

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DIZERTAČNÍ PRÁCE

„Návrat reálného“ v procesu vzniku prostorových projektů. Popis na vybraných pracích divadelních scénografů a vizuálních umělců.

Magdalena Jiříčka Stojowska

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Karel Makonj a prof. Mgr. Miloslav Klíma

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2020

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

DEPARTMENT OF ALTERNATIVE AND PUPPET THEATRE

DISERTATION THESIS

**The „Return of the real“ in the process of creating spatial projects.
Description on selected works of stage designers and visual
artists.**

Magdalena Jiříčka Stojowska

Supervisors: Prof. Mgr. Karel Makonj and prof. Mgr. Miloslav Klíma

Opponent:

Evaluation:

Academical title: Ph.D.

Prague, 2020

Prohlášení

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

„Návrat reálného“ v procesu vzniku prostorových projektů. Popis na vybraných pracích divadelních scénografů a vizuálních umělců.

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Anotace

Práce „Návrat reálného v procesu vzniku prostorových projektů. Popis na vybraných pracích divadelních scénografů a vizuálních umělců“ je rozdělena do čtyř částí.

V první části uvádím základní tvrzení týkající se teorie reality francouzského psychoanalytika Jacquesa Lacana, ve které je jedním z centrálních pojmů *reálno*. Využívám také interpretace Lacanových teorií v pojetí českého filosofa a překladatele Josefa Fulky, slovinského filosofa Slavoj Žižeka sebrané v knize *Žižek, Przewodnik Krytyki Politycznej* (Žižek, Průvodce politické kritiky, 2009) a postřehy polského filosofa Pawła Moścického z jeho textu *Teatr i rzeczywistość* (Divadlo a realita).

V další podkapitole připomínám úvahy Hala Fostera týkající se různých výtvarných tendencí v umění druhé poloviny 20. století. Věnuji se podrobněji Fosterově analýze sérií fotografií Andyho Warhola, strategii *opakování* v umění či *hyperrealismu*. Připomínám práci s realismem v dílech fotografky Cindy Sherman či umělce Richarda Prince jako představitelů umění „zneužití“, které se přiznává ke kopírování či „vykrádání“ motivů z prací jiných umělců. Dále upomínám na metody práce Bertolta Brechta, a to především na příkladu jeho *Arbeitsjournal 1938–1955* (Pracovní deník, 1977), jehož inspirativní analýzu nabídl francouzský filosof a kunsthistorik Georges Didi-Huberman v knize *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* (Strategie obrazů, Oko historie 1., 2009). Podstatné jsou zde pro mne strategie *dokumentární montáže* a *formální rekompozice, otřesu, efektu reálného a zaujetí pozice*. Dále se velmi krátce věnuji práci paměti, jejíž reflexe nás vede k formulacím, jako jsou *exploze paměti* či její *incidenty*, a napomáhá vysvětlit umělecké strategie, které rezignují na logiku, děje či výrazná centra svých děl a spíše zdůrazňují jeho chybějící místa, koláž jako dramaturgickou metodu či více pracují s atmosférou a snovostí. Jako literární kontext zde uvádím práce německého literáta W. G. Sebald. V páté podkapitole předkládám možnou interpretaci lacanovské triády v kontextu divadla, a to hlavně prostřednictvím reflexí Pawła Moścického, a také podrobně připomínám základní determinanty postdramatického divadla v koncepci Hanse Thiese-Lehmanna, které se zdají plně vyjadřovat zvýšený zájem o práci s realitou v divadle, jako například *parataxe* (nepřítomnost hierarchie jednotlivých složek divadelního spektra), *simultaneita znaků*, *hra se zahuštěním znaků*, *zhudebnění*, *vizuální dramaturgie*, *tělesnost*, *invaze reality*, *situace/událost*.

V druhé části se věnuji interpretaci některých projektů vybraných výtvarných a divadelních umělců, hlavně Evy Kořátkové, Joanny Rajkowské, Michała Korchowce, Roberta Rumase a Anny Viebrock. Kromě popisu vybraných prací těchto umělců interpretuji metody a strategie, které využívají, a to s důrazem na práci s různými vrstvami reality, která se mi zdá podstatná pro jejich umělecké koncepty a realizace.

Třetí část práce věnuji reflexi vlastních projektů, buď z oblasti dokumentárního divadla, v níž je vepsané napětí mezi realitou a fikcí a jehož dramaturgické strategie jsou úzce spojené se vztahem k těmto pojmům, anebo z pedagogické oblasti. V rámci této oblasti jsem realizovala projekt *Fantomy reality* pro studenty prvního ročníku katedry Divadlo v netradičních prostorech, k němuž jsem přizvala Evu Kořátkovou a Joannu Rajkowskou. Poslední, čtvrtá část práce, je doplňkem k dřívějším kapitolám. Umísťuji do ní rozhovor s Evou Kořátkovou a fotografické odkazy k projektům umělců, o kterých pojednává tato práce.

Klíčová slova

Lacanova teorie reality, reálno, symbolično, imaginárno, efekt reálného, epické divadlo, postdramatické divadlo, exploze paměti, dokumentární montáž, koláž, instalace, realismus.

Summary

This work deals with the term "Real" in the context of increased interest in reality and its complex and changing structure both in theoretical reflection and in new narrative approaches of artistic spatial projects.

In the first part, I present the basic statement concerning the theory of reality of the French psychoanalyst Jacques Lacan, in which one of the central concepts is Real. I also use the interpretation of Lacan's theories in the concept of the Czech philosopher and translator Josef Fulka, Slovenian philosopher Slavoj Žižek collected in the book *Žižek, Przewodnik Krytyki Politycznej* (Žižek, Guide to Political Criticism 2009) and observations by Polish philosopher Paweł Mościcki.

I focus on a more detailed analysis of Hal Foster with a series of photographs by Andy Warhol, strategy of repetition in art or hyperrealism. I recall the methods of work of Bertolt Brecht, especially on the example of his *Arbeitsjournal 1938-1955* (The Work Diary, 1977), whose inspirational analysis was offered by French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman in *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Essential for me are the strategies of documentary montage and formal recomposition, shaking, real effect and positioning. I recall the basic determinants of post-dramatic theater in Hans Thies-Lehmann's conception, which seem to fully express an increased interest in working with reality in theater, such as parataxis (absence of hierarchy of individual components of the theater spectrum), corporeality, reality invasion, situation / event.

The second part is devoted to the interpretation of some projects of selected artists and theater artists, especially Eva Kořátková, Joanna Rajkowska, Michał Korchowicz, Robert Rumas and Anna Viebrock. In addition to describing selected works by these artists, I interpret the methods and strategies they use, with an emphasis on working with different layers of reality that seem to me essential for their artistic concepts and realization.

The third part of the work reflects on my own projects, either from the field of documentary theater, in which there is inscribed tension between reality and fiction and whose dramaturgical strategies are closely related to the relation to these concepts, or from the pedagogical field.

Obsah:

Vstup: Východiska dizertační práce

I. Vysvětlení některých teoretických pojmů, použitých k další analýze uměleckých děl.

1. Reálné v teorii Jacquese Lacana
2. Umělecké strategie a realita ve výtvarném umění
3. Efekt reálného v epickém divadle Bertolta Brechta
4. Incidenty paměti v interpretaci Georgese Didi-Hubermana
5. Postdramatické divadlo a lacanovská teorie reality

II. Analýza uměleckých prací vybraných umělců

1. Překračování životopisu.

Životopis v díle Evy Kořátkové jako jeden ze stěžejních motivů v její tvorbě

2. Pár vteřin nedůvěřivosti.

Pozdrowienia z Aleji Jerozolimskich Joanny Rajkowské čili palma uprostřed Varšavy jako místo zvýšeného performativního potenciálu

3. Scénografie jako materiál instalace.

O projektech Michała Korchowce v divadelní tvorbě Moniky Strzępki a Pawła Demirského

4. „Falešnost nemusí mást, může vyostřit zrak.“

O uměleckých strategiích ve výtvarných projektech Roberta Rumase

5. Zrcadlo reality. Hyperrealistické divadlo Anny Viebrock

III. Reflexe z divadelní praxe autorky

1. Mezi skutečností a představivostí.

Reflexe nad první etapou práce na projektu *Boys & Girls* v rámci rezidence v Divadle Archa

2. Jak na dokumentární divadlo?

O inscenaci *4. svět* v režii Terezy Durdilové v Divadle Archa

3. Workshop *Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst* pro studenty

katedry Divadla v netradičních prostorech DAMU

4. *Jiný vesmír* – reálný rozměr iluze v dokumentárním divadle.

Reflexe z práce na inscenaci *Jiný vesmír* v produkci komunitního centra Nasedím, sousedím na Břevnově

IV. Prostor jako neexistující hmota. Závěr

V. Soupis citací a použitých pramenů a literatury

VI. Přílohy

1. Akt řezání jako základní pracovní prostředek.

Rozhovor s Evou Kořátkovou

2. Fotografie

Východiska dizertační práce

Návrat reálného je obrat, který používá historik umění Hal Foster, autor knihy *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Návrat reálného. Avantgarda na konci 20. století, 1996),¹ jež vyšla před víc než dvaceti lety. V této časové perspektivě jsou jevy v tehdejší umění, o nichž píše Foster, sice nedávnou, ale přece jen již minulostí. Zato strategie a mechanismy výtvarného umění popsané v této knize jsou dodnes inspirativní a nabízejí zajímavou perspektivu pro interpretaci současného divadla. „Návrat“ v kontextu reálného je lehce riskantní obrat. Může implikovat, že „reálné“ kdysi bylo, pak zmizelo a zase se vrátilo. „Návrat“ je zde nutné chápat spíše jako *výraznější přítomnost reálného, zvýšený zájem o realitu* a její složitou a proměňující se strukturu jak v teoretické reflexi, tak v nových narativních postupech. Hra s realitou *upozorňuje na sebe* a stává se předmětem zvýšeného zájmu jak tvůrců, tak i diváků. Umělci více vědomě vtahují „reálné“ do své tvorby, anebo aspoň intuitivně reagují na nové jevy současnosti tak, že se otázka vztahující se k „realitě“ a „realismu“, k tomu, zda existuje vůbec nějaký pravzor reality, stává důležitým elementem jejich projektů.

V této práci bych chtěla analyzovat vybraná díla právě v perspektivě jejich „hry s reálným“, a také ukázat, že zájem o nové vnímání reality je přítomen jak u výtvarníků, tak u divadelníků. Obě dvě oblasti – výtvarné umění a divadlo – se vzájemně inspirují a ovlivňují, hlavně jedná-li se o čím dál otevřenější uvažování o prostoru uměleckých projektů a tvoření nových prostorových forem vyprávění. Proto využívám teoretické poznatky z oblasti divadla i výtvarného umění, ovšem i filosofického výkladu teorie reality Jacquese Lacana. Budu se zde snažit Lacanovu teorii přiblížit v takové míře, která nám dovolí upřesnit pojmy, jako jsou: reálno, realita, skutečnost či „efekt reálného“. V teorii postdramatického divadla hrají totiž tyto pojmy významnou roli a usnadňují diskuzi o uměleckých strategiích performativního umění, jejichž součástí je vždy nějaký druh hry s reálným.

Prostorové projekty a proces jejich vzniku jsou samozřejmě velmi širokou oblastí výzkumu, a proto svoje reflexe zužuji na tvorbu několika vybraných umělců

¹ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. (The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century), přeložili Mateusz Borowski a Małgorzata Sugiera, Kraków: Universitas, 2010.

tvůřících v oblasti divadla, performativního umění nebo výtvarného umění. Tento výběr je velmi osobní. Týká se prací umělců především z Polska a Čech, částečně i z Německa. Zemí, v nichž jsem žila a studovala. Mezi umělci, o jejichž projektech budu psát, jsou například Eva Kořátková, Joanna Rajkowska, Robert Rumas, divadelní dvojice Paweł Demirski a Monika Strzępka a s nimi spolupracující scénograf Michał Korchowiec, ale i německá scénografka Anna Viebrock. Zajímavé je, že jsou to umělci různých generací (nejmladší jsou Eva Kořátková, ročník 1982, a Michał Korchowiec, ročník 1987; starší generaci zastupují Joanna Rajkowska, 1968, a Robert Rumas, 1966, Anna Viebrock se narodila roku 1951), spojují je kořeny ve výtvarném vzdělání a zájem o divadelní či performativní umění, které experimentuje s dramatickou formou a otevřeně poukazuje na inspiraci současností, na její politickou a historickou realitu.

Kořátková, která jako sobě nejbližší výtvarnou techniku zmiňuje kresbu, se nebrání projektům, v kterých je sama performerkou, a vždycky se jako sonda noří do prostředí (například prostředí svého pokoje, své bývalé školy, psychiatrické nemocnice), které vybírá jako téma své tvorby. Je autorkou scénářů performancí a inscenací, ke kterým vytváří režijní a scénářistický koncept.

Joanna Rajkowska dokáže vytvořit zcela novou umělou situaci v reálném prostředí, v důsledku čehož vyprovokovává a iniciuje nové kvality míst, otevírá jejich potenciál a problematizuje jejich totožnost.

Robert Rumas díky svým výtvarným kořenům zkouší pracovat s realitou jako veřejnou galerií, kdy obyčejným předmětům anebo prostorům, které mají silnou symboliku, dává nový rámec, a tak problematizuje jejich dosavadní význam. Ve scénografických projektech míchá rozmanité estetické konvence a poukazuje na obrovský potenciál jejich montáže.

Michał Korchowiec nechává své scénografické projekty otevřené improvizacím s prostorem. Otevírá tak jejich instalační potenciál a nezávislost na konkrétní divadelní situaci. Jeho scénografické gesto má rebelskou sílu, protože manifestuje svoji nezávislost na divadelních konvencích a textu divadelní hry.

Anna Viebrock je mistryní klamu (*trompe l'oeil*), kterým zkouší divácké oko. Její zrcadlová hra s realitou je jako šibalské mrknutí malé holčičky, která právě překračuje rám zrcadla. Její vršení různých vrstev reality je mistrovské právě

tím, že na sebe neupozorňuje, předstírá, že se podřizuje divadelním konvencím, ale hluboko, ve své struktuře je problematizuje a směje se jim.

Propojení reflexe týkající se projektů z oblastí výtvarného umění a divadla se pojí s jevem, který pozorujeme v umění neustále – výtvarníci překračují staré formy a aplikují je ve svých performativních či divadelních experimentech, čímž často otevírají divadlo zatížené konvencí a institucí novému jazyku. Přítomnost výtvarníků v divadle přináší velmi často osvěžení pohledu na divadelní formu. Divadlo postdramatické, které Lehmann pojmenovává také „divadlem reálnosti“,² je toho nejlepším příkladem: „Není to náhoda, že hodně umělců postdramatického divadla má svůj původ ve výtvarném umění. Je to divadlo stavů a dynamických scénických obrazů.“³

Ale inspirace probíhá také opačným směrem – výtvarné umění nasává performativní složku divadla a skrze divadelní nástroje hledá více uchopitelný dialog s divákem.

Práce s „prostorem“ je velmi podstatnou oblastí v tvorbě umělců představených v této dizertaci a je v podstatě jediným společným jmenovatelem této tvorby: jedná se o projekty, jež mají svoje prostorově vizuální realizace, jsou materiální povahy a lze si představit, že zbavené textové, performativní či institucionální složky budou nadále fungovat jako vizuálně důležitý prostorový komunikát.

² Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny* (Postdramatisches Theater), Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004, s. 162.

³ Tamtéž, s. 100.

I. Vysvětlení některých teoretických pojmů, použitých k další analýze uměleckých děl.

1. Reálné v teorii Jacquesa Lacana

Jedním z centrálních pojmů teorie reality Jacquesa Lacana je *reálno*. Jeho teorie reality se vyvíjela od padesátých let až do jeho smrti v roce 1981. Pozdní Lacanovy texty byly pro jeho interprety velmi těžké k pochopení, jeho styl se stával čím dál více osobitý, metaforický a plný *pomlk* a *nedořečeností*. Proto je v případě tohoto fascinujícího filosofa těžké hovořit o nějaké ucelené teorii reality. Jeho objevy týkající se struktury reality zde popíšu hlavně pomocí interpretace filosofa Josefa Fulky, jehož výklad Lacana je precizní, a zároveň některé z hlavních myšlenek francouzského filosofa a psychoanalytika uspořádává. Lacanovská triáda, která přináší pojmy jako symbolično, imaginárno a reálno, nás vede k prozkoumání teatrality, scénické fikce, jejich potenciálu autoreference a potřeby jejich permanentního zpochybňování.

SIGNIFIKANT

Pro Jacquesa Lacana byla východiskem Freudova psychoanalýza, byla neustálým předmětem Lacanových reinterpretací. Freudova teorie definovala nevědomí jako oblast, ve které se skrývá vytěsněné. Vytěsněné formace se někdy objevují jako symptomy. Symptom je u Lacana druhem signifikantu. Lacan interpretoval SIGNIFIKANT, čili „to, co označuje, formu“, a SIGNIFIKÁT, to, co je označované, v kontextu struktury nevědomých formací. SIGNIFIKANT je návratem vytěsněného, jedná se o „bílá místa“ ve vědomí, která se jakožto „akty, pro něž v kontextu logiky vědomé činnosti zdánlivě neexistuje vysvětlení, jeví jako signifikanty zvláštního typu: jako signifikanty postrádající bezprostředně nalezitelnou signifikaci, anebo alespoň signifikanty bez takové signifikace, která by své ospravedlnění nacházela ve vědomí.“⁴ A dále, pokud jde o charakteristiku

⁴ Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Praha: Herrmann & synové, 2008, s. 102.

signifikantů: „signifikant sám o sobě nic neznačí [...] Nic neznačí, ale přetrvává.“⁵ Nejdůležitějším rysem signifikantu není jeho signifikace (to, co označuje), ale to, že PŘETRVÁVÁ. V psychickém prostoru subjektu je přítomný jako nezničitelný. Nejlepším příkladem signifikantu je psychický SYMPTOM – je to totiž „signifikant signifikátu, který byl vytěsněn z vědomí subjektu“.⁶ Rodíme se do světa vyplněného signifikanty, aniž bychom měli přístup k jejich signifikacím, získáváme ho postupně, ale jsme ponořeni do permanentně rozrůstajících se řetězců znaků a symbolů.

Existuje něco jako prostor psychické reality (v něm se zkoumají psychické signifikanty), ale také materiální prostor, jímž je například tělo pacienta. Nicméně to není tak, že psychická realita je něčím IREÁLNÝM a materiální něčím SKUTEČNÝM. Obě dvě ty reality jsou nějakým druhem reality: „distinkce mezi materiální a psychickou realitou je vskutku distinkce mezi dvěma typy reality, a nikoli mezi něčím skutečným a něčím ireálným.“⁷ Tuto konstataci vnímám jako velmi důležitou, neboť nás *Lacan upozorňuje, že rozdělování psychického od materiálního pomocí porovnání „které je víc reálné“ nás nezavede příliš daleko.* Psychický symptom, jako signifikant, může být více reálný než to, co pacient pojmenovává materiálním, přestože to může být například fantazie jeho psychózy.

Signifikant, interpretuje dále Fulka, má „determinující postavení, pokud jde o konstituci subjektivity“.⁸

LACANOVSKÁ TOPOLOGIE V POJETÍ SUBJEKTU

Lacan vyhradil tři oblasti subjektivity, a to: IMAGINÁRNO, SYMBOLIČNO a REÁLNO. IMAGINÁRNO vypovídá o vztahu subjektu k svému obrazu (vývoj ve stadiu zrcadla, kdy se šestiměsíční dítě ztotožňuje s vlastním obrazem viděným v zrcadle). Vytváří se skrz konstituování „já“ na základě imaginárního vztahu, vztahu k vnějšímu obrazu, který je ale jenom nějakou fantazií „já“ o sobě samém. Je v tom i rozměr iluze, jinakosti, která je podstatou „já“. Paweł Mościcki interpretuje imaginárno těmito slovy: „Imaginárno vyjadřuje vztah subjektu

⁵ Tamtéž, s. 103.

⁶ Tamtéž, s. 106.

⁷ Tamtéž, s. 105.

⁸ Tamtéž, s. 110.

k sobě samému, ale také k symbolickému řádu. Je to doména představivosti, obrazu, signifikantů, které jsou efektem práce systémů znaků v symboličnu. Nakolik symbolično funguje podle pravidel jistého mechanického uspořádání označujících, natolik imaginárno vyjadřuje subjektivní, obrazové konotace toho, co objevujeme v našem vztahu ke světu.“⁹

Slavoj Žižek objasňuje Lacanovu topologii na různých příkladech, například na hře v šachy. Symbolično budou v tom případě pravidla hry v šachy, imaginárno například názvy šachových figurek, které bychom přece mohli pojmenovat různě, a reálno, to jsou náhodné situace, které se během hry v šachy mohou stát, jako například spadnutí figurky, nebo to, co momentálně danou hru ovlivní – inteligence hráče či jeho nálada.

SYMBOLIČNO

Symbolično funguje jako řetězce signifikantů. Existují nejdůležitější psychické signifikanty (podle Lacana jsou hlavní signifikanty například otec, falický, kastrace), na které se nabalují další a další. „Funkcí signifikantu není reprezentovat signifikát [to, co je označované; pozn. MJS], nýbrž zřetězovat se tak, že do vztahu mezi signifikantem a signifikátem vždy může vpadnout další signifikant.“¹⁰ Chápu symbolično jako základní „mapu“ znaků a symbolů, do které se rodíme a která se konstituuje prostřednictvím společné lidské domluvy. Jazyk bude tady zásadním příkladem: například věc „kámen“ bychom mohli pokaždé pojmenovávat jinak podle toho, jak budeme jistý kámen v onom okamžiku vnímat, ale díky společenské domluvě jej pojmenováváme nejčastěji „kamenem“, protože využíváme řetězec symbolických znaků jazyka. Nicméně pokud použijeme slovo „kámen“ v úplně novém kontextu nebo významu, například když řekneme: „byla jsem jako kámen, studená a nepohnutá“, stane se součástí imaginárna – vypoví o našem vztahu ke kamenu, ke slovu, nějakému prostřednictvím básně vyslovenému fragmentu reality. Takto o symboličnu píše Paweł Mościcki: „/.../realita odpovídá symbolickému řádu, který je strukturovaný

⁹ Paweł Mościcki, *Teatr i rzeczywistość*, Krytyka Polityczna, [cit. 27.07.2012], dostupné z: krytykapolityczna.pl

¹⁰ Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Praha: Herrmann & synové, 2008, s. 129.

jako jazyk. Je složený z řetězců signifikantů, které jsou navzájem propojené ve vztazích popsaných ve strukturalismu (z něhož Lacan převzal spoustu kategorií). Psychoanalytická teorie popisuje způsob, jakým subjekt zaujme místo v tomto řádu – je zapsaný do sítě signifikantů, díky čemuž získává universum svých zkušeností. Podle Lacana je naše bytí ve světě podmíněno rolí v systému znaků určených symbolickým řádem. Jenom v rámci tohoto řádu můžeme přemýšlet, být aktivní, získávat vlastní totožnost a rozeznat identitu druhých.¹¹

Slavoj Žižek¹² pojmenovává několik elementů, které jsou typické pro symbolično. Jsou to: řeč (její pravidla, to, co je v jejím rámci zakázáno), tzv. velký jiný čili ten, o kterém si myslíme, že je „tím, který ví“, který určuje pravidla chování (například bůh v různých náboženstvích, systém norem, kodex chování), je buď symbolickou, nebo pocitovou autoritou, může taky fungovat jako systém norem přijatých přes nás nebo společnost. Žižek také zdůrazňuje, že symbolický pořádek není psychologický, protože v jeho rámci dělám nebo říkám různé věci jakoby automaticky (například vyprávím dětem o svatém Mikuláši, aniž bych věřil, že existuje, anebo jdu na mši, aniž bych věřil v Boha).¹³ Samozřejmě, jak jsem se zmiňovala výše, signifikanty existují též v oblasti psychiky, jako například symptomy, ale zdají se být jakoby nezávislé na našem vědomí. Jsou spíše systémem zapsaných znaků v nás. Žižek tvrdí, že naše symbolická totožnost, třeba titul či maska, nás kastrují, protože člověk není tím, kdo se představuje skrze funkci. Když se například představuji v nemocnici jako „magistra“, omezují svoji totožnost do čistě abstraktní představy o vyšším vzdělání, které se neztotožňuje cele s tím, kým jsem. Zároveň ale tvrdí, že emoce, „které odehráváme za pomoci masky, mohou vyjadřovat něco pravdivějšího než to, co považuji za své pocity“.¹⁴

Co je pak *reálno*, poslední součást reality v Lacanově topologii subjektivity?

¹¹ Paweł Mościcki, *Teatr i rzeczywistość*, Krytyka Polityczna, [cit. 27.07.2012], dostupné z: krytykapolityczna.pl.

¹² Slavoj Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2010.

¹³ Tamtéž, s. 45-46.

¹⁴ Tamtéž, s. 46.

Jak píše Josef Fulka: „Reálno nespadá do symbolična a uniká logice signifikantu.“¹⁵ Má také „pramálo společného s realitou; je to naopak něco, co znemožňuje patřičné „sladění“ subjektu s realitou“.¹⁶ Je to zároveň „individuální trauma, které nelze podříditi reprezentaci (tedy symboličnu).“¹⁷ A dále, o reálném „nelze mluvit jinak než oklikami a negativně“.¹⁸ Reálné je to „něco, co je vyloučeno ze smyslu, je to nemožnost jako taková, averze smyslu [...] Existence něčeho odporného (immonde), tedy toho, co není svět [...], je to právě ono, jež zajišťuje ne-fungování,“¹⁹ a dále cituje Fulka Lacana: „Realita je shodou okolností to, co funguje, co opravdu funguje. Ale něco, co opravdu funguje, vůbec nemá co dělat s tím, co označuji jako reálno.“²⁰

Jak se má reálné k symboličnu a imaginárnu, zajímavě definuje Paweł Mościcki:

„Oba dva řády [reálný a symbolický, pozn. MJS] jsou přeci jen výrazně rozlámané tím, co Lacan pojmenovává jako reálno. Jeho pojetí míry této zkušenosti se měnilo během vývoje jeho intelektuální práce a dodnes je předmětem kontroverze. Nejjednodušší interpretace říká, že reálno je nesmyslný, skrytý rozměr, který dřímá pod povrchem symbolického a imaginárního uspořádání světa. Reálno označuje cosi zcela skutečného, materiálního, a zároveň, protože nemá fiktivní význam, nejvíce se realitě vzdaluje.

Skutečnost a reálno jsou tím pádem nerozdělitelně spojené, ačkoliv stanovují krajně mezní druhy zkušenosti. [...]

V prvním případě zkušenost závisí na vztahování se k síti znaků, je zaujetím pozice v oblasti symbolických znaků anebo imaginárním vztahem k symbolicky uspořádanému světu. V druhém případě je zkušenost zamlčeným a traumatickým setkáním s nahou věcí, mimosymbolickým – a proto v jistém smyslu neskutečným – základem samotné skutečnosti. [...]

¹⁵ Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Praha: Herrmann & synové, 2008, s. 143.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž, s. 144.

¹⁹ Tamtéž, s. 152.

²⁰ Tamtéž.

Reálno však nemusí označovat ono vnější ve vztahu ke skutečnosti rozměru „věci samé“, tvrdou skořepinu světa, kterou zakrývá síť znaků, kolem kterých krouží naše každodenní zkušenost. [...]

Je to spíše mezera v symboličnu, průrva v síti označujících, místo, v němž se cirkulace znaků začíná narušovat, zasekávat a produkovat nesmyslné, monstrózní jakosti. Reálno je podle Žižeka úplně zbavené substance a autonomie, je jedině vnitřní prasklinou v symbolickém řádu, překážkou, která způsobuje, že tento řád nikdy nemůže plně dát smysl naší zkušenosti. Vždy je aspoň minimálně posunutý a opožděný ve vztahu k tomu, co chce vyjádřit.²¹

Žižek se zmiňuje o tom, že pro Lacana představovala sexuální slast reálno – něco traumatického, intenzivního; něco, co zastavuje dech či něco nemožného, protože to nejsme schopni pochopit.²² Podle Žižeka se můžeme potkat s reálným jedině ve snu. V realitě je vyjadřujeme prostřednictvím fantazie, tedy se opět pohybujeme ve vrstvě imaginárna.²³

Přijde mi ještě velmi důležité, co píše po Žižekovi Paweł Mościcki o vztahu imaginárna k reálnu: „Žižek tvrdí, že reálno se nevzpouzí iluzím imaginace, je totiž jejich vnitřním rozměrem. *Opravdovým objevem Lacana tedy není poukázání na iluzi reality, ale naopak – odkrytí reálného rozměru iluze. Pouze v představivosti a ne někde mimo ni, setrváváme poblíž monstrózního rozměru reálného.* [Zvýraznění MJS.] Iluze probouzí reálno k životu, přiživuje je a občas nám je staví před očima v děsivých snech a fantaziích.“²⁴

Jak je vidět, reálno jako nemyslitelné a neuchopitelné je zároveň součástí skutečnosti, po které vědomě a možná častěji podvědomě toužíme. Je „cizím“, kterého se i bojíme, ale zároveň cítíme, že vědění o něm nás může přiblížit k tomu, co pro sebe nazýváme „skutečností“ nebo „realitou“ – k lidské

²¹ Paweł Mościcki, *Teatr i rzeczywistość*, Krytyka Polityczna, [cit. 27.07.2012], dostupné z: krytykapolityczna.pl.

²² Slavoj Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2010, s. 65.

²³ Tamtéž, s. 73.

²⁴ Paweł Mościcki, *Teatr i rzeczywistość*, Krytyka Polityczna, [cit. 27.07.2012], dostupné z: krytykapolityczna.pl.

zkušenosti, s celým jejím monstrózním nepochopitelným rozměrem.

S traumatem.

Jak se tyto zásadní kategorie reality v Lacanově teorii vztahují k umění, nebo přesněji k výtvarnému umění či divadlu? Než se nad tím zamyslíme, pojďme si to shrnout:

- **SYMBOLIČNO**

Symbolickou součástí reality vytváří první signifikanty, s nimiž se „já“ setkává.

Podle Lacana jsou to: otec, falický signifikant a kastrace. Díky prvním signifikantům máme přístup k symboličnu. Otevírají cestu dalším signifikantům. Strukturu jazyka a dalším řetězcům znaků.

- **IMAGINÁRNO**

JÁ se vytváří jako identifikace během zrcadlového stadia. Konstituuje se na základě OBRAZU, IMAGINÁRNÍHO vztahu, na základě anticipace tělesné celistvosti. Získává vztah k symbolům, interpretuje je, přetváří.

- **REÁLNO** – nespadá do symbolična, uniká logice signifikantu. Má pramálo společného s realitou. Je to něco, CO ZNEMOŽŇUJE SLADĚNÍ SUBJEKTU S REALITOU, například individuální TRAUMA, které nelze podříditi reprezentaci. Nesmysl, nemožnost, něco odporného, vyloučeného z oblasti smyslu; nemožnost jako taková.

Je možné, že „reálno“ je hlubokým důvodem, proč umění existuje – možná, že každé umělecké gesto je cestou k „reálnu“, ne vždy však podařenou.

Teorii reálného formuloval Lacan hlavně v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, kdy v strategiích jak výtvarného, tak i performativního umění probíhala revoluce, a to jak v Evropě, tak ve Spojených státech: vznikl pop art, na síle nabral happening, vzniklo hnutí Fluxus, participativní umění, postdramatické divadlo. Tyto nové formy byly součástí radikálních uměleckých experimentů, v rámci nichž docházelo k překračování dosavadních hranic reprezentace, jejich posouvání skrz radikální, často šokující umělecká gesta a problematizování systému reprezentace jako takové. V době medializace, kdy společnost mohla v televizi sledovat obrovské množství realit najednou, vzniká taky pojem

„společnost spektaklu“,²⁵ kterým Guy Debord pojmenovává společnost, která permanentně zpracovává různé úrovně mnoha vrstev reprezentace, což se odráží taky v umění, v jeho nových hrách s realitou a jejími vrstvami.

2. Umělecké strategie a realita ve výtvarném umění

Pokud se jedná o výtvarné umění, tak proměny ve vztahu různých strategií k realitě velmi zajímavě popisuje kunsthistorik Hal Foster ve své knize *Návrat reálného* a Lacanovu koncepci využívá k jejich nové interpretaci.

V kapitole „Návrat reálného“ připomíná známou anekdotu²⁶ o malířském souboji mezi Parrhasiem a Zeuxidem. Zeuxis prý namaloval víno tak přesvědčivě, že ptáci přilétali je zobat, zatímco když Parrhasios namaloval záclonu, Zeuxis se jí snažil odhrnout, aby zjistil, jak vypadá obraz rivala. Zeuxis toto vnímal jako svou prohru, protože sám přelstil jenom ptáky a Parrhasios samotného Zeuxida. Tato anekdota pěkně pojmenovává paradox reprezentace: i nejdokonalejší nápodobu fragmentu skutečnosti můžeme interpretovat jako jednu z vrstev reprezentace. Každá reprezentace je pouhou záclonou, záhybem a vztah mezi realitou, její reprezentací a skutečností nás permanentně vrací ke stejné otázce: co je reálné? Foster různé umělecké směry zjednodušeně rozděluje na ty, které se snažily přiblížit skutečnosti skrze dokonalou nápodobu (realismus, ilusionismus) anebo negovaly reprezentaci jako reálnou metodu přibližování se realitě (abstrakcionismus, konceptualismus, body art, performance, site specific, feminismus, umění apropiace²⁷ atd.). Negovaly ji buď tak, že od ní zcela utíkaly (abstrakcionismus), anebo naopak, hrály si s ní jako s jedním z materiálů, jehož vztah ke skutečnosti je stejně podezřelý jako v případě jiných uměleckých děl

²⁵ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet – Chastel, 1967.

²⁶ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Universitas, Kraków, 2010, orig. tit. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, 1996, Massachusetts Institute of Technology, s. 171.

²⁷ Jedná se o tzv. appropriation art, čili „uměleckou strategii, umožňující tvůrci vědomě si přivlastnit (apropriovat) již existující objekt, jev anebo myšlenku ze/vně světa umění a začlenit do nového uměleckého kontextu, aniž by předmět přivlastnění ztratil vnímatelnou podobnostní vazbu na originál.“ [cit. 27. 7. 2018], dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Apropriace#cite_note-1

(hyperrealismus, pop art, umění aropriace).²⁸ V kapitole „Návrat reálného“ analyzuje Foster sérii obrazů Andyho Warhola „Death in America“, v níž Warhol s pomocí sítotisku kopíroval brutální fotografie z místa automobilové nehody, které zveřejnil tisk. Warhol je ale kopíroval v sériích, jako by se nestačilo podívat na jednu vybranou, většinou velmi šokující scénu.²⁹

Foster klíč k jejich interpretaci nachází v teorii reálného Jacquese Lacana: „[...] ve Warholově tvorbě opakování není reprodukování ve smyslu reprezentace jistého referentu ani simulace čistým obrazem, osvobozeným označujícím. Opakování zde má spíše za úkol *vytvářet oponu* pro reálné, které je traumatické povahy. Ale ta potřeba *poukazuje* na reálné. V tu chvíli reálné rozhrnuje oponu opakování. Toto rozhrnutí se nekoná vně, ale v subjektu samém – objevuje se mezi percepcí a vědomím subjektu zasaženého obrazem.“³⁰ Foster propojuje efekt reálného s figurou zvanou *punctum* Rolanda Barthes³¹ – neumí poukázat na přesné místo ve Warholových obrazech, kde by se *punctum* mohlo nacházet. Avšak právě tam, kde prosvítá reálné, lze podle Fostera vidět působení *punctum* – okamžik dráždění, nepřijímání věcí jak jsou ukázané na povrchu: „*punctum* se pro mne vynořuje nikoliv v obraze bezvládně ležící ženy, již ukazuje výše umístěná fotografie v *Ambulance Disaster* (1963), ale spíše z obscénního natržení, které vymazává její hlavu na fotografii níže. Podobně jako *punctum* na fotografiích Gerarda Richtera nenacházející se pouze v detailech, ale v rozmazání obrazu, které dojímá diváka, tak *punctum* v obou pracích Warhola se nenachází tolik v detailech, ale v opakujících se „výbuších“ obrazu. Ty krátké výbuchy, jako

²⁸ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków: Universitas, 2010, orig. tit. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, 1996, Massachusetts Institute of Technology, s. 154.

²⁹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 1, Andy Warhol, *Saturday disaster*, 1964.

³⁰ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków: Universitas, 2010, s. 161.

³¹ O *punctum* píše Roland Barthes ve své knize *Světlá komora, vysvětlivka k fotografii* jako o jistém bodu fotografického snímku, který přitahuje pozornost a rozhoduje o tom, že fotografie působí, aniž by vyloženě šokovala, například: „musel jsem konstatovat, že pokud *studium* [jedná se tady o fotografii – MJS] není protnuto, zraněno anebo překříženo nějakým detailem (*punctum*), jenž mne přitahuje anebo jenž mi působí nějakou bolest, je jeho výsledkem značně rozšířený (asi nejrozšířenější) typ snímku, který by bylo možno nazvat unární fotografií.“ Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, edice Filozofie do kapsy, Bratislava 1994, přel. M. Petříček, s. 40.

náhlá změna registru anebo blednutí barev, fungují jako vizuální ekvivalenty našich zmeškaných setkání s reálnem. Lacan o tom nepochyboval: „To, co se opakuje, je vždycky něčím, co se objevuje (...) jakoby *náhodou*“ [zvýraznění autorky].³²

Jak vidíme, OPAKOVÁNÍ, navzdory tomu, že jenom přidává znaky k řetězci signifikantů, může spíše než skrýt reálné, poukázat na jeho přítomnost. Podobný proces „opakování“ pozorujeme v HYPERREALISTICKÉ tvorbě, ve které pociťujeme až příliš velkou snahu dokonale reprezentovat realitu. Hyperrealismus poukazuje na nemožnost absolutní reprezentace a tím pádem navádí na znepokojující aspekt skutečnosti – její povrch je až příliš dokonalý, jako by v sobě skrýval monstrózní a nahé, jak píše Foster: „[Hyperrealismus] je léčka na Reálné, umění, jehož největším zájmem je pacifikace Reálného, jeho uzavření pod povrchem, zbalzamování v zevnější formě.“³³

Zajímavé je, že Foster se dostává k Reálnému právě skrze ty Warholovy obrazy, jejichž východiskem byla reportážní fotografie. Fotografie jako DOKUMENT je v kontextu tázání po realitě v uměleckých realizacích důležitou formou. Zdá se být nejjednodušším způsobem jak se k realitě přiblížit, ale už v rámci Fosterových úvah si uvědomujeme, že umění, které si pohrává s téměř dokonalými formami reprezentací, multiplikuje je anebo dokonale napodobuje, zároveň poukazuje jenom na existenci hranice, kterou reprezentace k Reálnému vytváří. Podobně je to v tvorbě Cindy Sherman, která kopíruje obrazy mistrů minulých staletí, a to tak, že sama se stává modelem fotografií. Napětí mezi

³² Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków: Universitas, 2010, s. 162: „*punctum* wylania się dla mnie nie w obrazie bezwładnie leżącej kobiety, którą pokazuje umieszczona powyżej fotografia w *Ambulance Disaster* (1963), lecz raczej z obscenicznego naddarcia, które wymazuje jej głowę na zdjęciu poniżej. Jak *punctum* na fotografiach Gerarda Richtera umiejscowione jest nie tyle w szczegółach, ile w poruszającym oglądającego rozmazaniu obrazu, tak *punctum* w obu pracach Warhola znajduje się nie tyle w szczegółach, ile w powtarzających się „wybuchach” obrazu. Te krótkie wybuchy, jak nagła zmiana rejestru, czy wyblaknięcie kolorów, służą jako wizualne ekwiwalenty naszych przegapionych spotkań z Realnym. Lacan nie miał wątpliwości: „To, co się powtarza, to zawsze coś, co się pojawia (...) jakby przez *przypadek*”.

³³ Tamtéž, s. 172: „To podstęp przeciw Realnemu, sztuka, która za punkt honoru stawia sobie nie tylko spacyfikowanie, ale także zamknięcie go pod powierzchnią, zabalsamowanie w pozorach.”

snahou dokonale napodobovat kompozici, světlo či barvu historických obrazů s použitím fotografického a ne malířského materiálu, a také vlastního těla, které je předmětem mystifikace, nejenom že znepokojuje, ale problematizuje samotné medium a jeho schopnost říct nám něco o lidech „uchopených v obrazech“ – umělost, divnost, nepohoda, ve které se tělo umělkyně nachází, jsou v podstatě křivým zrcadlem pro to, co uznáváme jako „klasickou krásu“ a co vyznačuje estetické vzorce naší kultury.³⁴

Foster analyzuje také umění apropriace (Richard Prince),³⁵ která využívá techniky kopírování obrazu a tím způsobem problematizuje originalitu jako uměleckou hodnotu (Sherrie Levine, Richard Prince, Barbara Kruger), jakož i „objektální umění“ (objekt Kristevy jako to, co už není předmětem, ale ještě není subjektem),³⁶ které se podle Fostera snaží ukázat Reálné jako takové – vydobýt agresivitu, bolest, trauma na denní světlo³⁷ (Kiki Smith, Adres Serrano, některé práce Nan Golding či Cindy Sherman).

Podstatné mi přijde Fosterovo konstatování, že „posun od vnímání reality jako efektu reprezentace k realitě jako VĚCI TRAUMATICKÉ je výrazně přítomen v současném umění.“³⁸

Je důležité si uvědomit, že mluvíme o období v historii umění, kdy jsou nová média, která ještě dokonaleji napodobují to, co jsme zvyklí pojmenovávat realitou, dostupná pro širokou veřejnost: fotografie, film, televize či video. Lehmann psal o tom, že v okamžiku, kdy vystávají nová média, se ta stará musí redefinovat, najít svou podstatu.³⁹ Zajímavé ale je, že divadlo se k té redefinici dostává většinou později než výtvarné umění. Jak píše Hans-Thies Lehmann: „V době, kdy se nový způsob percepce ve výtvarném umění už dávno stal faktem, analogická změna probíhá obtížněji ve vztahu k scénickým „akcím“ a

³⁴ Viz příloha 2. Fotografie, č. 2, Cindy Sherman, *Untitled (#207)*, 1989, color photograph, ed. 2/6, 65 x 49 in. (165.1 x 124.5 cm), acquired in 1990, [fotografie online], 1989 [cit. 27. 7. 2018], dostupné z: <https://rfc.museum/nml-cindy-sherman>.

³⁵ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków: Universitas, 2010, s. 175.

³⁶ Tamtéž, s. 179.

³⁷ Tamtéž, s. 181.

³⁸ Tamtéž, s. 177: „Przesunięcie od realności rozumianej jako efekt reprezentacji, do realności jako RZECZY TRAUMATYCZNEJ widać wyraźnie w sztuce współczesnej”.

³⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, přel. Dorota Sajewska a Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004, s. 68.

přítomnosti „tady a teď“ performerů, jimž se právo k vytváření nereprezentativních světů upírá. /.../ Nová divadelní realita vzniká z jiného impulsu než touhy stát se dvojníkem reálného světa, jeho lepší, zkondenzovanou, umělecky dokonalejší verzí. Právě to přesunutí hranice mezi médii finálně vyhlazuje z estetického – i když přirozeně ještě nikoliv z institucionálního – centra divadla tradiční drama, jehož cílem je představování akce.“⁴⁰ Lehmann situuje vznik postdramatického divadla, a to právě takového, které zajímá scénický obraz jako „stav“ a ne „akce“, už po Brechtovi (postbrechtovské divadlo), i když vnímá jeho tvorbu jako podstatnou součást genealogie postdramatu. Zdůrazňuje ale, že pro Brechta byly akce a děj, podobně jako pro Aristotela, centrálním bodem zajmu.

Zdá se ale, že Brechtův zájem o děj v jeho ne přímo divadelní tvorbě nebyl tak podstatný. Práci na *Arbeitjournal* a slabikáři války *Kriegsfibel* analyzuje Georges Didi-Huberman v knize *Strategie obrazu, Oko historie 1*.⁴¹

⁴⁰ Tamtéž, s. 41-42: „Podczas gdy nowy typ odbioru w sztukach plastycznych już od dawna stał się faktem, analogiczna zmiana dokonuje się o wiele trudniej w odniesieniu do scenicznych „akcji“ i obecności „tu i teraz“ wykonawców, którym odmawia się prawa do tworzenia nieprzedstawiających światów [...]. Nowa teatralna rzeczywistość powstaje z innego impulsu niż pragnienie bycia sobowtórem realnego świata, jego ulepszoną, skondensowaną, artystycznie udoskonaloną kopią. To właśnie przesunięcie granicy między mediami ostatecznie ruguje z estetycznego – choć naturalnie wciąż jeszcze nie z instytucjonalnego – centrum teatru tradycyjny dramat, nastawiony na przedstawienie akcji.“

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.*, Les Éditions de Minuit, 2009, Pol. Vyd. Nowy Teatr a Korporacja Ha!art, 2011.

*Jednoduché zrcadlení reality méně než kdykoliv říká něco jistého o ní samotné.*⁴²

Bertolt Brecht

*Realisticky znamená: objevující společenské příčinné souvislosti/ odhalující dominantní úhly pohledu jako úhly pohledu vládnoucích/ zaujímající pozici třídy, která nahazuje nejnáležitější řešení potíží trápících společnost/vyzdvihující moment vývoje/ zároveň konkrétní a umožňující abstrahování.*⁴³

Bertolt Brecht

3. Efekt reálného v epickém divadle Bertolta Brechta

Velmi inspirující pro popis základních metod práce s dokumentem a fotografií je analýza pracovního deníku Bertolta Brechta, který vznikl v letech 1933-1948 a o němž píše Huberman, že je to svého druhu „podívaná války“ –

Kriegsschauplatz,⁴⁴ permanentní work in progress, intimní deník, konfrontace osobní historie s historií světa. Od roku 1940 pracoval Brecht na Kriegsfibel, sbírce fotografií týkajících se druhé světové války. K fotografiím psal Brecht epigramy a celek pojmenoval FOTOEPIGRAMME.⁴⁵ Podstatné je v obou případech pojmenování Brechtovy tvůrčí metody jako DOKUMENTÁRNÍ MONTÁŽE a FORMÁLNÍ REKOMPOZICE: „Arbeitsjournal se jeví jako jedna obrovská montáž textů, jejichž status je velmi rozdílný, a taky heterogenních obrazů, tady a tam vystřihávaných a nalepovaných do tkáně či asociativního proudu myšlenek

⁴² Bertolt Brecht, *Le procès de L'Opéra de quat'sous*, přel. Jean Pierre Lefebvre, Jean Luis Lebrave, v jehož *Écrit sur la littérature et l'art*, vol 1, s. 171, cit za: Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.*, Les Éditions de Minuit, 2009, Pol. Vyd. Nowy Teatr a Korporacja Ha!art, 2011, s. 36, *Proste odzwierciedlenie rzeczywistości mniej niż kiedykolwiek mówi coś pewnego na jej temat.*

⁴³ Bertolt Brecht, *Wokół teorii realizmu*, przeł. Andrzej Lam, w: *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*, red. Andrzej Lam, Bohdan Owczarek, PIW, Warszawa 1979, s. 99. *Realistyczny znaczy: odkrywający społeczne związki przyczynowe/ demaskujący panujące punkty widzenia jako punkty widzenia panujących/ zajmujący pozycję klasy, która znajduje najważniejsze rozwiązania trudności dręczących społeczeństwo/ uwydatniający moment rozwojowy/ zarazem konkretny i umożliwiający abstrahowanie.*

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.*, Les Éditions de Minuit, 2009, Pol. Vyd. Nowy Teatr a Korporacja Ha!art, 2011, s. 19.

⁴⁵ Tamtéž, s. 46.

autora."⁴⁶ Huberman prostřednictvím analýzy obou těchto Brechtových děl pojmenovává BRECHTOVU EPICKOU FORMU, která je „*vnímáním elementů reality jako experimentální struktury, díky které epické divadlo nezrcadlí stavy věcí, ale objevuje je. Objevování se koná skrze přerušování akce.*“⁴⁷ SEKÁNÍ, RÁMOVANÍ, PŘERUŠOVÁNÍ AKCÍ, ŠOK – epické divadlo se rozvíjí pomocí CÉZURY a hlavní formou je OTŘES. Připomeňme si, co psal Hal Foster o výbušninách obrazů v popartových kompozicích Andyho Warhola – myslím si, že Lacanovy MEZERY, skrz které můžeme pocítit problesk Reálného, jsou ty stejné průrvy, o jejichž vznik šlo v Brechtově metodě montáže, kterou vstřebalo postdramatické divadlo. Díky přerušování, rámování se poukazuje na INTERVALY – ty nedovolují ponořit se do iluze, ale permanentně nutí diváka k zaujetí kritické pozice. Je to mechanismus popsaného V efektu anebo efektu ZCIZENÍ, který ovšem můžeme taky pojmenovat EFEKTEM REÁLNÉHO. Nemůžeme ale zapomenout, že každá montáž, každé konfrontování fotografie s epigramem, jednoho fragmentu s dalším, jsou u Brechta ZAUJETÍM POZICE. To je přesně ta postava, kterou Brecht popisuje ve své definici realismu doprovázející jako citace tuto kapitolu: objevování, demaskování, zaujetí pozice: „Zdánlivá náhodnost montáže heterogenních elementů se neděje bez interpretace skrytých vztahů, na povrchu se měnící jevy doprovází výzkum hloubky.“⁴⁸ Ta HLOUBKA je pravděpodobně místem případného setkání subjektu s Reálným, pravděpodobně je to často hloubka nevědomí, oblast, ve které hledám poslepu, ale intuice mě vede k takovému a ne jinému zastavování obrazu... „Montáž umožňuje přístup k VIZUÁLNÍMU PODVĚDOMÍ, podobně jako psychoanalýza umožňuje přístup k podvědomým popudům.“⁴⁹

⁴⁶ Tamtéž, s. 24, přel. MJS: „Arbeitsjournal objawia sie jako jeden ogromny montaż tekstów o najprzeróżniejszym statusie i równie heterogenicznych obrazów, tu i tam wycinanych i wklejanych w tkankę czy strumień skojarzeniowej myśli autora.“

⁴⁷ Tamtéž, s. 63, přel. MJS: „traktowaniem elementów rzeczywistości jako experimentalnego układu, dzięki któremu teatr epicki nie odzwierciedla stanów rzeczy tylko je odkrywa. Odkrywanie dokonuje się za pomocą przerywania akcji.“

⁴⁸ Tamtéž, s. 135, přel. MJS: „Pozorna przypadkowość montażu elementów heterogenicznych nie odbywa się bez INTERPRETACJI UKRYTCH RELACJI, zmiennym zjawiskom na powierzchni towarzyszy badanie głębi.“

⁴⁹ Tamtéž, s. 24, přel. MJS: „Montaż otwiera dostęp do WIZUALNEJ NIEŚWIADOMOŚCI, podobnie jak psychoanaliza otwiera dostęp do nieświadomych popędów.“

Čím víc obrazů z minulosti nashromáždím, tím nepravděpodobnější se mi zdá, že se minulost odehrála právě takto.⁵⁰ Winfried Georg Sebald.

4. Incidenty paměti v interpretaci Georgese Didi-Hubermana

Ráda bych se tady ještě zmínila o PAMĚTI, která se v kontextu dokumentu, reportáže, toho co je skutečné, zdá být tím nejpodstatnějším nástrojem, s jakým musíme pracovat, a zároveň, čím častěji saháme do jejích mechanismů, tím lépe vidíme, že její mechanismy jsou velmi komplikované. Myslím si, že některé způsoby práce s realitou, které popisujeme výše, se odráží právě v mechanismech paměti, která selektuje, vymazává, doplňuje fakta imaginativními obrazy, vytváří spoje na různých časových osách a často se propojuje s nevědomým – s obrazem snu, obrazem kolektivního nevědomí či mnoha dalšími vrstvami, které možná ještě ani neumíme lokalizovat. Zde zmínka sekretářky a pomocnice Bertolta Brechta Ruth Berlau o jeho *Kriegsfibel*, na jehož přípravách se podílela: „Pokud nám vidění umožňuje vědět, a dokonce do jisté míry předpokládat historicko-politickou kondici světa, tak celá síla umění montáže obrazů bazíruje na umění paměti.“⁵¹ Logika paměti je velmi komplikovaná a na různé způsoby, u každého jinak, otevřená intuitivním vrstvám, vymyká se logice chronologického sledu událostí (sukcesivní řazení). Huberman píše o „incidentech paměti“, čili jejich obrazech, které jsou osvobozené od historické chronologie: „INCIDENT PAMĚTI, který může být jejím vzletem anebo pronikáním, ale zároveň poruchou, jejím náhlým zhroucením, jejím probleskem – zakládá střet obrazů, nelineárnost času, roztříštění jazyka.“⁵² Paměť využívá metodu montáže obrazu, tak, že z nashromážděných v minulosti

⁵⁰ Radovan Charvát, „Poetika vzpomínek aneb stopy bolesti v dějinách“, in: Winfried Georg Sebald, *Vystěhovalci*, Praha: Paseka, 2006, s. 211.

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1.*, Les Éditions de Minuit, 2009, Pol. Vyd. Nowy Teatr a Korporacja Ha!art, 2011, s. 33. /přeložila MJS/: „Jeśli widzenie pozwala nam wiedzieć, a nawet w jakieś mierze przewidzieć historyczno/polityczną kondycję świata, to sztuka montażu obrazów całą swoją skuteczność opiera na sztuce pamięci.“

⁵²Tamtéž, s. 190, přel. MJS: „Incydent pamięci, który może być jej wzlotem lub przenikaniem ale również jej zaburzeniem, jej nagłym załamaniem, jej przebłyskiem - zakłada zderzenie obrazów, nieciągłość czasów, rozproszenie języka.“

vybírání jednotlivé incidenty. Lehmann vzpomíná, že Heiner Müller „pojmenovává svůj postdramatický text *Popis obrazů* „krajinou mimo smrt“ a také „EXPLOZÍ PAMĚTI V ODUMŘELÉ DRAMATICKÉ STRUKTUŘE“.“⁵³ Zdá se, že paměť se nesoustředí na produkování logických celků, časově a historicky uspořádaných – tu práci dělá ratio, racionální potřeba v člověku uspořádat a zprůhledňovat to, co spadá do hloubek paměti a podléhá podivnému procesu obrůstání v další a další vrstvy. Jenže právě v divadle postdramatickém, které popisuje Lehmann, se tvůrce více zajímá ne o to, co propojuje události a umožňuje děj, ale spíše o „stav“, „krajinu“, alogické, snové a surreálné – právě o „explozi paměti“, jejíž struktura není dramatická, je to struktura montáže incidentů, stavů a obrazů, jejichž status je velmi různý a čas přináleží do různých pořádků. Techniku, která hodně čerpá z „incidentu paměti“ a pohybuje se mezi snahou uspořádat fakta a pocitem, že nashromáždění faktu jenom vzdaluje od toho, co je podstatné ve vzpomínce, využívá ve své literární tvorbě například významný rakouský spisovatel W. G. Sebald. Na příkladu jeho tvorby je vidět pozoruhodný vztah k dokumentárnímu materiálu, který vyjevuje zájem o fakta a zároveň přiznání, že dokument je jenom jednou z cest vedoucích k poznání. Sebald nabízí nový způsob vyprávění, úchvatný a okouzující, v němž se otevírají místa pro setkání s reálným. U Sebaldy se to, co je podstatné, nachází někde mezi tím, co si pamatujeme, a tím, co sumarizují velmi pečlivě sesbíraná fakta a dokumenty. Jeho próza, podobně jako Warholova tvorba, pracuje s dokumentárním zápisem, ale takovým způsobem, že je jednou z vrstev reality, kterou je potřeba reprodukovat, konfrontovat s dalšími dokumenty, ale i s osobní pamětí. Teprve někde na pomezí těch imaginárních a symbolických vrstev probleskává Reálno – v případě Sebaldy poválečné trauma a melancholie.

⁵³ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, přeložili Dorota Sajewska a Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004, s. 27, přel. MJS: „nazywa swój posdramatyczny tekst *Opis obrazu* [Hans-Thies Lehmann, Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers „Bildbeschreibung“, [w:] Dramatik der DDR, red Ulrich Profitlich, Frankfurt/Main 1987, s. 186-202.] „krajobrazem poza śmiercią“ oraz „EKSPLOZJĄ PAMIĘCI W OBUMARŁEJ STRUKTURZE DRAMATYCZNEJ.“

5. Postdramatické divadlo a lacanovská teorie reality

Nové vnímání reality jako komplikovaného systému různých realit, které mohlo být pozorováno v umění už od 50. let 20. století, se otisklo také v nových divadelních formách a asi nejplněji v tom, co Lehmann analyzoval jako *postdramatické divadlo*. Otázkou ale zůstává, jak můžeme lacanovskou triádu pořádků vztahovat k divadlu. Víme už, že Lacanova teorie pojmenovala to, co umění intuitivně objevilo také – vztah k realitě není jednoduchou referencí, realita je složitá, plná prasklin, a její vrstvy se pořád proplétají. Divadlo je specifické médium, které, jakkoliv perfektně předem připravené, uskutečňuje se před očima diváka a permanentně hraje s prvkem Reálného, které je nepředvídatelné. Jak píše Paweł Mościcki: „Divadlo má v sobě jistý druh absolutní hranice, kterou nikdy nemůže obejmout symbolem, vnějšku, který – i když stále přítomný – není součástí samotného divadla. Jednou někdo poprosil Heinerja Müllera, zda by mohl definovat, co je divadlo, a ten se zmínil právě o tomto rozměru, a zdůraznil, že je to jediná oblast umění, ve které tvůrce může reálně zemřít během inscenace. Okamžik smrti anebo omdlení herce na jevišti, jeho nepřítomnost, jejíž důvody jsou mimodivadelní, vyznačuje úroveň reálného Reálna, absolutní hranici, která vyznačuje meze možností divadla (představení nemůže po smrti herce pokračovat) a zároveň definuje jeho charakter.“⁵⁴ Mościcki spolu s Žižekem pojmenovává Reálným Reálným to, co je hranicí divadla, bodem, ve kterém Reálné je tak Reálné, že médium divadla přestává fungovat, rozpadá se. Ale divadlo často velmi vědomě hraje s Reálným, můžeme to nazývat efektem Reálného, které velmi připomíná Brechtův V efekt – divadlo poukazuje na to, z čeho je utvořené: na nepředvídatelnou materii skutečnosti. Rozbíjení iluze, obracení se přímo na diváka, komentování vlastní herecké

⁵⁴ Paweł Mościcki, *Teatr i rzeczywistość*, Krytyka Polityczna, [cit. 27. 7. 2012], dostupné z: krytykapolityczna.pl. „Teatr zawiera w sobie pewien rodzaj absolutnej granicy, której nigdy nie może usymbolizować, zewnątrz, które – choć stale obecne – nie należy do samego teatru. Gdy Heiner Müller został kiedyś poproszony o zdefiniowanie tego, czym jest teatr, wspomniął właśnie o tym wymiarze, podkreślając, że jest to jedyna dziedzina sztuki, w której twórca może realnie umrzeć w trakcie przedstawienia. Moment śmierci albo zasłabnięcia aktora na scenie, jego nieobecność motywowana kwestiami pozateatralnymi oznacza właśnie poziom realnego Realnego, absolutnej granicy, która wyznacza kres możliwości teatru (sztuka nie może trwać po śmierci grającego w niej aktora) a jednocześnie określa jego specyfikę.“

kondice, problematizování toho, co se má odehrát, přerušování děje, akce – to Mościcki pojmenovává Imaginárním Reálným – *vztahem tvůrců k samotnému problému Reálného během divadelního procesu*. Co bude v tom případě Symbolickým rozměrem Reálného? Bude to asi to, co běžně pojmenováváme „teatralitou“ divadla – cokoliv se odehrává v divadle, vždycky má nad sebou „střechu“ teatrality – když herec Schliengensiefa žádá diváka o sundání kalhot a maže mu zadek krémem Nivea, díváme se, že divák s tím souhlasil a ostatní diváci taky. Pocit, že je to „divadlo“, situace, která vyžaduje specifické podmínky, aby se mohlo odehrát, posouvá naše morální a lidské očekávání. Když během *Mszy Żmijewskiego* přichází „scéna“ přijímání a my se ho zúčastníme, tak jsme přece jenom pouhými aktéry participativního umění, to, co by se ve skutečnosti mohlo pojmenovat jako svatokrádež, je tady „jenom“ divadlem.

O Symbolickém Reálném píše Mościcki: „Jakmile setrváváme v oblasti divadla, vnější realita se pro nás stává zprostředkovaná. Když Tadeusz Kantor ve svých ranních představeních umísťoval viditelnou bariéru, kterou odděloval scénu od hlediště, poukazyval právě na tento rozměr. V divadle vždycky existuje linie, která odděluje realitu od teatrality. Pokud teatralita vůbec něco znamená, pak právě ve chvíli, kdy je strukturou, ve kterou je vepsaný vnější odstup, překážka, kvůli které je každá realita vždycky do jisté míry zneutralizovaná, zahraná, zformalizovaná.“⁵⁵

Uvědomění si existence těchto rozměrů Reálného v divadle nám umožňuje podívat se na divadelní procesy z této lacanovské perspektivy, kdy *rozbíjení iluze divadla, využívání přítomnosti teatrality jako „domluvené hranice“ a zároveň hledání problému Reálného skrze střet narativních taktik a jejich permanentní proměny budou hlavní perspektivou analýzy prostorových projektů vybraných umělců*. Příklady práce s prostorem u výtvarných umělců budeme také

⁵⁵ Tamtéž: „Tak długo jak pozostajemy w granicach teatru, zewnętrzna rzeczywistość pozostaje dla nas zawsze zapośredniczona. Gdy Tadeusz Kantor umieszczał w swych wczesnych spektaklach widoczną barierę oddzielającą scenę od widowni, wskazywał właśnie na ten wymiar. W teatrze zawsze istnieje linia, która oddziela rzeczywistość od teatralności. Jeśli teatralność w ogóle cokolwiek znaczy, to właśnie wtedy, gdy jest strukturą, w którą wpisany jest wewnętrzny dystans, przeszkoda sprawiająca, że każda realność jest zawsze w pewien sposób uteatralizowana, zagrana, sformalizowana.“

analyzovat ve vztahu k iluzivnosti, metailuzivnosti a s pojmenováním strategií, které tento vztah problematizují.

V dosavadní části této práce jsem se snažila poukázat na nové vnímání reality v umění od 60. let 20. století, které do velké míry zastřešuje Lacanova teorie reality.

V oblasti výtvarného umění tento nový přístup popisoval Hal Foster, který zdůrazňoval strategii OPAKOVÁNÍ a HYPERREALISMU v oblasti FOTOGRAFIE, UMĚNÍ APROPRIACE či UMĚNÍ ABJEKTÁLNÍHO.

V divadle byl průkopníkem nového vztahu k realitě Brecht, jehož EPICKÉ DIVADLO, ale i práce na jiných formách se opírá o DOKUMENTÁRNÍ MONTÁŽ a FORMÁLNÍ REKOMPOZICI, o EFEKT nebo ZCIZENÍ. Podstatnými kritérii jeho práce budou SEKÁNÍ, RÁMOVÁNÍ, PŘERUŠOVÁNÍ AKCÍ, ŠOK a OTŘES. Tyto strategie navazují na strukturu paměti a její INCIDENTALITU/PŘÍPADOVOST. Heiner Müller věc posouvá ještě dále a strukturu svých postdramatických textů srovnává s EXPLOZÍ PAMĚTI.

Již několikrát citovaný Hans-Thiese Lehmann shrnuje principy postdramatického divadla, které ve velké míře vzniká skrz zájem o nový vztah divadla k realitě, zájem o teatralitu, o hru s reálným a o traumatické reálné jako takové. Proto podstatným elementem uměleckých strategií, které nás v této práci budou zajímat, jsou ty popsané Lehmannem jako STRATEGIE POSTDRAMATICKÉHO divadla.

Lehmann velmi zevrubně a zajímavě popisuje procesy jak ve výtvarném umění, tak v divadle, které poukazují na změnu přístupu k reprezentaci reality. Podstatnou změnou, která transformuje divadlo směrem k postdramatu, je menší zájem divadla o děj či akci jako reprezentaci (mimesis) reality, a také o dramatický text, který by měl nadřazenou pozici k dalším divadelním složkám. Text se stává jedním z mnoha nástrojů vytváření divadelní reality, ale ne nejdůležitějším. Může být jenom impulsem, inspirací, je možné na něj úplně rezignovat. Inscenace, místo aby vtahovala diváka v logický a uchopitelný děj, stává se spíše prezentací ATMOSFÉRY a STAVU.⁵⁶ S atmosférou či „stavem“ se

⁵⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, orig. tit. *Postdramatisches Theater*, s. 111.

tady spojuje „snový“ charakter divadelních obrazů, a také jeho charakter jako „krajiny“.⁵⁷ Opozice dramatického a postdramatického divadla vyjadřuje Lehmann takto: „OBJEVOVÁNÍ místo akce, PERFORMANCE místo představení.“⁵⁸ Dalším podstatným elementem nového divadla je to, že je spíše UDÁLOSTÍ než DÍLEM, reakce a spoluúčast diváka jsou její nedílnou součástí:

„Divadlo, které zapojuje aktivitu a slova diváka, jako element vlastní existence, nemůže být ani prakticky, ani teoreticky celkem.“⁵⁹

Zajímavé se mi zdá také přesunutí akce směrem k rituálu: „Rituál jako podstatný element postdramatického divadla je zde potřeba chápat jako širokou škálu aktivit, které nemají referenci, ale jsou vykonávány se zvýšenou precizností; představení specificky zformalizovaných korespondencí; hudebně-rytmických anebo vizuálně-architektonických procesů proměn; jak pararituálních forem, tak (často černých) oslav tělesnosti, přítomnosti; emfatických anebo monumentálně zdůrazňovaných aktů obětování.“⁶⁰

Intenzivní PŘÍTOMNOST textu, obrazu, těla jsou o hodně důležitější než jejich srozumitelně-referenční vztah ke skutečnosti. Dochází také ke změně divadelního paradigmatu, která posouvá divadlo směrem k současnému umění vůbec: „Divadlo – ta nejradikálnější oblast z performativního umění, jejíž esencí je událost – se stává paradigmatem estetiky. Není už oblasti, která by musela být spojena s institucí, jak kdysi byla, ale stává se pojmem pro multi- a intermediální dekonstruktivní praktiku umělecké momentální události.“⁶¹ Pokud jde o

⁵⁷ Tamtéž, s. 119.

⁵⁸ Tamtéž, s. 81: „OBJAWIENIE zamiast akcji, PERFORMANCE zamiast przedstawienia“.

⁵⁹ Tamtéž, s. 86: „Teatr, który włącza działania i wypowiedzi odbiorców jako element własnego istnienia, ani praktycznie, ani teoretycznie nigdy nie może stać się całością“.

⁶⁰ Tamtéž, s. 102: „Ceremonie jako istotny element posdramatycznego teatru należy przy tym rozumieć jako szeroki wachlarz pozbawionych referencji, ale wykonywanych ze zwiększoną precyzją działań; przedstwień specyficznie sformalizowanych korespondencji; muzyczo – rytmicznych lub wizualno-architektonicznych procesów przemian; tyleż pararytualnych form, ile (często czarnych) celebrazji celosności, obecności; emfaticznie lub monumentalnie akcentownych aktów ofiarowania.“

⁶¹ Tamtéž, s. 128: „Teatr / ta najradykaľniej zdarzeniowa, performatywna ze sztuk – staje sie paradygmatem estetyki. Nie jest juź zinstytucjonalizowaną dziedziną, jaką niegdyś był, lecz staje się określeniem dla multi – i intermedialnej dekonstruktywnej praktyki artystycznej chwilowego zdarzenia.“

charakteristiku stylu divadla postdramatického, Lehmann se věnuje takovým pojmům, jako jsou: PARATAXE (nepřítomnost hierarchie jednotlivých složek divadelního spektra), SIMULTANEITA ZNAKŮ, HRA ZAHUŠTĚNÍM ZNAKU, ZHUDEBNĚNÍ, VIZUÁLNÍ DRAMATURGIE, TĚLESNOST, INVAZE REALITY, SITUACE/UDÁLOST.⁶² Není zde prostor ani důvod pro pečlivé popsání všech elementů postdramatického stylu, pokusím se ale o připomenutí těch z nich, které se vztahují více k prostoru uměleckých projektů a můžeme je pozorovat jak ve výtvarném, tak divadelním umění.

PARATAXE je podstatná v kontextu této práce, pokud jde o uvědomění si, jak se změnil vztah divadelních tvůrců k scénografii a prostoru divadelních projektů vůbec. Podobně jako u jiných složek, scénografie už není podřízena textu či scénické akci, ale získává čím dál větší autonomii, nezávislost na ostatních složkách. To ji přibližuje k instalaci či galerijní expozici, která sama je hrdinou v prostoru, kde je vystavena. Jak říká Heiner Goebbels: „Moje spolupráce s Magdalenou Jetelovou anebo tak výjimečnými scénografy jako Michael Simon či Erich Wonder neznamena, že chci mít na jevišti opravdová umělecká díla. (...) Zajímá mě divadlo, v němž všechny prostředky, které jej spolutvoří, se nejen vzájemně ilustrují a zdvojují, ale taky zadržují všechny síly, které jsou vlastní, při tom působí společně; divadlo, které odmítá konvenční hierarchii prostředků. Znamená to, že světlo může být tak výrazné, že se najednou divák dívá jenom na ně a zapomene na text; že kostým mluví svým vlastním jazykem, anebo že mezi mluvícím a textem existuje odstup, a mezi hudbou a textem – napětí.“⁶³

Ne náhodou v posledních letech scénografie fungují často mimo inscenace, jsou vystavované jako fragment performativního projektu, sice podstatný, ale i autonomní. Pražské quadriennale je toho nejlepším příkladem. Takto o tom mluví

⁶² Tamtéž, s. 132.

⁶³ Tamtéž, s. 133: „Moja współpraca z Magdaleną Jetelową lub z tak znakomitymi scenografami jak Michael Simon i Erich Wonder nie oznacza, że chcę mieć na scenie prawdziwe dzieła sztuki. (...) Interesuje mnie teatr, w którym wszystkie środki, które się nań składają, nie tylko wzajemnie się ilustrują i podwajają, lecz również zatrzymują wszystkie właściwe sobie siły, działając jednak wspólnie; teatr, który odrzuca konwencjonalną hierarchię środków. Oznacza to, że światło może być tak silne, że nagle widz zatrzyma patrzeć wyłącznie na światło i zapomina o tekście; że kostium mówi swoim własnym językiem lub że między mówiącym a tekstem istnieje dystans, a między muzyką a tekstem – napięcie.“

mladý polský scénograf Michał Korchowiec: „Podle mě je scénografie vizuální odpovědí na problémy a ideje, které byly motivačním ohněm pro vznik inscenace, odpověď, která tvoří nové smysly a napětí. Moje projekty nastupující po sobě vytváří komplexní vizi světa, mohou fungovat samostatně, jako exteritoriální umělecká díla, která mají vlastní příběh.“⁶⁴

Dále je podstatné, že nepřítomnost hierarchie jednotlivých složek můžeme analyzovat v oblasti samotného prostoru uměleckého projektu. Chybějící centrum, důležitost zdánlivě málo zajímavých fragmentů prostoru jsou permanentní praxí současného divadla. Královské křeslo na jevišti může být stejně důležitým elementem jako vedle stojící technický stůl, který se zdá být na jevišti jenom pomůckou. Materiály zdánlivě náležející do různých scénografických diskurzů jsou srovnávány a konfrontovány. Také místa, ve kterých se odehrává postdramatické divadlo: galerie, bývalé fabriky, konkrétní místa, byty, mění očekávání diváka a vystavují ho úplně nové divadelní percepci. Jsou to také místa expozice současných instalací. Nová percepce diváka začíná velmi často u rozhodnutí tvůrce, že divadelní projekt se odehraje v úplně novém místě, a pokud v divadle, tak často v šatně, chodbě anebo během procházky po všech patrech divadla. Tak se ovšem divadlo otevírá fungování imaginárního reálného – přítomností všech elementů, které se mohou střetávat v různých vrstvách reality, do jisté míry také proto, že nedivadelní prostor je méně pod kontrolou samotného divadla. Symbolické reálné se ovšem také tematizuje – všichni účastníci projektu skrz participaci redefinují „teatralitu“ nové divadelní situace, v prostoru, kde divák nemá vyznačené místo, scéna není oddělena od hlediště a Reálno má jakoby víc mezer, přes které se může nechat nahlédnout. Takové „prostředí“ divadla je pro některé diváky přinejmenším diskomfortem, pokud ne přímo porušením „bezpečných podmínek“, které by se zdánlivě měly divákovi poskytnout.

⁶⁴ Michał Korchowiec [cit. 20. 5. 2015], dostupné z:

<http://www.kronika.org.pl/en/exhibitions/exhibitions-2014/item/849-michal-korchowiec-four-seasons>, „Moim zdaniem scenografia to wizualna odpowiedź na zapalające do stworzenia spektaklu problemy i idee, tworząca nowe sensory i napięcia. Moje kolejne projekty składają się na spójną wizję świata, mogą funkcjonować samodzielnie, jako eksterytorialne dzieła sztuki, posiadające własne opowieści.“

SIMULTANEITA ZNAKŮ – když dochází k autonomizaci jednotlivých divadelních složek, tak se samozřejmě jedna na druhou ohlíží podstatně méně.

V postdramatickém divadle nejsme schopni sledovat všechno, věci se dějí najednou a divák se musí rozhodnout sám, které složce bude věnovat větší pozornost. Jako příklad projektu mezi divadlem a výtvarným uměním uvedu projekt Evy Kořátkové *Dvouhlavý životopisec a muzeum představ* (který v další části práce budu analyzovat), v němž umělkyně připravila velmi bohatou výstavu plnou kontextu, informací a performativních elementů, a zároveň se během několika týdnů v oblasti Bohnické léčebny odehrávaly „živé obrazy“ – performativní realizace obrazů, o nichž pojednávala výstava. Většinou divák během návštěvy narazil na jeden živý obraz, ale roztáhnutí v čase celého projektu a odehrávání se živých obrazů v jiném prostoru, než kde se konala výstava, bylo do jisté míry aktem osvobození od nutnosti ukázat každému divákovi celek projektu. Zdá se mi také podstatné, že, jak píše Lehmann: „V tom všem se jedná o to, aby nebylo NUTNÉ VŠEMU OKAMŽITĚ ROZUMĚT.“⁶⁵ K tomu dodám, že ani tvůrce ani divák nemusí rozumět okamžitě. Podle mě musí mít tvůrčí gesto hlavně energii, důvod vzniknout a začít tvůrčí proces, ale tvůrce už nemá ambici být tím, kdo vidí smysluplný celek a vytváří ho v komplikovaném propojení různých složek. Tvůrce nejenom, že ten celek nevidí, ještě navíc často ukazuje, že ten ho ani nezajímá. Jsme spíše svědky procesu, kterým tvůrce prochází, a často jenom fragmentu procesu. Svět je moc složitý a komplikovaný na to, aby se někdo cítil při síle nám ho vysvětlovat. Pokud jde o HRU ZAHUŠTĚNÍM ZNAKŮ, tak v scénickém prostoru velmi často dochází k nějakému extrému – nebo jevištní prázdno, minimalismus, opakování a pomalost anebo naopak NESMÍRNOST, přehnané množství, zahuštění, něco „hyper“ – hyperrealismus či hypernaturalismus. Za hyperrealistické bych označila některé scénografie Anny Viebrock anebo rekonstrukce Roberta Rumase, o kterých píšu v další části této práce.

VIZUÁLNÍ DRAMATURGIE jako další element postdramatického stylu navazuje na parataxi a poukazuje na přiblížení se divadla k výtvarnému umění. Jak píše Lehmann: „V divadle později dochází k estetickým proměnám, které se v jiných oblastech umění odehrály už dřív. Není náhodou, že terminologie z oblasti

⁶⁵ Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, orig. tit. *Postdramatisches Theater*, s. 134: „W ty wszystkim chodzi o to by NIE MUSIEĆ ROZUMIEĆ NATYCHMIAST.“

výtvarného umění, hudby či literatury objevujeme jako velmi užitečné k popisu a charakteristice postdramatického divadla. Teprve skrz vliv médií technické reprodukce: fotografie a filmu, našlo divadlo vědomí vlastní estetiky. Důležití umělci současného divadla překvapivě často mají zkušenosti jako výtvarní umělci.⁶⁶ Vizuální dramaturgie podobně jako ostatní složky není už podřízena textu, ale „disponuje svobodou ve vyvíjení vlastní logiky“.⁶⁷ Scénografie zas je „textem, scénickým poematem, ve kterém lidské tělo funguje jako metafora, a jeho permanentní pohyb, ne jenom metaforický, je písmem /.../“.⁶⁸

TĚLESNOST zdánlivě není součástí scény, ale kostým už částečně ano, ten je zase velmi často prodloužením hereckého těla. Tělo herce přestává být jenom znakem hrané postavy, cestou k individualitě, naopak je samo pro sebe anebo je vnímáme jako „znak“ většího těla, těla jako pojmu, jako znaku. Proto způsob jeho využití je přibližuje v postdramatickém divadle k „objektu“ Kristevy: je to tělo, které upozorňuje na sebe jako takové, je „materiálem“, který podobně jako scénografie je součástí scénického materiálu. Vzpomínám tady na polské představení *Europe. Inquiry*,⁶⁹ které se hrálo v Praze ve Studiu Hrdinů se skvělou tanečnicí a choreografkou Izou Szostak. Je to pohybové představení, v němž tělo zůstává využité jako scénická materie, nabaluje na sebe vrstvy oblečení, deformuje sebe samo, znakuje prostor na stejné úrovni jako nepřeborné množství oblečení, s kterým se v projektu pracuje.

Poslední bod postdramatického stylu, který bych chtěla podle Lehmannova zopakovat, je INVAZE REÁLNÉHO, kterou Lehmann zmiňuje jako centrální element postdramatického paradigmatu: „*Reprezentace a prezentace, mimetická hra a performance, představené a proces představování: z této dvojakosti současné divadlo získalo centrální element postdramatického paradigmatu, skrze*

⁶⁶ Tamtéž, s. 146: „W teatrze ze znacznym opóznieniem dokonują się przemiany estetyczne, jakie w innych sztukach miały miejsce już wcześniej. To nie przypadek, że terminy ze sztuk pięknych, muzyki czy literatury okazują się bardzo przydatne do opisania i scharakteryzowania teatru postdramatycznego. Dopiero pod wpływem mediów reprodukcji technicznej: fotografii i filmu teatr odnalazł świadomość własne specyfiki. Ważni artyści teatru współczesnego zaskakująco często mają wykształcenie lub doświadczenie jako artyści plastycy.“

⁶⁷ Tamtéž, s. 146.

⁶⁸ Tamtéž, s. 146.

⁶⁹ Viz příloha, č. 3.

*její radikální tematizaci a PŘIZNÁNÍ REALITY STEJNÉ POZICE, KTEROU MÁ FIKCE. Ne přítomnost „reality“ jako takové, ale její autoreferenční využití charakterizuje estetiku postdramatického divadla.*⁷⁰ Zdá se, že to, co Lehmann pojmenovává REALITOU a FIKCÍ by možná bylo přesnější nazvat symbolickým reálným a imaginárním reálným – fikce sama v sobě a realita sama v sobě totiž v divadle neexistují, protože jejich status je vždycky komplikovaný jejich vztahem k teatralitě a ke skutečnosti.

V následující části se budu věnovat projektům umělců, jejichž tvorba byla pro mě osobitým zážitkem a někdy i setkáním s reálným. Jsou to tvůrci, jejichž uměleckou prostorovou tvorbu analyzuji s ohledem na v ní se odrážející vrstvy reality. Většinou se v jejich projektech jedná o schopnost demontáže symbolického řádu skrz výběr hlavních tematických motivů jejich prací a vytváření imaginárních celků, jejichž obrovskou silou je jasný zájem o reálný rozměr iluze. Můžeme taky říct, že v mém přesvědčení spojuje tvorbu těchto umělců víra v osvoboditelskou a dekonstruktivní moc imaginace.

⁷⁰ Tamtéž, s. 161: „Reprezentacja i prezentacja, mimetyczna gra i performance, przedstawione i proces przedstawienia: z tej podwójności teatr współczesny pozyskał centralny element paradygmatu postdramatycznego, radykalnie ją tematyzując oraz PRYZNAJĄC REALNOŚCI TĘ SAMĄ POZYCJĘ CO FIKCJI. Nie pojawienie się „realności“ jako takiej, lecz jej autoreferencyjne zastosowanie charakteryzuje estetykę teatru postdramatycznego.”

II. Analýza uměleckých prací vybraných umělců

1. Překračování životopisu.

Životopis v díle Evy Kořátkové jako jeden ze stěžejních motivů v její tvorbě.

Eva Kořátková, jedna z nejdůležitějších tvůrkyň současného českého umění, ve většině svých projektů pracuje s reálnými příběhy, situacemi, prostory. V této studii se soustředím na „životopis“ jako reálný, občas i dokumentární prvek její tvorby a sleduji některé fragmenty její práce, v kterých pracuje s divadelním jazykem a prozkoumává jeho možnosti na půdě výtvarného umění.

Životopis mě tady zajímá jako element symbolického řetězce – něco, co má svoji formální, dokumentární podobu, co jako přílohu našich žádostí o granty nebo o zaměstnání přikládáme ve velmi neosobní a faktografické podobě, buď jako nějaký blíže nepochopitelný výběr biografických faktů, který podléhá interpretaci a manipulaci autora a hlavního aktéra daného životopisu, anebo jako úplně fiktivní představa o životě, která nepodléhá téměř žádným pravidlům, až na to, že se musí týkat nějaké osoby a nějaké její životní aktivity. Díky širokému spektru téhož významu si můžeme uvědomit, že práce s životopisem podléhá různým strategiím: napodobování, rekonstrukci, montáži, koláži, fabulaci. Práce s životopisem je takto permanentní oscilací mezi symbolickou vrstvou (první význam, o kterém jsem psala) a vrstvou imaginativní, pohybováním se na hranici dokumentu a smyšlenky, které problematizují realitu jako takovou.

Skvrny

V rámci výstavy Skvrny v galerii Futura v roce 2008 se mohl divák seznámit s výtvarnou prací Kořátkové a jejího učitele z UMPRUM, jednoho z nejznámějších současných konceptuálních umělců Jiřího Kovandy, který přizval svoji mladou kolegyni ke spolupráci na tomto projektu.

V nevelkém sálu prvního patra Futury z podlahy vyrůstá strom, za ním, na zdi

zavěšené, dobře usmažené volské oko.⁷¹ Staré kulaté radiátory umístěné u podlahy jsou na jednom místě obvázané ženskými punčochami – žlutými, oranžovými. Pod stromem kulaté zrcadlo – studánka. V dalším místě podlahy černý flek – kresba. Nad ní, zavěšená u stropu, černá nákupní síťová taška a v ní růžový míč. Všechny tyto elementy spolu komunikují, i když jejich souvislost je spíše záhadou, která otevírá prostor pro fantazii. V rozhovoru pro televizi Artyčok⁷² Jiří Kovanda vyprávěl, že tato výstava byla společným dialogem s Kořátkovou, některé elementy umístil v prostoru on, ostatní Kořátková. Tu krajinu by bylo možné vnímat jako reakci na jakýsi scénář, jako možnost, která překračuje to, co většinou potkáváme v galeriích – expozici jednotlivých děl. Ta „možnost“ představuje jistý dramaturgický prvek, skrytý příběh, akci, napětí, díky kterému galerijní expozice připomíná scénografii. Volské oko vedle růžového míče by mohly být jako slunce a měsíc krajiny, jež by mohla být například fantazijní představou zvířat o tom, kdo je člověk. Punčochy by v tom případě mohly být nějakou „lidskou stopou“. To, co pro nás je skvrnou (aktuální chyba, něco, co trčí, překáží, je stydlivé nebo si toho nevšímáme), zvíře, neboť „cizí“ shromažďuje jako hodnotnou informaci o naší existenci, snaží se pochopit vazby. V té krajině by se mohlo zdařit nekonečné množství příběhů. Zároveň se tady příběh přímo nevypráví. Použití motivů z tvorby obou umělců je MONTÁŽÍ různých, zdánlivě se nepropojujících elementů, jakoby symbolický řetězec (vajíčko, zrcadlo, punčochy) byl roztrhaný na jednotlivé symboly, které, když jsou použité autorskou dvojicí, tvoří imaginární krajinu. Na zdi visel portrét Evy Kořátkové. Byla to její fotografie s domalovanými skvrnami. Umístění fotografie autorky možná v tom případě lze taky vnímat jako nulovou akci v tom skoro mrtvém světě. Permanentní pohled autorky na její společný umělecký dialog s Kovandou, pohled tváře se skvrnami, kterou by tady snad šlo interpretovat taky jako pohled „já“ do zrcadla, položení otázky po vztahu tvůrce k svému dílu, je umístěním sebe samotné v situaci nejistého, němého herce, jehož mlčení zesilňuje pocit, že chybí akce. Zároveň je to ale poukázání na sebe samotnou – na zdroj, který PŘERUŠUJE to, co je ustálené v symbolickém řetězci, klade

⁷¹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 4, Eva Kořátková, Skvrny, výstava s Jiřím Kovandou, 2008, [fotografie výstavy online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<https://donnaperformer.wordpress.com/2013/09/10/eva-kotatkova/#jp-carousel-740>.

⁷² Kovanda, J. in: Artyčok, reportáže, Skvrny, Eva Kořátková, Jiří Kovanda, [online], 01. 7. 2008, [cit. 20. 7. 2015], dostupné z: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/277/skrny>.

otázky po možnosti montáže a zaujímá pozici. Tenhle autoironický element výstavy vnímám jako jeden z typických znaků tvorby Evy Kořátkové – její životopis (který tady symbolizuje portrétní fotografie z druhu těch, které připravujeme k CV nebo k občanskému průkazu) anebo životopis bytostí, které ji zajímají, je výchozím bodem její tvorby, ale zároveň jakýmsi cílem, pro který tvůrkyně hledá různého druhu prostorové vyjádření. Ta prostorová vyprávění mají velice zajímavou dramaturgii, k jejíž realizaci Kořátková využívá také divadelní jazyk. V další části tohoto textu se pokusím, na pouze několika vybraných příkladech tvorby Evy Kořátkové, poukázat na to, jak výtvarnice pracuje s prostorem a jakým způsobem vkomponovává divadelní prvky do svých výtvarných projektů.

Co pro tebe znamená prostor?

V rozhovoru s Terezií Nekvindovou na otázku „Co pro tebe znamená prostor?“ Eva Kořátková odpověděla: „Zajímají mě důvěrně známá prostředí, například domácnost či škola. Mé práce se většinou týkají stereotypů, které ovlivňují náš pohyb v takovém prostředí, zacházení s ním nebo používání různých jeho částí. Každé prostředí má svá typická pravidla, ať už společenská nebo čistě estetická. Dá se tedy říct, že prvotně vycházím z určitého prostředí, které je mi blízké, a následně zkoumám jeho charakteristické rysy.“⁷³ V jedné ze svých nejznámějších instalací *Za, mezi, nad, pod, v (pokoji)*, za kterou Kořátková v roce 2007 získala cenu Jindřicha Chalupického, zkoumala hranice soukromého prostoru, konkrétně svého pokoje, a zároveň pracovala přímo s prostorem Galerie Jelení a přilehlého dvora: „Nešlo tu v první řadě o architektonické zásahy do interiéru. Chtěla jsem zjistit, jak se dá za ztížených, často až krajních podmínek v prostoru existovat, co která prostorová dispozice nebo situace vyvolává, jak se změnila původní funkce pokoje a jeho částí a jak se mění moje obvyklé způsoby jeho používání.“⁷⁴ V prostorech galerie vznikly předměty různého druhu – například pár bačkor, pod kterými bylo nalepených několik domácích předmětů – nádobí, sešity, utěrky, dále „fontána“ z červeného plastového kyblíku, do kterého teče voda z kohoutku, nebo spirála z palubek potažených kobercem. V úzkých prostorách galerie byly

⁷³ Kořátková, E. in: Nekvindová, T. Nejjintensivnější pocit možná nastal až teď, *Aktuality*, [online], 28. 3. 2008 [cit. 24. 7. 2015], dostupné z: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/229/18.pdf>.

⁷⁴ Tamtéž.

umístěny čtyři televize, běželo v nich 8 videí registrujících Koťátkovou,⁷⁵ která jednoduché činnosti provedené ve svém pokoji ověřuje ztíženým provedením, jejich prodlužováním a pozorováním sama sebe v nich. Tvůrkyně prochází úzkými koridory, uvěňuje se v rohu místnosti, v pokoji vytváří menší pokoj, v němž se snaží bydlet, prodlužuje si svoji nohu tak, že noha udává šířku místnosti a Koťátková se snaží dotknout jejích protilehlých stěn. Tyto akce tvůrkyně prováděla někdy dlouhé hodiny, na záznamech vidíme 4-5minutové sestřihy. Podstatným elementem výstavy byl koridor připojený do okna galerie, zbitý z desek a různých kusů nábytku. Divák vchází do prostoru galerie tou úzkou konstrukcí, a tak se okamžitě stává součástí hry, kterou umělkyně rozehrává mezi sebou, prostorem a jím. Tím nepohodlným a možná i trochu nebezpečným vchodem (konstrukce je zbita z různých, jakoby náhodně nalezených materiálů, k tomu je nesena řadami rozkročených kůlů) je divák, ještě před samotným vstupem, donucen zaujmout postoj (vcházím / nevcházím), změnit pozici těla, risknout to, že neví, co ho čeká u konce této překážky. Koťátková mu nabízí něco, co vyzkoušela sama na sobě – procházení úzkými koridory ve svém bytě, které konstruovala sama, pohled z nové perspektivy, která normálně není možná – na jednom z videí stojí na hromadě věcí u zdi domu tak, že se může z venku koukat do svého pokoje v prvním patře. Tato práce by se mohla číst jako doslovné poukázání práce „já“ s vlastním obrazem, na imaginární složku reality. Postava autorky, zachycená na video, zdá se říkat: pojdte se se mnou podívat, jak přerušuji symbolično, jak nedůvěřivě se dívám, na to, co je mojí každodenností, co je mým symbolickým hnízdem. Dodatečným studiem zaznamenaných akcí a práce s prostorem galerie a vlastního pokoje jsou sešity kreseb vystavené k prohlížení, které by mohly sloužit jako jistý druh scénáře, schéma pro ty, kteří by podobné zkoumání prostoru chtěli zopakovat na vlastním těle. Motiv scénáře je pro divadelní složku této práce docela podstatný, základem je životopis, v tomto případě konkrétní osobní zkušenost vztahující se ke konkrétnímu, reálnému prostoru. Životopis v díle Koťátkové se stává materiálem-scénářem, je ale i pastí, něčím, na co člověk pořád naráží, co vytváří jakési první hranice, ke kterým se každý, možná i nevědomě, jaksi staví. Pro Koťátkovou je důležitá práce s prostorem tak, aby divák měl možnost se zapojit

⁷⁵ Viz příloha 2. Fotografie, č. 5, Eva Koťátková, Za, mezi, nad, pod, v (pokoji), 2007, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://donnaperformer.wordpress.com/2013/09/10/eva-kotatkova/#jp-carousel-740>.

aktivně, aby reagoval na prostředí, jaké tvůrkyně vytváří, hrál s ní hru, kterou ona hraje taky sama se sebou: „Nutkání zapojit diváka do nového prostředí, které má vlastní neproniknutelný řád, a vystavit ho nové vjemové zkušenosti, mě vede k neustálému a možná těkavému hledání rozmanitých forem projevu. Měřítkem jejich účinnosti je fyzická intenzita a asociativní síla působení na diváka.“⁷⁶ Příkladem takové snahy o hru je vzpomínaný pár bačkor, pod každou z nichž je nalepená pyramida věcí. Nejednalo se tady pouze o estetické předměty, Kořátková předpokládala, že někdo si procházku v bačkorech vyzkouší, i když by to pravděpodobně znamenalo zničení pod nimi nalepených předmětů: „Objekt se zachoval celý, to znamená, že použit nebyl. Po skončení výstavy jsem chůzi zkusila já. Dopadla podle očekávání. Bylo to velmi krátké, akrobatické a lehce komediální číslo.“⁷⁷ Umím si představit, že tato výstava v Galerii Jelení by mohla fungovat jako několikadenní performance – Kořátková by místo na videích akce prováděla živě, klidně dlouhé hodiny, divák by se po obdržení svého sešitu-scénáře mohl zapojit k akci, ke které dostal instrukce skrze sérii jejích kreseb, nakonec nevyužité rekvizity by Kořátková použila sama, jako ty bačkory. Součástí její tvorby by se tak stala jistá destrukce, která je docela dobrou živinou divadla. Možnost destrukce je navíc možností dotknout se reálna, toho, co možná skrz dekonstrukci známého pořádku lze v této práci pociťovat. Křehkost konstrukce, přes kterou vchází divák, křehkost konstrukce podrážky domácích bačkor, nedůvěřivé dívání se na vlastní byt, který se má stát známou a pevnou konstrukcí, prodloužením těla – to všechno poukazuje na přítomnost možné destrukce, na nesmyslné reálné, které je potenciálem této výstavy.

Cesta do školy

Další fragment svého životopisu zpracovává Kořátková v projektu *Cesta do školy*: „Ústředním motivem je v něm základní škola. Je to pro mě zvláštní pocit vrátit se

⁷⁶ Kořátková, E. in: Centrum pro současné umění Praha, Galerie Jelení, Eva Kořátková, Za, mezi, nad, pod, v (Pokoj), vítězný projekt ceny J. Chalupického 2007, 26. 10. – 2. 12. 2007, [online]. [cit. 24. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.galeriejeleni.cz/vystavy/2007/eva-kotatkova-za-mez-nad-pod-v-pokoj-vitezny-projekt-ceny-j-chalupeckeho-2007/>

⁷⁷ Kořátková, E. in: Nekvindová, T. Nejintenzivnější pocit možná nastal až teď, Aktuality, [online], 28. 3. 2008 [cit. 24. 7. 2015]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/229/18.pdf>.

tam, kam už nepatřím, tentokrát ne v roli nedobrovolného účastníka, ale jako pouhý pozorovatel. Jedním z témat bude cesta do školy, po které jsem chodila devět let."⁷⁸ V rámci výstavy v Galerii Václava Špály v roce 2008, jejímž kurátorem byl Tomáš Pospiszyl, zpracovává Kořátková téma, které se v její tvorbě opakuje delší dobu – škola jako systém norem, které také fyzicky omezují dětské tělo. U Kořátkové se opakuje například motiv školní aktovky jakožto nástroje, který utiskuje, mrzačí. Je to motiv řady jejích kreseb, které popisuje Tomáš Pospiszyl takto: „Kresby zachycují různě potrhlé a vyšinuté spolužáky v nejrůznějších situacích. Jsou to napůl loutky, napůl skutečné děti. Mají výrazné tělesné deformace, zvláštní výrůstky, vyrážky a zranění, které jim, jak se zdá, vlastně příliš nevadí. Oblečení jsou do šatů, které zvýrazňují pachy v nich uvězněných těl. Jejich aktovky jsou nasáklé rozmačkanými svačinami a zkapalněnými informacemi, které přehlcené dětské smysly už dál nedokáží vstřebat. S veselou brutalitou dětského společenství se každý po svém vypořádává s novým světem pravidel, s nepohodlným nábytkem i přesně rozplánovaným režimem dne. Jejich výchova, metabolismus i ranní cesta do školy mají shodnou podobu jednosměrné trubice s kroutícími se zákrutami."⁷⁹ V tomto kontextu Kořátkové rekonstrukce cesty do školy, na kterou bych se ráda zde zaměřila, získává další rozměry. Kořátková se po několik měsíců vydávala na cestu do své bývalé základní školy.⁸⁰ Oblékala si svůj starý vytahaný svetr a svoji bývalou aktovku. Od domu, v němž kdysi žila, to do školy trvá jen pár minut. Filmový sestřih jejích cest byl součástí výstavy, stejně jako dřevěná aktovka anebo asfaltová cesta, která ležela v první místnosti galerie – miniatura skutečné cesty Evy Kořátkové do školy. Dalšími artefakty byly například: dřevěný model školy, prostor připomínající školní šatnu (lavičky a háčky na oblečení), obrovská špička pera, u které visí několik bílých pytlíků, řada propojených květináčů, v kterých se nachází fragmenty prostoru školy, videa s dětmi, na kterých jsou

⁷⁸ Kořátková, E. in: Nekvindová, T. Nejintenzivnější pocit možná nastal až teď, *Aktuality*, [online], 28. 3. 2008 [cit. 24. 7. 2015], dostupné z: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/229/18.pdf>.

⁷⁹ Tomáš Pospiszyl, *Hra školou*, esej ke katalogu „Cesta do školy“, Galerie Václava Špály, Praha 2008, s. 27-30. [online]. Dostupné z: <http://stavbaweb.dumabyt.cz/eva-kotatkova-cesta-do-skoly-3253/clanek.html>.

⁸⁰ Viz příloha 2. Fotografie, č. 6, Eva Kořátková, *Cesta do školy*, 2008, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/oprasila-aktovku-a-vyrazila-do-skoly-pro-diplom-z-avu_67992.html.

děti umístěné ve zvláštních konstrukcích, většinou kovových, znázorňujících typické uspořádání těla ve školní lavici, a taky kresby Koťátkové, uložené v dřevěných skřínkách jako nějaký archiv, do kterého divák může nakouknout. Zajímavé je, jak Koťátková vnímá svoji hereckou situaci během rekonstruovaných cest do školy: „Všechny pokusy vmísit se mezi žáky, připojit se k jejich spěchu nebo lelkování, vyvolávají vědomí nepatřičnosti na obou stranách: jejich rozpačitost, údiv, odmítavá uzavřenost posilují můj ostych a nejistotu – a obráceně. Snaha přizpůsobit se jejich chůzi, převzít jejich tempo, napodobit jejich ledabylost nebo jejich zbrkllost, způsobuje pravý opak: zvyšuje výstřednost a podezřelost mého počínání. Není už jasné, co by to znamenalo chovat se tu přirozeně, jaké pohyby nebo výrazy tváře by mohly zapadnout do této (ze vzpomínek důvěrně známé) situace. Zdá se, že mohu pomýšlet jen na skromnější cíl: stát se v očích „spolužáků“ jednou z průvodních okolností jejich každodenní cesty. Po čase se to začíná dařit: pozornost, kterou budím, očividně ochabuje.“⁸¹ Podobně jak v projektu *Za, mezi, na, pod, v (pokoji)* se Koťátková stává součástí reálné situace a prostoru, snaží se s ním téměř splynout a tím pravděpodobně vyvolává z paměti další a další detaily, které jí umožňují vytvářet artefakty vztahující se tématu, které zkoumá. Koťátková plánovala ten projekt tak, že chtěla mít možnost přicházet s dětmi do školy a i do třídy. Bohužel nedostala ze školy povolení, aby svůj plán realizovala. O potřebě zažít nejenom cestu do školy, ale i průchod školními prostory, píše velice detailně, takže to lze vnímat jako skvělou přípravu k odehrání jakési role:

„Mým původním záměrem bylo znovu vstoupit do tohoto (dvojího) prostoru, zaznamenat dění, jež se v něm odehrává – poprvé z pozice člověka, který nepodléhá školnímu řádu, jehož čas neurčuje rozvrh hodin a jemuž zasedací pořádek nevykazuje žádné místo. Zajímalo mě, jak se mé nové postavení a také změněné tělesné dispozice, projeví v konfrontaci se známými místy: v orientaci ve spleti chodeb, ve vnímání jejich akustiky, v citlivosti pro symbolický a emotivní význam prostorových vztahů (trasa šatna-třída, třída-sborovna, třída-ředitelna), ve schopnosti ocenit snaživou dekorativnost nástěnek, v reakci na zvuk zvonku. [...] Problém je v tom, že hodnověrnost obrazů, které se mi vybavují, nelze měřit ničím jiným než jejich „živostí“ a vzájemným srovnáváním

⁸¹ Eva Koťátková, *Cesta do školy*, Text k výstavě „Cesta do školy“, Galerie Václava Špály, Praha 2008 [online]. Dostupné z: <<http://stavbaweb.dumabyt.cz/eva-kotatkova-cesta-do-skoly-3253/clanek.html>>

(zjišťováním, do jaké míry se navzájem potvrzují nebo vyvracejí): to je velmi ošidný test. Celek je příliš nestálý a nespojitý, než aby mohl „dokazovat“ své části. Nezbyvá než se zaměřit na klíčové motivy, které se prosazují svou intenzitou, rozpínavostí, obsesivním opakováním, a pokusit se o jejich fyzické ověření.“⁸² Co to je ono „fyzické ověření“? Jakési informace, které nejsme schopni vnímat jinak, než skrz tělo? K provedení tohoto ověření mají napomáhat autentické rekvizity, kus „tamté“ reality – aktovka, svetr. Tělo herečky je už ale úplně jiné než ve školních časech. Děti, mezi které se Kořátková snaží vmísit, vidí, jak tělo nepřiléhá k rekvizitám, na začátku cestování tvůrkyni v jejím záměru výrazně odhalují. Trapnost, kterou Kořátková cítí během setkání s mladšími svědky jejího pokusu, stěžuje možnost koncentrace na všechny detaily, které umělkyně plánovala pozorovat. Zároveň ale tu rekonstrukci Kořátková opakuje vícekrát, tak dlouho, že „nová realita“ začíná nasávat „cizí element“, zvyká si na něj, otevírá se. Daří se to možná proto, že tvůrkyně snáší trapnost situace, do které se postavila velice trpělivě a odvážně, nenapomáhá si navazováním vztahu s dětmi prostřednictvím vtipkování, předstírání, vysvětlování své situace. Asi cítí, že každá snaha zlehčit si svoji situaci bude zároveň lhaním si, jakýmsi nepotřebným herectvím, které spíše narušuje pořádek rituálu školní cesty, nežli odhaluje jeho atmosféru, obraz, rytmus, všechny detaily, které umělkyně chtěla pozorovat.

Obsazování sebe do nějaké role je určitě jednou z nejdůležitějších cest k rekonstrukci, která se v moderním umění hojně využívá. Připomeňme tady fotografku Cindy Sherman⁸³ známou tím, že se fotí v rolích konkrétních osob nebo typů lidí, nebo Katarzyny Kozyru, významnou polskou umělkyni, která dekonstruuje různé reálné situace předstíráním osob, kterými nikdy nebyla,⁸⁴ ale zároveň v projektu z let 2010-2012 nazvaném *Casting* hledá mezi lidmi někoho, kdo by zahrál ji samou ve filmu o ní samé, který chce režírovat. Dále Marina Abramovič, která rekonstruuje svoje velice známé performativní akce, nebo

⁸² Tamtéž.

⁸³ Viz 15. stránka této práce.

⁸⁴ Viz příloha 2. Fotografie, 7. Katarzyna Kozyra jako Lou Salome, Lou Salome in Vienna, 2005, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://news.artnet.com/art-world/warsaw-museum-banana-1530958>.

Joanna Rajkowska,⁸⁵ která se v projektu *Basia* převléká za svoji matku, jež podlehl Alzheimerově nemoci, a přehrává útěk matky z nemocnice, který ale nikdy nezrealizovala.⁸⁶ Převzetí role v rámci rekonstrukce využívá psychologický mechanismus – prostřednictvím maximálního ztotožnění přibližování se k určitým zkušenostem. Někdy to může být až příliš silné přibližování, což popisuje Rajkowska v kontextu posledně zmiňovaného díla: „Měla jsem pocit, že mě matka zalila, vlezla do mě všemi otvory, že vůči ní a jejímu strachu jsem bezbranná. Věděla jsem, co se se mnou děje, ale nebyla jsem schopna to kontrolovat ani řídit. Měla jsem pocit, že matka jde mnou a mnou se taky bojí.“⁸⁷ Skrze uměleckou dokumentaci ve výtvarných dílech se využívání tohoto mechanismu stává jistou hrou tvůrce a média, které používá. Převzetí role se zde odehrává vždycky vůči svědkovi, kterým je kamera, fotografie, divák. V tu chvíli se rekonstrukce vzdaluje od psychologického procesu a přibližuje se performanci. Performer se tímto způsobem jakoby chrání před příliš značným ztotožněním se s jakousi cizí realitou (možná také s kolektivním podvědomím) a zároveň, skrz uvědomování si elementu hry, se otevírá odvážnějšímu hledání v oblasti hereckého výtvoru.⁸⁸ Možná právě hereckou odvahu a představitivost obdivovala Kořátková v dětech, s kterými pracovala v rámci projektu „Stories from the living room“ v rámci Biennale Liverpool 2010. Jednou ze součástí vícevrstevné instalace byly video záznamy, na kterých děti vyprávěly příběhy starých lidí: „Příběhy se děti od starých lidí dozvěděly přímo, byly v rolích jakýchsi kronikářů, kteří se

⁸⁵ Více o této umělkyni v II. části této práce, kapitola 2., s. 44.

⁸⁶ Viz příloha 2. Fotografie, č. 8, Joanna Rajkowska, *Basia*, 2009, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.rajkowska.com/basia/>.

⁸⁷ Joanna Rajkowska, *Basia*, 2009, OKSiR Świecie, video 16 min, [cit. 24. 7. 2015], dostupné z: <http://www.rajkowska.com/pl/filmy/190>, přel. MJS: „Miałam wrażenie, że matka mnie zalała, że weszła wszystkimi otworami, że jestem wobec niej i jej strachu bezbronna. Wiedziałam co się ze mną dzieje, ale nie potrafiłam tego kontrolować, ani tym sterować. Miałam wrażenie, że matka mną idzie i mną się boi. Śmiertelnie się boi.“

⁸⁸ Tady se otevírá možnost diskuzi teorií herectví, ve které lze uvažovat o psychologickém procesu převzetí role a schopnost „zcizovat“ tuto roli, dívat se na ni z odstupem, dekonstruovat ji a někdy vědomě rezignovat z jejího psychologického aspektu. Teorie Lacana, který vychází z Freudovy psychoanalýzy, by se určitě mohla použít jako nástroj interpretací různých hereckých strategií, které využívají typizaci postav (symbolično společenských rolí), naši osobní interpretaci (imaginárno) a analýzu hry mezi těmito vrstvami v různých hereckých metodách.

vyptávali starých lidí a konstruovali jejich osobní biografie. V závěru došlo k výměně životopisů: děti vyprávěly v první osobě příběhy starých lidí, o jejich problémech s pamětí, jak jsou závislí na chůzi o holi, o vnoučatech, druhé světové válce a podobně. Divák tak mohl ve videozáznamu slyšet několik často diametrálně odlišných verzí jednoho životopisu prezentovaného několika dětmi. Byla to vyprávění o každodenních starostech starých lidí. Děti se do vyprávění ponořily tak silně, že byly schopné velice přesvědčivě vyprávět o utrpení, bolesti, aniž by k tomu mohly využít vlastní zkušenosti.⁸⁹ A v jiném rozhovoru řekla: „Když jsem při natáčení filmu slyšela, jak jedno z dětí převypravuje příběh staré paní a popisuje tak své problémy s chůzí, to, jaké to je zůstat sám, když potomci odrostou, to, že ten, kdo vymyslel schody, musel být tyran, který chtěl trestat staré lidi, nebo situaci se ztrátou hůlky či každodenní dívání se z okna jako jedinou činností, která zbyla, říkala jsem si, jestli jsem téma *Touched* nepojala nevědomky až příliš doslova, protože některé příběhy i jejich následné interpretace mě opravdu dojaly.“⁹⁰ Tyto způsoby přibližování jistých reálných situací prostřednictvím „nového média“, kterým se stává sama Kořátková, nebo jiní herci (děti, staří lidé v projektu Město starých), jsou v její tvorbě taky způsob jak vypůjčit fragmenty životopisu a tím pádem posunout jeho hranice.

Mapa – hlava

Dalším zajímavým motivem v tvorbě Evy Kořátkové je mechanismus vytváření paralelních životopisů. Kořátková dlouhodobě sleduje tento motiv u tvůrců art brut a vyvrcholením tohoto motivu byla výstava Kořátkové v areálu Psychiatrické léčebny Bohnice – *Dvouhlavý životopisec a muzeum představ*. Tentokrát se životopisy několika umělců považovaných za duševně nemocné pro Kořátkovou staly impulzem vytváření nejenom kreseb, předmětů, ale celé krajiny, pro kterou se stal přirozenou scénografií areál Bohnické nemocnice. Samotná výstava byla umístěna v krásných prostorech Prádelny Bohnice, která už dlouho funguje jako

⁸⁹ Kořátková, E. in: Vitvar, J. Databáze strachů, úzkostí, nočních můr i denních běsů, Respekt, 12. 11. 2013, [cit. 26. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.respekt.cz/delnici-kultury/database-strachu-uzkosti-nocnich-mur-i-dennich-besu>.

⁹⁰ Kořátková, E. in: Tučková, K. Novinky. Cz, Kultura, Salon, Právo, 3. 11. 2010 [online], [cit. 22. 7. 2015]. Dostupné z: <<http://www.novinky.cz/kultura/salon/215585-eva-kotatkova-proti-prisnym-korzetum.html>>

zajímavá galerie moderního umění. Dodatečně, během několika měsíců, se v různých místech Bohnického areálu odehrávaly živé obrazy, které představovaly nějaký důležitý motiv z děl umělců, jejichž tvorbou se Kořátková inspirovala.⁹¹ K výstavě byla připravena i „mapa-hlava“ – mapa Bohnického areálu, na které byla vyznačena místa konání akce. Před více než rokem jsem pozvala Evu Kořátkovou k vedení workshopu *Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst*⁹² pro studenty prvního ročníku katedry Divadlo v netradičních prostorech. Kořátková spolu se studenty objevovala Bohnický areál, který, jak jsme se mohli přesvědčit, fungoval kdysi jako téměř samostatné město. Bohnická léčebna nejsou jenom pavilony pro nemocné, ale i domy pro lékaře, farma se zvířaty, stáje, zahrady a pole, na kterých kdysi pracovali pacienti a pěstovali tam rostliny využívané potom v kuchyni nemocnice. Je tam taky prádelna, kostel, divadlo a obchůdky. Myslím si, že motiv „nemocnice-města“, které je jakýmsi samostatným tvorem, Kořátková v rámci této výstavy zpracovává zajímavě. Mapa psychiatrické léčebny je zároveň jakousi kolektivní hlavou, ve které se odehrávají živé obrazy. Svět té hlavy se řídí vlastními pravidly, kontrolovanými přes jednotlivé osobnosti duševně nemocných, stává se dokonce scénou pro ty pacienty, kteří skrz svoji tvorbu chtějí kontrolovat vlastní představy: „zatímco tělo je zdánlivě nečinné a scéna (stěny pokoje) neměnná, tvůrci (psychiatři pacienti) obývají vlastní svět složený z pravidel, kulis a postav, které sami řídí. Konstruují strukturované kosmologie (navrhující nová uspořádání světa), složité lingvistické systémy (dešifrovatelné často pouze jejich tvůrcem), vlastní vyobrazení (dokumentující nové identity nebo nově poskládané tělo), nebo naopak do svého světa zasazují překvapivě přesná zobrazení každodenní reality života mimo společnost.“⁹³ Mapa-hlava se tak stává pro Kořátkovou i scénou, na které umísťuje vybrané obrazy. Jedním z nich byl obraz

⁹¹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 9, Eva Kořátková, Dvouhlavý životopisec a muzeum představ, 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>.

⁹² Více o workshopu v 3. kapitole III. části této práce, s. 92.

⁹³ Kořátková, E. Dvouhlavý životopisec a muzeum představ, Úvodní text k výstavě, Prádelna Bohnice 8. 4. – 28. 6. 2015. Dostupné z:

<<http://www.pradelnabohnice.cz/?p=372>>

Šaty Helene Reimann⁹⁴ – návštěvník bohnického areálu potkával na své cestě ženu sedící na lavičce, která četla knížku, vedle ní stál pejsek uvázaný na vodítku. Žena měla na sobě kovovou konstrukci ve tvaru korsetu. I když jsem věděla, že můžu v areálu očekávat „živý obraz“, jehož autorkou byla Kořátková, a znala jsem herečku Martu Vítů, která sehrála roli ženy v korsetu, nebylo mi příjemné zastavovat se u obrazu moc dlouho. Trapný pocit dívání se na „duševně nemocného“, na někoho „divného“ zafungoval v kontextu psychiatrické léčebny velice silně. Obraz byl inspirovaný jednou z kreseb duševně nemocné Helene Reimann, která v psychiatrické léčebně v Bayreuthu kreslila všechny věci, které se týkaly jejího života před tím, než onemocněla. Kovový korset byl udělaný podle jedné z jejích kreseb, jako předmět byl taky součástí výstavy. Podobně zpracovává Kořátková motivy několika duševně nemocných tvůrců, klíčem k pochopení objektů, živých obrazů, inscenovaných situací je jejich životopis, který ale má různé formy – tu oficiální, nejčastěji vzniklou v nějaké léčebně, a tu osobní, kterou poznáváme skrz jejich díla, která je ale velice těžko uchopitelná, tajemná: „Životopis generovaný klinikou slouží jako normativní mřížka, která kategorizuje jedince na základě limitujících a zavádějících údajů, neúplného obrazu. Je konstruktem, který vytváří představu o věku, pohlaví, genderu, původu, vzdělání, zdravotním stavu, společenském postavení. U tvůrců art brut slouží jako klíč ke čtení díla, které má ale samo o sobě nejasný status. Překračuje výrazně hranice uměleckého díla a stává se jakousi paralelní identitou svého konstruktéra.“⁹⁵ Skrz inscenované obrazy, mezi kterými byly i hromadné scény (situace Oswalda Tschirtnera, Dívky na útěku Henryho Dargera⁹⁶) se Kořátková dostává k životopisům-konstrukcím, které v *Muzeu představ* fungují jako jednotlivé díly divadelního scénáře. Dalším uměleckým krokem Kořátkové v rámci bohnického projektu byla příprava divadelního představení *Justiční*

⁹⁴ Viz příloha 2. Fotografie, č. 9, Eva Kořátková, Dvouhlavý životopisec a muzeum představ, Šaty Helene Reimann 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>.

⁹⁵ Kořátková, E. Dvouhlavý životopisec a muzeum představ, Úvodní text k výstavě, Prádelna Bohnice 8. 4. – 28. 6. 2015. Dostupné z: <http://www.pradelnabohnice.cz/?p=372>

⁹⁶ Viz příloha 2. Fotografie, č. 9, Eva Kořátková, Dvouhlavý životopisec a muzeum představ, 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>.

vražda Jakoba Mohra,⁹⁷ jehož scénář vycházel z kresby duševně nemocného pacienta a byl, jak říká umělkyně, „koláží toho, co mi nabízela-odkrývala samotná kresba, informací o Jakobovi Mohrovi jako občanovi, pacientovi a tvůrci a moje vlastní smyšlenky a hypotézy.“⁹⁸ Kořátková vychází z příběhu, který se doktorům pacienta Jakuba Mohra zdá být výtvozem jeho duševní nemoci, pro samotného pacienta je realitou, která se odehrála opravdu, a zdá se jedno, zda to byla jeho psychická realita, nebo nějaká objektivní, kterou jde uchopit fakty. Samotná divadelní forma, která spočívá v oživení hlavního obrazu nakresleného Jakubem Mohrem, a to situaci soudu, jenž soudí jeho samého, je také formou na pomezí výtvarného umění a divadla. Postavy jsou statické, stůl, kostýmy, rekvizity jsou z papíru, a tak celý scénický obraz je „oživenou kresbou“. Představení mělo premiéru v divadelním sále bohnické nemocnice, takže propojuje dva světy – svět psychicky nemocných a svět umělců, což je v případě tématu představení důležitým gestem.

Připadá mi, že divadelní forma jako uzavření bohnického projektu je přirozená konsekvence uměleckého vývoje výtvarného jazyka tvůrkyně, který se už v její rané tvorbě otevíral různým médiím, formám a institucím. Sledování její cesty k divadlu mě zajímá hlavně proto, že je to cesta intuitivní a nestandardní. Skrz skoro obsesivní hledání v rámci reálných oblastí – „životopisů“ – se Kořátková neohlíží na definiční obory, z kterých vyšla. Je dost možné, že je to její umělecký program – pořád překračovat svůj životopis.

Zatímco Eva Kořátková množí ve svých projektech kontexty a objekty, které problematizují výchozí téma a vytváří universum předmětů či akcí, v projektech Joanny Rajkowské, velmi zajímavé polské umělkyně, se většinou jedná o razantní prostorový úder či gesto, kterým může být jeden objekt, anebo jedna performativní akce. Nezajímá ji v takové míře, co Kořátkovou, rozšiřování prostorového universa skrze jeho naplňování různými kontextuálními výtvoři, ale naopak – většinou se jedná o jeden radikální objekt, instalaci či performance.

⁹⁷ Viz příloha 2. Fotografie, č. 10 Eva Kořátková, *Justiční vražda Jakoba Mohra*, 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>.

⁹⁸ Viz příloha 1, Rozhovor s Evou Kořátkovou.

2. Pár vteřin nedůvěřivosti.

***Pozdrowienia z Aleji Jerozolimskich* Joanny Rajkowské čili palma uprostřed Varšavy jako místo zvýšeného performativního potenciálu.**

„Mapa, kterou máme v hlavě, hlavně mapa města, je sbírka obrazů. Když zatáčíme v ulici, kterou dobře známe, doufáme, že uvidíme jeden z nich. Pokud se objeví nějaký nový prvek, který tento obraz výrazně redefinuje, okamžitě usilujeme o to přijmout ho. K tomu využíváme práci paměti, pracujeme s emocemi. Mě zajímá těch pár vteřin nedůvěřivosti.“⁹⁹

Tato slova o „mapě v hlavě“ ve vztahu k reálnému prostoru napsala Joanna Rajkowska, velmi zajímavá polská umělkyně, jejíž projekty představují hodně inspirativní rozmyšlení nad různými vrstvami reality. Rajkowska byla vedle Evy Kořátkové druhou umělkyní, kterou jsem přizvala k workshopu *Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst* pro studenty prvního ročníku katedry Divadlo v netradičních prostorech. Zatímco Kořátková pracovala s prostorem Bohnické léčebny, Rajkowska se rozhodla pracovat s areálem Strahovského stadionu.¹⁰⁰ Tato umělkyně známá z performativně participativních projektů se v Polsku proslavila projektem *Pozdravy z Jeruzalemské třídy /Pozdrowienia z Aleji Jerozolimskich*,¹⁰¹ který bych tady ráda představila jako exemplární projekt výtvarného původu, který se stal scénografií pro mnoho politických „divadel“. Je to nejznámější a nejskandálnější projekt Rajkowské, který se do dneška mění,

⁹⁹ „Niby, żeby, jest“, J. Rajkowska v: Rajkowska, Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, s. 32: „Mapa, jaką mamy w głowie, szczególnie mapa miasta, to zbiór obrazów. Skręcając w dobrze znaną ulicę, mamy nadzieję, że ujrzymy jeden z nich. Jeśli pojawi się jakiś nowy element, który go znacząco redefiniuje, natychmiast podejmujemy wysiłek, żeby nowy obraz przyswoić. Towarzyszy temu praca pamięci, poruszone są emocje. Mnie interesuje tych parę sekund niedowierzenia.”

¹⁰⁰ Více o workshopu s J. Rajkowskou v této práci na s. 94.

¹⁰¹ Viz příloha 2. Fotografie, 2. Fotografie, č. 11, Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Aleji Jerozolimskich*, 2002, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z <http://www.rajkowska.com/pozdrowienia-z-alej-jerozolimskich/>.

produkuje nové významy a tak dokazuje svou obrovskou sílu, kterou vnesl do polské reality.

Všechno začalo pracovní stáží Joanny Rajkowské a Artura Żmijewského v Jeruzalémě roku 2001. Rajkowska popsala pobyt v Jeruzalémě a ponoření se do izraelsko-palestinského konfliktu jako velmi silný zážitek, s kterým ale nevěděla úplně co si počít, jak s ním pracovat.¹⁰² Po návratu do Polska psala společně se Żmijewským text o pobytu v Izraeli a během této snahy shrnout nejdůležitější body stáže spolu měli vizi Jerozolimské třídy osazené palmami. Byl to trochu žert, ale o pár dní později si Rajkowska uvědomila, že to může být projekt. Ukázalo se, že název třídy má zajímavou genezi. Na konci 18. století vznikla ve Varšavě Nowa Jerozolima, židovská osada, která se skvěle vyvíjela. Cesta, která vedla od Visly k osadě, byla pojmenovaná Jerozolimská. Po dvou letech, v roce 1774, polští kupci osadu zlikvidovali, domy zbourali a Židy vyhnali. Název cesty ale zůstal. Rajkowskou napadlo postavit jednu palmu v místě symbolického začátku Jeruzalémské cesty, kde se protíná s ulicí Nový svět. Tak začala skoro dvouletá snaha umělkyně získat povolení, peníze, patronáty různých institucí, které by umožnily postavení umělé palmy v jednom z nejvíce vytížených komunikačních uzlů Varšavy. O tom, jak se rodila její vize, napsala Rajkowska: „Představovala jsem si člověka, který po mnohahodinové cestě ze Lvova vystupuje z vlaku v 6.50 ráno, prochází špinavým průchodem z Hlavního nádraží a jde směrem k Novému světu. Najednou protírá oči. Vidí palmu. Anebo člověka, který každý den jezdí tramvají přes kruhový objezd de Gaulla – nastupuje do tramvaje v Praze, míjí most Poniatowského a najednou, lehce ospalý, vidí přes tramvajové okno divný kmen, potom pozvedne oči a vidí tropickou zemi anebo Blízký Východ, anebo Mexiko, vidí něco, co není součástí Varšavy, ale přece tady je. Palma měla fungovat jako film, měla mít stejnou schopnost vytvářet iluzi.“¹⁰³

¹⁰² Rajkowska, Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, s. 30.

¹⁰³ Tamtéž, s. 31: „Wyobrażałam sobie człowieka, który po wielogodzinnej podróży ze Lwowa wysiada z pociągu o 6.50 rano, przechodzi przez brudne podziemia Dworca Centralnego i idzie w stronę Nowego Świata. Nagle przeciera czy. Widzi palmę. Albo człowieka, który codzennie jeździ do pracy tramwajem przez rondo de Gaulle’a – wsiada w tramwaj na Pradze, mija most Poniatowskiego i nagle, nieco zaspany, widzi przez okno tramwaju dziwny pień, potem podnosi oczy do góry i widzi tropiki albo Bliski Wschód,

Palma byla vyrobena ve Spojených státech a díky obrovskému nasazení skupiny lidí a taky institucí podporujících projekt se podařilo palmu 12. prosince 2002 postavit. Předvánoční čas nepomohl k dobrému přijetí palmy, protože v minulých letech tam stával každý rok vánoční strom města Varšavy. V tomto kontextu: šedé zimy a blížící se vánoční svátky dělaly z palmy opravdu fata morganu, cizí element, který se tam objevil spíše jako žert. Navíc úsloví „ten, kdo má palmu“ může v polštině znamenat, že se někdo zbláznil, anebo šaškuje. Palma se tak stala nějakým vtipem, cizorodým elementem, ke kterému lidé přistupovali s lehkou nedůvěrou a ironií. Ale ten element začal také znepokojoval. Objevily se antisemitské komentáře, nikdo nevěděl, co má palma znamenat. Zároveň díky své lehkosti a šokující absurditě palma vyvolávala také pozitivní názory. Začala fungovat jako element otevření se Varšavy jinakosti, jiné kultuře, upomínce na bolestná místa v historii. Turistům se líbila a tak se před ní fotili, svobodomyšlní lidé ji vnímali jako symbol jinakosti, souhlas s rozmanitostí, jak politickou tak společenskou. V té první fázi projektu bylo podstatné, že se podařilo zasadit do veřejného prostoru cizorodý element, došlo tak k smísení umělého, nepatřičného s veřejně přístupným, známým. Nastoupilo přerušení symbolického řetězce veřejného prostoru centra Varšavy, tak, že nešlo nevnímat cizorodý element, který najednou dominoval na rondě jako jeho nejvyšší socha. Byl to element, kterému nešlo okamžitě rozumět. Byl to element, který pracoval s kolektivní pamětí občanů Varšavy a vytvářel vlastní VIZUÁLNÍ DRAMATURGII – ten, kdo palmu pozoroval, musel dokonat změny na „mapě v hlavě“, uspořádat nanovo krajinu ronda de Gaulla. Palma patří k jiné realitě než realita Varšavy, takže má statut cizince, je jasné, že „není odtud“. K tomu je umělá. Je uměním. To, co se s ní mělo začít dít, se mělo stát informací o tom jak Varšava, hlavní polské město, zachází s cizincem, s něčím, co připomíná málo hrdinské motivy z polské historie, s motivem absurdním, který může dráždit, ale i zlehčovovat politikou prosáklé prostředí. Kolem palmy se opravdu začalo hodně věcí dít. Nejdřív vznikl Výbor ochrany palmy (Komitet obrony palmy), protože palma potřebovala péči a výměnu listů, hrozilo také, že kvůli administrativním, technickým a finančním problémům bude zlikvidována. Byla opuštěna, ztrácela poslední umělé listy. Známé postavy veřejného života v Polsku připravily několikabodový manifest, ve kterém psali například, že „Ponechání palmy na místě bude důvodem naší

albo Meksyk, widzi coś, co nie przynależy do Warszawy, ale przecież jest tutaj. Palma miała działać jak film, miała mieć taką samą zdolność tworzenia iluzji.”

otevřenosti k jinému i rozmanitosti mezi stromy, které nemusí být jenom smuteční vrby.“¹⁰⁴ Smuteční vrba je totiž národní polský strom. Další akce se odehrála u příležitosti druhých narozenin palmy, kdy lidé spřátelení s klubem Le Madame, který byl známý svojí otevřeností pro genderové či jiné menšiny a svými spíše levicovými názory, přišli k palmě v plavkách natáhnutých na zimní bundy. U palmy postavili trůn s nápisem „živá instalace“, sedali na něm a fotili se. Na umělý strom umísťovali banány a pomeranče. Pár let potom na palmě, ze které spadly skoro všechny listy, zůstal umístěný čepec zdravotní sestry ve formě velkého banneru. Tím způsobem ženy feministky vyjádřily podporu stávkujících zdravotních sester z celého Polska, které demonstrovaly ve Varšavě. Lidé říkali „to není palma, ale zdravotní sestra“. Ano, palma se stala herečkou na společensko-politické aréně. Začala obrůstat významy a prostor kolem ní generoval scénografie různého druhu. Dá se říct, že palma byla tak cizí, že okamžitě přitáhla k sobě všechny ty, kteří měli pocit vyloučení, anebo chtěli bojovat za ty, kteří se vyloučení cítí. O situaci „kolem“ palmy psala Rajkowska: „Palma měla velkou dekonstrukční sílu a všechno umísťovala v závorkách. Všechno na dohled. To, co se pod ní dělo, se stávalo součástí jí neustále produkovaného představení.“¹⁰⁵ Ráda bych tady upozornila na personifikaci, které palma podléhá. Palma se stávala postavou, která dává impuls dalším uměleckým akcím, instalacím, happeningům. Varšava ji adoptovala.

Představme si pohled na rondo de Gaulla před umístěním palmy. Velká třída, po které jezdí auta, autobusy, vysoké budovy. A pak už s palmou. Vidíme jakoby koláž. Montáž. Naskládání perspektiv patřících k různým pořádkům, kulturám a tradicím. Je to zároveň, pokud si vzpomeneme na historickou genezi projektu, naskládání na sebe paralelních historických a časových realit. Díky té kombinaci jsme pořád upozorňováni na intervaly, proluky, které vznikly díky ZAUJETÍ POZICE autorkou projektu – Rajkowskou. Umělkyně neměla osobitý vztah k historii Židů v Polsku, ani k historii Izraele, ale když se vrátila ze svých cest na Blízkém východě, pocítila, že ve Varšavě něco chybí, a představila si těch „pár vteřin nedůvěřivosti“ – proluku v symbolickém řetězci, s kterou dívající se musí něco udělat. To byla intuice, která ji zavedla k obrovskému úsilí umístit na mapě

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 50.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 43. „Palma miała wielką dekonstrukcyjną siłę i brała wszystko w nawias. Wszystko w zasięgu wzroku. To, co się działo pod nią, stawało się częścią bezustannie produkowanego przez nią spektaklu.“

Varšavy cizí element, který ale dost rychle vygeneroval energii různých akcí, jejichž cílem byla ochrana svobody, tolerance, důstojných životních podmínek. To, čeho nebyli schopni polští kupci v 18. století, jako téma přinesly úplně jiné skupiny, v úplně jiném časovém úseku a novém geopolitickém kontextu. Byly to akce, které byly spíše událostí než divadlem a vytvářely kolem palmy spíše atmosféru než koherentní divadelní tvar. Zároveň se koncentrovaly kolem místa, které propojuje imaginárno se symbolickým a pořád si s těmi vrstvami hraje. Proto potenciál reálného je v tom místě velmi silný. Palma jako opuštěný strom bez dozoru, jako strom rodící exotické ovoce, jako zdravotní sestra se tak stala okamžitě postavou-symbolem, něčím, co politici mohli vnímat i jako společenskou vyhrůžku. Zároveň se palma stala jakoby druhým možným způsobem vyprávění polské historie, zastoupila symbolickou smuteční vrbu, která je tradičním polským národním stromem, a symbolizuje polský romantismus a s ním spojenou glorifikaci oběti a utrpení polského národa. Palma, na rozdíl od vrby, je veselá a vtipná, také surreálná, a umožňuje pohled na současné polské problémy méně zatížený polskou historickou martyrologií a křesťanskou tradicí. Přibližuje se spíše tradici více kulturního a více etnického Polska.

V červnu 2019 se palma stala předmětem další akce. Byla vyhlášena „smrt palmy“ a ze dne na den místo zelených listů na palmě visely zvadlé a uschlé listy. Bylo to v den Ochrany životního prostředí a akci vymyslela organizace, která se snaží upozornit na katastrofický stav ovzduší některých měst, mimo jiné také Varšavy. Rajkowska okomentovala tento nejnovější projekt palmy takto: „Palma mě vždycky překvapovala schopností nést různá politická témata, a tak je tomu i teď. Doufám, že nevratně změnila vizuální a politický horizont Varšavy. Je cizí, ale i svá. Dobrá ambivalence, která je součástí každého z nás. Usmrcení palmy je radikální nápad, který má mít doslovnou, téměř fyzickou rezonanci. Když usychá strom v zahradě, tak to je také traumatická událost.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Gazeta Wyborcza, 3.06.2019, Rozmowa Mateusza Kowalika z Joanną Rajkowską, Wiemy, dlaczego słynna palma na rondzie de Gaulle'a straciła zielone liście. „Łysieje, jak drzewo życia“: http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24855634,wiemy-dlaczego-palma-stracila-zielone-liscie-lysieje-jak.html?token=1dXsFQ8W94uKINrMe3zEJdsX_UnD9u1HS53-UhRyvwmw. „Zawsze zaskakiwała mnie nośnością treści politycznych i tak jest teraz. Mam nadzieję, że nieodwracalnie zmieniła linię wizualnego i politycznego horyzontu w Warszawie. Jest i obca, i swoja. Dobra ambiwalencja towarzysząca wielu z nas. Uśmiercenie palmy to

Během sedmnácti let existence se palma stala symbolickým místem na mapě Varšavy, místem, jehož půda má různé vrstvy reality, a o to více je to místo citlivé na to, co se kolem něj odehrává. Snad si můžeme dovolit tvrdit, že všechno, co se odehrává kolem palmy, má zvýšený performativní status; odehrává se totiž v místě umělecké montáže, které poukazuje samo na sebe, které je hranicí uměleckého a každodenního, které problematizuje minulost a je výzvou pro budoucnost. Palma nemá kořeny, ale kdybychom ji vytrhli, může nás překvapit reálno, které vykukne z prázdné díry po ní.

Z performativní oblasti kolem palmy v centru hlavního polského města bych se teď ráda přesunula na jednu z varšavských scén, ale i na scénu menšího polského města čili do středu projektů, na kterých pracovalo režisérsko-dramaturgické duo Monika Strzępka a Paweł Demirski. Scénografii k těmto jejich představením připravoval Michał Korchowiec, jehož scénografická práce mě zajímá v kontextu výtvarného původu tohoto mladého tvůrce a ikonoklastických představení zmíněného dua. Jejich inscenace fungují trochu jako kůl zatlučený do polské společenské a politické reality – téměř násilným dramaturgickým gestem otevírají její bolestná místa.

pomysł radykalny, który ma mieć dosłowny, nieomalże fizyczny rezonans. Jak drzewo w ogrodzie usycha, to też jest to przeżycie traumatyczne.”

3. Scénografie jako materiál instalace. O projektech Michała Korchowce v divadle Moniky Strzēpky a Pawła Demirského.

Michał Korchowiec vystudoval Akademii výtvarných umění v Krakově, v Polsku je známý hlavně jako scénograf inscenací režisérsko-dramaturgického dua Moniky Strzēpky a Pawła Demirského, kteří byli například označeni za „nejdrzejší duo polského divadla“.¹⁰⁷ Pracují spolu od roku 2007, kdy ve Vratislavi uvedli představení *Dziady. Ekshumacja*, jehož scénografii dělal Robert Rumas. Korchowiec se připojil do týmu v roce 2009, kdy pracoval na představení *Ať žije válka!*, a to v divadle ve Wałbrzychu, kde duo rozvíjelo svůj scénický jazyk a proslavilo se jako enfant terrible polského divadla. Na jejich představení jezdila celá Varšava či Krakov. Hlavním znakem jejich scénického jazyka jsou autorské texty Pawła Demirského, které většinou odvážně redefinují „svaté“ symboly polského národa, polemizují s aktuální politickou a sociální situací v Polsku a velmi otevřeně vyčítají konkrétním lidem, skupinám či pokolením to, co je předmětem kritiky. Demirski píše vtipně a ostře, jeho texty jsou plné emocí. Vytýká se jim vulgarita, která je ale většinou opodstatněná a trefná. Strzēpka jeho texty perfektně cítí, emoční přehánění v nich zapsané umí dostat i z herců, od kterých očekává schopnost rychle měnit stavy a postavy, měnit divadelní jazyky, nesoustředit se na logiku postavy, ale spíše na stav, ve kterém se momentálně nachází. Scénografie jejich představení jsou velmi různorodé, ale většinou nepředstavují žádné jasně definované prostory, jsou sbírkou elementů různého původu, ze kterých si divák staví nějaké významové puzzle, ty zase rozbíjí a staví nanovo, a pokaždé se mu z této skládačky tvoří nová významová možnost. Scénografie jsou někdy podobné instalaci, vyznačují se lehkostí a charakteristická je pro ně zdánlivá náhodnost elementů, ze kterých jsou udělané. Jejich „nepořádek“ tvoří taky jejich destruktivní potenciál, jakoby emoce a situace na jevišti mohly velmi rychle smést ze scény to, co se nám jeví před očima jako „scénografie“. Podstatný je pro mě i profesní původ Michała Korchowce, který funguje zároveň jako výtvarník, a podobně jako další umělci, o kterých píšu v této práci (Robert Rumas, Anna Viebrock, Eva Kořátková), přináší do divadla takové vnímání scénografie, které ji osamostatňuje a zároveň jí

¹⁰⁷ Marcin Kościelniak, Najbardziej bezczelny duet w polskim teatrze, w: „Młodzi Niezdolni“, s. 77, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

nedovoluje se skrývat za dalšími složkami divadelní struktury: „Podle mě je scénografie vizuální odpovědí na problémy a ideje, které byly palčivým důvodem přistoupit k práci na inscenaci, taková scénografie tvoří nové významy a napětí. Moje následující projekty tvoří kompaktní vizi světa, mohou fungovat samostatně, jako exteritoriální umělecká díla, která mají vlastní příběhy.“¹⁰⁸ Korchowiec to řekl v kontextu své výstavy *Cztery pory roku. Lecz bez wiosny*, kterou připravil v roce 2014 pro CSW (Centrum současného umění) Kronika v Bytomi. První část výstavy byly fragmenty jeho scénografií, mezi které divák mohl vejít, přesouvat je, nějakým způsobem zasáhnout do toho, co je většinou jakožto jevištní instalace divákovi vzdálené.¹⁰⁹

Zajímavé je, co scénograf uvádí jako důvod toho projektu: „Projekt se do jisté míry zrodil jako nesouhlas s tím, jak divadelní kritici stereotypně vnímají scénografa jako osobu, která jako řemeslník vytváří pozadí pro dramata, a taky proti nedůvěřivému vztahu artworldu, pro který scénografické uvažování nabourává návyk sterilního přístupu k white cube. Tady je scénografie materiálem instalace. Obě dvě oblasti se transdisciplinárně stávají nerozdělitelným celkem.“¹¹⁰

¹⁰⁸ Michał Korchowiec, v: „Cztery pory roku, lecz bez wiosny w CSW Kronika“, rozhovor pro Szum, [cit. 24. 10. 2014], dostupné z: <https://magazynszum.pl/cztery-pory-roku-lecz-bez-wiosny-w-csw-kronika/>, „Moim zdaniem scenografia to wizualna odpowiedź na zapalające do stworzenia spektaklu problemy i idee, tworząc nowe sensory i napięcia. Moje kolejne projekty składają się na spójną wizję świata, mogą funkcjonować samodzielnie, jako eksterytorialne dzieła sztuki, posiadające własne opowieści.“

¹⁰⁹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 12 Michał Korchowiec, *Cztery pory roku, lecz bez wiosny w CSW Kronika*, 2014, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z <https://magazynszum.pl/cztery-pory-roku-lecz-bez-wiosny-w-csw-kronika/>.

¹¹⁰ Úvod k výstavě Michała Korchowce *Cztery pory roku, lecz bez wiosny w CSW Kronika*, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/cztery-pory-roku-lecz-bez-wiosny.html>. „Projekt zrodził się poniekąd z niezgody na stereotypowe postrzeżenie scenografa przez środowisko krytyków teatralnych jako osoby, która rzemieślniczo projektuje tło do dramatu, jak i nieufného stosunku artworldu, dla którego scenograficzne myślenie zaburza przyzwyczajenia sterylności white-cube'u. Tu scenografia staje się materiałem instalacji. Obie kategorie transdyscyplinarnie stają się nierozdzieloną całością.“

Výtvarná praxe scénografa určitě otevírá divadlo novým strategiím uměleckého jazyka, protože výtvarník není až tolik zatížený divadelní konvencí a ve svém uvažování může zcela nezávisle na divadelních praktikách nabízet nové umělecké strategie, které divadlo obohacují. Zároveň si uvědomuji, že zájem divadla o výtvarné umění nebo čerpání z různých nedivadelních disciplín není ničím novým. Nicméně v této práci se soustředím přesně na to, co spojuje výtvarné a divadelní, na strategie, které pozorujeme v pracích výtvarníků a divadelníků, protože tak se snažím lépe pochopit širší změnu paradigmatu, která se týká vnímání REALITY jako takové.

Ráda bych představila některé z dřívějších scénografií Michała Korchowce pro divadlo, jež vnímám jako málo zatížené „divadelní praxí“, a také je nutné si uvědomit, že vznikaly u zrodu divadelního jazyka duetu Strzepki a Demirského, kdy jejich divadlo bylo nejvíce rebelské a obrazoborecké. Jedná se tedy hlavně o produkce pro divadlo ve Walbrzychu: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego.

V roce 2010 tam mělo premiéru představení *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*, které je velmi vtipnou kritikou polské společnosti, především polských kulturních elit, za jejichž symbolického představitele si tvůrci vybrali Andrzeje Wajdu. Představení začíná situací zdánlivého pohřbu Wajdy, na který přichází polská kulturní elita. Pohřeb spouští řadu absurdních situací mezi představiteli polského filmového světa a obyčejnými fanoušky Wajdovy tvorby, mezi prominenty kultury a „šedými občany“, kteří se hystericky snaží získat něco pro sebe (autogram od hostů pohřbu atd.) v celé té groteskně tragické situaci národního smutku. Akce plynule přechází ke scénám přímo z Wajdových filmů, dekonstruovaným a karikovaným a k metadivadelním úvahám herců o tom, co se děje na jevišti. Prostor je velmi jednoduchý: zdi kolem scény jsou olepené lesklou, elegantně béžovou tapetou, na které se nachází hlediště, na němž se vznášejí červená křesla jako z kina. Vchod do „kinosálu“ jsou obyčejné bílé dveře na pravé straně, od kterých vedou stupně schodů pokryté kobercem. Na levé boční straně se celou dobu promítá plakát z představení,¹¹¹ na kterém jsou velmi

¹¹¹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 13, Monika Strzepka, Paweł Demirski, Plakat z przedstawienia *Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej*, Teatr dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego we Wrocławiu, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1232-byl-sobie-andrzej-strzepkidemirskiego.html>.

zřetelně viditelná loga, mecenáši divadla, jména herců – celá ta technická a produkční mašinerie, která bývá vedlejším elementem samotné živé situace inscenace. V levém koutě scény stojí vysoká květina v květináči, která přidává prostoru lehce oficiální charakter. Scéna pohřbu „architekta naší představivosti“, jak se zde sarkasticky říká o figuře „velkého polského režiséra“, začíná právě v tomto divném prostoru hlediště, hlediště pro ty, kteří chtějí být svědky „polské národní tragédie“. Hlediště tím získává status jakési národní tribuny, z které herec dobře pozoruje národ (diváka) a zároveň je pro ten národ v roli herce, ovšem spíše filmového herce – proto je tady silně přítomný kontext veřejné televize, toho, jak si společnost projektuje fungování elit a jak televize jako taková ovlivňuje nálady společnosti. Zeď s plakátem divadelního představení je velmi zajímavým prvkem prostoru. Projekce plakátu vyplňuje levou zeď, ale i dveře, které velmi často používají herci (odchází, přichází, bouchají dveřmi) – proto plakát „žije“, akce se často odehrává v té části scény, kde v pozadí vidíme plakát představení, takže přítomnost „vnějšího“ mechanismu – produkce, PR, instituce, je stále přítomna vevnitř divadelního sálu a je zvláštním odkazem – jména herců, tvůrců, silueta muže v tmavých brýlích, která vyplňuje plakát, připomínají, že všechno, co se odehrává na scéně, je divadlem, které je produkcí v instituci, pro kterou administrativní, politický a finanční kontext ovlivňuje to, co se děje na scéně. Je to také trochu jako Kantorova šňůra, kterou tento všestranný polský umělec umísťoval někdy mezi scénou a diváky jako připomenutí domluvy, že to, čeho se účastníme, je divadlo. V divadle se může myslet nemyslitelné. Může se inscenovat pohřeb filmového tvůrce Andrzeje Wajdy a tím pádem ho usmrtit (premiéra představení se konala sedm let před faktickou smrtí Andrzeje Wajdy). Začíná se tedy provokací. Další provokace přichází už po deseti minutách představení, kdy se vyhláší pauza, jak informují herci, proto tak rychle, že pak na ni nebude čas. Během pauzy dvojice starších herců čte fragmenty z recenzí, které vyšly o dosavadních představeních Strzėpki a Demirského. Jsou to většinou pohoršené hlasy známých divadelních kritiků. Protože pauza nastoupila tak rychle, většina diváků zůstává v hledišti, herci se chovají trochu jako konferenciéři – stojí u mikrofonu, z beden slyšíme příjemnou, relaxační hudbu divadelní pauzy. Na chvíli scéna mění svůj charakter na salonek, foyer. Klidnými hlasy čtou herci někdy dost agresivní, někdy pohoršené, jindy vysměvačné texty divadelních kritiků. Je to první výrazná změna prostoru a první nečekaná změna. Během pauzy se většinou v divadle rozsvítí světlo a herci mizí z jeviště. Tady naopak: světlo potemní a herci zaujmou místa blíž k publiku,

dveře do foyer zůstávají otevřené, někdo odchází, lidé si povídají – vytváří se příjemná atmosféra, ve které se divák cítí trochu blíže hercům na scéně: může se procházet, může herce poslouchat, anebo je ignorovat. Během té divné pauzy dochází k specifickému rozšíření hranic reality: symbolická realita (co je jeviště a co je hlediště, určená rola diváka a herce) je rozšířena o další symbolickou realitu divadelní pauzy: aktivní divák, divák, který otevírá stejné dveře jako herec během představení, což umožní divákovi v další části představení cítit se o trochu svobodněji ve své vlastní roli, a to je právě vědomý záměr tvůrců. V druhé části představení dojde totiž několikrát k situaci interakce herce s divákem. Herečka v kostýmu medvídky jde mezi diváky a prosí je, ať ji trochu obejmou, ať pocítí, jaké to je mít u sebe takového roztomilého medvídky. Zároveň pak stejná herečka vybírá diváka, kterého pozve do kinosálového hlediště na jevišti, a vysvětlí mu před očima ostatních diváků, proč on nikdy nebude privilegovaným členem společnosti – jedním z elity. Divák se stává hercem, pravděpodobně dřívější pohrávání si s hranicí toho, co je jevištěm, hledištěm, pauzou a samotnou inscenací napomáhá divákům přejít hranici z vlastních křesel na křesla jevištního „kina“ anebo cítit se svobodně s herci, kteří mezi diváky krouží. Scénografie, i když zdánlivě tak málo nápadná, protože se během představení mění jenom v detailech, pracuje velmi jemně, ale pořád s hranicí toho, co divadlem je, a co už je imaginárním reálným – s tím, co není zapsané ve scénáři, co vytváří divák svou reakcí, svou chutí dotvářet divadelní situaci tam, kde se pro něj ten prostor otevírá. V případě této inscenace bych ráda zmínila zajímavou okolnost ohledně kostýmů. Kostým medvídky znamená přizpůsobení se, přijetí role příjemné, usmívající se členky společnosti, dává větší šanci sblížení s elitou národa, střední třídou, která nenaříká. V jistém okamžiku je všem postavám jasné, že kostým medvídky je východiskem, šancí. Ale jedna z hereček křičí: „Každý by chtěl mít takovou scénu, v takových kostýmech, ale na kostýmy nezbylo dost peněz, tak běžte pryč, zůstávají jenom ti, kteří mají kostým medvídky!“ Je to okamžik, kdy REÁLNÉ na chvíli probleskne a divák ztrácí jistotu, co je divadelní a jak má k té informaci přistoupit. Najednou se tady řeší, že prostor, kostým, délku představení ovlivňuje nejenom tvůrce, ale i finance, za kterými stojí ekonomika a politika. Plakát, který od začátku naznačuje „produkční“ aspekt divadla, vidíme jakoby výrazněji – jsme ve Walbrzychu, na plakátu jsou umístěná i loga, například erb Dolního Slezska. Jsme na polské periferii v malém divadle dělnického města a na inscenaci je tady podstatně méně peněz než v divadlech ve Varšavě, Krakově nebo Poznani. Jsme jinde, jsme

daleko od města, kde se opravdu za sedm let odehraje opravdová ceremonie opravdového pohřbu po opravdové smrti Andrzeje Wajdy. Jsme daleko od elit, daleko od filmařských možností a kulturních bublin. Prostřednictvím jediné reflexe herečky o tom, že nebylo dost peněz na kostýmy (nevíme, zda je to pravda, ale cítíme, že to může být pravda) se dostáváme k další vrstvě lacanovské reality: k reálnu, které v tomto případě je žalostně nahé, možná i banálně směšné, ale otevírá bolestné téma provincionálních divadel a situace kultury v Polsku vůbec: „Kde jsou peníze na šestý, sedmý a osmý kostým medvídko? Kdo rozhoduje o umělecké hodnotě polských divadelních scén a proč elitářství a nekompetence úředníků stojí nadále u zdroje polské kulturní politiky?“ Zajímavé je, že scénografie, která je umístěna v nějakém „vnitřním prostoru“ (tapety, květináč, křesla jako z kina) je zároveň tribunou, která má charakter veřejný, je místem, z kterého je slyšet různé hlasy různých vrstev polské společnosti. Vidíme jenom hlediště, hlediště pro diváky pohřbu známé polské osobnosti, a zároveň je to „jenom“ hlediště, na kterém se ocitají zdánlivě náhodní lidé a skoro kdokoliv z diváků by se mohl na něm ocitnout také (což se stane v další části představení). Pokud bychom si chtěli představit, že tato scénografie je přenesena do prostoru galerie, právě tento její význam se ještě více zvýrazní – působení veřejné tribuny jako arény, hlediště pojatého ne jako pohodlné místo pro pasivního diváka, ale naopak, jako scény, na které je dobře vidět to, co se ve společnosti děje, čeho se ta společnost domáhá, co ji nutí k zviditelnění svých potřeb.¹¹²

Tu scénografii, kterou bychom použili jako objekt v galerii, by se dalo přirovnat k instalaci Evy Kořátkové s názvem *Edukativní model*.¹¹³ Kořátková z prostoru školní třídy vybírá školní lavice, které patří jenom na jednu stranu sálu, tu, která patří spíše školákovi/„divákovi“. Kořátková mění velikost lavic, dělá z nich pyramidu a dítě, které do ní umísťuje, vypadá osamocené na ostrově kovovo-překližkové konstrukce. Korchowiec zcizuje hlediště kina nejenom tak, že není

¹¹² Viz příloha 2. Fotografie, č. 14, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej, Teatr dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego we Wrocławiu, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z <http://encyklopediateatru.pl/osoby/53213/mirosława-zak>.

¹¹³ Viz příloha 2. Fotografie, č. 15, Eva Kořátková, Educational model, 2009, Hunt Kastner artworks, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: https://baibakovartprojects.files.wordpress.com/2012/06/kotatkova_educational-model_2009_ek-jpg.jpeg.

jasné, ke kterému reálnému prostoru to hlediště patří (kina, divadla, kulturního centra), ale také vysypává mezi hledištěm a diváky plážový písek a prohlubuje tak jeho význam jako metaforického ostrova, na kterém představitelé polské společnosti řeší zuřivě něco, co v širším veřejném kontextu je téměř neslyšitelné. Písek je taky způsobem jak shodit povahu divadelního prostoru, v písku si na začátku představení hraje herečka v kostýmu medvídky – to, co je oficiální, se konfrontuje s tím, co je dětské a banální, lehké a příjemné, ale nakonec celý prostor se stává oblastí boje.

V pozdějším představení Strzępki a Demirského, *W imię Jakuba S.*, byl prostor velké scény Divadla Dramatického ve Varšavě využit dost klasickým způsobem: diváci sedí v hledišti a všechny tři části dramatu napsaného Pawłem Demirským se odehrávají na velké scéně. Žádné putování diváků, použití méně známých prostorů divadla anebo pozvání diváků mimo divadlo. Nicméně scénografický prostor a to, jak se využívá, poukazuje na několik zajímavých uměleckých strategií, o kterých píšu ve vztahu k reálnému. První, podstatná, je KOLÁŽ různých elementů, které netvoří žádné rozpoznatelné místo, ale spíše smetiště předmětů, instalací, jsou to elementy, které divák vnímá spíš selektivně, podle toho, který aspekt autorského scénáře v daném okamžiku převládá na jevišti. Vidíme totiž scénu posypanou bílým pískem, jejím dominantním prvkem je na levé straně umístěný obrovský, v půlce zlomený telegrafní sloup. Vedle něj ještě více doleva leží hromada kancelářských židlí, zničených, které vypadají jak vysypané z popelářského auta přímo na hromadu skládky. Uprostřed scény stojí stůl, kolem něj pár polorozbitých kancelářských židlí, za ním starožitná sofa a za ním ještě lednice. Po pravé straně stojí podivné bunkry, slepené chatičky, jejichž zkosené střechy občas poslouží hercům za další kus scény/pódia. Přivádí to trochu pojem ne-místa: místa bez totožnosti, jako jsou například obchodní domy anebo nádraží, ale zároveň je nám od začátku jasné, že to žádné realistické místo (které bychom uměli najít v symbolickém řetězci naší reality) není, že to, co vidíme na jevišti, je kompilací prostorů nějakého provinčního konce světa (zlomený sloup), ubohosti a zimy (slepené domy, poničené židle a gauč nepamatující si časy své slávy, písek, který vypadá jako sníh), domu/práce (stůl jako centrum, ale zároveň kancelářské židle kolem) a vysněné, ale nereálné dovolené u exotických moří (bílý písek krásné pláže).¹¹⁴ V pozadí visí půlka

¹¹⁴ Viz příloha 2. Fotografie, č. 16, Print screen z video záznamu inscenaci Jakub S., Teatr dramatyczny, Warszawa, 2011, archiv autorky.

červené opony, která kontrastuje s bílými domy a bílým pískem, ta dvoubarevnost navádí na symboliku polské vlajky – není pochyb, že se jedná o polský kutloch, rozpolcenou polskou společnost, která se ztotožňuje buď se selskými, nebo šlechtickými kořeny. Toto rozpolcení je téma celé hry a diskutuje se na jevišti prostřednictvím hlavního hrdiny – Jakuba Szely. Byl to původce povstání proti polským šlechticům a jejich poddanství v Haliči v roce 1846 a v polských školách je představován spíše jako ďábel – povstání, které vedl, bylo totiž krvavou řečí polských šlechticů a Szela na něm spolupracoval se starostou, který prezentoval spíše rakouské zájmy. Szela v polské historii funguje tím pádem spíše jako zrádce a vrah. Demirski a Strzępka využívají jeho osobu k poukázání na polský selský komplex, který živě funguje v polských rodinách do dneška. Jakub S. představuje ostudu, předka, za kterého se Poláci stydí a chtějí ho vytěsnit, staví svoji historii spíše na šlechtickém mýtu, který se ještě dnes vyplácí používat, když si budujete vlastní kariéru. Nejsilnější paralelu se situací v Polsku v 19. století a bojem Szely konstruují tvůrci hlavně poukazováním na podobnost poddanosti sedláků vůči svým pánům s kapitalistickým ovládnutím současného Polska, a poukazují tak na zoufalství mladých lidí, kteří pracují buď v korporacích, nebo v kultuře, ale pro obě skupiny jediný způsob jak získat například byt je „upsat se“ k hypotéce do konce života anebo pracovat tak těžko a v tak nepřátelských podmínkách jako kdysi poddaní sedláci. Nic ale u Demirského se Strzěpkou není tak jednoznačné a pořád se mění obrazy z rodinných situací, kdy například syn se stydí za svého primitivního otce, za své selské kořeny, snaží se utéct před svými předky a zároveň v Szelovi vidí stejný vztek a žal, který cítí v sobě, a který se týká historicky úplně jiné doby. Bída, luxus, konflikt hodnot se tady potkávají v rámci historicky vzdálené doby a je to vidět i ve scénografii. Vedle kancelářských židlí starožitný gauč, vedle slepených domů, chatek postavených na okraji společnosti písek exotické pláže, který ale zároveň představuje snímek krajiny studeného a chudého Polska. Podstatné je, že scéna je sice statická, většina prvků na ní je už od začátku, ale my ji objevujeme skrz SEKÁNÍ scénických obrazů, v jehož rytmu se divadlo Strzěpki a Demirského vyvíjí. Scény se mění rychle, v rytmu ostré, dráždivé hudby, která přerušuje jednotlivé obrazy. Jednou jsme v haličské vesnici, padá sníh a vnímáme jenom ubohost a bezvýchodnost, pak nastupuje znamení zvukem, světlem, a najednou jsme v bance, herci, kteří před chvílí ještě hráli haličské vesničany, jsou teď alter ego autorů představení a vedou rozhovor s úřednicí v bance, která by měla rozhodovat o tom, zda dostanou úvěr na koupení bytu. Úřednice je ovšem

oblečená jako šlechtična a drobný detail jejího kostýmu lehce vyrušuje naši pozornost – šlechtična má do zad zapíchnuté vidle. V místě, kde se vidle noří do zad, je krvavá skvrna a je to také místo–těžiště divadelního obrazu v této inscenaci – navzdory tomu, že absurdita smíšených významů je humorná, nejsme schopni pořád sledovat místo bolesti, znamení KRUTOSTI, kterým jsou vidle zabodnuté do něčích zad. Díky dynamickému přerušování akcí, sekání scén, rámování jednotlivých obrazů se objevují INTERVALY, které otevírají ještě jiný rozměr scény – něco, co je mimo čas, co „zavěšuje“ významy, které jsme si do této chvíle na scéně přečetli. Takovým intervalem je například scéna, kdy po rozhovoru pana šlechtice s Szelou a jeho synem začíná řež a sedláci pobíjejí pány. Bodové světlo padá na kovovou konstrukci sloupu, na které stojí herečka Klara Bielawka. Drží se kovových tyčí vši silou a vztekle zpívá píseň Bohu, radí mu, ať dneska nechodí do haličských vesnic, nemusel by to přežít. Klara Bielawka vypadá jako filmová super hrdinka, anebo nějaký Anděl Zničení, který někde vysoko nad městem zpívá píseň pomsty. V pozadí se odehrávají, ukázané s nadsázkou, scény krveprolití. Je to i okamžik, kdy se v představení: scénografii, akci, otevírá jakoby proluka REÁLNÉHO, setkání s krutostí, pomstou, která prolíná historický čas, je mimo něj. Kovová konstrukce tyčí je barikádou každé revoluce, je sloupem nad městem, nejvyšším bodem, z kterého je slyšet alarm pro město, vesnici, obec, kraj. Celá ta scéna trvá ani ne půl minuty, ale vbíjí se do paměti jako dlouhá a výrazná scéna. Myslím si, že síla a bolest toho obrazu je tady možná díky permanentnímu střídání různých realit, které se odehrává ve scénáři, hře aktérů (měnící se způsoby hry, přes realistické napodobování, komentování do diváků, rychlé střídání postav), montáží představení a scénografií, která označuje několik realistických vrstev příběhu a zároveň může zafungovat jako INSTALACE, ve které se herec nachází jakoby mimo čas akce příběhu, stává se performerem – vetřelcem. Svůj „instalační“ charakter ukazuje Korchowcova scénografie velmi pěkně ve scéně, kdy se herec hrající Jakuba Szelu, Krzysztof Dracz, z ničeho nic usadí pod kovovou konstrukci sloupu na jedné z kancelářských židlí, v ruce drží tašku businessmana, malý kufřík a říká monolog ze *Smrti obchodního cestujícího* Arthura Müllera. Fragmenty této slavné divadelní hry se několikrát, bez přímé souvislosti s dalšími texty, ve scénáři vrací. Nikdo jiný na jevišti není, světlo svítí nízko, zeleně, zelenější jsou tím pádem zelený povrch kancelářských židlí i obchodní kufřík. Na Krzysztofa Dracze svítí bodové světlo. Konstrukce sloupu je výraznější, stíny kovových tyčí padají na scénu a celá její obrovská masa tvoří rámeček obrazu,

jehož hrdinou je obchodník Willi Loman. Najednou jsme mimo devatenácté století, jsme v Americe tvrdého kapitalismu čtyřicátých let, sloup připomíná výškové konstrukce Manhattanu, étos práce, budování, industriálního vývoje. Jenže sloup je zlomený a pod ním sedí zlomený prodejce z New Yorku. Mělo by se zde asi říct, že obrazy z Mülllerova dramatu fungují v tomto případě trochu jako „incidenty paměti“ – jakoby tvůrci představení citovali to, co se jim připomíná, když se snaží popsat společenské mechanismy v Polsku roku 2011, ale divák je tím překvapený, pokaždé když je konfrontován s „incidentem“, musí revidovat svůj vztah k scénografii, postavám, k tématu, udržuje se ve střehu.

Poslední situace, kterou bych chtěla zmínit, se týká interakce s divákem. Jeden z protagonistů, mladý muž, který pracoval v korporaci, ale ztratil práci, rozbil auto, nemá peníze, se začíná ptát diváků, zda by mu někdo nepůjčil nějaké peníze. Občas mu někdo něco dává, ale on stejně najednou „krade“ tašku jednomu z diváků, otevírá ji a prohledává peněženku. Pak si bere peníze s sebou a tašku vrací, u toho říká divákům „No co, no co, současná performance nezná hranic“. Lidi se smějí. Je to chvíle, kdy herec překračuje hranice, které vyznačovala scéna, narušuje se klasické dělení na diváky a scénu s herci. Slova o performanci dost dobře vyznačují to, co se odehrává v *Imię Jakuba S.* – něco na pomezí performativní situace a postdramatického divadla. Tomu taky napomáhá scénografie, která vytváří prostory pro různé postavy inscenace, zakořeněné v nějakých reáliích, buď historických, nebo současných a zároveň může fungovat jakoby bez nich, jako instalace, ve které performer má možnost udělat leccos. Možná tomu napomáhá jakási lehkost všeho, nedbalost. Látky visící v pozadí vypadají, jako by bylo jedno, jestli visí trochu více na pravé nebo na levé straně, v pozadí visí taky nějaká průhledná folie, jako by ji přivál vítr a zavěsil ji na konstrukci sloupu. Folie se ale může stát paravánem, oponou, herec/performer ji může, ale nemusí využít. Ukradená taška se také stává na chvíli rekvizitou – vidíme, že je to pěkná, kožená kabelka, hodně vypovídá o majitelce, diváci, kteří jsou celou dobu ponoření v bezpečné tmě, se najednou na chvíli odhalí. Kabelka je dalším reálným prvkem, který zcizuje to, co dosud fungovalo jako „divadelní“, otevírá průrvu k reálnému, k současnému člověku, který si během představení musí klást otázky o stavu svojí peněženky, o tom, odkud vzal peníze na lístek do divadla, na svůj byt, jak k němu přišel, o tom, ke kterým kořenům se hlásí radši: selským, nebo šlechtickým, o tom, zda rád jezdí na prázdniny do Egypta a zda si tak potvrzuje svoji pozici ve střední třídě současného Polska,

třídě mladých kapitalistů, kteří udělají hodně, možná stejně tolik, kolik udělal Willi Loman, aby jim neunikl úspěch, byt, auto a krásné prázdniny, z nichž hned sdílí fotky na sociálních sítích.

Myslím si, že toto představení Strzepki a Demirského velmi pěkně, s energií rebelů, narušuje to, co se málokdo v polském divadle na tolika úrovních odvažuje narušit. A to nejenom v samotném tématu hry, ale i divadelním jazyku, který si hraje s realitou jak ve scénáři, tak v síle hereckého působení, a taky ve scénografii, která se organicky propojuje s košatou a drzou strukturou představení těchto tvůrců.

Dalším zajímavým scénografem, jehož spíše výtvarné projekty bych v této práci ráda připomněla, je starší kolega Korchowce – Robert Rumas. Záběr jeho výtvarných a divadelních projektů je velmi široký a zároveň je to jeden ze skromnějších polských tvůrců, který nikdy nefungoval jako celebrita ve výtvarném ani divadelním světě. Možná právě v tom se ukazuje jeho schopnost soustředit se na to, co kolem sebe pozoruje, a konsekventně se vyjadřovat prostřednictvím prostorových projektů v různých oblastech umění.

4. „Falešnost nemusí mást, může vyostřit zrak.“¹¹⁵

O uměleckých strategiích Roberta Rumase.

Lacanova teorie reality přináší obrovský podnět v objevení reálného rozměru iluze. Iluze si velmi často pohrává s klamem, problematizuje to, co se uznává za pravdivé, dokumentární, historicky potvrzené. Velmi dobře je to vidět v technice OPAKOVÁNÍ, které problematizuje totožnost čehokoliv, co podléhá opakování, poukazuje spíše na SPEKTRUM věci než na její jednorodou totožnost. Zajímavou uměleckou strategií založenou na opakování a rekonstrukci je REENACTMENT – „druh performativního opakování, rekonstrukce, která klade otázku, zda je možné, aby se objevila minulost v současnosti. Je to zopakované odehrání se propojené s provedením REVIZE dřívější situace, která je předmětem opakování.“¹¹⁶ Reenactment je také druhem rekonstrukce, která se snaží zrušit odstup mezi historickou událostí a současností, soustředí se spíše než na rekonstruování minulosti na zjišťování, co ta minulost může pro nás znamenat dnes.¹¹⁷

Takovou otázku vznáší v některých svých projektech výtvarný umělec Robert Rumaš, ročník 1966, vystudovaný malíř, který se věnuje sochařství, instalacím, městským akcím a kurátorství. Pracuje taky jako scénograf, nejčastěji při inscenacích polského režiséra Michała Zadary, čtyřicátníka, který se proslavil nápaditou novou divadelní interpretací kanonických polských dramatických textů. Pokud jde o tvorbu Rumase, ráda bych zkoumala, jaký vliv má background výtvarného umělce na jeho scénografickou práci, jak některé prostorové projekty, které vznikly nezávisle na divadle, mohly pak ovlivnit jeho scénografický jazyk. A jak ten jazyk pracuje s různými vrstvami reality. Rumaš se jako jeden z prvních umělců v Polsku kriticky zabýval polskými katolickými rituály. Známé jsou jeho instalace využívající sochy Panny Marie či Ježíše, které poukazují na propojení kultu svatých s byznysem (Dedykacje I, II, III 1992, kdy ponořil náboženské symboly polského katolicismu do obrovských

¹¹⁵ Iga Gańczarczyk, *Didaskalia nr 109/110, Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, 06 / 08 2012, s. 45.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 42.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 43.

akvárií)¹¹⁸ či na symbolickou sílu těchto soch (Termofory x 8, 1994, kdy na osm soch Marie a Ježíše, které ležely na náměstí v Gdaňsku, položil obrovské pytle naplněné vodou, čímž vyprovokoval kolemjdoucí lidi k zničení instalace a hromadnému přenášení soch do jednoho z gdaňských kostelů). Zajímavé jsou taky jeho městské akce, kdy například v Rize nabídl lidem podíl na vytvoření venkovní instalace tak, že mohli vyměnit pokladničky-prasátka za předměty, které už nepotřebovali, a vytvořil tak městskou výstavu z osobitých věcí několika řížských občanů.) V letech 1998–2004 připravoval „Manewry miejskie“ (Městské manévry), kdy v různých městech umisťoval dopravní značky vlastní výroby, kterými označoval různá neoficiální místa, jako například „Pozor, lidé bez domova“, anebo „Pozor na čůrající v bráně“, „Místo na almužnu“ či „Sex tir“ apod. Tímto dílem problematizoval vztah veřejného a oficiálního prostoru s prostorem reálným, který často nepřiléhá k tomu prvnímu. Rumas nabízel občanům podíl na pojmenovávání reálně existujících, ale v oficiálních městských informacích opomíjených míst tak, že dělal miniatury měst a lidé mohli navrhnout, kde by se jaká nová značka mohla objevit.

Je vidět, že Rumase hodně zajímá pohrávání si s nějakou symbolickou realitou (sošky Panny Marie a Ježíše, prasátka–pokladničky, dopravní značky), posouvání symbolického významu na imaginární úroveň a otevírání se vůči působení reálného (průvod občanů, kteří „zachraňují“ sochy svatých, představuje vtrhnutí pudovosti polské společnosti, která jakýkoliv nestandardní akt zabývající se symboly svatých může uznat za ohrožení své totožnosti).

S velkou prostorovou rekonstrukcí začal pracovat Rumas v roce 2000, kdy ve výstavním prostoru Gdaňské loděnice (Stoczni Gdańskiej) připravil projekt „Skala szarości“ (Škála šedé).¹¹⁹ V sálu Stoczni, v němž roku 1980 komunistická vláda podepsala s polskými stávkujícími dělníky „Srpnové dohody“, díky kterým vznikly nezávislé odbory „Solidarność“, vytvořil kopii obchodu ze 70. let, s velkou zelenou váhou na pultě, poloprázdnými policemi, na kterých stojí jenom lahve s lihovinou. Typická prodavačka v bílé zástěře a bílé čepičce na hlavě prodávala

¹¹⁸ Viz příloha 2. Fotografie, č. 17, Robert Rumas, Dedykacje I, II, III, 1992, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://culture.pl/pl/tworca/robert-rumas>.

¹¹⁹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 18, Robert Rumas, Skala szarości (Škála šedé) v rámci výstavy Droga do wolności (Cesta k svobodě), 2000, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://culture.pl/pl/tworca/robert-rumas#skala>.

lehce okoralé kusy koláče. Ve výloze přetrvávala červeno-bílá výzdoba z národního komunistického svátku. Jediným elementem, který prozrazuje „instalativní“ charakter obchodu, je chybějící kus frontální zdi, chybí vchodové dveře, a prostor se tak stává spíše „citací“ reality, fragmentem spíše než snahou předstírat opravdový obchod v netypickém místě.

V Polsku mají výstavy k historickým výročím, které by měly připomenout jak bolestné, tak i hrdinské okamžiky ze života polského národa, většinou úplně jiný charakter. Jsou to spíše výstavy, které připomínají fakta, historické fotografie, lidi, a připojují spoustu citací, které upřednostňují patetický a výjimečný charakter vzpomínané události. Rumas přistoupil k výročí velmi odlišně a lehce ironicky – k tématům, která zvedají Polákům tlak, přinesl vtipnou připomínku chudoby a estetiky 70. let, a tak se dotknul každodenního života občanů, kteří nejdříve museli čelit prázdným policím v obchodech a nekonečným frontám, a pak teprve sebrat síly a bojovat o zlepšení životních podmínek. V tomto kontextu zde vnímám výraznější strategii rekonstrukce než reenactment, ale konfrontace symbolické reality ze 70. let s realitou konce 20. století je snahou o revizi, které podléhá sám charakter výchozího prostoru: hrdinské místo stávek a politických dohod se mění v ubohý obchod ze 70. let. Díky odlišnému přístupu, než je běžné u historických výstav, který je výrazným ZAUJETÍM POZICE ve vztahu k vytváření narace o minulosti, dochází k nečekanému setkání s ní, kdy je možné aspoň na chvíli do ní vstoupit. Vestavění rekonstrukce obchodu do budovy Stoczni zde lze číst jako využití mechanismu „incidentu paměti“, kdy místo vyprávění uspořádaných logických faktů, týkajících se například historické události, vybíráme jeden silný obraz z minulosti, ke kterému svůj osobitý vztah ukazujeme prostřednictvím připomínání některých detailů. V případě této instalace je to například zelená váha, na které je nalepený papírek s ručně napsanou informací, že „zboží se prodává podle váhy netto“, nebo kopretina v květináči stojící na chladicím boxu či plakát Bolka a Lolka – oblíbené dětské pohádky, kterou všichni narození v sedmdesátých letech pamatují z večerníčku. Jde tady také spíše o vytvoření stavu než odehrávání nějakého děje – přítomnost prodavačky a lehce nechutných kusu řezů (koláče), ostrého světla zářivek – to je budování atmosféry zapamatovaného obchodu, a ne tvoření dokonalé repliky.

V roce 2002 připravil Rumas projekt „Kwadrans dla miasta Łodzi“ (Čtvrt hodina pro město Lodž), v rámci kterého Rumas zrekonstruoval hodiny umístěné na bráně obrovské textilní manufaktury jménem Izraele Poznaňského v Lodži.

Jednalo se sice o rekonstrukci důležitého městského symbolu – hodin, které kdysi vyznačovaly pracovní rytmus pro velkou část obyvatel Lodže, ale Rumas udělal ještě něco: hodiny nastavil tak, že ukazovaly čas zrychlený o patnáct minut. Myslím si, že zde máme co dělat s rekonstrukcí, která se méně soustředí na minulost, zato více na otázku, co ta minulost znamená pro nás dnes. V tomhle se přibližuje strategii re-enactment, ale chybí tady situace opakování samotného aktu (například vysloužilý dělník továrny před očima diváků přesouvá hodiny). Továrna Poznaňského byla na přelomu 19. a 20. století textilním impériem.¹²⁰ V roce 1914 zde pracovalo sedm tisíc dělníků. Během průmyslové revoluce na konci devatenáctého století měl čas úplně jiný význam, než má dnes, byl to v podstatě čas podřízený kapitalistickému přísloví „čas jsou peníze“. Dělník pracující u strojů měl být efektivní a jeho tělo mělo ideálně spolupracovat s jejich rytmem. Čas člověka závisel od času strojů. Hodiny z brány této továrny jsou symbol času, který odměřuje výkon pracovníka a do jisté míry ovládá jeho existenci. Přesunutí času vpřed na těchto hodinách můžeme vnímat jako upozornění na brutalitu času pozdnějšího polského kapitalismu, který zrychluje, protože člověk musí stíhat nejenom jednu, dobře měřitelnou práci, ale také spoustu jiných aktivit, které rozhodují o jeho pozici ve společnosti. Název projektu to ale zase komplikuje, protože mluví o čtvrt hodině „pro“ město. Možná je pak přesunutí hodin v tomto případě manévrem získání čtvrt hodiny, protože objektivně čas běží pomaleji než na továrních hodinách, a město a jeho občané tak získávají patnáct minut, během kterých se vůbec nic nemusí stát. Zároveň to možná je ta proluka, která se otevírá reálnému, věcem, které nemáme čas vnímat, které chceme skrýt, na vytěsněné, které nechává po sobě jenom signifikant-symptom: čas posunutý o patnáct minut vpřed.

Máme tady co do činění se zaujetím pozice, s prací na symbolickém znaku města, který se odvolává k celému étosu práce, kapitalistickému myšlení a totožnosti města, které v 19. století bylo mocnářstvím textilního průmyslu v této části Evropy. Symbol podléhá rekonstrukci, na kterou se nakládá imaginární práce s časem symbolu. Na styku těchto vrstev se vytváří možnost proluky – ten, kdo spěchá městem a podívá se na hodiny, o jejichž klamu neví, může se ocitnout v nejistotě a zmatku, v patnáctiminutovém vakuu, které je možnou prolukou

¹²⁰ Viz příloha 2. Fotografie, č. 19, Továrna Poznaňského na pohledu z 19. století, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,14266059,Poznanski__krol_Lodzi.html?disableRedirects=true.

reálného. Typicky pro Roberta Rumase, je to skromný projekt, který je jenom o „opravení hodin“ s jejich přidaným zpožděním, zároveň ale minimální, nicméně velmi vtipná intervence posunutí času ho činí nejednoznačným, a v kontextu lodžské továrny důležitým. Nabourání času skrz symbol velkých hodin je zároveň motiv využitý také ve skvělé scénografii Anny Viebrock v představení *Murx den Europäer!* Christoha Marthalara ve Volksbühne. Viebrock využila zastavené hodiny, které jsou součástí velkého prostoru nádraží, k vytvoření symbolického vakua bez času. Píšu o tom více v části věnované některým projektům této umělkyně.

Scénografická práce Rumase v divadle začala v roce 2006 jeho spoluprací s Pawłem Demirským v Teatru Wybrzeże v Gdaňsku a v Teatru Współczesnym ve Vratislavi s Michałem Zadarou, s nímž Rumas pracuje do dneška. Ráda bych se v reflexi nad scénografickou tvorbou Roberta Rumase soustředila právě na jeho první scénografii ve spolupráci se Zadarou, která vznikla k inscenaci textu *Kartoteka* Tadeusze Różewicze. Je to velmi známý polský text, který vznikl na konci 50. let (knižní vydání 1961). Proplétají se v něm vzpomínky na dětství vypravěče, situace ze současnosti a také obrazy z 2. světové války. Jeho konstrukce je otevřená, experimentální, problematizující dramaturgickou formu jako takovou. Akce dramatu se koná v pokoji vypravěče, přes který prochází „ulice“ – setkání se všemi postavami dramatu se odehrává právě tam. Hned na začátku autor připomíná, že hra je „realistická a současná“ a také že v ní „může se všechno, ale nemusí“. Zadara s Rumasem nepracovali v klasickém divadelním sálu Teatru Współczesného, ale v menším sálu ve tvaru užší nudle, ve kterém po obou stranách postavili podesty z praktikáblů, k nimž se diváci a herci dostávali po kovových schodech. Na stropě umístili šedé kusy izolačních molitanů a podepřeli je polookrouhlými kovovými tyčemi, takže prostor připomínal částečně tunel metra. U stropu během představení svítily řady lamp, protože v souladu s textem Różewicze „v pokoji se pořád svítilo“. Podstatné ale je, jak byla tato scénografie využita, protože tvůrcům se podařilo zdůraznit její spíše „technický“ charakter, bez snahy vytvářet jednoznačnou metaforu, že jde například o prostor metra.¹²¹ Dveře do foyer divadla byly pořád otevřené, herci se pohybovali mezi diváky, ve foyer i v technických místnostech sousedících s hlavním místem

¹²¹ Viz příloha 2. Fotografie, č. 20, *Kartoteka*, režie Michał Zadra, fot. Teatr Współczesny, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://wydarzenia.o.pl/2011/05/rozewicz-rozrzucyony-wtw-wroclaw/#/wtw-rozewicz-rozrzucyony-kartoteka-02/>.

inscenace. Odříkávali texty v běhu, bez příliš velké snahy je interpretovat, často je opakovali. Divák mohl sledovat jenom část z toho, co se kolem něj dělo, mohl také chodit po prostoru, měnit tak úhel pohledu, k čemuž ostatně prostor i chování herců vybízelo. Fragmentarizace perspektivy podle principu postdramatického divadla: ne celek, ale fragmenty. Herci se pohybovali většinou rychle, běhali v prostoru mezi podestami, padali na zem a zjevně opakovali nějaká choreografická gesta: sesunutí se na zem, míření na člověka; občas využili nějaké rekvizity: úřednické desky či metr, kterým opakovaně měřili prostor. Představení mělo charakter happeningu, bylo jasné, že existuje nějaká struktura, nebo spíše partitura, ale ta je otevřená a herci mohou v jejím rámci improvizovat. Text nebyl důležitější než pohyb či práce s prostorem, naopak, díky zanikání textu ve foyer či v místech, kde herci jednoduše nebyli slyšet, smysly diváka musely pracovat na všech úrovních a hledat spoje mezi gesty, slovem a neurčeným prostorem. Zajímavá byla pro mne situace, kdy dva herci vešli do technické místnosti, ze které vyhazovali smetí – prázdné plastové lahve, kusy krabic či molitanu, a k tomu vykřikovali pořád text a evidentně se dobře bavili. Hodně diváků moc nevědělo jak se v této otevřené situaci chovat, někteří odcházeli. Přímo dráždivě působilo zjevné přesvědčení herců i režiséra, který se procházel mezi diváky, že tady nic nikdo nemusí, že se nikomu nemusí nikdo zavděčit, herce a tvůrce unášela svoboda, kterou jim dala forma otevřená happeningu, velice neobvyklá pro spíše činoherní divadlo Teatr Współczesny. Nehledě na to jak kdo přijal vystavení kanonického textu Różewicze, zda litoval chybějícího psychologického prvku v budování postav, anebo zda mu vadil chaos a fragmentární charakter inscenace, působivá byla lehkost a rebelství, které vnesla tato interpretace do divadla, a jejich kompatibilita s atmosférou textu té postdramatické hry. Scénografie byla náznakem veřejného prostoru, ale vypadala spíše jako instalace (použití konstrukce, která by mohla být konstrukcí nějaké začaté stavby, její neurčenost a nedoslovnost), náhodnost scén, které divák dokázal registrovat, připomínala náhodnost života ulice, na který narážíme během každodenních městských cest, ale i práci paměti, která vybírá z chaosu obrazy podle zvláštních asociací, takže se například absurdní dialog s kolemjdoucím překrývá s důležitým rozhovorem o životě se strejdou. Scéna vycházela ze symboliky městského prostoru, ale silně ji doplňovaly jazykové řetězce: signifikanty slov fungovaly jako rekvizity a stávaly se tak součástí imaginární úrovně hry. Příkladem může být scéna, kdy herec Jan Peszek nese těžkou matraci, dívá se na svoji ruku a říká „to je moje ruka, moje prsty, moje

ruka, moje ruka je tak poslušná“ a u toho bouchá matrací o zeď, přičemž tuto scénu opakuje několikrát. Slovo „ruka“ se stává nástrojem v textu hry, něčím, čemu se může velet, s čím spisovatel, režisér, scénograf, může mít nějaký záměr, stejně, jako záměr může mít vůdce, prezident či šéf. „Ruka“ a další slova podléhají zcizení, stejně jako rekvizity, které, když se opakovaně využívají nesmyslným a alogickým způsobem, jsou dalším nepravděpodobným elementem kolážovitého světa této inscenace. Nepředvídatelnost chování herců a toho, zda si nějaký herec sedne vedle toho či onoho diváka, že možná odejde a zbytek dialogu dořekne už ve foyer, otevírání dalších technických prostor, spontánní chování, to všechno otevíralo skoro až fyzický prostor pro reálné, jež jako by mohlo vykuknout z téměř kterékoliv škvíry divadla. Reálným zde rozumím trauma paměti, jež vedle ruky vraždící během války staví ruku, která vykonává absurdní činnost. Dá se říct, že SEKÁNÍ, RÁMOVÁNÍ, PŘERUŠOVÁNÍ AKCÍ, OTŘES vyznačovaly rytmus pro pohyb a text, nové scény přinášely prudké změny: otevření dveří, bouchnutí matrací o zeď, spadnutí na zem, náhlá změna místa akce, otevírání nových nedivadelních prostorů, jako by energie divadla explodovala a otevírala další dimenze herecké působnosti. Divák přijímal to, co se děje ve formě alogických, iracionálních a nepředvídaných OTŘESŮ, a samotné divadlo podléhalo revizi, když poukazovalo na křehkost své struktury vzhledem k pohyblivé hranici mezi tím, co je scénou a co hledištěm. Ta hranice tady v podstatě neexistovala. Jediné, co z dnešní perspektivy setrvalo v mezích klasických přístupů, byla věrnost textu hry, která nebyla asi v žádném místě porušena, a žádný z herců si nedovolil improvizovat sám po svém. Tvrzení obsažené v Rózewiczově textu, že je to hra „realistická a současná“, se díky perfektnímu využití scénografie podařilo naplnit, ale také revidovat: nevznikla přece realistická scénografie, která by napodobovala pokoj hlavního hrdiny, ani současná, která by posouvala význam pokoje hrdiny k nějakému současnému kontextu. „Realismus“ ustoupil spíše reálnosti, která se nás díky permanentní oscilaci na hranici toho, co je a co není divadelní, toho, co je veřejné a co soukromé, dotkla v pocitu neuchopitelnosti nějaké pravdy o tom, co je důležité. Reálnost se týkala pocitu, že současnost je plná vrstev, časově překrývajících se os, že vedle traumat války je každodennost čtení časopisu a odpovídání na veřejnou anketu, že to, co bylo včera bojem o život anebo mechanickým vražděním, dnes se může změnit ve snahu o klid ve vlastním pokoji, a že „já“ se v tom ztrácí a může se úplně rozmazat a stát se jenom projekčním plátnem pro náhodně proplouvající obrazy paměti.

O čtyři roky později Zadara společně s Rumasem začnou připravovat inscenaci *Dziady*, nejznámější polské romantické drama od Adama Mickiewicze. Bude to gigantický projekt, který se podaří uskutečnit roku 2015 v Polskim Teatru ve Vratislavi.¹²² Analýza tohoto představení by mohla být předmětem dalšího širšího studia, ale mým cílem je zmínit jen pár důležitých věcí, které by mohly poukázat na velmi odlišné přístupy Rumase v divadelní práci. Právě v inscenaci takového rozsahu měl scénograf možnost si dovolit práci s ohromnou divadelní mašinerií a využil jí mistrovským způsobem. Text Mickiewiczova dramatu v sobě mísí různé formy, od romantického dramatu po texty psané prózou a epistolární formu. Východiskem tvůrců byla snaha přenést na jeviště celý text *Dziadů*, který má 6227 veršů a nikdy dříve nebyl představen na jevišti jako celek. Množství forem otevřelo scénografovi obrovské pole kreativity. Na rozdíl od práce na *Kartotece* zde však nešlo o vymýšlení vnitřního mechanismu prostoru, který určí charakter scénografie, ale spíše o MONTÁŽ velmi různých dramaturgických forem, jejichž součástí bude také scénografie. Montáži podlehly obrazy romantické iluzivní scenerie, současného realismu, historicky rekonstruovaných prostor či instalací orchestru/koncertu, na obrazovky promítaného živě natáčeného hororu a mnoha dalších. Odvaha pracovat s tak rozmanitými estetikami, které během dvanáctihodinové inscenace divák opravdu má trochu problém vstřebávat, měla za výsledek, že svoji moc ukázala divadelní mašinerie, ve které fungovaly velmi odlišné divadelní světy v rámci jednoho textu. Zároveň to byl příklad inscenace, která vytváří koláž estetik, možných interpretací a způsobu práce s prostorem dramatického textu a díky tomu vypráví o divadle samotném a montáži na pomezí těch rozličných obrazů. Realistická scénografie původem z divadla 19. století je lehká a ironická, protože za chvíli se mění v koncertní sál, a místo opony s realistickou malbou máme na scéně interaktivní projekci. Podobně funguje současný dřevěný domek v lese, do kterého přichází romantický mládenec pocházející z 19. století. Pořád dochází ke střetu estetik, časových os a dramaturgické formy. Někdy doslovný přístup tvůrců k vybudování scénického prostoru pak dává působivě vyznít práci se zkratkou a náznakem a KONTRAPUNKTUJE dosavadní význam scénického obrazu. Finálně dostáváme

¹²² Viz příloha 2. Fotografie, č. 21, *Dziady*, režie Michał Zadara, Teatr Polski Wrocław, 2015, fot. Kamila Kubat, Agencja Gazeta, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

http://wyborcza.pl/1,75410,15469904,_Dziady__okiem_Macieja_Nowaka__Zadara__vicisti_.html.

obrovskou KOLÁŽ, která napomáhá přijmout s lehkostí text plný emocí, historických detailů a národního poslání. Divadelní stehy jsou viditelné, a proto je myšlenka, že je to „jenom“ divadlo anebo jenom jedna z možných cest jak text inscenovat, osvobozující. Člověk může na hodinu usnout a probrat se v úplně jiné divadelní realitě a vnímat spíše atmosféru, hudebnost anebo malebnost toho, co se děje na jevišti. Máme co do činění s „explozí společné paměti“ kanonického textu Adama Mickiewicze, ve které vidíme schematické představy o něm, současné a experimentální způsoby čtení a celou řadu jiných možností jeho interpretací, z nichž žádná není dogmatická.

Nejstarší z představovaných umělců a umělkyň, o kterých píšu v další části této práce, je Anna Viebrock. Zároveň o ní nemůžu nepřemýšlet jako o malé holce, která připomíná Alenku v říši divů, protože i když jako scénografka a režisérka obstává ve světě silných, většinou mužských divadelních osobností, daří se jí vnášet do inscenací hravost, ironii a vtip, které mají lehkost dětské imaginace. Je to zároveň imaginace velmi dotěrného pozorovatele, která nemá nic společného s infantilním pohledem. Naopak, v projektech Anny Viebrock se často dostáváme opět k těžkým, nepříjemným a neuvěřitelným tématům, ovšem přicházíme k nim nenápadnou a krásnou cestou.

5. Zrcadlo reality. Hyperrealistické divadlo Anna Viebrock

*Možná, že si ráda hraji a tvořím místa představivosti. Mám ráda trompe l'oeil, tenké hranice mezi realitou a fikcí. To je pravděpodobně jeden z důvodů proč se mi líbí název *Mirrors of the Real*, který mi připomíná Alenku v říši divů od Lewis Carrolla.*¹²³

Anna Viebrock

Anna Viebrock je v Německu narozená režisérka a scénografka, známá také jako scénografka Christopha Marthaler (s nímž začala spolupracovat v roce 1991), jehož představení se nejčastěji zařazují do oblasti hudebního divadla. Odedávna spolupracuje také s režisérem Josi Wielerem, ale režíruje také sama a její scénografické modely se často vystavují v galeriích. Její cesta k divadlu nebyla úplně přímá, teprve po studiích filosofie a dějin umění ukončila šestiletou scénografii na Akademii umění v Düsseldorfu a nastoupila do divadla ve Frankfurtu jako kostýmní asistentka. Pak pracovala v Heidelbergu, Bonnu, Stuttgartu, Basileji a dalších městech. Jak sama říká, její „opravdový život“¹²⁴ začal v Basileji díky setkání s Christophem Marthalerem v roce 1989. To s Marthalerem našla styl práce, který vycházel z fascinace realitou konkrétních míst. Velmi často se jednalo o místa zanedbaná, zapomenutá, zdevastované budovy a každodennost v nich zapsanou: roury, kusy topení, tapety, záchody, materiály, z kterých bylo nějaké konkrétní místo zbudované: „skutečnost je tak bohatá, že člověk by ji nemohl sám vymyslet,“¹²⁵ říká Viebrock. Po návratu z Basileje se právě setkání s realitou východního Berlína, který byl pro Němce ze západního bloku prostorem k novému objevování, stalo impulzem k přípravě

¹²³ Anna Viebrock v rozhovoru s Jean-François Perrier, *Miroirs du réel, Maquettes de décors* (materiál pdf k výstavě se stejným názvem), 2010, s. 15, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/miroirs-du-reel>, „Peut-être que j'aime jouer à construire ces lieux de l'imaginaire. J'aime les trompe-l'œil, les frontières ténues entre réel et fiction. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles j'aime le titre *Miroirs du réel*, qui me fait penser à Alice au Pays des Merveilles de Lewis Carroll.“

¹²⁴ Anna Viebrock během vystoupení pro studenty The National Theater school in Copenhagen 2010, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=veWB8QxEwSQ>, 2.40 min.

¹²⁵ Tamtéž, 2:58 min.

jednoho z nejdůležitějších představení dua Viebrock – Marthaler: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab. Ein patriotischer Abend von Christoph Marthaler* (Zabij Evropana! Zabij ho! Zabij ho! Zabij ho! Zabij ho. Vlastenecký večírek Christopha Marthaler). O setkání Marthaler s realitou východního Berlína napsala Anna Burzyńska: „Rozpadající se, bankrotující jídelny zavíraných průmyslových továren, ve kterých pod vybledlými transparenty se socialistickými hesly seděli otupělí, se skrytou agresivitou, nezaměstnaní, pro které ve vlaku jedoucím k novému, úžasnému světu seberealizace, svobody a bohatství nebylo místo, Marthalerem otráslý.“¹²⁶ Takovým obrazem východního Berlína je inspirovaná scénografie *Murx den Europäer!*, ale také prostředím samotného Volksbühne, jeho poničených stěn či obrovských starých kamen a také letiště Tempelhof podléhajícího devastaci. Na scéně vidíme obrovský prostor připomínající čekárnu, jídelnu, trochu nádraží, ale i společenskou místnost v nějakém zařízení, možná domově důchodců. Všechny elementy prostoru jsou realistické a odkazují k estetice komunistického východního Německa. Zdi jsou obložené už použitým dřevem, v pozadí visí hodiny, které nefungují, jejich ručičky se nepohybují, vedle nich je umístěn nápis: „A tak čas nestojí na místě.“ O nápadu na tento prvek scénografie řekla Anna Viebrock: „Vrátili jsme se z Basileje a uviděli jsme letiště Tempelhof, které je teď uzavřené. Líbila se mi slova *A tak čas nestojí na místě* a hodiny nefungovaly, to bylo dobré pro tu situaci.“¹²⁷ Po pravé a levé straně scény stojí řady starých židlí a stolů, které připomínají nábytek jídelen ze 70. let, jsou dost poničené. Podél stěny se táhnou ještě řady židlí, velké staré radiátory, které jsou dost výrazným prvkem různých

¹²⁶ Anna Burzyńska, *Czas, który się zatrzymał*. Teatr Christopha Marthaler, [cit. 10. 07. 2019], dostupné z:

<https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2018.018/14825>, s. 66-67:

„Rozpadające się, bankrutujące stołówki zamykanych zakładów przemysłowych, gdzie pod spłowiałymi transparentami z dumnymi socjalistycznymi hasłami siedzieli pogrążeni w podminowanym agresją stuporze bezrobotni, dla których nie było miejsca w pociągu pędzącym ku nowemu wspaniałemu światu samorealizacji, wolności i bogactwa, zrobiły na Marthalerze wstrząsające wrażenie.“

¹²⁷ Anna Viebrock, *vystoupení pro studenty The National Theater school in Copenhagen*, 2010, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=veWB8QxEwSQ>, 4.30 min: „We came froma Basel and we saw Tempelhof airport, which is closed now, and I liked these words: So the time does not stand still, and the clock was not working and it was good thing for the situation.“

scénografií Viebrock, a také na jedné straně scény obrovská kamna, na kterých se vyjímá tlakoměr. V pozadí jsou na stranách umístěné dveře vedoucí k dámským a pánským toaletám a uprostřed zadní stěny jsou vidět velké kovové dveře, jakoby od výtahu, ale tady vedou do společné koupelny, ve které jsou řady umyvadel a ručníků visících na háčcích. Na stropě svítí obrovské zářivky. Herci sedí u stolu, vypadají tak, jak většina hrdinů, o kterých vypráví Marthaler ve svém divadle: ne moc pěkní, ve starých domácích šatech a bačkorách, někteří muži mají neumyté a neučesané vlasy, v pohybu zvyrazňují svoje nedokonalosti – nejistá chůze, unavená těla. Je to sbírka lidí lehce dementních (některým teče slina z pusy, jeden z nich pořád onanuje s rukou vloženou do tepláků anebo si vtírá do břicha svoji slinu) a infantilně zestárlých, nemajících před sebou žádný výrazný cíl. Zdá se, že jsou společně v nějakém zařízení, které jim vytváří životní rytmus: na zvuk zvonku si jdou všichni hromadně do koupelny umýt ruce, a v takových situacích se často chovají jako děti, které si opakovaně podrážejí nohy či dělají malé zlomyslnosti, aby si zpestřili rutinu, ve které musí fungovat. Pianista roznáší skleničky s horkou vodou a čajové pytlíky, anebo léky, pro které poslušně natahují ruce. To, co je nejvýrazněji organizuje a sjednocuje, je hudba. Celé představení je totiž postavené na hudební kompozici z písní, které vznikaly v různých zlomových okamžicích historie Německa, právě od hudební struktury Marthaler vždycky začíná práci na svých inscenacích. Jak píše Anna Burzyńska: „play list *Murx* vytváří příšerně-groteskní a pateticko-komický hudební rodokmen současného Německa“.¹²⁸ Scénografie působí velmi silně z několika důvodů. Prostor na jevišti je ohromný, esteticky kompaktní sál, ve kterém je stejně podstatný každý detail, který je svědectvím doby komunistického východního Německa: radiátory, zářivky, skleničky na čaj, stará kamna, hodiny, poničené lino na podlaze a dřevěné obložení zdí. Většina těch elementů jsou prvky, které využívají elementy přivezené ze starých jídelen, letišť a už neexistujících domů. Anna Viebrock se inspiroje tím, co viděla v konkrétních prostorech. Ve většině katalogů věnovaných její tvorbě najdeme mnohé fotografie starých, opuštěných prostorů, domů připravených k demolici, nefungujících továren či veřejných

¹²⁸ Anna Burzyńska, *Czas, który się zatrzymał*. Teatr Christopha Marthalera, <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2018.018/14825>, s.71, „playlista“ *Murxa* układa się w kształt makabryczno-groteskowego, patetycznie- -komicznego muzycznego drzewa genealogicznego współczesnych Niemiec.“

zařízení, v kterých scénografka fotí detaily: tapety, radiátory, lampy, zrcadla, židle, podlahy, stropy, rozbourané zdi a jejich konstrukce. Všechny ty elementy Viebrock spojuje tak, že divák může mít pocit, jako by viděl konkrétní prostor přenesený do divadla, navzdory tomu, že ten prostor je v podstatě slepencem velmi různorodých elementů, a jeho „divnost“ je jenom cítit, ale v prvních chvílích je těžké ji odhalit. „Rekonstrukční“ působení prostorů Viebrock je trochu klam. Pokud se soustředíme na detaily těch prostorů, uvědomíme si, že zdi nejsou stejnorodé, anebo že podlaha je slepená z různých druhů podlah, jako v *Papperlapapp* z roku 2010 – inscenaci připravené na nádvoří Čestného dvora Papežského paláce v Avignonu (Cour d' Honneur of the Popes Palace). Jak píše Miranda Vatikioti v textu věnovaném právě této scénografii: „Klíčovým rysem jejích projektů je paradox a prostorový zmatek. Různá místa – například uvnitř a vně budovy, lodi a bloku bytů – jsou kombinována a výsledkem je prostor, který na první pohled vypadá povědomě, ale ve skutečnosti je to paradoxní instalace.“¹²⁹ Viebrock vysvětluje svou zálibu ve spojování různých realistických elementů v rozhovoru u příležitosti výstavy „Miroirs du réel“: „Každý prostor je sám o sobě realistický, ale ve spojení s jinými prostory už není. Líbí se mi vytvářet tyto poruchy, které umožňuje pouze divadlo.“¹³⁰ O scénografiích Viebrock pro Marthaleru uvažují jako o do jisté míry hyperrealistických, protože většinou dokonale kopírují existující materiály, ale během kopírování dochází k jistému posunu či přehnání, slovy samotné umělkyně: „všechny moje dekorace

¹²⁹ Miranda Vatikioti, The reconstruction of a historic monument: The case of Papperlapapp of Christoph Marthaler and Anna Viebrock, [cit. 11. 11. 2019], dostupné z: https://www.academia.edu/9470038/The_reconstruction_of_a_historic_monument_The_case_of_Papperlapapp_of_Christoph_Marthaler_and_Anna_Viebrock_extended_abstract_in_english_, s. 3: „A key feature of her projects is paradox and spatial confusion. Different sites – for example the inside and the outside of a building, a boat and a block of flats – are combined and the outcome is a space that at first glance looks familiar, but it is actually a paradoxical installation.“

¹³⁰Anna Viebrock v rozhovoru s Jean-François Perrier, Miroirs du réel, Maquettes de décors (materiál pdf k výstavě se stejným názvem), 2010, s. 2, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/miroirs-du-reel>, „...chaque espace en lui-même est réaliste, mais lorsqu'il est associé aux autres espaces, il ne l'est plus. J'aime créer ce trouble, que seul le théâtre permet.“

mají vazbu s realitou, ale transformovanou a posunutou realitou".¹³¹ Připomeňme si, co říkal Hal Foster, že „hyperrealismus poukazuje na nemožnost absolutní reprezentace a tím pádem navádí na znepokojující aspekt skutečnosti – její povrch až příliš dokonalý".¹³² Je pravda, že scénografie Viebrock znepokojují a do jisté míry jsou „léčkou pro Reálné"¹³³, protože zdánlivě spolupracují s realitou, ale doopravdy poukazují na nemožnost s ní ladit. Další zajímavá věc je rozměr těch scénografií, které většinou přesahují rozměr divadelních scén. Marthalerovo divadlo, které Lehmann popisuje ve své knížce jako ukázkově postdramatické, je charakteristické specifickým časem, v němž se odehrává, spíš zpomaleným, který elektrizuje a fascinuje svou atmosférou, již vytváří jak herci, tak diváci. Právě scénografie napomáhá přenášení atmosféry z jeviště na hlediště: „Jevištní scéna trochu rozbíjí spojení publika s představením. Chtěla bych, aby se veřejnost také cítila "v" scénérii, ve vesmíru herců, aby sdílela totéž místo."¹³⁴ Ve vztahu k velkým a rozsáhlým prostorům jevišť, jaká vytváří Viebrock, se zdají postavy Marthalerových inscenací malé a o to víc působí směšně a uboze. V *Murx* je obrovský prostor zařízení, kde pobývají herci, zatížený historií v něm zapsanou, neosobní a o to víc neútluný – všichni v něm vypadají, jako by tam byli tak trochu ne ze své vůle, ale proto, že tak smutně se otočil jejich život. I sezení u lavic připomíná trochu mučírnu nekonečně dlouho uplývajícího času ve školní lavici. Anna Burzyńska upozorňuje na viditelnou inspiraci *Mrtvou třídou* Tadeusza Kantora v *Murx* a Marthaler přiznával, že představení polského režiséra viděl a velmi ho oslovilo.¹³⁵

¹³¹ Tamtéž, s. 14: „...mes décors ont un lien avec une réalité, mais une réalité transformée et décalée.”

¹³² Viz s. 15. této práce.

¹³³ Viz poznámka 32 této práce, s. 15.

¹³⁴ Tamtéž, s. 15: „...je pense que le cadre de scène rompt un peu le lien entre le public et le spectacle. Je voudrais que le public se sente aussi « dans » le décor, dans l'univers des acteurs, qu'il partage ce lieu.”

¹³⁵ Anna Burzyńska, *Czas, który się zatrzymał*. Teatr Christopa Marthaler, <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2018.018/14825>: „Nie mogę wcale dużo powiedzieć o Umarłej klasie, ale mogę przywołać obrazy z niej. Widzę tych ludzi, jak wstają i siadają” (Marthaler 2007), s. 67.

Mrtvá třída je v Polsku kultovní představení jednoho z nejznámějších polských umělců 20. století: Tadeusze Kantora.¹³⁶ Premiéra se konala roku 1975 v paláci Krzysztofory v Krakově, v malém, stísněném a temném sálu sklepního charakteru. Hlavní obraz, který se spojuje s tímto představením, jsou lidé a figuríny sedící ve starých dřevěných školních lavicích – třída mrtvol, které se občas pohybují v rytmu hudby, „probouzí“ se k životu, jen když se pouští do melodické recitace textů, které jsou většinou sebranými fragmenty dialogů ze školní třídy a Witkiewiczových textů. V *Murx* lze sledovat různé paralely s tímto Kantorovým představením, které je ukázkovou inscenací kantorovského „divadla smrti“ a které by se snad dalo nazvat divadlem postdramatickým. U obou projektů je podstatný rytmus, který funguje na kontrapunktu hlavní situace: postavy ztuhle sedící v lavicích, u Marthalerera nemoderní a zanedbané, u Kantora živé mrtvolky, které se k pohybu, recitaci či zpěvu probouzí díky hudbě. Jejich pohyb na jevišti je většinou přesnou choreografií, u Kantora velmi expresionistickou a u Marthalerera spíše minimalistickou a ironickou. Pokud jde o práci s prostorem, Kantorova třída je umístěna ve stísněném sálu a až na lavice a různé objekty-rekvizity neexistuje nic, co by prostor scénograficky doplňovalo. Lavice/stůl, u kterého sedí postavy, představují největší podobnost mezi oběma inscenacemi, ale důležité je, že existence osob na jevišti se týká spíše minulosti než budoucnosti. Ty postavy nikam nesměřují, nic důležitého nechtějí (občas leda tak prohlédnout si poprsí, jako u Kantora, anebo jít se vyčůrat, jako u Marthalerera), ale žádné drama, nic, co se týká současnosti nebo budoucnosti, je nezajímá. Jejich pohyb na jevišti ožívují problesky paměti, to, co přináší hudba anebo střepy slov či vět, ale jejich opravdový život se odehrává spíše v minulosti než v tady a teď scénického času. Kantor se vždycky účastnil svých představení, protože podobně jako Marthaler s Viebrock chtěl přiblížit atmosféru inscenací k divákovi. Diváci *Mrtvé třídy* seděli velmi blízko herců a Kantor pobíhal mezi nimi a herci, pozoroval, co se děje jak na jevišti, tak v hledišti a do jisté míry tak zprostředkovával divákovi svoje emoce. V scénografii *Murx* je to, co je stopou minulosti, velmi pečlivě spojené v jeden obraz místností, která je povědomá, ale nikoliv konkrétní, vytváří imaginární vrstvu, která odkazuje k paměti jako hlavnímu prostoru, kde pobývají postavy. Divák permanentně sleduje detaily,

¹³⁶ Víz příloha 2. Fotografie, č. 22, Umarła klasa, režie Tadeusz Kantor, [fotografie online], [cit. 5. 05. 2018], dostupné z: <https://ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/umarla-klasa-tadeusz-kantor>.

keré mu něco připomínají, ale nikdy to není prostor jednoznačný a dokončený. Je to prostor vzniklý z velmi precizní a citlivé montáže, kdy švy nejsou skoro vidět, ale spíše cítit. Řada obrovských kamen přítomných na scéně se nemá v podstatě nijak k jídelně či pianinu, ale jejich přítomnost poukazuje na nějaké vehikulum, které uvádí ten scénický svět do pohybu. Když tři herci, kteří se celou dobu pohybovali mezi stoly, záchody a židlemi, vyjdou na chvíli na balkon umístěný u kamen a zpívají tam další píseň, máme pocit, že jsou to pasažéři, které unáší nějaká loď.

V prostoru Anny Viebrock není centrum, znaky jsou zahuštěné a prostor vytváří vlastní dramaturgickou logiku. Pianista, který plní funkci nějakého domácího či opatrovníka všech osob pobývajících v zařízení, několikrát udělá něco, co hraničí s výstupy z Monthy Pythona, a zároveň působí velmi adekvátně k atmosféře na jevišti. V jednom okamžiku například náhle vytrhne dřevěné desky, které jsou tělesem pianina, otevře tak celý mechanismus nástroje a pak odklouzá na svých bačkorách, proklouže se přes celou scénu, aby skončil u klavíru a začal vášnivě hrát. Připomíná tak nějakou dětskou hru ve škole či lyžování, a to hlavně díky emoci, kterou ukázal skrz rozpáraný klavír, bačkory, poničené lino. Bez těchto elementů scénografie by se paměť nemohla obracet k minulosti s takovou jemností a lehkostí zároveň. Zmíněné hodiny poukazují na zastavený čas, ve kterém funguje společnost *Murx*. Když na začátku představení padají z nápisu jednotlivá písmena, dochází skoro doslova k otevření „proluky“, ale nejde mi jenom o proluku mezi jednotlivými písmeny hesla hlásícího míjení času, ale o mezeru mezi imaginárním a symbolickým, které ukazuje samo na sebe. Prostřednictvím ztracení písmen věta upozorňuje sama na sebe a na paradox, který vznikl v umístění věty o čase, který se nezastavuje vedle zastavených hodin. Čas je symbolicky zastavený, ale věta hlásí, že není. Jenomže z věty padají písmena, takže věta ztrácí svoji sílu, jako by prázdno zastaveného času požíralo i ji samotnou. Díky mechanismu, který vytvořila Viebrock z hodin, věty a padajících písmen, dostáváme se do průrvy, která vzniká v montáži různých teorií času. Čas lineární a objektivní se tady střetává s časem, který podléhá transformaci, proměňuje ho prostor a vnitřní vnímání subjektu. Proto divák Murxu podléhá jakémusi bezčasému vakuu, jakoby podvědomě přijímá možnost, že čas je jenom uvědomovaný okamžik tady a teď a intenzita přežití vyžaduje přítomnost jenom tady, v tomto prostoru, s těmito herci, s jejich časem, který pocítujeme téměř tělesně.

V roce 2010 připravila Viebrock výstavu svých projektů divadelních prostorů pro festival v Avignonu, kterou pojmenovala „Zrcadla reality“.¹³⁷ Výstava měla místo v La Miroiterie, prostoru bývalé výroby zrcadel. Na pracovních stolech (které Viebrock získala z bazarů nábytku, protože chtěla zvýraznit pracovní charakter modelů) byly rozmístěné makety scénografií. Zároveň v budově byla místnost, kde se daly prohlížet katalogy věnované práci scénografky, její sešity s inspiracemi. V těchto materiálech je fascinující záliba umělkyně ve fotografování starých, zničených detailů budov opuštěných či připravených k demolici. Fascinace starými tapetami, poškrábanými dveřmi, bizarními lustry či dokonce zbouranými stěnami, jejichž kouzlo využila například k přípravě scénografie pro představení Meg Stuart.¹³⁸ Název výstavy vysvětluje Viebrock v citaci použité na začátku této kapitoly, když přiznává, že ráda prozkoumává tenkou hranici mezi realitou a fikcí, což srovnává se situací Alenky v říši divů.¹³⁹ Viebrock používá prvek ohromného zrcadla například v inscenaci Alcina Hänndla v režii Jossi Wielera a Sergio Morabito v roce 1998 ve Stuttgartu (Staatsoper Stuttgart). K nápadu ji navedla fotografie obrovského zrcadla, kterou udělala v Lodži v Polsku, jak zmiňuje v jednom rozhovoru: „Zajímají mě zrcadla. Každý to má v hlavě, tu možnost projít na druhou stranu zrcadla. Děla jsem fotografie zrcadla z různých stran a bylo to jako objevování jiného světa. Je šokující, když jeden z herců překročí rám zrcadla a vstoupí na druhou stranu, i když každý ví, že to není opravdové zrcadlo.“¹⁴⁰ Modely scénografií vystavené jako „Zrcadla reality“ vypadají jako tradiční modely scénografií připravované v rámci studia uměleckých škol či jako architektonické projekty, ale fascinují právě tím, že se

¹³⁷ Viz příloha 2, Fotografie, č. 23, Anna Viebrock, Zrcadla reality, Avignon 2010, La Miroiterie, [fotografie online], [cit. 5. 5. 2018], dostupné z: <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2010/miroirs-du-reel>.

¹³⁸ Meg Stuart & Damaged Goods: Visitors only, Schauspielhaus Zürich 2003, a taky Revisited. A performance in Ghent (Zuid) on April 26th, 27th, 28th in Ghent v produkci Time Festival.

¹³⁹ Viz pozn. 123 této práce.

¹⁴⁰ Anna Viebrock, vystoupení pro studenty The National Theater school in Copenhagen 2010, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=veWB8QxEwSQ>, 7.03 min: „I am interested in mirrors, it is in everybody's head, that you can go behind the mirror. I was taking photographs from different sides of the mirror and it was like different world. And it is very shocking, when one of the actors is going through the mirror even if every one knows, this is not really mirror.“

jenom zdají zrcadlit realitu, a teprve když člověk zkoumá jejich detaily, dochází mu, že proporce těch prostor jsou většinou velmi nerealistické, člověk je v nich malý jako Alenka po sněžení sušenky, když se zmenšila na velikost myši.

V jednom z katalogů věnovaných tvorbě Viebrock píše Sergio Morabito, že její prostory jsou (cituji podle Anny Burzyńskiej): „„Wahnzimmer“, což je slovní hříčka ze slov „Wohnzimmer“ (obývací pokoj) a „Wahn“ (šílenství).“¹⁴¹ Můžeme říct, že Viebrock zrcadlí realitu jenom zdánlivě a vždycky ukazuje nějaký její posun, jako by nám otevírala druhou stranu zrcadla. Nezapomínejme, že součástí Alenky v říši divů je lingvistická rozprava, kdy Alenka přichází na to, že signifikant a signifikát nejsou totožné, ten první může znamenat pro někoho něco úplně jiného než pro druhého. Zrcadlo Viebrock trochu připomíná hranici mezi symbolickým a imaginárním podle Lacana. Imaginárno se přece spojuje se „studiem zrcadla“, kdy subjekt hledí na svůj odraz v zrcadle a ztotožňuje se sám se sebou. Zároveň ale vytváří o sobě nějakou představu, protože to, co vidí v zrcadle, nikdy není úplně totožné s tím, co se v něm odráží. Viebrock fotila obrovské zrcadlo ve starém domě v Lodži a zároveň fotila sebe z několika úhlů pohledu fascinovaná tím, že svět v zrcadle vypadá úplně jinak. Podobný objev prožila Alenka s říší divů, když si uvědomila, že svět z druhé strany zrcadla vypadá sice skoro stejně, ale dost jinak. Co se děje, když procházíme zrcadlem? Viebrock mluví o tom, že je to vždycky šok. Je to V efekt ale i chvílka, kdy dochází ke konfrontaci dvou realit a otřesu, který tu konfrontaci doprovází. Pamatujme, že REÁLNO ZNEMOŽŇUJE SLADĚNÍ SUBJEKTU S REALITOU.

Přítomnost zrcadla, které neladí s realitou, nás znepokojuje a upozorňuje na vnitřní rozpor, který v sobě hrdinové umístění v prostorách Anny Viebrock mají. V *Murx* jsou postavy na jevišti na hranici zrcadla, zdá se, že někteří z nich už ji překročili, jako by je demence či Alzheimer převedly na jeho druhou stranu, do „pokojů šílenství“. Kantorovy postavy jsou mrtvé, ale něco v nich pořád žije, a proto taky se pohybují na jevišti v prostoru, který není jednoznačný a otevírá se reálnu. Někdy nelze poznat, zda figuríny jsou živé, nebo lidé mrtví. Smrt může zrcadlit život.

¹⁴¹ Anna Burzyńska, *Czas, który się zatrzymał*. Teatr Christopha Marthaler, <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2018.018/14825>. „„Wahnzimmer“, co jest grą słów: połączeniem niemieckiego „Wohnzimmer“ (pokój mieszkalny) z „Wahn“ (obłąd).“ s. 72.

Pomocí reflexe prací výtvarných a divadelních tvůrců jsem chtěla upozornit na umělecké strategie využívané současně v různých oblastech tvorby s důrazem na jejich návaznost na lacanovskou teorii reálného. Lze pozorovat, že zájem o realitu a hledání různých přístupů k uchopení její složité struktury se odráží v těchto strategiích a jejich komplikovaném využívání. Zároveň mi přijde zajímavé, že všichni zmínění tvůrci se svobodně pohybují jak v performativních, tak výtvarných oblastech, a možná proto se nebojí ve svých projektech experimentovat a svobodně využívat nástroje z celého uměleckého spektra. Instalace potřebuje performerera, performer výtvarníka, výtvarník divadelníka, divadelník performerera – právě touto spoluprací nebo rozšířením kompetencí dochází k pronikání různého druhu výpovědí, jejichž kosmos komplikuje strukturu projektů, ale zároveň otevírá různé jeho vrstvy (také vrstvy reality, kterou komunikuje). V té pestrosti se dnešní divák neztrácí, protože je čím dál více zvyklý přepínat na různé frekvence uměleckých strategií a sám rozhodovat, na kterou frekvenci se naladí a kdy.

III. Reflexe z divadelní praxe autorky.

V mé autorské tvorbě reflexe střetu reality a fikce a jejich komplikovaného vztahu začala vědomě během prvních projektů z oblasti dokumentárního divadla, na nichž jsem pracovala během dvouleté rezidence v Divadle Archa v letech 2012–2014. Zodpovědnost za neherce, kteří byli připraveni sdílet svoje vzpomínky, zkušenosti, svoji tělesnou přítomnost jakémusi společnému příběhu, mě vedla k otázkám, jak dalece je podstatná věrnost tomu, co svědek, expert, účastník-amatér přináší jako svoji „realitu“, kterou velmi často vnímá jako pravdivou.

Čím více se ochota přinášení a sdělování nějaké pravdy stávala pro účastníky těchto projektů důležitější, tím více ve mně rostla touha vytvářet kontrapunkt pro dokumentární či faktografické prvky v odvážné podobě smyšlené vrstvy, které se běžně říká fikce, která kontrapunktovala jednu realitu jinou realitou, a tak množila otázky, co je pravda, co představa, a zda je vůbec důležité tyto dvě kvality odlišovat. Další zajímavou zkušeností, která ve mně vyvolala podobné otázky, byl workshop *Fantomy reality*, do kterého jsem pozvala výtvarnice z Česka a Polska a studenty z DAMU. Zajímalo mě, jak výtvarné zkušenosti Kořátkové a Rajkowské mohou ovlivnit myšlení o performativních projektech zastřešených divadelní školou, a naopak jak setkání se studenty DAMU může obohatit zkušené a performativnímu světu otevřené umělkyně. Název workshopu *Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst* byl výzvou k prozkoumání různých vrstev reality v prostorách, které mají silnou historii i výraznou energii (Psychiatrická nemocnice v Bohnicích a Stadion Strahov) a které, jak jsem se domnívala, v sobě nesly obrovský potenciál setkání s reálným.

1. Mezi skutečností a představivostí.

Reflexe první etapy práce na projektu *Boys & Girls* v rámci rezidence v Divadle Archa

Expert v krajině paměti

Na první části projektu *Boys & Girls* jsme pracovali v květnu a červnu 2012 v rámci krátkodobé rezidence v Divadle Archa. Byl to svého druhu experiment, a to jak pro mne, tak i pro spoluautorku koncepce Terezu Durdilovou. Zároveň se jednalo o první projekt, v jehož rámci jsme chtěly pracovat s neprofesionálními herci – staršími lidmi a dětmi. Během castingu jsme vybraly šest dětí ve věku od 8 do 10 let, seniory jsme hledaly různými způsoby. Nakonec se první etapy zúčastnily čtyři dospělé osoby, všechny starší sedmdesáti let. Jan Pospíšil a Hana Rostová se znají z klubu lidí trpících Parkinsonovou chorobou. Eva Zikmundová je bývalá zpěvačka opery Národního divadla. Eva Kotulová pracovala jako žurnalistka, spisovatelka, účetní, ale má zkušenosti i z jiných profesí – když vypráví svůj život, zdá se, že je znalec všeho. V rámci našeho projektu jsme plánovaly vycházet z rozhovorů se staršími lidmi – zajímalo nás, nakolik může směr projektu a scénář jako takový ovlivnit to, co nám o sobě řeknou. Rozhovory byly jenom výchozím bodem, díky kterému se nám měla ujasnit témata, která jsme chtěly konfrontovat s dětmi.

Velice inspirativní bylo setkání s Karlem Závětou, profesorem na Katedře fyziky nízkých teplot, kterého známe i jako dědu našich přátel. Když jsme se s ním bavily o možnosti zúčastnit se projektu, varoval nás, že je mu cosi jako jistý druh divadelního exhibicionismu cizí, takže vůbec neví, jestli nám může v něčem pomoci. Možná i proto inicioval během prvního rozhovoru otázky týkající se koncepce projektu, a zároveň sám navrhoval témata, která mu přišla zajímavá v rámci konfrontace dvou tak generačně vzdálených skupin. Bylo to velice inspirující. Karel Závěta se nám v první chvíli ukázal jako „expert“ – připravil setkání, zachoval osobní odstup, řídil situaci tak, že sám rozhodoval, zda otázky týkající se jeho osobních vzpomínek vůbec přicházejí v úvahu. Pojem „expert“ zde užívám cíleně ve smyslu vazby k divadelním praktikám německé skupiny Rimini Protokoll, která účastníky svých projektů nazývá právě „experty“. Pro divadelní trojici bývalých studentů školy v Giessenu je expertem každý, protože každý je profesionálem, pokud se jedná o jeho vlastní život. Miriam Dreyse

v knize o Rimini Protokoll, konkrétně v eseji „Představení právě začíná“,¹⁴² píše: „*Divadlo expertů* Rimini Protokoll [...] udržuje etický odstup od osob na jevišti a neukazuje je jako osoby soukromé, ale jako předměty z jejich vlastních biografii.“¹⁴³

Karel Závěta měl možná největší obavy z toho, že by měl případně být na jevišti jako soukromá osoba, a možná proto se během prvního setkání choval raději jako expert.¹⁴⁴ Od začátku výrazně řídil setkání, určoval oblasti, v nichž se můžeme pohybovat, naznačoval, na co bychom se neměly ptát, a naopak nás naváděl na témata, která by rád rozvíjel. Předpokládám, že chtěl být, užiji-li pojem Miriam Dreysse, „předmětem vlastní biografie“.

„Když jedu Fetrovskou, tak tam bydlí Řepa, potom Urbánek, Štrougal, Pospíšil, ministr dopravy, Marie Majerová, Marie Pujmanová, Jan Řezáč, Vojtěch Cynibulk, jedna jeho dcera, mimochodem měla za muže, jak se jmenoval, dělal v diplomatických službách... Marion Cety, malíř, který spáchal sebevraždu v Minsku, Emil Kotrba, malíř, význačný v oboru koní, od něj koně vidět, to skutečně bylo poznat, že je to kůň, rodina Šimkovic, doktor Šimek, profesorka Šimková, Miloslav Šimek, jak hrál se Sobotou, Miloslav, pak měli ještě jednoho, on hrál tenis, oni celá rodina hráli. K profesorce Šimkové jsme všichni tři chodili na němčinu, francouzštinu a angličtinu...“ – toto je zápis vzpomínky Jana Pospíšila, jednoho z dospělých účinkujících v projektu *Boys & Girls*. Pokaždé, když si během zkoušek Jan vzpomínal na jízdu na kole uličkami Hanspaulky, kde bydlel jako dítě, zněl tento text jinak. Stejně jako pravděpodobně každá jeho projížďka na kole byla jiná. Je ale zajímavé, že vedle zmíněných reálných jmen (je dost pravděpodobné, že všichni zmínění sousedi tam opravdu v té době žili) je v textu registrován samotný proces vzpomínání. Co je skutečností tohoto fragmentu vzpomínek Jana Pospíšila, povoláním průvodčího? Je to soukromá realita, nebo fragment biografie, kterou sám řídí a tím pádem aspoň částečně

¹⁴² Miriam Dreysse: „Představení právě začíná“ /The performance is starting now. On the relationship between reality and fiction, in: Rimini Protokoll - Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll, red. Miriam Dreysse a Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, 2008.

¹⁴³ Tamtéž, s. 88.

¹⁴⁴ Zdůrazňuji jeho osobu, přestože se prezentace našeho projektu nemohl zúčastnit, ale jeho otázky týkající se výchovy, trestu a zákazu či přemýšlení nad školním systémem výrazně ovlivnily oblast našeho průzkumu pro další rozhovory a zkoušení jako takové.

vytváří fikci? Honza je jistě expertem, pokud hovoří o jízdách na kole na Hanspaulce před více méně 70 lety, v jeho vzpomínce stejně cítíme úsilí podívat se na vzdálený fragment života co nejpřesněji a upřímně. Avšak tělo mu brání v přístupu k soukromým obrazům. Nevíme, kde je hranice mezi rekonstrukcí a představitostí, pravdou a fikcí, skutečností a fantazií.

Připomeňme, že Hal Foster v knize *Návrat reálného. Avantgarda na konci 20. století*¹⁴⁵ popisuje „reálné“ jako fenomén, který zahrnuje jak proces tvorby díla, tak i situaci participace diváka v umění. Zdůrazňuje, že realita nepodléhá představám, vztah k ní je totiž traumatický, a proto se reálné probíjí jenom skrze výtvarné dílo. Myslím, že v dokumentárním divadle lze sledovat různé vrstvy reality nakládající se na sebe velmi dobře, protože divadlo se z podstaty zajímá o fakta a vztahuje se k nějaké konkrétní skutečnosti. Zároveň využívá umění k osobní interpretaci této skutečnosti. Permanentně osciluje mezi symbolickou a imaginární vrstvou osobních příběhů postav, o kterých vypráví totožnými vrstvami v interpretaci těchto příběhů tvůrčím týmem. Nevíme, kde přesně je hranice mezi fikcí a fakty. Jak píše Miriam Dreysse: „Taky mimo divadlo je těžké rozdělit, co je fikce a co skutečnost.“¹⁴⁶ Proto do jisté míry můžeme vnímat všechna svědectví, vyprávění „expertů“, jejich dokumentární materiály jako naplnění osobních příběhů, které velmi komplikovaným způsobem propojují smyšlené s objektivním s tím, že to smyšlené je v divadle velmi důležitou informací o práci imaginárna vevnitř subjektu. Divadlo nás do jisté míry zbavuje zodpovědnosti za rozhodování o tom, co je historická „pravda“ v příběhu nebo obrazu, který divadlo vypráví. Naopak, divadlo může ještě napomáhat pronikat tomu, co je osobité, smyšlené, fantastické, s historickým, zdokumentovaným a klást tím samým otázku, zda naše imaginace neříká někdy stejně důležité informace o světě jako „fakta“.¹⁴⁷ Tato nejistota, co je fikcí a co skutečností, je

¹⁴⁵ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku.* (The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century), přeložili Mateusz Borowski a Małgorzata Sugiera, Kraków: Universitas, 2010.

¹⁴⁶ Miriam Dreysse: „Představení právě začíná“ /The performance is starting now. On the relationship between reality and fiction, in: Rimini Protokoll - Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll, red. Miriam Dreysse a Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, 2008., s. 88.

¹⁴⁷ Připomeňme tady představení Evy Koťátkové *Justiční vražda Jakoba Mohra*, jehož výchozím bodem byl příběh duševně nemocného pacienta. Domníváme se, že to byl

v divadle oživujícím elementem, udržujícím pozornost diváka a dávajícím prostor možnostem hry s tradicí divadelních forem. Rimini Protokoll, jak zajímavě popisuje Miriam Dreysse ve zmíněné eseji, využívají tuto nejistotu a vědomě si s ní hrají.

Gang seniorů aneb proč děti?

Vedle skupiny seniorů jsme pracovaly se skupinou šesti dětí ve věku od 8 do 10 let. Pokud byl pro nás při práci se staršími lidmi výchozím bodem proces vzpomínání, který je důležitým aspektem stáří, při práci se skupinou dětí se jednalo o jiný posun v čase. Zajímala nás jejich realita „tady a teď“ anebo představy vztahující se k jejich budoucnosti. Zároveň jsme chtěly využít jejich představivost, která by mohla ještě více smíchat to, co je nějakou reálnou součástí jejich životopisu, a to, co je projekcí, snem, potřebou vytváření sebe samých. Jednalo se o to, nedávat na piedestal „životní pravdu“ a naopak – přímo přiznat, že neexistuje. Že míšení toho, co je životní vzpomínkou, intimním zápiskem, s tím, co je snem, dílem fantazie, hry či představivosti činí z přítomných na jevišti pravé hrdiny – jejich fyzická přítomnost na jevišti se stává nejdůležitějším svědectvím. Tato přítomnost je vždy nová. Miriam Dreysse píše o projektu Rimini Protokoll *Křížovka Pit-stop*,¹⁴⁸ ve kterém hrají tři starší ženy. Dreysse detailně popisuje pohyb jedné z účinkujících – Marthy Marbo přecházející po jevišti. Text končí slovy: „Pomalý pohyb, pozice těla, viditelná koncentrace na samotnou chůzi – to všechno jsou dobře známé příznaky stárnutí. Ale Martha Marbo, která hraje paní Marbo, nejenže se tak chová, ale opravdu je stará. Realita jejího těla se našla v samotném centru naší pozornosti, a to díky výraznému rámci a potřebě ukázat na jevišti akt její chůze. Lze předpokládat, že díky vědomí vystupování na veřejnosti sama zdůrazňuje nějaké aspekty své tělesnosti. Tyto divadelní prostředky napomáhají zdůraznit některé aspekty skutečnosti, a zároveň ji podrývají nebo nechávají cirkulovat mezi fikcí a

příběh, který se odehrával jenom v jeho hlavě, ale právě tento příběh se stal podstatnou částí divadelního scénáře a tím způsobem to, co by šlo vnímat jenom jako fantasmagorii psychicky nemocného, získalo novou, divadelní realitu obohacenou o představy všech tvůrců.

¹⁴⁸ Titul představení v němčině: *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, premiéra 10. listopadu 2000, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt.

pravdou.¹⁴⁹

Děti, s kterými jsme pracovali v první části našeho projektu, sice poslouchaly vzpomínky starších lidí, ale byly z toho dost rychle unavené. Koukaly na jejich fotky z mládí a dětství, ale ani o ně neměly až tak velký zájem. Teprve, když si začaly představovat nějaké příběhy, které se možná MOHLY stát v době pořízení té či oné fotky, jejich zájem o život starších aktérů se zvýšil. Proto fotily dospělé, kreslily o nich komiksy, kreslily kopie jejich starých fotek. Ale zároveň měly samy dost podobné úkoly – přinést své fotky a vyprávět o nich, sdílet s námi své každodenní situace.

Důležitou součástí našeho projektu je stáří jako takové, a to i s vědomím obtížnosti, jak hovořit o stárnutí se seniory. Není to tautologie zvat je jako herce k projektu, a zároveň očekávat, že budou komentovat sami sebe? Nejsilnějším kontrastem stáří je v našem projektu dětství. Proto by asi ne všechno, co mělo být přímým komentováním mezigeneračního setkání na jevišti, bylo zajímavé. Zajímavé je aktivizovat účinkující jako „experty“ – hledat to, co je zajímavé, o čem přemýšlejí, co povzbuzuje jejich fantazii, těla, ale také to, co mají společného. Děti si vymýšlejí, jak budou vypadat, až zestárnou – kreslí své domy, jak budou oblečeni, svá zvířata nebo okolí. Na jejich kresbách je vidět nejschematičtější příznaky stárnutí – brýle, hůl, upletené šály, ale i spoustu extravagantních pohledů na sebe sama ve stáří, které mají punkový charakter. V představení nakonec dětský gang představující gang seniorů přepadne banku, jejíž pracovníky hrají skuteční senioři, aby popsal tuto událost v novinách, které děti sami vytvořili.¹⁵⁰ Jedná se o souhru „opravdového“ stáří se stářím „fiktivním“ v divadelně naivní dětské fantazii.

¹⁴⁹ Miriam Dreysse: „Představení právě začíná“ /The performance is starting now. On the relationship between reality and fiction, in: Rimini Protokoll - Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll, red. Miriam Dreysse a Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, 2008., s. 74.

¹⁵⁰ Další část projektu Boys & Girls vznikla v rámci dlouhodobé rezidence, kterou dostala autorka textu společně se spoluautorkou projektu Terezou Durdilovou. Premiéra se konala v dubnu 2013 v Divadle Archa.

2. Jak na dokumentární divadlo?

O inscenaci *4. svět* v režii Terezy Durdilové v Divadle Archa

24. května 2014 se v Divadle Archa odehrála premiéra dokumentárního projektu *4. svět* v režii Terezy Durdilové a její asistentky Kateřiny Jungové, v jehož rámci jsem pracovala jako dramaturgyně. Projekt vznikl jako druhá inscenace tandemu Jiříčka Stojowska – Durdilová během dvouleté rezidence Archa.lab a věnoval se lidem, kteří ještě donedávna náleželi ke střední třídě a dnes se ocitli v situaci sociálně slabých – bydlí v azylových domech nebo na ubytovnách, berou sociální podporu na bydlení a živobytí, každý den bojují o to, aby se mohli najíst a koupit si věci základní potřeby. Termín „čtvrtý svět“ přinesli samotní účastníci projektu, kteří měli pocit, že je jejich život situován do zvláštní sféry vyloučených, ubohých v bohatém světě, chudých podporovaných státem a zároveň společností vnímaných jako paraziti nebo její horší část. Tuto svoji horší část by většinová „normální“ společnost ráda viděla vytlačenu na okraj svého teritoria do oblastí výsostně určených jen pro „nepřizpůsobivé“, vyloučené, odepsané a hodné zapomenutí.

Práce na tomto projektu je pro mě impulzem k položení si otázek o současných přístupech k dokumentárnímu divadlu – jaké jsou pro tvůrce často volené taktiky při práci s amatéry, jaké mají tyto taktiky jevištní důsledky, pozitivní stránky anebo možné ztráty na úrovni formulace různých výpovědí a témat.

Jakmile slyšíme termín „dokumentární divadlo“, většině z nás se vybaví mnohdy velmi symptomatická divadelní situace – protagonista stojí před mikrofonem na jevišti a vypráví divákům fragmenty svého reálného příběhu. Jeho vyprávění často napomáhá projekční plátno, na které se promítá vše, co podpoří aktérova slova – dokumenty, fotografie, mapy, kresby, případně filmové materiály. Hercem či aktérem je většinou amatér, někdy se projektu zúčastní „profesionál“ jako např. průvodce, který napomáhá vytvářet divadelní situace. Takového průvodce jsme mohli vidět v inscenaci *Všechn sex mého života*, již divadlo Alfred ve dvoře prezentovalo v listopadu 2013 na Nové scéně Národního divadla. Účastníkům-amatérům sedícím u stolu se scénáři určoval rytmus vyprávění svého druhu DJ, který představoval časovou osu inscenace. Velmi konkrétně vždy počítal rok za rokem od chvíle narození protagonistů až do současnosti, pouštěl hudbu a občas komentoval scénickou situaci. Jindy, jak je tomu v případě německé divadelní skupiny She She Pop, jsou hlavními protagonisty samotní

tvůrci inscenace – jejich hereckou sílu a profesionalitu určuje hlavně ovládnutí jejich divadelního jazyka, s nímž se na jevišti pracuje, a také schopnost improvizace či interakce jak s divákem, tak i amatéry, které často zvou do svých projektů (otcové, přátelé atp.). Zajímavým způsobem vyprávění reálných příběhů je také nalézt jako herce nepřímé hrdiny prezentované historie, kteří však jsou zároveň amatéry, jako to učinila Lola Arias v inscenaci *Rok, kdy jsem se narodil* z Fundacion Teatro a Mil, již jsme mohli vidět v rámci festivalu Akcent v listopadu 2013 v Divadle Archa. Zde jedenáct mladých lidí rekonstruovalo život svých rodičů, kteří zažili období Pinochetova převratu v Chile. Podobné nepřímé sdělení skutečných příběhů můžeme pozorovat i v *Mracích* skupiny Handa Gote. V této inscenaci hlavní protagonistka Veronika Šváblová vypráví příběhy své rodiny tak, že se sama stala svého druhu hereckým médiem, skrze které k publiku plynou fragmenty rodinných vzpomínek, ale také sny a představy samotné protagonistky o informacích předaných v rodině. V této zdařilé inscenaci jsou hlavními kameny narace projekce, mikrofon, trouba, v níž se pečou tzv. mraky podle rodinného receptu, a pár rekvizit, které spolu tvoří svého druhu divadelní dílnu, z něž se přímo před našima očima vytváří svět faktů, představ, impresí. Pokud budeme hovořit o textové podobě scénáře dokumentárních inscenací, ta většinou vzniká jako koláž z vypovědí hrdinů příběhu. Tato koláž, míchání vypovědí a vybírání jednotlivých motivů jsou pro režijní koncepci klíčovými materiály. Někdy se jedná o improvizované texty, jindy o doslovné citace dokumentárních zápisů, jako v jedné z prvních dokumentárních inscenací vůbec – *Přelíčení Petera Weisse* sestavené z přepisů projevů na soudním přelíčení s nacistickými pohlaváři ve Frankfurtu nad Mohanem.

V rámci dokumentárního divadla se obvykle jedná o sdělení formou skutečných příběhů, zkušeností či názorů reálných lidí za pomoci zmíněné divadelní mašinerie, přiznání jednotlivých komponent této mašinerie v otevřeném procesu během představení, kde divadlo nabírá podobu spíše dílny než iluzivního umění nástrojů, což amatérům umožňuje jednoduché fungování na jevišti a profesionálům dodává dodatečné nástroje k odstupu od materiálu, s nímž pracují. Samozřejmě, že zde pojmenovávám jenom velice typické, možná i stereotypní způsoby vytváření dokumentárního divadla, ale zároveň si myslím, že to, co působí jednoduše anebo vypadá jako vyčerpaný princip budování nových divadelních počinů, je ještě pořad nosné a může přinášet pozoruhodné divadelní objevy.

Nyní se však dostáváme ke klíčové otázce, jaké způsoby jsme si vybraly k práci na 4. světě? Zajímala nás práce s amatéry, vytvoření scénáře v podobě fragmentarizovaných výpovědí, které se skládají do zdánlivě volně řazené, asociativní koláže. Zároveň jsme si ale kladly otázku, zda chceme dělat divadlo příběhů, nebo tentokrát budeme zdůrazňovat problematiku sociálního systému, a proto jednotlivé příběhy nebudou nejdůležitějším prvkem při konstrukci scénáře. Téma bezdomovectví, života v sociálních zařízeních, zklamání sebe nebo rodiny, se nám zdálo na emocionální úrovni natolik zatěžující, že jsme se chtěly vyhnout jednoduché cestě ukazovat naše hrdiny jako oběti špatné náhody, nemoci, rodinné situace atd. Naopak, zajímalo nás, jak jsou naši aktéři schopni hodnotit systém, který se v jejich situaci stal každodenním záporným hrdinou jejich úsilí fungovat v nové, životně obtížné situaci. Kam jdu, když opouštím dům s jediným batohem na zádech? Co můžu udělat, když ztrácím nárok na ubytovnu a v kapse mám jenom dvacku? Co prožívám, když každý měsíc několikrát navštěvuji řetězec úředníků, z nichž většina mluví nepochopitelným jazykem a často je to jazyk pohrdání, manipulace a dezinformace? Jedním slovem – jaké je to být občanem 4. světa?

Zásadní pro nás bylo představit si, že sedm účastníků našeho projektu jsou lidé, kteří žijí jakoby na jiné planetě, v zóně, kterou jim vyznačila „normální společnost“. To, co prožívají na úřadech a ulici, mělo vytvářet pravidla 4. světa. Jejich konkrétní příběhy se měly vyskytnout v inscenaci pouze částečně, jakoby náhodně, a to tak, aby divák pochopil důvod, proč každý z účinkujících ve 4. světě je, a také aby se aspoň částečně dozvěděl, jakým způsobem v něm funguje a žije.

Hlavním záměrem bylo vytvořit fiktivní rámec místa (imaginární vrstva projektu), ve kterém se nacházejí hrdinové, a ukázat mechanismy, které tento vyloučený svět udržují v chodu. Tento rámec částečně napomáhala vytvořit scénografie – vatelínové, bílé stanové městečko, které představovalo jakési provizorní prostředí. Účastníci byli oblečeni do bílých triček a vypadali jako družina na nějakém zvláštním táboře mimo nám známý svět.

Důležitým se pro nás stalo slovo „experiment“. Naše skupina nám odhaluje různé mechanismy světa, v němž žije, ale zároveň vidíme, jak na ní společnost provádí určitý experiment. Účastníci jsou vybráni do pokusného programu, díky němuž se budou moci „vrátit“ do normální společnosti. Tento program nabízí různá

resocializační cvičení, z nichž je velmi podstatný např. takzvaný restart mozku – metoda ovlivňování práce mozku tak, že se jednotlivec mění. Metoda je jednoduše schopna zapojit člověka do konzumní společnosti fungující podle pravidel tržní ekonomiky. Takto by se herci-amatéri měli stát součástí fiktivního světa, v jehož rámci by měli vytvářet obrazy, které se týkají nejenom jejich osobních příběhů, ale i naší společné fantazie na téma systému, ve kterém jsou reálně ponořeni.

Tento „způsob“ také rezignoval na to, co německá divadelní skupina Rimini Protokoll považuje za klíčové pravidlo vytváření dokumentárního divadla – představení účastníků v jejich osobních situacích a například i povoláních hned na začátku představení. Naopak jsme chtěly, aby naši účastníci komunikovali přímo s divákem v rámci „konference“, kde se prezentují jako experti, jejichž odbornost je přeci jen opodstatněná, neboť jsou experty na svůj život a svou fantazii. Svou odbornost si mohou vybrat sami dle své potřeby a touhy něco sdělit na konferenci s tím, že se ptají, zda: „s námi chce společnost komunikovat jako s experty? Tak dobře, budeme pro vás experti, podle toho, co si myslíme, že by se vám mohlo líbit.“ Zde se otevírá možnost hrát si s vlastní identitou „experta“; nechat diváka, zvědavého na srdcervoucí příběh sociálně vyloučených lidí, v nejistotě, kdo skutečně jsou vybrané individuality.

K čemu by toto vytvoření fiktivního rámce na komplikované sociální téma mělo vést? Proč nevyužít jen složité, dramatické příběhy našich účastníků a na nich nestavět celek scénáře? Na jednu stranu jsme se bály sentimentality, která byla v samotné sociální a osobní sféře, s níž jsme pracovali, od začátku velice silná. Na straně druhé se nám zdálo důležité vytvořit v naší skupině podmínky k politicky radikálnímu gestu, kterým bychom mohly společně klást otázky, co může divadlo doopravdy měnit v oblasti současných sociálních problémů. Jedná se zde skutečně jen o další kulturní zážitek, anebo potřebu povzbudit soucit diváka, či o politický protest, který vyžaduje změnu v rámci morfologie, která je obvykle dokumentárnímu divadlu jako koláži z příběhů přiřazena? Pro mne by takovým radikálním gestem bylo vytvoření podmínek k okupování divadla aktéry. Jednalo by se o režírovanou situaci, ta by však mohla znejistit diváka díky změně perspektivy dnes již poměrně ustáleného pohledu na divadelní dokument či sociální divadlo. Fiktivní obraz, v jehož rámci jsme naznačovali s aktéry problémy sociálně chudých, by se mohl velice rychle změnit v obraz demonstrující skupiny, kterou nezajímá již dále předvádět fragmenty soukromých zážitků. Jejím novým jazykem se stává manifest, výzva politikům, vyznání vlastních politických

postojů, a hlavně konfrontace s divákem, který je z bezpečné situace celkem pasivního soucítění s příběhy vytržen a náhle konfrontován s radikální a otevřenou situací vzpoury proti systému, v němž musí, stejně jako účinkující, fungovat.

Je ale možné měnit jazyk dokumentárního divadla tak, že s amatéry pracujeme na zcela fiktivních situacích, situacích opět aranžované „pravdy“, ale zároveň situacích formálně vlastnějších amatérům? V případě sociálně slabých je demonstrace, okupování a protest jedním z mála způsobů komunikace se společností, a určitě je i těmto lidem jako způsob bližší než vyprávění své historie náhodným posluchačům, jak to po nich často chce naše dokumentární divadlo.

V případě 4. světa se nám nepodařilo vytvořit fiktivní, a zároveň radikální konec, který by metaforu „zóny pro nepřizpůsobivé“ posunul dále, tak, že by se stala politickým křikem za práva pro ty, kteří jsou vytlačeni na okraj „normální společnosti“. Většině týmu se však zdálo, že celá tato fiktivní situace by byla umělým radikalismem, prázdným gestem nebo čímsi, co není jazykem, na který jsou zvyklí samotní hrdinové představení.

Myslím si, že radikalizace fiktivních situací je v rámci dokumentárního divadla možná. Pokud zde zmíníme například německého režiséra Christopa Schlingensiefela, tato možnost sloučení skutečných příběhů či postojů reálných osob s fiktivním a politicky radikálním rámcem funguje díky značné radikalitě samotného tvůrce, který leckdy dokáže meze fikce a reality či historie rozmazat, zamazat a uvést do dynamické a až proklamativní podoby. Díky tomu lze i nechat v daleko vyhrocenější, ale odvážnější podobě vzájemně prorůst život a divadlo. Zde jsou herci-amatéri uvedeni do zcela jiné situace, přestože i tu mohou prožívat jako svoji a navíc spojenou s realitou jejich každodenního života a zkušenostmi, jejíž celkový rámeček a jistou záruku, že se přeci jen ocitáme v oblasti umění, zaručuje divadlo jako instituce.

3. Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst

Během doktorského studia na DAMU jsem připravila workshop *Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst*, pro studenty prvního ročníku katedry Divadlo v netradičních prostorech, do kterého jsem přizvala Evu Kořátkovou a Joannu Rajkovskou, dvě umělkyně, jejichž metody tvůrčí práce mi přišly velmi zajímavé hlavně ve vztahu ke konkrétním prostorům. Níže představuji projekt workshopu, plán práce se studenty autorství Evy Kořátkové a shrnutí příběhu workshopu s Joannou Rajkovskou.

Popis základních tezí workshopu.

Workshop *Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst* byl myšlen jako setkání výtvarníků a studentů DAMU – scénografů, dramaturgů a režisérů, v rámci kterého by mohli konfrontovat přístup jedněch i druhých a snažit se vytvořit inspirativní, otevřený prostor pro vznik konkrétních uměleckých projektů.

Přišlo mi zajímavé, že v současném divadle dochází k situaci, kdy bývá přizván ke spolupráci výtvarník, který dosud neměl žádnou praxi v divadle či hlubší kontakt s divadelníky. Pravděpodobným důvodem je jeho samostatné a divadelní tradicí či návyky nekontaminované myšlení, které se stává inspirací pro režijní koncepci, a také nabízí mnohdy nečekaný pohled na samotný text a práci s herci. Mým cílem bylo, ať k takové konfrontaci různých způsobů práce umělců dochází už v divadelní škole – dává to šanci klást si otázky o samotném jazyku, který je vyučován, zpochybňovat to, co je přijaté a považované za ověřené schéma, otevírat myšlení o divadle jako takovém.

Výchozím bodem tohoto projektu byla dvě místa, která jsem umělkyním nabídla – Psychiatrická léčebna Bohnice a Strahovský stadion. Jsou to místa v Praze, jejichž totožnost mě velice zaujala, protože historie každého z míst je velmi silná. Bohnická léčebna je místo pro duševně nemocné, samostatné město, které vzniklo jako místo pro ty, kteří ve společnosti žít neumí. Strahovský stadion je zase obrovská sportovní stavba, která sloužila sokolskému sletu a spartakiádám a dneska je ve velké části nevyužita, podléhá devastaci a město si s ní neví rady. Výtvarnice – Eva Kořátková a Joanna Rajkowska – obě pozoruhodně pracují s reálnými prostory, objekty, konkrétními lidmi. Jejich koncepty mi přijdou

inspirativní pro myšlení o divadelním prostoru a jeho významu v rámci složek scénického díla. Jejich projekty se snaží uchopit „realitu“ v její intenzitě, autonomii a vztahu k pozorovateli – divákovi.

Workshop probíhal ve dvou etapách. V první etapě, během tří dnů (15.-17. listopadu 2012) se dvě skupiny studentů, každá pod vedením jedné z výtvarnic, soustředily na práci s vybraným místem. Studenti se seznámili s výzkumnou prací (např. historickou, estetickou, sociologickou atp.) týkající se konkrétních míst. Výtvarnice představily různé způsoby práce s reálnými místy ve výtvarném umění a společně se studenty hledali témata týkající se příběhů, lidí a prostorů, která se vztahovala k vybraným místům a mohla se stát impulzem k jednotlivým projektům studentů. Studenti DAMU měli připravit koncepci vlastního projektu, k němuž našli inspiraci během tří denního workshopu. Na závěr nastoupila prezentace návrhů a projektů, představení procesu vzniku a výzkumná část prezentovaných projektů.

Eva Koťátková: Klinika.

Plán workshopu pro studenty DAMU.

Workshop bude mít podobu spíš jakéhosi skupinového pozorování, seznámení, prvotního kontaktu s prostředím, do něhož se nám zákonitě nepodaří úplně proniknout – areál bohnické psychiatrické kliniky je pečlivě členěn na místa přístupná široké veřejnosti (kavárna, divadlo, galerie, kostel) a na prostory, které je možné vnímat pouze zvenčí (izolované pavilony pro vážně nemocné), na prostory, kde se mají možnost setkat a koexistovat pacienti a návštěvníci a prostory, které jsou vymezeny jen jedné z těchto skupin.

Areál psychiatrické kliniky je unikátním komplexem, který nejenom, že má velmi komplikovanou vnitřní strukturu, ale je jakýmsi samostatným městem ve městě, systémem, který by měl potenciál fungovat naprosto nezávisle na okolním světě, čemuž tak do jisté míry je. Výchozím bodem pro nás bude **mapa**, která bude fungovat nejen pro potřeby fyzické orientace v prostoru, ale také jako jakýsi anatomický model, portrét instituce, v kterém je možné vysledovat skladbu komplexu, souvztažnost a vzájemnou hierarchii jednotlivých částí, pohyb lidí v této struktuře, stejně tak jako uvažovat o fungování a podobě takové instituce obecně.

Bude nás zajímat:

1. identifikace prostředí: jeho typických znaků a determinant ve vztahu k okolnímu prostředí a podobným strukturám, vnitřní řád kliniky
2. uvažování o koncepci psychiatrické instituce obecně: srovnání různých modelů psychiatrických klinik (centralizace x rozptýlení)
3. druh pohledu: role diváka a aktivního/pasivního účastníka, co je jevištěm a co dějištěm, jak se dají využít kulisy reálného prostředí
4. modely spolupráce/koexistence, participační strategie, podoby reakce, zásahu a záměrného/ nezáměrného ovlivnění.

Workshop má flexibilní strukturu s ohledem na individuální zaměření a práci každého účastníka, fixní pro nás bude jen několik následujících termínů, na všem ostatním se domluvíme osobně v „terénu“.

Čtvrtek: Sraz před budovou ORCO na Bubenské. Setkání s doktorem Ivanem Davidem, který nám promítne film *Příběh nemocné duše* a promluví o areálu psych. kliniky Bohnice, jeho historii atd.

Prohlídka areálu, doporučuji s sebou foťák (pro ty, kteří by si rádi zdokumentovali konkrétní místa), podle času posezení v kavárně Pátá kolona v komplexu léčebny – rozprava o prvních nápadech, postřezích, možné podobě některých nápadů a formě jejich realizace.

Pátek: Sraz v hlavní vstupní budově do areálu psychiatrické léčebny Bohnice, pokouším se zajistit prostory v areálu, tak abychom nemuseli opouštět komplex, ale zároveň se měli kde schovat a v klidu u stolu probrali varianty vašich výstupů.

V případě, že se výše zmíněné podaří, ráda bych vám promítla několik příkladů z výtvarného umění, konkrétně prací, které reagují na konkrétní místo či ho přenášejí do jiného kontextu (viz například *Noclehárna* Jana Mlčocha), prací, v nichž umělci vytvářejí inscenované živé situace (viz například *constructed situations* Tino Seghala) či participačních prací, při nichž se stírá hierarchie mezi tvůrcem a divákem a dílo přestává být nedotknutelným exponátem, ale něčím, co se utváří v danou chvíli (viz například skupinové vaření Rirkrita Tiravanijy).

Program pro tento den upravíme podle individuálních potřeb, budu k dispozici celý den pro poradu či pomoc při realizaci. Pokusíme se projít znovu místa a společně navrhnout možné zásahy, přístupy, formy zacházení s nimi. Jednotlivci,

kteří budou chtít něco již zrealizovat, budou moci již pracovat, finální výstup ale není podmínkou.

Sobota: Dopoledne strávíme opět v Bohnicích, budeme se snažit pracovat s mapou a nasbíranými materiály a informacemi. Cílem bude, aby se každý z účastníků byl schopen vztáhnout k prostoru, ať už aktivním (performančním, inscenačním či jiným) nebo pasivním (pozorovatelským) způsobem a skrze tuto mozaiku pohledů se nám podařilo zkonstruovat, o jaký typ prostředí se jedná. Třídenní workshop může sloužit jako výchozí bod pro budoucí práci (s kterou samozřejmě moc ráda pomůžu), stejně jako pouhé otevření možností práce mimo tradiční divadelní (v mém případě galerijní) rámeček. Stejně tak je možné různě pracovat s tímto zdrojem/prostředím – někdo se rozhodne vytvořit práci v prostředí léčebny či ve spolupráci s pacienty, někdo si z něj vypůjčí pouze nějaký motiv, který bude rozveden v divadelním prostředí, formou scénáře atd.

Odpoledne se bude konat setkání na DAMU se skupinou Joanny Rajkové, společná diskuze, možnost promítnutí fotek, videí a především prezentace jednotlivých nápadů, možných přístupů, postřehů či plánů pro pozdější realizaci.

Joanna Rajkowska – Stadion Strahov

Joanna Rajkowska pracovala se studenty v areálu stadionu Strahov. Jedná se o obrovský betonový objekt, který leží ve velmi lukrativní části Prahy 6 a který se v posledních letech rozpadá. Plocha stadionu je rozdělena na několik cvičebních hřišť, ale stadion s celou infrastrukturou a přilehlými budovami se už dlouho využívá velmi omezeně. Obrovské tribuny jsou prázdné, část přilehlých budov je úplně opuštěná a celkově kolos působí jako smutná vzpomínka na časy sokolských sletů a spartakiád, s kterou nikdo neví co dělat. Náš workshop spočíval v několika návštěvách areálu, historických rešerších objektu, setkání s Markétou Svobodovou, velkou znalkyní strahovského stadionu, spoluautorkou knihy *Naorej!*¹⁵¹, a společných diskuzích o významu budovy pro současnou Prahu. Joanna Rajkowska vyprávěla studentům o některých svých projektech a bylo zřejmé, že ji zajímá, jak všechny informace, které se nám podařilo získat o

¹⁵¹ Naprej!, Česká sportovní architektura 1567-2012 vyd. Prostor 2012, kolektiv autorů: Rostislav Švácha, Aleš Jungmann et al.

strahovském stadionu, působí na naši fantazii. Dohodli jsme se, že se budeme snažit vytvořit společný projekt, nějakou společnou fantazií o tomto velmi působivém a nevyužitém místě.

Výsledkem byl projekt rozdělení areálu stadionu na 600 čtverců, každý o rozloze 100 metru čtverečních, které bychom navrhovali rozprodat občanům České Republiky v ceně jedné koruny za jeden metr čtvereční. Na každém čtverci by tak mohla vzniknout nějaká aktivita, a tak by stadion odhalil svůj potenciál, všechno, k čemu by si lidé představovali, že by mohl sloužit. Studenti připravili maketu, kterou rozdělili na šest set čtverců a začali projektovat jednotlivé stometrové čtverce. Každý čtverec obsahoval buď projekt nějaké situace nebo jenom nějakou estetickou dominantu, citaci existujícího díla či slovem zapsaný význam, například „translator body language“ anebo „place to hide“, či „tiché drama dospívání“, „garden of my grandma“. Vznikla tak maketa, která byla koláží fantazií, estetik, míst či aktivit a prototypem uměleckého konceptu. Bohužel nikdo z nás se neodvážil jít dále a navrhnout, jak by se koncept mohl realizovat.

Jedním z možných řešení, o kterém jsem uvažovala, byla realizace časově omezeného pronájmu plochy stadionu, který by krátkodobě vyzkoušel princip obhospodaření jednotlivých čtverců plochy stadionu. Mohla by tak vzniknout svého druhu performativní výstava, kdy se během týdne na ploše celého stadionu odehrávají akce různého druhu, aktivity, do kterých jsou pozvaní všichni občané. Nicméně na akci by pravděpodobně slyšeli spíše umělci či studenti přilehlých kolejí a to by byly skupiny, na které bych zacílila celou akci. Umím si také představit, že náš projekt by se mohl stát součástí Pražského quadriennale, kdy úkolem je práce jednotlivých umělců nebo uměleckých skupin na úplně stejných čtvercích rozdělené plochy stadionu. Další možnost je spolupráce s městem na vytvoření participativní platformy občanů, která bude směřovat k otevření areálu strahovského stadionu a jeho zpřístupnění k volnému využití podobně, jak se stalo v Berlíně s prostorem letiště Tempelhof. Plocha o rozloze tři sta osmdesáti hektarů byla odevzdaná k volnému využití Berlíňanům, a dnes je to oblíbené místo na sportování, grilování, organizování různého druhu komunitních akcí.

4. Jiný vesmír – reálný rozměr iluze v dokumentárním divadle. Reflexe z práce na inscenaci *Jiný vesmír* v produkci komunitního centra Nasedím, sousedím na Břevnově

Téma reality a jejích různých vrstev jsem řešila ve svém posledním dokumentárním projektu – inscenaci *Jiný vesmír*, již jsem připravovala se šesti seniorkami a seniory a inspirujícím týmem spolupracovníků pro komunitní centrum Nasedím, sousedím na Břevnově.¹⁵² Premiéra proběhla v břevnovském kině Dlabáčov 25. května 2018. Východiskem tohoto projektu byla práce se staršími lidmi, neherci, kteří měli chuť říct něco o sobě, životních zkušenostech i zájmech a zamyslet se nad smyslem svého stáří.

Otázky, které jsme si kladli s dramaturgyní Terezou Marečkovou, se týkaly hlavně dokumentární úrovně, kterou tvořily narace aktérů, a jak dalece je pro nás podstatné to, co nám senioři představují jako fakta a zda jejich sny, fantazie či scénická fabulace mohou být rovnocenně důležité při práci na tzv. dokumentárním divadle. Také vyvstala dramaturgická otázka, v jakém scénickém světě se mohou potkat zážitky šesti osob, které se dříve neznaly.

Inspirativní pro reflexi nad konceptuálním rámcem projektu byly pro nás úvahy geriatra a psychiatra Miloše Vojtěchovského, který v jednom z rozhovorů řekl: „Dlouho jsem hledal smysl stáří. Nechápal jsem, proč jsem ještě naživu, když už jsem vykonal vše, co jsem vykonat měl. /.../ Po všech krizích si teď myslím, že smysl stáří je v tom, hledět v odstupu na věci vykonané.“¹⁵³ Perspektiva „odstupu“ se během našich diskusí setkala s motivem stárnoucího těla, jehož zpomalený pohyb připomíná pohyb kosmonauta na měsíci. Dozvěděli jsme se, že existuje něco jako „gerontooblek“ – kostým, který připomíná kombinézu pro kosmonauty a který byl navržen tak, aby si lidé mohli představit pocit svého těla ve stáří – těžkost v nohou, omezenost pohybu, svého druhu již odcizeného těla, které se ve starším věku často stává méně ovladatelné a přátelské. Představili jsme si, že herci jsou vesmírnou posádkou cestující v kosmu. Podstatou této cesty bylo pro nás „hledění z odstupu na věci vykonané“. Jednalo se tedy o to,

¹⁵² Viz recenze z představení, Kateřina Kudláčová, Šest kosmonautů našlo autorku, [cit. 28. 11. 2019], dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/specialy/artzona/inside/sest-kosmonautu-naslo-autorku-UZuk6>.

¹⁵³ Miloš Vojtěchovský, Psychické zdraví politiků je pro národ důležité, [cit. 28. 11. 2019], dostupné z: <https://vitalplus.org/milos-vojtechovsky-sam-sobe-pacientem/>.

vytvořit kosmickou fantazii o společné cestě protagonistů, jež je cestou po „incidentech paměti“. Chtěli jsme naznačit jiný rozměr jejich setkání než jenom společné vzpomínání na jevišti, ale také nalézt metaforu místa, které může být seniorům blízké a ve kterém se jejich životní zkušenosti budou zrcadlit. Měl to být prostor, který přivolává minulost a vytváří možnost intimity, připomíná byt, kde bydleli senioři v dětství, obývací, v němž strávili první večírky, pokoj, kde se cítí osamoceni po smrti nejbližších osob apod. Scénografka Zuzana Bambušek Krejzková navrhla obývací stěnu ze 70. let jako hlavní scénický prvek, který se měl propojit s kosmickou perspektivou, která byla pro nás důležitá, ale dramaturgicky méně jasná. Zároveň jsme cítili, že lesknoucí se obývací stěna ze 70. let, která je symbolem reality nedávné socialistické minulosti, má velkou sílu, a nesamozřejmě funguje na scéně kina Dlabáčov.

Je nutno připomenout, že kino Dlabáčov se nachází v hotelu Pyramida vybudovaném v 80. letech, který vypadá trochu jak vesmírná loď na území staré a malebné pražské části, na Břevnově. Obývací stěna působí na jevišti kinosálu Pyramidy, jehož interiér je rovněž trochu kosmický, jako cizí element. Může připomínat archeologický nález na jiné planetě, ale také se vztahovat ke konkrétnímu historickému období, tak jako celá budova kina Dlabáčov. Je jím komunismus, v němž své mládí prožili naši protagonisté. Na počátku konceptu byla podstatná představa, že na posádce šesti kosmonautů – seniorů, kteří se vydali na kosmickou procházku po vesmíru svých spletených životů, čekal po cestě nález v podobě obývací stěny ze 70. let. Místo vraku vesmírné lodi či jiného fantastického objektu to byla předměty a kostýmy zaplněná obývací stěna. Setkání kosmické posádky s touto rekvizitou mělo připomínat archeologický objev, jehož postupné vrstvy kosmonauti odkrývají a vyvolávají tak různorodé obrazy spojené s jejich minulostí či životní zkušeností. Možná, že právě v této prostorové manipulaci s jednotlivými elementy prostoru (rekvizity, kostýmy, výběr místa, kde se bude představení odehrávat atd.) lze ukázat přervání symbolického řetězce, jímž by v tomto případě mohla být „vesmírná cesta“. Do jednotlivých znaků cesty v kosmu: kostýmů kosmonautů, kosmických zvuků připomínajících například přistání velkého stroje na nové zemi, vnášíme obývací stěnu – symbol jiného řádu, který napomáhá vytvořit imaginativní vrstvu příběhu. Připomeňme si slova Pawła Moścického, že: „*opravdovým objevem*

Lacana je odkrytí reálného rozměru iluze".¹⁵⁴ Skrze imaginativní vrstvu dokumentárního představení vede cesta k reálnému. K tomu je nutné zmínit filmový element inscenace, který byl velmi podstatným prvkem celého prostoru. Projekce využívala charakter Dlabačova jakožto kina a zaplňovala celé pozadí scény. Do jisté míry propojovala kosmický rámec konceptu se situacemi, které se vynořily díky obývací stěně, a také díky předmětům či kostýmům, jež v ní kosmonauti postupně objevovali. Na filmovém plátně se míhaly obrazy kosmických krajin a asociace osobních příběhů aktérů. Plátno fungovalo trochu jako fotografický papír, na němž rozmanité elementy, které s ním přijdou do styku, zanechávají stopy. Podobně motivy, které jsme vybrali k práci na scéně, zanechaly na filmovém plátně stopy v podobě fantasmagorií spletených ze snů, inspirací či zážitků aktérů i tvůrců. Film zaznamenával chaotickou a neuchopitelnou logiku práce kolektivní paměti. Projekce do jisté míry opakovaly asociativní strukturu scénáře, ale ještě více pracovaly s mezerou, cézurou, a výbuchy obrazů, které se zničehonic objevovaly a mizely.

Naši herci přistupovali ke kostýmům kosmonautů s nedůvěrou, ale zároveň byli zvědaví, co jim ta hra s různými realitami na jevišti přinese. Nosit „gerontooblek“ pro ně nebylo vůbec lehké, protože to byl kostým náročný k oblékání a pohybu. Přeci jen většina z nich již pociťovala různá zdravotní omezení spojená s věkem. Ráda bych zmínila osobu Jitky Stivínové, jednu z protagonistek, která během zkoušek byla už těžce nemocná, což jsme si plně neuvědomovali. Od začátku nás prosila, aby na jevišti neřekla více než jednu větu. Proto jsme její jedinou osobní vzpomínku nahráli na magnetickou pásku, již Jitka ve svém výstupu vytahovala z cívkového magnetofonu. Jitka také hrála ve výstupu Jindřicha Synka, který vyprávěl o smrti své ženy na rakovinu. Hrála naši představu o zmíněné manželce, byla trochu duchem a smrtí, zároveň vzpomínkou. Během této scény se na projekci promítal film s Jitkou, která ležela oblečená v kostýmu nevěsty na trávě u potoka. Zde se jednalo o asociaci na scénu z filmu *Melancholie* Larse von Triera, v níž hlavní postava nevěsty cítí blížící se apokalypsu. Odchází ze své svatby a leží nahá vystavená ráně planety, která za chvíli narazí do země a způsobí konec zemského života. V naší inscenaci se jednalo o scénu, která přivolává chvíli před koncem, nabízí smíření člověka s pravidly přírody.

¹⁵⁴ Viz příloha 2. Fotografie, č. 26, Jiný vesmír, dokumentární divadlo seniorů, Kino Dlabačov, premiéra 25. května 2018, Kino Dlabačov, autor fotografie Jan Hromadko.

V kontextu osobní vzpomínky Jindřicha Synka se jednalo o okamžik, kdy se člověk konfrontuje se smrtí někoho blízkého, situací, které nerozumí. Jitka byla překrásná jemná žena, která se bránila příliš doslovným interpretacím, a proto její působení v tomto výjevu mělo svoje tajemství a dávalo obrazu sílu. Po její smrti, která přišla nečekaně, jsme mohli hrát i nadále *Jiný vesmír*, protože Jitka nás na to, aniž bychom si to uvědomovali, připravila. Nechala nám sebe zaznamenanou na filmu a v nahrávce svého hlasu. Také samozřejmě i v tom, jak ovlivnila tvar celého projektu. Scény, ve kterých hrála dříve Jitka, měly po její smrti díru, mezeru, skrze niž se prodíralo reálno jako hluboká propast a nepochopitelné prázdno. Ovšem toto byl nejen můj osobní pocit, ale i dojem většiny divadelního týmu. Chci po práci na inscenaci vyjádřit přesvědčení, že reálno je osobitým zážitkem, něčím nepředvídatelným, co se přihází. Není pravidlem. Záleží na pohledu hledícího a toho, na kterého se hledící dívá, nebo toho, na co se dívá.

V inscenaci *Jiný vesmír* bylo záměrem budovat atmosféru a nikoliv lineární děj. Nejtěžší byla montáž nesourodých elementů: osobních vzpomínek, společných fascinací (například scéna, která znázornila uchvácení všech čtyř seniorek hercem Janem Třískou), reflexí týkajících se aktuálních problémů či scén, které si pohrávaly s identitami osob na jevišti. Jednou z takových scén byla scéna z *Krále Leara*, již herečky odehrávaly tak, že jedna z nich byla Learem a tři ostatní jeho dcerami. Jednalo se o scénu dělení majetku Learem. Ten se ptá dcer, která z nich jej má nejradši. Dvě starší dcery lžou a omamují jej krásnými slovy. Ovšem nejmladší Kornelie se vzepře této ponižující situaci a jednoduše řekne otci, že ho má ráda ne méně, než se hodí. Leara to rozčilí a vyžene ji z království, nedá jí také patřičnou část léna, jež jí náleží.

Lear je velkým traktátem o stáří, ale jako kontext se objevil v inscenaci právě skrze Jana Třísku, na jehož herecké výkony vzpomínaly protagonistky. Hranice, v níž se ze vzpomínek o hře *Král Lear* s Janem Třískou najednou vynořovala tato scéna hraná seniory, byla velmi tenká. Jednalo se o absurdní dramaturgický impuls, potřebu přepnout narativní linku na jiný druh vyprávění. To nebylo budované popisem s odstupem, ale hraní situací zevnitř. Tato změna je pro diváka nečekaná, je střetáváním odlišných podob vyprávění, zcizením situací, a zároveň připravuje prostor pro reálné. Bylo možné, že slova Leara divák uslyšel v této scéně ne jako slova vzdálené literární postavy, ale jako slova otce, který nespravedlivě raní svoji dceru.

Inscenace *Jiný vesmír* byla spíše kolektivní divadelní fantazií celého týmu než přímo dokumentem o životě skupiny starších lidí. Touto divadelní fantazií jsme procházeli skrz dokumentární pasáže, filmovou fantasmagorii i literární kontexty a pohybovali se na hranici osobních zkušeností i kolektivní rezonance, v níž se každé gesto či znak mohly stát impulsem k novému obrazu, vzpomínce či představě.

Možná si někdo mohl položit otázku, zda se to, o čem se na jevišti vypráví, doopravdy stalo. Spíše jsme chtěli, aby tato otázka nebyla důležitá, aby imaginace obhájila svoji sílu a skrz ni aby došlo k důležitému setkání kosmického pohledu na život seniorů s rovinou osobního zážitku diváka. Na cestě tohoto pohledu je možné setkání s reálným, které se vrací k nám, ke každému jinak a jindy, s celou mocí svého nesnesitelného nesmyslu.

IV. Prostor jako neexistující hmota. Závěr.

V době, kdy kvantová fyzika objevila nejmenší částice jako nehmatatelné, jeví se teorie materie jako něčeho, co jenom projektujeme jako hmotu a co je v podstatě jenom vlnou, něčím, co hodně koresponduje s Lacanovou teorií reality. Kvantová částice se může pravděpodobně pohybovat zároveň na několika paralelních cestách a to by mohlo znamenat, že náš reálný svět, to, co vnímáme jako skutečné, aktuální a hmatatelné, je jenom jednou z možných perspektiv, kterou z různých důvodů společně vytváříme. Každý z nás disponuje nespočtem informací, které sdílí v jakémsi kolektivním vědomí s nepředstavitelným množstvím subjektů, pravděpodobně ne jenom lidí, ale organismů různého druhu a i neorganických bytostí. Tyto informace nám umožňují fungovat ve světě, který vnímáme jako společnou a sdílenou skutečnost. Lacan vnímá realitu jako směs různých vrstev, z nichž každá se vytváří podle jiných pravidel, tvoří je symboly, v kterých fungujeme podle jakési společenské domluvy, imaginární obrazy, a reálno jeví se v jeho teorii jako nejvíce reálný prvek světa, ve kterém žijeme, a jenom občas zpoza vrstev reality probleskne a uvědomí nám svoji skrytou a nepojímatelnou přítomnost. Slova jako „pravda“, „minulost“ se stávají velice relativní v kontextu těchto teorií, ale z nepřehlédnutelných důvodů je naše symbolická realita potřebuje obhajovat, protože bez nich bychom mohli sklouznout do stavu permanentního zpochybňování čehokoliv. Možná o to víc v zrelativizovaném světě se stávají drahé pravda či paměť jako cesta k minulosti, a hledání čím jsou, nám umožňuje ROZLIŠOVAT různé vrstvy reality. To rozlišování se odráží ve světě pořád, například v práci na divadelním představení, kdy na začátku toho zvláštního kolektivního dobrodružství je možné všechno, ale v jistém okamžiku začíná skupinu lidí spojovat nějaký blíže neprecizovaný tvar, sen. Je to možná touha po reálném, které má v sobě něco z pravdy a z minulosti, ovšem nepodléhá ani časovým ani hodnotovým kritériím. Je to nějaká touha po katarzi, po osvobození se z jistot, ve kterých žijeme, a nalezení se v trochu jiných pravidlech, uměle vytvořených, ale o to víc osvobozujících, protože zpochybňujících realitu jako takovou. Prostorové projekty jako hmatatelný projev výtvarných prací jsou zároveň nejvíce pomíjející, protože působí vždycky v interakci s divákem, v jistém kontextu. Když odchází divák a kontext se mění, jsou nepotřebnou pozůstalostí. Proto to, k čemu vedou a co má sílu, a co napomáhají najít, to je proluka, která nás otevře reálnému, zkušenosti

momentální, ale často neuvěřitelně posilující naše bytí ve světě, navzdory tomu, že to může být zkušenost traumatická či šokující.

V. Soupis citací a použitých pramenů a literatury:

1. Odborná literatura:

Barthes, Roland, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, edice Filozofie do kapsy, Bratislava 1994, přel. M. Petříček.

Brecht, Bertolt, *Wokół teorii realizmu*, przeł. Andrzej Lam, w: Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia, red. Andrzej Lam, Bohdan Owczarek, PIW, Warszawa 1979.

Charvát, Radovan, „Poetika vzpomínek aneb stopy bolesti v dějinách“, in: Winfried Georg Sebald, *Vystěhovalci*, Praha: Paseka, 2006.

Debord, Guy, *La Societé du Spectacle*, Paris, Buchet – Chastel, 1967.

Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1., Les Éditions de Minuit, 2009, Pol. Vyd. Nowy Teatr a Korporacja Ha!art, 2011.

Dreyse, Miriam: „Představení právě začíná“ (The performance is starting now. On the relationship between reality and fiction), in: Rimini Protokoll - *Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll*, red. Miriam Dreyse a Florian Malzacher, Alexander Verlag Berlin, 2008.

Foster, Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. (The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century), přeložili Mateusz Borowski a Małgorzata Sugiera, Kraków: Universitas, 2010.

Fulka, Josef, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Praha: Herrmann & synové, 2008.

Kościelniak, Marcin, „Najbardziej bezczelny duet w polskim teatrze“, w: *Młodzi Niezdolni*, s. 77, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny* (Postdramatisches Theater), Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.

Rajkowska, Joanna, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

Švácha, Rostislav et al., *Naprej!*, Česká sportovní architektura 1567-2012 vyd. Prostor 2012.

Žižek, Slavoj, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2010.

2. Tištěné časopisy:

Gańczarczyk, Iga, „Od rekonstrukcji od mistyfikacji i z powrotem“, *Didaskalia* nr 109/110, 06 / 08 2012.

3. Materiály online:

Burzyńska, Anna, „Czas, który się zatrzymał. Teatr Christopha Marthaler“, [cit. 10. 07. 2019], dostupné z:

<https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2018.018/14825>

Kořátková, Eva, „Za, mezi, nad, pod, v (pokoji), vítězný projekt ceny J. Chalupceckého 2007“, [text k výstavě], Centrum pro současné umění Praha, Galerie Jelení, [cit. 24. 7. 2015], dostupné z: <http://www.galeriejeleni.cz/vystavy/2007/eva-kotatkova-za-mezi-nad-pod-v-pokoj-vitezny-projekt-ceny-j-chalupeckeho-2007/>

Kořátková, Eva, „Dvouhlavý životopisec a muzeum představ“, [Úvodní text k výstavě], Prádelna Bohnice 8. 4. – 28. 6. 2015. Dostupné z: <http://www.pradelnabohnice.cz/?p=372>

Kowalik, Matuesz, „Wiemy, dlaczego słynna palma na rondzie de Gaulle’a straciła zielone liście. Łysieje, jak drzewo życia“, [rozhovor Mateusza Kowalika s Joannou Rajkowskou], Gazeta Wyborcza, 3.06.2019, [cit. 24. 10. 2014], dostupné z: http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24855634,wiemy-dlaczego-palma-stracila-zielone-liscie-lysieje-jak.html?token=1dXsFQ8W94uKINrMe3zEJdsX_UnD9u1HS53-UhRyvmw

Korchowicz, Michał, „Cztery pory roku, lecz bez wiosny w CSW Kronika“, [rozhovor pro Szum], [cit. 24. 10. 2014], dostupné z: <https://magazynszum.pl/cztery-pory-roku-lecz-bez-wiosny-w-csw-kronika/>

Kudláčková, Kateřina, „Šest kosmonautů našlo autorku“, ČT ART, [cit. 28.11.2019], dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/specialy/artzona/inside/sest-kosmonautu-naslo-autorku-UZuk6>

Nekvindová, Terezie, „Nejintenzivnější pocit možná nastal až teď“, Aktuality, 28. 3. 2008 [cit. 24. 7. 2015], dostupné z: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/229/18.pdf>.

Pospiszyl, Tomáš, Hra školou, [esej ke katalogu „Cesta do školy“], Galerie Václava Špály, Praha 2008, s. 27-30. Dostupné z: <http://stavbaweb.dumabyt.cz/eva-kotatkova-cesta-do-skoly-3253/clanek.html>

Tučková, Kateřina, „Eva Kořátková proti přísným korzetům“, Novinky.cz, Kultura, Salon, Právo, 3. 11. 2010 [online], [cit. 22. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/215585-eva-kotatkova-proti-prisnym-korzetum.html>

Vatikioti, Miranda, „The reconstruction of a historic monument: The case of Papperlapapp of Christoph Marthaler and Anna Viebrock“, Academia, [cit. 11. 11. 2019], dostupné z: https://www.academia.edu/9470038/The_reconstruction_of_a_historic_monument_The_case_of_Papperlapapp_of_Christoph_Marthaler_and_Anna_Viebrock_extended_abstract_in_english

Viebrock, Anna, „Miroirs du réel, Maquettes de décors“ v rozhovoru s Jean-François Perrier, [materiál pdf k výstavě se stejným názvem], 2010, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/miroirs-du-reel>

Viebrock, Anna, [vystoupení pro studenty The National Theater school in Copenhagen] 2010, [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=veWB8QxEwSQ>

Vitvar, Jan „Databáze strachů, úzkostí, nočních můr i denních běsů“, Respekt, 12. 11. 2013, [cit. 26. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.respekt.cz/delnici-kultury/databaze-strachu-uzkosti-nocnich-mur-i-dennich-besu>

Vojtěchovský, Miloš, „Psychické zdraví politiků je pro národ důležité“, [online rozhovor s Janem Bartošem a Kamilem Kalinou], [cit. 28. 11. 2019], dostupné z: <https://vitalplus.org/milos-vojtechovsky-sam-sobe-pacientem/>

Příloha 1.

Akt řezání jako základní pracovní prostředek.

Rozhovor s Evou Koťátkovou.

Magdalena Jiříčka Stojowska: Tvoje tvorba je velice pestrá a využíváš mnoho technik k její realizaci, připravuješ projekty pro různé instituce, galerie, divadla, pro místa s výrazným geniem loci, vedeš workshopy, dokonce jsi nedávno připravila divadelní představení, jehož záznam funguje jako nezávislý film. V mnoha projektech pracuješ nad vybraným tématem tak, že se jej snažíš uchopit skrz různé techniky a umělecké oblasti – kresba, objekt, instalace, performativní situace, film. Vytváříš široké spektrum objektů, jimiž komunikuješ s divákem. Máš pocit, že právě konfrontací různých jazyků může problesknout to, co chceš vyjádřit svojí tvorbou? Proč pro jedno téma hledáš takovou rozmanitost vyjádření?

Eva Koťátková: Nemyslím si, že bych se vyjadřovala tak rozmanitými prostředky. Respektive, ve většině z nich jde o prostředky nebo média, která patří v současnosti k běžnému vybavení výtvarného umělce. Když ve výstavním prostoru představuji kresby společně s objekty a instalačními prvky nebo například audiem, většinou se jedná spíš než o sbírku jednotlivostí o vnitřně provázaný celek (nebo pokus o něj), o budování jakýchsi prostorových i mentálních struktur či vzorců, které do sebe integrují tělo diváka i fyzické objekty, které ho obklopují. Dá se říct, že jsou to takové choreografie pro tělo, které jsou tvořeny kulisami, jimiž tělo může procházet, nebo rekvizitami, které tělo může fyzicky využít nebo se k nim aspoň projektivně vztáhnout. Zajímá mě spíš choreografie pohybu, ovlivňování toho, jak se prostorem pohybuje divák, na co a v jakém sledu v prostoru naráží nebo co musí testovat na svém těle. Takový scénář toho, jak se tělo ve výstavě nebo jiném inscenovaném celku bude chovat. K tomu ale používám scénografie prostorových prvků, nového členění prostoru, kulis, různých rekvizit nebo objektů, které ztěžují přirozený průchod, zpochybňují proporce lidského těla atd. Anebo například textové či jiné instruktáže. Součástí těchto celků jsou ale také prvky, které nabízejí divákovi jakýsi pohled seshora, při kterém je schopen reflektovat svou situaci. To zprostředkovávají

především kresby.

Z jiného pohledu by se zase dalo říct, že jsem vlastně neustále věrná jednomu médiu, a tím je kresba. Ať už se odehrává na papíře nebo nabývá prostorových kvalit nebo ji někdo utváří svým pohybem v prostoru. Moje kovové klecovité konstrukce jsou pak takovými kresbami převedenými do prostoru.

Důvodem, proč budu takovéhle strukturované celky, není nějaké megalomanství, ale naopak snaha dostat se do těla dané věci, rozebrat nějaký problém nebo téma na části a pokusit se ukázat, že jsou možná spojeny jinak, než se zdají. Myslím, že pracuji s velmi omezeným repertoárem témat a dlouhodobě se snažím pro ně najít ten nejpřesnější úhel pohledu. Ten se samozřejmě časem logicky proměňuje a já jsem tak přirozeně k řadě svých předchozích prací kritická. Například můj přístup k výchovným procesům a institucionálnímu vzdělávání prošel vývojem od něčeho těžko artikulovaného, založeného na osobní zkušenosti po analytický, kritický přístup, který se snaží zároveň hledat možné alternativy, funkční řešení anebo zkoumat utopie.

M. J. S.: Jaké utopie zkoumáš? Jsou to spíše ideje, fantazie anebo konkrétní politické útvary, které se lidé snažili realizovat?

E. K.: Zajímají mě projekty, které zůstaly ve fázi představ. To ale neznamena, že muselo jít vždy o utopie, navíc utopiemi je řada věcí jen dočasně – pro další generaci nebo v jiné společenské či politické konstelaci může být takový projekt realizovatelný, smysluplný, funkční. Fascinují mě osobní komplikované vize a představy o podobě a fungování světa a to často od lidí, kteří jej vlivem vnějších podmínek nemohli ovlivnit, byli jeho obětí.

Jako například vize a představy psychiatrických pacientů....

M. J. S.: Jak dalece konkrétní osobní zkušenost vztahující se k existujícímu reálnému prostoru anebo reálným biografiím je pro tebe důležitá – je pro tebe impulzem dokument, faktograficky materiál, setkání konkrétních lidí, anebo spíše vlastní představy a emoce, které asi nejintimněji vyjadřuješ skrz kresbu, aplikuješ pak na vybrané materiály?

E. K.: To je pokaždé jiné, většinou ale platí, že je to syntéza mnoha z těchto věcí. Osobní zkušenost hraje určitě důležitou roli, může to být ale také například zkušenost s četbou nějakého příběhu, případu, článku nebo rozhovor s nějakým

člověkem. Nikdy nepředstavuji věci v dokumentární rovině, vždy se jedná o mou interpretaci (a tím samozřejmě i více či méně záměrnou manipulaci) daného tématu, o představení mého pohledu na věci v mém okolí. To jsou pak převážně věci, které považuji za z různých důvodů problematické a snažím se je pak rozličnými výtvarnými prostředky zpracovat. Přestože řadě prací předchází poměrně dlouhý proces zkoumání nebo studia dané věci, ve výsledné práci se pokouším řadu z těch poznatků prvoplánově neukazovat, neilustrovat, ale vytvořit něco, co bude mít svou sílu i bez interpretačního aparátu.

Nejsem také schopna pracovat tak, že bych si předurčila nějaký cíl a ten se pak snažila bez nějakých odboček zrealizovat. Moje práce je plná zkoušení a slepých cest, bez riskování by mě to ani nebavilo.

M. J. S.: Jak dalece je pro tebe důležitá práce s prostorem tak, aby divák měl možnost se zapojit aktivně, aby reagoval na prostředí, jaké vytváříš? (V *Za, mezi, nad, pod* jsi výrazně myslela na diváka jako spoluhráče, výstavy doprovázíš performativními situacemi, které také angažují diváka, tak, že se do nich někdy může zapojit, nikdy to ale není nucené zapojování, jako by sis sama kladla otázku, jak dalece můžeš vtáhnout diváka do „hry“.)

E. K.: Nevytvářím klasické site specific instalace. Moje práce nevznikají přímo na míru výstavním prostorům. Přesto daný výstavní prostor hraje v úvahách o tom, jakou finální fyzickou podobu práce bude mít, důležitou roli. Často je tak sice práce přenositelná do jiného prostoru, ale v řadě případů se musí zároveň při takovém přesunu trochu proměnit, přeskupit, přizpůsobit novým podmínkám. Co mě zajímá téměř pokaždé, je nepředkládat divákovi soubor artefaktů rozmístěných v prostoru, ale situovat prostorovou práci takovým způsobem, že je prostor plně integrován a tvoří tak s dílem jeden celek. Divák pak vstupuje do nového prostoru, do nově vybudované struktury a v mnoha případech ji svou přítomností v prostoru nejenom aktivuje, ale přímo dotváří, doplňuje to, co zde chybí.

M. J. S.: Zda se mi, že životopis – tvůj nebo osob, s nimiž pracuješ, se v tvé tvorbě velice často stává materiálem pro scénář. Vnímáš životopis jako materiál, na který člověk stále naráží, který vytváří jakési první hranice, k nimž se každý, možná i nevědomě, musí postavit?

E. K.: Životopis mě zajímá jako něco, co je jak silně individuální, založené na zkušenosti a osobním prožívání, tak jako něco, co standardizuje, určuje normu, klasifikuje na základě často velmi problematických kategorií, diskriminuje na základě věku, genderu, vzdělání, zdraví nebo sociálního statutu. Vtěsnává člověka do kolonek formuláře. V několika nedávných pracích jsem se pak zabývala něčím, co se dá označit jako budování paralelního životopisu, paralelní prožívání světa, které můžeme nalézt u řady tvůrců psychiatrického umění, umění art brut nebo outsider art. Životopis se tak v mojí práci objevuje jak v podobě nějaké normativní mřížky, do které se snaží člověk vtěsnat (to je často znázorněné fyzicky), tak v podobě fiktivních scénářů, promluv, které pronášejí předměty, nebo třeba performancí, ve které se lidé chovají jako hejno ptáků – pokoušejí se změnit identitu a stát se zvířaty.

M. J. S.: Zmínila ses o velice zajímavém projektu výstavy *Dvouhlavý životopisec a museum představ* a performativních akcích, které se uskutečnily několik víkendů za sebou v areálu bohnické léčebny. Pracovala jsi s živými obrazy, pro něž byly předlohou různé motivy z děl tvůrců art brut. V textu k tomuto projektu píšeš: „Živý obraz je zvláštní formát. Nechává své účastníky setrvávat na jednom místě v jakémsi zastavení, zatímco svět kolem nich je v pohybu. Aktéři zdůrazňují pózami svou roli nebo jen dotvářejí kompozici. Vzpírají se času i přirozenému fungování vlastního těla. Hýbou-li se, neopouštějí vymezený prostor. Svým pohybem zviditelňují jeho hranice.“ Byla práce s tímto formátem těžká? Jak dalece jsi chtěla zůstat věrná představám umělců art brut, které jsi inscenovala?

E. K.: Tento formát vycházel více z obrazu než živé akce, byl bližší například kresbě. Zároveň se ale odehrával v konkrétním prostoru, prořezával díru do reality. A nebo spíš naopak – krajina psychiatrické instituce v sobě odkrývala svoje skryté obrazy. Obrazy ožívaly na určitý vymezený časový úsek a znovu mizely, zanikaly v prostředí kliniky, jako jakýsi přízrak, prchavá představa nebo sen. V některých rekonstrukcích šlo o skutečný formát živého obrazu – aktér setrvával v určité statické pozici, často ve vztahu s objektem, kulisou, dalšími aktéry, okolním prostředím. V jiných byla scéna rozehrána více směrem do živé akce, interakce.... Například v případě motivu Vivien girls Henryho Dargera se dívky a několik chlapců v jednotných dívčích kostýmech měly za úkol skrývat v areálu léčebny tak, aby téměř nebyly k zahlédnutí. Divák procházel areálem a

měl zahlédnout cíp šatů, nebo dívku, která vykukuje zpoza keře či budovy, a jakmile zahlédne diváka, ukrývá se. Zpracování představ konkrétních tvůrců bylo tedy rozmanité. Některé se pokoušely o co nejvěrnější rekonstrukci, jiné posouvaly motiv směrem do reálného prostoru a živější akce, rozvíjely jej v čase a v přímé interakci s divákem nebo náhodným kolemjdoucím.

M. J. S.: S divadelní formou konsekventně experimentuješ – sama jsi performerkou mnoha svých prací, pracuješ s herci-amatéry ale i profesionálními herci, připravovala jsi sérii živých obrazů, na které divák narážel v obrovském areálu Bohnické léčebny, dokonce jsi připravila inscenaci v Bohnickém divadle. Co tě zajímá v divadle?

E. K.: K divadlu mám blízko jako divák už od dětství. O trochu později jako čtenář divadelních her. Nemám předpoklady k tomu stát na scéně v pozici herce, veřejné vystupování není něco, co bych vyhledávala, cítím se lépe, když za mě mluví moje práce. Takže zbývá pozice z druhé strany, tedy někoho, kdo se pokouší o inscenaci nějaké situace, ať už skrze instalaci v galerii, nebo v prostředí divadla. V tom druhém případě se samozřejmě pouštím na trochu neznámou a riskantní půdu a je důležité zdůraznit, že při mých realizacích v divadelním prostředí nebo v zacházení s divadelními prostředky mimo divadlo vycházím přirozeně z pozice a zkušenosti výtvarného umělce. To může působit jako určité alibi, protože je daleko těžší kritizovat něco, na co jde těžko najít jednoznačná kritéria dané oblasti. Když ale mluvím o divadelním představení *Justiční vražda Jakoba Mohra*, které se odehrálo loni v bohnickém divadle Za plotem, jako o kresbě, která na několik hodin ožila, rozpohybovala se, vstoupila do prostoru, tak se tím nezabývám zodpovědností nad tím, zda šlo o dobré či špatné představení, ale spíš říkám, že pro mě při budování specifických rysů představení bylo vycházet co nejdůsledněji z logiky kresby (jen pro objasnění, šlo o kresbu psychiatrického pacienta, která se stala zdrojem pro scénář i předlohou pro scénu a kulisy). To s sebou pak přirozeně přineslo silnou stylizaci scény, papírových kostýmů, ale i omezený pohyb herců, kteří v některých případech působili jako loutky nebo oživé figurky na orloji. Scéna se neměnila a herci promlouvali ze svých míst bez výrazné interakce s druhými. Součástí představení byla neúměrně dlouhá kunsthistorická přednáška, došlo tedy k prolnutí různých formátů. Řada těchto prvků mohla vyznít právě jen v divadelním prostoru.

M. J. S.: Do kresby-představy Mohra vstupují také obrazy z jiných prací umělců art brut (Mechanický chlapec, Dargerovy dívky, Hlava s nohama). Proč jsou postavy z jiných obrazů svědky v soudním procesu z představ Mohra? Zajímalo by mě, jak vznikl scénář tohoto představení – z jakých materiálů jsi vycházela, co je tvojí interpretací a představou situací z obrazu.

E. K.: Jakob Mohr jako obžalovaný – tedy postava autora Jakoba Mohra znázorněná v kresbě jako zločinec vyslýchaný u soudu – je podobně fiktivní postavou jako například Dargerovy dívky. Ty jsou u soudu těmi, kdo se zdají držet s Mohrem tajnou koalici – nechtějí odhalit tajemství jeho ovlivňující skříňky ani jeho statutu – tedy zda se jedná o skutečnou či smyšlenou postavu. Jiným vstupem byla přítomnost Thomase Roeskeho, skutečného ředitele Prinzhornovy sbírky, který vlastní kresbu Jakoba Mohra, na základě které celé představení vzniklo. Thomas Roeske narušil inscenovanou soudní scénu jiným způsobem – jako jediná skutečná postava, aktér, který „hraje“ sám sebe, vstoupil do vybudovaného světa představ Jakoba Mohra, do jeho prostoru a času převedené kresby a přednesl klasicky strukturovaný kunsthistorický příspěvek, přednášku. Scénář je pak koláží toho, co mi nabízela-odkrývala samotná kresba, informací o Jakobovi Mohrovi jako občanovi, pacientovi a tvůrci a moje vlastní smyšlenky a hypotézy.

M. J. S.: Můžeš popsat konkrétně zkušenost práci v bohnickém divadle – dost klasickém divadelním prostoru, který zároveň skrz kontext obrovské psychické léčebny, kde vzniknul, je velice specifický. Diváci, kteří tam chodí, jsou asi otevřenější různým experimentům?

E. K.: Divadlo Za plotem je nejvíc specifické právě v tom, kde se nachází, jaký kontext ho spoluutváří. Zároveň se jedná o klasické kamenné divadlo, které jasně vymezuje scénu a diváky. Pro mě bylo důležité, že nynější podoba sálu trochu připomíná něco mezi divadlem a sálem na nějakém úřadě, který má takový zvláště odosobněný charakter. To mi přišlo jako ideální dějiště pro představení, které je zasazené do prostředí soudu, ale zároveň se jedná o soudní přelíčení, které se odehrává v hlavě psychiatrického pacienta. Bylo pro mě také podstatné, že se na představení neprijdou podívat jen lidé z uměleckého a divadelního prostředí, ale také obyvatelé a zaměstnanci psychiatrické nemocnice

v Bohnicích nebo jejich příbuzní. O co šlo také v bohnickém divadle, bylo, i přes tu určující hranici mezi jevištěm a hledištěm, znejasnit hranici mezi tím, kdo je součástí scény, a tím, který se dívá, a to tím, že ve scéně soudu vystupuje řada přísedících, kteří zaujali místa v řadách volně přecházejících do publika. Pohled seshora z balkonu sálu, který ovšem nebyl divákovi představení umožněn (všichni diváci seděli dole v sále), ukázal promísení diváků a herců a více než jako divadelní představení tak výjev působil jako halucinaturní soudní líčení.

M. J. S.: Nedávno vyšla tvoje kniha *Obrazový atlas dívky, která rozřezala knihovnu na části*. 267 tvých koláží doprovází sbírka tebou vybraných institucionálních, provozních a organizačních řádů a vyhlášek z let 1961–1989. Rozřezávání knihovny je taky tématem divadelní performance *Obrazový atlas Antonína, chlapce, který rozřezal knihovnu kliniky na části*. Proč je pro tebe akt rozřezávání tak zajímavý? Antonín mu rozumí velice široce – rozřezává jak doslova, nůžkami, tak představami o obrázcích (mříže, hranice, pocit omezení svobody, které vidí na fotografiích, jež mu ukazuje psycholog). Myslíš si, že duševní poruchy souvisí s lidskou potřebou permanentního fixování různých pravidel a řádů, které se skrz formální a neosobní jazyk stávají zápisem jakési totalitární potřeby, která v člověku dřímá?

E. K.: Akt řezání nebo rozřezávání, jak tomu říkáš (líbí se mi to, jakkoliv to může znít brutálně), je pro mě základní pracovní prostředek. Abych mohla o něčem smysluplně mluvit, tak musím danou věc co nejzevrubněji poznat. Proto se pokouším o ten anatomický pohled. Ten sice svrchní schránku naruší a pokazí nám představu o něčem, co jsme vnímali jako celistvé, ale ukáže další hodnotné a často překvapivé vrstvy uvnitř. S tím souvisí metoda koláže, kterou uplatňuji jak na papíře, tak v prostoru. Je pro mě metodou jak ověřovat, jaké obrazy jsou nám předkládány, jak a z čeho jsou tvořeny. Koláží je možné bojovat proti ustálení obrazů, obrazu světa, který se nikam neposouvá, světu norem a pravidel či interpretačních vzorců, které přirozeně zastarávají, a přesto nejsou obměňovány. Takovýhle anatomický pohled nám nabízí také řada psychiatrických tvůrců, kteří budují vlastní řády a systémy, specifické světy s vlastním řádem a logikou, skrze které nám ukazují dysfunkce toho stávajícího.

Příloha 2. Fotografie

1. Andy Warhol, Saturday Disaster, [sítotisk online], 1964 [cit. 27. 7. 2019], dostupné z: <https://www.studyblue.com/notes/n/art-history-260-midterm/deck/5442118> dne 27.07.2019



2. Cindy Sherman, *Untitled (#207)*, 1989, color photograph, ed. 2/6
65 x 49 in. (165.1 x 124.5 cm), acquired in 1990, [fotografie online], 1989 [cit.
27. 7. 2018], dostępne z: <https://rfc.museum/nml-cindy-sherman>.



3. *Europe, Inquiry*, Magda Jędra, Weronika Pelczyńska, Iza Szostak, Komuna/
Warszawa 2014, [fotografie online], [cit. 10. 10. 2016], dostępne z:
<https://www.facebook.com/pl.performat/photos/a.1472249862815156/1472259069480902/?type=3&theater>



4. Eva Kořátková, Skvrny, výstava s Jiřím Kovandou, 2008, [fotografie výstavy online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<https://donnaperformer.wordpress.com/2013/09/10/eva-kotatkova/#jp-carousel-740>



5. Eva Kořátková, Za, mezi, nad, pod, v (pokoji), 2007, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<https://donnaperformer.wordpress.com/2013/09/10/eva-kotatkova/#jp-carousel-740>



Eva Kořátková, *Za, mezi, nad, pod, v (pokoji)*, 2007, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.meyer-riegger.de/en/data/artists/112/eva-kotatkova.html>



Eva Kořátková, *Za, mezi, nad, pod, v (pokoji)*, 2007, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.meyer-riegger.de/en/data/artists/112/eva-kotatkova.html>



6. Eva Kořátková, *Cesta do školy*, 2008, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/oprasila-aktovku-a-vyrazila-do-skoly-pro-diplom-z-avu_67992.html



Eva Kořátková, *Cesta do školy*, 2008, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.meyer-riegger.de/en/data/artists/112/eva-kotatkova.html>



7. Katarzyna Kozyra jako Lou Salome, Lou Salome in Vienna, 2005, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z: <https://news.artnet.com/art-world/warsaw-museum-banana-1530958>



8. Joanna Rajkowska, Basia, 2009, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z: <http://www.rajkowska.com/basia/>



9. Eva Kořátková, *Dvouhlavý životopisec a muzeum představ*, 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>



Eva Kořátková, *Dvouhlavý životopisec a muzeum představ*, *Šaty Helene Reimann* 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

<http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>



Eva Kořátková, Dvouhlavý životopisec a muzeum představ, Henry Darger, Vivian girls 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>



10. Eva Kořátková, Justiční vražda Jakoba Mohra, 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/09/eva-kotatkova-at-bohnice-psychiatric-hospital/>



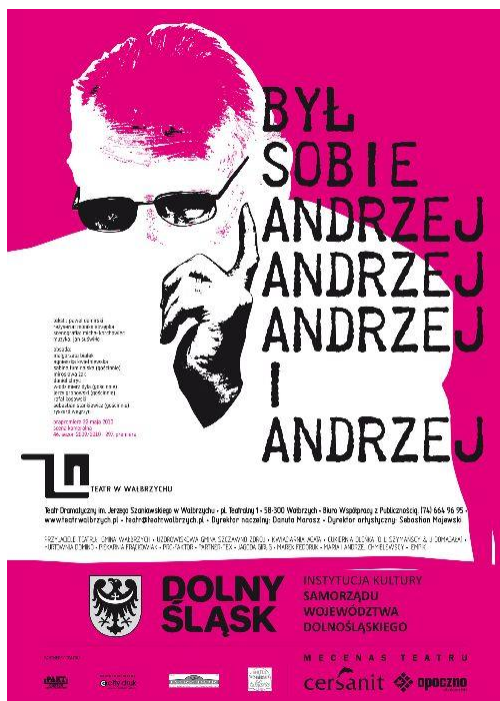
11. Joanna Rajkowska, Pozdrowienia z Aleji Jerozolimskich, 2002, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z <http://www.rajkowska.com/pozdrowienia-z-alej-jerozolimskich/>



12. Michał Korchowicz, Cztery pory roku, lecz bez wiosny w CSW Kronika, 2014, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z <https://magazynsum.pl/cztery-pory-roku-lecz-bez-wiosny-w-csw-kronika/>



13. Monika Strzępka, Paweł Demirski, Plakat z przedstawienia Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej, Teatr dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego we Wrocławiu, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1232-byl-sobie-andrzej-strzepakdemirskiego.html>



14. Monika Strzępka, Paweł Demirski, Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej, Teatr dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego we Wrocławiu, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z <http://encyklopediateatru.pl/osoby/53213/miroslawazak>



15. Eva Kořátková, Educational model, 2009, Hunt Kastner artworks, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: https://baibakovartprojects.files.wordpress.com/2012/06/kotatkova_educational_model_2009_ek-jpg.jpeg



16. Print screen z video záznamu inscenace Jakub S., Teatr dramatyczny, Warszawa, 2011, archiv autorky.



17. Robert Rumas, Dedykacje I, II, III, 1992, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <https://culture.pl/pl/tworca/robert-rumas>



18. Robert Rumas, Skala szarości (Škála šedé) v rámci výstavy Droga do wolności (Cesta k svobodě), 2000, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019],

dostupné z: <https://culture.pl/pl/tworca/robert-rumas#skala>





19. Továrna Poznańského na pohledu z 19. století, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z:

http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,14266059,Poznanski_krol_Lodzi.html?disableRedirects=true



20. Kartoteka, reżie Michał Zadara, fot. Teatr Współczesny, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostupné z: <http://wydarzenia.o.pl/2011/05/rozewicz-rozrzucony-wtw-wroclaw/#/wtw-rozewicz-rozrzucony-kartpteka-02/>



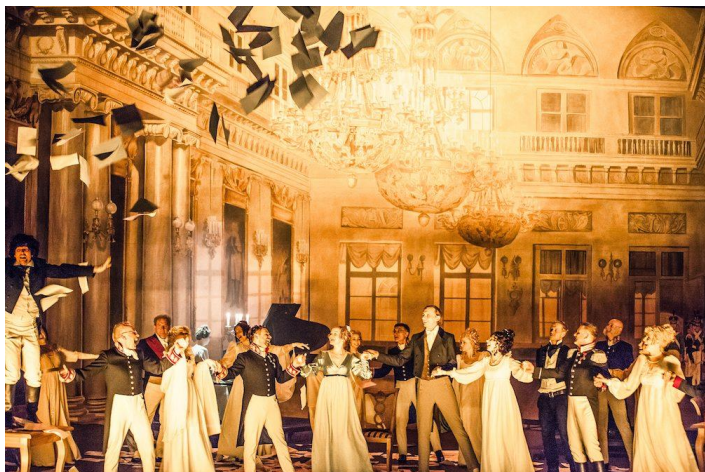
Kartoteka, reżie Michał Zadara, fot. Teatr Współczesny, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z: <http://wydarzenia.o.pl/2011/05/rozewicz-rozrzucony-wtw-wroclaw/#/wtw-rozewicz-rozrzucony-kartoteka-02/>



21. Dziady, reżie Michał Zadara, Teatr Polski Wrocław, 2015, fot. Kamila Kubat, Agencja Gazeta, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z: http://wyborcza.pl/1,75410,15469904,Dziady_okiem_Macieja_Nowaka_Zadara_vicisti.html



Dziady, reżie Michał Zadara, Teatr Polski Wrocław, 2015, fot. Natalia Kabanow, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z: <https://exumag.com/dziady-rez-michal-zadara-teatr-polski-we-wroclawiu/>



Dziady, reżie Michał Zadara, Teatr Polski Wrocław, 2015, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z: <http://www.radiowroclaw.pl/articles/view/33267/Przywroc-nam-Dziady-Recenzja>



Dziady, reżie Michał Zadara, Teatr Polski Wrocław, 2015, fot. Tomasz Walków, [fotografie online], [cit. 10. 11. 2019], dostępne z:

<https://www.wroclaw.pl/dziady-bez-skrotow-w-teatrze-polskim-we-wroclawiu>



22. Umarła klasa, reżie Tadeusz Kantor, [fotografie online], [cit. 5. 5. 2018], dostępne z: <https://ninateka.pl/kolekcja-teatralna/material/umarla-klasa-tadeusz-kantor>



23. Anna Viebrock, Zrcadla reality, Avignon 2010, La Miroiterie, [fotografie online], [cit. 5. 5. 2018], dostupné z: <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2010/miroirs-du-reel>





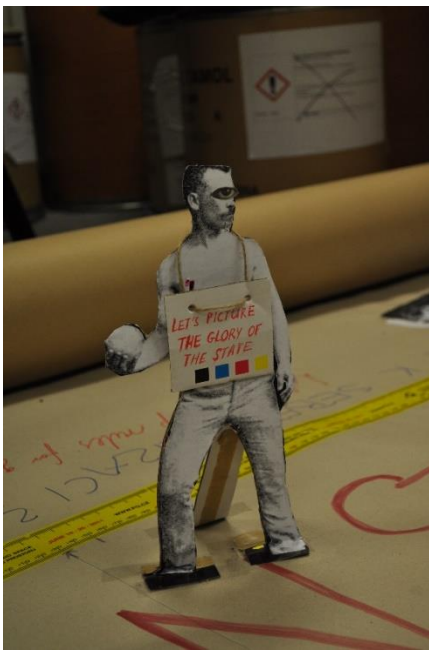
24. Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst, workshop pro studenty prvního ročníku katedry Divadlo v netradičních prostorech, Praha 2012, skupina Evy Kořátkové v areálu Psychiatrické léčebny v Bohnicích. Fotografie z archivu autorky.





25. Fantomy reality – hry s totožností skutečných míst, workshop pro studenty prvního ročníku katedry Divadlo v netradičních prostorech, Praha 2012, skupina Joanny Rajkowske, Stadion Strahov. Fotografie z archivu autorky.



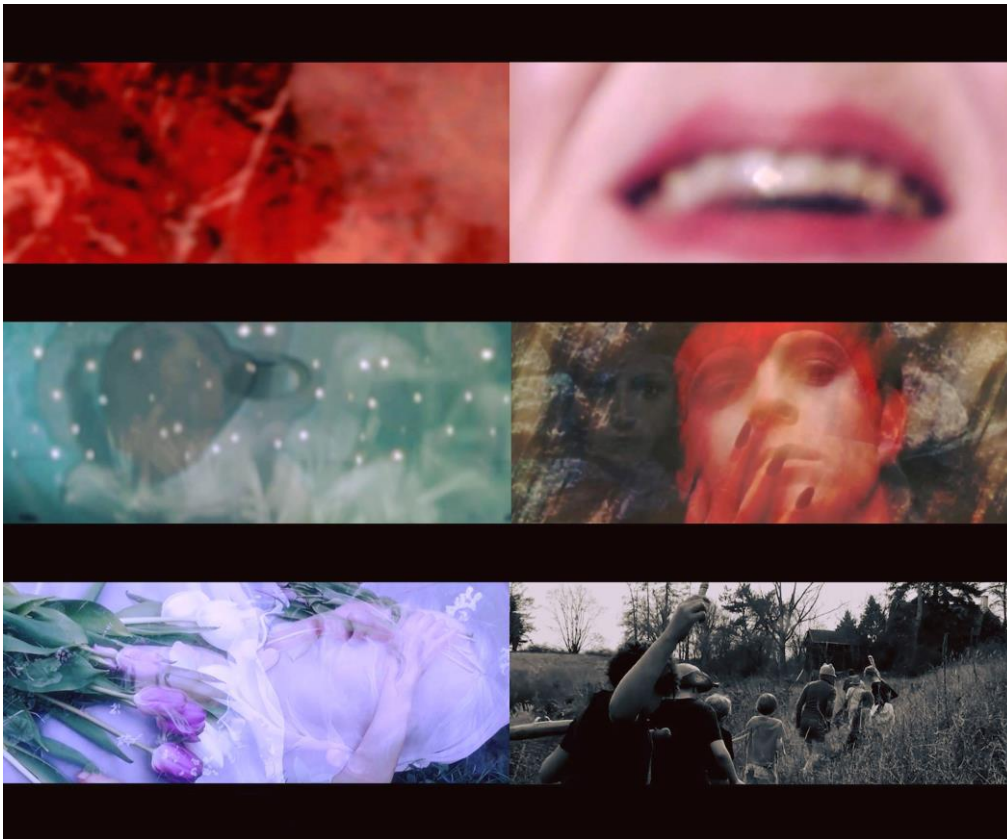




26. Jiný vesmír, dokumentární divadlo seniorů, Kino Dlabáčov, premiéra 25. května 2018, Kino Dlabáčov, autor fotografie Jan Hromádko.



Jiný vesmír, dokumentární divadlo seniorů, Kino Dlabáčov, premiéra 25. května 2018, Kino Dlabáčov, autorka fotografií Marie Hájková.



Jiný vesmír, dokumentární divadlo seniorů, Kino Dlabáčov, premiéra 25. května 2018, Kino Dlabáčov, fotografie z archivu autorky.

