Soubor studií k habilitačnímu řízení

Jiří Havelka

Hledání nové smlouvy s divákem

K habilitačnímu řízení předkládám 3 záznamy inscenací společně s textovou přílohou ve formě sborníku autorských textů, které se více či méně dotýkají základního tématu „hledání nové smlouvy s divákem“.

Výběr může působit mírně eklekticky, nicméně u všech statí vnímám společného jmenovatele, kterým je permanentní hledání živého způsobu komunikace s divákem, i když vždy z jiné perspektivy – perspektivy tvůrce, diváka či kritika.

Hledání nové smlouvy s divákem pro mě není teoretickou záležitostí. Není to ani snaha o reflexi inovativních interaktivních postupů nebo pokus o popsání přelomového druhu divadelní participace. Je to pro mě přirozený proces zcela nevyhnutelně svázaný s každým novým zkoušením.

Divadlo chápu jako „site-specific“ vždy a všude, ve všech ohledech. Jako lokální fenomén vždy v plné míře ukotvený v konkrétním čase a prostoru, v konkrétním městě, souboru, okolnostech, bez ohledu na to, zda jde o divadlo institucionálního charakteru, nezávislou skupinu nebo jednorázový projekt.

Každý zkušební proces začíná poznáváním. Nejen vzájemným poznáváním všech zúčastněných lidí, nejen poznáváním místa, provozu, všech zvyklostí daného divadla nebo souboru, ale především poznáváním způsobu divadelní komunikace typického pro dané uskupení. Tedy poznáváním divácké základny, hereckého stylu, rutinních návyků, komfortních scénických zón, osobních kliší atd. Teprve poté lze od počátku formovat zkoušení jako živelný experiment, laboratoř pro hledání

neprošlapaných komunikačních cest, permanentní dialog s ostatními, se sebou samým, s minulostí i budoucností.

Při takovém způsobu práce jste nucen neustále zpochybňovat vše dosažené, permanentně nabourávat jistoty, přetvářet zvyklosti, upravovat hodnoty, měnit strukturu i téma. Zkouška je potom minovým polem, soudní síní, zpovědnicí i tribunou, kostelem i hospodou. Zkušební proces se stává časoprostorem, kde se vše – ale opravdu vše – od textu, nápadu či omylu, přes budovu, její historii, osobní zázemí herců, role, které nastudovali, až po pozdní příchod herce, náladu technika nebo povahu osvětlovače, stává podstatným impulsem v tavicím kotli zkoušky.

Tato cesta vede k hledání nové smlouvy s divákem vždy, a to nejen z pohledu souboru, divadla, města nebo dějin divadla, ale především z pohledu mne samotného, jako autorského divadelního tvůrce.

Jiří Havelka: Sametová simulace

„Svobody zaslouží a bude svoboden ne ten, kdo jí dobyl, nýbrž kdo dovede si jí uhájiti.“

Rudolf Medek: *Plukovník Švec*

„Zákon divadla určuje českou kulturu. Česká kultura, ale vůbec národní život se do divadla stylizují. Národní život není primárně autentický: národ sebe sama přehrává na prknech, a v tom je začátek veškerých kvazi.“

Jan Tesař: *Mnichovský komplex*

„Okolní svět je partnerem v rozhovoru, jenž s ním vede naše tělo.“

Anna Hogenová: *Pohyb a vnímání*

Výročí třiceti let od sametové revoluce staví mou generaci před nutnost v mnoha ohledech nepříjemné reflexe. Zažili jsme erozi komunistické diktatury v době, kdy už jsme byli schopni plně si uvědomit rozdíl mezi životem v atmosféře permanentního strachu a životem v podmínkách probouzející se svobody. Pamatujeme si étos listopadových dnů 1989, stali jsme se součástí snahy vybudovat sebevědomou občanskou společnost, která – prý – je základem a nutnou podmínkou každé liberální demokracie. Skrz éru Václava Havla jsme se přesunuli k éře Václava Klause a zatím jsme svědky proměn v éře Miloše Zemana, přičemž všichni porevoluční prezidenti byli aktivními účastníky sametových dní. Při zpětném zkoumání už tehdy do jisté míry zosobňovali jednu z možných politických budoucností naší republiky; od „nepolitického“ občansko-mravního rozvoje Havla přes populistický tržně-konzumní model Klause až k utilitárně machiavelistickému přístupu Zemana. Transformace společnosti od revolučních dnů přes devadesátá léta až k dnešnímu stavu tak do jisté míry připomíná pohyb v kruhu. Jako bychom se po třiceti letech dostali na začátek. V jiném technologickém hávu, ale za podobných sociálně-společenských okolností. Jako by postkomunistické země prokázaly, že dědictví totalitní éry – tedy klientelismus, sklon ke korupci, vysoká kolektivní adaptabilita, lhostejnost, apatie, koncentrace na

materiální zabezpečení, vnitřní rezignace a nesvoboda slova – zanechalo příliš hlubokou stopu. Jako by člověk ze střední a východní Evropy nebyl schopen přijmout svobodu, tedy ani práva a povinnosti z ní vyplývající, jako by neměl odvahu přijmout zodpovědnost za vlastní osud. Jako by se duch normalizace vracel nejen do politického prostředí, ale především jako jakýsi ontologický princip české společnosti.

Tím nechci naznačit, že západní společnosti generují pouze typ společensky odpovědného a uvědomělého občana. Václav Havel psal už v roce 1978 v eseji *Moc bezmocných*, že „Nic skutečně nenasvědčuje tomu, že by západní demokracie – tj. demokracie tradičního parlamentního typu – otevírala nějaké hlubší východisko. Dalo by se dokonce říct, že oč více je v ní ve srovnání s naším světem prostoru pro skutečné intence života, o to lépe jen před člověkem krizovou situaci skrývá a o to hlouběji ho do ní ponořuje […] Upínat se však k tradiční parlamentní demokracii jako k politickému ideálu a podléhat iluzi, že jen tato ‚osvědčená' forma může natrvalo zaručovat člověku důstojné a svéprávné postavení, bylo by podle mého názoru přinejmenším krátkozraké."[1]

Teorie věčného „normalizačního" návratu není objevná a v různých kritických periodikách se znovu a znovu rozebírá a podrobuje analýze z odlišných společenských i ideologických pozic. Jinou perspektivu než „točení se v kruhu" či „věčný návrat" nabídne aplikování teorií antropologa Victora Turnera na sametovou revoluci. Turner zkoumal člověka a společnost v přechodových fázích, kdy dochází k narušení řádu, opuštění tradičních způsobů chování, a skrz liminální stav (stav přerodu) k postupnému ustálení nové společenské či sociální struktury. Zajímala ho především ona liminalita, tedy fáze, kdy starý společenský řád je rozklížen, nahlodán a opuštěn, ale ještě není přijat nový; je to čas mezi vyčleněním ze společnosti a budoucí reintegrací. V historii nachází Turner momenty, kdy ono znovunalezení vyšší sociální struktury je oddalováno tak, že jedinec – nebo celá společnost – ustrnou v tzv. „trvalé liminalitě".

1 Havel, V.: Moc bezmocných, Praha. LN 1990. str. 60.

Trvalá liminalita je tedy něco jako zamrznutí uprostřed vývoje. Neznamená to pouze, že přechodová fáze nebyla dokončena, nýbrž že se našel jistý rovnovážný stav uprostřed transformace. Zóna klidu uprostřed chaosu. Pohodlné mezipatro mezi dvěma schodišti. Stav permanentního očekávání. Pasivní pohyb. Iluze vývoje. Bezčasí. Boris Filan říká v dokumentu *Radosť zo života* věnovaném zpěvákovi Karlu Duchoňovi o konci komunismu: „Vlak socialismu stál ve stanici a my jsme všichni seděli tiše vevnitř a natřásali se, jako že stále jedeme.“[2] Jako bychom se místo pohybu chtěli zase jenom natřásat.

Pohled na normalizaci jako na stav „trvalé liminality“ – tedy zapouzdřeného pokusu o změnu společenské smlouvy v podobě pražského jara – nahrává srovnání s dnešním stavem coby zapouzdřeným procesem přechodu od totality k demokracii. Stav trvalé liminality se dá přeložit také jako promarněná příležitost možné obrody. Proto se nemusíme upínat pouze k rokům 1989 a 1968, ale můžeme pokročit i k dalším „osudovým osmičkám.“ Historik a disident Jan Tesař patří k nejzajímavějším osobám české historiografie. Ve své knize *Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky*, psané původně jen pro přátele, demystifikuje na analýze mnichovské krize české alibismy, sebeklamy, mýty a uměle přiživované konstrukce o výjimečně odolném národě, kterému vládnou špatné elity, případně ho zrazují spojenci. V míře kriticismu si nebere servítky: „Přístup k dějinám, který se zakládá na obviňování předků za to, že nám nevyřešili naše problémy, resp. že řešíce své problémy způsobili nám jiné, je zbabělý alibismus. Generace prvního odboje – přese všechno – vybojovala stát. Generace první republiky – přese všechno – dokázala relativně slušný stát vystavět. Generace druhého odboje – přese všechno – dokázala ho obnovit. Generace naše dokázala jediné, všechno to zkurvit. A nemá ani tolik poctivosti, aby ten prostý fakt přiznala.“[3] Tvrdím-li tedy, že moje generace vidí klíč k dnešnímu stavu

2

Dokument Radost zo života – Karol Duchoň. STV. 2008. https://www.youtube.com/watch?v=LKnJ5wprG5c

3

Tesař, Jan: Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky. Prostor. Praha. 2000, str. 124.

společnosti právě v normalizaci, přesouvám tím vinu na generaci rodičů, kteří byli během normalizace na vrcholu sil a nejednoho z nás v tom období počali dokonce jako důsledek svého obratu do vnitřně-konzumního exilu. Václav Havel v *Dopise Gustávu Husákovi* píše: „Oč hlubší je rezignace člověka na možnost obecné nápravy poměrů a vůbec na všechny nadosobní hodnoty a cíle, tedy na možnost působení směrem ‚ven', o to víc se jeho energie obrací tam, kde se jí kladou relativně nejmenší překážky: směrem ‚dovnitř'. Lidé myslí daleko víc na sebe, na svůj domov, na svou rodinu, na svůj dům, tam nalézají klid, tam mohou zapomenout na všechnu hloupost světa, tam mohou svobodně uplatňovat svou tvořivost."[4]

Pokusím se dostat za toto konstatování a hledat příčiny touhy po „znormalizovaném" životě v hlubších souvislostech. Proč se k normalizačnímu bezčasí máme tendenci vracet? Proč nám nebezpečí duchovní kastrace, které Havel přesně analyzoval v citovaném dopise, nepřijde dnes nebezpečné? Proč je pro dnešního člověka tak obtížné rozhodovat se sám za sebe a přijmout za tato rozhodnutí osobní odpovědnost v prostředí, kterému už nevládne všemocná tajná státní policie? Je to specifikum našeho geopolitického prostoru? Platí snad ona tisíckrát obehraná pravda, že náš národ nikdy neměl dostatečně dlouhé období pro vývoj v demokratických podmínkách, kdy by se mohla zrodit a především dospět vzývaná „sebevědomá občanská společnost"? Může za normalizační rezignaci naše pohodlí? Bojíme se a nechceme opouštět komfortní zónu spotřebitelského štěstí? Nebo je za tím pudová stránka ochotná pro bezpečí a „normální" život přijmout shora nařízenou „normu" života?

Václav Havel několikrát mluvil o svém pocitu, který měl po propuštění z vězení. Dostával se do stavu, kterému říkal „postvězeňská psychóza". Život ve vězení je naprosto přesně i přísně strukturován, vnitřní život člověka je řízen vnějším řádem. Spánek, probuzení, ulehnutí, snídaně, oběd, svačina, práce, vycházka, hygiena, volný

4 VÁCLAV HAVEL: DOPIS GUSTÁVU HUSÁKOVI 8. DUBNA 1975. http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/dopis-vaclava-havla-gustavu-husakovi-8-4-1975/

čas – člověk je časově, prostorově i myšlenkově organizován. A hlavně – nikdy není sám. Je doslova zkolektivizován. Havla pokaždé udivovala rychlost adaptace člověka na tyto podmínky. (Koneckonců, zřejmě především díky míře své adaptability se člověk vyhrabal na vrchol potravinového řetězce.) Po propuštění na svobodu se okamžitě dostává do oné postvězeňské psychózy. Co to je? Musí se rozhodovat. Sám za sebe. Leží před ním nevídané množství malých, větších a největších voleb. Kdy vstát, co si obléct na sebe, jaký vzít dopravní prostředek, co si dát k obědu… Havel mluví o touze vrátit se do vězení, do toho přehledného systému pravidel a příkazů. Pociťuje až bolestný stesk po tamním návyku. Návyk nás zbavuje nutnosti myslet. Návyk vede k zmechaničtění, odduchovnění, odstranění původního smyslu. Návyk je však též záchranou v prázdnotě. Svou roli navíc hraje velký strach ze samoty. V samotě dotírají daleko hlubší otázky než jaké si vzít kalhoty. Spíš kam v nich jít. A proč vůbec vstát. A do třetice vězení poskytuje přesně definovanou sociální roli. O identitu není nutno bojovat, je implikována. Jsem vězeň a vůči bachaři i spoluvězňům mám přesně určené vztahy, hierarchie je daná, interakce jsou nařízené. Je snad česká společnost ve stavu trvalé postvězeňské psychózy?

Paralela vězení a normalizace samozřejmě pokulhává, ale nemůžeme popřít, že obsahuje společný jmenovatel – klid. Osobní sobecký klid rezistentní vůči pohybům okolí. Společenský klid jako nemožná a iluzivní záruka totálního bezpečí, komfortu, jako zóna jistot. Citujme znovu Havla: „Kdesi mezi obranou před světem, řízenou strachem, a útočným dobýváním světa, vedeným touhou po osobním prospěchu, rozkládá se oblast, kterou by nebylo správné přehlížet, protože i ona významnou měrou spolutvoří morální klima dnešní ‚jednotné společnosti'. Touto oblastí je lhostejnost a vše, co s ní souvisí."[5] To nabízejí politici celého světa: klid. Klid během dne často požadujeme všichni. Klid na práci. Klid na život. Jasnou strukturu. Energeticky vyvážený systém. Je v DNA homo sapiens vetknuta, stejně jako všem

5

VÁCLAV HAVEL: DOPIS GUSTÁVU HUSÁKOVI 8. DUBNA 1975.
http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/dopis-vaclava-havla-gustavu-husakovi-8-4-1975/

ostatním tvorům, touha po energeticky nejméně náročném způsobu bytí? Je člověk – podobně jako ostatní živí tvorové – ochoten vynaložit energii na množení, avšak veškeré další její úniky si důkladně rozmýšlí? Vždyť vývoj civilizace, koncept lidských práv a řekněme vzletně „vynález humanity“ dal člověku obrovské množství práv a povinností vysoko nad darwinovskou laťku pouhého přežití druhu. Činit rozhodnutí o svém životě, bojovat stále znovu o svoji identitu či o pozici, podrobovat každý názor kritickému myšlení, budovat sociální vazby, uplatňovat svá práva, nebýt lhostejný ke společnosti jako celku, podílet se na rozvoji světa, nerezignovat… to vše vyžaduje velké množství energie. Což jde zcela proti ideji Velkého Klidu – vrcholného imperativu všech (nejen) totalitárních zřízení. Protože totální klid je absolutní entropie. Zamrznutý vesmír. Trvalá duchovní liminalita.

Jak se však člověk k totální rezignaci dopracuje? Lze vysledovat nějaké obecně lidské tendence v přizpůsobení se totalitnímu světu? Vítězí koncept George Orwella, nebo Aldouse Huxleyho? *1984*, nebo *Brave New World*? Jinými slovy – musí nám být tento stav vnucen zvenčí, nebo se svých práv vzdáváme sami? Musí být trestány všechny prohřešky proti řádu vnější silou, nebo si absolutní dohled nad sebou vytvoříme sami a dobrovolně? Musíme být znormalizováni diktátem, nebo konzumem? Represí, nebo zábavou? Budeme zastrašováni, nebo se sami ubavíme k smrti? V současné době nabízejí Amerika, Čína, Rusko či Venezuela řadu zkušebních modelů v různé míře nebezpečně propojující obě polohy.

Vraťme se k Turnerovi a jeho pozdějšímu konceptu společenského přerodu do podoby „sociálního dramatu“ o čtyřech fázích: rozkol (breach), tedy porušení smlouvy; krize (crisis), tedy moment, od kterého se rozkol mezi jedincem či skupinou a společností již nemůže vrátit do původního stavu; náprava (redress), tedy fáze urovnání společenských vztahů; reintegrace (reintegration) čili znovupřijetí jedince či skupiny nebo přijetí zcela nového paradigmatu společenských vazeb. [6]Takto

6

Zde výrazná inspirace bakalářskou práce Evy Benetkové: Občanské fórum jako přechodový rituál? https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/57111

strukturované sociální drama lze aplikovat i na období mezi 17. listopadem a prvními svobodnými volbami v červnu 1990. Otázkou je, které hodnotové přeměny společnosti skutečně prošly všemi čtyřmi fázemi? To se obloukem vracíme k Janu Tesařovi a jeho dekonstrukci národních mýtů, z nichž ten mnichovský (národ ve svém morálním vrcholu chce bojovat) pokračuje v obměnách přes roky 1968 a 1989. I po převratu jsme se přece rychle stali „premianty“. Vybavuji si svou ještě dětskou pýchu na příslušnost k národu, který dokázal rychle zpřetrhat komunistické obruče a vydat se vstříc liberální Evropě. Jenže z dnešního pohledu bylo toto premianství postaveno pouze na obdivu k rychlosti a nemilosrdnosti přechodu k tržnímu kapitalismu. Stali jsme se součástí Evropy především jako „zvětšení trhu“. Ptáme-li se, v jakých vrstvách se udály čtyři fáze turnerovského sociálního dramatu, musíme si odpovědět, že pouze v ekonomické transformaci, jejíž divokost měla spíš zbrzďující, ne-li dokonce rozkladný vliv na ostatní úrovně občanské obrody.

Václav Havel sice varoval před krátkozrakým přejímáním západního liberalismu, zároveň však nikdo nenabídl jinou cestu (a pokud, tak velmi potichu), tudíž se přestalo rozlišovat mezi podstatou demokracie a (všespásnou) ideologií ekonomického liberalismu. Materialismus a z něho plynoucí morální relativismus, utilitárnost, sobectví a dobyvačnost tak našly nové ideologické hájení v přetrvávajícím stavu duchovní liminality. Zděděný duch kolektivizace, technologiemi individualizovaná společnost, normalizační myšlení a kapitál v rukou jedinců společně budují nepřehlednou krajinu, kde se pomalu, ale jistě vytrácí sociální empatie, schopnost naslouchat, chuť vést dialog, chápat debatu jako otevřené fórum a ne jen jako jeviště pro prezentaci vlastních názorů. Mizí-li ovšem základní kulturní pilíře, na kterých byla západní část civilizace vystavěna, musíme se ptát: co je člověk, když ne bližní? „Kde ale ve skutečnosti zůstal člověk komplexně, harmonicky a autenticky rozvíjející svou osobnost? Člověk vysvobozený ze zajetí odcizujících společenských aparatur, zmystifikované hierarchie životních hodnot, zformalizovaných svobod, z diktatury majetku a z fetišizující moci peněz? Člověk plně se těšící ze sociální a právní spravedlnosti, tvořivě se podílející na hospodářské a politické moci, povznesený ve

své lidské důstojnosti a navrácený k sobě samému? Místo svobodného spolurozhodování hospodářského, svobodné účasti na životě politickém a svobodného duchovního rozvoje je člověku nakonec nabídnuta možnost svobodně se rozhodnout, který typ ledničky či pračky si pořídí.“[7] Také to psal Václav Havel Gustávu Husákovi.

Tak se konečně dostáváme k divadlu.

Divadlo má jednu nespornou výhodu, je stále stejné. Samozřejmě se vyvíjí, mění svou funkci, absorbuje nové technologie a tak dále. Ale ve své podstatě je až zoufale nemoderní. Minimálně od antiky – a pravděpodobně od dávnějších dob – se nezměnil jeden základní fakt: k divadlu není potřeba nic jiného než lidé vnímající jiné lidi. Osekáme-li základní divadelní princip na co nejmenší část, zbyde nám pouhé: buď tu a dívej se. Člověk vnímá člověka. Vzniká společenství, nebo lépe – pospolitost. Obec je součástí obec-enstva. Divadlo jako médium lze sdílet jedině fyzicky, osobní přítomností, osobní angažovaností naplňující tuto elementární podmínku: buď tady a teď. Je svou ontologickou podstatou chráněno proti digitalizaci, přirozeně se brání čistě komerčnímu využití. Má-li dnes divadlo mezi ostatními uměnami včetně elektronických a interaktivních médií nějakou jedinečnost, najdeme ji právě v jeho nesémantickém rozměru, tělesném doteku, přímé a přítomné komunikaci, nevirtuální interaktivitě, sdílené zkušenosti, lidské blízkosti. Divadlo jako fórum, jako možnost kolektivního dialogu, jako brána k empatii.

Právě takovým otevřeným fórem se stala divadla v listopadu a prosinci 1989. Přestala hrát ve smyslu uvádění inscenací a začala „hrát“ ve smyslu vnitrospolečenské komunikace, ve smyslu „režírovaného“ setkávání s diváky. Co z toho je vlastně poloha víc naplňující smysl divadla? (Samozřejmě oboje – estetická i mimoestetická funkce se v divadelní historii střídají ve své dominanci.) Existuje intepretace českých dějin z teatrologického pohledu, která vykládá klíčové momenty z pohledu jeviště světa, tedy jako výstupy herců na – doslova – prknech znamenajících svět. Zlomový historický

7

VÁCLAV HAVEL: DOPIS GUSTÁVU HUSÁKOVI 8. DUBNA 1975.
http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/dopis-vaclava-havla-gustavu-husakovi-8-4-1975/

okamžik je v tomto výkladu vnímán jako chvilkové drama v záři reflektorů světových médií, po němž následuje „zatažení opony“ a návrat ke způsobu života „mimo světla ramp.“ Listopadové události nabízejí takových paralel víc než dost. Už název revoluce „sametová“ odkazuje k materiálu, ze kterého se v tradičním divadle vyrábějí opony, tedy prostředek oddělující skutečno od „hry na skutečno“. Hlavní personou je dramatik, člověk bytostně spjatý s divadelním prostředím. Už během revolučních dnů se vyrojily verze, které tehdejší události mají za „naaranžované“ západními velmocemi a Havla za dosazeného „herce“ imperialistů. A to vše v době, kdy slovo konspirace ještě nebylo v českém slovníku zdaleka tak běžné jako dnes.

Existuje také celá linie teatrologie (navazující na lingvistickou teorii mluvních aktů), která zkoumá performativní prvky ve veřejném prostoru, respektive ve společenském způsobu života, v rituálech, v tradicích, ale také ve vojenských přehlídkách, ve sportovních kláních či politice. Od Bogatyreva přes Eriku Fischer Lichte k našemu Janu Roubalovi, případně po sociologicko-antropologický směr v díle zmiňovaného Victora Turnera, Ervinga Goffmana či Bohuslava Blažka – tito všichni svým zaměřením spočívají v divadelní oblasti a z této perspektivy zkoumají realitu, neméně inspirativní však může být i opačný pohled, tedy pohled historika na performativní prvky ve zlomových dějinných momentech. Slova Jana Tesaře o týden trvající odvaze a chuti bránit se proti agresorovi během mnichovské krize tak opět lze aplikovat na sametový konec roku 1989: „Happening – jeden týden pro jednu generaci – je přirozenou českou podobou účasti milionů na veřejném životě; je přirozeným projevem lidu v systému takzvané československé demokracie, a ta je zase přirozeným politickým systémem pro život národa, jenž byl koncipován jako dílo jedinců a opřen o jejich obětavé úsilí. Všimněme si, jak požadavky happeningu a jeho stylovosti diktují přání, co mělo býti, a k čemu to vede.“[8] K tomu dodejme, že název jedné stati švýcarského teatrologa Andrease Kotteho zní *Teatralita konstituuje společnost, společnost divadlo*. Obsahuje-li tedy naše bytí prvky teatrality, můžeme

8

Tesař, Jan: Mnichovský komplex: jeho příčiny a důsledky. Prostor. Praha. 2000, str. 114.

naopak divadlem vstupovat do bytí? Je-li tomu tak, musíme se ptát: lze využít divadlo jako silný prostředek celospolečenské katarze? Může divadlo komunikovat o vnitřním smyslu naší polis? Může divadlo zpřítomnit minulé? Můžeme divadlem vytvořit rekonstrukci události? Můžeme simulovat společenskou situaci? Není použití slova simulace v souvislosti s divadlem vlastně tautologie?

Slovo simulace pochází z latinského simia – opice. Sloveso opičit se máme od dětství spojeno s napodobováním. A napodobovat odkazuje k mimezi. Tedy simulace jako nápodoba. Vnímat divadlo jako imitaci reality je však příliš zužující. Většina divadelní literatury nemluví o imitaci, ale obrazu – divadlo vytváří obraz skutečnosti. Otázka zní: kde se onen obraz tvoří? Divadelní tvůrci skládají jednotlivé jevištní složky, budují z komponentů divadelní strukturu. Na jejich straně je záměr, cíl a snaha komunikovat, kterou zhmotňují v inscenačním díle. To samo o sobě neznamená nic. Na druhé straně je divák či spíš obecenstvo, které výzvu ke komunikaci, k zapojení do hry přijímá. Divadelní obraz tak vzniká v hlavě diváka a je závislý na jeho osobních dispozicích, jako je paměť, intelekt, temperament, zážitky, zkušenosti, životní styl atd. Určitě existují faktory, které mají všichni přítomni diváci společné, stejně jako faktory, které má každý divák jedinečné. Během představení tedy vzniká nepřeberné množství různých divadelních obrazů odkazujících k realitě v závislosti na jevištním tvaru, osobním nastavení diváka a – pozor – aktuální atmosféře, a to jak ve smyslu dobového étosu (celospolečenský politický stav), tak vzhledem k atmosféře v sále v ten který večer – každá pospolitost vytváří jedinečný a svébytný sociální kontext. Vnímání tedy nemůže probíhat odděleně od naší bytostné zkušenosti.

Sebeprojekce diváka, která dovoluje „prožívat“ dění na jevišti, je umožněna takzvanými zrcadlovými neurony. Jejich činnost se zakládá na aktivizaci té části, jež odpovídá viděnému. Tedy vidím-li násilí, prožívám vnitřně násilí, vidím-li nespravedlnost, prožívám nespravedlnost skoro tak, jako kdyby se děla mně. Ne nadarmo proto Peter Brook píše, že „neurovědy začaly díky objevu zrcadlových neuronů chápat to, co ví divadlo odjakživa“ (tak jej cituje Jan Císař ve svém *Smyslu*

amatérského divadla)[9]. Schopnost empatie diváka skrze ono vnímané z jeviště tedy existuje i při plném vědomí, že se jedná o hru: propadám do jisté míry iluzi, děje se mi to, co se mi ve skutečnosti neděje.

Mohli bychom jít ke kořenům skutečnosti a její pouhé nápodoby, koneckonců každá civilizační kolébka (západní i východní) má ve svých počátcích ideu života žitého v pouhé kopii světa pevně zakotvenou. V naší západní části bychom museli začít u platónské jeskyně idejí a stínů, postupně se propracovat k Baudrillardovým simulakrům a věnovat se teorii fikčních světů. Pokud se však budeme nadále soustředit pouze na divadlo, zjistíme, že teorie zrcadlových neuronů je za výsledný zážitek zodpovědná jen z části, a to především ve spektru činoherním. Zde skutečně převažuje mimetický směr – nápodoba lidského jednání jedna ku jedné, kdy k emočnímu i racionálnímu zapojení diváka dochází přes smyslové vnímání (vidím a slyším) člověka v určité konkrétní situaci a zapojují se mi analogická mozková centra, protože i já – recipient – jsem „člověkem v situaci“. Zůstává zde však otevřené pole pro další, a možná širší komunikační kanál, který opouští koncept nápodoby reality a vtahuje každého účastníka divadelní události do jiné „hry“. Ta se už netýká pouze sebeprojekce na jeviště, ale ukotvuje člověka jako jedince ve společenství v konkrétním čase na konkrétním místě. Nejde o „čtení smyslu“, nýbrž o „smyslovou zkušenost“; konkrétnost zážitku je oddělena od znakové podstaty, prožívání reality od hledání významu. A znakovým systémem je samozřejmě i jazyk sám, tedy řeč – slova, syntax, významy. Mluvíme-li o prožívání (divadelní) reality, mluvíme o zkušenosti před jazykem, kdy se vnímání pohybuje v čase a prostoru bez sémantického nánosu. To jistěže neznamená, že pátrání po významu je odstraněno, není však primární.

Vnímání se tak ukazuje být složitějším kognitivním procesem než jen „projekce“, případně „zrcadlení“; procesem závislým na mysli, respektive na každém těle. Vnímání je z toho pohledu činností utvářecí, tedy je to tvorba samotná, nikoli však pouze na mentální bázi. Naopak, je to tvorba tělesná, proces vnímání je proces

9

Císař, J.: Smysl amatérského divadla. 2010.

tělesný, je to jakési „tělesnění“ světa. (Nemusíme svá tvrzení dokládat kvantovou mechanikou a jejími objevy, kdy akt pozorování rozhoduje o výsledcích měření – viz Schrödingerova kočka. Již v šestnáctém století vyslovil jezuita Francisco Suarez slavnou tezi: „Slunce nevlastní žádné teplo, teplo je to, co nám dává naše vnímání.“)

Zkoumáním, jak se věci „samy“ ukazují v lidském vědomí, se již od dob prostějovského rodáka Edmunda Husserla zabývá fenomenologie. Aniž si troufám ji zde vyložit, půjčím si z ní perspektivu nahlížení, a to opět proto, že – tak jako historik Tesař – na rozdíl od Zicha (vnitřně hmatové vnímání) a na na něho navazujícího Etlíka (zakoušení) případně Fischer-Lichte (autopoiesis nebo zpětnovazební smyčka) nevychází apriorně z divadelní oblasti a nabízí tím pádem specifický inspirační moment.

Zmínil-li jsem se, že vnímání je spjato s mojí zkušeností, je to skutečně myšleno v celotělesném rámci. Lidské tělo nekončí u prstů ruky, nýbrž je protaženo všemi mými smysly a především zkušeností, která se navíc neustále proměňuje. Mentální mapa mé reality se permanentně aktualizuje a každá taková aktualizace mění předpoklady vývoje do budoucna a zároveň přemazává již uložené verze. Tak se neustále vytváří nové tělesné schéma, kterým teprve pojímám (zakouším) všechny prvky světa kolem mne. Jak píše česká filosofka Anna Hogenová: „Oči a uši nevznikly na naší hlavě proto, že je to pro náš biologický život potřebné a výhodné, ale dávno před tím tady muselo být něco k vidění a něco k slyšení, co nám vyvolalo konstituování našich očí a našich uší.“ [10]

Tento pohled také nabourává tradiční definici divadla jako „tady a teď.“ Protože žitá přítomnost, každé jednotlivé „teď“ v sobě obsahuje retenci (tedy minulost – nutný zkušeností rámec) i protenci (tedy výhled do budoucna). Bez takto žité prchající přítomnosti svištící časoprostorem jako kometa s dvěma ocasy bychom nebyli schopni ani číst. A. N. Whitehead to říká poetičtěji: „Co vnímáme jako

10

Anna Hogenová: K problematice logu.
http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova4.htm

přítomné, je živý okraj paměti s nádechem očekávání.“ Anna Hogenová říká totéž v duchu fenomenologie: „V každé urimpresi (Jetztigkeit) je zavinuta minulost ve formě podržených ‚teď“ (retence) a budoucnost ve formě předočekávání v protencích. Proto je každá původní a originální přítomnost současně i minulostí a budoucností. Naše tělo, okamžitý střih dění tohoto vědomí, je kotvou, kterou se zajišťujeme.“[11] Tělo je kotva do přítomnosti.

Simulaci v tomto nasvícení chápu jako „ztělesňování“ světa v přítomnosti se zkušeností minulosti a vizí budoucnosti. Simulace jako komplexní lidsko-občanská situace, nejen mentální nebo fyzická imerze, kdy je člověk vtažen a ponořen do estetické hry, případně etického dilematu. Simulace nezdivadelňuje určitý názor, ideu nebo téma, ale vytváří fikční časoprostor, ve kterém si názor, ideu nebo téma extrahuje divák sám, ba co víc, kdy divák sám svým tělem (kotvou v přítomném teď) propojuje minulost a budoucnost. Neprobíhá pouze „zrcadlení“, případně klíčování významů, dochází k souznění, k rozvibrování sítí a vzorců, které se už netýkají pouze jednotlivce, nýbrž celého společenství. Situace není demonstrována, je „ztělesňována“ divákem (obecenstvem), nikoli hercem (tvůrci). V jistém smyslu chápu divadelní simulaci jako krajní variantu divácké spoluúčasti, jako zrovnoprávnění pojmu divák – herec, případně občan – performer.

Divák tohoto „nemimetického čtení“ divadla si své vlastní divácké (i nedivácké) bytí realizuje skrze účast jako zcela jedinečný a komplexní (sebe)utvářecí akt probíhající nejen na mentální či sociální rovině. On sám – divák - je entitou konstituující se na průsečíku různých časových a poznávacích rovin této chvíle.

„Jsem to Já, kdo zapouští kotvu do ‚teď“ a uhnizďuje se ve světě plném změn.“[12]

---

11 Anna Hogenová: K fenomenologii těla a pohybu. http://sffp.sweb.cz/archiv/hogenova.htm

12 Anna Hogenová: Pohyb a vnímání.

Existuje alternativní herectví?

„K hlubšímu a tajnějšímu obsahu jazyka patří však nevyslovitelné, nesdělitelné, jež spolu se slovem a řečí jest vždy tu... Po jisté stránce je jazyk sám hlubší než jeho obsah, neboť vyjadřuje něco, co není původně uschopněn sdělit.“

Jan Patočka

V květnu roku 2010 proběhlo na DAMU v rámci Zlomvazu krátké kolokvium s názvem Herectví v alternativních divadelních formách. Byl jsem tehdy čerstvě pedagogem na Katedře alternativního a loutkového divadla a těch pár hodin v Hallerově sále pro mě bylo velmi podnětných, což znamená zhruba to, že mi jednotlivé příspěvky vnesly do hlavy extrémní zmatek a množství otázek. Mezitím jsem Katedru alternativního a loutkového období po dvě funkční období vedl a nutno přiznat, že zmatek se nezmenšil a otázek přibylo.

Většina oslovených řečníků přirozeně začínala snahou vymezit oblast „alternativního divadla“, aby se pak mohli úžeji zaměřit na samotné herectví v alternativních divadelních formách ze své perspektivy, a je také přirozené, že se často zmiňovala nemožnost trvalé definice jakéhokoli termínu spojeného se slovem „alternativní“, které nachází svou podstatu jako vymezující pojem vůči jiné – tradičnější – hodnotě či formě. Alternativní divadlo je tedy ze své podstaty (a toto tvrzení je natolik frekventované, že se ho pojďme zbavit hned na začátku) trvale proměnlivou oblastí, která mění svůj obsah v závislosti na divadelním vývoji, respektive vývoji a kontextu doby vůbec.

Avšak právě proto je žádoucí stále znovu se pokoušet zachytit tento proměnlivý fenomén ve své aktuální fázi a zaznamenat tak posuny, ke kterým došlo. Platí to i pro oblast divadelního herectví, které se samozřejmě také v čase proměňuje, v jistých ohledech však zůstává stále stejné a jedinečné – hercem je (i při všech nových

https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/507499/mod_resource/content/1/Anna%20Hogenov%C3%A1-Pohyb%20a%20vn%C3%ADm%C3%A1n%C3%AD.pdf

termínech) stále člověk, který vstupuje do prostoru pro hru, aby byl vnímán divákem. A stále zde platí zichovská terminologie opřená o pojem „dramatická osoba“, tedy významová představa vznikající v hlavě diváka na základě hercova jednání – respektive na základě herecké postavy (Gestalt), kterou herec svým uměním vytváří. Při takto vymezeném pojmu už se určitě mnozí ošívají, protože zavání tradičním hereckým „přeosobňováním“. Nenechme se však mýlit, protože tato teoretická definice samozřejmě plně uznává, že herec se nikdy nestane pouze a jen „vytvarovaným“ znakem, vždy bude zároveň „přirozenou“ osobností, která „probublává“ ať chceme nebo ne skrze libovolně pevnou sémantickou strukturu a pokud už k něčemu odkazuje, nemusí to být nutně a vždy opět pouze jiný člověk. Platí to tím pádem i pro alternativní formy, kdy herec zcela absentuje (právě jeho chybění „hraje“), je nahrazen objektem (který někdo „oživuje“) nebo je nahrazen divákem (který na sebe dobrovolně bere „roli“ herce). Otázkou pak je (a na tomto kolokviu důrazně zazněla několikrát) zda vůbec existuje něco jako alternativní herectví.

Pojďme si shrnout zásadní teze tehdejších příspěvků. Profesor Císař hned v úvodu definoval zrod alternativy z pohledu postmodernismu, tedy jako odmítnutí realistické epistemologie, jako odvržení mimetické poetiky (na jejímž základě se během osvícenství zrodila evropská činohra) a vyjmenoval několik postupů, kterými se dosahuje tohoto jiného uspořádání systému divadelního jazyka: „Maximálním důrazem na fyzickou přítomnost tělesnosti člověka, výrazným zvýšením podílu diváka, jenž dotváří významy a smysl, kdy už nejde o předvádění, ale o aktivní účast všech na provádění, velkým snížením reprezentace, jež znamená minimální, až nulovou referenci, zato však velkou prezentaci originálu člověka s jeho sebedeterminací, sebereflexí, sebereferencí, a konečně potlačením až vystřídáním hereckého komponentu rozvinutým systémem strukturálních vazeb jiných ‚nehereckých’ scénických prvků.“[13]

13

Jan Císař (ed.): Herectví v alternativních formách, NAMU, Praha 2010

Tento výčet můžeme s klidným svědomím odsouhlasit i dnes, neboť zahrnuje skutečně většinu alternativních (dokumentárních, imerzivních, participačních, sociálních, politických, novocirkusových a dalších) tendencí.

Jan Hančil v dalším příspěvku velmi přesně provedl analýzu pojmu „alternativní" z odlišných perspektiv, od alternativy jako avantgardy, tedy jakési „předsunuté hlídky" objevující nová nedobytá území (estetické hledisko), přes alternativu jako odpověď na institucionalizaci divadla (ekonomické hledisko), s českou specifikací pojmu „autorské" divadlo jako reakcí na kdysi oficiální (povolenou) kulturu („devised" v mezinárodní kontextu), k odmítnutí divadla jako jakékoli formy konzumního vztahu (komerční hledisko) až po složitost pojmu performance, který do všeho vnáší ještě větší zmatek (neboť byl zrozen na půdě literatury a přes výtvarné umění poté zásadním způsobem infikoval divadlo). Zmiňuje knihy Marvina Carlsona: *Alternative Theatre,* Arolda Aronsona *Americké avantgardní divadlo* a právě také *Performance: Texts and Context* autorů Sternové a Hendersona, kteří vytyčují definice performance v několika bodech aplikovatelných – i dle Hančila - na pojem alternativní divadlo: „1) provokativní, nekonvenční, často útočně intervencionistický postoj zaměřený proti establishmentu, 2) odpor k pojímání kultury jako zboží 3) multimediální struktura, materiálem jsou nejen živá těla performerů, ale též mediální obrazy, televizní monitory, promítané obrazy, výtvarné artefakty, film, poezie, autobiografický materiál, vyprávění, tanec, architektura a hudba 4) zaujetí pro principy koláže, asambláže a simultaneity, 5) zájem o použití nalezených „found" stejně jako vyrobených „made" materiálů, 6) silná závislost na neobvyklých kontrapunktech nesourodých zdánlivě vzájemně nesouvisejících obrazů, 7) zájem o teorie hry (Huizinga a Caillois), včetně principů parodie, vtipu, porušování pravidel, libovolného a křiklavého narušování povrchu, 8) neukončenost a nepředvídatelnost formy."[14]

14 Tamtéž.

Jsem přesvědčen, že i v tomto případě můžeme souhlasit – skutečně v těchto vymezených mantinelech (samozřejmě nápadně podobných principům Jana Císaře) se alternativní divadlo pohybuje i dnes. Vývoj alternativního divadla se tedy nezdá být až tak překotným a patrný je bezesporu nejvíce (po první i druhé divadelní reformě) na stále podstatnější roli diváka v procesu utváření divadelního zážitku, k čemuž napomáhají i objevy na poli neurologie, kvantové fyziky nebo fenomenologické filozofie. Teorie vědomí a konstituování fikčních světů tak vystavují divadelní herce novým výzvám ve směru vzájemného tvůrčího dialogu s divákem, ne nutně však vyžadují zcela novou terminologii.

Jan Hančil posléze ve svém příspěvku zavádí pojem „jevištní osobnost“ definovaný jako „souhrn pevných strukturních daností a rozvinutých schopností, jež hráči umožňují akcentovaně a tematizovaně rozehrávat sama sebe. Tato kvalita umožňuje takový typ jevištní existence, kdy hráč vědomě rozehrává aspekty své osobnosti, ale nikoli jako záminku narcistního sebeshlížení, ale jako komunikační strategii, působení. Schopnost takovéto sebehry předpokládá rozvinutou psychosomatickou kondici (Ivan Vyskočil), či motilitu (Declan Donnellan), poznání vlastního způsobu působení, poznání vlastního gestaltu.“[15]

Tedy jevištní osobnost jako živá struktura vznikající na základě sebepřijetí v performační situaci. Což opět – jen pro připomenutí – naprosto konvenuje s Císařovým postřehem, kdy k alternativnímu herectví dochází „ velkým snížením reprezentace, jež znamená minimální, až nulovou referenci, zato však velkou prezentaci originálu člověka s jeho sebedeterminací, sebereflexí, sebereferencí.“[16]

Zde musím upozornit na pokus Michaela Kirbyho z roku 1987, který ve snaze vnést do pojmu divadelní herectví alespoň mírnou systematizaci navrhuje definovat spektrum

15 Jan Císař (ed.): Herectví v alternativních formách, NAMU, Praha 2010

16 Tamtéž.

jednání herce na šále: non-matrixed performing – symbolized matrix – received acting – simple acting – complex acting, kde první je herec zcela mimo fikční rámec a poslední je čisté jednání v roli. Vše mezi vytváří jakési „kontinuum, ve kterém se stupeň reprezentace každým krokem narůstá“.[17]

Nicolette Kretzová, inspirovaná právě Kirbyho termínem „received acting“, tedy momentem, kdy herce vytváří diváci, tím, že ho za něj považují, i když sám aktér třeba záměrně nehraje (přechází pouze přes jeviště), navrhuje rozšířit tuto jednodimenzionální škálu na souřadnicový systém doplněním o receptivní rámec – tedy o škálu diváckého vnímání, které sledovanou akci či událost hodnotí jako divadlo, či nikoli. Systém se pak stává výrazně komplexnějším a klasické „ztělesnění role“ se stává pouze jednou tečkou v souřadnicovém systému, kdy herec ani divák nepochybují o tom, že se právě teď a tady vytváří postava – herec hraje roli.

Veškerý další prostor vymezený těmito dvěma osami je otevřený všemožným kombinacím, například i k tzv. „osobnostnímu herectví“, což je termín snažící se zachytit právě prorůstání vlastní hercovy osobnosti skrze znakový systém, respektive upřednostňování (do jisté míry) originálu na úkor vytváření herecké postavy vnímané jako „skutečně živé lidi nebo alespoň čitelný odkaz na ně“.[18]

Karel Makonj na kolokviu zdůrazňoval, že existuje herectví, které tuto potřebu skutečně nesdílí, a nachází cestu – nikoli pouze v zdůraznění herecké osobnosti, ale také v „dekonstrukci psychofyzické identity herce směrem k akcentaci jednotlivých komponentů herecké tvorby“.[19] Odtud potom pramení alternativní divadelní směry zaměřené na pohybovou nebo například akustickou hereckou složku.

---

17 Kotte, Andreas: Divadelní věda: Úvod. Praha. KANT Amu. 2010.

18 Tamtéž.

19 Tamtéž.

(Makonj jako dlouholetý pedagog KALD DAMU správně upozorňuje na logickou cestu rozšíření loutkářské katedry o alternativní tendence právě z důvodu nutnosti herce konfrontovat svou jevištní pozici s loutkou, respektive nově hledat vlastní hereckou identitu v jevištním spolubytí s objektem).

Celým sborníkem, který byl na základě tohoto kolokvia vydán, se tedy stále proplétá rozdíl mezi herectvím, hráčtvím a performerstvím v jeho různých podobách. Jaroslav Vostrý v závěrečném příspěvku potom velmi trefně toto proplétání ukotvuje jako „odvěký a nikdy nekončící zápas mezi herectvím znakovým a herectvím vycházejícím z bezprostřední tělesné přítomnosti“.[20] (Můžeme též říct jako odvěký zápas apollónského a dionýského principu, případně méně přesně jako zápas „literárního“ a živelně mimického herectví.)

O kultivaci této „bezprostřední tělesné přítomnosti“ se samozřejmě snažila většina velkých reformátorů a někteří za sebou zanechali celé metodiky, proto je několikrát zmiňován především Michel Saint Denis a jeho metody improvizací jako základního předpokladu pro zvýšení citlivosti hereckého těla v jeho komplexnosti, ale ve výčtu osobností, které se snažili nalézt pro své herce „alternativní cestu“ samozřejmě nechybí ani Grotowski, Stanislavskij, Tairov, Mejerchold, Michail Čechov, Copeau, Brook, Schechner nebo koneckonců i Craig.

Ti všichni v určitou fázi svého tvůrčího života pocítili petrifikovanost, umrtvení nebo přílišné zoficializování divadla jako celku, tedy narazili na vyčerpanost divadelní komunikace, na přílišné znormativnění divadelní smlouvy mezi jevištěm a hledištěm a snažili se prokopat nové kanály a tím pádem i nové – alternativní – smlouvy s divákem. Protože ve své podstatě je to zřejmě ten jediný možný pohled na alternativní divadlo – jako odvěké vzájemně plodné ovlivňování mezi oficiálním a nově se rodícím. Alternativa tedy není a nemůže být nic hmatatelného a tím

20 Tamtéž.

definovatelného, je v takovém smyslu bližší pojmu „alternátor“, což je zařízení na energetickou přeměnu.

Na tomto krátkém shrnutí kolokvia (jehož všechny příspěvky byly publikovány ve zmiňovaném sborníku) se sanžím demonstrovat intenzivní pocit, že naše generace žádnou novou „alternativní alternativu“ nepřináší a snad ani nemůže. 20. století skutečně zrecyklovalo a obnovilo, dekonstruovalo a rekonstruovalo, případně rozrušilo a zkolážovalo úplně všechno. To však neznamená, že máme rezignovat na hledání živých cest. Kde dnes hledat alternativu? Proč vytvářet alternativu? Jakou „novou“ smlouvu můžeme divákovi nabídnout? Jaký nový druh „alternativního“ herectví můžeme přinést?

Dovolte mi nyní zacitovat několik úseků z mé starší reakce na jeden komentář uveřejněný na webovém portále Divadelních novin, abych na nich mohl lépe demonstrovat určité zacyklení v neustálé snaze nově pojmenovávat opakovaně se vracející tendence.

„Hned po svém nástupu na KALD DAMU jsem byl ve velkém pokušení změnit název katedry, protože mi slovíčko ’alternativní’ přišlo extrémně zavádějící a hlavně jsem si říkal, že nemusíme být přece alternativní k něčemu. To hned vybízí k jakémusi na ´truc bytí´, jako by základní ’raison d´être’ byla opozice. A to vůči žánru, který je nejvíce na ráně (a to i prostorově, pod jednou střechou DAMU), tedy činohře. Uvažovali jsme kdysi nad množstvím návrhů, které se předháněly ve významotvorných předložkách zdůrazňujících právě onu opozičnost. (Katedra otevřených forem, neinterpretačního divadla, postdramatického, predramatického, Katedra chaosu a metody atd.) Dnes už potřebu měnit název nemám.“[21]

Je pravda, že jsem skutečně zažil vícero sympozií na téma alternativní divadlo, kde se diskuze jako kolovrátek stáčela stále k tomu stejnému problému, tedy vůči čemu jsme

21 https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam?

alternativní: oficiální – neoficiální, mainstream – menšinové, komerční – nekomerční, s textem – bez textu, slovní – nonverbální, v divadelních budovách – mimo divadelní budovy, repertoárové – nezávislé, příspěvková organizace – grantový systém atd. (důkazem tohoto chaosu budiž i množství uvozovek v tomto textu.) Paradoxně nejčitelněji se problém s vytyčením alternativy projevoval při předávání různých divadelních cen, respektive ve formě jejich členění, kde žánrový překryv v divadelní praxi zcela předbíhal a předbíhá názvy oceňovaných kategorií. (Aktuálně se tento problém prokopíroval do cen Thálie, které se chtějí rozšířit – jsou ponoukány se rozšířit – o kategorii zahrnující alternativní divadlo.)

Ve zmiňované reakci jsem hledal příčinu obtíží takto: „Základní problém členění na divadelní žánry spočívá v značně limitujícím fokusu na jeviště. Na složky jevištního díla. Činohra (tedy to, co jsme si uvykli nazývat činohrou) je v tomto smyslu dobře vymezená a je to její nesporná výhoda. Při určitém zjednodušení se jedná o žánr mimetický, napodobující, mimeze jako nápodoba skutečnosti, její obraz. V použitých hereckých prostředcích bychom tedy mluvili o herecké tvorbě na bázi psychologického realismu, herci jednají ’podobně’ jako lidé, tedy mluví (převažujícím vyjadřovacím prostředkem je slovo), je tedy zobrazen ’člověk v situaci’. V rámci procesu vzniku je zde na počátku existující dramatický text – hra, (tedy – literatura: onen ’člověk v situaci’ zakódován do dialogického textu), která je zanalyzována, interpretována a dle zvolené scénograficko-dramaturgicko-režijní koncepce fixována během zkoušek do jevištních prostředků v pevný tvar – inscenaci, která bude nabídnuta k vnímání, nebo – po ’etlíkovsku’ – k zakoušení. Tento směr kategorizování však podle mě nemůže být nikdy zcela úspěšný (psychologický realismus je překonán, iluzivnost je nežádoucí, prolínají divadelních stylů a jazyků se stalo standardem atd.), pro umělecký diskurz by myslím bylo vhodnější definovat žánry z pohledu interakce s divákem. Smlouva mezi tvůrci a diváky je v činohře také poměrně jasně definovaná, opět při velkém zjednodušení zhruba takto: sedím v hledišti, hra probíhá na jevišti, vnímám divadelní obraz, dekóduji významy, hodnotím jednotlivé komponenty, podléhám emocím, žádám katarzi. Nečekám, že vstoupím do továrny, nečekám, že

budu atakován v hledišti, nečekám, že budou herci celou dobu zpívat atd. Samozřejmě, že to neplatí nikdy plošně – ale právě o to tu přece jde. I v činohře může dojít na zpěv, na vysoce stylizované herectví atd. Ano. Protože právě mísení žánrových kategorií je věčný a ověřený způsob, jak oživit pomalu ale jistě petrifikující formu libovolného umění.

Definovat alternativní žánry (tedy smlouvu, kterou divákům nabízejí) je nepoměrně složitější, protože to je – pozor: to všechno ostatní. Vlastně je to nemožné, protože v každém z nich bude také jistá příměs mimetického, reprezentačního přístupu, ale zároveň bude převládat jiná stránka – ať už sdílení na úkor sdělení, použití dokumentárních materiálů na úkor fabulačních technik, originál objektů (ready mades) na úkor jejich znakového významu nebo performativní nakládání s tělem na úkor tvorby herecké postavy. A právě zde přicházejí všechny ty lehce zmatečné alternativní nálepky (dokumentární, imerzivní, politické, site-specific, happeningové, efemérní, sociální atd.) snažící se postihnout odlišnou percepci, jinou míru participace a vůbec jiné – alternativní – začlenění v současném divadelním kontextu. Cílí však primárně nikoli na redefinici použitých jevištních komponentů (když se v činohře objevila píseň a byla tak narušena hegemonie jednoho termínu, rychle se vytvářely nové – hra se zpěvy, zpěvohra, singspiel, melodram atd.), ale především na odlišný (alternativní) způsob komunikace, tedy redefinování vztahu k divákovi. Všechny ty nálepky chtějí podat zprávu o narušení tradiční (činoherní) smlouvy s divákem. Samozřejmě, že žádná ze zmíněných ’subkategorií’ neexistuje v dokonalé terminologické čistotě. Ve všem jsou patrny prvky všeho. Bylo by však krátkozraké apriori odsuzovat jejich vznik, neboť jsou nutné pro následnou reflexi a jejich opětovné prolínání, ovlivňování anebo boření v nekonečném zápase o živé (živoucí) divadlo bez ohledu na kategorie. Proto je i dnes z mnoha stran ’alternativní’ scény atakován samotný pojem ’divadlo’, neboť performativní prvky se objevují v mnoha jiných uměnách (hudba, výtvarná scéna), interaktivní je kde co (počítačové hry, simulátory), herní princip se stal žádaným tržním zbožím (escape roomy, laser games), sociální sféra dávno pohltila různorodé formy dramaterapie, vědecké

přednášky jsou show svého druhu, výrazně teatralizovány jsou i prvky každodenního života (politika, marketing). A to do té míry, že ’scénování v době všeobecné scénovanosti’ profesora Vostrého je zcela běžně přijímaným faktem často na hranici s vědomým ‘in - scenováním‘ reality, minimálně ve formě (virtuálního) ’sebe - inscenování’.

To vše je však normální, přirozený tok, dialektický vývoj, nekonečná transformace. Tvorba hranic, jejich rozmlžení a následná redefinice hranic, které musí být opět zbořeny tvůrčím aktem, který bude opět reflektován a rereflektován a tak dále a tak dále. ‚Alternativnost’ rozhodně nespočívá v bizarním spojení nečinoherních (neinterpretačních) prvků na jevišti, není ani v tématické okázalosti, aktuálnosti nebo angažovanosti (v článku zmíněný znásilňovač dětí[22]) a už rozhodně ne ve vypjatosti interpretačního klíče (též zmíněná trumpovská Amerika jako inscenační klíč k Macbethovi[23]). Jádro touhy být ‚alternativní’ je v přístupu k divadelní tvorbě. Ve vztahu k divákovi a společenství. Není zde umělec, který něco připravil a divák, který něco přijímá. Je zde společenství, které pro sebe znovu a znovu hledá smysl a funkci divadla. Alternativnost je pak třeba chápat především v oné procesuálnosti, decentralizaci složek, nehierarchizovanosti profesí, paralelitě komponentů, rhizomatické struktuře, sociálním přesahu, společenském smyslu atd. To vše vede k hledání jedinečného, živého, aktivizujícího, zneklidňujícího komunikačního kanálu pro tento večer, který není apriori mimetický, čistě znakový, nestojí pouze na znaku a jeho významu, ba přímo naopak – touží uniknout z tyranie ’reprezentativnosti’.“[24]

Tim Etchells, umělecký šéf britských Forced Entertainmet, vyjadřuje podstatu lapidárněji: „Právě ve spoluúčasti performerů na jejich úkolu tkví i naše vlastní

22 Viz původní komentář na https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam?

23 Viz původní komentář na https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam?

24 https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam?

spoluúčast – sledujeme lidi, kteří nic nepředstavují, ale kteří něčím procházejí. Dají se všanc…a nás to změní – nikoli jako diváky spektáklu, ale jako svědky události.“[25]

V rámci reakci na mou vlastní reakci bych se nyní pokusil o rychlou a přehlednou revizi zmíněných vnějších parametrů pro klasifikaci pojmu alternativní se zvláštním přihlédnutím k herectví.

Alternativní jako nekomerční

První – protože v běžné populaci zřejmě nejběžnější - chápání významu alternativní na poli herectví je – řekněme – opozice vůči mainstreamu. Alternativní herectví je z tohoto pohledu herectvím, které nepodléhá žádným lákadlům tržního kapitalismu, odmítá se stát nástrojem marketingových manipulačních technik a nechce sloužit vyprázdněným vztahovým komediím, melodramatům či jiným – často převážně televizním - žánrům.

Definovat jakýkoli typ herectví z pozice státního zřízení či ekonomicko-hospodářského systému je z mého pohledu to nejméně zajímavé. Jednak si musíme uvědomit, že nástroje kapitalismu dovedou velmi sofistikovaně využít přirozený nekonečný cyklus, kdy z něčeho na okraji (alternativního) tvoří postupně tzv. mainstream, tedy hlavní proud, aby vůči němu mohlo opět vzniknout něco „alternativního“, co opět po čase přinese možnost ekonomické „vytěžitelnosti“ v rámci mainstreamu. Otázka „zaprodanosti či nezaprodanosti“ herce je tak v tomto tržním nastavení velmi složitá a nelze ji určit pouze podle míry popularity či druhu médií, ve kterých herec „prodává či neprodává“ svou tvář.

I pokud pomineme masmédia a zůstaneme pouze na divadelním území, platilo by zde stejně krátkozraké dělení. Alternativní herec je ten, který nepracuje v běžných – v našem kontextu chápej – repertoárových divadlech v kamenných budovách, nýbrž tvoří v továrnách, opuštěných halách, nezávislých prostorech (závislých ovšem na

25

ETCHELLS, Tim. Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment. London: New York: Routledge.

grantech), případně se zkrátka divadelní scéna dělí na komerční (muzikály, zájezdové agentury, divadla „známých tváří“) a alternativní, tedy ty, kde se dělá divadlo bez primárního cíle vydělávat herectvím peníze. Nehledě na fakt, že dnes se něco „na okraji“ stává mainstreamem velmi rychle, a to díky technologickému pokroku, tedy cokoli menšinové si díky sociálním sítím může velmi rychle vybudovat širší popularitu, což vede k výrobě různých „kultovních záležitostí“ rychlostí světla, což opět zrychluje i čas, ve kterém se z originálního postoje nebo postupu stává vyprázdněná umělecká póza nebo kýč.

Hledat alternativní herectví podle vnějších ukazatelů (kde, s kým, za kolik) je obávám se zcela mylné, může nám však být nápomocné pro další úvahy ve chvíli, kdy se dotkne určitého morálního rozměru a přináší odlišný pohled na herectví jako povolání a poslání, tedy jako profesi či způsob sebeurčení, sebepoznávání. A zde musíme zmínit, že existují uskupení, která vědomě rezignují na jakékoli finanční propojení se stávajícím systémem a (vedle amatérského divadla) cíleně a svobodně (tedy ve smyslu divadelní tvorby zcela bez imperativu „uživit se divadlem“) hledají smysl a funkci divadelní komunikace teď a tady.

Alternativní jako autorský

Tento náhled je již mnohem blíže tradičnímu divadelnímu hledisku. Pojem „autorský“ má samozřejmě v rámci českého kulturního kontextu velmi specifický význam spojený především s popřením textové předlohy, který byl v dobách totality motivován nutností obejít cenzuru založenou na schvalování dramatických textů. Tento politický rozměr sice ztratil po sametové revoluci svůj důvod, nicméně v posledních letech vnímáme jisté návraty, ne samozřejmě v cenzurních „schvalovačkách“, ale v rámci kulturní (grantové) politiky podporovaných a nepodporovaných projektů. (I z toho důvodu se možná vracejí tendence být antisystémovým, systém nabourávat, testovat, demaskovat mechanismy moci, politizovat divadlo atd.)

Vraťme se však k autorskému herectví. V našich končinách tímto souslovím dostáváme do popředí opět onu „nečinoherní“ hereckou polohu, a to především jako

zdůraznění herecké práce bez dramatického textu na svém počátku. A také zde zůstává pohyb na škále určené poměrem, nakolik se herec „schovává“ za postavu a nakolik nechává promlouvat svou osobnost, svou přirozenou tělesnost, tedy jaká je míra reprezentativnosti (sémantiky) a neznakové přítomnosti (originálu) v diváckém vnímání (dramatická osoba), do jaké míry je člověk na jevišti zformovaný znak, tedy herec tvořící hereckou postavu, a do jaké míry upřednostňuje svou přirozenou povahu, svůj naturel, do jaké míry prezentuje svou vlastní osobnost. (viz Kirbyho škála.) „Autorské“ upřednostňuje logicky druhou možnost. Což opět není nic nového a připomeňme opět „jevištní osobnost“ Jana Hančila nebo slova Jaroslava Vostrého: „odvěký a nikdy nekončící zápas mezi herectvím znakovým a herectvím vycházejícím z bezprostřední tělesné přítomnosti.“[26]

Georges Banu ve své knize Nepodrobený herec s velkým emočním nábojem a láskyplným obdivem popisuje herce, kteří ve své době znamenali něco víc než jen výjimečně talentované jedince nebo herecké symboly své generace. Píše o Richardu Cieślakovi, Gerardu Philipovi, Vladimiru Vysockém nebo Helene Weigelové ne proto, že pracovali s největšími divadelními mágy a reformátory 20. století, ale především pro jejich nezachytitelnou, bouřící a fascinující osobnost, která nenechala během představení žádného z diváků lhostejným. Jejich „originál“ se prodral i v rámci zcela interpretačního žánru do míry výsostně autorské: „Nepodrobenost není odmítnutím podřídit se, ať již autorovi nebo režisérovi. Neobsahuje žádné subjektivní ani anarchistické puzení, které by chtělo narušit program jednotícího celku divadelní inscenace. Nelze ji přirovnat ani k degradaci představení, ani ke vzpouře herce, který by se chtěl osvobodit od předem dohodnutých a nazkoušených procesů. Nepodrobenost tu má význam vyjevení herce-člověka, a to nezávisle na jeho vůli, záměru a bez zjevného účelu: je to nečekaný přesah jeho výkonu, přidaná hodnota jeho jevištní přítomnosti, nekontrolovatelné doznání lidskosti. Herec se ukazuje jako nepodrobený sám sobě navzdory a odtud také vyvěrá kouzlo jeho nepodrobenosti:

---

26 Jan Císař (ed.): Herectví v alternativních formách, NAMU, Praha 2010

odhaluje to, co bychom mohli nazvat hereckým nevědomím. To ono přichází narušit program, nelze je umlčet, potajmu se vkrádá mezi herce a diváka a přináší s sebou ozvláštnění hercova výkonu i celého představení. Nepodrobený tedy není ani tak herec sám jako spíš jeho herecké nevědomí. Je jako freudovské id, které divák ve skrytu křesla náhodou zachytí z letmého gesta, sotva slyšitelného slůvka nebo kradmého pohledu.“[27]

(Dodejme, že Banu posléze našel ideálního „nepodrobeného“ herce v loutce – zřejmě podobně jako Craig.)

V krajní poloze tohoto vnímání pojmu „autorský“ se dostáváme až k vyskočilovskému „neherectví“, které samozřejmě není neherectvím, nýbrž dnešním slovníkem až výsostně performerským obsáhnutím jeviště v přímé komunikaci s divákem (dokonce postavené na - sice autorském - ale vpravdě literárním základu).

Ivan Vyskočil je osobností, která měla svým pojetím „hráčství“ a „sebehry“ na autorské divadlo zásadní vliv. On sám se v úvodu zmíněného kolokvia účastnil nikoli jako přispěvovatel, nýbrž diskutér, který sice špatně slyší, ale vše vnímá a to do té míry, že v samotném závěru diskuzi zcela živelně ovládl: „Už přes padesát let si kladu otázku, v čem se vlastně liší alternativní přístup od přístupu tradičního. A co je, v tomto smyslu, herectví. Rozdíl je ve filosofickém pojetí oboru studia; myslím si, alternativní obor studia není divadlo a divadelní tvorba, a už vůbec ne její jednotlivé disciplíny, ale je to dramatická kultura a tvorba. To je obor, který se týká základních předpokladů lidské existence. A v jeho jádru stojí fenomén, který je tak záhadný i pro filosofy, fenomén hry. Herectví je pak odvozeno – jako činnost, nikoli jako profese - od fenoménu hry. Alternativní herectví se liší od toho tradičního, které je zařazené, systematizované, tím, že se definuje jako činnost vzdělaná, vychovaná v herectví. Nikoli k herectví, ale v herectví. Činnost, která je schopna sama sebe uvádět v pochybnost a reflektovat, jde-li o momenty tvorby. Momenty tvorby jsou momenty

27 Georges Banu: Nepodrobený herec, NAMU, Praha 2016.

uvádění v pochybnost, to znamená uvádění v riziko, ale vědomé. Je-li alternativní herectví vzdělané, tak je také vychované, je sebevědomé jakožto lidská činnost, to znamená svobodné a za sebe odpovědné. Dostat se prakticky (ne prakticisticky) prvosignálně či esenciálně k jeho základu je nesnadné. Vyžaduje to studium a vyžaduje to poznání vlastním tělem. A poznat to v situaci veřejné konfrontace; přičemž veřejná konfrontace s vlastním tělem není jednoduchá záležitost. Nejde o to, aby ten, kdo poznává herectví, chtěl být hercem nebo byl hercem, jde o to poznat herectví jakožto jistou existenciální, hraniční situaci.“ [28]

Všechny dosud zmíněné polohy herectví jako prezentace, reprezentace i sebeprezentace jsou dnes přítomny ve všemožných kombinacích, kolážích a střizích i ve zcela konvenčních divadlech a proto začínáme mluvit spíše o jistých scénických polích vytvářených hercem, který akcentuje různé referenční i autoreferenční, fikční i (quasi) autentické polohy během probíhající divadelní události.

Alternativní jako nekončící

Je zde nutno podtrhnout jeden rys autorského přístupu, a to nejen sebehru, ale v případě tvorby inscenace také seberežii, sebedramaturgii i sebescénografii. Všechny komponenty divadelní syntézy mohou být obsaženy v jednom hereckém těle. Tvůrci vycházející z nonverbálních technik a tvořící výsostná sólová představení často řazená do žánru nového cirkusu jsou toho dobrým příkladem. Za prací například Johanna Le Guillerma můžeme vidět hlubokou filosofickou přípravu materializující se v dlouhodobém zkušebním procesu skrze jeho vlastní tělo a spolupřítomné objekty ve zcela originální až ritualizující komunikaci, která má se světem sémantiky a reprezentace společné absolutní minimum. Jde o skutečný celotělesný prožitek, ale není koneckonců právě to ústředním performativním srdcem divadla jako takového? Zakladatel berlínské teatrologie, germanista Max Herrmann, píše dávno před Erikou Fischer-Lichte o tom, že divák je při zážitku veden spíše tělem než zrakem a Fischer-

28

Jan Císař (ed.): Herectví v alternativních formách, NAMU, Praha 2010

Lichte posléze jeho myšlenky rozvíjí: „Aktivita diváka se chápe nejen jako činnost fantazie, představivosti, jak by se na první pohled mohlo zdát, nýbrž jako tělesný proces. Ten je uveden do chodu účastí na divadelním představení a týká se nejen zraku a sluchu, nýbrž celého těla. To, co konstituuje představení, jsou v prostoru jednající těla – těla herců, jež se pohybují v prostoru a prostorem, a těla diváků, která tělesně zakoušejí, resp. vyciťují prostorové dimenze svého společného okolí stejně jako zvláštní atmosféru všemi sdíleného prostoru a jež tělesně reagují na fyzickou přítomnost herců. Proto se estetická zkušenost při představení odehrává jako zkušenost tělesně-mentální.“ [29]

Být sám sobě režisérem i dramaturgem však nelze vnímat pouze ve smyslu sebereflexe, tedy kritického odstupu od sebe sama nebo schopnosti vnějšího pohledu na vlastní tvorbu a vývoj. V jistém ohledu jde o přesný opak. Nikoli odstup, nýbrž ponor. Sebepoznání až do míry dekonstrukce sebe sama na prvočástice a jejich zpětné skládání v procesu zrodu divadelního díla. Rozpuštění ega ne z důvodu skromnosti, potlačování sebe sama a svých pocitů či tužeb, nýbrž proto, že to, co vytvářím je napojeno na život přede mnou i po mně, mimo svět verbální komunikace, to co vytvářím, mě - mé ego - dalece přesahuje. Jak řekl Antoine Vitez: „Divadlo, to je řídit své kroky podle šlépějí těch druhých.“[30] A co je potom tedy skutečně autorské?

Je však velmi diskutabilní tvrdit, že uvedené rysy jsou primární pouze pro „alternativní“ herectví. Louis Jouvet ve své knize Nepřevtělený herec radí všem, kteří touží po herectví jako profesi v interpretačním divadle, jak se zhostit herecké postavy, tedy jak herec může dosáhnout dokonalého „přeosobnění“. A přesto dochází k velmi podobnému závěru: „Oprosti se od sebe sama; to je začátek. Tak naložíš nejlépe sám

29

Souřadnice a kontexty divadla, Praha : Institut umění - Divadelní ústav. 2005.

30

Georges Banu: Nepodrobený herec, NAMU, Praha 2016.

se sebou. Budeš-li naplněn dušemi postav, které hraješ, budeš nejvíce naplněn sebou samým.“ [31]

Otázka ega, osobnosti nebo naturelu člověka vstupujícího na jeviště je tedy nepoměrně složitější. Myslím, že z toho jednoznačně vyplývá, že v absolutním jádru autorského herectví není možné mluvit pouze o upřednostňování originálu, odvržení dramatického textu nebo brechtovském odstupu od postavy, nýbrž o hlubokém poznání vlastních limitů, vlastní zranitelnosti a z toho plynoucí ochoty podstupovat riskantní a bolestivá odhalení vlastních nejistot, slabých míst, tedy vystavovat se náročným střetům s neprozkoumanými zákoutími, s nekontrolovanými a nekontrolovatelnými reakcemi či vybízení k překonávání osobních klišé, mindráků a tabu. Autorské herectví je nekončící boj s každodenní rutinou, s kornatěním kreativních žil a tepen, s pocitem, že „už vím jak na to.“

„Neherecké“ herectví pak stejně tak není možné vnímat jen jako „jevištní bytí za sebe sama“ (ono banální: on nehraje, on prostě je), nýbrž životní bytí v permanentním dialogu se sebou samým. Tedy nikdy neukončené hledání své „role“ ve světě, nekončící zápas o to „proč hrát“.

„Proč hrát“ je titul knihy Vladimíra Mikeše, ze které zacituji odstavec, který - sice jinými prostředky, ale ve své poetičnosti zcela bravurně - zhušťuje podstatu dvou hereckých přístupů a vůbec vývoj pokusů o „alternativnost“ ve 20.století: „Ať už jde o to ‚přítomným být nebo se přítomným jevit‘ s pomocí meditací nebo návratů k rituálům neevropských přírodních národů, či s pomocí nejrůznějších technik rimbaudovského rozrušení všech smyslů, aby ‚já byl někdo jiný‘, je tu pořád ta hranice mezi posvátným a profánním. Mezi být a jevit se. Mezi zmizením a vystoupením na piedestal. Mezi heroismem a demolicí hrdiny. Jinými slovy: co chceš udělat ty, kdo vystupuješ na scénu, se svým životem?“ [32]

---

31 Jouvet Louis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha 1967

32

Není z této perspektivy „alternativní“ spíše jakýsi životní stav než sebelépe definovaný termín? Zkusme si slovo „alternativní“ představit nikoli jako fakt, jako jeden bod v divadelní množině, nýbrž jako časový úsek. Jakoby „alternativní“ mělo dvě polohy na časové ose, které svírají ústřední pozici jako sendvič. Být divadelně alternativní v oné rané možnosti znamená oponovat, přít se, bouřit, nesouhlasit, vyzývat na souboj, provokovat a rebelovat. Je to tedy stav skutečně opoziční, který jde přirozeně proti autoritářsky nastavené normě, proti tradici, proti konvenci. Po této fázi dochází k ustálení, k pochopení principů, k formování stylu a celkově k nalezení své pozice ve světě, kdy být opoziční už nepřináší nutný adrenalin ani dopamin. Až po této fázi ovšem přichází „druhý alternativní“ stav a přichází pouze k těm, kteří odmítají setrvat v komfortní zóně sociálního i uměleckého postavení. Stav, kdy chápu tvorbu jako jediný možný způsob bytí, nikoli jako prostředek k dobytí pozice či dosažení uznání. Toto je stav poziční, konstituující. Životní fáze sebenalezení v přetrvávajících pochybnostech, sebepoznání vlastních limitů nikoli jako konečný cíl nýbrž jako odrazová plocha. Přijetí tvořivého ducha jako jedinou možnou cestu skrze (a za) pomíjivost zemského konání. A tato cesta nás nedovede nikam jinam než k nejbližšímu člověku – k bližnímu. Alternativní není nutno zaměňovat za altruistické, ale je možné jej chápat především jako ne-sebe-prezentující, jako otevřenou formu pro naslouchání, jako komplexní tělesnou přítomnost pro druhé, jako zosobněnou komunikaci. Komunikaci primárně nikoli jako přenos informace, nýbrž jako síťovité propojení, kde horizontála a vertikála splývají v jedné nekonečné dimenzi.

Dovolím si na závěr zacitovat opět slova profesora Ivana Vyskočila: „Alternativa je životní postoj. Je to něco, co si klade otázku potom, co to vlastně dělám, kdo tedy vlastně jsem a co mohu. Jde o to, jestli se člověk nechá nést, čím už je, nebo jestli hledá, jakým způsobem svět změnit k lepšímu. Ale co je lepší, to se musí zkusit.“ [33]

Divadelní zkouška může začít.

---

33 Vladimír Mikeš: Proč hrát. K divadelní antropologii. Praha. Pražská scéna 2017.

Jan Císař (ed.): Herectví v alternativních formách, NAMU, Praha 2010

Úvaha o kritice

Před jistou dobou jsem dělal rozhovor pro odborné divadelní periodikum SAD, kde jsem se v jedné odpovědi dotknul role divadelní kritiky, respektive si posteskl, že mi na české divadelní scéně chybí dialog tvůrců a odborné veřejnosti, který přesahuje trapnou platformu „hysterický a ješitný umělec“ versus „zakomplexovaný a frustrovaný“ kritik.

Karel Král, šéfredaktor SADu, po vzájemné domluvě onu pasáž z rozhovoru vyňal s tím, že bude lépe zkusit uspořádat na téma vztahu divadelních tvůrců a kritiků samostatnou debatu, přičemž tak opravdu učinil, debatu zorganizoval a rozeslal na ni pozvánky, kde byla zmiňovaná pasáž z rozhovoru použita jako motto: *„Jsem přesvědčen, že divadelní kritika je jeden z nejspecifičtějších oborů lidské činnosti, jedinečné propojení tvořivého ducha a kritického myšlení, bytostně lidského a abstraktně filosofického poznání. Je to dáno už tím, že si divadlo nemůžete vzít domů a několikrát si ho přečíst, přeskakovat stránky, pustit si na videu, zastavovat, vracet, zkoumat z různých stran, načíst si nějaká nová fakta a znovu si ho pustit. Tím, že divadlo můžete jedině zažít s ostatními živými lidmi v hledišti i na jevišti, nemůže se divadelní kritika oprostit od emocionálního, psychologického, intelektuálního, estetického a především etického úhlu pohledu. Tak jako je komplexní divadelní zážitek, musí být komplexní i jeho recepce. Být dobrým divadelním kritikem znamená být divákem, ale zároveň mít schopnost nahlédnout z odstupu nejen své vlastní ‚diváctví‘, tedy podstatu dialogu, který ve mně dění na jevišti vyvolává, ale také ‚diváctví‘ okolních diváků. Vnímat jeviště i hlediště najednou. A nejen jednou. Být schopen ponořit se v tok přítomnosti, a přitom abstrahovat situace v kontextu doby, extrahovat racionálně téma, ale zároveň se nechat unášet proudem komunikace, protože posuzovat divadlo znamená především posuzovat komunikační potenciál, nejen dokonalost orchestrace jevištních komponentů. Být intelektuální, ale také čistě empatický, být ‚laický‘ i ‚odborný‘ ve stejné chvíli, propojit vyšší kognitivní funkce se zcela spontánní reakcí nejstarších částí mozku. Vlastně to vyžaduje zvláštní druh*

schizofrenie. A pak je tu ona odpovědnost. Odpovědnost za spolutvorbu divadelního zážitku. A to v případě divadelní reflexe vyžaduje schopnost odstupu od sebe sama, od vlastního způsobu myšlení, od svých limitů, od svých světonázorů, výchovy, mindráků, od svých sociálních bublin, od osobních vztahových nánosů s tvůrci, zkrátka od všeho, co si sebou do divadla přináším. A to není lehký úkol, protože souvisí s mírou dospělosti, s mírou sebepoznání, se stupněm integrity vlastní osobnosti. A pak je tu samozřejmě odpovědnost za petrifikaci něčeho principiálně efemérního. Odpovědnost za zanechání stopy přítomnosti pro budoucnost. "

Panu Královi patří velký dík za to, že se tohoto úkolu ujal a společně s Janou Machalickou diskuzi vedl (22. 11. 2018 v IDU). Samozřejmě, že v tak velkém počtu lidí a při jisté sociální „ošemetnosti" celé akce nemůžeme okamžitě čekat výrazný posun, ale jako počáteční fáze hledání pozic, definování rolí či vytváření prostoru pro vzájemnou reflexi, tedy zjednodušeně jako začátek dialogu, to zcela jistě smysl mělo a utvrdilo mě v přesvědčení, že nároky na divadelního kritika jsou v dnešní době skutečně vysoké a v mnoha ohledech (a především nadhledech) by měly tvůrce převyšovat. Pokusím se některé z nich zformulovat.

O dialogu

Stejně jako se neustále mění a transformuje smysl a funkce divadla, proměňuje se bezesporu také funkce kritiky. Pomiňme nyní fakt, který na zmíněné debatě ukradl hodně času, a to, pro koho vlastně kritik píše, zda pro čtenáře, diváky, tvůrce, společnost nebo sám sebe. Zjednodušil bych si lehce otřepanou pravdu o divadle jako komunikaci komunikací o komunikaci na jednodušší formu: Dialog. Dialog jako základní interakci mezi jevištěm a hledištěm, tvůrcem a divákem, kritikem a dílem, kritikem a tvůrcem, divákem a kritikem a možno permutačně pokračovat donekonečna...

Asi nikdo by nerozporoval, že žijeme v době krize dialogu. (A zároveň přijměme fakt, že zřejmě v žádné době si lidé nepochvalovali, v jak komunikačně vyspělé době žijí.) Princip dialogu lze vyložit mnoha způsoby (a Martin Buber či Emmanuel Levinas se o

to snažili skoro celý život). Nám postačí rovina poměrně bazální – dialog jako prostor a čas k utváření a transformaci myšlenek či stanovisek, dialog jako mentální setkání lidských bytostí, dialog jako událost ducha.

A zde je první problém: Divadlo vždy bylo, je a bude záležitostí tělesnou, psychosomatickou, vždy bude žitou přítomností, kritika však spadá do sféry literární, je to zpráva kódovaná písmeny, tedy netělesná, zprostředkovaná komunikace.

V době sociálních sítí vytvářejících iluzi debatního fóra, se onen rozdíl tělesné a netělesné komunikace výrazně prohloubil. Formulovat myšlenku do písmenek a odkliknout ji je něco zcela jiného, než ji někomu osobně sdělit. Literární formulace myšlenky je publikovaný názor. Formulace myšlenky z očí do očí je názor, za kterým si stojím. Je to postoj. Tělo proti tělu.

Jsem přesvědčen, že právě tento fakt stojí za dnešní devalvací dialogu na úroveň demonstrace názorů a protinázorů, respektive na souboj o to, kdo drží výše vlajku svého názorového klubu.

Z dialogu se stala jen přehlídka. Borci vstupují slavnostní branou na stadion za souhlasného pokřiku davů, zamávají hrdě vlajkou a opět mizí. Princip dialogu však spočívá ve vstupu na myšlenkové kolbiště s ochotou naslouchat, porozumět, porovnat a projít vnitřní transformací, přerodem. Tedy vyjít jinou branou. Hlava reprezentuje celé tělo.

Bohužel podobný přístup už je velmi patrný i při všech možných debatách konaných ve veřejném prostoru, kde jsou lidé osobně přítomni. Na začátku je vždy velmi dobře a pregnantně formulované téma, samotné sympozium, konference nebo debata potom však probíhá pouze jako přednes názorů jednotlivých účastníků na danou problematiku. K diskuzi nedochází. Fyzický prostor pro debatu se tak začal nebezpečně přibližovat své virtuální kopii. Přichází zklamání i od lidí, u kterých člověk naopak čeká kultivaci veřejné debaty.

Názor se stal osobním majetkem, členstvím v klubu, náhražkou identity, zakrytím pocitu nízké sebehodnoty, do jisté míry náplastí na frustraci. Jenže mít názor je jen začátek. Je to vstupenka k dobrodružné, riskantní a zážitkové jízdě zvané dialog.

Smysl kritiky

Tento obsáhlý úvod je z mého pohledu nutný pro pochopení posunu funkce divadelní kritiky. Internetové portály typu „i-divadlo“ nebo „csfd“ zaplnily prostor lidového (populárního) diskurzu nad uměleckým dílem. Příjemci – zde v pozici samozvaných kritiků – publikují bez (auto) cenzury osobní kritické reflexe. To je samozřejmě zcela v pořádku a nikdo nechce omezovat svobodu vyjadřování. Problém však nastává ve chvíli, kdy různé parametry úspěšnosti generované na těchto serverech přejímají další oficiální média, případně kdy se například procentuální hodnocení přímo uvádí jako orientační bod v kulturní nabídce. (Jako se to stalo například filmovým multiplexům, které uvádějí u každého titulu hodnocení z CSFD.cz.)

Obrovský nárůst nabídky audiovizuálních médií (včetně „quality TV“), snadnost sdílení jejich obsahu a také rozvoj streamingu (včetně streamování z velkých evropských divadelních domů) postavil divadlo (tedy divadlo nekomerčního typu, jehož cílem není zisk, ale komunikace) do zajímavé situace. Divadlo se stalo ostrovem tělesné přítomnosti, jedinečným setkáním živých lidí za účelem tvorby společného zážitku. Prostorem spolubytí. Oázou časového trvání. Stává se tak do jisté míry exkluzivní záležitostí. A stejně tak exkluzivní se stává pozice odborné kritiky.

Petr Pavlovský toto divadelní specifikum vyjadřuje mnohem úderněji a odborněji: *„Divadelní kritika je zvláštním případem kritiky umělecké. Její zvláštnosti vyplývají z modálně genetického a funkčního specifika divadla – tedy z nezachytitelnosti, neopakovatelnosti a tranzitornosti divadelního artefaktu (divadelní představení) a z divadelnosti vůbec.“* Pojďme pro naše účely v tuto chvíli pominout funkci informativní, potažmo výchovnou a soustřeďme se čistě na funkci hodnotící, neboť podle Patrice Pavice je úkol divadelního kritika jednoznačný: *„Vyslovit hodnotící soud a zdůvodnit jej“.*

Kritik jako soudce

Myslím, že se shodneme na tom, že divadlo vyrůstá (minimálně) ze dvou konstitučních fenoménů – jeden je obrazivý, mimetický, napodobující, druhý vyrůstá z čisté hry, z touhy „být při tom“, společně komunikovat, tedy nejen vysílat zprávu (sdělení), ale také zakoušet (sdílení). Citát Jaroslava Etlíka to ve své jednoduchosti vyjadřuje až geniálně: *„Divadlo je vždy něco mezi hospodou a estetickým tvarem.“*

Nebudu dále tuto věčnou dichotomii divadla semioticky rozvádět, pro rozvinutí úvahy primitivní dělení na inscenaci a představení zcela postačí. (I když otázka artefaktu a díla, tedy fixace znaku v nehmotném médiu, jakým divadlo je, považuji za podstatné a kloním se k Etlíkovu chápání, kdy představení je funkční sférou díla - soubytím artefaktu a díla, a inscenace artefaktem. Fáze zkoušení je pak součástí předartefaktové oblasti.)

Hodnotit „inscenaci“ by tedy znamenalo posoudit mechanicky její jednotlivé komponenty, což kritika většinou dělá, projde herecké ztvárnění, kostýmy, scénu, hudbu. To, že divadlo je víc než jen soubor jednotlivých složek, je banálně zřejmý fakt, který Václav Havel ve své stati *Problém divadelní recenze* z roku 1960 popisuje přesně: *„Především se stále zapomíná, že divadelní dílo je sice strukturou složek, že se tyto složky však neskládají do výsledku svým mechanickým součtem, ale že představení roste ze života komunikací mezi nimi, jejich neustálou vzájemnou diskusí a vzájemným vytvářením. Dělicí čáry mezi složkami, jak je konvenční stavba recenze vede, jsou totiž často tak zjednodušeně ostré a složky jsou tak nepřirozeně od sebe izolovány, že postižení celkového účinku divadelního díla zůstává nakonec zcela mimo možnosti recenze. Je to postup pro kritiky sice snad výhodný – nenutí je hledat skutečný vliv té které složky na ten který rys představení (což je obtížné zvláště tam, kde jsou komunikace mezi složkami nejživější, jako například ve vztahu režisérovy koncepce postavy k jejímu hereckému vytvoření) –, vzhledem ke čtenáři není však právě nejodpovědnější: jednak mu neposkytuje názorný obraz daného představení, jednak v něm vytváří schematický názor na samu podstatu divadelní tvorby.“*

Pokládám analyzování jednotlivých komponentů za přístup minulého století, neboť to, co se děje na jevišti, je jen startovní čarou, betonovým základem (s položenými inženýrskými sítěmi) pro budoucí stavbu, jejíž architektura je v podstatné míře závislá na percepci a teprve ta by měla být podrobena analýze. Hodnotit jednotlivé složky jevištního díla je nicméně legitimní způsob kritického myšlení, často však vede k vynesení soudu nad použitými prostředky bez kontextu celého díla (neřkuli doby), bez interaktivního potenciálu s ostatními složkami, ale především bez předpokladu, že „inscenaci" předchází fáze „stavby inscenace". Tedy že dílo (které je v tento konkrétní moment nabízeno k percepci) prošlo fází „zkoušení" - hledání, testování, zkoumání. Je jedno, zda tato fáze trvala pět let (protože 4 z toho zabraly rešerše nebo promýšlení tématu v hlavě), nebo jen 14 dní (kdy se nerešeršovalo nic, jen se skrze herce v prostoru vytvářel a formoval výsledný tvar). Je však zřejmým předpokladem, že tvůrci došli k výsledné podobě selektováním a různým kombinováním jednotlivých složek (textu, způsobu herectví, definováním tématu, scénografickou koncepcí atd.), že je k výsledné scénické syntéze dovedl mentální i fyzický proces opřený o stále se ovlivňující faktory vznikající a zanikající na každé nové zkoušce. Pozor – nemluvím o zprofanované výtce zraněných umělců „víte, kolik je zatím práce". Pouze zdůrazňuji, že proces zkoušení je kaskádou na sebe navazujících momentů rozhodnutí, ve kterých se zhmotňuje ono efemérní sousloví „divadelní tvorba" a které dávají smysl použitým scénickým prostředkům. Frekventovaná věta v divadelních kritikách „nedává to smysl", případně „použito beze smyslu" apriori nepokládá tvůrce za rovnoprávné partnery, neboť jim nepřiznává status vědomých bytostí, které v rámci zkušebního procesu naplnily jeviště (samozřejmě velmi subjektivním) smyslem.

Je-li toto sdílený předpoklad, pak nemohu hodnotit stylem: „Proč to proboha udělali tak blbě", ale pouze a jen: „Proč zvolili právě tyto scénické prostředky", respektive bych měl být veden k (oprávněně subjektivní) analýze důvodů, co vedlo tvůrce k volbě tohoto divadelního jazyka, který se mnou nekomunikuje, otravuje mě, je mi nepříjemný, či mě nudí.

Pouhé vynesení negativního soudu bez hledání příčin použitého postupu negeneruje reakci. Nevede k hovoru. Naopak vyargumentovaná polemika (tedy dekonstrukce, komparace, kontextualizace) vyžaduje zaujmout postoj a vstoupit do dialogu. Jenže skutečný dialog – jak jsem se snažil zdůraznit v úvodu - znamená vždy pro obě strany „dát se všanc“, tedy představuje riziko (co když nemám pravdu?), nebezpečí (co když budu trapný?), strach (co když se o sobě dozvím něco nepříjemného?). Velmi často se navíc stává, že kritik používá ostatní diváky jako rukojmí (ono oblíbené „stali jsme se svědky“). Jako by kritik viděl do hlav všech, což z podstaty mentálních limitů lidské bytosti nemůže. Nejen že nevidí, ale ani se o to nepokusil. Jinými slovy „nezkoumá komunikační potenciál“, ale často pouze demonstruje své osobní vnímání, případě erudovanost.

Kritik jako divák

Opět si vypomůžu citátem, tentokrát Zdeňka Hořínka z jeho článku *Kritický paradox*, kde považuje kritika za „ diváka zvláštního typu, který je odborný a kvalifikovaný“.

Vracím se tak obloukem k oné druhé části divadla, která není rozložitelná na jednotlivé segmenty, není definovatelná deskripcí toho, co se děje na jevišti, ale formuje se v permanentním procesu vznikání a zanikání. Je to ona nenapodobující, neinterpretující, komunikující, zpětnovazebná, ona „hospodská“ stránka, která se už ze své podstaty vzpírá analýze a proto se jí divadelní kritici tak často vyhýbají, je však pro reflexi divadelního díla zásadní, a v dnešním společenském kontextu snad i nutná. Jaké nástroje však použít pro reflexi jakéhosi podivného „komunikačního potenciálu“? Pohybuji-li se na poli estetiky, ve znakovém světě, můžu se opřít o znalost jistých kódů a analyzovat možnosti jejich dekódování, případně pojmenovávat jednotlivá písmena, reflektovat zvolenou abecedu a reagovat na zprávu, která se oním divadelním jazykem sděluje.

Na poli reflexe samotného aktu percepce (osobní i hromadné v rámci „diváctva“) však nastupuje bezradnost, protože kritik je v pasti mezi banálností a patosem, mezi přízemností popisu atmosféry v sále, přenášené energie či mapování počtu potlesků,

zívnutí nebo odkašlání a na druhé straně ezoteričnosti různých „záblesků přítomného bytí“ či „spoluúčasti na svatém okamžiku“.

Jsem přesvědčen, že se lze podržet prostého faktu divadelního zážitku jako spolutvorby a působí-li slovo „spolutvorba“ jako příliš silná káva, pak tedy jako setkání. (Ve své anglické podobě „encounter“ lépe odráží původní latinský význam – in contra, tedy jako setkání v odlišnosti, nahlédnutí toho, v čem se liším skrze toho, s kým, jsem se setkal.)

Nejen že bych měl být jako kritik schopen reflektovat vlastní způsob uměleckého vnímání, ale především od něj odstoupit a tím pádem získat možnost vidět celý složitý sociálně-politicko-esteticky-etický komplex z nadhledu a z této pozice o něm přinést zprávu. Nemluvím ani částečně o tolik vzývané objektivnosti (které bude dosaženo až divadlo a divadelní kritiku bude tvořit umělá inteligence), nýbrž o chápání divadla jako – řečeno opět s Etlíkem - vnitřně hmatového zážitku. Protože na „zakoušení“ divadelního představení se nepodílí jen kostým, světlo či text (kteří mají svoji nezpochybnitelnou „objektivní“ polohu), dokonce nejen herec a divák, případně kritik (kteří jsou od podstaty subjektivní), ale také ambice režiséra, mindráky herců, přepracovanost techniků, frustrace diváků, dosažené vzdělání, únava paní v poslední řadě, celodenní hnusné počasí, zpoždění začátku, hádka s manželkou, zpruzená paní za kasou, osobní vztahy, zakašlání v sále, zklamaná očekávání, oblíbenost, neoblíbenost, předpojatost vůči instituci, předpojatost jako taková, neukojená ctižádost, denní zpravodajství, stereotypní myšlení, zlomené srdce, zlomená ruka, rozečtená knížka na nočním stolku, krize středního věku, krize vyššího středního věku, textová zpráva přijatá během přestávky.... Celá obrovská plejáda mimoestetických a „mukařovsky“ nezáměrných faktorů přítomných s námi všemi v sále (a to už před začátkem samotného představení, je tedy otázka, zda vůbec existuje něco jako Brookův „prázdný prostor“) a spolupodílejících se na sémanticky mnohovrstevnaté domluvené interakci, které říkáme divadlo.

Erika Fischer - Lichte to ve své stati *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy* společně s Jensem Roseltem vyjadřuje přesněji: „*Divadelní představení nelze na základě jeho specifické materiálnosti, mediálnosti a estetičnosti chápat jen jako soubor scénických výrazových prostředků, např. kostýmu či gest. Nelze je ani redukovat na vizualizaci obsahu daného dramatického textu, jehož ověřeny průběh se podává publiku jen proto, aby jej divák vzal na vědomí. Všechny tyto složky mají sice v divadle `svou' roli, avšak představení se konstituuje teprve ve chvíli, kdy probíhá. Je tvořením i předváděním, ukazuje nejen `hotové´, prezentované produkty, nýbrž současně i sám akt předvádění. Analýza divadelního představení musí přihlížet k tomuto performativnímu potenciálu nikoli jako k nějakému vedlejšímu účinku, nýbrž jako k centru divadelní události. Způsob působení i zakoušení divadelního diváka i analyzujícího pozorovatele je tedy třeba zahrnout do reflektující analýzy.*“

Jen upozorňuji, že opět nemluvím o frekventovaném nároku vytknout před závorku „podle mého názoru“ nebo „toto je pouze můj osobní pohled na věc.“ Nikoli. (Na katedře jsme dokonce zakázali začít reflexi klauzur touto větou, protože se s ní jen zbytečně ztrácí čas.). Tento pokus o jisté odosobnění vede k rozšíření pohledu z pouze „momentálního“ na „věčný“, kdy se střetává ten neustále utíkající (a tikající) přítomný okamžik (mezi dílem ve fázi vzniku a recipientem) se zastaveným pohledem „sub speciae aeternitatis“. Tedy specifický komunikační akt je nahlížen nejen ze své užitnosti, funkčnosti, ale i své role a místa ve společnosti, v polis. Herecký i divácký komponent, nebo možná performer i příjemce, se stávají partnery, spolupodílníky na právě vznikající (fikční) realitě světa, stávají se oba - slovy Jana Císaře - „člověkem v situaci“.

Přijmeme-li tento fakt spoluúčasti jako výchozí platformu, nelze opustit hřiště nadčasového dialogu umění a jeho reflexe, což nám ani v nejmenším nebrání být na jevišti stejně jako v kritice radikální, provokativní, romantický, kýčovitý, směšný, drzý, intelektuální, ironický nebo bolestivě zraňující.

Kritik jako člověk

Odstup od vlastní myšlenkové podstaty tvořící naše estetické vnímání i nároky je poměrně náročný akt. Vnitřně hmatový nebo tělesný způsob vnímání není odkrojen od racionálního. Člověk sám není schopen dělení na tělo a duši, na city a rozum, na hlavu a srdce. Jedno je podmíněné druhým a existuje jen ve své komplexnosti.

Při zkoušení se v některých momentech řídím zcela bizarními faktory, třeba že mi najednou naskočí husí kůže. V tu chvíli vím, že se na zkoušce podařilo dosáhnout komunikace, která se „dotýká" a že máme šanci se podobně „dotknout" i diváků. Tento vnitřně hmatový, a tedy notně neracionální, pocit se však nikdy nepodaří evokovat u všech diváků, nemluvě o kriticích. To nutně vede k pochybnostem. A pochybnosti vedou k otázkám po smyslu. Tvorby i existence. Čím dál tím víc si uvědomuji, jak jemnými a těžko uchopitelnými nitěmi je divadlo propojeno s realitou.

Každé nové zkoušení a také každé nové představení vnímané z pozice diváka je v tomto smyslu rozhovorem sama se sebou. Dialogickým jednáním často na hranici snesitelnosti. A právě v takovém autodialogu je myslím ukryt klíč k pohybu, k vývoji.

Stejně jako se nám s věkem ucpávají cévy, zužuje se naše ochota podstoupit další a další přehodnocování našeho světonázoru (zvlášť mužská část populace k tomu vykazuje sklony). Odmítáme stále nově konstituovat hodnotový systém a přijímáme pouze věci, které sedí na naši neměnnou a stále kamennější estetickou matici. Co do ní nezapadne (po pár prvních minutách), odpadá. Jsem však přesvědčen, že pouze člověk tázající se sebe sama může ostatní vyzvat k dialogu. Jenom člověk neustále zkoumající a konfrontující a zpochybňující svůj vlastní způsob nazírání, své pojetí světa, své chápání reality, může neustrnout. Zůstat živý. Jako tvůrce a snad ještě více jako kritik.

Z divadelních kritiků, kteří dokázali spojit analýzu se stále otevřeným prostorem k dialogu, mě napadá třeba Zdeněk Hořínek a Jan Císař. Přemýšlím, čím bylo způsobeno, že přes jasné vyjádření jejich estetických kritérií zároveň nesly (a nesou)

jejich kritiky vždy ještě jakýsi obecně lidský, snad i duchovní rozměr. U Jana Císaře zřejmě sehrál zásadní roli jeho celoživotní kontakt s amatérskou scénou a u Zděnka Hořínka to snad byl jeho vztah k Ypsilonce, zkušenost z jevištní sebeprezentace na bázi improvizace, hry i hravosti. Hravost (či hrovost) je v performativním i humanitním smyslu toho slova zdrojem dialogu. Hra nemůže existovat bez vzájemného respektu. A tak skončím právě slovy Zdeňka Hořínka: *„Ideální kritika jde vždy za dílo a nad dílo. Domýšlí je, naznačuje jeho nerealizované nebo jen zčásti zrealizované možnosti. Nespokojuje se s negací, negace je toliko přechodným článkem, který musí být sám negován, má-li se dospět ke kritické syntéze. Pravá kritika je činnost tvůrčí – je svéráznou formou hledání a tvorby hodnot. Její cíl přesahuje to, co bylo dosaženo.“*

Doplňkové texty

Animované herectví

Animaci chápeme jako oživení neživé hmoty živou hmotou. Tou živou hmotou, která animuje, jsme nejčastěji my. Nutno podotknout, že rozdíl živé a neživé hmoty je tématem vědeckým. Kde je ta hranice, kdy se z atomu stává molekula, kdy se molekula blíží proteinu, kdy už je to živá buňka. Hranice živé a neživé hmoty není zdaleka tak jednoduše definovatelná, jak bychom si mohli myslet a proto samozřejmě i termín animace dostává křehčí obrysy. Zejména pak v onom nejtradičnějším výkladu - tedy ve smyslu loutkáře a loutky, tedy doslova „živý člověk oživuje neživou hmotu" – se jedná o definice značně zplošťující.

Museli bychom nyní zabrousit na pole loutkově-divadelní vědy a pokusit se v korelaci se současným sémiotickým přehodnocováním performativity jako takové a její aplikování i na primárně nedivadelní oblasti bližší světu výtvarného umění podstoupit redefinici samotného termínu „animace". A to především skrze zpochybnění právě onoho legendarizovaného „oživení" neživé hmoty, protože hmota sama objektivně žádného vědomí, žádných vlastních plánů a tužeb nenabyla. K vyvolání dojmu „oživené hmoty" dochází ve vědomí diváka, které je konečnou sítnicí vytvářející obraz (živoucího) subjektu z mnoha různých komponentů. A zde bychom se museli pustit do rozboru rozdílů mezi animací, manipulací či demonstrací, do analýzy jednotlivých scénických fragmentů, jejich označující potenciál, jejich figurativnost či nefigurativnost a mnoho dalších aspektů podílejících se na výsledné mentální (tvořivé) aktivitě diváka.

Záměrně však používám kondicionál, protože pro účely tohoto článku a především pro jeho první odraz nám paradoxně zcela postačí právě ono bazální vysvětlení principu animace. Na pozadí průzračně jednoduchého chápání výchozího pojmu se bude lépe odrážet mnohovrstevnatost „tvorby herecké postavy" jako animační techniky.

Zjednodušme si tedy animaci pro názornost až na dřeň. A to na jedné z nejslavnějších situací oživení mrtvé hmoty, která vstoupila do popkulturního majetku českého národa. Je jím oživení Golema, které má v české kinematografii svou ikonickou scénu, kdy se ve filmu Císařův pekař - Pekařův císař vkládá šém do ležící masy mrtvé hmoty ve tvaru obrovské postavy, která posléze zasyčí, zadoutná a zvedne se.

O animaci se tedy dá uvažovat jako o šému, tady je to kulička, ovšem touto kuličkou může být cokoli. U marionety je to nit, případně drát, u maňáska naše ruka, ale může to být magnet, špageta, elektřina nebo software. Pamatuju si jedno kolokvium na téma animace ve Finsku, kde se mluvilo o tzv. efemérní animaci, kterou byla myšlena například animace vodních řas přílivem a odlivem, tedy jakási nezáměrná, nevědomá animace. Případně vítr jako animátor. Všichni známe ony velké větrem rozhýbané objekty Thea Jansena. V poslední době je prakticky na každém festivalu k vidění nějaké robotické rameno nebo jiná forma poloumělé inteligence, která je naprogramována a vytváří pohyb, choreografii případně i narativ. Animátorem je tedy program, algoritmus.

V mém starém bytě v Holešovicích, kde jsem po příchodu do Prahy několik let bydlel, ve staré koupelně se starou, černou, tuhou hadicí od sprchy v umakartovém jádru, v 7. patře, kde se hodně a často mění tlak vody, sprcha sama ve vaně nádherně tančila. Pustil jsem vodu a hadice se sama začala kroutit, zvedat a padat. Animátorem – šémem - byl měnící se tlak vody a tuhost hadice.

Samozřejmě pro takovéto „oživení“ bez přítomnosti viditelného „oživovatele“ nestačí jenom hadice a tlak vody. Nutná je přítomnost mne, jakožto vědomé bytosti schopné mentální projekce antropologických parametrů na onu „tančící“ hadici, ale jak již bylo naznačeno, pro účely tohoto článku zůstaňme u výrazného zjednodušení a podívejme se na jednoduchý myšlenkový experiment: může být „šémem“ komplexní herecký projev? Tedy herec nejenže nezakrytý paravánem (antiiluzivní), ale herec odkazující svým projevem k jiné lidské bytosti, tedy herec činoherní?

Začnu u Gluma. Glum je postava z knihy Hobita aneb Cesta tam a zase zpátky autora J.R.R.Tolkiena. Nás však nebude zajímat kniha, ale její filmové zpracování v režii Petera Jacksona. Glum je totiž první (v kontextu celovečerního filmu) postavou, která vznikala metodou performance capture.

Jedná se metodu rozanimování virtuálního objektu hereckou akcí. Jinými slovy: v počítači existuje předobraz (v tomto případě grafická podoba Gluma), který je rozdělen na mnoho částí a jejich kloubových spojů. Jednotlivá místa jsou pak dálkovou technologií (infračervené kamery, lasery a v poslední době jen reflexní body) spojena s konkrétními místy na těle herce, respektive na jeho kostýmu. Nejčastěji se dnes využívá kostým plný reflexních bodů (nejen v kloubových místech), jejichž pozici (změnu pozice) v prostoru mapují senzory, přenášejí ji do počítače a zde jsou tyto body napojeny na onen virtuální objekt, který je tímto způsobem rozpohybován. Tedy herec svým herectvím doslova animuje. Neživý (virtuální) objekt je zde avatarem živé hmoty - člověka. (Je nutno zmínit, že performance capture se nejdříve uplatnil především v průmyslu počítačových her, využíván je též v mimoestetických oblastech, například ve zdravotnictví či vojenství.)

Tento způsob filmové animace se začal strmě rozvíjet ve chvíli, kdy přestala stačit klasická 3D animace. I ta je samozřejmě dnes již na velmi vysoké úrovni a většina filmů Walta Disneyho nebo Pixaru[34] se bez ní neobejde. Dokáže stvořit 3D vesmír, ve kterém může existovat prakticky cokoli. Ale pohyb je zde fázovaný, je stylizovaný, ať už do groteskního charakteru a vtipných point nebo do dojemné polohy. Čím nedostačuje, je míra autenticity. Ve filmu Polar Expres byla metoda full performance capture použita způsobem, kdy Tom Hanks vytvořil prakticky všechny postavy tohoto filmu. Vždy svým herectvím – respektive jeho jednotlivými polohami – odlišil konkrétní charakter. Dá se říct, že jeden herec tvoří různé herecké postavy, díky kterým ožívají na plátně různé bytosti – animované postavy. Při našem zjednodušení:

34

Dnes už též součást „disneyovského impéria“

Jeden vodič vodí vícero loutek. Samozřejmě si uvědomuji, že se nejedná o klasický vztah loutkář – loutka, neboť se pohybujeme ve světě filmové animace, ale onen klíčový předpoklad uvedený v názvu, tedy herecký projev jako zprostředkovatel „rozžití“, jako šém, tedy jako animátor, je splněn. (Animátor nejen ve smyslu fyzického „rozpohybování“, ač ve virtuálním prostoru, ale samozřejmě též jako animátor pohybující naší imaginací, naší schopností vidět – zakusit – živou bytost.)

Asi nejvíce se tato metoda začala uplatňovat ve snímcích, kdy se virtuální bytost případně objekt, měla stát hereckým partnerem živému herci. Oba dva – tedy živý herec i virtuální model mají splynout v jedné situaci, v jedné přítomnosti. Zde už jsou nároky na autenticitu opravdu vysoké a právě proto vzniká celý herecký obor specializovaný na tento druh práce. (Americká filmová akademie udělující Oskary přemýšlí o zavedení kategorie pro tyto „neviditelné“ herce – i zde můžeme najít jakousi paralelu s hercem ukrytým za paravánem).

Pionýrem a zároveň hlavním představitelem této linie je bezesporu Andy Serkis, britský herec, který se od shakespearovských rolí na divadle dostal až k velmi slibné kariéře v Hollywoodu, ač spíše v menších rolích. Je to prototyp vynikajícího činoherního herce s vysokou autenticitou projevu. Slovo „autentický“ by se ve své zamlženosti snad ani nemělo na akademické půdě používat, zde je použito ve smyslu „přirozený“, tedy „přírodě se podobající“, na poli tvorby herecké postavy tedy „používající prostředky blízké psychologickému realismu“. Andy Serkis samozřejmě studoval několik let Stanislavského metodu, tedy ono „pravdivé“ herectví, směr psychologicky realistického herectví vyvěrajícího na jedné straně ze schopnosti zkoumat, pozorovat a imitovat fyzické projevy, které externalizují vnitřní pochody, na straně druhé pak ze schopnosti analyzovat a imaginovat (na základě vlastní zkušenosti) kontext, okolnosti a minulost, ze kterých vyvěrají příčiny a motivace jednání konkrétní postavy. Tento poměr mezi přetělesněním a přeosobněním v tradici činoherního herectví zdůrazňuji proto, že za malou chvíli uvidíme, jak dokonale Andy Serkis tento přístup využívá právě v metodě performance capture.

V době „Gluma“ byla technologie přenosu ještě v plenkách.[35] Serkis měl pouze celobílý reflexní trikot, obličej odkrytý. Snímání změn na Serkisově těle včetně mimiky bylo velmi hrubé, jejich přenos zdlouhavý, náročný na výpočetní kapacitu a nikterak detailní. Motorika herce animovala Gluma jen ve velmi hrubých obrysech. Navíc k tomu byla potřeba speciální hala. I přesto byl výsledek úchvatný a diváci měli pocit, že filmaři skutečně natáčeli v jeskyni s podivným tvorem Glumem, který pouze pro znalce vykazoval rysy herectví Andyho Serkise. Andy Serkis vložil svým herectvím do fiktivního Gluma šém skutečnosti.

Vývoj šel kupředu, výrazně se zpřesnilo snímání motoriky a především mimiky. Zlom nastal ve chvíli, kdy rychlost výpočetní techniky a zjednodušení metody snímání umožnily natáčet scény s animátorem virtuálního objektu přímo v terénu, v konkrétní lokaci. Průlomovým je v tomto směru film Avatar Jamese Camerona, kdy živí herci v civilním kostýmu hrají společně s „animátory“ - s herci v přiléhavých latexových overalech s podivnými barevnými tenisáky na místech kloubů a s mnoha sty bílými tečkami v tváři, kterou snímá malá kamerka uchycená přímo před obličejem drátem vedoucím zpoza hlavy. Hrát vážnou scénu s takto oblečeným kolegou vyžaduje – řekněme – vysokou míru herecké disciplíny.

Andy Serkis se na tento způsob herecké práce začal specializovat, stal se jejím popularizátorem a pro nás je jistě zajímavé, že v mnoha interview vyjadřuje svůj poznatek, jak blízko ho performance capture vrátilo k divadlu, neboť člověk hraje do všech směrů, nikoli jen pro výsek, který vidí kamera, nýbrž skutečně komplexním tělesným projevem.[36] A právě své divadelní zázemí velmi brzo využil pro další rozvoj své kariéry. Pomineme-li King Konga a Tin Tinova dobrodružství, musíme se zastavit

35

Vše lze velmi podrobně prozkoumat například na videoserveru „youtube“. https://www.youtube.com/watch?v=w_Z7YUyCEGE

36

https://www.youtube.com/watch?v=J6Jtc12v7Qc

u jednoho z jeho dosavadních vrcholů – role šimpanze Caesara v novém filmovém zpracování Planety opic. [37]

Andy v této roli dovedl k dokonalosti všechny předchozí (i divadelní) zkušenosti. Asi rok studoval chování opic – šimpanzů, jejich pohyby, reakce, mimiku, zvyky. Při natáčení měl na rukách přidělané jakési chůdy, které mu prodlužovaly přední končetiny tak, aby mohl dokonale imitovat opičí způsob chůze. Herec Andy Serkis se stal šimpanzem. Hlavním postavou velkého hollywoodského filmu se tak poprvé v historii stal loutkář schovaný za paravánem, herec, který stráví na plátně nejvíc času, nikdo ho však neviděl. Andy Serkis – loutkovodič. Animátor avatara. V tomto případě opice.

Celý film, který je o spolužití člověka a opice, se tak zároveň stává studií o spoluhře herce a - při značném zjednodušení - loutkoherce. Scény, kdy Serkis ve speciálním obleku předvádí dokonalé fyzické herectví imitující vnější projevy šimpanze, a přitom zachovává zcela lidské vnitřní hnutí mysli, a to především ve scénách s hereckými kolegy hrajícími „pravdivě“, patří k tomu nejzajímavějšímu, na co jsem při průzkumu fenoménu herectví v poslední době narazil.

Na závěr ještě zmíním výkon jednoho z nejzajímavějších britských herců současnosti - Benedicta Cumberbatche v roli draka Šmaka ve filmovém zpracování Hobita, opět v režii „tolkienisty“ Petera Jacksona.

Na serveru youtube lze vidět jednotlivé fáze natáčení, od čistě fyzického projevu - Cumbertbatch ležící na žíněnce uprostřed rozsvícené haly, obklopen mnoha techniky s kamerami a monitory a postupně svým plazivým – dračím – pohybem uchvacující celý prostor, přes nahrávání postsynchronů ve zvukotěsném studiu se speciálním

37

Opět doporučuji rešerše na youtube. https://www.youtube.com/watch?v=4NU9ikjqjC0

odhlučňujícím koberečkem až po výslednou scénu setkání Draka Šmaka a Bilba Pytlíka.[38]

Vede mě to k úvaze, zda časté využívání britských herců pro full performance capture je částečně způsobeno i nepřesnou intepretací Stanislavského metody v podání Lee Strasberga pro americké herce, kde osobnost herce je do jisté míry výchozím (a převažujícím) aspektem pro tvorbu herecké postavy. Britský přístup se jeví jako „více ego potlačující“, a tím dosahující lepších výsledků při „animování“ virtuálních modelů. Jako by při potlačení sebe sama zbývalo více prostoru pro avatara. (Avatara, který chce být dokonalou kopií reality.) Tedy právě pro onu diváckou schopnost (sebe) projekce, pro onu mentální imaginativní činnost, zkrátka pro diváckou spoluúčast až na hranici spolutvorby, která je ovšem pro pojem „animaci“ zřejmě primární. Ale to je – jak od počátku až obsedantně zdůrazňuji – na jiný článek.

Závěrem tbudiž zjištění, že (ať už jakékoli) metody a přístupy psychologicky realistického herectví se zde paradoxně stávají možnou oporou pro animaci pohádkových bytostí, zvířat či jiných entit, u kterých chceme dosáhnout pocitu „živosti“.

38

https://www.youtube.com/watch?v=9uNcu8zYixg

Hranice divadla, limity reality

(Několik odstavců o hranicích hry.)

Bez hranic není nic. A vlastně ani to ne. I nic musí mít hranice, aby mohlo existovat. Co je nic bez hranic? Absolutní nicota? Vakuum? Vakuum existuje jen uvnitř něčeho. Vakuum začíná tam, kde končí ne-vakuum. Kde končí ne-nic?

Jsou to jen slovní přesmyčky, které si kladou za cíl rozcvičit trochu imaginaci, nicméně jejich obsahem se už velmi vážně zabývala dlouhá řada filozofů, matematiků i teologů. Mně postačí zjištění, že aby něco bylo, musí být to ne-něco. Musí existovat limit, ukončení, hranice mezi jedním a druhým. Bez rámu není obraz.

Novorozeně je zřejmě jediný tvor, který hranice nevnímá. Nechápe rozdíl mezi sebou a vším okolo, nechápe tedy pojmy „já“ a „to okolo“. Jak asi vypadá proces postupného zjišťování hranic? Pomalé vylupování se z nicoty vnímání. Chápání trvalosti věcí a jevů. Uvědomování si obrysů, tvarů, barev. Nenápadné zaostřování mého tělesného já, mých vlastních hranic, mé konečnosti (zatím prostorové), rozdílu mezi mnou a tím vším ostatním – realitou? Toto jsem já. Dá se vrátit do stavu zamlžených hranic?

I hra musí mít své hra-nice. Nebo snad může existovat bez vytyčeného hřiště? Bez jasného vymezení? Může existovat hra bez ne-hry? Ludologie je v tom poměrně nekompromisní. Ač má každý ludolog trochu jinou definici, víceméně se všichni shodnou na tom, že hra je prostorově a časově vymezený úsek se svými vlastními zákony. Budeme-li volně citovat Rogera Cailloise, pak je hra svobodná, nejistá, neproduktivní a fiktivní činnost vydělená z každodenního života, podřízena svým vlastním pravidlům. Svobodná v tom smyslu, že hráč k ní nemůže být nucen, nejistá proto, protože její průběh ani výsledek nemůže být předběžně určen, neproduktivní, neboť nevytváří ani hodnoty, ani majetek, a konečně fiktivní, protože je doprovázena specifickým vědomím alternativní reality nebo neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu. I když existuje mnoho systémů kategorizace her, všechny se shodují v tom, že

je to zkrátka a dobře umělý svět vyčleněný na určitou omezenou chvíli v tom našem skutečném. Ovšem mluvíme-li o vyčleněnosti, o vlastních pravidlech, tedy o autonomii, mluvíme vlastně o hranici, o hře a nehře. Co je onou ne-hrou? Co je opakem toho „jen jako“, „jen tak“ nebo „jakoby“? Doopravdy? Skutečně? Je to každodenní život? Práce? Starosti? Nebo Huizingovo „vážno“? Brian Sutton-Smith říká, že hra je model kritických procesů adaptace, které spočívají v zavedení nejistot a jejich virtuálních řešení, přičemž od dovedností hry k dovednostem každodenního života může existovat občas tzv. *transfer.* Je to skutečně tak? Existují průniky? Znejasněné hranice? Lze být ve světě zmaten a znejistěn hrou podobně jako právě narozený člověk?

Od té doby, co učím na DAMU, pozoruji poměrně častý jev, kdy se student alternativního divadla svým dílem snaží překonat hranice divadla. Chce se pomocí divadla dostat za samotné médium divadla, a zasáhnout potenciálního diváka mimo divadelní pole, mimo domluvenou konvenci. Chce nás zasáhnout na daleko citlivějším místě – na území ne-divadla, tedy přímo v realitě. Lze to? Lze to divadlem? Nejsem samotným příchodem do divadla či koupením lístku, vyhledáním svého sedadla nebo jen přečtením pozvánky na divadelní událost okamžitě uzavřen v hermeticky utěsněném vakuu hry? Není taková snaha pošetilá? Nebo je to jediná možná? Jsem přesvědčen, že věnuje-li se někdo divadlu „vážně“, vnímá-li divadlo jako jedinečný prostředek vnitřní i vnější komunikace a poznání, pak se nelze vyhnout ohledávání jeho hranic, jeho limitů, protože jedině tak mohu dojít k pochopení jedinečnosti divadla. Cesta od skutečnosti k jejímu obrazu vede skrze rám.

Právě vztah reality a jejího obrazu je oblast pečlivě zmapovaná a nadále nepřetržitě nově mapovaná. Kdybychom se jí chtěli zabývat podrobně, musíme „vzít do hry“ například Jeana Baudrillarda a jeho Simulakra a simulace nebo knihu Francoise Josta Realita/fikce – říše klamu, stejně jako nekonečnou řadu dalších teoretických děl (Z. Baumana, M. Merleau-Pontyho, G. Deleuze, dále těch, kteří se zabývají teorií fikčních světů a mnoho dalších). Naším cílem však tentokrát není

teoretický pokus vyznat se v labyrintově zmnožených patrech iluzí a fikcí naší virtuální doby, v hyperrealitě bez přítomnosti originálů.. Zužme si prostor pátrání pouze na průniky divadla a reality. Dochází k nim? Může k nim vůbec dojít? Kde jsou limity divadla a kde limity reality? A otázka může být ještě zásadnější: Může mít dnes divadlo vliv na realitu? Kde je ten vliv patrný? Na jevišti? V hledišti? Nebo spíše ve sféře diváckého zážitku?

Je celkem zřejmé, že obrovský boom dokumentárního divadla, interaktivních her, performancí ve veřejném prostoru či participačních „site specific" je důkazem obrovské vůle divadla uniknout vlastní uzavřenosti, zapouzdřenosti a umělosti, je důkazem snahy o návrat živé a podstatné komunikace, o dotek s „vážnem." Protože jakmile divadlo přestává interagovat s divákem, jakmile nezasáhne diváka „fyzickým" prožitkem, jakmile se stává pouze demonstrací nápadů či estetickou kratochvílí, předváděním hereckých dovedností nebo (jste-li příznivci starých dobrých pravd) jakmile „nejde přes rampu", zkrátka jakmile přestává být právě teď „hranou hrou", stává se mrtvým. Vyprázdněným, nesmyslným. Jako odpojená telefonní budka.

Na jedné straně přežívají zcela zakonzervované umělecké tvary typu klasické opery či baletu, které sice generují poměrně početné publikum, míra zážitkovosti však zůstává na úrovni návštěvy skanzenu. Na straně druhé se různé alternativní divadelní skupiny snaží nabourávat divadelní žánr právě vstupy z jiných oborů, ideálně vždy směrem k „zreálnění", proboření té konvenční forbínové stěny, která vše udržuje pouze ve „vakuu hry". To není v divadelní historii nic nového. Divadlo se vždy v jistých vlnách uzavírá více samo do sebe (do svého fikčního světa), aby v následující stoupající amplitudě znovu prozkoumalo své možnosti, limity a posunulo se novým směrem. Speciálně dvacáté století v tomto ohledu vyzkoušelo vše možné. A především vše dostupné. Troufám si říct, že současné pokusy nejdou za experimenty vrcholící v padesátých a šedesátých letech americké avantgardy, pouze se mění technologie, které přinášejí nové možnosti interakce. Můžeme však vůbec mluvit o

skutečném nabourání se divadla do reality? Můžeme mluvit o boření hranic? Nekončí zbořením hranice také hra samotná?

Film to má v mnohém daleko jednodušší: jako výrazně realističtější médium může svou ontologickou podstatou prostupovat jednotlivá patra iluze v daleko větší míře a míchat nekonečné množství různých simulaker ve zcela svobodném duchu, stačí připomenout: Blade Runner, Matrix, Třinácté patro, eXistenZ, nebo ze současnějších třeba Holy Motors nebo Futurologický kongres. Zdánlivě jsou možnosti filmu v průnicích s realitou snazší. Film má širší dopad a díky propagaci je schopen vytvořit falešný (nebo chcete-li fiktivní) informační rámec, který je pro stírání hranic s realitou zásadní. Stačí si vzpomenou na film Záhada Blair Witch, který byl založen na nápadu nalezení (fiktivních) amatérských záběrů několika odvážlivců, kteří se rozhodli pátrat po čarodějnici z Blair. Při tomto pátrání zahynuli, ale natočený materiál po nich zůstal. Tvůrci od zahájení propagace pracovali s touto pseudodokumentární rovinou a podařilo se jim vytvořit skutečné znejistění, jestli je to „nahrané“ či ne. Tento princip nejistoty, kdy si divák klade otázku o věrohodnosti viděného, se v posledních letech stal prakticky spotřebním zbožím. (Českým podstatným příspěvkem je například dokument Český sen.) Využívají ho krátká internetová videa s nejvyšším počtem shlédnutí stejně tak jako mainstreamové televizní produkce, které se zaměřují na mockumentary, docu-soap a další. Všechny spojuje ona „hra na skutečnost“, pohybování se na hraně žánru, na hraně fikce a reality – uvedené televizní formáty buď používají střihové postupy klasických hraných seriálů na materiál, který je dokumentární povahy, tedy zaznamenávající autentické osoby, nebo naopak precizně aranžované scény snímají a zpracovávají dokumentárními postupy, čímž tvoří zdání autenticity. Proč? Pro intenzivnější emoční napojení, neboť bude-li mít divák pocit, že vlastně sleduje realitu, že se televize nabořila do jeho světa, je větší pravděpodobnost, že nepřepne. Nutně však musí přijít otázka: Jde v tomto případě skutečně o průnik do reality? Není to spíše zbulvarizované voyérství?

Nesmíme zapomínat, že film i televize jsou média záznamová, tedy bez nutné účasti originálu herců. Je to banální konstatování se zásadním dopadem. Film ani televize nemohou nikdy, ani při sebegeniálnější technologické inovaci, dosáhnout takové interakce s divákem jako divadlo, interakce prosté, jednoduché, ale hmatatelné, která může v krajních možnostech zpochybnit dělení herec-divák.

Divadlo musí mít herce z masa a kostí a už díky tomuto omletému konstatování je zřejmé, že tunely do reality budou u divadla podstatně zajímavější. Způsobů, jak se je snaží prokopávat naši studenti, je celá řada. Nejčastěji přes fyzické zapojení diváka, otevřenost divadelního tvaru, který lavíruje na hranici performance a hospody, někdy však i čistě zvoleným jevištním jazykem, např. zapojením on-line projekce z jiného reálného místa, zasazením denních zpráv do inscenace nebo využitím zcela reálných prvků jako je denní osvětlení nebo třeba oheň. Vždy však v těchto momentech narazíme na zásadní rozpor, který v trochu jiné podobě, ale v principu stejně, řešili už divadelníci při použití malovaných kulis, neboť herec stojící před malovanou perspektivou měl velmi omezený prostor k hraní, kulisa amplifikovala jeho „reálnost.“. Opustil-li ho, a to především směrem do hloubky, stal se nepatřičně hmotným, protože pochopitelně jeho velikost perspektivně neustupovala, odhaloval tedy nezáměrně iluzívnost celé akce. Čili opět – divadelní herec je zkrátka živý člověk a nemůže být záběrově zmenšen či zvětšen, divadelní herec dýchá, tepe mu krev, je mu zima, je mu horko a občas se nudí stejně jako divák. Pro ilustraci zde vzpomenu jednu nedávnou klauzuru, ve které se student režie společně s herci snažil dostat nás, diváky, do pocitu lidí žijících v rozbombardovaném Sarajevu, podstupujících trýznivé násilné činy. Nejlépe fungovala scéna, kdy se v zatemněném ateliéru pokoušel jeden z herců vytrhnout prkno ze zatlučeného okna a malou skulinkou tak do ateliéru vnikl proužek denního světla. Podobně silný byl obraz němě stojících herců před zapálenou stěnou, která několik minut hořela plamenem vytvořeným speciálním hořícím gelem. Oheň a denní světlo se staly „tunely“ mezi denní realitou a divadelní fikcí, do hájemství hry pronikla skutečnost, do umělé reality realita neumělá, do modelu světa pronikl svět sám (stále však jako součást znakové struktury „umělé“ inscenace).

Nicméně herec zůstal hercem a vedle skutečného denního světla a skutečného hořícího ohně zkrátka neměl šanci obstát, jeho umělost byla zvýrazněna. Právě proto pak velmi snadno v úporné snaze o „opravdovost“ vyženeme herce i diváky spíše do oblasti trapna. Divadelní herec nemůže umřít, nemůže být zastřelen, nemůže být znásilněn. Prostě ne. Anebo ano. A pak nejsme v divadle. Tunel do reality byl vykopán příliš „poctivě“. Zmizela hlína kolem. Hra se dostala za své hra-nic-e.

Tímto obsáhlým popisem samozřejmě nechci zrazovat od pokusů pokořit realitu divadlem. Pokusím se pouze o lehký úhybný manévr: Co kdybychom na chvíli hledali namísto reality v divadle divadlo v realitě?

Jednou možností je zmást diváka, který neví, že je divákem. Divadlo sice nemůže v propagaci pracovat s falešným kontextem v takové míře jako film, ale vytvořit fiktivní informační rámec může také. Nesmíme však chtít zmást diváka až po vstupu do divadelního sálu, museli bychom se o to pokusit ještě před vytvořením očekávání divadla v jeho mysli. Například pozvat ho na besedu (například politickou), kterou by ale naprosto autenticky hráli neznámí herci. V takovém případě se ale jedná spíše o trik, klam, divadelní verzí skryté kamery, nikoli o průnik divadla a reality. Kamarád Petr Reif objíždí divadelní festivaly se svým Autobufem, což je stará Karosa předělaná vevnitř na malý divadelní sálek. Velmi často se mu stává, že zastaví-li u zastávky, lidé ochotně nastupují, i když ani řidič ani autobus neodpovídají dnešním představám o veřejné dopravě.

Koneckonců Jaroslav Vostrý mluví již několik let o „všeobecné scénovanosti“ naší doby. Vše se jeví tak trochu aranžované, jakoby „blbě“ hrané, a teď nemusíme mít na mysli pouze parlament. Teatralizaci reality možná daleko spíš dovršily facebookové statuty do míry, kterou ani Erving Goffman nepředpokládal. To vše samozřejmě usnadňuje pohyb na hranici divadla a ne-divadla. Nachytat člověka není těžké. Ale nachytat neznamená komunikovat, zmást neznamená interagovat.

Například skupina Rimini Protokoll se pohybuje na hranici aranžované a nearanžované reality již víc jak desetiletí a spadá pod dnes tak módní termín

dokumentárního divadlo. Jejich projekty vždy nějakým divadelním způsobem atakují realitu, většinou se odehrávají v reálných prostředích, zamlžují hranici herce a neherce, často využívají kombinaci technologií GPS a internetu zprostředkujících on-line interaktivitu atd. Jejich webové stránky rozhodně doporučuji bližšímu studiu. Podobných skupin i pokusů, které stírají hranice performera, účastníka, pozorovatele a diváka, je více a jejich výčet je na samostatnou knihu, vždy se však jedná o divadelní nápad aplikovaný do reality. Můžeme však najít příklady, kdy se naopak realita zmocnila divadla?

Pomineme-li wrestling, pokusím se několik pro mě zajímavých příkladů encyklopedicky zmínit. U všech můžeme pozorovat složku scénografickou (prostředí, kostýmy), hereckou (někdo někoho představuje, reprezentuje) i textovou (scénář), často je jádrem dynamický pohyb mizanscény, u některých jsou důležité rekvizity (atrapy) či dokonce loutky (figuríny).

Larp – zkratka pro Live Action Role Play. Nemá cenu psát již napsané, proto dovolte citaci z wikipedie: „Larp je forma hraní rolí, ve kterém živí lidé fyzicky svými činy představují činy svých postav. Účastníci interagují mezi sebou navzájem a s okolním prostředím, přičemž usilují o splnění cílů ve fiktivním světě reprezentovaném světem skutečným. Pro larp je typické, že nemá žádné publikum a jeho smyslem je hlavně zábava a zážitek účastníků. Přestože jsou larpy primárně určeny jejich hráčům a hráčkám a nikoli publiku, jsou velmi fotogenické - především díky propracovaným kostýmům a herním výkonům hráčů. Reportáže - ať už psané či ve formě fotogalerie či videa - jsou v komunitě oblíbené, neboť umocňují zážitek ze hry. Ty zpravidla pramení z prožití příběhu skrz svoji postavu či kompetitivního fyzického boje. Všechny konflikty ve sdíleném fiktivním světě mohou být řešeny jako ve skutečnosti (reálně, diegeticky), nebo různými zástupnými mechanismy (pravidly).“

Rodinné konstelace – velmi specifická metoda psychodramatu, kde účastníci reprezentují (hrají) určité rodinné příslušníky jiného účastníka. Opět wikipedie: „Technika konstelací spočívá v sestavení jakéhosi `modelu´ rodiny, vztahu nebo jiného

systému ze `zástupců´ vybraných z ostatních účastníků semináře. Klient terapeutovi popíše podstatu problému, který ho na konstelace přivedl. Terapeut klientovi navrhne, kteří lidé z jeho příběhu by měli v konstelaci vystupovat, a klient si mezi účastníky semináře vybere takové zástupce skutečných osob, kteří mu dotyčné pocitově nejvíc připomínají. Ukazuje se, že v osobních příbězích jsou důležití nejen rodiče, sourozenci, prarodiče, ale mnohdy i vzdálenější příbuzní nebo lidé s rodinou nějak spjatí. V příbězích mívají zvlášť velký význam rodinní příslušníci, kteří jsou z vědomí rodiny vytěsněni nebo se na ně zapomnělo. Mohou to být potracené nebo brzy zemřelé děti, nežádoucí členové systému či příbuzní s tragickým osudem. Klient si rovněž zvolí zástupce, který bude v situaci zastupovat jeho samého. Takto vybrané zástupce klient rozestaví tak, jak si myslí, že by se rozestavili sami, kdyby byli přítomni. Výchozí rozestavení tedy odpovídá jeho vnitřnímu obrazu dotyčného systému. Proto to musí dělat soustředěně a bez ohledu na formální očekávání. Od chvíle, kdy zástupci zaujmou své pozice, se u nich začínají projevovat charakteristické pocitové reakce. Jejich pocity v konstelaci jsou překvapivě autentické a silné. Konstelace umožňují spatřit situaci v její podstatě a často vynesou na světlo skrytou dynamiku systému. Tento jev je základem metody.“

Policejní rekonstrukce

Výňatek z krimi-servis.cz: „Podstatou rekonstrukce je celkové obnovení situace nebo skutkových okolností, za kterých byl konkrétní trestný čin spáchán, nebo které mají k tomuto činu nějaký vztah. Jinými slovy, jde o obnovení původních podmínek na místě činu (události) a následné prověření, zda-li k události mohlo dojít podle líčení svědka, obviněného či poškozeného. V jiných případech může jít též o pochopení podstaty vzniku či průběhu události... S přípravou rekonstrukce souvisí materiálně-technické zajištění úkonu. Jedná se o sehnání atrap zbraní či nejrůznějších nástrojů a pomůcek, které pachatel používal (vrtačka, rozbrušovačka, nástroje apod.). Nezbytné budou figuríny pro demonstraci násilného jednání pachatele, nebo figuranti (figurantky). V případě použití figuranta je nutné zajistit, aby zde byla typová shoda

s osobou, kterou figurant představuje, a také stoprocentně zajistit její bezpečnost v okamžiku kontaktu s pachatelem.“

Kromě těchto divadelních realit bych se pozdržel u jedné simulační metody, jejíž rozsah byl pro mě samotného překvapující. Asi před rokem mě kontaktoval jeden z dobrovolných záchranářů Českého červeného kříže s tím, že by potřeboval figuranty, kteří by během cvičení dokázali přesvědčivě ztvárnit určité extrémnější psychické stavy v náročných traumatických situacích. Jejich vlastní dobrovolní „herci“ se prý často rozesmějí (tedy odbourají), nebo se do modelové situace naopak příliš vžijí a zapomenou, že jde „jen“ o cvičení. Poslouchal jsem pozorně a hned při prvním rozhovoru byl uchvácen, jakým lehce naivním a přitom naprosto přesným způsobem nakládá záchranář s divadelní terminologií. Odhalil pro mě dosud skrytý, dokonale propracovaný systém totálních simulací při výcviku záchranářů a jiných bezpečnostních či záchranných složek státu. V České republice probíhají pravidelně náročná cvičení zaměřená na záchranáře, hasiče a policisty, které často svým rozsahem, komplexním pojetím a profesionalitou přípravy vysoce předčí většinu zážitkových her, které jsem měl možnost poznat. Na těchto simulacích nehod, neštěstí a katastrof se podílí široké množství složek, které do jisté míry suplují jednotlivé komponenty divadelní syntézy. Od jakéhosi libreta, které udává prostor, čas i charaktery (dva havarované autobusy, jeden překlopený na střechu, 5 mrtvých, 2 těžce a 8 lehce zraněných – včetně detailů zranění), přes výtvarné gesto (od zdemolovaných autobusů po dokonale iluzivní masky zranění typu průstřel hlavy včetně umělé stříkající krve či vyhřeznuté kosti) až po herecké ztvárnění (figuranti, kteří dostanou svůj „part“ včetně výkladu psychologa, jak se v takových chvílích chovat). Nás samozřejmě nebude tolik zajímat vysoká profesionalita, se kterou je celá akce zorganizována, nýbrž prolínání modelu a reality, které je v době konání akce pro náhodného kolemjdoucího vskutku totální. Jak mi bylo panem záchranářem potvrzeno, dochází k překlápění mezi hrou a nehrou při těchto výcvicích takřka pravidelně. Často dochází k momentu, kdy určitá skupina lidí neví o pravidlech hry a chová se „reálně“ (mají jiný informační rámec.) Například při jedné z akcí, která byla

zaměřena na průpravu zdravotnického personálu nemocnice při přijímání většího množství pacientů při hromadné dopravě došlo k tomu, že jedna z figurantek měla part ženy, která není zraněná, ale je v šoku a odmítá spolupracovat. Zdravotníci ji přivezli do nemocnice, ona se však natolik ponořila do své „role“, že jim utíkala po nemocnici, až vyběhla o patro výš. Personál v tomto patře ovšem o cvičení nebyl informován (šlo jen o příjem v přízemí nemocnice), zachoval se tedy k figurantce jako k pacientovi, který okamžitě potřebuje psychickou pomoc, dostala tedy uklidňující prostředky a byla zavřena na samotce. Trvalo téměř celou noc, než se situace vyjasnila. Aby se podobným momentům předcházelo, platí domluva, že při výcviku policistů či zdravotníků jsou zde také „skuteční“ policisté a zdravotníci (označení na uniformě křížkem), kteří stojí mimo hru – jsou připraveni zasáhnout „skutečně“, jak jejich občanská povinnost velí. (Křížek je „vyškrtává“ ze hry.)

V těchto průduších mezi jednotlivými patry hry, v těchto různě zestetizovaných realitách, v těchto „okřížkovaných“ vesmírech vidím potenciál a prostor pro nový druh skutečně autentického divadelního zážitku. Zkoumejme jemné nuance mezi hercem, hráčem, performerem, figurantem, reprezentantem, mezi iluzí, klamem, falší a fikcí, mezi divákem, pozorovatelem, účastníkem a spolutvůrcem, mezi hrou, představením, simulací a výcvikem, protože jen tak budeme schopni prozkoumat hranice současného divadla a tak poznat jeho pravou povahu, která se v čase neustále mění. Věřím, že je to způsob, jak divadlo dopovat živostí. A příliš obecné slovo „divadlo“ bych možná nahradil konkrétnějším „diváka“. Jak dopovat diváka živostí. Jak ho vtáhnout, zasáhnout, aktivovat, změnit, vyrvat z pohodlí komfortních zón, jak ho vyvést z rovnováhy, znervóznit, znejistit, vytrhnout z klidového stavu, oživit, probudit... Jak mu dát zásadní zážitek jeho života...