkou komunikaci mezi jednotlivými oblastními produkčními. Těch, kteří se stali dlouhodobými partnery Nové sítě, a byli skutečně aktivní, se ovšem vygenerovalo pouze několik. Snaha kontinuálně prezentovat inscenace fyzického a pohybového divadla mimo Prahu narazila na dva zásadní problémy – nevhodné prostory a nezájem diváků.

Představa, že česká města, která mají k dispozici městská divadla, budou z možnosti prezentovat alternativní přístup k divadlu nadšená, se brzy ukázala jako mylná. Ředitelé se báli odlivu svých věrných abonentů, kteří byli zvyklí na činoherní typ divadla. Podstatným faktorem, který negativně ovlivňoval možnou spolupráci, byla také představa, že hostování

těchto inscenací by mělo být v zásadě za nocleh a za „polévku“. Nová síť ale naopak razila zásadu, že každý z účinkujících musí být adekvátně ohodnocen.<sup>69</sup> Z grantových dotací přitom nebylo vždy možné pokrýt 100 % nákladů, takže částečné hrazení bylo vždy nutné zajistit i ze strany domovského prostoru. Zásadní komplikací zůstávají i nevyhovující podmínky divadelních sálů, které často nedisponují ani baletizolem a nemají (anebo neumějí využívat) podpůrný grantový systém.

I přes tyto komplikace se podařilo pro Novou síť nalézt několik aktivních a vyhovujících prostorů, které úzce spolupracují dodnes. Mezi nimi můžeme jmenovat pardubické Divadlo 29, Divadlo Konvikt v Olomouci, českobudějovickou Baziliku nebo Divadlo Barka v Brně.

Od roku 2008 Nová síť vydávala otevřenou výzvu pro všechny umělce, kteří tvoří na pomezí žánrů. Partneři zapojení do Nové sítě si mezi sebou vybrali zástupce, kteří vytvořili dramaturgickou radu, jež vybrala z došlých přihlášek zhruba deset projektů. Vybrané soubory a jejich práce poté Nová síť zaštitila. Dramaturgická rada se musí každé tři roky obměnit, aby nedocházelo ke zvýhodnění určitého žánru nebo souborů. Automaticky se možnost zapojit do Nové sítě nabízela vítězi Ceny Sazky o nejlepší počín v tanci. Tato cena byla ale v roce 2010 zrušena.<sup>70</sup>

Od roku 2010 začala intenzivnější spolupráce se zahraničním. Podnět k navazování kontaktů s divadelními prostory v Polsku, Maďarsku a Německu dal především projekt *Casablanca Therapy*, který Nová síť produkovala. *Casablanca Therapy* režíroval slovinský režisér Bojan Jablanovec a podíleli se na něm herci z několika evropských zemí. Premiéra se konala 6. května v divadle L1 v maďarské Budapešti. Všichni herci byli vybráni na základě workshopů a podmínkou bylo co nejpestřejší národnostní složení.

Důvodem bylo začlenění do mezinárodního projektu DNA, který se snaží propojovat alternativní divadelní prostory z různých zemí.<sup>71</sup> *Casablanca Therapy* cestovala po evropských festivalech a kritika ji hodnotila velmi pozitivně, žádnou další inscenaci však Nová síť v rámci DNA doposud nevyprodukovala. Aktivity na poli mezinárodní spolupráce jsou nyní realizovány prostřednictvím účastí na festivalech.

---

<sup>69</sup> Dnes činí částka za odehrané představení přibližně 2 tisíce korun.

<sup>70</sup> Cena Sazky se udílela od roku 2002. Od svého prvního udělení byla obecně vnímána jako nejvyšší ocenění v oblasti tance a nonverbálního divadla na území ČR. Udělovala se ve spolupráci s Tancem Praha.

<sup>71</sup> DNA vzniklo v roce 2009 s cílem propojit spřízněné zahraniční prostory, participovat na divadelních festivalech v daných regionech a docílit aktivních personálních výměn v rámci zúčastněných institucí. Prostřednictvím stáží se DNA snaží o prolínání kulturních tradic a zpřístupnění nových pohledů na kulturní procesy všem účastníkům. DNA sdružuje bratislavské A4/nultý prostor, L1 v Maďarsku, slovinský Glej a Katedru kultury ve Varšavě.

Do budoucna chce Nová síť významně změnit svůj profil. Vedle produkčních aktivit, zaměřených na distribuci představení do krajských divadel, pracuje s vizí být osvětovou institucí na poli alternativního divadla. Cílem je pořádát přednášky pro umělce i veřejnost, informovat o principech fungování kulturního managementu a v širší perspektivě spolupracovat s neziskovými organizacemi.

Iniciativa podobná Nové síti existuje také na Slovensku. Sdružuje A4 – nultý prostor v Bratislavě, Divadlo Poton, Stanici Žilina – Zarieče a kulturfabrik Tabačka.

Nová síť se stala významnou institucí v oblasti českého alternativního divadla. Díky snaze vyvážet pohybové a fyzické divadlo do mimopražských prostorů se zasloužilo o zpestření kulturního života v místech, kde nebylo alternativní divadlo často vůbec známé. Důrazem na výběr projektů, které svou formou a použitím sdělovacích prostředků byly přístupné i většinovému divákovi, dokázala Nová síť popularizovat žánr alternativního divadla také v menších městech.

Dopad této iniciativy sice nezasáhl tolik měst, jak jeho iniciátoři na začátku doufali, přesto Novou síť můžeme považovat za zásadní iniciativu v rámci alternativního divadla u nás.

## ***11.2 Festival Malá inventura***

Provozovatelé mimopražských kulturních institucí, kteří měli zájem zapojit se do projektu Nové sítě, dostali možnost vybrat si adekvátní představení na základě shlednutých záznamů. Zkušenost ale tomuto systému moc nepřála, protože bylo těžké odhadnout, jak daný projekt bude na sále fungovat (a zda pro něj vůbec bude vhodné technické vybavení). V té chvíli začala klíčit myšlenka festivalové přehlídky, na které by se promotéři mohli naživo s představením seznámit. Tak vznikl festival Malá inventura.

Festival byl zahájen v roce 2003 a jeho domovskou základnou se stalo divadlo Alfred ve dvoře. V průběhu let se postupně festival rozšiřoval o další prostory a tak se například v roce 2010 účastnilo kromě divadla Alfred ve dvoře i divadlo Archa, Ponec, Roxy / NoD, MeetFactory a Alta. Na festival Malá inventura, který se odehrává v Praze, jsou zvaní regionální zástupci divadel (ale také mezinárodní promotéři), kteří v průběhu tří až pěti dnů mají dostat příležitost vidět to nejlepší z alternativního divadla v Čechách. Pokud se se zvoleným souborem dohodne promotér na spolupráci, dojde k hostování souboru v některém z regionálních prostorů. Mimopražská přehlídka, na které se pak představí alternativní divadla, se nazývá Velká inventura.

Paradoxně ale přehlídka, která měla být výkladní skříní toho nejkvalitnějšího, co česká alternativní scéna produkuje, poukázala na řadu neduhů, které zdejší alternativní divadlo trápí.

Výborná propagace a profesionální produkce přehlídky přilákaly vždy spousty návštěvníků, především pak ty, kteří si jindy v roce cestu do alternativních divadel nenašli. Výběr prezentovaných projektů tak byl zásadní i pro rozvoj vztahu divák x alternativní divadlo. Možnost vidět vše nakumulované do pár dní lákala i recenzenty, kteří pak revizí programu podali kompletní obrázek o stavu alternativního divadla u nás. A pozitivně vůbec nevyzníval. Marta Ljubková pro A2 v roce 2007 napsala „*Po zkušenostech z minulého roku snad ani není možné žehrat na chybějící peníze, mnohem víc se v takové koncentraci projevuje problém nesporně fundamentálnější: potřeba kontinuální tvorby a systematické práce.*“ A titulek recenze Romana Sikory, z jehož práce jsme zde již citovali, *Malá inventura jako divadelní peklo, ne nářez*, je výmluvným popisem stavu, jak ho nahlížela kritika.

## Závěr

Existence divadla zaměřeného na alternativní soubory a poskytujícího prostor mladým talentovaným umělcům je v mnoha ohledech pro společnost pozitivní a přínosná. Divadlo Alfred ve dvoře mělo tuto ambici od počátku svého fungování už pod vedením Ctibora Turby, stejnou vizi mělo občanské sdružení Motus, které jeho podobu vytvářelo v průběhu následujících let. Turbovo směřování k mimickým žánrům a intenzivní spolupráce s mladými absolventy uměleckých škol mohly jeho divadlo vyprofilovat v úspěšný projekt s jasně danou vizí a poetikou. Vzhledem k okolnostem se tak nestalo a divadlo postupně uhýbalo z nastavené cesty, až se dostalo do fáze, kdy se podle jeho programu zdá, že neví, pro koho a co hraje.

Cíle stanovené při znovuotevření divadla v roce 2001 přesně odpovídaly roli, kterou by divadlo Alfred ve dvoře na pražské divadelní scéně mělo hrát. Tedy poskytnout prostor progresivním souborům, které ve své tvorbě využívají experiment a nová média nebo volí netradiční vyjadřovací nástroje pro prezentaci svých společenských postojů, a motivují a aktivizují tím diváka.

V návaznosti na tyto dramaturgické linie by pak inscenace měly vyvolávat debatu, kterou divadlo podpoří pořádáním workshopů a přednášek s ambicí informovat veřejnost o alternativních proudech v divadle i ve společnosti. Tyto plány zůstaly ale během prvních deseti let fungování divadla v zásadě pouze na papíře. Aktivity zaměřené na osvětu diváka a současně i občana se občas realizovaly ve spolupráci s jinými subjekty, nebylo jich ale mnoho a především se neseťkávaly se zájmem samotných diváků. Jejich dopad tak můžeme považovat za minimální, především proto, že jim chyběla potřebná kontinuita a návaznost.

Největším problémem se ale ukázala programová náplň divadla. Nikdy nebyly nastaveny jasné meze, ve kterých by se projekty měly pohybovat. Ačkoliv vždy divadlo řídil intendant zodpovědný za programové schéma, divadlo neudrželo stanovenou vizi a začalo se horizontálně rozrůstat. Inscenátoři postrádali téma, rozhled a častokrát i technické znalosti a jednotlivé projekty pak kolabovaly na neschopnosti oslovit diváka.

Příčinu toho, proč tato situace nastala a trvala v podstatě prvních deset let fungování divadla, můžeme najít v jediném aspektu. Divadlu a potažmo jednotlivým souborům bytostně chyběla osoba dramaturga, která by razantně zasahovala do obsahu i formy konkrétních projektů. Tento stav postihnul i jiné pražské prostory zaměřené na prezentaci alternativních divadel, nejzřetelněji pak Roxy / NoD. Prostory nabízely inscenace, které měly kolísavou

kvalitu, což reflektovala i kritika, která opakovaně poukazovala na obecně slabý stav české alternativní divadelní scény.

V divadle Alfred ve dvoře i přes problematické dramaturgické vedení, vykrytalizovala skupina autorů, které se dařilo opakovaně vytvářet inscenace, které byly výrazově silné, nesly čitelné téma a zdatně experimentovaly s novými médii. Mezi progresivní autory, schopné pracovat s netradičními vyjadřovacími nástroji, atakovat citlivá společenská témata a transformovat je divákovi prostřednictvím vlastní poetiky a v neposlední řadě také diváky zaujmout, patřily skupiny Stage Code, Secondhand Women, Krepsko, režisér Jiří Adámek nebo Vojta Švejda. Tato jména dokázala opakovaně vytvářet obsahově i výrazově silné práce a můžeme je považovat za zásadní představitele a tvůrce poetiky divadla Alfred ve dvoře v letech 2001 – 2010. Množství dalších jmen, které svým osobitým přístupem obohatily programové schéma divadla, není v možnostech této práce všechny zmínit, jelikož se jich na jevišti vystřídalaly desítky. Rozličná kvalita těchto prací i žánrová přebujelost ale zapříčinily stav, ve kterém se divadlo Alfred ve dvoře nachází i dnes. Jeho pozitivní roli, tedy existenci platformy a produkčního zázemí pro alternativní divadelní soubory, zastínilo nekoncepční dramaturgické vedení, které nedokázalo naplnit své vize a dalo prostor velkému množství nekvalitních projektů. V roce 2010 se ujal pozice intendantů Ewan McLeran a na místě je tak otázka, kam a zda se mu podaří divadlo vyprofilovat. Že je to nezbytně nutné, je hlavní závěr této diplomové práce.

## Summary

This diploma thesis deals with the Alfred ve Dvoře theatre under the Motus civic association in years 2001 – 2010. It describes the circumstances of its formation, its dramaturgic tendencies and the areas of similar orientation and alternative theatre in general. The Prague theatre Alfred ve Dvoře was founded by a Czech mime, director and teacher named Ctibor Turba in 1997. He situated the theatre into a courtyard in Holešovice and he focused the dramaturgy on the presentation of mimes, physical theatre and „new circus“. Ctibor Turba was forced to close it after two years of its existence due to financial problems. In 2001 he offered the theatre areas to the civic association Motus which decided to revitalize and restart the theatre business. Motus decided to provide the areas to young artists that create above the lines of genres and don't have many opportunities to rehearse or present their work. Companies from abroad specialized in alternative theatre were also supposed to perform but the program in general went through many changes during the years and encountered many complications and turbulences. The main negative factor impacting on the results of theatre productions was the absence of the dramaturge. Many companies that were preparing their projects haven't been cooperating with the dramaturge and that led to failure. On the other hand a group of artists did make pride to the theatre and created the poetics of the Alfred ve Dvoře theatre in the studied period. We can name dramatic companies like Krepsko, Stage Code, Antena, Handa Gote, Secondhand Woman and director Jiří Adámek. Differences in their style and work can be found but at the same time they stand out thanks to common inventive elements, for e.g. working with new technologies, their original implementation into the work with the actor and the stage management, tendencies to confront social clichés, presenting a personal view and the ability to combine different genres and techniques. In this work I have tried to describe the way an alternative theatre works, how it can be implemented into the Czech context and identify the typical elements of the dramaturgy in this period based on the plays I have seen.

## Bibliografie

- Adámek, Jiří. 2006.** Lesk a bída pražské alternativy : Malá inventura a půlkulaté Krepsko. *Svět a divadlo*. 2006, roč. 17, č. 3, str. 52-63.
- Bohutínská, Jana. 2007.** Báseň, strach a tragédie : Podzimní žatva české alternativy. *A2*. 2007, roč. 3, č. 47, str. 9.
- Bohutínská, Jana. 2009.** Motus a divadlo Alfred ve dvoře stojí na křižovatce. *Taneční zóna*. 2009, roč. 13, č. 4, str. 78.
- Braun, Kazimierz. 1993.** *Druhá divadelní reforma?* Brno : Divadelní ústav v Praze, 1993. ISBN 80-7008-037-X.
- Čechlovská, Magdalena. 2005a.** Secondhand Women: Už muž. *Hospodářské noviny*. 2. prosince 2005, roč. 49, č. 234, str. 13.
- Čechlovská, Magdalena. 2005b.** Stage Code: Politoly. *Hospodářské noviny*. 7. října 2005, roč. 49, č. 5, str. 11.
- David, Ondřej. 2002.** Soubor Antena - Zahrada. *Ultramix*. 2002, roč. 1, č. 10, str. 78.
- Divadelní ústav. 2001.** *Český taneční slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.
- Divadlo Archa, o.p.s. 2009.** Výroční zpráva 2008. *Divadlo Archa*. [Online] 8. června 2009. [Citace: 15. března 2011.]  
[http://www.archatheatre.cz/\\_dataPublic/attachments/6a0806a75885abbf7448b7526d978f24/Vyrocn%C3%ADzprava\\_Archa\\_2008\\_DEF.pdf](http://www.archatheatre.cz/_dataPublic/attachments/6a0806a75885abbf7448b7526d978f24/Vyrocn%C3%ADzprava_Archa_2008_DEF.pdf).
- Kolektiv autorů. 2008.** *Divadlo po rekonstrukci*. 2008. ISBN 978-80-254-3713-1.
- Dvořák, Jan a Hulec, Vladimír. 1996.** *Příští vlna - Next Wave : antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. 1996. ISBN 80-901671-3-6.
- Dvořák, Jan. 2000.** *Alt.divadlo : slovník českého alternativního divadla*. 2000. ISBN 80-86102-13-0.
- Dvořák, Jan. 2004.** *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak : kapitoly k tématu realizace divadla*. Praha : Pražská scéna, 2004. ISBN 808610253X.
- Faustová, Markéta. 2008.** Albert v Alfredu aneb "The fear is only a game". *Taneční zóna*. 2008, roč. 12, č. 1, stránky 73-74.
- Halík, Pavel. 1997.** Pod krunýřem trilobita. *Architekt*. 1997, roč. 43, č. 12, str. 17.
- Hulec, Vladimír. 2006.** Aplaus. *Reflex*. 2006, roč. 17, č. 43, str. 74.
- Hulec, Vladimír. 1995.** Roxy - světlo pražského undergroundu. *Divadelní noviny*. 1995, roč. 4, č. 2, str. 6.

- Hulec, Vladimír. 2001.** Vize pro třetí tisíciletí - podle Vladimíra Hulce. *Divadelní noviny*. 2001, roč. 10, č. 2, str. 15.
- Hulec, Vladimír. 2006.** Aplaus. *Reflex*. 2006, roč. 17, č. 43, str. 74.
- Chválová, Lenka. 2004.** Všechna jediná. *Reflex*. 2004, roč. 15, č. 18, str. 56.
- Jiříčka, Lukáš. 2006.** Jak se dělá politik. *Respekt*. 2006, roč. 16, č. 24, str. 22.
- Jiříčka, Lukáš. 2007.** Téměř kultovní Krepsko. *Respekt*. 2007, roč. 17, č. 16, str. 24.
- Jungová, Kateřina. 2003.** Divadelní společnost Antena. *Orghast 2004 : almanach příští vlny divadla*. 2003, str. 105.
- Just, Vladimír. 2007.** Češi, Němci, Adina a Havel. *Literární noviny*. 2007, roč. 18, č. 52, str. 13.
- Kafka, Petr. 2006.** Někdo vyhrát musí. *A2*. 2006, roč. 2, č. 8, str. 10.
- Kerbr, Jan. 2005.** Břítci mladí muži. *Reflex*. 2005, roč. 16, č. 32, str. 18.
- Konrádová, Petra. 2007.** Handa Gote - japonsky pájka. *Týden*. 2007, roč. 14, č. 41, str. 88-90.
- Ljubková, Marta. 2007.** S čím se vrací nové divadlo. *A2*. 28. února 2007, roč. 3, č. 9.
- Machačová, Iva. 2006.** Uslyšíme ticho? *Reflex*. 2006, roč. 17, č. 50, str. 16.
- Meszáros, Josef. 2007.** Vojta Švejda: Nechávám na divákovi hledat možnosti pohledu. *Scéna.cz*. [Online] 19. února 2007. [Citace: 25. únor 2011.] <http://www.scena.cz/index.php?o=1&d=1&r=3&c=6261>.
- Motus. 2006.** Výroční zpráva 2005. *Alfred ve dvoře*. [Online] 2006. [Citace: 15.. října 2010.] [http://www.alfredvedvore.cz/admin/media/v\\_ro\\_n\\_zpr\\_va2005.doc](http://www.alfredvedvore.cz/admin/media/v_ro_n_zpr_va2005.doc).
- Nekolný, Bohumil. 2007.** Občanská válka pražských divadel. *Divadelní noviny*. [Online] 13. duben 2007. [Citace: 24. duben 2011.] <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13279>.
- Novotný, Lukáš. 2002.** Independents. *Orghast 2003 : almanach příští vlny divadla*. 2002.
- Pavis, Patrice. 2003.** *Divadelní slovník*. 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- Plicková, Karolina. 2009.** Pantomima spáchala Harakiri. *Divadelní noviny*. 2009, roč. 18, č. 21.
- Reslová, Marie. 1997.** Alfred v holešovickém dvoře. *Lidové noviny*. 1997, roč. 10, č. 108, 10. května 1997.
- Sikora, Roman. 2006.** Pravda zvítězí, ale ne sama. *Literární noviny*. 2006, roč. 17, č. 11, str. 13.
- Sikora, Roman. 2007.** Kam kráčíš, alternativo. *Literární noviny*. 2007, roč. 18, č. 49, str. 13.
- Sikora, Roman. 2008a.** Hejblata, mašinky a obrázky Handa Gote. *Literární noviny*. 2008, roč. 19, č. 38, str. 13.

**Sikora, Roman. 2008b.** Malá inventura: v jistotách přichylných ghet. *Svět a divadlo*. 2008, roč. 19, č. 3, stránky 18-26.

**Sikora, Roman. 2010.** Malá inventura jako divadelní peklo, nikoliv Nářez. *Deník Referendum*. [Online] 12. března 2010. [Citace: 17. dubna 2011.] <http://www.denikreferendum.cz/clanek/2268-mala-inventura-jako-divadelni-peklo-nikoli-narez>.

**Smugalová, Zuzana. 2008.** Malé poznámky ke Dnu zloby a Bliss. *Taneční aktuality*. [Online] 16. února 2008. [Citace: 15. dubna 2011.] <http://www.tanecniaktuality.cz/male-poznamky-ke-dnu-zloby-a-bliss/>.

**Švácha, Rostislav. 2008.** Divadlo Alfréd ve dvoře. *StavbaWEB*. [Online] 27. srpen 2008. [Citace: 1. květen 2011.] <http://www.stavbaweb.cz/Divadla-kina/Divadlo-Alfred-ve-dvore.html>.

**Turba, Citbor. 1997.** Nejjednodušší forma prostoru pro komorní komedie. *Architekt*. 1997, roč. 43, č. 12, str. 11.

**Vangeli, Nina. 2001.** Bylo to dost geniální... : Past na tlustokožce. *Taneční zóna*. 2001, roč. 5, č. 1, str. 55.

**Vinická, Tereza. 2006.** Satyricon přezdobený postmodernou. *Lidové noviny*. 8. listopadu 2006, roč. 19, č. 260, str. 21.

**Zdeňková, Marie. 2004.** Nejmenší žena na světě: Stala se menší a ještě menší. *Loutkář*. 2004, roč. 54, č. 4, str. 156.