

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

HABILITAČNÍ ŘÍZENÍ

MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Praha, 2019

K habilitačnímu řízení v oboru Dramatická umění předkládám soubor vědeckých prací, které byly určeny recenzovaným periodikům či publikacím. Jednalo-li se o texty primárně určené publikaci v zahraničí, uvádím jejich vydání vždy na konci příslušných studií. Záměrně jsem vybral texty pokrývající širší mediální pole, tedy pole nejen divadelní, ale i rozhlasového, objektového a multimediálního rodu, abych aspoň v jisté míře představil oblasti svého odborného zájmu, který plně souvisí nejen s kritickou reflexí zmíněných uměleckých disciplín, ale i vlastní uměleckou tvorbou a pedagogickou činností. Čestně prohlašuji, že jsem všechny texty vypracoval samostatně.

V Praze 9. srpna 2019

MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Obsah:

Nepodrobené studio / 1

Pionýři retrogardy / 10

Dvojité volání Cthulhu aneb meze fantastiky / 20

Prach obětí / 30

Lukáš Jiříčka: Nepodrobené studio (Hörspiel v Experimentálním studiu Polského rádia)

Rozhlas je jednou z rezonančních desek aktuálního pohybu a rozvoje radikálních forem zvukového umění v jeho nejširším slova smyslu. Je i masmédiem, které sice obvykle nedává progresivní a experimentální tvorbě značnou porci ze svého vysílacího času, přestože v porovnání například s veřejnoprávní televizí tyto mezní podoby umělecké zvukové tvorby profiluje a podporuje, a to v několika různých žánrových podobách, z nichž jednu z nejdůležitějších představuje tzv. *hörspiel*. Ovšem zde hovoříme o rozhlase a jeho uměleckých formách i platformách příliš obecně.

Vývoj rádia jako prostředí pro rozmanité tváře zvukové komunikace obsahuje jak překvapivé a nadměru úspěšné realizace, objevy či vůbec institucionální otřesy, tak i momenty nečekaných propastí, umlčení některých tendencí nebo jejich ignorování či kroky s příděchem překvapivého konzervatismu. Zde však budeme hovořit o Experimentálním studiu Polského rozhlasu (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, SEPR), platformě pro rozvoj nových hudebních, zvukových a dramaturgických projevů, které by nevznikly bez přísné provázanosti s rozvojem technologií či editačních a montážních postupů, metod a nových uměleckých strategií.

I.

Experimentální studio vzniklo v roce 1957 na přímou výzvu tehdejšího ministra kultury a umění a později šéfa Komitétu rozhlasu a televize Włodzimierza Sokorského, který se pravděpodobně, aspoň dle svědectví pamětníků i svých vyjádření, snažil iniciací studia odčinit kroky spojené se svým působením v oblasti kultury v dobách nejtuzšího socrealismu a období represí. Toto gesto, ať už bylo podmíněno a motivováno čímkoliv, se zapsalo nejenom do historie polské avantgardní hudby, ale mělo značný vliv i na rozhlasovou, filmovou a celkově uměleckou tvorbu užívající zvuk takřka po celé Evropě.

Bez vlivu Experimentálního studia a jeho prvního dlouholetého ředitele Józefa Patkowského by se profil polské poválečné hudby nestal jistě tak nekompromisní, a zároveň otevřený světovým impulsům, ale hlavně by se neměla o co opřít všechna pozdější experimentální studia tehdejšího východního bloku, neboť varšavské studio bylo zcela prvním prostorem svého druhu za železnou oponou. Sám Patkowski, ale i další skladatelé či osoby spojené s Experimentálním studiem, plnil i roli přímo prométheovskou tím, že jezdil přednášet, distribuovat nahrávky i poznatky o fungování studia i mimo Polsko. Přinejmenším mu mnoho skladatelů, ale i rozhlasových techniků z Prahy či Bratislavy vděčí za mnohé.

Dodnes je z celého tvůrčího profilu studia, které bylo uzavřeno v roce 2004, zřejmé, nakolik čerpalo a nakolik se inspirovalo spíše vlivem z francouzského prostředí spojeného s konkrétní či seriální hudbou a elektronikou, jíž reprezentuje např. Pierre Schaeffer, Pierre Henry, později Luc Ferrari či Bernard Parmegiani, ale i raná tvorba Karlheinz Stockhausena.

Bezesporu zde byl nosný i vliv tehdejší italské tvorby vznikající ve studiu v Miláně – zde je třeba zmínit tvůrce, jako byli Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio ad. Ačkoliv toto soustředění se Experimentálního studia na tvorbu z oblasti konkrétní hudby, analogové elektroniky či elektroakustiky bylo velmi široké a vzniklo na mnohdy imponujících tři sta skladeb (nepočítáme-li miniatury), na přízněné oblasti radioartu se studio nezaměřovalo s takovou vervou, jak by mohlo. Daleko více zde povstalo služebných počínů v podobě hudby pro animované či science fiction filmy nebo zvukového designu pro rozhlasové hry.

Je to velmi překvapivé, že pouhé dvě desítky kompozic z celé masy jinak obvykle velmi zdařilých děl nikoliv jen v kompozičním, ale i obecně dramaturgickém a také technickém či

editačním smyslu, propojuje dramatickou vrstvu s hudební v podobě, která je nazývána v německém prostředí Hörspiel.

II.

Hörspiel jako oblast radioartového umění, ve smyslu pojmu zastřešujícího, je v této podobě strategií souběžného pěstění dvou disciplín, kterou jsou sice propojeny mnohdy jasným dramaturgickým rozhodnutím, ale nejsou ani jedna druhé sobě nadřazeny. Jak již bylo zmíněno, jedná se o vrstvu dramatickou a čistě zvukovou či hudební, přičemž ona dramatická může být reprezentována kromě hereckého a pěveckého projevu i zvukovými událostmi například dokumentárního typu, projevy, komentáři, zneužitou reálnou reklamou, užitým fragmentem skladby, jingly, terénními nahrávkami z města nebo z přírody, až náhodnými operacemi s materiálem. I sám jazyk se může, jako například u Gerharda Rühma či Hanse G. Helmse stát materiálem, ohebnou tkání pro zvukovou poezii – *sound poetry*, ale i tématem a prostředkem, z něhož lze utkat celou kompozici. Tento zvukový žánr nabízí nehierarchické kompozice založené na demokratických, a nikoliv autoritářských či dominantních principech ve smyslu rovnoprávnosti jednotlivých komponent.

Hörspiel jako žánr, který jako jeden z nemnoha je skutečně vynálezem či objevem vzešlým z rozhlasového prostředí (stejně jako například hitparáda či komentovaný přenos ze sportovního utkání) se etabloval již ve dvacátých letech 20. století a nutno podotknout, že jedny z jeho prvních radikálních příkladů vznikly již dvacet let po samotném začátku tohoto média, jehož vznik se datuje do roku 1907, kdy začalo první veřejné vysílání. Svým způsobem netrvalo dlouho, aby se etablovalo a emancipovalo radioartové umění v podobě jedné z platforem, jíž je Hörspiel. Toto unikátní dehierarchizované propojení dramatické tkáně s rovinou sonickou v tom nejširším slova smyslu v podobě hudby, zvuku, sonoristiky, zvukového designu, hluku, zvukových objektů rozličných kvalit a kategorií, již ve svých prvních projevech nabídlo poměrně radikální spojení hudby s hlasovým projevem, mluveným slovem či zpěvem.

Mnohdy je zde předestřen dialektický střet zvukových objektů různého rodu a kvalit, které jsou i dílem rozličných strategií v zaznamenávání a produkování těchto zvukových světů i ve smyslu rozhodného nakládání s mediální vrstvou ve smyslu i průzkumu a kreativního využití jeho možností. Každý zvuk může mít dramatický potenciál, každý zvuk může mít performativní účín i charakter v celé dramaturgické skladbě díla. Ovšem ani dramatickou tkáň zde od počátku vzniku této disciplíny nepředstavuje pouze zvukové drama jako jistá herecká interpretace textu pod vedením režiséra, tedy tradičnější podoby rozhlasové hry, ale také dialektický a ostrý střet heterogenních performativních událostí.

Nelze tvrdit, že mnohé z formujících kroků, s nimiž se při přípravě zvukově-dramatických kompozic nakládá, jsou přímo ovlivněny či inspirovány divadlem, jeho praxí i komplexní mašinerií. Samozřejmě, že rozhlasová kompozice do značné míry z divadla vždy čerpala, ovšem její nemateriálnost a naprostá absence vizuální složky – nehovoříme-li o vizuální imaginaci, již rozhlas u posluchačů výsostně podněcuje, ale leckdy i irituje (zde nelze nezpomenout na šokující a záměrně matoucí kompozici *War of the Worlds* čili *Válka světů* v provedení Orsona Wellse z roku 1938) – výrazně přehodnotila veškeré užívané prostředky, jejich kombinace, proporce i charakter. Zatímco tradiční hra je s divadlem v mnohém těsně spjata, a to tím, že hudba zde plní sekundární, pouze atmosférickou roli a veškeré zcizovací či „epické“ a dekonstruktivní kroky jsou užity jako decentní ozvláštnění potřeby vyprávět semknutý, sukcesivní příběh v rámci sevřeného tvaru, ale také ve smyslu, že literatura zde panuje. Vládne a určuje sám logický plán průběhu díla a její interpreti se jí obvykle snaží pouze dobře vyjádřit, umocnit svým interpretačním pojetím. Tuto roli, již můžeme považovat za sféry divadla bez scény, v polském rozhlasu obvykle plnila platforma Divadla Polského rozhlasu (Teatr Polskiego Radia), která se však stala i prostředím pro decentnější opusy z oblastí Hörspiel, které vznikaly ve spolupráci s Experimentálním studiem, které dodávalo

hudební materiál jako svého druhu aktualizaci jinak poměrně literaturou ovládnutého prostoru.

III.

Právě rozhlas již ve dvacátých letech podnítil nové prostředky, spoje elementů, napomohl emancipovat a radikalizovat jazyk jako do jisté míry hudební materiál, ale i přímo nástroj. Hlavně nabídl novou a odvážnou platformu pro jiné budování vztahu mluveného jazyka, hudby, hluku. Podnítil mnoho avantgardních literátů pro psaní rozhlasových dramát, která by bylo lze s většími obtížemi inscenovat přímo na divadelních scénách, a tím redefinoval celý performativní a dramatický horizont, osvobodil dramatické pole od příliš rozšířené potřeby ilustrovat život a mezilidské vztahy. Později došlo díky rozvoji techniky k razantně odlišné práci, a to velmi formální nejen před mikrofonom, tedy práci performativní, ale hlavně při následném komponování ve studiu, editační a dramaturgické práci s hotovými a nahranými úryvky.

Toto gesto, které technikou montáže k sobě váže zvukové *ready mades* v podobě *field recordings*, tedy terénních nahrávek či prostých zvukových dokumentů, ukazuje, že performativní akt nemusí být nutně dílem lidského konání, hlasového nebo hudebního projevu, ale že sama příroda, město, stroje či až náhodně zaznamenané situace mají performativní potenciál. A performativní aspekt v tom nejširším možném zvukovém pojetí je zde klíčovou kategorií, která definuje odlišnost *hörspielů* od jiných rozhlasových forem, neboť zde plnohodnotně „performují“, tedy konají a činí, všechny obsažené prvky.

První kompozice, která vznikla touto metodou montáže různých charakteristických zvuků pro určité činnosti, prostředí a situace, je *Víkend (Wochende)* německého avantgardního filmového režiséra Waltera Ruttmanna z roku 1930, v níž se střetávají zvuky každodennosti v rytmicky impozantní kompozici z rodu první industriální, ale i konkrétní hudby.

V podobných oblastech ve třicátých letech také operovali sovětští filmaři a mistři montáže Dziga Vertov a Sergej Ejzenštejn, kteří navíc zkoumali oddělení vizuální a zvukové složky svých filmů, pro něž vytvářeli svébytné hudební koláže.

Těžištěm kompoziční práce tvůrců této zvukové disciplíny se tak stává jejich dramaturgický princip, tedy intence tvůrce, jeho přístup v konstelaci, proporcích a tvarování elementů (text, hlas, zpěv, zvuk, hudba, hluk, žánry) nejen při samotné postprodukci a editaci, ale už i jako prvotní rámec, koncept. Princip, jímž se rozhlasové počiny primárně od třicátých, ale ještě značněji od šedesátých let, řídily, byla k muzikalizace těchto kompozic a her, muzikalizace ve smyslu podřízení materiálu hudebnímu a rytmickému skladebnému rámci, tak jak ji ve své knize *Postdramatické divadlo* definuje německý teatrolog Hans-Thies Lehmann (Bratislava, Divadelný ústav 2007).

Společně s Lehmannem lze zároveň hovořit i o novém pojetí jazyka, které samozřejmě již od počátku 20. století prochází neustálými zvraty, ať už na poli čisté destrukce smyslu, ale také o zásadní zvrat v chápání samotné podstaty dramatu jako formy a žánru. Nástroje, které jiný přístup k dramatu umožnily, jsou praktiky rozrušující samu slovní tkáň, ale i narativní linku, jež přinesl dadaismus, přes rozvoj těchto technik do náhodně zřetězených slovních skulptur, jak je například tvořil básník, prozaik, herec a guru nezávislé literární, hudební, výtvarné i například filmové scény William S. Burroughs společně s básníkem a malířem Brionem Gysinem od padesátých let metodou zvanou *cut-up*. Jejich koláže – nejprve poetické a až později zvukové – operují s principy nového pojetí montáže, která upřednostňuje náhodnou volbu nastříhaných textů z novin či zvukových nahrávek před racionální a motivicky a logicky vystavěnou kompozicí. Tato operace s náhodným střetem mnohdy i libovolně zvoleného materiálu ovšem nebyla objevem těchto dvou poetů jako spíše radikalizací postupů, které do chodu uvedl Tristan Tzara s André Bretonem. Gesto dávání prostoru náhodě

osvobodilo tvůrce od vlastní intence, od svébytného a originálního jazyka vzešlého z kontrolovaného autorského gesta.

IV.

Díky spontánní metodě montáže se otevírá šance budovat jazykové a hudební kompozice jako zvukový *cadavre exquis*, surreální tělo, slepenec disparátních objektů, úlomků, kontextů a stylistik do nejednoznačného, a přesto bytostně napínavého tvaru. Podobně jako Gysin s Burroughsem se podobnou mírou neurčenosti a náhody zabýval ve svém díle i výtvarník a autor několika hudebních kompozic Marcel Duchamp nebo skladatel s mnoha přesahy k dalším disciplínám John Cage. V dílech těchto tvůrců, kteří hluboce ovlivnili aleatorickou hudbu či svět volné improvizace, je prakticky zrušena logická či motivická a sukcesivní vazba mezi jednotlivými skladebnými prvky. Ruší se stavba chronologie, logika časové posloupnosti a rozvoje díla. Naopak v simultánních či následujících hudebních situacích či zvukových objektech a dramatické náplni dochází k vyostřené tenzi, která nelitostně destruuje dramaturgické pojetí času a příběhu. Tito tvůrci a jejich následovníci, mezi něž lze přiřadit i tvůrce zvukově-dramatických koláží formátu Heinerja Goebbelse nebo Ferdinanda Kriweta, kteří však pracují na poli pečlivě vystavěných a dlouho opracovávaných děl, budují velmi nejednotlivý zvukový a časový prostor, v nichž performují každý element, ať už se jedná o mluvené slovo, zpěv, hlas, zvuk, hudbu či hluk. Tento směr do určité míry reprezentují skladatelé jako Eugeniusz Rudnik, Krzysztof Penderecki, Tadeusz Wielecki či Elżbieta Sikorová a Lidia Zielińska se skladbou *Polské tance* (*Tańce polskie*, 1986) nebo Krzysztof Knittel s rozsáhlou skladbou *Glückspavillon pro Kasiu* (*Glückspavillon dla Kasi*, 1978). Jejich práce, bez ohledu na fakt, že často pracovali s mistry a inženýry zvuku, vyžadovala nejenom jisté konceptuální a kompoziční dovednosti, ale také režijní zásahy.

Jak poznamenává německý rozhlasový teoretik, ale i tvůrce Andreas Hagelūken: „*Hörspiel tak již není chápán pouze jako hra s čistě pojmově uchopitelným světem využívající sémantického významu slov, nýbrž také jako zvukový fenomén, v němž mohou být uspořádány rozmanité výrazové formy z hlediska jejich zvukových vlastností. [...] Při realizaci písemně zachyceného textu v jiném, rozhlasovém médiu hraje vedle obsahové interpretace podstatnou roli také důraz, zvuk, rytmus, rychlost a melodie řeči či hlasový charakter. Tyto kvality se v rozhlasové kompozici mohou stát samostatnými nositeli materiálu, který tak vymaňují z jeho ‚pouhého‘ slovního významu. Na rovině časového uspořádání jazyka zde lze rovněž docílit změny, která literární předloze, původně přísně vázané na kontinuální časovou posloupnost (čtení je sousledné), poskytuje možnost současně promluvy, která je jinak vlastní spíše hudbě.*“ (*Souvislosti* 1/2009, s. 161 a 163)

Objev magnetické pásky a jeho masivního užití v rozhlase po druhé světové válce nabídl kromě různých možností tvorby koláží a strukturálních metod montáží a snazšího řetězení horizontálních částí kompozice také vertikální vrstvení několika různých stop. Zde se tedy prohloubily celkové kompoziční možnosti ve smyslu práce se simultaneitou událostí, sedimentováním různých stop, novátorského nakládání s možnostmi dynamiky a proporcí synchronizovaných elementů. Dalším prvkem, který nadmíru proměnil celou sféru zvukového umění, ale i samotných přístupů k záznamu zvuku a jeho distribuce, je objev a počátek užívání stereofonie. Tento zlomový technický objev, který zafungoval jako rozbuška pro mnohem větší kompoziční, režijní, dramaturgické a editační kroky, měl samozřejmě i ohromný vliv na svět elektronické, elektroakustické, zvukově-dramatické, ale například i čistě vokální a recitační práce ve studiu. Je patrné, nakolik stereofonie, která byla přelomovým technologickým objevem, měla od poloviny šedesátých let nečekaný dopad na dramaturgii rozhlasových děl, ale také celou hudební kulturu, možnosti nahrávání a strategické nakládání s často nesymetrickou distribucí zvuku do dvou a potažmo i více kanálů.

V.

Experimentální studio Polského rozhlasu bylo jedním z těch několika progresivních studií, které pomáhaly různé žánry i formy radikalizovat, ukazovat nové technické i technologické kroky při práci se zvukem a jeho zpracováním. Tato praxe se samozřejmě týkala i hörspielu, který však byl v porovnání s elektronickou a elektroakustickou tvorbou minoritnějším útvarem, porovnáme-li produkci tohoto studia se stanicemi WDR, SDR nebo Bayern 2 či Radio France. Ovšem několik děl z pomezí hudebního a performativního tvaru lze tak či onak považovat za velmi progresivní mílové kameny této formy.

Aktivní rozvoj stereofonie jako skutečně nového principu otevřelo možnosti stvoření komplexnějšího zvukového univerza, které je doslova pro obě uši. Díky tomu můžeme na jedné straně hovořit o extenzi dramaturgických možností i ve smyslu práce se zvukovou iluzí, na straně druhé o zcela novém přístupu k simultaneitě prvků a jejich vztahu, komplexnějšímu propojení nebo rozpojení zvuku, hudby a mluvy nebo zpěvu.

Toto propojení ukázala jako nezvykle mocné skladatelka Elżbieta Sikorová v skladbě *Pustá země podle T. S. Eliota (The Waste Land after T. S. Eliot, 1979)*. Na ploše téměř 25 minut vybudovala velmi proměnlivý zvukový organismus, v němž se proplétá polština s angličtinou, střídá se několik aktérů, na počátku se objevuje i rozvázný mužský průvodce, ale performují zde i reálné zvuky – jekot kol rychle projíždějícího auta, zvuky z restaurace, cinkání hrnčků, motocykly. Stylizovaný herecký projev střídají velmi přirozené promluvy a dialogy, šepot, úlomky slov, oba jazyky se vrství a překrývají, leckdy Sikora projevy defragmentuje či cyklí jako zvolání „*Marie, trzymaj się*“ nebo „*Good night*“. Jazzovou hudbu střídají africké rytmy, decentní elektroakustika se prolíná se zpomaleným a harmonickým zpěvem, zazní i agresivní úder do klavíru nebo velmi salónní klavírní hudba. Do jisté míry lze tento opus považovat za svého druhu zvukový palimpsest – jednotlivé fragmenty se jakoby neukazují cele či je nenápadně zastírají fragmenty jiné. Sikorová zde vybudovala velmi proměnlivou krajinu, v níž doslova každý moment má jasný dramatický účín, ovšem toto dílo nemá své centrum, tedy dramaturgický vrchol, ale spíše rizomatickou stavbu, v níž těžko určit, nakolik se vůbec celek váže k textu T. S. Eliota. Jedná se spíše o vybudování pusté země s izolovanými hlasy a opuštěnými zvuky, snovou krajinu, z níž se vynořují jednotlivé zvukové a hlasové objekty. Je to spíše reflexe Eliotova způsobu psaní plného citátů a odkazů, díla se složitou a hermetickou architekturou na zvukové úrovni, v níž Sikorová ukázala, že být skladatelkou znamená nejen komponovat na papíře, ale také lepit zlomky reálného světa s herectvím a artificiální hudbou s obrovským citem pro balanc či vrstvení jednotlivých prvků.

VI.

Magnetofonová páska i mnohem pozdější principy digitální editace s možnostmi střihu, manipulace, preparace, destrukce, ale i vrstvení a kombinování různých stop daly nové možnosti vzniku jiných hudebních forem, ale také poskytly nečekané možnosti práce s literaturou a mluveným slovem. Hlavně však osvobodily literaturu od potřeby popisnosti, jednoduše narace, koherence. Samo médium radikalizovalo přístup básníků, dramatiků či prozaiků k práci, umožnilo jim nahrání tvar proměnit druhým médiem, médiem zvukovým, nemateriálním. Tento otřes nastal hlavně v šedesátých letech díky básníkům, kteří svoji zkušenost s poezií, ale třeba i performance zúročili v rozhlasovém médiu. Hovoříme zde o tvůrcích jako byl například Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Friederike Mayröckerová, Ladislav Novák, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Henri Chopin, Franz Mon, Helmut Heissenbüttel, ale náleží sem i poťouchlý skladatel Mauricio Kagel či polský básník Miron Białoszewski, který ve spolupráci se skladatelem s Bohdanem Mazurkem vytvořil v Experimentálním studiu kompozici *Pani Kochová (Pani Koch, 1987)*. Přestože někteří z těchto básníků neovládali dostatečně či vůbec studiovou techniku, zprostředkoval jim ji rozhlas i s realizátory a

zvukovými režiséry, nabídli nový přístup k literatuře samotné i redefinici rozhlasového dramatického vysílání v podobě žánru poslechové hry.

Ačkoliv Miron Białoszewski v domácích podmínkách dokázal realizovat mnoho fascinujících kompozic, jejichž kořenem byly poetické či divadelní performance, velmi sonické recitace poezie či téměř dadaistické kabarety, v nichž také demaskoval či nabourával jisté ustálené podoby interpretace či čtení polské literární klasiky, zde byl autorem libreta, které bylo realizované až po jeho smrti v roce 1987 díky skladateli Mazurkovi, Jerzemu Jeżewskému a režiséru Marku Kuleszovi. Tato rozhlasová dramatická skladba by mohla být, vznikla-li na popud básníka a dramatika, koherentním dílem s jasným dramatickým obloukem, ovšem sám Białoszewski v ní uplatnil jak specifický humor, tak i nedogmatický pohled na to, co vše může tvořit dramatickou texturu díla. Viditelně se zde dá hovořit o muzikalizaci literatury, rytmizaci poetického textu, rezignaci na koherentní narativ.

Skladba začíná úderem a dramatickým hudebním nástupem, později slyšíme houkat sanitku, chůzi a hlasy kdesi na chodbách, znepokojující elektronický zvuk. Později, po této sérii velmi logicky zřetězených zvuků slyšíme hlas lékaře v podání herce Zbigniewa Zapasiewiczze, mechanicky odříkávajícího: tlak, teplota, dieta, stolice, váha těla a další. Navrací se neurotizující elektronický rytmus, ženský hlas paní Kochové v podání Ryszardy Haninové, který bzučí jak moucha a zjevně vykazuje znaky šílenství. Zde se celý jasně čitelný příběh o příjezdu a příjmu nové pacientky začíná místy propadat do spíše hudební skladby složené z reálných, konkrétních zvuků, úloмок hlasů obou protagonistů, až básnických vzorců nebo různých forem hlasové exprese. Možná, že Białoszewski nabídl ve skladbě *Křížová výprava* (*Wyprawa krzyżowa*, 1956) osobitou podobu zábavného spontánního divadla pro ucho v podobě rozhlasové scény. Svým pojetím hereckého *voice-bandu*, ale i jistou zvukovou ilustrací děje, prudkými změnami tempa a hlavně zacílením na zvukovou stránku slova, jeho hudební potenciál, přiblížil tvorbě předválečného hudebníka, režiséra, publicisty Emila Františka Buriana, který byl tvůrcem jedinečného *voice-bandu*, tedy hereckého tělesa určeného k performativnímu a primárně zvukovému ztvárnění poezie. Vidíme zde příklon k dědictví zvukové poezie dadaistů i futuristů, ale s daleko subtilnějším a hravějším charakterem.

Přestože v roce 1956 operoval primitivnější studiovou technikou, než která existovala na počátku osmdesátých let. Ovšem to v domácích podmínkách vytvořil titánské dílo *Osmędeusze*, které však je kutilské a domácí skromné. Představuje osobitou nahrávku domácího divadla s rytmickými údery, které následují zpěv a recitaci ironické dekonstrukce Mickiewiczových *Dziadů* s komickými komentáři samotného básníka – recitátora a performeru i zpěváka v jednom.

Literárnější podobě rozhlasové tvorby se také přiblížil skladatel, jeden z prvních představitelů minimalismu ve východním bloku a bezesporu jeden z nejtalentovanějších tvůrců nejen své generace Tomasz Sikorski ve skladbě *Diario '87* (1987). Přestože se z dnešního úhlu pohledu může zdát, že jde o méně radikální práci, sám zredukovaný ráz hudby do úderů zvonů a několika propletených dronů nabízí poměrně neobvyklou ambientní hudbu na kratší ploše sedmi a půl minuty. Sikorski poetický a meditativní text o exotických místech a jevech od Jorgeho Luise Borgese prolнул s pomalu se rozvíjejícím se dronem, a to aniž by se obě složky provazovaly v rytmickém či melodickém smyslu. Spíše než vztah k snahám autorů kolem Experimentálního studia se tu nabízí vazba na americké poválečné skladatele Alvina Luciera nebo Roberta Ashleyho, kteří také ohledávali možnosti pomalu se proměňujícího a relativně prostého materiálu s hypnoticky znějícím slovním projevem. Sikorského vypravěč recituje Borgesův text se značnou dávkou pomalosti a hrouží se do hlubin pomalého, meditativního projevu, který však lze těžko oddělit od stavu těžké letargie či deprese. Sikorski v této radioartové skladbě nastínil možnosti rozpojení narativní, mluvené vrstvy s vrstvou ryze hudební. Přestože jsou tyto dvě složky postdramaticky rozděleny a sám projev herce jakékoliv

konkrétní situaci spíše uhýbá svým pohroužením se do bezčasí, v ambientním tempu se komplementárně doplňují.

VII.

Paleta přístupů k dramatictější podobě radioartu byla i přes nevelký počet kompozic tohoto žánru velice široká. To dokazuje i progresivní rozhlasová opera *Monodram* Bogusława Schaffera z roku 1968 s imponujícími kreacemi dvojice hereček a vkladem Bohdana Mazurka anebo *Bílá noc* (*Biała noc*, 1966) francouzského autora Françoise-Bernarda Mâche s expresivním, artaudovským projevem herce, doprovázeným poryvy neurotické elektronické textury pravděpodobně manipulovaných varhan. Ani Mâche se spolupráci s invenčním Mazurkem nevyhnul, ovšem z dnešní perspektivy je těžké roli těchto více než fundovaných spolupracovníků – kteří se jinak emancipovali do role originálních skladatelů – plně analyzovat. Další strategie dramaturgické práce a kompozičně režijního gesta přinášejí všechna tato díla. Nutno ale dodat, že žádná z kompozic vzniklých v Experimentálním studiu neopakuje již užitá či objevená postupy, a v tomto smyslu zcela naplňují experimentální charakter studia. Je smutným faktem, že realizací na poli zvukově-dramatické kompozice bylo ve vztahu k elektronické či elektroakustické hudbě málo. Samozřejmě že dramatika byla pěstována v Divadle Polského rozhlasu, tedy v rozhlasové dramatické platformě, a tak se tvůrci Experimentálního studia soustředili spíše na redefinici moderní hudby. Svůj vliv měl jistě i kontakt spíše s hudební než přímo performativní uměleckou oblastí, a tak většinu svých kompozičních inovací podnikali na již zmíněném poli.

Zatímco se Pendereckého *Brigáda smrti* (*Brygada Śmierci*) z roku 1964 těšila značné slávě a v polském prostředí byla i inspirativní, zdá se z dnešní perspektivy méně zdařilým počinem, přinejmenším ve své dramaturgické koncepci, která na poli radiofonické skladby není až tak překvapivá či inovativní ve srovnání i s tehdejší zahraniční produkcí. Není divu, že ji sám skladatel na dlouhá léta vyřadil ze svého katalogu. Slyšíme zde sice pro tvorbu Pendereckého z šedesátých let charakteristickou instrumentaci smyčců a agresivní zvuk orchestru, ale celou skladbu otvírá, ale i téměř uzavírá reálný zvuk tlukotu srdce, který se neuroticky navrácí. To jsou však poměrně skromné ozvláštňující sekvence, jelikož je celé dílo postaveno na mluveném slovu jen lehce doprovázeném elektronickou hudbou či různými efekty jako jsou echa nebo jemná deformace a navrstvení. Celá struktura je však relativně prostá – interpretace herce Tadeusza Łomnického dokumentárního, vzpomínkového textu jednoho mladého Žida na válku, mašinerii smrti ve vyhlazovacím táboru, apely a německé výhrůžky se drží koherentní narativní linky a je jen řetězovitě přerušována buď hudbou nebo šepoty či pasážemi v němčině s výrazným polským akcentem samotného Łomnického. Celá skladba se řídí spíše horizontálním řazením různých nahrávek. Vrstvení stop je zde poměrně střídmé a ani koncepce střihu není příliš překvapivá. Od tradiční rozhlasové tvorby, jež upřednostňuje pouhou ilustraci či umocnění mluveného slova zvukem se samozřejmě Pendereckého dílo liší, ale daleko vyostřenější díla, obzvláště na poli velmi provokativních, politicky kritických, epických koláží, přinesl Rudnik – autor důležitých děl jako např. *Lekce II* (*Lekcja II*, 1964), *Elegie pro oběti války* (*Elegia ofiarom wojny*, 1982), *Gilotina DG* (*Gilotyna DG*, 1989), *Ptáci a lidé* (*Ptacy i ludzie*, 1992).

VIII.

Oproti Pendereckého skladbě *Brygada Śmierci*, jež by však bez spolupráce s Rudnikiem nevznikla, patří *Lekcja II* bezesporu k jedněm z průkopnických realizací na poli radioartu. Nejenže předznamenává skladbu Ernsta Jandla *Pětkrát člověk muž* (*Fünf Mann Menschen*, 1968), neboť se vztahuje k příbuzným tématům moci, indoktrinace, systému výchovy, ale také používá příbuzné strategie při řazení zdánlivě disparátních nahrávek do neúprosných

koláží. Zatímco Jandl se ve své primárně kritické skladbě zabývá problematikou mužského světa, ale ještě více světa postupného podvolování dítěte systému, Rudnik nabízí strukturu, která se neřídí chronologickým principem postupného dozrávání dítěte, které se mění v muže a vojáka učeného a nuceného zabíjet, ale vytvořil daleko nejednoznačnější tvar. V ostrých střizích zde slyšíme sice střilení, odpočítávání startu letadla či kosmické lodi, ale také dětské říkánky, boj teenagerů na chodbě, deklamaci vojáků, recitaci básní či latiny ve škole, vysílání v němčině, projevy Hitlera a hajlování, drezuru žáků učitelkou, dětský smích, synagogální zpěv, mužský řev, zpívání *Gaudeamus igitur*. Jednotlivé projevy světa zde do sebe narážejí, jejich vztahy nejsou objasněny, dokonce vypadají jako dílo náhodné volby nahrávek, které se pouze někdy vrství, neboť se spíše jako v pikareskním románu řadí za sebou jak perly na náhrdelníku. Rudnik se zde řídí podobnou kompoziční logikou jako Brecht v knize *Slabikář války (Kriegsfibel, 1955)*, Vertov ve svých filmech, Ruttman ve svém *Wochende* či Vítězslav Nezval ve svém vizionářském libretu *Mobilizace* z roku z roku 1926. Jedná se o radikální koláž, kde se střetávají „dokumenty“ různého rodu a proplétají se s hudebními úlomkami. U Jandla sledujeme jistou logiku v příběhu dospívání dítěte, zde se naopak vstupuje přímo do středu světa, v němž se setkávají různé historické, mediální, ale i performativní projevy a kontexty. Eugeniusz Rudnik ukazuje svět bez středu, bez čitelné stavby, svět, v němž sousedí záznamy traumat s aktuálním dobýváním kosmu či dětskou hrou. Tento svět se neřídí zřetelnou hierarchií, ale spíše umožňuje sousedit projevům bez jasné vazby anebo důvodu. Dialektický střet těchto jevů a souvislostí je zřejmý, klíč k němu však Rudnik ponechává na straně příjemců. Posлуhač zde musí participovat na ozřejmění těchto vazeb asi jako divák postdramatického divadla.

I další zmíněné skladby, zvláště *Ptacy i ludzie*, představují Rudnikův osobitý humor, potřebu zastírat zřetelnost a racionalitu určité dramaturgické stavby díla. Jako skladatel pracuje s výrazným šokem, neboť k sobě řadí obvykle málo související úryvky světa – zde například elektronickou stopu, hudbu jiných skladatelů, šlágr ze šedesátých let, hluk, zpěv ptáků, ale i záznamy debaty nad chystanou dřívější skladbou prokládané zvukem stříhačských nůžek na magnetofonový pás, znělkou Olympijských her z roku 1972 a expresivními zvukomalebným projevem. Jedná se vlastně o harlekýnský slepenec velmi nespojitých nahrávek od dokumentárních, přes čistě hudební, až po terénní nahrávky zpěvu ptáků či populární písně. Rudnik naplňuje sice titul kompozice lidskou i ptačí zvukovou materií, ale vazba mezi tolika odlišnými úlomkami reality a uměleckých děl z Rudnikova osobního archivu je zde zastřena. Je to průřez jeho tvorbou či prací jeho spolupracovníků, ale i zdrojových nahrávek pro různé účely, dílo biografické a ve své nejednoznačnosti iritující.

Rudnikova díla, jež by k *hörspieli* mohla být směle zařazena – *Elegia ofiarom wojny a Gilotyna GD* – jsou mnohem koherentnější zvukově, ale významově opět nejednoznačná. Elegie proplétá elektronickou stopu s deformovanou akustickou hudbou či ruchy s dokumentárními záznamy z kostelů, mší či slavného projevu Jana Pavla II v ambientně elektroakustickém hávu bez výraznější rytmické pulzace. Rudnik jako mnohdy bytostně politický skladatel nereflaktoval pouze druhou světovou válku ve spolupráci s Pendereckým, ale i stav Polska po událostech v roce 1981. Elegie obětím války však svůj denotát neurčuje. O oběti které války se jedná, není jasné. Díky užitému hlasu papeže i záznamů mší se můžeme domýšlet, že reflektoval spíše aktuální situace Polska za výjimečného stavu, ovšem klíč ke skladbě je opět skryt, tak jako v díle *Gilotyna GD*. V něm se Rudnik dotkl reflexe dvou set let od Francouzské revoluce i jejího „demokratického“ popravčího nástroje tak, že z revolučních francouzských zpěvů vyabstrahoval buď opakující se rytmické hypnotické figury, které předznamenávají nastupující vlnu hudby na pomezí dubu a techna, anebo dekonstruuje a destruuje vokální projevy do nových rytmických skulptur a vzorců. Ačkoliv se zde vztahuje k dávné revoluci, je dost možné, tak jako v případě radioartové koláže

německého tvůrce Georga Katzera s názvem *Můj 1789* (*Mein 1789*, 1989), že se jedná i o komentář k revolučním proměnám a napětí ve společnosti východního bloku v roce 1989.

Radioart neboli *ars acustica* je oblastí, která v rozhlasovém médiu již od svých počátků generoval formy, které byly k samotnému charakteru média jakožto jednostranného aparátu kritické, neboť někteří tvůrci jako Bertolt Brecht nebo Hans Magnus Enzensberger poukazovali na pasivitu posluchačů u přijímačů. Ačkoliv volali již ve dvacátých letech po změně samotného charakteru jednosměrně komunikujícího média, což se samozřejmě nesetkalo s technologickou odezvou, vygenerovali aspoň mnoho rozmanitých strategií, které kriticky operují na poli *ars acustica* nebo zvukově-performativních děl, která neustále revidují zaběhlé postupy, rozehrávají komplexní hru s možnostmi posluchačovy percepce, rozvíjejí principy epického divadla v čistě akustickém prostředí, skrze technologické možnosti ukazují, jak lze kompozičně nakládat s lidským hlasem, textem či veškerými zvuky, které v rámci díla mají jasný dramaturgický a akční účín.

Tento bytostně angažující postoj tvůrců, který se zaměřuje na budování komplexních či esteticky radikálních tvarů, podněcuje posluchačovu imaginaci, nutí jej zaujmout postoj k poslouchání obvykle velmi heterogenních děl plných tenzí, dialektických napětí mezi nespojitými a motivicky málo osvětlenými zvukovými událostmi, a ukazuje možnosti samotného estetického, kompozičního i politického charakteru rozhlasu jako mediálního aparátu. Také umělci spojení s Experimentálním studiem Polského rozhlasu tyto radikální tendence rozvíjeli i v prostředí a období, které kupodivu podobné počiny i mezinárodní vazby umožňovalo. Mnohé ze zmíněných *hörspielů*, které vznikly v Experimentálním studiu, patřily svojí kvalitou mezi evropskou špičku, ačkoliv jejich možnost dosahu i odezvy byla výrazně limitovaná.

Publikováno: David Crowley (editor): *Ultra Sounds (The Sonic Art of Polish Experimental Studio)*, Published by ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe, Adam Mickiewicz Institute and Muzeum Sztuki, Łódź, s. 270-283, 2019. (překlad do angličtiny Ian Mikyska) ISBN 978-3-86828-921-3

Publikováno: *Souvislosti 1/2018*, ročník XXIX, Sdružení pro Souvislosti, Praha, 2018, s. 32-44. ISSN 0862-6928

Lukáš Jiříčka: Pionýři retrogardy

Soubor Handa Gote a jeho cesta tam a zase zpátky

Handa Gote /Research and Development/ je divadelní soubor, který si lze představit jako silně expanzivní organismus, jemuž samotné mantinely performativního světa nestačí, a proto se neustále dotýká dalších plošin uměleckého výrazu, médií a mimodivadelních žánrů, stylů či jazyků. Přesto jej však lze převážně ukotvit v dimenzi umění divadelního či širěji řečeno – performativního. Další projevy, ony expanze či extenze personálně proměnlivé skupiny, není nutné považovat za pouhé ozvláštnění či doplňky inscenací, ale seriózní průzkum témat, stylistik či poetik v jiném mediálním prostředí.

Soubor Handa Gote je známý nejen díky svým inscenacím (např. *Rain Dance*, 2009; *Metal Music*, 2010; *Mission*, 2013; *Mutus Liber*, 2015; *Eleusis*, 2016), ale i těmto operacím na několika polích, z nichž jednotlivé výboje ovlivňují procesy v druhých oblastech, ačkoliv řadě z nich může divák čelit s jistou bezradností, neboť se vymykají klasickému univerzu teatrality. Zde je třeba zmínit sérii sociálních intervencí v městském prostoru s názvem *Urban Camping* v podobě bezdomoveckých dýchánek spojených s kvazirituálními akcemi například v podobě vzývání peněz, výroby předmětů – to znamená například zbraní z odpadků, střepů z pивních pивních lahví, sladké zahálky spojené s punkovým pouličním muzicírováním nebo koncentrovanou nákloností k démonu alkoholu s pohoštěním kolemjdoucích. *Urban Camping* je zde průběžnou akcí, vlastně i participativním divadelním tvarem. V tomto momentu však jistě není primární intence Handa Gote plynout s proudem nyní populárních forem, ale spíše podvrtná reakce na výzvu, aby soubor v rámci Pražského Quadriennale vytvořil participativní projekt v městském prostředí. Již několik modifikovaných provedení *Urban Campingu* testovalo hranici legitimacy podobného somráckého a bezdomoveckého přebývání ve veřejném prostoru.

Další podstatné aktivity probíhají na poli výtvarného umění v podobě instalací i regulérních výstav. Sem náleží kreativní recyklace a přeznačení zaprášených, vyhozených či pozapomenutých objektů a hudby. Zde je klíčové personální i morfologické prolnutí Handa Gote s psychedelickou kapelou B4, ale i divadelním souborem *Warrior Ideal*, další hudební počiny Tomáše Procházky alias *Federsela* či velmi dřevní a až neotesaně půvabné sólové album Roberta Smolíka *Expériences Musicales*. Jistými dalšími výhonky jsou i rozhlasové projekty či dokumenty Tomáše Procházky anebo loutkové inscenace pro děti Procházky a Smolíka, které jsou v mnoha ohledech morfologicky příbuzné s tvorbou jejich mateřského souboru. Zkušenost s nimi se například projevuje ve zvukovém plánu inscenací, kdy například v inscenaci *Mission* na motivy knihy Williama S. Burroughse *Ohyzdný duch* bylo lze části tohoto díla vnímat jako svého druhu performativní rozhlasovou kompozici, v níž zvuková složka převládala nad tou spektakulární, akční.

Platformem, na nichž soubor rozvíjí svůj jazyk, je více, byť některé – například koncertní cyklus *Wakushoppu* v rámci něhož Tomáš Procházka společně s Petrem Ferencem dramaturgicky ošetřuje otevřenou a pravidelnou koncertní řadu, jež dává prostor skupinám, novým sestavám či sólovým vystoupením buď z oblastí volné hudební improvizace, free jazzu, elektroniky, *freak outu* nebo *noise*. Další zmíněnou aktivitou jsou zde rozhlasové projekty – ty se k samotné tvorbě primárně performativního souboru vztahují poměrně volně, ačkoliv i v jeho rámci je dáván prostor spřízněným světům a tvůrcům. Rozhodně lze však veškeré tyto pohyby na jiných platformách vnímat jako tu kratší, tu delší pohyblivé a v různé rychlosti rozkomíhané či různou mocností k hlavnímu pni přirostlé odnože estetického, kulturně antropologického a strukturálního zaměření českého souboru. Sem patří i klíčové sepětí s pražským divadlem *Alfred ve dvoře*, avšak i to není pro některé projekty svým

prostorovým charakterem vhodné, a tak jsou hrány v jiných divadlech – Alta nebo Venuše ve Švehlovce.

Pět kmenových tvůrců upřednostňujících principy kolektivní tvorby se rozhodlo narušit vytyčená pole jednotlivých divadelních profesí a funkcí tím, že odmítá klasickou divadelní strukturu a hierarchii práce, v jejímž čele stojí režisér a pod ním se nacházejí scénografové, hudebníci, dramaturgové a herci, tanečníci či performeré. Skupina Handa Gote v tomto smyslu generuje kompaktní a přeci velmi polymorfní divadelní strukturu, v níž se klíčová pětice Tomáš Procházka, Robert Smolík, Veronika Švábová, Jan Dörner a Jakub Hybler stává jak autorem s řadou stálých či jednorázových spolupracovníků, tedy výtvarníku, programátorů, hudebníků, tanečníků, experimentálních filmařů – Jonášem Svatošem, Leošem Kropáčkem, Pavlem Kopřivou, Pasi Mäkelä, Michalem Cábem, Martinem Ježkem nebo dechovou hudbou s názvem Filharmonická společnost Konečný cíl Drancy či trvalou spoluprací skupinou B4, jež je s historií Handa Gote nejen personálně, ale i morfologicky srostlá a ve své zálibě v analogových technologiích a pozapomenutých zvukových univerzech také rozvíjí podobné principy práce v hudebním poli, tak i vykonavatelem díla, aniž by každý z jejích členů měl přesně ohraničené své působení nebo dodržoval klasickou divadelní profesi. Samozřejmě, že tato dehierarchizovaná praxe, v níž se mísí silné vlivy z dalších odvětví a uměleckých oblastí, absorbuje vlivy hostujících umělců, jelikož jsou výsledné umělecké tvary, které Handa Gote tvoří otevřené, a vždy radikálně odlišné kus od kusu.

Toto prolomení jednotlivých profesí a funkcí je pro některé ze současných divadelních souborů, které se snaží rozvíjet jiné podoby divadelního jazyka než kupříkladu činohry, více než signifikantní. Stejná rovnoprávnost, již prosazují ve své vnitřní skupinové politice a rozdělení rolí, je vlastní i jejich divadelnímu jazyku. V něm například text nevládne strukturu scénického tvaru či scénografie nepředstavuje pouze statický a ilustrativní element bez jiné než ryze dekorativní funkce. Hudba, slovo, text, scénografie, fyzická akce, tanec, propojení zbastlených instrumentů třeba s analogovou elektronikou či starými magnetofony – to vše má ve světě divadelních projektů souboru zcela rovnoprávné a někdy i přímo zastupitelné místo. To v praxi znamená, že v reálném čase připravovaná proměna scénografie může nahradit například text či hudba dokáže substituovat dramatický pohyb mezi postavami kupříkladu v doma spíchnutých maskách či omšelých kostýmech. Podstatným rysem je ovšem také snaha o odklon od určité řemeslné zručnosti či profesního zacílení jednotlivých členů souboru pojmenovaného podle japonského označení pájky. Toto označení je tedy znakem afirmace rukodělné a kutilské vášně pro spojování, látání a roubování objektů, estetik či jazyků různého rodu, stáří, kvalit či stupňů zapomenutí a zaprášení.

V tomto bodě se již blížíme k estetickým kódům, které jsou zde kultivovány a předestírány, ačkoliv nejsou v celém tvůrčím záběru jednotné či aspoň příbuzné. Spíše se pohybují po několika paralelních trajektoriích, z nichž jednu představuje aktuální technologické divadlo, práce se sofistikovaným digitálním prostředím a na straně druhé vyznávání starých divadelních forem nebo láska k předmětům, které prošly zkouškou času a jsou sedimentem materiální kultury. To ovlivňuje celý mediální kosmos děl souboru. Další linií jsou taneční projekty či inscenace s větší choreografickou stopou. Zde je nezbytné zmínit v bachtinovském slova smyslu groteskní Svěcení jara z roku 2014. Soubor přizval ke spolupráci finského tanečníka a hudebníka Pasiho Mäkelä. Název pochopitelně odkazuje k dílu skladatele Igora Stravinského, které před více než sto lety šokovalo příklonem k lidové kultuře, hudební syrovosti a drsné mytologii. Dva tanečníci-performeré – Veronika Švábová a Pasi Mäkelä – se s předlohou vyrovnávali v intencích jazyka Handa Gote. Vytvořili jakousi plebejskou verzi commedie dell'arte s neustálými převleky a cirkulací charakterů, sexuálními narážkami a také velmi cynickou a fraškovitou obdobu vesnických rituálů. Místy až třaskavý humor vyvěral z působivých choreografických bloků, v nichž se dvojice aktérů nejen s pomocí masek, ale i stylem tance výrazně proměňovala, jakkoli někdy chyběl silnější dramaturgický rámec,

sofistikovanější prolnutí motivů či situační hutnost. Svěcení jara bylo dílem v surovém stavu, jež se zcela odlišovalo od mnohé rádobý designové, snadno stravitelné a někdy příliš vážné české taneční produkce.

Dále je zde jako oddenek tvorby podstatné uvést minimalistické počiny zacílené na nejvíce nezbytný projev i materiál na scéně (pošumavský horror s prvky japonského divadla Die Rache, 2017) nebo zcela dřevní inscenace inspirovaná lidovým vesnickým divadlem podle tří zapsaných textů předního představitele literárního *biedermeieru* a pozdního romantismu Karla Jaromíra Erbena - Erben: Sny z roku 2015. Většina projektů cirkuluje v okolí stavebním kamenů, jež zde představuje mediální archeologie, užití antropologických studií či objevů, rozvíjení tendenci českého surrealismu, ale i objektového divadla, a to vše promísené například s vlivy barokního umění, umění, rituály a projevy původních kultur z celého světa, ale i odrazem současné nezávislé hudby.

Archeologie je zde míněna v intencích otevřené a neortodoxní definice, jak ji předstřel Michel Foucault v knize *Archeologie vědění*: „Odkrytí archivu, vždy nedokonalé, nikdy zcela dokončené, formuje obecný horizont, k němuž patří popis diskursivních formací, analýza pozitivit, vyznačování pole vypovídání. Právo slov – jež se neshoduje s právem filologů – tak autorizuje pojmenování všech těchto výzkumů termínem *archeologie*. Tento termín nepodněcuje k pátrání po nějakém počátku; nespojuje analýzu s nějakým výkopem či geologickou sondou. Označuje obecné téma popisu, který zkoumá „již řečené“ na rovinu jeho existence: funkci vypovídání, jež se v tomto „již řečeném“ uplatňuje, diskursivní formaci, ke které přísluší, obecný systém archivu, z něhož pochází. Archeologie popisuje diskursy jako specifické praktiky v živlu archivu.“¹ Foucault když dále analyzoval pozici archeologa na poli dějin idejí, jež zde však můžeme zúžit na pole praktik mediálních (technologické objevy, stopy materiální kultury, umělecké artefakty z rozmanitých epoch) a teatrálních stop lidské civilizace, vždy zdůrazňoval diskursivní rovinu, v níž jsou tyto singulární projevy ukotveny. Snaží se definovat právě tento diskurs jako praktiku podřizující se určitým pravidlům, diskurs, který není dokumentem, ale v podobě diskurs – monument. Není to interpretační, alegorická disciplína, ale diferenciatní analýza modalit diskursu. Ukázal, že archeologie nesměruje k opakování řečeného, aby dospěla k jeho identitě. Je pouze přepisováním ve smyslu řízené transformace toho, co již bylo „napsáno“, tedy vytvořeno, řečeno. „Není to návrat k samotnému tajemství počátku; je to systematická deskripce diskursu-objektu.“² Lze zde ještě nacházet příbuznost s koncepcí historismu Waltera Benjamina – historie je zde analyzována v podobě, jak probíhala ve své době. I zde se jedná o onen diskursivní uzel, který specifikuje jednotlivou událost, stav, objekt, osobu atd. Skrze dialog s těmito vrstvami Handa Gote dávají vyznít ve svých heterogenních dílech i průlomu na úrovni času (*heterochronos*) a jeho vrstev v podobě řezů epochami s vášní a analytickým přístupem *semionautiků*. Navazují na přervané evoluce. Svým způsobem ani necitují, avšak tvoří kontinuum s vědomím faktu, že zmíněná pozice čtení historie je pouhý konstrukt, interpretace světa, který je nyní. A tím budují novou homogenitu, řád slov, věcí, těl, zvuků a pohybů i časových plošin.

Přepis jako krok s přesazením do aktuálního diskursu a kontextu, je ve značné části děl divadelní skupiny bytostnou praktikou, která má až *stylotvorný*, rukopisný charakter. Ta v sobě zahrnuje strategii výběru a kombinace. Kombinaci lze chápat jako odkročení od *stylové*, čistě rekonstrukční potřeby (i ve smyslu *reenactmentu*, citace nebo přiznané aluze) k střetu několika kulturních kódů, vrstev, souvislostí, k *sousedství* – kolážovitému a výsostně surrealistickému propojení *disparátních* akcí, objektů zvuků či textů – do nového tvaru s rozpoznatelnými obrysy původních přísad. A tak se i v inscenaci *Prales* k sobě dostává rituální stavění kamenné skulptury s ryze *současným cargo kultem* a *současnými* technologiemi. V *alchymistickém* divadelním traktátu *Mutus Liber* se zase skrze současné

¹Michel Foucault: *Archeologie vědění*, Herrmann a synové, 2002, s. 201

²*ibid.*, s. 212

předměty opakuje kryptický příběh starého alchymického spisu z roku 1677, který je zobrazen i za pomoci thereminu, analogového syntezátoru, barokního pozitivu, ale také odlévání figurek v hlině, konví a baněk, vaření bramborových špalíčků, které s dalšími přísadami znázorňují vesmírnou soustavu. Tyto praktiky jsou velmi kulinární jako aktu bytostné kreativity s omezeným arzenálem přísad, v němž je většina původních obrazů dávné knihy nachystána na scéně jakoby podle kuchařského náhražkového postupu, v němž bažanta může zastoupit maso kuřecí, maso a brambory jsou nahrazeny chlebem nebo kaší.

Handa Gote obvykle své literární předlohy posouvají do roviny zdekonstruované persifláže, v níž v textu definované situace, objekty, akce zastupují principy neidentické, ale příbuzné spíše na principu analogie. Podstatná je zde rukodělnost, schopnost celý aparát obsáhnout a ovládat sám bez celé té složité mašinerie digitální éry, kterou však skupina přivolávala v předchozích plně technologických dílech (Computer Music, 2005 a Emily, 2008) nebo postinternetové opeře Eleusis.

Ovšem v tomto bodě je podstatné uvést, že chápat technologii jako pouze soudobý aparát, digitální přístroje, projekory, počítače, zvukový systém atp. je velmi mylné – technologií je, navíc fundamentálně oprávněně, ve světě Handa Gote prakticky každé dílo, objekt vytvořený či užitý člověkem, který plní specifickou funkci. Není pouhým scénickým předmětem, rekvizitou, ale vždy slouží. Technologií tedy stejně je anebo může být stejně pazourek, lopata, loutka, trouba na pečení nebo stroboskop. Je mylné ji pouze ztotožňovat se současnými předměty, ale naopak snažit se vnímat ji v diachronním vývoji, vrstvách, v zřetězených rolích. V případě inscenací se jedná o až fenomenologický ponor do světa existence předmětu a jeho až tajemné podstaty, snahu vnímat objekty jako svébytné a jedinečné předměty, s nimiž lze v rámci divadelního univerza vykonávat až magické operace.

Jistou, ovšem možná zdánlivou odbočkou v práci Handa Gote, je rozvíjení impulsů loutkářství v skromné taškařici Safírová hlava (2014) s řadou přihlouplých hraček a loutek, ale více ji představuje rekonstrukce inscenačních postupů, ale i vizuálních stop českých lidových loutkářů z 19. století, velmi věrně naplněná v inscenaci Johan doktor Faust (2018). V případě Fausta jde o překvapivý manévr, rozhodnutí pietní a až staromilecké, jež je však logickým krokem rozvíjení předem naznačených principů spojených s bádáním dávnějších divadelních postup, poetik, které se překvapivě mohou jevit dnes stále velmi nosné, radikální nebo progresivní. I Johan doktor Faust naplňuje onen postup archeologický, badatelský. Svým způsobem nepřináší nic nového, naopak hovoří skrze repliku a scénický duplikát. Toto možné nejzazší gesto, které je opřeno o důsledné aplikace scénických a loutkohereckých postupů lidového loutkářství, otřásá podstatou autorství, podpisu, singularity, ale právě jako obnovující tah se plně a logicky vписuje do celého světa divadelní skupiny.

Je to zároveň krok podobný například práci režiséra, skladatele, publicisty, básníka a teoretika Emila Františka Buriana, který v roce 1938 inscenoval dvě lidové suity, v rámci kterých se vrátil k dávným českým dramatickým textům, ale hlavně formám. Neměl coby bytostně avantgardní režisér problém ukázat silný scénický náboj v oficiální kulturou opomíjených či rezolutně ignorovaných lidových projevech, které navíc opřel o bádání teatrologa a lingvisty Petra Bogatyreva, jež byly později shrnuty do knihy Lidové divadlo české a slovenské³. Jedná se tak o obrat, který by bylo lze nazvat jako retrogardní ve smyslu hledání potenciálu a řekněme, že radikálního, avantgardního nebo experimentálního jazyka v dávnějších divadelních projevech. Proto Handa Gote uvádějí do chodu, přinejmenším z hlediska soudobého divadelního diskurzu, neobvyklé, cizí či zapomenuté prvky, aby odhalili jejich stále živý potenciál. Na mysli zde mám jak japonské divadlo Nó na úrovni výzkumu maximálně přesného, strohého projevu a temporality, tak projevy vesnického a prostého divadla, vlivy lidového loutkářství, práci s barokními principy (Barokní principy naplňuje

³Petr Bogatyrev: Lidové divadlo české a slovenské, Fr. Borový, 1940

inscenace Mutus Liber z roku 2015, která je postavena na Némé knize. Ta však obsahuje pouze ilustrace alchymistické transformace a nikoliv text.) nebo hybridně rituální a kvazišamanské postupy v podobě velmi „ekumenické“ inscenaci Prales, jíž lze číst sice jako počtu přírodním národům anebo tradičním kulturám, ale také jako výsměch serióznosti a až nepatřičné sebezahleděnosti děl Jerzy Grotowského a jeho Teatru Laboratorium či polského souboru Gardzienice.

Zatímco tito polští tvůrci nahlíželi, vulgárně a zjednodušeně řečeno, na lidovou a původní kulturu jako nezpochybnitelný a vlastně „pravdivý“ či „autentický“ lidový projev a sami do jisté míry kopírovali model rozvržení rolí na mistra a žáka či šamana a nemocného a hlavně se ke svým inspiracím chovali až s neochvějnou úctou jako k modelu, který je nezbytné cele následovat bez odstupů, Handa Gote zvolili jiný přístup.

V inscenaci Prales (2012) rozvířili podobné inspirace v až ironickém, ačkoliv ve vyznění velmi drtivém a vůči přírodě a původním kulturám uctivém divadelním pastiši, kde totiž na scéně nechyběla Coca Cola a hlavně v ní byla odhalena ona dnešní již nemožnost a neschopnost západního člověka k návratu k těmto původním strukturám náboženským, sociálním, estetickým a relačním. To však neznamená, že by Prales byl dílem humorným i přes řadu komických a ironických sekvencí. Spíše naopak – skrze zobrazení dialogu člověka s přírodou, božstvy, duchy a etniky, ukázali onu tragickou propast, která se nyní čím dál tím více markantně rozevírá mezi člověkem a jeho okolím, přírodou a societou, mezi člověkem a bohem či božství. Tato nezacelená rána, ruptura ve vztahu je i přes veškerou úctu a vlastně až nemožný pokus o citaci prověřených rituálních forem nebo vazeb, je ovšem společná vícero projektům souboru. Lze zde zmínit i inscenaci Mission o podmaňování si cizích kultur a hlavně bezohledném zneužití zvířat, a to i těch nedotknutelných anebo temný, punkově našťvaný městský rituál Rain Dance, který nás navádí k obrazům odcházejícího světa, ale také si střílí ze současné konceptuální divadelní praxe.

Postoj Handa Gote je v mnoha ohledech staromilecký, sentimentální, melancholický a nostalgický, a zároveň „avantgardní“, technologicky progresivní a poučený. Jakoby tito divadelníci věřili, že předměty mají duši, že jejich poničení, opotřebování nejenže zvyšuje jejich estetický náboj v jisté zažitosti nebo v sobě uchovává duše všech, s nimiž přišly do kontaktu. Staré je cenné už proto, že je, že působí a vydrželo. Má řád, dokonalost, je funkční a nese s sebou estetiku, která byla třeba neprávem zapomenuta a udupána novějšími objevy či vzorci.

Ovšem sám soubor jakoby stojí v dvousměrném ohnisku, v němž se střetává pohled dozadu do historie, který umožňuje nové využití starých postupů a objevů, ale také pohled směrem k budoucnosti využívající zorné pole současných divadelních figur a forem. Tento postoj, jenž definuji jako retrogardní, však není nutně paradoxní povahy. Ukazuje, co zůstalo v kultuře jako živé a promlouvající z dávných kontextů, odhaluje, jak starý jazyk nebo forma nejsou nutně archaické či anachronické ve smyslu pouze dobového dokumentu či památky.

Prolamuje tyto retromaniacké kroky jako prověřené, dnešní. Handa Gote například v Mission citují a užívají ryze konceptuální náhodné operace, které inicioval spisovatel William S. Burroughs s básníkem a zvukovým umělcem Brionem Gysinem v postdadaistické metodě cut-up, v níž náhodně vystřihovali fragmenty nikoliv nutně z vlastních z textů a dekomponovali je do nových útvarů, aby v té samé inscenaci operovali s objekty inspirovanými maskami původních kultur, loutkovým divadlem, živou rozhlasovou hrou, cynickým a šmiráckým cirkusem.

Není nutné vždy být původní, lze být i retrogardní. Novátorství leckdy spočívá právě v oné dramaturgii spojení užitých žánrů a mnohdy až nepostřehnutelného pohybu z jednoho do druhého, z jedné stylistiky a formy do druhé, z transitičního skoku od tance k cirkusu nebo částečně i surrealistickému, insitnímu koncertu muže v masce gorily, který obří tlapou hraje neobratně na kytaru. Možným centrem této inscenace (ovšem i starších inscenací jako Houby

z roku 2008, Rain Dance, Metal Music stejně jako Erben: Sny, Johan doktor Faust) je nejen melancholický nebo nostalgický přístup ke starým stylistikám a činnostem, smutek nad světem zakoušejícím katastrofu, která není daleko před námi, ale je díky devastaci plně přítomná v nás i okolo celé lidské civilizace již dnes. Těmi mohou být jak postupy objevené Johnem Cagem stejně jako rituály původních obyvatel, japonské divadlo, Alejandro Jodorowsky, Béla Tarr, sběr hub, tramping, tanec butoh, staré či nalezené nahrávky a filmy v podobě found footage, Objet Trouvé (scénický koncert na pomezí expanded cinema s názvem Pan Roman, v němž divadelníci spojili síly s experimentálním filmařem Martinem Ježkem, aby společně v rámci ozvučené projekce nalezených filmů hledali možnou, byť na mnoha místech utajenou či přetřhanou biografickou nit v nalezených Super 8mm filmech z rodinného archivu neznámého pana Romana) nebo práce s analogovými a již nevyužívanými přístroji, na něž často, přestože některé ještě fungují, již jen padává prach a mizí a hynou podobně jako druhy z říše zvířat a rostlin. Handa Gote pravděpodobně věří, že objekty jsou živé a promlouvají. Nejsou jen médii v komunikačním, ale i esoterním smyslu, ale entitami.

Zde naplňují tezi francouzského kurátora, filosofa a teoretika Nicolase Bourriauda z knihy *The Exform*, v níž se píše: „Od 19. století si politické a umělecké avantgardy v rámci svého úkolu kladly za cíl pomoci tomu, co je vyloučené, v přístupu k moci, ať v zcizené či čisté podobě. To znamená, rozdílně od termodynamického stroje, kapitalizovat to, co kapitál potlačil, recyklovat možný *odpad* a učinit z něj zdroj energie.“⁴ Bourriaud tyto strategie v umělecké praxi označuje pojmem *exforma*, který se do značné míry překrývá s pojmem retrogardní princip. Dále píše: „Toto je království *exformálního*: jedná se o stranu, na níž se smlouvá o hranicích mezi odmítnutým a přijatým, produktem a odpadem. *Exforma* formuje bod střetu, zásuvku a zástrčku v procesu vyloučení a začlenění – znak pohybující se mezi centrem a periferií, plovoucí mezi nesouhlasem a mocí.“ V případě této pražské divadelní skupiny neexistují vyloučené ideje, objekty odsouzené ke smrti, anebo estetiky, které jsou překonané a neproduktivní. Zde nenastupuje soud, ani napanuje tradiční hierarchie žijící z paranoické potřeby vše kategorizovat, vylučovat, omezovat, přesně definovat a taxonomicky členit. Zde je svobodným prvkem ona odvaha tvořit otevřené systémy plné nedořečeností, prasklin, slepých cest, spontánního chaosu, amatérství nebo nedokonalosti. Takové podvratné gesto je namířeno proti světu, kde panuje potřeba vše si podmanit, najít v něm zřetelný systém. Je namířeno proti světu profesionality a dokonalosti, který se bojí svých vlastních odpadků, metaforicky řečeno „výkalů“ a stárnoucích idejí nebo estetik, alterity jako takové. Na jednu stranu jsou výše zmíněná díla zádušními mšemi za mrtvé, za odcházejícími kulturami a předměty, na stranu druhou jsou plná lásky k omšelému světu, který prošel mnoha rukami a byl omlet stopami tvorů, světu plnému puklin a nedokonalostí, zamřelých míst, ošoupaných bot, rzí pokrytých věcí, popraskaných tašek, vyspravených kabátů, věkovitých prken a polen, koženkových kabel či zažitých vztahů, které však, v intencích japonského filosofického přístupu k vnímání užitých věcí *wabi sabi*, mají půvab a krásu. Jsou opakem naplánované dokonalosti, designu, ideálních tvarů či idylických vztahů a souřadnic. Ani staré předměty nepůsobí jako pouhé rekvizity, ale jsou nositeli jiných mediálních a estetických kódů a znaků, které vždy specificky formují sám jazyk inscenace, a to i bez ohledu na to, zda jsou jejich funkce přeznačeny i dekontextualizovány. Opět cirkulují v novém světě znaků, divadelní asambláži, bourriaudovském komunismu forem. Opět jsou uvedeny k životu i s jejich pozapomenutým jazykem. Jsou sedimenty hmoty, ale i paměti lidstva jako druhu. Zde má opět smysl se navrátit k Bourriaudově knize *The Exform*, kde tento umělecký kurátor praví: „Co je ze zvyku nazýváno „realitou“, nemá jinou konzistenci než jako *montáž*. Pokud vnímáme věc z této

⁴Nicolas Bourriaud: *The Exform*, Verso, 2016, s. IX

perspektivy, lze nahlížet na uměleckou praxi jako na druh software dovolující akce, aby byla performována v obecné realitě podle principu produkování alternativních verzí téhož. To znamená, že současné umění *post-produkuje* sociální realitu: ve formálním smyslu to znázorňuje, nakolik ji ustavují montáže, které však jsou také formální.“⁵

Vlastně se Handa Gote pohybují v onom dichotomickém poli, které horce popsal a možná příliš radikálně problematizoval mediální archeolog a filosof Friedrich Kittler v klíčovém díle Gramofon Film Typewriter: „Je to jako s řečí, která také připouští jen jednu volbu: buď zachovat slova a přijít o jejich smysl, anebo naopak zachovat smysl a ztratit slova. Jakmile optická nebo akustická díla mohou vstoupit do mediální paměti, pomine u lidí paměť, která jim byla odebrána. Její „osvobození“ znamená její konec. Dokud musela za veškeré sériové toky dat odpovídat kniha, vibrovala její slova smyslovostí a vzpomínkou. Veškerá vašeň čtení spočívala v tom, nalézt mezi písmeny či řádky pomocí halucinace význam: viditelný či slyšitelný svět romantické poetiky. A všechna vašeň psaní byla (podle E. T. A. Hoffmanna) přáním básníka „vyjádřit vnitřní výtvar“ těchto halucinací, „všemi zářivými barvami a stíny a světly“, aby „vhodného čtenáře zasáhl jako elektrický šok“.

A tomu učinil konec – co jiného než – nástup elektřiny. Jakmile začnou být vzpomínky a sny, smrt a přízraky technicky reprodukovatelnými, stane se schopnost při psaní a čtení přebytečnou. Naše říše mrtvých opustila knihy, jež tak dlouho obývala. Přestává platit to, co kdysi napsal Diodoros Sicilský, že „pouze díky písmu zůstávají mrtví v paměti živých“.⁶ Písmo v případě Handa Gote má již nejen literární či orální povahu, ale i mediální charakter – je jím zvuk, hudba, světlo, objekty, scénografie, kostým, citovaný kontext, žánr a styl. A těchto výše zmíněných mší plných smutku za odcházejícími lidmi, zvířaty, předměty, písněmi a vzpomínkami je v tvorbě Handa Gote několik – patrné je to hlavně v dokumentární inscenaci Mraky, v níž Veronika Švábová uvádí příběh své rodiny, předků, ale i v Mission – bolestivé reflexi lidské nadvlády nejen nad světem kolonií, ale i říší zvířat, v níž dominuje teror a zvůle nebo Erben: Sny, kde jsou přímo inscenovány pohřební rituály v intencích vesnického života 19. století.

Ačkoliv jsou inscenace Prales, Mission, Erben: Sny nebo Johan doktor Faust zcela zřejmě napojeny na dávnější divadelní, výtvarné a společenské projevy neškolených tvůrců, přírodních národů či lidové kultury, mají jedno společné. A v tom, co je společné, jsou i blízko postojům zmíněného Emila Františka Buriana, neboť vnímají tyto starší, pozapomenuté či věky prověřené projevy lidské kultury a činností dynamicky. To znamená, což ostatně najdeme také například v textech Burianových⁷ z roku 1940, že vnímá vše v kontextu avantgardních principů. Tak se každé umění, ale i rituální projevy odhalují jako dávné experimenty, které byly skrze repetice a jisté obměny vybroušeny do precizních a funkčních tvarů. Experimenty, které ohledávaly podstatu lidského vztahu k univerzu a metafyzice či božstvu, však také musely být ve svém performativním účinku prověřovány, až se ustálily ve své nejvíce komunikativní podobě. To se však týkalo i středověkého divadla, typizovaných postav a postupů Commedia dell'arte, lidových divadelníků, pašijových her či amatérských loutkářů.

Handa Gote tyto projevy právě vnímají ne jako starou a po právu zapomenutou etapu divadelní kultury (stejně jako například staré analogové kamery či magnetofonové kazety nebo starší typy zobrazování a reprezentace), ale jako jazyk, který dodnes komunikuje, předává a sděluje a hlavně – znovu nabízí nečekanou sílu ve své pozapomenuté poetice, která je sice starší, rozhodně není mrtvá. Vnesení těchto postupů do dnešního divadelního pohybu vnáší do celého prostředí zvrát a rozvrát. Není prosté uvést do chodu zaprášené estetiky, aby se ukázaly stále jako produktivní, aby odhalily právě skrze svoji nenucenou přítomnost

⁵ibid., s. 43

⁶Friedrich Kittler: Gramofon Film Typewriter, Karolinum, 2018, s. 23

⁷Emil František Burian: Pojďte lidé na divadla s železnými kladivama!, Českomoravský kompas, 1940

značnou vyprázdněnost či efemérnost současného divadelnictví. Staré estetiky jsou prověřené, mají jasně vyzkoušené principy dorozumění s publikem, což však neznamená, že jsou podbízivé. Podobně jako divadlo Nó, které svůj jazyk vybrušuje a pročišťuje po staletí, i evropské lidové divadelní mistry a principy byla řádně prozkoumána skrze praxi. Církevní či pohanské rity a rituály zase ve svém účinku a ve výsledku jasné dramaturgické stavbě dokázaly aktualizovat nejen naše sepětí se symbolikou, archetypy, ale také jasně určit vzájemnou roli jedince a společnosti, předmětů i dalších živých tvorů, a to i v „divadelním“ modu. Handa Gote možná tyto zašlé nebo nepříliš užité kroky vnímají hlavně skrze estetiku a stavební postupy nosné pro divadlo, ovšem vychylují s jejich pomocí panující normy divadelní praxe. I zde lze hovořit o hledání jisté univerzality, byť spíše z estetické než hlubinné či psychologické stránky. Na to jsou herecké prostředky souboru příliš strohé, odcizené nebo formální. V intencích Rolanda Barthesa by bylo lze říci až v nulovém stupni⁸. Představují slupku projevu, jehož vnitřnosti a duši si musí každý zúčastněný naplnit vlastním obsahem. Sice je řeč o jedinci, zde se však dotýkáme mnoha přímo kolektivních principů, a to hlavně na úrovni tvorby, ale i samotného provedení.

V typu divadla, které kromě Handa Gote razí například v některých aspektech příbuzné soubory typu britských Forced Entertainment, ruských Akhe, amerických Goat Island nebo německých Showcase Beat Le Mot, se tak projevuje spíše princip vlastní hudební kapelám, v nichž společný název zastupuje a podepisuje invenci i hudební projev všech zúčastněných členů. Tvar, který Handa Gote tesají, je tak přirozeně organický a kolektivně prodiskutovaný. Je i připravený natolik, že nepotřebuje mnoho úprav, natož zkoušení. Tato určitá skupinová inteligence a otevřenost ke změnám ve chvíli, kdy jsou jisté prvky, s nimiž se pracuje, známé, umožňuje vytvářet buď v nazkoušených dílech nové záhyby anebo otevřené performativní tvary neustále rozvíjet a proměňovat. Nejde samozřejmě jen o název, ale o přístup ke všemu a schopnost zadávat členům i úkoly, které jim zdánlivě nepřísluší a v zaběhlém divadelním provozu by nebyli k těmto činnostem ani omylem připuštěni. Scénograf zde musí tančit, light designer vystupovat na scéně, performer a hudebník připravovat scénu, programátor ovlivňovat narativní strukturu atp. V případě Handa Gote je tento obrat ke geniálnímu diletantismu, obrácením a výsměchem aspiraci na dokonalost a design. Jejich divadelní jazyk je leckdy jak kabát naruby s odhalenými švy, prošoupanou podšívku a naditými kapsami plnými starých i nových věcí, odpadků a partitur.

Mnoho z aktivit jednotlivých členů souboru se tak buď přímo či nepřímo vztahuje k Handa Gote, ohnisku, které dokáže absorbovat rozličné prostředky i postupy a přemlít je do autentického scénického tvaru. Ten si za poslední léta prověřil několik základních stavebních motivů, které se snaží ohledávat vždy z jiné strany (reálné fyzické zakoušení akcí, nulový vztah k divadelní iluzi, odmítnutí psychologicky motivovaného projevu, vaření na scéně, radikální transformace např. literární předlohy a ohledávání několika typů narace). Co charakterizuje jazyk Handa Gote, respektive značný počet inscenací souboru, je až fetišistický vztah ke starým objektům, ale i pozapomenutým postupům, objektům a morfologiím, které se soubor snaží oživit a zasadit do nových souvislostí. Jedná se do jisté míry eskapismus, ale vášnivý a i přes všechny ironii, leckdy až sžíravý humor a svobodu velmi důsledný, seriózní a badatelský.

Lze zmínit i prchavější počiny - například dřevěnou chatu, jíž vytvořili v rámci Pražského Quadriennale v roce 2015, která však nebyla pouhou poctou české verze trampingu, ale i místem performativních výbojů nebo volných setkání. Místem, kde se poslouchaly trampské desky, povídalo se, nahrávala se kompozice složená z naivního muzicírování a rozhovorů s návštěvníky. Tato chata vychylovala, ostatně podobně jako Urban Camping, ve městě řád každodennosti už jen tím, že je stavbou, která obvykle kraluje v okolí českých řek či na

⁸více in: Roland Barthes: Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie, Československý spisovatel, 1967

horách, nabízela reflexi české trampské kultury, ovšem i svého druhu příbuznou vychýlení ze zaběhnutých mantinelů městské reality jak od Situacionistické internacionály⁹, subversivní praktiku v podobě městské hry, jež však vnáší do prostředí chaos, nesoulad, heterogenní praktiky, zmatení anebo spontánní až anarchistickou zábavu.

Přítomná je zde i kritika a možný výsměch některým módním divadelním a performativním akcím, praktikám a stylistikám, zvláště za předpokladu, že se ve svém zaujetí berou až smrtelně vážně a motorem pro ně je absolutní nasazení, odevzdání se „vyššímu tématu a pravdě“.

Ovšem jedna z posledních inscenací Eleusis (2016) naopak představuje, po dlouhém dřevném období, technologií nabitý post-internetový operní pastiš. Pokud zde někdo skutečně zkoumá nový divadelní jazyk, jsou to Handa Gote tím, že pro každý svůj další projekt redefinují celé své divadelní universum. Právě inscenace Eleusis nabídla po období jisté divadelní archeologie (například zřetelné v inscenacích Prales z roku 2012, Mutus Liber a Erben: Sny z roku 2015), v níž byly jako inspirační zdroj či přímé fundamenty scénického jazyka užity pozapomenuté praktiky prostého sousedského a vesnického divadla, formálních a až loutkových postupů, divadla Nó nebo rituálního divadla masek, zcela odlišný komunikační kód. Tím je bombardování diváků pervertovanými digitálními obrazy v podobě až závratného průletu rozličnými klipy a videi s charakterem youtubového večírku. Tento opus plně náleží do oblasti hypertechnologického hudebního divadla osciluje mezi ironickým zneužitím technologie vůči ní samé a naprostým zdůrazněním jejího potenciálu pro fikční útvar vybudovaný okolo problematiky eleusinských mysterií. Zde obvyklou přehršel scénických objektů nahrazuje košaté univerzum filmových fragmentů či videí rozmanitého rodu – od dokumentárního projížďky Řeckem po ryze digitální ezoterické simulace bájných prostředí. Možná, že se nejedná o zcela novou cestu souboru, spíše o návrat k technologicky progresivním počátkům, neboť další novinky Pomsta (Die Rache) a Johan doktor Faust – naznačují další až archeologický ponor do sfér buď žánrového kánonu či pozapomenutých projevů divadelnictví a čistého loutkářství. To vše se odehrává v jednom těsném období, kdy tyto projekty vznikly.

Vztah souboru k loutkám, scénickým objektům či vizuálním elementům obecně lze charakterizovat nikoliv jako relaci za účelem budování jevištních metafor, ale spíše vychýlení objektů či procesů z původních funkcí a účelů, rozšíření jejich možného významového pole, nebo jako akt agrese vedoucí k jejich zničení – spálení nebo rozpuštění například digitálním louhem. Spíše než o proces metaforický, v němž předměty nabývají například charakter živých bytostí, což neplatí pro loutkářskou práci, či představují cosi radikálně jiného, se jedná o postoj, který je však přímý a vede k ozvláštnění, nikoliv ke kouzlení nebo magii. Konec je stále konví, akorát kupříkladu musí fungovat v jiném kontextu dle pravidel surreálního, ale i alchymického vnímání světa, v němž se střetávají objekty a činnosti, jež obvykle nemají k sobě žádný vztah. Ona tenze mezi nimi nemá pouze komický nebo náhodný charakter, ale s vehemencí ukazuje, že to, co se může jevit jako vykloubené přátelství nových sousedů, je v podstatě demonstrací nebo nasvícením záhybu – stinného nebo tajemného řádu světa, v němž také mohou objekty a činnosti koexistovat a navzájem podněcovat nové významové pole. Možná, že se jedná o dědictví surrealismu, možná, že se jedná o příbuznosti, které mají až magický charakter operací, v nichž ze spojení dvou a vícero príměsí vzniká nový život, slepenec, jehož spoje jsou vidět, jehož švy jsou čitelné a i přes všechnu možnou iritaci jejich přiznaným a vynuceným sousedstvím je jeho život překvapivě dynamický.

⁹Více o těchto městských praktikách v podobě toulek, her nebo provokativních akcí francouzského filosofa, anarchisty a jeho přátel například v knihách: Mc Kenzie Wark: *The Spectacle of Disintegration /Situationist Passages out of the Twentieth Century/*, Verso, 2013; Mateusz Kwaterko, Paweł Krzaczkowski (ed.): *Przewodnik dla dryfujących /Antologia sytuacionistycznych tekstów o mieście/*, Bec zmiana, 2015; Tomáš Pospiszył: *Srovnávací studie*, fra, 2005.

V rámci své již třináct let trvající aktivity na poli performativního umění se Handa Gote dotkli mnoha stylistik – od loutkového divadla k současnému tanci, technologickému, rituálnímu, dokumentárnímu divadlu, divadlu hudebnímu atd. Přesto však lze říct, že některé projekty jsou zahrnuty do tematických či např. technologicky vymezených cyklů, ale hlavně, že jsou navzájem provázány a nasvěčují se navzájem. V tomto smyslu se jedná o rozšíření divadelního prostoru do jiných oblastí, oblastí zvukových, výtvarných či intervenčních – samo divadlo by přeci jen, byť lze na něm ukázat celý svět i s jeho historií, byl příliš omezující platformou, když je nutné některé výboje prověřovat někde jindy jinak a pak je teprve třeba vrátit zpět na scénu.

Chápání performativity je v případě tohoto souboru širší, než je tomu u jiných tvůrců. I proto jsou její efemérní počiny jako freestylová a nikoliv nutně improvizovaná představení jako *Kdož sú boží bojovníci* (2016) a *Šibřinky* (2018), která naplňují předem daný scénář a schéma bez větší průpravy v podobě zkoušek tak riskantní a ve střetu náhodných situací tak půvabná. Tyto nahrubo tesané divadelní tvary s velkým obsazením jsou svého druhu novodobým potlachem, návratem k prvotní výměně v podobě performativní události. Jsou ohniskem směny nápadů, zkušeností, dovedností, imaginace, předmětů a spontánních vazeb s diváky. A hlavně – Handa Gote zde přizvali řadu hostů z rozmanitých pražských scén – hudebních, divadelních, tanečních, divadelních, aby společně sdíleli své světy pod jednou střešou. Primitivně řečeno: zatímco avantgarda stojí obvykle na militantní exkluzi, radikální kritice jiného, dodržování mantinelů a manifestů, Handa Gote nabízejí nehierarchický postoj retrogardy, postoj demokratický a rovnostářský, což nevyklučuje ostře kritický postoj k otřesům, které musí svět dnes zakoušet.

Publikováno: Lukáš Jiříčka a Eva Kyselová (editoři): *Oáza neklidu* (Sonda do nitra nezávislé scény Alfred ve dvoře), Motus, Praha, 2018, s. 81-99. ISBN 978-80-270-5238-7

Publikováno: *Didaskalia numer 153* (wrzesień 2019), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2019. (v současnosti v korekturách, ISBN ještě nepřiděleno, překlad textu Joanna Derdowska)

Lukáš Jiříčka: Dvojité volání Cthulhu aneb meze fantastiky

Polský režisér Michał Borczuch (*1979) si za více než patnáct let své divadelní praxe vydobyl statut jednoho z nejrespektovanějších režisérů své generace, k níž náleží například důležití evropští tvůrci Michał Zadara, Krzysztof Garbaczewski, Magda Szpecht, Wojtek Ziemilski či Barbara Wysocka, jejichž reputace dávno nepatří pouze polským scénám. Sám Borczuch, ač začínal jako výsostně činoherní tvůrce, který inscenoval kanonická díla jako kupříkladu Büchnerovu pohádku Leonce a Lena či Wedekindovu Lulu, se rozhodl část své tvorby věnovat důkladnému průzkumu plošin divadelní tvorby, jež jsou od činoherní, dramatikou definovaného rámce, vzdáleny. Ohledává je buď ve spojení se specifickými komunitami (senioři z malého městečka, autisti), na základě reflexe ztráty vlastní matky a vzpomínek na ni či s pomocí děl, která mu dimenzi neprobádaného tvarosloví napomáhají otvírat.

Borczuch se jako režisér, který vstupuje s oblibou i do dalších divadelních rolí jako scénograf či autor scénáře, dvakrát setkal s tvorbou amerického klasika hororové literatury – Howarda Phillipse Lovecrafta (1890-1937) a jeho prozaickým a povídkovým dílem, které v mnohém definovalo žánru nové podoby fantastiky. Ta se v modernistickém pojetí vzdaluje oparu černého romantismu či gotického románu anebo pohádkových vyprávění a naplno se věnuje rovinám nepopsatelného, tajemného, iracionálně či zvráceně hrůzného.

Prvním výsledkem této dlouhodobé fascinace režiséra Lovecraftem byla produkce z roku 2013 iniciovaná dramaturgií Starého Teatru v Krakově, která připravila jednorázový cyklus sestávající z audioperformance. Lehce inscenovaný tvar – scénický koncert s názvem *W tym domu czeka w uspieniu zmarły Cthulhu* (V domě čeká uspaný mrtvý Cthulhu), jehož provedení bylo živé a bylo transmitováno jako rozhlasová kompozice, se tak stal první výpravou na terén aktualizace děl mistra horroru, jež však byla spíše autorovi věrná a nakládala s jeho texty jako se základními kameny díla. Oproti tomu se inscenace *Zew Cthulhu* (Volání Cthulhu) z roku 2017 vytvořená pro varšavskou scénu Nowy Teatr od původních textů výrazně odklonila, aby se věnovala průzkumu aktuální politiky.

Zatímco auditivní sféra rozhlasové produkce nabízí značnou svobodu práce s imaginací i v nakládání se zvukovými objekty, montáží a editací, podstatné je uvést, že scénická verze ve své skromnosti spíše připomínala koncert, materialita a konkrétnost divadelní inscenace má mnohem vyšší potřeby, nároky a limity. Ačkoliv Borczuch má k různým mediálním prostředím velmi vřelý vztah už jen tím, že se neomezuje pouze na divadelní práci, ale pracuje také jako filmař, scénograf, grafik nebo spoluautor právě zmíněné rozhlasové kompozice, a přes své ohromné zkušenosti s prací na velkých scénách i ve specifických divadelních prostředích a neustávající touhou testovat možnosti divadelního jazyka, s dílem Howarda Phillipse Lovecrafta ve scénické koláži *Volání Cthulhu* narazil na meze možného. Hrůza, jíž se chtěl dotknout skrze pojmenování, se stala sice ne zcela pochopitelnou, ale velmi každodenní, aktuální a maskovaná jako naše všední prostředí.

Scénický koncert jako formát, který je navíc určen k rozhlasovému přenosu, byl již dříve probádaný tvůrci formátu Maurcia Kagela, Heinera Goebbelse či Andrese Ammera. Ovšem tito němečtí režiséři pečlivě dbající o hudební podobu díla, které dokáže bez vizuální části obstát samostatně jako plně prokomponovaný tvar s jasným dramaturgickým rázem, jemuž ani odejmutí značné části složek, tedy v podobě samotné redukce na pouhou zvukovou stopu, neodejme logiku a vnitřní stavbu, vždy podrobí zvukový záznam editaci se všemi možnostmi střihu a montáže. Borczuch zvolil opačnou, riskantnější cestu. Své koncertní představení, jež navíc bylo uvedeno pouze jednou, nechal živě přenášet rozhlasem bez dalších zvukových a editačních zásahů či jemné práce zvukových mistrů při masteringu. Jistá neučesaná naléhavost, reakce publika, scénický ruch i šum, se v případě *W tym domu czeka w uspieniu zmarły Cthulhu* jeví jako příhodný krok podporující naléhavé vyznění díla.

Režisér společně s hudebníkem Danielem Pigońskim a dramaturgem Marcinem Cecko pojal V domě čeká uspaný mrtvý Cthulhu jako svého druhu sonickou pout' za nemožností definice toho, čím je Cthulhu – mýtická, kosmická entita, tvor s hlavou připomínající krakatici nebo kalamáry a tělem podobným tělu lidskému. Cthulhu, pradávný bůh, který existoval ještě před vznikem země a číhá, čeká, aby zničil svět.

Počátek téměř padesátiminutové performance vedené zvukem, neboť i scénická verze se řídila logikou hudební a hudebně-dramatickou, zní jak ze staré praskající gramfonové desky. Zde herec Paweł Kruszelnicki se vši naléhavostí popisuje svoji cestu po moři k tvorovi Cthulhu, aniž by jej ještě plně jmenoval. K jeho vyprávění se postupně přidávají další herci a snaží se zpřesnit popis této hrůzné slizké bytosti se spoustou chapadel. Užívají různé příměry, přou se. Jejich zanícenou debatou se proplétá stopa s analogovou elektronickou hudbou, jež ovšem ve většině, jako celá hudební složka, neilustruje děj, situace, expresi herců. Nepropojuje se s herci ani na rytmické či svým charakterem spřízněné úrovni ve smyslu sepětí s informacemi, projevem. Je emancipovanou vrstvou, linkou, jež nabízí nezávislý komentář k ději, ať už je jakkoliv digresivní povahy. Ač by se mohlo zdát, že Borczuch primárně interpretuje Lovecraftův text a zahaluje jej hávem archaické stopy praskající gramfonové desky, náhlý vpád diskuse a ještě více následný monolog postavy televizní moderátorky (v podání Urszuly Kiebzak) prolamují různé časové roviny a celý střet zkušeností s touto kultickou a děsivou postavou ještě více činí matoucím. Moderátorka s ohromným zapálením popisuje setkání s monstrem. Náhle se diví, že je sama plná vody, tedy nikoliv mořské vody – pak zjišťuje, že se pomočila. Do této sekvence pomalu vstupuje harmonická klavírní hudba vytvářející ke grotesce mísené s horrorem stylizovaný kontrapunkt. Překlenuje situaci k následnému popisu temného světa a drtivé vize budoucnosti.

Další z hrdinů našel pozůstalost po svém dědovi, jenž byl profesorem semitských jazyků. V ní se nacházela krabička, k níž sice chyběl klíč, ale dala se vypáčit. Nacházela se v ní soška velmi starobylá, ale zároveň velmi moderní. Tento popis doprovází jemná cinkající hudba sice budující napětí, ale spíše se vyhýbající evokaci hrůzy, v níž pokračuje další popis. Borczuch se zde ostatně spíše než na dialog, soustředí na dramatický střet v podobě nesouměrné hudby a herecké akce, a to kromě několika momentů, v nichž se aktéři snaží sdílet a srovnávat své prožitky a zážitky, hádají se a doplňují své zkušenosti do mozaiky. Aniž by zde byl naznačen přechod, jelikož celý charakter projektu Zew Cthulhu je spíše heterogenní a diskontinuitní povahy, další popis se soustředí na sen vnuka o archeologickém nález, v němž se vyskytovaly anonymní postavy, ale hlavně anonymní a neznámá slova i písmo. Zde poprvé zazní slovo Cthulhu. A herečka pak hovoří o soše ve snu.

Snový charakter i atmosféra vzpomínání jsou náhle přerušeny zprávami, v nichž po sobě následují samé dramatické okamžiky, jimiž jsou reportáže nasyceny. Tyto zprávy, jejichž průvodci jsou herci, jsou vždy podpořeny ilustrativní a realistickou zvukovou stopou. A tak do zmatených zvuků simulujících paniku slyšíme relaci o magii a černokněžnících na Haiti a vypuknutí nepokojů, o sektě v Kalifornii, která hlásá konec světa, členech sekty na Filipínách útočících na turisty. O tom, že všichni zmizeli a zůstala jen krev.

Po zprávách se zjevuje nová postava - inspektor policie s asistentem Scottem. Našli sochu tvora s hlavou chobotnice a lidským tělem se šupinami. Zaznívá slovo Cthulhu. Další detektiv v podání dramaturga Gorana Injace hovoří o starém náboženství, starých eónech, jež tu byly ještě před zrodem našeho světa a vyžadují uctívání. To on z rituálů posbíral a zaznamenal děsivou formuli, jíž člověk nedokáže správně vyslovit: „Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn." Tato formule je titulem celé rozhlasové kompozice. Porovnává svůj zápis se svědectvím vědce; společně komparují společně popis sekty uctívající tento pradávný kult i sám průběh ritu. K tomu zní smooth jazz, jehož významové ukotvení zde není čitelné a do řádu Borczuchova universa vnáší spíše zmatek. Po následných debatách o černém monolitu i posednutém opakování formule televizní moderátorky nabývá hudba na intenzitě. Herci se

pokoušejí formuli správně vyslovit, přiblížit se zvuku slov, jak byla zachycena při tajemném ritu. Celou skladbu překvapivě nezakončuje zjevení se Cthulhu, který spal ve svém domě a pravděpodobně nadále spí, ale všední situace, kdy lidé v kapucích demolují auto. Slyšíme rány, údery do plechu. Herci jen plní paniky oslovují publikum, poukazují na tuto násilnou akci, jež se odehrávala přímo na ulici za okny provizorního divadelního sálu v prostorách divadelního Muzea na krakovském náměstí.

Jak je z detailního popisu patrné, Borczuch se svými spolupracovníky zaměřil na strukturaci díla ve dvou protichůdných pohybech. Zatímco konvergentní tendování k definici entity Cthulhu a varování před jejími děsivými schopnostmi obkružuje jedno téma, snaží se jej zpřesnit z různých perspektiv a definovat její podstatu z pozice historie, antropologie, kriminalistiky i přímé zkušenosti cestovatelů, druhý směr performativní zvukové kompozice je povahy divergentní, odstředivé. Hledá možná předzvěsti vlivu Cthulhu, symptomy úpadku naší civilizace, přicházející katastrofy a apokalypsy v relativně věcných a všedních projevech. Efekt, který skladba vyvolává, je budován napětím mezi uvěřitelnými fakty, zvěstmi a svědectvími o děsivé bytosti, pradávných kultech a božstvech a hlavně jejich střetem, v němž není určena hierarchie, pravdivost informací. Hudební vrstva, jak již bylo zmíněno, působí spíše jako prvek možnosti čtení těchto faktů, monologů i dialogů. Ovšem možnosti čtení více rozšiřuje a rozostřuje než aby do nich vneslo řád a světlo. Osobitý rytmus celku definuje spíše střídání různých promluv, stupňů afektů, časových rovin i simulovaných prostředí.

Znepokojující a děsivý příběh, jehož síla tkví i v nedořečenosti a nezakončení, právě díky své zvukové dimenzi získal na síle, jelikož ta se stala vedoucím principem, jemuž byly podřízeny další jevištní složky, herectví nevyjímaje.

Stary Teatr disponoval zkušeným a výrazným hereckým souborem, který se nesoustředil pouze na inscenování klasické činohry, ale skrze práci i s režiséry jako například Krystian Lupa, Michał Zadara, Jak Klata, Armin Petras nebo Krzysztof Warlikowski získal i přístup k jiným divadelním stylistikám a možným morfologiím. Je patrné, že stylizovaná, rychlá práce nad tímto jednorázovým tvarem, navíc určeným transmisi, se díky souboru (Urszula Kiebzak, Bogdan Brzyski, Juliusz Chruściński, Paweł Kruszelnicki, Wojciech Trela a Goran Injac) stal plnokrevným dílem. Trojice inscenátorů – Borczuch, Cecko, Pigoński, dokázala dobře posloužit iracionální vizi, již předestírá Lovecraft, jemuž jejich vlastní vklad v podobě současných kontextů neškodí. Naopak. Rozšiřuje pole možného, ukazuje současné hrůzy, které možná před takřka sto lety mohly působit jako výjevy science fiction, ale my jsme na ně už zvyklí a jsme je schopni je vnímat jako pouhé stopy a projevy lidské činnosti. Po otřesu vyvolaném šoa a genocidami 20. století se jeví již jako každodenní součást zpráv, vůči nimž je společnost prakticky netečná. Borczuch naznačuje, nakolik mohou tyto projevy být stejně tak reálné jako i vyvolané invokací dávného božstva.

V případě rozhlasové hudebně-dramatické kompozice formát „černého kina“ napomáhá. Podporuje, a to i skrze ruptury v kolážovité struktuře, divákovu představivost a její moc zintenzivňuje temně snovým charakterem. Navíc Lovecraftovu povídku Volání Cthulhu dostává do širšího kontextu, aniž by literární předloze ubíral na fantastickém charakteru. Pro svojí následnou scénickou vizi s prostším názvem Zew Cthulhu (Volání Cthulhu) zvolil inscenační tým vedený Borczuchem opačný přístup. Tento projekt měl premiéru 24. března 2017 a jeho producentem se stala scéna Nowy Teatr vedená režisérem Krzysztofem Warlikowským, jenž se sám, ač je bytostně interpretačním typem tvůrce, zaměřuje na redefinování současné podoby divadelního jazyka nejen zaměřením na průniky performativity do oblastí hudebních, filmových či instalačních, ale i skrze dávání prostoru k tvorbě radikálnějších divadelníků, kteří překračují rubikon činoherního divadla – Krzysztofem Garbaczewskému, Wojtkowi Ziemilskému či Markusovi Öhrnovi a Romualdu Krężelovi. Nebývá zvykem si všimnout při analýze inscenace divadelního programu, zde je to však příhodné, jelikož v něm nabízí Borczuch se svým dramaturgem Tomaszem Śpiwakiem klíč

ke čtení díla. Zvláště fotografická část tištěné knížečky ukotvuje dílo do velmi konkrétních obrysů. Kromě několika fragmentů z Lovecraftova díla, krátkých textů různého charakteru i ne vždy přímého vztahu k Lovecraftově dílu a krátkého popisu šestice povídek, jež scénář a narativní linku Volání Cthulhu inspirovaly (titulní Volání Cthulhu, Hudba Ericha Zanna, Barva z kosmu, Zvíře v jeskyni, Šepot ve tmě a Stín z času), přináší bohatý fotografický doplněk. Na něm vidíme snímky Donalda Trumpa, Marine Le Penovou, myslivce před postřílenou zvěří, fotografii havarovaného automobilu, obrázek lebky a tvář amerického autora hororové literatury, oltář kultu Cthulhu a květiny ve tvaru penisu. Brožuru uzavírá krátký, leč výmluvný rozhovor dramaturga s režisérem:

„Pane Borczuchu, je vaše představení o tom, že Lovecraftova fantazie je protkána xenofobií a fašismem?

Ne.

Soudíte, že originalitou Lovecrafta je fakt, že v jeho povídkách se nevyskytují ženy, sex a peníze?

Ano.

Dokáže se vaše tvorba bez těchto témat obejít?

Ne.

Zdroj hrůzy v Lovecraftových povídkách tkví v monstrech. Cthulhu se vrátí, aby opanoval zemi. Ve vašem představení existuje v samotných vypravěčích?

Ano.

Když už jste sáhl po tvorbě Lovecrafta, myslíte, že horror jako žánr představuje odpověď na otázku po budoucnosti?

Ano.¹⁰

Volání Cthulhu se rozdílně od přechozí realizace odklonilo směrem k jiné formě. Zatímco v případě V domě čeká uspaný mrtvý Cthulhu lze hovořit o kolážovité adaptaci Lovecraftova díla s dopsanými pasážemi, v nichž se uplatňuje jiný typ substituce reality v podobě televizního (ale i rozhlasového) přenosu přinášejícího drtivá fakta, ve Volání Cthulhu se užívá jiný scénický kód. Tímto kódem je myšlen specifický způsob nakládání s původní prozaickou tkání, literární předlohou mistra hrůzy a fantastiky, který lze definovat přechod od volné adaptace až k fantazii na témata v Lovecraftově díle vytěsněná či potlačena. Jak vyplývá z rozhovoru, Borczuch se rozhodl uvést do chodu sex, ženy, peníze jako svého druhu monsterní fenomény, jež vládou našim fantaziím a potřebám. Z nich učinil ono „jiné“, ač ne vždy hrůzné. Přičlenil k nim však i otázky fašismu skrytému v nacionálním a až folklórním hávu nebo téma osvobození se od tabu a technologie jako dvou mantinelů svobody. Zvolil pro to rozmanité prostředky scénického vyprávění, budování situací formálně oscilující mezi technologickým divadlem (stream do sálu akcí umístěných před budovou divadla, užívání kamer a kourostrojů jako scénických objektů atp.), činohrou, svého druhu zpovědi či verbálním popisem hrůzných situací (převyprávění hercem Jackem Poniedzialkem obsahu povídky Zvíře v jeskyni z vlastní perspektivy hrdiny) či objektovému či loutkovitému divadlu, v němž se herci zcela zahalují do kostýmů – objektů reprezentujících neznámé tvory. Tančí a víří po scéně v jehlanovitých kostýmech z rolí papíru upomínajících snad na čepice Ku-klux-klanu. Jediná z lidských psotiv kolem nich krouží s kořoustrojem a říká, že tyto směšné tvorové jsou Velkou rasou, která se rozmnožuje pomocí semen a zárodků a že nemají oblek. Že tato rasa má jen zrak a sluch, jiné smysly nikoliv a hlavně, že vyznává fašistický socialismus.

Klíčová je zde otázka režijní legitimacy. Samozřejmě není lze od tvůrce vyžadovat držet literární předlohy, adaptace nebo dramatu, neboť léta dominance a pyramidální klasické struktury, v níž literatura hraje prim jako hlavní předloha i strukturující element inscenace, již

¹⁰Program k inscenaci, Nowy Teatr, Varšava, 2017, strana 52-61

patrně patří jen do divadelní historie. Michał Borczuch sám model činoherní praxe překročil již mnohokrát, mantinely dramatu mu poměrně záhy začaly být těsné, neboť sám interpretační paradigma rozpouštěl skrze potřeby realizovat svébytné scénické vize či aspoň nahrazovat části dramatických děl jinými než pouze materializovanými literárními prostředky. Již několik let se věnuje autorským projektům zkoumajícím vlastní vzpomínky, identitu různých komunit ad. Sám Borczuch tedy nakládá s literaturou jako odrazovým můstkem k vlastní scénické vizi, k osobitému komentáři reálného. Tato vize je však v případě Volání Cthulhu divergentní a pátrá po svých zřídlech v oblastech spojených s identitou hlavně polské kultury, nacionalismu, vztahu našich sousedů k tělu, sexualitě, rodině a politice. Zmíněný nacionalismus je nejpatrnější v případě ztvárnění povídky Barva z kosmu, v níž se však herci oblékají do polských lidových krojů, zpívají lidové písně o sečení polí a lokují tak příběh rodiny Gardnerových, jimž na pozemek spadne děsivá barva z kosmu, která vše vysuší a zničí, do polských reálií, aniž by se barevná hrozba stala hrozbou.

Namísto reálných monster (pomineme-li scénu s duchy a bytostmi) nás daleko více ohrožují monstra vytvořená v našich duších, hybridy našich relací. Po jeho předchozích režijních dílech, v nichž pracoval s mnohdy opulentní scénografií a nákladnými jevištními prvky jako například v inscenacích Apokalipsa nebo Moja walka, v Nowym Teatrze nabídl skromný prostor s několika levnými elementy, jimž dominuje busta Lovecrafta, která je obrazoborecky pokryta graffiti s nápisem Cthulhu. Redukci elementů vyvažuje množstvím monologů, dialogů, komentářů, vzpomínek jakoby jeho schopnost imaginace byla posednutá možností pracovat s verbálním performativním aktem jako hlavním motorem scénické akce. Anebo se tato imaginace projevu v cezurách a rupturách ve vyprávění, skocích po žánrových plošinách. Hrůza se zde až na výjimky nevyjevuje v hmotě, ale v síle slova, schopnosti sugestivního popisu anebo různých formách zobrazení. Ač divadelní scéna dokáže být prostorem imaginace, místem, v němž lze skrze střet scénických komponentů budovat komplexní univerza nebo až docházet k magickým operacím s objekty, zde se stává spíše prostorem pro vize, jež mají podněcovat spíše imaginaci diváka, stimulovat jej skrze vyprávění a delikátní konstelace vztahů. Zmíněná zobrazení se tak kromě přímé herecké přítomnosti realizují skrze filmový přenos či záznam, nahrané záznamy hlasu, hudební materiál.

Je s podivem, že režisér tak značných zkušeností, potřebuje Lovecrafta jako rukojmí, aby jeho bohatý fantaskní svět zúžil spíše na obraz traumat, tabu či hrůz současnosti. Aby byla vivisekce Volání Cthulhu dokonána, je zde nezbytné užít několik modelů fantastiky, jak ji definovali tři literární vědci – Tzvetan Todorov, Nancy H. Trillová a Wolfgang Iser. Ty totiž ukazují, nakolik se Borczuch ve svých krocích dal na scestí tím, že původní sílu díla redukoval na kvalitu jiného typu.

Francouzský literární teoretik a filosof Tzvetan Todorov tvrdí, mimochodem oprávněně, že: „Literatura se tvoří z literatury, ne ze skutečnosti, ať už je tato skutečnost hmotná či psychická; každé literární dílo je konvenční.“¹¹ Tuto tezi, která v sobě nese předpoklad intertextuálního řetězce, lze však i v jisté maximě vztáhnout na divadlo a tím spíše i na Borczuchovu inscenaci. Ta je sice výsostně divadelní, užívá velmi široký aparát stylů, médií, kontextů i žánrových pravidel i možných invariant, ale směšuje dvě roviny, které ve své difúzní touze spojit fantastické s reálným a lidským, příliš lidským, ve své touze dostat úroveň díla H. P. Lovecrafta naráží na mantinely divadelních možností ve schopnosti zhmotnit děsivé, obludné a fantaskní. Přivolejme ještě další klasifikaci Todorova: „První klasifikace definuje „mody fikce“. Ty jsou tvořeny na základě vztahu mezi hrdinou knihy a námi samými nebo přírodními zákony a je jich celkem pět:“

a) Hrdina je již z podstaty nadřazen čtenáři a přírodním zákonům; tento žánr se nazývá *mýtus*.

b) Hrdina je nadřazen čtenáři a přírodním zákonům svým postavením; žánrem je *legenda*

¹¹Tzvetan Todorov: Úvod do fantastické literatury, Karolinum, Praha, 2010, s. 12

nebo *pohádka*.

c) Hrdina je svým postavením nadřazen čtenáři, ale ne přírodním zákonům; to je *vysoký mimetický žánr*.

d) Hrdina je na nižší úrovni než čtenář; to je žánr *ironie*.¹²

Samozřejmě je tato klasifikace přísná či strohá ve svém zjednodušení, avšak vyplývá z ní jeden problematický element – sami hrdinové inscenace by měli dle lovecraftovské mytologie být nadřazení divákovi svoji zkušeností, charakterem osob poznamenaných katastrofou či nepředvídatelnými a tajemnými procesy anebo přímo bytostmi. Borczuch je ovšem stáhl na zem, na práh reálnosti tím, že nahradil jejich šok z neznámého až příliš nám známou i v dějinách zhmotnělou, zbytnělou zkušeností, která metaforický či alegorický potenciál Lovecraftových předloh redukuje spíše na výpověď o současné kondici člověka. Tento přístup, tolik vlastní interpretačnímu divadlu, je samozřejmě legitimní, přesto však vyvolává otázku, zda je nezbytné redukovat díla s obrovským imaginativním potenciálem a vsadit je do služeb současnosti způsobem, který jejich rádius zužuje. Toto ani není bezohledná postdramatická praxe, která pouze sampluje, plundruje texty jiných autorů, aby si vybrala jisté fragmenty či skelety textů, jak se tomu děje například u režisujícího skladatele Georgese Aperghise, režiséra hudebních inscenací Andream Ammera, mladého polského režiséra Krzysztofa Garbaczewského nebo skupiny The Wooster Group, neboť v jejich rukách je textová složka výrazně emancipována od dalších scénických elementů, není podrobena výkladu a je redukována jiným způsobem, tj. na pouhý text. Ten již není hlavním spouštěčem tvorby divadelního světa v podobě inscenace či události.

Ono Lovecraftovo dobové literární milieu či doba dřívější s literaturou symbolistní i dekadentní, celý proud gotického románu, černého romantismu společně s odkazem Edgara Allena Poea nabízela otevřenou dimenzi pro vstup abstrakce, nedefinovaného, nedefinovatelného i tajemného. Rozhodně takového, co se brání a vzpírá racionální dedukci i analýze, co nabízí jinou nový vztah i nesouladnou tenzi mezi konkrétními fakty, uzly příběhu i plastickými popisy postav i dějů a abstraktními plošinami. Tyto plošiny, prvky reprezentují události či jevy a bytosti nevyložitelné zákonitostmi našeho světa, nejsou těmito zákonitostem známé či s nimi nejsou kompatibilní. V této definici fantastického nebo fantastického, jež koresponduje s důležitou definicí Todorova, je sám žánr fantastična podmíněn touto nejistotou, která – pokud se neruší – snadno přechází do žánrů podivuhodna či zázračna. Ovšem pokud přijmeme za platnou tezi, že fantastično je potvrzením daného a kodifikovaného řádu a je vlámáním se do samotného jádra principů každodennosti a našeho pořádku, je patrné, že Borczuch právě svým scénickým aktem ono každodenní činí jádrem hrůzy, jež se však jako hrůza nejeví. Jediný moment, v němž se skutečně dotkne čistého děsu, je poslední scéna Volání Cthulhu odhalující mezní zkušenost člověka, jeho kondice.

Zde se nejprve herec Piotr Polak ocitá na scéně sám v kostýmu připomínajícím skafandr, aby scénicky rekonstruoval svůj pravděpodobně reálný rozhovor se synem. Hraje obě postavy – sebe i syna způsobem, že nejprve přechází ze své židle na synovu židli, jehož zde hraje a reprezentuje. Tempo přecházení se postupně zvyšuje, židle se od sebe vzdalují a odlišují na celou šíři scény. Polak je čím dál zadýchanější a stupňuje intenzitu popisovaného. Nejprve hovoří o dětství, snech, holkách, aby se na scéně objevil druhý herec – otec Krzysztof Zarzecki. Ten paralelně v zadní části scény simuluje hovor se svým synem o lidech-ještěrech, hovoří klidně, povídá si synem / sebou samým. Přesedá si ze své židle na synovu židli vedle postele, ukazuje se, že syn si myslí, že je také poloviční lizardianin, člověk-ještěr. Že Zarzecki je lizardianin a syn po otci poloviční. Situace je až melancholická, syn se ukazuje jako moudřejší než otec, loučí se spolu, neboť otec má odletět na Yuggoth, aby se vrátil a setkal se synem až za dvacet pět let. Syn si je jistý, že svého otce pozná, otec však nikoliv. Dále hovoří

¹²ibid., s. 13-14

o tom, že syn Zarzeckého měl sen, že syn Polaka vymyslí stroj, který bude komplikovat lidem život tím, že bude vždy způsobovat pravý opak tužeb a potřeb. Na konci spolu hovoří dva otcí, Polak se Zarzeckým o tom, kterého ze synů by Polak, pokud by musel, obětoval. Otázka plná ztráty i hodnocení vlastní lásky i odpovědnosti za život a štěstí druhého zůstává nezodpovězena. Zarzecki odchází, Polak zůstává a popisuje, že jeho syn ve věku třiceti let vymyslí onen stroj způsobující opak lidských tužeb. Udává sérii děsivých i banálních příkladů, aby řekl, že když se chceš rozloučit, stroj způsobí, že se nerozloučíš a že když se nechceš loučit, musíš se rozloučit. Náhle se scéna uprostřed toku slov i plynoucí ambientní hudby ponoří prudce do tmy. Nic již nenásleduje, je konec představení.

Lovecraft ono vlomení do běhu všedního zaběhlého řádu nabízí šok z vychýlení symetrie a čitelné struktury, sukcesivní logiky rozumného světa. A zde se skrývá problematický moment samotné inscenace. Tam, kde Borczuch provádí analýzu společnosti, jejích současných strachů a démonů či vychýlených a zhoubných jevů, pojí tyto afekty a symptomy s literaturou, jež právě ony sféry analytického přímo popírá. Nástrojem, s jehož pomocí přibližuje tyto rozporné sféry, se stala spisovatelova biografie, tedy biografie Lovecrafta jako zapříisáhlého antisemity, rasisty, misogyny se značným nezájmem o sexualitu a ženy. Skrze ni otevírá a buduje řadu situací, které jsou leckdy v rozporu s takřka asexuálním Lovecraftovým dílem, v němž se prakticky nevyskytují ženy a milostné vztahy – jsou dílem, jehož hrdiny jsou obvykle osamělí muži či malé skupiny mužů vystavených extrémním okolnostem. Zde například lze uvést situaci, v níž za zvuků temné ambientní hudby otec (Jacek Poniedziałek) intimně hovoří s dcerou (Dominika Biernat) o silných sexuálních prožitcích, setkání se silnými erotickými vztahy a análním sexem. Ono setkání s druhým v podobě partnera má dva protichůdné směry. Zatímco dcera říká, jak ji anální styk dovedl k pokoře a onen tajemný druhý jí byl schopen zprostředkovat až transgresivní zkušenost vlastního těla a milostného spojení; otec se vyznává ze sexu, který měl s mužem a připadal si znásilněný. Cítil své tělo jako předmět, dcera zase hovoří o své vagině jako díře určené k vyplnění. Jen sedí, hovoří o svých prožitcích, kouří. Mocné záchvěvy fantazie a imaginace, již nabízel spisovatel, zde nahrazuje spíše magický realismus, který se však nerealizuje scénicky, nýbrž pouze verbálně, jak bylo řečeno i výše.

Jak je patrné z následující citace, Volání Cthulhu se k mnohým principům staví zády: „Nadpřirozená oblast je v tomto případě konstruována stejně jako v disjunktivním modu, ale na konci příběhu je deautentifikována, když vypravěč poskytne přirozené vysvětlení podivných událostí: byl to jen sen, halucinace, drogami navozená iluze nebo projev strachu, šílenství, hysterie.“¹³ Ovšem sám Lovecraft tento klíč k logickému vysvětlení ignoruje s tím, že naopak běs a hrůzu vyvolanou fantastickými bytostmi či okolnostmi ještě více intenzifikuje, násobí či naznačuje, že hrůzný jev bude ve svých činech pokračovat, a to mnohdy s ještě horším dopadem na lidstvo, přírodu, svět. Přestože hrdina podléhá šílenství a nervovému vypětí, stále jako autor poukazuje, že šílenství je vyvoláno jevem samotným a nikoliv že by hrůzné bytosti i procesy byly dílem chimérickým, pouhým preludem. Jsou příliš reálné a sugestivní. Sama Traillová tento literární modus nazývá paranormálním, což Lovecraftově tvorbě přináleží a přiléhá patrně nejpřesněji ze všech možných taxonomií (naturalizace nadpřirozeného, nejednoznačný modus, fantazijní modus). Zde totiž nejsou nadpřirozené a přirozené jevy vzájemně vyloučeny. „Jejich opozice se ztrácí, „nadpřirozené“ je pouze nálepka pro podivné jevy latentně existující uvnitř přirozené oblasti. Jasnovidnost, telepatie a znalost budoucnosti se berou jako fyzikálně možné stejně jako obvyklé lidské schopnosti. V jiných modech by takové mimořádné lidské vlastnosti byly přisouzeny pouze nadpřirozeným bytostem; když mají tyto vlastnosti lidé, jsou to obvykle dary bohů nebo démonů. V paranormálním modu probíhá strukturální změna: přirozená oblast je rozšířena a

¹³ibid, s. 29-30

zahrnuje zvláštní oblast přístupnou těm, kdo mají mimořádné vnímací schopnosti. Nadpřirozené jevy jsou reinterpretovány a začleněny do paradigmatu přirozeného.¹⁴ A tak, ač to sám popírá, Borczuch na scéně nechává herečku (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) v převlečení za Lovecrafta, tedy v obleku, brýlích a s vycpanou spodní čelistí pracovat se spisovatelou biografií a postoji. Za zvuků filmově pompézní hudby hovoří o svém mládí, cestách, ale hlavně o černoších, že jsou tvory jak z cizí planety, mají jinou lebku a jsou pouhými kretény. Nositeli opičího idiotismu. Takoví lidé by v jeho městě Providence neměli a nemají co dělat.

Podobného prohrěšku proti vlastním intencím se režisér dopouští užitím principu analogie, když přirovnává skutečného katolického duchovního a hlavního reprezentanta fanatického spojení polského kléru s byznysem, nacionalismem a manipulací velké části společnosti – otce Tadeusze Rydzyka s děsivým bájným bohem Shub-Niggurathem. Zde veškerá vize temné budoucnosti je rozpuštěna do všedních a až dětinských vazeb. Onen akt zřítomnění božstva, jeho personifikace do lidské, příliš lidské podoby má tedy paradoxní povahu, ale nepokoj rozhodně nevyvolává. Daleko silněji působí situace, v níž herci z divadelního sálu pomocí vysílaček intruují herce před divadelní budovou, jejichž činnost je snímána kamerami a přenášena projekcí. Herci stojí před budovou, kouří, hovoří s kolemjdoucími. Hovoří, že zabijí Ericha Zanna (až magický hudebník z Lovecraftovy povídky), zabijí sebe, zabijí postavu Mosula v podání Bartosze Gelnera. Ostatní herci popisují fantastické situace, že musí bojovat s nesmrtelnou propastí, chtějí rozbít pomyslné housle Ericha Zanna, Mosul se mezitím osvěžuje z fontánky před divadlem, skupina křičí, že nemůže najít dům, v němž Erich Zann hrál svoji hudbu. Pro znalce originální povídky je situace asi méně matoucí, ale přesto – její nepokoj je vyvolán naprostou neolgičností chování těchto dvou skupin herců, těch v sálu i před divadlem, střetem jejich vyprávění a situací, jež nemají logiku, a tak jsou nasyceny značnou nervozitou. Před divadlo přijíždí auto, někdo hovoří, že nemůže spát, jiný, že je na ulici ve Francii a slyší děsivý zvuk hudby Zanna. Herečky (Marta Ojrzyska s Dominikou Biernat) si přejí vše nejlepší. Muži hovoří o telefonech, dále kouří, hrají na kytaru. Popisují stav velkého ohrožení, aby nakonec vešli do sálu a tam robotický hlas citoval pasáže z Lovecrafta. Vše se překrývá, informace rozmanitého druhu vedle sebe sousedí, ale nepropojují se. Možný vstup do světa šílenství kolektivu funguje i skrze paranoidní pocit sledování lidí průmyslovými kamerami. Německý literární teoretik Wolfgang Iser by této heterogenní, chaotické a z improvizace zrozené scéně přiznal fantastické atributy, neboť píše: „Z toho lze vyvodit, že triadický vztah reálna, fiktivna a imaginárna představuje základní ustrojení fikčního textu. Současně je zřejmé, co charakterizuje akt fingování, a tedy i fiktivnost fikčního textu. Jestliže se ve fingování stává opakovaná realita znakem, nutně přitom dochází k překračování její určitosti: akt fingování je tedy aktem překračování hranic. V tom se uplatňuje spojení s imaginárnem. To je ve svém způsobu vyjevování, jak je známe ze zkušenosti, difúzní, beztvraé, nestálé a postrádá referenci k objektu. Manifestuje se překvapivě v situacích, jež se proto jeví jako nahodilé, a jsou buď jeho vpádem přerušeny, anebo pokračují ve zcela jiných. „To, co je fantazii vlastní,” tvrdí Husserl, „je její nahodilost. A tedy ideálně řečeno její nepodmíněná libovůle.” Právě proto není fingování identické s imaginárním. Protože fingování směřuje k nějakému vytčenému účelu, je třeba podržovat cílové představy, které pak jsou podmínkou toho, že je možné imaginárno převést do nějakého určitého tvaru, který se liší od fantazmat, projekcí a denních snů, v nichž imaginárno přímo svtupuje do naší zkušenosti. I zde se tedy překračují hranice a přechází se od nezřetelného k určitému.

To má své důsledky pro fikční text. Jestliže imaginárno nabývá v aktu fingování určitosti, jež mu jako takovému nenáleží, získává tímto způsobem predikát reality; neboť určitost je

¹⁴ibid, s. 31

minimální definice reálna. Imaginárně se však určitostí, kterou získalo v aktu fingování, nestává něčím reálným, třebaže díky dané formě se zdá být reálným do té míry, že může působit v nějakém aktuálně daném světě.”¹⁵

Traillová dále tvrdí, že: „Fantastická povaha díla je určena celkovou strukturou (makrostrukturou) fikčního světa, tím, z čeho je tento svět složen a jak jsou jeho složky uspořádány. Struktura fantastického světa je tvořena opozicí dvou oblastí, nadpřirozené a přirozené, jejichž povaha bude definována níže. Nyní máme k dispozici teorii, která může „zažehnat“ ducha v *Hamletovi* a zároveň uspokojit naše intuitivní vnímání tohoto díla. Není pochyb o tom, že duch je nadpřirozená entita, avšak v kontextu fikčního světa jako celku to je zlomek, okrajový jev s velmi specifickou funkcí: slouží k motivaci Hamletových akcí, a tím také spouští příběh.“¹⁶ Ovšem nadpřirozené v inscenaci Zew Cthulhu spíše reprezentuje vyprávěná pohádka než skutečně intenzivní střet s realitou „z jiného světa“, jak ji ve svých inscenacích byl jako čistý horror schopen ztvárnit kupříkladu Romeo Castellucci v cyklu Tragedia Endogonia inspirovaném filmovou estetikou. I divadlo disponuje sugestivními prostředky, jež jsou schopny hrůzy zhmotnit a dotknout se síly fantaskního, nepochopitelného, onoho „jiného“, které stojí mimo naši diskurzivní schopnost rozumět světu. Je schopné nejen díky pomocí techniky a nových technologií vytvořit iluzi střetu s hrůzným, monstrózním a neznámým, ale také vyvolat paniku svým uspořádáním, negativní dramaturgií na úrovni kompozice. Tato dramaturgie vyvolává nejistotu, pocit střetu s nelogickým světem a přibližuje jedince zakoušení světa, který se vymyká racionálním možnostem čtení, interpretace a recepce.

Borczuch samozřejmě ve své nespojitě a difúzní formě díla napomáhá efektu zmatku, fantastičnost buduje na nedopovězenosti, fragmentárnosti, utržených nitích a nedotažených uzlech šestice příběhů. Ale svým způsobem se jedná jak o trik současného divadelního projevu, poměrně snadný prostředek, jak vyvolat paniku, ale nedotknout se hlubších situací střetu s neznámých, děsivým. Onen rozptyl Lovcraftových motivů do několika podob vyprávění, asociací, alegorií a scén vybudovaných na kolektivní improvizaci na témata jak v povídkách obsažených či vědomě potlačených, je samozřejmě umně ztvárněn, a to zvláště hereckým souborem, ale tato analýza současnosti formou kolektivní terapie palčivých politických momentů se původní předloze vzdaluje natolik, že je poměrně neadekvátní hovořit o nutnosti pracovat s tímto autorem. Vraťme se však ještě k Traillové a její reflexi Todorovových postulátů. „Jiní autoři ponechali Todorovův model jako rámec svého myšlení, ale doplnili jej o kontextové, ideologické a pragmatické faktory. Podle Irène Bessièrové, Christine Brooke-Roseové a Rosemary Jacksonové je fantastika zpochybněním empirické skutečnosti. Podle mínění Bessièrové k tomu používá zajímavé strategie: *předstírá*, že vyprávěné události jsou skutečné, na rozdíl od pohádek, které svým „bylo nebylo“ jsou upřímně neskutečné, jejich autonomní vesmír je odříznut od skutečného světa. Realistické a zázračné neboli „thetické“ a „nethetické“ vyprávění se v termínech, které si Bessièrová půjčuje ze Sartrova *L'Imaginaire*, ve fantastickém slučují. V jistém smyslu je tedy fantastika hybrid.“¹⁷

Ovšem ještě trefněji zde přiléhá další citace z knihy Fiktivní a imaginární Wolfganga Isera, jež se přímo pojí k divadelní praxi a příhodně definuje onu tenzu, vnitřní rozpor inscenace Zew Cthulhu: „Hra sama je prostoupena signály své fiktivnosti tak, aby reprezentovaný svět současně reprezentovala v modu *jako-by*. Avšak v okamžiku, v němž režie tyto signály fikce zahradí a tím eliminuje rozměr *jako-by*, mění ji v reprezentaci určité skutečnosti, kterou mohou návštěvníci divadla verifikovat v okolním empirickém světě. Má-li hra na základě takové inscenace denotovat skutečnost, je dimenze odkazování vyprázdněna. A pokud vzniká

¹⁵Wolfgang Iser: Fiktivní a imaginární /Perspektivy literární antropologie/, Karolinum, Praha, 2017, s. 17-18

¹⁶Tzvetan Todorov: Úvod do fantastické literatury, Karolinum, Praha, 2010, s. 19-20

¹⁷Nancy H. Traillová: Možné světy fantastiky, Academia, Praha, 2011, s. 16-17

nějaká iluze skutečnosti, která se naplňuje tím, že reprezentovaná skutečnost má za účel denotování této skutečnosti, klade se pak otázka, čeho má taková reprezentace dosáhnout. Redukce reprezentované skutečnosti na funkci denotování vede k zvláštní redundanci, jež by – pokud sama nepředstavuje nějakou rafinovanou možnost reprezentace – vlastně reprezentovanou skutečnost učinila zcela zbytečnou.“¹⁸

Nám nezbyvá než se raději uchýlit zpět ke zřídlu hrůzy Howarda Philipse Lovecrafta, abychom minulé i budoucí horrory uměli ve svých představách aspoň nějak přivolat. Borczuch nám totiž spíše přivolal přítomnost, ač se zaklínal temnou vizí toho, co přijde. Nadřadil přímou zkušenost a empirii nad důvěru v sílu vizí obsažených v díle Lovecrafta.

Bude publikováno v *ArteActa*, č. 3, AMU, Praha, 2019, ISSN: 2571-1695

¹⁸ Wolfgang Iser: *Fiktivní a imaginární /Perspektivy literární antropologie/*, Karolinum, Praha, 2017, s. 31

Lukáš Jiříčka: Prach obětí

O mechanickém *Le Sacre du Printemps* jako divadle smrti

Romeo Castellucci (1960) je patrně nejznámější italský režisér současnosti, jehož záběr je značný – od takřka megalomanských divadelních projektů k instalacím, operám, až po provokativní scénické tvary na pomezí mnoha nepříbuzných forem a stylistik. Přes velký rozptyl svých aktivit, jež je schopen ve svém scénickém aparátu využívat, lze tvrdit, že je po leta zcela koherentní ve svém scénickém projevu i tematickém zaměření. V roce 1981 založil v italské Ceseně divadelní skupinu Societas Raffaello Sanzio¹⁹ společně se svoji sestrou Claudií a manželkou Chiarou Guidi. Ke skupině se později připojil americký elektronický skladatel Scott Gibbons, autor většiny hudby k projektům z posledních let.

Castellucci, divadelní tvůrce extrémních obrazů a ikonoklastických počínů, byl dosud českému publiku představen pouze částečně, přestože jeho díla jsou vystavována na většině klíčových divadelních festivalů a sám inscenuje v nejprestižnějších institucích Evropy. Jeho dílo bylo v českém prostředí představeno dvakrát; poprvé v podobě instalace v rámci výstavy Intersekce na Pražském Quadriennale v roce 2011 a podruhé v rámci festivalu Pražské křižovatky, kde byla v roce 2017 uvedena inscenace *Democracy in America*. Protože se mnohé z jeho projektů vykazují značnou nákladností, početným obsazením, netypickou délkou, subversivním a mnohdy velmi provokativním nábojem i specifickou adaptabilitou ve smyslu prosté nahraditelnosti aktérů, platí Castellucci za jednu z podstatných osobností současného divadla. Ačkoli lze mnohé z jeho scénických gest do jisté míry považovat za plody efektních nápadů a zručně vystavěných scén, jistá záměrná znepokojivost snoubící se s esteticky maximálně precizními obrazy leckdy přináší velmi radikální podobu limitních mezí divadla, limitních mnohdy z pozice etiky i estetiky. Ačkoliv se jedná se o záměrně „brutální“ typ divadelního tvůrce, který strhává pozornost na scény nasycené násilím nebo situace o zneužívání dětí, sprejování na těla zvířat, přítomností anorektiků či velmi obézních aktérů, bylo by nemístné považovat jeho díla za pouhé akty samoúčelné provokace. Tento režisér se skrze zkušenosti se studiem klasického umění a literatury začal již od počátku své tvorby ve své divadelní práci nakládat s kódy univerzálního a archetypálního jazyka obrazů, ikonických situací, možností zobrazení tragických momentů a náboženských či mytologických figur, jež však uchopuje ryze aktuálními prostředky. Díky důkladnému studiu těchto archetypálních modelů či klasických přístupů k výtvarné reprezentaci archetypálních momentů (převážně) evropské kultury jej lze považovat za následovníka klasického odkazu okcidentální kultury, jenž má však potřebu obrazy skrze radikální scénické prostředky narušovat, iritovat, destruovat a vést tak dialog s jejich aktualitou, silou a platností. Vše skrze radikální gesto prověřovat bez potřeby obcování s jazykem vlastním té větvi antropologického divadla, která se opírá o rekonstrukci a přímé následování původních zvyků, rituů a tradic nebo například písní a kostýmů.

Lze jej považovat za následovníka happeningů, spektaklů šedesátých let či provokativních vystoupení volné skupiny Vídeňských akcionistů – Güntera Bruse, Otto Mühla, Rudolfa Schwarzkoglera, ale hlavně Hermana Nitsche s jeho Divadlem mystérií a orgií. Zatímco nabízí Castellucci se svoji Societas nebudu přímo explicitní obrazy scénických jatek a vždy operuje na poli přeznačování a symbolizace jednotlivých akcí nebo redukce materiálu, scén nebo scénografických prvků na samu ikonickou dřev, Nitsch se ve svých scénických dílech skrze transgresivní zkušenost účastníků spojenou s rituálním vražděním zvířat, přímým

¹⁹ Tvorbě této divadelní skupiny či tvorbě Romea Castellucciho je věnováno více než deset zásadních publikací. Lze zmínit například tyto klíčové studie: Dorota Semenowicz: *To nie jest obraz, Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*, Korporacja Ha!art, Kraków, 2013; Oliviero Ponte di Pino: *Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio*, Doppiozero, Rome, 2013; Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout: *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Didcot, Taylor and Francis, 2008

kontaktem s krví, vnitřnostmi a masem, snaží vytvořit nejen katarzivní spektakl, který uvolňuje pudy a potlačené emoce participantů, ale také vytvářet akční obrazy jako rezultáty těchto akcí. Tam, kde Castellucci vstupuje do symbolické roviny, ale zanechává jasný odstup mezi scénou a hledištěm, Nitsch narušuje právě tuto distinkci participací účastníků na svých divadelních orgiích, jež však citují a užívají také křesťanské či přímo rituální prvky (kříže, scény s obětováním atp.). Nitsch, který na konci padesátých let vyšel z oblasti výtvarného umění se skrze akční malbu vzniklou procesuálním způsobem během rituálů, mystérií a orgií opět k malbě či výtvarným artefaktům navrácí; Castellucci operuje hlavně v oblasti scénického umění. Ale také se blíží k procesuální malbě či budování sochy či scénografie – instalace v podobě artefaktu ve *Svěcení jara*. Ne náhodou má podobné zázemí jako Herrman Nitsch ve výtvarném umění, přesněji – ve studiu scénografie a malby na Akademii výtvarných umění v Bologni. V případě *Svěcení jara* se dokonce odvážil na poli divadla postantropocentrického, v němž lidé již (až na samotný závěr) nejsou na scéně přítomní a výtvarná, objektová složka dominuje celému tvaru.

Castellucciho inscenace se mnohdy obejdou beze slov, neboť jsou sledem často motivicky zcela neprovázaných či volných obrazů, které se však řídí přísnou kompoziční a režijní metodou, v níž obvykle nic není ponecháváno náhodě. Jako režisér se vždy soustředí především na přípravu, samotnému zkoušení věnuje minimálně nezbytný čas. Je to možné, neboť neinscenuje tvar nasycený složitou psychologickou či interpretační motivací. Jeho herci a aktéři jsou spíše vykonavateli úkolů s choreografickou scénickou kompozicí a bez vlastního kreativního vkladu. Když Castellucci obsazuje svá díla, činí tak dle jiných kritérií než v obvyklém divadelním provozu – hledá například lidi podle váhy, vzrůstu nebo barvy pleti, nikoli dle jejich hereckých schopností. Ty nejsou nutné, prostá scénická zadání v jeho jinak velmi komplexních scénických tvarech, dokážou aktéři naplnit beze zbytku. I když mnohdy pracuje na scéně s živými zvířaty (kůň, na jehož tělo se i píše, nebo psi, kteří útočí na samotného režiséra v obleku určeném pro výcvik psů v trilogii *Divina Commedia*), s lidmi s extrémní nadváhou či naopak anorektičkami, dětmi, ale hlavně – neškolenými herci, ba přesněji – amatéry či svého druhu figuranty, dosahuje velmi kontrolovaných výsledků s jasnou stopáží a specifickou rolí těla. V jeho projektech však mají místo i mechanické objekty, stroje anebo – v zde analyzovaném díle *Le Sacre du Printemps* – téměř jen stroje. Na práci tohoto tvůrce neměla vliv pouze jeho fascinace klasickým uměním, zájem o náboženství, rituály a archetypy (převážně) okcidentální civilizace. Italský režisér se často odvolává na náboženské, rituální nebo estetické vzory (Bible, Epos o Gilgamešovi, staroegyptské umění, římská dramata, mystéria, ale i renesanční malířství a dramatika ad.), ale ve svých projektech či projektech své divadelní skupiny pojmenované po malíři Raffaelovi se pohybuje na poli současné vizuální estetiky výrazu a nikoli antropologického divadla ve smyslu zmíněné rekonstrukce, vulgárně řečeno - pouhého následování existujících situací a vzorců chování, materiální i nemateriální kultury atp. Mnohá z jeho děl daleko spíše vypadají jako divadelní aluze na filmové horrory či psychotrillery, přestože jejich tematický rádius i model světa je daleko méně ukotvený v reálném prostředí a vztahy mezi aktéry tolik čitelné. V tomto kontextu lze zmínit například části z jeho jedenáctidílného cyklu *Tragedia Endogonia* (2002–2004), jehož jednotlivé části jsou pojmenovány podle měst, v nichž byly realizovány – tedy např. Paris, Bergen, London nebo Cesena –, jež se pohybují na hraně hororové estetiky s postavami upomínajícími buď na mytické tvory (hadí, hlava satana), nebo na postavy podobné renesančním lékařům či postavám, interiérům či krajinám z renesančního malířství. Ovšem tyto až pohádkové či mytologické postavy či masky, loutky či děsivé projekce připomínající démonickou dobu Rorschachových testů leckdy sousedí s naprosto všedními předměty užitými jako součást scénografického plánu – například automatické pračky, dětské hračky či kočárek, informační tabule známé z letištních hal nebo nádraží, ale i konkrétní objekty s pouhou jedinou funkcí – například cedulky určené pro

vyznačování pozice ležících mrtvol užívaných policisty. Kolem takových elementů však Castellucci buduje celé asociativní řetězce představ dotýkajících se našich podvědomých obav, panických momentů, obsesí nebo fobií.

Mnohé z jeho projektů i ve své hyperbolické touze dotknout se obrazů zla, pudovosti i kořenů lidské krutosti nebo bezohlednosti obsahují prvky humoru a zřetelné nadsázky. Například v trilogii *Divina Commedia* z roku 2008, která je *Božskou komedií* inspirována volně a je rozdělena do tří v mnoha ohledech samostatných inscenací, se na konci první části s názvem *Inferno* objevuje postava Andyho Warhola, Warhol je zde po samotném Castelluccim, který se na počátku díla představí publiku před tím, než se na něj vrhnou psi, druhá neanonymní bytost, pomineme-li chlapce se jménem Jean, která se svoji konkrétností vyděluje z velkého davu anonymních aktérů. Na zadním plánu scénografie – zdi papežského paláce v Avignonu je nejprve promítaný soupis názvů několika klíčových děl Andyho Warhola s vrocením a místem uvedení a to ve scéně, v níž se mnoho osob z bezejmenného davu postav vrhá do osvětlené hlubiny jak do pekelné jámy. Na samotném konci těchto působivých konců mnoha lidí, kteří se s roztaženými rukama vrhají do bezpečných hlubin scénografie, se na samotném konci objevuje herec s maskou a parukou imitující Warhola. Nedokonale tančí a na kruhovou kolejnici klade svůj fotoaparát Polaroid, který se po kruhu mechanicky posunuje. Důvod, proč se v závěru inscenace, v níž jsou zachyceny znepokojivé obrazy lidského násilí, kdy na scéně hoří klavír, děti nosí na zádech kůže z vlčáků nebo se nad dětským bungalovem vznášá a klesá podivný amorfní černý objekt z tkaniny za zvuků elektronického jekotu – hudby Scotta Gibbonse, objevuje umělec Warhol, zde není žádným způsobem vyjasněn, ani nejsou poskytnuty žádné indicie k jeho dešifraci. Po davových a anonymních scénách se objevuje postava s reálným vzorem. Výsledek je nejednoznačný a matoucí. Vede k narušení předchozích obrazů, je tedy jistým rozrušením a popřením předchozí anonymity performerů, čímsi, co předchází řád díla obrací naruby. Toto gesto však není cele aktem negace nebo destrukce.

Castellucci se svými stálými spolupracovníky nebuduje ve svých dílech čitelné narativní tvary, jejichž děj by bylo možné uchopit a snadno rozklíčovat, zaměřuje se spíše na komponování jiného řádu, řádu obrazoboreckých a šokujících obrazů. Strukturu těchto děl lze nazvat kolážovitou, neboť jednotlivé situace či pasáže na sebe často přímo nenavazují, jejich motivická propojenost je skryta. Ovšem ani tato definice není přesná. Některé situace se totiž přímo motivicky či například hudebně provazují s předchozími díly (hudební vazba je patrná například mezi díly *Purgatorio* a *Hey Girl!*), jindy zase dochází k radikálním rupturám ve struktuře díla. Velkým stylovým posunům nebo ostrým přechodům směřujícím k stavbě jiných fikčních rámců s odlišným prostředím i „pravidly hry“. Leckdy zase v centru jeho zájmu stojí nikoli kolísavá či přerývaná struktura plná řezů, nedořečeností a nedourčeností, ale spíše potřeba zkoumat specifika scénického času, radikálně pomalého ohledávání prostých situací, budování napětí skrze až bezohlednou potřebu ukázat jednu konkrétní činnost v její úplnosti, dokud není zcela naplněna či vyčerpána. Castellucci také často přesouvá těžiště pozornosti na různé jevištní elementy, vede naraci od hudby k objektu či od choreografie aktérů k statickým obrazům (například scénické ztvárnění Matoušových pašijí Johana Sebastiana Bacha v roce 2016, kde staticky pojatý chór a orchestr je doplňován krátkými situacemi řecko-římského zápasu, pouhé expozice vycpaného beránka se zlatým kalichem na zemi, výstupu chemiků či na bok ležícího autobusu Neoplan, který je vtlačěn na scénu). Ovšem rozdílně například od klasické činohry zde nastupuje někdy až přísné separování scénických složek a prvků v postbrechtovském smyslu. Situacím leckdy *dominuje light design*, jindy pohyb na jevišti vytváří intenzivní hudební kompozice Scotta Gibbonse tvořená hlavně na modulární syntezátory, svůj prostor zde mají loutky, projekce, herci, ale také zmíněná živá zvířata (nebo jejich rezidua v podobě skeletů, kůží nebo pouhých kostí ad.) anebo mechanické objekty.

V centru zájmu tohoto italského tvůrce stojí obraz a leckdy i statická scénická kompozice nebo opakování, volná, řetězovitá narace budovaná jako sled pozvolna usazovaných obrazů v hypnotickém tempu bez razantních zvrátů. Jednotlivé situace jsou obvykle až kontemplativně pomalé, a to v poměrně prostých scénách, jejichž smysl však nebývá příliš čitelný ve smyslu racionální jako spíše ryze obrazně symbolické struktury anebo určitého choreografického schématu. To může být například inspirováno kompozicí obrazů dávných mistrů nebo také odkazovat k estetice koncertů a videoklipů blackmetalových skupin nebo amerických brutálních hororů. Nejedná se o pouhé následování textového kánonu, ale i materiálních a vizuálních stop, inspiraci architekturou, archetypy, ale i snovými obrazy, jež se dotýkají, podobně jako kupříkladu filmy Davida Lynche, podprahových zkušeností a představ, aniž by se vyvarovaly jisté buď metaforické (například znásilnění dítěte otcem v inscenaci *Purgatorio*), nebo explicitní podobě násilí či sexu.

Castellucciho, jak již bylo řečeno, láká vstup do prostorů nejistoty, které, ač jsou esteticky mnohdy lahodné a působivé, se nevyvarují jeho až obsedantní potřebě tesat díla, jež se vzpěčují přístupné čitelnosti a srozumitelnosti anebo pouhému opojnému zážitku. Umění pro něj není prostředkem pro interpretaci existujících textů nebo pouhou ozvláštňenou artikulaci již zřetelné struktury reálného světa, ale naopak – oblastí, jež může zprostředkovat zkušenost a možnost zakoušení chaosu, bolesti nebo vymknutého řádu; světa, jenž nemá koherentní a transparentní systém pravidel nebo je podobný světu snu. Ten také má svá pravidla, ovšem nemáme stále nástroje, jak je odhalit, má svůj systém znaků, ten je však fluidní a dynamický nebo natolik disparátní a spontánně stavěný dle aktuální potřeby, že mu chybí kodifikovaný řád a rámec. Castellucci s oblibou vstupuje do světa symbolů, archetypů a ikon, ale ne proto, aby je adoroval nebo činil čitelnými, ale aby narušil jistý ustálený vzorec chápání těchto kamenů našeho světa. Jedná se o ikonoklasmus na více úrovních. V inscenacích je zřejmé, že ikonický obraz (tedy ten, který má vzor v klasickém díle, jeho kompozici atp.) je rozbíjen nikoliv jen samotnou destrukcí nebo potřísněním. Mnohdy je působení scénického obrazu narušeno či intenzifikováno díky čili zpomalené či zamražené situaci. Jindy zase je opakující se situace i magie je narušena pouhým slovem, zvukem nebo hudbou. Další médium jeho intenzitu leckdy oslabuje, neútočí-li na něj přímo nebo jej zcela neodkloní. Irituje potřebu podlehnouti snadným svodům jednoho komunikátu, jednoho jazyka, opojné vizuální estetiky nebo dominantní elektronické abstraktní kompozice bez jasného rytmického nebo i melodického vzorce.

Castellucci coby mistr novodobého ikonoklasmu operuje právě na poli scénického šoku, transgrese ve smyslu zkušenosti, která je mimojazyková, obrazná a vede k jinému, intenzivnímu zakoušení řádu světa bránícímu se pitvě skrze racionální interpretaci nebo logickému proměření všech jeho oblastí a zákutí. Zkušenosti mezní se nachází jak ve zkušenosti náboženské, rituální v podobě extatického vytržení nebo kontemplace, tak i sexuální. Mezní zkušenost může být i zkušeností či prožitkem agrese či zakoušení světa mimo jazyk. Z důvodu využití této mimolingvistické či prelingvistické zkušenosti, resp. nezkušenosti, na scénu přivádí batolata nebo zvířata, neboť splňují právě tuto potřebu čistých organismů bez jakýchkoliv kulturních sedimentů a intencí, bez potřeby ideologické dominance nebo nutnosti vykonávat na druhých akt skrze násilí jazyka. Podobnou funkci však mají i stroje. Pouze plní svoji funkci, nemají potřebu zasahovat do díla z pozice svého záměru nebo do něj vkládat vlastní potřeby, touhy nebo významy. Tato šoková nebo velmi impulsivní scénická seance se režisérovi obvykle vyplácí.

Le Sacre du Printemps (Svěcení jara) z roku 2014 je dílem, které se v několika ohledech Castellucciho typickému jazyku vzdaluje, a přesto vykazuje (ač se jedná o divadlo objektů) některé shodné znaky s jeho celým dílem, a to hlavně na úrovni problematizování etických norem. Toto dílo bylo uvedeno v Bochumi v rámci festivalu Ruhrtriennale, jehož hlavním organizátorem a uměleckým ředitelem byl Heiner Goebbels. Jedná se o Castellucciho verzi

baletu využívající hudbu Igora Stravinského, novou verzi, již můžeme vřadit do kontextu hudebního divadla, tanečního umění, loutkového a mechanického divadla nebo pouhé scénické instalace v divadelním rámci. Je to jen otázka modu divácké percepce, pro jaký kód čtení se rozhodneme. Všechny možnosti jsou legitimní stejně jako je legitimní krok považovat toto dílo za galerijní instalaci s procesuálním, tedy časovým charakterem a zřejmým performativním účinem.

Skladba Igora Stravinského *Le Sacre du Printemps*, je ikonickým dílem nejen hudebním, ale i jednou z nejprovokativnějších divadelních, přesněji baletních rozbušek, které vznikly na samém prahu 1. světové války v Paříži. Jednalo se o patrně nejslavnější počín Ruského baletu, souboru Sergeje Ďagileva, v choreografii Vaslava Nijinského. Toto dílo mělo premiéru v květnu roku 1913 a jeho první uvedení vůbec znamenalo pro pařížské publikum šok pro svůj příklon k animalitě, pohanství, starým slovanským ritům, ale i z hlediska do té doby nevídaně razantní hudební matérie.

O sto jeden rok později se Romeo Castellucci rozhodl navázat na skandální opus a ukázat jeho nejen hudební, ale i ryze baletní potenciál v jiné perspektivě, navíc v tovární hale.

Perspektivě, která zhodnocuje v nové podobě některé traumatické zkušenosti 20. století a nabízí zcela jinou podobu světa, podobu technokratičtější a plnou chladného odstupů, než představil animální, spontánní a syrový scénický opus²⁰. Namísto novopohanského baletu s novým pojetím fyzického projevu tanečnicků italský tvůrce nabídl mechanické, postspektakulární dílo. Postspektakulární²¹ ve smyslu primárně kritického přehodnocení ustálených návyků toho, čím může být divadelní událost, jaké jsou její zákonitosti. Ve smyslu rozšíření možného pojmání či akceptace toho, čím může být performativní akce a nakolik se právě divadlo stává divadlem, performance performancí ve chvíli, kdy je tak publikem recipována. Toto Castellucciho režijní gesto, ač na scéně užívá pohyblivé objekty, nenabízí přímo metaforický tvar příbuzný tradiční podobě loutkového divadla, v němž by scénické objekty měly antropomorfní charakter, ale striktní mechanický opus, který z mobilních objektů činí hlavní aktéry díla, aniž by se jejich funkce nějak zásadně během produkce proměňovala nebo vstupovala do symbolického řádu věcí. Zároveň koketuje s formou vlastní až procesuální a mechanické galerijní instalace. Jistou paralelu, a to i v užití pozůstatků z těl zvířat v podobě kostí či prachu, lze nacházet i s happeningy a performancemi, které vytváří

²⁰ Svěcení jara je dodnes výzvou pro řadu inscenátorů, vzpomeňme například přelomovou choreografii ve smyslu náročné fyzické akce Piny Bausch z roku 1978 či z novějších pojetí inscenací Theatre Zingaro s choreografií, v níž má důležitý part kuň jako scénická postava z roku 2002, sólovou choreografií Xaviera LeRoy z roku 2007 s pouhou reprodukovanou hudbou, v níž civilně oblečený LeRoy osciluje mezi rolí dirigenta, tanečnicka i fyzického komentátora hudební matérie či expresivní pojetí Sashy Walz z roku 2013.

²¹ Postspektakulární divadlo vychází z definice, jejímž autorem je německý teatrolog Andre Eiermann, autor knihy *Postspektakuläres Theater* z roku 2010. Eiermann přišel s pojetím, které ukazuje pohyb v současném performativním umění, umožňující odhalit pestré aktivity tvůrců rozmanitých stylistik (Erwin Wurm, Heiner Goebbels, Rabih Mroué, Mette Ingvarsen, Xavier LeRoy) jako postspektakulární ve smyslu cíleného rozšiřování hranic divadelního umění například směrem k oblastem multimediálního umění, performativních videoinstalací či dílům, které se pohybují na pomezí participativního tvaru a filmu – zde mu jako příklad posloužil film *Český sen* dvojice českých tvůrců Filipa Remundy a Víta Klusáka. Podle Eiermanna se jedná o principiální kritiku dosavadní podoby scénického umění a praxe a záměrné popření jeho klíčových elementů – například živého aktéra či animátora na scéně nebo k dopředu naplánovaným tvarům či tvarům odklánějících se od estetiky směrem k sociálním projektům či sociálním plastikám v beuysovském smyslu či v podobě projektů Christopa Schlingensiefela. Dílo může být totiž pouhým výchozím bodem mnoha dalších aktivit, v nichž je divadelní část jen součástí širšího pole aktivit a strategií (internetové platformy, texty, otevřené struktury, výtvarná díla atp.), které však tvoří s divadelním projektem komplexní a kompletní tvar. Postspektakulární divadlo navazuje v mnoha ohledech na kritiku spektaklu Situacionistické internacionály v čele s Guy Debordem a jeho knihou *Společnost spektaklu*, která vyšla v roce 2007 česky. Jedná se o strategie záměrně narušující způsoby reprezentace nebo podřívající ustálené podoby narace i scénické formy. Proto například lze za ně považovat díla Schlingensiefela, který své projekty simultánně šířil v různých platformách a jejichž výstupem nebylo pouhé scénické dílo, ale i filmová dokumentace, internetové diskusní a hlasovací platformy, texty. Teprve až tyto různé mediální vstupy dohromady tvoří (společně se společenskou diskusí, již vyvolaly) mnohdy až nepřehledný, organický a matoucí tvar distribuovaný v různých uměleckých i společenských platformách. Jedná se o cílené strategie rozrušující horizont očekávání podoby scénického díla, které nabízejí alternativní přístupy k divadelní formě i strategiím dramaturgickým a režijním.

americký umělec Mark Pauline od roku 1978 se svoji uměleckou skupinou Survival Research Laboratories po celém světě. Pauline se zaměřuje na doslova nebezpečné, a to nejen pro něj jako tvůrce, ale i pro publikum, mechanické divadlo autonomních nebo na dálku ovládaných robotů obvykle spolu válčících. Roboti jsou obvykle vytvořeni z industriálního odpadu, zbraní, výbušnin, ale i skeletů zvířat a během představení zaměřených převážně na zobrazení negativních civilizačních fenoménů (válka, znečištění, dehumanizace, industrializace, destrukce, bezúčelné násilí, smrt), během nichž jsou skelety ničeny, objekty odsouzeny k rozbití, aby za sebou zanechaly vizuálně působivou spoušť.

Castellucci se rozhodl užít pouhý záznam kompozice Stravinského a nikoliv živé provedení. Jednalo se v tomto případě o logický krok, neboť ani na scéně se až do samotného závěru nevyskytují žádní lidé, resp. žádné živé bytosti. Jen jejich rezidua v podobě popela a kostí. I orchestr by v tomto případě radikálně proměnil rámec přísného a přesně naprogramovaného díla, v němž není prostor pro volní kroky, náhodu nebo improvizaci.

Princip této inscenace je poměrně prostý a jen se modifikuje v jistých detailech. Na začátku díla zní hudba Stravinského minutu a půl v naprosté tmě bez jakéhokoliv náznaku pohybu. Později se rozsvěčují světla a vymezují zářící obdélník na ploše jeviště. Hala se pomalu rozsvěcuje, aby byla náhle plně osvětlena silným bílým světlem. Scéna je pustá a pouze pod stropem jsou zavěšeny mechanické zásobníky ve tvaru velkých truhlíků či dóz a různě tvarovaných rezervoárů, které se náhle začínají pohybovat po stropní konstrukci scény a sypat popel na podlahu tovární haly. Tento rytmizovaný pohyb se zatím odehrává houpavým pohybem zleva doprava. Samo sypaní prachu je rytmicky strukturované a má choreografický ráz; prameny popela se v pravidelných vlnách snášejí k zemi. Rytmicky dávkováno je i jejich množství a prudkost. Režisér zde nabízí estetický zážitek jiného řádu – jedná se o elegantní taneční part strojů přesně naprogramovaných a synchronizovaných s mnoha momenty v hudební kompozici.

Někdy se na podlahu sypou značné porce prachu, v tišších pasážích například k zemi padají nepatrné spršky. Ačkoliv je pohyb těchto prachových nádrží různých tvarů i způsobu sypaní rytmicky propojený se Stravinského dílem, rytmický vzorec vypouštění nádrží spíše původní skladbu doplňuje a člení. Často se jen rytmicky pohybují naprázdno a potichu. Jejich funkce je redukována na naprosté minimum, tyto stroje vykonávají rytmicky působivé, ale přesto prázdné gesto.

Dalším „hudebním elementem“ je light design, s nímž se také pracuje jako se zdrojem optického rytmizovaného pulsu. Sál se někdy topí v šeru, aby byl náhle nasvětčován prudkými palisádami světla, jindy se celý světelný tok dynamicky zintenzivní do podoby stroboskopických prudkých záblesků. Každý pád hrsti či proudu či hromady popela tak rytmicky, ovšem nikoliv pouze ilustrativně člení dílo, dává mu puls, vytváří i pohybové gesto, znak, uzel ve struktuře. Castellucci jakoby zde naplňoval průkopnické vize Emila Františka Buriana z jeho divadelního knižního manifestu *Polydynamika*²². Burian považoval každý dynamický prvek na scéně, který člení a strukturuje divadelní dílo, za prvek hudební, neboť ten se vписuje do celého kompozičního rámce díla. Jednoduše řečeno – i herecká akce, pohyb opony, skřípnutí židle, pohyb scénických objektů, změny světla jsou součástí hudební kompozice díla. Je patrné, že sám Burian, ale i například tvůrce hudebního divadla jako John Cage, Georges Aperghis či Mauricio Kagel tuto vizi scénicky materializují velmi důsledně, režisérský skladatel Heiner Goebbels nikoliv náhodou nazval knihu svých textů *Komposition als Inszenierung*²³, tedy Kompozice jako inscenování, v níž kriticky zhodnocuje a definuje zkušenost skladatele transformovanou do režijní práce, do komponování všech scénických složek podřízených hudebních, ve velmi širokém smyslu, vzorcům a modelům. Jedná se tedy

²² Emil František Burian: *Polydynamika*, Ladislav Kuncír, Praha, 1926

²³ Heiner Goebbels: *Komposition als Inszenierung*, Henschel Verlag, Berlin, 2002

o linii hudebního a řekněme i bytostně choreografického uvažování, které je i Romeo Castellucci vědomým dědicem.

Zpět k Svěcení jara, které tyto intence naplňuje beze zbytku, ačkoli i Castellucci, podobně jako zmíněný Xavier LeRoy, pracuje se záznamem hudby. V pasáži, v níž hudba kulminuje ve své agresivnosti a intenzitě, se do pohybu dávají všechny rezervoáry a mechanismy, jichž je na čtyřicet. Jedná se o dirigované stroje, jen dirigent a celý hybatel díla je skryt. *Le Sacre du Printemps* se Castellucci blíží dalším inscenacím z ranku divadla objektů, kam lze zařadit například projekt *The Killing Machine*, který v roce 2007 připravil tandem Janet Cardiff a George Bures Miller, dále objektovou a plně naprogramovanou postspektakulární inscenaci *Stifters Dinge* Heinera Goebbelse ze stejného roku či starší projekty mechanického divadla skladatele a režiséra Mauricio Kagela (např. *Staatstheater* či *Bestiarium* s naprosto potlačenou motivací akcí kromě motivace jediné, a to zvukové). Všechny tyto inscenace mají společný princip, že mohou být považovány i za instalace, neboť do divadelního rámce je včleňuje jejich akční a časový rámec a rozměr. Navíc zde není preciznost tvaru rozrušena zkoušením, které dle Castellucciho vždy zrazuje a transformuje původní ideu díla. I divadlo má být jako malba, tedy čisté, přesné a naplněné.

Ve Svěcení jara namísto lidí či loutek jedná stroje. Dokonalé, hladké mechanismy bez jakékoliv intence či charakteru mimetického či přímo metaforicky zpodobňujícího a podrážkujícího tradiční podobu divadla s čitelnými situacemi, psychologii postav či antropomorfními předměty, dramaturgický rozvoj scénického jednání – neboť zde nedochází k jasně definované výměně, komunikaci, natož pak k jasně definované dramatické situaci ve smyslu akce a reakce, v dialogu v širokém slova smyslu. Navíc těžko hovořit o vývoji ve smyslu proměny jednání. V tomto díle se pouze mění tempo, rytmus, pozice nádrží, světelný ráz a sama hudební kompozice a až na samotný závěr celý ráz inscenace. V tomto díle se jedná o velkou kritiku divadelního mechanismu, tradice a zažitých scénických pořádků.

Podobně Cardiff a Miller, Goebbels, Kagel, Pauline aj. negují dosavadní divadelní projevy tím, že zcela odsouvají jakýkoliv živý element ze scény, nenabízejí situace k snadnému dešifrování nebo analýze. Naopak. Do chodu uvádějí mechanismy autonomní, které jedná, aniž by měly motivaci, které konají, ale jejich činnost nemá žádný teleologický směr a cíl, jsou pouhými animovanými objekty bez antropomorfní povahy. Jejich činnost je generovat rytmický, vizuální pohyb, rozprašovat ostatky zvířat. Je pouhou činností ryze materiální, symbolický či metaforický rozměr jí dosazuje publikum, jež je nuceno zaujmout k těmto mechanistickým dílům jasný postoj. Sama Castellucciho intence vybudovat jistou paralelu k holokaustu, k průmyslové vraždící mašinerii je nabíledni. Stroje samy konají podřízeny algoritmu, ale naplňují divadelní účín beze zbytku – performují stejně jako živí aktéři ve smyslu produkce akce.

Mechanismy se také pomalu spouštějí až k samé zemi, jejich kyvadlový, točivý či pohyb v podobě poryvu však neustává. Prach víří vzduchem, vytváří mlhu, oblak. Stroje dosedají k zemi, působí náhle jako vesmírné sondy přistávající na neobydlené prašné planetě nebo podivní živočichové s hypnoticky koordinovaným, repetitivním pohybem. Společně s rezervoáry se spouštějí i kabely a celý mechanismus, který je ovládá. Kontrolky do toho neuroticky blikají. Pohyb se tedy z čistě horizontálního přesunu dostává i do vertikální trajektorie. Na scéně panuje neustálý pohyb. Podlaha je čím dál tím více zasypávána hromadami popela, vznikají celé haldy a vzorce – proces sypání působí jak akční malba. Castellucci dodává další elementy. Jimi jsou jak barevná světla v hale, která proměňují dosavadní monochromatické ladění prostoru, a dále kouř, který míří směrem k publiku i výstřely popela směrem k publiku, který však po chvíli dopadá k zemi. I tyto perkusivní a syčící elementy dodávají hudbě na dramatickosti, přebíjejí leckdy její intenzitu a krystalicitu. Prostor se plní kouřem, exploze směrem k divákům nabývají na intenzitě a

přibližně ve dvou třetinách inscenace oddělil publikum od scény průsvitný textilní závěs. Kromě prachu na zem padají i reálné kosti zvířat.

Zde dochází k prvnímu zásadnímu zlomu v struktuře inscenace. Na textilií se nejprve promítá název *Le Sacre du Printemps*, později chemický vzorec popela, název vedlejšího produktu masokombinátního průmyslu. Castellucci až zde nechává odhalit pravou podstatu onoho prachu / popela, který se celou dobu snáší na scénu. Postupně, za zvuků Stravinského, představuje informace, které publiku vysvětlí, čím je tento prach a jak se ve vysokých teplotách vyrábí pálením kostí, aby se užíval jako hnojivo pro lepší výnosy v zemědělství. Na samotný závěr informativních projekcí nápisů se ukazuje, že v inscenaci je užito šest tun tohoto materiálu organického původu z kostí pětasedmdesáti krav.

Rozsvítí se světla, zářivky ozáří scénu. Nad jevištěm visí svěšené zásobníky. Dohrálo *Svěcení jara*, na scénu přichází skupina anonymních pracovníků v bílých kombinézách s brýlemi a respirátory. Hrabou zbytky popela z rezervuárů, sbírají po scéně velké kosti, nabírají popel lopatami a ukládají jej do barelů. Vyklízejí scénu. Anonymně, beze slova. Jsou typickými aktéry Castellucciho, sekunduje jim k tomu Gibbonsova hudba, která elektronicky zpracovává pouze lidský hlas do podoby litanie. Mají svůj cíl a konají. Jejich pohyb oproti strojům působí kontrastně. Je chaotický a spontánní. Kontrolky zhasnou. Balet skončil, toto je jeho drsný dovětek. Také však vypadá jako osidlování cizí planety či práce na jejím území. Po několika minutách, kdy aktéři uklidí kosti a část prachu, doznívá hudba. Scénické memento lidské schopnosti vybudovat smrtící průmysl je završeno.

Castellucci po sto letech vytvořil produkci, jež se ve skandálnosti a nekompromisnímu gestu vyrovná původní verzi z roku 1913. Zatímco Stravinský šokoval animalitou a neotesaností, zde naopak nastoupil opak – krutá lidská potřeba vše využít, ovládnout, zmechanizovat. I smrt a tělo lze ovládnout skrze průmysl. Ve *Svěcení jara* však ještě další rozměr díla navazuje na původní inscenaci. Je jím právě ono svěcení jara, dávný pohanský ritus velebící růst a úrodu. Kostní popel zvyšuje výnosy, neutralizuje půdu, je ideálním nechemickým hnojivem. Dílo má i mnoho jiných dimenzí – může být například zádušní mši za mrtvé tvory, rituální hudbou opěvující plodnost a naopak pozitivní schopnost člověka neplýtvat využitelnými zdroji.

Takřka biblicky navrácí popel zemi, ale zároveň poukazuje na problematiku vraždy a rituální oběti. Rituální ve chvíli, kdy kolem smrti je vykonáván obřad, tedy performativní akt navíc s hudbou, scénou, viditelnou strukturou. Rituální, a přesto řízenou počítači. Castellucci zde samozřejmě klade do popředí provokativní otázku – pro jaký účel zemřela tato zvířata? Jaká je role a zodpovědnost režiséra, zda není také za smrt tvorů zodpovědný či nezneužívá jejich těla k nevhodným účelům? Anebo naopak příhodnějším účelům než je bezohledné využití v zemědělství, neboť se zde jedná o mši, zádušní akt s oběťmi přímo na scéně?

Stravinského dílo se týká vztahu člověka a přírody. Castellucciho samozřejmě také, ale zúročuje v něm nejenom zkušenosti masokombinátního a zemědělského průmyslu 20. století, ale rozhodně – transformuje všechny traumatické, vytěsněné nebo vytěšňované momenty a kruté sedimenty historie lidstva, které dalo vzniknout holokaustu, gulagům a jiným mašinériím usmrcování a zpracovávání těl k dalším účelům, třeba právě páchaným na zvířatech, která jsou podřízena nelidsky vedenému průmyslu. Zatímco dionýský balet Stravinského až prostě přitakává lidským pudům, přírodě a transformaci zkušenosti s přírodou do lidské kultury, jež je však plna respektu, o sto let později jiný tvůrce odhaluje nebo spíše upomíná na mechanismy zla, smrti a krutosti. Ale i samozřejmě radikálního scénického gesta, které nekompromisně útočí na etiku a naše západní pojetí toho, co se ukazuje na divadelních scénách, tak celou dosavadní divadelní tradici, přestože toto dílo se vyznačuje vysokým stupněm múzického původu, baletního opojného šarmu nebo omračující scénografie.

Text v recenzním řízení teatrologického časopisu Divadelní revue.

