

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DIVADELNÍ FAKULTA

**MAGISTERSKÁ PRÁCE**

2017

Klára Hutečková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Režie alternativního a loutkového divadla

**Magisterská diplomová práce**

**MOŽNOSTI UPLATNĚNÍ MINIMALISTICKÝCH NÁSTROJŮ V DIVADLE**

Klára Hutečková

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Mgr. František Karel Tománek

Datum obhajoby: 28.6. 2017 – 29.6. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts  
Directing of Alternative and Puppet Theatre

**Master´s thesis**

**THE POSSIBILITIES OF APPLYING MINIMALIST  
APPROACHES IN THEATRE**

Klára Hutečková

Leader: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Opponent: doc. MgA. Mgr. František Karel Tománek

Date of defense: 28.6. 2017 – 29.6. 2017

Allocated to the academic degree: MgA.

Prague, 2017

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Možnosti uplatnění minimalistických nástrojů v divadle
--

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala Jiřímu Adámkovi za cenné podněty a připomínky.

## Abstrakt

V diplomové práci se zabývám tím, co znamená minimalismus v kontextu divadelní tvorby a pokouším se definovat jeho nástroje. V první části práce se zabývám mapováním toho, jakých významů a konkrétních fyzických podob nabývají minimalistické tendence v různých uměleckých disciplínách. S využitím těchto poznatků analyzuji díla tří významných minimalistů pracujících s různými uměleckými médii. Zabývám se filmem *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* Chantal Akermanové a variací na toto dílo v podobě remixu *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles Day x Day x Day*, videem *Nová kniha* a „minimalistickou symfonií“ *Tango* polského kameramana a režiséra Zbigniewa Rybczyńského a inscenací *Einstein na pláži* divadelníka Roberta Wilsona. Z této analýzy ve třetí části práce vyvozují nástroje minimalismu a charakterizují jejich fungování, přičemž akcentuji body, které by mohly být zajímavé pro divadelní médium. V závěru práce se obracím ke své vlastní divadelní práci a k možnostem, které mi nové pojmenování mých tendencí jako minimalistických do budoucna otevírá.

## Abstract

This thesis deals with what minimalism means in the context of theatrical creation. It aims to define different minimalist approaches. The first part of the thesis examines the meanings and particular physical manifestations of minimalist tendencies in various arts. Using these findings, the works of three important minimalists, who work with different art media, are analysed: the film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman and its remix *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles Day x Day x Day*, the video *New Book* and the "minimalist symphony" *Tango* by the Polish cameraman and director Zbigniew Rybczyński and the production *Einstein on the Beach* by the theatre director Robert Wilson. As a result of this analysis, the minimalist approaches are introduced, their functioning is characterized and key points, which could be relevant for the theatrical medium, are emphasised in the third part of the work. The last part of this thesis reflects upon my own theatrical work and explores the future possibilities expanded by this new labelling of my artistic tendencies as minimalist.

# Obsah

I.	Úvod .....	9
II.	Teoretická východiska .....	12
1.	Minimalismus .....	12
1.1.	Minimalismus ve výtvarném umění .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b>
1.2.	Hudební minimalismus/ minimální hudba .....	18
1.3.	Minimalismus ve filmu .....	22
1.4.	Divadelní minimalismus .....	24
III.	Minimalistické tendence ve vybraných dílech .....	27
1.	Chantal Akermanová .....	27
1.1.	Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles .....	28
1.2.	Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles Day x Day x Day .....	30
2.	Zbigniew Rybczyński .....	31
2.1.	Nová kniha .....	33
2.2.	Tango .....	36
3.	Robert Wilson .....	39
3.1.	Einstein na pláži .....	40
IV.	Minimalistické nástroje .....	46
1.	Ozvláštnění .....	46
2.	Pomalost .....	48
3.	Opakování a variace .....	52
4.	Simultaneita .....	55
5.	Frontálnost .....	57
6.	Jednoduchost .....	58
V.	Závěr .....	61
VI.	Zdroje .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b>
VII.	Obrazová příloha .....	68



## I. Úvod

Odpověď na otázku, o čem budu psát, prošla zajímavou evolucí ne nepodobnou té, kterou obnášelo hledání odpovědi na otázku, co je mi v divadle v současnosti blízké, kam mi dosavadní zkušenosti včetně studia odvolily dospět a čím bych vlastní divadelní tendence pojmenovala. Protože se ale jedná o stále se vyvíjející proces, jeho nepojmenovatelnost mi připadala přirozená. Vedle několika dalších témat „z venku“, mě napadla *Pomalost*. Tou se sice některé mé inscenace vyznačují, avšak je spíš prostředkem pro dosažení jiných cílů – vytvoření vhodného prostředí pro něco, co jsem tou dobou ještě nedokázala pojmenovat a co se mi do jisté míry objasnilo až během psaní následující práce. Nicméně pomalost jsem opustila.

V době, kdy píšu diplomovou práci, připravuji projekt do divadla Alfréd v dvoře. Ačkoliv pro mě byl divadelní jazyk vždy na prvním místě, dosud jsem do všech projektů vstupovala s připraveným textem, literární předlohou, nebo alespoň s jasně vymezeným tématem. S tímto představením se to má jinak. Místo svého obvyklého postupu se pokouším vytvořit zvnějšku formu - jazyk, na němž by představení mohlo stát, a předpokládám, že z něj téma pak samo vyplyne. V podobné situaci je i projekt *Zuzana a Klára řeší žárlivost*, v němž se se Zuzanou Scerankovou, studentkou scénografie, pokoušíme nastavovat různé situace, v nichž koncepčně a ne-narativně pracujeme s natočeným filmovým materiálem jako s pohyblivým obrazem jako takovým. Z těchto důvodů jsem svou práci načas označila za konceptuální. Přitom jsem však přehlédla základní podmínku konceptuálního umění, jímž je dominance myšlenky nad provedením díla. Na výsledku konceptualismu nezáleží a často ani není pod kontrolou tvůrce. To v mém případě a v případě divadla, které většinou prochází dlouhou fází zkoušení, může platit jen těžko. Abych si lépe uvědomila, v čem je moje tvorba od konceptualismu vzdálená, vyhledala jsem si mezi slavnými větami Sola LeWitta, průkopníka konceptuálního umění, ty, které to dokládají:

10. (...) Všechny myšlenky nemusí být nezbytně nutně fyzicky vykonané.

15. Protože žádná forma není ve své podstatě důležitější než ostatní formy, umělec může rovným dílem používat jakoukoliv formu od slovního vyjadřování

(ať mluvou či písmem) až k fyzické realitě.

28. Pokud je myšlenka díla stanovena v umělcově mysli a je rozhodnuto o jeho konečné formě, je celý proces pouze dokončen naslepo. Existuje zde mnoho vedlejších podnětů, které umělec nemůže pojímat. Tyto podněty však mohou být použity jako myšlenky pro nová díla.

29. Proces je mechanický a nemělo by s ním být manipulováno. Měl by se vyvíjet svévolně.<sup>1</sup>

Ani jedna věta by se nedala vztáhnout na mou práci a zdá se dokonce, že skutečně čistý konceptualismus by šel na proměnlivou divadelní tvorbu obecně aplikovat jen těžko. Dost možná také proto, že by v kontextu divadelního média zkrátka nebyl dostatečně zajímavý. Došlo mi tedy, že své „konceptuální tendence“ jsem zaměňovala za hledání principu představení (jeho koncepce), a hlavně za dominanci formy nad obsahem, což má ale daleko blíže k formalismu, než ke konceptualismu. To jsem si také uvědomila, až během psaní práce. Nicméně i kdyby mě byl formalismus napadl dříve, nebylo by to přesné.

Myslím, že mi jde o dvě věci, z nichž na obě je odpovědí minimalismus. Jde mi za prvé o vytvoření určité sítě subtilních podnětů vnímání a o upozorňování diváka na ono vnímání samotné. Za druhé o střídavý divadelní jazyk, který nepoužívá efekty a funguje jaksi graficky na základě opakování prvků (jazykových, materiálových, tvarových). Minimalismus, přestože by mě to nikdy nenapadlo, všemu výše uvedenému odpovídá v mnoha směrech. Když jsem hledala materiál pro tuto práci, zamyslela jsem se nad tím, která díla a autoři jsou mi inspirací a zdálo se mi, že téměř všichni by mohli mít s minimalismem něco společného. V práci ještě vynechávám svou literární inspiraci, kterou mám dlouhodobě a zřejmě na věky ve Virginii Woolfové, Thomasu Bernhardovi a nyní i v Alainu Robbe-Grilletovi. Přinejmenším druzí dva zmínění by se za minimalisty v mnoha ohledech dali považovat.

Diplomovou práci píšu s odstupem jeden a půl roku od realizace své absolventské inscenace *K majáku do strany 83* v divadle Disk. Za jiných okolností bych zřejmě měla potřebu reflektovat tuto práci, která tvořila stěžejní

---

<sup>1</sup> GLENNOVÁ, Martina. *Konceptuální umění*. [online]. [cit. 20. 5. 2017], Dostupné z: <<http://www.artmuseum.cz>>

pilíř mého magisterského studia. Nicméně v čase uplynulém od premiéry této inscenace jsem prošla několika dalšími zkušenostmi a předmětem mého hlavního zájmu se tedy přirozeně stalo období po ní, sahající do současnosti.

Práce si stanovuje následující cíle:

- Zmapovat, co znamená minimalismus v co nejširším uměleckém kontextu.
- Zjistit, jakého obsahu nabývá minimalismus v jednotlivých uměleckých druzích a objasnit, jaké jsou mezi nimi optikou minimalismu spojitosti.
- Analyzovat příklady minimalistických prací v jednotlivých uměleckých oblastech.
- Vyvodit nástroje minimalismu a vztáhnout je na divadlo.
- Zodpovědět si, jak minimalistické nástroje ovlivňují mou práci.

Nekladu si za cíl na základě tří děl vyvodit skutečný přehled minimalistických divadelních prostředků. Podstatnější pro mě je podívat se na vybraná díla optikou minimalismu a zjistit, co všechno tato tendence může znamenat.

## II. Teoretická východiska

### 1. Minimalismus

Minimalismus se objevil v 50. letech nejprve ve výtvarném umění a později i v hudbě a v dalších disciplínách jako jeden z výrazů americké poválečné avantgardy. Minimalismus zdaleka není jedním z ...ismů – jasně ohraničenou kategorií – do níž by se jednoduše vřadilo nebo naopak nevešlo dílo určitého umělce. V mnoha uměleckých druzích existuje spíše jako umělecká tendence než směr, mimo jiné také proto, že v řadě uměleckých oblastí se k ní většina umělců označovaných za minimalisty nikdy nepřihlásila.<sup>2</sup>

Žádná encyklopedická definice minimalismu se neobejde bez spojení „minimální umělecký obsah“, což se, jak vysvětluje Richard Wollheim, může týkat hned několika vrstev uměleckého díla: *„ať již v tom, že jsou to díla sama o sobě extrémně nediferencovaná, a proto mají jen velmi málo jakéhokoliv obsahu, nebo diference, kterou se mohou i ve vysoké míře vykazovat není dílem umělce, ale neuměleckého zdroje, jako je příroda nebo industriál.“*<sup>3</sup> Přirozenou odpověď na tuto jednoduchost minimalistických děl, která jako by se pokoušela zachytit úplnou esenci bytí, jako by předjímal Robert Morris a rovnou jí také vyjádřil své ne, když odmítl jakoukoliv transcendenci, duchovní hodnoty či heroické emoce spojené s minimalistickými díly.

Zatímco poválečná Evropa po deziluzi způsobené válkou hledala opěrné body, na nichž by postavila důvěryhodné umění, zaměřila pozornost na hmotný svět a klíč našla například v konkrétní poezii nebo hudbě, Amerika opojená abstraktním expresionismem, jako čímsi specificky americkým, dál rozvíjela svébytný výraz vlastní „americké“ kultury, a to také vymezováním se vůči němu. Mimo jiné i minimalismus si nárokoval být odpovědí na otázku, co znamená onu specifickou americkost, která už nikterak nenavazuje na evropskou tradici.

---

<sup>2</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Sloart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 7.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 6.

## 1.1. Minimalismus ve výtvarném umění

V 60. letech, v době, kdy vrcholil pop-art a ještě dozníval abstraktní expresionismus, se v newyorských galeriích začaly objevovat zářivky, kovové tyče nebo dřevěné neopracované trámy, které návštěvníci znaly jako běžně dostupné zboží z obchodů. Ty byly většinou poskládané do geometrických obrazců. Tak kontrastní vpád do galerií způsobil úžasný šok, s nímž si kritika nevěděla značnou dobu rady. A než ho označila za minimalismus, pokoušela se mu najít adekvátní jméno prostřednictvím označení „ABC umění“<sup>4</sup>, „chladné umění“<sup>5</sup>, „odmítavé umění“<sup>6</sup>, „primární struktury“<sup>7</sup> nebo „doslovné umění“<sup>8,9</sup>, což jsou - viděno s odstupem - označení pro minimalismus vlastně příznačná a inspirativní.<sup>10</sup>

V knize Daniela Marzony *Minimalismus* se dočteme, že přísně vzato do kategorie minimalistických výtvarníků spadá pouze pět umělců, z nichž ani jeden se k tomuto směru nikdy nepřihlásil: Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Donald Judd a Robert Morris. Jen poslední dva z nich koncept rozvíjeli i po stránce teoretické.<sup>11</sup> Definice minimalismu se přesto odehrává jen na poli vnějších společných formálních znaků, nikoliv záměru či teoretického podloží. Patří mezi ně: redukce výrazových prostředků, kompoziční postupy postrádající vztahovost, sériovost a opakování (díla jsou často konstruována znásobením základní jednotky, která ho tvoří), užití nových průmyslově vyráběných materiálů, dále „oproštění od jakéhokoliv subjektivismu a umělcova osobního rukopisu, fascinace jednotou tvaru, barvy a materiálu v prostoru.“<sup>12</sup>

Minimalismus je vysoce střízlivou a zjednodušenou reakcí na afektovaný a vysoce osobní abstraktní expresionismus.<sup>13</sup> „*Minimalisté jsou přesvědčeni, že základní tvary čtverce, čtyřúhelníku nebo kruhu v pozorovateli nevyhnutelně vytvářejí určité emoce. Chtěli vyvinout takovou formu skulptury, která by získala*

---

<sup>4</sup> ABC Art

<sup>5</sup> Cool Art

<sup>6</sup> Rejective Art

<sup>7</sup> Primary Structures

<sup>8</sup> Literalist Art

<sup>9</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 7.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>11</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 6.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>13</sup> LITTLE, Stephen. *--ismy*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-751-2, s. 138.

*ucelenost, již nacházeli v určitých malbách abstraktních expresionistů, a vyzkoušet ji v trojrozměrném prostoru na plastice.*"<sup>14</sup>

Je překvapivé, že označení minimalismus se dostalo pouze do souvislosti s objektem, nikoliv však s malířstvím. To je paradoxní, když si uvědomíme, že se objevil jako reakce na abstraktní expresionismus. Největší vliv na vznik minimalistických plastik mělo používání souvislých barevných ploch Barnetta Newmana a Marka Rothka.<sup>15</sup> Přesto, že sebevyjádření autorů se na barevných plochách ještě projevovalo, tradiční kompoziční postupy už byly porušeny.<sup>16</sup>

Dalším krokem k minimalismu byly *Černé obrazy*<sup>17</sup> (obr. 1) Franka Stelly. V nich sice v ploše, ale téměř přesně předestírá charakteristiky minimalismu, které se později objevují v objektech. Jedná se o: „malířskou štětkou namalované černé pruhy stejné šířky, které rovnoměrně zaplňují veškerý prostor obrazu podle předem daného grafického vzoru. „*V úzkých pásmech, které pruhy oddělují od sebe, lze zřetelně vidět netknuté plátno a také pomocné čáry, nakreslené tužkou podle pravítka. Stella tímto způsobem rozvíjí nevztahový princip utváření (jak ho sám nazval), který označil za původní americký princip, a postavil ho tak do protikladu k evropské malířské tradici.*"<sup>18</sup> Charakteristický znak takového díla, totiž funkce odkazovat ke skutečnosti, je od samého začátku značně snižena. „*What you see is what you see.*"<sup>19</sup> Tak zní tautologie Franka Stelly, která nabádá diváka, aby se nesnažil vyložit, co si daným dílem autor přál vyjádřit, ale přijal ho jako právě to, čím je, a autorem se nezabýval.

Mezikrokem mezi obrazem a objektem jsou obrazy Roberta Rauschenberga. Ve svých *kombinovaných malbách*<sup>20</sup> (obr. 2) natíral plátna malířskou štětkou a připevňoval na ně nejrůznější předměty. Například i vycpanou kozu nebo svůj vlastní postelový přehoz. Tak obrazu jako jeden z prvních přiřkl roli objektu.<sup>21</sup>

Ještě radikálnějším ve věci přechodu obrazu do prostoru se stal už minimalista Dan Flavin v *Ikonách*<sup>22</sup> (obr. 3), v nichž vytváří nástěnné krabice, s žárovkami po stranách. Tím, že z objektu vyzařuje světlo do prostoru a tvary

---

<sup>14</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 8.

<sup>15</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 8.

<sup>16</sup> Tamtéž, s.8.

<sup>17</sup> Black paintings

<sup>18</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 8.

<sup>19</sup> Tamtéž, s.10.

<sup>20</sup> combines

<sup>21</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 8.

<sup>22</sup> Icons

nástěnných objektů deformuje, je možné v nich spatřovat už přechod k prostorové instalaci.<sup>23</sup>

Kolem roku 1963 se Flavin, Judd a LeWitt začali zabývat prací na objektech v prostoru, což už neodpovídalo modernistickým konvencím. Tvrdí to, co se Frank Stella také pokoušel vyjádřit větou „*What you see is what you see.*“, a totiž, že: „*jejich umění neodkazuje metaforicky ani symbolicky k něčemu vně jich samých a nelze je zpátky převést na nic obrazného.*“<sup>24</sup> Minimalismus tak zavrhl metafyziku umění a spolu s tím roli pozorovatele. „*Ten již nebyl vybízen k tomu, aby tiše rozjímal o významu díla, které bylo před ním, jak ho zamýšlel autor, ale aby aktivně vnímal dílo, které člení jeho prostor, a tento proces vnímání sám reflektoval a sám mu dodal význam,*“<sup>25</sup> tvrdí Marzona.

Carl Andre například do galerií v rámci *Základních sérií*<sup>26</sup> umísťoval průmyslově vyrobené útvary ze dřeva, které pokládal na zem a opíral je o sebe, až vznikly objekty, které držely pohromadě pouze silou gravitace. Nebo šokoval návštěvníky, když pokryl podlahu celé *Düsseldorfské galerie ocelovými deskami*. *Ti se dotazovali, kde se nachází umělecká díla a nevěděli, že po nich právě šlapou. V tomto díle se plastika vzdává tradičně nejpodstatnější vlastnosti - objemu. „Místo toho je kladen důraz na hmotnou existenci a (...) specifické vlastnosti určitého materiálu. Tyto materiály jsou oproti svému obvyklému určení užívány v oblasti umění, a jsou také proto ostřeji vnímány.“* Zostření divákovi pozornosti je další typickou tendencí minimalismu. Tím, že Andre začal používat stejné fragmenty, překročil tím problém hierarchie u tradičních soch. *Pokud jsou totiž všechny díly stejné, mají pro umělecké dílo všechny stejnou hodnotu, což ale neovlivňuje jen dílo samotné, ale také diváka, pro něhož neexistuje ideální místo, z něhož by mohl plastiku pozorovat. Nehierarchičnost je tedy dalším principem minimalismu.*

Dan Flavin se jednoho dne rozhodl zavěsit diagonálně na stěnu zářivku, v čemž v zásadě v různých variacích a obměnách pokračoval po zbytek své kariéry. Uvědomil si, že pozornost může získat i architektura výstavního prostoru

---

<sup>23</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 14.

<sup>24</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 11.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>26</sup> Element Series

a může se tak změnit i divákův vztah k ní. Od poloviny 60. let pracuje tak, že svými instalacemi reaguje na specifický prostor.

K projektu *Jmenovitě tři*<sup>27</sup> (obr. 4) Flavin říká: „Byl jsem si vědom toho, že je možno daný prostor pečlivým sestavením osvětlovacích těles rozrušit a pohrát si s ním. Pokud je do rohu místnosti vertikálně nainstalována neonová zářivka dlouhá 244 cm, může svou fyzickou strukturou, pronikavým zářením a zdvojením stínů toto místo spoje úplně rozvolnit.“<sup>28</sup> Používáním barevných kontrastů v prostoru tvořil různé efekty, které vedly jen k nepatrné změně perspektivy. Divák se při percepci tohoto díla dostal do situace, v níž už nestojí proti objektu, ale stává se její součástí, čímž se pozornost upírá zpětně k němu samotnému.

Tento způsob pohrávání si s vnímáním diváka a zdánlivé proměňování vlastností nějakého materiálu nebo prostoru je podstatný způsob, jak vyvést diváka z rámce běžného vnímání a vytvořit mu tak dojem, že jeho vnímání nemusí být zcela objektivní. Podle Marzony k tomu sám Flavin říká: „Rozhodujícím momentem u tohoto vnímání není ani tak účast pozorovatele, jako spíše poznání, že to, co lze spatřit, nevidíme zvenčí, ale zásadně zevnitř. (...) Přesto Flavin odmítá metafyzické, či dokonce mystické interpretace svého díla. Reprezentuje podle něj jen sebe samo.“<sup>29</sup> On sám glosuje svou práci takto: „Mé dílo se proměnilo v rutinové rozmísťování neonových zářivek. Lidé, kteří by se měli vyznat, ho mylně označovali slovem socha.“<sup>30</sup>

Na Flavinovi je ještě nápadnější než na jiných minimalistech, že pracuje s ready-madem. To není ani trochu náhodné. Je to opět způsob, jak zajistit nezávislost díla a jeho autora.<sup>31</sup> Tím, že umělci používaly ready-madey často vedlo ke zpochybňování jejich uměleckého vkladu. Práce jednoho minimalistického výtvarníka byla jeho přítelem například okomentovaná takto: „Myslím, že můj přítel Judd nemůže být považován za umělce, protože svá díla sám nezhotovuje.“<sup>32</sup> Jeho autor si nestěžuje na nedostatek podnětů k vidění, jak to učinil například Brian O'Doherty, když prohlásil, že minimalismus je: „vzorový příklad avantgardního ne-umění, které se pokouší vytěžit význam z okázalého nedostatku významů.“ Juddův přítel si stěžuje na porušení základní teze, že aby

---

<sup>27</sup> The nominal Three

<sup>28</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 16.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 18.



byl umělec umělcem, musí své dílo vyrobit. Oba argumenty ale mají úplně stejný původ, jímž je nedostatek expresivního momentu.<sup>33</sup>

Další minimalista Sol LeWitt, který se navíc pohyboval v oblasti konceptuálního umění a je i autorem slavných *Vět o konceptuálním umění* se ve svých výtvarných počátcích považoval za abstraktně-expresionistického malíře.

Jeho minimalistické objekty také začínaly zavěšené na stěně. *Nástěnné struktury*<sup>34</sup> jsou ze dřeva vyrobené konstrukce založené na geometrii čtverce. Už v nich se LeWitt přiklonil k sériové výrobě a k radikálně konceptuálnímu přístupu. V díle *Nástěnné struktury - Pět modelů s jednou krychlí* (obr. 5) se jedná o jakýsi nástěnný žebřík, z jehož dvou příček vystupuje do prostoru krychle. LeWitt přesně stanovil poměry a velikosti jednotlivých jeho částí, ale už nestanovil, zda má být na zdi zavěšeno vertikálně, horizontálně či jinak. To přenechává kurátorům. Obrázek v příloze je tedy jen jednou z možností, jak může finální dílo vypadat. Akcentem na tuto variabilitu řešení jediného konceptu se *Pět modelů s jednou krychlí* podobá Andreho dílu *Řezy*<sup>35</sup> (obr. 6), v němž vylil celou podlahu betonem a nechal v ní 8 otvorů různého tvaru, ale stejného objemu. Na začátku Sol LeWitt žádal své přátele, aby podle jeho zadání *Pět modelů s jednou krychlí* vyrobili. Tak mohlo existovat paralelně na několika místech světa a v několika provedeních zároveň a jednalo se přitom stále o jediné dílo. Tím, že akcentuje variabilitu koncepce, opět ukrajuje z výsady své autorské pozice.

V díle *Stůl s roštem a krychlemi*<sup>36</sup> (obr. 7) kombinuje tvar krychle a motiv mříže takto: „Na čtvercovém stole, jehož plocha se skládá z 16 různobarevných čtverců, jsou zdánlivě náhodně rozmístěny tři rozměrově identické krychle, každá s jiným počtem bočních stěn. Všechny prvky díla jsou pozorovatelovu oku bezprostředně přístupné, ačkoli logika jejich uspořádání není na první pohled zjevná.<sup>37</sup> Tímto způsobem autor šálí divákův zrak, který si v mysli přirozeně dokresluje tvar, aniž by ho viděl, a je znejistěn tím, že není schopný v celé šíři jednotlivé fragmenty systému, jimiž jsou hrany otevřených krychlí, postihnout.

LeWittův minimalismus je také velmi hravý a obsahuje smysl pro představitost. Marzona uvádí: *Často si pohrával s myšlenkou skryté přítomnosti*

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>34</sup> Wall Structures

<sup>35</sup> Cuts

<sup>36</sup> Table with Grid and Cubes

<sup>37</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. *Minimalismus*. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 20.

*prvků, kterou ale musíme na základě systematiky (...) díla nutně vytušit.*"<sup>38</sup> Pracoval tak například s malými otvory nebo s uzavřenými prostory jako v *Děravé krabici obsahující cosi*<sup>39</sup>, do níž byl navrtán jen malý otvor, za nímž byla ukryta fotografie nahé ženy. Není však jediný, kdo byl fascinován tajemstvím a uzavřenými objekty, které něco obsahovaly. Robert Morris zhotovil *Krabici se zvuky svého zhotovení*<sup>40</sup> (obr. 8), v níž je do přehrávače malé dřevěné krychle umístěn magnetofonový záznam zvuků, které byly zaznamenány během vytvoření díla. V minimalismu tedy existuje zaměření i na proces vzniku díla.

Marzona tvrdí, že: *„ačkoliv se zdá, že se LeWittova díla řídí logickými principy, vycházejí často ze zcela iracionálních konceptů a předpokladů. Umělec však nevidí žádný rozpor v tom, že člověk jde za iracionálními myšlenkami s absolutně logickou důsledností,*“ a dodává LeWittovu slavnou větu: *„Forma sama má velmi omezený význam: stává se gramatikou celého díla.*“<sup>41</sup>

LeWitt se ve svých sériových konceptech vlastně zaměřuje na tvar krychle jako na základní modul, který podrobuje proměnám ve stále nových uskupeních. Tvrdí, že je možné sestavovat sériové kompozice a tím vytvářet modifikace, které generují samy sebe. Vlastním tématem jeho sériových projektů se tak staly změny v rámci pevně stanoveného konceptu.

### **1.1. Hudební minimalismus/ minimální hudba**

Termín minimalistická nebo též minimální hudba na rozdíl od ostatních uměleckých oblastí není nijak sporný a poprvé ho použil Michael Nyman roku 1968. Dle slov údajně prvního skladatele tohoto směru saxofonisty La Monte Younga se výraz minimální týká omezeného množství prostředků – rytmických, harmonických a melodických. Minimalismus se vyvíjel v 60. letech v New Yorku a než mu bylo přičteno toto označení, nazývali ho samotní autoři hudbou repetitivní, strukturální, modulární nebo periodickou, čímž akcentovali její jednotlivé vlastnosti jako tendence k opakování a drobné variování určitého fragmentu (rifu či fráze) po dlouhý časový interval, stejně jako setrvávání na

---

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>39</sup> Box with Holes containing Something

<sup>40</sup> Box with the Sound of Its Own making

<sup>41</sup> MARZONA, Daniel, GROSENICK, Uta, ed. Minimalismus. V Praze: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-670-2, s. 64.

monotónní hladině s použitím ambientních zvuků, které měly často za důsledek meditativní charakter hudby.<sup>42</sup>

Zajímavá je vazba La Monte Thorntona Younga, zřejmě prvního minimalisty na tzv. „bzučící hudbu“<sup>43</sup>, jindy označovanou také jako „snová hudba“<sup>44</sup>. Tento styl vyznačující se trvalým stejným zvukem Young prozkoumával v 60. letech s undergroundovým newyorským hudebním kolektivem Divadlo věčné hudby<sup>45</sup>.<sup>46</sup> Tato hudba svým způsobem eliminuje pauzy mezi tóny a tím pádem i rytmus. Místo něj vytváří souvislou zvukovou stopu, jejíž složení divák není schopen rozlišit. Přestože masa zvuku se navenek zdá nepříliš proměnlivá, při detailnějším poslechu je zřejmé, že v ní permanentně dochází ke změnám. Jsou ale tak pozvolné a minimální, že je takřka nemožné identifikovat, čím byly způsobeny. Z toho vzniká v posluchačovi pocit, že se hudba transformuje ve vlnách. Toto nakumulování se může týkat například hustoty zvuku nebo hlasitosti. I díky tomu, že zvuková stopa trvá tak dlouho bez přerušení, atakuje lidské vnímání a upozorňuje na vlastnosti a omezení lidského sluchu. V průběhu takových skladeb se obvykle proměňuje, co posluchač slyší. Někdy zvuk dekóduje jako bzučení, jindy jako hukot nebo dokonce pravidelné cinkání. Často není jasné, jestli jejich náhlé vystoupení do popředí je výsledkem proměn v hudbě nebo až procesu vnímání. Bzučící hudba sice rezignuje na melodickou linku, nejedná se však o jediný tón, k němuž v průběhu skladeb dochází. Často vzniká souzvuk z mikrintervalů. To vytváří dojem jakési rozostřenosti tónu a to, co se děje v některých skladbách, připomíná ladění. Tyto až technicky působící zvukové plochy končí obvykle tak náhle, jak vznikly. Bývají na koncích skladeb až brutálně utnuty. Youngova průlomová skladba *Dobře laděný klavír*<sup>47</sup>, jejíž výkon typicky trvá pět až šest hodin, je dlouhá, improvizáčnická, sólová klavírní skladba, kterou Young začal komponovat v roce 1964 a nikdy nepovažoval kompozici nebo vystoupení za "dokončené".<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 558.

<sup>43</sup> drone music

<sup>44</sup> dream music

<sup>45</sup> Theatre of Eternal Music

<sup>46</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 558.

<sup>47</sup> The well-tuned piano

<sup>48</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 260.

Lhostejnost k tonalitě názorně ilustruje skladba *Na C*<sup>49</sup> Terryho Rileyho. Je napsána pro neurčitý počet umělců, přestože Riley hovoří o ideálu daném přibližně 35 hráči. Jedná se o sérii 53 krátkých, číslovaných hudebních frází, které trvají od poloviny, až po 32 úderů, a které hudebník může za určitých podmínek opakovat libovolným počtem opakování. Je obvyklé, že jeden hudebník (krásná dívka, jak píše Riley v notovém zápisu) hraje opakovaně notu C na klavír nebo marimbu, což slouží jako metronom. Celá skladba začíná čtyřadvaceti pravidelnými údery do noty C, ke čtvrtovým notám se přidávají noty půlové. Tím se konečně dostává do popředí rytmus – doména minimalismu. Díky tomu je narušen na jedné straně technický a na druhé až mystický charakter, který převládal u bzučící hudby. Touto skladbou Riley představil myšlenku rytmické pulzace, která je odpovědí na abstraktní akademické sériové techniky, které léta vládly západním univerzitním skladatelů.<sup>50</sup>

Tato přehlednost vymezená rytmem, však definitivně neznamená, že by hudba neměla na lidskou percepci podobně matoucí účinek jako zmiňovaná bzučící hudba. Po čtyřadvaceti úvodních tónech marimby se začnou přidávat další nástroje. Posлуhač má v průběhu skladby často dojem, že zaslechl zřetelně nějaký konkrétní nástroj nebo jakoby naznačený, ale nedokončený nějaký melodický postup. Tento dojem však pomíjí stejně rychle jako vzniká a posluchač si nakonec vůbec není jist, co vlastně slyšel.

Představiteli jiné tendence byli Philip Glass a Steve Reich. Ti rozvíjeli směr minimalismu, který tíhl oproti předchozím k tonalitě. *Hudba pro 18 hudebníků*<sup>51</sup> Steva Reicha je v tomto smyslu prvním přelomovým dílem. Začíná dost podobně jako *Na C* pravidelnými údery do marimby. Reich používá různé psychoakustické efekty. Ve skladbě typicky používá to, že úder se stane dvakrát hned po sobě a tím navozuje dojem rozklížení zvuku. Posлуhačův zážitek by se dal přirovnat k poslechu dvou simultánně puštěných nahrávek, z nichž jedna je jen o nepatrný kousek opožděná oproti té první nebo ji naopak předbíhá. Jiným možným přirovnáním by mohla být ozvěna. Postupně, jak se k marimbě připojují ostatní nástroje, vznikají podobně jako u bzučící hudby plochy, tentokrát však s jasnou pulzací. Není možné říci, že by bzučící hudba v sobě pulzaci neobsahovala, jen je

---

<sup>49</sup> In C

<sup>50</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 555.

<sup>51</sup> Music for 18 Musicians

daleko jemnější a dala by se popsat spíše jako vibrování než jako pulzace. Dalším důležitým prvkem *Hudby pro 18 hudebníků* je použití lidského dechu v klarinetech a v hlasech, který také přináší puls. Hráč hraje tón tak dlouho, dokud mu stačí výdech.<sup>52</sup> Co je ovšem nejdůležitější změna oproti předchozím dílům, je zmíněná tonalita skladby. Podle Davida Nichollse, autora knihy *Cambridgská historie Americké hudby*<sup>53</sup> je skladba *Music for 18 Musicians* přes svou tonalitu minimalistická v tom, že je odpovědí na sériové výtvarné umění a jasně používá repetitivní prostředky, které se proměňují v dlouhém čase.<sup>54</sup>

Philip Glass se jako jediný z minimalistů zabýval operou. Slovo opera však ve spojitosti například s Glassovým *Einsteinem na pláži*<sup>55</sup> nezřídka najdeme v uvozovkách, což je dáno nejen povahou jeho hudby, ale také scénickým zpracováním Robertem Wilsonem. Sám Wilson ve filmu *Absolute Wilson* tvrdí, že inscenaci, v níž se většinu času mluví, nazval operou z důvodu přítomnosti orchestru a hudby v průběhu představení, ale sám vzpomíná, že diváci ještě dlouho po premiéře na *Einsteina na pláži* reagovali zmateně a neuměli dílo zařadit do žádné existující kategorie.<sup>56</sup> V *Einsteinovi na pláži* Glass užívá krátké posloupnosti akordů.<sup>57</sup> Pro posluchače to vytváří dojem, že se neustále mění rytmus skladby, což leckdy vede k vytváření určité naléhavosti. Jen ve specifických případech opery je minimalistická hudba kombinovaná se slovem. Například tak, že sbor v 1. mezihře v textu počítá doby, které stráví na jednom tónu. Tato jednoduchost libreta ještě podporuje diváky v uvědomění si nevypočitatelnosti, s níž Glass pracuje s rytmem.

Glassovy skladby brzy pronikly i do mainstreamové kultury, což není tak zvláštní s přihlédnutím k tomu, že od počátku byly, se svými extrémně jednoduchými prvky, pulzujícím charakterem a aplikovanou instrumentací představující elektrické varhany, skvěle uzpůsobeny k tomu, aby apelovaly na diváky vychované v Rock 'n' rollu.<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 556.

<sup>53</sup> *The Cambridge history of American music*

<sup>54</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 556.

<sup>55</sup> Einstein on the Beach

<sup>56</sup> OTTO-BERNSTEIN, Katharina: *Absolute Wilson*. [online]. 2006 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z <<https://www.youtube.com>>.

<sup>57</sup> NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8, s. 556.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 556.

Je tedy zřejmé, že hudební minimalismus vychází z toho výtvarného, pro který se snaží vědomě najít odpovídající formu v hudbě. Z toho důvodu se jeho definice v mnohém překrývá s tou ve výtvarném umění a platí pro ni také snaha o nezúčastněnost. I přes určitou techničnost výroby variací a mechaničnost opakování je však pro hudbu daleko náročnější potlačit emoce posluchače. Přes veškerou snahu o emoční indiferentnost a tendence k meditativnosti v sobě minimalismus většinou obsahuje značné napětí. Posluchač má pocit, že hudba neustále tenduje k vyvrcholení, které ovšem nenastane. S ohledem na opakování a opakovanou kulminaci hudebního materiálu je těžké určit, kdy divák zažije katarzi a v tomto smyslu se skutečně subjektivita autora dostává do pozadí. Rozdíl oproti výtvarnému umění daný médii hudby je v nutné délce trvání zážitku posluchače. Prostorový rozměr, který vyžaduje minimalistická plastika, tedy v hudbě nahrazuje rozměr časový. Posluchač hudby principy opakování a variování zažívá v čase (což je dáno vlastnostmi sluchu) – uvyká na předkládaný rytmus, který mu ale neustále uniká, protože prochází permanentní proměnou. Philip Glass tvrdí, že většina „klasických“ minimalistických skladeb má zřetelnou vnitřní strukturu, kterou lze snadno poslechem identifikovat a zorientovat se v ní. Avšak drobné nuance rozdílů posluchač není schopný postihnout a na první poslech většinou ani není schopný rozlišit.<sup>59</sup> Minimalistické skladby z mé zkušenosti končí relativně náhle. Většinou ne ostrým stříhem, ale rychlým ztišením, tedy asi nejneutrálnějším možným způsobem.

## 1.2. Minimalismus ve filmu

Stejně jako ve výtvarném umění ani v oblasti filmu neexistuje minimalismus jako oficiální směr sjednocený manifestem nebo ideologií, k němuž by se přihlásili umělci, sdílející stejné umělecké názory. Nazvěme proto ve filmu minimalismus skutečně spíše tendencí, kterou určujeme na základě společných stylových znaků.<sup>60</sup>

I z výše zmíněného důvodu není lehké najít literaturu, která by shrnovala filmový minimalismus. Vycházím tedy z diplomové práce studenta FAMU Michala Böhma, jehož pohled na věc mi mnohé objasnil a inspiroval mě ke studiu dalších materiálů spojených s filmem. Jeho práce se mi dostala do rukou proto, že v ní

---

<sup>59</sup> OBENHAUS, Mark. *Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach)*. [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

<sup>60</sup> BOHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Filmová a televizní fakulta FAMU 2016, s. 12.

zmiňuje právě Chantal Akermanovou jako reprezentativní osobnost v oblasti minimalistického filmu, což pro mě bylo celkem překvapující zjištění.

Podíváme-li se na termín minimalismus v kontextu filmu, jeho znaky se radikálně promění. Není až tak překvapivé, že za ekvivalent filmového minimalismu je někdy považován fenomén „pomalá kinematografie“<sup>61</sup>. Přestože pomalá kinematografie neobsáhne celou šíři minimalismu ve filmu, znaky obou se ve značné míře shodují. Některé charakteristiky jsou z mého pohledu dokonce velice případné i pro divadlo.

Mezi tyto principy patří redukovaná forma, opět ve smyslu omezené škály výrazových prostředků, což přirozeně diváka provokuje, „*neboť je tak blokována jeho přirozená touha po emotivním doléhání díla*“<sup>62</sup>. Typické pro pomalou kinematografii jsou také: „*dlouhé záběry, přesto, že jeho informační hodnota už je vyčerpána, preferuje celky na úkor detailů a nepoužívá princip záběr/proti-záběr a ani subjektivní pohled na detail tváře pozorovatele, čímž omezuje možnost identifikace s postavou*“<sup>63</sup>, čímž potažmo přivádí pozornost opakovaně buď k realitě samotné, nebo ke svému formálnímu zpracování, případně pokud jde o film strukturální také na samotnou percepci díla. Obvyklým rysem je také utlumení mluveného slova nebo jeho používání tak, že neposouvá děj. Typické jsou náměty z všednodennosti, což nekoresponduje s tendencemi výtvarnými, které se ke skutečnosti vůbec neodkazují.

Zjednodušeně je cílem minimalismu vymezit se vůči mainstreamové kinematografii, plné akčního napětí a rychlosti, při níž zachytáváme realitu jen v hrubých obrysech. Čím minimalističtější je ve filmu děj, tím subtilnější je i drama, které divák intuitivně předpokládá.<sup>64</sup>

Minimalistický film potřebuje svůj vnitřní řád. Bývá zakotvený buď přímo v ději, v němž jsou například opakovány každodenní rituály, v dodržování formální jednoty scén – tedy například tak, že postava pokaždé vejde a odejde ze statického obrazu. Poté, co divák tento princip odhalí, měl by být schopen zaznamenávat malé rozdíly – „*variace v systémovém rámci*“<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>62</sup> BOHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Filmová a televizní fakulta FAMU 2016, s. 17.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>64</sup> BOHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Filmová a televizní fakulta FAMU 2016, s. 38.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 37.

### 1.2.1. Strukturální film

Co má strukturální film společného s minimalistickým filmem je to, že: „*obrací naši pozornost k samotnému aktu naší percepce. Divák je vyveden ze stereotypního vnímání a pokládá si otázky: Co to sleduji? – hledá systém filmu a rozpoznává, jakým způsobem film narušuje svůj předpokládaný vzorec chování.*“<sup>66</sup>

Autoři strukturálních filmů se oproti minimalistům zaměřovali přímo na fenomén lidského vnímání. Předmětem díla tedy bylo zažívání a reflektování toho, že vidíme něco nějak, nebo jak slyšíme, podložené určitou fascinací neviditelnosti těchto mechanismů. Film například přímo tematizuje vidění tak, že obsahuje už ve filmovém materiálu vytvořené „mrkání“ (ve filmu *15/67 TV*) nebo upozorňuje na iluzornost filmového obrazu tím, že mění filtry a tak i atmosféry toho samého prostoru ve filmech *Wavelength* nebo *31/75 Asyl*).<sup>67</sup> „Variace v systémovém rámci“ v minimalistickém filmu se divák snaží interpretovat, kdežto u strukturálního nejsou racionálně uchopitelné.<sup>68</sup>

„*U minimalismu se neodhaluje iluzornost promítaného obrazu, ale jde o recepci narativních impulsů, které si divák podle svého vlastního dramaturgického klíče skládá do jednotného uceleného obrazu. Některé narativní mezery však nejdou ověřit a minimalismus je zanechává nezodpovězené*“<sup>69</sup>, píše Michal Böhm. Oběma směrům nicméně jde o to upozorňovat na vztahy mezi divákem a událostí a rozrušit jeho automatické vnímání světa. Oběma jde o pozorování v pravém slova smyslu. V případě minimalismu je divák přiváděn k pozorování světa mimo sebe – k prvkům svého okolí, které je dílem dezautomatizováno. Cílem strukturálního filmu je pak pozorování sebe sama tady a teď v reakci na podněty, které dílo poskytuje.

### 1.3. Divadelní minimalismus

Ve spojení s tancem, filmem a divadlem se o minimalismu dočteme jen velmi málo. Pokud už o nich někdo píše, je zřejmé, že se jedná o interpretaci osamoceneného teoretika. Nicméně za poměrně zajímavé vymezení minimalismu v

---

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>67</sup> ČIHÁK, Martin: *K teorii strukturálního filmu* [online]. Časopis *Illuminace* 3/1999. 1999. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < [www.mediabaze.cz](http://www.mediabaze.cz) >.

<sup>68</sup> ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. [ISBN 978-80-7331-283-1](https://www.isbn.cz), s. 32.

<sup>69</sup> BOHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Filmová a televizní fakulta FAMU 2016, s. 39.



divadle, považují to Arnolda Aronsona, které uvádí ve své knize *Americké avantgardní divadlo*. Jako představitele minimalistického divadla uvádí Roberta Wilsona a Richarda Foremana.<sup>70</sup>

Stejně tak jako minimalismus ve výtvarném umění odmítl intenzivní emocionalitu abstraktního expresionismu, i v divadle měl podobnou tendenci. O tom vypovídá následující citace Roberta Wilsona z doby jeho divadelních začátků: *„Divadlo šedesátých let jsem nesnášel... To, co jsem dělal, nijak nepřipomínalo Living Theatre, Open Theatre nebo Performance Group. Stavěl jsem se do opozice vůči všemu, co dělaly. Jejich divadlo se mi ošklivilo.... Byl jsem formalista. Používal jsem portál. Moje divadlo bylo interiérové a vůči publiku jsem se choval dvorně.“*<sup>71</sup> Tato vysoce expresivní představení (Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, La Mama) se často vyznačovala určitým patosem a proklamativností svých politických a společenských postojů. Představení byla úzce spjata s rituálem a za cíl si dávala vtahovat diváka do jedinečně vznikajícího společenství, které vzniká kolem divadelního představení.

Richard Foreman uvažoval v podobných intencích jako výtvarník Donald Judd a byl tím, kdo ve svém manifestu, podobně jako výtvarní minimalisté, hlásal, že: *„chce zapudit kompozici ve prospěch tvaru a hledal formu, v níž by emocionální konstrukty konvenčního dramatu nahradil formálními strukturami.“*<sup>72</sup>

Robert Morris, o němž se také zmiňují v jedné z předchozích kapitol, přirovnal minimalistické umění k fenomenologii, a to v tom smyslu, že jednoduchost formy dává divákům svobodu, aby si uvědomovali svůj vlastní vztah a poměr jak k objektu, tak k prostoru, v němž se všichni společně nachází. Aronson tvrdí, že: *„sochařský objekt už nereprezentoval nějakou příjemnou estetiku ani nerealizoval určitou myšlenku, ale akcentoval prostor galerie a světlo, čímž nutil diváky, aby si uvědomovali proces vnímání.“*<sup>73</sup> Michael Fried, kterého taktéž cituje Aronson, dokonce původně kritickou námitkou chtěl napadnout minimalismus v tom, že: *„se vlastně stává formou divadla, protože stvořilo diváky, kteří si byli lépe vědomi své divácké funkce než objektu samotného“*<sup>74</sup>, což s ohledem na

---

<sup>70</sup> Aronson

<sup>71</sup> ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0, s. 103.

<sup>72</sup> ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0, s. 107.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 108.

divadlo dává minimalismu mezi ostatními směry zcela specifickou pozici danou schopností učinit diváka ústředním spolutvůrcem zážitku.

### III. Minimalistické tendence ve vybraných dílech

#### 1. Chantal Akermanová

Chantal Akermanová se narodila v Bruselu jako dcera polských židovských imigrantů. Kromě její matky celá její rodina zahynula v německých koncentračních táborech. Studovala dva roky na bruselské filmové vysoké škole, ale se studiem záhy skončila, protože pro ni znamenalo jen zdržování od filmové praxe. V jejím prvním filmu se hrdinka zamkne přes noc do kuchyně a celou noc se tam napůl „poflakuje“ a napůl se chce nejspíš otrávit plynem. Tak dala základní obrys všem svým typickým ženským hrdinkám. Roku 1972 se odstěhovala do New Yorku, čímž také opustila dosah své matky, která na ní měla celoživotně silný vliv, a jejichž vzájemný vztah proznívá začnou část autorčiny tvorby. V USA se dostává mezi současné avantgardní filmaře a v pětadvaceti letech točí tříhodinový film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, velmi kontroverzní a divácky náročný kus, čímž se stává v avantgardních kruzích náhle velice slavnou. Od té doby natočila kolem čtyřiceti filmů, většinou experimentálních a dokumentárních, mj. o Pině Bauschové. Pustila se i na pole komerčních filmů – komedie a muzikálu - i videoinstalace.<sup>75</sup> Jejím zřejmým záměrem bylo prozkoumat filmové médium jako takové. Nezůstala uzamčená v ambici kultivovat, tříbit a následně udržet svůj autorský rukopis. Snad jediné pojítko pro celou její tvorbu je její silný vztah s matkou, jejíž rodiče zahynuli v koncentračním táboře. Když o matce v některém ze svých dokumentů hovoří, popis jejího chování není nepodobný tomu, které je zobrazeno právě ve filmu *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Dopisy matce jsou i hlavním textovým materiálem pro film *New York*, v němž sama autorka předčítá jeden její dopis za druhým. Vzala si život jen několik let po smrti své matky. Její filmy byly soudobou kritikou často přecházeny s blahosklonným úsměvem s poznámkou, že režisérka je energická bytost, ale její záměry se míjejí účinkem a její filmy jsou zkrátka nepovedené a proto nudné.

---

<sup>75</sup> SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. Přeložila Jitka KŇOURKOVÁ. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-643-5, s. 239.

Přesto, že mě ovlivnily i její ostatní filmy jako například *Z východu*<sup>76</sup> nebo *Já Ty On Ona*<sup>77</sup>, uvádím podrobnější informace o jejím díle, které je označováno za typicky minimalistické *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.

### 1.1. Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles

Akermanová v něm ve 193 minutách podává obraz o třech dnech života ženy – samoživitelky, která si (při)vydělává prostitucí. Každý den vstává o hodinu dříve než její syn, připraví snídani, vyprovodí ho do školy a tráví stereotypně den přípravami večeře, drobnými pochůzkami, pitím kávy. Vše činí s naprostou až chirurgickou přesností a pečlivostí, její výraz neprozrazuje žádnou emoci. Záběry na sexuální akt jsou v prvních dvou dnech potlačeny, vidíme jen Jeanne, jak se jde pokaždé po aktu umýt. Po souloží druhý den však začíná ve svém harmonogramu dělat chyby a zároveň se jí nedaří. Převaří brambory, nezhasne v pokoji, někdo jí zasedne její místo v kavárně a podobně. Film pokračuje dále s násobící se zlověstností. Když se odehrává třetí den, divák už rozklíčoval, že má být svědkem každodenní činnosti ženy a nečeká nic dramatického. Jeanne po milostném aktu, vezme nůžky a svého klienta zabije. Snímek končí záběrem hlavní hrdinky, jak potřísněná krví dlouho sedí v jídelně u stolu.

Film tedy obsahuje jasné kontury jednoduchého příběhu, v němž figurují postavy, s nimiž je možné, byť relativně těžké, se ztotožnit. Lineární děj je strukturovaný a poskládaný do tří dnů, v nichž se dějí přibližně stejné aktivity, ale v různých obměnách, z čehož je zřejmý stereotypní život hlavní hrdinky. Konec filmu je na minimalistické poměry vlastně dosti radikální. Akermanová k tomu však podává své vysvětlení v jednom z rozhovorů: „*Mnoho lidí mi říkalo, že bez té vraždy na konci filmu, by byl film daleko více podobný románu. Vůbec si to nemyslím. Pokud by tam ta vražda nebyla, konec by musel být sentimentální. A to jsem nechtěla. Když napíšete něco, kde je začátek stejný jako konec, je to opravdu nudné. Nemít konec považuji za klišé.*“<sup>78</sup> To však nic nemění na tom, že některé její filmy jako například *New York* nebo *Z východu* nikterak dramatický závěr nemají a končí náhle tak, jak končí minimalistické hudební skladby. Tyto filmy však oproti *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce,*

---

<sup>76</sup> D´Est

<sup>77</sup> Je Tu Il Elle

<sup>78</sup> Bergstrom, J.: *Camera Obscura 2*, 1977. Úryvek z rozhovoru pro *Camera Obscura* z listopadu 1976, s. 120-121.

*1080 Bruxelles* nemají žádnou narativní linku, proto se zřejmě viděno prizmatem autorky ani nemohou stát patetickými.

Snímek je zajímavý z hlediska tempa vyprávění a gradace. Je specifický tím, že respektuje přirozené trvání času. Akermanová sama o filmu říká, že ho natočila z narativního odpadu<sup>79</sup>, z toho, co je obvykle pomocí střihu vynecháno, čímž důsledně naplňuje tvrzení, že minimalistický film si bere náměty z každodennosti. Na obyčejnost námětu ukazuje také název, složený ze jména a přesné adresy hrdinky - tak ordinárního údaje, který by zřejmě mohl být nahrazen jakoukoliv jinou adresou i jakýmkoliv jiným jménem. Formální rozhodnutí vytvořit film z narativního odpadu však přechází do významové roviny, protože je jím podpořen pocit stereotypu života hlavní hrdinky, naplněného nekonečně dlouho trvajících a opakujících se činnostmi jako je mytí nádobí, mletí a příprava kávy nebo škrábání brambor. Zajímavé je, že vedle této významové roviny, kterou divák odtuší docela snadno, je délkou těchto záběrů zpětně upozorňováno na aktivity samotné, včetně tempa, kterými jsou vykonávány, pořadí pohybů rukou, způsob skládání nádobí do odkapávače atp. Dochází tím k typicky minimalistickému jevu zostření pozornosti na subtilnější podněty z důvodu snížení množství diváckých podnětů. Při takto snížené intenzitě rychlosti a dramatičnosti děje se divák může a nakonec i musí zabývat tím, jestli je konvička na kávu uložena na stejné místo jako předchozího dne, nebo jestli je nádobí myto ve stejném pořadí. Tento nastavený řád v životě hlavní hrdinky a zároveň s ním i řád filmu je pak platformou, kterou autorka může porušovat. Protože je velmi jasně nastavena a film je pomalý, divák má šanci zaznamenat drobné změny. Toto zostřené vnímání se týká nejen příběhu a postavy, ale i statických scén. Ty jako by diváka nutily po určitém čase, kdy hlavní hrdinka „nic nedělá“ rozšířit svůj zorný úhel a spatřit barvy a kompozice objektů v kuchyni nebo barvy tapet. Momenty „čekání“ vytváří prostor pro doléhání díla. Divák je skrze pomalost přiváděn k jinému způsobu vnímání a to takto: Strnulost, prázdnota a ticho umožňují divákovi ponořit se do úvah a přicházet s vlastní interpretací filmu a tím ho dotvářet. Divák je pomalým tempem přiváděn k tomu, aby se teprve začal dívat na to, co je v jeho zorném poli. A to tak, jak se v běžném životě není zvyklý dívat, tedy pozorně. Tím, že je „znuděn“ dějovým

---

<sup>79</sup> SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. Přeložila Jitka KŇOURKOVÁ. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-643-5, s. 240.

obsahem scény, musí své smysly a mysl zaměstnat něčím jiným. Jedna možnost je odplout v myšlenkách a nechat se přivábit zase až nepatrnou změnou v akci. Druhou je, přimět svou mysl k pozornosti a prohlédnout si nejen akci samotnou, ale i její okolí, interiér bytu i světlo za oknem. Tímto rozšířením pole pozornosti se množství podnětů značně násobí a kudy se začne ubírat divákova mysl je daleko nepředvídatelnější, než u filmů obvyklého tempa.

Akermanová nastavuje rámce a ty poté porušuje – variuje. Toto porušování je v jednom případě možné vykládat z hlediska děje, skrze logiku chování postavy, v druhém případě, podobně jako u strukturálního filmu, racionálně vyložit nejde. Příklad toho prvního, který z pohledu mé práce není až tak zajímavý, ilustruje následující příklad: Hrdinka pokaždé po odchodu z místnosti zhasne světlo. Když druhý den v místnosti zhasnout zapomene, je to (z hlediska významu) známkou jejího vnitřního neklidu a z toho pramenící zmatečnosti chování. Pro diváka je taková subtilní změna významným činem, kterého by si zřejmě v jiném typu filmu ani nebyl schopen všimnout. S tak malými motivy tedy Akermanová pracuje. Pak je ve filmu další způsob variování. Každá místnost je vždy zabírána čelně k protější straně a až potom do ní vstupují herci. To se děje do té chvíle, kdy bezpečně víme, že v příběhu figurují dva herci a pohybují se po prostoru jednoho bytu. Během večeře je stejný pokoj, v němž Dielmanová se synem předtím obědvá, snímán z jiného úhlu. Vidíme tak stejný pokoj, ale dvě jeho jiné stěny, takže je těžké uvědomit si, že postavy jsou v téže místnosti jako v poledne. Je to možné právě proto, že Akermanová nastavuje jasně rámec všemi zmíněnými prostředky a učiní v něm jedinou „drobnou“ změnu, která ale takřka šokem radikálně promění divákovo vnímání. Takové narušení je projevem vůle filmařky a z hlediska děje a významu žádné opodstatnění, než upozornit sama na sebe, nemá. Tímto efektem Akermanová zároveň narušuje stereotyp natáčení filmových scén, vždy z podobného úhlu, aby byla zachována iluze jednoty prostoru a tím zajištěna divákova rychlá orientace v ději. Na chvíli se tak ukazuje samo filmové médium.

## **1.2. Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles Day x Day x Day**

Zajímavým prodloužením filmu Chantal Akermanové je filmový koncept Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles Day x Day x Day. Jedná se o vizuální esej – remix všech tří dnů, které se objevují vedle sebe na černém

pozadí a jehož autorem je Dr. Drew Morton, profesor Texaské univerzity. Tento počín je výrazem určité fascinace nuancemi odlišností, kterými denní řád Dielmanové v čase tří dnů prochází. Díky možnosti zhlédnout všechny tři dny vedle sebe, můžeme sledovat i změny, které bychom v jejím denním řádu jinak nebyli schopni zaznamenat. Akermanové minimalistické variace jsou tak ve filmu přímo akcentovány jako hlavní téma. Fascinující je, že mnohé akce jako by skutečně probíhaly každý den takřka ve stejnou chvíli nebo alespoň ve stejném pořadí. Tento film byl pro mě přinejmenším stejně silným diváckým zážitkem jako originál. Vlastně by se dalo říci, že v tomto filmu byla minimalistická struktura zhuštěna tím, že byla navrstvena do několika plánů, které probíhali zároveň. Tím chci ilustrovat, že cílem minimalistického díla není přehlednost. Strukturovanost a prokomponovanost pramení z vrstvení přehledných struktur vedle sebe, tak že přehlednými být přestávají. Tento posun v konceptu Dielmanové a Mortona to šikovně dokládá. Pokud na věc nahlédneme z tohoto úhlu, je možné spatřit jistou podobnost s dílem Zbigniewa Rybczyńského.

## 2. Zbigniew Rybczyński

Zbigniew Rybczyński se narodil roku 1949 v Lodži. Žil a studoval ve Wroclavi a po studiu malířství na střední umělecké škole ještě krátce pracoval jako animátor ve Studia Miniatur Filmowych. Do Lodže se vrátil v 70. letech proto, aby nastoupil na slavnou lodžskou filmovou školu, v níž se od začátku režimu až do té doby dařilo zázračně zachovávat relativně liberální ovzduší. Rybczyński byl přijat na obor kamera a začal experimentovat s filmovým médiem.<sup>80</sup> V jeho vývoji sehrála roli i účast v avantgardní umělecké skupině Dłina filmové formy<sup>81</sup>, složené ze studentů a absolventů školy, kteří kritizovali filmové vzdělávání.<sup>82</sup> Prohlášení, jímž se prezentovala činnost skupiny, oznamovalo, že: „*Aktivita jeho členů se neomezuje jen na film, ale zahrnuje i ostatní umělecké druhy audiovizuálního charakteru a usiluje především o rozlišení a plné využití všech výrazových možností.*”<sup>83</sup> Vedle toho se zabývali také kritickou činností a teorií.<sup>84</sup> V duchu této

---

<sup>80</sup> NAWÓJ, Ewa: *Zbigniew Rybczyński* [online]. 2017. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl>>.

<sup>81</sup> Warsztat Formy Filmowej

<sup>82</sup> SIENKIEWICZ, Karol: *The Film Form Studio (Workshop of the Film Form)* [online]. 2010. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl>>.

<sup>83</sup> Film a doba: měsíčník pro otázky filmového umění. *Tango fatale Zbigniewa Rybczyńského*. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068, s. 414.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 414.

proklamace Rybczyński natočil své dva první krátkometrážní filmy *Kvadrát*<sup>85</sup> a *Dej si pět (Dej si pauzu)*<sup>86</sup>, pokusy o vizuálně kinetické interpretace skladeb, v nichž „posouvá hranice filmové animace použitím technik, jako jsou optický tisk nebo pixelace.“<sup>87</sup> V *Nová kniha*<sup>88</sup> a *Tango* zase pracoval s maskami na bluescreenu. Zanedlouho po studiích odjel Rybczyński točit pro rakouskou televizi a kvůli změně politických poměrů v Polsku si v Rakousku zažádal o politický azyl. V tom samém roce ale *Tango* získalo Oskara a on se s rodinou odstěhoval do USA. Tam jeho práce sestávala hlavně z tvorby videoklipů pro slavné hudebníky rozličných žánrů. Tak se stalo, že jich vytvořil více než třicet, včetně těch pro Micka Jaggera a Johna Lennona.<sup>89</sup> I v USA tvořil krátké filmy, ale o poznání méně. Od dob filmu *Orchestr*<sup>90</sup> používá už i digitální technologie a od roku 1994 se v Berlíně věnuje výzkumu nových technik ve filmování a je autorem několika nových patentů a počítačových programů. Roku 2001 se vrátil do USA, aby pokračoval ve vlastní tvorbě.<sup>91</sup>

Takřka každý jeho další film je nositelem nové technologie, většinou analogové – pracuje s klasickým 35mm filmem, což je v případě jeho minimalistických variací, které vyžadují absolutní přesnost v kompozicích, záležitostí převelice pracnou. Některé záběry například byly vytvářeny tak, že „každý záběr dvaceti šestiminutového snímku byl (...) po dobu 27 dní čtyřistaosmdesátkrát přefotografován, přičemž každý následující snímek byl posunut o jeden řádek.“<sup>92</sup> Nemohu necitovat jeho vlastní slova, kterými přiznává náročnost práce, nemožnost v ní nechybovat a vyjmenovává s odstupem dvaceti let nedostatky výsledku filmu *Tango*: „Musel jsem nakreslit a namalovat asi 16 000 buněk a vytisknout na optické tiskárně několik set tisíc exponátů. Udělat tohle dílo mi trvalo sedm měsíců, šestnáct hodin denně. Je zázrak, že negativ utřil při procesu jen malá poškození a že jsem udělal méně než sto matematických chyb z několika set tisíc možných. Ve videu je spousta nedostatků, kolem postav jsou vidět černé čáry způsobené nestabilitou filmového materiálu, změny barvy

---

<sup>85</sup> Kvadrat

<sup>86</sup> *Take five*

<sup>87</sup> NAWÓJ, Ewa: *Zbigniew Rybczyński* [online]. 2017. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl>>.

<sup>88</sup> Nowa książka

<sup>89</sup> NAWÓJ, Ewa: *Zbigniew Rybczyński* [online]. 2017. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl>>.

<sup>90</sup> The Orchestra

<sup>91</sup> Zbig Vision [online]. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z: < <http://www.robertwilson.com>>.

<sup>92</sup> NAWÓJ, Ewa: *Zbigniew Rybczyński* [online]. 2017. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl>>.



zapříčiněné teplotou žárovky projektoru a samozřejmě i špína a škrábance."<sup>93</sup>

### 2.1. Nová kniha

Při shlédnutí Rybczyńského filmů je na první pohled jasné, že *Tango* tvoří určitou dvojčku s filmem *Nová kniha*. Z toho důvodu píšu o obou z nich. I z pohledu dobové kritiky mají obě díla přímou souvislost, a to nejen proto, že jedno přímo předchází druhému, ale také proto, že vychází z hodnot stejného uměleckého zázemí Warszkatu. Což znamená, že:

- Obě uplatňují výraz určitého chladu a emotivní distance.
- Výraznou součástí tvůrčího procesu je kalkulace, namísto snahy o expresi emoce spojené s hudbou.
- Na pozadí jednoduchého děje je rozvíjena kompozičně propracovaná síť obrazů.
- Příznačným rysem rodícího se stylu je vizuální polyfonie, nezvyklá záplava plátna volným proudem obrazů, v nichž je třeba neustále se znovu a znovu orientovat. Nejde více méně o děj, dramaturgii, ale o hudební vjem, orchestraci. Podkladem pro natáčení už není scénář, ale partitura.<sup>94</sup>

Obě videa jsou navíc doprovázena hudební stopou, která sama o sobě obsahuje minimalistický prvek opakování.

Narativní linka *Nové knihy* spočívá přibližně v tomto: Hlavní hrdina odchází z domu, nastupuje do autobusu a vystupuje z něj ve městě. V knihkupectví si koupí knihu a narazí tam na ženu, s níž jde na kávu. Muž jí ukazuje knihu, potom se rozloučí. Muž po ulici přichází ke dveřím domu, nejspíš úřadu nebo obchodu, ale uvědomí si, že zapomněl knihu a vrací se do kavárny. Znovu prochází kolem zavřených dveří a snaží se dostat do domu. Zřejmě proto, že je zavřeno, jde si na chvíli sednout na lavičku nedaleko domu, listuje knihou a nejspíš čeká, jestli přece jen neotevrou. To se nestane a muž jde městem zase zpátky na autobus. Na nároží mu upadne kniha, tak ji zvedne. Nakonec se vrací autobusem zpět ke svému domu, uvnitř usedá na postel a čte si v knize.

I v tomto díle tedy existuje zcela jasná dějová linka a postavy. Promítací plocha je ve snímku rozdělena na devět stejných menších ploch se záběry

---

<sup>93</sup> Zbig Vision [online]. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z: < <http://www.robertwilson.com> >.

<sup>94</sup> Film a doba: měsíčník pro otázky filmového umění. *Tango fatale Zbigniewa Rybczyńského*. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068, s. 414.

různých míst, které se váží k příběhu a jimiž hlavní hrdina postupně prochází. Akce hlavní postavy v nich probíhá postupně od levého horního do pravého dolního rohu a zpět. Přesto, že je hlavní protagonista takřka označen křiklavostí oranžového pláště, nemusí si divák této linie všimnout a není mu pak jasné, jak má film „číst“, neboť i v políčkách, v nichž se muž nenachází, se paralelně odehrává děj. Oproti filmu Akermanové tady dějová linie ustupuje do pozadí před formálním principem, k němuž se divák musí už na začátku postavit. Formálním ho nazývám také proto, že nemá žádné racionální opodstatnění ani hodnotu z hlediska zobrazovaného příběhu nebo postav. Dramatičnost situace je dána více formou a tím, že se na plátně stane několik věcí najednou a divák to nemůže „usledovat“, než tím, co se děje v příběhu.

První informace, kterou tedy autor svým konceptem sděluje, je nemožnost sledovat v jednu chvíli více než jeden okamžik. Tím nám také ukazuje specifické možnosti filmového média, které nemusí jít pouze cestou k nám vstřícnou a nabídnout nám pohodlně jedinou linii ke sledování, jak je tomu v literatuře i divadelních inscenacích postavených na naraci, ale může rozčlenit promítací plochu na několik fragmentů a jimi vést 9 narativních linií. Tímto způsobem autor upozorňuje na nástroje média filmu a opět i na sebe sama. Rybczyński ale není jen škodolibý. Dává nám klíč k dekódování příběhu skrze zřetelnou hlavní postavu, která přechází v intuitivním a logickém pořadí z horního levého políčka do spodního pravého a stejnou cestou se pak vrací zpět do rámečku prvního. Dalším klíčem je zvuková stopa, která odpovídá vždy jen jedinému rámečku – tomu, v němž pobývá hlavní postava.

Muž nás příběhem provádí tak, že přechází postupně z jednoho rámečku do druhého, přičemž je jakoby zachována jednota času – když postava opouští jedno místo, plynule se objevuje na místě jiném, což působí tak, jako by byla zachována i jednota místa, což však zřetelně nemůže být pravda, protože místa na sebe prostorově nenasazují. Anebo je zachována jednota místa a porušena jednota času? V každém případě je mezi rámečky striktně zachována vzájemná místní logika. Je například zřejmé, že místa jsou vzdálena nedaleko od sebe, neboť autobus projíždí postupně několika rámečky, a to dokonce v pořadí, v němž jsou za sebou uspořádány. Tímto způsobem autor diváka s každým přechodem neustále upozorňuje na zřejmou diskontinuitu, kterou vytvořil tím, že na sebe navázal dva obrazy, které spolu vlastně nesouvisí, nebo na sebe

přínejmenším nenavazují a přesto je naše uvažování k sobě okamžitě připojuje díky tomu, že postava prochází plynule z jednoho do druhého. Divák prostřednictvím tohoto ozvláštnění zažívá na vlastní kůži narušování stereotypů vlastního vnímání při sledování filmového obrazu. Toto vnímání se stává samotným tématem díla. Banální příběh, v němž si muž kupuje knihu, na pozadí principu zaniká a je jasné, že jeho obsah by klidně mohl být nahrazen obsahem jiného příběhu – že je tady proto, aby se na něm mohl ukazovat princip, který nutí diváka reflektovat jeho vlastní vnímání.

Od chvíle, kdy divák přijde na to, jak se ve struktuře videa vyznat, může si začít, „užívat“ variace základních principů v jednotlivých políčkách. Tak, jak z jednoho obrazu do obrazu druhého přechází hlavní protagonista, i ostatní postavy se po městě pohybují stejným způsobem. Mikro-situace v políčku je jednoduše ohraničena tím, že postava fyzicky vstupuje na dané místo a zase z něj vystupuje, obě například v oranžovém oblečení. Tím vznikají určité barevné „souzvuky“ a celé dílo tím pádem místy působí jako choreografie vytvořená z každodennosti. Jindy si variace nepohrává pouze s vizuálem, ale s logikou archetypálních situací. Tak postava, která odchází z jednoho obrazu jako čteník, do druhého vchází jako číšník a vstupuje přímo do situace, kdy hlavní protagonista se známou přistoupí ke stolu v kavárně. Většinu z těchto drobných hříček však nejde na první, ba ani na páté zhlédnutí spatřit. Jedním z rozkošných autorových naschválů je moment, kdy hlavní postavě upadne na ulici kniha. Když opět rozšíříme zorný úhel, zjistíme, že se něco dramatického – a pravděpodobně o poznání dramatičtějšího – stalo i v ostatních rámečcích. Když si film přetáčíme, zjistíme například, že v jednom rámečku dítě skočí pod kola autobusu. To je nám však záměrně servírováno skryto mezi všemi ostatními situacemi. Autorovu manipulaci vnímáme o poznání intenzivněji, když nám dojde, že nás celou dobu nabádá ke sledování hlavní postavy, které se ale paradoxně neděje nic dramatického a přitom nám dost možná uniká drama, které se děje kolem. Máme dojem, že většinu situací, na něž se během sledování videa zaměříme, vidíme od půlky a že nám tedy většina z nich uniká. Tím, že kostru videa tvoří pouze banální a poměrně nedramatický děj, se ve skutečnosti zvyšuje dramatickost drobných akcí, jako je upadnutí knihy nebo to, že místem projde policista. Napětí vzniká nepřímo právě tím, že tušíme, že nám unikl podstatný děj, který byl příčinou akce, jejíž neblahé důsledky vidíme.

Další vrstva odhalující nám, jak naše vnímání funguje, je hra s měřítkem. Autor nám místo na každém záběru ukazuje z trochu jiného úhlu a hlavně z jiné vzdálenosti. Autobus tak v jednom záběru vidíme celý, do jiného se ani nevejde. Ještě než se nám ale definitivě ztratí ze zorného pole, ukáže se například v oknech kavárny. Projede tak třemi rámečky a v každém ho vidíme z jiné perspektivy. Tak i postava odcházející z jednoho rámečku vstupuje do druhého v jiné velikosti a navíc kráčí trochu jiným směrem, protože kamera není vzhledem k chodníku postavená kolmo, ale diagonálně. Tak s každým přechodem Rybczyński nutí divákovo vědomí přehodnotit filmovou realitu s obrazem, který si v představě už vykonstruoval. Nová kniha patří k videím, které není možné vidět celé ani tehdy, budeme-li se na něj dívat devětkrát. Upozorňuje diváka přímo na principy fungování lidské mysli, pozornosti, vnímání a představivosti.

Rybczyński pracuje v duchu minimalismu s velice technicistním až matematickým schématem. V konceptu nestojí v prvním plánu akcent na subjektivní vnímání autora a jeho expresi, ale zobrazení reality posunutou optikou, danou dodržením určitých technických parametrů. Tato dokonalá synchronizovanost působí až mysticky a deformace místy až strašidelně. Divák je oproti filmu *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* přehlčen. Sleduje jedno a uniká mu to ostatní. I tato poloha je exemplárně minimalistická. V tomto „nedramatickém“, technicky dotaženém a v jistém smyslu neemotivním prostředí se divákovi ukazuje bohatost sebebánějších situací, které ovšem lidskou optikou můžeme vidět vždy jen jednou, z jednoho úhlu a na jednom místě.

## 2.2. Tango

– *minimalistická symfonie* –

Slovy autora je osou *Tanga*: „*Třicet šest postav v různých fázích života, pocházejících z různých časů, interagují v jedné místnosti, pohybují se ve smyčkách, pozorování statickou kamerou.*“<sup>95</sup>

Snímek využívá trikové „montáže“ celé řady následných „otisků“, v nichž autor navrstvil třicet tři epizod a realizoval je odděleně v jediné dekoraci. Po technické stránce výroby byli protagonisté snímání metodou „live action“.

---

<sup>95</sup> NAWÓJ, Ewa: *Zbigniew Rybczyński* [online]. 2017. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl>>.

Pohybovali se podle přesného časového rozvrhu po dráze vyznačené na podlaze místnosti. V laboratoři pak byly získané záznamy znovu zkopírovány za použití masek tak, jako by probíhaly zároveň.<sup>96</sup>

Děj, na jehož pozadí se tento koncept odehrává je následující: Pokoj s minimálním zařízením (dětskou postýlkou, stolem, skříní a postelí), je prázdný. Oknem vletí dovnitř míč, přes parapet se opatrně přehoupne chlapec a míč si odnese. Tato akce se hned zopakuje a při ní do místnosti vchází dveřmi žena s nemluvnětem a oknem prolétá opět míč. Spolu s chlapcem oknem nyní vnikne dovnitř i zloděj, a ostentativně krade balík položený celou dobu na skříní. Mezitím opět vchází matka, netečně prochází kolem zloděje a nereaguje na něj. Je zřejmé, že se navzájem nevidí. V průběhu následujících osmi minut se v místnosti objeví mnoho dalších postav, které svou akci od chvíle, kdy se v pokoji objeví poprvé, neústupně opakují včetně příchodů a odchodů. V poslední třetině začnou opět mizet, aby na konci zůstal pouze míč, který ovšem tentokrát odnáší stará žena, do té doby ležící zřejmě nemocná nebo umírající na posteli. Tím se cyklus uzavírá a snímek končí.

V tomto snímku je oproti *Nové knize* naopak zachována jednotnota prostoru a ne času. Jedná se o zcela vzorový minimalistický koncept, ne náhodou jej najdete s podtitulem – *minimalistická symfonie* –, v němž díky opakování motivů můžeme jako diváci sledovat nuance provedení jednotlivých akcí. Akce postav jsou jednoduché a stále stejné, protože se opakují ve smyčkách. To zajímavé vzniká až tím, že se postavy potkávají. Minimalismus jako by nedokázal říci, co je podstatné, koncentrovaně a na malé ploše. Místo toho potřebuje čas, v němž teprve může docházet k opakování a tím také ke vzniku významů. Ve výtvarném umění je plocha doslovnou podmínkou opakování. Není překvapivé, že opakování je jevem obecně rozměrným. Ať už časově nebo prostorově. Tím, že se potkávají nám známé postavy s nově příchozími, vznikají stále nové konotace a paradoxy a také určitý humor. Podstatné je striktní dodržování logiky jednotlivých akcí. Tím, že je dodržena logika jedné akce, vzniká absurdita akce druhé, jako v následujícím příkladu: Zloděj se při svém pohybu prostorem důsledně rozhlíží, jestli do místnosti nikdo nepřichází. Žena chystá příbory k obědu a starostlivě se rozhlíží, aby zkontrolovala, že pokoj je připravený. Přestože se oba v pokoji

---

<sup>96</sup> Film a doba: měsíčník pro otázky filmového umění. *Tango fatale Zbigniewa Rybczyńského*. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068, s. 414.

setkají a dokonce se vehementně rozhlíží, nevidí se. Absurdita a komičnost vzniká také prostým faktem, že lidé v místnosti vykonávají různé – i velice intimní – akce ve stále přeplněnějším prostoru.

Obava, že postavy do sebe nutně musí vrazit, se nikdy nevyplní, ale neustále generuje napětí. Tím, že postavy do sebe nenarazí, značí, že se v místnosti nenachází ve stejnou chvíli, což naznačuje i jejich netečné chování vůči okolí. Neuvěřitelnost toho, že by autor dokázal zajistit, aby na sebe v takovém množství skutečně „nenarazily“ – tedy aby neudělal chybu ve filmovém materiálu – nutí diváka pozorovat technickou stránku videa a upozorňuje ho tak na médium samotné.

Tento minimalistický koncept neplyne v pomalém čase. Možnost prohlédnout si jednotlivé akce video nezajišťuje dlouhými časy, ale téměř hudebním opakováním akcí. Přesto není možné zaznamenat všechny změny v prostoru. Stejně jako v minimalistické hudbě. Posлуhač sice po určité době zná klíč, přes množství modulací mu však není umožněno ho uplatnit v plné míře a zaznamenat všechny proměny a variace. Typické pro minimalismus se tedy v jedné jeho poloze zdá být „neusledovatelné“ množství podnětů. Formální rámec je natolik výrazný, že se stává stěžejním nositelem tématu. Předem natočené akce jednotlivých postav jsou pevně dané a uzavřené a je jasné, že se nebudou měnit a tím pádem ani vyvíjet. Divák brzy pochopí, že se jedná o smyčky a jeho snaha o pochopení smyslu se obrací k celkovému konceptu.

Bez čeho by se Rybczyński v *Tangu* neobešel, je jednoduchost, kterou akce oplývají. Tentokrát je ještě zřetelnější, jak podstatné je zjednodušení akcí natolik, aby bylo hned jasné, co postava v prostoru dělá. Z hlediska minimalismu jejich zřetelnost divákovi napomáhá porozumět základní opakující se jednotce (jedna archetypální akce jedné postavy) a zabývat se až konotacemi, které vznikají následným variováním a vrstvením díla (koexistence a prolínání těchto postav v prostoru). Jednoduchosti napomáhá archetypálnost postav, které jsou slovy autora odpsychologizované, až karikující. Zloděj je ostentativně nenápadný, chlapec provinilý, žena s dítětem ustaraná a sportovec neustále sportuje. On sám je nazývá „superarchetypy“ a upozorňuje na jejich záměrnou loutkovitost, která podle něj odkazuje ke zmechanizovaným vztahům. Lidé, kteří jako by se vzájemně ani neviděli, spolu nemohou komunikovat.

### 3. Robert Wilson

Robert Wilson se narodil v roce 1941 v Texasu. Roku 1963 odjel studovat výtvarné umění do New Yorku, kde navštěvoval také kurzy tance (mimo jiné u Marthy Grahamové). O pět let později založil experimentální divadelní skupinu Byrd Hoffman School of Byrds, s níž vytvořil a uvedl své inscenace Španělský král a Život a doba Sigmunda Freuda. V 70. letech se začal věnovat opeře a spolu s Philipem Glassem vytvořil operu, založenou na minimalistické Glassově hudbě, *Einstein na pláži*.<sup>97</sup> Wilson v raných dílech často používal již existující divadelní materiál, z jeho vlastních předchozích děl. Tak například část Španělského krále byla součástí i inscenace Život a doba Josifa Stalina, dvanáctihodinové opery. Projekty, které na začátku zkoušel jen s nedivadelníky – dobrovolníky, zahrnovaly i 140 performerů.<sup>98</sup> Od té doby navázal spolupráci s několika velkými evropskými i americkými divadly a festivaly. Pracuje převážně na operách. Nyní znovu uvádí i inscenace, které kdysi vytvořil s Byrd Hoffman School of Byrds. Einsteina na pláži od roku 1976 premiéroval už čtyřikrát.<sup>99</sup>

Už v Texasu, ale i později v New Yorku, se věnoval speciální pedagogice. Učil výtvarné umění mentálně postižené děti. Setkání se dvěma chlapci, které také adoptoval, dalekosáhle ovlivnilo jeho divadelní tvorbu. Jedním z nich byl hluchoněmý Raymond Andrews, který komunikoval prostřednictvím kreseb. Wilson, který to považoval za projev před-verbálního uvažování, se ho údajně nesnažil naučit dělat něco jinak, naopak se pokoušel svůj pohled přizpůsobit tomu jeho a nechat se jím inspirovat.<sup>100</sup> V té době v Byrd Hoffman School of Byrds vedl dílny, v nichž se frekventanti snažili napodobovat Andrewsovy: „pohyby, gesta a zvuky a mnohé pohybové vzorce byly poté vloženy do choreografií ve Wilsonových inscenacích.“<sup>101</sup> Druhým takovým chlapcem byl autista Christopher Knowles, kterému bylo, když se potkali, 13 let a Wilson s ním už v době jeho dospívání performoval. Knowles byl například stěžejním při tvorbě textu k *Einsteinovi na pláži*. Jazyk Wilson podle vlastních slov vnímá jako strukturu, kterou je možné skládat a rozkládat a používat jako alternativní formu

---

<sup>97</sup> ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0, s. 116.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>99</sup> Robert Wilson. [online]. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z: < <http://www.robertwilson.com> >.

<sup>100</sup> OBENHAUS, Mark. *Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach)*. [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

<sup>101</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0, s. 117.

komunikace.<sup>102</sup> Wilson popisuje, jaký vliv na něj měl Knowlese tak, že začátkem roku 1973 od něj dostal pásku nazvanou *Emily má ráda televizi*<sup>103</sup>, na níž mladý muž opakoval a varioval věty o tom, že Emily se dívá na televizi. Wilson si údajně na to konto začal uvědomovat, že slova tvořila rytmus, a ten se pro něj stal samonosným. Bylo to dílo s kódováním daleko bližším hudbě.<sup>104</sup> Většina jeho představení z 60. a 70. let nemá narativní strukturu.

### 3.1. Einstein na pláži

*Einstein na pláži* byl uveden roku 1976 na avignonském festivalu. Wilson na inscenaci v USA nedokázal shromáždit dostatek prostředků. Opera trvá kolem pěti hodin a divákům proto bylo dovoleno během jejím průběhu volně přicházet a odcházet. Stěžejní pro celé dílo je samozřejmě Glassova hudba, která je podle jeho vlastních slov: „založená na rytmu a ne na harmonické nebo melodické lince“.<sup>105</sup>

Libreto je inspirováno básněmi autistického chlapce Christophera Knowlese. Prvotní impulz vychází podle Wilsona z tohoto rozhovoru:

Wilson: Kdo je Einstein?<sup>106</sup>

Christopher: Nevím.<sup>107</sup>

Wilson: Kdo je Einstein?

Christopher: Nevím.

Wilson: Kdo je Einstein?

Christopher: Nevím.

A tak pořád dále.

Na to konto napsal Christopher dvanáct stran textu. V jednotlivých částech opery Wilson pracuje s jeho textem. Často začíná u jednoduché smysluplné věty, jejíž fragmenty variuje a nahrazuje jinými do té doby, než se text vymaní z pole logické stavby, správné gramatiky a smysluplného významu. Tímto

---

<sup>102</sup> OTTO-BERNSTEIN, Katharina: *Absolute Wilson*. [online]. 2006 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

<sup>103</sup> Emily Likes the TV

<sup>104</sup> OBENHAUS, Mark. *Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach)*. [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

<sup>105</sup> OBENHAUS, Mark. *Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach)*. [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

<sup>106</sup> Who is Einstein?

<sup>107</sup> I don't know.



minimalistickým postupem, kdy nejdřív nastaví systém prohlášením určité teze a tu potom před zraky diváků obměňuje a rozměňuje, vlastně realizuje něco, co se velmi podobná minimalistické hudbě, kdy je jednoduchý a snadno identifikovatelný rytmický fragment postupně variován do té míry, že se stane „neusledovatelným“ – dostane se mimo oblast vnímání kontrolovatelnou divákem či posluchačem.

Popsat děj opery není jednoduché, neboť nemá jasně formulovatelné sdělení ani lineární příběh. Slovy Schechnera: *„Děj dramatu se dá shrnout, když sestavíme seznam změn, které potkají účinkující mezi začátkem a koncem dramatického dění.“*<sup>108</sup> Podle Aronsona Wilson: *„vycházel z dvojdomé podoby Einsteina jako vědce a Einsteina jako snílka, přičemž svými opakujícími se obrazy vlaku, soudního procesu a vesmírné lodi jako by zpochybňoval důsledky působení vědy na společnost. Přesto bylo možné tuto inscenaci docenit z čistě formálního hlediska pro její pevnou strukturu, důmyslnou scénografickou souhru prostoru s linií a tvarem, opakující se fráze, hypnotické pohybové vzorce a pomalé hudební modulace.“*<sup>109</sup> Wilson v jednom z dokumentárních filmů tvrdí, že se pokoušel interpretovat nebo ilustrovat Einsteina – má se jednat o balíček asociací vztahujících se k Einsteinovi, ne o jeho biografický nebo historický obraz. Používá dokonce spojení poetický výklad Einsteina. Tak například tvrdí, že v inscenaci je asociován princip relativity a říká: *„Když se něco hýbe rychle, zdá se, že to ostatní se hýbe pomaleji.“* Popud, který autory Wilsona a Glasse vedl k tomu referovat právě o Einsteinovi, nebyla potřeba věnovat se výhradně jeho osobnosti, ale byl to způsob, jak získat materiál. Oba tvůrci tvrdí, že chtěli vytvořit pětihodinové dílo, jehož tématem bude nějaká významná osobnost. Na počátku navrhovali také Chaplina, Hitlera nebo Gándhího. To, že se jedná o osobnost Einsteina, samozřejmě dalo inscenaci právě tu podobu, kterou má, nicméně z výše uvedeného vyplývá, že se předmětem řešení mohl stát stejně tak Hitler, Chaplin nebo nějaká úplně jiná osobnost. Na počátku tvůrčího procesu tedy stála forma a ne obsah.

Dramaturgická struktura inscenace je následující:

---

<sup>108</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 88.

<sup>109</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0, s. 124.

- Prolog
- 1. mezihra
- **1. dějství**
  - 1. scéna – Vlák
  - 2. scéna – Soud 1
    - Vstup
    - Pan Bojangles
    - "Paris"/"Všichni lidé jsou si rovni"
- 2. mezihra
- **2. dějství**
  - 1. scéna – Tanec 1
  - 2. scéna – Noční vlak
- 3. mezihra
- **3. dějství**
  - 1. scéna – Soud 2/vězení
    - "Předčasně klimatizovaný supermarket"
    - Sbor
    - "Cítím pohyb země"
  - 2. scéna – Tanec 2
- 4. mezihra
- **4. dějství**
  - 1. scéna – Budova
  - 2. scéna – Postel
    - Kadence
    - Preludium
    - Árie
  - 3. scéna – Vesmírná loď
- 5. mezihra<sup>110</sup>

Ze struktury jasně vyplývá, že Wilson motivy sice opakuje, avšak značně nepravidelně. Například téměř všechny mezihry jsou si podobné v tom, že fungují často jen na forbíně, když je zatažená opona, mají funkci intra i meziher. Jsou v ní vždy přítomny dvě ženy – běloška a černoška a někdy sbor. V prvních dvou dějstvích se opakuje motiv vlaku, v dalších dvou ale například zcela mizí.

---

<sup>110</sup> HASKINS, Rob: *Another Look at Philip Glass: Aspects of Harmony and Formal Design in Early Works and Einstein on the Beach*. *Jems: Journal of Experimental Music Studies* [online]. [cit. 31. 12. 1999]. Dostupný z <<http://www.users.waitrose.com>>.

Scéna má pokaždé jiný průběh i jiný charakter. V první scéně *Vlak* jde o scénu pohybovou, kdežto ve scéně *Noční vlak* dojde mezi dvěma pěvci skrz jediný dotek k čemusi jako je milostná scéna. Opakuje se také motiv soudu. Scéna je uspořádaná v obou případech podobně a dochází jen k malým obměnám akcí a k obměně textu. Taneční scény jsou celkem uniformní a probíhají vždy ve stejných kostýmech na pozadí bílého plátna. Jsou to jakési scenérie, doprovázené pouze instrumentální hudbou. Ve většině scén kromě meziher je na scéně mnoho lidí. Podstatná věc se stane v půlce představení, když Wilson najednou nechá na scéně sedět jedinou herečku na část "*Cítím pohyb země*". Jednotlivé scény trvají klidně i 20 minut. Málokterá je kratší než 10 minut. Poslední dějství začíná živým obrazem, do něhož se herci postupně staví, pak setrvávají v nehybnosti a nakonec z něj opět odchází. Tím, že na scéně stojí celou dobu kulisa velké budovy, Wilson tím porušil dosavadní vizuál inscenace a hlavně asi nejradikálněji za celou dobu proměnil divákovi měřítko. Předmětem, který dominuje celému poslednímu dějství je svítící hranol, který ve scéně *Postel: Kadence* jen leží a září ve tmě. V *Posteli: Preludium* se v 7 minutách postupně zvedá až do vertikální pozice a v části *Postel: Árie* nehybně stojí na scéně. Poslední scénou je *Vesmírná loď*, která je monumentálním obrazem složeným z mnoha blikajících žárovek, v němž se pohybuje mnoho herců. Na lešení stojí herci a naznačují pantomimicky jakési propočítávání poměrů, na scéně jsou dva prosklené výtahy – vertikální i horizontální, díky nimž herci „proplouvají scénou v nepravděpodobných směrech“. V poslední 5. mezihře sedí dvě ženy na lavičce, velmi pomalu na scénu přijede malovaný autobus a jeho řidič velice laskavým tónem odvypráví příběh o lásce. Hned poté se zhasne a opera tím končí.

*Einstein na pláži* tedy nevypráví jednoduchý příběh tak jako například *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* nebo *Nová kniha*. V čemsi je podobný *Tangu*, neboť dochází k vývoji hlavně dodržováním předem dané struktury. Ta už ve své podstatě obsahuje určitou gradaci nebo dramatické (kontrastní) momenty. Strukturu danou scénami budu pro potřeby této práce označovat za „makro-strukturu“ oproti „mikro-struktuře“ jednotlivých scén.

V rámci „makro-struktury“ je každá scéna vymezena tím, že má začátek a konec. Někdy obsahuje i pointu (jako když na konci 4. mezihry herci ve sboru po pantomimickém čištění zubů vypláznou jazyky), jindy je tečka daná logikou akce

a končí i s jejím koncem (herci nastoupí do živého obrazu a zase z něj odejdou, nebo se hranol zvedne z horizontální do vertikální pozice), jindy se herci spolu s hudbou zastaví (ve scéně *Vlak* herci s koncem hudby ztuhnou v pozici, v níž právě jsou a následuje tma), nicméně formálně každou scénu ukončuje tma. V makro-struktuře se některé scény opakují – tanec se pokaždé odehrává na stejném pozadí, soud ve stejných kulisách, mezihry v přítmí a se dvěma herečkami. Díky tomu vynikají rozdíly ve zpracování jednotlivých variací. Z meziher je jasné, že jde o formální opakování. Když se však ve 3. dějství objeví scéna soudu, jejíž více než sedmiminutové stavby byli diváci svědky v prvním dějství, vzniká dojem určitého „dépà vu“ a pocit, že jsme se vrátili v čase. Divákovi se tedy nabízí pro něj hledat významy.

K opakování však dochází i v mikrostruktuře opery, a to jednak v textu a jednak v pohybových strukturách. V *Einsteinovi na pláži* je typické, že herec po celou dobu scény opakuje, rozvíjí a variuje pouze jediné gesto. Ve scéně *Budova* žena v okně budovy kroutí zápěstím s nějakou listinou, ve scéně *Vlak* se jedna žena po dobu 16 minut stále jakoby rozbíhá a zase vrací. Ve scénách *Vlak* a *Soud* se vedle sebe nachází herci, z nichž každý má k dispozici pouze určité gesto, čímž vzniká simultaneita a divák není schopný sledovat vývoj jednotlivých gest, nebo mu přinejmenším značná jejich část uniká. Wilson pracuje důsledně s temporytmem. Vkládá do scény krátké akce, nebo je na chvíli vymezuje světlem a zase je utlumuje, nebo nechává některé postavy stát, tím divákovi, ačkoliv jen trochu, zužuje počet simultánních plánů. Ve scéně *Budova* se odehrává jiný typ opakování. Tentokrát je určen prostou akcí (příchod/odchod a otočení se) a variace se odehrává v rovině dvaadvaceti příchodů/odchodů/otočení dvaadvaceti herců.

V opeře nenajdeme psychologicky propracované postavy, ale ani individualizované figury v souvislém scénickém vztahu, ale jen postavy působící jako nesrozumitelné symboly: jejich vyzývavá přítomnost navozuje otázku o jejich významu. Aktéři na jevišti jsou vůči sobě jakoby lhostejní a často se vůbec nedostanou do interakce. Fungují opět jako prvky obrazu, ne vztahově.<sup>111</sup>

Wilson je specialista na ozvláštnění. Vědomě upozorňuje na předměty tak,

---

<sup>111</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 100.

že je rámuje do neočekávaných kontextů. Tak pracuje i na té nejvyšší úrovni – rámování scény, když do ní umísťuje malované kulisy nebo kulisu celého domu“. Jedním ze způsobů, jak na předměty upozorňuje je, že je bez vysvětlení vystaví. On sám udává tento příklad: Pokud postavíme barokní svícen na barokní stůl, ve své patřičnosti zanikne. Pokud ho však postavíme na obrovský kámen, orámujeme ho tak, že si ho divák více všimne. Přiznává, že diváka vystavuje záměrně překvapivým obrazům. Tím sofistikovaně ukazuje na divadelní a dramatické strategie a klišé. Obvykle toho docílí tak, že použije opak toho, co by se v dané situaci nabízelo.<sup>112</sup>

Wilson používá ještě jeden typ ozvláštňení pomocí proměn měřítka, čímž působí přímo na vnímání. Na podobný motiv jsem narazila už u Rybczyńského a pokusím se ho charakterizovat i u Wilsona. Wilson tvrdí, že jeho opus je složen ze tří typů scén a přirovnává je ke třem měřítkům ve výtvarném umění: portrétu, zátiší a krajině. Tyto kategorie v divadle samozřejmě oproti výtvarnému umění a filmu neexistují, přesto pro ně Wilson nachází ekvivalenty. Za portrét považuje své mezihry, zátiší mají být podobné scény s vlakem a soudem, taneční scény považuje za scenérie. Wilson se tedy na scény dívá podobně jako na obrazy.<sup>113</sup> Ty komponuje s vědomím toho, že každý disponuje jinou energií a jiným měřítkem, což v minimalistickém kontextu pomalého tempa a relativní statickosti scén působí takřka jako šok. Divák, který postupně uvyká takovému měřítku, tempu, délce scén i opakování, které mají schopnost vyvolat až meditativní stav, je tak kontrastní proměnou scény nutně z tohoto stavu vytržen. Ekvivalentní proces se děje s vnímáním; divákovo oko si zvykne na scénu, která má určité měřítko, je navíc intenzivně barevná, nebo je plná lidí. Tomu všemu oko uvykne, a tím že se charakter následující scény diametrálně promění, oko se chvíli musí chvíli přizpůsobovat jinému měřítku.

---

<sup>112</sup> OBENHAUS, Mark. *Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach)*. [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >

<sup>113</sup> Tamtéž.

## IV. Minimalistické nástroje

Na vybraných dílech jsem se zaměřila celkem striktně na to, v jakém smyslu uplatňují charakteristiky minimalismu, které jsem si zmapovala v rámci teoretické části práce, a jakými nástroji toho dosahují.

### 1. Ozvláštňení

Ozvláštňení se může týkat buď způsobu zobrazení reality, nebo jazyka uměleckého druhu, což znamená zobrazování něčeho jinak, než se v konvenci daného média obvykle zobrazuje. V minimalistických dílech, která jsem analyzovala, se vyskytují příklady obou těchto variant.

Pojem ozvláštňení chápu ve smyslu Šklovského. Termín vznikl v prostředí ruského formalismu a má být prostředkem k zabránění zautomatizovanému vnímání skutečnosti, k němuž člověk přirozeně tenduje. Ozvláštňení se původně týkalo literatury, na niž formalisté zkoumali její literárnost (specifikum oproti například mluvenému slovu).<sup>114</sup> Tento princip však lze jednoduše vztáhnout i na jiné umělecké druhy, včetně divadla. V článku *Ruští formalisté* je uvedeno, co tvrdil Šklovskij: „V běžném životě nevnímáme hlouběji věci, jejich vztahy a jednotlivé výpovědi o nich. Reagujeme na ně víceméně automaticky. Smyslem umění je dle Šklovského ozvláštňit, defamiliarizovat realitu běžného života a běžnou komunikativní praxi“.<sup>115</sup> Takovým ozvláštňením je Wilsonova pomalost pohybů i Rybczyńského opakování každodenních činností ve smyčkách. Ani jeden jev není v běžném životě obvyklý. Určitou nepravděpodobností nebo i nepatřičností svého zobrazení tak ozvláštňení předmět svého zobrazení akcentuje – ukazuje jakoby vystaveně. Akermanová k délce svých scén ve filmu *Z východu* píše: „Co říká tahle ulice? Říká něco o sobě, o své pravdě, (...) ale co a po uplynutí jaké doby? Jsme zvyklí vidět ulici, tak proč ulici ukazovat? Právě proto, že jsme tak zvyklí ulici vidět, že ji už nevidíme.“<sup>116</sup> Takové ozvláštňení tedy může být způsobeno například jen neobvyklou délkou zobrazení.

Stejně tak se dá ozvláštňení vztáhnout i na vnímání umění, tím, že se *klade důraz na umělost a „udělanost“ uměleckých děl, tedy na formu, která se časem opotřebovává a dochází k její automatizaci. Aby dílo opět dosahovalo estetické*

---

<sup>114</sup> KFS FF UK: *Ruští formalisté* [online]. Praha: Univerzita Karlova. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z <<http://www.ff.cuni.cz>>

<sup>115</sup> Tamtéž.

<sup>116</sup> Citace vypsaná a přeložená Kateřinou Součkovou v jedné z pařížských knihoven, jejíž původ už se nepodařil dohledat.

*působivosti a otevřelo recipientovi možnost nového vidění, je náhle třeba ho nějakým způsobem ozvláštnit.*<sup>117</sup> Právě tímto způsobem pracuje například Akermanová, která v jedné scéně odhalí třetí a čtvrtou stěnu obývacího pokoje Dielmanových, ve filmu obvykle skrytou. Ukáže pokoj tak, že jsou vidět jeho opačné dvě strany. Díky tomu musí divák zpočátku přemýšlet, zda se jedná o tentýž pokoj, který viděl ve scénách předchozích. V tu chvíli autorka ukazuje samotné médium filmu a klišé filmového jazyka a tím nás upozorňuje na jeho umělost. Princip ozvláštnění se podobá principu zcizení s tím rozdílem, že ozvláštnění nemá diváka vést ke kritickému vymezení se vůči dění na jevišti, jak ho používal Brecht. Tato spojitost není náhodná, neboť Bertold Brecht svůj „zcizovací efekt“ postavil právě na Šklovského ozvláštnění. V souvislosti s minimalismem záměrně nepoužívám termín zcizení, který je spjat s analytickým a kritickým myšlením, ale termín ozvláštnění, které má oproti kritické analýze vzbudit v divákovi zvědavost, která v sobě nezahrnuje hodnotící aspekt. Divákovi je dána šance, aby si uvědomil, pomocí jakých nástrojů s ním umělecké médium komunikuje a jaký to má na něj účinek. Dává si za cíl uvádět diváka do stavu pozornosti vůči okolí i sobě samotnému. Formalisté tvrdí, že: *„literatura má sdělovat, jak věci vnímáme – nesděluje, jak jsou běžně známy nebo za co jsou běžně považovány.“*<sup>118</sup> Cílem umění je pak podle nich: *„dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání.“*<sup>119</sup> Podle Šklovského je ozvláštnění skoro všude tam, kde je obraz. Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu – vytvořit „vidění“ a nikoliv „poznání“.<sup>120</sup>

Vedle ozvláštnění je možné defamiliarizovat realitu metodou znesnadnění formy, zvětšující se obtížností a délkou nutného vnímání. Šklovskij tvrdí, že: *„poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem, musí být prodlužován.“*<sup>121</sup> Toto ztížení je velmi zajímavé i z hlediska minimalismu, který brojí proti automatizaci znesnadňování vnímání pomocí simultaneity, pomalosti nebo emoční distancovanosti.

---

<sup>117</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3, s. 57.

<sup>118</sup> KFS FF UK: *Ruští formalisté* [online]. Praha: Univerzita Karlova. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z <<http://www.ff.cuni.cz>>.

<sup>119</sup> Tamtéž.

<sup>120</sup> MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5, s. 43.

<sup>121</sup> KFS FF UK: *Ruští formalisté* [online]. Praha: Univerzita Karlova. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z <<http://www.ff.cuni.cz>>.

Zajímavé je také to, že Šklovskij v době, kdy vytváří pojem ozvláštňení, také stanovuje jako základ poetického jazyka paralelismus nebo opakování, což jsou mimo jiné i typické nástroje minimalismu. Vypadá to, že formalismus s minimalismem úzce souvisí pro společný akcent na vnímání samotné a zájem o strukturální zákonitosti děl. Formalismus se zajímá o bezsyžetová a ornamentální díla, v nichž je práce s formou zesílena natolik, že obsah děl nebo narativní linka je potlačena úplně. Tento jev pro minimalismus neplatí zcela. O filmu *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, se nedá prohlásit, že by v něm nebyl podstatný děj. Jindy, v hudebních skladbách nebo ve výtvarných dílech, forma vystupuje do popředí daleko víc. V tomto smyslu je Wilson daleko formálnější než Akermanová. Rybczyński, který formu ukazuje na jasném a srozumitelném ději je zvláštní kombinací obou.

Z výše uvedeného textu vyplývá, že ozvláštňení je v mé práci nadřazenou kategorií, do níž spadají jednotlivé nástroje minimalismu. Uvedenými nástroji se v podstatě minimalismus pokouší o ozvláštňení reality nebo způsobu zobrazování specifického pro dané umělecké médium. Z pole nástrojů tedy jako kdyby se stalo spíše prizmatem, jímž pohlížím na minimalismus a až pod jeho vlivem vyvozují jednotlivé nástroje.

## **2. Pomalost**

Minimalismus tenduje k pomalosti proto, aby:

- 1) Omezil množství a frekvenci impulzů a divák se tak stal citlivější vůči detailu.
- 2) Zaměřil pozornost diváka k situaci sebe sama a zároveň ho aktivizoval.
- 3) Ozvláštnil realitu a tím upozornil na její kvality, které obvykle nevnímáme, nebo vnímáme jako samozřejmé.
- 4) Umožnil divákovy zaregistrovat základní situaci nebo gesto, které budou později narušovány

Pomalost je zřetelným rysem zmíněných děl Akermanové i Wilsona. Zachází s ní oba zcela záměrně. Není zřejmě překvapivé, že minimalistické filmy bývají někdy řazeny do kategorie pomalá kinematografie. Robert Wilson je dokonce považován za vynálezce pomalé divadlo. V obou dílech je pocit pomalosti vytvářen na několika úrovních a vzniká jejich kombinací. Dospěla jsem k tomu,



že je možné pomalost nastolovat vnějšími způsoby nebo jaksi zevnitř akcí. Jedno z toho nazývám pomalostí struktury a druhé pomalostí gesta.

Pomalosti lze ve filmovém jazyce dosahovat různými způsoby. Akermanová například k podpoření pomalosti natáčí statické a dlouhé obrazy. Dalším důvodem, proč vnímáme film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* jako velmi pomalý je fakt, že Dielmanová vykonává všechny akce v reálném čase, proto na plátně nedochází často k proměnám situací a ke svižnému plynutí děje. To však ještě stále není pomalost. Je to délka akcí a scén, která zajišťuje pomalost. Jedná se přitom pouze o skutečné – nedramatické - nekondenzované – časy.

Robert Wilson pracuje s podobnými časy, které jsou stále ještě vnějšíkovými nástroji, když neuspěchaně přestavuje scénu při přechodu na *Soud* nebo když nechává v libretu sbor pokaždé odpočítat počet dob, během nichž setrvají na jednom tónu. Wilson nenechává na jevišti herce vykonávat akce v jejich reálném čase, ale hledá pro ně divadelní ekvivalenty, když nechá během 8 minut vztyčit hranol nebo když nechá herce udělat jediný vzájemný dotek během 5 minut ve scéně *Noční vlak*. Aronson tvrdí, že Wilson usilovně vysvětloval toto: *Nejde o pomalý pohyb, ale o přirozený čas, na rozdíl od zrychleného času konvenčního divadla.*<sup>122</sup> A dodával: „Využívám přirozeného času, takového, který pomáhá slunci zapadat, oblakům měnit tvar a stmívání dojít tmy... Dopřávám publiku čas, aby mohlo reflektovat, meditoval o jiných věcech než těch, které se dějí na jevišti.“<sup>123</sup> Toto tvrzení ještě neznamená, že bychom měli věřit tomu, že Wilsonovy zpomalené akce se dějí v přirozeném čase, ale spíš to, že se Wilson pokouší divákovi zajistit zážitek pomalosti nebo zpomalení, pro něž v běžném světě těžko nachází vlastní zkušenost. Extrémním případem takového zážitku je nehybnost. Portálem „black-boxu“ nebo filmovým plátnem orámovaná nehybnost prázdné chodby nebo ležícího hranolu je daleko nehybnější než nehybnost ve věčně se chvějící každodenní realitě.

Vedle toho existuje pomalost samotného gesta – plynoucí zevnitř akce, bez

---

<sup>122</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0, s. 118.

<sup>123</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-219-0, s. 119.

něhož by zřejmě ani předchozí prostředky nevedly k pomalému výsledku. Můžeme staticky zabírat davovou scénu, nebo pomalým tempem rvačku a pocit pomalosti zřejmě nenavodíme. Pomalost je obsažena v hereckých akcích obou zmiňovaných režisérů. Akermanová postavu Dielmanové točila podle své matky, která trpěla posttraumatickou poruchou. Podobně jako ona je herečka Dielmanové naprosto precizní ve všech vykonávaných akcích, všechna gesta má pod kontrolou a působí to, jako by je vykonávala zcela automaticky, neřízena vlastními pohnutkami. Ať už k tomuto tempu herečka dospívala psychologickým nebo spíše technickým způsobem, je nutno říci, že gesta jsou hlavním materiálem filmu. S ohledem na obsah i realismus filmu, je možné vnímat toto jednání z hlediska postavy jako psychologicky motivované.

V případě Wilsonových herců tomu tak není. Pomalost je rukopisem autora, pro nějž divák nehledá z hlediska postav žádnou motivaci. Tento psychologický výklad ponechme nyní stranou, protože ve věci pomalosti nic nemění, a uvědomme, že jak Chantal Akermanová tak Robert Wilson vlastně pracují obdobným způsobem s gestem. Gesto je u obou základním vizuálním materiálem. Přestože se odehrávají v realistickém kontextu, jsou gesta Dielmanové obdobným způsobem fascinující jako gesta Wilsonových herců. Díky naprosté „kontrolovanosti“ pohybu vlastně film působí trochu jako choreografie a v tom samém smyslu má i hudební kvalitu. Wilson herce nechává na jevišti existovat takřka jen ve vypjatých pozicích. Herci se tedy hýbou málo, ale těla mají ve velkém napětí. Dobrým příkladem jsou scény s nehybnými herci, které Wilson používá ve svých „živých obrazech“, například ve scéně *Budova*. Herci však nikdy nezůstávají skutečně nehybní. Zastavují se v „nakročených“ pozicích a působí to tak, že každou chvíli buď vyrazí, nebo upadnou. Zpomalený pohyb aktérů ve Wilsonově estetice ztrácí charakter úmyslného konání: *„Zdá se, jakoby konali ve snu a (...) přeměňují se tak na dění. Stávají ze z nich „gestické sochy“, což tvoří asociaci s trojrozměrným malířstvím.“*<sup>124</sup> Přestože Akermanová se o stylizaci vůbec nezajímá a vybírá takový námět, který v sobě pomalost přímo obsahuje skrze pomalý stereotypní život osamocené ženy, můžeme mít z herečky hlavní představitelky filmu *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, podobný pocit.

---

<sup>124</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 192.

To však není vše. Nutno říci, že žádný z uvedených příkladů minimalistické práce by nemohl existovat bez vysoké míry vnitřního napětí. Jsem dokonce přesvědčená, že tohoto vnitřního napětí potřebuje minimalismus více než jiné divadelní formy. Přestože je Glassova hudba minimalistická, obsahuje velké napětí, které se podepisuje na vnitřním tahu inscenace. Rybczyńského dílo se také odehrává na pozadí výrazné, byť minimalistické hudby. Akermanová, která hudbu nepoužívá, jako kdyby místo ní používala ticho, kterému se daří držet podobně vysokou úroveň napětí jako třeba hudba. Ticho u Akermanové nikdy nezaniká a nestane se samozřejmým. Pokud je tedy minimalismus uplatňován v rovině akcí, potřebuje k sobě partnera v podobě výrazného napětí v jiné rovině díla.

Zbigniew Rybsziński oproti dvěma předchozím tvůrcům, kteří pracují s pomalostí na mnoha úrovních, vlastně pracuje s pomalým fragmentem – základní jednotkou, jak o ní byla řeč – a složitou a rychlou strukturou celku. Jednotlivé smyčky *Tanga* jsou velmi jednoduché a postavy akce vykonávají poklidně nebo adekvátně situaci, v níž se nachází. Až jejich vrstvení a pocit „neusledovatelnosti“ vytváří pocit zbesilého tempa. Pomalost a přesnost je dána zvenku i zevnitř. Herci na jednu stranu museli při natáčení dodržovat přesné trajektorie a časy, jak dlouho se v prostoru zdrží. To je technický aspekt. Vedle toho následovaly archetypy a činnosti, které jim určovaly časy zevnitř.

Dle Lehmana: „*pomalost díla nereferuje o pomalosti fiktivního světa inscenace, ani vnějšího světa, k němuž je odkazováno, ale o svém vlastním procesu.*“<sup>125</sup> Jeho slovy se jedná o „odrámování“ divadla z každodennosti.<sup>126</sup> Délka akce i její pomalost jsou tak v divadelním i filmovém jazyce způsobem ozvláštňení. Takové představení tak podle něj není zkušeností daného počtu hodin, ale „imanentní zkušenost časového rozpínání“.<sup>127</sup> Akermanová si v jednom ze svých deníků poznamenala: „*Co říká tahle ulice? Říká něco o sobě, o své pravdě, (...) ale co a po uplynutí jaké doby? Jsme zvyklí vidět ulici, tak proč ulici ukazovat? Právě proto, že jsme tak zvyklí ulici vidět, že ji už nevidíme. (...) Za jak dlouhou dobu začneme vidět tuto ulici, cítit ji a necháme rozběhnout svou imaginaci, ale ne moc daleko, abychom přece jen zůstali trochu blízko téhle ulice. A čas, je čas*

<sup>125</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 219.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 219.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 219.

*stejný pro všechny? Jedni říkají, to se mi zdálo dlouhé, druzí říkají, to se mi zdálo krátké a další neříkají nic.(...) Dlouho ulice. Nebo strom. Ale proč dlouho a ve vztahu k čemu a pak, co je to dlouho?(...). V každém případě je to déle, než jen pro informování. V jedné nebo ve dvou vteřinách rozpoznáme ulici nebo strom. Takže dlouho, to by mohlo být víc než čas rozpoznání. Mohl by to být čas poznání, tedy trochy poznání stejně jako trochy pravdy. Taky vím, že po nějaké době, jemně sklouzáváme k něčemu abstraktnímu. (...) Už nevidíme chodbu, ale červenou, žlutou, hmotu, jako například v Hotelu Monterey. Vlastní hmota filmu. (...) A ostatně po chvíli si vzpomeneme, že ta blýskavá žlutá, že je to chodba a že ta rozteklá červená jsou dveře, dveře, které určitě musí patřit k nějakému pokoji a že ten pokoj je možná obývaný starou dámou, dokonce tou stejnou, kterou jsme viděli dole v hotelové hala, s tím kloboukem a vyhublými nožičkami. Můžeme myslet na tolik věcí, když vidíme dlouho prázdnou chodbu v nějakém hotelu, zvláště když jsme chvíli předtím viděli, kdo se předtím v ten či onen moment v tomhle stejném hotelu posadil na lavici.“<sup>128</sup> (pracovní překlad)*

### **3. Opakování a variace**

Opakování je od pradávna zcela klasickým kompozičním nástrojem k vytváření dramatického napětí. Jeho specifická vazba na minimalismus by se dala vymezit tím, že se jedná o zcela zásadní konstrukční prvek formální struktury děl. To jasně vychází ze sériového výtvarného umění, na které zareagovala hudba a následně divadlo. „Čím je ve výtvarném umění opakování struktury v prostoru, tím je opakování akcí a motivů v prostoru a v čase v divadle,“<sup>129</sup> tvrdí zjednodušeně Aronson. V hudbě je to zase opakování fragmentů v čase, ale bez požadavku na prostor. Pro opakování jakékoliv dílo potřebuje jasně vymezený základní prvek nebo sekvenci, které jsou předmětem opakování. Jedná se o jednu situaci, jednu akci nebo jedno gesto v divadle nebo ve filmu, o jeden rif v hudbě nebo o jeden tvar ve výtvarném umění. Tato základní jednotka (přestože na kvalitě jejího provedení také záleží), jako kdyby neměla hodnotu sama o sobě, ale mělo ji až její opakování a variování. Jednou z možností opakování je opakování ve smyčce jako v případě akcí z Rybszyńského *Tanga*. Nejdůležitějším materiálem minimalistických děl se tedy

---

<sup>128</sup> Citace vypsána a přeložena Kateřinou Součkovou v jedné z pařížských knihoven, jejíž původ už se nepodařilo dohledat.

<sup>129</sup> ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo: NAMU*, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0, s. 109.

stává změna a rozdíly. Změna je nositelem vývoje a tím pádem i děje. Některým změnám je možné zpětně přisuzovat význam jako v *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, kde se hlavní hrdinka chová jinak (vznikají variace v jejích rituálech a posloupnosti rutiny), protože pro ni životní situace začíná být nesnesitelná. Pro Rybczyńského, Wilsona i uvedené výtvarníky je změna změnou v systému. Strukturu lze tedy chápat jako zhmotněný princip. Neptáme se proč dochází k variování, ale jakým způsobem k němu dochází nebo k čemu vlastně dochází.

*„Wilson opakoval struktury, což vlastně nahradilo konvenčnější vztahy ve struktuře inscenace dané kompozicí. Wilsonova kompozice napodobovala vizuální ikonografii a rytmické vzorce každodenního života.“* Opakováním zdůrazňoval strukturu oproti obsahu, s níž pracoval velice technicky.

V dílech dochází buď k opakování, nebo k variování, přestože skutečné opakování, jak tvrdí Lehmann, není možné. Opakování je podle něj vždy něčím novým a vznikají jím nové kvality, už protože se pokaždé změnil kontext. Nicméně pokud je situace zopakovaná záměrně co nejpřesněji, považují ji pro potřeby této práce za opakování. Takovým opakováním dochází k vyprázdnění, zvýznamnění původního nebo jen k přesunu pozornosti diváka na jiné aspekty opakovaného. Proměnami kontextu se rozpouští identita opakovaného a divák začíná přehodnocovat, jestli jeho předchozí pohled na věc byl „správný“. Jestli například už slyšel stejnou modulaci v hudbě, jestli Dielmanová v předchozím záběru opravdu před odchodem z místnosti zhasla světlo, nebo jestli hranol v předchozí scéně na jevišti skutečně jen nehybně ležel. Tím vzniká jeden z velice zajímavých jevů, v němž je zpochybněna objektivnost výpovědi a divák se zaměřuje na reflexi svého vlastního vnímání. Opakování má také tu schopnost, že vzbouzí pozornost diváka, kterou zapříčiní vzpomínka na předcházející akci. Nejde tedy jen o význam opakovaného dění, ale opakovaného vnímání – ne o opakované, ale o opakování samotné.

Opakování má na druhou stranu svá úskalí v podobě mechaničnosti a techničnosti. V případě, že se jedná o tak krátká díla jako jsou videa Zbigniewa Rybczyńského, pravděpodobně nedojde k jeho vyprázdnění, nicméně udržet atraktivnost tak technického a zároveň neživého opakování by v případě divadelního představení pro jeho délku bylo velmi těžké. U Rybczyńského je

navíc situace jiná. Podstata struktury není dána opakováním, ale postupnou gradací, opakování tedy nenese dramaturgickou funkci a nestává se tedy mechanickým. Mechanickým je samo o sobě. Podobně může být Wilsonovo jednotlivé gesto, které se odehrává na menší ploše představení mechanickým a neztratit přitom intenzitu.

Velmi poučná mi připadá struktura *Einsteina na pláži*, která pracuje s opakováním jen do té míry, dokud je překvapivé a hned pak ho porušuje. Proto mají podstatnou funkci i scény, které z pravidelnosti struktury i uniformity jednotného klíče vybočují.

S opakováním lze pracovat i na úrovni jediného gesta. Wilson například ze složitého pohybového vzorce vyabstrahuje jediné gesto a to nechá herce důsledně opakovat. Tím, že se gesto opakuje, dochází k určité mechaničnosti. Tato mechaničnost působí s gestem mnohé změny. Stane se z něj ornament. Pokud takové gesto nese nějaký význam, kterým ho divák může připsat logice sdělení představení, po několikerém zopakování tuto významovou hodnotu často ztratí, aby nabylo hodnoty estetické. Tímto posunem se mění to, co na gestu pozorujeme. Místo informační hodnoty sledujeme jeho tvar, rychlost nebo rytmus a konotace, které se utváří jeho koexistencí v prostoru s ostatními prvky. K tomu nemohu nepřipomenout Johna Cage, který v knize *Silence* říká: „*Když něco začne být po dvou minutách nudné, je třeba v tom pokračovat čtyři minuty, potom to zkusit prodloužit na osm minut a tak dál.*“<sup>130</sup> Zmíněný průběh, jímž naznačuji tendenci diváka díky opakování zpozornět a všimnout si jiných než obvyklých prvků samozřejmě nejsou věci pevnou, předvídatelnou a objektivní. Jestli je možné o nich něco tvrdit, pak snad jen to, že se možná mezi různými mentálními operacemi v hlavě diváka, který se na představení alespoň s minimálním zájmem dívá, celkem logicky mohou objevit. Vypadá to zároveň jako by gesto bylo základní hmotou minimalistických děl, v nichž se objevuje herec. Zajímavé je takové opakované gesto i z druhé strany – z pohledu herce. Wilson pracuje s mechaničností. Není to gesto, které „zmechaničtí“ a přestane být živé a zajímavé. Herci naopak gesto opakují tak dlouho, až mu začnou rozumět jaksi zevnitř. To je také čas, který sobě dávají minimalisté. Subtilní kvalita přicházející zevnitř materiálu až s jeho opakováním.

---

<sup>130</sup> CAGE, John. *Silence: přednášky a texty*. Praha: Tranzit, 2010. Navigace. ISBN 978-80-87259-07-8, s. 116.

#### 4. Simultaneita

Možnost simultaneity vyplývá z předpokladu, že sekvence sama o sobě nemá zas tak velkou „informační hodnotu“, aby bylo nutné jí v její úplnosti zaregistrovat. S ohledem na to divák nemusí pokaždé zaznamenat její přesné „znění“. Podstatné je, aby zaznamenával její vývoj, což je možné i pokud například přesné odlišnosti v jednotlivých sekvencích neumí určit, tak jako například posluchač minimalistické hudby. Právě proto není nutné zachovat linearitu a je možné klást jednotlivé sekvence přes sebe. *Tango*, jehož základní princip divák pochopí docela brzy (například už od prolnutí prvních tří postav) obsahuje v podobě příchodu každé další postavy stejnou informaci, jen její další variaci. Od té chvíle je založeno na gradaci. Proto je lhostejné, které akce a postavy se divák rozhodne sledovat.

Tím, že v díle probíhá simultánně více plánů, vzniká síť konotací. Richard Foreman, divadelní minimalista, o Wilsonově inscenaci *Život a doba Sigmunda Freuda* napsal toto: „Wilson nás vrací od soustředění na talent, ke zdravějšímu kompozičnímu divadlu, ve kterém režisérova snaha není co nejintenzivnější výraz výchozího materiálu, ale jemným a přitom efektním umístěním různých nalezených a vynalezených jevištních objektů a akcí – tak situovaných a vzájemně propletených, aby v každém okamžiku ukázaly co možná nejvíce implikací a mnohvrstevných vztahů mezi předměty a důsledky“<sup>131</sup>. Je obvyklé, že některý plán je potlačenější než druhý. Takto akcentovaný hlavní plán nacházíme i v Rybczyńského *Nové knize*, a to proto, že jeho struktura je daleko složitější, než u *Tanga* a daleko rychlejší než u *Einsteina na pláži* nebo filmu Chantal Akermanové. Domnívám se, že divák potřebuje klíč, který mu umožní rychle se k dílu vztáhnout přesto, že si nestihne prohlédnout všechny a akce a pochopit všechny přítomné principy.

Hustotu akcí mohou autoři ovlivňovat podle toho, nakolik a které akce potřebují divákovy „ukázat“. Ve Wilsonových inscenacích, v nichž je sdělením spíše impresie, není třeba při kompozici myslet na to, co má divák sledovat, pouze na to, do jaké míry ho autor chce vytížit. Dalo by se říci, že aby bylo možné nechat vedle sebe běžet bez „dramaturgie“ simultánně několik plánů, muselo by se jednat o dílo, které je postaveno například na atmosférách, na

---

<sup>131</sup> FOREMAN, Richard. Recenze inscenace *Život a doba Sigmunda Freuda*. Village Voice, 1. ledna 1970, s. 41.

čistém konceptualismu, kdy autor vůbec netenduje k tomu mít pod kontrolou, které informace se k divákovi dostanou a které ne, nebo na estetické kvalitě jednotlivých výstupů, jako například u Wilsonova divadla nebo tance.

Lehmann píše, že v postdramatickém divadle je typické, že se divákovi dostává nadbytek nebo naopak zjevný nedostatek znaků. Typická je jak tendence k přetěžování schopnosti vnímání diváka, tak strategie omezování množství znaků, zdůrazňující formalismus, který opakováním a trváním redukuje počtu znaků, a ukazuje sklon ke grafičnosti.<sup>132</sup> Pro minimalismus jsou typické oba póly. Buď díky jednoduchosti základní jednotky a srozumitelnosti základní situace může nabývat velké nepřehlednosti, při níž je divák přehlčen, nebo v případě pomalé kinematografie a pomalého divadla, je hustota znaků radikálně snížena.

V momentech přehlčení „vzniká systematická dvojitá vazba: divák má vnímat zároveň konkrétní jednotlivost i celek. Simultánnost vede k tomu, že (...) nastupuje na místo organicky přehledného celku nevyhnutelný fragmentární charakter percepce.“<sup>133</sup> Divákovi je ponechána sféra vlastní tvorby struktury, s jejímž uplatněním však nikdy nemůže obsáhnout celek v jeho totalitě. „Jedná se o tzv. estetiku odpírání, protože tvorba struktury je možná jen jako navazování na jednotlivé vybrané struktury a nikdy nemůže obsáhnout celek,“ tvrdí Lehmann.

Toto upozadění „režie pohledu“, například v díle Akermanové, je také v jistém smyslu upozadění subjektivity pohledu autora. V obraze, v němž Dielmanová pije kávu nebo myje nádobí je divákův pohled brzy propuštěn od sledování každodenní činnosti, která neoplývá zrovna zajímavostí, aby si sám volil, čemu na obraze bude věnovat pozornost. Tím nabízí divákovi možnost vymknout se režii pohledu a uvidět detail mimo ohnisko.<sup>134</sup>

Z děl, která byla předmětem zkoumání této práce, se z mého pohledu ani jedno nepokoušelo diváka skutečně přehltnit (také z důvodu pomalého tempa Einsteina na pláži a *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*) a

---

<sup>132</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 100.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>134</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 194.



pokud ano (jako v *Nové knize*), dostal divák na počátku poměrně jasný klíč k tomu, jak dílo sledovat. Zajímavým příkladem simultánního plynutím podnětů by mohla být filmová variace *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles Day x Day x Day*, v níž vidíme až tři filmové obrazy zároveň. Divák může porovnávat rozdíly mezi jednotlivými dny Jeanne Dielmann, musí však neustále volit mezi tím, na co se zaměří a co si nechá uniknout. Nicméně protože film plyne v tak pomalém tempu, simultaneita vlastně nepůsobí divákovu přehlčenost, protože i tak neobsahuje mnoho podnětů.

## 5. Frontálnost

Údajně to byla to moderna, která vytvořila předpoklad, aby se divadelní scéna přiblížila obrazové logice a tak i její recepce vlastní obrazu.<sup>135</sup> V 60. letech, když začínali Wilson i Foreman formovat své divadlo, odpor proti kukátkovému divadlu, narůstající už téměř jedno století, dosahoval vrcholu. Mnohá nejvýznamnější experimentální divadla dvacátého století se zabývala průzkumem ne-kukátkové scény. Na jejich agresivně frontální mizanscénu se tudíž pohlíželo takřka jako na zpátečnickou. Také z toho důvodu je Wilson často označován za modernistu.

Divadelní kukátkový rám je pro Roberta Wilsona plátnem pro oživený obraz, v jehož rámci vytváří plátna další. Pokud se jeho inscenace neodehrává na klasickém jevišti, vytváří rám zvukem nebo světelnými poli. Provozuje tak něco jako scénické malířství. Stejně tak frontální jsou záběry Akermanové, které navíc, až na několik formálních výjimek, dodržují i stejný úhel, aby byly potom narušeny zmíněným záběrem pokoje z jiné strany a tím zmátly diváka. Akermanová tak nechává vyniknout geometričnost a přesnost pohybů a gest hlavní hrdinky.

Rybczyński v *Tangu* jednoznačně potřebuje frontálnost proto, aby na sebe mohl navrstvit několik stop i proto, aby divák zažil prázdnou místnost, její zaplnění a opětovné vyprázdnění. To je dobře možné, pokud je obraz statický a děje se čelně k divákovi, který současný okamžik může neustále porovnávat se vzpomínkou na to, jak stejný prostor vypadal před několika minutami. Dalo by se říci, že v *Nové knize* Rybczyński stejně jako Wilson vytvořil v jediném rámci

---

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 193.

rámce další. Frontálnost je také základním předpokladem pro zapojení více plánů, které Rybczyński používá a které divák může mít v zorném úhlu, z něhož si vybírá, kam zaměří pozornost.

Pokud má posluchač rozeznat jednotlivé variace v minimalistické hudbě, jediným předpokladem pro to je, aby hudbu slyšel. Jestliže ale má zaznamenat rozdíly v obrazech, které nejsou ploché, potřebuje je vidět stále ze stejného úhlu. Přes veškerou kritiku 60. let téměř všechny postmoderní výpravy byly frontální, ne-li vyloženě kukátkové. Aronson v souvislosti s Foremanem a Wilsonem uvádí, že: *„postmoderní výprava je, alespoň prozatím, obrazová. Ne-kukátková inscenace sugeruje spojení světa jeviště a hlediště a nepřímo i se světem vnějším. Takové scénování implikuje dokonalou spojitost a ztotožnění obrazu s divákem. Postmoderní scéna je však diskontinuitní a vyžaduje přestávku ve vnímání. Aby scénický obraz zapůsobil, musí se kontrastní prvky v divákově mysli sjednotit, a tak potřebují (...) jednotný a soudržný rám, který je všechny obemkne.“*<sup>136</sup>

Požadavek na frontálnost neplatí pro výtvarné umění a pro objekty je dokonce nežádoucí, když si vzpomeneme, že autoři usilovali o nehierarchičnost jednotlivých součástí sochy tak, aby bylo možné ji sledovat rovnocenně ze všech úhlů.

## 6. Jednoduchost

Jednoduchostí a srozumitelností „základních jednotek“ se zabírala už část práce nazvaná *Opakování a variace*. Vedle jednoduchosti jednotlivých fragmentů, z nichž je dílo sestaveno, existuje u minimalismu ještě jednoduchost a srozumitelnost celkové „situace“, která si často bere za materiál každodennost. To potažmo znamená, že to dramatické se v díle odehrává v proměnách a vývoji díla, ne v rozhodnutích postav. Tato práce mi pomohla ověřit, že pokud má forma do určité míry dominovat nad obsahem, je nezbytná jednoduchá a srozumitelná celková situace, na níž se bude forma ukazovat. Takovou situací ale může stále ještě být bratrovražda nebo příběh nešťastné lásky. Specifikem minimalismu, je v jistém smyslu malost příběhu. Pokud se příběh v minimalistických dílech vůbec odehrává, je banální a ve své podstatě

---

<sup>136</sup> ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo: NAMU*, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0, s. 112.

nedramatický. Jako příklad nám může posloužit akt nákup nové knihy v *Nové knize*, všednodenní aktivity vykonávané v pokoji v *Tangu*, tři stereotypní dny Jeanne Dielmanové. Se srozumitelností souvisí také jednoznačnost a archetypálnost postav, které slouží celkové struktuře a konceptu a o níž byla řeč dříve. Podstatná je distance mezi divákem a postavou. Během sledování díla se nedostáváme hlouběji do jejich nitra, nerozumíme jí lépe než na začátku.

Zajímavé je, že určitá jednoduchost existuje i v celkovém zpracování (ve formě) děl. Minimalismus tíhne k neornamentálnosti a geometričnosti. Hranice mezi jakýmkoliv pojmy je křehká a jakékoliv tvrzení může být zavádějící, přesto se pokouším vymezit specifika pro jednotlivé umělecké druhy, jimiž jsem se v práci zabývala. Ve filmovém médiu dochází k jednoduchosti zachycováním reality pokud možno tak, jak je, až do té míry, že někdy může hraničit s dokumentárností. Film tedy už nezjednodušuje realitu a nestylizuje ji do co nejprostších struktur, ale omezuje se pouze na realitu samotnou; zabývá se chladnou realističností, popisem skutečnosti více než psychologie. Dílo Chantal Akermanové je tak proto často kategorizováno jako hyperrealistické. Akermanová zabírá hlavní hrdinku při jednoduchých všednodenních aktivitách v reálném čase. Možnost pracovat s akcemi v jejich plném trvání existuje i pro divadlo. S ohledem na nutnou vzdálenost diváka v divadelním hledišti však není jednoduché sledovat akci z blízka a tím pádem ani v detailu, který je tak působivý ve filmech Akermanové. Zároveň je těžké všimnout si nepatrných změn, které při variování drobných motivů mohou zanikat. Často se však s prvkem reálného času setkáme u performance.

Druhým případem je dílo Rybczińského, které má blíže k animaci a hudbě, než k filmu a v němž ke stylizaci dochází. Dílo je zjednodušené na základní situaci a postavy na archetypy. V tomto smyslu dílo Rybczińského odpovídá spíše definici hudební povahy. „*Filmy jsou často nedějové, neobsahují zápletku v tradičním slova smyslu, hlavní hrdina je spíše svědkem dějů než aktér (např. putování z místa A do místa B)*“<sup>137</sup>, jak je tomu například v krátkém filmu *Nová kniha*. Při takové jednoduchosti je zcela logicky možné rozrušovat klasickou strukturu filmového zobrazování.

---

<sup>137</sup> BOHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Filmová a televizní fakulta FAMU 2016, s. 13.

Zdá se, že divadlo se přirozeně uchyluje k jednoduchosti formou stylizace, která jako kdyby se blížila více výtvarnému umění než filmu. Termín stylizace se sice ve výtvarném umění užít nehodí, ekvivalent je ale možné spatřovat ve zjednodušování objektů na základní tvary – geometrizaci. Ta se ve většině děl vylučuje se zdobností – ornamentálností. Takovou geometričnost používá i Robert Wilson. Ve Wilsonově divadle je z pohybu abstrahována jen jeho podstatná část v podobě jediného gesta nebo sekvence gest a tento zjednodušený materiál je uspořádán v prostoru, často silně geometricky. Příkladem toho může být celá první scéna *Vlak v Einsteinovi na pláži*, v níž se herci opakovaně pohybují po stejných geometrických trajektoriích. Tak jako výtvarný minimalismus používá všednodenní materiál (preferuje běžné spotřební materiály jako jsou trámy, zářivky a další), Wilson používá všednodenní pohyby jakými je pohyb ruky, mávnutí nebo dotek.

## V. Závěr

Přihlášení se k nějakému směru považuji z tvůrčího hlediska za vždy trochu nevýhodné. Působí to na mě dojmem něčeho ukončeného a od té chvíle snad i překonaného. O to překvapivější pro mě bylo, když jsem si před začátkem psaní této práce sepsala své nejdůležitější současné zdroje inspirace a napadlo mě, že u všech lze možná hledat spojitost s minimalismem. U některých jsem to věděla, u jiných předpokládala intuitivně a u těch třetích mě to dokonce nikdy nenapadlo. Tak například to, že část díla Chantal Akermanové je přímo exemplárně minimalistické, jsem se dozvěděla až v průběhu práce.

V divadelní historii se minimalismus objevuje jako směr v 70. letech jako proud americké avantgardy, aby přesunul těžiště uměleckého díla z obsahu nejen k formě, ale také k surovinám tvůrčího procesu. Oba tyto rozměry jsou důležité také pro mou práci. Zjistit to, jakým způsobem toho lze dosahovat, jsem si vytyčila za cíl této práce. Abych se neomezovala pouze na prostředky, které používají snad jediní dva režiséři do kategorie minimalistů oficiálně spadající (Robert Wilson, Richard Foreman), pokusila jsem se hledat nástroje i v jiných uměleckých disciplínách. To pro mě znamenalo značné rozšíření představy o tom, jakých podob mohou minimalistické tendence na poli umění vůbec nabývat. Ve snaze rozšířit pole minimalismu jsem si pro analýzu vybrala dva umělce a umělkyni, kteří pocházejí z různého uměleckého i společenského zázemí, a jejichž tvorba je diametrálně odlišná. Na první pohled by mezi vybranými díly spojitost zřejmě nikdo nehledal, a přece jsou všechna svým způsobem silně minimalistická.

Je pro mě překvapivé, jak vzdálených podob může minimalismus nabývat v různých médiích, ba dokonce i v rámci média jediného. Tak například v oblasti filmového minimalismu vedle sebe stojí hyperrealistická *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* a stylizované a konceptuální *Tango*.

Chantal Akermanová, Zbigniew Rybczyński a Robert Wilson představují jen úzký výběr z řady minimalistů. Mezi další z nich, reprezentující tentokrát médium literární, by patřil Alain Robbe-Grillet, jehož text je výchozím bodem projektu zmíněném v úvodu práce *Zuzana a Klára řeší Žárlivost*. Robbe-Grilletův román *Žárlivost* pojednává o jediné situaci tak, že se autor v příběhu vrací v čase, přeskakuje některé informace, zpochybňuje to, co o situaci již řekl a nutí tak

čtenáře neustále přehodnocovat své představy a vystavuje ho rozhodování o tom, zda má autorovi i nadále věřit. Tímto způsobem je v každém kousku díla přímo zhmotněn autor, který se čtenářem tímto prostřednictvím komunikuje a odhaluje tak nejen svou osobu, ale také literární médium, které mezi troskami rozpadajícího se příběhu stále častěji vystupuje do popředí.

Výčet nástrojů minimalismu v mé práci není ani zdaleka úplný. Každý z nich navíc implikuje řadu nástrojů dalších. Zvolila jsem ty, které přímo vyplynuly ze tří analyzovaných děl a zároveň mi připadaly nejtěžejnější. Základním principem minimalismu je v podstatě omezení, ve snaze dostat maxima tvrzení básníka Roberta Browninga, že: „méně je více“.

Minimalismus pracuje obvykle s jednoduchým a nepříliš rozměrným materiálem a nabízí celou škálu principů, jak s jeho omezeným množstvím zacházet. Mít takové nástroje je na jednu stranu velmi úlevně, ale na druhou trochu nebezpečné. Je totiž snadné dílo mechanickým používáním těchto principů „umrtvit“. Proto by se nikdy neměly stát útočištěm nebo bezpečným polem autora. Domnívám se, že právě proto se u všech zmíněných děl tak silně projevuje velká propracovanost jednotlivých detailů. Těm musí být věnována pozornost takové intenzity, aby se snížila šance, že se opakováním stanou rutinní.

Vedle toho je se strukturou třeba pracovat překvapivě. Ať už tak jako Robert Wilson, který do struktury inscenace vetkne zcela překvapivou scénu, nebo paradoxně jen tím, že se nastavená struktura důsledně dodrží, jak to dělá Akermanová. Toto dodržení reálných časů totiž v jazyce médií jako je film nebo divadlo, uvyklým na zkratku, funguje vlastně jako něco překvapivého. Nicméně i tak Philip Glass uvádí, že: „jeho tajemství spočívá ne v tom, že se motiv opakuje, ale právě v tom, že se nikdy neopakuje.“<sup>138</sup>

V hudbě, již je možno interpretovat s velkou přesností jsou tyto nezbytné rozdíly zakotveny přímo v notovém zápisu. U divadla je dosažení takového principu daleko složitější. Nepřesnost daná živostí média divadla není ten typ

---

<sup>138</sup> OBENHAUS, Mark. Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach). [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

proměnlivosti, který minimalismus vyžaduje. V minimalismu je naopak obsažený určitý požadavek na velkou preciznost. Herec tedy jako by se nejprve měl začít podobat nástroji, který je přesného zopakování schopen. Až potom může docházet k variování, protože až tehdy může proměna vyniknout. Minimalismus tedy, byť se to může zdát nepravděpodobné, vyžaduje velké nároky na hereckou práci. Jako by platilo, že čím minimálnější je akce, tím větší musí být vnitřní napětí.

Minimalismus podobně jako formalismus zviditelňuje formu. Akcentovaný formální princip se v inscenaci objevuje jako nová vrstva, která se může stát nositelem dalšího tématu. Protože divák má obecně tendenci „ovýznamňovat“ to, co v divadle vidí, podaří se mu někdy přiřknout téma i formálnímu principu. Tak je například u Rybczyńského *Tanga* tématem, které přináší formální zpracování, opakování. Podobně u Akermanové jednoduchá forma tří po sobě následujících dnů je nositelkou zásadního motivu stereotypu. V případě *Einsteina na pláži*, jsou jednotlivé fragmenty struktury očividně nespojité a nepravidelné a jen těžko v nich divák hledá logiku. V opeře však princip zároveň nevystupuje tak do popředí, jako třeba ve zmíněném *Tangu*. V *Tangu* principu opakování přisuzujeme roli základního sdělení o nekonečném opakování lidského bytí, ve Wilsonovi je formální princip přítomen, aniž bychom mu potřebovali přiřkládat význam.

A ještě jedna vlastnost minimalismu mi připadá neopomenutelná. Z práce vyplynulo, že minimalismus v hudbě, ve výtvarném umění a někdy i ve filmu je často spojený s „matením smyslů“. Když se ohlížím za svým vývojem posledních tří let, je obnažování procesu vnímání stále přítomno. Dosud spíše na úrovni textu, avšak nyní, v projektu pro divadlo *Alfréd ve dvoře*, mám v plánu zaměřit se více na divákovou zkušenost s vnímání a vystavovat ho v průběhu představení situacím, v nichž ho může reflektovat.

Dalo by se předpokládat, že tím, že jsem si definovala a popsala nástroje, které minimalismus nejčastěji používá, mám nyní výbavu, s jejíž pomocí už mi bude od této chvíle jasné, jakým způsobem mám na svých projektech pracovat. To však neplánuji. Zřejmě by to také brzy přestalo být zajímavé. Ne nadarmo se říká, že umělec, který už svou formu našel, by ji měl rychle opustit, aby se sám nezaklel do jejího mechanického a neinspirovaného používání. Protože jsem se

minimalismem dosud nezabývala (a pokud ano, tak nevědomě), otevřela mi tato práce úplně nové pole, s nímž se v následující době hodlám ještě podrobněji seznámit.

Některé části práce se mi staly můstkem k tendencím, které úzce souvisí také s mou tvorbou. Tak mě například filmový minimalismus přivedl k pomalé kinematografii nebo ke strukturálnímu filmu, jehož námětem je přímo vnímání, a Šklovského ozvláštňení zase k formalismu.

Při analyzování jednotlivých nástrojů minimalismu jsem přišla na to, proč některé z nich používám. Například jsem konečně porozuměla své tendenci ponechávat frontální orientaci jeviště a hlediště, což jsem vždy považovala za svou slabinu a známku neschopnosti vybočit ze stereotypního vnímání divadelního média. Formálnost minimalistických děl mi dala odvalu nebát se různých formálních her a ozvláštňení, před nimiž mám jaksí přirozeně až příliš velký respekt, neboť se a priori obávám, že jeho výsledkem bude jen cosi efektního, nepodloženého zevnitř. „Jít na“ zkoušení inscenace ze strany formálních principů, ale ne zvenku, ale zevnitř těchto principů, je aktuálně směr, který si přeji vyzkoušet ve svém následujícím projektu v divadle Alfréd ve dvoře. Tato práce tedy až překvapivě zapadá do mého divadelního vývoje.



## VI. Zdroje

### 1. Literatura

ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0.

BERGSTROM, J.: *Camera Obscura 2*, 1977. Úryvek z rozhovoru pro *Camera Obscura* z listopadu 1976, s. 120- 121.

BERGSTROM, J: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman. *Camera Obscura 2*, 1977.

BOHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Filmová a televizní fakulta FAMU 2016, s.

CAGE, John. *Silence: přednášky a texty*. Praha: Tranzit, 2010. Navigace. ISBN 978-80-87259-07-8.

*Časopis pro moderní filologii*. Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR. 1991, roč. 73, č. 1. Říčany: SK Press, 1991. ISSN 0008-7386.

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1, s. 32.

NICHOLLS, David. *The Cambridge history of American music*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2004. ISBN 0521545544.

Film a doba: měsíčník pro otázky filmového umění. *Tango fatale Zbigniewa Rybczyńského*. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9

LITTLE, Stephen: *...ismy*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2005. ISBN: 80-7209-751-2.

MARZONA, Daniel: *Minimalismus*: Taschen / Nakladatelství Slovart, 2005. ISBN: 80-7209-670-2.

MUSILOVÁ, Martina: *Fauefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-201-5.

NICHOLLS, David, ed. *The Cambridge history of American music*. Cambridge: Cambridge University Press, c1998. ISBN 0-521-45429-8.

POTTER, Keith. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Rev. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 9780521015011.

SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. Přeložila Jitka KŇOURKOVÁ. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-643-5, s. 240.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič: *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3.

## 2. Internet

ČIHÁK, Martin: *K teorii strukturálního filmu* [online]. Časopis Iluminace 3/1999. 1999. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < [www.mediabaze.cz](http://www.mediabaze.cz) >.

FOREMAN, Richard. *Recenze inscenace Život a doba Sigmunda Freuda*. Village Voice, 1. ledna 1970

GLENNOVÁ, Martina. *Konceptuální umění*. [online]. 2009 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z: <<http://www.artmuseum.cz>>

HASKINS, Rob: *Another Look at Philip Glass: Aspects of Harmony and Formal Design in Early Works and Einstein on the Beach*. Jems: Journal of Experimental Music Studies [online]. [cit. 31. 12. 1999]. Dostupný z <<http://www.users.waitrose.com>>.

KFS FF UK: *Ruští formalisté* [online]. Praha: Univerzita Karlova. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z <<http://www.ff.cuni.cz>>.

NAWÓJ, Ewa: *Zbigniew Rybczyński* [online]. 2017. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl> >.

OBENHAUS, Mark. *Philip Glass Documentary (Einstein on the Beach)*. [online]. 1984 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

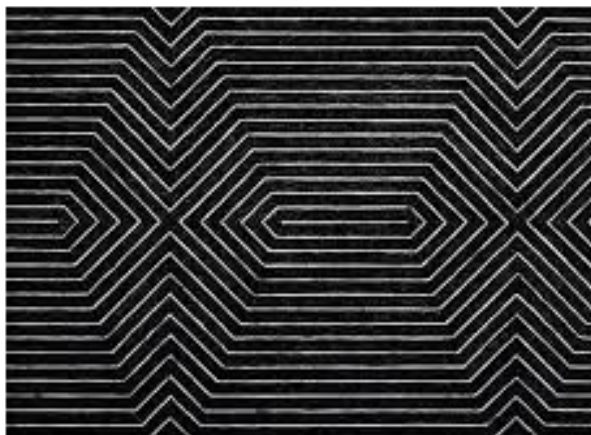
OTTO-BERNSTEIN, Katharina: *Absolute Wilson*. [online]. 2006 [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <https://www.youtube.com> >.

Robert Wilson [online]. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z: <<http://www.robertwilson.com>>

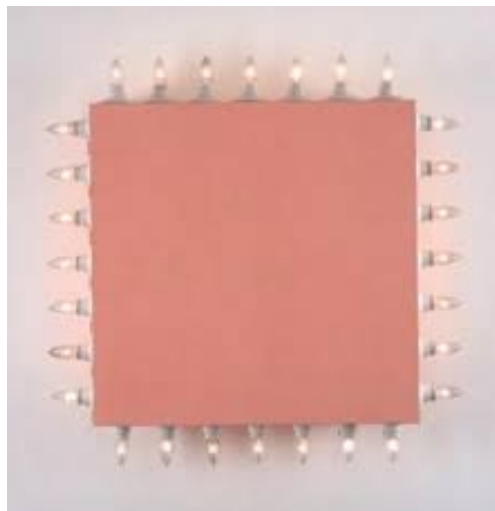
SIENKIEWICZ, Karol: *The Film Form Studio (Workshop of the Film Form)* [online]. 2010. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z < <http://culture.pl> >.

Zbig Vision [online]. [cit. 20. 5. 2017]. Dostupné z: <  
<http://www.zbigvision.com>>

## VII. Obrazová příloha



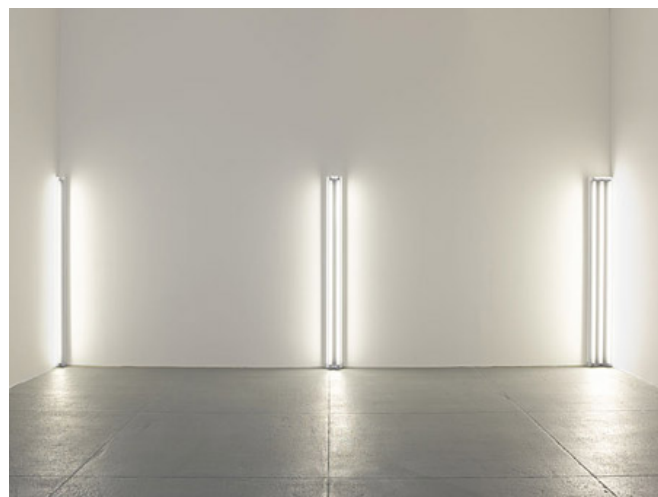
Obr. 1 Frank Stella: *Černé obrazy*



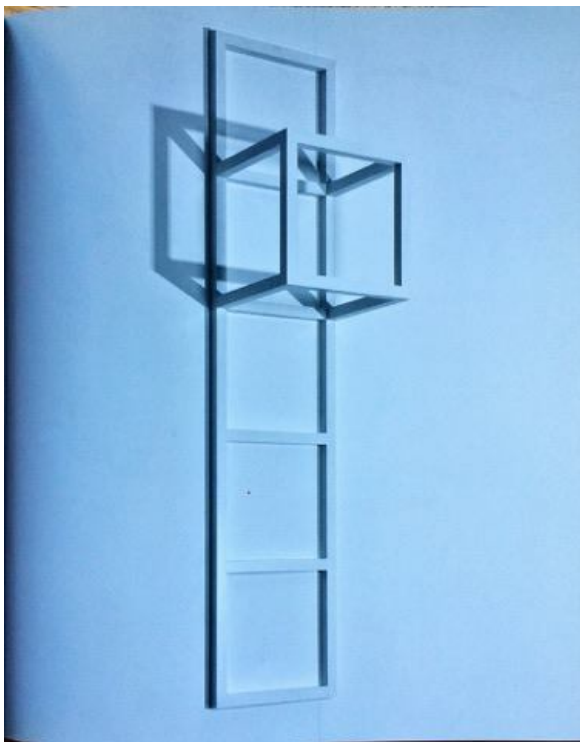
Obr. 3 Dan Flavin: *Ikony*



Obr. 2 Robert Rauschenberg:  
*kombinované malby*



Obr. 4 Dan Flavin: *Jmenovitě tři*



Obr. 5 Sol LeWitt: *Pět modelů s jednou krychlí*



Obr. 6 Carl André: *Řezy*



Obr. 7 Sol LeWitt: *Stůl s roštem a krychlami*



Obr. 8 Robert Morris: *Krabice se zvuky svého zhotovení*



Obr. 9 Chantal Akermanová: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*



Obr. 10 Chantal Akermanová: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*



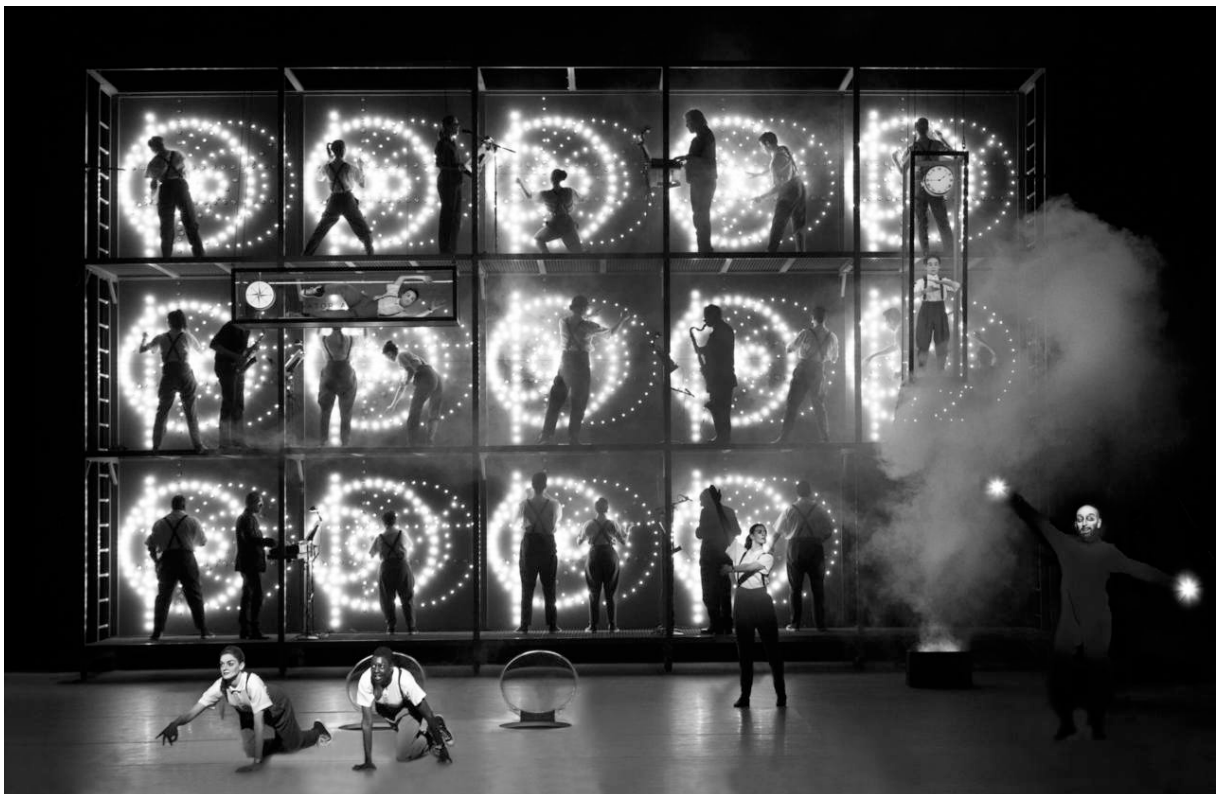
Obr. 11 Rybczyński: *Nová kniha*



Obr. 12 Rybczyński: *Tango*



Obr. 13 Robert Wilson: *Einstein On The Beach*



Obr. 14 Robert Wilson: *Einstein On The Beach*



## **Seznam obrazové přílohy**

Obr. 1 Frank Stella: *Černé obrazy*

Obr. 2 Robert Rauschenberg: *kombinované-malby*

Obr. 3 Dan Flavin: *Ikony*

Obr. 4 Dan Flavin: *Jmenovitě tři*

Obr. 5 Sol LeWitt: *Pět modelů s jednou krychlí*

Obr. 6 Carl André: *Řezy*

Obr. 7 Sol LeWitt: *Stůl s roštem a krychlami*

Obr. 8 Robert Morris: *Krabice se zvuky svého zhotovení*

Obr. 9 Chantal Akermanová: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*

Obr. 10 Chantal Akermanová: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*

Obr. 11 Rybczyński: *Nová kniha*

Obr. 12 Rybczyński: *Tango*

Obr. 13 Robert Wilson: *Einstein On The Beach*

Obr. 14 Robert Wilson: *Einstein On The Beach*