

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**POLITICKÉ DIVADLO JAKO PLATFORMA DIALOGU
HERCE A DIVÁKA**

Stephanie Van Vleet

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Marta Ljubková

Oponent práce: MgA. Jiří Adámek Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of alternative a puppet theatre

BACHELOR THESIS

**POLITICAL THEATRE AS A PLATFORM FOR A
DIALOGUE BETWEEN THE ACTOR AND THE
SPECTATOR**

Stephanie Van Vleet

Thesis supervisor: : Mgr. MgA. Marta Ljubková

Opponent: MgA. Jiří Adámek Ph.D.

Date of defense: June 2019

Title granted: BcA. (Bachelor of Arts)

Prague, 2019

Prohlášení

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

Politické divadlo jako platforma dialogu herce a diváka

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt:

Bakalářská práce se zabývá otázkou, zda je možné v divadelním prostředí nastolit dostatečné prostředí k diskuzi v divadle mezi diváky a herci a představení politického divadla jako veřejného prostoru. V první části práce je tato tematika rozebírána přes analýzu publika a tématu inscenací politického divadla. V druhé části se práce věnuje porovnávání osobních zkušeností s politickým divadlem – nejprve diváckých a poté i tvůrčích.

Klíčová slova:

Politické divadlo, veřejný prostor, diskuze, divák

Abstract:

The thesis deals with the question, if there is a possibility of creating a space for a discussion between the actor and the spectator. It also introduces the concept of political theatre as a public space. In the first part of the thesis the objective is pursued through the analysis of the spectator himself and also the themes of political theatre. Comparison of own personal experience happens in the second part of this thesis, starting with experiences as an audience member and also the experiences as an artist.

Keywords:

Political theatre, public space, discussion, spectator

Obsah

1. Úvod	1
2. Politické divadlo	
A. Definice	2
B. Téma	7
C. Divák	9
3. Moje zkušenost s politickým divadlem	
A. Divácká	13
B. Divadelní tvorba	
a. DAMU	17
b. Relikty hmyzu	19
c. WAR-IN-PROGRESS	21
4. Závěr	33
5. Seznam použité literatury	34

1. Úvod

Moje práce se bude zabývat otázkou, zda je možné politickým divadlem měnit společnost. Mým názorem, i když přiznávám, že možná naivním, je, že ano. Myslím si, že aby zde byla alespoň malá pravděpodobnost, je potřeba překonat mnoho překážek a jedná se o dlouhodobý proces.

Změnou společnosti nemám na mysli hned změnu režimu, ale bavím se o otázkách společenského chování. V čem shledávám největší úskalí je schopnost diskutovat. Diskuzí myslím *debatu, rozpravu, rozmluvu, výměnu názorů, které slouží k hledání optimálního řešení*¹ - tedy kompromisu. Tento problém není však podle mne jen záležitostí divadla, ale i samotné společnosti, ve které žijeme.

„Akceptujeme-li fakt, že ‚smyslem moderní demokracie je být organizační formou legitimní nejednotnosti v nejzákladnějších přesvědčcích‘, a vyhrotíme-li princip demokracie na úroveň existence, velkého množství maximálně obsahově odlišných pozic‘, není divadlo schopno poskytovat univerzální spásnou vizi budoucnosti.“²

Politické divadlo vnímám jako angažované divadlo, které může společnosti nabídnout veřejný prostor. Tedy místo k rozebírání různých společenských témat. Nejde tedy o to předat někomu jednotnou pravdu, která se jeví jako odpověď na společenské otázky – to nejde. V této práci pojednávám o tom, jestli lze hledat směry, jak v tomto veřejném prostoru najít společnou řeč všech skupin a docílit k nějakému kompromisu tolik rozdělené společnosti. Nebo se politické divadlo stalo prostorem k obhájení svého subjektivního postoje?

¹KNÍŽKA, J. a P. POLOMÍK., Lidový slovník pro chalupáře

² SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice str. 49

2. Politické divadlo

A. Definice

„Jestliže politické divadlo může existovat jen v kontextu, kdy si dokážeme představit svět jako napravitelný, kdy divadlo samo chce být součástí jeho změny a kde publikum je ochotné se aktivně zapojovat v prozkoumávání, jak by takováto změna měla vypadat – pak začne být zřetelné, proč je tak těžké přemýšlet v dnešní době o takovémto divadle. Ve společnosti, která je paralyzovaná symptomy post-politických ideologií, které mají tendenci skrývat se za maskou pozitivního pragmatismu, uplakané rezignace nebo radostné lhostejnosti.“³

Abychom se mohli bavit o politickém divadle jako takovém, je potřeba se na začátku této práce pokusit „podchytit“, co politické divadlo vlastně je. Při analýze mnohých zdrojů k tomuto tématu jsem zjistila, že je skutečně problém pojmenovat, co vlastně politické divadlo je.

První obtíží je samotné vnímání slova politické. Například Michael Kirby definuje politické divadlo jako: (divadlo), které se záměrně zabývá vládou či politickou situací, je nějakým způsobem do své tematiky zaangažováno a často si vybírá stranu či perspektivu, kterou hájí či kritizuje. Podle něho se jedná o divadlo se záměrem být politické, aktivním ve svém postoji. Může být jak konzervativní, tak i liberální, může zastávat svou vládu a její činnost nebo ji může oponovat.⁴

Problém s touto definicí je v tom, že takovým pojmenováním vyloučíme mnoho jiných témat, které se politickými staly či stávají. Protože politika jako taková se netýká jen vládních záležitostí – politika je věcí veřejnou, tedy celé společnosti. Zahrnují se zde tedy témata, které se společnosti týkají – sociologické, ekonomické, ekologické, genderu, sexuální orientace, rasy atd.

Patrice Pavis politické divadlo zase popisuje takto: *„Chápeme-li politiku v etymologickém smyslu, je každé divadlo politické, neboť jeho protagonisté jsou součástí života obce, polis, či určité její skupiny. [...] Společnou charakteristikou*

³ *If political theatre can only exist in a context in which the world is believed to be changeable, in which theatre itself wants to be part of that change, and where there is an audience that is willing to actively engage in the exploration of what that change should be – then it becomes clear why it is so difficult to think of such a theatre today in a society paralysed by the symptoms of post-political ideologies that tend to disguise themselves as positivistic pragmatism, lachrymose resignation, or cheerful complacency.“* MALZACHER, *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today* str. 17

⁴ KIRBY, *On political theatre* str. 129

[...] je snaha prosadit vítězství určité teorie, společenského přesvědčení, filosofického záměru."⁵

Avšak vnímáním každého divadla jako politického hrozí podle Susan Sontagové nebezpečí v tom, že dochází k omezenému myšlení, protože vše, co může být interpretováno divákem jako politické, neznamená, že nutně politické být musí. Tvrdí, že politický záměr musí být obsažen v práci umělců a nejen v mysli diváka.⁶

V čem je tedy to ono politické, když budeme mluvit o politickém divadle? Barbora Schnelle ukazuje ve své stati i různé proměny myšlení, když srovnává dva západoněmecké kritiky Melchingera a Rischbietera.

Melchinger viděl pravou povahu politického divadla, jak divadlo s politickou tematikou. *„Politika v tom smyslu znamená střetávání se v organizované formě lidského soužití, v níž je jedinec jako zoon politikon začleněn do skupiny, do státu či národa, horních a dolních vrstev, bohatých či chudých, do stavu, třídy, strany. Jakmile se u představovaných osob dostává tento aspekt do popředí zájmů, hovoříme o politickém divadle.*"⁷

V té samé době však Melchingerovi oponoval Rischbieter, který tvrdil, že: *„Politické divadlo je umělecké ztvárnění vize budoucnosti, v níž jsou vkládány naděje.*"⁸

Abychom se mohli dobrat, co politické divadlo znamená v dnešní době, je potřeba si nastínit, v čem spočívalo v minulosti a jak se nadále rozvíjelo.

⁵ PAVIS, Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů, str. 306

⁶ KIRBY, On political theatre, str. 130

⁷ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 47

⁸ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 48

Historie politického divadla:

Pokud budeme nad politickým divadlem přemýšlet jako nad společenskou záležitostí, můžeme začátky politického divadla vystopovat až do antiky. Zde divadlo sloužilo nejenom jako platforma představení společenského tématu, ale i jako místo, kde se společnost shromažďovala a kde každý měl své místo „v debatě“. Samozřejmě že můžeme jistou politickou angažovanost sledovat i v politických satirách, kde k podtrhnutí tématu používali kontrast jejího „zesměšnění“.

Někteří teoretici se domnívají, že i Shakespearovy hry se dají považovat za politické. Ale podle Melchingera nemůžeme tyto hry považovat jako politické v dnešním slova smyslu, protože hrdinové těchto her *„nepodléhají žádné společensko-ideologické tendenci, nejsou angažováni pro jistou společenskou skupinu nebo reálné společenské zájmy, ale bojují vždy ve jménu „vyššího řádu“ za jednotlivce a pro spravedlnost. Tito hrdinové se vyznačují výjimečností a výlučností, svým jednáním sahají až k hranicím možného vůbec.“*⁹

Pro mne dalším autorem, který si zaslouží přiřazení k dřívějšímu politickému divadlu, byl Jean-Baptiste Poquelin, který ve svých komediích zobrazoval témata, která byla tabu, ale přesto se o nich vědělo. Což vedlo i k cenзуře několika jeho her, až k pohřbení do hromadného hrobu.

Barbar Schnelle se opírá o to, že lze vnímat celý koncept Lessingovy dramaturgie jako politické divadlo, jelikož apeloval na výchovu diváka. Představoval témata, k nimž zaujímal morální stanovisko. *„Divadlo se tak dává do služeb ve prospěch státu a zákona, jako spolutvůrce mravní obrody a občanské výchovy.“*¹⁰

Na tento koncept navazoval později i Schiller, který věřil, že: *„tam, kde stát ani instituce nestačí, jsou právě divadelní prostředky schopny ukazovat cestu občanským životem a být, neomylným klíčem k nejtajnějším vchodům lidské duše“. [...] Divadlo, které tematizuje pocit zodpovědnosti jedince vůči sobě a společnosti a nevidí člověka jen jako souhru determinačních vlivů...“*¹¹

⁹ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 48

¹⁰ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 52

¹¹ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 52-53

Největšímu posunu k politickému divadlu jako takovému, jak jej lze vnímat dnes, došlo v první polovině 20. století s příchodem avantgardy. Umělci v tomto uměleckém směru měli většinou velice vyhraněný ideologický názor a jejich tvorba často sloužila dost propagandisticky. V této době začalo také experimentování s různými formami.

Dalšími významnými činiteli politického divadla jsou Erwin Piscator a Bertolt Brecht.

Barbora Schnelle Piscatora přímo cituje ve své eseji *Politické divadlo a jeho dvě německé tendence*: „Pro nás jako revoluční marxisty nemůže ale být úloha vyčerpaná tím, že nekriticky obkreslíme skutečnost, že divadlo pochopíme jen jako ‚zrcadlo doby‘ /.../ Úlohou revolučního divadla je chápat skutečnost jako výchozí bod, stupňovat společenské rozpory až k obžalobě, převratu a novému pořádku.“¹² Piscator zobrazoval své divadlo absolutní pravdy, skrze představení nových technologických scénografických přístupů – filmem, běžícím pásem atd. se snažil vyobrazovat společensko-politická témata. Divadlo se mělo stát „prostředkem, který školí, poučuje a vyzývá k revolučním aktivitám, druhem propagandy...“.¹³ Zajímavostí je, že Piscator chtěl slovo umění ze svého slovníku vyškrtnout úplně a věnovat se především jen politice.

Piscatorův přístup k divadlu ovlivnil Bertolta Brechta, který zdokonalil Piscatorovy divadelní prostředky ve svém konceptu epického divadla. „Brecht zkorigoval striktní piscatorovské teze a upustil od čistě naučné orientace divadla. /.../ Přesto Brecht vidí hodnotu uměleckého díla v působení na společnost s cílem ji změnit.“¹⁴ Brechtovy hry se tematicky zaměřovaly především na třídní rozdíly. Nejbližšími divadelními prostředky, které používal, se staly zcizovací efekty a herecká ostenze. „Dění je divákovi předkládáno fragmentárně a jednotlivé události se k sobě vážou tak, aby byly spoje patrné a divák do nich mohl proniknout svým úsudkem.“¹⁵ Brecht se snažil o to, aby prostor zmizel prostor čtvrté stěny a divák se při jeho hrách stal aktivním divákem.

Další významnou vývojovou etapou politického divadla se zdála 60. léta, která přinesla koncept divadla jako veřejného prostoru k otevření diskuzí nad

¹² SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 53

¹³ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 54

¹⁴ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 54

¹⁵ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 54

společenskými tématy, kdy po celém světě probíhala celá škála událostí a proměn.

Politické divadlo neprozkoumává jen samotné téma, ale neustále experimentuje s novými cestami, jak témata veřejnosti představit. Je tedy logické, že s vývojem politického divadla přibývá i mnoho způsobů, jak inscenovat, získávat samotný materiál k inscenaci a jeho následné zpracování. Je podle mne hrozně těžké definovat, jak má politické divadlo vypadat a v čem spočívá, protože se neustále rozvíjí a mění.

Divadlo jako takové má silnou stránku hlavně v tom, že není trvalým odkazem, nýbrž médiem přítomného okamžiku. Je to místo akce a reakce, které se odehrávají zároveň. Konfrontuje diváka s tematikou hned na onom místě a divák může analyzovat svoji reakci ve stejnou chvíli. Divadlo má tu schopnost udělat svět srozumitelnější skrze jeho promítnutí na jeviště, ale i může ukázat svět i v jeho chaotické podobě. Divadlo má tu schopnost vytvořit alternativní modely toho, jak svět může vypadat.

Předností divadla je předložení problematiky a ponechávání jí ve veřejném prostoru jako předmět vyjednávání a debaty společnosti. Budeme se tedy v této práci zabývat divadlem jako veřejným prostorem. Politické divadlo vnímám tak, že se jedná o angažované divadlo. Zaujímá aktivní postoj k tématu. „Estetika je v těchto případech podřízená politickému boji, a to natolik, že divadelní forma téměř zaniká v ideologické debatě“¹⁶ Můžeme tedy politické divadlo zařadit do obsahového žánru divadla - jedná se tedy o významová představení. Je to divadlo o společnosti se společností.

Definice politického divadla, ke které mám asi názorově nejbližší, je od Barbary Schnelle: *„O politickém divadle hovoříme tehdy, je-li divadelní realita představena tak, aby byla patrná její intence vyprovokovat u diváka zamyšlení se nad současnými společensko-politickými problémy, nebo dokonce iniciovat snahu změnit stávající politické poměry (popř. v tomto smyslu probudit u diváka morálně-politické vědomí – vyprovokovat ho tedy ke kritickému přístupu).“*¹⁷

¹⁶ PAVIS, Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů, str. 287

¹⁷ SCHNELLE, Politické divadlo a jeho dvě německé tradice, str. 50-51

B. Téma:

„Dnes je mnohem jednodušší si představit konec světa než konec kapitalismu.“¹⁸

Divadlo vždy zrcadlilo dobu, ve které se nacházelo. Reflektuje ji, a proto se snaží pojednávat o nejaktuálnější a nejurgentnější problematice své doby, které vynáší do popředí v inscenacích. Proto mnoho divadelníků bylo v minulosti perzekuováno.

Otevírá se však otázka, zda politické divadlo má mluvit jen o tématech, která jsou všem známá a na první pohled jasně viditelná, nebo má raději pojednávat o věcech, které se skrývají pod povrchem společenského a politického dění. Pokud budeme zobrazovat témata, která člověk vidá každý den a na každém rohu, máme vůbec šanci ho ponoukat k nějakým novým velkým myšlenkám? Nebo mu máme předkládat věci, co se skrývají pod povrchem toho, čeho je svědkem každý den, a přimět ho k tomu, aby si sám začal klást otázky a zpochybňoval realitu, kterou kolem sebe vidí?

Nové styly a metody politického divadla se prolínají s rozvíjením technologických možností. Do divadla se komponuje více multimediálních prostředků, kterými se tvůrci snaží své diváky vtáhnout do představení. To samé se stává i se škálou témat, protože politická témata se netýkají jen politické scény, ale najdeme zde i mnoho ekologických, ekonomických a sociologických aspektů, které v dnešní době silně ovlivňují naši společnost.

Výběr tématu je pro vznik inscenace nejpodstatnější, protože podle něj se tvůrce sám rozhoduje, jaký záměr jeho inscenace bude splňovat. Čím chce inscenace pro diváka být? Chce informovat, edukovat, inspirovat, motivovat či nabudit k akci? Lze říci, že politické divadlo je záležitostí morálky člověka?

Divadelníci si vybírají ke zpracování témata, která jsou v jejich očích naléhavější. Cítí zodpovědnost na toto téma poukázat. Politickému divadlu jde o to, aby se divák v divadle konfrontoval s vlastním názorem, který je úzce spojen s jeho morálními hodnotami. Aby se pozastavil sám nad sebou ve vztahu k dnešní společnosti a rozhodl se, jaký k ní zachovává postoj.

¹⁸Today it is actually easier to imagine the end of the world, than the end of capitalism."
- MALZACHER, Not just a mirror: Looking for the political theatre of today, str. 30

Zdá se mi však, že se v dnešní době stává, že se politické divadlo lidem trochu vzdaluje. To podle mne má mnoho příčin. Politické divadlo se stává „intelektuální“ záležitostí. Z konkrétních témat se stává více hra s filosofickými myšlenkami, které vedou k abstrakci. Pokud se témata nepředstavují divákům ve srozumitelném jazyce, logicky nemůže docházet k propojení se s ním. Když divák nerozumí, co od něj představení vlastně chce, nemůže zaujmout plnohodnotný postoj. Politické divadlo se tedy stává přístupné jen malému procentu lidí, a tak se z něho stává divadlo „ve své vlastní bublině“. Je tento problém spojen s divákem či se samotnými divadelníky?

C. Divák

„U sporů, kde jsme čistě jen jako přihlížející, zastáváme okamžitě tu stranu v právu a není žádný čin, tak krutý, aby v nás nevyvolal žádnou rozhořčenost, ale jen do té chvíle, než z této situace nemůžeme nějak profitovat. Ale pokud se jedná o naše vlastní zájmy, naše city se nechají rychle ovlivnit. A to je v tuto chvíli, kdy preferujeme zlo, které je pro nás výhodnější než dobro, ke kterému jsme od přírody náchylnější mít rádi.“¹⁹

Pokud v dnešní době chceme dělat politické divadlo, musíme si nejdříve rozmyslet, co od tohoto žánru divadla vlastně očekáváme a chceme.

Michael Kirby v *On political theatre* popisuje jasnou skutečnost a to, že divadlo jako médium není tak efektivní jako televize a nemůže tak rychle reagovat na každodenní politické aktivity jako internet či lidská činnost.

²⁰Samozřejmě že herci mnohdy reagují během představení na současnou politickou situaci tím, že buď přizpůsobí text, tak aby byl reflexí dnešního dění, nebo „si rýpnou“ do nějakého politika či situace s ním spojené. Ale je to dost, abychom to mohli definovat jako efektivní politickou aktivitu?

Jakou změnu může politické divadlo společnosti vůbec nabídnout? Může se jednat o informování společnosti o různých tématech – předložení onoho tématu, otázky k zamyšlení anebo může být záměrem pokus změnit něčí názor. Pokud nad divadlem přemýšlíme jako nad prostředkem, jak lidem představit „nové cesty“ přemýšlení, rozšířit jejich obzory nad různými oblastmi společenského dění nebo snad k přiměření ke zhodnocování vlastní perspektivy nad tímto daným tématem - považujeme divadlo aspoň trochu jako „osvícenecký“ nástroj. Tento přístup je však poněkud nadřazený. Chceme divákovi však diktovat pravdu, nebo chceme projít společným procesem hledání společné pravdy?

Nejprve je velmi podstatné zaměřit se nad divákem samotným. Jakého diváka ve svém divadle chceme? A co od něho očekáváme?

Musíme si uvědomit, že divák v divadle slouží jako jakýsi svědek. Musíme mu vytvořit prostředí, ve kterém může zažít určitou situaci, ke které si vytvoří

¹⁹*In the quarrels in which we are purely spectators, we immediately take the side of justice, and there is no act of viciousness which does not give us a lively sentiment of indication so long as we receive no profit from it. But when our interest is involved, our sentiments are soon corrupted. And it is only then that we prefer the evil which is useful to us to the good that the nature makes us love.”- KIRBY – On political theatre, str. 135*

²⁰ KIRBY, On political theatre, str. 133

nějaký vztah. Skrze svůj prožitek zjistí, jaký k situaci zaujímá postoj. Stává se tím přirozeně soudcem.

Dovolila jsem si tedy podle vlastních zkušeností rozdělit publikum, kterého se snažíme politickým divadlem oslovit, do tří kategorií:

- a) diváci, kteří s naším tématem souhlasí,
- b) ti, co s ním nesouhlasí nebo do divadla nechodí,
- c) ti, kteří nemají ponětí, o co se jedná, nebo nemají ještě jasně definovaný postoj k tématu.

Samozřejmě že nejjednodušší je práce s první skupinou diváků – ti, kteří sdílí podobné názory jako sám tvůrce. Potřeby tohoto diváka tvůrce zná a ví, ze své vlastní předešlé zkušenosti, co na tohoto diváka funguje, a co ne. I u diváka může docházet k předešlé znalosti autorovy tvorby. Dochází zde zpravidla ke shodě názorové. Ale předpokládá se, že divák inscenačnímu jazyku autora rozumí.

Avšak u této skupiny diváků nedochází k nějaké znatelné změně. Může dojít k předložení tématu, o kterém toto publikum nemělo předešlé povědomí, ale většinou se jedná o divadelně „vzdělaného“ diváka. Je to typ diváka, u kterého předpokládáme a požadujeme základní povědomí o onom politickém problému. Také od něho automaticky očekáváme aspoň základní znalost divadelních znaků a jejich čtení. Je to divák, který je zvyklý přemýšlet nad metaforami, nad symboly, které jsou na jevišti předkládány. Je to v průměru divák, který je „vychován“ k tomu, aby divadlo četl „tím správným způsobem“.

Má ale cenu hrát politické divadlo v této bezpečné zóně, v této uzavřené bublině? Není to přece jenom trochu plácání se po zádech nad tím, jak dobrou práci jsme odvedli? Nemůžeme přece docílit žádné změny pokud míříme politické divadlo k mase lidí, která si myslí to samé co tvůrci.

Pokud chceme měnit něčí pohled na věc, musíme přece logicky sáhnout po těch, kteří mají opačný názor než my. Musíme se naučit zanalyzovat novou skupinu lidí a najít s nimi společnou řeč, což není jednoduchá věc, protože se zde setkáváme hned s několika problémy: „divadelní negramotnost“ těchto diváků, jejich zájem o dané téma, a hlavně jejich postoj.

Jestli se tedy jedná o politické divadlo, které chce měnit společnost tím způsobem, že se snaží svého diváka poučit či s ním debatovat, je tedy nutné oslovit diváka ze zbývajících dvou skupin. Musíme ho chtít do našeho divadla přilákat a vyvolat v něm zájem s námi diskuzi vést.

Nejsložitější práce je s druhou skupinou. Jsou tito lidé obvyklými návštěvníky divadla? Jak je vůbec přimět, aby do divadla šli a aby vůbec naslouchali tomu, co jim autor chce říci?

Pokud vůbec vzbudíme u tohoto druhu publika zájem se na politické divadlo přijít podívat, budeme se muset hned zaobírat druhou problematikou, a to, že tito diváci většinou nerozumí divadelnímu jazyku, který se v těchto inscenacích používá. Jde tedy o to, že je potřeba diváka ke zhlédnutí a pochopení podobných inscenací „vychovat“. Požaduje se po něm porozumění jevištního jazyka, především symbolů. A to podle mne není záležitost týdnů ani měsíců (tato problematika souvisí dost se zkušenostmi s divadlem již od mladého věku diváka, kdy se školou nebo rodiči chodí na divadelní představení).

Důležité je si také uvědomit, že u této druhé skupiny diváků je přirozená tendence být v opozici proti divadelníkům vůbec. Jejich negativní postoj je většinou obrana v neporozumění nebo nepropojení se s jejich vlastními hodnotami. Je tedy potřeba s těmito diváky navázat dialog. Jak toho ovšem docílit bez toho, aby nedošlo k „hádce“?

A zde se dostávám k tomu, že mi připadá, že se jedná o hlubší problém než jen divadelní. Připadá mi, že v dnešní době nejsme schopni jako společnost vůbec navázat dialog či debatu. Hájíme si vlastní názor a neumíme vzít v potaz perspektivu druhou, neposloucháme, ale jdeme si slepě za svojí pravdou. Dialogem myslím *rozmluvu, střídavě pronášené řeči dvěma mluvčími, debatu s argumentací k dojednání záměru, opak monologu*.²¹

U třetí skupiny diváků problém s dialogem není. Jsou to lidé, kteří jsou jako čistý list. Nemají žádný vyhraněný názor (tedy zatím) nebo nemají tak velké povědomí o daném tématu. Jdou „dobře zmanipulovat“. Ale politické divadlo by nemělo chtít svého diváka zmanipulovat, ale naučit ho „analyticky“ přemýšlet. Pokud tomuto divákovi, který je v tuto chvíli ještě nestranný, předložíme naši

²¹KNÍŽKA, J. a P. POLOMÍK., Lidový slovník pro chalupáře

problematiku, chceme, aby si na ni udělal svůj vlastní názor a rozšířil svůj společenský rozhled.

Divák je důležitým partnerem v divadle - bez něho by ani nebylo. Divákova práce spočívá v neustálém procesu drobných rozhodnutí, miniaturních akcích, jímž zaostřuje, kombinuje, srovnává. Tato jeho činnost působí na vlastní představení. Brecht poznamenává, že efekt, kterým působí umělecký výkon na diváka, není nezávislý na efektu, kterým působí divák na umělce. V divadle reguluje představení publikum."²²

Musíme tedy na diváka brát důležitý zřetel, protože právě k němu inscenace míříme a on je „čte“. Podstatné je tedy zaměřit se jak na záměr divadla být politickým, tak i na diváka a jeho potřeby k pochopení politických a společenských témat.

Samozřejmě že takto koncipované politické divadlo nemůže uspokojit každého. Existují lidé, kteří se nikdy svého názoru nevzdají a se kterými se může zdát, že diskuzi není možné vést, ale abychom mohli pochopit, co se v dnešní době děje, potřebujeme i jejich pohled na situaci.

Ale co je tedy cílem politického divadla? Je to poskytnutí prostředí pro homogenní skupinu, aby našla pocit místa ve světě? Nebo má oslovit co nejširší masu lidí a dopomoci tomu, aby se ve společnosti, která je natolik rozdělená, konečně vytvořil dialog?

²² PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů, str. 114

3. Moje zkušenost s politickým divadlem

A. Divácká

Teď budu mluvit ze své vlastní zkušenosti diváka. Myslím si, že jsem měla šanci vidět už několik politických představení, která ve mně „něco zanechala“, ať v dobrém smyslu, nebo ve špatném.

Nejsilnějším divadelním zážitkem za poslední roky se pro mě stalo *Five Easy Pieces* od švýcarského režiséra Milo Raua. Základním tématem této inscenace byl Marc Dutroux, odsouzený belgický únosce dětí, které sexuálně zneužíval a poté zavraždil. Tato linka byla ale jen jakousi přímkou, po které se táhlo několik dalších rovin.

Milo Rau je znám tím, že využívá nekonvenčních divadelních prostředků ve svých inscenacích, aby podpořil témata, o kterých chce hrát. Jeho nekonvenčním prostředkem v této inscenaci byly děti.

Jednalo se o konfrontování „dospělého světa“ s tím dětským. Je v pořádku, aby děti účinkovaly v inscenaci, která je tematicky takto těžká? Přirozenou morální tendencí společnosti je děti před tímto chránit. Ale nepodceňujeme je tak trochu?

Dutrouxova linka však sloužila jenom jako podpora k dalším tématům - jako analýze belgických dějin, politiky a manipulace. Docházelo ke střetnutí dětské naivity a čistoty spolu se zhýralostí dospělého světa. Inscenace byla tvořena mnoha zcizovacími prostředky.

Five Easy Pieces bylo koncipováno jako samotný proces zkoušení inscenace. Od momentu, kdy děti probíhají konkurzem (v tento moment poznáváme trochu jejich charakter), až po samotné režírování a stavění jednotlivých scén. Kontrast dospělých a dětí byl postaven na projekcích. Předem natočené byly scény s dospělými a děti jejich přesné akce opakovaly na jevišti před diváky. Zde bylo nejvíce vidět čistota a neposkvrněnost dětí, kteří emoce a situace napodobovaly nejlépe, jak to uměly, ale je otázkou, zda prožitek z těchto věcí mohou přece jenom mít, z důvodů mladého věku a nedostatku životních zkušeností.

Z režiséra (celou dobu přítomen na jevišti s dětmi), který na první pohled působí sympatickým dojmem a má dobrý vztah s dětmi, se nakonec vyklube sám

tyran a manipulátor. Ve chvíli, kdy jsem zvyklá, že v politickém divadle je možné všechno, tak jsem stejně těžce rozdýchávala jednu scénu. Režisér se zde zeptá malé dívky, zda by se mohla na kameru svléknout a jestli se s někým už líbala. V této chvíli jsem dosáhla své morální hranice a řekla si, že toto už je moc. Na jevišti k ničemu nakonec samozřejmě nedošlo, ale jen samotné otevření otázky bylo provokací. A poukázalo na to, že nebezpečí na děti může číhat na každém rohu, a otevřelo se také téma v čem vlastně herectví je (a jestli je vhodné pro děti).

Milo Rau se nechává inspirovat tragédiemi a těžkými okamžiky společnosti, protože věří tomu, že se v těchto chvílích nejlépe ukáže její charakter a jestli je schopna změny. Jeho užívání nekonvenčních prostředků je provokací, protože nás konfrontuje s tím, co je morálně správné a co už je za hranicí. Ale je to provokace, která citlivým postavením kontroverzních prostředků do kontrastu, diváky nutí přemýšlet o svých postojích. Je příkladem vybudování debaty, protože musím říct sama za sebe, že jsem ještě dlouho přemýšlela, co jsem to vlastně viděla a jaký z toho mám pocit.

Je to však jiný druh provokace, než se kterým jsem přišla do kontaktu při zhlédnutí inscenace *GORJKI - Alternativa pro Německo* od chorvatského režiséra Olivera Frljiće, který je znám svými kontroverzními inscenacemi. Jeho cestu režírování bych nazvala jako „in-yer-face“, kdy si nebere servítky s ničím a nikým.

Mnohdy jsou jeho inscenace v některých zemích zakázány anebo spojeny s protesty (jako třeba u nás členové politického hnutí Slušní lidé narušili konání divadelního představení, kdy vstoupili na jeviště v Brně).

Frljić sice poukazuje na problém, ale je to ráznou a velice sugestivní metodou. Je to léčba diváka šokem. Podle Malzachera v *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today* tento „neo-skandální přístup je kontroverzní, ale není dost emočně burcující. Skandály vyvinou svůj potenciál, kde linie jakéhokoliv vymezení ve společnosti potřebují být viditelné a kde je potřeba najít spojence, tím že se síly zkoncentrují na své vlastní řady.“²³

Frljić poukazuje na důležitá témata – migrační krize, potraty atd. A tato témata jeho jevištním jazykem dostávají velkou pozornost a vytváří „humbuk“ ve

²³ MALZACHER, *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today* str.27

veřejné mediální sféře. Ale nevede spíše tato sugestivní a mnohdy dost násilná metoda vyobrazování k cenzuře divadla spíše než k diskuzi?

Podle mne mnohdy tento způsob tvoření rozděluje společnost ještě více, protože jsou samozřejmě tací, kteří inscenaci budou nenávidět, a jsou tací, kteří ji budou milovat. Pokud chceme s divákem nalézat společnou půdu pro diskuzi, je opravdu potřeba dnešního diváka šokovat? Myslím si, že dnešní divák je v mnohém už otrlý a jen tak s ním něco neatřese. Ale pokud v divadle je dohoda mezi divákem a tvůrcem, že vše v divadle je iluze, a dojde k opravdovým násilnostem, není to tak trochu zrada proti divákovi? Tento šok může vnímat jako útok na svou vlastní osobu. Je přece rozdíl mezi tím, kdy divák věří svému vlastnímu bezpečí v divadelním prostředí v rámci iluze a kdy se cítí ohrožen. Ohrožením myslím to, kdy je porušena dohoda diváka a tvůrce ve hře „na jako“. Pokud se před ním děje realisticky prováděné násilí, jak může věřit tomu, že on sám je v bezpečí?

I když *GORJKI - Alternativa pro Německo* nebyla sugestivní tak jako jeho jiné inscenace, pořád se zde projevovala dost jeho „in-yer-face“ režisérský přístup. Tematika opětovného vzestupu pravicových stran byla reflektována na fungování divadelního souboru německého divadla Maxin Gorki Theatre. Friljč zde využil prostředky manipulace, která je paralelou na prostředky, jež jsou hojně používané k propagování těchto stran.

I když na mě hra nepůsobila nijak šokujícím dojmem, případného dialogu jsem se zablokovala – tím mám na mysli, že se ve mně zavřela divácká otevřenost poslouchat.

Úskalím je pro mne forma sdílení názorů, se kterou se jako divák politického divadla setkávám často. Že inscenace mi nedá prostor k dýchání – buď se mne snaží zmanipulovat naprosto očividným prvoplánovým způsobem, nebo na mne „útočí“ přímočaře jedinou „správnou“ perspektivou. V těchto chvílích už nadále nechci poslouchat ani dialog vést, zkrátka mě přejde chuť. (To samé se stává i u jiného média – filmů, kdy cítím, že byly stvořeny jen k jedinému cíli, a to je získání Oscara. Zakládají si na tom, co na diváka „funguje“.) Místo dialogu dochází v mých očích v tento moment k monologu, kterého přirozeně nemůžu být partnerem. A pokud pomocí manipulace, degradace jeho samotného či „útoku“ vyloučíme diváka z diskuze, kterou s ním chceme vést, povede to pouze k obraně, ale nikdy k diskuzi.

Jsou dvě cesty, ve kterých tento přístup nemusí dopadnout dobře: buď se z divadla stane teritorium my vs. oni (myslíme, tím intelektuální, vzdělanou skupinu versus ostatní, kteří do této skupiny nepatří), což působí degradujícím dojmem, nebo z toho vznikne propaganda jedné vlastní perspektivy, která diváka odradí a působí na něho jako útok.

„Mě se tahle inscenace nedotkla.“ Tím mám na mysli, že u mne nebyla schopna natolik zasáhnout, ani emociálně, ani fyzicky, že bych jako divák zaujala aktivní postoj. Neiniciovala ve mne snahu nic změnit, jen mi přestalo být v určité chvíli jedno, o čem vlastně je a k čemu směřuje.

Jelikož už jsem již konstatovala, že politické divadlo je angažované divadlo, je potřeba nejen angažovanost nás „divadelníků“, ale chceme dospět i k angažovanému divákovi. Chceme po něm participaci – nejenom přímo v divadle, ale také ve společnosti. Chceme v něm probudit „morálně-politické“ vědomí a vyprovokovat ho k tomu, aby zaujal kritický přístup.

Existuje však rozdíl mezi tím vytvořit prostředí, ve kterém dokážeme ilustrovat problémy dnešní společnosti, a mezi tím, že diváka manipulujeme do toho, co si má myslet. Dá se však divák probudit bez jakékoliv manipulace?

B. Divadelní tvorba

a. DAMU

Tyranie

Již třetím rokem se politickému divadlu aktivně nějakým způsobem věnuju. Jedná se o projekty ve škole, kde jsem byla součástí klauzurní autorské inscenace Tyranie v režii Štěpána Gajdoše. Když budu mluvit o formě této inscenace, jednalo se o experimentování s herectvím sebe samého a improvizací. Zabývali jsme se zde hlavně (v té době aktuální) českou politickou scénou v korelaci s textem Bertolda Brechta *Zadržitelny vzestup Artura Uie* z roku 1941. Brechtova hra sama o sobě je přímou metaforou vzestupu Adolfa Hitlera. V podání Štěpána Gajdoše mělo jít o vyobrazení několika postojů k politice v dnešní společnosti, které se odehrává na normální první čtené zkoušce v divadle či ve škole. Demokratické prostředí čtené zkoušky se však kvůli různým perspektivám kolem stolu strhne do nekontrolovatelného chaosu a z režiséra, který se snažil být mediátorem mezi různými stranami, se stane nakonec diktátor (jeho motivace měla být čitelná již v průběhu hraní).

Myslím si, že největším tématem, kterého jsme se chtěli dotknout touto inscenací, byla korelace mezi Brechtovým textem a dnešní českou politickou situací, kdy jsou kvůli populistickým prostředkům na vzestupu strany, které tuto metodu používají k získání nových voličů.

Breivik: herecká cvičení a etudy na evropské téma

Jedním z nejdůležitějších momentů ve škole pro mne bylo zkoušení *Breivik: Herecká cvičení a etudy na evropské téma* pod vedením naší vedoucí ročnice Petry Tejnorové a Jana Tošovského. Z tohoto zkoušení jsem nabrala mnoho zkušeností ohledně autorského divadla, ale i toho politického.

Téma Anderse Breivika, norského teroristy, jsme probrali snad z každého úhlu a myslím si, že jde o to poukázat, že věci v dnešní společnosti nejsou jen černobílé, ale že vše spolu nějak souvisí.

Diváci jsou „svědci“ v prostoru, evokující dětský tábor Utoya, na kterém proběhl největší útok Anderse Breivika. V něm se postupně setkávají s rozdílnými názory jak na Breivikovy činy, tak i na dnešní Evropu. V ní dochází ke střetům

ohledně migrační krize, která úzce souvisí s otázkami týkajícími se politické korektnosti, extremismu, národa a postoje společnosti k tomuto tématu.

Co se mi na inscenaci osobně líbí, je to, že spektrem názorů, které každá postava předkládá ve svém monologu, vzniká obraz rozmanitostí názorů na společenskou situaci. S žádnou myšlenkou se to nesmí přehánět, jinak z toho vznikne extremismus, který se v Evropě rozrůstá čím dál tím víc. Snažíme se tímto dát prostor k diskuzi a k přemýšlení, jaké jednání je v rozporu s myšlenkami „lidství“ a společnosti a kdy si jako společnost ubližujeme sami. Divák se může rozmyslet, kde v dnešní společnosti stojí.

b. Relikty hmyzu

Projekt, kterému se však věnuji již skoro třetím rokem, je WAR-IN-PROGRESS. Vznikl pod divadelním souborem Relikty hmyzu na způsob autorské tvorby v kolektivu.

Relikty hmyzu sami prezentují svojí tvorbu takto: „*Jsme zastánci formy tzv. ‚progresivní činohry‘ nebo ‚činohry v pohybu‘. Vycházíme z tradic interpretačního divadla, přičemž akcentujeme důležitost proměnlivosti a nestálosti vnitřní dynamiky představení ve vztahu k prostoru, hercům i komunikaci s divákem. Rádi rozšiřujeme scénu prostřednictvím videa, otevíráme možnosti momentální herecké reflexe a rozptylujeme konformitu divácké zkušenosti s divadelní konvencí. Všechny tyto postupy experimentujícího rázu nám ale slouží spíše k potvrzení a zachování vážnosti dramatického jednání.*“ Většinou se jedná o inscenace opřené o již existující divadelní text, jejichž hlavní téma se nějakým způsobem odráží v dnešní době.

Nebyl to první projekt s tímto divadelním souborem. Už jsem s nimi spolupracovala na projektu *F.racek*, které je zpracováním Čechovova *Racka* a Čapkova *Života a díla spisovatele Foltýna* v paralele na dnešní mladou generaci mladých umělců. Inscenace začíná pohřbem Trepleva, kde se schází pozůstalí a diskutují nad jeho životem a nad uměním jako takovým. Je to zpověď naší generace, kde je možné se přes noc stát umělcem na internetu a vlastně si to „nezasloužit“. Je to pojednávání nad intelektuální stránkou umění – kolik toho vlastně namluvíme, ale vlastně nekonáme (dnešní kritika v jistém smyslu) a o tom, kolik málo toho stačí, abychom něco nazývali uměním. Ve *F.rackovi* pojednáváme o ztrátách vysokých idejí v umění, které naskýtají prostor novým formám.

Druhým projektem, kterého jsem se v tomto souboru účastnila, byla inscenace *Médea krvácí*, která se zaměřovala na čtyři různé pohledy žen na to, jestli mít v dnešní době děti. „*Jsou lidé, kteří z vlastní vůle nebo vlivem vnějších okolností nechtějí, nemohou či možná neměli býti rodiči. Kdo jsou? Co dělají? Čeho se vzdávají, a co naopak mohou získat?*“ Na tomto projektu bylo zajímavé, že to byla inscenace inspirovaná Euripideovou *Médeou*. Inscenace se snažila interpretovat složitosti rodičovství v dnešní době skrze pět perspektiv: 13leté holky, která je po znásilnění donucená rodiči si dítě nechat; ženy, která dítě

chce, ale nemůže ho biologicky mít; žena, která rodičovstvím pohrdá a nikdy dítě mít nechce; ženy, která byla po zradě manžela nechána se svými dětmi; a v neposlední řadě muže. Byla to parafráze na osud rodičů v dnešní době a otázek ohledně odebírání dětí v severských státech, postavení společnosti k potratům, dnešního feminismu, vzrůst neplodnosti a problematiky novodobých otců, kteří nepřijímají zodpovědnost za rodičovství.

c. WAR-IN-PROGRESS

„Nemyslím si, že válka skončí. Naopak přijdou horší věci, ale nechci na to myslet.“

- War-in-progress

Posledním a zároveň časově nejvytíženějším divadelním projektem tohoto divadelního souboru je *WAR-IN-PROGRESS*. Jedná se o inscenaci, která se zabývá válkou na Ukrajině – ne tolik pohledem Ukrajinců, ale nás Čechů, a také vztahem naší generace k válce obecně. Vzniká jako progresivní divadlo, které se aktualizuje, a jedná se o neustálý work-in-progress (proto hra se slovy v názvu).

Sami inscenaci v anotaci popisujeme následovně: *„Válka na Ukrajině ani po čtyřech letech neutichá. Novináři odjeli domů, ale lidé dál umírají. Válka natáčená na mobilní telefony, válka za humny, a přitom tak vzdálená... Co žene obyvatele Evropy 21. století k tomu, aby zabíjeli a nechali se zabít? Z pohodlí svých středoevropských domovů se snažíme pochopit, co se to tam vlastně děje. [[WAR-IN-PROGRESS]] je průběžně se vyvíjejícím dokumentem o našem hledání a zároveň loutkovou pohádkou na dobrou noc.“*

Válka na Ukrajině je specifická pro nás Čechy v mnoha ohledech. Jedná se o válku, která se nachází jen kousek od nás. Lze na ní dobře ukázat pomíjivost zpravodajské informovanosti, a jak málo víme o zemích, které se nachází hned vedle nás. Poukazuje na jakousi ignoranci věcí kolem nás – já sama jsem zjistila, jak málo vím o sousedících či nedaleko se nacházejících státech. Podle mého názoru to však není tolik o ignoranci jako takové, kterou bychom si zvolili, ale spíše o přílišné přehrlosti informací najednou na jedné kupě a komplikovanosti v usledování všeho, co se ve světě děje každý den. V rezignaci na nadměru všeho si radši tedy zvolíme apatii a ignoranci.

Průběh tvorby projektu jsme rozpracovali do tří kapitol – každá je zaměřená na trochu jiné téma. V nedaleké budoucnosti máme v plánu zpracovat všechny tyto kapitoly do jednoho uceleného tvaru. První kapitola pojednává o mobilizaci, druhá má název Jak zabít draka (popisuje především průběh války na Ukrajině) a třetí se zaměřuje na téma míru.

Projekt prošel několika fázemi, kdy jsme hledali formy, kterými bychom mohli prezentovat tak těžké téma, jako je válka. Prvotní fáze projektu, ve které jsem já sama ještě nebyla účastníkem, byl pokus inscenování původních textů ukrajinských vojáků z fronty a jejich perspektivy války. Tento způsob se však

ukázal jako nešťastný, protože většinou (aspoň v dokumentárním divadle), když text interpretují herci, kteří nikdy nezažili válku, působí to na diváky trochu nicneříkajícím dojmem a pateticky (stalo se to, že tyto texty jsme časem vyřazovali, protože byly o něčem jiném, než o čem jsme doopravdy chtěli hrát).

Využili jsme toho, že v inscenaci hrají tři holky. Jelikož hraní si na válku a na vojáky není typické pro ženské pohlaví, využíváme této kontradikce.

Téma války jsme se snažili rozebrat ze všech možných úhlů, až jsme došli ke čtyřem rovinám, kterými se k tématu vztahujeme – pohádkové (hraná loutkami), dokumentární roviny Ukrajinců (této rovině se pokoušíme však vyhnout – důvody uvedu níže), perspektivy postav, kterých se válečný konflikt přímo nebo nepřímo týká, a konečně naší osobní perspektivy na celou záležitost.

Pohádková rovina se točí kolem příběhové linky draka a princů. Princové se setkají s kouzelnou babičkou, která každému princi něco dá, ale samozřejmě, jak to v pohádkách bývá, ne zadarmo. Princové vyráží za drakem, kterého nikdo nikdy neviděl (a kdo možná viděl, tak nežije, aby o něm mohl vyprávět). Ale všichni v pohádkovém světě vědí o jeho existenci. Motivace k utkání se s drakem má každý z princů jiné. První princ jde za ideálem cti a lásky – drak mu unesl princeznu a on ji jde zachránit. Skolit draka je pro něho samozřejmostí. Druhý princ jde zabít draka z důvodu benefitů, které mu porážka draka může přinést. Když zachrání princeznu, bude mít doma ženu na uklízení, půlku království a drakův velký poklad. Třetí princ je unuděn a hledá smysl života. Pořád by se jenom válel a flákal se. Babička mu nabídne kouzelný prášek (perník), který ho neburcuje a dá nový smysl života. Poté, co jí uklidí celou chaloupku, ho babička taky pošle za drakem.

První kapitola pak končí tím, že se princové setkávají v kouzelném lese cestou k dračí chýši se svými strachy. Drak (objektiv kamery) vylétává z chýše a zasáhne babiččinu chaloupku, představující „nevinnou oběť“ a iluzi bezpečí před válkou. Může přece ze dne na den uhodit každého.

Ve druhé kapitole pociťují princové následky války každý po svém. Třetí princ zůstává zfetovaný, žije v halucinacích. Všechno, co provádí on sám, svádí na draka, kterého pořád slepě hledá. Druhému princovi začíná být válka naprosto jedno a jde mu hlavně o to zprofitovat na válečném obchodu. Setkává se s rotou, která střílí někam za humna – oni sami pořádně netuší kam, ale „rozkaz je

rozkaz". Dohodne se s nimi na obchodování se zbraněmi. První princ vidí, jak válečné zpravodajství finguje zprávy pomocí photoshopu a začíná zkoumat svoje vlastní morální hodnoty. Pochybuje, zda vůbec nějaký drak existuje.

Druhá rovina, kterou v projektu představujeme, je většinou založená na realitách, i když poněkud pozměněných. Buď jsme je předimenzovali, nebo jsme použili jiný divadelní jazyk, abychom ji zobrazili. Jedná se většinou o scény, které byly vytvořeny nebo napsány Ukrajinci.

Například v první kapitole jsme jednu scénu odvodili z „neuvěřitelného“ náborového videa ukrajinské armády. Video nám připadalo tak strašně moc banální a v jistém směru směšné, že jsme ho v inscenaci chtěli nějakým způsobem použít. Video začíná v jedné ukrajinské vesnici, kde starší pán s autem „nabaluje“ místní děvčata. Vzápětí ale narazí. Když do vesnice přijede na tanku pohledný voják a poprosí děvčata o vodu, ta si můžou ruce utrhnout, aby mu vyhověla. Když pak voják odjede, slečny už nemají zájem o starého pána s jeho autem, ale jsou myšlenkami u „sex-symbolu“, který právě navštívil jejich vesnici.

Nejdříve jsme se snažili toto video simultánně dabovat. To se však ukázalo jako neúčinné. Poté jsme snažili scénu odvodit do verzi teleshoppingu, hrané barbínami. Ty za upsání kohokoliv do války nabízely části vojenského oblečení. Nakonec jsme dospěli k hip hopové písni naší vlastní tvorby, ke které jsme natočili i videoklip. Tato verze se ukázala jako nejúčinnější. Ve videu jsme nalíčení a oblečení ve stylu dívek z oné ukrajinské vesnice a rapujeme v mnoha zákoutích Prahy (např. v ulici Ve Smečkách, Václavském náměstí a na Vítkově) a v rapu vyzýváme diváky, aby se z různých důvodů přidali do války. Během představení je video promítáno na plátno za nás a my se snažíme naživo předvést choreografii a zpěv na playback – jsme však paradoxně oblečeny ve vojenském úboru.

Další scénou v této rovině je scéna nizozemského detektiva, který se snaží sbírat důkazy o pádu letu MH-17. Důkazů, že viníkem je Rusko, existuje mnoho, ale Rusové ke každému důkazu mají argument proti Ukrajincům (mnohdy i dost absurdní – *„Tato tragédie by se nestala, kdyby byl na Ukrajině mír. Není pochyb o tom, že stát, na jehož území se katastrofa stala, musí za tuto hroznou tragédii přijmout zodpovědnost.“ Vladimir Putin*). Ve vyšetřování tedy nastává chaos.

Vyšetřovateli tedy nezbyvá nic jiného než se obrátit o pomoc k divákům. Tato část je založená na skutečném videu vyšetřovacího nizozemského týmu, kdy jejich vedoucí adresuje diváky, zda by mu nevypomohli s informacemi k některým nejasnostem ohledně této tragédie. Celá scéna je doplněna synchronizovaným pohybem a hlášením dvou letušek, které bezpečnostní instruktáž míří celou dobu do diváků. Reakce diváků na tuto scénu byly největší – někteří nám řekli, že měli husí kůži, že jim došlo, že oni v tu chvíli reprezentují mrtvé pasažéry, kterých se vyšetřování celou dobu týká.

Některé scény v této rovině máme jen volně inspirované skutečnostmi – např. soutěž „Kdo je lepší velitel?“, kdy si dva vojevůdci rozdělí diváky na dva tábory a vedou mezi sebou válku, jak ve fyzických úkolech, tak i ve vědomostech (které se samozřejmě týkají Ukrajiny). Na první pohled je znát, že jeden z velitelů má navrch, a ten druhý ne.

Podobně pojatá scéna je hledání min – kdy se setkávají tři vojevůdci a čtou si, kde se všude se ten týden bombardovalo (používáme aktuální informace toho daného týdne, kdy se představení hraje). Další dva vojevůdci pomocí staré počítačové hry hledání min odkrývají větší a větší území, až nakonec všechno kolem vybuchne.

Další rovinou, kterou jsme se zabývali, byly „dokumentárními“ texty, které jsme získali z třetí ruky od Ukrajinců, kteří na frontě byli. Naším zjištěním bylo, že inscenování těchto textů je poněkud problém, protože v našem podání působí patetickým a neuvěřitelným dojmem. My osobně jsme válku na vlastní kůži nikdy nezažili. Proto jsme se s odstupem času začali od těchto textů distancovat nebo jsme se je snažili zpracovat jiným způsobem.

Prvními texty, se kterými jsme se museli nějak „poprat“, byly texty vojáků z cest na frontu, které pro nás přeložil Radko Molek. Věděli jsme, že je ani jedna z nás hereček nemůže říkat jako voják. Improvizací jsme došli k postavě reportéra Dmítí, který jede na frontu, aby mohl informovat české diváky o průběhu války. Jeho reportáže jsou v podstatě nicneříkající a během první kapitoly vidíme jenom jeho cestu na frontu. Jeho výpovědi jsme zpracovali do videí. S těmi je konfrontována jedna z hereček Natálie Nováková, která slouží jako prostředník mezi Dmítí a diváky.

Během druhé kapitoly diváci zjišťují, že se Dmíta reportáže ze skutečné fronty bojí, a proto moderátorce Natálce neustále lže. Manipuluje zprávami – nejdříve zvukově, kdy zakryje kameru a tvrdí, že se jedná o noční záběry. V další scéně se snaží natočit jedno akční video pomocí prskavek. Nakonec však pod výhružkami, že ho z televize vyhodí, dojede na frontu, kde dojde k výbuchu. V tuto chvíli ale divák neví, co už je skutečného a co ne, jelikož si hrajeme s realitou a onou manipulací médií.

Snažili jsme se skrze tuto postavu reportéra poukázat na to, jak tenké jsou hranice uvěřitelnosti v informacích o válce na Ukrajině. Mnohdy zahraniční média (pokud to není zrovna nějaká závažná informace, jako před nedávnem střet ruské pobřežní stráže a ukrajinských válečných lodí) převezmou informaci, která je třeba půl roku stará, a vydávají ji za aktuální záležitost.

Nejvíce jsme se ale potýkali s texty vojáků přímo z fronty z první kapitoly mobilizace. Zpracovali jsme je do rozhovoru tří vojáků. Během této scény jsme se z „děvčátkovských“ květovaných šatů, ve kterých hrajeme první kapitolu na jevišti, převlékali do vojenských uniforem. Poté, co jsme se sami „zmobilizovali“, následovalo mobilizování věcí, které jsme před začátkem představení rozdali mezi diváky. Nejdříve se jednalo o sádrové kuželky, postupem času jsme změnili koncept na cibule.

Diváci na sádrové kuželky před představením psali důvody, proč si myslí, že lidé chodí do války. Když jsme je pak vyměnili za cibule, lidé si svou cibulku měli pojmenovat a byla jim dána instrukce, že to jejich zodpovědnost, jak se o ně během představení postarají. Kuželky a cibule jsme od diváků vybrali (jen v málo případech se stalo, že by nám někdo svou cibuli nedal), přetřeli je zelenou barvou (aby získali jistou anonymitu, cibule jsme ještě stříhali) a seřadili je do řady jako vojáky.

Režijní poznámky nám určovaly, že tento text vojáků máme říkat co nejsušěji, jako by se jednalo o rutinu – v nejpomalejším tempu, co dokážeme uhrát. Přestože byl text stylizován, bylo nám pořád vytýkáno, že působí dost patetickým dojmem, a doteď hledáme cesty, jak by se mohl co nejlépe zpracovat.

Dalším dokumentárním textem, který ve hře máme od Ukrajinců, je text jednoho vojáka, který vypráví o svém zážitku s jednou babičkou poté, co jí vojáci

z druhé strany fronty rozbořili chalupu. Vojáci, kteří byli na straně fronty se starou ženou, se v této části brání tomu, že by byli něčím vinni. Jsou si vědomi toho, že se po nich střílelo a že stáli vedle jejího domu, ale oni přece nedrželi spoušť zbraní, které jí zničily dům. Tento text nám do první kapitoly zapadl. Použili jsme ho jako obhajobu k zničení chaloupky kouzelné babičky, která princům poradila jít na draka. Myslela si, že je v bezpečí, když se celá akce odehrává „za humny“. Ve válce však není žádné místo dost bezpečné.

Texty, se kterými nejvíce pracujeme, jsou ty, které jsme sesbírali sami. Náš tvůrčí proces je specifický i tím, že jsme prošli dvěma fázemi tvoření: předtím, než jsme navštívili Ukrajinu a sledovali situaci z povzdálí, a fází po návštěvě Ukrajiny a poznání tamější situace na vlastní kůži.

Téma Ukrajiny jsme vybrali hlavně kvůli tomu, že jakmile konflikt začal, byly ho u nás v České republice tzv. „plné noviny“. Stalo se však, že informovanost české veřejnosti postupně vyšuměla, protože se o tamní situaci přestalo zničehonic mluvit.

Režisér si toho všiml sám, když si vzpomněl až po půl roce, že vlastně nějaká válka na Ukrajině probíhala a že vlastně neví, jak to tam dopadlo a jestli válka pořád pokračuje. Tahle problematika se netýká jen Ukrajiny, ale také dalších témat nejen evropského charakteru, např. situace ve Španělsku s Katalánci atd.

Ve světě se každý den děje mnoho událostí. Jak je možné se v dnešní době orientovat v přehršli těchto informací? Podle čeho si média vybírají informace, které budou předkládat veřejnosti? Jak si člověk sám může dohledat informace, které ho k jistým tématům zajímají bez toho, aby narazil na fake news či zpravodajství sloužící k propagandě té či oné strany? Vlastně člověka zaskočí, že se jedná o konflikt, který se koná hrozně blízko českého území. Tato problematika se nás přímo a nepřímo dotýká.

V první části práce (před návštěvou Ukrajiny) jsme se tedy hlavně zabývali naší perspektivou při pohledu na ukrajinský konflikt. Pocházíme všichni z generace, která válku nikdy nezažila – slýcháme o ní od našich prarodičů, vidíme ji v televizi a čteme od ní z různých knih. Každý z tvůrčího týmu o válce na Ukrajině slyšel, když začala. Byly jí plné noviny a internet a všichni jsme si všimli i onoho postupného vyšumění. Zkoumali jsme i to, jak se moc orientujeme ve

sledu událostí, které se tam konaly. I když jsme četli pořád dokola různé webové stránky, bylo těžké se v celé situaci zorientovat.

Začali jsme se ptát sami sebe, zda naše neznalost (počítám zde hlavně herečky, protože režisér má vystudovanou politologii a jeho povědomí o všem je trochu větší) vychází z toho, zda nesledujeme či ignorujeme zprávy o tamní situaci schválně, nebo zda je výsledkem rezignace z přemíry informací? Člověk odjakživa touží vědět co nejvíce, ale v poslední době se setkáváme s fenoménem smíření se s tím, že raději nebudeme vědět nic, pokud hledání vyžaduje nadměrné množství energie.

Z našeho hledání vznikaly další texty, ve kterých jsme se tázali sami sebe: šli bychom do války, kdyby naše země byla zachváčena „občanskou válkou“ (nebo byla ohrožována jinou zemí), nebo bychom utekli? Jaké jsou vlastně důvody (podle nás), kvůli kterým lidé chodí do války? Jak podle nás vypadá válka? Co si myslíme o válce na Ukrajině ze středoevropského pohledu? Jak válka vzniká nebo co jsou třeba podle nás důležité faktory, okolo čeho vzniká? Je možný žít v míru bez jakýchkoliv válek?

Tyto texty jsme jako herečky zpracovaly do předělů, které jsme točily každá ve svém domácím prostředí („pokojíčku“ – metafora toho, že toto těžké téma proniká i do nejbezpečnějších míst) nebo jsme z nich složily scénu, které říkáme „Já si myslím...“, ve které čteme, co nám napsali diváci buď na cibule, nebo na kuželky. Na konci čtení jejich názorů však přejdeme ke svým vlastním myšlenkám o válce.

Vzali jsme v potaz i naši počáteční neznalost Ukrajiny, myslím tím její realie: Jaké je hlavní město Ukrajiny? Jaký je současný prezident Ukrajiny? Jaké jsou okolní státy kolem Ukrajiny? Jaká jsou města, která byla obsazena ruskými separatisty? Kolik lidí dosud padlo v této válce?

Tento „všeobecný nepřehled“ jsme pak přehodili na diváky, kteří se během již zmiňované soutěže „Kdo je lepší velitel?“ snažili odpovědi na tyto otázky v hodnosti průzkumníků „vygooglit“, aby napomohli svému týmu vyhrát.

Naše vlastní porozumění válečného konfliktu jsme zapracovali do úvodu celého představení. Vytvořili jsme pohádku o labutích a medvědech (jako metafora na Ukrajince a Rusy) a skrze zobrazování v této pohádce se snažíme divákům objasnit komplikovanost událostí, které se tam staly. Ve volbě symbolů,

kteře zastávají reálné věci v tomto konfliktu, začne však postupně docházet k prolínání jejich skutečného pojmenování, takže se raději rozhodneme vyprávět pohádku o třech princích.

Třetí díl War-in-progress jsme si naplánovali až po návštěvě Ukrajiny. Chtěli jsme zdokumentovat naše porozumění kulturnímu podtextu kolem konfliktu a zpracovat, jak na nás návštěva celkově bude působit, a následně ji srovnat s našimi očekáváními.

Bylo pro nás důležité zažít si Ukrajinu na vlastní kůži. Navštívili jsme jak Majdan, kde celý válečný konflikt začal, tak i města, která byla dříve obsazena separatisty (od Charkova až po Krematorsk). Plánem bylo hrát naše představení, ale místo titulků jsme obsadili do mluvených pasáží ukrajinské herce, kteří s námi po těchto městech jeli menší „turné“.

War-in-progress je pro mne specifický i v tom, že po každém představení pořádáme diskuzi s diváky, abychom mohli do příště reagovat na jejich feedback. Debata s Ukrajinci po představení však byla nejzajímavější, jakou jsme za tři roky vedli.

Nejvíce mne osobně zasáhly odpovědi na otázku, co by Ukrajinci chtěli vzkázat tímhle představením v České republice, a těmi bylo jen stručně: „Jen o nás mluvte, aby se vědělo, že se tady něco děje a nezapomnělo se na nás.“

Fenoménem v tomto konfliktu je i to, že Ukrajinci na západní části tvrdí, že se na Východě nic neděje. Sami Ukrajinci v posledních letech tedy zahájili pokusy propojit „svůj Východ a Západ“, aby takových názorů bylo méně.

Na Ukrajině jsme zjistili, že uchopení konfliktu není zase tak komplikované, když vám to vysvětlí Ukrajinci. Ti se v něm logicky vyznají mnohem lépe, protože ho zažili na vlastní kůži. Mluvili jsme se spoustou lidí, kteří byli na Majdanu nebo kteří se účastnili boje proti separatistům ve svých městech.

Když člověk na vlastní oči vidí místa, na kterých se konaly události, o kterých si čte na internetu, je mnohem snazší jim porozumět. Ukrajinci nám i vysvětlili věci, které ze čtení internetových zdrojů nemusí být na první pohled vidět – proč válka ještě neskončila a proč nyní působí jako „zmrzlý konflikt“ (to

má souvislost s průmyslovým odvětvím a nerostným bohatstvím Ukrajiny v oné oblasti).

Potkali jsme se i s jedním Čechem, který se zabývá humanitární pomocí ve válečných oblastech (specializuje se na vesnici Krasnohorivka). Tento rozhovor byl možná jeden z nejdůležitějších, které jsme v té oblasti měli. Představoval perspektivu outsidera, který se ke konfliktu nachomýtl a chápe ho jiným způsobem.

Vyprávěl nám o lidech, kteří tam zůstali (většinou se jedná o drogově závislé, kterým už je všechno jedno, a jejich děti; staré lidi, kteří nemají kam jít; nebo lidi, kteří nechtějí opustit svůj domov v naději, že to jednou dopadne v jejich prospěch), o situaci v proruské oblasti (jak tam každý den mizí lidé beze stop z politických důvodů), o problémech na frontě (nechtěná těhotenství mladých děvčat s vojáky, kteří za války zažívají „sexuální probouzení“ a nikdo jiný se v této oblasti nenachází) atd. Znal mnoho historek a zruďností, co se v tomto válečném území dějí. Dozvěděli jsme se také např. o válečném turismu (ilegální činnosti, kdy si bohatí turisté, kteří touží po netradičním adrenalinovém zážitku, zaplatí peníze za to, aby mohli na frontě střílet – většinou se však jedná o inscenované střílení Rusů či Ukrajinců).

Celou dobu, co jsme na Ukrajině byli, jsme si vedli deníky, ze kterých jsme mohli po návratu čerpat. Z toho nám pak následně vzniklo mnoho scén.

Pro nás jedna z nejpodstatnějších věcí byla, že jsme 20 km od fronty na vlastní kůži „zažili“ jednu z nejpodstatnějších událostí Doněcké separatistické republiky za poslední rok. Zastřelení Alexandra Vladimiroviče Zacharčenko – tedy v té době nejvyššího politického představitele separatistické Doněcké republiky, který se 31. srpna 2018 stal obětí atentátu v restauraci „Sěpar“. Naše zápisky jsme pak porovnali a napsali jsme na ně text, ve kterém poukazujeme na odlišnost, se kterou se lidé na věci dívají, protože ač jsme všichni zažili to samé, soustředili jsme se každý na něco jiného (Natálie zrovna ten den psala o své nešťastné lásce k našemu ukrajinskému herci, Antonie si psala filosofické myšlenky a já jsem psala o tom, jak na mne působilo přelétávání stíhaček nad mou hlavou a zvuk střelby z dálky).

Následným zkoušením nám z těchto zápisků vzniklo směřování inscenace a konkretizace našich postav (tento aspekt se potom bude v dalším zkoušení

dotvářet, až propojíme všechny tři kapitoly do jednoho uceleného tvaru). Bude se jednat o tři typy lidí, kteří konflikt na Ukrajině můžou sledovat z dálky, ale i Ukrajinců: těm, co je celá situace jedno; těm, kteří jsou vlastenecky zaměřeni, a boj je pro ně tedy samozřejmostí; a těm, kteří neustále kladou kritické otázky a nepreferují ani jednu stranu konfliktu. Perspektiva těchto postav by pak měla korespondovat i s postavami loutkových princů.

Všimli jsme si i naší celkové reakce na válku. Pocházíme z generace, která je zvyklá na hollywoodské válečné scény v televizi a další „krvavé a dramatické“ věci. Jsme generace, kterou zřídka něco šokuje – „viděli jsme skoro všechno“.

Když jsme se před návštěvou Ukrajiny dívali na válečná videa, působila poněkud komicky. Střílelo se a člověk nepoznal kam. Nepůsobilo to opravdově a věci vypadaly až narežirovaně. Podobné to bylo i s návštěvou Ukrajiny. Jeli jsme sem s určitou představou – představou země, která je zničená válkou. Ale stávalo se, že památky po válce rychle mizely – lidé hned začali budovat nové životy a přestavovat města. Jen s velkou pozorností si člověk mohl všimnout, kde se kdysi střílelo (jako důkazy sloužily často díry po kulkách na některých budovách).

Z tohoto poznatku vznikla další scéna, která je inspirována naší apatií a flegmatickým postojem k situacím kolem nás a druhým extrémem, kdy se kvůli našemu sklonu k přecitlivělosti necháme zmanipulovat anebo psychicky vydírat.

Předpokládali jsme, že jakmile navštívíme Ukrajinu, budeme mít všechny odpovědi, které jsme hledali, a staneme se experty na toto téma. Nestalo se. Vidíme konflikt v širším kontextu, dostali jsme se do kontaktu s ukrajinskou kulturou a slyšeli jsme mnoho příběhů. Nejsme však pořád schopni zodpovědět, zda tam konflikt někdy skončí, zda je jedna strana ve větším právu, jak se máme postavit k naší evropské ignoranci atd. Ale jsme osobně zaangażovaní do problematiky, už nemáme odstup, který jsme kdysi měli – nejsme už objektivními diváky. Chceme pomoci, ale nevíme jak.

Tímto se asi nejvíce zabýváme ve třetí kapitole, do které vnášíme i více ukrajinské perspektivy, kdy konfrontujeme naše vlastní poznatky s jedním videem s osobní výpovědí ukrajinské kamarádky, kterou jsme tam potkali. Z jejího porozumění války a vize, jak by to mohlo skončit, jsme pak udělali

závěrečnou píseň. Ta parafrázuje současný postoj k dění ve společnosti: to, že vím, že se kolem mě dějí hrozné věci, ale nechci o nich vědět, ani slyšet.

Tato inscenace mě naučila mnohé o analýze tématu a publika. Od začátku jsme věděli, že představení chceme dělat o válečném konfliktu na Ukrajině. Otázkou bylo jak. Věděli jsme, že nemáme dostatečné povědomí o konfliktu a že nikdy nebudeme působit autenticky. Viděli jsme pár představení, která se zabývala tím samým tématem, ale herci z Ukrajiny pocházeli nebo měli s ní jinou spojitost.

Zaujal nás tedy náš postoj – nejenom k válce na Ukrajině, ale informovanosti celkové a postoji k válce či konfliktu. Narazili jsme na fake-news, na obtíže při sledování zahraničního zpravodajství (jak je těžké dohledat objektivní a nezmanipulovatelné zprávy) a na stále nabývajícím resignovanosti ke světu (buď zde panuje postoj, že my s tím nic nezmůžeme, nebo že je to příliš komplikované a svých starostí má každý dost).

Analyzovali jsme za tyto poslední tři roky téma války z každého možného úhlu. Začátek válečného konfliktu, kdy se armáda skládala z dobrovolníků, kteří se sami sebe šatili; jejich neprofesionalitu, kdy omylem z mobilního telefonu prozrazovali své pozice skrz sociální sítě nebo si jenom nevypínali vyzvánění, když šli do akce; až po zvolení nového ukrajinského prezidenta Volodymyra Zelenského.

Po rozhodnutí se, o čem vlastně chceme hrát, došlo na to, jakým jevištním jazykem chceme promlouvat. Věděli jsme, že klasické činoherní zpracování tématu nepřipadá v úvahu, protože „to neuhrajeme“. Shodli jsme se tedy na experimentování a propojování více forem dohromady.

War-in-progress je koláž, složena z několika rovin (jak jsem již zmiňovala). Zjistili jsme, že my Češi máme velmi specifický humor, který má větší sklon k černému humoru. Děláme si legraci sami ze sebe, skoro za každých okolností. Vždy, když se vyskytne situace – buď v politice, nebo ve společenském dění – která je nějakým způsobem specifická (většinou je to něco tragičtějšího charakteru), druhý den o ní existuje mnoho vtipů. Je to náš způsob vyrovnávání se s těžkostmi. Proto jsme se rozhodli, že chceme téma uchopit ze satirického nadhledu, kde budeme mít větší šanci se s českým divákem nějak propojit.

Všechny scény nejsou totiž napsány humorně, ale pokud většina představení je vtipná a přijde vážnější pasáž, je divák schopen téma vstřebat rychleji, než když se do něho hustí závažné informace hodinu a půl. Chtěli jsme divákovi dát šanci se zaměřit, čemu se přesně smál a proč ho to vlastně pobavilo. Tento způsob napomáhá i diskuzi, kdy nám diváci odkrývají své pochopení metafor a rovin a sami analyzují, jakou myšlenku si ze hry odnáší. Věci jim docházejí postupně. Nejvíce nás ale překvapilo, že Ukrajinci se tohoto typu humoru chytali také a byli celkem rádi za naši formu, kterou jsme si k tématu vybrali a za přiznání nás Čechů, nakolik jsme o situaci na Ukrajině informovaní.

Co vyžadujeme od našeho publika, je naslouchání. Předpokládáme jeho nedostatečnou znalost problematiky spojenou s válkou na Ukrajině. My sami ze své zkušenosti víme, že ve srovnání si všeho, co se tam děje a stalo, je naprostý chaos – my s tím počítáme a předkládáme mu to. My jsme byli on. Chceme jen, aby věděl, že něco takového je a že jsou důvody, proč se o tom už nemluví nebo se na to zapomnělo. My se ho ptáme na jeho vlastní postoj k válce a na jeho pohled na konflikt na východě jako Středoevropana.

Diskuzi od něho požadujeme. Chceme, aby byl součástí procesu tohoto projektu a aby věděl, že jeho názor není brán na lehkou váhu. Chceme, aby věděl, že jeho připomínky bereme v úvahu a snažíme se podle nich inscenaci průběžně měnit. Nechceme ho poučovat, chceme mu ukázat, že tu nějaký problém je, a společně s ním hledáme cestu, jak změnit věci, tak jak jsou. Snažíme se mu tedy představit prostor, ve kterém bude účastníkem této diskuze.

4. Závěr

Pokud se na politické divadlo díváme jako na jedno z mnoha médií, které mohou měnit nebo alespoň ovlivňovat názory diváků, můžeme divadlo vnímat jako neefektivní.

Důvodem je, že oproti každodenním politickým aktivitám není tak pohotové - je zde potřeba čas zpracovat téma, přemýšlet, jakou formou ho chci divákům předložit. Ale myslím si, že je možné tím, do některých mezí měnit společnost.

Pokud divadlo poskytne veřejný prostor, ve kterém se divák bude cítit bezpečně, a hlavně bude partnerem diskuze, kde tvůrcům na něm záleží, bude se mu možná do divadla znovu chtít chodit.

Je potřeba divadlo otevřít veřejnosti a zapojit ji do diskuze, debaty. Ta se musí stát součástí inscenací. (Pozoruj to i na trendu, kdy se po představeních čím dál tím více zapojují debaty diváků a tvůrců).

Politické divadlo může klást otázky a témata, může upozorňovat na nedostatky, zdůrazňovat problémy a prozkoumávat je. Věcí, kterou poskytuje teď, je podpora a sdružování lidí, kteří sdílí podobný názor.

Jestliže má však politické divadlo mířit k tomu, aby bylo angažované, musí se ponořit do témat, která jsou aktuální a naléhavá. Musí vyjít ze své komfortní zóny a hledat cesty, jak navázat komunikaci s lidmi, kteří nechtějí poslouchat.

Je možné docílit debaty? Je potřeba najít možné cesty, jak nevést jednostrannou diskuzi, ale dojít k vzájemnému kompromisu.

„Pravdu však nelze prostě psát; nutno ji psát někomu, kdo si s ní může nějak poradit. Poznání pravdy je proces společný autorům i čtenářům. Aby člověk mohl dobré věci říkat, musí umět dobře naslouchat a musí dobré věci slyšet. Pravda se musí říkat s rozmyslem a s rozmyslem musí i přijímat.“ ²⁴ – Bertolt Brecht

²⁴ BRECHT, Myšlenky str. 20

5. Seznam použité literatury:

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s.

COASE, R. H. The Problem of Social Cost. *The Journal of Law & Economics*. 10/1960, roč. 3, s. 1-44. ISSN 0022-2186.

KIRBY, Michael. On Political Theatre. *The Drama Review: TDR*, vol. 19, no. 2, 1975, pp. 129–135.

KNÍŽKA, J. a P. POLOMÍK. *Lidový slovník pro chalupáře: Rychlý přehled významu 12 000 slov odborných, slangových i cizojazyčných* [online]. [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <https://lidovyslovník.cz/index.php?dotaz=debata&hledej=1>

MALZACHER, Florian, ed. *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*. Santo Tirso, Portugalsko: Norprint, 2015. ISBN 978-3-89581-378-8.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Vyd. 1. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice In: *Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy Univerzity. Otázky divadla a filmu* Místo: Masarykova univerzita, 1998, 47-55. ISBN 80-210-1981-6.