AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

OBJEKT – INTEGROVANÝ KOMPONENT DIVADELNÍ PARTITURY

BcA. Jakub Maksymov

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Marta Ljubková

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

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing of Devised and Object theatre

THESIS

OBJECT – INTEGRATED COMPONENT OF THEATRE SCORE

BcA. Jakub Maksymov

Supervisor: MgA. Mgr. Marta Ljubková

Opponent: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Thesis defense:

Degree granted: MgA.

Prague, 2019

P r o h l á š e n í

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

Objekt – integrovaný komponent divadelní partitury

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

1. 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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Na tomto místě bych předně rád poděkoval MgA. Mgr. Martě Ljubkové, vedoucí této magisterské práce, za důvěru, trpělivost a cenné připomínky. Dále bych chtěl poděkovat doc. Mgr. Marku Bečkovi a prof. Mgr. Miloslavu Klímovi, kteří mě jako tutoři provázeli mým magisterským studiem. Děkuji dalším pedagogům, kteří mi na mé tvůrčí cestě pomohli odhalit jisté důležité orientační body, zejména prof. Heineru Goebbelsovi a Agnes Limbos. Děkuji Česko-německému fondu budoucnosti, zásluhou jehož stipendijního programu jsem absolvoval jeden akademický rok na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft) v Gießenu, během něhož jsem mj. načerpal řadu inspirací a znalostí pro sepsání této práce. Velmi děkuji svým rodičům, Janovi a Dagmar Maksymovovým, za morální i hmotnou podporu po celou dobu mého studia na KALD DAMU. V neposlední řadě děkuji všem mým spolupracovníkům a kolegům, v kontextu této práce především celému inscenačnímu, hereckému a produkčnímu týmu, v jejichž těsné spolupráci vznikala má magisterská inscenace Thunder. Enter the three witches. Za poskytnutí záznamu představení Houby děkuji Mgr. Tomáši Procházkovi. Za velkorysé poskytnutí vlastních odborných textů děkuji Dr Jungmin Song, přestože jsem je ve finální verzi této práce nakonec vůbec nevyužil.

Abstrakt

Divadlo objektů je stále ještě poměrně neusazený a rozvíjející se divadelní druh. Jak tato magisterská práce dokládá, neplatí zažitý názor, že by jej obohacovali pouze tvůrci rekrutující se z řad progresivních loutkářů – kteří jsou v tuzemském kontextu považováni za jeho hlavní představitele. Jednou z dalších výrazných divadelních tradic, která významným způsobem zasahuje do vývoje tohoto performativního proudu, je post-cageovské hudební divadlo. Tato práce porovnává východiska obou divadelních druhů a jejich vliv na současnou objektovou scénu. Ve druhé části této práce se autor věnuje analýze vlastního inscenačního projektu, Thunder. Enter the three witches. Do hloubky jsou zde rozebírána estetická i dramaturgická východiska projektu, jeho vlastní kreativní proces a nakonec i jeho výsledný tvar, ke kterému autor ve spolupráci s celým inscenačním týmem dospěl. Autor se snaží upozornit na určité zlomové body v procesu tvorby, které ho vedly k rozhodnutí určitá východiska přehodnotit, evoluovat je, či případně od nich úplně opustit – ať už z toho důvodu, že se ukázala být v rámci celku nefunkční, či z příčin vnějších, popřípadě technických, bylo nutno učinit nějaký kompromis.

Klíčová slova: objekt, divadlo objektů, hudební divadlo, score, Macbeth

Abstract

Object theatre is still quite unsettled and developing type of theatre. As this master thesis demonstrates, it is not enriched only by creators recruiting from the ranks of progressive puppeteers, who are considered to be its main representatives in the domestic context. One of the other important theatrical traditions that significantly influences the development of this performance stream is the post-Cagean musical theatre. This work compares the starting points of both theatrical types and their influence on the contemporary object scene. Author's practical artistic project, Thunder. Enter the Three Witches., is analysed in the second part of this thesis. The aesthetical and dramaturgical approaches of the project, its creative process and its final shape, which the author in cooperation with the whole production team has developed, are deeply discussed. Author describes certain turning points of the process of creation, which led him to decide to reconsider certain starting points, evolve them, or eventually to abandon them completely - either because they proved to be non-functional or because of external or technical reasons, some compromise had to be made.

Key words: object, object theatre, musical theatre, score, Macbeth

Obsah

1. Úvod 10
2. Teoretická část 13
2.1. Náhled na divadlo objektů z perspektivy vývoje loutkového divadla 13
2.2. John Cage a performativní hudba 16
2.3. Rozšířené pojetí score 19
2.4. Vztah tvorby hnutí Fluxus k hudebnosti a divadelnosti 21
2.5. Fluxus a objektové interakce 23
2.6. Instrumentální divadlo Mauricia Kagela 25
2.7. Objekty v Kagelových scénických koncertech 29
2.8. Heiner Goebbels a estetika oddělených komponentů 32
2.9. No man show Stifters Dinge 34
2.10. Aktivizační potenciál deklarované score 36
2.11. Vliv Johna Cage na českou scénu divadla objektů 38
2.12. Potenciál konfrontace dvou proudů divadla objektů 41
3. Praktická část 44
3.1. „Thunder. Enter the three witches"? Proč? 44
3.2. Magnetofony artikulující téma 45
3.3. Reflexe průběhu vlastního tvůrčího procesu 47
3.4. Autorská analýza výsledné inscenace 50
3.5. Přijetí inscenace 54
4. Závěr 56
5. Seznam použitých pramenů a literatury 59
6. Příloha č. 1 – Fotografie z představení Thunder. Enter the three witches. 61
7. Příloha č. 2 – Macbethova přetržená páska 64
8. Příloha č. 3 – Thunder. Enter Maksymov a kol. 70
9. Příloha č. 4 – Plata cívek 74

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Fotografie z představení Thunder. Enter the three witches.

Příloha č. 2 – Macbethova přetržená páska

Příloha č. 3 – Thunder. Enter Maksymov a kol.

Příloha č. 4 – Plata cívek

1. Úvod

V kontextu české divadelně-teoretické diskuse je divadlo objektů většinově vnímáno jako odnož či výhonek loutkového divadla, případně jako jeho vývojové stádium nebo jeho současná progresivní forma. Pro estetiku loutkového divadla, je klíčovým pojmem (samozřejmě a nepřekvapivě) loutka. Definice loutky jakožto divadelní funkce se zpravidla opírají o pojmy oživení a animace (oduševnění). V rámci české fenomenologické tradice je na loutku nahlíženo jako na libovolný neživý objekt, který herec vybaví tak, že divák jeho pohyby vnímá jako projevy samostatného života. Takto animovaný objekt je znakem komunikujícím význam ležící mimo svou materiální podstatu. Je to neautonomní entita reprezentující (či dokonce napodobující) jinou skutečnost.

Nicméně zejména od druhé poloviny dvacátého století tvůrci loutkového divadla začínají hledat specifické charakteristiky svého oboru neodvozené od jiných divadelních forem a nabourávat tak jeho imitační tradici. Kladou si otázky, „Co je loutce vlastní?" a „Co umí lépe než herec?". Čím dál víc si všímají předmětnosti a materiality jimi animovaných artefaktů – což jsou specifické kvality, které ve svých projektech následně tematizují, čímž se čím dál tím více přibližují estetice divadla objektů.

Chápat tedy divadlo objektů, jako pomyslné dovršení evoluce loutkového divadla v jeho vývojové větvi, směřující od pojetí loutky jako znaku k objektu jako materiálu, který již loutkářem není vmanipulován do určité role, ale je s ním nakládáno s respektem k jeho vlastní specificitě, má své opodstatnění. Během svého magisterského studia jsem si ovšem začal všímat, že se jedná pouze o jeden z vícera paralelních divadelních proudů, který hledá způsoby, jak s objekty s využitím jejich vlastních, autentických kvalit performativně nakládat.

Z rozdílných důvodů (hledajíce odpovědi na zcela jinak položené otázky) se k podobnému typu divadla uchylují tvůrci z řad choreografů (např. Jérôme Bel, Eva Meyer-Keller), výtvarníků (např. AKHE, Petr Nikl) či například hudebních skladatelů (např. Mauricio Kagel, Heiner Goebbels). Jedná se o nesmírně rozvětvenou deltu, která se na mnoha místech nečekaně stéká a na jiných podobně náhle opět dělí.

Bylo by nad rámec možností této magisterské práce se komplexně a do hloubky věnovat tak širokému poli. Proto svůj pohled zužuji na jeden proud, který je (a byl) zároveň relevantním referenčním bodem pro mou praktickou uměleckou tvorbu, jež jsem realizoval v průběhu magisterského studia. V teoretické části této práce se věnuji (poté, co z důvodu kontextu stručně shrnu vývoj divadla objektů z perspektivy divadla loutkového) post-cageovskému hudebnímu divadlu. Tímto souslovím označuji hudebně-scénický proud, který se zásadně rozvinul na základě experimentů Johna Cage a jeho rozšířeného pojetí hudby. Pro tuto práci je zásadní zejména tvorba některých jeho žáků, aktivních členů hnutí Fluxus. V první kapitole se věnuji především analýze jejich experimentálních kompozic, tzv. event scores. Pokouším se je formálně i obsahově charakterizovat a následně zkoumám, jakým způsobem se vážou na práci s objektem. Dále se tato práce se zabývá moderním hudebním divadlem, ale pouze tou jeho výsečí, která s objekty cíleně pracuje (například vybranými scénickými koncerty a hudebními inscenacemi již zmíněného Maucia Kagela a Heinera Goebbelse). V závěru této části reflektuji vliv post-cageovského hudebního divadla na současnou českou scénu divadla objektů a zamýšlím se, jak by dále mohla interferovat s českou loutkářskou tradicí.

Druhou, praktickou část, tvoří autorská reflexe mého magisterského projektu Thunder. Enter the three witches. Jedná se objektovo-zvukovou dekonstrukci

Shakespearova Macbetha, která byla realizována a uváděna v divadle Disk. V návaznosti na teoretickou část v této kapitole do hloubky kriticky rozebírám estetická i dramaturgická východiska našeho projektu, jeho vlastní kreativní proces a nakonec analyzuji jeho výsledný tvar, ke kterému jsme ve spolupráci s celým inscenačním týmem dospěli. Během tvorby této inscenace jsem se pokoušel aplikovat celou řadu postupů, které z perspektivy vnějšího pozorovatele popisuji v teoretické části této magisterské práce. V praktické části se naopak z pozice jednoho z tvůrců pokouším osvětlit, z jakých důvodů jsme se jaké prostředky v naší inscenaci rozhodli využít. Snažím se také upozornit na určité zlomové body v naší práci, kdy jsme se rozhodli naše určitá východiska přehodnotit, evoluovat je, případně je úplně opustit – ať už z důvodu, že se ukázala být nefunkční, či jsme z vnějších nebo technických důvodů byli nuceni udělat nějaký kompromis. Ve všech případech se pokouším změnu směřování vyargumentovat, případně zkouším navrhovat další možná řešení.

2. Teoretická část

2.1. Náhled na divadlo objektů z perspektivy vývoje loutkového divadla

Jak již bylo zmíněno v úvodu, v českém (či středoevropském) kontextu je na divadlo objektů majoritně nahlíženo jako na jistý evoluční vrchol (nebo případně jako na slepé rameno) vývoje loutkového divadla. Ačkoli hlavní ambicí této magisterské práce je podílet se na nahlodávání tak silné převahy tohoto úzu, jedná se jistě o relevantní pohled na danou problematiku, a proto se v této podkapitole uchyluji k stručné revizi jeho teoretických východisek a terminologie.

Za jednu z posledních souhrnných, komplexních a tedy dodnes významných definic loutky lze považovat tu, kterou uvádí Jaroslav Etlík v doslovu českého vydání publikace Magie loutky Henryka Jurkowského (vychází v ní z práce Petra Pavlovského a Jana Císaře). Zde Etlík uvádí, že v současné češtině existují dvě rovnocenná pojetí termínu loutka:

„1. (…) za loutky se považují zpravidla pohyblivé plastiky lidských nebo zvířecích těl, vybavené určitými ovládacími mechanismy (vahadlo s nitěmi, čempuryty, tyčky) nebo nějak uzpůsobené k animaci (maňásky). (…) Tato uzpůsobenost k animaci loutkovodičem (…) je v běžné mluvě postačujícím znakem, abychom nějakou výtvarnou plastiku považovali za loutku. V tomto smyslu loutka zůstane loutkou i tehdy, když zrovna „nehraje". Do důsledku vzato: loutka v tomto pojetí je na divadelním díle ve své podstatě nezávislá.

2. Loutka jako pojem čistě teatrologický. V tomto případě hovoříme o loutce jako o funkci. Loutkou v tomto pojetí mohou být i předměty, které ve své původní výtvarné podobě neodkazují k živému organismu. Loutkou – funkcí – se stávají

vždy prostřednictvím herce. (…) Kdykoli herec vybaví jakýkoli předmět na jevišti tak, že divák chápe veškerý pohyb tohoto předmětu jako projev vnitřního života obrazu tímto objektem vyvolaného, pak onen divák ve svém vědomí identifikuje daný předmět jako loutku. (…) Loutkou tedy může být např. konvice na čaj, pokud se vlivem hercovy akce stane např. slepicí, která se chová a jedná jako člověk, nebo když odkáže (opět prostřednictvím herce) ke slepici jako takové."[1]

Z výše uvedené Etlíkovy definice loutky jako divadelní funkce by se zdánlivě mohlo zdát, že z hlediska divadelní teorie není důležité se obecně zabývat tím, zda má louka podobu tradiční (snadno identifikovatelný artefakt uzpůsobený k hraní loutkového divadla) či jinou. Například nezávislý soubor Buchty a loutky v inscenaci Rocky IX[2] kvalitativně nerozlišuje mezi herectvím s marionetou a herectvím se sekanou – naopak pracuje s oběma artefakty zcela rovnocenně. Oběma objektům je také teprve až v rukách herců propůjčován status loutky-funkce. Jistá principiální rozdílnost tu nicméně mezi oběma případy je.

„Vezměme v úvahu způsob transformace loutky (loutky-artefaktu, pozn. JM) v jevištní postavu[3]," vybízí polský loutkář a teoretik Henrik Jurkowski v článku Na cestě k divadlu předmětů. „Ta je vizuální reprezentací této postavy a její transformace spočívá v doplnění o prvky života. Byla neživá – a teď je živá; v podstatě je stále onou věcí, jenomže v pohybu. Jinak je to s předmětem. Předmět prochází dvěma stupni transformace. Musí obživnout, a pak se stát jevištní postavou – nebo naopak. Jde o dvojitou transformaci, ale krom toho i o víc. Loutka zůstává ikonickým znakem jevištní postavy (postava, kostým atd.);

---

[1] ETLÍK, Jaroslav: Pár slov závěrem. In: JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, s. 279 – 280, IBSN: 80-902482-0-9

[2] Rocky IX, Divadlo Buchty a loutky, režie: Radek Beran, premiéra: 27. 2. 2004

[3] Henryk Jurkowski nepoužívá termín jevištní postava v souladu s Císařovou definicí, jíž se věnuje v publikaci Teorie herectví loutkového divadla, Skriptum. Praha, SPN 1985.

loutkář dodá pohyb a slova, což obecenstvu sdělí, že je živou jevištní postavou. Naprosto jinak je to s předmětem. Je pravda, že i on je ikonickým znakem, ale reprezentuje třídu užitkových věcí, a nemá s divadlem nic společného."[4] A právě tím, že Buchty a loutky tuto rozdílnost demonstrativně přehlíží, dosahují komického efektu.

V souladu s Jurkowského předpokladem dvou stupňů transformace předmětu v loutku (divadlení funkci) rozlišuje český teoretik a režisér Karel Makonj ve svém textu Divadlo mezi subjektem a objektem[5] mezi dvěma trendy – předmětným divadlem a divadlem objektů – na základě toho, zda předmět transformují v loutku (personifikují), či nikoli. „Myslím, že to není pouhé hraní si se slovy, když si dovolím tvrdit, že divadlo objektů a předmětné divadlo nejsou jedno a totéž. Rozhodující rozdíl vidím právě v té hranici, mezi proměnou předmětu (objektu v subjekt) v předmětném divadle a pozůstáním předmětu ve své předmětnosti v tomto divadle objektů."[6]

Makonjovým divadelně teoretickým dílem se jako červená niť line analýza dějin autonomizace loutky a objektu, jejich oprošťování se od znakové funkce a hledání jejich autentické existence v rámci divadelního díla. Odmítá takové zacházení s objektem či loutkou, které nerespektuje jejich specificitu a svévolně je manipuluje do strojených pozic. Ve svém článku Zázrak neoživení mrtvé hmoty z roku 2003 tak dokonce zpochybňuje samotné základní principy předmětného divadla, a to z etického i tvůrčího aspektu: „Nejde nám tedy jen o to, že je nedůstojné vnucovat objektům lidskou malost či velikost, ale především

[4] JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, s. 208 – 209. Překlad: Jana Pilátová, IBSN: 80-902482-0-9

[5] MAKONJ, Karel: Od loutky k objektu. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 156, IBSN: 978-80-86102-60-3

[6] MAKONJ, Karel: op. cit., s. 156

o to, že je to rozhodně nekreativní, protože imitující. Každý z materiálů je pak odsuzován k nevyužívání nejen svých latentních možností, ale i možností esteticky účinné partnerské konfrontace světů dvou materiálů."[7]

Divadlo objektů se z perspektivy vývoje loutkového divadla v našem kulturním kontextu jeví jako zatím nejradikálnější projev tendence odklánění se od znakové povahy loutky (neživý materiál se oprošťuje od antropomorfní podoby a herec se jej svým zacházením už nepokouší vybavovat tak, aby vyvolával dojem vnitřního života) a hledání její specificity v její fyzické materiální podstatě. Je jistě oprávněné se domnívat, že tento vývoj souvisí s podobnými procesy (tedy odklonem od reprezentace a performativním obratem) probíhajícími i v jiných typech divadla (jakými jsou například moderní fyzické divadlo, participativní divadlo, dokumentární divadlo…) od druhé poloviny dvacátého století, souvisejícími s takzvanou druhou divadelní reformou. Pozoruhodné je, že řada tvůrců, jejichž původní umělecké zaměření je skutečně velmi vzdálené loutkovému divadlu, nalézá svůj vlastní typ divadla objektů jako řešení zcela jiných výchozích situací. Nejedná se přitom o ojedinělé projevy, spíše by se dalo hovořit o tendencích obecnějšího rázu. A jak již bylo prohlášeno – právě na jednu z nich se dále v teoretické části této magisterské práce výhradně soustředím – na vývojovou linii divadla objektů vzešlou z post-cageovského hudebního divadla.

2.2. John Cage a performativní hudba

John Cage, americký experimentální skladatel a hudební teoretik s výraznými přesahy k výtvarnému umění a divadlu, byl bezesporu jednou z nejvlivnějších

[7] MAKONJ, Karel: op. cit., s. 124

figur poválečné avantgardy. Svými experimenty se významně podílel na rozšiřování pole působnosti hudby jako média snad do všech myslitelných směrů.

Fascinován zdokonalenou technologií magnetického záznamu se podílí na revoluční proměně chápání skladatelovy práce. Objevuje, že přesný magnetický záznam otevírá totální zvukový prostor (total sound-space) a umožňuje skladateli komponovat zvuky jakéhokoli původu a kvality, neboť ho již nelimitují prostředky tradiční notace. Cage není primárně kritický v přístupu k civilizačním ruchům (což je příznačné například pro pozdější noisovou hudební scénu), ale jako pravý dědic historické avantgardy je objevitelsky nadšen jejich hudebním potenciálem. Ke všem typům zvuku se snaží ve své práci přistupovat rovnoprávně (záměrně se pokouší zcela potlačit svůj osobní vkus) – a to jak k těm záměrně vytvořeným, tak i k těm zdánlivě parazitním, čili nahodile vzniklým.

Nezáměrnost jako hudební kvalitu rozvíjí zejména v těch kompozicích, v nichž pracuje s principem náhody. Náhodné operace aplikuje nejen během tvůrčího procesu komponování hudebních partitur, ale v některých případech i během jejich živého uvádění. Využívá jak moderní generátory náhodných čísel, tak hody mincemi nebo kostkami, či tradiční čínskou taoistickou Knihu proměn (I-Ťing). Cage klade důraz především na přesné dodržení metody kompozice a nikoli na její výsledný zvuk. Nelze říci, že tak činí pro to, že by ho výsledek nezajímal – Cage se pouze pokouší finální tvar oddělit od své osoby. Tento přístup k tvorbě tlumí zdání subjektivní přítomnosti skladatele ve vlastním díle, což má za následek, že posluchač, neveden žádným záměrem (geniálního umělce), získává příležitost vnímat hudbu autonomně, svobodně, v její fyzikální podstatě.

V experimentálních kompozicích, které vznikly díky využití principu náhody, si Cage všímá nové funkce pauz v hudebním díle. Ve své zásadní knize (sbírce textů dříve samostatně publikovaných či přednášených) Silence se tomuto

tématu zevrubně věnuje. „Dříve ticho znamenalo časovou proluku mezi zvuky, užívanou k různým účelům, k nimž patří vkusné aranžmá, kdy se oddělením dvou zvuků nebo skupin zvuků může dosáhnout jejich zdůraznění, nebo k dosažení větší expresivity, kde ticho v hudebním diskursu může obstarávat pauzy nebo členění; čili opět tektoniku, kde nasazení nebo přerušení pauzy definuje strukturu – ať už danou předem nebo rozvíjející se organicky. Kde však nejde o žádný z těchto cílů, ticho se stává něčím jiným – už to vůbec není ticho, ale jsou to zvuky – zvuky okolí. Jejich povaha je nepředvídatelná a proměnlivá. Tyto zvuky (kterým říkáme ticho jenom proto, že netvoří součást hudebního záměru) mohou záviset na tom, co je. Svět jimi překypuje a ve skutečnosti nikdy není bez nich."[8]

Nejdůslednějším Cageovým experimentem s fenoménem ticha je bezesporu jeho ikonoklastická skladba 4'33'', v jejímž průběhu „(…)seděl u klavíru pianista 4 minuty a 33 vteřin. Během té doby se zvedlo a zase položilo víko na znamení tří hudebních „vět", ovšem nezazněla jediná nota; šlo tedy o čtyřapůlminutové „ticho". „Hudbu" tvořily zvuky koncertního sálu, při prvním uvedení ve venkovní hale bylo slyšet listy šelestící ve větru, bušení deště do střechy a také šum obecenstva. Cage mimo jiné tvrdí, že jsme neustále obklopeni zvuky, příjemnými či nepříjemnými, a pokud dokážeme přesměrovat naši pozornost, začneme svět kolem nás zakoušet zcela jinak,"[9] píše v publikaci Americké avantgardní divadlo Arnold Aronson.

Pro téma této magisterské práce je Cageova skladba 4'33'' zásadní z několika důvodů. Partitura této skladby je formulována velmi otevřeně. Skládá se ze tří

[8] CAGE, John. Silence. Praha: Tranzit, 2010, s. 22 – 23. Překlad: Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl, IBSN: 978-80-87259-07-8

[9] ARONSON, Arnold: Americké avantgardní divadlo. NAMU: Praha, 2011, s. 37. Překlad: Daniela Jobertová a Jan Hančil, IBSN: 978-80-7331-219-0

čísel označující hudební věty (I, II a III), po nichž následuje třikrát prosté TACET (což znamená latinsky ticho a běžně se v hudebních partiturách užívá jako pokyn, aby se nástroj na delší časový úsek odmlčel) a poznámky, že název skladby určuje délku jejího trvání. Ve své době se jednalo o naprosto nestandardní formulaci hudební skladby, k níž interpret – poprvé to byl roku 1952 Cageův dlouholetý spolupracovník David Tudor – zákonitě musel zaujmout pevné autorské stanovisko, aby ji mohl provést. Publikum Tudora zahrnulo zcela jistě jinou formou pozornosti, než jaké by se mu dostalo při provádění standardního klavírního koncertu. Místo, aby se nechalo unášet jeho vědomě vedeným klavírním přednesem, všímá si jeho každého sebemenšího vnějšího projevu, stejně jako každého, zdánlivě parazitního šumu či ruchu.

„Při veškerém respektu ke Cageovu „mlčícímu dílu" nevzniká hudba, ale spíše scénická produkce." [10] To píše z pozice konzervativce Ivan Kurz ve svém článku Quo vadis, homo zveřejněném v časopise DISK z roku 2005. Není smyslem této práce s tímto autorem o podstatě moderní hudby polemizovat, nicméně skladba 4'33'' je skutečně hraniční produkce a její divadelnost je nezpochybnitelná. Či lépe řečeno performativita, neboť tato skladba záměrně pracuje s vlivy reálného autentického prostředí vně uměleckého díla. Respektive tyto vnější vlivy na umělecké dílo přetavuje.

2.3. Rozšířené pojetí score

Na příkladu skladby 4'33'' považuji za vhodné na tomto místě definovat termín score, který je zcela klíčový pro tuto magisterskou práci. Pojem score pochází z hudební terminologie. V anglofonním prostředí je obecně chápán jako synonymum pro sheet music, tedy pro psanou nebo tištěnou formu hudební

[10] KURZ, Ivan: Quo vadis, homo aneb jak John Cage bořil modly tak dlouho až se sám modlou stal. In: DISK 13. Praha: NAMU, 2005, s. 43, ISSN: 1213-8665

notace. Do češtiny se standardně překládá jako partitura, nicméně v kontextu této práce se nejedená o přesný překlad, neboť význam slova score je širší (což je důvod, proč jsem se jej rozhodl v této práci nepřekládat), a to zejména díky vlivu práce Johna Cage a následně tvorby hnutí Fluxus, o níž bude brzy řeč. Score v kontextu této práce totiž zdaleka neznamená pouze konvenční notový zápis, ale i experimentální návody různých hudebních, ovšem i nehudebních a v krajním případě i zcela neproveditelných či imaginárních akcí. Často se jedná o kratičké, heslovité, mnohdy metaforicky formulované texty na pomezí scénáře, literatury a konceptuálního výtvarného díla.

Liz Kotz ve svém článku Post-Cagean Aesthetics and the Event Score považuje Cageovu skladbu 4'33'' za první score v rozšířeném pojetí významu tohoto slova. „Nahrazením konvenční hudební notace omezenou množinou čísel a slov, dílo 4'33'' účinně zavádí model score jako samostatný graficko-textový objekt, neoddělitelně pojící slova ke čtení a akce k performování."[11]

Scores byly nejčastěji performovány bez jakékoli předchozí zkoušky, podobně jako jsou zkušení instrumentalisté schopni zahrát skladbu takzvaně rovnou z not. Ovšem i v případech, že byly pouze čteny, nemohlo být pochyb, že se vztahují k performativní akci – respektive že jsou jejím znakem. Scores (zejména tedy fluxovské event scores) byly často prováděny ve veřejném prostoru či galerijním nebo koncertním kontextu a jejich umělecká realita se střetávala se skutečnou realitou[12] (podobně jako šumy a ruchy se v Cageově skladbě staly hudbou).

[11] KOTZ, Liz: Post-Cagean Aesthetics and the Event Score. In: October. Cambridge: The MIT Press. 2001, s. 57. Překlad: vlastní, ISSN: 01622870. Původní text: „Replacing conventional musical notation with condensed set of typewritten numbers and words, 4'33'' (in its first published version) effictively inaugurates the model of the score as an independent graphic/textual object, inseparably words to be read and actions to be performed."

[12] Hlubší zamyšlení o oprávněnosti použití pojmu skutečná realita a vůbec o konstruktu, jakým realita je, by zde jistě bylo na místě, nicméně taková polemika by sama o sobě

Autoři scores se podobně jako Cage zříkávají umělecké kontroly nad výsledkem. Ta je vložena do rukou performera.

2.4. Vztah tvorby hnutí Fluxus k hudebnosti a divadelnosti

Fluxus (z latinského fluidní, nestálý, plynoucí) bylo mezinárodní umělecké hnutí interdisciplinárně propojující umělce nejrůznějšího zaměření, programově navazující na Cageovo rozšířené pojetí hudby (jehož některé práce se s činností hnutí Fluxus překrývají). Řada členů hnutí byla dokonce přímými Cageovými žáky. Spíše než o pravidelnou skupinu se jednalo o volné spojenectví podobně smýšlejících výtvarníků, hudebníků a spisovatelů spjaté zejména se jménem architekta a výtvarného umělce Georga Maciunase.

Dana Toncrová ve svém textu Fluxus a hudba analyzuje tvorbu skupiny z muzikologické perspektivy. „V rámci Fluxu se prosazuje jiný pohled na hudbu, výrazně odlišný od serialismu a začínajících tendencí postseriální hudby. Hudba od dob moderních uměleckých směrů první poloviny 20. století stále více překračuje své hranice, dané jí západní tradicí. Fluxus jde ve svém extrémním pojetí hudby o další krok dále, než to učinil John Cage, směrem mimo její tradiční chápání. Zřejmě z důvodu, že většina umělců Fluxu nebyla profesionálními hudebníky, vzniká zde zcela nová hudební estetika, vymaňující se zcela z tradičního postavení hudebního umění (…)“[13]

Pro kompoziční projevy členů hnutí byla typická neoddělitelnost vizuální složky od zvukové. To platilo i pro takzvané eventy – krátkometrážní, provokující akce

---

vydala na samostatnou práci. A tak proto, abych se vyhnul naddimenzované vsuvce, využívám tuto zjednodušenou formulaci, které, doufám, bude porozuměno.

[13] TONCROVÁ, Dana: Fluxus a hudba. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity Q6. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 130, ISSN: 1214-0406

s velkým podílem spontaneity, často pohybující se na hraně recese a vtipu, prováděné v galeriích i ve veřejném prostoru. Různorodé spektrum tvorby všech členů hnutí spojovala tendence překračovat hranice umění a nechat je nejrozmanitějšími způsoby prosakovat do života – chápat život samotný jako hudební proces. Průběhy eventů se opírají o specifické návody - event scores – performativní obdoby notace. Ty jsou záměrně formulovány velmi otevřeně, čímž umožňují značnou šíři výkladů. Tím vkládají hlavní odpovědnost za průběh eventu do rukou interpreta/performera. „Ten se rozhoduje nejen, jak akci provede, ale také kdy, kde a za jakých okolností."[14]

Vzhledem k důležitosti vizuální stránky prováděné akce není jako běžný hudební interpret skryt za zvukovým projevem své umělecké činnosti[15], ovšem na rozdíl od herce se nepokouší nic představovat ani vyjadřovat (nestává se záměrně znakem někoho nebo něčeho jiného) – pouze odosobněně instrumentalisticky provádí to, co má předepsáno (v „notách", chtělo by se říct). Jedná se zpravidla o nezvyklou akci překračující konvence prostoru, v němž se performer nachází. Performer se tedy při provádění event scores nachází ve velmi specifickém typu umělecké přítomnosti. Nicméně do nezvyklé pozice se dostává i divák. Není mu, na rozdíl od běžné scénické produkce, nabídnuta alternativní umělecká realita, do níž by nahlížel (či jejíž by se stal součástí), ale naopak, jeho pozornost je nasměrována na jeho vlastní realitu (či její prvky), která je za umění označena či v umění transformována. Místo toho aby byl umělcovým výkonem „unesen", je mu nabídnuto nekaždodenní zakoušení všedního světa. Zaměřuje svou pozornost na skutečnosti, které by mu za jiných okolnosti unikly, a tím je aktivizován.

[14] TONCROVÁ, Dana: op. cit., s. 128

[15] Záměrně zjednodušuji. Pro úvahu o tom, jakým způsobem ovlivňuje divákovu recepci vizáž a vedlejší projevy hudebníka v rámci, řekněme běžného, koncertního výstupu, zde není místo. O tom, že je u takového typu produkce zvukový vjem primární a extrémně dominantní, nemůže být pochyb.

Jedná se právě o tentýž jev, který byl popisován výše na integraci okolních ruchů a šumů do Cageovy kompozice 4'33".

2.5. Fluxus a objektové interakce

Základní principy a východiska post-cageovských hudebně-performativních akcí byly ozřejměny a nyní může tato magisterská práce konečně přesunout svou pozornost k meritu věci, tedy k interakcím objektů v rámci scénické partitury. Fluxovské event scores totiž, vzhledem ke své vývojové vazbě na hudbu, velmi často operují se zařízeními sloužících k produkci zvuků, jejichž řady však rozšiřují o širokou paletu mnoha dalších objektů, ať už s potenciálem vytvořit zajímavý zvuk či nikoli. Jako demonstraci tohoto tvrzení lze uvést Brechtovu Drip Music (George Brecht byl jedním z klíčových členů hnutí) :

„DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty are arranged so that the water falls into the vessel."[16]

Záznam z jednoho provedení Drip music se mi podařilo dohledat – video z akce Flux concert The Kitchen uskutečněné 24. března 1979 v New Yorku. Jednalo se o komponovaný koncertně laděný večer skládající se z provedení mnoha Event Scores členy hnutí Fluxus. V rámci Drip music performer vylezl na improvizovanou dřevěnou konstrukci a z ní pomalu odkapával vodu z malého kyblíku do lavoru několik metrů pod sebou. Zvuk dopadajících kapek byl amplifikován. A to bylo celé. Publikum i performer dodrželi společenský dress-code typický pro hudební koncert. Celá akce (jako ostatně i většina ostatních)

[16] BRECHT, George: 1959 – 62

vyvolala primárně komický efekt. To bylo zcela jistě dáno i tím, že eventy Fluxu na konci sedmdesátých let již zdaleka nebyly tak pobuřující jako v době svého vzniku. Publikum, soudě dle jeho reakcí, bylo pravděpodobně dopředu seznámeno s tvorbou hnutí Fluxus a celou událost vnímali jako reperformanci kanonizované experimentální hudby. Provedené akce v kontextu takto nastavené divácké pozornosti ztratily mnoho ze svého aktivizačního potenciálu.

Liz Kotz si v již citovaném článku dále všímá, že „Brechtovy miniaturní, vysoce sebe-popírající (Brechta-popírající, pozn. JM) kompozice sdílejí s Cagem filozofický zájem o strategie desubjektivizace a sebepopření."[17] Performer v nich velmi často nechává materiál se „umělecky projevit" bez jeho důsledné vnější kontroly. Tato tendence není nepodobná procesu emancipace objektu ve vývojové lince od předmětného divadla k divadlu objektů.[18]

Tvorba George Brechta rozhodně není jediným příkladem této (pro účely této magisterské práce použiji přívlastek objektové) tendence. V rámci The Kitchen byla rovněž prezentován Remote Music (podle score z roku 1976) Larryho Millera. Performer s takříkajíc loutkářským hračičkovstvím pomalu na kladce spouštěl umělou (snad sádrovou) ruku, ztuhlou v gestu s nataženým ukazovákem, směrem ke klaviatuře piana umístěného uprostřed místnosti. Ve chvíli, kdy se ukazovák dotknul klávesy, zazněl jeden jediný tón a hudební performance skončila. Pro náš regionální kontext je jistě zajímavé i to, že v rámci programu tohoto Flux koncertu byla prezentována Snowstorm No.1 Milana Knižáka[19]. Score původně z roku 1965 zněla:

---

[17] KOTZ, Liz: op. cit. s. 64. Původní text: „Brecht's miniaturized, highly self-effacing and self-restraint compositions would share Cage's philosophical interests in strategies of desubjectivization and self-restraint."

[18] Ve smyslu výše uvedeného dělení podle Karla Makonje

[19] Někdejšího ředitele Fluxus-východ

„Paper gliders are distributed to an idle and waiting audience."

V koncertním sále na záznamu na chvíli zavládl hravý chaos ne nepodobný koulovačce. Diváci, aniž by byli jakkoli více instruováni, naplnili vnitřní program objektů-papírových vlaštovek a posílali si je mezi sebou navzájem vzduchem. Jak ovšem již bylo uvedeno výše, ze záznamu lze vypozorovat, že publikum jednotlivé akce přijímalo sice s nadšením, nicméně spíše jako recesi než konvence bořící intervence. Roku 1979 už tento Flux concert ztrácí obrazoborný provokativní apel, a proto působí poněkud vyprázdněně.

2.6. Instrumentální divadlo Mauricia Kagela

Silné vzájemné vazby s hnutím Fluxus měl i Mauricio Kagel, argentinsko-německý hudební skladatel a režisér. V jeho skladbách, podobně jako v eventech hnutí Fluxus, hudebníci kromě hry na nástroj velmi často plní mnoho dalších úkolů a vstupují do mnoha dalších interakcí. Kagelovy kompozice mají velmi výrazný performativní charakter. Na rozdíl ovšem od eventů Fluxu přenechával ve své tvorbě jen velmi malý prostor náhodě. Výsledné provedení jeho vlastního díla zůstávalo vždy v centru jeho zájmu (na rozdíl například od Cagevých náhodných kompozic).

Kagel se neuchyloval k samoúčelným provokacím a recesím. Rozšířené pole působnosti hudby využíval k tvorbě velmi komplexních a v mnoha úrovních propracovaných skladeb. Björn Heile se ve své publikaci The music of Mauricio Kagel domnívá, že „ačkoli [Kagel] mohl být nakažen [od Fluxu] konceptem rozmazání hranice mezi uměním a životem, [v jeho díle] se tak nutně dělo estetizováním všednodennosti než opačně. Navíc perfekcionistovi Kagelovi, vyznávajícímu rafinovanost a preciznost i v rámci těch nejbizarnějších akcí, se

musela většina happeningů [Fluxu] zdát poněkud amatérská, obyčejná a svévolná."[20]

Kagel byl charakteristický svým ohromným kulturním přehledem a schopností vstřebat bezpočet hudebních typů, které s obrovskou fantazií ve svém díle umně kombinoval, intertextuálně na ně odkazoval či vytvářel jejich apokryfy (v čemž je zřetelný vliv Jorga Luise Borgese, jednoho z jeho velkých učitelů). Pro tuto magisterskou práci je ovšem zásadní jeho pojem instrumentální divadlo, který zavádí pro scénickou formu, v níž profesionální hráči na hudební nástroje fungují i jako perfomeři.

„Kagelovo instrumentální divadlo se v mnoha směrech snaží znovu objevit to, co se ztratilo v západní klasické hudbě: vizuální a kinetickou povahu koncertu, fyzičnost tvoření hudby, tělesnou přítomnost umělců, trojrozměrný prostor divadelního jeviště. To všechno jsou základní prvky hudby ve většině kultur; žádná jiná kultura než západní nevnímá hudbu jako čistý zvuk a i v té je tento koncept relativně nový. Zcela jistě rituál a podívaná nikdy zcela nezmizely ani ze západní klasické hudby, ale zavřené oči, jakožto symbol „pravého" naslouchajícího milovníka hudby, poukazují na rigidní oddělení esence „samotné hudby" a „ vnějšího rozptýlení " – tedy její tvorby."[21]

---

[20] HEILE, Björn: The music of Mauricio Kagel. New York: Routledge, 2016, s. 35. Překlad: vlastní, IBSN: 978-0-7546-3523-9. Původní text: „Altough he may have been infected by the idea of erasing the boundary between art and life, this would have to take form of aestheticizing the ordinary, rather than other way around. Moreover, for Kagel the perfectionist, who believes in artifice and accurancy of execution even of the seemingly most bizzare actions, many happenings must have appeared simply amateurish, pedestrian and wilful."

[21] HEILE, Björn: op. cit., s. 37. Původní text: „In many ways, then, Kagel's instrumental theatre strives to rediscover what has been lost in Western classical music: the visual and kinetic nature of performance, the physicality of of music-making, the bodily presence of the performers, the three-dimensional space of stage, the spectacle of stage events. These are all integral elements of music in most cultures; no other culture conceives of music as disembodied pure sound, and in Western music, too, this concept is relatively new. To be sure, the sence of ritual and spectacle has never entirely gone

Tendence rozšiřovat hudbu o vizuální rozměr jednoznačně pojí instrumentální divadlo Mauricia Kagela s eventy hnutí Fluxus. Tyto umělecké formy se také sobě navzájem podobají tím, že zpochybňují konvence a rituály koncertu. Nicméně oproti hnutí Fluxus, které se koncert jakožto performativní událost pokouší zbořit, Kagel si s jeho zvyklostmi a ustálenými formalitami spíše hraje. Kagelovi je vlastní vědecko-analytický přístup. Konvenční koncert dekonstrukuuje na prvočinitele, které přeskládá do nové podoby.

S eventy hnutí Fluxus spojuje Kagelovo instrumentální divadlo jistý typ smyslu pro humor, který v obou případech vyvěrá ze schopnosti sebereflexe vlastní tvorby. Ovšem na rozdíl od hnutí Fluxus, kterému po té, co po vertikále vygraduje k pointě, nezbývá než akci ukončit a začít budovat něco nového od nuly, Kagelovi je vlastní neutuchající hravost, se kterou rozvíjí a variuje exponovaná témata.

Úkony, které performující hudebník v Kagelových jevištních kompozicích, podobně jako interpret fluxovských event score, vykonává, nezřídka překračují rámec konvenčního hudebního koncertu. Zadání, se kterým se hudebník musí vypořádávat, tak nejsou pouze hudebně-interpretační, ale i svého druhu herecká. Herci/hudebníci/performeři totiž prokazatelně vstupují do situací a na jevišti se k sobě skrze různé interakce vztahují. Nepředstírají ovšem (a ani si nenavozují) emoce a nesnaží se svými gesty, mimikou či tónem hlasu je reprodukovat tak, aby evokovali, že je právě prožívají. Všechny své projevy provádí v (pro tento typ hudebního divadla příznačném) módu instrumentálního (či úkonového) herectví. Performativní akce konají odosobněně a velmi často je přímo na jevišti „čtou" z partitur.

---

away even in Western classical music, but the closed eyes which have become emblematic of the intently listening „true" music lover point to rigid seperation of what is essential to „the music itself" and what is an „external distraction": its making."

Jako příklad k hlubšímu rozboru takového typu herecké přítomnosti můžeme uvést dva violoncellisty a jednoho marimbistu v Kagelově hudební inscenaci Match.[22] Hudebníci vůči svým nástrojům i stojanům na noty zaujímají zcela standardní vztah, nicméně jejich vzájemné rozestavení v prostoru již dává tušit jisté dramatické napětí. Violoncellisté sedí v jedné přímce naproti sobě a vůči nim o trochu vzaději uprostřed marimbista. Stačí pár tónů a pohybů a nemůže být pochyb, že jde o dva protihráče a rozhodčího. Jisté perkusivní zvuky vydávané na violoncella evokují odpaly míčků. Jiné, již standardně vylouděné smyčcem na struny, pouze tím, jak si jimi hráči navzájem odpovídají, vyvolávají představu sportovního utkání. Nejedná se však ani na moment o improvizaci. Hudebníci jsou po většinu času zahleděni do not a všechny hudební i jiné úkony provádí velmi soustředěně. Občas mezi sebou komunikují pohledem či gestem, jindy nějakou situaci lehce dohrají mimikou – leč i to mají předepsáno v notách, k nimž vzápětí opět shlédnou. Tyto fragmenty se v určitých momentech spojují ve významy velmi obecně nastavených postav. Domnívám se, že jedná o svého druhu jevištní postavy – v souladu s definicí prof. Císaře, kterou zavedl v osmdesátých letech jako teoretický konstrukt pro potřeby tehdejšího loutkového divadla, takzvaného divadla herce a loutky. Reagoval tím na v té době již zcela etablovaný divadelní proud, který pracoval s koexistencí herce a loutky na jevišti. Tyto komponenty spolu v tomto komplexním systému interagují podobným způsobem, jako v Kagelově Matchi hudební projev, pohyb a prostorové uspořádání performerů – tak, že z částí je složen celek.

[22] Jedná se o hudebně divadelní skladbu z roku 1964, na jejímž základě vznikl roku 1966 stejnojmenný film

2.7. Objekty v Kagelových scénických koncertech

Hojně využívané objekty v Kagelových instrumentálních inscenacích zaujímají velmi širokou škálu funkčních poloh. Skladatel často originálním způsobem využívá hudební nástroje: zpochybní jejich funkci prostých vyluzovačů tónů určité specifické barvy tím, že rozšíří jejich akustický potenciál nestandardním rozezvučováním, případně je využije zcela v nesouladu s jejich původním určením. Tím z hudebních nástrojů snímá auru vysoké kultury (aniž by je přitom destruoval, jako dadaisté a neodadaisté) a objevuje jejich možnosti využití i v obecnějších rovinách. Podobně jako tvůrci event scores Kagel do svých kompozic zapojuje i mnohé další objekty se zajímavými zvukovými možnostmi, případně zcela libovolné jiné v rámci logiky konkrétního projektu.

Roku 1971 Kagel vytvořil opus Staadtheater, skládající se z mnoha různorodých performativních částí, z nichž bych se zde rád zabýval hned tou první, jíž je přibližně hodinový scénický koncert Repertoire.[23] Jeho určujícím scénografickým prvkem je soustava dřevěných zástěn, zpoza nichž vystupují perfomeři na scénu, či vystrkují části svých těl (nejčastěji končetiny), případně různé nástroje a jiné předměty. V takto organizovaném prostoru se odehrává rytmicky propojené pásmo krátkých absurdních výstupů. Defilující performeři jsou oblečeni v bizarních kostýmech, které se prakticky vždy pojí s nějakým zvukovým projevem – jako příklad lze uvést muže v plavkách s plaveckými ploutvemi na chodidlech, jimiž při každém kroku plácne o zem, čímž propojí svou chůzi s pravidelným metrem, či nahého muže kráčejícího do rytmu metronomu, jenž má připevněný na zádech. Performeři v rámci tohoto pásma koexistují s hudebními nástroji a jinými objekty, které drží rukách, jsou do nich oblečeni,

[23] Psáno podle postprodukčně zpracovaného záznamu, který pořídila Kölner Ensemble für Neue Musik podle stejnojmenného scénického koncertu z roku 1971, https://www.youtube.com/watch?v=IuM8sYuZPp8, staženo: 20. 7. 2019

táhnou je za sebou, jsou na nich zavěšeny či se vedle nich bez čímkoli zjevné kontroly kutálí, jako rovnocenní partneři. Performer v kostýmu dirigenta dodržující striktní pohybovou partituru (extrémně stylizovanou) není o nic více subjektem než rukavice, pohybující se téměř po způsobu maňásků za zástěnou jako za paraván, či samovolně se chaotickým pohybem kutálející bílý míč. Zcela jistě má tento způsob práce velmi blízko estetice divadla objektů evoluovaného z loutkového divadla usilujícího o emancipovanou (významově nemanipulovanou) existenci neživého komponentu na jevišti.

V některých případech jsou performeři s objekty propojeni do absurdních konglomerátů, jindy způsob jejich spolubytí evokuje metaforický význam – příkladem budiž kráčející performer, který ručně ovládá pedál k bicím (takzvaným kopák) a tluče si jím do náprsní kapsy, v níž má dřevěnou destičku – ač spojení těchto prvků generuje význam tlukotu srdce (rytmus a místo, kde tlukot vzniká, těžko nechá někoho na pochybách), nestává se žádný z objektů znakem toho krev pohánějícího orgánu.

Není snadné (a nejspíš není ani možné) s dostatečnou jistotou vyargumentovat, co je hlavním tématem Repertoire. Inscenace ovšem nabízí několik klíčů, které napovídají, že ptát se na záměr autora má v tomto případě smysl. Jedním z nich je práce s reáliemi a atributy každodenního provozu městského divadla – jde o kostýmy techniků, dirigentů, potažmo motivy trémy a nervozity interpretů. Repertoire nahlížený tímto prizmatem působí jako bohatě prokomponovaná sebereflexivní hříčka.

Repertoire má svou strukturou (zdánlivě) volně poskládaného pásma a estetizováním rituálů každodenního provozu tradiční kulturní instituce formálně i tematicky velmi blízko k akci typu Flux concert. Typem jevištní přítomnosti performerů se však oba případy značně liší. Ti, ač vykonávají své úkoly taktéž

odosobněně, jsou viditelně podřízeni vyššímu záměru režiséra Kagela, jež celek zastřešuje a vytváří zdání kompaktnosti a koherence celého pásma. Flux concert má blíže k akčnímu (tedy výtvarnému) umění, kdežto Repertoire je inscenace se silnou přítomností režiséra (z kteréžto skutečnosti vyplývá i výše vyřčená divácká potřeba interpretovat její záměr).

Kagelovým výrazně pozdnějším a (nejen) ve vztahu k hlavnímu tématu této magisterské práce velmi zajímavým počinem je inscenace Bestiarium z roku 2000. Jedním z dominantních prvků této jevištní kompozice jsou nafukovací plastová zvířátka. Performeři s nimi zachází čistě instrumentalisticky, jako by byla hudebními nástroji. Přesto při sledování záznamu této inscenace mám v určitých momentech tendenci propadat jisté iluzi vnitřního života nafukovacích hraček (který se nejčastěji projevuje, když z nich uniká společně se vzduchem). Domnívám se, že performeři, aniž by nafukovací objekty animovali, dosahují skrze své, vůči neživé materii nenadřazené, úkonové herectví zdání jejich vnitřní subjektivity. Snad i z toho důvodu Lukáš Jiřička ve své knize Dobyvatelé akustických o tomto projektu píše: „Nakolik je tato bestiomorfická inscenace zábavná, natolik je vlastně i radikální svou absencí byť i známky děje, surreálnými obrazy, v nichž se propojují hračky s kostýmovanými herci do podob zvířat, teroristů nebo zdravotních sester, které i přes svou jistou dávku infantility působí velmi znepokojivě a temně.“[24]

Mauricio Kagel svou tvorbou systematicky zpochybňoval ustálené návyky. Pod vší vrstvou podivné zábavnosti, humoru a ironie přítomné v Kagelově díle se rýsuje jeho znalost mnoha hudebních i divadelních jazyků a jeho schopnost je ovládnout a syntetizovat z nich nové koherentní komunikační systémy.

[24] JIŘIČKA, Lukáš: Dobyvatelé akustických scén. Praha: NAMU, 2015, s. 272, IBSN: 978-80-7331-375-3

2.8. Heiner Goebbels a estetika oddělených komponentů

O instrumentálním herectví se mluví a píše i v souvislosti s hudebními inscenacemi o generaci mladšího Heinera Goebbelse. Tento původem východoněmecký skladatel a režisér během své umělecké kariéry vystřídal několik různých oblastí tvorby – zabýval se scénickou hudbou, rozhlasovými projekty, zvukovými instalace i vlastními režijními projekty v oblasti postmoderního hudebního divadla. Jeho široký záběr zájmu mu rovněž umožňuje v jeho vrcholných projektech překračovat hranice jednotlivých médií a pohybovat se v neprobádaném prostoru mezi nimi či přestupovat z jednoho média do druhého. Ačkoli mezi jeho režijním dílem a tvorbou Maricia Kagela zjevná souvislost existuje (skrze to, že oba pionýrsky rozvíjeli estetiku post-cageovského hudebního divadla), vědomě se jím neinspiroval, neboť jeho tvorbu v době, kdy formoval své názory na post-dramatické hudební divadlo, ještě neznal. Naopak silně se nechal inspirovat teorií oddělování komponentů Bertolda Brechta.

Brecht se ve své době svými texty a divadelními experimenty pokoušel nabourat v hudebním divadle zažitý princip Gesamkunstwerku, v jehož rámci se všechny divadelní komponenty podřizovaly jednomu ústřednímu záměru – byly souhlasně skládány (popisně se vztahujíc k dramatickému textu, pronášeném kvazi-naturalisticky hrajícími herci) tak, aby na diváka zapůsobili jedním mohutným efektem. Brecht rozpojením jednotlivých komponentů chtěl zabránit snaze diváka takto hypnotizovat, aby se, nepropadaje divadelní iluzi, mohl představení zúčastnit jako jeho aktivní plnohodnotný partner. Goebbels k této Brechtově ambici dodává, že: „Brecht to psal jako čistou teorii, kterou nebyl sám schopen uvést do chodu ve vlastních režiích. Nikoliv z neschopnosti, ale spíše z technických a institucionálních důvodů. Od té doby se mnoho nezměnilo – od

vzdělávání až k proměně divadla jako instituce. Například dodnes není snadné pracovat s herci nepsychologickým způsobem (…)"[25]

Oddělení složek Goebbels důsledně promítá i do tvůrčího procesu, během něhož demokraticky spolupracuje s víceméně ustáleným pestrým týmem profesionálů na různé oblasti (např. scénografy, light designéry, sound designéry, video-artisty, odborníky na divadelní pyrotechniku, herci…). Horizontální způsob spolupráce a organizace komponentů výsledného jevištního tvaru Goebbels rád přirovnává k principu fugy, jejíž jednotlivé hlasy si mezi sebou v průběhu skladby předávají hlavní hudební téma (jako komponenty jeho divadelních děl). Schopnost víceúrovňové spolupráce se odráží v Goebbelsových inscenacích tím, že působí mnohem vzdušněji a jsou opticky méně spoutané formou v porovnání s tvorbou Mauricia Kagela (alespoň co mohu soudit ze své osobní divácké zkušenosti). Na rozdíl od Kagela si Goebbels do svých hudebních inscenací vybírá performery z řad profesionálních herců. Těm potom „na tělo" hledá texty a zadává jim velmi přenou formu jejich výrazu.

„Nahrál jsem herce ve studiu a poslal jej pryč, abych poté stříhal a montoval věty slovo od slova a hudbu následně komponoval na tato slova tak spojitě, jak se mi to líbilo. Když jsem vytvořil montáž a mix nahrávky, chtěl jsem nakonec po herci, aby se tu novou verzi přesně naučil."[26] Herec od Goebbelse dostává na jednu stranu velmi přesné mantinely, do nichž se musí vejít, ale zároveň i velkou míru důvěry, že dokáže formální zadání naplnit vnitřním obsahem. „Pracuji s takovými

[25] GOEBBELS, Heiner. In: JIŘIČKA, Lukáš: Dobyvatelé akustických scén. Praha: NAMU, 2015, s. 313, IBSN: 978-80-7331-375-3

[26] GOEBBELS, Heiner: op. cit., s. 309

herci, kteří si nemyslí, že oni zhmotňují text. Jsou prostředníky textu, mohou jej nabízet, ale nevlastní ho."[27]

2.9. No man show Stifters Dinge

I v tvorbě Heinera Goebbelse najdeme inscenační projekty pracující originálním způsobem s objekty. Charakteristickým rysem jeho inscenací je, že jejich hlavní téma v jejich průběhu migruje z komponentu na komponent – z textu do choreografie, z hudby do videa, či právě z performerů na scénografii a objekty – což bylo již výše naznačeno autorovým připodobněním forem vlastních inscenací k fuze. Jistě by bylo možné dohledávat v jeho tvorbě momenty, kdy se objekty dostávají do relativně podobných funkčních poloh, jaké byly již popsány výše na příkladech tvorby Mauricia Kagela (s jistými odchylkami plynoucích z jiného naturelu a atmosféry Goebbelsovy tvorby). Z hlediska potřeb této magisterské práce však shledávám nejpřínosnější rovnou přejít k snad nejradikálnějšímu ze všech možných příkladů, tedy inscenaci Stifters Dinge.[28]

Stifters Dinge, takzvaný koncert pro pět klavírů a žádného pianistu a divadlo bez herců, se takřka zcela obejde bez přítomnosti performerů na jevišti. Pouze během několika úvodních minut se zde objeví tři technici, kteří napustí mělké bazény vodou, a jinak vše plyne plně automatizovaně. Piana jsou rozezvučována komplikovanými mechanismy, do prostoru jsou na tazích spouštěna poloprůsvitná plátna, na něž jsou promítány obrazy krajin a atmosférických jevů, ve třech vodních nádržích probíhají látkové přeměny. Přestože by se z tohoto letmého popisu mohlo zdát, že celá inscenace má těžkopádný industriální charakter, působí spíše klidně a zamyšleně – rozprostírá se před divákem jako autonomní a pozvolna se proměňující alternativní krajina, snad jen letmo,

[27] GOEBBELS, Heiner: op. cit., s. 309

[28] Viděl jsem pouze několikrát na záznamu v rámci studia na DAMU

intertextuálně odkazující k šumavské přírodě, hojně popisované v literární tvorbě Šumavy Adalberta Stiftera, rodáka z Horní Plané, jemuž je dílo dedikováno.

Žádný člověk sice není na jevišti přítomný osobně, nicméně z reproduktorů zaznívají nahrávky lidských hlasů – například Papuánců během ritu zaklínání počasí, promluvy antropologa Lévi-Strausse či Malcolma X a W. S. Burroughse. Zdá se, že lidé v tomto světě existují pouze ve vzpomínkách jiného, alternativního vědomí.

„Můžeme sice předpokládat, že „lidé" jsou ti, kdo stojí za celou mašinerií a jejichž práce se projevuje skrze automatická zařízení. Ovšem i kdyby tomu tak bylo, performativní instalace je dokáže vytěsnit z pozice nadvlády. Takto přivolaní lidé (resp. obrazy lidí, poznámka JM) oznamují konec „panování lidí" na Zemi."[29]píše Aline Wiame ve svém článku Deleuze's „Puppetry" and the ethics of non-human compositions.

Již citovaný Jiřička o Stifters Dinge tvrdí, že „rozhodnutí učinit aktéra z elementů, které obvykle bývají služebné či ilustrativní – dekorace, zvuk, světlo, hudba, zvuky mechanismu, projekce –, zde není zástupným naplněním chybějícího komponentu (tedy performerů, poznámka JM), ale silným dramaturgickým rozhodnutím vedoucím k prozkoumání autonomie objektů na scéně a ověření, do jaké míry mohou samy být prostředníky scénické akce, děje a představení. V tomto aspektu je obsažen až fenomenologický postoj, který ukazuje, nakolik

[29] WIAME, Aline: Deleuze's „Puppetry" and the ethics of non-human compositions. In: MASKA 179-180/LUTKA 59. Ljubjana: Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost a Lutkovno gledališče Ljubljana, 2016, s. 66. Překlad: vlastní: ISSN: 1318-0509 a 0350-9303. Původní text: „So we could think that here „humans" are the ones behind maschinery, and whose work is being shown by automatic device. But even if this is the case, the performative installation manages to displace them out of any position of mastery. The humans who are convoked indeed announce the end of evidence regarding to the „human reign" on earth."

mohou objekty fungovat sami o sobě, vyjevovat svoji podstatu, aniž by nutně musely být, tak jak je tomu v loutkovém divadle, antropomorficky animovány."[30]

Inscenace Stifters Dinge působí jako autonomní artificiální svět nereprezentující žádnou jinou realitu než sebe samu. Vynechaní performeři – kteří jsou za standardních okolností ustanovujícím komponentem performativního umění – nejsou substituováni žádným jiným komponentem. Jejich nepřítomnost se stává tématem. Tím, že objekty v této inscenaci nejsou antropomorfizovány, nestávají se reprezentanty lidské či jiné společnosti a je jim umožněno autonomně existovat ve svém specificky objektovém rozměru bytí. Pozoruhodné je, že ačkoli Heiner Goebbels k divadlu objektů programově nikdy netendoval, vytvořil inscenací Stifters Dinge pro vývoj toho divadelního druhu zásadní milník, jež je dodnes v teoretických kruzích živě diskutován a reinterpretován a dočkává se dalších a dalších uměleckých reakcí (v českém kontextu například v tvorbě Apoleny Vanišové).

2.10. Aktivizační potenciál deklarované score

Heiner Goebbels neovlivňuje současnou experimentální divadelní scénu pouze svými průkopnickými projekty; nezanedbatelný je i jeho pedagogický odkaz. Mezi lety 1999 a 2018 byl vedoucím profesorem Institutu pro aplikovanou divadelní vědu (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft) sídlícím v malém hesenském univerzitním městě Gießen, kde jsem měl tu možnost dva semestry svého magisterského studia strávit. Tam jsem se poprvé setkal s praktickým využitím score (v rozšířeném pojetí) v procesu umělecké tvorby. Vracím se k tomuto pojmu, neboť bude pro další kapitoly této magisterské práce ještě důležitý (zejména pro následující praktickou část).

[30] JIŘIČKA, Lukáš: op. cit., s. 280

V rámci několika výstupů několika praktických kurzů jsem si postupně začal všímat jistého aktivizačního potenciálu score. Performer provádějící score vykonává určitý úkon – a to bez ohledu na to, jestli a jakou emoci má vzbuzovat, jaký má být jeho význam, jaké nese sdělení, jaký má k němu vztah, s jakou má motivaci jej činí, co ho k tomu vede atp. – zkrátka si neklade ty otázky, které by (si) pravděpodobně potřeboval objasnit herec, než by k nějakému výkonu přistoupil. Performer provádějící score zkrátka tím, co dělá, se nepokouší reprezentovat nic jiného než tu činnost samou. Tímto způsobem může dosáhnout velmi silného propojení s diváky, pokud například dělá určitou činnost, při které musí překonávat nějaké obtíže (a divák zná nebo je schopen odhadnout cíl jeho počínání). Pokusím se to vysvětlit na příkladu performance Wir bauen ein BILLY regal auf und das kennen wir bereits, kterou prezentovali Herbert Graf a Simon Zeller v rámci festivalu Theatermaschine 2017.

V standardně koncipovaném divadelním prostoru dvojice performerů v časovém horizontu jedné půlhodiny procházela procesem sestavování jednoho kusu prefabrikovaného nábytku – od vybalení jednotlivých dílů až po jejich stlučení dohromady. Během práce si autoři/performeři zakázali mluvit a komunikovali pouze pohledy a ukazováním, ovšem bez zjevné inklinace k teatralizování, v kvazi-autentickém módu jevištní přítomnosti. Jako ready-made event score této performance se vzápětí prosadil návod na sestavení skříně dohromady. Konstrukce IKEA nábytku je jistý typ kulturní zkušenosti, kterou značná část publika sdílela, a tudíž velmi živě reagovala na nepřesnosti, jichž se performeři během sestavování skříně dopouštěli. Deklarace score performance odvedla zájem publika od předvídání jejího výsledku či přemítání o jejím záměru (neboť obojí bylo zcela jasné – sestavit skříň) k spoluprožívání přítomnosti s performery v daném okamžiku a prostoru. Pozornost diváků byla místo běžného dekódujícího

nastavení prodchnuta upřímným fanděním performerům nebo naopak zlomyslným očekáváním nějaké jejich chyby.

Tímto příkladem bych také rád poukázal na to, že instrumentální či odosobněné herectví nutně nevede k degradaci lidského potenciálu performera. Mnohdy právě naopak jednoduchá činnost neskrývaná za vrstvou reprezentace může vést k mnohem autentičtějšímu propojení diváků a tvůrců, jejichž výsostně lidské nesnáze se stanou předmětem vzájemného sdílení.

Role objektu v performanci Wir bauen ein BILLY regal auf und das kennen wir bereits je konstitutivní – není pouhou hmotou, se kterou se na jevišti pracuje. Vnitřní užitný program dílů nábytku je zároveň sktrukturou celé performance a výrobcem předepsaný proces sestavování skříně je svým překontextováním a prezentováním v divadelním prostoru transformován do plnohodnotné choreografie.

2.11. Vliv Johna Cage na českou scénu divadla objektů

Soubor Handa Gote je velmi těžké zařadit do nějakého divadelního proudu, neboť jejich tvorba je jednak velmi proměnlivá a také čerpá podněty nejen z mnoha divadelních, ale i výtvarných, filmových či dokonce mimoumělecký oborů, které syntetizuje ve svůj vlastní suverénní divadelní projev. Rozhodně však v jejich práci lze detekovat vazbu na tradici a moderní vývoj českého loutkového divadla. Projevuje se nejen občasným využíváním historických artefaktů spjatých s loutkovým divadlem, ale i v následování současné tendence osvobozovat objekty od jejich primárně reprezentativní funkce. Ačkoli ani to nelze říct paušálně; toto tvrzení například vyvrací nedávná pietní rekonstrukce tradičního loutkového Fausta. Doložitelná je i jejich inspirace Cagem. Nejprůzračnějším dokladem tohoto tvrzení je jejich inscenace Houby, kterou skupina Johnu

Cageovi dedikovala. Sami o ní tvrdí, že: „po vzoru happeningů Johna Cage – hudebního skladatele a mykologa – nabývá střídavě formy tance, koncertu, přednášky, performance, laboratorního experimentu nebo filmu. Na jevišti se potkává živá hudba inspirovaná zvukem nejjednodušších akustických nástrojů, promítané fotografie a online mikroskopie, minimalistický pohyb a objekty zhotovené z materiálu nalezeného v lese."[31] S největší pravděpodobností lze odhadovat, že inspiraci čerpali zejména z cyklu 9 Evenings: Theatre and Engineering, které Cage pořádal v interdisciplinární spolupráci s členy hnutí Fluxus. Šlo o kongeniální setkání tehdejší vrcholné technologické, kompoziční a performativní scény. Soubor Handa Gote dosahuje srovnatelné míry multimediality, nicméně inscenace Houby přeci jen prokazuje větší tematickou dostředivost, čímž prozrazuje jednotný záměr inscenátorů.

Na jaře roku 2014 jsem v rámci bakalářského studia na KALD DAMU absolvoval workshop vedený dvěma členy této skupiny, Tomášem Procházkou a Robertem Smolíkem, jehož programem bylo nahlédnutí do jejich kuchyně a pokus o přenesení určitých principů jejich tvorby na nás – skupinu studentů. V následujícím odstavci se při pokusu o charakteristiku procesu tvorby Handa Gote opírám především o tuto zkušenost. Nicméně jsem si vědom, nakolik je pro ně balancování mezi tím, co je míněno vážně a co nikoli, charakteristické, a jak často se uchylují k mystifikacím. Je zcela možné, že se leccos z této inklinace propilo i do metodologie našeho workshopu.

Handa Gote zpravidla netráví mnoho času zkoušením svých inscenací – zkoušením ve smyslu fixace výsledného tvaru. Těžištěm jejich tvůrčího procesu je sestavování partitury jejich inscenace. Ta vzniká takzvanou papírkovou metodou, což je poněkud neodborné, ale o to výstižnější pojmenování jejich

[31] http://handagote.com/portfolio/houby/, staženo 22. 7. 2019

způsobu práce – na stěnu lepí papírky s jednoduchými popisy akcí, které chtějí vykonávat během představení (lze je legitimně považovat za scores v rozšířeném pojetí). Postupným seřazováním papírků a jejich přeskupováním – což je proces, do kterého krom celého týmu často vstupuje i náhoda, neboť sem tam se některé papírky pomíchají – vzniká jakýsi program či návod na jejich novou performanci. Divadelní dílo – tedy to, co prezentují divákovi – je jakási řízená improvizace. Účinkující vědí, odkud kam (a kudy) celý tvar směřuje, ovšem nemají jej takzvaně „pod kůží". Toto jisté programové diletantství mají zdůvodněné – činí tak ze snahy dosáhnout větší autenticity jejich existence na jevišti a vyhnout se dočišťování celkového tvaru, což by podle nich vedlo k dekorativnosti (a podobně jako Herbert Graf a Simon Zeller při sestavování IKEA nábytku si tím při představení způsobují autentické obtíže). Prostým naplňováním předem dané partitury dosahují odosobněné existence na jevišti a potlačení reprezentativní složky svého hereckého projevu, čímž se stávají nenadřazenými partnery objektů, se kterými pracují.

Karel Makonj o jejich způsobu existence na jevišti (v kontextu zhlédnutého představení Mission) píše: „Toto herectví je přesně fázované (tance M. Švábové), střihové, psychologizující i zcela nezaujaté, až odosobnělé, animace loutek demonstrující, naznačující, nepopisná – a též odosobněná, často dokonce bez vztahu animátora k objektu, čímž překvapivě tento objekt (spíše než loutka coby znak) soustřeďuje zájem hlediště na své vlastní výtvarné kvality (materiálu, tvaru) bez zbytečné antropomorfizace."[32]

Tomáš Procházka, člen souboru, se o vztahu Handa Gote k objektům v rozhovoru pro Český rozhlas vyjadřuje následovně: „Byli bychom rádi, aby objekty měly

[32] MAKONJ, Karel: O křehkosti pájení. In: Loutkář 3/2014, Praha: Spolek pro vydávání časopisu loutkář, 2014, s. 21, ISSN: 1211–4065

v našich představeních silnou pozici. Objekty jsou často chytřejší než my v tom, že se nesnaží nic předstírat. Když máte na scéně hrábě, tak víte, že hrábě jsou určeny k hrabání. Potom může přijít imaginace, což se v divadle často používá. Někdo začne imaginovat, že ty hrábě vlastně nejsou hrábě, ale že je to letadlo. A tohle mě vlastně vůbec nezajímá. Mně se stačí dívat na někoho, jak hrabe, protože je to nádherná lidská činnost v součinnosti s neživou věcí, za účelem něčeho konkrétního. Ale ta činnost se samozřejmě musí dostat do nějakých souvislostí, které vás vedou dál k interpretování toho, co vidíte. (…) My na scéně spíš pracujeme, než že bychom něco hráli. Není to ani tak předvádění jako spíš provádění nějakých úkonů, které se často týkají objektů, které tam jsou, protože hodně z těch objektů je nějaký nářadí. Nářadí mluví o lidech, mluví to o práci. Každé to nářadí má konkrétní svůj účel a to nářadí ovlivňuje člověka, který s ním pracuje.“ [33]

Soubor Handa Gote má bezpochyby velmi silnou pozici na současné české alternativní scéně a mnoho etablujících se tvůrců má tendenci na ně svou tvorbou reagovat či se jejich postupy nechat inspirovat. Tento trend je bezpochyby posílen faktem, že několik jeho členů pedagogicky působí na KALD DAMU. V tuzemském kontextu skupina figuruje jako významný domestikátor principů post-cageovského hudebního divadla a to nejenom v rámci objektové scény.

2.12. Potenciál konfrontace dvou proudů divadla objektů

Po absolvování tohoto stručného exkurzu sledujícím formování estetiky divadla objektů z východisek post-cageovského hudebního divadla se otevírá příležitost

[33] PROCHÁZKA, Tomáš. In: ŠTEFANOVÁ, Veronika: Divadlo mezi loutkou a objektem. Český Rozhlas Vltava, REFLEXE: DIVADLO, 22. 12. 2017, https://vltava.rozhlas.cz/divadlo-mezi-loutkou-a-objektem-6529112#volume

k polemice, jaké impulsy může přinést tato divadelní forma současnému loutkovému divadlu (a z něj odvozenému divadlu objektů). To totiž i přes experimenty progresivních divadelních uskupení dominantně inklinuje v rámci jednotlivých inscenací k uzavírání se do motivicky provázaných narativních struktur, opírajících se o nějakou formu dramatického textu (ač často razantně zjednodušeného). Taková estetická tendence potom nejčastěji vede k reprezentativnímu způsobu využívání loutek a objektů (zejména jako znaků postav).

Loutkové divadlo je totiž v rámci středoevropské tradice historicky provázáno s vývojem činoherního divadla, které se dramaturgicky takřka výhradně opírá o dramatickou literaturu, jíž se pokouší více či méně kreativně interpretovat. Interpretovaná dramatická struktura je potom určujícím komponentem díla a v návaznosti na to, jak jí užší inscenační tým uchopí, jsou potom zpravidla řešeny ostatní komponenty. Tvůrci loutkového divadla povětšinou usilují o dosažení víceméně téhož cíle – jen jinými prostředky. Ve svých moderních dějinách se sice etablují jako sebevědomá opozice činoherců; nicméně jedná se spíše o opozici z hlediska formy. Z důvodu nutnosti artikulace předem určených významů jsou loutky a objekty často redukovány na znaky. Jako kdyby se loutkáři, na rozdíl od tvůrců jiných (vůči činohře) alternativních divadelních forem, ostýchali zabít pomyslného autora (v rámci svého díla; v duchu tradice tzv. druhé divadelní reformy).

Domnívám se, že právě z tohoto hlediska může být post-cageovské hudební divadlo loutkovému zajímavou inspirací, která mu může pomoci indikovat přejaté automatismy a naznačit, jak se od nich oprostit. Post-cageovské hudební divadlo se (jak již bylo výše doloženo) vyvinulo z performativně pojatých hudebních kompozic – tedy velmi abstraktního typu umění. Neopírá se o dramatické texty

převedené do scénářů, ale o instrumentalisticky pojaté scores. Vztah divadelní kompozice a performera je v jejich případě zcela prostý. Od performera není očekáváno, že bude něco hrát, prožívat či předstírat, ale jednoduše konat. Jeho jevištní přítomnost prostá záměru reprezentovat konkrétní význam otevírá prostor neživému materiálu (s nímž performer případně interaguje) autonomně projevit svůj performativní potenciál (neboť není animován ani mu není vnucován zástupný význam). Domnívám se také, že oproštění se od manipulativního zacházení s objekty může být cestou k osvobození performera, díky němuž může dosáhnout autentičtější jevištní přítomnosti a tím i větší propojenosti s diváky.

Nepokouším se zde (ani ve své tvorbě) představit jakýsi ideál bezvýznamového divadla. Ani se nestavím do opozice vůči čemukoli záměrnému na divadle. Dokonce ani se nesnažím kategoricky vyloučit dramatický text z předartefaktové roviny divadelního díla (jak navíc bude doloženo v praktické části). Jen věřím tomu, že s divákem lze komunikovat skrze prosté interakce jednotlivých komponentů – a to i o velmi konkrétních tématech – na základě různorodého pletiva akcí, které ve svých uzlech generuje obrazy, jež si divák aktivně interpretuje. Jednotlivé akce ani objekty nemusí pro to nutně zastávat reprezentativní funkci. Domnívám se, že tímto způsobem lze dosáhnout rovnocennějšího vztahu s divákem. Ve své tvorbě se pokouším takový vztah budovat v rámci divadelních událostí, v nichž objekty autonomně projevují svou autentickou podstatu ve vyvážené synergii s performery.

3. Praktická část

3.1. „Thunder. Enter the three witches"? Proč?

V této části magisterské práce se, jak již bylo uvedeno výše, hodlám věnovat autorské analýze svého magisterského projektu Thunder. Enter the three witches. Jeho dlouhý a komplikovaný název je přesným zněním scénické poznámky, která uvádí třetí jednání prvního dějství Shakespearovy tragédie Macbeth. S širším inscenačním týmem jsme jej zvolili proto, abychom divákům signalizovali, že v naší divadelní dekonstrukci a re-kompozici klasického dramatu se soustředíme na komponování pletiva instrumentalisticky prováděných akcí, na úkor psychologizujícího rozehrávání postav. Navíc předznamenáváme, že neklademe důraz na to, s jakým citovým zabarvením slova na jevišti zazní, ale na úkony, které jsou prováděny za nimi – tedy jak je se slovem (nahraným na magnetických páskách), informacemi a řečí zacházeno, respektive jak je s nimi manipulováno. V neposlední řadě jím také napovídáme, že v naší divadelní kompozici upřednostňujeme scénickou poznámku – pojatou jako score – na úkor replik, jež zbavujeme důležitosti.

Nežli přejdu k vlastní reflexi, uvádím zde přehled základních údajů o projektu:

Režie:	Jakub Maksymov
Dramaturgie:	Kateřina Kykalová
Scénografie:	Tereza Černá, Dominik Migač
Hudba:	Petr Kolman
Produkce:	Veronika Řezníková, Johana Urbanová, Adam Svoboda
Obsazení:	Andrea Berecková, Anita Gregorec, Eliáš Jeřábek, Petr Kolman, Štěpán Lustyk, Dominik Migač, Milan Vedral
Premiéra:	16. 12. 2017 v divadle DISK

3.2. Magnetofony artikulující téma

Na samém počátku naší tvorby stál literární zdroj, k němuž paradoxně výsledná inscenace takřka vůbec neodkazuje. Zabývali jsme se Nadsamcem, slavnou novelou A. Jarryho. Z užšího okruhu možných námětů jsem jako inspirační zdroj vybral právě tento text, jelikož se mi zdál vhodným odrazovým můstkem k artikulaci podle nás závažného a aktuálního tématu: orientace společnosti na výkon a maximální možnou efektivitu i za cenu ztráty vlastní identity a sebe-degradace na biologický stroj. Jarryho text, sám o sobě nedisponující příliš velkým dramatickým potenciálem (z tradičního úhlu pohledu neobsahuje například dostatečný počet dostatečně dobře vystavěných dramatických situací), jsme nikdy nemínili použít jako předlohu pro novou divadelní adaptaci. Vnímali jsme ho jako jakýsi společný výchozí bod, na jehož základě začneme budovat vlastní autorskou strukturu. V Jarryho textu polemizujícím o strojovitosti a dehumanizaci jsem cítil určitý potenciál, že by mohl konvenovat s mým estetickým tíhnutím k divadlu objektů a touhou nechat na jevišti existovat neživé entity jako autonomní rovnocenné partnery performerů.

Pro artikulaci zvoleného tématu jsme po několika koncepčních schůzkách s užším inscenačním týmem zvolili zastaralou analogovou nahrávací a přehrávací techniku – tedy kotoučové magnetofony. Předpokládali jsme, že mají potenciál udávat inscenaci patřičné tempo, které budou moci herci mechanickými zásahy ještě stupňovat; například že jim umožní závodit s ubíhajícím magnetickým páskem, nataženém po celé šíři jeviště divadla DISK. Jinými slovy, že se nám podaří nalézat takové interakce mezi herci, objekty a technikou, které budou evokovat soupeření člověka se strojem jinými způsoby, než skrze jednání postav, které by herci mimetickými prostředky ztvárňovali.

Že by něco takového bylo možné, se nám po několika ověřovacích zkouškách ve spolupráci s herci víceméně skutečně podařilo prokázat. Nicméně také jsme začali zjišťovat, že námi zvolené prostředky umí evokovat i další motivy, které se ovšem k zmíněným tématům Nadsamce vůbec nevztahují. Během ohledávání širších performativních možností využití magnetofonů v nás objevené akce a interakce vyvolávaly asociace posílání informací a tajných zpráv, jejich zaměňování, komolení či špionáž. Tyto nalezené motivy byly pro nás natolik zajímavé a silné, že jsme se rozhodli se jimi nechat ovlivnit a vydat se jejich směrem.

Domnívám se, že pro divadlo objektů je víra v to, že neživý materiál v sobě ukrývá určitá témata, která dokáže sdělit, naprosto zásadní. Myslím si, že pouze tím, že se jim budeme snažit porozumět, tedy že se budeme i během dramaturgické přípravy ohlížet na specifika těchto objektů (hledat je a ověřovat), dospějeme v tomto typu divadla k autentické výpovědi. Také si s odstupem času myslím, že má první dramaturgická asociace (vyjadřovat se k tématu strojovosti pomocí objektů) byla až příliš přímočará a tudíž nedostatečně probouzela naši představivost – hrozilo tedy, že by taková chtěná metafora nakonec neaktivizovala ani kreativitu diváka. Dalším nedostatkem této koncepce byl pravděpodobně aprioristicky negativní názor na svět objektů, který, jak se nyní domnívám, vyplýval z námi zvolené kombinace témat a prostředků. V tomto rámci se nám nedařilo dosahovat plnohodnotné divadelní polemiky; spíše nás námi nastavená pravidla vedla k ploché plakátovité agitaci.

V době, kdy jsme začali uvažovat, jak s nalezeným potenciálem magnetofonů naložíme, jsem se víceméně náhodou rozpomenul na Macbetha. Shakespearův dramatický text podobně jako Jarryho novela pracuje s motivem nezkrocené ambice překročit hranice možného a myslitelného, v jejímž důsledku se jedinec

promění v odosobněný (v případě Macbetha vraždící) lidský stroj. Kromě této proměny je ovšem v textu silně přítomno právě předávání více či méně důvěryhodných informací, kterého se účastní prakticky všichni. Znalost či neznalost těchto informací potom přímo motivuje postavy jednat. Také nás lákala možnost nahrát slavné monology a pracovat s literárně velmi ceněným Shakespearovým blankversem čistě technicky – jako s materiálem určité délky zapsaném na pásce. Tímto vším jsme si argumentovali naše rozhodnutí pro razantní dramaturgickou změnu.

K magnetofonům jsme po čase přibrali ještě jako další prostředek malé plastové vojáčky. Ti měli evokovat figurky označující pozice vojsk během osnování bitevních plánů. Rozhodli jsme se s nimi pracovat i z toho důvodu, že by případně mohli být využity i jako antropomorfní znaky postav – a to v momentech, kdy by nám jejich specifická miniaturnost a křehkost mohla pomoci ve zkratce sdělit něco, co by technickými prostředky nebylo proveditelné.

3.3. Reflexe průběhu vlastního tvůrčího procesu

Na změně výchozího zdroje jsme se s užším inscenačním týmem poté, co jsme si nápad vyargumentovali, shodli poměrně snadno. S přípravou Nadsamce jsme v té době již nějaký čas stagnovali a nový impuls jsme nutně potřebovali. Nicméně jsme podcenili důsledky toho, jak na změnu zareagují herci. Nedá se tvrdit, že bychom se potýkali s tím, že by se změnou měli problém nebo by ji nebyli ochotní přijmout. Dokázali jsme jim naše rozhodnutí vysvětlit a navíc jsme změnu provedli velmi brzy, po jedné z prvních ověřovacích zkoušek, tedy více než čtvrt roku před premiérou. Neuvědomil jsem si ovšem, jak moc budeme během tvorby narážet na jejich hluboce zakořeněné představy o tom, jak by se měl Shakespeare správně inscenovat. Zejména často jsme jim museli vysvětlovat, proč si myslíme, že lze k práci s Macbethem přistoupit i jinak než

skrze důslednou interpretaci psychologických motivací postav a že podle nás je možné vzít jako určující východisko projektu fenomén desinformací a na jeho základě vystavět inscenaci. Nadsamec by jistě z hlediska představ o možných způsobech inscenování nebudil tak konkrétní asociace.

Dlužno podotknout, že herci ode mě nedostávali úplně vždy jasná zadání. Ta jsem totiž teprve v dialogu s nimi hledal. Je tedy přirozené, že tendovali k využití nějakého bezpečného a hlavně ověřeného postupu. Naštěstí fragmenty situací a obrazů takového typu divadla, o němž jsem tušil, že by mohlo fungovat, se objevovaly. Neskládaly se ovšem dohromady v jednotný celek a nedařilo se nám nacházet obecnější pravidla (jiná než negativní), která by tyto momenty mohla sjednotit.

Jedním z nejnáročnějších úkolů, který jsme si během museli řešit, bylo najít s herci způsob, jakým se budou vztahovat k postavám, jejichž jednání bylo nutné nějakým způsobem zobrazit. Lámali jsme si hlavy nad tím, jak toho dosáhnout bez využití konvenčních hereckých prostředků (tedy mimetické nápodoby, jakkoli zkreslené či stylizované). Pokoušeli jsme se kombinací úkonového herectví a využíváním mechanicko-akustických možností magnetofonů vybudovat konkrétní situace. Jednalo se o pozvolný proces hledání a nastavování mantinelů, mezi nimiž by herci mohli v rámci instrumentalisticky prováděných interakcí s objekty prostě jenom autenticky existovat. Vykonávali potom takové úkony, kterými neukazovali nic jiného než prosté lidské konání a nepřekračovali tenkou hranici, za níž by se začali, ztotožněni s postavou, psychologicky vysvětlovat. Postupovali jsme poměrně nesystematicky, pocitově, cestou pokusů a omylů, během nichž jsme si museli opakovaně znovu a znovu odpovídat na otázku, co že to vlastně hledáme.

Pouze na základě důsledně nepsychologizujícího pojetí herecké jevištní přítomnosti a čistě instrumentalistického vykonání akcí se nám nakonec inscenaci Thunder. Enter the three witches nepodařilo vystavět. Abychom mohli dosáhnout funkčního tvaru skrze natolik minimalizované herecké prostředky, museli bychom se nejspíš odvážit narativní linku (z níž i tak v inscenaci zbyla opravdu jen kostra) ještě více atomizovat, či jí úplně opustit. Nejednou jsme o tom během zkoušení vážně uvažovali, ale vzhledem k tomu, že naše práce byla ohraničená určitým časovým rámcem a generálkový týden se kvapem blížil, neodvážili jsme se nakonec riskovat další tak radikální krok a začít budovat něco nového téměř od nuly.

Místo toho jsme se rozhodli odrazit se od materiálu, který jsme již měli a který nám fungoval. Z fáze experimentálního zkoumání na-prosté-provádění-úkonů-redukovaného herectví nám zůstalo pouze několik obrazů, jež se při vhodném seřazení a kontextualizaci zdáli mít potenciál evokovat několik zásadních situací z Macbetha.

Tyto momenty v inscenaci zůstaly a dle mého názoru patří k jejím nejsilnějším místům (více se o nich rozepíšu v následující podkapitole). Nicméně tyto obrazy bylo nutno nějakým způsobem provázat a doplnit je určitými dějovými fakty. Dospěli jsme tedy nakonec ke kompromisu. Rozhodli jsme se rozehrát několik nonverbálních situací skrze (takzvaně) civilní herectví. Vycházeli jsme z přesvědčení, že bychom měli využívat náznaky a neuchylovat se k přílišné expresy, která by zcela jistě nekorespondovala se zbytkem inscenace. Samozřejmě že poté, co jsme opustili původní purismus, se nám oba přístupy začali míchat dohromady a syntetizovat. Přesto ovšem ta místa, která byla vystavěna čistě postupy hereckého divadla, působila nakonec v rámci celku cizorodě.

Jedním z leitmotivů celého procesu tvorby projektu Thunder. Enter the three witches byly problémy se starou technikou, které nás stály mnoho úsilí i času. Letité magnetofony i reproduktory byly (vcelku nepřekvapivě) poruchové a náchylné na neopatrné zacházení. Navíc jejich ovládnutí vyžadovalo od herců notnou dávku manuální zručnosti a trénink. I ten nejzákladnější úkon, který musí každý operátor magnetofonu zvládnout – tedy zavést do něj magnetickou pásku –, si vyžádal poměrně dlouhou dobu, než byl celým hereckým týmem osvojen. I tak se během repríz stávalo, že se někomu tato akce nepodařila napoprvé úspěšně provést. Řadu zajímavých obrazů, které jsme vytvořily během zkoušek a které jsme považovali za mimořádně silné (měli potenciál stát se originální metaforou), nakonec nebylo vůbec možné použít, neboť jejich příprava trvala bohužel neúměrně dlouho.

Projekt jsme nakonec zdárně dovedli k premiéře, nicméně lehká frustrace z toho, že se nám jej nepodařilo dokončit v takové kondici, v jaké bychom si ho rádi představovali, v nás zůstala. Po několika reprízách a drobných úpravách herci překonali počáteční nejistotu a nabyli při hře značné suverenity. Určité průrvy a propady ve struktuře inscenace se časem podařilo překlenout. Ovšem napravit několik nekoherentních scén, ve kterých se nám nepodařilo dodržet námi nastavený divadelní jazyk, se už nepodařilo.

3.4. Autorská analýza výsledné inscenace

Přes všechny útrapy procesu tvorby jsme k nějakým zajímavým výsledkům přeci jen došli. Příkladem jedné z nejfunkčnějších scén (z hlediska námi nastaveného divadelního jazyka) se stal bezesporu návrat Macbetha z bitvy s Nory a příprava vraždy krále Duncana. Lady Macbeth (Andrea Berecková) si čte dopis od svého manžela, což vyjádřeno našimi prostředky vypadá tak, že si přehrává fonokarty

(papírové karty s magnetickým páskem) na Language Masteru[34] (malém speciálním magnetofonu). Z přístroje vychází (asi Macbethův) hlas Milana Vedrala, který tlumočí první věštbu tří čarodějnic. Berecková technicky vykonává úkol a pouze dynamikou jeho provádění a pohledy vyjadřuje vztah lady Macbeth k tomu, co se právě dovídá. Poslední verš věštby „zdar, příští skotský králi" přehraje vícekrát za sebou. Na scénu vstupuje Vedral. Berecková ještě jednou přehraje poslední verš s pohledem upřeným na něj. Používá jeho slova z dopisu jako pozdrav. Tato technicky provedená akce může divákovi evokovat i jakési spiklenecké mrknutí – potvrzuje mu, že už o všem ví.

Macbethova řeč je materializována a Berecková ji doslova drží ve svých rukou. Slovo se stává hmotným objektem – odtrženým od toho, kdo jej pronesl – se kterým někdo jiný manipuluje a naplňuje ho novými významy. Berecková a Vedral se k sobě přiblíží a na chvíli spojí svá ústa. Když je rozpojí, napíná se mezi nimi magnetická páska. To, co chvíli vypadalo jako vášnivý polibek, se proměnilo v předání tajné zprávy. Berecková pohledem instruuje Vedrala, aby pásku zavedl do magnetofonu. Páska se začne z jejích úst odvíjet a z reproduktorů se rozezní slavný monolog lady Macbeth (namluvený hlasem Bereckové), ve kterém svého muže hecuje k vraždě krále Duncana a detailně mu vysvětluje, jak má postupovat. Její slova ji řežou do koutku úst. Toutéž páskou později oba společně smetou ze stolu několik plastových vojáčků představujících stráž krále Duncana a vykonají tak plán na pásce nahraný. Řeč se tak v jejich rukách stává i nástrojem.

Tvrzení, že herci tvoří v našem projektu postavy skrze jednání slovem, by vytrženo z kontextu v případě inscenování Shakespearovy tragédie nemohlo znít

[34] Language Master je zařízení, které dokáže přehrávat magnetickou stopu z pásky, která ovšem není namotaná na kazetě nebo cívce, jako tomu bývá u kotoučových magnetofonů, nýbrž je přilepená na kartě. Tato japonská technologická vymoženost z konce osmdesátých let sloužila původně k výuce cizích jazyků.

nijak neočekávatelně. Nicméně vzhledem k tomu, že naše inscenace slovo materializovala, znamená to (už mnohem více překvapivě) veskrze manuální práci. Herci a objekty na jevišti koexistují jako partneři v rovnocenném vztahu. Výsledný význam jejich jednání nevzniká prostým součtem kvalit obou složek, ale jejich syntézou vzniká kvalita nová. Zároveň význam jednotlivých obrazů a úkonů není ostře definovaný, ale proměňuje se v čase.

V několika dalších scénách jsme se rozhodli opustit i konkrétní slova a pracovali pouze se zvukem. V úvodní bitvě Skotů s Nory jsme nechali plastového vojáčka, představujícího v tu chvíli představujícího Macbetha, taženého magnetickým páskem shazovat jiné figurky, představující Nory. Magnetofon, jehož motor figurku animoval, zároveň přehrával jakousi píseň (náhodně zvolenou ze zásoby cívek, které jsme využívali jako spotřební rekvizity). Jakmile se figurka-Macbeth začal prodírat hustší a hustší vřavou nepřátel, hudba znějící z magnetofonu se začala v důsledku mechanických překážek modifikovat a zasekávat. Fyzická akce se tedy dostala do přímého vztahu se zvukem, který tak symbolický obraz zhmotnil. K inverzní situaci dochází v závěrečné scéně, kdy na Macbethovi jednotky útočí oddíl vzbouřenců. Jeřábek a Vedral na membráně reproduktoru proti sobě rozestavují dvě armády plastových vojáčků. Poté reproduktor rozezní bas a vibrace, které zvuk vyvolá, rozechvějí obě armády. Chvějící se vojáčci vypadají, že po sobě střílejí. Bez důsledné vnější kontroly vzbuzují zdání vnitřního života. V podstatě jsou animováni jako akustická automata. Po chvíli jsou však už vibrace příliš intenzivní a figurky se jedna po druhé začínají hroutit. V tomto případě je to tedy zvuk, který má navrch a jeho přímé fyzikální následky mají drtivý dopad na hmotný svět. Zvuk tímto v závěru inscenace potvrzuje, že je definitivní, dominantní a panující silou Macbethova příběhu.

Již zmíněná technická náročnost úkonů prováděných s magnetofony přinášela do inscenace jistou další kvalitu. Prvek napětí, že se něco může pokazit, a že něco nemusí vyjít podle plánu. Byli si toho vědomi jak herci, tak diváci. Vznikala mezi nimi jistá forma pospolitosti založená na společném přání, aby nenastal technický zádrhel (diváci byli aktivizováni na základě podobného mechanismu jako v případě výše popisované performance Grafa a Zellera, při níž montovali IKEA skříň). Divák se pak mnohdy baví tím, jakým způsobem a s jakými nesnázemi se herec pokouší splnit určité zadání. Je pravda, že divák není dopředu seznámen se zněním žádné score, kterou chce herec v daný moment provést. Nicméně ze souvislostí divák často zadání pochopí – například podle toho, že herec při již zmíněné první bitvě natáhne pásek vedoucí od figurky vojáka přes celý osmimetrový stůl, může divákovi dojít, že jej hodlá pomocí magnetofonu přes celou dráhu odtáhnout. V těchto momentech je herec na jevišti nejvíc sám sebou (z pohledu sémiologie), neboť autenticky jakožto člověk, neskrytý za žádnou roli, řeší autentický problém.

Do výsledného celku jsme nakonec začlenili i dvě čistě loutkové scény. Jednalo se o moment rozhovoru Banqua se synem těsně před tím, než ho Macbeth zavraždí (hraný ve tmě, rozehraný pouze malými svítilnami a stíny, které plastová figurky vrhají na zeď), a o útěk Macduffa (obraz stylizovaný do arkádové hry z 80. let, esteticky tedy konvenující s dizajnem magnetofonů a reproduktorů). Využili jsme je v momentech, kdy jsme cítili potřebu jistého kontrapunktického odlehčení, jelikož atmosféra inscenace se nám zdála být neúnosně tísnivá. Oprávněnost jejich využití jsme si zdůvodňovali tím, že když už v inscenaci plastové figurky vojáčků máme, je legitimní je využít i jiným způsobem, než pouze jako označení polohy vojsk. Tyto scény však v kontextu

celku působily poněkud samoúčelně a podbízivě, ačkoli patřili k těm divácky atraktivním a sami o sobě byly divadelně funkční.

Rozhodně tedy nemůžeme tvrdit, že by se nám podařilo v rámci celé inscenace udržet původně nastavený divadelní jazyk, komunikující s divákem čistě skrze obrazy vystavěné na základě performativní úkonové manipulace herců s nahrávací a přehrávací technikou. Dospěli jsme spíše k jakési hybridní složenině kombinující několik různých divadelních postupů. S odstupem času se domnívám, že rozvolnění původních puristicky nastavených pravidel bylo pro realizaci projektu nezbytné. Nicméně v závěru zkoušecího procesu se nám již nepodařilo nový divadelní jazyk syntetizovat do nového, koherentního systému.

3.5. Přijetí inscenace

Pravdou je, že reprízy inscenace Thunder. Enter the three witches nepatřily v rámci provozu divadla DISK k těm nejnavštěvovanějším, což mohlo být dáno i jejím komplikovaným cizojazyčným názvem. Nejspíš ovšem byla na vině především její divácky náročná forma. Nebude asi nikdo překvapen, když zmíním, že jsme se setkávali s celou řadou velmi různorodých reakcí diváků – od těch nadšených až po ty téměř kategoricky odmítavé. Nejčastěji však diváci s námi sdíleli náš pocit, že jsme vykročili zajímavým směrem, nicméně se nám nepodařilo naplnit potenciál, jaký projekt měl.

Představení se hrálo na dvou školních festivalech, na Procesu a v rámci Zlomvazu, po nichž vždy následovaly velmi zajímavé a konstruktivní diskuse s diváky. Nejednou od diváků padl návrh, když jsme s nimi rozebírali technické komplikace, jimiž jsme si během zkoušení procházeli, zda by bývalo nebylo lepší projekt realizovat v galerijním prostoru. Publikum by nebylo vázáno pevným časem, kdy musí dílu věnovat pozornost, a tudíž by realizace technicky

náročných obrazů byla únosnější. Domnívám se, že kvůli tomu, že se struktura naší inscenace opírá o dramatický základ, by tak nebylo možné učinit bez hluboké re-koncepce celého projektu. Přesto, že inscenace působí spíše jako mozaika než jako sled na sebe důsledně navazujících scén, o narativní základ se přeci jenom opírá. Rozhodnutím koncepčně se posunout od inscenace k instalaci by nejspíše bylo nutné opustit souvztažnost jednotlivých dramatických situací a vybudovat ještě mnohem abstraktnější tvar, jehož hlavní kvalitou by nejspíš bylo vykonávání náročných a překvapivých úkonů na staré technice. Ovšem obávám se, že bez divadelního kontextu by nebylo možné dosáhnout napětí, které v naší inscenaci vzniká v důsledku balancování mezi vyprávěním příběhu a performancí – což nakonec osobně považuji za jeden z největších přínosů našeho projektu.

Na Thunder. Enter the three witches vyšlo několik recenzí, z nichž tři nejkomplexnější přikládám k této práci (viz přílohy). V jejich textech lze najít několik společných stanovisek. Recenzenti (Lukáš Černý[35], Adéla Vondráková[36] a Jakub Škropil[37]) se v nich o našem projektu vyjadřují vesměs pozitivně, shodně oceňují originální divadelní jazyk a ve všech případech byli schopní dekódovat náš dramaturgický záměr. Všichni také kritizují několik samoúčelně působících obrazů, které esteticky nekonvenují se zbytkem inscenace (ovšem jejich názor na to, které konkrétní scény vybočují a které ne, se již liší).

Inscenace získala pozvání na festivaly Přelet nad loutkářským hnízdem 2018 a 33. Skupovu Plzeň, nicméně nezúčastnila se ani jednoho z důvodu časové vytíženosti týmu a dalších provozně-technických důvodů.

---

[35] ČERNÝ, Lukáš: Macbethova přetržená páska. In: Hybris 31. Praha: KTK DAMU, 2018, s. 10 - 15

[36] VONDRÁKOVÁ, Adéla: Thunder. Enter Maksymov a kolektiv. In: Loutkář 2018/1. Praha: Spolek pro vydávání časopisu loutkář, 2018, s. 60 - 61, ISSN: 1211–4065

[37] ŠKROPIL, Jakub: Plata cívek. In: SAD 2018/5. Praha: Svět a divadlo, 2018, s. 48 – 53, ISSN: 0862-7258

4. Závěr

V této magisterské práci bylo na mnoha místech doloženo, že divadlo objektů evoluované z loutkového divadla a post-cageovské hudební divadlo (které se bez objektů sice obejde, ale nápadně často s nimi pracuje) vykazuje řadu styčných ploch. Na základě komparace zobecněného vývoje těchto dvou divadelních proudů docházím k závěru, že jedním z jejich výrazných průsečíků je inklinace k využívání odosobněného, úkonového (resp. instrumentálního) typu herectví. V post-cageovském hudebním divadle se tak děje v rámci tendence znovuobjevování vizuální složky hudební tvorby a jejího rozšiřování. Hudebníci a skladatelé často sahají po netradičních nástrojích z řad předmětů denní potřeby či různých atypických materiálech, případně snímají z konvenčních hudebních nástrojů auru vysoké kultury a vyluzují na ně zvuky netradičním způsobem, či s nimi úplně jiným způsobem manipulují v prostoru. Nicméně činí tak prostě, aniž by těmto objektům, skrze jejich manipulaci hudebníky, přiřazovali zástupné významy. Tvůrci divadla objektů rekrutovaní z loutkářské vývojové větve v jistých momentech docházejí k odosobněnému hereckému projevu jako k postupu, díky němuž mohou akcentovat specifickou materiální podstatu předmětů, s nimiž pracují. Vede je k tomu ambice nechat objekt autonomně projevit své autentické kvality.

V této práci byla popsána široká paleta poloh instrumentálního herectví: od performování poloimprovizovaných scores hnutí Fluxus, jejichž autoři se pokouší totálně zbavit kontroly nad vlastním průběhem konkrétního finálního eventu, až po velmi precizně nazkoušené provádění scénických koncertů Mauricia Kagela. Ačkoli herecký projev definovaný partiturou po sobě jdoucích úkonů je v zásadě odosobněný, rozhodně není ne-lidský. Herec či performer při jejím provádění není skryt za roli. Jeho záměrem není stát se uvěřitelným znakem jiné, fiktivní

osoby, ani diváka nepřesvědčuje o probuzení vnitřního života v jím manipulované neživé hmotě (ačkoli oba případy mohou nastat v důsledku složitějších interakcí s ostatními komponenty divadelního díla), ale pouze koná. Úkonové herectví je často spjato s překonáváním jistých překážek, které mohou klást nároky na performerovu zručnost, sílu, rychlost, schopnost nalézání improvizovaných řešení, atp., což zpravidla autenticitu jeho projevu dokáže umocnit. Skutečnost, že performer v rámci divadelní akce řeší reálné problémy (např. když jakožto lidská bytost má autentický problém sestavit skříň), má potenciál aktivizovat diváka. Tomu se potom otevírá možnost spoluprožívat performerovu autentickou přítomnost. Vlastní realita performera se tímto stává uměleckou realitou, stejně jako materiální podstata objektu. Do důsledku vzatu, odosobněné konání tedy spíše než k mechanickému či strojovému projevu vede k bytostně lidské přítomnosti v rámci performativní události.

Ne-transformování významu objektu, jeho ne-manipulování do jemu ne-přirozených poloh či ne-oživení loutky v konečném důsledku osvobozuje i performera. Stojící na jevišti vedle sebe jsou jaksi oba, performer i objekt, více sami sebou. To, že je z performera a objektu sňata nálepka reprezentované reality, ovšem nemusí nutně vést k rezignaci na významotvornost výsledné performance. Jen tyto významy v tomto případě vznikají nikoli v rámci jednotlivých komponentů díla, ale v o úroveň vyšší sféře, na základě jejich vzájemných interakcí. Jsou potom otevřeněji formulované, méně doslovné, více imaginativní a předpokládají aktivizovanou (probuzenou a svého druhu tvůrčí) diváckou pozornost zapojenou do průběhu představení. Tohoto aktivního propojení s divákem jsme se pokoušeli dosáhnout i v mém praktickém magisterském projektu, inscenaci Thunder. Enter the three witches. V určitých momentech se nám to i podařilo (což je doložitelné například i díky

publikovaným odborným reflexím, které k této práci přikládám), leč i přes naši upřímnou snahu jsme ji nedokázali udržet po celou dobu trvání každé reprízy.

5. Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura

ARONSON, Arnold: Americké avantgardní divadlo. NAMU: Praha, 2011, Překlad: Daniela Jobertová a Jan Hančil, IBSN: 978-80-7331-219-0

CAGE, John. Silence. Praha: Tranzit, 2010, Překlad: Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl, IBSN: 978-80-87259-07-8

ETLÍK, Jaroslav: Pár slov závěrem. In: JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, IBSN: 80-902482-0-9

GOEBBELS, Heiner. In: JIŘIČKA, Lukáš: Dobyvatelé akustických scén. Praha: NAMU, 2015, IBSN: 978-80-7331-375-3

HEILE, Björn: The music of Mauricio Kagel. New York: Routledge, 2016, Překlad: vlastní, IBSN: 978-0-7546-3523-9.

JIŘIČKA, Lukáš: Dobyvatelé akustických scén. Praha: NAMU, 2015, IBSN: 978-80-7331-375-3

JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, Překlad: Jana Pilátová, IBSN: 80-902482-0-9

KURZ, Ivan: Quo vadis, homo aneb jak John Cage bořil modly tak dlouho až se sám modlou stal. In: DISK 13. Praha: NAMU, 2005, ISSN: 1213-8665

MAKONJ, Karel: Od loutky k objektu. Praha: Pražská scéna, 2006, IBSN: 978-80-86102-60-3

Periodika

KOTZ, Liz: Post-Cagean Aesthetics and the Event Score. In: October. Cambridge: The MIT Press. 2001, Překlad: vlastní, ISSN: 01622870.

MAKONJ, Karel: O křehkosti pájení. In: Loutkář 3/2014, Praha: Spolek pro vydávání časopisu loutkář, 2014, ISSN: 1211–4065

TONCROVÁ, Dana: Fluxus a hudba. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity Q6. Brno: Masarykova univerzita, 2003, ISSN: 1214-0406

WIAME, Aline: Deleuze's „Puppetry" and the ethics of non-human compositions. In: MASKA 179-180/LUTKA 59. Ljubjana: Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost a Lutkovno gledališče Ljubljana, 2016. Překlad: vlastní. ISSN: 1318-0509 a 0350-9303.

Internetové zdroje

http://handagote.com/portfolio/houby/, staženo 22. 7. 2019

https://www.youtube.com/watch?v=IuM8sYuZPp8, shlédnuto 20. 7. 2019

Další prameny

PROCHÁZKA, Tomáš. In: ŠTEFANOVÁ, Veronika: Divadlo mezi loutkou a objektem. Český Rozhlas Vltava, REFLEXE: DIVADLO, 22. 12. 2017, https://vltava.rozhlas.cz/divadlo-mezi-loutkou-a-objektem-6529112#volume

6. Příloha č. 1 – Fotografie z představení Thunder. Enter the three witches.

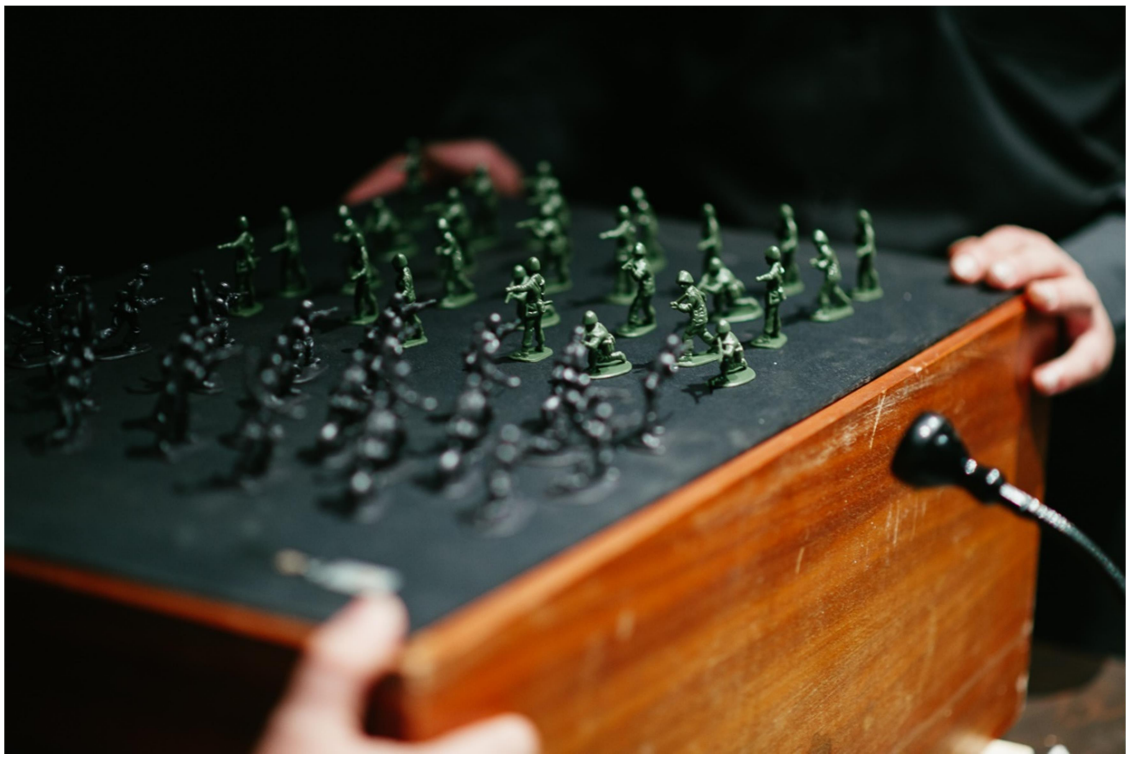
Autor fotografií: Jan Hromádko

„Jakmile se figurka-Macbeth začal prodírat hustší a hustší vřavou nepřátel, hudba znějící z magnetofonu se začala v důsledku mechanických překážek modifikovat a zasekávat.“

„Macbethova řeč je materializována a Berecková ji doslova drží ve svých rukou.“

„To, co chvíli vypadalo jako vášnivý polibek…"

„…se proměnilo v předání tajné zprávy."



„Poté reproduktor rozezní bas a vibrace, které zvuk vyvolá, rozechvějí obě armády. Chvějící se vojáčci vypadají, že po sobě střílejí.“

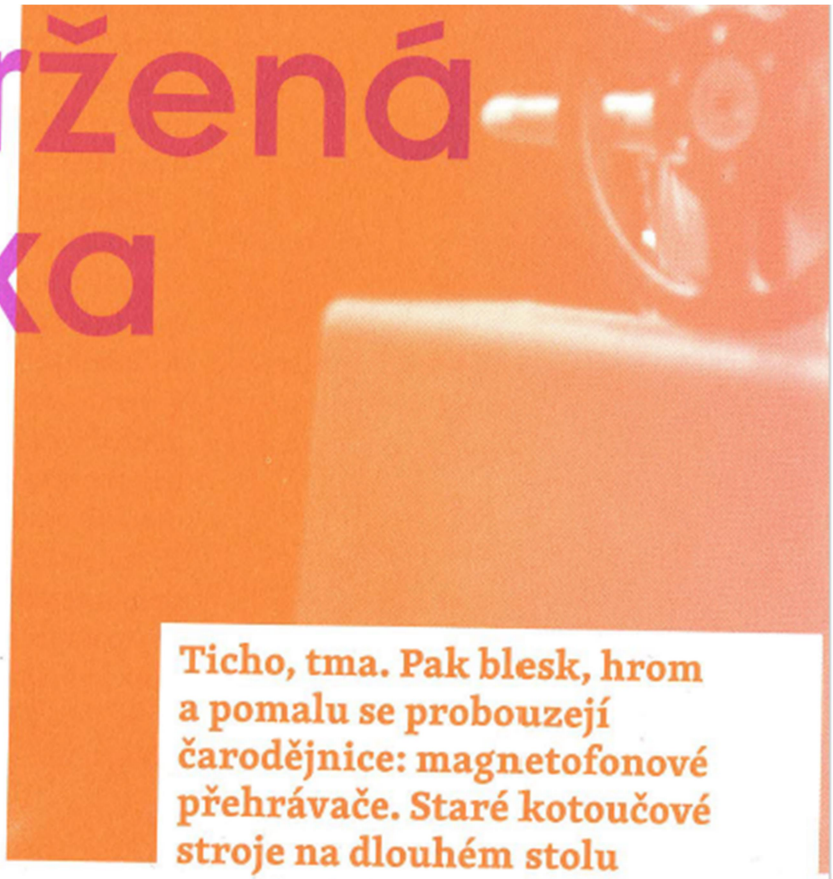
„Útěk Macduffa stylizovaný do estetiky arkádové hry z 80. Let.“

7. Příloha č. 2 – Macbethova přetržená páska

ČERNÝ, Lukáš: Macbethova přetržená páska. In: Hybris 31. Praha: KTK DAMU, 2018, s. 10 - 15

přetržená páska

AUTOR_LUKÁŠ ČERNÝ
FCTO_JAN HROMÁDKO

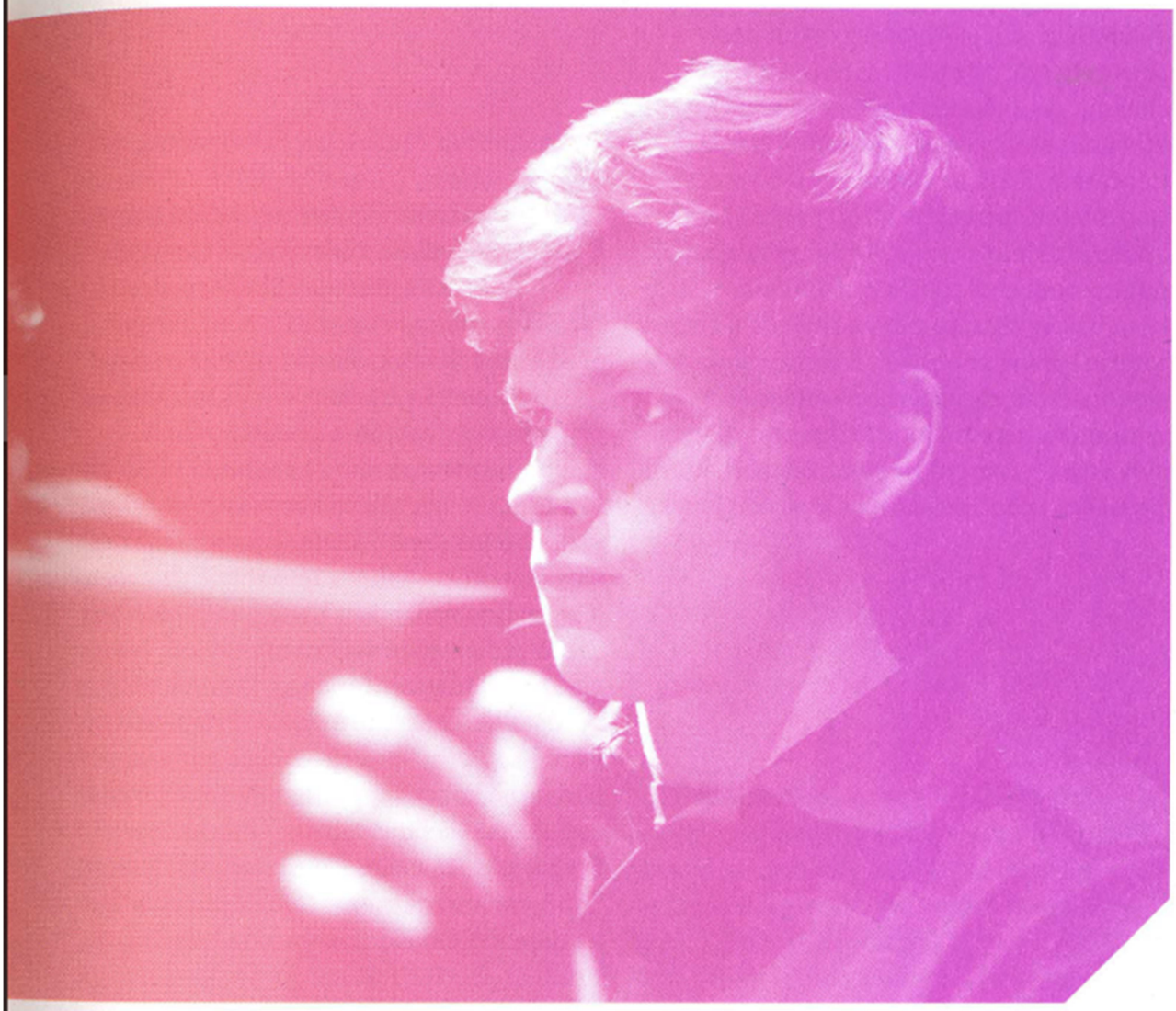


THUNDER. ENTER THE THREE WITCHES. KALD DAMU

Autor: W. Shakespeare a kolektiv
Překlad: Martin Hilský, Jiří Josek
Režie: Jakub Maksymov
Dramaturgie: Kateřina Kykalová
Scénografie: Tereza Černá, Dominik Migač
Hudba: Petr Kolman
Produkce: Veronika Řezníková, Johana Urbanová, Adam Svoboda
Hrají: Andrea Berecková, Anita Gregorec, Eliáš Jeřábek, Petr Kolman, Dominik Migač, Milan Vedral, Štěpán Lustyk
Premiéra: 16. 12. 2017 v divadle DISK
Psáno z repríz: 20. 12. 2017 a 8. 1. 2018

Ticho, tma. Pak blesk, hrom a pomalu se probouzejí čarodějnice: magnetofonové přehrávače. Staré kotoučové stroje na dlouhém stolu z praktikáblů jsou scénografií, rekvizitou i loutkou inscenace *Thunder. Enter the three witches.* režiséra Jakuba Maksymova – loutkou, nebo vodičem. Spolu s další nahrávací a přehrávací technikou pak představují základní režijně-scénografický prvek této Macbethovské variace v DISKu.

Citace: SHAKESPEARE, William. Macbeth. Přel. Martin Hilský, Atlantis, Brno 2008, ISBN 978- 80-7108-299-6



Děj nejkratší Shakespearovy tragédie je zde osekán na naprosté minimum, takže zbývá jenom to zcela nejnutnější, a často ani to ne. Nejde tedy o *příběh* Macbetha. O to výrazněji však inscenace vykládá a rozebírá jednotlivé tematické vrstvy a motivické linky Shakespearova textu, a to především motiv nefunkčního, ale zároveň vše ovládajícího jazyka (který do jisté míry zastupují samy čarodějnice). Zdá se tedy, že inscenátoři počítají s určitou vstupní znalostí textu, tj. že se divák nebude muset zcela soustředit na děj (či na klíčová slova čarodějnic, kterým je samo o sobě jen stěží rozumět) a bude pouze interpretovat jednotlivé scény ve vztahu k tomu, co už zná, a nebo si užívat jejich technickou důmyslnost a nápaditost. Zpočátku přitom opravdu je co interpretovat a co si užívat.

Druhá scéna, která, stejně jako u Shakespeara, následuje po úvodní expozici čarodějnic, zobrazuje původně pretextovou bitvu, kde Macbeth prokáže své vojenské kvality. Plastová figurka vojáčka představující Macbetha je tu přes celý stůl vlečená magnetofonovou páskou, která se navíjí na kotouč, a přehrává tak jakýsi

disco šlágr. Jak je Macbeth tažen páskou přes celý stůl blíž a blíž k magnetofonu, shazuje přitom menší plastové vojáčky, kteří mu stojí v cestě – Macbeth poráží nepřátele. Když se sražení vojáčci v cestě nahromadí, postup je těžší, páska se tedy zpomalí a deformuje se i přehrávaný zvuk, dokud poražené figurky neodpadnou stranou. Pak se figurka znovu rozjede a zvuk taneční písně se obnoví. S technickou doslovností tak celá scéna manifestuje výše zmíněnou tematickou složku hry, tj. vztah slova a akce, respektive skutečnosti, která povstává i padá současně s kvalitou jazyka.

Scéna mimo jiné rozehrává i zprostředkovanost úvodní bitvy, se kterou pracuje i Shakespeare: v jeho hře se bitva neodehraje před zraky diváků, ale dozvídáme se o ní prostřednictvím zpráv a svědectví. V obou případech je tedy obraz reality přímo závislý na slově, které se rozpustí jak dech: „Co zdálo se být tělem, rozpustilo se do vzduchu jak dech." Efemérnost, křehkost a nespolehlivost slov v této scéně podporují i všechna zadrhnutí loutky za pásku, její četné pády a opětovná narovnávání, tedy veškeré chyby v provedení, kterých během představení nastane mnoho. Tyto opravy mohou být leckdy překotné nebo až nechtěně komické, překvapivě dobře však zapadají do celkové poetiky inscenace. Poetiky, která v této chvíli stále ještě velmi dobře balancuje mezi atmosférou strachu a tajemství a mezi vtipem a nadsázkou.

S technickou doslovností tak celá scéna manifestuje výše zmíněnou tematickou složku hry, tj. vztah slova a akce, respektive skutečnosti, která povstává i padá současně s kvalitou jazyka.

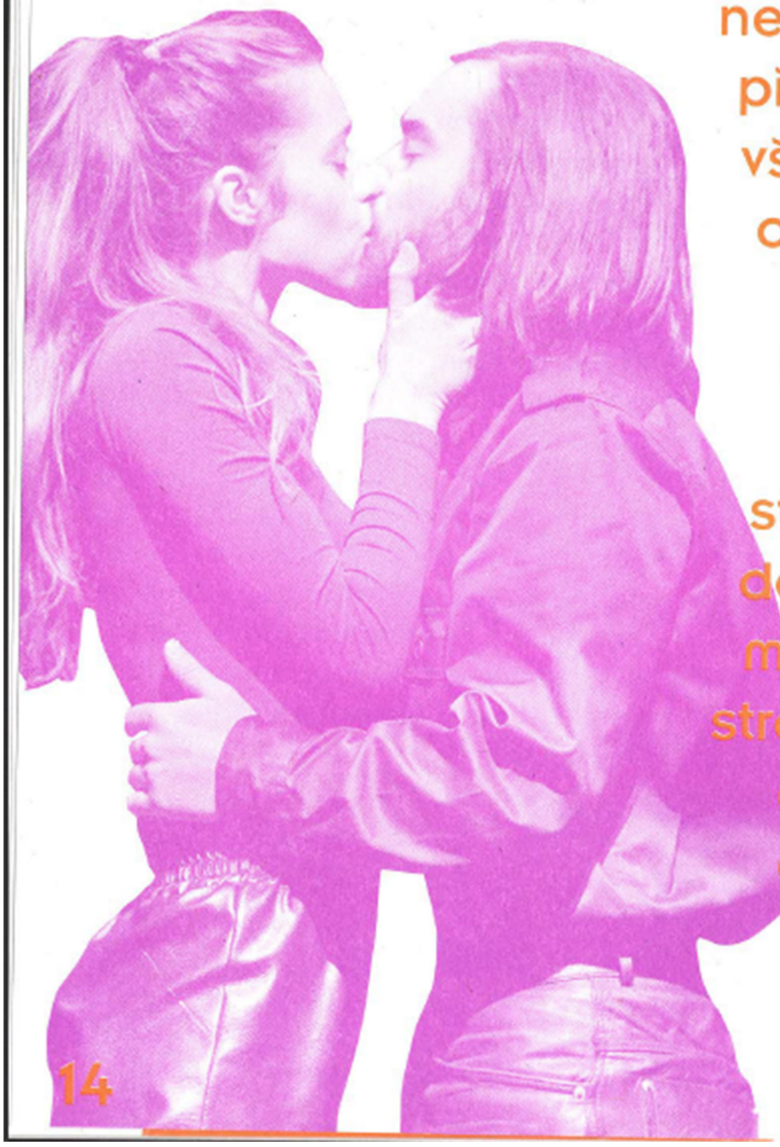
S motivem rozrušeného a nefunkčního jazyka si skvěle pohrávají i přednahrané hlasy čarodějnic, vytvořené metodou reverzního namluvení a následného zpětného přehrávání: zde faktická nesrozumitelnost slov vlastně jen zrcadlí samu dvojznačnost jejich sdělení, o kterou jde i v samotné hře a kterou na konci života proklíná jazykem zrazený Macbeth. Použitá přehrávací metoda navíc zřetelně odkazuje k motivu času a ke vztahu přítomného a budoucího, tedy k další tematické lince hry.

Čarodějnice, samotné přehrávací stroje, mají vůbec v rámci inscenace výjimečnou roli. Všechny ostatní postavy totiž vždy vytvářejí herci prostřednictvím sebe sama, ne primárně skrze loutku – ta pouze ilustruje jednání postavy. Čarodějnice však nemají žádného zřetelného vodiče, jejich hlas vychází z nich samotných a vzhledem k jeho deformaci nelze ani určit, kdo je původcem nahraných replik. Navíc samy zaznamenávají a přehrávají značnou část všech promluv v inscenaci, a jsou tedy jakousi nadpostavou, demiurgem divadelního časoprostoru.

V rámci čtení jednotlivých režijně-scénografických kódů je zásadní ten fakt, že zde nejde o nahrávací a přehrávací techniku digitální, ale o staré magnetofonové přístroje a pásky. Právě to definuje onu křehkost, ale zároveň i materiálnost zvuku, potažmo jazyka. Přes veškeré zadrhávání, šumění, praskání a vypadávání jsou zde totiž samotná slova Shakespearovy hry fyzičtější, než by se mohlo zdát: Andreu Bereckovou jako Lady Macbeth při jejím němém monologu slova téměř řežou do koutku úst, to když se magnetofonová páska navíjí na přehrávač přímo z jejích úst, zatímco my slyšíme nahraná slova jejího nabádání Macbetha k činu.

První setkání manželů je vůbec jedním z nejpůsobivějších momentů celé inscenace, a to nejen pro režijní uchopení, ale i díky přesvědčivosti Andrey Bereckové, pro její odměřený minimalismus. Svou Lady Macbeth pak Berecková dobře rozvíjí i v pozdější scéně, v obrazu nastupujícího šílenství vedoucího k sebevraždě, kdy hledá ztracená slova v haldě starých pásek, než je jimi nakonec pohlcena.

Vedle Lady Macbeth stojí její manžel v podání Milana Vedrala: civilnější, dalo by se říct až bez výrazu, bez velkých gest i bez jakýchkoli delších monologů. Vlastně toho řekne velmi málo. Ovšem ani Macbeth Shakespearův nemá příliš kladný vztah ke slovům: člověka vidí jako herce, který pouze křepčí na jevišti, než o hodinu později navždy zmlkne, místo aby ve slovech viděl naději na nesmrtelnost. Co víc, těsně před svou smrtí proklíná i samotný jazyk, který mu tento konec přivodil. I odtud se tedy možná bere nechuť tohoto Vedralova/Maksymovova hrdiny mluvit.



Tyto opravy mohou být leckdy překotné nebo až nechtěně komické, překvapivě dobře však zapadají do celkové poetiky inscenace. Poetiky, která v této chvíli stále ještě velmi dobře balancuje mezi atmosférou strachu a tajemství a mezi vtipem a nadsázkou.

Vedralovo pojetí se pak o něco více přibližuje celkové herecké poetice zbytku obsazení, která však od civilního minimalismu a jemné nadsázky místy sklouzává k přímočařejší komedii, občas i k parodii, dané režijním uchopením. Mám tím na mysli především dvě loutkové scény: modifikovaně parodovanou a dlouze rozehrávanou verzi zabití Banqua, kdy si Banquo se synem hrají v lese na schovávanou (což je také jediná primárně loutkoherecká scéna inscenace), a útěk Macduffa, který evokuje staré počítačové skákačky. Obě scény mohou být samy o sobě vtipné, ale svojí jednoznačnou a samoúčelnou parodičností působí naprosto vytrženě z doposud budované poetiky, stejně jako z nastaveného scénografického kódu nahrávací techniky, která se při nich nijak významotvorně nevyužívá. A stejně jako jsou křehká a nejistá slova na starých magnetofonových páskách, je křehká i celá ona výjimečná poetika, která toto nenadálé vychýlení neustojí. Inscenace se od scény v lese začíná pomalu ale jistě hroutit.

Na příkladu bitevní scény z úvodu je přitom vidět, že rušící není samotná nadsázka, ale její samoúčelnost. Navíc v delším a pevnějším formátu by snad takové dvě situace mohly zapadnout, nebo bychom na ně alespoň mohli zapomenout. Ne však během 45 minut, které inscenace má, a ne v rámci skvěle rozehrané, ale nedopovězené koncepce. Celý režijně-scénografický nápad se totiž nakonec vytratí stejně nejistě jako postava Macbetha na konci inscenace, kdy sice vidíme stínový obraz bitvy mezi Macbethem a Macduffem, ovšem už bez hereckého ztvárnění a vůbec žádné konkrétní interpretace toho, co se nakonec s Macbethem stalo, jak umírá a co se děje potom.

I přesto však tento projekt patří k tomu nejzajímavějšímu, co je v DISKu k vidění. Jakožto inscenace nefunguje *Thunder. Enter the three witches.* zdaleka tak, jak bychom si po prvních dvaceti minutách přáli, možná se nakonec zcela rozpadne. Svým analytickým dramaturgickým přístupem, sofistikovanou loutkářskou prací s předměty a se scénografií, a v těch několika dílčích scénách toho však nabízí mnoho. A možná, že v kontextu školního divadla ani ničemu nevadí, že jde „pouze" o inspirativní, místy až fascinující, přesto však nedodělanou ochutnávku z tušené adaptace Macbetha.

8. Příloha č. 3 – Thunder. Enter Maksymov a kol.

VONDRÁKOVÁ, Adéla: Thunder. Enter Maksymov a kolektiv. In: Loutkář 2018/1. Praha: Spolek pro vydávání časopisu loutkář, 2018, s. 60 - 61, ISSN: 1211–4065

http://www.loutkar.eu/index.php?id=1882, staženo 17. 8. 2019

Je to skoro dva roky, co měla premiéru inscenace Tisíc tuctů režiséra Jakuba Maksymova, studenta Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, která byla velmi pozitivně přijata širší loutkářskou veřejností.

Režisér, který je již dobře etablovaným představitelem nejmladší generace loutkářů, uvedl v prosinci 2017 v Divadle Disk svou nejnovější, absolventskou inscenaci s názvem Thunder. Enter the Three Witches, která je založena na textu Shakespearova *Macbetha*. Jak už ale sám název napovídá, cílem inscenátorů nebylo převyprávět notoricky známý příběh ani přijít s nějakou převratnou interpretací. Autoři inscenace počítali s tím, že publikum předlohu dobře zná – což je v Disku zcela oprávněný předpoklad – a věnovali se proto raději systematickému překladu stěžejních bodů předlohy do jazyka oldschoolových objektů, přístrojů i loutek.

Podtitul inscenace *Macbeth mezi magiči* vypovídá o dění na jevišti naprosto přesně – i když v současném světě plném anglicismů může slovo „magič" evokovat spíš než přehrávač slovo „magic", tedy magii a v návaznosti i čarodějnice. Na dlouhém stole stojí pět rovnoměrně rozmístěných starých magnetofonů, které jsou hlavními vypravěči, a představení začíná jako koncert – rozsvícením a spuštěním magnetofonů, které ze všeho nejvíce evokuje příchod dirigenta na scénu.

Herci zpočátku takřka nemluví, pokud už něco pronesou, jsou to nesrozumitelná zaklínadla pronesená s prazvláštní dikcí, nahrávaná na hnědé magnetické pásky. Trvá poměrně dlouho, než divák tyhle zaklínací mantry rozklíčuje – jsou to zejména úryvky věštby a dalších informací, které jsou nahrávány pozpátku, aby mohly být srozumitelně přehrány. Drtivá většina textu je však pouštěna ze záznamu, který úměrně stáří magnetofonů skřípá, cvaká a chrčí a vzhledem k tomu, že zvuk skutečně přehrávají přístroje na jevišti, občas dochází i k úplným selháním techniky.

Tvůrci vybrali opravdu jen zlomové body hry a nejlepším vzorkem způsobu jejich uvažování a práce s předlohou je scéna, kdy Lady Macbeth přemluví Macbetha k vraždě. Oba herci představující v danou chvíli Lady Macbeth a Macbetha (Andrea Berecková a Milan Vedral) se nejprve extrémně vášnivě líbají, a když se od sebe konečně odtrhnou, z koutku úst Andrey Bereckové se táhne proužek hnědé magnetofonové pásky, který Milan Vedral pohotově otře kapesníčkem a navlékne na magnetofonový kotouč. Ze záznamu pak oba zcela nehybně a soustředěně poslouchají svůdná a jedovatá slova Lady Macbeth, z jejíchž úst se postupně vyroluje skutečně pozoruhodné množství pásky. Je to v zásadě velmi jednoduchý obraz, který ale odhaluje klíč, podle něhož tvůrci k předloze přistoupili. A nabízí se možná až příliš doslovná interpretace, že stejně jako Milan Vedral navlékl pásku na kotouč, navlékl situaci i Macbeth ke svému prospěchu. Ostatně, manipulace slovem a síla slova (proslovu, řeči) je jedním z témat inscenace.

Inscenátoři objevili v něčem tak obyčejném, jako je hnědá magnetická páska, obrovský potenciál. Úvodní bitevní vřava je zobrazena pomocí pomalu navíjené pásky, která doslova kosí armádu dětských vojáčků-hraček; a vojáčci mohou být také postaveni na otáčející se kotouče a jejich souboj se tak odehraje ve chvílích,

kdy o sebe při otáčení zavadí jejich zbraně. Závěrečná bitva je zpracována jako převaha zvuku/slova/magnetofonu nad hmotou – dětské figurky vojáčků vyskládané na reproduktor musejí čelit nejhlasitějším basům, které je připravují o stabilitu a postupně všechny porazí (tak to tedy má být a záměr byl jasný i na mé repríze, kdy technika selhala a všechny vojáčky se jí povalit nepodařilo). Obraz je navíc umocněn i nasvícením – díky spodnímu reflektoru se na zadní stěně divadla objevují velké stíny miniaturních figurek.

Do velmi konzistentního a vynalézavého světa magičů se tu a tam prodere i nějaký prvek z trochu odlišné sféry. Jako parafráze na počítačovou hru počátku 90. let je pojatý hon na Macduffa, z bedniček herci vytvářejí typické prostředí pro „skákačkovou" hru (tzv. „plošinovku"), včetně typických pohybujících se obdélníků. V pozadí souboje znějí klasické hlášky ze soubojových her zakončené kultovním Finnish him! z Mortal Combat. Jde sice o cizorodý prvek, nicméně k trochu antikvariátové atmosféře inscenace se dobře hodí – i když období největší slávy kotoučových magnetofonů a etablování počítačových her dělí přinejmenším deset let.

Větším vybočením mimo zvolený jazykový systém je scéna zavraždění Banqua, která je rozehrávána zcela mimo text předlohy. V Disku Banquo se synem Fleancem hrají na schovávanou, což následně vede k tomu, že schovaný Feance přežije. Scéna se hraje za naprosté tmy a animovaná jsou pouze dvě světélka představující dvě postavy uprostřed lesa – scéna je to vlastně v zásadě celkem podařená, velmi komediální a úžasně jednoduché loutky jsou nesmírně efektní, bohužel je ale s kontextem inscenace spojuje snad jen zapojení další elektroniky. Stylově, tematicky ani způsobem provedení ke zbytku inscenace tato vsuvka příliš nepasuje.

Thunder. Enter the Three Witches. je inscenace na pomezí alternativy a loutkového divadla, která dokazuje, že obojí má k sobě skutečně velmi blízko. V inscenaci Tisíc tuctů se Jakub Maksymov nechal fascinovat papírovými platy od vajíček a vytvořil z nich celý svět inscenace. V Thunder jej zas okouzlily magnetofony, tentokrát však šel se svou fascinací dál a nechal materiál prorůst všemi komponenty inscenace. A ačkoliv bylo Tisíc tuctů loutkovější, Thunder je rozhodně zajímavým příspěvkem do diskuze o podstatě divadla založeného na loutce/předmětu/materiálu.

Divadlo Disk, Praha

Kolektiv (podle W. Shakespeara): Thunder. Enter the Three Witches.

Režie: Jakub Maksymov, dramaturgie: Kateřina Kykalová, scénografie: Tereza Černá a Dominik Migač, hudba: Petr Kolman.

Premiéra 16. 12. 2017, psáno z reprízy 30. 1. 2018.

[tento článek vyšel tiskem v čísle 1/2018]

Adéla Vondráková, 4. 5. 2018

9. Příloha č. 4 – Plata cívek

ŠKROPIL, Jakub: Plata cívek. In: SAD 2018/5. Praha: Svět a divadlo, 2018, s. 48 – 53, ISSN: 0862-7258

VRAŽDĚNÍM

Tisíc tuctů, autorská adaptace několika povídek Jacka Londona s loutkami a kartony, režie Jakub Maksymov, Plato Company, 2016. FOTO OSKAR HELCEL

vaně pomocí zvukových efektů a doprovodu písní.

Na jevišti tedy Eliáš Jeřábek, Štěpán Lustyk a Dominik Migač předvádějí tragikomickou historii z období Zlaté horečky, jak ji ve své povídce ***Tisíc tuctů***[1]) sepsal Jack London. Sanfranciský novinář David Rasmussen se dozví, že *„nedostatek vajec v Dawsonu vyhnal jejich cenu prudce nahoru. Jeden tucet vajec se v Dawsonu prodává za 5 dolarů."* Vidině třicetinásobného zisku nelze odolat, a tak se s titulním tisícem tuctů vajec vydává na sever. Projde celkem obvyklou řadou nebezpečí, jako jsou sněhové bouře, zával v jakési rozsedlině, ztroskotání na moři i záchrana na voru, překonná nekonečné ledové pláně a masivní ledovcové štíty, aby – řečeno s Cimrmanem – *„na pokraji smrti hladem, na pokraji smrti mrazem, na pokraji smrti vysílením"* konečně dorazil do yukonského Dawson City a zjistil… že vejce nejsou zrovna trvanlivá komodita stavěná na tak dlouhé převozy. Nekončí však sebevraždou jako u Londona, nýbrž se vydává za další jedinečnou příležitostí. Jak totiž zaslechl od kolemjdoucích, je v San Francisku takové vedro, že za led se platí zlatem. A tady na Aljašce je ho spousty…

Onen v úvodu zmíněný zálesácký a v doslovném i přeneseném smyslu dřevní charakter

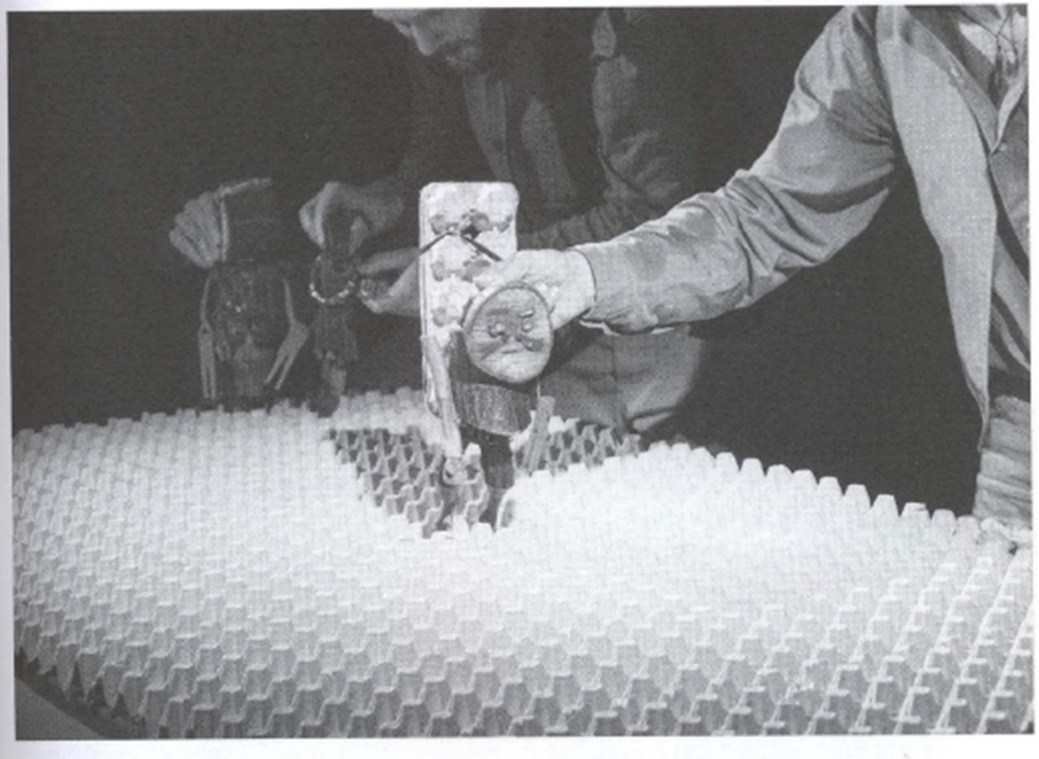
[1]) Česky vyšla například ve sbírce *Povídky z celého světa*. Autoři – Maksymov a kolektiv – však využívají i motivů z některých dalších povídek.

JAKUB ŠKORPIL

PLATA CÍVEK

Možná je to partička trampů někde na osadě, možná opravdoví zálesáci lapení zimou v aljašském srubu, ale možná také skupinka současných hipsterů v jednom ze sklepních sálků na Letné či v Krymské. Každopádně sle-

dujeme čtveřici vousatých a vlasatých mladých mužů v kostkovaných košilích a kožených vestičkách. Či přesněji: vidíme jen trojici, protože ten čtvrtý – Milan Vedral – sedí na kraji hlediště s kytarou a do dění zasahuje jen zprostředko-



dávají *Tisíci tuctům* především loutky Fortuny Hernandéz. Těla mají z neotesaných špalíčků pokrytých ještě kůrou a hlavičky tvoří kulaté dřevěné „koláče" (snad z téhož špalíčku?). Nohy jsou o trochu opracovanější, zato ruce občas nahrazují tu klacíky, jindy zas jen kolíčky na prádlo[2]) či – jak se ostatně na správného mořského vlka sluší – zrezivělý hák. To vše je pospojováno velmi hrubě, jasně viditelnými tlustými dráty. Detaily obličejů, jako jsou oči či ústa, nahrazují železné matice (oči), hřebíky (nos) atp. Přesto však loutkám nechybí osobitost, až – lze-li o něčem takovém hovořit – osobnost, a v rukou svých vodičů jsou překvapivě pohyblivé a tvárné.

Hlavní scénografické „kouzlo" však spočívá ve využití čtvercových plat na 30 kusů vajec. Ta nahrazují jakoukoli scénografii a to velice variabilně a vtipně. Především jsou sněhem, tedy nekonečnými pláněmi, které musí Rasmussen na své cestě překonat. Což je znázorněno na principu pohyblivého pásu. Po ploše stolu, na kterém se celá inscenace odehrává, posouvají Migač s Lustykem jednotlivá do sebe na okrajích zaklesnutá plata a Jeřábek (který vodí výhradně Rasmussena s nákladem vajec představovaným krabičkou na tucet vajec připnutou na záda patentkou) s loutkou zůstává prakticky na místě a po pohybujícím se „pásu" jen poskakuje. Tento princip je ještě umocněn v okamžiku, kdy jinak zhruba dvaceti až třiceticentimetrové loutky nahradí pro jednu pasáž vskutku miniaturní (odhadem centimetrové, nejspíš však ještě menší) figurky upevněné na špejlích. Střihem se mění perspektiva: z výstupků na platu jsou náhle hory a sněhová pláň je ještě rozlehlejší a nekonečnější. A herci si situaci samozřejmě užívají, takže spolu s režisérem celý výstup náležitě prodlužují, protahují tempo a přidávají zbytné akce. Je to velmi jednoduchý princip, ale v náznaku a znaku působivý.

Papírová plata mohou být nejen sněhem, vršeny do absurdně vysokých sloupců se mění na velehory a ledovce a házeny jsou sněhovou bouří. Vytvoří i ledovou jeskyni, v níž se Rasmussen ukryje, nahradí domy v cílovém Dawson City, nebo se – spojeny do obrovského válce – stanou rychle se otáčející dráhou pro závody psích spřežení.[3]) Dvě plata postavená na hranu také naznačí dva komíny parníku a znak doplní další dvě plata

[2]) Ovšem hlavní hrdina Rasmussen má jednu ruku „kolíčkovou" a druhou – tu, kterou nejčastěji „hraje" – celkem realisticky vypracovanou, včetně prstíků sevřených v pěst, do níž lze zasouvat nejrůznější nástroje.

[3]) Plata jsou nejdříve naskládána na sebe a pak spojena nahoře a dole a ovázána provazem. Vzniká kolo s dírou uprostřed, jež v rámci hry nahradí smrtonosnou propast, kde končí Rasmussenův soupeř.

(„vedená“ Dominikem Migačem) „vyletující“ z komínů jako dým. I to je využito ke gagu: signálem k „vypuštění“ dýmu je imitace zahoukání parníku a Migač musí následně s oběma platy zmizet až v zákulisí. Je jen na Štepánu Lustykovi, kolik mu na tuto akci dá času. A ten si nenechá ujít příležitost si kolegu „povodit“, když prodlevy mezi zvukovými narážkami prodlužuje, či naopak zkracuje.

Toto hravé soupeření se v inscenaci vyskytuje ve dvou provázaných plánech. Jednak je to samozřejmě „dějová“ rivalita Rasmussena s každým, kdo by mu snad mohl v cestě zabránit, či naopak pomoci, ať už jsou to lehce přitroublí (zároveň však vypočítaví a chamtiví) nosiči, konkurent s nákladem vajec, nebo nešťastník, co měl jen tu smůlu, že si rezervoval člun, který Rasmussen zrovna nutně potřebuje. Konflikty se z loutkové úrovně přelévají i mezi jejich vodiče. A tak je zde stále patrné napětí mezi Jeřábkem a Lustykem s Migačem, které ostatně (před)určí už úvodní scéna z redakce sanfranciské Polnice severu, kde se Lustyk s Migačem furiantsky trumfují, kolik že má loutkový Rasmussen přepsat na reálném psacím stroji značky Consul[4]) do rána slov, a jež pokračuje například vršením dalších a dalších plat v podobě zmíněných ledovcových štítů či hor. Ať už jsou tyto akce nařežírované, nebo opravdu improvizované, daří se tu navodit pocit, že Migač s Lustykem hravě zkouší a pokouší, co ještě Jeřábek s loutkou zvládne a jak se „vyseká“ z případné nesnáze.

[4]) Psací stroj je využit i k úvodním titulkům, kdy Jeřábkem vedený Rasmussen cosi píše a z válce psacího stroje vyjíždí papír, na němž jsou směrem k divákům napsány základní údaje o inscenaci.

■ ***Thunder. Enter the three Witches.*** Tak zní scénická poznámka uvádějící třetí jednání prvního dějství Shakespearova *Macbetha*. Tedy tu klíčovou scénu, v níž čarodějnice prorokují skotskému vojevůdci jeho osud. A je to také titul inscenace Jakuba Maksymova, dramaturgyně Kateřiny Kykalové a scénografů Terezy Černé a Dominika Migače, která uspěla v tzv. „open-call“ systému KALD DAMU[5]) a stala se jedním z titulů absolventského ročníku 2017/2018[6]). K tradičnímu výčtu tvůrců je tentokrát potřeba dodat i autora hudby a zvuku Petra Kolmana, protože především zvuk bude hrát v inscenaci významnou roli.

Thunder je macbethovský digest. Obsahuje většinu nejznámějších scén, od úvodních vítězství nad Macdonwaldem a Nory, až po závěrečnou porážku vojskem vedeným Macduffem. Kdo má alespoň základní zkušenost se Shakespearovým dramatem, bude se tzv. chytat bez problémů. Ale ochuzen nebude ani ten, kdo je na tom se Shakespearem hůře. Důležité zde totiž není ani tak to, co se říká, ale jak se to říká.

Hodně napoví hned sám úvod. Ze tmy se postupně vynoří pět malých světýlek. Zazní hrom a náhle osvícená scéna ukáže vyvýšené příčné podium složené z pěti stolků s pěti cívkovými magnetofony a před ním hradbu reprobeden. Opět tma. Hrom. Světlo. A zase tma. Pak už se celkem civilně rozsvítí, za magnetofony nastoupí herci (pánové v tmavých košilích lehce vojenského střihu, Anita Gregorec jako Macduffova žena má šedo-modrý tmavý přiléhavý trikot a světlou nabranou koženou sukni, Andrea Berecková v roli Lady Macbeth těsné kožené kalhoty a tmavě modré tričko). Eliáš Jeřábek zkusí, jestli mikrofon za prostředním magnetofonem funguje, zatímco jeho kolegové rozestavují na plochu před ním plastové vojáčky. Dvě skupiny proti sobě, přičemž na jedné straně je patrná přesila. Jeřábek přibližuje k jednotlivým figurám mikrofon a z kotouče na magnetofonu před ním zní stručné bojové výkřiky a povely, které velmi dobře zná každý hráč počítačových her. Jeřábek ve střídmém a reportážním stylu popisuje průběh bitvy (využívá přitom slov Shakespearova Kapitána a Rosse, kteří také o bojích jen referují), přičemž ostatní herci buď pouští z pásek zvukové efekty bitevní vřavy, nebo bidýlky (tak jako třeba kdysi operátorky v „headquarters“ během Bitvy o Anglii) posouvají jednotlivé vojáčky. Už to vypadá na prohru, ale pak nastupuje „srdnatý Macbeth“. Jeho figurka je větší (však je to rek a hlavní hrdina). Levý krajní stolek s magnetofonem je otočen, páska z cívky na něm vytažena a zapřažena za Macbetha na protilehlém konci stolu. Přístroj je uveden do provozu, a jak se cívka navíjí, Macbeth je tažen proti skupině vzbouřenců, kterou – pochopitelně – snadno proráží. Vítězství je dokonáno. Následná osudová věštba čarodějnic zní samozřejmě také z cívky.

[5]) Jde o nově zavedený systém, kdy každý absolventský ročník KALD připravuje jen jednu společnou inscenaci a zbylé tituly sezony jsou soutěženy z předložených projektů.

[6]) Také *Tisíc tuctů* má svůj původ na DAMU. Původně šlo o klauzurní inscenaci Jakuba Maksymova, který si ji posléze „stáhl“ a nyní ji uvádí pod hlavičkou Plata Company.

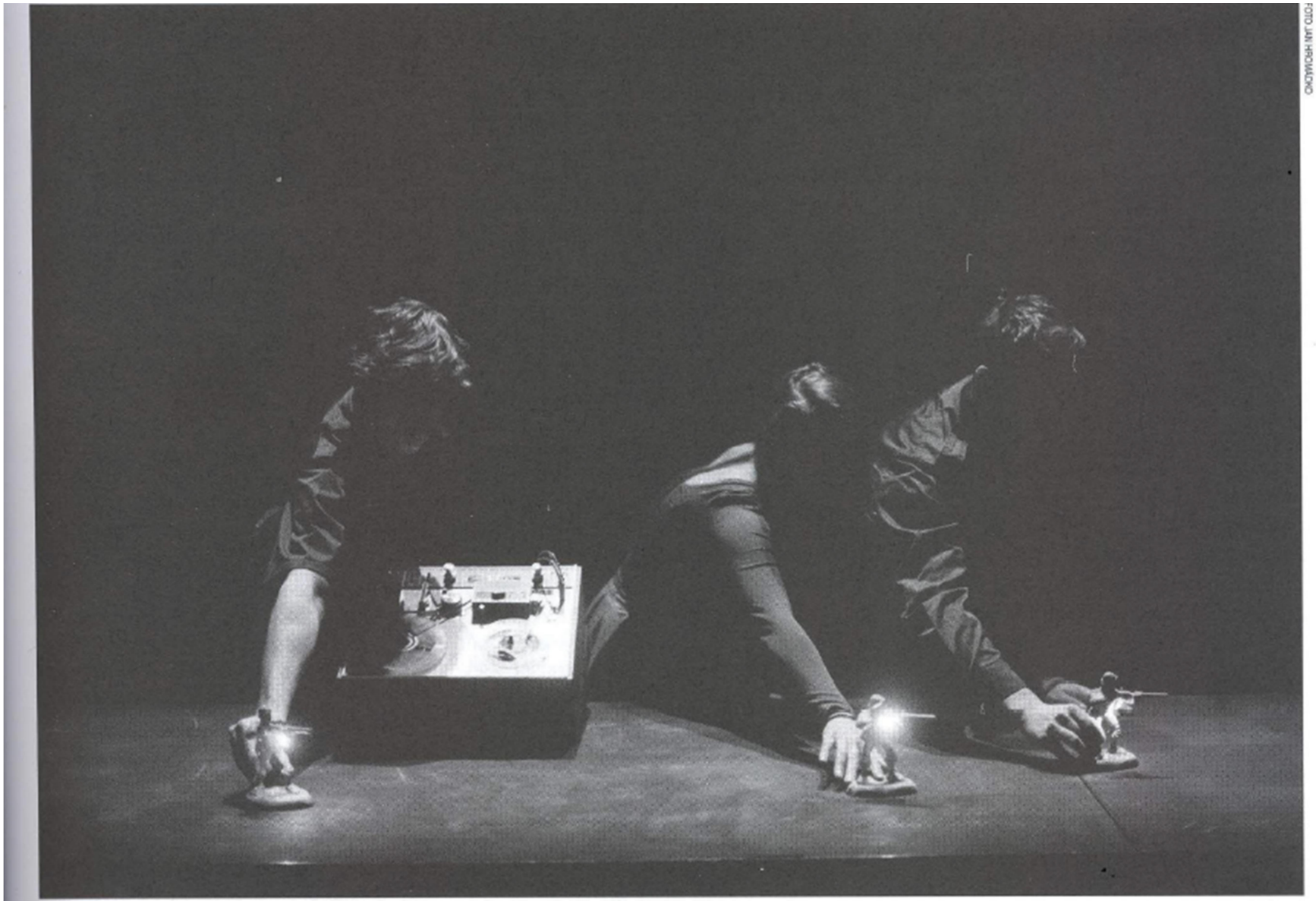


FOTO JAN HROMÁDKO

William Shakespeare a kol.: Thunder. Enter the three Witches., režie Jakub Maksymov, Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU, 2017.

Vlastně vše důležité se v inscenaci odehrává reprodukovaně, či za pomoci magnetofonové pásky: Macbeth posílá ženě dopisy na magnetických kartách, které jdou přehrát ve zvláštním přístroji, slova, kterými ho Lady Macbeth přesvědčuje ke zločinům, zní z pásky, která se pomalu odvíjí z jejích úst, a nakonec, po zešílení, skončí nešťastnice zahrabána v „závěji" pásek. Technické vybavení přítomné na scéně poslouží i k nejděsivějšímu výjevu, vraždě Macduffovy ženy a syna jako pomsty za thénův útěk do Anglie. Nejprve jsme svědky roztomilého rozhovoru matky s dítětem o tom, jak se pozná zrádce atp. Na scéně je však pouze Anita Gregorec, a její dítě zastupuje reprobednička, již chová v náručí. Ony nevinné dětské otázky klade přes mikrofon Milan Vedral v roli Macbetha, zatímco se k Macduffové pomalu zezadu přibližuje. Mikrofon má zapojený do bedničky v jejím náručí, a tak, když je dostatečně blízko, začne vazbit. Scénu ovládá uši drásající zvuk a Anita Gregorec padá k zemi.

Vrací se samozřejmě i herní motivy. Když Macduff prchá do Anglie, jeho loutka/plastová figurka běží a skáče po ostatními herci rozhýbaných reprobednách před stoly. Hrdina, tak jako v pravé počítačové „skákačce", překonává propasti, využívá klesání a stoupání beden k odrazům a vyhýbání se nástrahám. Dojde i na vypadávání bonusů a powerupů (představovaných samozřejmě cívkami) po poskočení na místě, či úderu do bedny, jak to známe třeba ze série ikonických her s italským instalatérem Mariem.

Jedinou lehce neústrojnou scénou je výrazně upravené a z valné části připsané zabití Banqua a následný Fleancův útěk. Smrtí ohrožený thén totiž vyláká synka do lesa pod záminkou opakování hry na schovávanou, jíž si tak často krátili čas před lety. Evidentně pubertální syn (soudě podle jeho znuděných odpovědí a typických selhání hlasu) není nápadem nijak zvlášť nadšen, ale otcovu zdánlivě pošetilému sentimentu se podvolí. Celý výstup je proveden miniaturními loutečkami na špejlích, které divák vnímá jen jako světýlka v maketě lesa.[7]) Problém je v tom, že dialog svou rozbíhavostí a improvizovaností (připomíná obdobné výstupy, jež mají v oblibě například někteří herci Buchet a Loutek) jde proti jinak velmi stručnému až úsečnému rázu zbytku inscenace. Možná měl nabízet jakýsi oddech a uvolnění (navzdory tomu že končí Banquovou smrtí) v lehce odcizeném a jistě i hodně surovém příběhu, ale výsledkem je spíše retardující odbočka.

Oproti tomu závěr inscenace je ryzí divadelní poezie. Bitva je opět provedena prostřednictvím plastových vojáčků. Tentokrát však nejsou na jednom ze stolů, ale v pozadí na položené reprobedně vydávající dunivý tón. Pomocí reflektorů jsou siluety vojáčků promítnuty na horizont (i tento stínoherní princip se v inscenaci několikrát vrací), a jak se bedna hlubokým tónem rozechvívá, jeden po druhém se kácí. Tma.

Thunder... je vlastně inscenace velmi jednoduchá, prostá „velkých dramaturgických nápadů" a hlubokých myšlenek. Podobně jako inscenace Handa Gote research & development, inspiraci jimiž nezapře, okouzluje „ruční prací" a otevřenou hrou, jež se neskrývá. Vidět je každé navinutí cívky, či spuštění magnetofonu (kromě magických okamžiků, kdy ze samovolně se zapínajících přehrávačů zní opakování čarodějnické věštby).[8]/ I přes tuto otevřenost ale působí výsledné scény kouzelně a uhrančivě. Navíc se tak vytváří výjimečný pocit pospolitosti, kdy lze hercům fandit při drobných technických zádrhelech. Je to sdílené okouzlení hračičkářstvím, které je ovšem evidentně přesně a přísně řízené.

■ *Tisíc tuctů* neobsahuje žádné popkulturní odbočky, a tak ve výsledku působí vyrovnaněji než macbethovský digest. Samozřejmě že pracuje s prostším materiálem, což se bezpochyby odráží i ve výrazně jednodušším stylu a režijním gestu. A ač byla technika v *Thunder* ovládnuta dokonale (až na naprosté a pochopitelné výjimky jako jsou drobné závady stárnoucí techniky, či komplikace při zavádění pásek), přeci jen jako by inscenaci lehce zatěžovala. Pokud totiž Maksymov chce v obou inscenacích dávat do určité míry prostor improvizaci, či alespoň budit zdání kolektivní hravosti, pak samozřejmě výchozí výtvarná a materiální situace *Tisíce tuctů* je k tomu podstatně vhodnější. Rozdíl spočívá v tom, že *Thunder* okouzluje a uchvacuje především oním již zmíněným „ovládnutím techniky", tedy mechaniky magnetofonů a dosti nejistého a nevypočitatelného

[7]) Jde vlastně o stejný princip jako při „změně" perspektivy v *Tisíci tuctů*.

[8]) A zcela patrně úmyslné „rukodělné", a tedy zdlouhavé a pracné, je i vysunování částí scény pomocí kliky, či nasazování cívek do magnetofonů včetně zavádění úvodního vodícího pásku.

materiálu magnetofonových pásek (které se tak rády – jak potvrdí každý magnetofonista – trhají a muchlají, a navíc mají i potenciálně nebezpečně ostré hrany). Je to trochu, jako když se soubor nového cirkusu rozhodne využít například motorových pil či jiných „moderních" vynálezů. Úžas i strach jdou místy tak trochu mimo hru samotnou.

Oproti tomu *Tisíc tuctů* je prostá a v mnohém čistá práce, postavená na sérii jednoduchých gagů[9]), kterým svědčí jak neobyčejně proměnlivý výchozí materiál, tak živý hudební doprovod (opět v té nejlepší tradici slapsticku), jenž pomáhá umocňovat pointy gagů, ale hraje stejně důležitou roli i při jejich stavbě.

Tisíc tuctů, *autorská adaptace několika povídek Jacka Londona s loutkami a kartony, režie Jakub Maksymov, scénografie a loutky Fortuna Harnandéz, hudba Milan Vedral, Plata Company, premiéra 4.6.2016 v rámci klauzur Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU*

William Shakespeare a kol.: **Thunder. Enter the three Witches.**, *režie J.Maksymov, dramaturgie Kateřina Kykalová, scénografie Tereza Černá a Dominik Migač, hudba a zvuk Petr Kolman, světla Šimon Kočí, Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU, premiéra 16.12.2017 v Divadle Disk*

redakce Karel Král

[9]) Sám příběh ostatně změnou pointy ztrácí charakter tragikomické historie a stává se – což není myšleno jako výtka – vtipem.