

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

POZOROVAT PRÁZDNÝ PROSTOR

**Současné podoby
autorského neinterpretáčního divadla**

Karolina Plicková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and Practice of Theatrical Art

DISSERTATION THESIS

OBSERVING THE EMPTY SPACE

**Creating from Scratch
in Both Auteur and Devised Contemporary Theatre**

Karolina Plicková

Dissertation Supervisor: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

Reviewer of Dissertation:

Date of Defence:

Assigned Academical Degree: PhD.

Praha, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

POZOROVAT PRÁZDNÝ PROSTOR **Současné podoby autorského neinterpretacího divadla**

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.

Poděkování

Chtěla bych na tomto místě poděkovat doc. Mgr. Daniele Jobertové, Ph.D., za vedení práce, trpělivost a podnětné připomínky. Velké díky patří režisérům doc. MgA. Jiřímu Havelkovi, Ph.D., doc. MgA. Jiřímu Adámkovi, Ph.D. a MgA. Petře Tejnorové, Ph.D. za značnou míru inspirace a za jejich otevřenost a vstřícnost, s jakou mě nechali nahlédnout do svých tvůrčích procesů. Dále děkuji MgA. Sodje Zupanc Lotker, Ph.D. a doc. MgA. Lukáši Jiříčkovi, Ph.D. rovněž za inspiraci a také za přizvání k účasti na symposiích o metodách výuky současného alternativního divadla na KALD DAMU. Doc. RNDr. Mgr. Alici Koubové, Ph.D. et PhD. bych ráda poděkovala za vysoce podnětné mezioborové semináře. A v neposlední řadě děkuji svým nejbližším, bez nichž by nebylo nic.

Abstrakt

Tématem této disertační práce jsou současné podoby *autorského neinterpretačního divadla*, tedy takového typu divadelní tvorby, který nevychází z předem daného dramatického textu určeného k interpretaci, ale v jehož rámci jsou obsah i forma hledány a utvářeny teprve v průběhu tvůrčího procesu. Zajímá mne typologie textů, s nimiž takové divadlo pracuje, a způsoby, jakými se s texty nakládá. Zaměřuji se na proměny textové roviny v čase divadelní zkoušky, na tvarování textu v čase; téma tedy nahlížím optikou *temporality*. V první kapitole (Kontext) se věnuji komparaci pojmů *autorské neinterpretační divadlo* a *devised theatre* a vymezuji jejich vzájemné rozdíly, které bývají příčinou některých nedorozumění v současném teoretickém i praktickém diskurzu. V druhé kapitole (Text) nahlížím text jako materiál, terén či objekt. Ve třetí kapitole (Čas) se zabývám temporálními otázkami divadelní tvorby. Ve čtvrté kapitole (Proces) provádím reflexi tří tvůrčích procesů, a sice inscenace Jiřího Havelky *Ubu se baví* (2010), scénické kompozice Jiřího Adámka *skončí to ústa* (2016) a taneční performance Petry Tejnorové *You Are Here* (2016). V páté kapitole (Tvar) pak rámcově vymezuji sedm faktorů, které provázejí tvarování textové roviny v procesu neinterpretačního divadelní tvorby. Jsou jimi: *ikonoklasmus*, *ghosting*, *kompozice*, *situačnost*, *enumerace*, *TJing* a *intuice jako metoda*. V závěru navrhuji nový pojem *temporální dramaturgie*, který odráží hlubší a vědomé zaměření na temporální otázky divadelní tvorby a který by mohl naznačit nové možnosti verbalizace a analýzy některých současných autorských a alternativních divadelních forem.

Abstract

In this PhD thesis I will discuss developments within both *auteur* and *devised contemporary theatre* mainly on the Czech theatre scene. My research focuses on the so-called *authorial non-interpretive theatre*, i.e., on such a type of theatrical production, which is not based on a predetermined dramatic text to be interpreted, but in which the content and form are sought and formed only during the creative process. I am interested in the typology of texts that such a theatre works with and in the ways in which texts are shaped. I focus on the process of the shaping of the text in time; I observe the topic of the thesis through the lens of *temporality*. In the first chapter, I deal with the comparison of the terms *authorial non-interpretive theatre* and *devised theatre* and define their mutual differences, which are the cause of some misunderstandings in the current theoretical and practical discourse. In the second chapter, I examine the understanding of text as a material, as a terrain or as an object. In the third chapter, I deal with the temporal issues of theatre production. In the fourth chapter, I share my experiences from and reflect upon three processes of rehearsals, namely *Ubu is having fun* (*Ubu se baví*, directed by Jiří Havelka, 2010), *ends it mouth* (*skončí to ústa*, directed by Jiří Adámek, 2016) and *You Are Here* (directed by Petra Tejnorová, 2016). In the fifth chapter, I outline seven factors that accompany the process of *sculpting in time* and *sculpting of the text within time*, namely *iconoclasm*, *ghosting*, *composition*, *dramatic situation*, *enumeration*, *TJing* and *intuition as a method*. In conclusion, I propose a new concept of *temporal dramaturgy*, which reflects a deeper and conscious focus on the temporal issues of theatrical production and which could probably indicate new possibilities for verbalization and analysis of some contemporary authorial, devised and alternative theatrical forms.

...jde o zpomalování času, o jeho třštění, rozpínání i zrychlování. Jde o to na čas úplně zapomenout, jde o podivnou, avšak nevyhnutelnou povinnost nechat čas kapat, pulzovat, v ozvěnách se vracet, smyčkovat, zamrznout, zablýsknout, explodovat.

—Tim Etchells, *Doing Time*

Obsah

Úvod	11
1 Kontext	31
1.1 Autorské neinterpretáční divadlo a česká terminologie.....	35
1.2 Devised theatre jako problematický pojem.....	57
1.3 3+1 poznámka na úvod.....	78
2 Text	82
2.1 Text jako materiál.....	85
2.2 Text jako terén.....	95
2.3 Text jako objekt.....	98
3 Čas	101
3.1 Prázdný prostor?.....	105
3.2 Nultý bod.....	111
3.3 Čas divadelní zkoušky.....	117
4 Proces	124
4.1 Sonda 01: Ubu se baví (2010).....	127
4.2 Sonda 02: skončí to ústa (2016).....	138
4.3 Sonda 03: You Are Here (2016).....	153
5 Tvar	163
5.1 Ikonoklasmus, tyranie a prázdný prostor.....	165
5.2 Ghosting, přízraky a recyklace.....	176
5.3 Kompozice, konstelace a kontrapunkt.....	181
5.4 Situačnost, dramatičnost a člověk v situaci.....	188
5.5 Enumerace, seznamy a katalogy.....	193
5.6 Tjing, sampling a textové/časové smyčky.....	198
5.7 Intuice jako metoda.....	202
Závěr	203

Přílohy	207
Příloha č. 1 – Medailony tvůrců a tvůrčích kolektivů.....	208
Příloha č. 2 – Kredity tří reflektovaných scénických tvarů.....	219
Příloha č. 3 – Fotografická dokumentace tří představení.....	224
Literatura a prameny	237

Úvod

Ve své minimalistické definici divadla z roku 1968 počítá Peter Brook se třemi faktory, které ustavují divadelní akt. Jsou jimi *prázdný prostor* (1), jímž kdosi *přechází* (2) a jež kdosi jiný *pozoruje* (3).¹ Pokud odhlédnu od těch podob současného scénického umění, které tuto tezi do jisté míry problematizují (např. *postspektakulární divadlo*, některé formy *divadla objektů* či *divadlo absence* Heina Goebbelse),² lze tato pravidla dodnes směle vztáhnout na převážnou většinu divadelních představení. V případě, že bych chtěla hledat podobný obecný model, který by tentokrát vymezil situaci **divadelní zkoušky**, nemusela bych se od Brookovy trojčlenné teze nijak zásadně vzdalovat. *Prostor, pohyb, pozorování*. Ten, kdo prostorem přechází, bývá zpravidla herec (pochopitelně); ten, kdo pozoruje, zpravidla režisér (vlastně první divák). Může to být ovšem i naopak, může to být ještě mnohem jinak. Divadelní zkouška vykazuje v praxi celé spektrum možných podob, je z principu nedefinovatelná – a snadno při ní může nastat fáze, v níž jeden z uvedených tří faktorů zcela chybí. Nemám teď na mysli publikum, tedy faktor pozorovací; ten je naopak na zkoušce zastoupen vždy a nepřetržitě (režii, dramaturgií, „pauzujícíím“ hercem, scénografem atp.). Jde o faktor číslo dvě. Prostor je prázdný. Prostorem nikdo nepřechází. A přece „se zkouší“.

Zvolím-li pro svoji disertační práci název **Pozorovat prázdný prostor**, první asociací bude zcela přirozeně a patrně nevyhnutelně právě úvodní věta Brookovy sbírky esejí.³ Název disertace ovšem aluzivně směřuje ještě jinam. K britskému tvůrci, který je režisérem, hercem, autorem, vizuálním umělcem a od roku 1984 také uměleckým šéfem jedné z nejvýraznějších současných

¹ Doslova Brook píše: „Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“ Faktory jsou tedy vlastně dokonce čtyři; onen prázdný prostor má být ještě někým nejprve oficiálně označen jako *prostor scénický*, aby bylo možno následné dění považovat za divadlo. Citace pochází samozřejmě z knihy *Prázdný prostor*, která vyšla v anglickém originále roku 1968, v českém překladu pak o celé dvacetiletí později. Viz: Peter Brook. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois Bejblík. Praha: Panorama, 1988, s. 11.

² Všechny tyto případy umožňují situaci, v níž na scéně nemusí být přítomen „živý“ herec; to ovšem neznamená, že scénou nemůže nikdo (nebo lépe řečeno *něco*) „projít“. Nejkratším případem jsou v mezinárodním kontextu patrně objektové experimenty H. Goebbelse, zejména projekt *Stifters Dinge* (2007), který sám jeho autor označuje za počín na pomezí *hudebního divadla a performativní instalace*.

Viz: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4>

³ Viz poznámka č. 1.

experimentálních divadelních skupin **Forced Entertainment**, k **Timu Etchellsovi**. „Hodně času trávím pozorováním prázdného prostoru,“ píše Etchells. „Říkám si: ‚Co bychom tu mohli dělat?‘ ‚Co by se tu mohlo stát?‘ Prázdné jeviště je pro mě v jistém smyslu něčím podobným jako nepopsaný list nebo prázdný obrazový rám – přitahuje mě a nutí nepřetržitě přemýšlet o tom, jak a čím daný prostor naplnit. Dívám se do toho prázdného rámu už celou řadu let, jsem tím pohledem fascinován.“⁴

Forced Entertainment patří mezi přední formace z kategorie **divadelní alternativy**, a to v mezinárodním měřítku. Prahu navštívili v posledních dvaceti letech už několikrát.⁵ Osobně jsem jejich projekt poprvé viděla v září roku 2011, když v Divadle Archa prezentovali svoji postapokalyptickou grotesku nazvanou **Void Story** (Prázdný příběh, 2009).⁶ Enigmatická scénická kontemplace tehdy plynula ve zvláštním bezčasní – vzbuzovala očekávání adrenalinového příběhu, přitom se odvíjela jakoby rozmlženě, ve zvláštním, surreálně znejistěném časoprostoru. Příběh působil jako ze snu, byl plný katastrofických vizí, nesourodý, těkavý, chvílemi i dokumentárně civilní, až téměř uvěřitelný. Přinášel řadu zcela nečekaných point. Velmi specifická byla jeho forma: surreálná projekce, na níž „v přímém přenosu“ vznikala divoká koláž z fotografií, sladěných do černobílé komiksové estetiky, byla zároveň mísená s kontrastně střízlivým, až publicisticky věcným formátem rozhlasové hry, nebo dokonce lehce vyoseného rozhlasového zpravodajství. Diváka tvůrci zahrnuli lavinou bizarních obrazů, u nichž bylo nesnadné určit, zda mají dystopický, anebo utopický ráz. Oscillovaly mezi vzpomínkami na dávnou katastrofu, vizemi života na dosud neobydlené planetě i prapodivnými aktuálními zprávami z nějakého zapadlého koutu zeměkoule.

⁴ Karen Hodkinson. „Making a Show of Themselves: The Curiously Powerful World of the Empty Stage“ [online]. *Independent.co.uk*. 21. 7. 2012 [cit. 20. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/making-a-show-of-themselves-the-curiously-powerful-world-of-the-empty-stage-7956878.html>.

⁵ V letech 2000 a 2007 zde představili šestihodinovou performanci s názvem *Quizoola!* (1996), poprvé v Paláci Akropolis a podruhé v baru Krásný ztráty. Roku 2011 uvedli v Divadle Archa právě *Void Story*, o kterém se za chvíli zmíním v hlavním textu. A v listopadu 2016 se do Archy vrátili s projektem *The Notebook* (Deník, 2014), v němž poprvé ve své dosavadní historii přistoupili k adaptaci románu, konkrétně díla Ágoty Kristóf *Le Grand Cahier* (Velký sešit).

⁶ Pražské reprízy se odehrály 20. a 21. 9. 2011 ve Velkém sále Divadla Archa.

Samotnému představení předcházela přednáška Tima Etchellse, která se konala v divadelním baru a jejímž hlavním tématem byla *kolektivní tvůrčí metoda*.⁷ Hned v úvodu přednášky zmínil Etchells svoji (výše naznačenou) osobní obsesi spočívající v soustředěném pozorování prázdných jevišť. Touto aktivitou se, jak uvedl, nezřídka tráví převážná část zkoušky, a to jak individuálně, tak kolektivně. Skupina se sejde v hledišti, ať už se jedná o klasické hlediště kukátkového divadla, o volné prostranství v galerii, anebo zkrátka o divadelní zkušebnu. Všichni se usadí a svůj pohled společně směřují na místo, pro které by měl chystaný tvar vzniknout. Zvyšuje se míra soustředění, zjišťuje se pozornost vůči detailům. Podle Etchellse je klíčové dokázat „**pocítit prostor**“. K tomuto momentu, kdy se pozorovatel naplno zkoncentruje vůči místu, které bude jevištěm, míří nejprve tvůrčí kolektiv při zkouškách – a později, během představení, se v téže situaci otevřené výzvy ocitá i divák.

Etchells osciluje mezi pozicí *režiséra*, *autora*, a vlastně i *dramatika* (o tom později). Všechny tyto tři tvůrčí polohy jsou zároveň v centru pozornosti mé disertace. Pokud je výchozím bodem tvorby dramatika obecně vzato pohled na bílý list (anebo na stejně bílý, čerstvě založený dokument v textovém editoru), pak pro režiséra se jako prvotní východisko nabízí pohled do prostoru. Ať už jde o „white cube“, anebo „black box“, prostor je zpočátku zkoušení zpravidla prázdný. Záměrně neříkám neutrální, jelikož každý prostor, prázdný nevyjímaje, je nositelem jistých architektonických, historických a proporčních daností. Je ovšem prázdným listem. Jak v případě dramatické, tak i režijní tvorby se pak při divadelní tvorbě v jistém smyslu jedná o **akt psaní**; ať už probíhá u stolu, anebo se přenáší do třetí dimenze a odehrává se během divadelní zkoušky. Dramatik a režisér mohou splynout do jediné osoby. Anebo lépe řečeno: komponista a režisér. Anebo ještě jinak: choreograf a režisér (o tom také později).

Všechny tyto výchozí tvůrčí situace se nicméně pojí s hlavním tématem tohoto textu, jímž je **současné autorské neinterpretáčnické divadlo**. Z principu se jedná o takový typ divadelní tvorby, který nevychází z předem daného dramatického textu určeného k interpretaci. „Autorské divadlo neprovádí, neinterpretuje dokončené dramatické texty,“ píše Josef Kovalčuk, „ale vzniká

⁷ Vycházím z vlastních poznámek z přednášky, které jsou uloženy v mém osobním archivu. Viz: *Forced Entertainment Masterclass: Přednáška Tima Etchellse*. 20. 9. 2011, Divadlo Archa.

přímou prací na tématech, jak se rozvíjejí při společné aktivitě členů autorského tvůrčího týmu inscenace.“⁸ Namísto převodu literární předlohy do scénického tvaru se v tomto případě klade důraz na samotný tvůrčí proces: teprve v něm se hledá a tvaruje jak téma, tak i jeho jevištní podoba. Teprve v něm „se píše“.

Autorské divadlo zabírá značně široké pole možných významů a jeho konkrétních podob existuje celá řada, v závislosti na dobovém, místním i jiném kontextu. Téma práce proto bylo třeba v průběhu výzkumu postupně fokusovat. Ačkoli v minulých dvou odstavcích hovořím o dramatickém, resp. režijním „psaní“, je třeba záhy doplnit, že mě dlouhodobě zajímá takové divadlo, které se různou měrou vymezuje proti tzv. nadvládě textu. Nikoli ovšem nutně ve smyslu radikálního principiálního odvržení textové složky, ale spíše v intenci dehierarchizace, nebo přinejmenším **rehierarchizace divadelních komponentů**. V takto přeskupené struktuře není text chápán jako hegemon, ale jako jeden z elementů, které jsou vůči sobě navzájem v rovnocenném postavení. Vznikající tvar se nepodřizuje výkladu předem dané předlohy, a dramaturgie textu se tudíž nachází na stejné úrovni např. s dramaturgií světelnou, zvukovou, pohybovou atp. Text je sice v tvůrčím procesu přítomen, ovšem „pouze“ jako jedna z dostupných divadelních materiálů.

Kladu si tři výchozí otázky, které jsou všechny ukotveny právě tématem **textu**.⁹ Pokud tvůrci pracují s textem, odkud tento text pochází? Pokud se převážně nejedná o text dramatický, jaké je tedy povahy? A pokud se text nepřevádí do scénické podoby metodou interpretace, jakými jinými způsoby je s ním tedy v průběhu zkoušení nakládáno? Jinými slovy: jaké jsou v mnou vybraných příkladech autorského neinterpretačního divadla **zdroje textu**, jaké se zde objevují **typy textu** a jaké **dramaturgické postupy** jsou voleny pro tvarování vznikajícího díla? Z těchto tří otázek vychází ještě otázka čtvrtá, která je do jisté míry zastřešující. Mohou mít scénické tvary vznikající *ex nihilo* cosi společného? Je možné vysledovat přes všechny dílčí rozdílnosti nějaké shodné rysy? Existuje cosi jako **poznávací znamení současného autorského neinterpretačního divadla**?

⁸ Citovaná pasáž pochází ze studie *Znaky autorského divadla*, která byla poprvé publikována v roce 1989. Viz: Josef Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009, s. 127-128.

⁹ Pod jakými možnými významy je v této práci pojem „text“ rozuměn, popisují v úvodu ke kap. 2.

Nadešla chvíle, kdy je třeba poznamenat, že se původně v titulu práce nacházely ještě jiné termíny. Pracovní název doslova zněl „Devised theatre jako jedna z podob současného postdramatického divadla“. Původně titulní pojem **devised theatre** byl ovšem v průběhu výzkumu z titulu práce postupně vytěšňován, sesouván do podtitulu a do závorek, až z názvu nakonec zmizel úplně. S postupujícím studiem se totiž ukazovalo, že tento původně britský pojem ve skutečnosti označuje pouze dílčí výseč zkoumaného terénu, který je sám o sobě po druhové i žánrové stránce ještě bohatší. Terén dostal přednost, pojem musel ustoupit. Nelze pojmu ovšem upřít, že se v posledních zhruba deseti letech pomalu, ale jistě dostává do centra pozornosti i v kontextu českého divadla. Stává se integrální součástí zdejšího diskurzu, a to zejména praktického – po teoretické stránce převod tohoto poněkud problematického pojmu do českého prostředí doposud příliš ošetřen není. Právě tento nedostatek ovšem ve výsledku způsobuje i některá nedorozumění na poli divadelní praxe. Proto je mu v rámci této disertace věnován prostor, a to hned v první kapitole věnované kontextu, v níž je jeho putování v rámci hierarchie témat zde zkoumaných zevrubně komentováno (viz zejména kap. 1.2 a 1.3).

Pojem **postdramatické divadlo** z prvotního titulního umístění rovněž sklouzával stále hlouběji do útrob textu, až se v něm téměř rozpustil – samostatnou kapitolu proto nemá, není to účelem práce. S publikací Hanse-Thiese Lehmana, v níž byl pojem velmi komplexní formou představen, ovšem pracuji jako s jedním z inspiračních východisek, a to i s vědomím jejího nejednoznačného přijetí ze strany české teatrologie.¹⁰ Shledala jsem ovšem, že předsunutí obou pojmů před pomyslnou závorku, tedy přesně řečeno, jejich společné umístění do titulu práce, může působit jako terminologická rozbuška. Takový název v sobě totiž mísí termín z anglickojazyčné oblasti s termínem z oblasti německojazyčné; oba dva termíny navíc nejsou významově zcela jednoznačné; a jejich napojení na českou divadelní praxi, které mám v úmyslu, se rovněž neobejde bez komplikací. V průběhu výzkumu jsem proto změnila perspektivu a namísto pohledu „zvenčí“, ze zahraničních kontextů a přes zahraniční termíny, jsem se

¹⁰ Viz např. dvě stati Martina Pšeničky: Martin Pšenička. „Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmana“. *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 3, s. 70-72. Resp.: Martin Pšenička. „Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 28-49.

rozhodla pro pohled „zevnitř“, z praxe současného českého divadla směrem „ven“, k zahraničním paralelám a inspiracím.

V mnoha ohledech je mi blízký postup Jana Roubala, který ve své profesorské přednášce píše o pojmové i disciplinární mnohojazyčnosti současné divadelní teorie. Ta je přirozeně způsobena postupným importem zahraničních termínů a metodologií do českého kontextu. „Vzhledem k **polyglosii současné teorie**,“ píše Roubal, „se však zdá příhodné o ní mluvit také, nebo především a přesněji, jako o určitém jazykovém atlasu. Přirovnávání jednotlivých výzkumných strategií a disciplín k různým ‚jazykům‘ má přitom, zdá se, docela analogicky srozumitelné základy. Týkají se především jisté rozrůzněnosti lexika, tj. hlavních pojmů těchto jazyků, i jejich (národních) ‚dialektů‘ či lokálních ‚idiolektů‘, ale do jisté míry i stylu jejich výpovědí a dalších rovin odborného jazyka. Jejich čtenář se takovým jazykům musí vlastně učit a vzájemně si hledat i možnosti jejich překladu – tj. obsahové, ale i funkčně jazykové ekvivalence či konotace.“¹¹ Nehodlám tedy v této práci automaticky nekriticky přijímat všechny cizokrajné teoretické neologismy (k ničemu takovému ostatně nevybízí ani Roubal), ale zároveň pokládám za jistou výzvu pokusit se s nimi pracovat v sousedství pojmů z českého diskurzu, a tyto pojmové krajiny zkusit propojovat. Omezím ovšem výběr užívaných zahraničních pojmů na oblast anglickojazyčnou a německojazyčnou (např. francouzský divadelně-teoretický diskurz vychází ze zcela specifické divadelní tradice, jejíž roubování na české neinterpretáčnické divadlo se nezdá být příliš šťastným záměrem; proto jej v této práci ponechávám víceméně stranou zájmu).

Před uvedením do struktury a metodiky práce považuji za příhodné osvětlit v několika bodech cestu, která vedla k **volbě tématu**. Magisterské studium jsem absolvovala v letech 2005-2013 na Katedře divadelní vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Od počátku zdejšího studia jsem se zaměřovala na takové podoby divadla a dramatu, jež jistým způsobem **nabourávaly tradiční model dramatické konstrukce**. Věnovala jsem se zejména analýzám divadla absurdního, jeho kořenům a vrcholným podobám, a to českým i zahraničním

¹¹ Profesorská přednáška nemohla být ze zdravotních důvodů proslovena; publikována byla v roce 2018. Jan Roubal. „Teorie divadla jako divadlo teorie: Glosy na okraj knih plných (importovaných) myšlenek o divadle“. In: Naďa Satková – Klára Škrobánková (eds.). *Přednášky o divadle a umění 2: Habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU v letech 2007-2018*. Brno: JAMU, 2018, s. 62.

a dramatickým i scénickým (např. Alfred Jarry, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jan Grossman, Václav Havel, Ivan Vyskočil). Zajímaly mě nejen proměny textu, ať už obsahové či formální, ale i proměny v zacházení se všemi ostatními dramatickými kategoriemi (čas, prostor, situace, postava ad.). Přes Beckettovy hry beze slov a groteskně vykloubenou poetiku spojenou s předchůdcem tzv. antidramat,¹² Alfredem Jarrym, jsem doputovala až k divadlu nonverbálnímu. Výsledkem byla diplomová práce o české skupině pohybového a fyzického divadla, kterou založili Boris Hybner, Ctibor Turba a Richard Rýda a nazvali ji *Pantomima Alfreda Jarryho* (v roce 2015 jsem za práci obdržela Cenu Václava Königsmarka).¹³ Paralelně se vznikem diplomové práce, už v roce 2010, jsem absolvovala svoje první stáže na tvůrčím procesu, a právě tyto zkušenosti nasměrovaly moji pozornost k divadelním i tanečním scénickým tvarům vznikajícím bez pevně daného scénáře či libreta ve společném, řekněme „kolektivním“ tvůrčím procesu.¹⁴

V disertační práci se tedy navracím k divadlu, které se sice nevzpírá textu, ale které se zároveň vedle odklonu od klasické stavby dramatu odklání od dramatu vůbec – ve smyslu dramatu jako předlohy určené k interpretaci. Vzájemná **hierarchie textu a scénického tvaru**, zaužívaná v divadle interpretačním, **se rekonfiguruje**; a vhodnost pojmu *předloha* je vlastně diskutabilní. Patrný je vliv tzv. performativního obratu: text nemusí nutně časově předcházet scénickému tvaru, a ztrácí vůči němu také dominantní postavení. Pokud lze tvar vznikající při zkoušce v případě neinterpretačního typu tvorby vůbec označit za drama (což není nutným pravidlem), pak se toto drama formuje teprve paralelně s genezí celého jevištního díla. V mnoha případech je ovšem „textová vrstva“ díla ještě zcela jiné než čistě dramatické povahy. Záměrně proto v této práci nepoužívám pojem **dramatický text**, ale spíše **text pro divadlo** (více viz kap. 2).

¹² Tímto označením jsou někdy nazývána díla absurdní dramatiky: poznamenávám, že vymezování se vůči „tradicí“, ať už pod tímto pojmem rozumíme cokoliv, bývá často spojováno s pojmy, které nesou předpony jako např. *anti-*, *ne-*, případně *re-* (antidramata, neinterpretačnost, rehierarchizace). V této práci takových pojmů přirozeně bude celá řada.

¹³ Diplomová práce přináší profil kolektivu, který si i za krátkou dobu své existence, ukončenou předčasně normalizačními úředníky (1966-1972), stihl vydobýt mezinárodní ohlas. Zlomový byl autorský projekt *Harakiri* (1968), vzniknuvší v reakci na srpnovou okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy. Ve skupině krátce působili také Josef Platz, Prokop Voskovec ml., Jan V. Kratochvíl, Boleslav Polívka ad. Viz: Karolína Plicková. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2012.

¹⁴ Pojem „kolektivní“ opatřuji uvozovkami zcela záměrně, důvody uvedu později (zejména v kap. 1.3).

Podobně se od tradičního pojmu k pojmu významově rozvolněnějšímu posouvám i v dalším případě: „Vzhledem k tomu, že si alternativní divadlo často předem nestanovuje žádné druhově puristické hranice a je otevřeno umělecké inspiraci odkudkoliv, projevují se někdy i potíže s používáním zaběhaného pojmu inscenace,“¹⁵ jak pregnantně poznamenává Jan Roubal.¹⁶ V případě této disertační práce a právě vzhledem k rozmlžené hranici mezi divadelním, tanečním a výtvarným charakterem zkoumaných projektů jsem se rozhodla na následujících stránkách šetřit pojmem **inscenace** a místo něj volit – podle mého názoru – mnohem vhodnější, významově otevřenější pojem **scénický tvar**. Na toto rozhodnutí má vliv i fakt, že zkoumané tvary v některých případech počítají s jistou mírou „nedokončenosti“, ve smyslu záměrně otevřených pasáží, v nichž je do představení participativně zapojeno publikum (právě na publiku pak záleží, jak se bude představení vyvíjet; jeho průběh není zcela předurčen inscenací coby univerzální partiturou pro všechna představení atp.).

Jak jsem již uvedla, v posledním desetiletí jsem měla možnost nahlédnout do celé řady divadelních zkoušek. Od začátku svého doktorského studia jsem se zúčastnila několika dalších **tvůrčích procesů** vzniku neinterpretačního typu divadla. Ze všech divadelních počínů, do jejichž příprav jsem během všech svých studií různou měrou nahlédla, vybírám pro účel disertace následující tři:

1. **Ubu se baví**. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 22. 2. 2010, režie Jiří Havelka a kol.
2. **skončí to ústa**. Divadlo DISK Praha, prem. 22. 10. 2016, režie Jiří Adámek.
3. **You Are Here**. Divadlo Ponec Praha, prem. 26. 9. 2016, režie Petra Tejnorová a kol.

¹⁵ Jan Roubal. „Znaky alternativního divadla“. In: Týž. *Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Uspořádali Josef Kovalčuk a Jan Motal. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2015, s. 108.

¹⁶ Roubal si všímá různých pojmů, jimiž bývá pojem inscenace nahrazován, a uvádí označení jako např. „scénická akce, seance, rituál, krece, text-appeal, performance, fyzická báseň apod. ad libitum“. Viz: Tamtéž.

Na první pohled je patrné, že uvedená tři díla vůči sobě navzájem vykazují nápadné **diskrepance**. Pojí je princip neinterpretability, ovšem mohlo by se zdát, že tím vzájemná podobnost končí. Obsah kolonky „režie“ je ve dvou ze tří uvedených případů opatřen formulací „a kolektiv“; v jednom případě tento doplněk chybí. Kolonka „venue“ obsahuje v prvním případě divadlo souborového a repertoárového typu; ve druhém případě scénu, která je součástí Akademie múzických umění v Praze a která každoročně obměňuje repertoár v závislosti na aktuálních absolventských počínech; a konečně v případě třetím je zde uvedena v podstatě taneční stagiona, která prezentuje tvar vzniknuvší na projektové bázi v kolektivu spřízněných tvůrců.

Tímto výčtem veškeré nuance zdaleka nekončí. Trojice režisérů – **Jiří Havelka (*1980), Jiří Adámek (*1977) a Petra Tejnorová (*1984)** – má ovšem, navzdory všem rozdílům, přeci jen mnoho společného. Vzhledem ke generačnímu spříznění se potkávali už během studia na **Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU** (dále jen KALD). Po absolutoriu zde postupně začali působit jako pedagogové; Jiří Havelka byl v letech 2011-2019 vedoucím katedry.¹⁷ Společně formulovali a tvarovali novou koncepci katedry, která spojuje českou loutkářskou tradici se stále diverzifikovanějším polem současného alternativního divadla. (Pojem *alternativa* je samozřejmě podobně široký a mnohoznačný jako *autorské divadlo*, viz kap. 1.1).

Podobně jako je tvůrce autorského projektu vystaven permanentní **nutnosti volby**, je jí vystaven/a i autor/ka práce, která chce o takových projektech teoreticky pojednávat. Moje vstupní kritéria pro zužování tématu byla dvojí povahy. Zaprvé jsem se rozhodla vybrat k analýze jeden z projektů těchto tří režisérů, jelikož je považuji za vysoce reprezentativní zástupce současného českého neinterpretability divadla. Jejich zkoumání v jedné práci má podle mého názoru jasnou logiku, ačkoli jejich tvorba vykazuje vzájemně značné množství pozoruhodných specifik (mj. experimenty s divadelností, muzikalitou či filmovým médiem). Zadruhé jsem konkrétní počiny volila tak, aby na jejich počátku nestál pevný dramatický text, ovšem aby se v nich zároveň s jistým typem textu pracovalo (vyloučila jsem projekty čistě jen taneční, nonverbální).

¹⁷ Všichni tři se na katedře opět sešli v rolích pedagogů v roce 2010; Jiří Havelka zde učí dokonce už od roku 2006.

Dále do rozhodování vstupovaly i okolnosti zcela praktického rázu (můj osobní studijní harmonogram vs. harmonogram zkoušení v divadle atp.).

Na samém počátku koncipování práce se navíc nabízelo mnoho **alternativ**: zajisté by bylo možno zaměřit se namísto režijní osobnosti spíše na kolektiv a věnovat se např. experimentální skupině objektového a audiovizuálního divadla Handa Gote Research & Development, která představuje v rámci české autorské scény zcela mimořádný samorost. Paralelně se vznikem práce se také začala formovat a postupně etablovat skupina 8 lidí, talentovaná nová generace režisérů, dramaturgů a scénografů složená z čerstvých absolventů KALDu. Také bylo možno neakcentovat text čistě jen v psané a akustické formě, a namísto toho sledovat, jak se text vtěluje do forem zcela jiných: vizuálních, tělesných, objektových, loutkových, multimediálních atp. Vnímám tyto varianty jako potenciální inspirace pro další zkoumání; protentokrát se ovšem vrátím ke zvolenému konceptu. **Text** si ostatně do centra svého zkoumání nevybírám z toho důvodu, že bych jej v hierarchii prvků divadelní tvorby, resp. divadelního díla řadila nejvýše, ale proto, že jej – i po důkladném zvažování – považuji za **nejvýhodnější objekt pozorování**, který má značnou vypovídací hodnotu o celém tvůrčím procesu a konkrétním režijním rukopisu (viz zejména závěrečná kap. 5).

V roce 2011 se J. Havelka, J. Adámek a P. Tejnorová pod společnou značkou Young Talents účastnili výběrového řízení na nového provozovatele pražského **Divadla Komedie** na období 2012-2016. (Patřili mezi favority; vedení ovšem nakonec, velmi překvapivě, získal jiný kandidát.) Pro tuto práci je podstatné, že se trojice tehdy ve svém projektu hlásila ke vzájemné spřízněnosti: „Tři kmenoví režiséři, přes veškerou odlišnost svých poetik a konkrétních divadelních postupů, se shodují na základních dramaturgických východiscích.”¹⁸ Tyto tvůrčí premisy byly stručně, leč výstižně shrnuty v přiloženém Manifestu tří režisérů, z něhož vybírám: „Jde nám o divadlo autorské, které plně vychází z našeho tvůrčího dialogu se světem. [...] Za své soukmenovce považujeme tvůrce současného progresivního umění výtvarného, hudebního, filmového či literárního. A také

¹⁸ Zkrácená verze projektu, s nímž se do výběrového řízení trojice tvůrců hlásila, je k nahlédnutí zde: Martin Pošta (ed.). „Young Talents: Přihláška do výběrového řízení na provozovatele – podnájemce Divadla Komedie (divadelní činnost) na období 1. 8. 2012 – 31. 12. 2016“ [online]. *FreshFilmFest.net*. 2011 [cit. 1. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.freshfilmfest.net/a1460-prihlaska-do-vyberoveho-rizeni-na-provozovatele-podnajemce-divadla-komedie>.

sociology, filosofy či jaderné fyziky, kteří inspirativně reflektují dnešní svět.¹⁹ Poznámám, že **interdisciplinární přesahy** se opakovaně ukazují být jedním z určujících společných znaků jejich divadelního myšlení, a představují proto zároveň i užitečný nástroj k analýze jejich scénických děl (jak bude demonstrováno později).

V roce 2012 se potkali na dvoudenním mezinárodním symposiu, které se pod názvem „**Dramaturgie autorského divadla: Sdílený prostor**“ konalo v pražském Divadle Archa.²⁰ Mezinárodní anglický ekvivalent názvu zněl „The Dramaturgy of Devised Theatre: Shared Space“. Nejspíš poprvé v českém kontextu tak byly společně diskutovány a lehce komparovány pojmy autorské divadlo a devised theatre. Setkání uspořádal tým Pražského Quadriennale pod vedením tehdejší programové ředitelky, dramaturgyně a kurátorky Sodji Zupanc Lotker. Podílel se na něm také Institut umění – Divadelní ústav, AMU, KALD DAMU, Divadlo Alfred ve dvoře, festival 4+4 dny v pohybu a časopis Taneční zóna. Ačkoliv bylo symposium zacíleno primárně na divadelní tvůrce, vneslo řadu otázek, které nesou nemalý teoretický přesah – pro mě osobně a pro vznik této disertace zapůsobilo jako klíčový inspirační moment. Trojice režisérů Havelka-Adámek-Tejnorová zde společně diskutovala v panelu „Devising in Czech Theatre“ a už tehdy se začalo ukazovat, že je *devising* sice užitečným mezinárodním zastřešujícím pojmem pro poměrně široké pole současného neinterpretacího divadla, ovšem že při jeho užití v českém kontextu nevyhnutelně dochází k dílčím nepřesnostem a nedorozuměním (viz kap. 1.2 a 1.3).

V následujícím roce 2013 byli všichni tři uvedení režiséři (mezi jinými) zastoupeni v publikaci **Šťastná generace**,²¹ kterou editorsky připravili Marta Ljubková a Jan Dvořák pro nakladatelství Pražská scéna. Kolektivní monografie si klade za cíl sestavit profily generačně spřízněných tvůrců, kteří jsou všichni shodně absolventy KALDu. Koncept publikace přitom spočívá ve dvojité perspektivě, z jaké

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ *Dramaturgie autorského divadla: Sdílený prostor (The Dramaturgy of Devised Theatre: Shared Space)*. Mezinárodní symposium. Organizuje Pražské Quadriennale / Institut umění – Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, AMU, KALD DAMU a Divadlem Alfred ve dvoře, 4+4 dny v pohybu, Taneční zónou. Divadlo Archa, Praha, 20. 4. a 21. 4. 2012. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/dramaturgie-autorskeho-divadla-sdileny-prostor/>.

²¹ Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013.

jsou režisérské osobnosti představovány. Každý tvůrce se zde prezentuje vlastním textem, v němž reflektuje své umělecké zkušenosti, přístupy a styl. Následně je tento autoportrét doplněn „pohledem zvenku“, teoreticko-kritickou reflexí. Osobnost Jiřího Havelky reflektuje teatrolog a nakladatel Jan Dvořák, tvorbě Jiřího Adámka se věnuje divadelní kritik a publicista Vladimír Hulec a profil Petry Tejnorové sestavil kulturní redaktor Josef Rubeš.

Ve své disertační práci s touto publikací pochopitelně pracuji jako s jedním z východisek; přesto jsem přesvědčena, že zbývá ještě dostatek prostoru pro další vrstvy reflexe dané režijní trojice. Mým záměrem je namísto vytváření osobního profilu spíše hledání možných souvislostí, odhalování nečekaných paralel i pojmenovávání nevyhnutelných protikladů. Zajímá mne **vzájemná komparace**: a to jak všech tří tvůrců mezi sebou, tak i spolu se zahraničními stylově spřízněnými režiséry a kolektivy (zahraniční souvislosti jsou ve Šťastné generaci sice naznačeny, ovšem hlouběji nesledovány). Kromě toho, zjednodušeně řečeno, píšou v dané publikaci teoretici o scénických tvarech a režiséři o tvůrčím procesu, a já bych se ráda pokusila o kombinaci: teoretik píše o tvůrčím procesu.²²

Už v roce 2011, při svém nástupu na pozici vedoucího katedry, uspořádal Jiří Havelka první ročník **Klauzurního festivalu Proces**, který se pod tímto příznačným názvem úspěšně koná dodnes, a to vždy dvakrát do roka. Jeho smyslem je průběžná prezentace studentských projektů celé katedry, a v dílčí míře také veřejnosti. Podstatnou součástí festivalu jsou společné ranní diskuse, v jejichž rámci jsou analyzovány, připomínkovány a rozvíjeny počiny zhlédnuté v předešlém dni. Prezentované tvary jsou zpravidla odrazem různých typů kolektivu, a také různých fází tvůrčího procesu: někdy jsou finálním absolventským výstupem celého ročníku uvedeným v Divadle DISK, jindy komorním experimentálním projektem studentského týmu složeného napříč ročníky, a neřídka jsou také tvary ve stadiu *work in progress*. Diskusí se účastní autoři klauzur i ostatní studenti a pedagogové – debaty jsou proto nepředvídatelné: potkává i vzájemně o sebe tříští se v nich široké spektrum názorů, programových východisek a stylových tendencí.

²² Nakolik je, či není možné setrvat při účasti na divadelních zkouškách v pozici teoretika s odstupem, zhodnotím později.

V letech 2017-2019 jsem byla přizvána, abych tyto diskuse vedla. V praxi jsem tedy řešila otázky, vytyčené shodou okolností už v projektu, s nímž jsem se hlásila do doktorského studia. A sice: **Jak pojmenovávat teprve vznikající tvar?** Jak verbálně ošetřit zjevně otevřená místa, která teprve čekají na rozvinutí? A jak vůbec analyzovat struktury, které jsou ve stavu tekutosti a proměnlivosti?

Na festivalu Proces jsme – přes všechnu otevřenost prezentovaných děl – komentovali vesměs pokročilé tvůrčí fáze, které počítaly s prezentací před publikem. Ve své disertační práci bych ovšem chtěla zajít ještě trochu dále a hledat možnosti, jak psát a hovořit o samotném procesu vzniku neinterpretatelného divadla. Klíčová otázka této práce tedy zní: **Jakým způsobem lze verbalizovat tvůrčí proces současného autorského divadla?**

Pokud text nestojí na počátku tvorby v podobě dramatu určeného k interpretaci a pokud při jeho převodu na scénu tudíž nelze opisovat oblouk daný dramatickou strukturou předlohy, na jaké (jiné než tradičně dramatické) struktury je tedy vznikající tkanivo naplétáno? Vzniká-li text teprve v průběhu vzniku samotného scénického díla, lze hovořit o specifickém **psaní pro divadlo**. Zjednodušeně by se dalo říci, že namísto „psaní u stolu“ se v tomto případě jedná o „psaní na scéně“. Dvojdimenzionální psaní se překlápí do psaní trojdimenzionálního. Píše se „přes herce“, „přes prostor“, „přes situaci“. Jakým způsobem ovšem textový materiál získává tvar? S jakými strukturami tvůrci pracují, v jakých strukturách své dílo promýšlejí, s jakými strukturálními konstrukcemi operují?

Situace tvůrčího procesu je ze své podstaty fluidní, tekutá a unikavá. Na počátku zkoušení nestojí pevný text, ale ani žádný jiný typ „lešení“, na něž by se dalo spolehnout. Alespoň zpočátku tedy důsledně platí **kritérium otevřenosti vůči možné změně**, která může přijít kdykoliv a odkudkoliv. „Experimentující umělec jedná v temnotách,“ píše sociolog Zygmunt Bauman, „a skicuje mapy teritorií, jejichž existence ještě nebyla potvrzena, bez garance, že se z těchto právě kreslených map vůbec něco vynoří.“²³ Divadelní prostor, do něhož se začíná „psát“,

²³ Citovaný Baumanův esej pochází z roku 1996. Viz: Zygmunt Bauman. „O místě divadla v postmoderním umění“. Přel. Jan Hyvnar, upravil Honza Petružela. In: Jan Roubal (ed.). Divadlo v průsečíku reflexe: Antologie současné polské divadelní teorie. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 24.

je zprvu skutečně prázdný – v tom smyslu, že je *nedourčený*. Obsahuje komplexní penzum možností, jimiž lze ono psaní v důsledku konkrétně realizovat. Svoboda, která je s touto výchozí otevřeností spjata, může být závratně opojná, ale stejně tak i závratně hroživá, čirý *horror vacui*.

Tvůrci se musejí vyrovnat se specifickou situací, v níž se od nich očekává, že začnou v dosavadní prázdnosti tvarovat struktury, které budou mít zároveň ovšem pouze přechodný charakter. Na jednu stranu mají tato „pletiva“ protnout prázdnost a naznačit možný směr, jímž by se proces mohl nadále ubírat, ovšem na druhou stranu mají být permanentně připravena podlehnout možnosti adjustace (i úplného zborcení). Vznikající struktury jsou tedy vědomě pouze **dočasné**. Právě v kořenu tohoto adjektiva se skrývá klíč, s jehož pomocí budu proměny textu sledovat. Tím klíčem je **veličina času**.

Z jednoho pohledu se tento klíč přímo nabízí: ze zkušeností z tvůrčího procesu lze snadno vyvodit, že se při hovorech o strukturaci díla velmi často hovoří o časových parametrech. Čas je ústředním tématem diskusí mezi tvůrci, a to nejen kvůli transitorní povaze uplatňované strukturace materiálu, která je v průběhu zkoušení přístupná proměnám, ale také z důvodu časové povahy hlavních **dramaturgických otázek**: jakými je např. posloupnost jednotlivých prvků, jejich ideální „načasování“, konkrétní rozsah jejich trvání, simultánní kompozice prvků, či univerzální „zaklínadlo“ všech připomínkových diskusí, tzv. temporytmus.

Z bezbřehého množství možností nakládání s materiálem je třeba vždy jednu z možností vybrat a konzultovat s ostatními členy týmu. Jinými slovy: aby bylo lze tuto možnost sdílet, je třeba ji nejprve **pojmenovat**. Aktem verbalizace se utvářejí (byť jen přechodné) struktury, a nástrojem této verbalizace se ukazují být **časové příklady a metafory**. Že se většinou jedná právě o metaforická přirovnání namísto „tvrdých“ odborných termínů, není ještě tolik překvapivé. Zprvce se diskurz tvůrců samozřejmě z principu liší od diskurzu teoretického. Ale i pro diskurz teoretický platí, že jsou to totiž často „právě metafory, které razí cesty dosud málo terminologicky známým terénem,²⁴ jak píše ve svém jiném textu, v úvaze nad metodami současné teatrologie, opět Jan Roubal. Ovšem

²⁴ *Aktuální otázky analýzy inscenace / představení: In memoriam prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.: Příspěvky přednesené na mezinárodní teatrologické konferenci DIFA JAMU 21. - 22. 11. 2014 Brno. Brno: JAMU, 2014, s. 9.*

skutečnost, že se jedná právě o metafory časové už může působit dokonce kuriózně. Jako by se totiž tvůrci ze všech dostupných materiálů „opírali“ o ten nejejemnější. A nejenže je tato „surovina“ sama o sobě unikavá a nesnadno zachytitelná, i její vnímání je pak navíc záležitostí zákonitě subjektivní.

Právě z tohoto důvodu kombinuji v disertaci téma času s tématem textu a soustředím se tedy na **proměny textu v čase**. Je-li čas veličinou tekutou, asociující zcela doslova vodní živel, pak text lze vnímat jako jistý typ objektu, který je nakladen na jeho hladinu. Pohyb konkrétního bloku textu po časové hladině, jeho postupné přibližování k jiným objektům a shlukování s nimi, jakož i případné rozpouštění a či úplné vymizení textu ve vodním toku lze pak chápat jako události, které jsou objektivně viditelné. Živel se proměňuje amébovitě, ovšem progres textu lze jasně sledovat. Textové útvary jsou časem pomyslně nadnášeny, tvarovány, strhávány různými směry, uspořádávány do nejprve transitorních, posléze i postupně zpevňovaných útvarů atp. Text pomyslně „putuje“ časem divadelní zkoušky.

Všechn tento progres textového materiálu probíhá během tvůrčího procesu jak v písemné podobě (scénář, textové fragmenty, režijní poznámky atp.), tak v podobě akustické (text pronášený hercem na scéně). Ptám-li se tedy, jak probíhá geneze textové roviny scénického tvaru, musím zároveň připustit, že se tato otázka nevyhnutelně rozštěpuje do otázky dvojí. Její první část zní: Jak se v autorském divadle proměňuje **literární komponent divadelní tvorby**? A část druhá: Jakými proměnami prochází **herecký akustický komponent divadelního díla**?²⁵

Pokud jsem výše psala o interdisciplinárních přesazích coby význačném znaku tvorby trojice Havelka-Adámek-Tejnorová, pak tatáž interdisciplinarita bude logicky i jedním ze znaků této teoretické práce, která jejich tvorbu reflektuje. Divadelní teoretik Jan Roubal se odvolává na svého kolegu z oblasti teorie literatury Jonathana Cullera, který jako teoretické chápe takové práce, které přesahují hranice původního oboru. Roubal rovněž prosazuje interdisciplinární tendence, které jsou přitom podle něj právě „v teorii divadla určitě přirozenější

²⁵ Vycházím z vymezení *komponentů divadelního díla*, resp. *komponentů procesu divadelní tvorby* od Jaroslava Etlíka. Viz zejména: Jaroslav Etlík. „Termíny k dohodnutí“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce I*. Praha: Pražská scéna, KALD DAMU, 2006, s. 13-25.

i vzhledem k jeho umělecky komplexní povaze".²⁶ Roubal také navrhuje, aby texty reflektující současnou divadelní krajinu byly v ideálním případě „**interakcí praxe a teorie**".²⁷ Taková je i ambice této disertace.

Tvorbu českých režisérů vztahuji, jak už jsem naznačila výše, k několika zahraničním divadelním kolektivům, jakými jsou již zmínění britští **Forced Entertainment** nebo jejich generační i styloví britsko-němečtí souputníci **Gob Squad**. Jelikož se ovšem tato práce nevěnuje zdaleka pouze kolektivnímu typu tvorby, ale i typu režisérskému, a jelikož je v ní důraz kladen primárně na autorské nakládání s materiálem (inspirované často příbuznými uměleckými druhy), hledám paralely také s německým skladatelem a divadelním inovátorem **Heinerem Goebbelsem** či s jeho krajanou, choreografkou **Pinou Bausch**, s rakouským vizuálním umělcem **Erwinem Wurmem** a s ruským filmovým režisérem **Andrejem Tarkovským** (příčiny výběru právě těchto osobností budu osvětlovat postupně dále v textu, pro medailony tvůrců viz příloha č. 1).

Nechávám tedy vzájemně alespoň částečně prolínat oblast současného divadla s oblastmi současné experimentální hudby, současného tance a do jisté míry i výtvarného umění – a hledám-li jmenovatele, který je všem těmto rozmanitým oblastem společný, nacházím jej v podobě **temporality**. Všechna otevíraná témata jsou tedy v práci semknuta pod společné zastřešující téma (divadelního) času. Právě vzhledem k zaměření na téma času a časovosti čerpám při psaní inspiraci z poměrně specifických, interdisciplinárních **odborných pramenů**.

V českém kontextu vycházím z divadelně-teoretických studií od **Jana Roubala**, **Jaroslava Etlíka** nebo **Jana Císaře** a dále z disertačních prací a různých dalších textů od trojice režisérů Havelka-Adámek-Tejnorová. Pracuji ovšem také s texty výše zmíněných zahraničních tvůrců, nejen těch divadelních, a zapojuji také studie teatrologa **Stanleyho E. Gontarskiho**, režiséra **Tima Etchellse** či filosofů **Adriana Heathfielda** a **Mladena Dolara** a dalších osobností (důvody opět objasním postupně dále v textu).

²⁶ Odkaz míří na následující Roubalův, resp. Cullerův text. Viz: J. Roubal. „Teorie divadla jako divadlo teorie“, s. 58. A viz: Jonathan Culler. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2015, s. 13.

²⁷ J. Roubal. „Teorie divadla jako divadlo teorie“, s. 59.

Značnou inspirací mi je literatura z oblasti teorie a praxe současné hudby. Čerpám z několika studií z oblasti české muzikologie. A zásadní zdroj představuje kolektivní monografie nazvaná ***Being Time: Case Studies in Musical Temporality***, jejímž autorem je trojice britských hudebních skladatelů a zároveň muzikologů Richard Glover, Jennie Gottschalk a Bryn Harrison. Autoři přicházejí s pozoruhodným konceptem spočívajícím v důsledné detailní verbalizaci vybraných experimentálních hudebních kompozic. „Posluchači vnímají hudbu skrze její časový průběh,“²⁸ konstatují editoři lapidárně v úvodu. Jako ústřední optiku, jejímž prostřednictvím nahlížíjí a artikulují zážitek, proto volí *temporalitu*. V šesti případových studiích pak provádějí ryze subjektivní reflexe poslechu zvolených skladeb. Verbalizují zážitek z plynoucího času. Podle jejich vzoru provádím podobně subjektivní reflexe jak scénických tvarů (kap. 5), tak procesů jejich vzniku (kap. 4).

Pokud jde o metodologii, postupuji induktivně. Vycházím od konkrétního materiálu a směřuji k obecnějším závěrům. Přes snahu o vytyčení širěji platných tendencí ovšem není mým cílem přijít s „obecnou teorií autorského divadla“. Namísto toho volím možnost selektovat určité výmluvné příklady a na jejich základě popsat specifika pouze jistého segmentu autorské divadelní tvorby. Klíčovým zdrojem, z něhož čerpám, je divadelní zkouška. Přesně řečeno: série zkoušek, tvůrčí proces. Provedla jsem tři sondy do vybraných procesů vzniku autorského divadla, ponořila jsem se do zkoušení coby jeho účastník a na základě těchto tří zkušeností bych ráda dospěla k širší úvaze nad povahou současné neinterpretací tvorby.²⁹ Účelem práce tedy není dokumentace tvůrčího procesu, ale jeho reflexe. Sečteno, podtrženo: pracuji **metodou imerze a reflexe**.

Metodologicky mám tedy nejbližší k postupu, který zvolili právě autoři publikace *Being Time*. Ve chvíli, kdy jsem se s publikací seznámila, jsem zjistila, že shodou okolností uvažuji ve zcela shodných intencích a pojmenovávám zamýšlený postup naprosto identicky (*imerze a reflexe*). Předmět výzkumu se sice liší: v uvedené monografii se analyzují hudební kompozice a mne v této práci zajímají kompozice divadelní (a to jak jejich geneze, tak i výsledný tvar). Přístup

²⁸ Richard Glover – Jennie Gottschalk – Bryn Harrison (eds.). *Being Time: Case Studies in Musical Temporality*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2019, s. 1.

²⁹ Jak už jsem uvedla výše, provedla jsem sond více, ovšem vybírám tři, které považuji za nejrepresentativnější.

je ovšem podobný. „Každá kapitola zrcadlí – někdy přímočaře, jindy tangenciálně – autorův zápas s vlastní subjektivitou, k němuž dochází v rámci (často ožehavého) potýkání se s otázkou temporální percepce,“ píše muzikologové. „Umožnili jsme každému autorovi, aby svoji osobnost ponechal vědomě otisknutou do svého textu, jelikož si uvědomujeme, že zážitek času se u každého posluchače utváří individuálně; **temporalita je subjektivita.**“³⁰ Pro moji práci proto z výše řečeného vyvozují, že ponor do procesu zkoušení i následná úvaha o podobách současného neinterpretačního divadla jsou nevyhnutelně spjaty s konkrétním účastníkem takového exkurzu, s osobností **pozorovatele**. Přináším proto vědomě **subjektivní zprávu** o průchodu zvoleným terénem.

Tím moje shody s muzikologickou sbírkou případových studií nekončí: ačkoliv se totiž pro zpracování tématu temporality může přímo nabízet zvolit **filosofickou perspektivu**, zapojují autoři konkrétní filosofickou literaturu jen ve velmi skrovné míře, a namísto toho upřednostňují prameny z „domovské“ hudební oblasti, ať už teoretického či praktického rázu. Podobně i v této práci se namísto plošného uplatnění konkrétního filosofického přístupu zaměřím na pokus sestavit nástroje k verbalizaci tvůrčího procesu i k analýze výsledného tvaru především z oblasti divadla, a také filmu a výtvarného umění. Zkoumané téma ovšem pochopitelně rezonuje mj. s myšlenkami *poststrukturalismu*, *postmodernismu* a *performativity* či *performativní filosofie* (např. otázka performativity textu v neinterpretačním divadle je potenciálním námětem na další, samostatnou práci).

Je-li těžištěm mého výzkumu ryze osobní zážitek z divadelních zkoušek, pak gravitačním polem této práce je logicky kapitola čtvrtá, nazvaná zcela přímočaře Proces. Zajímá mne tedy zejména **fáze předartefaktová**, ale zároveň i následná **fáze artefaktová**. Sleduji, jak dílo vzniká, abych lépe porozuměla tomu, proč vypadá právě tak, jak vypadá. Pojmy jako *autorské neinterpretační divadlo*, *devised theatre* a další, s nimiž budu pracovat, ostatně shodně označují *modus operandi*, který lze vyčíst právě z procesu vzniku, nikoli z výsledného tvaru. Pokud bych tedy měla vymezit svoji výchozí pozici, z níž ke zkoumanému materiálu přistupuji, pak se jedná o dvě hlediska, která se postupně prolínají: v úvodních kapitolách 1-3 nahlížím na téma **optikou svědka tvůrčího procesu**; v kapitole 4

³⁰ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 6.

dochází k jistému zlomu, nebo lépe řečeno překryvu; a kapitola 5 už vychází **z perspektivy diváka představení** (který v sobě ovšem zároveň nezapře svědka procesu zkoušení, jež vzniku díla předcházelo). V poslední, páté kapitole se tedy přiznaně pokouším skloubit a promístit pohled „zevnitř“ a „zvenčí“; píšou-li o výsledném tvaru, hovořím o něm z pozice (alespoň částečného) svědka jeho vzniku.

Pokud se zdá, že je tento úvod poněkud dlouhý, komentář rozsáhlý a výklad „**hrbolatý**“, je nutno přiznat takovému pocitu oprávněnost. Na svou obhajobu se odvolávám opět na Jana Roubala, podle něhož je divadlo ze své podstaty „nejednoduchým paradoxním uměním, a nesmí proto udivovat, že jeho teorie tuto složitost nemůže nezrcadlit často až nepřehlednou pluralitou názorů, postihujících jeho povahu přitom vždy jen dílčím způsobem“.³¹ Moje počáteční snaha ztvarovat téma do úhledné formy ústila ve všech pokusech v nepříjemné zploštění zkoumaného terénu, který se uhlazení jednoduše vzpírá.

Mám-li výklad vést na pomezí teorie a praxe, mohu se inspirovat dramatikem. **Samuel Beckett** – s nímž zkoumanou režijní trojici spojuje možná více souvislostí, než by si bylo lze na první pohled myslet – nazýval svoje komponování textových fragmentů doslova „**tvarováním zmatku**“ („shaping the mess“).³² Podle S. E. Gontarskiho si ovšem Beckett zároveň uvědomoval úskalí, která mohou nastat, když se proces formování heterogenního materiálu přežene. „Hrozí, že chaos bude přetvořen do čehosi racionálního a uspořádaného, tedy vlastně konvenčního,“ píše Gontarski, „a tudíž že se onen původní zmatek zcela promění – následkem uplatnění vhodného systému (řekneme logiky), anebo vlivem předstírání, že zmatku rozumíme a že jej vysvětlujeme. [...] Úlohou umělce není přizpůsobit materiál předem dané formě, neboť, jak [Beckett] poznamenává, umění vždy čelí nebezpečí, že zkreslí realitu.“³³ Beckettův přístup k tvarování materiálu při psaní dramatu je vysoce inspirativní pro můj přístup k tvarování materiálu při psaní této práce. Rovněž hrozí, že budu-li se pokoušet zkoumané „suroviny“ příliš uhladit a zařadit je do předem připravených škatulek, dojde k nepřipustnému zkreslení.

³¹ J. Roubal. „Teorie divadla jako divadlo teorie“, s. 56.

³² Stanley E. Gontarski. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, s. 2.

³³ Tamtéž, s. 14-15.

Téma, kterému je tato práce věnována, je od konce 60. let minulého století v českém kontextu spojováno s pojmem **nepravidelná dramaturgie** (viz kap. 1.1). V případě této disertace se *obsah* značnou měrou odráží do *formy* – určujícím faktorem, který bude doprovázet můj výklad, bude tedy rovněž jistá **nepravidelnost**. Dalo by se nadsazeně říci, že bych ráda, aby vznikla *nepravidelná disertace* (a částečně je to vlastně nevyhnutelné). Plocha, kterou budu ohledávat, se totiž každou chvílí zalomí, a to v nepravidelném intervalu a zároveň nepravidelným a nepředpokládatelným směrem. Často se výklad bude ocitat na rozhraní: mezi českým a zahraničním kontextem, mezi teorií a praxí, mezi kolektivní tvorbou a režisérským přístupem, mezi psaným textem a jeho zvukovou podobou, mezi divadlem, tancem, hudební kompozicí či obrazem atp.

Smyslem práce je **hledat souvislosti** napříč kategoriemi, s vědomím nezahladitelné rozmanitosti zkoumané látky. Pátrám po spojitostech i tam, kde přetrvávají dílčí rozdíly; zajímají mě nuance v možných výkladech konkrétních termínů, okrajové významy, překvapivé významové překryvy atp. Svůj nedávný článek o symposiu Alternativy, které se konalo v květnu 2019 na KALDu a jehož smyslem byla určitá „inventura“ pojmového aparátu současného alternativního divadla, jsem nazvala **Rozčesávat realitu slovy**.³⁴ I v této práci se tedy budu pokoušet o rozkrývání nepřehledného divadelního terénu diskurzivními nástroji, prostřednictvím verbalizace.³⁵

Osnova práce tedy sestává z pěti hlavních kapitol: **Kontext, Text, Čas, Proces a Tvar**. Klíčovým činitelem je ovšem ještě **Divák**, nebo obecně řečeno **Pozorovatel**, pokud se vrátím k výchozí popsané situaci pozorování (prázdného) prostoru. Tento *pozorující subjekt* je přitom v práci zcela nevyhnutelně obsažen v celém jejím rozsahu – výklad je psán z pohledu individuálního pozorovatele, tedy *diváka, svědka* či *komplíce* tvůrčího procesu, resp. *diváka, svědka* či *komplíce* výsledného scénického tvaru. Samotné pozorování je aktem časovým; téma divadelního času je tedy tmelícím pojivem, který bude výklad propojovat v celé jeho délce.

³⁴ Karolina Plicková. „Rozčesávat realitu slovy aneb Sedmnáct poznámek ze symposia Alternativy“. *ArteActa*. 2019, roč. 2, č. 3, s. 111-121.

³⁵ Na tomto místě je vhodné uvést metodologickou poznámku: nerada bych text zahlcovala přílišnou důsledností a permanentními poznámkami na okraj všeho, co bude řečeno. S ohledem na stravitelnost textu proto nadále nebudu doplňujícím komentářem opatřovat úplně každé „nepravidelné“ konstatování. Čtenář ať prosím přijme předpoklad, že je práce do jisté míry „střapatá“, a že je to tak schválně.

1 Kontext

Smyslem této kapitoly je vzájemně vůči sobě vymezit významová pole pojmů **autorské divadlo a devised theatre**. Oba termíny se vedle sebe začínají v českém divadelním diskurzu objevovat teprve v posledním desetiletí. Jejich zdánlivé souručenství se ovšem neobejde bez komplikací, způsobených zejména odlišností jejich „mateřských“ divadelních kultur. Mým záměrem proto nyní bude všimnout si okolností vzniku těchto pojmenování, nahlédnout jejich významy v širších souvislostech a prozkoumat jejich zdrojový i vývojový *kontext*. Vycházím z předpokladu, že vyjasnění dosavadního vývoje těchto i dalších příbuzných pojmů může výrazně pomoci zpřehlednit terén současného autorského divadla – a připravit podmínky pro další výklad, který se už bude soustředit na téma *temporality*.

V první podkapitole se budu věnovat především významovým odstínům široce užívaného pojmu *autorské divadlo*, ale obrátím pozornost i k dalším příbuzným označením z české terminologické tradice. V podkapitole druhé se zaměřím na genezi a sémantický rozptyl zahraničního pojmu *devised theatre* a přiblížím, z jakých důvodů a v jakých souvislostech jej považuji za problematický. Do jisté účelné míry bude i sem prosakovat český kontext. V obou těchto podkapitolách přitom zamýšlím **rozprostit zkoumané pojmy do plochy**, představit si je jako množiny, byť se značně rozmlženými hranicemi, a sledovat jejich vzájemné relace a obsahové nuance. Cílem je vytvořit dvě virtuální **významové mapy**, které si na základě výkladu může čtenář individuálně vizualizovat, a to jak v české verzi (kontext české divadelní scény), tak ve verzi mezinárodní (kontext britské, potažmo mezinárodní divadelní scény). Ve třetí podkapitole potom tyto mapy nadneseně řečeno přenesu na průsvitný papír a obě vrstvy pokladu přes sebe, aby tak vysvitly vzájemné významové shody, ale i momenty, v nichž se oba pojmy zcela míjejí.

Měla bych ještě poznamenat, že středobodem mého zájmu v celé této kapitole není ani tak zevrubná revize pojmů a jejich vyčerpávající výklad, jako spíše ohledávání jejich „funkčnosti“ ve vztahu k současné divadelní tvorbě. Nepostupuji tedy směrem od pojmosloví k praxi, ale přesně naopak. Vycházím z vlastních zkušeností, ze sond do tvůrčího procesu i z percepce výsledného tvaru, a z několika odborných setkání české i mezinárodní divadelní komunity, a zajímá

mne, jaké je pro dané tvary nejvhodnější pojmenování. Pro můj postup platí tatáž motivace, z jaké vychází ve svém výzkumu Jan Roubal: podobně jako on jsem během studia vycházela „z osobních, praktických zkušeností s českým autorským divadlem a zájmu o současnou divadelní ‚alternativu‘ vůbec. V podstatě šlo o **hledání adekvátního jazyka** jejich teoreticky zobecňující interpretace.“³⁶

V roce 2012 se na výše zmíněném mezinárodním setkání v Divadle Archa ukázalo, že idea propojit oba pojmy je do jisté míry velmi funkční. Divadelní tvary, které u nás označujeme jako autorské neinterpretací divadlo, jsou pod hlavičkou devised theatre dobře čitelné pro široké mezinárodní publikum. (Obzvlášť podstatný je na tomto místě mezičlánek „neinterpretací“, který je v běžném praktickém diskurzu obvykle vynecháván, ovšem pro připuštění vhodnosti analogie s devised theatre je nezanedbatelnou součástí pojmu.) Zdálo se tehdy, že by toto zahraniční pojmenování mohlo být užitečnou zastřešující „značkou“ pro značně diverzifikovanou krajinu současných autorských divadelních počínů, a to jak v zahraničním, tak i v českém prostředí. Zkrácená verze „**devising**“ začala (i pro svou praktičnost) postupně prosakovat do zdejšího diskurzu, kde – zejména v každodenním mluveném projevu – poměrně často nahrazovala „zdlouhavý“ domácí odborný pojem. Postupem času začalo být ovšem zjevné (mj. už na setkání v Arše), že je pravý význam britského termínu složitější a že se jeho uživatel v rámci českého diskurzu může často potýkat s dílčími nedorozuměními.

Zkušenosti z konfrontace české a zahraniční terminologické praxe čerpám zejména ze **čtyř oborových setkání**: prvním je mnohokrát zmiňovaná konference **Dramaturgie autorského divadla** (2012).³⁷ Druhým a třetím setkáním jsou dvě mezinárodní konference věnované možnostem a strategiím výuky současného autorského neinterpretací divadla, které pod názvy **Teaching to Transgress** (2017)³⁸ a **Chaos and Method** (2018)³⁹ pořádala opět Sodja Zupanc Lotker tentokrát spolu s dramaturgem Lukášem Jiříčkou a přímo

³⁶ J. Roubal. „Teorie divadla jako divadlo teorie“, s. 59-60.

³⁷ Budu se jí konkrétněji věnovat v kap. 1.2.

³⁸ *Teaching to Transgress*. Mezinárodní symposium. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Malý taneční sál DAMU, Praha, 27. 5. 2017.

³⁹ *Chaos and Method: Teaching Contemporary Performance within Institutions*. Mezinárodní symposium. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Velký taneční sál DAMU, Praha, 28. 5. a 29. 5. 2018. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <https://www.damu.cz/cs/kalendar-akci/155/>.

na KALD DAMU. A třetím setkáním bylo **Symposium Alternativy** (2019),⁴⁰ které jsem uspořádala společně se Sodbou Zupanc Lotker a Jiřím Havelkou na KALD DAMU a které bylo určeno pro domácí, nikoli mezinárodní publikum. Věnovali jsme se zejména reflexi aktuálních témat rezonujících v oblasti divadelní alternativy a zvláštní zřetel jsme kladli na prozkoumávání, doplňování a zpřesňování souvisejícího divadelního pojmosloví.

Na všech mezinárodních konferencích se opakovaně prokazovalo, že zahraniční hosté z řad divadelních praktiků i teoretiků pod pojmem *devised theatre* nejlépe rozumějí takové scénické tvary, které se u nás označují jako autorské divadlo, anebo (podobně širokým a otevřeným pojmem řečeno) jako *divadlo alternativní*. Všechna tato široká pojmenování jsou po významové stránce poněkud „tekutá“, všechna jsou v závislosti na proměnách podob divadelní tvorby permanentně v pohybu a všechna **nesou jistou míru licence**. Tato otevřenost spojená s jejich možnými konkrétními významy ovšem není bezbřehá – jakmile se totiž v diskusi stočila pozornost na jemnější tkaniva reality, docházelo k nárazům. Podobně i na akademickém setkání v roce 2019 nastalo pomyslné vzájemné **tříštění dvou litosférických desek**, dvou odlišných divadelních tradic. Nabízela se otázka, jaké jsou tedy konkrétní případy z české divadelní praxe, na něž se pojem *devising* jednoduše nehodí – a proč tomu tak je (více v následujících podkapitolách). O všech třech symposiích konaných v letech 2017-2019 jsem napsala shrnující články, které byly publikovány ve sborníku *Divadlo a interakce*, resp. v odborném časopise pro performativní umění a umělecký výzkum *ArteActa*.⁴¹

V **divadelní historii** se od jejích počátků objevují formy nesoucí stopy tvarů, které se dnes označují štítkem *autorské neinterpretální divadlo*, nebo i jeho nepřesným pojmovým pandánem *devised theatre*. Nacházet je lze v podobě staré římské pantomimy, komedie dell'arte nebo vizuálně opulentních podívaných doby pozdního baroka. Ve dvacátém století lze podobné přístupy vysledovat

⁴⁰ *Alternativy*. Symposium. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Malý taneční sál DAMU, Praha, 27. 5. 2019. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <https://www.damu.cz/cs/kalendar-akci/701/>.

⁴¹ Viz: Karolina Plicková. „Překročit sám sebe aneb Teaching to Transgress“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce XI*. Praha: Pražská scéna, 2018, s. 99–108. Dále viz: Karolina Plicková. „Chvála chaosu aneb Divadlo ve věku nejistoty“. *ArteActa*. 2020, roč. 2, č. 04, s. 102-107. A konečně viz: K. Plicková. „Rozčesávat realitu slovy“.

např. v činnosti českých i zahraničních avantgardních hnutí a v obdobích tzv. divadelních reforem. Všechny tyto konkrétní divadelní počiny, žánrové tendence i tvůrčí strategie je ovšem nutno vnímat v konkrétních dobových souvislostech, aby nedocházelo k povrchní tezovitosti. Proto se v této svojí práci nebudu pouštět do komplexního historického exkurzu, který ostatně ani není jejím smyslem.

Částečné sondě do divadelní historie se ovšem nevyhnu: v domácím kontextu si všímám zejména tendencí tzv. studiových divadel, která začala v tehdejší Československu vznikat od přelomu šedesátých a sedmdesátých let; a v kontextu zahraničním se zaměřím zejména na genezi pojmu *devised theatre*, jehož prvopočátky není snadné přesně zařadit. Zohledňuji tedy zejména „**současné divadlo**“, které pro tuto práci vymezuji cca čtyřicetiletím, a to přibližně od osmdesátých let dvacátého století až k naprosté současnosti, tj. k počínajícím dvacátým letům století jednadvacátého.

1.1 Autorské neinterpretáční divadlo a česká terminologie

Pojem autorské divadlo je značně široký, ne zcela snadno vymezitelný a z principu široce otevřený vývojovým proměnám. „Ne vždy je pod něj zahrnován stejný okruh skutečností,“ poznamenává už v roce 1989 ve své studii *Znaky autorského divadla* Josef Kovalčuk.⁴² Konkrétní významové nuance často záleží právě na momentálním kontextu, v němž je pojem použit. Hovoří-li tvůrce či teoretik o autorském divadle, většinou paralelně s tím **definuje, co takovým divadlem (právě on a právě v danou chvíli) myslí.**⁴³ V mojí disertační práci – jak již bylo mnohokrát uvedeno – se pozornost tedy stáčí k autorskému divadlu neinterpretáčního typu, se zvláštním zřetelem ke konkrétním třem počínům tří současných českých režisérů.

V českém teatrologickém i praktickém diskurzu se autorské divadlo často objevuje v sousedství řady **příbuzných pojmů**, které vykazují do jisté míry shodný, nebo alespoň podobný akční rádius. Tím ovšem netvrdím, že se jedná o synonyma. Některé termíny jsou historicky spjaté s určitou epochou divadelních dějin či dokonce i s určitou konkrétní divadelní institucí. Jiné jsou obecnější, a jejich přesný význam se často adjustuje podle měnícího se dobového či jiného kontextu. Jedna shoda je ovšem nesporná: všechna tato pojmenování jsou typická svojí tendencí vyklouzávat z pevně ohraničených pojmových škatulek. Pokud pojem obecně vzato bývá verbálním zhmotněním určitého *pravidla*, pro něž existují *výjimky*, pak lze říci, že pojmy související s praxí autorského divadla naopak zastřešují celou řadu svérázných výjimek, mezi nimiž lze občas vysledovat určité jednotící pravidlo.

„Už v samé podstatě ‚**autorského principu**‘ je zakotvena skutečnost, že se autorská divadla vzpírají jak obvyklým kategorizacím, tak i vymezením, kde jsou, kde ‚začínají‘ a kde ‚končí‘ jejich hranice,“ píše Josef Kovalčuk v roce 1982. „Proto také J. Císař [...] se již nepokouší o určení hranic, ale klade důraz na *tvořivá* východiska autorského postoje ke skutečnosti a tuto ‚**tvořivost**‘ označuje za nejdůležitější znak autorského principu.“⁴⁴ Definovat autorské divadlo „zevnitř“

⁴² J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 126.

⁴³ Tímto způsobem postupuje ve své monografii např. právě Kovalčuk. Viz: Tamtéž, s. 15.

⁴⁴ Kovalčuk odkazuje na Císařovu úvahu, která vyšla v roce 1979 v časopise *Amatérská scéna*. Viz: Jan Císař. „O tvořivosti: Poznámky o divadle“. *Amatérská scéna*. 1979, roč. 16, č. 3, s. 2-3. Dále viz: J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 13.

se tedy ukazuje jako mnohem výhodnější strategie, než pokus vymezit linii zlomu směrem k jinému typu divadelní tvorby.

Podobně rozmlžené hranice má i pojem *alternativa*. „Mluvit o **alternativnosti** nějakého divadla znamená hodně i málo zároveň,“ píše o jednadvacet let později, v textu z roku 2003, Jan Roubal. „Obvykle se jím míní jistá zřetelná ‚**jinakost**‘, tj. až výlučná odlišnost vůči většinovému modelu divadelního provozu i určité převažující divadelní poetice i estetice, prostě proti tomu, čemu se obvykle říká *mainstream*.“⁴⁵ Ani na této podmínce se ovšem všichni zástupci současné divadelní alternativy jednomyslně neshodnou,⁴⁶ i toto vymezení je tedy nutno vnímat v konkrétním kontextu. Vlastně je to opět vymezení hraniční: alternativa končí tam, kde začíná mainstream. Možná je – po vzoru autorského divadla – rovněž výhodnější, ptát se, čím alternativa je, a nikoli, čím není. Tedy hledat definici „zevnitř“, formulovanou s vědomím rozostřených hranic. Rozhodně jde ovšem o pojem, jenž je v závislosti na konkrétním dobovém i místním kontextu „tekutý“.

A konečně i pojem **studiová divadla** nebyl dlouho jednoznačně vymezen, jak píše na počátku devadesátých let Bohumil Nekolný: „K charakteristickým znakům studiového divadla patří i sama ‚neustálenost‘ tohoto pojmu v minulých letech,“⁴⁷ uvádí. Za klíčovou vlastnost těchto divadel pokládá Nekolný „jejich **svébytné ‚myšlení‘** a že v opisu příčin a kauzality budou do popředí vystupovat spíše ‚problémy a konflikty‘“.⁴⁸ Pojem se podle něj postupem času ustaloval a objevovaly se i jeho „možné alternace (nové divadlo, otevřené divadlo, autorské divadlo, generační divadlo, mladé divadlo, jiné divadlo, alternativní divadlo, neinterpretáčnické divadlo etc.)“.⁴⁹ Namísto označení „alternace“, které indikuje potenciální záměnu, mi osobně připadá vhodnější hovořit o „spřízněných pojmech“. Lze je chápat jako množiny a podmnožiny, anebo ještě lépe jako plošiny, které se mohou vzájemně v různé míře překrývat.

⁴⁵ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 95.

⁴⁶ O vhodnosti i úskalích strategie vymezující alternativní divadlo jako opak mainstreamu se diskutovalo na interním setkání katedry v lednu 2020. Viz: *Kolokvium pedagogů*. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Pracovna vedoucího katedry KALD DAMU, Praha, 27. 1. 2020.

⁴⁷ Bohumil Nekolný. *Studiové divadlo a jeho české cesty: Polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Nakladatelství Scéna, 1991, s. 14.

⁴⁸ Tamtéž, s. 11.

⁴⁹ Tamtéž.

Několik takových plošin bych ráda prozkoumala i v této kapitole. Nejde o podrobný historický exkurs do historie české divadelní teorie ani do historie české divadelní praxe. Smyslem této dílčí komparace je ujasnit si, v čem tkví obecná podstata daných typů divadelní tvorby, v čem spočívá jejich dramaturgická vyhraněnost a jak je v konkrétních případech chápáno **autorství**. Zdali je autorem kolektiv, anebo režijní autorita; jak jsou vzájemné relace uvnitř týmu nastaveny. Právě z těchto ukazatelů lze následně odvozovat, jak se v daných případech pracuje s textovým elementem, odkud je čerpán textový materiál a jak se s ním nakládá, resp. kdo a jakým způsobem s ním nakládá. Pokud se moje práce nazývá *Pozorovat prázdný prostor*, potřebuji si nejprve ujasnit, *kdo a z jaké pozice v týmu* jej v konkrétních případech vlastně sleduje – abych mohla dále vyvozovat, jaké důsledky z těchto faktů plynou ve vztahu k temporalitě.

Vybrala jsem konkrétně šest pojmů a zároveň šest osobností, které všechny v českém kontextu představují podnětné směry uvažování o autorském způsobu divadelní tvorby. Tuto terminologickou a zároveň jmennou řadu chápu v této kapitole jako jistou nosnou konstrukci, o kterou se mohu opřít a na kterou mohu postupně naplétat vlastní výklad. Seznam není vyčerpávající; zvolila jsem ty pojmy, které považuji pro svou práci za klíčové, a ty osobnosti, které jsou buď přímo iniciátory, autory pojmů, anebo se jim věnují teoreticky.⁵⁰ Sestavila jsem je do pomyslných dvojic. Posloupnost, v níž tyto dvojice uvádím, volím v podstatě náhodně (*dehierarchizovaně*). Jevy, které jsou jednotlivými pojmy označovány, se totiž v mnoha ohledech (zejména historicky) do značné míry prostupují a překrývají.

Výčet je následující:

- Bořivoj Srba a nepravidelná dramaturgie
- Bohumil Nekolný a studiové divadlo
- Josef Kovalčuk a autorské divadlo
- Jan Roubal a alternativní divadlo
- Ivan Vyskočil a autorská tvorba
- Jaroslav Etlík a (ne)interpretační divadlo

⁵⁰ Ve všech případech se jedná o pojmy s širokým významovým rozptylem, proto vycházím vždy z konkrétní perspektivy a konkrétního kontextu (tj. z publikace uvedeného autora).

Je zřejmé, že některé pojmy jsou ukotveny konkrétní historickou epochou a vázány ke konkrétnímu divadelnímu domu; jiné fungují spíše nadčasově, ačkoliv se jejich obsah může s postupující dobou dílčí měrou proměňovat. Jednu shodu lze mezi nimi ovšem opět nalézt: všechna pojmenování se primárně týkají **modu operandi**. Označují určitý postup, jímž dílo vznikalo, jisté specifické podmínky panující v tvůrčím procesu, jistý zvláštní druh dramaturgického myšlení (konkrétně takový, který akcentuje prvek *procesuality*). Ačkoliv lze patřičnost daného pojmenování v některých případech určit i z výsledného jevištního tvaru, klíčovým rozlišujícím faktorem zůstává *vznik*.

První z řady vybraných dvojic, tvořených osobností a souvisejícím pojmovým souslovím, je **Bořivoj Srba a nepravidelná dramaturgie**. Teatrolog, první dramaturg a duchovní otec brněnského divadla Husa na provázku, Bořivoj Srba, přibližuje genezi názvu nově vzniklého spolku, prezentujícího se původně coby Mahenovo nedivadlo, následovně: slovo *nedivadlo* „jsme si vypůjčili od Ivana Vyskočila, jenž sám skrze ně pojmenovával svou ‚nepravidelnou‘ dramaturgii, viz Nedivadlo Ivana Vyskočila“.⁵¹ Zároveň neslo zvolené označení Mahenovo nedivadlo „polemický charakter v poměru k Mahenovu divadlu působícímu ve zlatu a plyši divadelní budovy Na hradbách, odkud jsem na protest proti tam se prosazující tendenci ‚zkamenět‘ spolu se Sokolovským v průběhu léta 1967 odešel“.⁵²

Právě v létě 1967 potom Srba navrhl několik výchozích programových tezí a základní koncept uměleckého směřování, které zastřešil klíčovým termínem **nepravidelnost**. „V tom termínu se skrýval nejen poznatek ze studia divadelní tvorby české avantgardy, která sama tento termín k vyjádření svých programových cílů nepoužívala, ale i ze studia historie divadla z konce XVIII. století, konkrétně pak doby pozdního osvícenství,“⁵³ uvádí Srba. V celé Evropě v této historické epoše sílilo hnutí usilující o vytvoření modelu tzv. národních divadel. S tím souvisel požadavek „očisty“ repertoáru mj. od her s náboženskými tématy, ale zejména také od *hanswurštíád* a podobných improvizovaných her typu *komedie dell'arte*.

⁵¹ Bořivoj Srba (ed.). *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd'!: Založení a prvních pět let umělecké tvorby Mahenova nedivadla Husa na provázku (Divadla na provázku) 1967-1972: Dokumenty – Memoáry – Studie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010, s. 160.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tamtéž, s. 139.

„Repertoár osvícenských dob,“ pokračuje Srba, „směl být tedy osnován za pomoci cenzury jen z her tzv. ‚pravidelné‘ dramaturgie – die regelmässig Dramaturgie. Z odporu k soudobé cenzuře, se kterou byli nuceni zápasit dramaturgové šedesátých let, považovaných za doby ‚osvícenější‘, než byly ty předchozí doby totalitní, jsem vytvořil k pojmu ‚pravidelné drama, ‚pravidelná dramaturgie‘, opozitum ‚nepravidelný dramatický text‘, ‚nepravidelná dramaturgie‘.“⁵⁴ Tyto termíny přitom v nejširším slova smyslu zaštiťovaly takové jevištní tvary, „ve kterých se eminentně prosazovalo **uchopování skutečnosti svébytnými divadelními prostředky** a ve zvýšené míře se v nich projektovala i **snaha o tzv. ‚ryzí divadelnost‘**“.⁵⁵ Právě v těchto dvou rysech, nebo vlastně v rysu dvojjediném, přitom podle mého názoru Srba pregnančně vystihl klíčový, určující a nadčasově platný znak divadla s přídomkem *autorské*.

Nepravidelnost je v kontextu českého divadla úzce spjata s lokálními historickými událostmi, se snahou čelit politické cenzuře a s úmyslem hledat svobodnější možnosti pro experimentální linii divadelní tvorby v podmínkách totalitního Československa. Původně byl termín spjat pouze s textovou stránkou dramaturgie. V roce 1967 Srba podle vlastních slov „ještě nepočítal s tím, že tento termín poslouží posléze i k širšímu označení divadelní práce, nejenom práce v oblasti dramaturgie, a že se tím slovem ‚nepravidelný‘ bude označovat i prostor, ve kterém se budou díla této ‚nepravidelné‘ dramaturgie prezentovat, jakož i způsob programového nasazení speciálních prostředků herecké hry“.⁵⁶ Vedle nepravidelné dramaturgie se postupně etablovala i pojmenování **nepravidelný prostor** a **nepravidelné herectví**.

Prvním krokem při zakládání nové divadelní scény se stalo právě **zformování hereckého souboru**. Tento jev je rozhodující událostí, která je pro účel této disertace hodna pozornosti hned ze dvou důvodů. Zaprvé: herecký styl se v souborovém typu divadla formuje v rámci semknutého kolektivu, který v kompletním či alespoň dílčím složení přechází od jedné inscenace ke druhé, sdílí společný čas a od samého počátku činnosti divadla postupně střeďá čím dál bohatší *kolektivní paměť*. Zadruhé: zřízení hereckého kolektivu a péče o něj ovšem samozřejmě ještě neznamenaají, že by se při tvůrčím procesu muselo nutně jednat

⁵⁴ Tamtéž, s. 140.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

o model tzv. kolektivní tvorby. V tomto konkrétním případě je tomu právě naopak: v čele „Provázku“ stála vedle Srby suverénní trojice režisérů Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a Peter Scherhauser – a scéna se jednoznačně profilovala coby **divadlo režiséřské**.

Už na tomto místě se tedy vynořují dva podstatné parametry, které budu v souvislosti s pojmem autorské divadlo sledovat – pojmenovávám je **procesualita a kolektivnost**. Oba tyto faktory jsou dle mého názoru určujícími průvodními jevy každé potenciálně možné podoby autorského divadla. V každém daném případě se liší pouze míra jejich naplnění. Blíže se této otázce budu věnovat v kap. 1.3.; nyní pouze podotknu, že se na příkladu Divadla Husa na provázku pregnantně ukazuje jistý obecný fakt. V českém autorském divadle se totiž, minimálně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kladl důraz zejména na *parametr první*, a sice na osobitý přístup ke zvolenému tématu, na akcentaci divadelnosti a na otevřenost výchozího materiálu, který je rozehráván teprve v procesu tvorby (na počátku zkoušení zpravidla neexistuje závazná podoba scénáře, natož závazná „režijní kniha“, obsah i forma se hledají procesuálně teprve v průběhu zkoušení). Kolektivnost pak znamenala společný podíl na vzniku díla a alespoň dílčí dehierarchizaci tvůrčího týmu, nikoli ovšem plné přenesení zodpovědnosti za výsledný tvar z režiséra na kolektiv.

Souvisejícím ukazatelem, který usnadňuje rozlišit, o jaký přesně typ autorského divadla se jedná, se potom jeví přímo kategorie **autorství scénického tvaru**. Karla Mahenová, vdova po Jiřím Mahenovi, podle jehož souboru filmových a divadelních libret získal „Provázek“ svoje jméno, odpověděla na jedno z pozvání na zahájení činnosti divadla dopisem, který nadepsala formulací „Divadelní kolektiv ‚Husa na provázku‘“.⁵⁷ Zazní-li označení „kolektiv“, může bezděky dojít k prvotní asociaci, že tato kolektivnost značí i kolektivní tvorbu – rovnítka mezi tato dvě pojmenování ovšem automaticky klást nelze. Jakkoli je do zrodu inscenace aktivně zapojen celý kolektiv (herecký, nebo ještě širěji řečeno *tvůrčí*), a jakkoli je divadlo v očích veřejnosti přirozeně vnímáno jako komplexní společenství, hlavní slovo při zkoušce může mít (a často má) režiséřská osobnost. Jeden důkaz za všechny: Bořivoj Srba „inspirován dílem Emila Františka Buriana, pléduje pro divadlo, v němž se **režisér, hlavní tvůrce inscenace**, nechává např. literárním dílem

⁵⁷ Tamtéž, s. 207.

či reálnou událostí pouze inspirovat a poté vytváří inscenaci samostatně za použití všech dostupných divadelních postupů,⁵⁸ píše se v almanachu mapujícím první „provázkové“ sezony. Vznikající divadlo lze tedy označit za *autorské* a zároveň *režisérské*.

Dramaturgie brněnské scény od počátku počítala s využíváním „pravidelných i nepravidelných textů, adaptací, literárních předloh, scénářů, montáží a dramatizací“.⁵⁹ V otázce autorství úprav těchto textů a nakládání s nimi může být ještě podnětné všimnout si detailů v soupisu repertoáru z let 1967-1972. V tzv. kreditech u jednotlivých inscenací nenacházím ani v jednom případě doplněk „a kol.“. V kategorii „Scénář a režie“ se střídají Pospíšil, Tálská a Scherhauser. V následující kategorii „Autor textu“ dominují od první sezóny dramatici a básníci domácí i zahraniční provenience, jako např. Milan Uhde, Christian Morgenstern nebo A. P. Čechov. Autorů textu je v případě některých počinů rovnou celá řada (např. výčet francouzských básníků u *Večera současné francouzské poezie*, který v roce 1969 připravila Eva Tálská). Je zjevné, že textový materiál bývá na „Provázku“ nezřídka zmnožen a diverzifikován a potřebuje **editora**. Autor textu a režisér tedy nejsou jedna a táž osoba. Režisér přichází s pohledem z odstupu; text si sám nepíše, ale přijímá jej coby surovinu, kterou dále stříhá, sestavuje, zmnožuje – a doslova montuje do výsledného tvaru.

Divadlo Husa na provázku je spojeno i s druhým tématem této podkapitoly, které jsem vymezila dvojicí **Bohumil Nekolný a studiové divadlo**. Teatrolog Nekolný je autorem antologie věnované studiovým scénám sedmdesátých a osmdesátých let.⁶⁰ Mezi zkoumanými soubory uvádí kromě „Provázku“ také HaDivadlo, Studio Y, Divadlo na okraji, Činoherní studio a krátce i Besedu Divadla Vítězného února.⁶¹ Jako jejich společný inspirační pramen vyhodnocuje meziválečnou avantgardu a tendence moderního umění dvacátého století. „Studiovky“ v mezinárodním kontextu řadí po bok s paralelní činností Jerzyho Grotowského, Petera Brooka nebo Living Theatre a dalších skupin, s nimiž české scény pojí jisté vývojové souvislosti. Ovšem „mimo realizace projektů DNP (Vesna národů, Labyrint světa a zamýšleného superprojektu Návrat do Delf) nedochází

⁵⁸ Autorkou citované pasáže je současná dramaturgyně několika brněnských scén Martina Procházková, která danou formulaci vepsala na přebal uvedené publikace. Viz: Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, s. 163.

⁶⁰ B. Nekolný. *Studiové divadlo a jeho české cesty*.

⁶¹ Tamtéž, s. 12.

(mimo hostování na různých festivalech) ke konkrétním vazbám našeho studiového divadla se zahraničím, a to ani v rámci socialistických zemí,⁶² uzavírá Nekolný.

Profilace studiových scén se tedy v tehdejší normalizované ČSSR utvářela v rámci zdejších velmi specifických společensko-politických podmínek. Nová divadelní generace sedmdesátých let nenacházela označení pro svůj program snadno: termín *alternativní divadlo* nekonvenoval posrpnové době, která alternativu nepřipouštěla, a to v žádném směru. Určujícím znakem tohoto období byla „stabilizace, unifikace, centralizace, monolitnost“.⁶³ Studie Kazimierze Brauna nazvaná *Druhá divadelní reforma?*, publikovaná v polském originále už roku 1979, mohla na našem území vyjít teprve v roce 1993.⁶⁴ A širší teatrologická práce domácí provenience, která by se věnovala komparaci studiových scén se zahraničními ideovými soupeřnicemi, pokud je mi známo, dodnes chybí. Přinesla by zajisté podnětný vhled do paralelních tendencí v tvůrčích postupech a také do souvislostí v oblasti pojmosloví v tomto náročném historickém období (ale to je jen poznámka na okraj).

„Pro studiová divadla jsou,“ podle Nekolného, „příznačné: otevřená divadelní struktura, chápání divadla jako kulturního hnutí, dominance divadelního autorství, pocit generačního souznění, **chápání divadla jako kolektivity a komunity**, vědomí programu a continuity, společný dialog s divákem (divadlo jako komunikace), jiný vztah k tradici (odtud snaha i vnějšího označení jako divadlo ‚netradiční‘), přesahy žánrů a druhů, proměna vztahů a funkcí složek (herectví, režie, textu), **dramaturgie tématu** (ať už ve formě nepravidelnosti, otevřenosti či autorství dramaturgie)“.⁶⁵ Funkci slova přebírá v mnoha případech *obraz, metafora* či *nonverbální prostředky*. Divadla přicházejí s „autorskými inscenačními scénáři“,⁶⁶ jejichž autorství může být podle Nekolného hned trojího typu: „individuální (obvykle režisér, dramaturg či protagonista) nebo týmové (na němž se většinou podílí režisér, dramaturg, autor námětu, ale také hudebník či výtvarník), či dokonce kolektivní (práce se zúčastňuje celý soubor až po hraniční

⁶² Tamtéž, s. 13

⁶³ Tamtéž, s. 25.

⁶⁴ Kazimierz Braun. *Druhá divadelní reforma?* Přeložil Jiří Vondráček. Praha: Divadelní ústav, 1993.

⁶⁵ B. Nekolný. *Studiové divadlo a jeho české cesty*, s. 14-15.

⁶⁶ Tamtéž, s. 21.

případ spolupráce několika souborů).⁶⁷ Uvedená triáda rozlišujících pojmenování pro různé podoby autorství, a sice **individuální-týmové-kolektivní**, se v této práci ukáže už brzy jako velmi praktická.

Třetím tematickým okruhem této podkapitoly je **Josef Kovalčuk a autorské divadlo**. Spoluzakladatel a dlouholetý dramaturg HaDivadla ve své monografii nazvané lapidárně *Téma: Autorské divadlo*⁶⁸ rovněž pojmenovává rysy a tendence českých studiových divadel. Činí tak v sérii esejí, které byly publikovány postupně v průběhu osmdesátých let a souborně vyšly v roce 2009. Podnětné jsou z Kovalčukových úvah pro moji práci zejména tři body: autorův odkaz k souvisejícímu pojmu *postdramatické divadlo*, akcent na *scénář* namísto dramatického textu a upozornění na *polaritu* mezi režisérským přístupem a kolektivní tvorbou (která sledované období nevyhnutelně provází).

„Při zpětném pohledu se ukazuje, že tvůrčí postupy i poetika českých autorských divadel v mnoha směrech souvisela s tím, co se odehrávalo v druhé polovině 20. století v divadle světovém,⁶⁹“⁶⁹ poznamenává hned na úvod Kovalčuk. České autorské divadlo této doby staví do jisté paralely s divadlem postdramatickým, když úvod monografie doplňuje podtitulem: „**Divadlo autorské nebo postdramatické?**“⁷⁰ Podobně jako Braun rozostřil titul své knihy o tzv. druhé divadelní reformě závěrečným otazníkem, opatřuje týmž interpunkčním znaménkem svůj úvod i Kovalčuk, a naznačenou paralelu tím posouvá do sféry spekulace. Kovalčuk se nicméně v úvodu odvolává i na Lehmannův opus *Postdramatické divadlo*,⁷¹ který považuje za přehledný soubor vývojových tendencí daného období. Svoji monografií o české divadelní scéně chce Kovalčuk doplnit mezery v Lehmannově výkladu (kde příklady z naší historie chybí).⁷²

Pokud jde o genezi pojmu *autorské divadlo*, podle Kovalčuka se do divadelní terminologie toto označení dostalo „zřejmě prostřednictvím analogie s **autorským**

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*.

⁶⁹ Tamtéž, s. 5.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

⁷² J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 5.

filmem, pojmenováním označujícím skutečnost, že film byl natočen podle původního námětu a scénáře, jehož autorem (případně spoluautorem) je hlavní tvůrce filmu – režisér.⁷³ Pokračuje: „S původností námětu a scénáře je však nutno spojit ještě další výrazný rys: že totiž tento film přináší zcela osobitý a samozřejmě i subjektivně zabarvený pohled na skutečnost.“⁷⁴ Podle mého názoru se v této souvislosti vynořuje otázka, kdo v daném případě zastupuje onen *subjekt* – zda se jedná o režijní osobnost, anebo o kolektiv. Už poněkolkáté a čím dál ostřeji narážím v odborné literatuře na stále tentýž kámen úrazu.

V souvislosti s cyklem autorských hereckých výpovědí, který vznikl v HaDivadle v letech 1983-1987, totiž Kovalčuk uvádí, že tento projekt „výrazně napomohl **proměně z divadla více či méně režiséřského na divadlo autorské**, zejména emancipoval hereckou složku divadla a přispěl k rozvoji osobnostního hereckého souboru.“⁷⁵ Z uvedené formulace se může zdát, že divadlo režiséřské a divadlo autorské jsou vzájemná opozita – z čehož pak dále vyplývá, že divadlo autorské rovná se divadlo kolektivní. To je ovšem podle mě zásadní omyl. Minimálně je nesporné, že **tato rovnice neplatí obecně**, ale pouze v některých případech. Možná autor označení „režiséřské divadlo“ použil záměrně vyhoceným způsobem proto, aby odlišil krajní, vysoce dominantní způsob režijní práce od opačného případu, kdy se hierarchie v týmu rozvolňují ve prospěch spolupráce kolektivu. Možná také formulaci nelze nic vytknout právě v konkrétním kontextu, v jakém byla použita (nebyla myšlena obecně). Přesto se obávám, že se v případě podobně vyhraněných vyjádření připravuje půda pro potenciální budoucí **nepřesnost, spočívající ve ztotožnění autorského divadla výhradně s kolektivní tvorbou** (viz kap. 1.3).

Čemu ovšem nelze nic vytknout, je konstatování, že je pro autorské divadlo obecně typická „nedůvěra k dramatickému textu budovanému na fabulačním principu, vázanému na příčinném zřetězování motivů, a rovněž psychologicky pravděpodobnému dialogu jako takřka výhradnímu a určujícím vyjadřovacímu prostředku“.⁷⁶ Oproti dramatu staví Kovalčuk **scénář**, coby klíčový průvodní jev autorské divadelní tvorby. Scénář je podle něj určitým textovým mediátorem,

⁷³ Tamtéž, s. 126.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž, s. 117.

⁷⁶ Tamtéž, s. 76.

„spojujícím článkem a **prostředníkem mezi tématem**, ať už je vyjádřeno ve slovesném nebo neslovesném materiálu, a **samotnou inscenační tvorbou**.“⁷⁷

Obecně známým jevem je fakt, že se v sedmdesátých letech v českém prostředí (zejména vlivem cenzury) váha sdělení výrazně přesouvá „od slova k mimoslovním, mimojazykovým výrazovým prostředkům a postupům“.⁷⁸ Text ustupuje tělu, mluvené slovo ustupuje výtvarné metafoře. Pojem „text“ přitom Kovalčuk chápe do jisté míry podobně, jak je s ním zacházeno i v této práci. Text je podle něj „**slovně vyjádřená předloha či jazykem vyslovené téma**“⁷⁹ a může být „pouhým podkladem, odrazovým můstkem k samostatné scénické a divadelní tvořivosti, která přesahuje a přerůstá rámec interpretace textu“.⁸⁰ Na počátku tvorby také může stát například „jen svébytná partitura nápadů, akcí, situací, atmosfér, v níž hraje významnou roli pohyb, fyzické jednání, výtvarná a plastická kompozice, rytmus, melodie, zvuk“.⁸¹ Za všech okolností ovšem Kovalčuk považuje text za jistý **výchozí bod** tvorby, za element spjatý s iniciací tématu. V tomto směru budu text ve své práci chápat ještě o něco šířeji (viz kap. 2).

V Kovalčukových esejích také převládá představa, že jakkoli fragmentárně může být výchozí materiál fixován, cosi jako *scénář* pokaždé existuje, a to dokonce před započítím zkoušení s celým kolektivem. Na tento fakt poukazuje i předložka „mezi“, která lokuje scénář na pomezí tématu a tvorby. Možnost úplné **absence scénáře** Kovalčuk patrně nepřipouští (anebo o ní alespoň, pokud se nemýlím, nehovoří). I když své tvrzení o klíčové úloze scénáře následně rozvolní, píše, že na počátku tvorby stojí „jen partitura“. Počítá s tím, že jsou výchozí inspirace předem písemně zaznamenány. Namísto pevného a závazného dramatického textu tedy v autorském typu divadla sice přichází *otevřený scénář* – ovšem nějaká forma písemně fixované textové přípravy se stále automaticky předpokládá.

Nejsem s tvorbou studiových scén obeznámena do té míry, abych na tomto místě mohla uvést konkrétní příklady, jimiž bych si vyvrátila určitou hlodající pochybnost. Ve srovnání s některými současnými formami autorského divadla se

⁷⁷ Tamtéž, s. 81.

⁷⁸ Tamtéž, s. 10.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž, s. 76.

totiž nevyhnu otázce: Co když scénář nevzniká jako mezičlánek, ale jako integrální součást zkoušení? Co když není písemně zachycen nijak „předem“? Jak vůbec **určit bod zlomu** mezi volbou tématu a inscenační tvorbou? Nemohou se obě fáze prolínat? Není snaha o obecné rozfázování tvůrčího procesu na „předem“ a „potom“ vlastně v rozporu s otevřeností, variabilitou a tekutostí každého takového procesu? Lze totiž připustit, že scénář může vzniknout buď paralelně s formováním tématu, anebo dokonce až *ex post*, jakožto zápis materiálu vzniklého při zkouškách. Osobně mi tedy nepřipadá výhodné, stavět scénář (nebo obecně jakoukoli formu textového materiálu) v rámci tvůrčího procesu na konkrétní pevné místo na časové ose.

Jako kuriózní, byť pádný příklad, který tuto moji tezi potvrzuje, uvádím projekt, o němž shodou okolností píše sám Kovalčuk. Jedná se o autorský počin Miloše Černouška nazvaný *Deska* (1986).⁸² Vznikl jako součást cyklu autorských hereckých výpovědí v HaDivadle a nesl svérázný provokativní podtitul „**kolektivní divadlo jednoho herce**“.⁸³ Herec Miloš Černoušek (dnes známější pod pseudonymem Cyril Drozda) v tomto případě zastával také pozici dramatika. Původně vycházel z Beckettovy prózy *Murphy*, jejíž rámec se však ukázal jako příliš svazující, a tak začal Černoušek, ještě ve spolupráci s dramatikem a režisérem J. A. Pitínským, psát text vlastní. „Práce na scénáři a inscenaci probíhala prakticky souběžně“,⁸⁴ uvádí Kovalčuk (a sám tak, možná bezděky, připouští možnost, že scénář nemusí být ve všech případech nutně připraven již na počátku zkoušení). Spolu s vývojem textu, v němž se vynořovaly stále nové postavy, se přirozeně rozrůstalo i obsazení – a každý nově oslovený herec zároveň spoluurčil tvarování svého charakteru ve scénáři. Pozoruhodná je na tomto místě i volba konkrétní formulace: Kovalčuk nepíše, že by herecká osobnost vývoj své postavy „předurčila“, ale že jej „spoluurčila“. **Geneze scénáře i scénického tvaru tedy probíhala paralelně; oba procesy byly nerozlišitelně propleteny.** Mluvit o „předloze“ a její následné scénické realizaci by tedy bylo nepřesné.

⁸² Podle inscenační databáze Divadelního ústavu zněl plný titul projektu následovně: *Deska aneb Cesta Antonína Beneše, přáteli nazývaného "Deska", z Řičice do Brodku, na konec světa a zpět.*

⁸³ J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 123.

⁸⁴ Tamtéž, s. 124.

Od různých podob scénáře se Kovalčuk přesouvá k související, a ještě ožehavější otázce *autorství* (scénáře i výsledného tvaru). Pro doložení šíře záběru pojmu autorské divadlo dává ke srovnání **dva na první pohled až protikladné příklady realizace autorského přístupu**: nejprve Ivana Vyskočila s jeho důrazem na **princip hry**, a potom Zdeňka Potužila, který akcentoval **roli režiséra**. „Tato dvě stanoviska jsme nevybrali náhodou;“ píše Kovalčuk, „v podstatě je v nich totiž obsažena základní polarita našeho současného autorského divadla a zároveň jeho dvě nejvýraznější tendence, polarita, která bude nutně provázet celý další výklad. Na jedné straně je tu snaha o maximální rozpoutání a uvolnění tvořivé aktivity všech zúčastněných, na druhé straně úsilí tuto aktivitu využít, formovat ve jménu jednoty, sevřenosti ve tvaru výpovědi.“⁸⁵ Provází-li tato **polarita mezi kolektivní hravostí a režijním sevřením** celou Kovalčukovu monografii, nevyhne se zákonitě ani této disertační práci – ukazuje se být klíčovým průvodním jevem autorského (zejména neinterpretačního) divadla.

V kapitole Znak autorského divadla, která byla publikována poprvé v roce 1989, upozorňuje Kovalčuk na skutečnost, že právě **Ivan Vyskočil** přišel už v roce 1984 s **triádou možných podob autorského divadla** (bylo to tedy ještě dříve, než svoji triádu formuloval B. Nekolný). Rozhodujícím faktorem je pro Vyskočila **autorství prvotního impulsu**. V prvním případě iniciuje téma menší část kolektivu (zpravidla režie, dramaturgie) a téma je realizováno se zapojením kolektivu, naplňujícího vůli iniciátorů. Ve druhém případě přichází první impuls také od menšího kolektivu, anebo dokonce od jednotlivce, ovšem kolektiv nejenže naplňuje vůli iniciátorů, ale sám se také podílí na autorství tvaru. A konečně ve třetím případě je téma formulováno teprve společně, se zapojením všech přítomných tvůrců.⁸⁶

V českém studiovém divadle, jak už jsem naznačila výše, se – možná oproti soudobé zahraniční praxi – stále výrazně uznává **autorita režiséra**. (Čistě kolektivní podobu režie by podle Kovalčuka bylo možné v Československu sedmdesátých let hledat zejména u brněnské formace příznačně nazvané právě

⁸⁵ Tamtéž, s. 13.

⁸⁶ Kovalčuk vychází z rozhovoru s I. Vyskočilem, který byl uveřejněn roku 1984 v časopise *Amatérská scéna*. Viz: Tamtéž, s. 128. A viz: Ivan Vyskočil – Pavel Vojíř. „Oddanost je víc než ochota: S Ivanem Vyskočilem o autorském divadle“. *Amatérská scéna*. 1984, roč. 21. č. 11, s. 4-5.

Kolektiv.)⁸⁷ Pro inscenace vzniklé ve studiových scénách sedmdesátých let podle Kovalčuka většinou platí, že „hlavním tvůrcem tohoto divadla není autor textu nýbrž **tvůřivý divadelní kolektiv pod vedením režiséra**“.⁸⁸ Pokud bych na tuto Kovalčukovu formulaci chtěla vztáhnout konkrétní typ autorství z Nekolného triády individuální-týmové-kolektivní, zvolila bych prostřední stupeň.

Podobně i sám Kovalčuk v této souvislosti poznamenává, že „[o]ptimální model je zřejmě někde uprostřed a o jeho realizaci se pokouší řada našich autorských divadel“.⁸⁹ Osobně bych se zdráhala použít značení „optimální“, spíše z Kovalčukovy formulace vyčítám, že by se tento autorský model dal považovat za ve své době patrně nejčastější (z vlastní zkušenosti dodávám, že je frekventovaným jevem i v současnosti). Spočívá v rozehrávání tématu, jež probíhá *na principu hry a v rámci týmu* a jež je zároveň formováno a finalizováno *režijní osobností* (případně osobnostmi). Osobně považuji za nejvhodnější pojmenování tohoto týmového, „smíšeného“ typu autorství pojem **kolektivní spolupráce**. Záměrně nikoli kolektivní tvorba, v níž se předpokládá plná dehierarchizace týmu, ale *spolupráce*, v níž by bylo možno předpokládat dehierarchizaci pouze částečnou. Shodou okolností operuje s tímto souslovím i Kovalčuk, a to zejména ve spojení s tvorbou Studia Ypsilon; používá je ovšem čistě jako příměr.⁹⁰ Domnívám se, že by mohlo být toto sousloví povýšeno na seriózněji chápaný pojem, který by se mohl stát mezičlánkem stojícím mezi režisérským přístupem a kolektivní tvorbou.

Dalším spojením pojmu a osobnosti, kterému se budu věnovat, je **Jan Roubal a alternativní divadlo**. *Autorské divadlo a divadlo alternativní* samozřejmě nelze chápat jako zaměnitelné pojmy; pokrývají nicméně částečně shodnou oblast tvorby. Tři režijní osobnosti, na jejichž tvůrčí tendence se chci v této práci zaměřit, se navíc věnují výhradně autorskému divadlu a zároveň jsou úzce spjaty s Katedrou alternativního a loutkového divadla DAMU, čímž se obě označení přirozeně vzájemně prolínají. Při snaze vymezit tento (opět rozsáhlý) pojem vycházím z monografie teatrologa Jana Roubala *Divadlo jako neodhozený*

⁸⁷ J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 30.

⁸⁸ Tamtéž, s. 15.

⁸⁹ Tamtéž, s. 31.

⁹⁰ Studio Ypsilon se podle Kovalčuka soustředí na „kolektivní spolupráci a hravé rozvíjení tématu“ (s. 33); o několik stránek dál píše autor o principu „společné tvořivosti“ (s. 39); a ještě dále volí pro „ypsilonkovské“ postupy pojmenování „kolektivní hra a sebehra“ (s. 40). Viz: Tamtéž.

žebřík, z první části nazvané *Autorské, studiové a alternativní divadlo*, a konkrétně pak z podkapitoly *Znaky alternativního divadla*.⁹¹

Vznik této studie je od současnosti vzdálen celých dvacet let. Uvedená verze textu pochází z roku 2003; jde o přepracovanou stať *K obecným rysům alternativního divadla*, která byla publikována dokonce ještě o tři roky dříve ve *Slovníku českého alternativního divadla*.⁹² Roubal ovšem uvádí, že neusiluje o „historický přístup a vhled“, ale o postup „synchronní, orientačně zobecňující“.⁹³ Chce se pokusit o vystižení některých typických rysů tohoto typu divadla, byť by „ono samo chtělo být především spíše **živlem** než čímkoli regulovaným a kýmkoli pojmenovávaným tokem“.⁹⁴ Právě vzhledem k živelnosti, proměnlivosti a doslova **tekutosti divadelní alternativy** se osobně domnívám, že lze-li vůbec pro alternativní divadelní projevy formulovat nějaká pravidla, zajisté ke každému z nich **existuje množství výjimek**. Řekla bych, že takových výjimek bude dokonce z podstaty věci vyšší počet než případů, která pravidlům bezezbytku odpovídají. Odkazuji se proto na svoji úvodní poznámku o nepravidelnostech, jimiž bude i následující pasáž nutně protkána.

Alternativnost navrhuje Roubal souhrnně chápat jako „*radikální tendenci* orientovanou nejen na *uměleckou inovaci*, ale zrovna tak – ne-li především – na **hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě** posledních bezmála čtyřiceti let – zejména v rámci konformní, konzumní a mediální společnosti. Otázkami alternativního divadla nejsou tedy pouze ‚co‘ a ‚jak‘ nově artikulovat, ale zároveň vždy ‚proč‘, ‚z jakých zdrojů‘, ‚pro koho‘, ‚k čemu‘ a ‚zda vůbec‘ či ‚zda jenom divadlo‘ vůbec dělat. To jsou pravé a hlubší motivy oné oponující, příznakové ‚jinakosti‘ charakteristické svou ‚krajností‘ a ‚okrajovostí‘.“⁹⁵ Vedle inovace se v divadle, které chce být považováno za alternativní, klade značný důraz tedy také na *etiku*, morální otázky a společenskou odpovědnost tvůrců – tento faktor je podstatný i pro genezi textu a temporální rámec vznikajícího tvaru (konkrétní příklady doložím v následujících kapitolách).

⁹¹ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 95-112.

⁹² Jan Dvořák. *alt.divadlo: Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000.

⁹³ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 96.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 112.

V úvodu své studie Roubal podotýká, že klíčové projevy divadla alternativní povahy se u nás objevily na příkladech tzv. nedivadla Ivana Vyskočila a později také nepravidelného, autorského či studiového, případně pohybového divadla.⁹⁶ „Je přirozené, že se tento program realizuje především **prostřednictvím herectví,**“ pokračuje. „V jeho rámci jsou projevem těchto tendencí nejrůznější formy tzv. *autentického a sebeprezentačního herectví*, tj. zdůrazňování a odhalování paradoxní podvojnosti a polarity herce a vytvářené postavy, různé varianty ‚ne-divadelního‘ herectví nebo tzv. autorského herectví, snahy o deteatralizaci herce, o jeho jakousi ‚antropofanii‘, (sebe)odhalování často až přímo autobiografického nebo introspektivního charakteru.“⁹⁷ Poznávám, že ačkoliv se moje práce soustředí na reflexi proměn textu v čase, vzniká takový text v autorském neinterpretacním divadle obvykle v součinnosti režie, dramaturgie – a právě herecké části týmu. Herectví je ostatně nejzákladnějším komponentem divadelního díla i divadelní tvorby.⁹⁸ Konkrétní podoba herecké tvorby tudíž v mnoha případech zásadně ovlivňuje i genezi textové roviny scénického tvaru; proto se reflexe práce s textem a reflexe práce herecké budou prolínat.

Zásadní osobností tzv. druhé divadelní reformy je samozřejmě Jerzy Grotowski, jehož inscenace *Apocalypsis cum Figuris* (1969) představovala v kontextu tehdejšího evropského autorského divadla zlomovou událost.⁹⁹ Podle Roubala pak obecné tónování ke Grotowskému „vizi tzv. ‚chudého divadla‘, tj. k **divadlu záměrně asketicky se omezujícím především na herectví** jako jedinou nepostradatelnou divadelní složku – a tím i dnešním jazykem řečeno na specifiku ‚médií‘ alternativy – bylo jedním z nejsilnějších inspirativních zdrojů divadelní alternativy, především její první vlny, tj. 60. a 70. let“.¹⁰⁰ Chudé, v jistém smyslu vlastně i *asketické herectví*, zbavené opulentní teatrálnosti a povrchní manýry, se v různých formách objevuje i na současné české alternativní scéně (jak popíšu později).

⁹⁶ Tamtéž, s. 96-97.

⁹⁷ Tamtéž, s. 101.

⁹⁸ Viz Brookova „definice divadla“ citovaná v úvodu této práce; nebo také viz stať Jaroslava Etlíka věnovaná reflexi současného stavu české divadelní terminologie. J. Etlík. „Termíny k dohodnutí“, s. 14.

⁹⁹ O inscenaci pojednává Jana Pilátová ve své monografii Hnízdo Grotowského na s. 70-92. Viz: Jana Pilátová. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.

¹⁰⁰ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 101-102.

Režie je v alternativním divadle podle Roubala často chápána „právě jen jako funkce, která nemusí být vždy zosobněna v postavě režiséra jako specializované profese. Buď je tato funkce plněna vlastně celým kolektivem, nebo je **režisér považován za onoho ‚prvního mezi sobě rovnými‘**“.¹⁰¹ Hierarchie jsou tedy sice do jisté míry zachovány, ale příčky, na nichž vůči sobě stojí herec a režisér, se vzájemně značně přibližují. Z herce se stává svého druhu autor, a režisér je tak obvykle „iniciátorem a animátorem hercovy kreativity, často až jakýmsi důvěrným svědkem jeho hledání a zrání a vytváří s ním až symbiotickou důvěrnou dvojici rovnoprávných spolutvůrců“.¹⁰² Alternativní rámec přitom nevyklučuje ani čistě dominantní postavení režiséra: objevují se i „časté případy striktně režijního, až dirigujícího přístupu k herci“.¹⁰³ Na každý pád je režijní osobnost velmi obvykle „**zároveň hlavním autorem i hlavní autoritou**“.¹⁰⁴

Pro divadelní alternativu je Roubalovými slovy typické „**vyznávání naprosté svobody imaginace a hledání nových forem divadelního autorství**“.¹⁰⁵ Možná lze tuto formulaci chápat jako určitou otevřenou definici alternativního divadla, jako podstatu alternativy v kostce. Polarita výrazné tvůrčí individuality, která se v rámci kolektivu suverénně prosazuje, a zároveň týmové spolupráce, v níž se různorodé inspirace taví do výsledného tvaru, se vynořuje i u Roubala: „Ideálem je jednak všestranně kreativní, a to nejen divadelně muzicky talentovaný člověk – divadelník – umělec, jednak představa co nejširší kolektivní tvorby, vize spoluautorství všech na všem při programování, přípravě i prezentaci. Obě vize souvisejí s programovou negací tradičního modelu divadelní tvorby v ‚pravidelném‘, interpretačním divadle, tj. týmem specializovaných odborníků a očekávatelné poslušnosti jejich práce.“¹⁰⁶ Z kategorií jako režie, dramaturgie atp., tradičně chápaných jakožto profese a přisuzovaných konkrétním členům týmu, se stávají **funkce**, které mohou volně přecházet z jednoho člena týmu na druhého, anebo jsou rozloženy rovnoměrně na celý kolektiv.

Už několikrát bylo v této práci zmíněno jméno autora, herce, psychologa a jedné z iniciačních postav (ne-li vůbec první postavy) české alternativy, Ivana

¹⁰¹ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 103.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 106.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 106-107.

Vyskočila. Zaměřit bych se teď v krátkosti chtěla na téma **Ivan Vyskočil a autorská tvorba**. Právě toto zvýrazněné sousloví je totiž specificky spjata s Vyskočilovou vizí divadla coby způsobu „sebeobjevování, sebepoznávání a sebepřijetí“.¹⁰⁷ Od roku 1992 je tato idea rozvíjena na akademické půdě, a to na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. *Autorská tvorba* tedy už z naznačených formulací není synonymem *autorského divadla*, byť se oba pojmy opět částečně překrývají.

Spjata je s divadelní skupinou zvanou **Nedivadlo Ivana Vyskočila** (1964-1990), která se od svých počátků v pražském klubu Reduta orientovala zejména na **otevřenou dramatickou hru** a na tzv. **narativní divadlo**. „Nedivadlo je takové naše – já jsem vždycky říkal, říkám a budu říkat naše, protože bych hrozně rád, aby to tak bylo, ale uvědomuju si, že jsem v tom byl a zatím jsem většinou sám – takové naše **pokoušení se o jistou podobu autorského divadla**,“¹⁰⁸ podotýká Vyskočil. Právě taková vize se ovšem podle Vyskočila „nedá realizovat v instituci, ale jedině s přáteli“.¹⁰⁹ Na myšlenku založit divadlo, které funguje jako „volné sdružení lidí, kteří jsou na něm existenčně nezávislí“,¹¹⁰ ostatně přišel ve chvíli, když v roce 1963 sám z instituce odešel (opustil Divadlo Na zábradlí).

Negující předpona, jíž Vyskočil název svého spolku opatřil, působí jako rebelantské, provokativní gesto, které ovšem skupinu osvobozuje z rámců divadla označovaného v běžné mluvě příměry jako „**tradiční**“ nebo „**normální**“. Bez kontextu mají taková pojmenování samozřejmě značně rozmlžená významová pole – a nejasnou, ne-li nulovou vypovídací hodnotu (často označují mainstream, ovšem není to pravidlem). S konkrétním dobovým kontextem už je situace přehlednější: na příkladu hnutí malých, vlastně „alternativních“ divadelních scén přelomu padesátých a šedesátých let Vyskočil argumentuje, proč podle něj **nestačí, aby svoji programovou náplň tyto scény formulovaly pouze čistě v opozici vůči mainstreamu**. Takové vnější vymezování vůči převažující kultuře, které k ní formuje v podstatě negativ, se podle něj může snadno zvrtnout nežádoucím směrem. „[J]sou autoři,“ píše Vyskočil, „kteří vidí funkci malých

¹⁰⁷ Ivan Vyskočil & kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005, s. 130.

¹⁰⁸ Ivan Vyskočil – Přemysl Rut – Michal Čunderle (eds.). *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Druhé rozšířené vydání. Praha: Brkola, 2016 [1. vyd. 1996], s. 19.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž.

divadel v tom, že jsou v opozici, třeba k oficiálnímu divadlu. Ale takové autorství je velmi reaktivní, je vlastně k oficiálnímu divadlu komplementární. Já myslím, že kouzlo malého divadla není jen v té komplementaritě. To hlavní je **hledat svoji pozici**, dělat z jiných zdrojů, než jsou ty tradiční.¹¹¹ Pokoušet se definovat podstatu autorského přístupu vlastně nikoli „zvenčí“, vůči „vnějšímu“ opozitu, ale „zevnitř“, z vlastní podstaty.

„Když jsem začal s ‚nedivadlem‘, nemyslel jsem na popření divadla, na antidivadlo,“ uvádí ostatně Vyskočil v rozhovoru s Janou Patočkovou z roku 1967. „Název ‚nedivadlo‘ naznačoval jen, že se večery v Redutě začínají dělat za jiných předpokladů než normální divadlo, že mají **jiné ambice** a – dá-li se to tak říci – i **jinou biologii**.“¹¹² Hlavní důraz je kladen na sílu textu, jímž je nesen a přímo před zraky diváků rozvíjen postupně bobtnající narativ. Příběhová linka vzniká procesuálně, na základě improvizace; počítá se s tím, že „žádný z nabízených titulů není reprízou“, ale vždy jedinečným „dílem ve stavu zrodu, neopakovatelnou hrou“, jak Vyskočil dodává o více než dvacet let později.¹¹³

Dalo by se trochu nadneseně říci, že Vyskočil svým způsobem navazuje na alžbětinskou linii divadla, a to v tom smyslu, že opulentní scénografii nahrazuje „scénografií verbální“. Pro improvizaci je ostatně nejprůzračnější neutrální a všem možnostem otevřený prázdný prostor. Neadivadlo je podle Vyskočila „**divadlo programově chudé**. Vědomě se zříká nákladných divadelních obvyklostí, neboť věří v sílu a podstatnost myšlenky, představy, setkání, jazyka, fantazie, dramatické hry“.¹¹⁴ Text funguje jako spouštěč divákovy představivosti, která není zbytečně zaměstnávána předem připravenými vizuálními vjemy. Tento základní herní princip Neadivadla má dodnes svoje výrazné ozvěny v tvůrčím procesu u autorských scénických tvarů (viz kap. 4).

Mimo činnost Neadivadla se *autorská tvorba* dodnes realizuje formou tzv. **dialogického jednání**.¹¹⁵ Podstatu této velmi specifické psychosomatické disciplíny, vyvinuté rovněž Vyskočilem, tvoří samomluva a „samohra“.¹¹⁶

¹¹¹ Tamtéž, s. 178.

¹¹² Tamtéž, s. 167.

¹¹³ Tamtéž, přebal knihy.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Viz: I. Vyskočil & kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 127.

Zarámována je situací *veřejné samoty* (pojem K. S. Stanislavského). Každý aktér v daných podmínkách nechává probouzet, ozývat se a dialogicky reagovat svého vlastního vnitřního dialogického partnera (případně partnery). Projevuje se slovem i gestem; a jeho počáteční monolog, ať už verbální či gestický, se v ideálním případě postupně stává dialogem, nebo dokonce polylogem. V prázdném prostoru a před zraky diváků se tímto způsobem rozehrává jakýsi „vnitřní ansámbli“, který si každý aktér (někdy nevědomky) nosí v sobě.

Ačkoliv je dialogické jednání záležitostí jedince, individuality, která se pokouší o rozehrání sebe sama před dalšími přítomnými účastníky takové *události*, a ačkoliv se tedy od kolektivní, týmové divadelní spolupráce, o níž chci zejména psát, v mnohém liší, lze mezi oběma formami opět vysledovat jisté společné rysy. V krátkém textu na téma *Dialogické jednání (Heslo pro autorizaci)* totiž Vyskočil tuto disciplínu definuje za vydatné pomoci slov jako „často“, „spíše“ či „zpravidla“.¹¹⁷ Pevnému vymezení se disciplína vzpírá, vykazuje nepravidelné, nezařaditelné, doslova „nedivadelní“ rysy; Vyskočil také proto nechává pro každou její konkrétní realizaci značně otevřený prostor. V rámci tohoto „nehesla“ využívá k danému účelu výčtovou definici, která pokaždé začíná souslovím: **„Může být a bývá...“**¹¹⁸ A doplňuje: **„Není však účelově vypracovaným, hotovým, osvědčeným postupem, ‚metodou‘**, kterou jako hotovost lze přijímat a ‚nasazovat‘. A rozhodně není takovou nebo onakou technikou.“¹¹⁹ Odmítnutí pojmu *metoda* jakožto systematické, opakovaně uplatnitelné série postupů považuji za ideální gesto, a to jak v případě *dialogického jednání*, tak i *autorského divadla* (a jedné z jeho možných mezinárodních analogií *devised theatre*, viz kap. 1.2).

Konečně se dostávám k tématu, které úzce souvisí přímo s názvem, respektive podtitulem této disertační práce. Vycházím ze studie *Termíny k dohodnutí*,¹²⁰ kterou jakožto pracovní úvahu nad soudobým pojmoslovím připravil v roce 2006 divadelní teoretik a dramaturg Jaroslav Etlík. Autor se věnuje dramatické divadelní tvorbě, vymezuje její *část předartefaktovou* (tvůrčí proces) a *část artefaktovou* (funkční oblast divadelního díla) – přičemž moje práce bude

¹¹⁷ Tamtéž, s. 127-130.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 130.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ J. Etlík. „Termíny k dohodnutí“.

nevyhnutelně zasahovat do obou těchto sfér, s převažujícím důrazem na oblast *předartefaktovou*. A definuje sérii komponentů, kterou po vzoru oněch dvou částí rozděluje na *komponenty divadelní tvorby* a *komponenty sféry divadelního díla* (více viz kap. 2). Věnuje se ovšem také otázce, která je pro můj zájem klíčová: téma následujících odstavců proto pojmenovávám jako **Jaroslav Etlík a (ne)interpretační divadlo**.

Když jsem o několik stránek dříve psala o esejích Josefa Kovalčuka, narazila jsem na potenciálně hrozící zkreslení plynoucí ze ztotožnění *autorského divadla* výhradně s *kolektivní tvorbou*. Jak jsem ukázala na příkladech z tvůrčích postupů českých studiových scén, autorská tvorba se v žádném případě nevyklučuje ani s režisérským přístupem (který se dokonce v praxi českých „studiovek“ ve srovnání s kolektivní režii ukazuje jako mnohem častější případ). Podobně by se mohlo snadno stát, že by bylo *autorské divadlo* ztotožněno výlučně s *neinterpretačním postupem*. Důvodů, které k tomu svádějí, je několik: výše jsem citovala Kovalčukovu formulaci o „divadelní tvořivosti, která přesahuje a přerůstá rámec interpretace textu“,¹²¹ z níž by se mohlo na první pohled zdát, že je-li autorskost právě takovou tvořivostí, pojí se s neinterpretačním přístupem k textu. Podobně je autorské divadlo obecně spojeno s adjektivy, která se negační předponou vymezují vůči „modelu divadelní tvorby v ‚pravidelném‘, interpretačním divadle“,¹²² jak zcela přesně uvádí Jan Roubal. Autorskost často souvisí s *nepravidelností a neinterpretačností*. Situace je ovšem složitější.

V úvaze nad složkami, respektive komponenty divadelní tvorby reflektuje Jaroslav Etlík postavení divadla vůči literatuře následovně: „Mezi literaturou a divadelním uměním neexistuje jednoduchá ontologická souvislost. Ta dokonce neexistuje ani na poli **tzv. interpretačního divadla**, které (na rozdíl od jiných – ‚méně literárních‘ – typů divadelních kreací) při tvorbě divadelního artefaktu vychází z literární struktury nejdůsledněji.“¹²³ Na počátku interpretačního procesu stojí tedy v takovém modelu divadla logicky literární předloha určená k analýze, výkladu a následnému přenosu do podoby trojdimenzionální jevištní kreače.

¹²¹ J. Kovalčuk. *Téma: Autorské divadlo*, s. 10.

¹²² J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 106-107.

¹²³ J. Etlík. „Termíny k dohodnutí“, s. 18.

V otázce možného autorského rozměru tohoto „přenosu“ pokračuje Etlík: „Divadlo začíná vždy jaksí **na ‚zelené louce‘**, důsledně samo od sebe, vychází prostě ze své vlastní umělecké autonomnosti a ze zákonitostí, které jsou zcela specificky divadelní a které náleží jedině jemu. O literaturu se sice často opírá (především to platí v euroamerické divadelní tradici, zejména pak v činohře), ale co se týče materiálně smyslových a názorných prostředků s nimiž pracuje, komponuje a přetváří tuto literární inspiraci vždy v jazyce svých vlastních stavebních a výrazových komponentů. [...] Dokonce bychom mohli říci, že **i v interpretačním divadle je divadelní akt zcela a od základu autorský.**“¹²⁴

Vymezit lze tedy vůči sobě **tzv. autorské interpretační divadlo** a **tzv. autorské divadlo neinterpretační**, na jehož počátku nestojí literární předloha určená k interpretaci, ale které s případnou předlohou (pokud tato vůbec existuje) nakládá za pomoci zcela jiných než interpretačních postupů: jedná se např. o montáž, koláž, dekonstrukci či přímo destrukci atp. Právě o pojmenování těchto a dalších postupů, které souvisejí s neinterpretační divadelní tvorbou, mi v této práci půjde především (viz zejména kap. 5).

¹²⁴ Tamtéž.

1.2 Devised theatre jako problematický pojem

Ačkoliv nemusí být vstup pojmu *devised theatre* do českého prostředí všemi zdejšími divadelními praktiky i teoretiky bezvýhradně vítán, ačkoliv se pojem někomu může jevit jako čistě „módní“, zbytečný, nebo jednoduše nešikovný, a ačkoliv do jisté míry chápu důvody, které k těmto pochybnostem vedou, přiznávám se otevřeně, že k pojmu osobně chovám značné sympatie. Jeho přítomnost v této práci není motivována ani anglocentrismem, jako spíše prostým faktem, že je pod pojmem (minimálně) v rámci Evropy alespoň rámcově srozumitelný *autorský neinterpretací modus tvorby*, který má samozřejmě v každé konkrétní národní podobě svá specifika (a případně také svá vlastní pojmenování). Přízviskem „**problematický**“ jsem jej v názvu druhé podkapitoly opatřila proto, že je nezbytné jeho vstup do českého kontextu ošetřit komentářem o jeho původním významu a specifických konotacích, které se k němu vážou. Rozhodující je vždy **kontext**. V kontextu mezinárodním je podle mého názoru pojem poměrně jasně čitelný; v kontextu českém je třeba nejprve nahlédnout okolnosti geneze anglickojazyčného pojmenování, aby se předešlo potenciálním komunikačním šumům.

S pojmovou dvojicí *devised theatre* a *devising* jsem se poprvé osobně setkala na výše zmiňovaném dvoudenním mezinárodním symposiu nazvaném ***Dramaturgie autorského divadla: Sdílený prostor / The Dramaturgy of Devised Theatre: Shared Space***, které se konalo 20. a 21. dubna 2012 v pražském Divadle Archa. Již jsem uvedla, že pořadatelem symposia byl tým Pražského Quadriennale (PQ) a Institutu umění – Divadelního ústavu; iniciátorkou tohoto intenzivního a v mnoha ohledech průkopnického oborového setkání byla dramaturgyně a umělecká ředitelka PQ Sodja Zupanc Lotker. Ke společným diskusím přizvala tvůrce z mnoha (převážně) evropských zemí a také zástupce českých institucí, zejména AMU, KALD DAMU, Divadla Alfred ve dvoře, festivalu 4+4 dny v pohybu a odborného časopisu Taneční zóna. Program symposia a dílčí videozáznamy z obou dní jsou dodnes volně dostupné online.¹²⁵

¹²⁵ Program lze nalézt zde (je pouze orientační, nakonec doznal několika změn): <http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/dramaturgie-autorskeho-divadla-sdileny-prostor/dokumenty/> Videozáznamy několika diskusních panelů jsou dostupné zde:
Den 1: <http://www.primyprenos.cz/detail.php?zaznam=1039&year=2012>
Den 2: <http://www.primyprenos.cz/detail.php?zaznam=1040&year=2012>

Setkání bylo primárně určeno **pro tvůrce v oblasti autorského divadla** a jeho záměrem byla sondáž do konkrétních podob současné divadelní tvorby. Organizátoři připravili sérii diskusních panelů, přednášek a prezentací, jejichž cílem bylo „zmapovat hlavní témata v této oblasti, formulovat její specifickou a hledat způsoby, jak lze o této tvorbě hovořit“.¹²⁶ Na setkání se mísili hosté z významných domácích i zahraničních divadelních organizací, vzdělávacích institucí, divadelních domů i nezávislých tvůrčích skupin – akademický diskurs se tedy přirozeně proplétal s diskurzem ryze praktického rázu. Namísto „čisté“ divadelní teorie byla pozornost zcela otevřeně věnována spíše **teorii divadelní tvorby**, stáčela se zejména směrem k **současné divadelní praxi**. Většina příspěvků se tudíž nesla v duchu **osobních programových estetik**, ne-li téměř **manifestů** (viz Lukáš Jiříčka a jeho příspěvek na téma *Násilí na materiálu*). Hlavní zahraniční host pak svým osobním dopisem psaným z divadelní zkoušky a balancujícím na hraně mezi realitou a fikcí vnesl do formátu veřejného shromáždění nebývalou intimitu (a nezapřel v sobě zároveň dramatika a spisovatele; viz Tim Etchells a jeho vstup nazvaný *In the Silences*).

Hovořilo se střídavě česky a anglicky a svoje představy o autorském přístupu k divadlu přednesli mj. hosté z Velké Británie, Německa, Belgie, Itálie, Portugalska, Chorvatska či Spojených států. Promluvila např. Duška Radosavljević (dramaturgyně a pedagožka na Royal Central School of Speech and Drama na University of London), Alex Mermikides (dramaturgyně, pedagožka a editorka kolektivní monografie *Devising in Process*) či Synne Behrndt (opět dramaturgyně a pedagožka, která dnes působí na Stockholm University of the Arts). Dále se diskusí účastnila Johanna Freiburg ze skupiny Gob Squad, Kristof Blom z vlámského uměleckého a produkčního domu Campo (jakési belgické období Archy sídlící v Ghentu) či zmiňovaný Tim Etchells, který se k setkání připojil dálkově formou Skype konference. České tvůrce reprezentovali mj. Miloslav Klíma, Martina Musilová, Marta Ljubková, Lukáš Jiříčka, Tomáš Žižka, Karel Makonj, Pierre Nadaud, Petr Prokop a Ondřej Cihlář za skupinu VOSTO5, Daniela Voráčková za soubor Secondhand Women a Tomáš Procházka za formaci Handa Gote Research & Development. V rámci diskuse v sekci ***Devising in Czech Theatre*** si svoje pozice vzájemně vymezovala konečně i trojice režisérů Jiří Havelka, Jiří Adámek a Petra Tejnorová. K podstatě pojmu *devised theatre* se dostanu za malou

¹²⁶ Viz: <http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/dramaturgie-autorskeho-divadla-sdileny-prostor/>.

chvíli; minimálně v případě posledně jmenované trojice si ovšem už nyní neodpustím otázku, zda se jejich tvorba dá vůbec plošně označit za „devising“.

Ačkoliv bylo setkání zacíleno výslovně na tvůrce autorského divadla, nikoli na teoretiky, ačkoliv bylo jeho smyslem hledat možnosti verbalizace tvorby, nikoli precizovat odbornou terminologii, a ačkoliv se tedy s pojmoslovím operovalo poněkud volně a obecně, je podle mého názoru nyní potřebné **nahlédnout zkoumané téma po terminologické stránce o něco důsledněji**. V každodenním praktickém divadelním diskursu samozřejmě pojmy snesou jistou míru tvárnosti, a podobně i na mezinárodním setkání tvůrců, kteří zastupují mnoho různých typů divadelní tvorby z mnoha rozdílných divadelních tradic, se jisté zjednodušení základních pojmů, jimiž je diskuse zaštitěna, jeví jako zcela logické a praktické řešení. Pro účely této své práce bych se ovšem ráda dostala i k významovým nuancím, které by se neměly ztratit v překladu.

Abych byla konkrétní: setkání vedle sebe ve svém titulu kladlo **pojmy „autorské divadlo“ a „devised theatre“**. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že jsou obě tato pojmenování zaměnitelná. Na kritickou komparaci obou pojmů na sympoziu nedošlo – ostatně nebylo to ani jeho smyslem. Pro zjednodušení situace lze obě pojmenování stavět do jisté významové příbuznosti, ovšem jedině s vědomím nezanedbatelných rozdílů. Organizátoři jako by si těchto diskrepancí byli do jisté míry vědomi, když v anotaci uvedli, že symposium bude zahrnovat „jak debaty o autorské tvorbě jako způsobu myšlení či tvorbě kompozice, tak i prezentace **příkladů autorské a kolektivní tvorby** [zvýraznila autorka].“¹²⁷ Na tomto malém prostoru je, ať už záměrně, či nezáměrně, naznačena hlavní třecí plocha mezi českým a britským pojmenováním. Nechám ji zatím pouze ve fázi naznačení a vrátím se k ní naplno v kap. 1.3.

Symposium bylo v české verzi názvu vymezeno pro oblast „autorského divadla“. Přesněji řečeno se **věnovalo oblasti autorského neinterpretálního divadla**. Původně byl sice v programu jako jeden z řečníků avizován i režisér Jan Nebeský, kterého lze pro jeho (značně nepietní) scénické adaptace klasické dramatické literatury řadit do proudu *autorského interpretačního divadla*; ovšem nakonec se setkání neúčastnil. Klíčovým rysem tvorby všech přítomných skupin

¹²⁷ Tamtéž.

i jednotlivců byl tedy fakt, že nevycházejí z předem dané dramatické předlohy s úmyslem přenést ji do scénického tvaru interpretační cestou, ovšem začínají zkoušet se zcela jiným typem výchozího materiálu, nebo dokonce s materiálem nulovým, a tvarují jej za pomoci jiného než interpretačního klíče.

Genezi pojmu **devised theatre** byl na symposiu věnován hned úvodní příspěvek Dušky Radosavljević nazvaný *Devising as a Historical Category*, z něhož budu v následujícím výkladu vycházet.¹²⁸ Sama bych ještě ráda přdestřela, že je pojem *devised theatre* pevně **ukotven jak geograficky, tak i historicky**. Vychází z britského divadelního diskurzu a vyvíjel se v rámci specifických estetických i politických podmínek, které v Británii panovaly od padesátých do zejména sedmdesátých let 20. století (geneze soudobého typu divadelní tvorby je celkem přehledná, geneze samotného pojmu už nikoliv). Ačkoliv je tento termín v současnosti používán čím dál četněji napříč celou Evropou, a ačkoliv se jeho význam přirozeně vyvíjí v čase, do značné míry zůstává stále **úzce navázán na podmínky a zvyklosti britské divadelní praxe** a vykazuje **několik výrazných zdrojových a vývojových specifíků**.

Podle Radosavljević reaguje praxe označovaná jako *devised theatre* na **specificky britskou dichotomii textu a inscenace** (*text and performance*), a to tím, že odmítá dosavadní převládající nadřazené postavení dramatika a dramatické předlohy vůči režisérovi a scénickému tvaru. Tato „silová dynamika“ mezi textem a inscenací, resp. mezi textem a jeho fyzickým vyjádřením, tělesností či vizualitou, připomíná karteziánský dualismus duše a těla a tendenci stavět duši vůči tělu hierarchicky výše. Jelikož je polarita text-inscenace úzce spjata s divadelním uvažováním v anglickojazyčných oblastech, může být obtížné hledat pro ni ekvivalenty v jiných evropských zemích, v nichž mohou být tělesná a verbální stránka vnímány v užším (anebo zkrátka jiném) vzájemném propojení.

Klíčovým faktorem je v *devised theatre* **absence dokončeného dramatického textu na pozici výchozího bodu inscenování** – namísto divadelní hry se prvotním impulsem může stát celá řada prvků, které navíc mohou

¹²⁸ Příspěvek je dostupný ve videozáznamu z prvního dne symposia se začátkem v čase 0:50. Viz: Duška Radosavljević. „Devising as a Historical Category“ [video online]. *Primyprenos.cz*. 20. 4. 2012 [cit. 17. 11. 2020]. Dostupné z: <http://www.primyprenos.cz/detail.php?zaznam=1039&year=2012>.

mít zcela jiný než literární charakter. Hierarchie, které doposud platily v otázce autorství, jsou zbořeny: režisér není v pozici „pouhého“ interpreta dramatického textu, ale stává se právoplatným autorem (např. v rámci německé a středoevropské divadelní tradice došlo podle Radosavljević k uznání režiséra coby samostatného autorského subjektu již mnohem dříve). Samozřejmě by se dalo namítnout, že i režisér, který postupuje interpretační cestou, se do jisté míry může dopouštět činnosti zvané *devising*, v tom smyslu, že vymýšlí originální způsob, jak text přenést do podoby jevištní kreaace – má ovšem na rozdíl od skutečného *devised theatre* vždy k dispozici dramatickou předlohu, která jeho tvorbu do značné míry předurčuje (takže se o pravý *devising* nejedná).

Nyní už si nevystačím jen s Radosavljević, a proto budu podněty z jejího příspěvku proplétat vstupy z další odborné literatury. Začnu knihou britské vysokoškolské pedagožky **Alison Oddey** nazvanou ***Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook***, která je prvním uceleným shrnutím postupu zvaného *devised theatre*. Monografie vyšla v roce **1994**, přičemž její autorka se titulnímu modu tvorby věnuje prakticky i teoreticky už od konce sedmdesátých let. Definuje jej následovně: „Tvůrčí proces *devised theatre* může začít čímkoli. O podobách procesu a o jeho průběhu rozhoduje skupina lidí, která vytvoří výchozí rámec nebo strukturu, na jejímž základě pak experimentuje s nápady, představami, koncepty, tématy nebo konkrétními podněty, jakými jsou hudba, text, objekty, obrazy nebo pohyb. Scénický tvar, který vzniká za využití *devised* postupů, se rodí ve skupinovém tvůrčím procesu, a nikoli na základě dramatického textu, který napsal někdo jiný a který je určen k interpretaci. Výsledkem procesu *devised theatre* je dílo, které bylo vytvořeno skupinou lidí prostřednictvím jejich vzájemné spolupráce.“¹²⁹

Tzv. **devising** tedy podle autorky označuje „takový tvůrčí divadelní proces, který skupině performerů umožňuje podílet se fyzicky i prakticky na sdíleném formování originálního díla, které vzniká bezprostřední montáží, editací a přetvářením individuálních a vzájemně protichůdných náhledů na svět.“¹³⁰ O několik řádků výše jsem sice psala o emancipaci režiséra z područí dramatického textu, resp. z područí autora textu – myšlenka *devised theatre* jde ovšem ještě

¹²⁹ Alison Oddey. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Paperback. Abingdon, New York: Routledge, 1996 [1. vyd. 1994], s. 1.

¹³⁰ Tamtéž.

o něco dál a emancipuje celý divadelní tým z područí režiséra. Jedinou režijní tvůrčí vizi nahrazuje **pluralitou přístupů**, v níž se rovnoměrně odrážejí vize a přesvědčení všech členů kolektivu. Taková *rehierarchizace* je samozřejmě zároveň výsostně politickým aktem, k čemuž se vrátím už za chvíli.

Nejrychlejší, a shodou okolností i velmi přesné základní porozumění ústřednímu pojmu nabízí nahlédnutí do běžného anglicko-českého slovníku. Sloveso **to devise** znamená doslova *vymyslet, vynalézt, navrhnout*, nebo dokonce *zosnovat* (a to spiknutí, či přímo zločin). *Devised theatre* lze potom chápat jako takové **divadlo, které vymýšlí, vynalézá a navrhuje svoji vlastní podobu, obsahovou i formální**. Velmi nadneseně řečeno se pak jedná přímo o *divadlo zosnované*, vznikající v kolektivu *spiklenců* a představující v některých případech přímo *anarchistické gesto* vůči obecně uznávaným mantinelům tvorby (mám na mysli zejména demontáž hierarchií všeho druhu).

Obě podoby pojmu, tedy **„devised theatre“** i **„devising“**, budu v této práci samozřejmě uvádět v původním znění. Na rozdíl od termínů *immersive theatre* nebo *participatory theatre*, které rovněž v posledních letech „kolonizují“ český divadelní diskurz, není možné pojem „devised“ do češtiny převést jednoduchým počeštěním anglistu, jako v případě adjektiv *imerzivní* či *participativní*.

Rozdíl mezi oběma zvýrazněnými podobami pojmu je téměř nepatrný a lze jej dobře ukázat např. na slovesu „vynalézt“. Sousloví *devised theatre* označuje řekněme „vynalezené divadlo“, nebo přesněji řečeno „divadlo vynalézané“ – vzhledem k tomu, že *devised theatre* akcentuje procesuální rovinu tvorby, je vhodnější tuto procesualitu zohlednit i v samotném pojmenování a zvolit slovesný vid nedokonavý. V běžném praktickém hovoru se v českém prostředí ještě častěji používá zkrácený tvar „devising“. Sousloví „devising theatre“ lze potom chápat jako „vynalézání divadla“, tedy jako pojmenování samotného procesu tvorby. Podobně jako ve významově příbuzných spojeních „composing music“ či „choreographing dance“ je pak také možné vypustit substantivum, které

lze ze sousedního významového slovesa snadno odvodit. Úplně pak postačí pojmenovat činnost jako „composing“, „choreographing“, „devising“.¹³¹

V roce 2006 poprvé vyšla další klíčová publikace nazvaná ***Devising Performance: A Critical History***, jejímiž autorkami jsou britské akademičky **Deirdre Heddon a Jane Milling**.¹³² Na rozdíl od jejich předchůdkyně Alison Oddey, jejíž monografie se věnovala výhradně souborům na území Velké Británie a představovala jakýsi výchozí, orientační a praktický manuál technik pro *devising*, rozšířil autorský tandem pole svého výzkumu o kontext Austrálie a Spojených států a zpracoval historiograficky zaměřenou práci, která komplexně mapuje půlstoletou (v době vydání) historii *devised theatre* v anglickojazyčném prostředí .

Hned v předmluvě autorky uvádějí, že *devising* je „tvůrčí metoda“¹³³ – s tímto tvrzením bych ovšem ráda polemizovala. Na základě vlastního výzkumu nepovažuji *devising* za „metodu“ v pravém smyslu. Metoda implikuje jakousi opakovatelně uplatnitelnou sadu kroků, vedoucí k určitému předpokládatelnému výsledku. V *devised theatre* se ovšem konkrétní metoda hledá vždy znovu od začátku, nelze ji uplatnit opakovaně a často ji nelze ani žádným způsobem podchytit (aby byla replikovatelná). V anglickojazyčných materiálech se *devising* velmi často označuje za „mode“, tedy „způsob“. Záměrem Heddon a Milling v jejich monografii je „zmapovat zrod **způsobu tvorby zvaného devising**“.¹³⁴ Sodja Lotker pak v roce 2012 v anotaci pražského symposia uvedla, že *devising* chápe jako „způsob myšlení“, což považuji za velmi přesnou formulaci. *Devising* jako specifická „divadelní filosofie“. Alison Oddey pak pro neexistenci předem dané metody přináší dobrý argument: „Devising začíná vzájemnou interakcí mezi členy skupiny a vybraným výchozím podnětem. Skupina absorbuje zdrojový materiál, reaguje na něj, a poté **vytváří tvůrčí metodu**, která je pro daný projekt vzhledem k prvotním záměrům kolektivu vhodná.“¹³⁵ Metoda vzniká teprve v procesu, spolu s obsahem i formou. V této svojí práci proto *devising* raději nazývám „postupem“, „přístupem“, „modem“. Všechna tato označení jsou sice „metodě“ významově

¹³¹ Tímto zevrubným rozbohem nechci čtenáře zcela otrávit; je pouze pokusem o vyčerpávající odpověď na otázku, jíž často čelím, po nejlepší možné způsobu chápání a používání pojmu v českém prostředí.

¹³² Deirdre Heddon – Jane Milling. *Devising Performance: A Critical History*. 2nd ed., revised. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2016 [1. vyd. 2006].

¹³³ Tamtéž, s. viii.

¹³⁴ Tamtéž, s. 26.

¹³⁵ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 24.

blízko, jsou ovšem zároveň – domnívám se – na rozdíl od ní „otevřenější vůči nepravidłnostem“.

Podle dvojice Heddon a Milling lze první klíčové socio-politické události, které budou mít okamžitý vliv na proměnu divadelního étosu, zaznamenat ve Velké Británii už v 50. letech.¹³⁶ Stejně tak se v této době už v divadle začínají výrazněji prosazovat tendence k akcentaci tvůrčího procesu, jež avizují „počátek dějin“ *devised theatre*.¹³⁷ Skutečný zrod a sílící rozmach tohoto modu divadla ovšem podle nich nastává až v 60. letech. Duška Radosavljević na pražské konferenci uvedla, že byla geneze *devised theatre* coby nové divadelní formy úzce spojena s tzv. hnutím **theatre-in-education** (dále TIE), což je opět specificky britský pojem označující využití divadla jako nástroje výuky a vzdělávání. V roce **1965** byl v rámci **The Belgrade Theatre Coventry** ustaven vůbec první tým v rámci celého Spojeného království, který se TIE tvorbě začal věnovat.¹³⁸ Podle Heddon a Milling podněcovalo TIE společné zapojení všech zúčastněných do *devising* procesu a souviselo s dobovým rozvojem *radikální pedagogiky*.¹³⁹ Ukazovalo totiž, že osobní aktivní podíl na tvorbě může mít značně pozitivní dopad na účastníky, kteří prostřednictvím divadelní zkušenosti na vlastní kůži zakoušejí, že se mohou stát hybateli změny (ve společenském, politickém, i čistě osobním smyslu).¹⁴⁰

Zrod *devised theatre* tedy přímo souvisí se „**změnami v pedagogické praxi v poválečné Británii a Americe**“.¹⁴¹ Divadelní skupiny věnující se TIE měly za cíl experimentovat s vyučovacími metodami za současného využití divadelních a dramatických postupů a soustředit se na rozvíjení osobnosti dítěte za pomoci hry.¹⁴² Podobná strategie vede dítě už v raném věku k uvědomování si vlastní role v rámci celé polis, k respektu vůči jinakosti v podobě odlišného názoru a k zažití vědomí o možnosti osobní volby – což jsou rysy, které *devising* doprovázejí dodnes, a to i mimo tento specifický vzdělávací kontext. Kolektivy TIE měly přitom

¹³⁶ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 19.

¹³⁷ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 21.

¹³⁸ D. Radosavljević uvedla rok 1964, ovšem Oddey i Heddon a Milling uvádějí 1965. Viz: D. Radosavljević. „Devising as a Historical Category“. A dále viz: A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 4. A ještě viz: D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 140.

¹³⁹ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 130.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 137.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 139.

¹⁴² Vzhledem k politickému rozměru takového modu výuky by se dalo předpokládat, že se týkala přinejmenším středoškoláků – v publikaci je ovšem výslovně uvedeno „children“ (proto píšu „děti“, nikoli „studenti“).

od svých počátků mnoho společného „s alternativním divadlem, a to zejména zpochybnění mainstreamových konzervativních hodnot, koncentraci na *proces* tvorby spíše než pouze na produkt a touhu spojit se s publikem, která se projevovala rétorikou dodávající odvalu a vybízející k participaci“.¹⁴³

Okolnosti prvního výskytu pojmu *devising* v psané podobě v divadelním kontextu jsou poněkud nejasné. Duška Radosavljević uvádí, že provedla neformální průzkum v jisté blíže nespécifikované britské odborné databázi a z odpovědí vyplynulo, že byl **pojem poprvé zachycen v psaném textu až v roce 1980**, a to právě v souvislosti s TIE. Objevit se měl v příspěvku divadelního herce, režiséra a pedagoga Davida Pammentera, který vyšel pod názvem ***Devising for TIE*** v publikaci *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*.¹⁴⁴ Autor ovšem údajně ve své studii užívá pojmu *devising*, jako by se už jednalo o široce známé a zaužívané označení.¹⁴⁵ Podle Radosavljević byla praxe, která je dnes známa jako *devising*, v britském kontextu běžná a vysoce četná právě už v 60. a 70. letech 20. století – je pouze možné, že se tehdy ještě daným pojmem neoznačovala.

Vedle proudu TIE se divadlo typu *devising* v Británii rozšířilo zároveň také coby „základní metodika [sic] v rámci rozrůstajícího se pole komunitního umění šedesátých let.“¹⁴⁶ **Komunitní divadlo** bylo spojeno s dobovým sílícím politickým aktivismem a představovalo jednu z možností, jak oponovat mainstreamové politice, nebo jak se jí pokusit dokonce změnit. Rané formy komunitního umění byly součástí širšího společenského hnutí usilujícího o „demokratizaci kultury“,¹⁴⁷ a to jak po stránce zpracovávaných témat, tak i vnitřního uspořádání týmu a také idey rozvoje publika. Pozornost byla věnována tématům současným a politicky ožehavým, struktura kolektivu měla každému členovi umožnit právo na svobodný

¹⁴³ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 140.

¹⁴⁴ Publikace v tomto původním vydání není bohužel v českém prostředí dostupná. Viz: Tony Jackson (ed.). *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*. Manchester: Manchester University Press, 1980.

¹⁴⁵ Poznámávám, že z téhož průzkumu údajně pochází glosa, že sloveso „to devise“ se v divadelní souvislosti objevilo vlastně už v polovině 90. let 16. století, a to v Shakespearově *Marné lásce snaze*, ve 3. scéně 4. dějství, v níž postava Ferdinanda, krále navarského, pronese: „let us devise some entertainment“. Viz: D. Radosavljević. „Devising as a Historical Category“.

¹⁴⁶ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 130.

¹⁴⁷ Tamtéž.

projev a prosazení (uměleckého) názoru a cílem bylo oslovovat nové publikum, a to takové, které se liší od publika komerčních divadel.

Vývoj pojmu *devising* je tedy silně ovlivněn **politickým klimatem 60. a 70. let**, a to v celém (nejméně) euroamerickém kontextu. Bouřlivé období bylo v západním světě prostoupeno atmosférou studené války, postupujícím procesem dekolonizace a sílícími občanskými protesty, mj. proti segregaci černošských studentů. Roku 1964 se Afroamerickému hnutí za občanská práva konečně podařilo prosadit schválení Zákona o občanských právech (Civil Rights Act), který zakazoval diskriminaci na základě rasy, náboženství, pohlaví či národního původu, zaručoval volební právo všem bez rozdílu a napomáhal myšlence zrušení segregace ve školách. Protesty v USA, Evropě i Japonsku, které vyústily v globální protiválečné hnutí, pak vyvolala válka ve Vietnamu (1955-1975). Protestní energie kulminovala v globálním měřítku a eskalovala zejména **v revolučním roce 1968**.

Jako příklad politické iniciativy, jejíž étos ovlivnil i paralelní vývoj divadelních forem, uvádějí Heddon a Milling americkou organizaci **Students for a Democratic Society** (dále SDS), která byla založena roku 1959 na Michiganské univerzitě (fungovala do poloviny 70. let). Jednalo se o studentské aktivistické hnutí, které se angažovalo zejména v protestech proti válce ve Vietnamu. K rozhodnutím docházeli jeho členové společně, a to prostřednictvím *kolektivního konsenzu*, spíše než podle pravidla většiny. Ideálním politickým modelem byla v jejich očích *participativní demokracie* – a naopak odpor jevíli vůči veškerým patriarchálním autoritářským a represivním strukturám (za jednu z nejhlavnějších z nich považovali stát).¹⁴⁸

Devising je bytostně spojen s **myšlenkou svobody**.¹⁴⁹ Rétorika devising postupů na sebe bere samozřejmě různé odstíny radikality; akcent na **demokratický princip** a také na **bytostně politický rozměr divadelní tvorby** v ní nicméně rezonuje dodnes. „Jakmile ideologie ‚participativní demokracie‘ zakořenila v mezinárodním měřítku,“ píše britské autorky, „bylo zjevné, že má-li se divadlo podílet na formování jakékoli nové společnosti, mělo by praxi **participativní demokracie** také realizovat. Vedle modelu stojícího

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 15.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 24.

na hierarchii, odbornosti a vysoké profesionalizaci nabídlo ‚devising‘, jakožto proces postavený na spolupráci, politicky přijatelnou alternativu.“¹⁵⁰ Podobně i Oddey uvádí, že skupiny věnující se formátu *devising*, a to konkrétně v 70. letech, toužily „tvořit umělecky demokratickou cestou. ‚Kolektiv‘ vyrostl z dobového socio-politického klimatu, který zdůrazňoval demokracii, proto chtěla řada skupin zbourat patriarchální a hierarchická rozdělení a nejednotnost panující v tradičních divadelních souborech.“¹⁵¹

Z výše uvedeného již zcela jasně vyplývá, že *devised theatre* lze jinými slovy chápat jako **kolektivní tvorbu**. Měla bych si jednu z hlavních point této podkapitoly možná sice schovávat na závěr, ovšem mlžení je zbytečné – právě kolektivnost představuje hlavní rozdíl mezi významovými poli českého pojmu *autorské neinterpretací divadlo* a britského, resp. dnes už mezinárodně rozšířeného pojmu *devising*. Nepřicházím s tímto faktem jako s přelomovým zjištěním; z diskusí s divadelníky mám ovšem dojem, že není ještě zdaleka rozšířeno do té míry, aby bylo považováno za samozřejmé.

Ve Spojených státech se namísto termínu *devising* dokonce mnohem častěji užívá právě označení **collaborative creation** a podobně ve Francii je tatáž praxe označována jako **la création collective**. (V českém prostředí už jsem několikrát narazila i na pojem „kolaborativní tvorba“, který patrně vychází z doslovného překladu amerického pojmu.)¹⁵² Konkrétní podoba kolektivu se samozřejmě od revolučních 60.-70. let s postupujícím časem průběžně mění, revoluční étos se různou měrou vyvíjí směrem k *zaujaté diskusi*, ovšem **kolektivní princip je stále klíčovým znakem devised theatre** (ačkoliv i v tomto směru se objevují jisté nepravidelnosti, jak uvedu později).

Právě tato kolektivnost se výrazně odráží nejen při společné tvorbě, ale také na podobě výsledného tvaru, v němž je vedle sebe zastoupeno **množství třeba i protichůdných postojů**. „Každá definice *devised theatre* musí za všech okolností zahrnovat proces (hledání způsobů, jak společně sdílet uměleckou tvorbu),

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 103.

¹⁵¹ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 8.

¹⁵² Vzhledem ke krajně negativním konotacím, které ovšem v domácím kontextu vzhledem k pohnuté historii slovo „kolaborace“ nese, nepovažuji toto označení za úplně šťastné – na druhou stranu se ale v současnosti označení „kolaborace“ v běžném každodenním diskurzu objevuje i se zcela neutrálním významem, např. ve smyslu spolupráce napříč hudební scénou; možná, že tedy negativní konotace postupně vyprchávají.

spolupráci (tvoření s ostatními), mnohost perspektiv [multi-vision] (zapojování různých názorů, přesvědčení, životních zkušeností a postojů ke světovému dění) a vytvoření uměleckého díla,¹⁵³ píše Oddey. Scénická kreace namísto jednotného světového názoru jediného režiséra upřednostňuje prezentaci „individuálního způsobu vnímání světa, a to každého jednoho člena skupiny“.¹⁵⁴ Vedle mnohosti perspektiv se často hovoří také o mnohosti faset.¹⁵⁵ Určujícím znakem modu *devising* je **pluralita**.

Jevištní tvar má pak v mnoha případech podobu široké palety názorů, postřehů a ryze osobních dojmů, jejichž **hroty nejsou uhlazovány ve prospěch celku**, ale naopak zůstávají vždy viditelné. Uvedu proto i jednu podobně multiplicitní a „**multifasetovou**“ **definici** tohoto způsobu divadelní tvorby. *Devising* může mj. znamenat: „sociální vyjádření nehierarchických možností; model nehierarchické spolupráce; soubor; kolektiv; praktické vyjádření politického a ideologického přesvědčení; nástroj převzetí kontroly nad tvorbou, autonomní činnost; de-komodifikaci umění; odpovědnost vůči komunitě; oddanost totálnímu umění; negování hranice mezi uměním a životem; zrušení hranice mezi divákem a performerem; nedůvěru ke slovu; zhmotnění myšlenky o smrti autora; prostředek k zrcadlení současné společenské reality; prostředek k podněcování společenských změn; únik z divadelních konvencí; výzvu pro divadelní tvůrce; výzvu pro diváky; expresivní tvůrčí jazyk; inovativnost; riskantnost; vynalézavost; spontaneitu; experimentálnost; neliterárnost.“¹⁵⁶

Všechny tyto znaky pochopitelně nemusejí platit pokaždé současně. Nicméně, pravidlem bývá, že z kolektivní tvorby obvykle vzejde „**vrstvený, fragmentarizovaný a nelineární ‚text‘**“,¹⁵⁷ který je divákovi předložen k posouzení a zakušení a který mu současně nabízí zaujmout mnoho úhlů pohledu. Je pravděpodobné, že pod hlavičkou *devising* vznikne takový tvar, který v sobě nese „**mnohost perspektiv**, který nenavrhuje pouze jedinou autoritativní ‚verzi‘ nebo interpretaci a který může reflektovat složitost současné životní zkušenosti a celou řadu narativů, které se vzájemně konstantně kříží, ovlivňují a zcela

¹⁵³ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 3.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 1.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 19.

¹⁵⁶ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 4–5.

¹⁵⁷ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 192.

reálným způsobem konstruuji náš život.“¹⁵⁸ Tento ryze pluralitní formát je utvářen „multiplicitou hlasů, které jsou přidávány do kotlíku (za předpokladu, že všechny tyto hlasy jsou vyslyšeny)“.¹⁵⁹ Nejde přitom o soulad, ale o vzájemné spolubytí.

Jakkoli všechno, co bylo doposud řečeno, může nasvědčovat opaku, **není devising nutně vždy v rozporu s „běžným“ divadlem** [„straight“ theatre],¹⁶⁰ nebo, řečeno českou terminologií, s divadlem pravidelného typu. „Devising je odpovědí a reakcí na vztah mezi dramatikem a režisérem [the playwright-director relationship], na divadlo založené na interpretaci textu [text-based theatre] a na naturalismus, a zpochybňuje převažující ideologii spočívající v představě, že text jednoho autora se ocitá v režijních rukou autora jiného.“¹⁶¹ Pokusila jsem se na úvod tohoto odstavce do výkladu z britského prostředí integrovat české pojmosloví – ovšem z další textové pasáže je patrné, jak moc je britský divadelní kontext oproti našemu specifický a rozdílný (proto ty všechny závorky s původním zněním citovaných sousloví). Skrze tuto babylonskou terminologickou „džungli“ přesto prosvítá fenomén, který je společný jak formátu *devising*, tak i české tradici *autorského neinterpretacího divadla*.

Jsou jím četné paradoxy, ambivalence a nepravidelnosti doprovázející **vzájemné vymezení pozic mezi režisérem, kolektivem a autorem textu** (v úvodu práce jsem uvedla, že mě zajímají proměny textu; zužuji tedy svůj zájem na divadlo, které není zcela nonverbální, a jelikož se v něm realizuje neinterpretací přístup, nejde o text jako předlohu, ale o text jako fixovaný výstup tvorby). Všechny tyto paradoxy bych zároveň ráda ukázala na konkrétním příkladě skupiny **Forced Entertainment**. Je totiž exemplárním kolektivem, na nichž znaky devised theatre dokládají ve svých publikacích jak Oddey, tak dvojice Heddon a Milling. S jejich počiny mám navíc osobní diváckou zkušenost a s jejich tvůrčími procesy mám alespoň zkušenost „distanční“ (z psaných i online rozhovorů se členy kolektivu, z živých i streamovaných diskusí po představeních). Jádrem skupiny tvoří od jejího založení v roce 1984 šestice umělců, tři muži a tři ženy, jmenovitě: Tim Etchells, Robin Arthur, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden a Terry O'Connor.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Tamtéž.

¹⁶⁰ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 4.

¹⁶¹ Tamtéž.

Pokud bychom počítali s tím, že značka *devised theatre* automaticky znamená plnou dehierarchizaci kolektivu, vyvede nás Alison Oddey záhy z omylu: skupina věnující se modelu *devising* podle jejích slov může obecně fungovat **buď demokraticky, nebo hierarchicky** – v prvním případě se obejde bez designované pozice režiséra, ve druhém případě je režisér přítomen.¹⁶² Příkladem první situace je podle autorky např. formace The People Show (skupina vizuálních umělců bez režiséra), příkladem situace druhé právě Forced Entertainment. Podobně Daniel Schulze, anglista a kulturolog působící na univerzitě ve Würzburgu, který se odkazuje na článek performerera Chrise Greena, uvádí, že „navzdory všem slibům o nehierarchičnosti skupiny stojí umělecký šéf Tim Etchells suverénně na vrcholu (údajně neexistující) hierarchie“.¹⁶³

Původní název formace zněl v osmdesátých letech Forced Entertainment Theatre Co-operative,¹⁶⁴ a jakkoli v přídomku zdůrazňoval kolektivní povahu tvorby i uspořádání skupiny, nevylučoval jistou, byť dílčí a možná netradiční hierarchii. Členové uskupení na mnohých diskusích s publikem dodnes hovoří o tom, že začínali fungovat jako dehierarchizovaný kolektiv, z něhož se ovšem velmi záhy vydělil Etchells, který se z performerské pozice přesunul do pozice režisérské. Oddey potom uvádí, že krátce po svém vzniku v 80. letech měla formace dokonce režiséry dva: spolu s Etchellsem ještě Richarda Lowdona, který je dodnes performerem a zároveň scénografem a světelným designerem. Etchells byl podle Oddey zodpovědný za textovou stránku projektů a Lowdon za stránku vizuální.¹⁶⁵ Režiséra v rámci *devising* procesu pak Oddey nazývá pojmem „**the director/deviser**“.¹⁶⁶

Jádro problému s určováním přesných pozic v týmu spočívá podle mě zejména ve skutečnosti, že **kategorie jako režie, dramaturgie či scénografie** jsou v *devised theatre* (ale i v českých podobách *autorského neinterpretacího divadla*) vnímány mnohem častěji spíše jako **funkce, které mohou v rámci týmu volně fluktuovat**, než že by byly nutně úzce spjatý s konkrétní profesí

¹⁶² Tamtéž, s. 43.

¹⁶³ Daniel Schulze. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017, s. 68.

¹⁶⁴ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 18.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 44 a 86.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. xii.

a osobností. Tuto rozvolněnost funkcí reflektují také dramaturgyně **Cathy Turner** a **Synne Behrnt** ve své monografii ***Dramaturgy and Performance*** a terminologicky ji řeší tím způsobem, že tvůrce zapojené do *devising* procesu označují neutrálně bez rozdílu pojmenováním „**deviser**“.¹⁶⁷ Vedle **proměn hierarchie v týmu** dochází v tomto typu divadla rovněž k paralelním **proměnám hierarchie mezi divadelními komponenty**: text nemusí být v dominantním postavení vůči vizualitě, proto ani Etchells není v nadřazeném postavení vůči Lowdonovi – ovšem dnes už skupina v kreditech uvádí režiséra jediného, Etchellse.

Tzv. patička, tedy seznam tvůrců jednoho ze současných projektů skupiny, pak vyhlíží např. následovně (ponechávám záměrně v původním znění):

„And on the Thousandth Night... (2000)

Conceived and devised by the company

Performers Robin Arthur, Tim Etchells, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor

Guest Performers Phil Hayes, Nicki Hobday, Tamzin Griffin, Tobias Lange, Bruno Roubicek, John Rowley, Ruth Ben-Tovim

Direction Tim Etchells

Text Tim Etchells and the company

Design and Lighting Design Richard Lowdon¹⁶⁸

Anebo následovně:

„Complete Works: Table Top Shakespeare: At Home (2020)

Conceived and devised by Forced Entertainment

Performers Robin Arthur, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden and Terry O'Connor

Director Tim Etchells

Text Robin Arthur, Tim Etchells, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden and Terry O'Connor¹⁶⁹

¹⁶⁷ Cathy Turner – Synne Behrnt. *Dramaturgy and Performance*. Revised Edition. London: Palgrave Macmillan, 2016 [1. vyd. 2007], s. 174.

¹⁶⁸ Viz: <https://www.forcedentertainment.com/projects/and-on-the-thousandth-night/> [cit. 29. 12. 2020].

¹⁶⁹ Viz: <https://www.forcedentertainment.com/projects/complete-works-table-top-shakespeare-at-home/> [cit. 20.9.2020].

Etchellsova režisérská pozice je tedy deklarována zcela otevřeně a o žádných „slibech o nehierarchičnosti“ nemůže být řeč. Podobně i Heddon s Milling dokládají i na příkladech z historie, že **devising skupiny nemusejí být vždy za každou cenu nehierarchické**: konkrétně Judith Malina a Julian Beck z Living Theatre, Richard Schechner z Performance Group, Lin Hixson ze skupiny Goat Island nebo právě Etchells jsou „ve svých divadelních skupinách jednoznačnými vůdčími osobnostmi“.¹⁷⁰ Případá jim zcela nepochybně role „režiséra, který má vždy poslední slovo a přijímá konečnou odpovědnost“.¹⁷¹ Osobně proto považuji za vhodnější uvažovat o uspořádání skupiny v intencích její **rehierarchizace**, nikoli nutně dehierarchizace.

A konečně: organismus kolektivu věnujícího se kontinuálně tvorbě typu *devising* zůstává z povahy věci permanentně v pohybu. Funkce v týmu fluktuují, systém vnitřního uspořádání skupiny zůstává tekutý a hierarchie se mohou přirozeně přeskupovat, zejména v závislosti na povaze konkrétního projektu. Takový kolektiv proto nelze striktně dělit a profesně rozřazovat, podobný „taxonomický“ přístup je v tomto kontextu nesmyslný. Spekuluji, že Etchells by mohl být v pozici jakéhosi **nedirektivního režiséra**, jakkoli paradoxně takové spojení může znít. Podstatný je totiž také fakt, že skupina spolu tvoří kontinuálně už bezmála čtyřicet let, během nichž se hierarchie a tvůrčí funkce v týmu permanentně vyladují – a kolektiv se vlivem společné historie dokáže do jisté míry „režirovat sám, zevnitř“ (možná je daný případ blízko stavu, pro nějž Laura Cull navrhuje označení **tzv. imanentní autorství**).¹⁷²

¹⁷⁰ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 5.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² *Imanentní autorství* je podle ní takový autorský modus, který je založen na uspořádání skupiny „zespoda“, tedy na absenci dominujícího režiséra, který by řídil probíhající procesy z odstupu a direktivně, aniž by jich byl sám součástí. Koordinace události má v případě imanentního modelu probíhat „zevnitř“ samotného procesu a je často řízena kolektivně na základě předem domluvených pravidel a omezení. Cull za exemplární příklad *divadla imanence* považuje zejména formaci Goat Island; domnívám se, že Forced Entertainment se tomuto modu rovněž blíží; vycházím také z disertační práce anglisty Jana Suka, který skupinu do proudu tzv. divadla imanence jednoznačně řadí. Viz: Laura Cull. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 24-25. A viz: Jan Suk. *The Poetics of Immanence: Performance Theatre of Forced Entertainment*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav anglofonních literatur a kultur, Filologie, Anglická a americká literatura, 2016.

Jakkoli je modus zvaný *devising* z principu vymezován vůči divadlu dramatiků, v případě Forced Entertainment dochází k dalšímu jevu, který může na první pohled působit paradoxně: kromě režiséra je totiž **Etchells** také **uznávaným dramatikem**. Je dokonce zařazen v publikaci věnované pěti současným předním britským dramatikům, a to spolu s Davidem Edgarem, Davidem Greigem, Tanikou Guptou a Markem Ravenhillem.¹⁷³ Podle jejího autora Petera Billinghama je Etchellosovo psaní pro divadlo v britském kontextu specifické právě *fúzí dramatické tvorby s procesem devising*. Jde o zvláštní případ situace, v níž režisér-dramatik svými na míru psanými texty iniciuje sérii improvizací kolektivu na zkoušce, z nichž zpětně zpracovává impulsy, které vtěluje do dramatického textu.¹⁷⁴

Končím vsuvku o Forced Entertainment a vracím se obecně k pojmu *devised theatre*. Pokud bych hledala anglickojazyčná **opozita tohoto způsobu tvorby**, našla bych je zejména **ve dvou oblastech**, resp. ve dvou souvisejících termínech. První z nich reprezentuje výše zmíněné divadlo postavené na textu, který je určen k interpretaci: **text-based theatre**.¹⁷⁵ A druhou zastupuje takové divadlo, v jehož rámci je akcentován režisérský přístup: **auteur theatre**.¹⁷⁶ Na první pohled je patrné, že *auteur theatre* se podobně jako *devised theatre* taktéž stává poněkud záludným pojmem, přeneseme-li jej do českého prostředí – k tomuto úskalí se krátce vrátím v první poznámce v kap. 1.3. Nyní pouze doplním, že Laura Cull vedle sebe v anglickojazyčném textu přehledně klade *kolektivní tvorbu* a *režisérský přístup*, tedy „collaborative, collective devising“ a „directing“, jako dvě rozdílné tvůrčí praktiky, dva rozdílné autorské mody.¹⁷⁷

Pokud jsem v předchozí kapitole věnované českému pojmosloví sledovala dva podstatné určující parametry, které jsem vymezila jako **procesualitu a kolektivnost**, ukazuje se nyní, že tytéž parametry, resp. míru jejich naplnění, je záhodno sledovat i v kontextu mezinárodního pojmu *devising*. Tuto hypotézu dokládají právě obě jeho opozitní pojmenování. *Text-based theatre* lze totiž považovat za případ v podstatě nulového naplnění procesuality (text byl v tomto

¹⁷³ Peter Billingham. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists*. London: Methuen Drama, 2007.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 163.

¹⁷⁵ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 4.

¹⁷⁶ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 82.

¹⁷⁷ L. Cull. *Theatres of Immanence*, s. 22.

případě připraven předem, nebyl tedy generován teprve v průběhu tvůrčího procesu) a *auteur theatre* za případ nulového naplnění kolektivnosti. Právě kolektivnost je zároveň samozřejmě parametrem, jehož konkrétní naplnění nejvýrazněji odlišuje mezinárodní pojem *devising* od českého *autorského neinterpretacího divadla*, které je v otázce kolektivnosti, resp. režiséřskosti neutrální (více viz 1.3).

Oproti českému pojmenování nese *devising* ještě jedno specifikum, a tím je jisté **druhov**é i **žánrov**é **odstínění**. Tento fakt je opět ovlivněn britským diskurzem, v němž se *devising* vymezuje vůči divadlu postavenému na slovu, nebo přesněji na textové předloze. Ačkoliv se *devising* v mnoha svých konkrétních podobách využití textu zdaleka nevyhýbá, jsou v něm vůči textu ostatní, např. vizuální, akustické či mediální elementy zrovnoprávněny, a dokonce dostávají někdy vůči slovu přednost. (Není ostatně náhodou, že první rozsáhlé setkání nad formátem *devising* uspořádalo v Praze právě PQ.) Stejně tak je *devising* jakožto tvůrčí postup od svých počátků úzce spjat s edukativní funkcí a je dodnes využíván ve školství (vzdělávací funkce pak může přirozeně převažovat nad funkcí estetickou). A konečně o političnosti v souvislosti s *devisingem* už bylo řečeno dost. Názvy jednotlivých kapitol v monografii Heddon a Milling tato druhová a žánrová odstínění odrážejí a až na úvodní kapitolu o herectví se věnují **vizuálnímu divadlu** (visual performance), **fyzickému divadlu** (physical performance), **postmodernímu divadlu** (postmodern performance), **politickému divadlu** (political theatre) a **divadlu komunitnímu** (communities, resp. community arts, community theatre).¹⁷⁸

Částečně souvisejícími faktory, které *devising* doprovázejí a které už jsou zároveň vlastní i českým podobám neinterpretací tvorby, jsou **intermedialita a interdisciplinarita**. Od šedesátých let dodnes je do *devising* tvorby v rozsáhlé míře „zapojováno video, film, sochařství, hudba či oblast vizuálního umění“.¹⁷⁹ Ve snaze přistoupit k divadelnímu zkoušení zásadně jinak než interpretováním textu se i inspirace tohoto modu tvorby čerpají nejčastěji právě z nedivadelních oblastí, v nichž se tvaruje „hmota“ jiné než textové povahy. Nástroje takového zacházení jsou pak transponovány do divadelních podmínek.

¹⁷⁸ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. v.

¹⁷⁹ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 18.

Tvorbu, která je známa jako *devising*, lze samozřejmě zařadit i pod jiná označení, jejichž povaha navíc nemusí být vymezena polaritou režisér-kolektiv (tudíž se pak lze přestat zabývat otázkou, zda se např. Forced Entertainment věnují „čisté“ formě kolektivní tvorby, či nikoli). Mezi tato související pojmenování patří zejména čtyři termíny britské provenience a jeden termín německojazyčný. Těmi čtyřmi anglickojazyčnými označeními jsou **živé umění (live art)**,¹⁸⁰ **performance divadlo (performance theatre)**,¹⁸¹ **divadlo imanence (theatre of immanence)**¹⁸² a poměrně čerstvý koncept **nové dramaturgie (new dramaturgy)**.¹⁸³ Německojazyčným termínem, iniciovaným podle slov Jana Roubala teatrologem Andrzejem Wirthem už v roce 1970,¹⁸⁴ je – jak lze předpokládat – **postdramatické divadlo**, které ve své eponymní monografii *Postdramatisches Theater* rozsáhle zpracoval Hans-Thies Lehmann. K tomuto poslednímu pojmu se vrátím v kap. 2; ostatní pojmy uvádím zejména pro rozšíření kontextu a budu se k nim vracet pouze dílčí měrou.

¹⁸⁰ Live art se jako samostatný pojem etabluje na přelomu tisíciletí; klíčová byla v tomto směru událost *Live Culture* (2003), která se konala v prostorách londýnské galerie Tate Modern. Viz např.: Adrian Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance*. Reprint. London: Tate Publishing, 2012 [1. vyd. 2004].

¹⁸¹ Autorkou pojmu je Sara Jane Bailes, která jej představuje ve své monografii věnované tzv. poetice selhání, chyby, fiaska (*the poetics of failure*). Prostřednictvím označení *performance theatre* autorka konceptuálně propojuje významová pole dvou pojmů, a sice *performance art* a *theatre*. Svoji roli opět hraje specifická britská kulturní tradice, v níž je divadlo úzce spojováno s textovou stránkou – právě akcent na text je v navrhovaném novotvaru *performance theatre*, velmi zjednodušeně řečeno, propojen s uvažováním akcentujícím naopak vizualitu. Českou verzi pojmu přebírám z disertační práce Jana Suka. Viz: Sara Jane Bailes. *Performance Theatre and the Poetics of Failure*. Abingdon, New York: Routledge, 2011, s. 18-25. A viz český abstrakt práce: J. Suk. *The Poetics of Immanence*.

¹⁸² *Immanence* je pojem vycházející z filosofie Gillesse Deleuze. Možnosti uplatnění konceptu imanence na oblast divadla a performance zkoumá ve své monografii Laura Cull; napletení konceptu na tvorbu konkrétní skupiny Forced Entertainment pak přináší Jan Suk.

¹⁸³ Koncept *nové dramaturgie* byl prezentován na amsterodamské konferenci *Context 01* (1993). Vymezení pojmu lze nalézt např. v publikaci, která vyšla o jednadvacet let později. *New dramaturgy* je zde představena jako termín představující „podstatné jméno hromadné. Nová dramaturgie nenahrazuje dramaturgii tradiční, ale zahrnuje ji do širšího paradigmatu. Paradigma nové dramaturgie není ustálené, ale připouští množství teorií a estetik a rozmanitost praktických postupů (z nichž některé jsou vzájemně v souladu, jiné spolu kolidují), koexistujících v rámci rozšířeného pole současného divadla, tance a performance. [...] Jsou spolu v nepřetržitém dialogu a zůstávají permanentně v pohybu. Důvodem k tomu, aby tyto myšlenkové vzorce a postupy, jakkoli někdy protichůdné, zasloužily společné pojmenování, je fakt, že je spojují tři vlastnosti: jsou *post-mimetické*, *interkulturní* a *orientované na proces*.“ Viz: Katalin Trencsényi – Bernadette Cochrane. *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. London – New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, s. xii.

¹⁸⁴ J. Roubal. „Teorie divadla jako divadlo teorie“, s. 59.

V roce 2006 v úvodu k prvnímu vydání své monografie vznášejí Heddon a Milling poněkud **provokativní otázku**. Ptají se, zda „můžeme ještě stále trvat na tom, že je devised theatre záležitostí ‚marginálních‘ či ‚alternativních‘“.¹⁸⁵ Podobně **Alex Mermikides** spolu s **Jackie Smart** o čtyři roky později v monografii ***Devising in Process*** uvádějí, že se *devising* nachází v takové fázi svého dosavadního vývoje, v níž dochází k výrazným změnám původního vymezení pojmu. „Zatímco kdysi byl tento přístup alternativní a radikální formou divadelní tvorby,“ píše editorky, „nyní je uznáván jako jedna z hlavních metodologií [sic], na jejímž základě tvoří přední současní inovativní tvůrci a tvůrčí skupiny, a to v mezinárodním měřítku.“¹⁸⁶ (Stále si nemyslím, že je *devising* metoda, ale to jen na okraj.)

V následujícím výčtu těchto tvůrců řazených pod *devised theatre* se pak vedle skupiny fyzického divadla DV8, londýnského kolektivu Complicité, americké průkopnické formace Wooster Group a zmíněnými novějšími formacemi Goat Island nebo Forced Entertainment možná trochu překvapivě objevují jména režiséra Roberta Lepage a choreografky Piny Bausch, která bychom si s dehierarchizovanou kolektivní tvorbou patrně nespojili. Jedná se podle mého názoru právě o ten případ, v němž je vhodnější výše navrhované pojmenování „kolektivní spolupráce“. Editorky patrně při jejich zařazení do kontextu *devising* potlačily mezi rozlišujícími faktory plné naplnění parametru kolektivnosti a upřednostnily parametr neinterpretáčnický, autorský. Dodávají ovšem, že **„míra infiltrace ‚devising‘ postupů do profesionální mainstreamové praxe je větší, než bychom si na první pohled mohli myslet“**.¹⁸⁷

Následkem tohoto procesu se také pochopitelně **přirozeně proměňuje původní radikalita znaků**, které formovaly *devised theatre* zejména během celosvětových revolučních událostí roku 1968. „V kulturním klimatu devadesátých let má pojem ‚devising‘ méně radikální implikace,“ uvádí roku 1994 Alison Oddey. Termínem se v této době rozumí zejména **„sdílení dovedností, specializací, specifických rolí, rostoucí dělení zodpovědnosti na všechny zúčastněné**, jako

¹⁸⁵ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 6.

¹⁸⁶ Alex Mermikides – Jackie Smart. *Devising in Process*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2010, s. 4.

¹⁸⁷ Tamtéž.

např. v případě určení pozice vůdčí osobnosti [director/deviser], a také **hierarchičtější uspořádání skupiny**".¹⁸⁸

Devised theatre lze tedy dnes vymezit podle mého názoru nejlépe jako takový *kolektivní způsob autorské divadelní tvorby*, který nevychází z předem daného textu určeného k interpretaci, ale svoji formální i obsahovou podobu hledá teprve ve společně sdíleném tvůrčím procesu. Ačkoli může být skupina do jisté míry hierarchizována a ačkoliv mohou být v týmu rozděleny role jako režisér, scénograf atp., klíčová rozhodnutí jsou vždy přijímána v rámci kolektivu. *Devised theatre* je často divadlem, které akcentuje nebo přinejmenším zrovnoprávňuje vizualitu, tělesnost, zvuk či objekt s textem. *Devised theatre* je často divadlem, které vědomě pracuje s politickým rozměrem tvorby, ať už v rámci uspořádání skupiny, nebo v podobě zpracovávaných témat. *Devised theatre* je často divadlem, které rehierarchizuje, emancipuje a destabilizuje stávající pořádky.

¹⁸⁸ A. Oddey. *Devising Theatre*, s. 9.

1.3 3+1 poznámka na úvod

V této podkapitole bych ráda shrnula klíčové shody i rozdíly, které panují mezi pojmy **autorské neinterpretáční divadlo a devised theatre**. Učiním tak ve třech poznámkách, které završí poznámka čtvrtá, bonusová.

Poznámka první: Nuance překladu. Oba pojmy pokrývají částečně shodné referenční pole, ovšem zcela zaměnitelné nejsou. Český pojem je významově širší, otevřenější a v mnoha ohledech neutrálnější. Neurčuje, zda se jedná o *kolektivní tvorbu*, či o *režisérské divadlo*, a nese ani žádné druhové či žánrové odstínění. Naopak pojem z anglofonní oblasti zabírá mnohem úžeji vymezenou plochu. Pokud bychom chtěli *devised theatre* skutečně pracovní „přeložit“ do českého diskurzu, pak by jeho nejbližší českou alternativou nejspíše bylo „**autorské neinterpretáční kolektivní divadlo**“.

Toto upřesnění přitom není nijak marginální – právě na Symposiu Alternativy se totiž ukázalo, že vědomí spojitosti britského pojmu se znakem kolektivní tvorby je pro českou teorii i praxi klíčové. Pokud jsou totiž *devising* a *autorské divadlo* chápány jako jednoduše zaměnitelné pojmy, může dojít k zásadním nedorozuměním, jako např. k mylnému ztotožnění autorského divadla výlučně se znaky jako je dehierarchizace týmu, kolektivní režie či mnohohlasnost výpovědi. Český pojem **autorské neinterpretáční divadlo** v sobě v otázce režie nese **obě možnosti**, tedy **kolektivní režii** (kolektivní tvorbu), ale **i divadlo jednoho režiséra** (režisérský přístup, režisérské divadlo).

Při vzájemných přestupech z anglofonního diskurzu do českého se objevuje ještě jedno úskalí. Anglický pojem **auteur theatre** totiž není synonymem autorského divadla, jak by se na první pohled mohlo zdát. Znamená právě **režisérský přístup**, tedy divadlo jednoho režiséra, který je přitom chápán jako suverénní *autor* výsledného tvaru (**director-auteur**).¹⁸⁹ Ve své publikaci uvádějí Heddon a Milling jako typické zástupce tohoto modu tvorby např. režiséry Roberta Wilsona nebo Tadeusze Kantora.¹⁹⁰ Předpokládám, že lze tedy pojem spojit

¹⁸⁹ L. Cull. *Theatres of Immanence*, s. 55.

¹⁹⁰ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 82.

s neinterpretací (jelikož interpretačně vedené režisérské divadlo se obvykle označuje termínem *text-based theatre*).

Každá národní tradice ve své terminologii odráží konkrétní místní tvůrčí tendence a priority – zdá se tedy, že anglofonní diskurz akcentuje jako určující prvek spíše *kolektivnost*, zatímco diskurz český spíše *procesualitu*, řekněme také „hravost“, „autorskost“ či možná „divadelnost“. Všechny tyto důvody vedly k mému rozhodnutí **pracovat v hlavní české verzi názvu této práce výhradně s pojmem autorské neinterpretací divadlo**, jelikož mě primárně zajímají proměny textu a práce s časem v neinterpretacím způsobu tvorby (a to bez ohledu na kolektivní či individuální povahu režie).

Všechny uvedené významové nuance ještě pro přehlednost shrnuji, a to následovně:

autorské neinterpretací divadlo

= režisérský přístup, nebo kolektivní tvorba

devised theatre

= kolektivní tvorba („autorské neinterpretací kolektivní divadlo“)

auteur theatre

= režisérský přístup („autorské neinterpretací režisérské divadlo“)

Poznámka druhá: Volba zkoumaných tvůrců a tvůrčích skupin.

Jak jsem již naznačila, rozhodující pro výběr tvůrců a tvůrčích skupin zkoumaných v této práci není míra naplnění faktoru kolektivnosti, ale intenzita naplnění faktoru procesuality. Tuto procesualitu chápu jako skutečnost, že tvar vzniká „ex nihilo“, teprve v průběhu tvůrčího procesu. K otázce kolektivnosti/režisérskosti tří vybraných českých projektů, jimž se budu věnovat, se vyjádřím na úvod kap. 4 – hned ovšem poznamenávám, že převažovat bude z mnoha důvodů spíše přístup režisérský. Mezi zahraničními jmény a formacemi, s nimiž chci tyto projekty konfrontovat, jsou zastoupeny jak *devising* skupiny (Gob Squad), tak *devising* skupiny s jasně určeným *uměleckým šéfem a režisérem* (Forced Entertainment) i v nejširším slova smyslu řečeno *autoři* z různých, i nedivadelních uměleckých oblastí (Heiner Goebbels, Pina Bausch, Erwin Wurm, Andrej Tarkovskij).

Poznámka třetí: Kontinuum/Souřadnice. Americký teatrolog, herec a univerzitní profesor Michael Kirby přišel v roce 1972 ve svém článku *Acting and Not-Acting*¹⁹¹ s myšlenkou odstínit možnosti hereckého výrazu za pomoci spektra, které sahá od *reprezentujícího jednání v roli* až k *nereprezentujícímu jednání bez role*. Využil k tomuto účelu jednoduchou „**škálovou metodu**“ a představil tzv. herecké kontinuum (znázorňující fakt, nakolik se herec cítí být či nebýt v roli, nakolik vědomě pracuje s *mimezí*). Švýcarská dramaturgyně Nicolette Kretz později navrhla zohlednit i perspektivu diváka (tj. fakt, nakolik divák vnímá událost jako divadlo) a rozprostřela Kirbyho jednodimenzionální škálu do dvoudimenzionálního systému souřadnic. Tuto její *metodu analýzy představení* (samostatně nepublikovanou) zpřístupnil odborné veřejnosti Andreas Kotte, který vzniklou matici uveřejnil a přehledně komentoval v publikaci *Divadelní věda*.¹⁹²

Poznámka navíc: Vzhledem ke všemu výše řečenému navrhuji **představit si možné konkrétní podoby autorského neinterpretacího divadla i devised theatre rovněž za pomoci souřadnic**. Jsou-li určujícími znaky tohoto typu divadla *kolektivnost* a *procesualita*, přičemž oba mohou být v konkrétním případě naplněny v různé míře, považuji za výhodné vizualizovat je jako proměnné na osách x a y. Naplnění obou faktorů zkoumám primárně ve *fázi tvůrčího procesu*, ovšem s potenciálním přesahem do *fáze představení*. Intenzitou **kolektivnosti** rozumím **míru, s jakou jsou klíčová rozhodnutí přijímána kolektivem** (vysoká míra naplnění), nebo režisérem (nízká míra naplnění). Intenzitou **procesuality** rozumím **míru, s jakou je tvar otevřený vůči změně**, tj. zda vzniká „z ničeho“ (vysoká míra naplnění), nebo zda na počátku zkoušení s celým týmem stojí už do jisté míry připravený materiál (nižší míra naplnění). Přesahem do představení myslím skutečnost, nakolik je tvar otevřený změně i ve fázi představení, nakolik je otevřený improvizaci nebo možným zásahům publika atp.

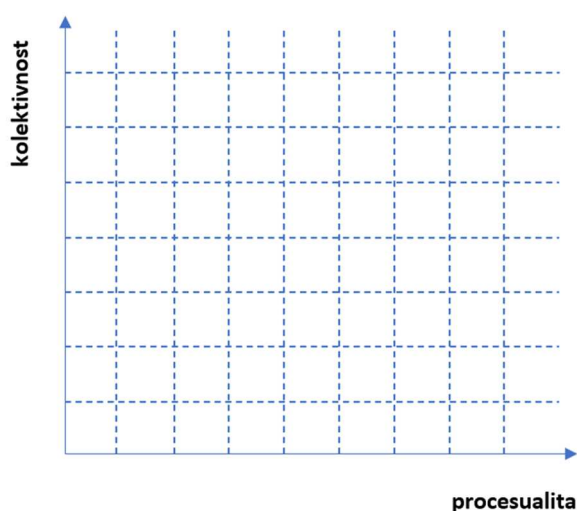
Škálová, resp. souřadnicová metoda umožňuje namísto hlediska *bud'-anebo* zapojit **hledisko spíše-spíše**. Zohledňuje tudíž i jemnější odstíny sledovaných faktorů a je uplatnitelná jak v českém, tak i mezinárodním kontextu. Dovedlo mě k ní mj. množství polarit (director/deviser vs. director-auteur), navrhovaných triád (Nekolného individuální-týmové-kolektivní autorství) i poznámek, že nejčastější

¹⁹¹ Michael Kirby. „Acting and Not-Acting“. *The Drama Review*. 1972, roč. 16, č. 1, s. 3-15.

¹⁹² Andreas Kotte. *Divadelní věda: Úvod*. Přeložila Jana Slouková. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s. 130-134.

podoba českého i mezinárodního neinterpretacího typu divadla se většinou nachází „někde uprostřed“.

Nemíním nyní navrhopat, abychom začali zakreslovat jednotlivé fáze tvůrčího procesu do tabulek a grafů. Divadlo se jakožto organická, permanentně proměnlivá a pohyblivá struktura do souřadnic ani jiných schémat vměstnat (naštěstí) nedá. Svými mnoha nepravidelnostmi z nich soustavně vyklouzává atp. Podle uvedených ukazatelů lze ovšem čistě pomyslně a virtuálně zpřesňovat, jakým způsobem jsou v konkrétních případech **pro pozorování prázdného prostoru** vůbec nastaveny **podmínky**.



Obr. 1 – Otevřený souřadnicový systém zohledňující konkrétní naplnění faktorů tvůrčího procesu *autorského neinterpretacího divadla*, resp. *devised theatre*

2 Text

Pod pojmem *text* v celé této práci rozumím veškerý psaný či vyslovený materiál, který je součástí zejména **literárního či hereckého komponentu divadelní tvorby**, resp. **hereckého akustického komponentu divadelního díla**.¹⁹³ Sleduji cestu textu časem divadelní zkoušky, resp. časem divadelního představení. Oproti výše citovanému Josefu Kovalčukovi, podle jehož názoru text v autorském divadle obvykle bývá výchozím bodem tvorby, se domnívám, že prvotním impulsem – zejména v případě divadelní tvorby neinterpretáčnického typu – může být i jakýkoli jiný prvek *akustického, vizuálního*, či obecně *nediskurzivního* charakteru. Text se ovšem často v průběhu zkoušení, ať už dříve, nebo později, v nějaké formě objeví; minimálně tomu tak je v případě tří projektů, jimiž se zabývám v kap. 4.

Mezi **komponenty divadelní tvorby** patří podle vymezení Jaroslava Etlíka¹⁹⁴ vedle *komponentu dramaturgického, režijního, výtvarně-vizuálního a zvukového* (příp. *hudebního*) právě také komponent *literární*, tedy „dramatický text = drama či dramatizace nebo scénář“¹⁹⁵ a konečně komponent *herecký*. Pro svůj záměr stáším pozornost právě ke dvěma posledně jmenovaným komponentům z toho důvodu, že jako jejich součást chápu jak veškerou písemnou zdrojovou látku, tak i takovou látku, která vzniká na bázi hereckých improvizací. Jak jsem naznačila už v minulé kapitole, zajímá mne navíc i veškerá **útržkovitá textová matérie**, kterou ani zcela nelze označit pojmem *scénář*. Např. Jiří Adámek v souvislosti s tvorbou se skupinou Boca Loca Lab píše, že spolu s herci hledá způsob, jak „připravený scénář či spíše materiál převést na scénu. Na počátku nemíváme k dispozici ucelenou předlohu, ale jednotlivé textové struktury, dokumenty určené ke zpracování a drobné motivy. I představa o scénické formě se v procesu někdy razantně proměňuje.“¹⁹⁶

Pokud jde o **sféru divadelního díla**, upozorňuje Etlík, že „**literární složka** jako divadelní komponent není v současném uvažování o divadle brána vůbec

¹⁹³ J. Etlík. „Termíny k dohodnutí“, s. 24.

¹⁹⁴ Tamtéž.

¹⁹⁵ Tamtéž.

¹⁹⁶ Jiří Adámek. „Dál za hlasem“. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 28.

v potaz a ačkoli je v akustické podobě divákem smyslově vnímaná (a navzdory tomu, že za jistých okolností se může na jevišti objevit i ve vizuální podobě), je **rozpuštěna do jiných smyslově vnímatelných a ryze divadelních komponentů** (do herectví, zvukové sféry, vizuální složky)¹⁹⁷. Ze všech *komponentů divadelního díla* tedy mezi *zvukovým, vizuálním a diváckým* volím pro svůj hlavní zájem přirozeně komponent *herecký* (ačkoliv se, právě vzhledem k citovanému rozpouštění písemného materiálu do ostatních scénických vrstev, lehce dotknu i jich).

Podotýkám ještě, že mne (terminologií dramatu řečeno) nezajímá *text vedlejší*, ale výhradně **text hlavní**, resp. zejména jeho geneze. Nezkoumám proto podobu režijních ani dramaturgických poznámek, nezaznamenávám komunikaci mezi tvůrci, neanalyzuji způsob domluvy mezi režisérem a týmem, ani komplexní performativitu jazyka při zkoušce (tato témata přesahují mnou zvolený záměr, proto se jich dotýkám jen letmo). Soustředím se výhradně jen na takové podoby textu, jimiž je bezprostředně utkáván vznikající scénický tvar, tedy zjednodušeně řečeno na takový *text*, který je formován do hereckých promluv, text, který v tvaru nakonec napevno „ulpí“.

„Slovo text, než začalo označovat text psaný, mluvený, tištěný či opisovaný, znamenalo ‚**splétání, tkaní, vazbu**‘. V tomto smyslu neexistuje představení, které by ‚text‘ nemělo,“ píše Eugenio Barba a Nicola Savarese ve Slovníku divadelní antropologie. „To, co se zabývá **textem (vazbou) představení**, můžeme definovat jako ‚**dramaturgii**‘, tj. drama-ergon, které uvádí jednání do pohybu.“¹⁹⁸ Ačkoliv v mnou zvolených scénických tvarech nestojí text v hierarchii všech prvků automaticky nejvýše a ačkoliv je chápán pouze jako jeden z elementů (spolu s pohybem, obrazem, zvukem atp.), zúžím oproti Barbovi a Savaresemu chápání textu v této práci na jeho čistě psanou či mluvenou formu. A splétání, tkaní a vazbu scénického tvaru budu tedy sledovat výlučně na příkladu psané, resp. mluvené vrstvy veškerého přediva.

¹⁹⁷ J. Etlík. „Termíny k dohodnutí“, s. 17.

¹⁹⁸ Eugenio Barba – Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová a Nina Vangeli. Praha: Nakladatelství Lidové noviny: Divadelní ústav, 2000, s. 46.

Zastavím se ovšem ještě u metafory textu jakožto *tkaniny* a u souvislosti tohoto splétání s dramaturgií. Je-li původním významem pojmu *text* akt tkaní, pak významem příbuzného latinského pojmu **textor** je doslova tkadlec, tedy (v rámci mojí práce) „**ten, kdo utkává text**“. A pokud *dramaturgie* coby specifická kapacita figuruje v *autorském neinterpretačním divadle* jako jedna z funkcí, jejíž výkon probíhá v různé míře napříč kolektivem, pak se také každý ze členů tohoto kolektivu stává potenciálním *textorem*. Středobodem zájmu této disertační práce je pak **proces utkávání textové struktury**.

Jelikož se mohou „textoři“ rekrutovat mj. z oblasti scénografie, vizuálního umění, filmu, hudební skladby či choreografie, pak nevyhnutelně „ovlivňují i vychylují samu druhovou charakteristiku alternujícího [sic] divadla směrem k jeho novým a nečekaným syntézám s těmito uměleckými obory“,¹⁹⁹ píše Jan Roubal. Způsob nakládání s textem pak může odrážet např. postupy využívané v hudební či výtvarné kompozici atp. V následujících podkapitolách proto otevírám téma procesuálního spřádání textové hmoty v neinterpretačním divadle za pomoci **tří možných výchozích přístupů k textu**, které tuto *interdisciplinaritu* a *intermedialitu* berou do hry.

¹⁹⁹ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 105.

2.1 Text jako materiál

Rozvíklání dominantního postavení textu v rámci hierarchie divadelních elementů navrhoval už ve třicátých letech minulého století **Antonin Artaud**. Ve svém eseji příznačně nazvaném *Dost už mistrovských děl* formuloval odmítnutí chápání textu (ale i jiných médií) coby závazné předlohy, a svůj postoj přitom vyjádřil poměrně jednoznačně: „Jedna z příčin dusivé atmosféry, v níž žijeme bez možnosti úniku a útočiště – a podílíme se na ní všichni, i ti největší revolucionáři mezi námi – spočívá v respektu k tomu, co je jednou napsáno, zformulováno nebo namalováno, co zkrátka dostalo formu, jako by každý výraz nebyl již ukončen a nedospěl k bodu, kdy **věci musí puknout, aby udělaly místo novému počátku.**“²⁰⁰

V prvním manifestu Krutého divadla pak tuto vizi ještě rozvedl: „To znamená, že místo toho, abychom považovali texty za definitivní a málem posvátné, musíme nejprve **skoncovat s podřízeností divadla textu** a znovu objevit jeho jedinečný jazyk, jenž je uprostřed mezi gestem a myšlenkou.“²⁰¹ Oproti pietnímu přístupu k dramatickému textu prosazoval důraz na ryzí divadelnost a předznamenal neinterpretaci přístup k divadlu, když prohlásil: „Nebudeme hrát napsané hry, ale pokusíme se **vytvářet inscenace bezprostředně z témat, faktů, nebo na podkladě známých děl.**“²⁰² Textu přisoudil pozici jednoho z mnoha potenciálně využitelných zdrojů – učinil z něj „surovinu“.

Mohutným oslím můstkem se dostávám do roku 1999 k **Lehmannově opusu Postdramatické divadlo**, v němž se autor programově soustředí na **diskurz divadla** (nikoli na *diskurz dramatu*). Ačkoli nemám v žádném případě v úmyslu stavět Lehmana po bok Artaudovi, záhy vysvětlím, z jakého důvodu jejich texty vůbec uvádím v tuto chvíli ve vzájemné blízkosti. „Vzhledem k zásadně proměněnému způsobu používání divadelních znaků je zjevně smysluplné označit významnou část nového divadla jako divadlo postdramatické,“ prohlašuje Lehmann. „Nový divadelní text jakožto jazykový útvar, který reflektuje svůj stav,

²⁰⁰ Antonin Artaud. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 84

²⁰¹ Tamtéž, s. 100.

²⁰² Tamtéž, s. 110.

už není textem dramatickým.²⁰³ Pokud se v postdramatických divadelních formách text vůbec inscenuje, pak je vnímán jako „rovnoprávná součást gestického, hudebního, vizuálního atd. souvislého celku“.²⁰⁴ Stručně řečeno tedy Lehmann chápe „**text jako prvek, vrstvu a ‚materiál‘ scénického ztvárnění**“.²⁰⁵

Podle Martina Pšeničky (a dalších českých teatrologů) tenduje Lehmannova publikace možná nechtěně k **vytváření nové doktríny**, když oproti *dramatické formě* upřednostňuje *formu postdramatickou* a dodává zároveň svému výkladu poněkud rezolutní výraz. „Postdramatické divadlo v tomto ohledu překračuje rámec teoretické kategorie nebo interpretační strategie,“ argumentuje Pšenička. „Skrze popis paradigmatu jej samo utváří. Stává se z něho strategie umělecká nebo přesněji *diskurzivní formace*, která prosívá, předkládá a určuje pravidla a normy ‚nového divadla‘ [...].“²⁰⁶ Tím úskalí publikace nekončí: klíčový pojem *drama* není v knize podle recenzenta dostatečně přesně definován, prezentace titulního konstruktů je téměř násilná a konečně lineární, chronologické vnímání vývoje od *předdramatické formy* k *formě postdramatické* působí v mnoha ohledech matoucím dojmem.

Osobně pracuji s uvedenou monografií jako s jistým rozvolněným, značně otevřeným lexikografickým systémem – chápu ji v podstatě jako „**Lehmannův slovník**“. Ačkoliv nerozporuji, že se jeho autor dopouští řady nepopíratelných zjednodušení, že jsou jeho výčty přes svoji rozsáhlost stále neúplné a že hrozí, aby se z „Lehmanna“ nestala teorie, která „sladila nesladitelné“,²⁰⁷ vnímám v jeho formulacích velmi silný manifestační podtón. I proto se přiznám, že právě lineární, chronologickou figuru, která signalizuje zlom epochy („už nelze“, „už neplatí“), chápu právě v tomto, manifestačním duchu. Obě neostře vymezená post/dramatická univerza tak v jistém smyslu stále existují vedle sebe. A pokud Lehmann vnímá text obecně jako materiál (což je přístup, která mi je osobně značně blízký), vnímám jako svého druhu materiál i jeho slovník (tak k němu budu přistupovat i v této práci).

²⁰³ H.-T. Lehmann. *Postdramatické divadlo*, s. 14.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 53.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 14.

²⁰⁶ M. Pšenička. „Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana“, s. 43.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 44.

Pokud jde o **další slovníkovou literaturu**, rozhodla jsem se nevycházet v této práci z *Teatrologického slovníku* Petra Pavlovského.²⁰⁸ Jeho taxonomická přísnost totiž představuje vůči alternativní divadelní tvorbě s jejím akcentem na pluralismus, fluiditu a obecnou systémovou otevřenost zcela odlišný kontext. Samotné heslo „autorské divadlo“ je potom podle mého názoru v několika ohledech problematické.²⁰⁹ V češtině je dostupný ještě *Divadelní slovník* Patrice Pavise,²¹⁰ který je sice pro můj výklad v mnoha ohledech inspirativní a který částečně navazuje na některé poznatky z české divadelně-teoretické tradice, který ovšem zároveň plně vychází z velmi odlišné divadelní tradice (Patrice Pavis např. vzhledem ke specifické pozici dramatického textu ve francouzské divadelní kultuře přirozeně obecně akcentuje *diskurz dramatu*, zatímco tato práce se soustředí na *diskurz divadla* atp.).

Naposledy ke slovníkům: v anglickojazyčné **Oxfordské divadelní encyklopedii** se v otázce textu poněkud nadneseně uvádí, že „text je receptem na své inscenování“.²¹¹ Myšleno samozřejmě: *dramatický text*. Vzhledem k faktu, že publikace vychází z praxe anglofonního světa, v němž se text stále drží na nejvyšších příčkách hierarchie *komponentů divadelní tvorby*, není divu, že autoři encyklopedického hesla nepřipouštějí variantu, že by text vznikl teprve v průběhu zkoušení. Pokud bych se tedy měla držet navrhované kulinářské metafory, dalo by se říci, že tvůrci neinterpretacího divadla zpravidla **vaří bez receptu**, případně vytvářejí a někdy také zaznamenávají takový recept teprve paralelně s přípravou pokrmu.

²⁰⁸ Petr Pavlovský. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004.

²⁰⁹ Pavlovský např. uvádí, že *autorské divadlo* představuje „pandán interpretačního divadla“, že vedle anglického spojení *devising theatre* má podobný význam i pojem „*non interpretative theatre*, který se ale zpravidla užívá jen pro současné divadlo – nebývá vztahován na celé dějiny divadla“, nebo že autorské může být také takové divadlo, „které interpretuje pro divadlo neurčené literární dílo (např. román)“ (vše na s. 27). Z druhů současného divadla podle Pavlovského k divadlu autorskému inklinuje vůbec „nejméně hudební divadlo (s výjimkou prvních uvedení autorsky pojatých muzikálů)“ atp. (s. 28). Osobně jsem na pojem „*non interpretative theatre*“ při svém výzkumu nenarazila; při průzkumu internetových zdrojů jsem dohledala jediný záznam (je v něm odkazováno na publikaci *Inszenierung und Effekte: Die Magie der Szenografie*, v níž má být zmíněn pojem použit v souvislosti s tvorbou Roberta Wilsona). Pojem *interpretace* nemá v rámci hesla *autorské divadlo* příliš soudržný význam a objevuje se v paradoxních souvislostech atp. Viz: P. Pavlovský. *Základní pojmy divadla*, s. 27-28.

²¹⁰ Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

²¹¹ Dennis Kennedy (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance: Volume 2*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2003, s. 1345.

V úvodní kapitole jsem zmínila fakt, že vzhledem k absenci textu coby předlohy určené k interpretaci **absentuje v neinterpretačním tvůrčím procesu také tradiční dramatické „lešení“**, na němž lze vznikající tvar stavět. Mám na mysli jak základní aristotelovskou strukturu dramatu, tak i její různé ozvěny, včetně ozvěny poněkud extrémní a rigidní, a sice pyramidální struktury freytagovské (s jejími pěti částmi dramatu a třemi scénickými body). V neinterpretačním divadle nabývá takové lešení mnoha jiných, daleko nepravidelnějších podob (jak uvedu později). Pokud bych měla najít paralelu ve sféře dramatu,²¹² pak lze říci, že se v některých ohledech taková konstrukce může podobat např. struktuře her Samuela Becketta; ostatně také proto, že Beckett otevřeně pracoval s hudebními strukturními postupy. Konečně ovšem může být jistým typem lešení i jakýkoli „hrubý“ textový materiál.

„Ve svých dílech vždy experimentuji s tzv. **zástupným textem**“,²¹³ píše inovátor **Heiner Goebbels**. Pracuje s tímto prvkem podle svých slov „až do té chvíle, dokud se jedna věc logicky nepropojí s druhou, nebo spíše dokud se všechny nepropojí na základě jisté poetické logiky. Trvá dost dlouho, než se podaří najít takový text, který rozvíjí svoji vlastní sílu v té správné míře distance od vizuálního řešení scény, tedy tak, aby vizualitu neilustroval a nedegradoval ji tím. A právě proto, že se text stal jedním z produktivních prvků tvorby, tak nutně vždy nevím, které místo v inscenaci nakonec obsadí.“²¹⁴ Text je v Goebbelsově divadelní vizi jedním z různých možných typů využitelného materiálu, spolu s prostorem, světlem, zvukem a performery (které Goebbels v krajních případech nechává ze scény úplně zmizet).

Jakkoli může být Goebbelsův *zástupný text* v tvůrčím procesu všelijak proměňován a postupně redukován, z předcházející formulace se zdá, že zůstává ve výsledném tvaru alespoň v dílčí míře „čitelný“. Osobně mám ovšem dojem, že se v neinterpretačním divadle objevuje ještě subtilnější a tranzitornější rovina textu, kterou nazývám: **text jako samovstřebatelný steh**. Textový materiál

²¹² Nevylučuji samozřejmě, že by bylo možné hledat i paralely s takovými dramatickými texty, které Lehmann zahrnuje do konceptu *postdramatického divadla* – ve své práci se ovšem (až na výraznější beckettovskou nepravidelnost) komparacím s „postdramatikou“ a současnou dramatikou převážně nevěnuje, pokouším se držet výklad čistě v diskurzu divadla a příbuzných uměleckých oborů (hudební skladba, výtvarná kompozice, film atp.).

²¹³ V anglické verzi se píše o tzv. placeholder text. Viz: Heiner Goebbels. *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre*. London – New York: Routledge, 2015, s. 28.

²¹⁴ H. Goebbels. *Aesthetics of Absence*, s. 28.

zafunguje jako dočasná nosná konstrukce, s jejíž pomocí je vyklenuta určitá scéna, motiv, situace – a v průběhu zkoušení se tato struktura pak postupně ztenčuje, rozpouští, vstřebává do vznikajícího a plně soběstačného organismu. Původní text je buď nahrazen textem jiným, anebo docela vyšumí (konkrétní příklady uvedu v kap. 4).

Ještě se vrátím ke Goebbelsovi: „Můj přístup k textům je, že nechci interpretovat, ale ‚odemykat‘ je pro publikum,“²¹⁵ uvádí v roce 2015 v rozhovoru, který s ním u příležitosti pražského uvedení scénického koncertu *Songs of Wars I Have Seen* (2007) vedl dramaturg Lukáš Jiříčka. Goebbels ve svých kompozicích často pracuje s texty Heinerja Müllera nebo Gertrudy Stein, o jejímž tvůrčím postoji doslova říká: „Podobně jako Heiner Müller přemýšlela **o textu jako ‚věci samé o sobě‘**, neomezovala text do podoby instrumentu sloužícího nějakým postojům nebo prohlášením o realitě tak, jak to činilo mnoho dalších dramatiků. Pro Gertrudu Stein je text samostatnou uměleckou realitou a její texty zahrnují utopickou ambici vytvořit nové ‚formy‘ a vysokou hudební kvalitu, která je pro mě jakožto skladatele inspirativní.“²¹⁶ Opět se v této formulaci objevuje *hudební klíč* coby cesta k architektonickému vyklenutí textové vrstvy v neinterpretovaných scénických tvarech. A zároveň svým přístupem Stein podle mého názoru vyjadřuje příklon k tendenci, kterou Tim Etchells definuje coby *odpor vůči tyranii reprezentace* (viz kap. 5.1).

Etchells se sám nepovažuje za dramatika (byť jej tak někteří vidí),²¹⁷ ovšem k textu má velmi vřelý vztah: vnímá **text jako fragment**. Monografie z roku 1999, v níž autor dokumentuje, rozvádí a reflektuje v té době patnáctiletou historii skupiny Forced Entertainment, nese příznačný název *Certain Fragments* (Určité fragmenty).²¹⁸ Etchells přistupuje k textu jako spisovatel, režisér i performer a nejčastěji sám sebe prezentuje neutrálním a otevřeným pojmem „writer“.²¹⁹ Od počátků své tvorby, a to zdaleka nejen té divadelní, je zároveň přímo **obsesivním sběratelem textového materiálu**. V rámci své

²¹⁵ Lukáš Jiříčka. „Dramaturgické strategie rozvíjím mimo téma a materiál: Rozhovor s Heinerem Goebbelsem“. *Dvoutměsíčník Divadla Archa*. 2015, č. květen-červen, s. 7.

²¹⁶ Tamtéž.

²¹⁷ Viz výše zmíněná publikace věnovaná současným britským dramatikům, v níž je Etchells zahrnut: P. Billingham. *At the Sharp End*.

²¹⁸ Tim Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London, New York: Routledge, 1999.

²¹⁹ Viz např.: <https://timetchells.com/about/>.

lecture-performance konané v červnu 2020 na online platformě Zoom sám sebe označil za „sběratele jazyka“ („a collector of language“).²²⁰

Podle vlastních slov má neustále po ruce zápisník kapesního formátu, do něhož si zaznamenává veškeré pozoruhodné textové zlomky, s nimiž je během dne konfrontován. Po vzoru duchampovských *les objets trouvés* by se takovým objevům dalo říkat *les textes trouvés*, tedy **nalezené texty**. Jsou jimi mj. útržky rozhovorů zaslechnuté v dopravních prostředcích, bizarní manifestační slogany z triček a čepic, nákupní seznamy, které někomu vypadly z kapsy, anebo všelijaké rukodělné instruktážní cedule ve veřejném prostoru, ideálně s překlepy, chybami či paradoxy, vlastně skrytým dramatickým potenciálem (např. protidealersky míněná vyhláška „Zákaz prodeje zboží v tomto obchodě“ atp.). Etchells obecně zajímají **tzv. mikronarativy**, tedy nalezené i vymyšlené a výrazně zhuštěné příběhové jednotky, které jsou zkomprimovány na nejmenším možném prostoru a slouží jako inspirace k rozvíjení divadelních situací při zkouškách.²²¹

Od roku 2000 si Etchells vede zápisník výhradně v digitální podobě: jediný obrovský Wordový soubor čítá dnes údajně přes 300 stran a neustále se rozrůstá. Jeho autor si shromažďovaný materiál pro lepší přehlednost člení do různých kategorií, např. „věci, které jsou jasné, ale přesto v sobě nesou určitý rozpor či nonsens“, „dialogy vytržené z kontextu“, „začátky příběhů“, „popisy výhledů z oken“, „popisy trestných činů“, „sny“, „popisy událostí vyprávěných z druhé ruky“ atp.²²² Ačkoliv se Etchells svému označení za dramatika (jak už jsem uvedla) z principu brání a ačkoliv je jeho tvorba (sólová i v rámci Forced Entertainment) skutečně příbuzná spíše s oblastí hudby, vizuálního či konceptuálního umění, je **práce s převzatými příběhy**, s jejich několikerou ozvěnou, která v sobě vždy nese diferenci, a obecně s příběhy a narativními fragmenty z druhé ruky zcela integrální součástí historie (zdaleka nejen) britského psaní pro divadlo.²²³

²²⁰ *My Documents: Or All Your Change Will Be Lost*. Lola Arias & Tim Etchells, online prem. 5. 6. 2020, režie Tim Etchells.

²²¹ Viz: *Forced Entertainment Masterclass: Přednáška Tima Etchellse*. 20. 9. 2011, Divadlo Archa.

²²² *My Documents: Or All Your Change Will Be Lost*. Lola Arias & Tim Etchells, online prem. 5. 6. 2020, režie Tim Etchells.

²²³ Jan Vedral např. podobné útvary vymezuje coby „tzv. vandrující syžety“. Viz: Jan Vedral. *Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha – Bratislava: Pražská scéna – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, s. 224.

Materiálem pro vznikající scénický tvar přitom samozřejmě nemusejí být zdaleka výhradně texty psané – značné množství textové hmoty je generováno přímo při zkouškách v rámci **tzv. řízených kolektivních improvizací** (tento termín je ostatně výmluvným příkladem balancování mezi režisérským vedením zkoušky a tvorbou kolektivu a mohl by být ve většině případů chápán jako jeho pomyslný středový bod). Právě tyto improvizace mohou být přitom napájeny i psanými fragmenty a dalšími impulsy, s nimiž tvoří specifický **kreativní koloběh**. V případě Forced Entertainment podle Etchellova vyjádření z roku 1996 „vzešlo značné množství textu z hereckých improvizací – ať už v reakci na písemný podnět, nebo bez něj. Tímto způsobem se z fragmentu o dvou odstavcích může stát desetiminutový monolog – skrze rostoucí a plodný proces improvizace, vyjednávání, diskuse dalšího psaní a případně fixování. Něco na způsob mluvení, které se stane psaním, literaturou“.²²⁴

Všichni tři sledovaní čeští režiséři pracují podle mých zkušeností s textem jakožto s materiálem, ať už se k tomu otevřeně hlásí, či nikoli – ovšem **způsob, jakým s tímto materiálem nakládají**, se samozřejmě případ od případu liší (viz kap. 4 a 5). Na tomto místě pouze poznamenám, že v některých případech tendují textové podklady k libretům a partiturám, v jiných k filmovému scénáři, a ještě v jiných se mohou stát dramatickým textem, z jehož podoby nemusí být na první pohled zřetelné, že vznikl kombinací psaní a improvizace. *Neinterpretačnost*, jak už bylo řečeno v první kapitole, ostatně označuje převážně způsob vzniku a nepředjímá nutně povahu výsledného díla.

Pro představu uvádím několik příkladů potenciálních zdrojů textového materiálu. S většinou z nich jsem se setkala v průběhu studia, jsou to tedy „nalezené příklady“ (další jsem doplnila). Některé se trochu opakují (některé chybí). Pokud Emil František Burian (mimoходом magnus parens neinterpretačního přístupu v českém divadle) skutečně razil ideu, že **inscenovat lze i telefonní seznam** (bohužel se mi nepodařilo dohledat záznam tohoto výroku, nacházela jsem pouze jeho četné parafráze), rozhodla jsem se po jeho vzoru uspořádat i tento soupis do podoby abecedně řazeného rejstříku.

²²⁴ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 105.

Příklady potenciálních zdrojů textového materiálu:

anekdoty
ankety
asociační řady
audiozáznamy nočních můr po probuzení
automatické odpovědi na SMS zprávy
automatické texty
billboardy a citylighty
časopisecké články
deníky
dokumentární materiály
dopisy (přátelské, milostné i úřední)
doznání
dramatické texty
e-maily
filmové dialogy
grantové žádosti
chybová hlášení
internetové diskuse
inzeráty
jízdni řady
každodenní jazyk
kolektivní herecké improvizace
kolektivní psaní na dané téma
komentáře na sociálních sítích
koncepty
konspirační teorie
listina práv a svobod
manifesty
milostné vzkazy
modlitby
nalezené texty
návody k použití
neonové nápisy
novinové titulky a denní tisk

odborná literatura
odposlechnuté rozhovory
online chaty
orální historie
otázky
pohádky
politické fráze
posty a hashtagy
projevy
próza i poezie
přebytky z dříve vytvořených scénických tvarů
přednášky
předsevzetí
přepisy dění ze zkoušek
přepisy policejních odposlechů
přepisy televizního zpravodajství
přepisy tutoriálů na YouTube
přepisy videozáznamů ze zkoušek
příběhy všeho druhu
recepty
reklamní slogany
rozhlasové rozhovory
rozhovory
seznamy (telefonní, nákupní, to-do-listy, wishlisty, playlisty)
SMS zprávy
soudní zápisy
statusy na sociálních sítích
texty písní
titulky špatně přeložených seriálů
učebnice a příručky
vnitřní hlasy
výpovědi očitých svědků
vzkazy na lednici
vzkazy na nástěnkách v supermarketech
vzkazy na zdech (milostná vyznání, politická hesla, bizarní poselství)
vzkazy od diváků

vzkazy, zákazy a instrukce ve veřejném prostoru („přijdu hned“)
vzpomínky
zápisy snů
zápisy tlumočení (včetně omylů, zmatků a ztrát v překladu)
zápisy ze schůze SVJ

2.2 Text jako terén

Textové podloží vznikajícího tvaru samozřejmě nemusí být v neinterpretací tvorbě pokaždé fragmentarizováno, může mít už samo o sobě rovnou podobu **textury, tkaniva, sítě**. Může připomínat jistý specifický, členitý a většinou značně nepravidelný a nepřehledný **terén**. Podobně jako pozorovatel, který stojí na konkrétním místě v krajině, dokáže i divadelní tvůrce v konkrétním bodě tvůrčího procesu dohlédnout jen do určitých končin. Terén může být zahradou, tou udržovanou, i tou divokou, zarostlou, neprostupnou. Terén je možné opečovávat, lze k němu přistupovat z pozice krajinářského architekta; ovšem zároveň je třeba počítat i s jeho svéhlavostí. Terén může být živel. Terén je vždy **organismus** (viz kap. 3.3).

V kontextu českého i zahraničního *autorského neinterpretacího divadla* se opakovaně objevuje metafora **textu jako krajiny**. Lehmann píše o **krajině textu**,²²⁵ a dokonce zohledňuje vedle *vizuální metaforu* i *metaforu akustickou* a doplňuje, že „[t]ext, hlas a zvuk se slévají v myšlence **krajině tónu**“.²²⁶ Vlastně v podobném duchu, ale ještě širěji, se v této souvislosti vyjadřuje i Jiří Adámek, když píše: „Určitým mým ideálem tedy je **předestřít publiku ‚krajinu‘ odkazů, citací a motivů, ale také rytmů a melodií**. V té krajině se může každý pohybovat do jisté míry po svém. Podobně jako když Umberto Eco mluví o procházkách literárními lesy. Vnímá čtenáře jako spolutvůrce literárního díla, který putuje svými trasami a ve svém rytmu.“²²⁷

Ve své knize *Théâtre musical* pak Adámek odkazuje ještě na studii Heinerja Goebbelse, která přímo nese název *Text jako krajina* (Text als Landschaft, 2002). Goebbels v ní osvětluje svůj příklon k nedramatickým a prozaickým textům, které na rozdíl od tradičnějších forem dramatických textů, rozepsaných do replik, nejsou tolik formálně predeterminovány a nepřitahují nutně pozornost ke vztahům mezi postavami. Namísto interpretace významů Goebbelse (Adámkovými slovy) zajímá „syntax – **fyzická dimenze textu**“.²²⁸ Hledají se nečekané kombinace zvuku a hlasu, hudby a slova. „Text se u něj [u Goebbelse] skutečně stává **krajinou**,

²²⁵ H.-T. Lehmann. *Postdramatické divadlo*, s. 176.

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ J. Adámek. „Dál za hlasem“, s. 34.

²²⁸ Jiří Adámek. *Théâtre musical: Divadlo poutané hudbou*. Praha: NAMU, 2011, s. 64.

kteřou všichni účinkující spolu s diváky společně procházejí, ale každý si z ní odnáší trochu jiné poznání,²²⁹ uzavírá Adámek.

Petra Tejnorořá kombinuje **metaforu krajiny přímo s temporální dimenzí**, a to zejména v česko-polském projektu *Paměť krajiny – Krajina paměti* (2008). Podíleli se na něm studenti KALD DAMU a wroclawsko-krakowské akademie Panstwowa Wyzsza Szkola Teatralna a tématem se stalo procházení terénem osobních vzpomínek. Podobně byla paměť hlavním východiskem i v případě dokumentární inscenace *Osobní anamnéza* (2009): „Vycházeli jsme z Ouředníkovy knihy *Rok čtyřadvacet*, která navazuje na experimenty Joe Brainarda a Georgese Pereca,“ uvádí Petra Tejnorořá. „Kniha Joe Brainarda obsahuje 800 vzpomínek, které jsou prostým zápisem toho, co si uchovala paměť jedince z období dětství a dospívání, bez řádu a beze vší fabulace. Je to tedy **paměť v surovém stavu**. Brainardovy vzpomínky jsou ovšem prvořadě osobní. Naložil stejně s ‚důležitým‘ jako ‚nedůležitým‘. Francouz Georges Perec má opačný styl: většinu záznamů musí tvořit vzpomínky sdílené celospolečensky, nebo alespoň celogeneračně. Patrik Ouředník volí jakousi střední cestu: racionální propojení důležitého s nedůležitým, osobního se společenským.“²³⁰ Vzpomínky jsou vzájemně dehierarchizovány a pomyslně rozloženy po ploše temporální krajiny v podobě jakéhosi katalogu, jímž se prochází.

Ačkoliv se pokouším držet svůj výklad v mezích **textu coby diskurzivní záležitosti**, nevyhnutelně se mi zkoumaný textový živel **přelévá přes vymezené okraje**. Pokud v eseřích tří zvolených režisérů i dalších osobností hledám vyjádření související s textovou rovinou jejich tvorby, zmínek o čistě písemných podobách textu nacházím už z principu poskrovnu (jsou-li přítomné vůbec). Je to samozřejmě dáno neinterpretacním přístupem, faktem, že text není v pozici předlohy a s tím související častou akcentací materiálů jiné než diskurzivní povahy. U Jiřého Havelky a Petry Tejnorořové se v jejich reflexích vlastní tvorby pojem *text* objevuje vyloženě vzácně; u Jiřého Adámka je zpravidla úzce spjat s hudebností, hlasem, zvukem a tónem. Obecně je v kontextu neinterpretacního divadla text často vnímán v podobném duchu, jak jej vymezují výše citovaní Barba a Savarese, tedy jako (nikoli nutně diskurzivní) předivo, z něhož je scénický tvar utkáván.

²²⁹ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 66.

²³⁰ Petra Tejnorořá. „Velkam tu maj dijary“. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 135.

Jako neviditelnou vazbu, elektrizující pole nebo vlastně dokonce v jistém smyslu „prázdný prostor“, „prostor mezi“, chápe klíčový pojem této kapitoly Tim Etchells: „**Text je to, co se stane mezi dvěma materiály** – tření, jiskra, ticho, které nastanou, když se vzájemně minou dva objekty,“²³¹ uvádí. K této konkrétní metaforické úvaze přivedl Etchellse Ron Vawter z formace Wooster Group, v jejichž případech mají scénické tvary obvykle formu *intertextové* a *intermediální* koláže akcentující prvky tělesnosti, videa a citace na druhou. Text je v jejich praxi vnímán nejspíše jako označení komplexních strukturních vazeb multimediálního díla, jako **moment interakce** mezi rozličnými „surovinami“.

Pokud bych se chtěla od časové metafory *textu jako momentu* znovu obrátit k (alespoň částečně) uchopitelnějším podobám textu, nabízí Etchells metaforu **textu jako surreálního terénu**, který je permanentně otevřen potenciální transformaci. „Mám takový sen, v němž se krajina neustále mění,“ píše Etchells v souvislosti s ustavičným přepisováním textových materiálů pro divadlo.²³² K přepisu přitom dochází jak „u stolu“, tak „na scéně“; tyto dva mody se u Forced Entertainment přirozeně prostupují. Textová krajina není až do poslední chvíle nikdy zcela závazná, lze se po ní vydávat různými směry, ztrácet se, narážet na slepé cesty, opět se z nich vracet, vybírat z nepřehledného množství odboček a objevovat překvapivé zkratky.

²³¹ Tim Etchells. „Doing Time“. *Performance Research*. 2009, roč. 14, č. 3, s. 75.

²³² T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 96.

2.3 Text jako objekt

Jakkoli se v této práci pokouším vyhybat zdrojům z frankofonní oblasti (abych nezahltla už tak různorodý materiál vstupem další divadelní kultury, která je navíc velmi specifická právě v otázce přístupu k textu), neodpustím si jednu výjimku. Budiž argumentem, že se nejedná o příspěvek z oblasti divadla ani dramatu. Ovšem hlavním tématem je přesto **text – a akt jeho čtení**.

Sociolog a filosof Michel de Certeau ve svém eseji **Čtení jako pytláčení** (Lire: un braconnage, 1980) přichází s představou, že číst znamená „putovat systémem, jenž nám byl uložen (systémem textu, který je analogický stavebnímu uspořádání města nebo supermarketu)“.²³³ Po metafoře putování krajinami textu tedy přichází vize procházení celým specifickým architektonickým nebo dokonce urbánním kosmem. „Nedávné analýzy ukazují,“ pokračuje Certeau, „že **každé čtení mění svůj objekt**“, že (jak řekl již Borges) ‚jedna literatura se liší od druhé spíše způsobem, jakým je čtena, než svým textem‘, a že konečně systém verbálních nebo ikonických znaků je zásobárnou forem, čekajících na smysl, který jim dá čtenář.“²³⁴

Dalo by se tedy říci, že autor neprovází čtenáře útroby svého textu jako při organizované, dejme tomu zámecké komentované prohlídce, avšak **vpouští čtenáře do vnitřní architektury textem vystavěného prostoru**, v němž se čtenář už nadále může pohybovat zcela svobodně. Autor nemá možnost plně kontrolovat, kudy se čtenář vydá, ani co přesně uvidí, jakým způsobem se rozhodne prostor „číst“. Pokud Etchells vizualizoval *akt psaní* jako procházení permanentně proměnlivou krajinou, pak Certeau vizualizuje pro změnu *akt čtení* jako putování neustále se měnícím modelem světa.

Čtenář má konkrétní zhmotnění takového univerza plně ve svých rukou: „Objevuje v textech něco jiného, než byl jejich ‚záměr‘. Odděluje je od jejich původu (ztraceného nebo vedlejšího). Kombinuje jejich fragmenty a v prostoru, jenž je uspořádán jejich schopností vytvářet neomezenou pluralitu významů, tvoří

²³³ Michel de Certeau. „Čtení jako pytláčení“. In: Tomáš Dvořák (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 139.

²³⁴ Tamtéž.

něco dosud neznámého.“²³⁵ V takovém nakládání s textem lze potom samozřejmě shledávat jistý svébytný **autorský akt**.

Divadelního tvůrce si proto lze podle mého názoru představit jako speciální případ čtenáře. Pokud bere v tvůrčím procesu neinterpretačního typu divadla do rukou soudržný text, ať už povahy literární, dramatické, nebo dokumentární, chápe jej většinou jako **objekt**, který je vystaven revizi, editaci či dokonce kompletní rekonstrukci. Přístup obvykle nebývá příliš „pietní“: čtenář-divadelník si **v ruinách čteného textu paralelně staví svoji vlastní scénickou vizi**. „Čtenáři jsou cestovatelé,“ pokračuje Certeau. „Procházejí zeměmi druhého, jsou **nomády, kteří pytláci na polích, která nepopsali**, zmocňují se egyptského majetku, aby se z něj těšili.“²³⁶

Jelikož je čtení zároveň podle Certeaua výhradně „**gestem oka**“, stahuje se celé tělo z *aktu pozorování* a přestává tím čtenáře kotvit v reálném prostoru. „Autonomie oka ruší spoluúčast těla na textu, odpoutává ho od místa písma. **Z psaného dělá objekt** a subjektu dává větší možnost pohybu.“²³⁷ Právě proto má každý subjekt potenciální schopnost „změnit text čtením a projet jím, jako projíždíme na červenou.“²³⁸ Po vzoru *psaní pro divadlo* by se potom taková tvůrčí disciplína mohla podle mě nazývat *čtením pro divadlo*, které je samozřejmě součástí jak neinterpretačního, tak i interpretačního modu divadelní tvorby. Minimálně v tom neinterpretačním je pak projíždění křižovatek na červenou na denním pořádku.

Pokud se od zhmotňování třídimenzionálních modelů během čtení přesuneme směrem k téže činnosti během divadelní zkoušky, lze pak text vnímat jako **objekt, který je v průběhu zkoušky pomyslně „animován“**. Improvizací, nebo jí předcházejícím autorským psaním, výběrem materiálu, i všelijakým „pytlačením“ obvykle vznikají četné **textové plochy**, které jsou následně pomyslně pronášeny časem zkoušky, připisovány střídavě různým hereckým interpretům, komponovány do architektury místa. Text v takových situacích obvykle osciluje mezi *rolí objektu* a *rolí organismu*, který se odmítá nechat zkrotit

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶ Tamtéž, s. 143.

²³⁷ Tamtéž, s. 145.

²³⁸ Tamtéž, s. 146.

a své zapojení do celkového tvaru si do jisté míry určuje sám. Otázkou se pak samozřejmě stává, kdo koho vlastně animuje.

3 Čas

Psát o čase je vlastně trochu ošemetné. Jedná se o fenomén, který je sice „naprosto samozřejmý, ale přesto je velice obtížné ho popsat, protože k tomu bychom museli být ‚mimo čas‘, což není zrovna snadné,“ poznamenává Patrice Pavis.²³⁹ V odborné literatuře, včetně té divadelní, existuje nespočet příkladů možné kategorizace a taxonomizace času: vymezuje se *čas vnitřní, vnější, jevištní, dramatický, mytický, historický, čas fabule, čas syžetu, čas jevištního vypovídání, čas akcelerovaný* i čas naopak výrazně *zpomalený*. Divadlo je časové médium a jako takové dráždí pokusit se nahlédnout optikou času i jeho vlastní vnitřní „tekutý mechanismus“ – tedy **časové uspořádání a uspořádávání divadelního díla**.

Uvedla jsem již v úvodu k této práci, že mne zajímá **divadelní tvůrčí proces**, který se pokusím verbalizovat **za pomoci časových metafor**. Ty se přitom rekrutují nejčastěji z oblasti *muzikologie* – hudba jakožto taktéž časové médium je neinterpretací divadelnímu procesu přirozeně bližší než písemnictví všeho druhu. Pro úplnost ovšem dodávám, že i literatura je v podstatě časové umění. „Ačkoli by to dnes nikdo neprohlásil tak nepokrytě jako Lessing, převaha časového faktoru ve výstavbě narativního textu zůstává nesporným faktem,“²⁴⁰ argumentuje Gabriel Zoran ve své studii o narativním prostoru.

Mým cílem je vyhledávat a vymýšlet takové příměry, které dokážou čas verbálně „zhmotnit“. Užitečné mohou být v tomto směru i různé **narativní struktury**, které jsou podle literárního kritika Franka Kermodeho vlastně všudypřítomné. Jonathan Culler jeho myšlenku parafrázuje a uvádí, že „když říkáme, že tikající hodiny dělají ‚tik-tak‘, přisuzujeme tomuto zvuku fikční

²³⁹ Ačkoliv se Pavis ve svém slovníkovém hesle nesoustředí výhradně na čas dramatického textu a zohledňuje i čas „scénického předvedení divadelního díla“, domnívám se, že – až na výjimky (např. strategie časového zpomalení u Roberta Wilsona uvedená na s. 48) – akcentuje vzhledem k tradici francouzské divadelní kultury spíše interpretační přístup k dramatickému textu (a nikoli mnou preferovaný neinterpretací přístup k textovému materiálu). Snad se v tomto směru nemýlím. Nerada bych se dopouštěla násilného roubování v zásadě odlišného myšlenkového systému na téma, které s ním není příliš „kompatibilní“; proto z Pavisova slovníkového hesla nadále nevycházím. Viz: P. Pavis. *Divadelní slovník*, s. 45.

²⁴⁰ Gabriel Zoran. „K teorii narativního prostoru“. Přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová. *Aluze*. 2009, roč. 13, č. 1, s. 39.

strukturu, neboť činíme rozdíl mezi dvěma fyzicky totožnými zvuky, přičemž *tik* je začátek a *tak* konec."²⁴¹ Pojmenování *tik-tak* v sobě tedy komprimuje příběhovou osnovu (*plot*), je vlastně **uspořádáním**, které „**zlidštuje čas tím, že mu dává formu**“.²⁴²

Pokud bych chtěla být úplně důsledná, je možné po literatuře přiznat časovost i sféře výtvarného umění, konkrétně médiu *obrazu*. „Na obraz si je nutné udělat čas. Jinak dostaneme pouze informaci. Obraz se mění, obraz je čistě časové médium: vyvoláváme ho časem,“²⁴³ píše ve svém *Slovníku Grafiky 2* nonšalantně i seriózně zároveň Vladimír Kokolia. Přeci jen je ovšem časovost obrazu vůči časovosti divadelního díla principiálně odlišná. Nicméně, když Kokolia o několik stránek dále píše: „**Zajímá nás vznik, výsledek je pozdě,**“²⁴⁴ je shoda se záměrem této práce bezvýhradná.

„Pohyb těla, řeč, zvuk, zkratka **divadelnost je už sama časem a časovým průběhem** – extrémně statické divadlo nevyjímaje,“²⁴⁵ uvádí Lehmann. V případě vnímání divadelních forem, které přímo pracují s pomyslným zpomalováním toku času, se pak podle něj u diváka „aktivuje **schopnost pohledu vytvářet ,ve vlastní režii` proces, kombinování a rytmus** na základě jevištních dat“.²⁴⁶ Mě v této práci sice nezajímá čistě jenom *estetika trvání* (ačkoliv s ní všichni tři vybraní čeští tvůrci různou měrou pracují), ale rozhodně je pro mě přirozeně určující optika **subjektivní percepce**.

Oproti fyzikálnímu, měřitelnému, hodinovému času, který je abstraktním konstruktem, se soustředím na bergsonovské *trvání* (*durée*), které označuje žitou skutečnost, **vnitřní zkušenost času**. „Trvání prožívané naším vědomím je **trvání s určitým rytmem**, na rozdíl od toho času, o kterém mluví fyzika a který je schopen v daném intervalu zahrnout libovolný počet jevů,“²⁴⁷ uvádí **Henri Bergson** ve svém eseji *Hmota a paměť* (*Matière et mémoire*, 1896). Můžeme si

²⁴¹ J. Culler. *Krátký úvod do literární teorie*, s. 94.

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ Vladimír Kokolia. *Slovník Grafiky 2: Výsek slovní zásoby ateliéru Grafika 2 na Akademii výtvarných umění v Praze*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2017, s. 91.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 177.

²⁴⁵ H.-T. Lehmann. *Postdramatické divadlo*, s. 223.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ Henri Bergson. *Hmota a paměť: Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh, 2003, s. 153.

„představit řadu různých rytmů, pomalejších nebo rychlejších, které by poměřovaly míru napětí nebo uvolnění jednotlivých vědomí, a tím určovaly jejich místo mezi bytostmi,“ navrhuje. Je to „**představa trvání o nerovnoměrných elasticitách**“.²⁴⁸

„**Trvání, a následkem toho i čas, lze ovšem uchopit pouze intuicí, neboť jeho pojmová analýza vede k paradoxům,**“²⁴⁹ argumentuje o celé století později **Miroslav Petříček**. Nepřetržitost vědomí podle něj znamená, že každý stav vědomí „vnitřně odkazuje k jiným stavům“, že totiž „každé teď je vnitřně *rozrůzněné*, neboť jako přítomné teď musí podržovat minulé a předjímat budoucí“. Celý korpus vědomí je tedy třeba vidět „jako trvání, tj. nikoli jako navzájem spolu nesouvisící části, nýbrž spíše jako **tóny, které tvoří jedinou melodii**“. Jenom díky ní je vůbec možná např. identita vnímaného předmětu, „vnímání je proces, tedy se nutně musí odbývat v jisté časové extenzi“.²⁵⁰

Rytmus, tón a melodie ve výše citovaných pasážích jsou alespoň dílčím náznakem inspirativnosti, kterou pro vytváření metafor o čase, a to v kontextu filosofie i divadla, skýtá právě oblast hudby. Zejména pro divadlo neinterpretacího typu se tyto hudebně-časové metafory výrazně osvědčují, a to jak při pojmenovávání procesu vzniku, tak při verbální materializaci výsledného díla. **Hudební myšlení** se v nejširším smyslu slova také obecně jeví jako vysoce podnětná **divadelně-dramaturgická strategie**: „To, co dělají současní dramatici, mě příliš nezajímá, hudba je nám bližší a metaforicky řečeno – my sami se chováme spíše jako hudebníci,“²⁵¹ poznamenává v roce 2016 v rozhovoru s Lukášem Jiříčkou Tim Etchells.

V českém kontextu se tématu divadelního času věnuje **Jan Vedral** ve své monografii nazvané **Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu** – autor se v ní soustředí zejména na **čas dramatu**.²⁵² Ve své práci bych chtěla navrhnout několik východisek, která by mohla vést k dalším úvahám o **čase**

²⁴⁸ Tamtéž, s. 155.

²⁴⁹ Miroslav Petříček. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha: Herrmann & synové, 1997, s. 46.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Lukáš Jiříčka. „Čas jako dar: Rozhovor s režisérem Timem Etchellsem“. *Dvoutměsíčník Divadla Archa*. 2016, č. listopad-prosinec, s. 19.

²⁵² J. Vedral. *Horizont události*.

neinterpretačního divadla, o čase procesu jeho vzniku i o čase a časovosti výsledného scénického tvaru. „Čas předpokládá pohled na čas,“²⁵³ píše Maurice Merleau-Ponty. Hlavní „situaci“ této práce je pak pozorování divadelní zkoušky: zajímá mne proto **čas pozorovatele zkoušky** i **čas diváka představení**, tedy nutně subjektivní čas percepce.

²⁵³ Maurice Merleau-Ponty. „Časovost“. In: Týž. *Fenomenologie vnímání*. Přel. Jakub Čepěk. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 492.

3.1 Prázdný prostor?

Témata jako *prázdno*, *nic* nebo *ticho* zajímala enormně, jak známo, **Johna Cage**. Ve své skladbě 4'33" (1952) nechal klavíristu po dobu čtyř minut a třiatřiceti vteřin mlčky sedět před klavírem, aniž by zazněl jediný tón. Pozornost byla stočena pouze k několika málo choreografickým úkonům interpreta, předepsaných skladatelem, a především také k tichu, k percepci nastalé akustické „prázdnoty“. „Zvuky jsou buď záměrné, nebo nezáměrné (těm říkáme **ticho**),“ poznamenal Cage v knize příznačně nazvané *Silence*.²⁵⁴ „Co se dělá, když se nic nedělá? A co se stane hudební skladbě, která byla dělána bez cíle? Co se stane například tichu? To znamená, **jak je vědomá percepce změněná?**“²⁵⁵ Prostor dostaly náhodné šumy, šramoty a zakašlání z publika – ukázalo se, že domnělé ticho žádným absolutním tichem vlastně není.

Cage se za **absolutním tichem** vypravil do tzv. anechoické komory, tedy do specificky vybaveného prostoru, který je zařízen tak, aby absorboval odrazy zvukových i elektromagnetických vln. V bezodrazové místnosti jsou veškeré akustické prvky z vnějšího prostředí maximálně tlumeny, čímž zde vzniká v podstatě zvukové vakuum. Lze proto předpokládat, že zvukově zaizolovaná buňka nabízí příležitost naprosté ticho zažít. „Ten, kdo vstoupí do **zvukotěsné komory**, což je prostor tak odhlučněný, jak jen to je technicky možné, uslyší zde dva zvuky – vysoký a hluboký,“ popsal svoji zkušenost v roce 1958 Cage. „Ten vysoký je posluchačův nervový systém, hlubokým zní jeho krevní oběh.“²⁵⁶ Absolutní ticho člověk nikdy nezakusí.

V srpnu roku 1993 se pod názvem **Context 01** konalo v Amsterdamu čtyřdenní mezinárodní divadelní symposium, na němž teoretici, dramaturgové i další divadelní tvůrci pojmenovávali **specifika alternativního divadla**.²⁵⁷ Konkrétním cílem konference bylo přijít s novými pojmy, které by dokázaly reflektovat turbulentní proměny divadelní krajiny: představen byl zejména pojem

²⁵⁴ John Cage. *Silence: Přednášky a texty*. Přel. Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010, s. 14.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 22.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 23.

²⁵⁷ Písemné shrnutí symposia je dostupné zde: Marianne van Kerkhoven. „Theaterschrift 5 & 6: On Dramaturgy“ [online]. *Sarma.be*. [cit. 20. 8. 2019]. Dostupné z: <http://sarma.be/docs/3108>.

nová dramaturgie. Spoluautorem koncepce symposia byl Hans-Thies Lehmann, který už tehdy (šest let před publikováním *Postdramatického divadla*) navrhoval vytvořit cosi jako *otevřenou encyklopedii*, do níž by bylo možno postupně doplňovat k základnímu pojmosloví nové prvky. Ponechávám teď stranou zájmu, zda je navrhovaný pojem *nová dramaturgie* zcela ideální (a uplatnitelný v českém prostředí), a všímám si jeho obecnějších rysů, které lze vztáhnout i na neinterpretační divadlo u nás.

Výraznou osobností setkání byla také vlámská dramaturgyně alternativního a tanečního divadla **Marianne van Kerkhoven** (zhruba od osmdesátých let působila jako dramaturgyně pro oblast *performing arts* v evropském kontextu). Závěry ze symposia shrnula a reflektovala v článku pro časopis *Theaterschrift*. Uvedu její postřehy krátkou poznámkou: právě v souvislostech alternativního, nebo také (z perspektivy české teorie řečeno) *autorského neinterpretačního divadla* se často hovoří o tvoření od nuly (*ab nihilo, creating from scratch*), o bílém stole, o **pomyslném výchozím „prázdnu“**. Pokud se takové divadlo ve svém tvůrčím procesu neopírá o předem pevně daný dramatický text, který by byl postupně rozvíjen interpretačním způsobem, z čeho tedy vlastně vychází?

Odpověď je nasnadě. V alternativním, nebo neinterpretačním typu tvorby se podle Kerkhoven **„primárními ‚stavebními kameny‘ díla stávají samotní účastníci procesu a jejich zážitky a zkušenosti“**, na významu nabývá **„osobní historie každého herce“**.²⁵⁸ Pokud jsem v úvodu k této práci psala o *pozorování prázdného prostoru* jako o jedné ze základních situací divadelní zkoušky v neinterpretačním modu tvorby, ukazuje se, že ani tento prostor není tak docela prázdný. Prostor je pozorován – ergo nelze z této situace „vynechat“ jejího účastníka, pozorovatele, vnímatele. Experiment Johna Cage ukázal, že i ve zvukotěsné komoře, tedy v akusticky „prázdném“ prostoru, slyší vnímatel sám sebe. Podobně i v prázdném prostoru, do něhož společně upírá pohled několik členů divadelního kolektivu, tito vnímatelé v jistém slova smyslu **„vidí“ sebe sama**. Do prostoru se odráží jejich vlastní minulost, z níž nevyhnutelně vycházejí, vpíjí se do něj jejich momentální naladění, vizualizují se v něm vize a představy o možných podobách budoucnosti.

²⁵⁸ Tamtéž.

Nadneseně by se dalo říci, že je prázdný prostor **plný časové hmoty**, kterou do něj projektují všichni zúčastnění. Vzhledem k četnosti hovorů o časových aspektech díla, které jsou při diskusích na divadelních zkouškách vysoce frekventovaným úkazem, lze vyvozovat, že se **pomyslným „lešením“** vznikajícího tvaru stává právě **čas** – jako jednoznačně nejefemérnější, ovšem zároveň nejpoddajnější a potenciální změně nejotevřenější materie. Vnímaný čas je samozřejmě už z principu záležitostí subjektivní a obecně těžko uchopitelnou, ovšem alespoň dílčí měrou jej lze **uchopit verbalizací**. Přetavit jej do podoby textu, jehož prostřednictvím se čas stává sdělnějším a srozumitelnějším pro ostatní členy týmu. Časové metafory se vyjevují jako účinný nástroj, s jehož pomocí lze verbalizovat domnělou prázdnotu, která žádnou prázdnotou v posledku není.

Usilovně se pokouším vyhnout se na tomto místě jakýmkoli náznakům patosu; jednu poznámku si ovšem ještě neodpustím. Materií se (namísto dramatického textu) stává jak **individuální minulost** všech zúčastněných, tak i **kolektivně prožívaná přítomnost**, která se vzápětí překlápí do **kolektivně sdílené minulosti**. Zygmunt Bauman píše ve svém eseji *O místě divadla v postmoderním umění* (O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce, 1996) o otázkách etiky a zodpovědnosti divadla, která „tkví již v samotných okolnostech spolupobývání na jediném společném místě a díky živému slovu a vzájemnou prezentací gest způsobuje, že se **prázdný prostor stává prostorem společným**.“²⁵⁹ Bauman hovoří sice o kontextu divadelního představení, nikoli o souvislostech tvůrčího procesu – akt *společného sdílení časoprostoru* ovšem obě situace spojuje.

Prázdný prostor může fungovat jako (možná paradoxní) kotva – na přednášce v Praze se Tim Etchells zmínil, že v něm vidí v podstatě „**kontejner možnosti**“.²⁶⁰ Se svým spolupracovníkem, fotografem Hugo Glendinningem, začali v roce 2003 v rámci festivalu *Live Culture* konaného ve spolupráci s londýnskou galerií Tate Modern pořizovat fotografie „dočasně opuštěných divadelních lokací“²⁶¹ a doposud se jim podařilo shromáždit pozoruhodnou sbírku

²⁵⁹ Z. Bauman. „O místě divadla v postmoderním umění“, s. 20.

²⁶⁰ *Forced Entertainment Masterclass: Přednáška Tima Etchellse*. 20. 9. 2011, Divadlo Archa.

²⁶¹ Tim Etchells. „Empty Stages“ [online]. *Carpe.pt*. S. a. [cit. 1. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.carpe.pt/en/gallery/tim-etchells>.

prázdných scén z celého světa. Příležitostně svůj fotografický katalog vystavují pod názvem **Empty Stages**.²⁶² „Při pohledu na tyto snímky vyvstává téma očekávání – prohlížíte si prázdné jeviště, které čeká na nějakou akci, podobně jako kdybyste hleděli na prázdnou stránku nebo prázdnou počítačovou obrazovku, která čeká na slova.“²⁶³

Pokud jsem zmínila projektování vlastní čistě osobní historie do prázdného prostoru, doplňuji, že lze do něj samozřejmě projektovat i všechno v minulosti nalezený a nashromážděný materiál. Postupný sběr takového materiálu má do jisté míry podobu **celoživotního durativního projektu**. Veškeré záznamy, ať už byly uloženy v paměti, nebo na papíře, jsou účastníkem divadelního tvůrčího procesu postupně (a často náhodně) vyvolávány z paměti a pomyslně promítány do prostoru. *Akt pozorování*, který ve „skutečném“ světě obvykle slouží k načerpávání vjemů, se při pohledu do prázdného prostoru v rámci divadelní zkoušky obvykle mísí s *aktem projekce* – pozorovatel se pokouší prostor pocítit a zároveň do něj projektuje záblesky ze své vjemové databanky. „Zápisník byl pro mě odjakživa místem k zaznamenávání věcí vyzorovaných ve světě, které jsou obvykle zachyceny s nadějí, že budou někdy později využity v uměleckých projektech,“²⁶⁴ poznamenává Etchells. Uložený text funguje tedy jako pomyslný diapozitiv, který lze kdykoli promítnout na scénu.

Ve svém eseji *Dělání času (Doing Time, 2009)* píše Etchells o snu vytvořit divadelní dílo z čistě nehmotného materiálu, tedy dílo, které by namísto hrubé, hmatatelné hmoty „tvarovalo čas“. Divadelní tvorba Forced Entertainment se podle něj obecně zakládá „na dynamickém rozvíjení obrazových i neobrazových prvků po ploše scény, na skladbě vrstev, kontrastů, ozvěn a repetitiv v celkovém trvání díla. Nebo jednoduše: **na strukturovaném rozvíjení textu, akce a obrazu v čase**. Anebo ještě jednodušeji: na dělání času [*doing time*]. Čistá dramaturgie. Tvorba tvaru z jednotlivých sekund.“²⁶⁵ Zaměřením na temporální optiku, která není nijak žánrově ani druhově zatížená, se skupině také dobře přechází mezi

²⁶² Několik snímků je k nahlédnutí zde: <https://timetchells.com/projects/empty-stages/>

²⁶³ Tim Etchells. „Empty Stages“.

²⁶⁴ Tim Etchells. „Teaser // Or All Your Changes Will Be Lost by Tim Etchells“ [video online]. *Youtube.com*. 2. 6. 2020 [cit. 20. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5rWCwGLHXBU&t=2s>.

²⁶⁵ T. Etchells. „Doing Time“, s. 76.

hranicemi divadelní dramaturgie a výtvarné i hudební kompozice. Za všech okolností jde o *zpracovávání času*.

V tomto směru jsou Forced Entertainment přiznaně ovlivněni filmy **Andreje Tarkovského**, a také jeho knihou esejů, respektive už samotným jejím titulem, který v anglickém vydání zní *Sculpting in Time* (doslova Sochání v čase; v českém překladu vyšla publikace pod poněkud jiným názvem Zapečetěný čas, který je bližší ruské verzi názvu Запечатлённое время i verzi německé, v níž kniha vyšla nejdříve, Die versiegelte Zeit, 1985; v anglickém překladu se tato zapečetěnost odráží v titulu jedné ze studií, která nese název Imprinted Time).²⁶⁶ Podle Tarkovského lze autorskou práci na filmu „přirovnat k práci sochaře, jehož **socha je vyrobena z času**“.²⁶⁷ Filmový režisér „z ‚hroudy času‘, obsahující ohromný a nepřetržitý souhrn životních faktů, odsekává a odhazuje vše nepotřebné a nechává jen to, co se má stát součástí budoucího filmu“.²⁶⁸ Podobně sochařsky jako Tarkovskij chtějí s časem nakládat i Forced Entertainment, pro něž „performance rovněž obnáší práci se zrychlováním, zpomalováním a tvarováním času jakožto materiálu“.²⁶⁹

„Základním obrazotvorným prvkem filmu, jenž ho prostupuje až do nejniternějších zákoutí, je *pozorování*“²⁷⁰ doplňuje Tarkovský. Pokud uvažuje o zapečetěném čase v intencích filmu, nabízí Jiří Havelka ve své knize *Zmrazit čerstvé ovoce* v jistém smyslu příbuznou analogii i pro divadlo. Divadelní zkouška je podle něj zvláštním mechanismem, který přetavuje veškeré přípravy a inspirace na specifickou „**divadelní hmotu, která pomalu dostává tvar**“. Hlavním stavebním prvkem této hmoty se stává *přítomnost*. „Divadelní zkouška je do jisté míry pokusem o nemožné. O **zakonzervování přítomnosti**“.²⁷¹ V divadle je samozřejmě (na rozdíl od filmového média) tato zakonzervovaná přítomnost při

²⁶⁶ Andrey Tarkovsky. „Imprinted Time“. In: Týž. *Sculpting in Time*. Přeložila Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989, s. 57-80.

²⁶⁷ Andrej Arseňjevič Tarkovskij. „Zapečetěný čas“. In: Týž. *Zapečetěný čas*. Přeložil Michal Petříček. Příbram, Svatá Hora: Camera obscura, 2009, s. 67.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ Tim Etchells. „Speak Bitterness: Our catalogue of confessions“ [online]. *The Guardian*. 16. 10. 2014 [cit. 24. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/stage/2014/oct/16/speak-bitterness-confessions-forced-entertainment-live-stream-tim-etchells>.

²⁷⁰ A. A. Tarkovskij. „Zapečetěný čas“, s. 70.

²⁷¹ Jiří Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce: Útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: NAMU, 2012, s. 89.

každém představení vždy znovu rozzívána; k jejímu definitivnímu zapečetění dojde jedině při filmovém zaznamenání či zpracování díla (jak se stalo v případě Havelkovy divadelní inscenace *Společenstvo vlastníků*).²⁷²

Poslední poznámka k sochařství: **tvarovat** lze v průběhu divadelní zkoušky jak entitu času, tak i text, respektive **lidský hlas**. Jiří Adámek odkazuje ve své publikaci *Théâtre musical* na zkušenost herečky Sylvie Levesque, která v několika větách popisuje tvůrčí metodu režiséra Georgese Aperghise: „Předváděly jsme různé možnosti čtení hlásek,“ uvádí Levesque, „a Georges tento materiál zpracovával **jako sochař, který modeluje z jílu**. Experimentoval, žádal nás, abychom zrychlovaly, zpomalovaly, měnily rytmus, výšku, barvu, rejstřík. Pozvolna tříbil nabídky nás čtyř. Vytvářel sóla, dua, tria, kvarteta, s počítačem nebo bez něj.“²⁷³ V podstatě lze tedy říci, že prováděl tvarování lidského hlasu v čase.

Právě hlas a řeč se přitom mohou stát při zkoušce hlavními spouštěči akce: „**Řeč je nástrojem vnášení materiálu do místnosti**,“²⁷⁴ píše Etchells. Podle mého názoru může prázdný prostor sám o sobě evokovat dojem nekonečnosti, bezmeznosti, věčnosti; čas jako by v něm neexistoval. Slova toto bezčasí pomyslně roztínají. Řeč spouští obrazy, řeč uskutečňuje události. Prostřednictvím slov lze individuální vize začít sdílet a konfrontovat s vizemi ostatních, slovy se může začít prázdný prostor tvarovat a zabydlovat, slova fungují jako *generátor* nehmotného a snadno proměnitelného mobiliáře, akcí i situací.

²⁷² Inscenace měla premiéru v roce 2017 v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu v Kasárnách Karlín; o dva roky později vstoupil do filmové distribuce Havelkův snímek *Vlastníci*.

²⁷³ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 46.

²⁷⁴ P. Billingham. *At the Sharp End*, s. 171.

3.2 Nultý bod

V diskurzu neinterpretacího divadla je konstantně skloňován **tzv. nultý bod**. Obsahové vymezení tohoto elementu a zejména jeho lokalizace na časové ose ovšem nejsou obecně vzato nijak jednoznačné. Pokud neinterpretací typ tvorby nevychází z textu určeného k interpretaci, lze předpokládat, že vychází právě z tohoto *nultého bodu* jakožto prvotního impulsu vedoucího ke vzniku nového díla. Ovšem který to je? Jedná se o první materiál, který vnese kterýkoli člen kolektivu na zkoušku? Nebo jde vlastně o první setkání týmu nad novým projektem? O první pokyn režiséra? První okamžik, kdy o sebe elementy při zkoušce účinně „křísnou“ a vyjeví se téma? Anebo je nultým bodem jakýkoli impuls, který vede u jakéhokoli člena kolektivu ke zrodu konceptu nového díla, a to dalece před tím, než vůbec dojde k týmovému setkání? Nabízím v této souvislosti dílčí otevřený katalog několika možných podob tohoto určujícího momentu.

Nultým bodem může být **text, který není určen k interpretaci** (viz kap. 2).

Nultým bodem může být **téma**. „Téma vnímám jako nestatický, tekutý fenomén,“ uvádí Jiří Havelka. „Může stát na začátku zkušebního procesu, ale také se může až postupně vytvářet během zkoušek, může nacházet úplně jiné podoby u každého z tvůrců podílejících se na inscenaci, a divák ho opět zformuje do jiné podoby.“²⁷⁵ V kolektivním typu tvorby nestojí téma už z principu obvykle na počátku zkoušení – hledá se společně teprve v procesu. I v případě režisérštějšího přístupu, v jehož rámci se často očekává, že režisér „přijde s tématem“, může být praxe odlišná – anebo se předpokládá, že je přinesené téma otevřeno potenciální proměně. „Měl jsem před zahájením zkoušek formulované téma, nákresy možných situací, lehce načrtnuté dialogy atd.“ pokračuje Havelka, „ale během zkoušení vzalo vše za své, a začalo se z bodu nula. Přičemž právě ‚bod nula‘ je z mého pohledu stěžejní, je to start, počátek tvorby, nutná fáze zkoušení, která ale nemusí být nutně na začátku. Bod nula je čistý stůl. [...] Bod nula je možnost.“²⁷⁶

²⁷⁵ J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 71.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 155.

Nultým bodem může být **téma, které zůstává zatím nevyslovené**. Téma, kolem něhož se krouží tak dlouho, až vysvitne v negativu. „Mám pocit, že když o tom mluvím až příliš, tak už jsem to vlastně pošpinila. Nemůžu říct, proč tomu tak je. A pokaždé pak cítím, že musím tu látku chránit. Musím mluvit oklikou, aby téma zůstalo nedotčeno, alespoň na začátku. V podstatě mi jde o to, aby skupina zapojila svoji vlastní fantazii,“²⁷⁷ odpovídá Pina Bausch v rozhovoru z roku 1978 na otázku, odkud se bere prvotní materiál a jak probíhá explikace nového díla tanečníkům na prvních zkouškách.

Nultým bodem může být **téma, které ještě ani nemá jméno**. „Do určité doby jsem měla představy,“ píše Petra Tejnorová. „Opustit představu znamená dostat se do bodu nula, do přítomnosti, do situace teď a tady.“²⁷⁸ V některých případech režisérka podle svých slov pracovala s textem, který procházel mohutnou dekonstrukcí a editací. „A pokud nebyl na začátku text a neexistoval ani autor, tak na začátku bylo nic, prázdno, neznámo. Není zas doslovné prázdno, mohou to být nezachytitelné podněty: naštvaní, životní pocit, otázky, problém.“²⁷⁹ Téma zůstávalo zatím ve stadiu nerozlišitelné a jednoznačně nepojmenovatelné směsi.

Nultým bodem může být **všechno, jen ne téma**. „Málokdy pracujeme přímo s tématem,“ uvádí Etchells. „Raději začínáme s něčím konkrétním – například s kostýmem nebo s určitou akcí. Téma přichází později; až po jisté fázi zjišťujeme, o čem to bude.“²⁸⁰ Nultým bodem může být také **všechno, jen ne text**. Členové formace Gob Squad mají k textu čistě punkový přístup: „Pracujeme svým způsobem i s kusy papíru. Ale pokaždé se vrátíme k akci, ke konkrétní činnosti.“²⁸¹ Jako výchozí prvek může zafungovat **text, ovšem v jiném než diskurzivním slova smyslu**. „Naše chápání textu překračuje rámec toho, co je napsáno či řečeno. Scénářem pro naši činnost se mohou stát referenční systémy

²⁷⁷ Pina Bausch. „Not How People Move But What Moves Them“. In Teresa Brayshaw – Noel Witts (eds.). *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London, New York: Routledge, 2014 [1. vyd. 1996], s. 57-58.

²⁷⁸ P. Tejnorová. „Velkam tu maj dijary“, s. 139.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ L. Jiříčka. „Čas jako dar: Rozhovor s režisérem Timem Etchellsem“, s. 19.

²⁸¹ Johanna Freiburg (ed). *Gob Squad Reader: Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All*. [Berlin-Nottingham]: Gob Squad, 2010, s. 25.

každodenního života anebo kulturní či vizuální paměť.²⁸² Zdrojem inspirace jsou v případě Gob Squad zejména veškeré možné podoby populární kultury.

Nultým bodem může být **kolektiv** (viz Kerkhoven v kap. 3.1). Právě Gob Squad prohlašují sebe sama, svoji paměť, zkušenosti a momentální životní témata jako výchozí zdroj zkoušení.²⁸³ A v jistém smyslu lze každý divadelní tvůrčí proces považovat za svého druhu *social-specific* projekt. Vychází se z osobní historie, zkušeností, zážitků a názorů všech zúčastněných (v režisérském modu tvorby jsou tyto hlasy orchestrovány vedoucí osobností, v kolektivním typu tvorby se projevují dehierarchizovaně). Nultým bodem může být **setkání s kolektivem** – ať už v situaci, kdy režisér přichází do kamenného divadla, jehož soubor dosud nezná, anebo v situaci, kdy je do zkoušení zapojena konkrétní komunita (jako např. teenageři žijící v lokalitě pražského Jižního Města v projektu Petry Tejnorové *Jižák, město snů*, 2012).

Nultým bodem může být **prostor**. Budova konkrétního divadla v sobě nese určitá očekávání, která mohou v sobě skrývat potenciální téma (viz kap. 4.1). „V tomto smyslu bylo všechno, co jsme dělali, site-specific – šlo o reakci na historii a vlastnosti určitého místa,²⁸⁴“ poznamenává Tim Etchells. Gob Squad k tomu dodávají: „Nechceme divadlo považovat za prázdný kus papíru, který je připraven k popsání, nebo za čistě neutrální prostor; chápeme je spíše jako takový prostor, který je nabitý významem a historií, což ostatně platí pro úplně každý prostor: co dané divadlo znamená?“²⁸⁵ Při svých počinech často vystupují z divadelních budov a tvoří přímo ve veřejném prostoru města, který může působit zprvu odcizeně – prostor chápou jako specifický „text“, čtou jej, analyzují a přepisují jej svojí vlastní divadelní vizí, která jim umožňuje znovu si jej přivlastnit.²⁸⁶

Nultým bodem může být **materiál**. „Pouze ve výjimečných případech začínám něčím takovým jako je konkrétní záměr nebo dokonce starost,“ říká Heiner Goebbels. Ke svým dílům obvykle přistupuje „z hlediska materiálů nebo způsobu inscenování. Může jít o vizuální, literární nebo hudební motiv. Vytvářím inscenaci na základě potenciálu všech zúčastněných. V takovém případě se

²⁸² Tamtéž, s. 40.

²⁸³ Tamtéž, s. 11.

²⁸⁴ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 21.

²⁸⁵ J. Freiburg (ed). *Gob Squad Reader*, s. 64.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 40.

účastníky procesu stávají právě různé materiály a prvky: klavír, kameny, voda, sůl, dřevo a kov.“²⁸⁷ Materiály jsou stavěny do různých konstelací, kompozic a kombinací, očekává se často, jaká mezi nimi nastane „reakce“.

Nultým bodem může být **absence**. Podle Goebbelsových slov stála právě myšlenka absence, nepřítomnosti na počátku vzniku výše zmíněného projektu *Stifters Dinge*.²⁸⁸ Jednalo se v tomto konkrétním případě o značně radikální myšlenku absence herce na scéně, ovšem v širším smyslu může být absence podle Goebbelse chápána obecně jako „vyhýbání se věcem, které očekáváme, které jsme už viděli, které jsme slyšeli, věcem, které se obvykle na jevišti dělají“.²⁸⁹ Goebbelse zajímá prozkoumávat takové formy a vzorce, „v jejichž rámci sami sebe uspořádáváme, jichž si ovšem nejsme plně vědomi – a které proto drží značnou moc nad naším vnímáním“.²⁹⁰ A ačkoliv proklamuje, že svá díla nerozvíjí na základě konkrétní vize, ale že pokaždé vychází z daných okolností a příležitostí, stále mu jde o to „nepřijímat jednoduše svět takový, jaký je“.²⁹¹ Místo toho zkouší „nastínit a načrtnout něco, co zatím ještě nevíme; něco, co by mohlo být obecně relevantní, co by se mohlo dotknout publika, co by mohlo zaměstnat jeho myšlenky, inspirovat a podněcovat představivost“.²⁹²

Nultým bodem může být **otázka**. Nebo rovnou série otázek. Tímto způsobem rozvíjela tvůrčí proces Pina Bausch. Na svém macbethovském projektu nazvaném *He Takes Her by the Hand and Leads Her into the Castle, the Others Follow* (1978) pracovala s tanečníky i netanečníky, a z toho důvodu nemohla přijít s výchozím impulsem v podobě taneční figury. Otevřela tedy zkoušení tím, že všem zúčastněným začala klást tytéž otázky, jakými se zabývala sama. „Otázky` jsou dobré k tomu, že se jejich prostřednictvím přistupuje k tématu celkem opatrně. Je to způsob práce, který je velmi otevřený, ale zároveň velmi přesný. Otázky mě přivádějí k mnoha věcem, které bych si jinak ani nepomyslela.“²⁹³

²⁸⁷ H. Goebbels. *Aesthetics of Absence*, s. 27-28.

²⁸⁸ Tamtéž, s. xxiv.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 4.

²⁹⁰ Tamtéž, s. xxiv.

²⁹¹ Tamtéž.

²⁹² Tamtéž.

²⁹³ Pina Bausch. „What Moves Me: Speech Held by Pina Bausch on the Occasion of the Kyoto Prize Award Ceremony in 2007“ [online]. *Pina-Bausch.de*. 11. 11. 2007 [cit. 20. 2. 2021]. Dostupné z: <http://www.pina-bausch.de/en/pina/speeches/>.

Nultým bodem může být **úkol**. Člen skupiny Gob Squad Sean Patten se na své pražské přednášce v roce 2015 nechal slyšet, že spíše než aby performeré v jejich případech vstupovali do určitých rolí, zadávají si vždy sami konkrétní *úkol*, který mají splnit. V projektu *Revolution Now* (2010) šlo například o to, přesvědčit alespoň jednoho náhodného kolemjdoucího na ulici před divadlem, vlastně „nalezeného herce“, aby se zastavil před obrazovkou, na níž je přenášeno dění z divadla. Úkolem bylo vzbudit v člověku ochotu, aby se dal do řeči s dosud cizími lidmi, aby se nechal natáčet, vstoupil do divadelní budovy – a „přidal se k revoluci“ (připojil se k probíhajícímu představení, na němž kromě performerů zároveň výrazně participovalo i publikum). Výchozím bodem podle Pattena tedy obecně může být jakákoli podobná „uměle vytvořená sociální situace“.²⁹⁴

Nultým bodem může být **pravidlo**. Každý scénický tvar funguje na základě svébytných, ideálně neopakovatelných pravidel – a při prvotních úvahách nad novým projektem je tedy možno pokusit se „určit několik stručných jednoduchých, vymezujících pravidel fungování toho nového vesmíru“, navrhuje Havelka. „Třeba: Drama z vlaku. V hlavní roli je Prostor a Čas. Průvodčí chce, aby vlak jel přesně podle Řádu, ale Prostor a Čas ho neustále ‚vykolejují‘. [...] Nebo stačí třeba jen jedno slovo: Spirála. Vše se staví do spirály. A tak podobně.“²⁹⁵ Pravidla vymezují rámec, definují situaci, určují mantinely, v nichž je možné dále improvizovat.

Nultým bodem může být **skrumáž**. Východiskem divadelního tvaru se může stát doslova „cokoli – zvuková nahrávka, pánský oblek z druhé ruky, seznam různých druhů ticha, dvě imaginární scény z telenovely, školní tabule, gesto někoho, kdo byl zahlédnut na ulici, ukvapená konstrukce prostoru, ve kterém se pracuje – jakákoli z těchto věcí se může stát hlavní vodítkem, sama o sobě nebo v nějaké neočekávané kombinaci,“²⁹⁶ píše Etchells. Na konci zkoušky byli performeré pobídnuti, aby druhý den přinesli do zkušebny nějaký materiál vlastně jakéhokoli typu. Bylo přitom důležité, aby „nikdo neudělal svůj domácí úkol příliš dobře – aby žádný prvek divadelního jazyka nemohl v zásadě předcházet žádnému jinému – aby žádný prvek nemohl vést“.²⁹⁷

²⁹⁴ *Scratching Beneath the Shiny, Pixelated Surface of the 21st Century: Přednáška Seana Pattena (Gob Squad)*. 23. 6. 2015, Pražské Quadriennale, Colloredo-Mansfeldský palác.

²⁹⁵ J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 60.

²⁹⁶ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 52.

²⁹⁷ Tamtéž.

Nultým bodem může být **fragment**. Etchells doplňuje, že všechny shromažďované elementy, ať už v podobě hmotných objektů, nebo i hereckých akcí, by si ideálně měly co nejdéle podržovat statut fragmentu, měly by připouštět svoje další rozvedení, měly by zůstat nedoslovené. Platí proto nepsané pravidlo, že na zkoušku se nosí jen to, co je „nedokončené, zřetelně neúplné – aby bylo více mezer pro další věci, které je mohou zaplnit... více teček k propojení“.²⁹⁸

Nultým bodem mohou být **ozvěny a přebytky dřívějších projektů**. „V případě skupin jako jsou Wooster Group nebo Forced Entertainment se výchozím bodem nového tvůrčího procesu stává reiterace jejich vlastních obrazů a postupů, které byly využity v dřívějších projektech a které jsou nyní vrstveny společně s dalším, novým materiálem.“²⁹⁹ Podobná recyklace a řetězení témat jsou samozřejmě možné zejména v soudržných kolektivech – k podobné strategii se ovšem mohou přiklonit i jednotliví režiséři, pracující s ozvěnami svých dřívějších počínů, nebo rozvádějící témata vygenerovaná a nezpracovaná v minulých tvůrčích procesech (viz také kap. 5.2).

Nultým bodem může být **okamžik, který není jako nultý bod kolektivem vůbec rozpoznán**. „Než mám začít zkoušet novou věc, pokaždé zpanikařím. Začátek mi nahání strach. Děsí mě představa, že bych měla kategoricky prohlásit: ‚Tak! Dnes začneme zkoušet.‘ Proto se tomu vyhýbám. Odsouvám ten okamžik tak dlouho, jak jen to jde, a pak začnu nějak mimoděk, jakoby ze zálohy,“³⁰⁰ uvádí Pina Bausch. Právě v neoficiálním modu zkoušky, během pauz, neurčitých „rozjezdů“ i mlhavých přechodových fází mezi zkouškou a pauzou se přitom často podaří objevit rozhodující klíč.

Nultý bod v jistém slova smyslu **nemusí být nutně začátkem, jako spíše středem**. Divadelní zkouška nese znaky *rhizomu* (viz následující kapitola 3.3).

²⁹⁸ Tamtéž, s. 51.

²⁹⁹ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 24.

³⁰⁰ P. Bausch. „Not How People Move But What Moves Them“, s. 57.

3.3 Čas divadelní zkoušky

Mnoho času je na divadelní zkoušce tráveno záměrným i nezáměrným, čistě bezděčným, a dokonce i bezmyšlenkovitým sledováním prostoru, v němž má scénické dílo vzniknout. Může jím být prostor zkušebny, ročníkový ateliér i jeviště kamenného divadla. Klíčová otázka, která permanentně „běží na pozadí“ této pozorovatelské činnosti, zní: **„jak dát promluvit prostoru, čím jej nasytit a zabydlit“**.³⁰¹ Pochází z Artaudova prvního manifestu Krutého divadla. Akt pozorování je ze své povahy spojen s čekáním, s *prodléváním*: „Začalo to těmi sedmadvaceti lety, během nichž jsme pobývali v divadlech a zírali na prázdná jeviště, čekali...“³⁰² říká Etchells o důvodech, které jej vedly k tomu, aby spolu s Hugo Glendinningem začal prázdné scény fotograficky dokumentovat.

Je dnes už zcela samozřejmé, že **„dramatické dílo je dílo časové“**, jak uvedl v roce 1931 v *Estetice dramatického umění* Otakar Zich. „Probíhající v reálném čase přijímá jeho vlastnosti, především jeho *transitornost*, pomíjejičnost. Každé dramatické dílo existuje jen určitý, omezený čas: začíná v jistém okamžiku, probíhá určitou dobu, načež se zase v jistém okamžiku končí. Před tímto začátkem a po tomto konci neexistuje.“³⁰³ Vedle času *dramatického díla* je však v mojí práci – a zejména v této podkapitole – věnována pozornost **času divadelní zkoušky**. Otázkou je, jaké temporální strategie mohou tvůrci využívat během vzniku nového tvaru, jak se prostřednictvím těchto strategií rozehrává text (hercem) na scéně i jaké *časové mody* při zkoušce obvykle panují.

Divadelní zkouška představuje ze své podstaty specifickou časoprostorovou buňku, možná oázu, možná i **časokrajinu**.³⁰⁴ „Existuje-li totiž nějaký rozdíl mezi divadlem a skutečným životem, a ten se možná těžko hledá, pak je to rozdíl v soustředění,“ píše Peter Brook. „Událost v divadle se může zdát obdobná nebo shodná s událostí ze života, avšak naše soustředění je díky jistým podmínkám

³⁰¹ A. Artaud. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 110.

³⁰² K. Hodkinson. „Making a Show of Themselves“.

³⁰³ Otakar Zich. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 23.

³⁰⁴ Ze slova „timescape“ (časová krajina), podle vzoru „landscape“ (přírodní krajina). Viz: Filip Vostal. „O povaze času a dramatických změnách“ [online]. *Vesmir.cz*. 25. 7. 2018 [cit. 8. 8. 2020]. Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/on-line-clanky/2018/07/o-povaze-casu-dramatickych-zmenach.html>.

a technikám větší.³⁰⁵ Brook píše sice o kontextu představení, ovšem i v rámci divadelní zkoušky je míra koncentrace všech přítomných obvykle zjitřena na maximum. Čeká se na okamžik, kdy spolu přítomné elementy zajiskří. Kdy se „něco“ stane. Paradoxně se taková událost může odehrát naopak i v momentě, kdy napětí povolí, pozornost se uvolní a panuje modus „nanečisto“, „mimo rámec zkoušky“, „o pauze“. Všechny tyto fáze jsou proto integrální součástí tvůrčího procesu.

„Psal jsem o věcech a hrách, abych se dozvěděl, co si o nich myslím,³⁰⁶ uvedl dramaturg a divadelní kritik Zdeněk Hořínek v roce 2009 při svém pokusu o retrospektivu. Možná svůj výrok poznamenal jakožto glosu; domnívám se ovšem, že je v něm zkomprimována hlavní podstata veškerého psaní o divadle, ale kromě toho i **podstata divadelní zkoušky**. Jejím zcela klíčovým průvodním jevem je *procesualita*. Téma, obsah, sdělení, ani nic podobného, nejsou dány nijak „předem“, ale hledají se – a „čeká se na ně“ – teprve během společného procesu. „Psaní představuje nejčastěji v podstatě existenciální činnost, při níž se tvar, a tudíž i význam vyjevují a vymezují právě a jedině opět skrze psaní,³⁰⁷ uvádí pro změnu Stanley E. Gontarski o Beckettově metodě psaní pro divadlo. Psát lze u stolu, psát lze v prostoru, přes scénu a přes herce. Sečteno, podtrženo: divadelní tvůrce píše, aby zjistil, co si myslí.

Do průběhu zkoušky neinterpretacího typu tvorby se odrážejí tendence spojené s **performativním obratem**. Jeho středobodem je „myšlenka jisté emancipace (uměleckého) vyjadřování z područí zdánlivě původnějšího fixního zdroje významu, který má být vyjádřen (divadelního představení z područí dramatického textu [...]),³⁰⁸ jak uvádí filosofka Alice Koubová. V souvislosti s chápáním *expresivity*, jak ji vnímal fenomenolog Bernhard Waldenfels, pak doplňuje, že výraz není chápán jako *zvnějšnění smyslu*, který byl doposud ukryt kdesi uvnitř lidské bytosti a čekal na své zvnějšnění, ale výraz sám je *realizací tohoto smyslu*. V takto nastavené situaci pak „tělesný výraz, jednání, aktérství, případně performance nepředstavují pouze více nebo méně přesné zobrazení

³⁰⁵ Peter Brook. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 158.

³⁰⁶ Zdeněk Hořínek. „Zákruty a odbočky V“. *Divadelní noviny*. 2009, roč. 18, č. 19, s. 16.

³⁰⁷ S. E. Gontarski. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, s. 2-3.

³⁰⁸ Alice Koubová. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019, s. 8.

předem připravené netělesné myšlenky, ale způsob uskutečnění a tvorby významu".³⁰⁹

Divadelní zkušenost, řečeno s A. Koubovou, obecně „umožňuje generovat nové porozumění lidské situaci i **transformovat postoj myšlení**".³¹⁰ Jde o situaci diváka, ale i o situaci tvůrce: ten se ocitá v podmínkách, v nichž je permanentně vystaven nutnosti volit, vybírat a rozhodovat se mezi mnoha možnostmi dalšího postupu (více viz úvod ke kap. 5). Na vlastní kůži ale také zakouší svobodu, kterou taková výjimečná situace nabízí. Alice Koubová ve své knize *Myslet z druhého místa* otevírá ještě jedno pozoruhodné téma, které lze vztáhnout k divadelní zkoušce. Píše o konceptu „nefilosofie“, jehož autorem je François Laruelle. Nefilosofie vychází z přesvědčení, „že svůj předmět bádání hledá svým výkonem“; nefilosofie je takový styl myšlení, který „se mění se svým předmětem”.³¹¹ Obdobnou pozici jako Laruelle zaujímá podle Koubové ještě Rolf Elberfeld ve své transformativní fenomenologii, která je „zacvičováním se do světa“, a tudíž i „formou zpřístupňování času, neboť **čas není ničím jiným než právě touto dějící se souvislostí člověka a světa**“.³¹²

Pokud nefilosofie hledá svůj předmět bádání právě svým výkonem, pak *autorské neinterpretační divadlo* hledá své téma i jeho formu právě svým výkonem v rámci divadelní zkoušky. Nepracuje se s žádným prvkem, který by bylo možno chápat jako „předlohu“. „**Nemáme žádný plán, žádný scénář, žádnou hudbu ani žádnou scénografii. Máme však datum premiéry a málo času,**“ shrnuje situaci Pina Bausch. „Pokaždé je to tortura. [...] Pokaždé musím začít znovu od začátku. [...] Musím prostě nepřetržitě pracovat a najednou se objeví něco – něco velmi malého. Nevím, kam to povede, ale přináší to podobný pocit, jako kdyby někdo pomalu rozsvěcoval. Vrací se vám odvaha pokračovat v práci a máte znovu energii.“³¹³

Podobně, jako se po dlouhou dobu v efemérní podobě udržuje téma i jeho forma, je velice těžko podchytitelné a v podstatě efemérní i hlavní *kritérium rozhodování*. Určujícím faktorem se stává rozlišení, **co „funguje“, či naopak**

³⁰⁹ Tamtéž, s. 23.

³¹⁰ Tamtéž, s. 94.

³¹¹ Tamtéž, s. 135.

³¹² Tamtéž, s. 136.

³¹³ P. Bausch. „What Moves Me“.

„nefunguje“. Pokusit se obecně vymezovat, rozlišovat nebo dokonce definovat podobnou „metodu“ je samozřejmě zcela nemožné. Někteří tvůrci využívají k zachycení zlomových momentů, v nichž něco „zafungovalo“, médium videa.³¹⁴ Z odstupů na něm dokážou přesně určit *bod*, který dokázal rozvinout akci novým, plodným směrem; vymezit, které *impulsy* jsou hybateli děje a pojmenovat i takové *spouštěče*, které naopak vedou do slepé uličky. Kamera na zkoušce funguje vlastně jako „fotopast“ na zlomový okamžik. Pomyslnou „živou fotopastí“ je pak pochopitelně dramaturg nebo jakékoli „vnější oko“, které akci sleduje z alespoň minimálního odstupů.

Gilles Deleuze a Félix Guattari popsali v roce 1980 ve své knize *Tisíc plošin* **koncept rhizomu**. Pojem rhizom pochází původně z oblasti botaniky, znamená vlastně *oddenek* a jako jeho názorný příklad si lze představit např. zázvor. „Rhizom jakožto podzemní stonek je naprosto odlišný od kořenů a kořínků. Cibule a hlízy jsou rhizomy. [...] Stejně tak i doupata ve všech svých funkcích – jako příbytky, zásobárny, prostory pohybu, úkrytu a úniku. Rhizom sám nabývá nejrůznějších forem, od širokého povrchového větvení do všech směrů, až po ztuhnutí v hlízách a cibulích,“³¹⁵ píše poststrukturalisté. Rhizom používají v přeneseném slova smyslu jako životadárný *organismus*, který vyživuje sebe sama, nechává ze sebe vyrůstat další nové rostliny, připouští jejich oddělení a další nekontrolované rozrůstání; je obecně nehierarchický a multiplicitní. „Netvoří ho jednotky, ale dimenze, nebo spíše pohyblivé směry. Nemá začátek ani konec, ale vždy střed, z toho roste a rozlévá se.“³¹⁶

Rhizom je označením pro **permanentně proměnlivý a živý stav**; je horizontálně se prodlužující linií; představuje v každém svém bodě v podstatě „mezičlánek, *intermezzo*“.³¹⁷ „Vracet se k nepopsané desce nebo vycházet, či znovu začínat od nuly, hledat počátek nebo základ, to všechno předpokládá

³¹⁴ „Vždy sledujte, co děláte. To je jedna z výhod práce s nahrávaným videem,“ uvádějí Gob Squad. Etchells ponouká k téže strategii: V tvůrčím procesu skupina Forced Entertainment podle něj pokaždé „mixuje improvizaci s psaním, hádkou, diskusí, a v pozdějších fázích také s velkou dávkou společného sledování videonahrávek z „denních prací“. Viz: J. Freiburg (ed). *Gob Squad Reader*, s. 25. Resp. viz: T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 17.

³¹⁵ Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2019, s. 13.

³¹⁶ Tamtéž, s. 31.

³¹⁷ Tamtéž, s. 35.

falešnou koncepci cesty a pohybu (metodickou, pedagogickou, inscenační, symbolickou...),“ píše Deleuze s Guattarim. „Kleist, Lenz nebo Büchner však znají jiný způsob cestování a pohybu: vycházej ze středu, procházej středem, přicházej a odcházej, spíše než začínat a končit.“³¹⁸ Rhizom je vazba; rhizom je souvislost; rhizom je tvůrčí proces.

Jakkoli bych na tomto místě ráda vyhlásila nějaké manifestační prohlášení typu: „rhizom je divadelní zkouška“, je evidentní, že při zkoušce se ve skutečnosti vždy různou měrou prolínají dva mody. Protikladem rhizomatického myšlení je tzv. myšlení arborescentní, tedy *myšlení stromovité*, založené na principu větvení, na hierarchii a struktuře. „**V rhizomech jsou stromovité uzly, v kořenech rhizomatické výhonky**,“³¹⁹ připouštějí Deleuze a Guattari. Proto je otázkou, jaké podmínky se rhizomu připraví k růstu, a nakolik je do jeho samovolného rozrůstání zasahováno. Ergo, jaké podmínky nastaví režie pro „samostatné“ rozvíjení divadelní situace a do jaké míry o ni naopak „zahradnický“ pečuje: kde ji nechá bujet, kde ji uřízne a v jakém místě na ni naroubuje další organismus. Vzhledem k zaměření této práce lze tedy **text vnímat jako organismus**, který se v příznivých podmínkách imanentně, samovolně a nekontrolovaně rozrůstá (během hereckých improvizací), přičemž trajektorie tohoto rozrůstání mohou být usměrňovány různými zásahy zvenčí (režijním vedením). Otázkou se pak stává, do jaké chvíle je dobré **respektovat „čas materiálu“**, a kdy už je dobré do něj **zasáhnout**.

Rhizomatická forma se nemusí nutně projevovat jen na divadelní zkoušce – ve sféře divadelních děl lze její zhmotnění hledat např. v **durativních performancích** Forced Entertainment. (Napsala jsem o nich několik samostatných článků: nejprve příspěvek zaměřený na *temporalitu*, který je dostupný jak v češtině, tak v angličtině, a potom dva texty pro časopis Svět a divadlo.)³²⁰

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Tamtéž, s. 30.

³²⁰ Příspěvek byl poprvé prezentován v roce 2016 na doktorandské konferenci Teritoria umění a následně vyšel v konferenčním sborníku. Jeho anglickojazyčná verze byla publikována v časopise HK JAS. Dále jsou dostupné dva texty o živě streamovaných performancích *Complete Works: Table Top Shakespeare* (2015) a *Speak Bitterness* (1994) – a o tom, jaké to je „nosit si divadlo všude s sebou“. Viz: Karolina Plicková. „Temporalita a proměny percepce v tvorbě Forced Entertainment (durational performances)“. In: Zvěřina, Petr (ed). *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol*. Praha: NAMU, 2016, s. 62-86. Online verze je volně dostupná zde: http://teritoria.amu.cz/docs/teritoria_umeni-2016.pdf. Pro anglickojazyčnou verzi viz:

Tim Etchells přiznává, že tyto šesti, dvanácti i čtyřadvacetihodinové scénické formáty se rozvinuly ze zcela nevinných pohnutek. Sledoval improvizující herce při zkoušce, jak rozvíjejí určitá stanovená pravidla, odchylují se od nich a vytvářejí čím dál bohatší linie růstu, a přistihl se, že jednoduše **nikdy nechtěl zastavit divadelní zkoušku**. Čekal na ten správný okamžik, ale zjistil, že se v žádné chvíli nedokáže přimět, aby řekl „stop“. Rozvíjející se „progres herecké akce – nepřetržitý příliv a ‚flow‘ – měly totiž návykovou povahu. Zaujal mě nějaký podivný, okrajový, ovšem kumulativní aspekt. Zkrátka jsem nechtěl, aby to skončilo.“³²¹

Společně s herci se tedy rozhodli počkat, co se stane, když systém předem společně nastavených pravidel nechají volně se rozvíjet v rámci vysoce velkorysého časového rozvrhu. Ukázalo se, že *durativní performance* postavené na přesně daných jednoduchých pravidlech, jsou velmi specifickým typem **představení, které se, jakmile je spuštěno, v podstatě „režiruje samo“**. Na této bázi vznikla první durativní performance Forced Entertainment nazvaná *12am: Awake & Looking Down* (1993), kterou následovala řada dalších (dodnes se jich na repertoáru drží celkem šest, čas od času bývají živě streamovány online).³²² Doplňuji, že o *rhizomatické formě* v souvislosti s celou tvorbou Forced Entertainment píše ve své inspirativní disertační práci anglista Jan Suk (v letošním roce byla rozšířená verze této práce publikována v nakladatelství De Gruyter pod názvem *Performing Immanence*).³²³

V oblasti hudby lze na *rhizomatickou formu* narazit opět v případě durativních počínů, a sice na příkladu mnohahodinových skladeb Mortona Feldmana. Ve své disertační práci nazvané *Hudba prorůstající časem: Pozdní*

Karolina Plicková. „Temporality and Changes of Perception in the Work of Forced Entertainment (Durational Performances)“. *Hradec Králové Journal of Anglophone Studies*. 2019, roč. 6, č. 1, s. 54-65. Pro další článek viz: Karolina Plicková. „Já nevěděl, že můj hlas se počítá: Shakespearovo souborné dílo dle Forced Entertainment“. *Svět a divadlo*. 2019, roč. 30, č. 2, s. 54-63. A konečně viz: Karolina Plicková. „Brexit vs. drobky v medu: Speak Bitterness od Forced Entertainment“. *Svět a divadlo*. 2019, roč. 30, č. 3, s. 60-65.
³²¹ Jonathan Kalb. „The Long and the Short of It: An Interview with Tim Etchells“ [online]. *The Hunter Online Theater Review*. Oct. 2008 [cit. 16. 2. 2021]. Dostupné z: <http://hotreview.org/articles/timetchellsint.htm>.

³²² V tomto směru doporučuji sledovat webové stránky skupiny: <https://www.forcedentertainment.com/>.

³²³ Viz původní verze práce: J. Suk. *The Poetics of Immanence*. Resp. viz její rozšířená a publikovaná verze: Jan Suk. *Performing Immanence: Forced Entertainment*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2021.

*skladby Mortona Feldmana se těmto pozoruhodným, „rhizomatickým“ kompozicím věnuje muzikolog Petr Zvěřina. „Patterny se neustále ‚opakují,‘“ píše Zvěřina o Feldmannových kompozičních vzorcích, „jsou v procesu ‚stávání se‘ – proto nelze zachytit jejich ‚reprezentativní‘ či ‚konečnou‘ podobu. Není ani dost dobře možné rozlišovat jednotlivé patterny, přesnější by bylo tvrdit, že se v těchto kompozicích objevují nepřetržitě se odlišující série patternů.“³²⁴ V podstatě na podobném principu přitom funguje vytváření a permanentní proměňování vzorců a pravidel i v rámci divadelního procesu. Mnohahodinovou divadelní zkoušku lze vnímat jako zvláštní typ durativního rozvíjení materiálu v rámci pravidel, která je ovšem permanentně možné měnit, představovat i porušovat. Zkouška je situací, v níž se realizuje „**myšlení jako pochod a proces**“.³²⁵*

³²⁴ Petr Zvěřina. *Hudba prorůstající časem: Pozdní skladby Mortona Feldmana*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 76.

³²⁵ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 430.

4 Proces

Tématem čtvrté kapitoly jsou konečně **tři sondy do tří tvůrčích procesů, které předcházely vzniku tří velmi rozdílných scénických děl** (pro kredity reflektovaných scénických tvarů a fotografickou dokumentaci představení viz přílohy č. 2 a 3). Mým původním záměrem bylo, aby se všechny vybrané procesy odehrály ve stejném roce – ovšem nepravidelnost, která vznik celé práce provází, se nakonec projevila i v tomto směru. Ukázalo se, že nejsplyšnější bude zapojit do reflektované triády i vůbec první proces vzniku autorského neinterpretačního divadla, kterého jsem se zúčastnila. Nutno dodat, že ve všech třech případech sehrála na mé účasti na konkrétních daných cyklech divadelních zkoušek velkou roli náhoda – paradoxně ovšem právě ta zafungovala jako velmi případný dramaturgický nástroj, který sestavil linii zrcadlící „mnohafasetovost“ současných neinterpretačních postupů a zároveň naznačující některé (možná překvapivé) vnitřní souvislosti mezi postupy vzájemně vyhraněných režijních osobností.

Pokud se v neinterpretačním modu divadelní tvorby počítá se skutečností, že se obsah i forma vědomě hledají teprve v procesu tvorby, pak se ideální obsah i forma písemné reflexe takového procesu rovněž hledají až teprve v procesu psaní. „[...] **skutečnost je to, co nás nutí změnit strategii popisu,**“³²⁶ píše Miroslav Petříček v monografii *Myšlení obrazem*. Proces pojmenovávání, vymezení a formulování konkrétních témat, která jsou probírána v této práci, se tedy úzce odvíjel od konkrétních zkušeností, jimiž jsem procházela, a měl proto značně nepředvídatelný, až turbulentní průběh. Právě osobní zkušenost s fenoménem divadelní zkoušky však pomohla verbalizovat a vymežit několik faktorů, které ovlivňují tvarování textového materiálu v čase tvůrčího procesu – což je hlavním tématem práce (viz příští kap. 5).

Pod pojmem „**tvůrčí proces**“ rozumím v rámci čtvrté kapitoly časové období zkoušení s celým tvůrčím týmem, zejména s hereckým ansámblem. Jak jsem již uvedla, mým cílem není dokumentace tvůrčího procesu, ale jeho přiznaně **subjektivní reflexe**. Nedohledávám veškerý režijní, dramaturgický,

³²⁶ Miroslav Petříček. *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 13.

scénografický, herecký atp. materiál, který fázi společného zkoušení případně předcházet; nesháním archiválie dokládající písemnou komunikaci užší části týmu před započítím zkoušení s herci; nepídím se po *režijní knize* (pokud něco takového v kontextu současného *autorského neinterpretacího divadla* vůbec existuje).³²⁷

Zajímá mě společný čas trávený na zkušebně, jeho *trvání* a jeho *strukturace*, a s tím související **proměny textové roviny**, a to v **transcendentním** i **imanentním** slova smyslu. V těchto formulacích vycházím z Deleuzovy škály, zachycující různé přístupy k tvůrčí činnosti, a to prostřednictvím kontinua, jehož dva opačné hraniční body tvoří právě *transcendence* (tendence k řízení směrem shora dolů), resp. *imanence* (tendence k řízení směrem zespoda vzhůru).³²⁸ Transcendence je podle Laury Cull spojena s postavou vůdčí osobnosti, režiséra, autora, anebo alespoň s jistou transcendentní vizí.³²⁹ Naproti tomu imanence představuje sadu technik vedoucích k tzv. desubjektifikaci díla, přičemž tyto techniky zahrnují „nejen kolektivní tvorbu, ale také improvizaci a využívání postupů založených na náhodě“.³³⁰ Prvky *imanence* se tedy mohou objevovat i v režiséřsky vedeném procesu, nikoli zdaleka jen v procesu kolektivním – pohybujeme se v tom případě opět kdesi v „prostřední“ části škály. V rámci zkoušky tedy budu sledovat takové strategie, jimiž je text v čase jednak vědomě tvarován ze strany režie a dramaturgie, ale i takové způsoby, jimiž „se tvaruje sám“ (např. v rámci improvizací hry).

K otázce režiséřskosti, resp. kolektivnosti mám ještě poslední poznámku. Zdá se, že platí poměrně jednoduché pravidlo: **čím více instituce, tím méně devised theatre** (v tom původním britském slova smyslu). *Devising* má blíže k *imanentnímu modu autorství*, který pro svůj rozvoj potřebuje určité specifické podmínky s minimem vnějších vlivů. V instituci se počet vnějších faktorů, které

³²⁷ Pokud ano, tak spekuluji, že nejspíš jen ve vysoce fragmentarizované, střepovité a záměrně nesourodé a otevřené podobě (náčrtky, diagramy, poznámky, e-maily, fragmenty nalezených textů atp.).

³²⁸ V podstatě by se dalo říci, že oba tyto mody jsou zároveň hraničními stavy na škále sledující míru *kolektivnosti*, kterou uvádím v závěru kap. 1.3 (zdá se tedy, že pracuji s podobnou myšlenkou). Deleuzův koncept v kontextu divadla rozvíjí ve své monografii filosofka Laura Cull, která se zaměřuje na linii tzv. divadla imanence – vzhledem k tomu, že se ovšem mnou navštívené procesy nenesly čistě v duchu imanentního modu tvorby, a že se v nich výrazně projevoval i transcendentní mód (velmi zjednodušeně řečeno: režiséřský přístup), pracuji s danou monografií pouze okrajově. Viz: L. Cull. *Theatres of Immanence*.

³²⁹ L. Cull. *Theatres of Immanence*, s. 25.

³³⁰ Tamtéž, s. 23.

zasahují do tvůrčího procesu, přirozeně zvyšuje: dramaturgický plán je připravován s velkým časovým předstihem, počítá se často s existencí alespoň pracovní verze scénáře před začátkem samotného zkoušení (nikoli s jeho vznikem až ex post), některé instituce nerady ponechávají velkou míru otevřenosti tvaru až do poslední chvíle atp. Nechci se uchýlovat k přílišným zjednodušujícím zobecněním, záleží samozřejmě na konkrétním případě, ale z vlastních zkušeností vyvozují, že kamenná divadelní instituce spíše (a možná přirozeně) tenduje směrem k režisérskému způsobu vedení zkoušek (byť i do takového zkoušení lze samozřejmě zapojovat výše naznačené imanentní strategie).

Všechny tři mnou navštívené tvůrčí procesy probíhaly ve vzájemně značně rozdílných kontextech a míra mého ponoření v rámci sondy se rovněž v každém ze tří případů lišila. Pokaždé se stalo, že mě proces po jisté době do sebe jistým způsobem absorboval. Moje role byla obecně řečeno rolí *pozorovatele*, ačkoliv čím dál více „zúčastněného“, než „nezúčastněného“. Pozorovatele, který sleduje, jakými způsoby se **text dostává do prostoru** (zdali do něj vstupuje přes nějaké „papírové médium“, anebo „přímo“ prostřednictvím režisérova či hercova hlasu atp.). Po vzoru muzikologické monografie *Being Time*, v níž její autoři provádějí písemnou reflexi plynutí času při poslechu experimentálních hudebních kompozic, se tedy v následujících podkapitolách pokouším provést písemnou reflexi plynutí času při pozorování a vnímání divadelní zkoušky.

„Subjektivní zkušenost plynutí času není ani zcela lineární, ani přiměřená [vůči reálnému času];“ píše muzikologové, „posluchač může vnímat trvání, které se prodlužuje anebo naopak zkracuje v závislosti na hudebním materiálu, anebo může vnímat samotný čas, jak cestuje ve smyčkách mizejících do odboček, jak se v klidu zastaví, anebo jak přeskakuje vpřed a vzad.“³³¹ Podobné **pokusy o verbalizaci toku časové hmoty** mi slouží jako metodologická inspirace, s jejíž pomocí bych ráda znovu nahlédla svoji vlastní zkušenost. Při revokaci zážitku ze zkoušky, kterou provádím s nevyhnutelným časovým odstupem, vycházím ze svých rukopisných poznámek, které jsem si během zkoušek pořizovala.³³²

³³¹ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 10.

³³² K dispozici mám také videozáznamy všech tří výsledných scénických tvarů.

4.1 Sonda 01: Ubu se baví (2010)

Zkoušení inscenace *Ubu se baví* probíhalo v prvních dvou měsících roku 2010 v pražském Divadle Na zábradlí pod režijním vedením Jiřího Havelky.³³³ Na repertoáru byla výsledná inscenace v období 22. 2. 2010 – 23. 6. 2016, prošla více než sto reprízami. Stručně shrnu základní okolnosti: „Zábradlí“ je, jak známo, *repertoárovým souborovým divadlem*. Po architektonické stránce se jedná o *divadlo kukátkového typu s předscénou* (a mimořádně prostorově stísněným, mělkým jevištěm). Nová inscenace byla součástí dramaturgického plánu – režisér byl přizván, aby spolu s domovským hereckým souborem vytvořil autorskou inscenaci, a to jak „na míru“ souboru, tak i „na míru“ Zábradlí jakožto historické budově a významné kulturní instituci. Bylo zvykem, že první zkouška nově připravovaného tvaru se na Zábradlí obvykle konala za účasti téměř všech zaměstnanců divadla (mezi něž jsem v té době patřila); účastnila jsem se ovšem nakonec i všech zkoušek následujících a postupem času se ze mě stala jakási druhá asistentka režie.

Přepínám do reflexe zkoušky a zkusím proto i výklad přepnout do přítomného slovesného času: první společné setkání režiséra, tvůrčího týmu a zapojených členů hereckého souboru se koná ještě v prosinci předešlého roku, konkrétně 7. 12. 2009. Probíhá v tzv. Eliadově knihovně, tedy v komorní zkušebně a příležitostně i divadelním sále, který se nachází v druhém nadzemním patře budovy. Názvem, který inicioval ještě Petr Lébl, odkazuje prostor na skutečnou knihovnu rumunského religionisty Mircea Eliadeho (jenž do své knihovny shromažďoval přírůstky celý život a zemřel čtyři roky poté, co knihovna shořela). Ačkoliv jsme v „knihovně“ a ačkoliv je dnešní zkouška ve fermanu avizována coby „**první čtená**“, je brzy jasné, že se vlastně nic v pravém slova smyslu „číst“ nebude.

Je nastolen „**čas slavnosti**“, resp. „čas hostiny“, jehož součástí tradičně bývá projev – všichni jsou rozesazeni kolem stolu, hodují a očekávají režisérovu „**explikaci**“. Pokud může být v neinterpretáčním typu divadla text chápán jako

³³³ V této podkapitole budu pojem *inscenace* nakonec používat, jelikož je pro daný případ příhodným pojmenováním; v dalších podkapitolách jej lze sice užívat také, ovšem vzhledem k přesahům reflektovaných děl od divadla směrem k výtvarnému umění, resp. k tanci považují za vhodnější pracovat s alternativními termíny (např. *scénický tvar*).

moment interakce mezi jednotlivými prvky a pokud je takovým zárodečným textem už samo *usouvztažnění* oněch prvků, pak spojení „Zábradlí“ a „Ubu“ tvoří samozřejmě směs vysoce třaskavou. Inscenace ubuovské tematiky z roku 1964 v režii Jana Grossmana, výpravě Libora Fáry a s Janem Libíčkem v titulní roli patří mezi klíčové divadelní události druhé poloviny dvacátého století, a to v kontextu (nejen) českého divadla. Zábradlí si ji dodnes připomíná u příležitosti všelijakých výročí, fotografie s J. Libíčkem v pruhovaném trestaneckém obleku je zavěšena v divadelním baru, inscenace je výraznou součástí paměti místa atp.

Už několik měsíců před první čtenou zkouškou se divadlem proslýchá cosi „o letadle“, čímž napětí ještě roste. Představování koncepce nového projektu začne vlastně mimoděk, vyloupne se nenásilně z probíhající slavnosti. A historie místa je přitom vzata v potaz. „Vnímání nikdy není pouhým kontaktem ducha s přítomným předmětem. Je zcela prosyceno vzpomínkami-obrazy, které je interpretují, a tím i doplňují,“³³⁴ píše Henri Bergson. Právě s vědomím rezonující minulosti v podobě Grossmanova *Krále Ubu*, který funguje jako tzv. ghost (viz kap. 5.2) a který je v tomto smyslu v divadle i v diskurzu zkoušky permanentně přítomen (ačkoliv se o něm nahlas vlastně ani mnohokrát nepromluví), je zjevné, že vnímat režisérův koncept může být pro některé zúčastněné (mě nevyjímaje) podobné jako „zažívat mnohonásobné formy dezorientace a dislokace“.³³⁵ Aluze na Grossmanův opus v názvu nového projektu je sice zjevná, Havelkova vize ovšem paměťovou formu důsledně rozbíjí. Na jednu stranu pracuje s intertextuálními odkazy, ale – po vzoru jarryovské poetiky – je obratem staví na hlavu.

Nultým bodem se při setkání s hereckým kolektivem stává právě **jarryovská inspirace**. V rámci celého **tzv. ubuovského cyklu** přitom Havelka nevychází ani tak ze hry *Ubu králem* (Ubu Roi, 1896), jako spíše z méně známého textu *Ubu spoutaný* (Ubu enchainé, 1900). Žádný z těchto textů se ale na první zkoušce společně nečte – namísto toho se o textech hovoří a paralelně s diskusemi se okamžitě rozjíždějí početné asociační linie. Hlavní „tón“ zárodečné fáze scénického tvaru je tedy zamlžený, ale stává se – spolu s ubuovskou historií budovy – pomyslným **centrem rozrůstajícího se rhizomu**. Havelka ostatně

³³⁴ H. Bergson. *Hmota a paměť*, s. 100.

³³⁵ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 33.

později v tiskové zprávě k premiéře uvedl, že nechce na scénu přenášet ani tak Jarryho text, jako spíše „**ubuovský archetyp**“.

Kromě ubuovského „oparu“ jsou na stole rozsypany ještě kaskády všelijakých **mezioborových inspiračních publikací**, mezi nimiž nechybí *Ubavit se k smrti* Neila Postmana nebo *Chaos* Jamese Gleicka – původně loutková jarryovská groteska se tedy dostává do sousedství s dystopickými vizemi ničivého „věku zábavy“³³⁶ i s kontextem matematicko-fyzikálním v podobě *teorie chaosu*. Všechny přítomné texty fungují jako jistá referenční mlhovina, která tvoří fluidní, záměrně nezřetelný rámec pro dramaturgii celého tvaru i pro náplň a tvarování blížících se *řízených kolektivních improvizací*.

Pojem „explikace“ jsem uvedla záměrně v uvozovkách, jelikož se na zkoušce doslova vzato nic tak úplně „nevysvětluje“ (myslím to samozřejmě v nadsázce). Postup je od počátku důsledně **neinterpretací a „neexplikační“**. Tvůrčí strategie, jejichž prostřednictvím má vznikající tvar komunikovat s divákem, jsou uplatňovány už na jeho vznik a odrážejí se hned na prvním společném setkání. **„Spíše než abychom věci vysvětlovali, je lepší poskytnout lidem něco, co mohou zažít – taková zkušenost by přitom měla být natolik nezvyklá, jako když se vypravíte do cizí země anebo když se ztratíte v lese,**“³³⁷ navrhuje **John Cage**. Přiznanou ozvěnu této vize uvádí na svých přednáškách Heiner Goebbels. A praktickou ozvěnu realizují současní neinterpretací tvůrci přímo na divadelních zkouškách, většinou hned na těch „prvních čtených“. Havelka uvádí, že pokud je sám v roli diváka, pak jej – spíše než jasné obrysy určené k vyplnění – zajímají strategicky rozmístěné body, mezi nimiž si sám hledá souvislosti. Takový postup připomíná vlastně dětskou hru spočívající ve spojování teček: výsledný obraz je nejprve pouze tušený a vysvitne teprve v pozdější fázi procesu.³³⁸ Podobnými referenčními body, nebo ještě přesněji *plochami* určenými

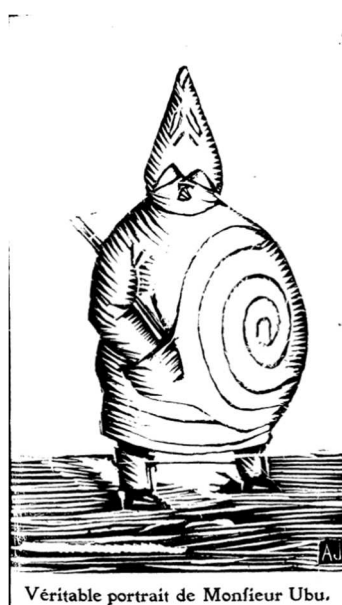
³³⁶ Neil Postman. *Ubavit se k smrti: Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Přel. Milena Reifová. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 82.

³³⁷ Původní znění citované pasáže přímo od Cage se mi dosud nepodařilo nalézt – Goebbels se na Cageovu myšlenku odkazuje pravidelně na svých přednáškách, včetně té pražské z roku 2016. Písemnou verzi citace Cageovy ideje jsem našla v rozhovoru, který byl s Goebbelem veden v roce 2014 u příležitosti jeho účasti na *Holland Festival*, největším festivalu múzických umění v Nizozemsku. Heiner Goebbels. „Ik probeer de hiërarchie tussen de elementen bewust te vermijden“ [online]. *HeinerGoebbels.com*. 2014 [cit. 3. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=72>.

³³⁸ J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 37.

k vzájemnému provazování, se pak při zkoušce stávají vlastně všechny vstupní materiály – zdaleka nejen ty, které jsou textové povahy.

Určující a v podstatě intermediální nultý bod pro ustavení dramatické struktury vznikajícího tvaru představuje **kresba** Alfreda Jarryho nazvaná **Opravdový portrét otce Ubu** (Véritable portrait de Monsieur Ubu, 1896, viz obr. 2). Otištěna je na přebalu českého vydání ubuovského dramatického korpusu z roku 2004.³³⁹ Ústřední postava monstrózního vladaře je na ní vyobrazena s pověstným mocným panděrem, obkrouženým a zdůrazněným tence se vinoucí spirálou. Strukturní konstrukce nové inscenace tak v časové rovině neodpovídá ani času *lineárnímu*, ani *cyklickému*, ale představuje zvláštní *spojení obou těchto temporalit*. Osou veškerého dění se stává *spirálovitý vír*, který se stáčí bez začátku a bez konce kamsi do nezřetelných dálav, podobně jako vír aerodynamický, vyvolávající turbulence zakoušené pasažéry během letu.



Obr. 2 – Alfred Jarry, *Véritable portrait de Monsieur Ubu*³⁴⁰

³³⁹ Původní snahu vyhnout se v této práci frankofonním zdrojům na tomto místě definitivně vzdávám. Alfred Jarry. *Ubu králem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*. Přeložili Prokop Voskovec a Petr Turek. Praha: Garamond, 2004.

³⁴⁰ Zdroj: <https://www.gutenberg.org/files/16884/16884-h/16884-h.htm>.

Ze scénografických návrhů, koláží a fotografií hned na první zkoušce vysvítá, že **scénografie** je v podstatě hotová a částečně „nalezená“: představuje palubu letadla a sestává z hyperrealistických (jelikož skutečných, vyřazených) palubních sedadel a vozíků s občerstvením. Režisérův notebook na zkoušce funguje jako komorní kino – v rychlém sledu na něm ostatním promítá obrazové výsledky tematických rešerší, pouští videa i dohledává ukázky z filmů. Cílem je společně nasát multisensorickou dávku vjemů a naplnit jimi vstupní **kolektivní inspirační databanku**. Po vzoru muzikologů lze říci, že vnímatel (zkoušky) je seznamován se stále novými spektry a obsahovými plochami – ještě než se přitom stačí asimilovat, je z jedné, dočasně obydlené krajiny vytržen a bez varování vhozen do krajiny jiné.³⁴¹ *Referenční plochy* cirkulují časem zkoušky v čím dál zběsilejším tempu – není s podivem, že strukturálním modelem vznikajícího tvaru bude právě *spirála*.

Zpětně je zjevné, že všechny klíčové formální i obsahové prvky inscenace byly bezezbytku **přítomny už na první zkoušce** – přes nánosy asociačního rhizomatického rozrůstání však nebyly ještě dostatečně ostře vidět. S nadsázkou lze prohlásit, že při zkoušení je obava o to, čím prázdný prostor naplnit, částečně zbytečná; zato pádná je starost, čeho a v jakém přesně okamžiku se bude třeba následně zbavit. Režisér svým prvním vstupem verbálně vymezuje hrací pole, přibližuje a naznačuje svoji vizi – a čeká, jako při chemickém pokusu, jakým způsobem zvolený koncept, vize či otázka s kolektivem *zareaguje*. Jelikož scénář zcela schází, pracuje se s různými sociologickými koncepty a popkulturními referenčními schémata. Téma je nasdíleno; následuje téměř měsíční pauza, vánoční svátky.

První zkouška v prostoru se koná hned začátkem ledna: částečně jsme už na jevišti (doposud prázdném), částečně se přesouváme do divadelního foyer, kde zkouška probíhá formou **brainstormingu**. Sledujeme katastrofické filmy, diskutujeme, padá mnoho otázek – vzhledem k tomu, že část týmu vstoupila do kolektivu teprve pro účel vytvoření nové inscenace a není jeho součástí kontinuálně, sladujeme a doplňujeme si vzájemně „**kolektivní paměť**“, pokud to tak lze nazvat; respektive uplývající přítomností si ji na právě probíhajících zkouškách teprve vytváříme. Verbalizace rýsujícího se tématu připomíná chůzi

³⁴¹ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 95.

po neznámém terénu, který dosud existuje pouze v jazyce. Z kolektivního šumu začíná vystupovat **základní situace** – a v jejím rámci padají návrhy konkrétních **charakterů**. Z nashromážděné energie velmi rychle vyráží pomyslný oddenkovitý šlahoun: z vymyšlení možných figur se stává hra, do níž všichni zúčastnění „přihazují“ a dávají tak rychle vzniknout celému **katalogu postav**.

Podobně **katalogický formát** mají i další „výběžky“, které z improvizčních „battlů“ (verbálních i pohybových) vycházejí. Někdy se určité téma pro improvizaci nastolí, někdy vyplyne přirozeně ze zkoušky – všichni zúčastnění jsou v pozicích autorů, situace je značně dehierarchizovaná. Transcendentní přístup s imanentním se vzájemně prolínají. Kromě materiálu generovaného „zevnitř“ zkoušky do ní permanentně proudí řada dalších „vnějších“ impulsů; **rešerše** pokračují paralelně se zkoušením, jedno druhému se přizpůsobuje. Na další zkoušky přinášíme vyhledané zprávy o leteckých katastrofách, články o prvních pokusech bratří Wrightů, pravidla cestování s malými dětmi z portálu aerolinek, kuriozity všeho druhu („Pasažér si spletl modlitební předměty s bombou, letadlo bylo odkloněno“ atp.). Zkouška začíná připomínat **organismus**, který se rozrůstá kontrolovaně i nekontrolovaně do mnoha směrů.

Vektory směruje režisér – a rovněž je tím, kdo zkoušce udává *tempo*. S jeho vstupem do sálu se veškeré dění prudce zrychluje. Slovo *zkoušet* chápe Havelka podle svých slov ve smyslu „hledat podstatu, zkoumat vlastnosti a možnosti, ale nikdy ne věci či jevu samotného, nýbrž vždy ve vztahu k osobě, která ta zkoumání provádí. [...] Zkoušet znamená **nekonečné množství interakcí**, zkoušet znamená opakovaně **podstupovat pokusy mezi sebou a něčím nebo někým**.“³⁴² Sám je permanentně v pohybu, iniciuje řetězce interakčních kombinací a vědomě tak *akcelaruje temporální percepci*: čas na zkoušce proudí „rychle“, což odpovídá žánrovému směřování vznikajícího tvaru, jenž se blíží grotesce. Temporytmický rámeček připravuje podmínky, aby se groteska mohla začít „psát“ skrze improvizace. V souladu s formou vznikajícího tvaru navíc režisér roztáčí tempo zkoušky do pomyslné spirály, v níž se fantaskní prvky stávají integrální součástí zprvu zcela realistické situace.

³⁴² J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 88.

Už na čtvrté lednové zkoušce je na jevišti postavena první, technická verze scény. Jeviště se v tuto chvíli stává pomyslným, byť částečně „vyoseným“ prodloužením hlediště: jsou na něm tři řady palubních dvousedadel, umístěné zády k publiku, uprostřed ulička a v čele vchod zakrytý závěsem, „oponou“. Konečně můžeme začít **pozorovat prázdný prostor**, který zároveň samozřejmě už tak docela prázdný není. Vzhledem k tomu, že scénografie pracuje s „ready-mades“, se ovšem daří nasimulovat palubní prostředí do té míry, že sedačky pomyslně srůstají s architekturou místa a prázdného prostoru k zaplňování hereckou akcí zůstává stále dost.

Scénické řešení tvoří zatím pouze kostru vznikajícího tvaru – předurčuje ovšem od počátku zkoušení **základní divadelní situaci**. Zdánlivě předpokladatelná jednota času a prostoru, která na palubě letadla v reálné situaci panuje, je v nastoleném *chronotopu* záměrně narušována a zpochybňována – **čas a prostor se stávají jedněmi z ústředních témat inscenace**. Dochází k jevu, který Jan Vedral pojmenovává jako „prolamování časoprostorů“,³⁴³ nebo dokonce ještě spíše jako „**hroucení časoprostoru** v „postdramatu““³⁴⁴ (Havelka je ostatně z reflektované trojice režisérů označení „dramatik“, případně „postdramatik“ nejbližší, jakkoli jeho dramata vznikají svébytnou kombinací *psaní u stolu* a *psaní přes scénu*, vlastně „přes kolektiv“, proto lze na některá jeho díla dobře vztáhnout právě *diskurz dramatu*). Prostor je navíc sice prázdný, ale také pevně **uzavřený**. Nelze z něj po dobu určité časové sekvence vystoupit. Tato skutečnost kontinuálně připravuje podmínky pro rodící se **situaci dramatickou** – a výrazně ovlivňuje genezi textu (ten bude téměř „hotov“ teprve na premiéře a jeho finální písemný záznam bude dokonce pořízen ještě později, až po několika měsících reprízování, jimiž „se text teprve dopisuje“ a jeho podoba ustaluje).

Představení koncepce inscenace nechám na tomto místě záměrně otevřené a nedoslovené – zaměřím pozornost na **proměny textové roviny**. Ačkoliv se s Jarryho textem přímo na zkoušce nepracuje, po několika dnech volných improvizací se k němu užší tvůrčí tým (režisér, dramaturg, scénograf) vrací. Geneze textu tedy probíhá **paralelně na několika úrovních**. Ubuovský **pretext** zafungoval nejprve jako stimul k rozvíjení improvizovaných situací, inicioval

³⁴³ J. Vedral. *Horizont události*, s. 57.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 125.

vygenerování množství textového materiálu, který byl následně „u stolu“ redigován, přepisován, doplňován a znovu přinášěn do zkoušky – a který se začal při improvizacích rozvíjet i několika „mimoubuovskými“ směry. V tu chvíli jsme sáhli po originálu a vypsali z něj několik replik, které mohou, vytrženy z kontextu, působit, jako by vznikly právě improvizacemi na „naši“ zkoušce. A to i přesto, že Jarry se ve svých textech pochopitelně nezmiňuje o letadle a pokud své postavy nechává přepravovat, pak výhradně v kočáře (letadlo bylo shodou okolností vynalezeno pouhých sedm let po premiéře hry *Ubu králem*); a my na oplátku nijak nepracujeme s motivem uchvácení polského trůnu ani s odkazy na turecké galeje atp. Téma groteskně pochroumaného, absurdně přetočeného a perziflovaného, ale ve své podstatě vlastně téměř „alegorického sváru“ mezi Svobodou a Bezpečím se ovšem ukázalo být oběma textům do jisté míry společné. (Replika ve znění: „Svobodným lidem se nesmí dopřát tolik volnosti,“³⁴⁵ se nakonec stala oficiálním podtitulem inscenace.)

Akční rádiusy obou **fikčních světů**, jarryovského i havelkovského, se tedy úspěšně překryly. Dokonce se ukázalo, že by důsledným rozstříháním, fragmentarizací a dekonstrukcí původního Jarryho textu a jeho následným kolážovitým znovusesazením do nového způsobu uspořádání mohl vzniknout přesně takový materiál, jaký byl zápisem při zkoušce zachycen. Teoreticky vzato by bylo možné repliky, které byly vygenerovány improvizčně, nahradit skutečnými replikami z pretextu – jazykové rovině promluv by tím navíc byla dodána specifická kvalita spočívající v jarryovském žargonu (tuto možnost jsme ovšem nakonec zavrhli). Vybrané **nalezené repliky** jsme ovšem využili jako referenční body, které jsme vpravili „zpět“ do improvizovaného materiálu a využili je jako **tematické kotvy**, které rozbíhající se rhizom na určitých místech zaaretují.

Sevřenost prostoru, nemožnost jej opustit a současná nejednoznačnost časoprostorových dispozic nastolily situaci, která začala brzy nést potenciál *situace dramatické*. Pasažéři se v přesně vymezených časových oknech směli volně pohybovat po palubě, ovšem čím dál častěji dostávali rozsvěcením výstražného světla a poměrně iritujícím zvukovým znamením signál, že musejí zůstat na svých místech, případně se ještě připoutat (tyto signály plynulý časový tok dění na scéně pravidelně „zadržávaly“). Herci byli tedy (už při zkouškách) nejen tematicky,

³⁴⁵ A. Jarry. *Ubu králem, Ubu sputaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*, s. 83.

ale i **fyzicky ukotvení** a v rámci herecké akce se tak soustředili přednostně na rozvíjení verbálních přestřelek (zatím na úkor pohybových *lazzi*). Vzhledem k improvizacímu „původu“ textu, do něhož se kolektivně zapojovala celá přítomná část souboru, se také namísto rozsáhlých monologů přirozeně rodily právě **„staccatové“ a „pizzicatové“ repliky**, rozvíjejících se do smršti zdvořilostních small-talků, poloautomatizovaných, strojovitých dialogů mezi pasažérem a posádkou i prudkých názorových výměn mezi jednotlivými cestujícími.

Herci byli navíc po většinu času k publiku zády, nebylo jim vidět do tváře, což umožňovalo zapojit další prvek spojený s pretextem, a sice loutkový princip. Po obou stranách scény byly (pro diváky neviditelné) otvory, kudy se dalo nepozorovaně dostat na sedadlo a opět z něj zmizet. Pracovalo se navíc s převleky, namísto živého herce se každou chvíli objevila na sedadle figurína, postavy byly zdvojnásobovány – z temporální perspektivy by podobné momenty bylo možno nazvat jako **rozštěpené situace**. Konkrétní postava, kterou diváci např. jednoznačně vidí sedět na zadním sedadle u okna, se v tentýž okamžik objeví v uličce čelem do publika, jako by se temporálně (i fyzicky) rozdvojila atp. Časoprostorové ukazatele jsou stáčeny do absurdní spirály, na zrakový smysl se už nelze zcela spolehnout, paluba se stává podobenstvím, v němž dosavadní jistoty nahrazuje chaos. Tvar se blíží formátu **situační komedie**, absurdní grotesky; ale také thrilleru.

Zejména v průběhu prvního měsíce probíhá na zkouškách v podstatě **„kontinuální znovuzavádění frází, které se vzájemně charakterově liší“**.³⁴⁶ Jednotlivými improvizacími sekvencemi postupně vznikají kaskády situací, vzájemně odlišované potenciálně neomezeným množstvím *diferencí*. Vygenerované textové vrstvy se začínají vzájemně překrývat, vpíjet se do verzí předešlých a tvořit tak značně tektonickou, postupem času střídanou a bobtnající strukturu. Divák, nebo přesněji řečeno zatím ještě *pozorovatel zkoušky* je **aktem vrstvení a nekonečné iterace** maten i okouzlován zároveň. „Akt pozorování se mění na akt tvoření,³⁴⁷“ uvádí Havelka (v souvislosti s kvantovou fyzikou). Vztaheno zcela prakticky k situaci divadelní zkoušky lze dodat, že pozorovatel (často dramaturg či režisér) do pozorovaných akcí projektuje svoje vlastní vize

³⁴⁶ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 33-34.

³⁴⁷ J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 64.

ideálních dalších trajektorií rhizomatického růstu a zapisuje v takovou chvíli text teprve do vlastní paměti, doslova „bez tužky v ruce“, jak poznamenává Paul Valéry.³⁴⁸

Akt pozorování (polo)prázdného prostoru, jako skoro bezděčný, ale přirozený průvodní jev divadelního zkoušení, vlastně nijak nekodifikovaná, leč podnětná tvůrčí „metoda“, probíhá i ve zvláštních **přechodových okamžicích mezi zkouškou a pauzou**. Podobně, jak uvedla Pina Bausch, by se dalo říci, že se jedná o zvláštní časový výsek, kdy *tlak na produktivitu* nepůsobí natolik silně, jako když je zkouška v plném proudu. I proto bývá paradoxně produktivita v těchto momentech často nejsilnější. Tráví-li pozorovatel pauzu v hledišti, ocitá se ve zvláštním bezčasí, v pomezním čase, může nerušeně hltat pohled na prázdnou scénu, a to až do chvíle, než se stihnou všichni vrátit. Právě zarámování pozorovací situace časem zkoušky je přitom významným dramaturgickým faktorem: pozornost je tudíž stále zjitřená. Podobně přechodová fáze nastává těsně po skončení zkoušky, kdy pozornost části kolektivu opadne, ale užší tvůrčí tým se obvykle naopak shlukne v hledišti a využívá dozvuků zkoušky k doladění detailů, i ke klíčovým rozhodnutím. „Vystoupení z díla vyžaduje svůj čas a existuje okamžik – snad jen pár sekund –, kdy se cítím být **jak v díle, tak i mimo ně**, kdy cítím, že na mě zvuky ještě stále fyzicky působí,³⁴⁹“ píše Bryn Harrison v muzikologické studii.

Simulace paluby letounu, jakož i nastolení základní situace letu vzbuzují v pozorovateli dojem, jako by v určitých momentech sledoval v podstatě **nehybný obraz**. Scéna se stává zvláštním „**zátiším**“, které samo sice nevykazuje změnu, ale přesto jistou změnou prochází. Ve chvílích zklidnění, kdy je herecká akce utlumena na minimum, kdy pasažéři odpočívají a kdy je v akustické stopě jemně zesílen motiv podprahového hučení stroje (který zesiluje dojem zvláštního vzduchoprázdna), zůstává paluba sice neměnná, ale přitom v pohybu – nebo lze tento její pohyb alespoň předpokládat. Právě zarámování veškeré akce situací letu akcentuje *temporální rozměr*, stáčí pozornost k samotné veličině času. Frázující ambientní okamžiky, v nichž se na scéně „nic neděje“, v sobě nesou protikladný

³⁴⁸ Poznámka P. Valéryho se intertextuálně otiskla do názvu příspěvku M. van Kerkhoven a v závěru jejího textu je přímo citována. Viz: Marianne van Kerkhoven. Looking Without Pencil in the Hand [online]. *Sarma.be*. [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <http://sarma.be/docs/2858>.

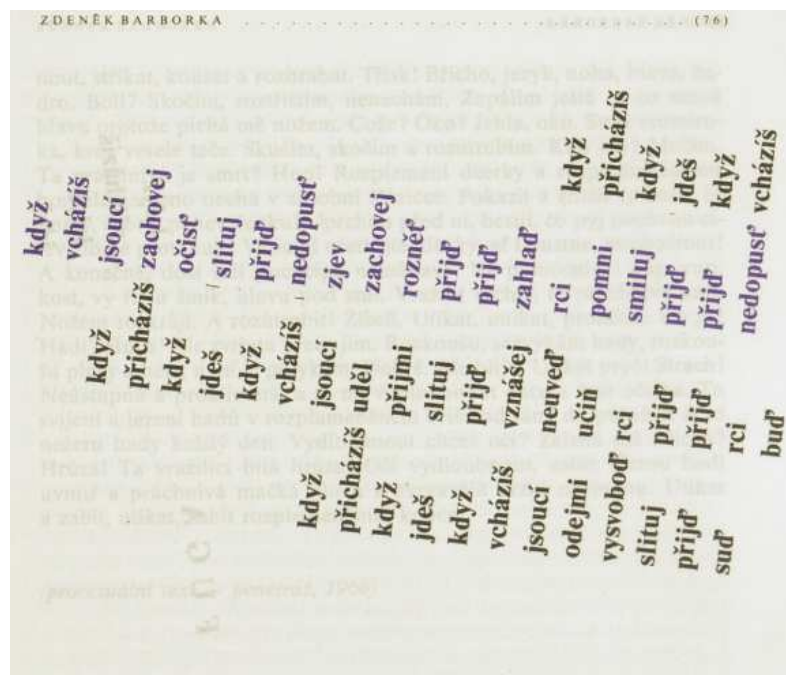
³⁴⁹ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 59.

dojem klidu i připomínky letu coby svébytné paraboly. Vnášejí do celkové kompozice rozpor mezi žánrovým očekáváním (situační groteska) a iritujícím, znepokojivým prvkem v podobě zvláštního „scratchování“ časového proudu (které grotesku nabourává, zbrzdí, záměrně ji „kazí“). Temporytmické zádrhele se stávají samy o sobě tématem; vpouštějí do tvaru existenciální úzkost.

4.2 Sonda 02: skončí to ústa (2016)

Zkoušení scénické kompozice *skončí to ústa* probíhalo od konce srpna do druhé poloviny října roku 2016 v ateliéru na DAMU a v Divadle DISK pod režijním vedením Jiřího Adámka. Jednalo se o tvůrčí proces vzniku druhé z celkových čtyř absolventských inscenací hereckého ročníku „Alterny“, tedy KALD DAMU (viz příloha č. 2). Na repertoáru byla inscenace po dobu jediné sezony, tak jak bylo v DISKu zvykem, tedy od 22. 10. 2016 do 6. 6. 2017. V rámci celosezonní ankety mezi diváky DISKu byla v konkurenci dalších sedmi absolventských projektů vyhlášena jako nejoblíbenější počin roku. Užší tým, který ještě před zkoušením s herci připravil výchozí koncept nového díla, tvořili režisér (pedagog KALD), dramaturgyně (absolventka KALD) a dvě scénografky (studentky KALD). Divadlo DISK představuje po architektonické stránce variabilní divadelní prostor typu black box (v době zkoušení a reprízování to byl spíše „blue box“, odstín stěn byl šedo-modrý, se stopami přirozené patiny). Zkoušení jsem se účastnila v rámci svého doktorského studia, postupem času se ze mě stalo jakési *vnější oko*.

První zkouška probíhá dvacátého devátého srpna v ročníkovém ateliéru R102 na KALDu. Panuje „**čas slavnosti**“, všichni jsou rozesazeni kolem dlouhého stolu, režisér v jeho čele. Před sebou máme **pracovní verzi scénáře**, která sestává jak z vybraného textového materiálu, tak i z několika zatím ještě velmi otevřených režijních propozic. Ukazuje se, že vznikající tvar bude vycházet z české i zahraniční **experimentální poezie šedesátých let** a že bude verbální surovinu čerpat zejména z antologií *Experimentální poezie* a *Vrh kostek*, které sestavili a z velké části také přeložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Setkání s texty není pro nikoho úplně první – režisér s dramaturgyní je před první zkouškou, jíž se účastní kompletní kolektiv, už několik měsíců pročetli, upravovali a komponovali, scénografky jsou s nimi dobře obeznámeny, herci s nimi zlehka vokálně pracovali už během jara (spolu s režisérem ověřovali „funkčnost“ textů v akustické podobě). Vzhledem k hudebně-divadelní povaze Adámkových děl není s podivem, že součástí scénáře je i **notový part** (konkrétně k režisérem zhudebněnému tzv. procesuálnímu textu Zdeňka Barborky; viz obr. 3).



Obr. 3 Fragment procesuálního textu *Fuga* od Zdeňka Barborky³⁵⁰

Zkouška je ve fermanu uvedena jako „**první čtená**“ a scénář je ke čtení skutečně připraven; přesto se ovšem o „čtení“ tak úplně nejedná. Nebo vlastně jedná, ale jde o jeho velice speciální, doslova *neinterpretací* případ. Text je vnímán jako potenciální **zvuková hmota**, veškerá pozornost se od počátku stáčí k **nesémantickým rysům jazyka**, tedy ke **zvuku** a **rytmu**. John Cage v tomto směru v roce 1961 (tedy ve stejné době, kdy se ve středoevropském kontextu rozvíjel proud *experimentální* a *konkrétní* poezie) v jedné ze svých přednášek prohlásil, že hlavní podstatou poezie je skutečnost, že „uvádí hudební prvky (čas, zvuk) do světa slov“.³⁵¹ Pokud jde navíc o poezii *fónickou*, která s textovým materiálem nakládá jako se směsicí zvuků, je „zapracování“ časového prvku do výsledného tvaru přímo nasnadě. Pořadí textů ve scénáři je zatím nezávazné, navržená posloupnost se teprve testuje a ověřuje a zkoušejí se zejména různé varianty „znění“ textů: některé pasáže jsou přečteny jednou, dvakrát, za některými jako by byla několikanásobná repetice. Permanentní *diference*, která každé vokální provedení textu provází, je samozřejmě nevyhnutelná – a vítaná.

³⁵⁰ Zdroj: Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (eds.). *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993, s. 76.

³⁵¹ J. Cage. *Silence*, s. x.

Heiner Goebbels od sebe s oblibou rozlišuje dva typy jevišť, a sice **jeviště vizuální** a **jeviště akustické**.³⁵² Jednoduše řečeno jde vlastně o to, které prvky patří do *vizuálního* vjemu diváka a které do vjemu *akustického*. Obě univerza je pak možné pokoušet se vůči sobě buď sladit, anebo je naopak konfrontovat a nechat působit ve stavu vzájemného „vzpříčení“ (Goebbels i Adámek preferují možnost druhou). Na první čtené zkoušce je podle tohoto rozlišení pozornost věnována výlučně jevišti akustickému. **Vstup slov na aurální scénu** je provázen velkou zvědavostí a očekáváním, jak slova vlastně zaznějí, jak budou „fungovat“. „Dalo by se říci, že existují **dva typy přítomnosti**: na jedné straně existuje přítomnost toho, co prožíváme přímo – realita, která je jak fyzická, tak hmatatelná; a na druhé straně je přítomnost paměti – zkreslená, ale o nic méně skutečná,“³⁵³ píše muzikolog Bryn Harrison. Na zkoušce ulpívají v čerstvé paměti všechny **verze akustického „řešení“ textů**, permanentně se třídí a kategorizují, hledá se jejich nejsilnější a nejpřekvapivější varianta. Střídají se možné proměnné: postupně dochází na různé varianty náladového odstínu, tóniny, ostrosti, intonace, mohutnosti nebo jemnosti hlasového gesta atp. Z *textových ploch* se stávají *plochy hudební* a **z hercova hlasu je hudební nástroj** – režisér připomíná dirigenta, neb dokonce *turntablistu*, který zvukové stopy naživo *orchestruje, tvaruje a sampluje* (více viz kap. 5.6).

Ze slov se stává **objekt**, který je okamžitě podrobován **vokální modulaci**: jeho vstup do prostoru, nebo přesněji řečeno do časoprostoru zkoušky, je vždy uvozen režijní poznámkou, která je metaforická i konkrétní zároveň; udává tempo, pojmenovává typ zvukového gesta, naznačuje náladu. *Transcendentní způsob* vedení připravuje podmínky pro *imanentní rozvoj* materiálu, jedno se přelévá v druhé. Je zjevné, že všechno se může ještě mnohokrát změnit, že jsme zatím „v mlze“ a že je to „nanečisto“, přesto panuje atmosféra kombinující neformálnost s vysokou koncentrací. Nemalý vliv na tuto skutečnost má právě **zaměření na sonický vjem**. Namísto pozorování prázdného prostoru je teď pozornost stočena ke vnímání dosud „prázdného“ akustického jeviště, neviditelného „**zvukoprostoru**“.³⁵⁴ Každý zvuk, ruch i šum, který zazní, se automaticky stává jeho součástí.

³⁵² Viz např.: L. Jiříčka. „Dramaturgické strategie rozvíjím mimo téma a materiál: Rozhovor s Heinerem Goebbelsem“, s. 8.

³⁵³ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 131.

³⁵⁴ J. Cage. *Silence*, s. 9.

„Tak jako autoři textů **vytrhávají slovo z řádku a písmeno ze slova**, užíváme i my **předmět nespojitě s jeho prvořadou funkcí** (slovo jako slovo, předmět jako předmět),“ uvedou později režisér s dramaturgyní a scénografkami v tištěném programu. „Podobně obnaženou přítomnost předmětu jako takového shledáváme ve vykloubených **minutových sochách Erwina Wurma** nebo v **instalacích Jána Mančušky**.“³⁵⁵ V experimentální poezii je slovo odděleno od svého původního významu a stává se součástí fragmentární akusticko-výtvarné sítě, již lze při inscenování chápat i jako jistou hudebně-divadelní partituru. Pokud **tzv. konkrétní, či vizuální poezie** komponuje jednotlivá slova i jejich fragmenty, souhlásky a písmena po ploše knihy, pak režie tyto struktury přenáší, modifikuje a formuje do třetího rozměru. Básně se **nedramatizují**, do jiného média jsou přenášeny jakožto svébytné a zcela autonomní útvary.

„Uplatňovali jsme ještě jedno hledisko, které jsme nazvali **múzičností**,“ doplňují inscenátoři k otázce volby konkrétních textů pro scénický tvar. „Ukázalo se daleko nejpodstatnější, aby texty dobře zněly. Nahlas a v prostoru.“³⁵⁶ Na zkoušce se začíná číst text Helmuta Heissenbüttela z jeho *Katalogu nepoučitelných*: struktura je tvořena v podstatě **matematickým vzorcem**. Po úvodní „pevné“ části ve znění „Jsou nepoučitelní, kteří...“ autor zařazuje jako proměnnou různá větná dokončení. Při hlasové artikulaci textu pak tímto repetitivním efektem vzniká výrazně rytmizovaná **akustická smyčka** – a právě zacyklení se stává čistou **artikulací času**. Pokud Etchells „sochá“ divadelní dílo v čase, pak Adámek podobně sochařsky nakládá už se slovem a jeho potenciálními proměnami – hned na první zkoušce ostatně v jedné ze svých propozic použije sousloví „**pevně tesaný text**“.

Autoři experimentální poezie obecně přistupují ke slovu „kutilsky“: „**Vlastně spíš vynalézáme, než básníme**,“³⁵⁷ píše doslova Hiršal s Grögerovou. Vytvářeli dle svých slov básnické texty na základě velmi otevřených a pohyblivých systémů, v jejichž rámci „si neklademe hranice, naopak, děláme si co největší prostor“.³⁵⁸ V některých případech se při vytváření vlastních textů inspirovali systematickou Maxe Beneho, podle níž vznikaly „gramatické, logické, stochastické texty

³⁵⁵ Program je uložen v mém osobním archivu.

³⁵⁶ Tamtéž.

³⁵⁷ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová. *Let let: Pokus o rekapitulaci: Díl 2, 1960-1965*. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 60-61.

³⁵⁸ Tamtéž.

a **intertexty**", jindy vymýšleli metody a postupy sami, zapojovali a vymýšleli při tom „přísloví, partitury, portréty, mikrogramy, koacerváty, syngamické texty a **objektáže**".³⁵⁹ Fónický básník Ladislav Novák, jehož sbírka *Pocta Jacksonu Pollockovi* se v DISKovém projektu rovněž odrazí, vytvářel pro změnu **básně onomatopoické** či *čtvrčené*, proškrtáváním a přesmyčkováváním cizích textů pak formoval tzv. spečené texty, anebo komponoval **texty preparované**, spočívající v principu zneviditelnění velkých částí cizích textů (na původním umístění na stránce tak mohlo z původních plných řádků zůstat například jen několik slov).

„[K]dyž se **opracuje či zacyklí nějaké slovo nebo věta**, zazní s velikou intenzitou a divák má možnost postupovat hlouběji do všech možných významů a zvukových půvabů, které ten střípek v sobě obsahuje,“³⁶⁰ poznamenává Jiří Adámek v roce 2017 v rozhovoru pro časopis *Psí víno*. Ačkoliv jeho způsob práce nelze plně označit pojmem *devised theatre*, vzhledem k převaze režisérského přístupu nad čistě kolektivní tvorbou, česká varianta pojmu v podobě **vynalézané divadlo** se pro jeho přístup hodí bezvýhradně. Materiál se neinterpretuje, ale velmi precizně formuje; výsledný tvar je pak v rámci scénické kompozice ostentivně prezentován. „Beckettovo kompoziční úsilí spočívá v rozebrání vrstev fyzického světa a v **odhalení věci samé o sobě** [thing-in-itself], ve zjevení metafyzické, esenciální, opakující se formy. Koneckonců je to právě tvar, na němž záleží,“³⁶¹ píše o beckettovském „opracování“ materiálu Stanley E. Gontarski.

Zvláštním případem plastického obrábění verbální hmoty je **technika překladu**. Beckett jak známo překládal své vlastní texty z francouzštiny do angličtiny a naopak, čímž je pokaždé do jisté míry moduloval, cizeloval, „otesával“. Adámek pracuje rovnou s **překladem intermediálním**, a ještě navíc několikanásobným. Výše zmíněný *procesuální text* s příznačným názvem *Fuga* vytvořil jeho autor Zdeněk Barborka původně transponováním barokní varhanní fugy od Bohuslava Matěje Černohorského, tedy jejím přenosem z hudebního zápisu do zápisu slovesného. Barborka při svém hudebně-textovém experimentu podle vlastních slov zformoval vlastně „textový ekvivalent ke čtyřhlasé polyfonní partituře“.³⁶² Výsledný „**fuga-text**“, jak jej Barborka nazývá, je „pokusem

³⁵⁹ Tamtéž.

³⁶⁰ Ondřej Škrabal. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámkem]“. *Psí víno*. 2017, roč. 20, duben, s. 115.

³⁶¹ S. E. Gontarski. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, s. 185.

³⁶² J. Hiršal – B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*, s. 55.

o převedení určitého principu z jednoho materiálu do jiného".³⁶³ Jelikož fuga jako hudební forma je „modelem děje“, je fuga-text „modelem modelu, metamodelem“. ³⁶⁴ Právě tento textový *metamodel* pak uchopuje Adámek jako svéráznou partituru a opět ji zhudebňuje, jako už několikátou „ozvěnu“ původního díla.

Psaní experimentálních poetických textů počítá zákonitě s *nultým bodem* v podobě textu cizího, který v tvůrčím procesu prochází editací, *rekompozicí* a změnami perspektiv i akcentů. V roce 1961 poznamenává Hiršal s Grögerovou, že předností literárního experimentu coby nového směru je fakt, že „nedbá dosavadních vžitých forem a žánrů a vytváří cosi **v prostoru mezi** jednotlivými typy, ba dokonce disciplinami“³⁶⁵ (zvýraznila autorka). Jsou-li pak experimentální básně inspirací vznikajícího autorsko-divadelního tvaru, ukazuje se *meziprostor* v obecném slova smyslu opět jako výrazný fenomén neinterpretačního typu divadelní tvorby. Hiršal s Grögerovou doplňují: „[...] nejpřitažlivější je pro nás však patrně způsob, jak **nová poezie nakládá s jazykem**; hledí na něj jako na **materiál** v jeho čisté podobě. Slovo se osamostatňuje, získává na váze a **vytváří si kolem sebe prostor**. Obrovská převaha ustálených frází a vyčichlých klišé pomáhá ze všech sil pozměňovat, překrucovat či zakrývat smysl. Sdělování je schopen už jen jazyk na intimní úrovni.“³⁶⁶ Z dané formulace a z historického kontextu, v němž byla vyslovena, vysvítá, že experimentální poezie reaguje na zneužívání jazyka v oficiálním diskurzu totalitního státu v jistém základním principu podobně jako *absurdní divadlo*.

Od druhého dne už je systém zkoušení v ateliéru rozčleněn do několika fází, které reflektují **hudební, ale i skrytě taneční povahu vznikajícího tvaru** (viz kap 5.3). Ráno se začíná korepeticí, následuje společná „čtená“ a sérii završuje pravidelná podvečerní zkouška pohybová. I „čtená“ fáze zkoušky se přitom občas zvrhne a rozprostře se od stolu do prostoru. Slovo si kolem sebe doslova vytváří prostor, a to nejen na jevišti akustickém, ale už i na tom vizuálním. Slovo (a dokonce i písmeno) nabývají funkce tvarovatelného objektu – a s hmotnými předměty se přitom nakládá podobně absurdními způsoby jako se slovem. Text

³⁶³ Tamtéž.

³⁶⁴ Tamtéž.

³⁶⁵ J. Hiršal – B. Grögerová. *Let let: Pokus o rekapitulaci: Díl 2, 1960-1965*, s. 67-68.

³⁶⁶ Tamtéž.

a objekt jsou vzájemně **dehierarchizovány**, přičemž textová rovina díla vzniká v přímé souvislosti s vizuálním plánem.

Sledujeme prázdný prostor ateliéru, do něhož začínají scénografky spolu s herci vnášet **předměty** inspirované Wurmovými *minutovými sochami* (viz obr. 4). Je mezi nimi roura od gramofonu, spousta červených tužek, mop, provázek, ořezávátko, ručníky, váha, všelijaká čistidla a spreje, svinovací metr, ikonická modrá taška z obchodního domu IKEA, pomeranče, polštář, nafukovací rukávky, žlutý kbelík, struhadlo nebo zelená plastová konvice. Rozjíždí se vlastně **řízená kolektivní improvizace s objekty**. Cílem je hledat specifickou „logiku“, podle jejíž pravidel je předmět sice využit, ovšem zcela absurdním způsobem (právě tato **ne-logičnost** vytváří základní situační rámec). V konkrétních básních slovo pokaždé jaksi „uklouzne“ svému smyslu, naznačovaná katarze se nekoná, respektive koná se „jinak“, kruh se neuzavře, zůstává otevřený a čtenáře tím mimořádně dráždí, léká i baví. Podobně jsou i předměty na zkoušce používány **mimo svůj původní účel** – nakládání s nimi jako by se vymklo kontrole.



Obr. 4 Erwin Wurm, *Just About Virtues and Vices in General* (2017)³⁶⁷

³⁶⁷ Socha z cyklu E. Wurma One Minute Sculptures. *Ship of fools* (*Hope, destiny, acceptance, relief*). Mixed media. Performed by the public. Austrian Pavilion, *La Biennale*

Jde o takový přístup k objektu, který je „skoro **víc výtvarnický než divadelní**. Předmět jako předmět, a ne jako rekvizita,“³⁶⁸ dodává Jiří Adámek. Předmět jako **věc sama o sobě** (o této důsledné *věcnosti věcí*, která neodkazuje k žádnému předobrazu, ani vnějškově ustavenému významu, ostatně Adámek hovořil na jaře 2021 v rámci své habilitační přednášky).³⁶⁹ Objekt je na zkoušce vytržen z logických souvislostí a vkládán do nových kontextů, hledá se silová funkce křehkých materiálů, a naopak křehká funkce těch masivních, na scéně vzniká například živá skulptura zpevněná bizarně, leč důsledně prokomponovaným „lešením“ z tužek. Dalo by se přitom říci, že hlavní dramaturgická strategie spočívá ve snaze **nechávat situacím tupé konce**. Rozvinutá akce jako by se v posledním okamžiku pokaždé „zalomila“, k jejímu završení sice chybí jen kousek, ovšem pokaždé je nevyhnutelně „propásnut“, „minut“, „vynechán“. Přitažlivé je pozorovat právě soustavně selhávající **pokoušení se o smysl**.

Jde teprve o v pořadí druhou divadelní zkoušku, přesto je v jistém smyslu plnohodnotným tvarem, jehož sledování je vysoce vzrušující – připomíná zážitky z mnohahodinových **durativních performancí** od Forced Entertainment (viz kap. 5.3). Je vyhrazen jistý *časový slot*, jistý *materiál* a jistý *úkol* – cílem je se s úkolem za daných okolností popasovat. Snadné to ovšem není, každou chvíli cosi padá, rozmačkává se, vylévá, přičí, bortí, krachuje. Projevuje se přímo **poetika selhání** (*poetics of failure*), podobně jako v antidramatech Samuela Becketta, nebo dokonce i v němých filmových groteskách Bustera Keatona. Tragičnost se láme v situační komiku, existenciální úsilí se proplétá s groteskou. Erwin Wurm ostatně v podobné souvislosti poznamenal: „Mnoho lidí si myslí, že moje díla jsou zábavná, ale osobně se domnívám, že hlavním nástrojem mé tvorby je idea absurdity, podobně jako v případě Eugèna Ionesca nebo Samuela Becketta, a také paradox.“³⁷⁰

di Venezia, 57th International Art Exhibition, 2017. Autorka fotografie: Eva Würdinger. Zdroj: <https://www.erwinwurm.at/artworks/one-minute-sculptures.html>.

³⁶⁸ O. Škrabal. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámkem]“, s. 113.

³⁶⁹ *Hra s divákovým vnímáním – pohled na vlastní tvorbu: Habilitační přednáška Jiřího Adámka*. 18. 2. 2021, DAMU.

³⁷⁰ Joe Lloyd. „Erwin Wurm – Interview: I’m Horrified About Our Environment, About Our Future“ [online]. *Studio International*. 26. 2. 2019 [cit. 27. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.studiointernational.com/index.php/erwin-wurm-interview-new-work-exhibition-galerie-thaddaeus-ropac>.

Selhávání se stává estetickým principem (nikoli hodnotící kategorií). Herci, řečeno s Adámekem, nejsou ani v akustické ani ve vizuální rovině „interprety obsahů a témat, stali se jejich spoluobjeviteli a spoluvůrci“.³⁷¹ Projevují plně **autorský a vynalézavý přístup** k tomu, jak situaci čelit – divák (pozorovatel zkoušky) se s nimi okamžitě identifikuje. Vytvářejí pomyslné **katalogy způsobů zacházení s předmětem**; nechávají nově objevené principy rhizomaticky se rozrůstat; uplatňují čerstvě vynalezenou logiku na celou sérii předmětů a čekají, kdy bude vzájemná reakce nejsilnější. Na scéně vzniká vedle sebe paralelně množství *ekosystémů* člověk-objekt, herci si do nich každou chvíli navzájem vstupují a provazují je do překvapivých point (přesně řečeno jde o **pointy-nepointy**, které běžnou logiku, kauzálnost a účelnost jednání stavějí na hlavu). „Cílem je, aby se veškerá směs – a to z naší vůle, podle naší dramaturgie – udržovala v jakési neurčité a permanentně dynamické suspenzi. Úkol vytvářet významy je delegován jinam,“³⁷² poznamenává lakonicky Tim Etchells o tvorbě Forced Entertainment – a pro reflektovanou zkoušku v ateliéru na DAMU to platí bezvýhradně.

Divák brzy pochopí, že snaha usledovat veškerou scénickou akci je rovněž odsouzena k selhání, a tak si všímá detailů a sleduje genezi konkrétního nápadu od jeho počátku až k překvapivému zajiskření. Vznikající **živé skulptury** jsou podobně jako u Wurma charakterizovány „fyzickou přítomností lidské bytosti a paralelní přítomností objektu“,³⁷³ přičemž vzájemný kontakt a soubytí obou elementů jsou časově omezené, *efemérní*. Temporální parametr je obsažen už v samotném názvu Wurmových *minutových soch*, které sice většinou netrvají přesnou minutu, ale „třeba deset vteřin i dvě minuty“,³⁷⁴ podstatné ovšem je, že na rozdíl od soch bronzových či mramorových nejsou zcela trvalé. Wurm tuto *v hmotě zachycenou procesualitu* označuje za v podstatě „**krátké představení**“,³⁷⁵ které se pozorovateli záhy vypaří před očima.

Pro Jiřího Adámka byl prvotním impulsem k intermediálním hudebně-výtvarným divadelním experimentům jeho dřívější projekt *Na útěku* (2015), který

³⁷¹ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 164.

³⁷² T. Etchells. „Doing Time“, s. 75.

³⁷³ Emma Robertson. „Erwin Wurm: It Only Exists At This One Time“ [online]. *The Talks*. 13. 2. 2019 [cit. 27. 7. 2020]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/erwin-wurm/>.

³⁷⁴ Tamtéž.

³⁷⁵ Tamtéž.

vznikal v Experimentálním prostoru NoD. Výtvarnice a scénografka Ivana Kanhäuserová byla v tomto případě během představení osobně přítomna na scéně, „vytvářela něco mezi akční scénografií, performancí a rozpothybovanou instalací a k tomu se ve zvuku i na jevišti odehrávaly další procesy“.³⁷⁶ Právě tato „**zkušenost s výtvarným gestem v rámci divadelního tvaru** přešla do *skončí to ústa...*“³⁷⁷ doplňuje režisér. Work in progress performativní zvukové instalace v NoDu jsem v roce 2015 navštívila: scénografka-performerka byla v roli demiurga svébytného výtvarného habitatu tvořeného kovovými, plastovými i elektrickými objekty (např. vrnící napěňovač mléka). Ve způsobu, jakým se s předměty nakládalo, byly vzhledem ke každodennímu způsobu užívání okamžitě patrné zřetelné ruptury. Právě **pravidla**, podle nichž celý mikrokosmos fungoval, byla přitom předmětem divákovy zkoumání – nebyla na první pohled nijak jednoznačně zřetelná, nesla v sobě **tajemství**. Křehkost použitých objektů se navíc odrážela v subtilitě zvukové krajiny a nastolovala v divákově vnímání stav obzvláštní ostražitosti.

V ateliéru na DAMU dochází při zapojování objektů k jejich výrazné **rekontextualizaci**. Napětí, které panuje, přitom neprobíhá ani tak mezi postavami navzájem, ale právě mezi postavou a objektem: čeká se na vyjevení způsobu, jímž jedna strana s druhou zapřede „dialog“. Divák (pozorovatel zkoušky) se přitom pokouší odhalit vznikající **klíče** a ukotvit je v paměti, vytvořit si okamžitou paměťovou mapu veškerého dění, jehož je svědkem. Zážitek ze zkoušky by se v tu chvíli dal verbalizovat podobně, jak to činí britští muzikologové při vnímání durativní hudební kompozice Mortona Feldmana: „Za pouhých několik úvodních minut dokázal Feldman ustavit mnohavrstevnatou situaci, **složitou sít syntaktických vztahů** mezi tím, co je nové, a tím, co si ještě zpola pamatujeme. Byl otevřen prostor pro dialog mezi těmi prvky, které jsou v mysli právě aktivizovány, a těmi, které zde prodlévají jako poměrně čerstvá vzpomínka.“³⁷⁸

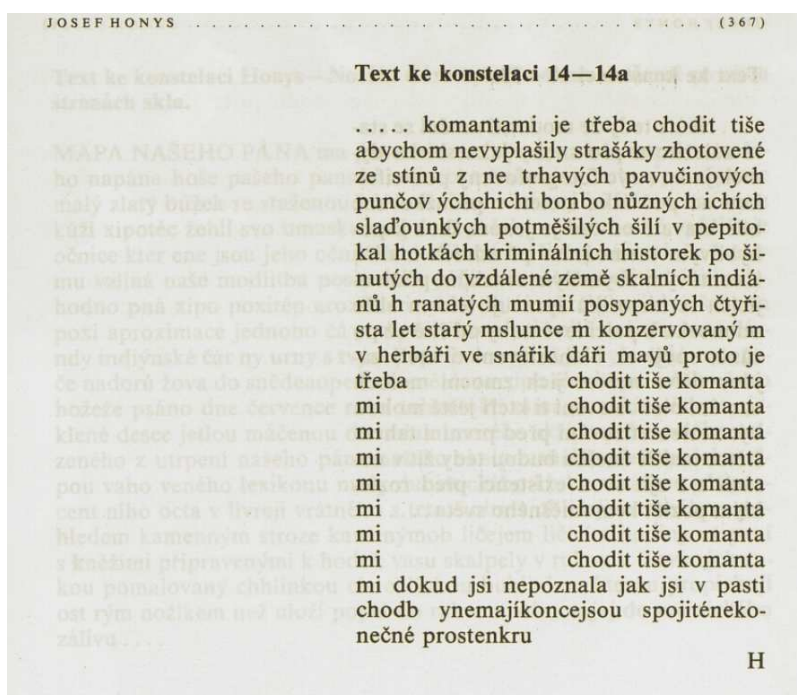
Pozorujeme (zatím ještě) prostor světlého ateliéru s jeho patinovanými stěnami – a všechny vzpomínky zkoušíme překrývat a vzájemně kombinovat. Pokud se na začátku zkoušky pracovalo s textem, pak každá jeho provedená

³⁷⁶ O. Škrabal. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámek]“, s. 112.

³⁷⁷ Tamtéž.

³⁷⁸ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 19.

artikulace spouštěla zároveň vizuální vjem. Vybrané texty mají výraznou „haptickou“ kvalitu, podněcují smysly, lze si pod nimi představovat velmi konkrétní obrazy – jejich vokální realizace proto působí podobně jako **spuštění filmového projektoru**. Ačkoliv je scéna kromě jednoho, dvou herců téměř docela prázdná, představivost se spouští na plné obrátky (jako např. při znění experimentálního textu Josefa Honysy, který se v DISKové scénické kompozici objevil v podobě ženského sóla, viz obr. 5).



Obr. 5 Josef Honys, *Text ke konstelaci 14 – 14a*³⁷⁹

Dalo by se také obecně říci, že si režisér prázdnou scénu pomyslně „nosí všude s sebou“, a to i mimo oficiálně vymezený čas zkoušky. „Metodou byla improvizace (převážně na klavír), ačkoliv nápady přicházely ve chvílích, kdy jsem zrovna u nástroje nebyl,³⁸⁰“ píše opět John Cage. Má-li režisér nějaký svůj „**nástroj**“, je jím právě prázdný prostor.

³⁷⁹ Zdroj: J. Hiršal – B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*, s. 367.

³⁸⁰ J. Cage. *Silence*, s. 19.

Při rozehrávání a paralelním sledování absurdních situací na vizuální scéně tvůrci na zkušebně nikdy úplně nezapomínají na scénu akustickou: pozornost se věnuje **zvukovému potenciálu objektů**, a to „režírovatelnému“ i zcela náhodnému a neusměrnitelnému. Svinovací metr, napjatý na maximum, při puštění elasticky zasviští; sypoucí se tužky vytvoří tlumeně tepaný koncert, značný potenciál v tomto směru skýtá struhadlo atp. Objekt se – stejně jako hlas – stává svého druhu hudebním nástrojem, ovšem vždy jaksi mimoděčně. Pro vznikající **polo-náhodné objektové hudební skladby** je ovšem třeba vytvořit ve zvukovém plánu volná „prostranství“, na nichž se mohou udát. Vkomponovat do tvaru „prázdná místa“, a to na auditivní i vizuální scéně. „**Posvítit na ticho**,“ jak na zkoušce poznamenává Jiří Adámek. Jedná se přitom o specificky temporální dramaturgickou strategii: „Struktura, tedy rozčlenění celku, byla založena na časovém aspektu zvuku, protože ze všech parametrů jako je výška, síla, trvání a barva, jen **trvání má zvuk společné s tichem**,“³⁸¹ podotknul v roce 1958 opět Cage.

Cageovské **ztrácení se v hustém lese** je v případě projektu *skončí to ústa* integrální a určující součástí tvůrčího procesu. Klíčovou dramaturgickou strategií se stává **princip hry**, a to **s objektem, se zvukem i s diváckým očekáváním**. *Nultým bodem* je materiál, který nadneseně řečeno v čase zkoušky začíná dýchat – logika textu, resp. jeho ne-logika, absurdita, rébusovitost se překlápí do scénické akce. Slova i objekty jsou vytrhávány ze souvislostí, jejich využití je znesamozřejmováno, klíčovým principem je **vychylování** z rovnováhy. Přesto nejde o čistý nonsens: ve vznikajícím tvaru jako by „zurčel“ smysl, který ovšem nechce být okamžitě zviditelněn, zachycen, rozpoznán. Při zkoušce sledujeme plynulý tok simultánně se dějících a přes sebe převalujících akcí, přičemž právě v jejich dozvucích vznikají prudká zajiskření.

Text není generován improvizacemi, ale stává se **součástí vznikající akusticko-vizuální kompozice**. Ověřuje se jeho potenciál, hledají se jeho ideální kombinace s konkrétní akcí a s jejím konkrétním dějištěm na scéně; postupným komponováním textových ploch vznikají akustické krajiny. Chůze po nich je pro posluchače-diváka důsledně nepředvídatelná, napínavá i nebezpečná – v krajinách jsou „prázdná místa“, do nichž se lze zabořit, i se jejich otevřeností

³⁸¹ J. Cage. *Silence*, s. 18-19.

nechat naopak euforicky strhnout. Smysl sledované akce jako by permanentně **unikal divákovi před očima**: z čistě temporálního hlediska je tento smysl stále „napřed“, přidává do kroku, nechce se nechat chytit. Ačkoliv nejsme v žánru filmové grotesky, odehrává se v podstatě „honička“ za smyslem, která ovšem – a to je klíčové – probíhá **v civilním tempu**. Právě tato civilnost, zdánlivá **nevyhrocenost situace** a herecká nonšalance, s jakou se pronásledování děje, přitom funguje jako **časová strategie**, která vyhrocuje dramatickosti na maximum.³⁸²

Jakkoli vzdáleně tato konotace může působit, pak konfrontace postav s objekty a s prostředím v absolventském projektu na KALDu notně připomíná způsob, jakým se s prostředím konfrontoval právě v němých groteskách Buster Keaton. Proslul technikou **tzv. kamenné tváře** (*stone face*, nebo také *dead pan*), která spočívala v důsledně nehybném výrazu, a to i v okamžicích, které byly pro jejího nositele infarktové. „Nemusím se starat o výraz – řeč těla mluví za vše,“³⁸³ glosoval Keaton svoji strategii. V ateliéru na DAMU sice neprobíhá divoká honička s kordonem policistů v zádech, nikdo nelétá vzduchem, nepadá z pátého patra ani neplápolá ve vichřici. Režisér drží v tomto směru „nohu na brzdě“: tempo i rozmach akcí jsou záměrně ztlumeny, **dramatičnost situací je zdánlivě „potlačena“**, ovšem tím spíše vře pod povrchem. Neutrální a věcný výraz ve tváři herců divákovi neusnadňuje předvídání jejich jednání a posouvá sledování scénických akcí do bezmála detektivního žánru, v němž hraje významnou roli sebemenší **stopa**.

Režisér si s diváckými očekáváními po celou dobu vědomě pohrává a hercům při rozvádění situací navrhuje „pracovat s lakonickým, suše-humorným i rozpačitým nic“. Zdá se přitom, jako by se stíhaný smysl všeho konání objevoval právě v mezerách, v momentech ticha a **v meziprostorech mezi obrazem a zvukem**. Při každé akci se na zkoušce otevírá velkorysý časový slot, v němž se může situace rozvinout: teprve skutečnost, že herec čelí „prázdnou“ po delší než běžně únosnou dobu, přitom přináší objevná a bezmála katarzní řešení. Podobná bílá místa budou později přichystána i pro diváka v samotném představení:

³⁸² Svým způsobem lze v případě *skončí to ústa* říci, že se i při pokusu o popis vysmekává vznikající tvar pisateli (pisatelce) zpod tužky, resp. zpod prstů, které by jej chtěly jednou provždy vytepat do klávesnice. Nechce se nechat popsat.

³⁸³ Kevin W. Sweeney (ed.). *Buster Keaton: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007, s. 101.

„Respekt k publiku vede k takové stavbě inscenace, díky které **se diváci mohou řídit svým vlastním temporytmem**,“ píše Adámek už v roce 2011. „U *théâtre musical* se nespěchá, jednotlivé motivy, nejen akustické, dlouho doznívají, pakliže nedochází k záměrnému a jasně ohraničenému střihu či zlomu.“³⁸⁴ Vznikající dílo sice v případě kompozice *skončí to ústa* nelze plně označit za *théâtre musical*, jelikož tentokrát jde o „formálně komponovaný tvar“, který ale „není primárně založený na zvuku a hlase“.³⁸⁵ Navrhují v tomto směru proto ještě jiné pojmenování, které lze z Adámkovy formulace odtušit (viz kap. 5.3). Práce s dozvukem hlasů, tónů i akcí, typická pro hudební typ divadla, je ovšem samozřejmě výrazná i tentokrát – a právě **v dozvuku** se dlouho očekávaný smysl občas mihne, aby byl divákovi opět „stržen“ před nosem.

Třetí zářijový týden se zkoušení přesouvá **do sálu Divadla DISK**. Součástí jeho architektury jsou dva mohutné černé sloupy tyčící se po obou zadních stranách jeviště. Právě tento prvek svádí k zapojení tzv. **akusmatických zvuků**.³⁸⁶ Ačkoliv je hlediště vůči jevišti uspořádáno „obvyklým“, *en face* způsobem, divák nemá o veškerém dění snadný a okamžitý přehled. Stane se, že **celá scéna zní** a dohledat zdroj není vždy jednoduché. Teprve po chvíli se může ukázat, že zatímco jsme sledovali jinou akci, jeden z herců se se svým hlasovým „sólem“ skryl právě za temný sloup. V jiném okamžiku zase herečka přichází na scénu „zpoza“ hlediště, vstupuje do sálu vchodem pro diváky, tedy nepozorovaně, ale přesto zřetelně (kráčí tiše, ale prozradí ji šplouchání vody v konvi, kterou nese). **Prostor** se sám o sobě stává „hudebním nástrojem, který **rezonuje zvukovými obsahy** a jejich zjevnými či skrytými narativy“,³⁸⁷ jak píše Michal Rataj (v jiné souvislosti, ale vlastně ve shodném smyslu). Slova jsou modelována, vyklenují se zevnitř, nejsou vysvětlována, nechají „se zaznít“.

Cizelování hereckého akustického sóla je vystřídáno sérií polo-improvizovaných scén interakce s předměty, režisér verbálně „napájí“ prostor svými představami, herci „odpovídají“ fyzickou akcí. Vznikající kosmos se rozpíná, ale lze v něm už rozeznávat jistá **gravitační pole**, zřetelné „gravitační tahy

³⁸⁴ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 106.

³⁸⁵ O. Škrabal. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámkem]“, s. 114.

³⁸⁶ Jednoduše řečeno se jedná o takové zvuky, jejichž zdroj je mimo posluchačův/divákův dohled.

³⁸⁷ Michal Rataj – Slavomír Hořínska – Jan Trojan – Tomáš Dvořák. *Zvukoprostor: Prostorozvuk*. Praha: NAMU, 2018, s. 13.

a principy³⁸⁸. Vznikají akustické i vizuální situace, které jsou často po temporální stránce **rozštěpené** (věta zůstává nedořečena, překrývá ji obratem jiný verbální trs; herečka, o níž podle dosavadního vývoje dění předpokládáme, že právě stojí vespod v propadle, se najednou objeví na jiném místě scény atp.). Z nenápadných trajektorií pohybu, zvláštních akustických záblesků i ztišených interakcí vycházejí (zprvu nenápadné a jen zdánlivě mimoděčné) **situační gagy**. Každá postava si „s sebou“ a „v sobě“ nese svůj vlastní jedinečný **chronotop** – jde o to, „pronést“ jej prostorem a ztratit se „s ním“ včas divákovi z dohledu. Ačkoliv může pohyb herců po prostoru působit chaoticky, má v sobě řád, který chvílemi probleskne. Z komponované „**asambláže chronotopů**“ si divák permanentně vybírá, koho sledovat – kdo má u sebe *klíč*. Osobně mě sledování rozvíjejících se mikroakcí záhy pohltilo – přistihla jsem se, že číhám na okamžik, v němž to na scéně smyslem doslova „zavrtní“. Akce naznačují přes všechnu absurdnost **příslib řešení**, kterého se ovšem divákovi nedostane lacino. Je třeba prozkoumávat terén, hledat stopy, odhalovat ty falešné a nepolevit v pozornosti. Kdo má trpělivost, tajemství „nepřehlédne“.

Ačkoliv je taková situace ve své podstatě poměrně nervy-drásající, nastoluje Jiří Adámek už během zkoušení **zklidněné tempo**. Nepředehrává, ale režíruje slovem, pohotově verbalizuje všudypřítomnou abstrakci. Problematické uzly rozplétá diskurzivně; působí jako přirozená autorita. V pokročilé fázi procesu si zkouším opatřovat pozorované situace vlastními psanými komentáři, jako kdybych měla v galerii navrhopvat „popisky“ k obrazům. Podobným směrem může konečně postupovat i divák představení. Text, znějící ze scény, a akce, jež jej doprovází, pozorovatele provokují, aby si začal rozvíjet svoje vlastní asociativní komentáře – aby zkoušel přijít tvaru „na kloub“. Akce je výrazně **rytmizována**, pozvolný příliv dění následuje scéna, která „spláchne stopy“ a připraví opět (téměř) prázdný prostor pro další dění. Začíná se od nuly, která ovšem v důsledku nikdy nulou tak docela není – pokaždé v ní něco *prodlévá*. „**Postavení čtenáře je postavením spoluhráče, zatím co básník určil hru**“, ³⁸⁹ píše Hiršal a Grögerová. Sledujeme neklidné zátiší, v němž se jakýkoli element může dát kdykoli do pohybu. Zdánlivým ambientem co chvíli projede blesk.

³⁸⁸ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 140.

³⁸⁹ J. Hiršal – B. Grögerová. *Let let: Pokus o rekapitulaci: Díl 2, 1960-1965*, s. 113-114.

4.3 Sonda 03: You Are Here (2016)

Finální fáze zkoušení projektu *You Are Here* probíhala v srpnu a září roku 2016 v Praze pod režijním vedením Petry Tejnorové. Premiéry se konaly 26. a 27. září 2016 v divadle Ponec, derniéra se odehrála 19. listopadu 2018 tamtéž. Výraznou měrou se na konceptu i rozvíjení scénického tvaru podílel tanečník a choreograf Jaro Viňarský i další performeři a tvůrci, proces měl výrazně *kolektivní charakter*. Dílo vznikalo *na projektové bázi*: kromě Ponce (kde se hrálo nejčastěji) bylo uvedeno také např. ve Studiu Alta, ve Stanici Žilina-Záriečie, v banskobystřické Záhradě nebo v bratislavském kulturním prostoru A4. V roce 2017 získal projekt Cenu diváka na třináctém ročníku festivalu *Česká taneční platforma*. Zkoušení se termínově částečně překrývalo s paralelním vznikem inscenace *skončí to ústa*, kterého jsem se účastnila – nahlédla jsem proto do procesu pouze v rámci work in progress, oficiálně nazvaného *otevřená zkouška*, a to 24. září 2016 (následně jsem zhlédla druhou premiéru 27. září a několik repríz). Podklady k reflexi jsem se poté pokusila alespoň částečně doplnit formou rozhovorů s režisérkou a také s filosofkou, která byla do zkoušení zapojena.³⁹⁰ Při reflexi vycházím také z jejich společného článku, který mi laskavě poskytly a v němž reflektují genezi tvaru, dále ze samostatného článku režisérky a rovněž ze svého vlastního, dosud nepublikovaného příspěvku o obecných proměnách vazeb mezi performery a publikem v současném alternativním divadle, který jsem prezentovala na mezinárodní konferenci *Performance Philosophy Prague 2017* a v němž jsem obecné teze dokládala právě na příkladu tohoto tanečního díla.³⁹¹

Projekt *You Are Here* vznikal podle všeho **kolektivní tvorbou** a lze jej označit mezinárodním termínem **devised theatre**: nultým bodem byly v tomto případě zejména **improvizace a společné diskuse**, v nichž se formulovalo a zpřesňovalo výchozí téma. Na počátku procesu stál etnografický výzkum a také intenzivní **tvůrčí rezidence**, kterou poskytlo Centro per la Scena

³⁹⁰ Viz: *You Are Here: Rozhovor s Alicí Koubovou*. 24. 5. 2017, Knihovna Filosofického ústavu AV ČR. A viz: *You Are Here: Rozhovor s Petrou Tejnorovou*. 19. 5. 2017, Café Montmartre.

³⁹¹ Viz: Petra Tejnorová. „YOUARENOWHERE – předmluva k YOU ARE HERE“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce XI*. Praha: Pražská scéna, 2018, s. 109-112. Dále viz: Alice Koubová – Petra Tejnorová. *Taking Distance in/from Proximity: Shaping Relationships in Time and Space*. 2016, rukopis, 8 s. A konečně viz: Karolina Plicková. „We Come Closer to Them: We Want Them Closer to Us‘: The Current Challenges of the Performer/Audience Relationship. Příspěvek pro mezinárodní konferenci Performance Philosophy Prague 2017 pronesený 22. 6. 2017 na DAMU.

Contemporanea v italském městě Bassano del Grappa – tamní závěrečný work in progress odhalil v interakci s diváky některá úskalí výchozího konceptu a vedl k redefinici tématu (jímž byla původně polyamorie). Prostřednictvím **přeformulování otázek**, které byly podstatným nástrojem precizace tématu, hledali tvůrci novou perspektivu, jejímž prostřednictvím by bylo možné vzniklý pohybový materiál nahlížet a přetvarovat. Od počátku byli jádrem týmu režisérka a tři tanečníci, nebo možná ještě spíše performeři; dále se na projektu podíleli teoretička/filosofka, scénografka, sound designer a light designer, produkční, dramaturgyně a asistent režie.

Zpřesněným tématem se po italské zkušenosti stal přímo **čas percepce**. Tvůrci si položili otázku, zda je možné zažít čirou přítomnost, nebo zda jsme stále „vlečení naší minulostí, předsudky, nahromaděnou zkušeností a plány“. Ptali se, zda lze „mezi hektickou produkcí významů skutečnosti a rezignací na schopnost vnímat a rozumět, zažít čas jiného druhu, kdy se třeba jen jednoduše díváme na tanec“ a zda je možné „zaměřit se i sami na sebe, na naši diváckou tělesnost, na to, jak naše vlastní tělo právě vnímá a cítí“. Cílem byla „změna úhlu pohledu, temporytmu a citlivosti“, kterou tvůrci chtěli v publiku vyprovokovat.³⁹²

Petra Tejnorová vymezuje v textu reflektujícím její vlastní tvůrčí postupy tzv. desatero kolektivní tvorby.³⁹³ Jako bod čtvrtý uvádí pravidlo, že „**součástí kolektivu se samozřejmě stává také divák**“.³⁹⁴ Namísto realizování předem připravených představ ji jako režisérku zajímá sdílet proces hledání spolu s diváky a teprve „společně s nimi zkoumat a objevovat“.³⁹⁵ Pokud jsem v závěru kap. 1 v této práci uvedla soustavu souřadnic, jejichž jednou osou byla *procesualita*, pak se v případě *You Are Here* tato osa protahuje z tvůrčího procesu až do výsledného tvaru: improvizace, s jejíž pomocí choreografie vzniká, se bude částečně odehrávat i během představení a do tvůrčího kolektivu přibude nový, nepředvídatelný element – publikum.

Pokud na počátku tvůrčího procesu *autorského neinterpretacího divadla* zpravidla stojí prázdný prostor a jeho (záměrné i bezděčné) pozorování, pak tento

³⁹² Viz anotace: <https://divadloponec.cz/cs/you-are-here>.

³⁹³ P. Tejnorová. „Velkam tu maj dijary“, s. 138.

³⁹⁴ Tamtéž.

³⁹⁵ Tamtéž.

prázdný prostor v mnoha případech stojí i na začátku výsledného představení. **Divák se ocitá v pozici tvůrce**, který hledí do vymezeného rámu a sledovanou prázdnotu postupně zabydluje vlastními představami. Do jisté míry toto zabydlování samozřejmě probíhá na základě „indicií“ a „vedení“ ze strany tvůrců; z principu je ovšem divákova imaginace plně „nerežirovatelná“. Jakýkoli prezentovaný fenomén se ve vnímání publika okamžitě a nevyhnutelně rozpívá v čase a dává vzniknout různoběžným asociativním liniím, jinými slovy „linie se osvobozuje od bodu jakožto počátku“.³⁹⁶ Linie je rhizom.

Work in progress, jehož se účastním, je kdesi **na pomezí mezi zkouškou a představením**. Jsou přítomni diváci (je nás ovšem jenom několik, zkouška není otevřena široké veřejnosti, viz obr. 6), režisérka do dění nevstupuje (a zkoušku nezastavuje), ale přesto víme, že jde ještě stále o otevřený tvar. Navíc se ukazuje, že tvar bude v jistých svých částech otevřen při každém představení, jelikož se jedná o participační typ divadla, který počítá s fyzickým i verbálním zapojením publika. Ačkoliv půjde zároveň, a především, o tvar taneční povahy, *text* v něm bude obsažen rovněž (a to zdaleka nejen jako samovstřebatelný steh v podobě rešerší a společných debat provázejících jeho vznik).



Obr. 6 Otevřená zkouška projektu *You Are Here* v divadle Ponec³⁹⁷

³⁹⁶ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 335.

³⁹⁷ Autorka fotografie: Katarína Hudačinová.

Hlediště v Ponci má tentokrát podobu uzavřeného kruhu tvořeného jednoduchými dřevěnými skládacími židlemi. Všichni tři performeři už jsou v jeho středu a diváky osobně usazují. Když je mi vybráno místo a když z něj pohlédnu do prostoru, je evidentní, že důsledně prázdný prostor skutečně dlouho nezůstane. Se začátkem představení se postupně zaplňuje dalšími členy publika; namísto obvyklého divadelního horizontu tedy divák hledí do tváře svých souputníků, kteří se stávají pomyslnou živou scénografií. Právě **divák a jeho pohled** budou přitom hlavním tématem performance.

Výše jsem citovala muzikologa Bryna Harrisona, který psal o dvou typech přítomnosti: přítomnosti toho, co je právě prožíváno, a přítomnosti paměti.³⁹⁸ Podle Harrisona lze tedy připustit, že „okamžitá přítomnost má v sobě špetku minulosti i budoucnosti“.³⁹⁹ Pokud tvůrci *You Are Here* proklamují snahu držet divákovu pozornost výhradně v přítomnosti bezprostřední, bude tato vize očividně vyžadovat speciální sadu strategií. Právě tělo a taneční formát mohou být k tomuto účelu výhodně zvolenými prostředky. Podle Henriho Bergsona lze totiž „hovořit **o těle** jako o pohyblivé hranici mezi budoucností a minulostí, jako **o posuvném hrotu**, který naše minulost neustále vsouvá do naší budoucnosti“.⁴⁰⁰ Tělo samo o sobě může fungovat jako přítomná kotva, pokud bude zároveň vřazeno do účinných pohybových (a obecně dramaturgických) vzorců.

Performeři, oblečení zcela civilně, se usadí mezi diváky, vlastně s nimi splynou a chvíli **se jen tak společně prodlévá**. Zdá se, jako bychom si všichni sladili rytmus dechu, těkáme po sobě navzájem očima, ve vzduchu je patrné „očekávání“. Pozornost se stáčí k prázdnému středovému prostoru před – a mezi – námi, který je jasně osvětlen. Jediná tanečnice v týmu se zvedá ze svého sedadla a ve zrychleném tempu obchází všechny sedící, a to docela těsně podél špiček jejich bot. Obkružuje vnitřní linii publika a rychlým tempem způsobuje, že diváky ovane lehký závan rozvířeného vzduchu. Tímto gestem nejenže divák „vypíná“ prostor za sebou a soustředí se čistě jen na kruh, ale také je nenásilně vyprovokován dokonce k touze prolomit konvenci a zvednout se z místa. Tanec bude probíhat nezvykle nablízko; diváci budou podobnými nenápadnými strategiemi vtahováni „dovnitř“.

³⁹⁸ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 131.

³⁹⁹ Tamtéž.

⁴⁰⁰ H. Bergson. *Hmota a paměť*, s. 57.

Performerka svým pohybem strhne oba kolegy s sebou – pokud ona sama pomyslně vyznačovala linkou svých kroků hrací prostor, pak oni tuto hraniční kružnici ještě „obtáhnou“. Jeden z performerů své dva kolegy „osloví“ gestem, oni se zastaví, přeskočí třikrát v synchronu po ploše scény a zvuky tenisek na baletizolu přitom vytvoří rytmus, jako by jejich podrážky tleskly. Všichni tři po sobě vrhnou zkoumavý pohled, kolísající mezi výzvou a výrazem hráče pokeru. Zatřepou dlaněmi, předají si tím dosud nečitelnou zprávu a opět se vrátí na svá místa. Podle Petry Tejnorové lze *You Are Here* obecně považovat za „taneční hru“, která je velice volně inspirována deskovými a karetními hrami Dixit a Imagine. Hracími kartami se v případě pohybové performance stávají „tělo a slovo, pohyb a řeč a také ‚známé‘ teď a tady“,⁴⁰¹ dodává režisérka. Dalo by se také podotknout, že namísto kolem stolu sedí v tomto případě všichni „**hráči**“ kolem prázdného prostoru, který se tak stává doslova **herní plochou**.

Performeré se usadili, pauza, krátce se čeká – a přichází druhé kolo. Performerka vyráží podél diváků, druzí dva se přidají, fyzická akce je záhy „scratchována“. Pohled, gesto, návrat na místo. Úvodní **tělesný vír** strhává pozornost k dosud enigmatické akci a diváky neviditelnou kruhovou linkou vzájemně provazuje. Úvodní sekvence se zacyklí ještě několikrát. Akustická stopa, tvořená zatím jen vrzotem podrážek, se pokaždé rozjede jako pomyslná deska, aby byla záhy přerušena. „Pocit linearity je nahrazen **sérií prudkých zastavení a rozběhů**,“⁴⁰² píše v podobném smyslu britští muzikologové. Čas je *uzlován*. Právě touto strategií ustavičného pozastavování je divákova pozornost soustavně strhávána k přítomnému okamžiku; není mu ještě dovoleno rozvinout asociální proudy a „položít se do času“; musí zůstat naopak neustále ve střehu.

Performerka svým několikátým startem vyvolá signál ke spuštění hudební stopy. Nástup je energeticky mocný, v podobě „světlého“ akordu, který se rozlévá po prostoru do všech stran: připomíná zvuk harmonia mísený s elektronickou mlhovou a působí jako **soundtrack ke kosmickému letu**. Performerka vytahuje z plátěné tašky, kterou má na rameni, mikrofon a začíná hovořit: „Good evening, ladies and gentlemen. We are happy that you are here, in this moment, here and now. And it is not a coincidence that we are here in this particular

⁴⁰¹ P. Tejnorová. „YOUARENOWHERE – předmluva k YOU ARE HERE“, s. 109.

⁴⁰² R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 52.

constellation."⁴⁰³ Opakuje totéž i v češtině, ostatní performeři ji bilingvně doplňují. Každá **promluva je zdvojena ozvěnou** v podobě anglické verze (ačkoliv tedy představení není nonverbální, jak je u tance zvykem, zůstává jazykově bezbariérové). Dosud rozostřená akce je **verbálně rámována** opět rozostřenou situací dobrodružství, doslova „cesty bez cíle“ [a journey without destination].

Pokud bych chtěla smíchat několik filosofických přístupů dohromady a proplést je poněkud hrbolatě navzájem, pak lze tento středový prostor, k němuž směřují pohledy všech zúčastněných, označit spolu s Mauricem Merleau-Pontym za „**pole přítomnosti**“.⁴⁰⁴ V kapitole *Časovost* ve svém díle *Fenomenologie vnímání* Merleau-Ponty uvádí, že právě v této zóně, jíž je okamžitá chvíle, „a spolu s ní i horizont uplynulého dne, který se prostírá za ní, stejně jako horizont večera a noci, který se nachází před ní“,⁴⁰⁵ že tedy „právě v tomto ‚poli přítomnosti‘ vstupují do styku s časem, právě v něm se učím poznávat běh času“.⁴⁰⁶ Britští muzikologové se v publikaci *Being Time* na Merleau-Pontyho mnohačetně odkazují a zdůrazňují zejména jeho vizi *subjektivity času*: „Pravíme, že **čas je někdo**,“ píše filosof, „tedy, že časové dimenze v té míře, v níž se ustavičně překrývají a vzájemně potvrzují, zřetelně artikulují to, co bylo v každé z nich zahrnuto, všechny vyjadřují jedno a totéž tříštění či jeden a týž tlak, jímž je subjektivita sama. Je třeba pochopit čas jako subjekt a subjekt jako čas.“⁴⁰⁷ Temporální rozměr se stává pomyslnou *postavou*, která opanuje hrací prostor.

„Tento večer bude plný otázek,“ konstatuje suše jeden z performerů – a začíná je klást. Otázky jsou číslovány, padají na přeskáčku, mají povahu složitých filosofických rébusů, které performeři zdánlivě náhodně losují z paměti. Padá otázka klíčová: „What do you see?“ Tanečníci cirkulují v prostoru podobně jako planety obíhající v pomalém tempu jedna kolem druhé, permanentně navazují oční kontakt s publikem; tempo se mezitím zklidňuje na rytmus pravidelného lidského dechu. Dostáváme instrukce, abychom otevřeli „průvodce“, tedy tenký sešitek, který je uložen pod každou židli. Uvnitř je obálka, které si zatím nemáme všimnout, a na levé straně nás písemný pokyn instruuje, abychom si poznamenali,

⁴⁰³ „Dobrý večer, dámy a pánové. Jsme rádi, že tu jste. V tento okamžik, tady a teď. A pozor: není to náhoda, že se tady setkáváme v této jedinečné konstelaci.“

⁴⁰⁴ M. Merleau-Ponty. „Časovost“, s. 498.

⁴⁰⁵ Tamtéž.

⁴⁰⁶ Tamtéž.

⁴⁰⁷ Tamtéž, s. 505.

co si představujeme, že dnes večer uvidíme. „**My budeme váš čas,**“ zahlásí merleau-pontovskými tanečníci. Na psaní máme přesně jednu minutu.

Na akustickém jevišti dochází k „přestavbě“: elektronická zvuková síť přestává kmitat ve vysokých, světlých polohách a spouští se níž, kde se dunivě rozbublává. Po chvíli se v ní zafixuje pravidelná pulsace; tišší podkres je občas čistě proříznut strunami elektrické kytary. Bez dostupného videozáznamu představení bych si hudbu vůbec nedokázala zpětně evokovat. „Co si dokážu vybavit? Víím, že jsem měl potíže s analýzou zvukového proudu, ale také víím, že jsem měl **povědomí o globálním zvukovém světě,**“ píše Richard Glover pro změnu o jisté japonské experimentální skladbě.⁴⁰⁸ „V každém okamžiku bych zvážil, do jaké míry se zapamatovaný zvukový svět lišil od toho, který prožívám právě nyní, a zda zažívám něco jiného než dříve (kromě toho, že to nyní prožívám v této přítomnosti).“⁴⁰⁹

Rozmlíženosti zvukových krajin a vlastně celého vjemu napomáhá i podobně rozptýlený, jakoby difuzní a halucinogenní light design. Jedná se o „světlo SOX – což je monochromatická nízkotlaková sodíková výbojka, jejímž vlivem na lidský zrak dochází při pozorování k takzvanému Purkyňovu jevu, tedy posunu citlivosti oka na barevné spektrum,“⁴¹⁰ doplňuje režisérka. Jde o specifickou technologii, s níž pracuje např. i známý dánsko-islandský vizuální umělec (vlastně *světelný sochař*) Olafur Eliasson. **Akustická i světelná mlhovina** tedy divákův vjem společně a záměrně *rozvibrovávají*; vytrhávají jej z chronotopu všedního dne a obkličují jej ze všech stran jako nezachytitelná hypnotická hmota. Minuta je pryč, máme dopsáno, průvodce vracíme pod sedadlo.

Tzv. postdrama je „nejen **tematizací, ale často i projevem chaosu,**“⁴¹¹ uvádí Jan Vedral ve své monografii věnované divadelnímu času. Pro postmoderní taneční dílo, za něž lze *You Are Here* jistě považovat, to platí doslova. Performer si svléká svrchní oděv a na zádech, na kostkované košili, má připevněn label: CHAOS. Jiný tanečník rovněž snímá svrchní vrstvu oděvu a na jeho zádech se objevuje označení MIND. Lze-li obecně chápat „drama jako **prostředek**

⁴⁰⁸ Jedná se o kompozici Ryoji Ikedy nazvanou *lakonicky +/-* (1996).

⁴⁰⁹ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 97.

⁴¹⁰ P. Tejnorová. „YOUARENOWHERE – předmluva k YOU ARE HERE“, s. 111.

⁴¹¹ J. Vedral. *Horizont události*, s. 105.

zkoumání změny“,⁴¹² jak poznamenává opět Vedral, pak jsou změna a její nepodchytitelnost pro tuto taneční performanci přímo jedním z motivů. Chaos se dostává do duetu s Myslí, v tanečním gestu se přitom střídá vzájemné objetí se zápasem. Tematizován bude samotný **proces divákova vnímání** a utváření významů. Předmětem hry se stanou řetězce asociačních linií spouštějící se v představitosti při sledování současného tance, který nenese lineární příběh ani zápletku a neodkazuje k vnějšímu zdroji významu, jež by bylo třeba odhalit.

Obecně řečeno působí často slova v *tanečním divadle* rušivě; v tomto případě se ovšem daří verbální linku do tvaru integrovat nenásilně a vytvořit s její pomocí další vrstvu, která bude simultánně a značně groteskně **komentovat a glosovat dění na scéně**. Divák svádí souboj s komentáři, které se rozvíjejí na akustickém jevišti, a s paralelními tanečními sekvencemi, které se odehrávají na jevišti vizuálním. Jedno komentuje druhé, obě plochy se dostávají do provokativního dialogu. Důsledná snaha přečíst, „o čem to bylo“, je konstantním zcizováním stavěna na hlavu.

Performeré si hrají s mnoha různými způsoby výkladu: dva z nich jsou obvykle uprostřed taneční figury, zatímco třetí provokuje diváky, přisedává si vedle nich, šeptá jim do ucha. Klade jim otázky po smyslu viděného a nabízí mikrofon: divákův verbální vstup se stává součástí akustické stopy, která je následně smyčkována. Performeré obcházejí herní pole těsně podél publika, dívají se na scénu **z jeho perspektivy**, pokoušejí se okupovat a provokovat jeho představitost. Provádějí vysoce „exaktní“ explikace viděného, které směřují až k perzifláži; ve verbálním plánu se odehrává nepokrytá klauniáda. Pozornost se stáčí k procesu pojmenovávání, pozorované duety jsou v přímém čase opatřovány různými verbálními štítky, popisky a komentáři.

Publikum se také samo stává **předmětem choreografického čtení**, které vyúsťuje v následnou fázi *tělesného psaní*. Dalo by se říci, že k těmto procesům dochází v podstatě „analogicky k pojmu čtení-psaní u Rolanda Barthes jako propletenému procesu konstituce textu,“⁴¹³ jak ve své studii *Klidový stav / pohyb*

⁴¹² J. Vedral. *Horizont události*, s. 233.

⁴¹³ Gabriele Brandstetter. „Klidový stav / pohyb“. In: Dita Dvořáková (ed.). *Tanec prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Přeložili Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2017, s. 56.

(Still / Motion: Zur Postmoderne im Tanztheater, 2005) uvádí německá divadelní a taneční vědkyně Gabriele Brandstetter. Tanečníci vlastně inscenují techniku „čtení jako psaní“ (reading as writing), která současně závisí na rozhodnutí publika^{.414} Zastavují se u konkrétních diváků, drže si je prohlížejí a začínají zrcadlit jejich momentální gestus. Sama performance se do určité míry organizuje jako „praxe psaní; tzn. nedochází zde k prostorově popisné nebo grafické realizaci (předem) napsaných pravidel s tělem (což dlouhou dobu a obecně ovládalo praxi choreografické práce)“.⁴¹⁵ Dochází naopak k „odemknutí kódovaných modelů v aktu psaní-čtení“.⁴¹⁶ Materiálem a *nultým bodem* zároveň se během samotného představení stává divák.

Tanečníci vplynou do prostoru tentokrát už v kompletní sestavě a svlékáním dalších vrstev oděvu postupně odhalují nové identity. Objeví se TRUTH, TOUCH, QUEEN OF NOTHING, EVERYTHING, LIFE EXPERIENCE i SHAMEFUL FAILURE (s níž se divák – alespoň podle mé zkušenosti – identifikuje nejlépe). Pokus pojmenovat, roztřídit a oštitkovat viděné selhává. Tanečníci na sebe postupem času berou **celé katalogy postav, identita charakteru je tedy proměnlivá, trvalost charakteru pouze dočasná**. Divák provádí během představení proces pojmenovávání a kategorizace reality, zrovna tak, jako se o to pokoušeli tvůrci během zkoušky. **Hranice mezi genezí tvaru a jeho výsledným provedením se částečně stírají**. Intenzivní je pocit permanentní nejistoty, který doprovází setkání s entitou, jež přehlednému zařazení uniká. Sledovanou bytost si nelze nikdy úplně přivlastnit – pokud zahlédneme její jméno, stačí, aby je vzápětí sejmula, a my se tím ocitáme znovu na začátku.

„**Percepční šoky**, které často vyvolávají současní tvůrci z oblasti live art i další vizuální umělci, včleňují diváka do podmínek bezprostřednosti, v níž je pozornost zvýšena, smyslové vnímání zjitřeno a proces myšlení zbystřen,“⁴¹⁷ uvádí Adrian Heathfield (filosof a blízký spolupracovník skupiny Forced Entertainment). Projekt *You Are Here* má sice podobu taneční performance, nikoli vizuálního umění; ovšem do sféry *live art*, která je úzce spojena zejména s britskou performativní scénou, jej lze zařadit bez obav. Probíhá v jeho rámci přesně tentýž proces, který

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 57.

⁴¹⁶ Tamtéž.

⁴¹⁷ A. Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance*, s. 8.

Heathfield označuje za „**setkání s časem a v čase**“.⁴¹⁸ Čas je pomyslně hněten zvukovou pulsací jako vláčné těsto, burcujících vstupů v podobě oslovování publika a scratchování započaté akce postupně ubývá. Co ovšem zůstává přítomné, jsou permanentní změny: „Nabírají na hustotě – tok se zpomaluje – a zdá se, že vzorce udávající rytmus expandují, rozšiřují přítomnost,“ píše opět Richard Glover.⁴¹⁹ Odehrává se nepřetržitý **akt přepisování**.

Po vší neučesanosti, roztřepenosti a rhizomatické spleitosti pozorovaných i poslouchaných akcí se najednou ozve plynulý **příběh**. Světla jsou ztlumena, tanečníci už se zbavili většiny vrstev oděvu, atmosféra je intimní. Performer ztlumeně a do mikrofonu nastoluje *konkrétní situaci*. V řeči se přitom zastavuje, pochybuje, hledá přesný výraz, stejně jako při každodenní promluvě. Příběh má archetypální půdorys, působí skoro pohádkově – že v něm hlavní roli hraje cageovský moment ztrácení se v hustém lese, podotýkám jen na okraj. Divák se v jednom okamžiku stává aktérem onoho příběhu, je do něj performerem verbálně vsazen, čímž se nastolovaný *čas fikce* opět prolne s *časem bezprostředního zakoušení*. „Možná nejpodivnějším okamžikem kterékoli hry bylo, když se zastavila,“ píše Tim Etchells o polo-improvizovaných herních sekvencích. „Protože v onom okamžiku zastavení nastal vždy čas změřit, jak daleko se věci nechaly dojít, jak moc se svět kvůli hře změnil.“⁴²⁰ Divák sám sebe nalezne uprostřed jeviště a zjistí, že ačkoliv se zdráhal vstoupit, najednou nechce odejít.

⁴¹⁸ Tamtéž.

⁴¹⁹ Tentokrát v reakci na kompozici *Gradients of Detail* (2005/6), jejímž autorem je kanadský skladatel Chiyoko Szlavnic. Viz: R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 68.

⁴²⁰ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 58.

5 Tvar

„Zdá se, že dramaturgie je v našem případě vlastně **umístováním informací** [the positioning of information],“ píše Tim Etchells. „Je rozmyšlením, kterým informacím dáme váhu; dramaturgie se stává procesem vytváření hierarchií. Je otázkou posloupnosti a postupného řízeného vyjevování, které je uspořádáváno v čase.“⁴²¹ Jelikož mne v této práci ze všech temporálně organizovaných elementů nejvíce zajímá *text*, pokusím se v následující kapitole vydestilovat několik **faktorů ovlivňujících genezi a tvarování textu v čase**. Všechny jsou samozřejmě součástí divadelní tvorby obecně, ještě s mnoha faktory dalšími: zaměřuji se tedy právě na ty, které mají podle mého názoru klíčový vliv na formování textové suroviny právě v tvůrčím procesu *autorského neinterpretacího divadla*. Někdy se jedná o vědomě, řízeně, *transcendentně* uplatňované strategie, někdy spíše o „jevy“, které se objevují spolu s *imanentním* generováním materiálu. Všechny do jisté míry souvisejí také s herectvím.

V předchozí kapitole jsem reflektovala **tři velmi rozdílné tvůrčí procesy**, v nichž se projevovaly tři různé režijní přístupy, na nichž pak spolupracovaly tři různé typy kolektivu, které probíhaly ve třech různých typech divadelního prostoru a které konečně vedly ke vzniku tří vzájemně vysoce diferencovaných scénických tvarů. Nemám v žádném případě v úmyslu přechovat tyto tři případy do nějaké společné škatulky, pokud jde o poetiku či režijní styl. Spíše je nechávám vzájemně působit vedle sebe a vnímám je jako svébytné „modely“, které se v jistých místech mohou překrývat, v určitých bodech rezonovat, v jiných částech jsou ovšem zcela mimoběžné. Jako jejich nejzákladnější a nejobecnější rys lze označit **vzájemnou nepravidelnost**.

Přesto: pokud je pojem *autorské neinterpretacího divadlo* ze své podstaty široký a otevřený, neubráním se zvědavosti, nelze-li vysledovat alespoň podobně široké a otevřené **fenomény**, které se při genezi a formování textové roviny různých scénických děl projevují. V některých případech se stopy těchto faktorů v průběhu tvůrčího procesu postupně vytrácejí a veškeré předivo se plně vstřebává do vznikajícího taru; v jiných případech jsou tyto elementy dobře patrné i z výsledných inscenací, choreografií či scénických kompozic. Představuji jich

⁴²¹ T. Etchells. „Doing Time“, s. 72.

v této kapitole celkem sedm, u každého uvádím alespoň dílčí příklady. Konkrétního „**důkazního materiálu**“ jsem v tomto směru nashromáždila dost, ovšem nerada bych jím text neúměrně zahltila: proto s ním rovněž zacházím jako se samovstřebatelnou texturou, na jejímž základě zkouším směřovat k obecnějším závěrům, **podmínkám a okolnostem neinterpretací tvorby**.

Uvedla jsem tuto kapitolu poznámkou o *dramaturgii*, jelikož ta je společným jmenovatelem všech sedmi vybraných rysů. Vzhledem k tomu, že je dramaturgie v neinterpretací tvorbě obecně vnímána spíše jako funkce, která je rozprostřena na všechny členy kolektivu, lze vyvozovat, že jejímu výkonu se nikdo úplně „nevyhne“. Podobně jsou také všichni účastníci tvůrčího procesu vystaveni jevu, jenž by se dal po vzoru Diderotova *hereckého paradoxu* a Hořínkova *paradoxu kritického*⁴²² označit za „**dramaturgický paradox**“. Je spojen s každým typem divadla, ovšem v autorské neinterpretací tvorbě se projevuje nadměrně intenzivně. Dramaturg, nebo kdokoli, kdo se na dramaturgii podílí, se ocitá v situaci permanentní oscilace mezi dualitami, kterých je přitom celá řada. Lze je chápat jako hraniční hodnoty na škále, anebo ještě lépe jako entity, které v jisté míře společně koexistují (tedy nikoli v rozlišení *bud'anebo*, ale spíše *jak-tak*).

Kolísá se mezi intenzivním zapojením do procesu a paralelní potřebou odstupu. Mezi tendencí uvrhnout se dobrovolně do neznáma, do neprozkoumaných končin, do chaosu, a potřebou nalézt metodu, vodítko, klíč, s jejichž pomocí lze chaos alespoň do jisté míry uspořádat, zformovat, nebo alespoň uchopit. Mezi potřebou uspořádat chaos příliš brzy a ochotou chápat zvolenou strukturu jako potenciálně dočasnou. Mezi volbou konkrétního tématu i struktury a schopností udržovat tvar zároveň až do poslední chvíle otevřený. Dramaturg je **v situaci ustavičného vyjednávání**, se sebou samým i s ostatními, vybírá možnosti, iniciuje další směry, připomínkuje tvar, který se mění jako améba. „Devising znamená takový proces, ve kterém se obsah i forma generují a tvarují současně: ‚deviser‘ tedy **hledá strukturální parametry, zatímco ve stejnou chvíli vytváří nový materiál**,“⁴²³ uvádí dramaturgyně Synne Behrndt. Forma i obsah vznikají paralelně. Pro *autorské neinterpretací divadlo* platí přesně totéž.

⁴²² Zdeněk Hořínek. „Kritický paradox“. *Divadelní revue*. 2001, roč. 12, č. 4, s. 3-8.

⁴²³ C. Turner – S. Behrndt. *Dramaturgy and Performance*, s. 174.

5.1 Ikonoklasmus, tyranie a prázdny prostor

Chorvatská festivalová dramaturgyně a producentka Gordana Vnuk prezentovala tvorbu skupiny Gob Squad na přelomu tisíciletí v kontextu **tzv. ikonoklastického divadla** (*iconoclastic theatre*).⁴²⁴ Podle ní lze britsko-německou formaci řadit do druhé vlny ikonoklastů, přičemž vlnu první zastupují např. kolektivy Soc. Raffaello Sanzio, Goat Island nebo také Forced Entertainment. Typické je pro ně „popření obvyklých konceptů ‚dobrého divadla‘“, „zřeknutí se herecké virtuozity ve prospěch snahy dosáhnout jiného druhu jevištní přítomnosti“ a rovněž „inscenování prázdnoty“ (*the staging of emptiness*).⁴²⁵ Ikonoklasté se podle dramaturgyně vzpouzejí ideologii vizuality a nabízejí publiku otevřené, fluidní struktury, které uvolňují energii podvědomí, matou divácká očekávání a obecně zpochybňují konvence vnímání.⁴²⁶

Tendence k rozbíjení obrazu přitom nejsou výsadou divadelních kolektivů, objevují se samozřejmě i u individuálních režijních osobností, a to v různých mírách intenzity a v různých stylových odstínech. Jiří Adámek např. v souvislosti s hudebními typy divadla uvádí: „*Théâtre musical* je zvláštním způsobem podvatný; náš svět, ve kterém dominuje obraz, zprostředkovává v první řadě akusticky. Podává tedy zprávu o světě roztržtém, plném švů, lomů a disharmonií – tak jako náš sluch zachycuje chaotickou skrumáž, nikoliv logický celek. **Zvuk nás daleko spíše než obraz pudí k rozvíjení vlastních představ.**“⁴²⁷ Omezení vizuálních podnětů vede ke zvýšené pozornosti vůči *akustickému jevišti*; rozbití celistvého obrazu a jeho fragmentarizace nutí doplňovat vzniklé „trhliny“ vlastní fantazií na základě zvukových indicií. Úsporné sonické impulsy vedou u publika k vysoké pluralitě konkrétních vizualizací.

Ačkoliv se Jiří Havelka na rozdíl od Adámka nesoustředí primárně na auditivní vjem a ačkoliv ve výsledku směřuje ke zcela jiné poetice, chápe toto rozbíjení vizuálních stimulů v určitém slova smyslu podobně: obraz v jeho představě sice nebývá rozbořen docela, ovšem zůstává zpravidla nedokončený. Taková střepovitost pak funguje rovněž jako strategie směřující k **aktivizaci**

⁴²⁴ Aenne Quinones – Gob Squad (eds.). *The Making of a Memory: 10 Years of Gob Squad Remembered in Words and Pictures*. Berlin: Synwolt Verlag, 2005, s. 12.

⁴²⁵ Tamtéž.

⁴²⁶ Tamtéž, s. 13.

⁴²⁷ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 15.

divákovy představivosti. „V jisté zjednodušující nadsázce si vždy říkám, že čím méně se děje na jevišti a čím více v hledišti, tím lépe,“ uvádí. „Tím nemyslím holou scénu a jednoho stojícího herce. Na jevišti by mělo být co nejméně zobrazení, která jsou dokončená, co nejméně momentů, které se demonstrují, co nejméně situací, které se vysvětlují, a scén, které jsou hotové.“⁴²⁸ Namísto toho se pracuje se zapojováním „mezer“, rozostřených obrazů, nedoslovených fragmentů. Pokud je text během tvůrčího procesu shromažďován, rozepisován a rozsahově násoben, pak v pozdější fázi tvorby většinou dochází naopak k velmi znatelnému ubírání z celkové textové hmoty. Jde o jakousi **dramaturgii redukce, dramaturgii prázdných míst.**

Tim Etchells s oblibou detekuje zavedené normy divadelní praxe, které pojmenovává jako „tyranie“. Hovoří např. o **tyranii reprezentace**,⁴²⁹ **tyranii divadelního času**⁴³⁰ a dokonce přímo o **tyranii divadla**,⁴³¹ ve smyslu vynucované zábavy, mučící svými ohranými prostředky obě zúčastněné strany. Herec tyranizuje diváka a divák na oplátku herce. Čeká se na zážitek, jenž má být patřičně vydatný. (Název skupiny Forced Entertainment lze v tomto směru chápat jako zhuťněný manifest.) Etchellse na divadle přitahují takové dramaturgické struktury, které spočívají v odepření a prázdnotě: „Mám rád **prázdný prostor, který diváka odmítá a zároveň vtahuje**, prostor, který člověka nutí (anebo, laskavěji řečeno, vyzývá) k tomu, aby si představoval, aby spekuloval.“⁴³² Tento programový minimalismus se odráží také v herectví: „[...] rád pozoruji na scéně lidi ve stavu, který je blízký **bytí a děláni, čekání, vynalézání a přemýšlení**. Rád se dívám na nic, nebo lépe řečeno **rád sleduji to, o čem se všichni domnívají, že je to nic**, přičemž je to samozřejmě vždycky něco. Rád sleduji něco, co vyvrací svoji vlastní funkci. Anebo něco, co odmítá divákův pohled. Mezeru, prázdnou plochu, **to, co tu chybí.**“⁴³³

⁴²⁸ J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 36.

⁴²⁹ T. Etchells. „Doing Time“, s. 73.

⁴³⁰ Adrian Heathfield. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells“. In: Judith Helmer – Florian Malzacher (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 80.

⁴³¹ Tamtéž, s. 86.

⁴³² Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Paperback edition. London: Live Art Development Agency; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015 [1. vyd. 2009], s. 358-359.

⁴³³ Tamtéž.

Jako příhodné označení takového přístupu se nabízí goebbelsovská **dramaturgie absence**. Podle Jana Suka je pro Forced Entertainment zároveň typická „**konceptuální metadivadelnost**“.⁴³⁴ Pokud tyto dvě strategie propleteme, dojdeme k závěru, že všechno, co si lze představit pod pojmem „tradiční divadlo“, v jejich konceptu *chybí*.⁴³⁵ Ačkoli vlastně chybí i nechybí. Divadelní systém rozebírají Forced Entertainment na jednotlivé součástky, převracejí je, nakládají s nimi zvědavě i neuctivě a jejich troufalé ohledávání tematizují. Ve vizuálním plánu často a značně ironicky pracují s chatrnými oponkami, ošoupaným pódiem či opotřebenou světelnou rampou. Citují celý základní divadelní aparát, nahlížejí jej beckettovskou optikou **poetiky selhání** a v rozbořených „kulisách“ divadelního mechanismu hledají náznaky možného smyslu. „Právě v ruinách toho, čím by divadlo mohlo být, se pokoušíme začnout a s něčím přijít,“⁴³⁶ dodává Etchells. Nejde přitom o čirou opozici vůči konvenci, ale spíše o pokus se od konvence „odloupnout“ – a zkoušet k ní hledat přijatelnou alternativu.

Pod označením *tyranie divadelního času* si lze podle Etchellse představit odpor vůči obecně pocítovanému tlaku na vyklenutí dramatického oblouku v předem daném časovém úseku zhruba hodiny a půl. Etchells se při vzdorování tomuto nepsanému požadavku inspiroje zejména způsobem, jakým s časovými parametry nakládají tvůrci z oblasti **performance art**. „Čas se stal komoditou, která je vysoce regulována: za hlavní hodnotu je považována rychlost, promrhaný čas jsou ztracené peníze,“ píše v roce 2004 Etchellsův spolupracovník, filosof Adrian Heathfield, o chápání času v akcelerované kultuře pozdního kapitalismu. „Performance naopak mnohdy rozvíjí **kontemplativní a ‚mrhavé‘ nakládání s časem**, čímž se dostává se silami kapitálu do sporu. Častou taktikou je všechno zpomalit a prozkoumávat gesto, vztahy i tvorbu významu, a to nejen *jakožto* proces, ale také *prostřednictvím* podstatně nižší rychlosti.“⁴³⁷ Forced Entertainment rozvádějí tuto tendenci až k mnohahodinovému durativnímu formátu, který se z temporálních sevření osvobozuje. S „mrhavou“ časovostí pracují konečně čeští režiséři po svém, jakkoli v časově střízlivějších rozsazích:

⁴³⁴ J. Suk. *The Poetics of Immanence*, s. 141.

⁴³⁵ Pojem „tradiční divadlo“ dávám záměrně do uvozovek, jelikož si lze pod ním představit všelicos. V této konkrétní souvislosti mám pod tímto označením na mysli zejména *divadlo reprezentace*.

⁴³⁶ P. Billingham. *At the Sharp End*, s. 169.

⁴³⁷ A. Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance*, s. 10.

tempo se (místy) zpomaluje, hustota znaků se (místy) zmírňuje, divadelnost je (velmi často) podrobována mikroskopické examinaci.

Čas jako trvání se stává tématem např. Havelkovy windsurfování meditace *Kam vítr, tam pláž* (2008), v inscenaci *Ubu se baví* se v nepravidelných intervalech objevují časové průrvy „inscenovaného prázdna“. Gesto, vztahy i tvorba významu jsou s využitím různých dramaturgických technik vedoucích ke *zpomalování vnímání* prozkoumávány ve všech projektech Adámkovy skupiny Boca Loca Lab i v jeho smyslové trilogii zahrnující divadelní i rozhlasové kompozice *skončí to ústa, Hra na uši* (2018) a *Oči v sloup* (2019) – zvláštní fokus přitom vždy směřuje na temporální rozměr geneze a opětovného mizení slova a řeči. Intro inscenace *Uhozené květinou* (2015) Petry Tejnorové tvoří přímo jakési „zátiší s nevěstami“, které se pozvolna proměňuje jako sošně-fotografický performativní portrét (pojem zátiší sice nezní příliš obrazoborecky; v tomto případě se ovšem jedná o zátiší zvláštním způsobem neúplné, groteskní, rozbité). Extrémní zpomalení je ve scénických tvarech často zcela nečekaně střídáno horečnatou akcelerací, která ostře protíná zpomalený a jakoby zastavený čas – dramatické **napětí** tedy vzniká už **mezi samotnými tempy a temporalitami** jednotlivých sekvencí.

Výrazným skladebným prvkem se vedle (skutečné i zdánlivé) prázdnoty na vizuální scéně stává *ticho*, tedy zdánlivá prázdnota na scéně akustické. Německý dramatik Heiner Müller (s jehož texty mj. často pracuje Heiner Goebbels) se o těchto **momentech ticha** a o reakcích na jejich začleňování do scénické kompozice vyjádřil už v roce 1986 velmi výmluvně: „Publikum takové pauzy v divadle nemůže snést... Beckett uváděl u svých pauz jejich přesné délky, protože věděl, že z nich mají režiséři i herci obecně strach. Stačí deset sekund, v nichž se herec nesmí pohnout ani promluvit, aby samými obavami úplně ztuhl. Je to proti zvyklostem. Platí pravidlo: já platím, vy pracujte. Herec pracuje a já jako divák ho platím. Ale já chci, aby se takový herec potil, za peníze, které platím. Pokud chvíli nic nedělá, znamená to, že odpočívá, bestie, za moje peníze, a to nesnesu.“⁴³⁸ Právě práce s extenzivní pauzou se tak může stát jedním z nástrojů *dekomodifikace divadla* – a provokace měšťáka. (Čistě pro zajímavost doplňuji, že

⁴³⁸ Ciane Fernandes. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*. New York: Peter Lang, 2002, s. 86-87.

o tichu jako výrazné tvůrčí strategii ostatně hovořil i Peter Brook v *Prázdném prostoru*).⁴³⁹

Petru Tejnorovou v divadle obecně zajímá „**propustnost hranic skutečnosti a inscenovanosti**“.⁴⁴⁰ Michael Kirby v rámci své herecké škály, o níž jsem psala v závěru kap. 1, zohledňuje vedle *reprezentujícího jednání v roli* také *nereprezentující jednání bez role* (a samozřejmě i všechny mezistupně těchto dvou krajních možností). Etchells pojmenovává *tyranii reprezentace*, někdy je smířlivější a píše pak o „**limitech reprezentace**“.⁴⁴¹ Heiner Goebbels hovoří o „**krizi reprezentace**“,⁴⁴² Andrej Tarkovskij o „**odmítnutí reprezentace**“.⁴⁴³ Výrazným znakem reflektovaného úseku současné české neinterpretáčnické tvorby se v této souvislosti logicky stává **posun od reprezentace k prezentaci**, tj. důraz na takové konání, které neodkazuje k vnější fiktivní realitě, které je *autoreferenční*.

Andreas Kotte rozlišuje dokonce triádu sestávající z **reprezentace, prezentace a sebeprezentace**, přičemž hlavní činnost diváků spočívá podle něj v poslední době „v zábavném odlišování těchto tří rovin“.⁴⁴⁴ Ambivalentní postavení *fikce a reality* či *herce a postavy* se záměrně zdůrazňuje a tematizuje. Posun je zřetelně vidět např. na vzájemném rozlišení pojmů *acting* a *performing*. Namísto *hraní* jde v neinterpretáčnické tvorbě často (ne nutně vždy) o *konání*. Herec neztvární postavu, nereprezentuje fiktivní charakter, není součástí jednoznačného příběhu, ale vykonává určitou činnost. Prvek hry se ovšem ani tehdy nevytrácí: herec sice možná „nehraje někoho jiného“, nevyhnutelně ale „**hraje si**“ s **vlastní identitou**, případně „hraje si“ s různými identitami včetně té vlastní (z pomyslného soukromého katalogu vybírá vždy konkrétní odstín své vlastní osobnosti). Pro textovou rovinu to znamená, že je buď generována

⁴³⁹ „Svého času mě obvinili, že bych rád zahubil mluvené slovo, a na tom nesmyslném tvrzení byl vskutku kousek pravdy,“ uvádí Brook. Spolu s Charlesem Marowitzem ustavili v šedesátých letech skupinu, kterou s jasnou artaudovskou konotací nazvali Divadlo krutosti. „Experimentovali jsme s tichem,“ dodává Brook, „začali jsme objevovat vztahy mezi tichem a trváním. Potřebovali jsme obecnost, abychom před ně mohli postavit mlčícího herce a pozorovat různou délku doby, po kterou si udrží pozornost.“ Viz: Peter Brook. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois Bejblík. Praha: Panorama, 1988, s. 67 a 71.

⁴⁴⁰ P. Tejnorová. „Velkam tu maj dijary“, s. 151.

⁴⁴¹ Viz: <https://timetchells.com/about/>.

⁴⁴² H. Goebbels. *Aesthetics of Absence*, s. 43.

⁴⁴³ A. A. Tarkovskij. „Zapečetěný čas“, s. 68.

⁴⁴⁴ A. Kotte. *Divadelní věda: Úvod*, s. 127-130.

autorsky přímo hercem a různou měrou promíchávána s fiktivními prvky, které osobnost herce-autora do jisté míry „imunizují“ (např. série osobních příběhů a zpovědí *Regulace intimacy* Jiřího Havelky a absolventského ročníku KALD, nebo další absolventská inscenace *Erekce srdce* tentokrát s režijním vedením Petry Tejnorové, obojí z roku 2014), anebo že se herec stává součástí scénické kompozice, v jejímž rámci autorsky prezentuje postupně tvarovaný textový materiál (viz kap. 5.3).

Poslední poznámka k tématu reprezentace a postoupím dál: skupina Gob Squad od svého založení proklamuje „nedůvěru vůči klasickým metodám reprezentace“ a místo nich se raději věnuje „**konstruování a dekonstruování různých klišé, obrazů a identit**“.⁴⁴⁵ Ve zcela jiné oblasti, a sice v hudebně-divadelních dílech, se podle Jiřího Adámka také projevuje „hojné využívání citací a uplatňování nejrůznějších klišé, stereotypů nebo modelů chování“.⁴⁴⁶ O Aperghisovi, Goebbelsovi a Marthalerovi Adámek píše: „Pro všechny tři platí, že **deautomatizují, dekonstruují a rekonstruují jazyk a řeč** (a tedy do jisté míry znovuobjevují celou naši kulturu).“⁴⁴⁷ Konkrétně v Adámkově *Bludišti seznamů* (2016) jsou jednotlivá slova obírána jako kůstky, převracena, přehýbána, potězkávána a zřetězována do důmyslných struktur, které se vzápětí opět rozsypají. Ze slova se stává objekt, který je modelován, obráběn a vystavován zkouškám, aby se každou chvíli vymkl kontrole a rozvíjel po své vlastní ose. Stylově jsou samozřejmě všichni tvůrci zmínění v tomto odstavci navzájem značně odlišní, ovšem technika citování a následného tvarování citovaných prvků je všem společná (jedná se ostatně o techniku *postmoderní*, která se vedle autorského divadla projevuje paralelně i v oblasti dramatické tvorby).

Co je ovšem výše uvedeným tvrzením také společné – a s citováním to úzce souvisí – je vysoce frekventovaný výskyt slov **s předponami „de-“ a „re-“**. Nejen text se tedy stává materiálem, ale jako materiál svého druhu jsou chápány i dosavadní (divadelní) zvyklosti, společenské kódy a klišé všeho druhu. Všechny se stávají surovinou, kterou je možné v tvůrčím procesu různou měrou citovat a **podrobovat re-vizi**. Suma těchto *textů*, ať už pojem text vnímáme v doslovném, nebo i přeneseném slova smyslu (*kultura jako text*), podléhá

⁴⁴⁵ J. Freiburg (ed). *Gob Squad Reader*, s. 50.

⁴⁴⁶ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 104-105.

⁴⁴⁷ Tamtéž, s. 105.

zpochybňování, editování, permanentnímu přestavování, reorganizaci, restrukturalizaci, rekonfiguraci, rekombinaci, rehierarchy, redefinici, rekontextualizaci či remixu. Právě tento **re-konfigurační a re-flexivní přístup** je jedním z výrazných znaků *autorského neinterpretálního divadla*: důsledná pochybnost, destrukce a rekonstrukce.

Materiálem určeným k destrukci a/nebo tematizovanému ohledávání se může stát celý zmiňovaný *divadelní aparát*. Tendence v tomto směru, zajdou-li skutečně daleko, lze potom označit za projevy **tzv. postspektakulárního divadla**. K jeho určujícím rysům patří podle Lukáše Jiříčky „nejen potlačení divadelního jednání, ale také například vyloučení živého těla z celého spektaklu, utilitarizace a redukce projevů aktéra, postavení se zády k zábavnému charakteru díla nebo podívané, důrazná separace jednotlivých složek bez uvedení a motivování jejich přímého vztahu anebo hra s diváckou percepcí“.⁴⁴⁸ *Postspektakularita* rozrušuje obvyklé způsoby strukturace divadelních inscenací, nabourává percepci divadla jakožto „ustáleného tvaru se svými pravidly“⁴⁴⁹ a už ze své podstaty nese výrazný „sebereflexivní potenciál“.⁴⁵⁰ Svým způsobem by se dalo říci, že je svérázným případem **divadla o divadle** (blízko k *postspektakularitě* v některých svých polohách možná může mít např. Adámkova performativní esej *Oči v sloup*, která tematizuje přímo divákovo vnímání, tento proces zároveň metadivadelně komentuje, opatřuje popisky a zprávami o dílčích selháních a performerovo tělo zároveň nechává částečně mizet).

Reprezentace se mi do výkladu vkrádá znovu – tentokrát v úzké souvislosti s časem. Tyranii divadelního času, vůči níž se Etchells a další vymezují, lze chápat vlastně dvojím způsobem. Jednak jako odmítnutí nutnosti zkomprimovat dílo do časového slotu zhruba devadesáti minut, a potom jako tendenci směřující proti nutné *reprezentaci fikčního času*. Na tomto místě je přitom zajímavé zmínit, že **Hans-Thies Lehmann** podle slov Laury Cull chápe (možná překvapivě) **čas převážně jako nástroj reprezentace**: „Lehmannův jazyk naznačuje, že autor uvažuje o postdramatickém vnímání času v kontextu reprezentace,“⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén: Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015, s. 266.

⁴⁴⁹ Tamtéž.

⁴⁵⁰ Tamtéž.

⁴⁵¹ L. Cull. *Theatres of Immanence*, s. 195.

⁴⁵¹ Tamtéž, s. 196.

uvádí doslova Cull a naznačuje tím možnou rupturu mezi Lehmannovým postdramatickým konceptem, který je datován rokem 1999, a tendencemi některých současných divadelních forem, které se od reprezentace naopak odklánějí (tedy i tendencemi, o nichž píšou v souvislosti s českým neinterpretáčním divadlem).⁴⁵²

Specifikum těchto tendencí bude dobře patrné na dalším časovém rozlišení, které opět uvádí Cull. Odkazuje se v něm tentokrát na francouzského teatrologa Patrice Pavise, který ve své publikaci věnované analýze divadelního představení⁴⁵³ rozlišuje v rámci tzv. uzavřených dramatických forem dvě vrstvy **divadelního času**: jsou jimi *čas dramatický (dramatic time)* a *čas jevištní (stage time)*. Oproti tomu **čas performance** se podle teoretiků jako jsou Josette Féral, Peggy Phelan nebo zmiňovaný Heathfield *času dramatického* zcela zbavuje a realizuje se pouze v *čase jevištním*, jímž je myšlen *čas sdílený* společně performery a diváky.⁴⁵⁴ V českém kontextu vymezuje Jan Vedral rovněž **tzv. performativní čas, který „nepoukazuje k jiným časům, než je ten reálný**, protože ani performance nepoukazuje k jiným skutečnostem, jež by napodobovala či, chcete-li, zobrazovala“.⁴⁵⁵ Studie Jaroslava Etlíka *Divadlo jako zakoušení* (1999)⁴⁵⁶ pak inspiruje k úvahám, zda by nebylo možné označit takový čas v divadelních souvislostech jako **čas zakoušení** (možná to není přesné, možná je; přiznám se, že si sama ještě nejsem úplně jistá). Trend spočívající v *narušování reprezentace fikčního času* se už nicméně podle Laury Cull objevil i v oblasti divadla a dramatu – a v současných podobách české neinterpretáční tvorby právě tato tendence podle mého názoru stále sílí.

Pokud často zmiňuji **nepravidelnosti** provázející sledovanou oblast, pak dalším příkladem v tomto směru může být Havelkova inscenace *Společenstvo vlastníků* (2017). Její textová vrstva vznikala původně jako filmový scénář, který

⁴⁵² Nechci tím naznačovat, že tendence směrem k *reprezentaci* je nutně lineárně, chronologicky následována tendencí směrem k *odmítání reprezentace* (ostatně např. Tarkovskij proti reprezentaci vystupoval už dalece před vydáním Lehmannovy publikace, navíc v jiném než divadelním kontextu; Kirby o nereprezentačních postupech píše dokonce v souvislosti s divadlem nó atp.). Pokud je tomu ovšem opravdu tak, že Lehmann vnímá čas spíše jako nástroj reprezentace, pak tuto skutečnost považuji za (minimálně) kuriózní.

⁴⁵³ Patrice Pavis. *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*. Přeložil David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

⁴⁵⁴ L. Cull. *Theatres of Immanence*, s. 184-185.

⁴⁵⁵ J. Vedral. *Horizont události*, s. 149.

⁴⁵⁶ Jaroslav Etlík. „Divadlo jako zakoušení“. *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1, s. 3-30.

byl proplétán dokumentárními materiály ze schůzí vlastníků bytových jednotek a posléze improvizčně rozehráván a rozváděn při divadelních zkouškách. Na základě „živého“ prověřování textu i postupných vstupů ještě dalších materiálů dokumentární povahy podroboval režisér-autor scénář sérii revizí, prepisů a úprav, které nakonec vyústily jak v divadelní inscenaci, tak i v celovečerní film. Ve výsledném divadelním tvaru platí – až na drobné výjimky – všechny tři bájně jednoty (času, místa i děje), postavy jsou uzavřeny ve schůzovní místnosti, setkání trvá devadesát minut. Režisér redukuje všechny vizuální i akustické nástroje a soustředí se na herectví. Možná, že tuto situaci pregnantně vyjadřuje poznámka Jana Roubala ze studie *Znaky alternativního divadla*, v níž podle Roubala „ono ‚chudé‘ jen na herce koncentrované divadlo vlastně extrémně prověřuje možnosti ‚čistého‘ činoherního typu divadla jako jeho **na základ redukované divadelnosti**“.⁴⁵⁷ Odhlédnuto od tohoto konkrétního příkladu doplňuji, že ačkoliv může být v autorském divadle hlavní důraz kladen na herectví, neznamená to pochopitelně, že jde nutně vždy o herectví činoherního typu (viz kap. 5.3).

Pokud se mám konečně úžeji zaměřit na text (a nikoli jen na čas), pak lze konstatovat, že se v *autorském neinterpretacním divadle* velmi často **nerozbíví pouze obraz, ale i narativ**. Různých „klasmů“ by bylo možno v souvislosti s tímto typem divadla detekovat vícero. Tendenci k „**naratoklasmu**“⁴⁵⁸ jak by se rozbíjení příběhu dalo, možná trochu krkolomně, nazývat, nejostřeji dokládá rozhovor s dramaturgem Lukášem Jiříčkou nesoucí název *Rozmlátit narativní linku na kusy*. Jiříčka hovoří o dramaturgii divadelní i rozhlasové a právě v souvislosti se svými radioartovými kompozicemi neužívá pojmu „proškrtavání“ textu, ale přichází s jiným, ještě mnohem surovějším pojmenováním: „Při práci ve studiu jsme společně s herci udělali dekonstrukci textu naživo a ještě razantněji jsme k ní přistoupili s hudebníkem, kde jsme některé části vyházeli, **texty jsme proděravěli** a k natočenému hlasu jsme se chovali jako k hudebnímu nástroji, což mě na textu vlastně zajímá nejvíc.“⁴⁵⁹ Hlas jako nástroj si schovám na později – proděravěný text mi teď připravuje oslí můstek k dalšímu pojmu.

⁴⁵⁷ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 109.

⁴⁵⁸ Nejsem si vědoma, že by se takový pojem používal – po zadání anglickojazyčné verze „narratoclasm“ do internetového vyhledávače se objevil jediný výsledek (článek pojednávající o básnické vizi květů zla v dílech Catulla a Charlese Baudelaira).

⁴⁵⁹ Terézia Klasová. „Rozmlátit narativní linku na kusy: [Rozhovor s Lukášem Jiříčkou]“. *Psí víno*. 2017, roč. 20, duben, s. 104.

Heiner Goebbels nazval svoji monografií, v níž popisuje mj. značně radikální vizi *divadla bez herců*, **Estetika absence** (Ästhetik der Abwesenheit, 2012).⁴⁶⁰ Pokud si pojem přizpůsobíme do podoby **dramaturgie absence** a pokud jej významově ještě značně otevřeme i méně krajním podobám, pak lze bez obav konstatovat, že s touto absencí v různém smyslu pracují všichni tvůrci reflektovaní v této práci. Pozorujeme v jejich případech často prázdný prostor, v němž není žádná divadelní „dekorace“, který je naopak odkryt a přiznán (Havelkova taneční kontemplace *Korekce*, Adámkovo *skončí to ústa* nebo Tejnorové *You Are Here*). Vysoká **střídmost v hereckém výrazu** může být pak chápána v podstatě jako „absence“ herectví (ačkoliv tomu tak samozřejmě není, spíše lze hovořit o absenci herecké manýry, z české historie viz např. *technika understatementu* v herecké koncepci režiséra Jana Grossmana nebo dílčí současné příklady v kap. 5.3). Střídmost dokáže navíc také přesouvat akcenty ve vnímání: „keatonovská“ absence mimiky přenáší pozornost na tělo, absence pohybu přenesení pozornost na hlas atp.

Říci cokoli obecného o textu v současném *autorském neinterpretáčním divadle* zavání rizikem nechtěné zjednodušující generalizace. Snad lze ovšem konstatovat, že **textový materiál** bývá vůči ostatním elementům zpravidla **rehierarchizován**, nemusí reprezentovat fiktivní realitu, nemusí vyprávět příběh, ani nemusí odrážet konflikt mezi dramatickými postavami. Může fungovat jako samostatná součást kompozice, může docházet k jeho demontáži, „remontáži“ a proděravění a často bývá tím elementem, který **prostřednictvím akustického vjemu spouští, rozvádí, doplňuje, rekontextualizuje či záměrně mate vjem vizuální**. Scénické tvary zpravidla vykazují velkou **otevřenost směrem k divákovi**, který se stává legitimním **spoluautorem díla**. *Kompoziční*, ale i obecně řečeno *inscenační klíč* často počítá s pauzami, záhadami a tichem.

Při zkouškách pozorujeme prostor, který je zaplňován hereckými akcemi, hmotnými objekty i nehmotnými projekcemi vizí – v pozdějších fázích tvorby bývá ovšem viditelná část obsahu naopak velmi výrazně redukována. Proděravění probíhá ve značném rozsahu a ve všech vrstvách. V rámci úplné finalizace může být (a bývá) do kompozice pomyslně vpouštěn „proud čistého času“, který výslednému tvaru i jeho divákovi umožní volně dýchat a vnášit dovnitř potřebnou

⁴⁶⁰ H. Goebbels. *Aesthetics of Absence*.

neutrální dimenzi pro osobní imaginaci, hru s očekáváním a vnímání dozvuků. V jistém smyslu tedy tvůrci ponechávají určitou „porci prázdného prostoru“ i pro publikum: mezi akustickými a vizuálními podněty jsou záměrně vytvářeny průrvy a průduchy, divadelním tvarem proudí kyslík.

5.2 Ghosting, přízraky a recyklace

„Převypravování příběhů, které byly již dříve vyprávěny, přehrávání událostí, které byly již dříve odehrány a znovuprožívání pocitů, které byly již dříve prožity, patří mezi ústřední oblasti zájmu divadla, a to nezávisle na epoše i na místě jeho konání,“ píše v roce 2001 ve své knize ***The Haunted Stage*** americký teatrolog **Marvin Carlson**. „Nejúžejí je ovšem s těmito zájmy spjata dynamika, která uvádí do chodu samotný vznik divadelního tvaru: záleží na tom, které příběhy jsou k vypravování vybírány, na tom, jaká těla a jaký další fyzický materiál je k jejich vypravování využíván, a na tom, na jakých místech se vypravování odehrává.“⁴⁶¹

Carlson zkoumá ve své monografii **vztah mezi divadlem a kulturní pamětí**, což je téma spjaté s *autorským neinterpretáčním divadlem* obzvlášť výrazně. Carlson mi zároveň poněkud bere vítr z plachet, když píše, že **Brookův prázdný prostor** může sice na první pohled asociovat čirou prázdnotu – která ovšem žádným absolutním vakuem samozřejmě není (viz už kap. 3.1 v této práci). „Brookova tvůrčí interpelace nevytváří divadlo ani tak z prázdnoty, jako spíše z prostoru, který byl předtím vnímán jako cosi jiného,“⁴⁶² který se tedy divadlem teprve stal, uvádí Carlson. „Toto ‚cosi jiného‘, jímž byl prostor chvíli předtím, stejně jako ono cosi, čím bylo hercovo tělo před tím, než interpelovalo do charakteru, má potenciál, a to zřejmý, prosáknout [doslova prokrvácet, *bleeding through*] do procesu recepce, do procesu, který jsem nazval jako **ghosting**.“⁴⁶³

Studenti zabývající se hrami Henrika Ibsena se podle Carlsona obecně baví myšlenkou, že by se teoreticky vzato úplně všechny jeho hry mohly nazývat **Přízraky**.⁴⁶⁴ Jako mocné aktanty v nich totiž působí duchové mrtvých, kteří zasahují do životů všech přítomných postav. Minulost vpadává do přítomnosti, dávné a zdánlivě zapomenuté skutky přízračně ovlivňují přítomný okamžik. Obecně při jejich čtení i inscenování panuje pocit, jako by se na scéně znovuoživovala traumata z minulosti. Carlson postupuje v těchto úvahách ještě

⁴⁶¹ Marvin Carlson. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, s. 3.

⁴⁶² Tamtéž, s. 133.

⁴⁶³ Tamtéž.

⁴⁶⁴ Podle Ibsenovy hry *Gengangere* z roku 1881; v českém překladu je hra známa právě pod názvem *Přízraky*, nebo také *Strašidla*.

dál a prohlašuje, že bychom oním „přízračným“ titulem mohli směle opatřit nejen všechny hry norského symbolisty, ale dokonce **všechna dramata všech autorů i epoch vůbec**. „A zrovna tak, jako bychom mohli říci, že by se každá hra mohla nazývat *Přízraky*, tak bychom s tímtež zdůvodněním mohli prohlásit, že každá hra je hrou o paměti, je přímo přehráváním paměti (*memory play*).“⁴⁶⁵

V této práci se sice nesoustředím na hry ve smyslu dramát určených k interpretaci a následné inscenaci – lépe řečeno soustředím se na něco docela jiného: ovšem i tvary vznikající autorsky prostřednictvím improvizace, editace či kompozice jsou do značné míry ovlivněné jevem zvaným *ghosting* (pojem nepřekládám, vnímám jej jako proces určitého **otisku minulosti**, jejího **stínu**, nebo dokonce **pronásledování minulosti**; trochu méně fatálně možná zní **pulsace minulosti**). Carlsonova monografie nese podtitul *The Theatre as Memory Machine*, který naznačuje, že minulost může fungovat přímo jako hybná síla, uvádějící celý divadelní aparát do chodu. Svůj text dělí autor na kapitoly *The Haunted Stage*, *The Haunted Text*, *The Haunted Body*, *The Haunted Production*, *The Haunted House* a *Ghostly Tapestries: Postmodern Recycling* (ačkoliv by se mohlo zdát, že se soustředí jen na sféru dramatu, není tomu tak; celá poslední kapitola je věnována skupině Wooster Group). Ve sféře *autorského neinterpretacího divadla* by se o *ghostingu* dalo mluvit minimálně rovněž **v souvislosti s prostorem, textem, tělem, inscenací, budovou, technikou recyklace – a kolektivem**. Přičemž právě genezi textové roviny ovlivňují všechny ostatní „duchařské“ polohy současně.

Pokud scénický tvar vzniká v rámci spolupráce kolektivu, klíčová je **typologie těchto kolektivů**: mezi určující faktory patří, jakého je kolektiv přesně druhu, jak dlouho společně funguje a jak hluboko tedy sahá jeho kolektivní paměť. Zda se jedná o herecký soubor repertoárového divadla, herecký ročník na DAMU anebo nezávislou skupinu. Všichni tři reflektovaní režiséři mají právě i „svůj“ vlastní kolektiv: Jiří Havelka formaci **VOSTO5**, Jiří Adánek skupinu **Boca Loca Lab** a Petra Tejnorová formaci, jejíž název postupně vykrytalizoval do současné podoby **Temporary Collective**.⁴⁶⁶ Mnohaletá spolupráce a postupné společné

⁴⁶⁵ M. Carlson. *The Haunted Stage*, s. 2.

⁴⁶⁶ „S projektově orientovanou prací vznikla i naše tvůrčí skupina Sgt. Tejnorová & the Commando (tedy Seržant Tejnorová and the Commando, dříve také Tejnorová & the Company nebo Tejnorová a kol.),“ uvedla režisérka v roce 2013. „Označení ‚kolektiv‘ postupně nahradilo slovo ‚the Commando‘.“ Současný název formace Temporary Collective

sdílení tvůrčích procesů umožňuje navazovat na dřívější projekty: tvořit lze v podstatě na bázi *devised theatre* (kolektiv Petry Tejnorové), ovšem stejně tak může kolektiv fungovat na bázi režisérského přístupu (kolektiv Jiřího Adámka), anebo se může stát souborem, který má svého vlastního hlavního režiséra-dramatika (troufám si odhadovat, že to je případ VOSTO5). Ve všech případech platí, že **kolektiv funguje jako svého druhu „duch“** (*ghost*), který do nového projektu vnáší paměť dřívějších počinů.

Podle Carlsona už Jacques Derrida a další myslitelé přicházeli s názorem, že každý text má za sebou **přízraky textů minulých**, že je utkán z předešlých textových materiálů a že veškerá textová recepce stojí právě na této intertextuální dynamice. Drama si ovšem podle Carlsona (vzhledem k jiným textům) drží specifické postavení, jelikož v něm od počátků nešlo ani tak o vyprávění příběhů, jako o opakování tohoto vyprávění, o převyprávování příběhů publiku již známých (*retelling*).⁴⁶⁷ Dodávám, že v případě neinterpretáční tvorby se nemusí jednat ani o drama, ani o příběhy. Případně může jít o takové „příběhy“, jejichž narativní linka je zastřená, skrytá anebo v jistém smyslu záměrně rozbitá. Nadneseně řečeno lze ovšem obecně říci, že je psaní pro divadlo vlastně **trvale udržitelným podnikem** – odřezky, odstřížky a přebytky po dokončených textech jsou totiž zpravidla opětovně zužitkovávány.

„Divadlo obecně jakožto kulturní aktivita se hluboce dotýká fenoménu paměti a je nevyhnutelně pronásledováno jevem opakování [*haunted by repetition*],“ pokračuje Carlson. „Kromě toho je společenskou institucí, která už ze své podstaty posiluje propojení s pamětí a sebe-pronásledování uplynulými jevy, a to tím, že svádí dohromady opakovaně a na stejných místech ta samá těla (na scéně i v hledišti) a ten samý fyzický materiál.“⁴⁶⁸ *Ghosting* úzce souvisí s **intertextualitou**; zdá se mi ovšem, že na rozdíl od procesu intertextuálního odkazování nemusí být *ghosting* vždy vědomým aktem. Intertextualitu vnímám jako proces, který směřuje od současného díla k dílům minulým; *ghosting* naopak

výstižně odráží fluiditu a proměnlivost skupiny. Jako určitý „ghost“ současného kolektivu působí také dřívější taneční uskupení VerTeDance (které s novou formací propojuje osobnost tanečnice, performerky a choreografky Terezy Ondrové). Viz: Petra Tejnorová. „Velkam tu maj dijary“. In: M. Ljubková (ed). *Šťastná generace*, s. 137.

⁴⁶⁷ M. Carlson. *The Haunted Stage*, s. 17.

⁴⁶⁸ Tamtéž, s. 11.

jako fenomén, který působí z minulosti směrem k jevům současným – a jehož míru si nelze tak docela určit.

Při zkoušení inscenace *Ubu se baví* se do prázdného prostoru otiskoval **duch místa** (Divadlo Na zábradlí), **duch dřívější inscenace** (Grossmanův Král Ubu z roku 1964), **duch pretextu** (Jarryho dramatický ubuovský cyklus) i **duch kolektivu** (herecký soubor). Je-li výchozím materiálem neinterpretací tvorby zpravidla sám kolektiv (a jeho paměť), jak tvrdí Kerkhoven, pak se výrazným způsobem do zkoušení **propisují** minulé souborové inscenace, herecké stereotypy i osobní představy členů souboru. Na režisérovi pak je, aby kromě celého tvůrčího týmu řídil i tento druhý, „**neviditelný kolektiv**“.⁴⁶⁹ Duch pretextu se přitom na Zábradlí ukázal být silnější, než se zprvu zdálo – Jarryho texty se sice nahlas společně nečetly, ovšem prostřednictvím režijních pobídek prosakovaly do kolektivních hereckých improvizací. Tematické i formální „parametry“ her *Ubu králem* a *Ubu spoutaný* se do improvizací otiskovaly dokonce až do takové míry, že kdybychom – jak jsem uvedla v kap. 4.1 – jarryovské texty dadaisticky rozstříhali a přeskládali, bylo by možné dialogy vzešlé z improvizovaných scén opětovně „přepsat“ Jarryho replikami (alespoň v polovině procesu tomu tak bylo, později se scénický tvar od inspiračních textů odklonil výrazněji). Pretext, jakkoli není určen k interpretaci, může tedy „**levitovat**“ za scénickým tvarem jako jeho pomyslný přízrak. Nově vznikající text se z tohoto pronásledování sice často vyvážejí; při vší akcentaci přítomnosti na zkoušce se ovšem ghosting přesto ukazuje jako jev, jehož prostřednictvím **minulost permanentně „pracuje na pozadí“**.

„Pro to, abych mohl rozvíjet svůj přístup, bylo pro mě zásadní založení skupiny Boca Loca Lab,“ uvádí Jiří Adámek. „Boca loca znamená španělsky ‚bláznivá ústa‘. Lab naznačuje, že jde o laboratoř.“⁴⁷⁰ Svým způsobem představuje soustavná práce v rámci Boca Loca Lab sama o sobě „ducha“, který se projevuje i ve veškeré další Adámkově tvorbě mimo tuto skupinu. V konfrontaci s hereckým ročníkem (který má koneckonců také své vlastní *přízraky*) se pak tříští, střetává a proplétá několik stínů dohromady – a je třeba hledat režijní přístup zcela znovu, **na míru nové konstelaci**, jakoby „od počátku“. Ačkoliv počátek sám o sobě bývá

⁴⁶⁹ Jiří Havelka si v sobě zároveň také nesl dřívější jarryovskou zkušenost (režii inscenace *Nadsamec Jarry* ve Studiu Ypsilon, 2006).

⁴⁷⁰ J. Adámek. „Dál za hlasem“, s. 28.

opět pokračováním některého stínu, respektive **překryvu několika těchto stínů**.⁴⁷¹ Pokud pak vnímá Petra Tejnorová jako člena tvůrčího kolektivu i diváka, pak lze z druhé strany časové osy do procesu zahrnout i všechny zúčastněné *duchy* (ti všichni tvoří kolektiv).

Pozorování prázdných prostorů svádí k plánování do budoucna, směřuje ale zároveň i k úvahám vedoucím opačným směrem: „Co se tady stalo? Co by se mohlo stát na této konkrétní scéně, v této konkrétní místnosti?“⁴⁷² ptá se Etchells v rámci svého fotografického projektu *Empty Stages*. „Je to katalog strašidelných snímků, **katalog prázdnot naplněných duchy**,“⁴⁷³ doplňuje. Otázkou pak podle mě je, kdo koho „vede“, kdo má v rukou moc nad vznikajícím tvarem – zda *přízrak*, či tvůrce. Z výsledné textury může *duch* často vystupovat, může být ovšem také čitelný jen pro určitou část publika. Jednotlivé části výše zmíněné Adámkovy smyslové trilogie se do jisté míry pronásledují sebou navzájem; *ghosting* se přitom může týkat textu, zrovna tak jako tanečního, pohybového a vizuálního materiálu.

Tematické i formální prvky (nebo alespoň jejich *přízraky*) mohou být fluidně pronášeny z jednoho projektu do druhého a vytvářet tak zvláště „durativní“ sérii připomínající nikdy nekončící divadelní zkoušku (s několika „zastaveními“ v podobě inscenací). „Rhizom může být na nějakém svém místě přerušen či roztržen, **bude se však rozvíjet dál po některé ze svých linií** i po liniích jiných,“⁴⁷⁴ píše Deleuze s Guattarim. (Nejsem si jistá, zda lze přetrhnout *přízrak*; v rozvíjení se po dalších liniích mu ovšem nikdo nezabrání.)

⁴⁷¹ O. Škrabal. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámkem]“, s. 112-113.

⁴⁷² Tim Etchells. „Tim Etchells on Performance: Drama of an Empty Stage“ [online]. *TheGuardian.com*. 1. 12. 2009 [cit. 20. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2009/dec/01/tim-etchells-photograph-empty-stage>.

⁴⁷³ V původním znění doslova: „It's a catalogue of haunted pictures, voids filled with ghosts.“ Viz: Tamtéž.

⁴⁷⁴ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 16.

5.3 Kompozice, konstelace a kontrapunkt

V roce 2012 vyšla kolektivní monografie německých muzikologů, režisérů hudebně-divadelních děl a akademiků Mathiase Rebstocka a Davida Roesnera nazvaná **Composed Theatre**.⁴⁷⁵ Své texty v ní publikovali komponisté, hudební vědci a dramaturgové z oblasti hudebně-divadelní tvorby, a to včetně Heinerja Goebbelse, který přispěl přednáškou na téma *A ‚Keynote‘ to Composition as Staging*. Princip hudební kompozice je v ní (v přednášce i v celé monografii) vnímán jako nástroj inscenování, nebo ještě šířeji jako nástroj divadelní tvorby, ohledáván je vzájemný vztah mezi komponováním a režírováním. Goebbels doslova uvádí: „**[R]ežírují jako hudební skladatel**: Pracuji velmi formálně a považuji divadlo za velice hudební proces. Pevně věřím v hudební prostor estetického zážitku a spíše přemýšlím o rytmu scén, o harmonickém či kontrapunktickém vztahu divadelních prvků a o různých úrovních mezi ‚vizuální‘ a ‚akustickou‘ scénou. Jakmile si vyberu text, přemýšlím o zvuku jeho jazyka a odrážím jej [do prostoru] – zvuk různých cizích jazyků, rytmus, melodii mluveného textu.“⁴⁷⁶

O šest let později byla publikována disertační práce švédského hudebního skladatele Kenta Olofssona nesoucí název **Composing the Performance: An Exploration of Musical Composition as a Dramaturgical Strategy in Contemporary Intermedial Theatre**.⁴⁷⁷ Jak název napovídá, autor se věnuje rovněž intermediálním překryvům kompozičně-skladatelského myšlení a divadelně-režijního uvažování. Zkoumá podmínky přenosu radiofonického umění do divadelního formátu, všímá si možností přestupování hranic mezi koncertem, divadelním představením, rozhlasovou hrou a hudebním divadlem. Kromě čistě akustického materiálu tematizuje také vizuální prvky (jakými jsou např. video, světlo a scénografie v nejširším smyslu) a poukazuje na okolnosti jejich integrace do *polyfonické dramaturgie* celku. Výrazně tematizuje čas, píše o „polyfonii různých temporalit“⁴⁷⁸ atp.

⁴⁷⁵ Mathias Rebstock – David Roesner (eds.). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes* [e-book]. Kindle Edition. Bristol – Chicago: Intellect Books Ltd., 2012.

⁴⁷⁶ Tamtéž, s. 113-114.

⁴⁷⁷ Kent Olofsson. *Composing the Performance: An Exploration of Musical Composition as a Dramaturgical Strategy in Contemporary Intermedial Theatre*. Stockholm – Lund: KMH Royal College of Music – Lund University, 2018.

⁴⁷⁸ Tamtéž, s. 237.

Obě tyto publikace, byť se primárně věnují kompozici v hudebním smyslu, mě přivádějí na myšlenku, zda by nebylo užitečné chápat pojem „**komponované divadlo**“ v širším než jen hudebním rámci. Např. Adámkova scénická kompozice *skončí to ústa* pracovala totiž **jak s hudebními, tak i s výtvarnými kompozičními postupy**: režisér k ní přistupoval za pomoci skladebného principu, který obecně funguje na jiné bázi než např. logocentrický typ divadla nebo než *divadlo reprezentace* a který byl v tomto případě univerzálním výtvarným, hudebním i tanečním kompozičním nástrojem. Muzikologové navrhují pojem *composed theatre*, který je úzce svázán s akustickým jevištěm, Lehmannova *vizuální dramaturgie*, která je blízko myšlenky výtvarné kompozice, je zase spjata čistě s jevištěm vizuálním.⁴⁷⁹ Domnívám se proto, že by *komponované divadlo* coby označení tvaru vznikajícího kompozičními technikami hudební i výtvarné provenience mohlo být vhodným překlenovacím pojmem podobných intermediálních děl. (Z reflektovaných scénických tvarů se tento návrh týká právě těch děl Jiřího Adámka, pro která už pojem *théâtre musical* není z výše uvedených důvodů dostačující, která se nacházejí na pomezí hudebně-divadelního, či dokonce ještě tanečního tvaru a výtvarné instalace, tedy kompozic *skončí to ústa* a *Oči v sloup*).

Kompoziční princip je samozřejmě součástí divadelního kontextu i mimo užší výsek *komponovaného divadla*. Divadelní teorie obecně rozlišuje *komponenty divadelní tvorby* a *komponenty divadelního díla* (viz dvě studie Jaroslava Etlíka, na něž se odkazují už v úvodu ke kap. 2). Je zjevné, že **skladebný postup je v širokém slova smyslu součástí veškeré divadelní tvorby**. Pokud se ovšem zaměříme opět na divadlo autorské neinterpretační a konkrétně ještě spíše na jeho nečinoherní, tedy hudební, výtvarné či taneční podoby, stává se *kompozice* klíčovým pojmem, který bude v rámci tvůrčího procesu skloňován velmi často.

Kompozice je úzce spjata s temporálními i spaciálními úvahami. Vedle času nutně potřebuje také prostor, „ať už se jedná o prostor architektonický či reproduktorový, fyzický či virtuální, mentální či akustický, prostor nesoucí znaky narace i budující zcela neznámé obrazy, lineární prostor partitury či nelineární prostor hypertextu, prostor interpreta i prostor posluchače,⁴⁸⁰ píše v hudebním kontextu Michal Rataj. Pokud v dané formulaci zaměníme *interpreta* za *performera*

⁴⁷⁹ H.-T. Lehmann. *Postdramatické divadlo*, s. 105-107.

⁴⁸⁰ M. Rataj – S. Hořínská – J. Trojan – T. Dvořák. *Zvukoprostor: Prostorozvuk*, s. 13.

a *posluchače za diváka*, lze totéž říci i o divadle. „**Prostor se bude také stávat hudebním nástrojem**, který rezonuje zvukovými obsahy a jejich zjevnými či skrytými narativy,“⁴⁸¹ dodává Rataj. Výše už jsem citovala Lukáše Jiříčku, který hovoří o hlase jako hudebním nástroji – podle Rataje se pak takovým nástrojem může stávat i celý (doplňuji *scénický*) prostor.

Text vstupuje do prostoru samozřejmě zejména prostřednictvím hercova hlasu, a pokud se navíc pracuje s *hlasem akusmatickým*, tedy s *hlasem pod maskou*, s hlasem, jehož původce je divákovým očím skryt, pak lze takový **hlas chápat jako objekt**, jak píše slovinský filosof **Mlader Dolar** v monografii *Hlas a nic víc* (*A Voice and Nothing More*, 2006). Akusmatický hlas je podle něj divákovi obecně „vydán ve své zdánlivé bezprostřednosti a okamžitě proniká do nitra, nelze jej držet na uzdě. Klam tedy spočívá v neschopnosti najít protějšek hlasu ve viditelné sféře, spočívá v mezeře, která mezi oběma sférami přetrvává, v nemožnosti jejich vzájemné koordinace tak, aby *viditelné samo o sobě mohlo začít fungovat jako závoj hlasu*.“⁴⁸² Identita těla a hlasu je v tomto případě rozbita, divák se nemá s čím (s kým) identifikovat, setkává se s neznámým.

Vztaženo ke kompozici *skončí to ústa* (která je pro tuto podkapitolu vhodným příkladem) lze říci, že akustická i vizuální scéna jsou komponovány často ve vzájemných **rupturách a vzpříčeních**: zvuk je např. v určitý moment rozpojen s obrazem, který by k němu měl logicky náležet. Divákovi se předloží **vějíčka**, která k zakoušenému zvuku ve skutečnosti nepatří, která ovšem na chvíli zaměstná jeho pozornost a podráždí jeho trpělivost. Hlasitost je extrémně stažena, panuje téměř naprosté ticho a ze zprvu nejasných zákoutí scény se ozývá šeptané herecké sólo. Divák pátrá po scéně, která je téměř prázdná a k tomu zšeřelá, sebemenší pohyb k sobě strhává jeho pohled, ovšem protnutí zvuku s obrazem se stále nekoná. (Pointu obstarává vysoký temný sloup v levé zadní části scény, který plní funkci – značně robustního – „závoje“.)

Podobný trik zvyšuje divákovo soustředění na maximum. Není mu umožněno vidět, tak nechce alespoň přeslechnout. „**Primární fantazie se točí kolem hlasu**,“⁴⁸³ pokračuje Dolar, a nemá nyní na mysli výhradně jen hlasy

⁴⁸¹ Tamtéž.

⁴⁸² Mladen Dolar. *A Voice And Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, s. 78.

⁴⁸³ Tamtéž, s. 136.

akusmatické. Existuje podle něj dokonce určitá „temporalita, specifická časová smyčka, kterou Freud nikdy neopomene zmínit: jde o *časovou prodlevu mezi vnímáním a porozuměním*“.⁴⁸⁴ Oba tyto akty lze vnímat jako jistou dorozumívací hru, v jejímž rámci má hlas vždy tak trochu „náskok“. „Existuje hlas, který představuje záhadu a zároveň trauma, protože přetrvává, aniž by mu bylo porozuměno, existuje čas subjektivizace, což je přesně ona doba mezi zaslechnutím hlasu a porozuměním – a přesně to je **čas představivosti**“.⁴⁸⁵ Touto poznámkou se dostáváme až do *času percepce*; právě na ten tvůrce pomýšlí, už když divadelní dílo komponuje.

Podstatné je, co, odkud a jak zazní – a jakou atmosféru vytvoří sonické i vizuální jeviště ve vzájemné součinnosti. Herec („nositel textu“) se stává součástí scénické kompozice a může být chápán např. jako **médium**. „V mé představě se mezi médiem na scéně a diváky v hledišti zjevuje jakýsi (nejčastěji zvukový) oblak toho, co jedni zprostředkovávají a čemu druzí musí vyjít vstříc,“ uvádí Jiří Adámek. Pro zúčastněné herce je taková situace specifická, jelikož „nepřehrávají reálné situace, jak je v divadle nejtypičtější, ale obvykle je jejich tělo v kontrapunktu k tomu, co vyluzují hlasem. Tělo se od toho jakoby odstřihne, chová se jinak.“⁴⁸⁶ Taková *herci-média* potom „postavy neztělesňují, ale zprostředkovávají,“ doplňuje Adámek. „Citují modelové situace, asociují divákovi jeho osobní zkušenosti.“⁴⁸⁷

Jakkoli se herci v kompozici *skončí to ústa* dostávají v prostoru **do přechodných konstelací člověka a objektu** a jakkoli se tudíž přirozeně stávají výraznou součástí *vizuálního komponentu* (skoro by se chtělo říci *živou skulpturou*, kdyby to neznělo tak nabubřele), zásadní podle Adámka je, aby „byli schopni i při zdánlivé nečinnosti **silně koncentrované přítomnosti** na scéně“.⁴⁸⁸ Deleuze s Guattarim možná v tomto směru přicházejí s ideální režijní poznámkou, když v *Tisíci plošinách* píšou: „Budte rychlí, i když stojíte na místě!“⁴⁸⁹ Nepřetržitost pohybu, kterou svojí pobídkou naznačují, může odkazovat k tanečnímu, pohybovému a obecně *tělesnému* chápání podobné situace, které je vlastně velmi přesné.

⁴⁸⁴ Tamtéž.

⁴⁸⁵ Tamtéž.

⁴⁸⁶ O. Škrabal. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámkem]“, s. 113.

⁴⁸⁷ J. Adámek. „Dál za hlasem“, s. 45.

⁴⁸⁸ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 107.

⁴⁸⁹ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 35.

Gabriele Brandstetter popisuje v roce 2005 ve svém textu *Klidový stav / pohyb* (o němž jsem se zmiňovala už v kap. 4.3) tzv. „**topos ,klidového stavu / zastavení**“.⁴⁹⁰ V čistě tanečním kontextu se jedná o takový vnitřní pohyb těla, který zvnějšku není plně rozpoznatelný (např. uvolnění vlastních svalů): „[...] figura se zdá být v ‚klidu‘, ale pohyb probíhá v samotném těle, hned pod povrchem kůže; spatřit jej může pouze sám tanečník, kterého při tomto aktu ‚nehybného‘ sebepozorování sleduje divák,“⁴⁹¹ doplňuje Brandstetter. Z divákovy perspektivy lze potom říci, že „performer stál, nehybný jako socha“,⁴⁹² zatímco se odehrával v podstatě „nehybný tanec“.⁴⁹³ Jde vlastně také o jistou podobu *estetiky absence*, která se v tomto případě projevuje jako *absence viditelného pohybu*.

„Existují lidé, kteří mohou jednoduše sedět v prostoru, anebo v něm zcela klidně stát, a přitom **se zároveň vystavovat riziku**, ‚být vůči němu otevření a držet v téže otevřenosti i mne,“ píše opět v divadelním kontextu Tim Etchells. „Performeři čelí určitému úkolu, zrovna tak jako bychom mu čelili my sami – zpovzdálí tak sledujeme lidské bytosti, které **nic nepředstavují, ale které něčím procházejí**. Dají se všanc.“⁴⁹⁴ Přeneseno na *skončí to ústa* lze říci, že performer je vystaven nesnadné situaci, v níž se potýká s náročným, např. nesémantickým textem, anebo s neobvyklou, absurdní konstelací, v níž se ocitl. Pozorování podobně „tiše vyhocených“ situací, které právě prodlouženým *trváním* nabírají na dramatickosti, může mít pro diváky až transformativní potenciál.

K tomu, aby podobně zastavené momenty „fungovaly“, je klíčová míra koncentrace a s ní souvisejícího **jiskření**, které scénou bez ustání proudí. Už při tvůrčím procesu je pro tvarování kompozice rozhodující pomyslný záblesk, který je vykřísnut mezi jednotlivými texty, objekty a hereckými akcemi, jež se ocitnou ve vzájemné blízkosti. Ideální je, když se podaří tyto elektrické výboje, nebo ještě možná *chvění* či *ozvuky* vnést i do výsledného tvaru a udržovat v doslovném i přeneseném smyslu permanentní „rezonanci onoho zaplněného prostoru“,⁴⁹⁵ jak píše v hudebních souvislostech Michal Rataj. Scéna vibruje voicebandovou recitací, melodií, ale i tichem; je rozechvívána povlovným pohybem po scéně,

⁴⁹⁰ G. Brandstetter. „Klidový stav / pohyb“, s. 59.

⁴⁹¹ Tamtéž, s. 60.

⁴⁹² Tamtéž.

⁴⁹³ Tamtéž, s. 61.

⁴⁹⁴ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 48–49.

⁴⁹⁵ M. Rataj – S. Hořinka – J. Trojan – T. Dvořák. *Zvukoprostor: Prostorozvuk*, s. 160.

ale i nehybností. Přese všechno zdánlivé zastavení tepe prostorem **energie**. Podle Eugenia Barby je právě význam tohoto efemérního označení zřejmý i obtížný zároveň: „Spojujeme si jej s vnějším popudem, s přemírou svalové i nervové aktivity. Avšak vztahuje se také k něčemu intimnímu, k něčemu, **co pulzuje v nehybnosti a tichu**, k nezadržované síle, která probíhá v čase, aniž by byla rozptylována v prostoru.“⁴⁸

Scénické aranžmá bývá v jistých pasážích tvarů vznikajících neinterpretacním způsobem velmi často statické, a to i v případě, kdy je výsledkem procesu v podstatě činoherní inscenace (viz výše). Divák se v takový *moment zastavení* na vizuální scéně může tím lépe soustředit na pohyb na *jevišti sonickém*. Výrazným aktantem se stává hercův **pohled** a jeho „kompozice“ vůči divákovi. V některých scénických tvarech je **hercův pohled divákovi odpírán**: v Havelkově grotesce *Ubu se baví* jsou herci usazeni zády k publiku, ve *skončí to ústa* jim často také není vidět do tváře, v jiné Adámkově kompozici *Na útěku* v některých případech hercovo tělo chybí docela, herec promlouvá ze zvukové nahrávky, působí doslova jako médium a jeho hlas se opět ocitá v pozici objektu (v podobných strategiích lze číst prvky postspektakularity, pracoval s nimi ostatně už Samuel Beckett v *Poslední pásce* atp.). V jiných případech pohledy mohou, ale nutně nemusejí mířit přímo do publika; spíše **tvarují prostor**.

„Pohled je možná vůbec nejmocnějším nástrojem modelování prostoru,“⁴⁹⁶ uvedla v živém online rozhovoru v roce 2021 choreografka Anne Teresa de Keersmaeker. To je jednoznačný případ projektů *skončí to ústa* nebo *You Are Here*. Vektory pohledů protínají prostor a vytvářejí v něm neviditelné linie – zdánlivá prázdnota tak může být protkána zprvu nezřetelnou, efemérní, z podstaty věci ale také vlastně „kompoziční“ sítí. V ještě jiných případech jsou herci rozestoupeni v řadě na „forbíně“, nebo na přední část scéně vstupují v přesně daných intervalech a ostrými pohledy namířenými do publika doprovázejí paralelní řečovou palbu sólových (monologických) i vícehlasých pasáží – např. *Breivik* (2019) vznikající pod supervizí Petry Tejnorové, výše zmíněná *Regulace intimacy* nebo kompozice *Tiká tiká politika* (2006) Jiřího Adámka. Konkrétní promluva nemusí být určena jiné postavě, herci vnikají do prostoru hlediště, pronášené texty

⁴⁹⁶ Anne Teresa de Keersmaeker. „Anne Teresa De Keersmaeker – in conversation with Elena Filipovic“ [video online]. *Facebook.com*. 11. 2. 2021 [cit. 11. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/FondationBeyeler/videos/2777299405841332/>.

pak v pomyslných záblescích křižují „nebe nad publikem“ (Adámkovo *Bludiště seznamů*). Promluva namířená přímo na diváka funguje jako politikum; stejně tak je ale politickým gestem *znesnadnění* či *odepření* hercova pohledu i řeči. Text se nicméně stává součástí kompozice, působí jako součást komplexní akustické hmoty.

5.4 Situačnost, dramaticčnost a člověk v situaci

Jakkoli se v této práci pohybují zejména v mezích *diskurzu divadla*, nevyhýbám se ani nepravidelnostem v podobě přesahů do *sféry dramatu*. Zajímá mě ostatně také jistý případ *psaní pro divadlo*, byť jde o jeho specifickou, trojdimenzionální, „scénickou“ podobu. Začnu tedy možná poněkud zešíroka: podle **Otakara Zicha** platí pro dramatikovu tvorbu, že „**na počátku jest (dramatická) situace**“.⁴⁹⁷ Ukazuje se podle něj, že „prvotní koncepce dramatu není slovná, nýbrž herecko-scénická“.⁴⁹⁸ Na počátku geneze divadelní hry nestojí ještě konkrétní repliky; je zjevné, že „umělec, tvořící své dílo, nemyslí abstraktně, v ‚ideách‘, nýbrž ve svém materiálu“, jímž jsou v případě dramatika „herci na scéně“.⁴⁹⁹ Namísto verbálního materiálu vychází dramatik vlastně z materiálu trojdimenzionálního, a navíc situačně rámovaného. „Pravý dramatik tedy vlastně ‚hraje‘ ve své fantasii,“⁵⁰⁰ uzavírá Zich.

Pokud dramatik „hraje ve své fantasii“, pak režisér tvořící autorský scénický tvar může „hrát“ rovnou naživo přes scénu, prostřednictvím „svého materiálu“. Přivlastňovací zájmena v citovaných pasážích by v současné době vzhledem k rehierarchyzačním tendencím bylo velmi záhodno vypustit; herce v současném kontextu nelze vnímat jako materiál, ale spíše jako spoluautora; a podobně tvůrcem, který svoji vizi realizuje během zkoušení na scéně, samozřejmě nemusí být nutně režisér. Obecně lze ovšem říci, že je i současné **scénické psaní** zpravidla ukotveno situačně (byť opět specifickým způsobem).

Druhá odbočka k *diskurzu dramatu*: podle **Jana Vedrala** platí, že „základem dramatu je **jednání postav v situaci** a že východiskem pro předvádění příběhů dramatem, a tedy i pro naše uvažování o dramatu je situovanost“.⁵⁰¹ Za tuto situovanost lze obecně považovat „vzájemnou vztaženost (**souvztažnost**) dvou prvků“, přičemž „buď oba prvky vzájemně vůči sobě jednají, nebo jedná jen jeden, ale ten druhý svou nečinností jednání prvního nějak zásadněji ovlivňuje či omezuje“.⁵⁰² Pro myslitelnost a realizovatelnost takové situovanosti je nutné

⁴⁹⁷ O. Zich. *Estetika dramatického umění*, s. 83.

⁴⁹⁸ Tamtéž.

⁴⁹⁹ Tamtéž, s. 84.

⁵⁰⁰ Tamtéž, s. 85.

⁵⁰¹ J. Vedral. *Horizont události*, s. 127.

⁵⁰² Tamtéž.

konkretizovat čas i prostor, v nichž se má odehrávat. „**Prostor umožňuje situovanost lokalizovat, čas pro ni otevírá dynamiku,**“⁵⁰³ dodává Vedral.

A do třetice: vzájemně lze rozlišovat dva základní typy situací, a sice **situaci divadelní**, tedy jakoukoli situaci dramatu, a **situaci dramatickou**, což je takový případ situace divadelní, kdy se situace z určitých důvodů stává pro jedince nesnesitelnou a kdy jej nutí k jednání. **Jan Císař** definuje tento případ v útlé publikaci příznačně nazvané *Člověk v situaci*: „Dramatická situace je zpráva o tom, jak **člověk v nesnesitelné situaci**, v níž nemůže žít, rozhoduje o svém osudu, jak se prosazuje ve vztahu ke světu, protože musí vyřešit problém svého bytí a za každou cenu chce dospět k jistému cíli, neboť nemůže jinak.“⁵⁰⁴ Člověk stojí před nutností změny, ovšem té se „staví do cesty vždycky nějaké překážky, jež cestu ke změně znesnadňují nebo ji docela zatarasí, znemožní“.⁵⁰⁵

Dramaturgie *autorského neinterpretacího divadla* spočívá od první chvíle zkoušení velmi zásadně právě v záměrném **kladení překážek a v nastavování různých omezení**, která dosud prázdný a situačně otevřený prostor jistým způsobem sevrou. Může jít o omezení v jednání, omezení v pohybu, omezení možností, z nichž je aktérovi umožněno vybírat – často při zkoušce dochází k permanentnímu „přeskládávání“ a „přenastavování“ časoprostoru, v němž se akce odehrává. Překážky mohou mít neviditelnou podobu: „Jsem zvyklý pracovat v jistém rámci, dávám lidem například instrukce a pak jen sleduji jejich scénický chaos a formování kolektivního porozumění,“⁵⁰⁶ říká například Etchells v rozhovoru s Lukášem Jiříčkou. Může tedy jít o **pravidla** (pracují s nimi Forced Entertainment, Gob Squad, ale i všichni tři reflektovaní čeští režiséři, byť různým způsobem). Anebo se může jednat o sevření přímo „totálního“ rázu, sevření situačně-scénografické.

Při divadelním zkoušení tvarů vznikajících na neinterpretací bázi jsem zažila vlastně dva „extrémy“: v prvním případě šlo o **situační sevření časoprostoru „zvnějšku“** (*Ubu se baví*), ve druhých dvou o situační sevření **„zevnitř“** (*skončí to ústa, You Are Here*). Jiří Havelka hovoří o strategii sestavit si

⁵⁰³ Tamtéž.

⁵⁰⁴ Jan Císař. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000, s. 103.

⁵⁰⁵ Tamtéž.

⁵⁰⁶ L. Jiříčka. „Čas jako dar: Rozhovor s režisérem Timem Etchellsem“, s. 20.

co nejdříve rámcová pravidla fungování „nového vesmíru“ (viz kap. 3.2). V inscenaci na Zábradlí tak byl prostor od počátku sevřen jednoznačným scénografickým řešením, a sice hyperrealistickým modelem paluby letadla. Tento rámec vytvořil na scéně už od první zkoušky (kdy ještě scénografie nebyla hotova a jeviště bylo prázdné) specifickou **myšlenkovou konstrukci**, od jejíchž stěn se improvizacemi rozvíjený text přirozeně odrážel.

S volbou konkrétního situačního „obklíčení“ veškeré akce byla zároveň ustavena **optika**, jejímž prostřednictvím mohla být následně nahlížena a zvažována „funkčnost“ veškerých prováděných akcí. Prázdný prostor byl konkretizován, stejně jako *jevištní čas*, jenž byl postaven na roveň *času letu*. Základní vymezení stanovilo **pravidla hry**. Vzhledem k výrazně situačním východiskům se začala v hereckých improvizacích rozvíjet doslova **situační komedie**, v jejímž rámci se všechny zúčastněné postavy zcela přirozeně profilovaly nejspíše jako **typy**. Klíčovými se staly jejich **interpersonální interakce**, které se v textové rovině projevovaly prudkými verbálními přestřelkami, nesoucími ostré tempo a „sekavý“ rytmus. Tyto staccatové výměny názorů byly potom prokládány intrapersonálními vstupy, a sice mikroportem zesílenými monology, které mj. stavěly lidský hlas opět do pozice zvláště surreálného, s konkrétním tělem okamžitě nespojitelného zvukového objektu.

Jiří Havelka uzavírá postavy svých děl často **do uzavřených prostor**, které vymezují základní *situaci divadelní* a napomáhají jejímu přetavení v *situaci dramatickou*. Akcelerátorem tohoto přechodu bývá právě čas. Cestující vstupují se začátkem představení *Ubu se baví* na palubu, zatímco diváci vstupují do hlediště. Vstupní dveře jsou uzavřeny, letadlo „vzlétá“ a dění zpočátku kopíruje realistický průběh události, tak jak by se mohla odehrávat ve skutečnosti. Teprve v průběhu času se začínají objevovat první dílčí nesrovnalosti ohledně směru letu i jeho časového průběhu, které postupně gradují. Chronotop se vyjevuje coby rébus, opustit palubu je nemožné a potřeba akutního řešení se stává urgentní záležitostí.

Souvztažnost se ustavuje jednak mezi jednotlivými cestujícími, potom mezi cestujícími a lynchovsky podivnou posádkou, a konečně mezi cestujícími a neviditelným protihráčem, který se projevuje výhradně prostřednictvím zvukových a světelných vstupů. Tento **neviditelný aktant**, představující vlastně klíčového partnera do vzájemné situační vztaženosti všech zúčastněných, se už na

zkouškách výrazně podílí na formování, směřování a toku dialogů. S uzavřeným (částečně či zcela) neopustitelným prostorem pracuje pak Havelka např. také v inscenacích *Černá díra* (2007), *Drama v kostce, pokus 2* (2008), *Dechovka* (2013) či ve vícekrát zmíněném *Společenstvu vlastníků*.⁵⁰⁷

V případě *skončí to ústa* bylo základní nastavení zcela odlišné: nešlo o utkávání dosud neexistující textové roviny prostřednictvím hereckých improvizací, ale spíše o „vetkávání“ přejatých a upravených textových ploch do struktury celkové kompozice. Improvizacemi se hledaly možné konstelace člověka a objektu a jejich ideální kombinace s konkrétním textem. **Herecká akce nebyla ukotvena jednou situací „generální“**, ale ukotvovala se individuálně mnoha „soukromými“ situacemi, které na scéně utvářely samostatné habitaty, pomyslné „ostrovy“. Situační řešení každého z nich navrhoval buď Jiří Adámek, a to verbálně, fluidně (nikoli scénograficky), anebo s ním přicházeli sami herci. Pravidla, která byla pro každou danou situaci nastavována, nebyla zvnějšku okamžitě čitelná – a právě postupné **odhalování či odhadování těchto pravidel** tvořilo jednu z výrazných vrstev diváckého zážitku. V projektu *You Are Here* byl pak prostor sice scénograficky sevřen kruhem sedadel, ovšem situace zůstávala přesto značně otevřená, jakoby abstraktní (jak bývá v současném tanci a tanečním divadle zvykem; více viz příští kap. 5.5).

V neinterpretáčnických, nebo obecně alternativních divadelních formách se právě **„udržení konkrétní situace v čase“** stává mnohdy samo tématem. Forced Entertainment se ve svých durativních performancích např. pokoušejí na základě vzájemných kombinací kostýmů, cedulí s předepsaným označením postavy a hereckých akcí vytvořit konkrétní charakter, který by dokázal přetrvat déle než wurmovská *minutová socha* (*12am: Awake and Looking Down*, 1993). Jindy hledají prostřednictvím mnohahodinového vyprávění pro změnu *narativ*, který by prokázal „udržitelnou“ životnost (*And on the Thousandth Night*, 2003). Ústředním pravidlem druhé jmenované performance, na níž se současně podílí zhruba sedm performerů, je vyprávět improvizované příběhy, skákat si vzájemně do řeči, krást si příběhové linky a udržet všemi dostupnými prostředky narativní maraton celých šest hodin v chodu. Název performance odkazuje k příběhům *Tisíce a jedné noci*

⁵⁰⁷ Minimálně v případě dvou posledně jmenovaných scénických tvarů se postava ocitá nejspíše mezi typem a charakterem, přičemž typovosti ubývá ve prospěch hlubších psychologických motivací atp.

a k postavě Šeherezády, pro niž se *situace vypravěče* rovnala *situaci hry na život a na smrt*, jak píše Jan Vedral: „Příběh se pro ni stal zdrojem času a něčím životodárným.“⁵⁰⁸ Rozvíjení příběhu či charakteru v čase, které se střídavě daří a střídavě selhává, pak tematizuje trvalost i prchavost veškerého konání; do centra pozornosti staví čas.

V rozhovoru s Adrianem Heathfieldem pojmenoval Etchells v podstatě antropologickou povahu *durational*s – diváci při nich vlastně obecně vzato sledují *člověka v nesnázích*: „Vidíte je potýkat se s těžkou situací. Pozorujete všechny jejich triky a strategie pro zvládnutí té dané situace, pro objevení a znovuobjevení sebe sama, pro vlastní existenci.“⁵⁰⁹ Od performerů durativních opusů se očekává, že dokáže **vytvářet efemérní situace**, ať už narativní či kompoziční povahy, a **uchránit je v čase** před zásahem kolegy. Erwin Wurm se zabývá otázkou, jak udržet v čase vratkou *minutovou sochu* (ne nepodobnou konstelacím v *12am*). V kompozici *skončí to ústa* byla ohledávána možnost, jak udržet v čase nestabilní skulpturu i stoupající napětí spočívající v **kličkování mezi smyslem a absurditou**. Na divadelních zkouškách – a často i ve výsledných tvarech – tudíž lze pozorovat *člověka v situaci*, který hledá právě takovou „verzi sebe sama“,⁵¹⁰ jež by dokázala „přežít v té či oné sadě pravidel, struktur, her“,⁵¹¹ zkratka která přežije v ustavičně rekonfigurovaném světě.

⁵⁰⁸ J. Vedral. *Horizont události*, s. 271.

⁵⁰⁹ A. Heathfield. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells“, s. 89–90.

⁵¹⁰ Tim Etchells. „A Six-Thousand-and-Forty-Seven-Word Manifesto on Liveness in Three Parts with Three Interludes“. In Adrian Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance*. Reprint. London: Tate Publishing, 2012 [1. vyd. 2004], s. 212.

⁵¹¹ Tamtéž.

5.5 Enumerace, seznamy a katalogy

Pokud E. F. Burian skutečně řekl, že lze inscenovat i telefonní seznam, a pokud tedy naznačil, ať už anekdoticky, či zcela seriózně myšlenou potenciální kompatibilitu seznamu a divadla, lze na úvod této kapitoly směle prohlásit, že **enumerativnost, výčtovost a katalogičnost** budou tvůrčí proces *autorského neinterpretacího divadla* provázet zcela důsledně, bez výjimky a ve všech jeho fázích. Stanou se dokonce určujícími znaky nejen samotného procesu zkoušení, ale i výsledných scénických děl, byť samozřejmě opět pokaždé velmi různým způsobem.

Několikrát už jsem zmiňovala úvahu Marianne van Kerkhoven, podle níž jsou výchozím materiálem samotní zúčastnění tvůrci, jejich osobnosti, přístupy a zkušenosti. Prvotní inspirační materií se při neinterpretací tvorbě obecně vzato stává *kolektiv* – jehož charakter se ovšem v průběhu dekad samozřejmě výrazně proměňuje. Současný kolektiv, píše Kerkhoven, „má povahu odlišnou od svého předchůdce v letech sedmdesátých: v té době vykazoval soubor tendenci manifestovat jedno společné (politické) přesvědčení; avšak **v současnosti jsou kolektivy [...] tvořeny spíše souborem jednotlivců, od nichž se očekává ‚mnohost hlasů‘**“.⁵¹² Současnost, o níž dramaturgyně hovoří, se váže k roku 1993, kdy se v Amsterdamu konala zmiňovaná konference *Context 01*. V momentální současnosti, kterou od té doby dělí dalších osmnáct let, lze předpokládat ještě výraznější míru individualizace.

Shodneme-li se s vlámskou dramaturgyní v předpokladu, že je výchozím bodem tvorby kolektiv, je ještě pochopitelně nutné rozlišit, zda takový kolektiv funguje v každém konkrétním případě na bázi *kolektivní tvorby*, anebo zda je spíše součástí *kolektivní spolupráce* vedené režisérem. V rámci kolektivní tvorby, nebo chcete-li *devised theatre*, se často hovoří o potřebě dát hlas těm, kteří jej dosud neměli, a to v ryze politickém slova smyslu. Už v souvislosti s revolučním rokem 1968 se podle Heddon a Milling *devising* prosazuje „jako patřičný model *sebe-reprezentace* a jako proces, jehož prostřednictvím je možné **zviditelnit všechno to, co zůstávalo až doposud neviditelné a nevyřčené**“.⁵¹³

⁵¹² M. van Kerkhoven. „Theaterschrift 5 & 6: On Dramaturgy“.

⁵¹³ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 17.

Podobně v roce 1996 a tentokrát v kontextu postmoderního umění (bez užití pojmu *devising*) píše Zygmunt Bauman, že divadlo „vynalezlo jazyky pro ostatní, pro ty, kteří normálně nemluví, dokud se na ně někdo neobráť; jazyky adekvátní k vyjádření nevypovězených zkušeností nevhodných k veřejnému vyjádření a nevědomých si možnosti svého vyjádření“⁵¹⁴ a že tedy je divadlo ideálním médiem pro „**předávání hlasu zkušenostem, jež stále čekají na to, aby je někdo vyposlechl**“.⁵¹⁵

V podobných případech lze očekávat, že **pluralita hlasů** pronikne z vyjednávání na zkouškách až do výsledného tvaru. Výpověď se pak stává **pluralitou výpovědí** – přičemž jejich nositelé se v mnoha případech mohou s výpověďmi, s nimiž před publikum předstupují, osobně identifikovat. „**Na zkouškách panuje rovnost**,“⁵¹⁶ prohlašuje např. kolektiv Gob Squad, který je jasným příkladem „filosofie“ typu *devising*. „Základním principem tvorby je **kolektivní rozvíjení tématu** za pomoci scénického designu anebo skrze divadelní situaci, prostřednictvím psaní všelijakých textů a samotného hraní. Jelikož jsme každý jiný a jelikož často máme rozdílné názory, tak to trvá, ale také to znamená, že nakonec **nepřijdeme s jednou ideou, ale rovnou s mnoha**.“⁵¹⁷ Divák je konfrontován s „katalogem“ názorů a osobních přesvědčení, která může vzájemně konfrontovat, do nichž se může (do jednoho po druhém) sám projektovat a z nichž si průběžně může pokoušet zvolit stanovisko nejbližší tomu vlastnímu (viz např. výše zmiňované absolventské inscenace studentů KALD DAMU typu *Regulate intimacy* apod.).

Mnohohlasnost může být ovšem také **orchestrována režisérem**, který ji na základě vlastní vize komponuje a přetavuje. Polyfonie může být sice potenciálně zachována, ovšem výsledné slovo o její podobě má v takovém případě režisérská osobnost (nikoli kolektiv). Kompozicí *skončí to ústa* např. výrazně probleskují autorské vklady všech zúčastněných, od užšího týmu tvořeného režisérem, dramaturgyní a scénografkami až ke kolektivu herců: tvar vznikl na základě jejich autorských návrhů a režijní orchestrace probíhala zároveň na míru hereckému ročníku. Úběžníkem finálního rozhodování byl ovšem režisér. **Političnost** scénické

⁵¹⁴ Z. Bauman. „O místě divadla v postmoderním umění“, s. 28.

⁵¹⁵ Tamtéž.

⁵¹⁶ J. Freiburg (ed). *Gob Squad Reader*, s. 12.

⁵¹⁷ Tamtéž, s. 14.

kompozice nespočívala ani tak v tom, komu se umožní prosadit svůj hlas, jako spíše v tendenci umožnit **pluralitu vjemů ze strany publika**. Jelikož je „zápletka“ výrazně zastřena a jelikož se neodehrává na obvyklé interpersonální bázi, lze spolu s Goebbelsem mluvit o „zpomaleném vnímání, jelikož **autonomní objevování**, které je závislé na konkrétním vnímání, zabere více času než čistě konzumující percepcí“.⁵¹⁸

Postmoderní zálibu v enumerativnosti odráží už ve svém názvu další Adámkova scénická kompozice *Bludiště seznamů*, která se otevřeně hlásí k inspiraci eponymním literárním opusem Umberta Eca. Jedná se o *mluvenou operu* skládající se „z výčtů, seznamů, katalogů a rejstříků počínaje těmi nejznámějšími jako jsou abeceda či Mendělejevova tabulka chemických prvků“,⁵¹⁹ uvádí se v anotaci. Seznamy všeho druhu mohou „působit všedně, ale i závratně, když dojde na fantastická imaginární města podle Itala Calvina nebo obrazy, z nichž se skládá ‚nepochopitelný vesmír‘ v magické povídce Jorge Louise Borgese“.⁵²⁰ Textové plochy odrážejí tendenci pokusit se chaotický a složitý kosmos uspořádat do alespoň tranzitorního řádu. Vznikají jimi poetické, skoro rhizomaticky se rozrůstající linie, které se v akustickém provedení vyklenují do sonických kupol i rozpíjejí do času i prostoru („Prérie, savany, pampy, stepi, tundry, buš...“). Divákovi je při jejich hlasovém vrstvení pomyslně promítán film o prudce se měnících políčkách – představivost přepíná z jedné asociace do druhé. Ačkoliv má scénický tvar v podstatě **„analogovou“ podobu** a ačkoli nepracuje s médii typu projekce, přebírá schopnost těchto médií sám jazyk, který v prudkých střizích mění vizuální jeviště v divákově fantazii.

Další tvůrce z oblasti *théâtre musical* Georges Aperghis podle Adámka také „s oblibou využívá nejrůznějších seznamů, vyjmenovávání, hesel – zkrátka jazykových a myšlenkových mechanismů“.⁵²¹ Jako textový materiál, na jehož základě komponuje, mu slouží rozličná slovníková hesla, soupis bizarních rostlin převzatý od Julese Vernea nebo darwinovský výklad evoluce. O některých svých hudebních skladbách mluví Aperghis pro změnu jako o **„galerii portrétů“**.⁵²² Nestabilita charakteru a jeho rozprostření do pomyslného vějíře je pro současné

⁵¹⁸ H. Goebbels. *Aesthetics of Absence*, s. 30.

⁵¹⁹ Viz: <https://www.alfredvedvore.cz/cs/program/bludiste-seznamu-40/>.

⁵²⁰ Tamtéž.

⁵²¹ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 31.

⁵²² Tamtéž, s. 45.

myšlení typická. V dílech tvůrců *théâtre musical* se podle Adámka odráží premisa, že „není rozbitý jen svět, v němž žijeme, ale i naše vlastní identita, a tak se málokdy uchylují k ucelené herecké postavě“.⁵²³

Enumerace nemusí být spojena pouze s charakterem; stává se integrální součástí tvůrčího procesu. V projektu *Teritorium* (2010) si herci během zkoušek postupně vytvářeli celý osobní „**fundus` výčtů**“.⁵²⁴ V tanečním tvaru *You Are Here* prosákl v podobném smyslu až do představení „fundus otázek“. Text byl zapojen i do vizuálního plánu, tanečníci měli na svých zádech připevněné cedule s „alegorickými“ označeními (Chaos, Strach, Vy). Sledování performerů pak připomínalo **listování pomyslným katalogem postav** – namísto obracení listu se jejich identita proměňovala s každou svléknutou vrstvou oděvu. Petra Tejnorová s oblibou sestavuje desatera, manifesty a soupisy pravidel, která slouží jako jakási efemérní, fluidní metodologie. Spolu s Jarem Viňarským např. vytvořili dvanáct pravidel, na jejichž základě vznikaly absolventské inscenace na KALD DAMU *My Funny Games* (2011) a *Erekce srdce*. Pravidla fungují jako dočasné těžiště zkoušek a zároveň jako samovstřebatelná struktura, na jejímž základě je dílo vyklenuto. Čtvrté pravidlo shodou okolností zní: „Neodpojuj slovo a pohyb, pohyb může přejít v řeč a naopak.“⁵²⁵ A dvanácté je následující: „Pravidla a zásady nastavují mantinely pro hru, ovšem mohou se vědomě porušit, aby se ve správný čas zase navrátily.“⁵²⁶

Ochota nebazírovat na stanovených pravidlech a chápat je jako součást „systému“, který je z povahy věci otevřený a důsledně tekutý, se odráží i na oblibě výčtového principu, který obvykle nemá pevně stanovený začátek ani konec. Divák je vystaven *spektu*, jehož hranice jsou rozmlžené, jímž je mu umožněno projít, které ovšem nenabízí jednoznačné řešení. Nejde přitom o demonstraci plošného relativismu, ale spíše o gesto v tom smyslu, že hledání odpovědí zůstává z principu otázkou osobní zodpovědnosti. „Dá se říci, že významem postmoderního umění je stimulování procesu tvorby významu a ochrana před nebezpečím jeho ustálení; **obrana inherentní polyfonie významů a spletnosti všech interpretací,**“ píše

⁵²³ Tamtéž, s. 16.

⁵²⁴ J. Adámek. „Dál za hlasem“, s. 37.

⁵²⁵ Petra Tejnorová. *Crossover: Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2015, s. 27.

⁵²⁶ Tamtéž.

Zygmunt Bauman ve zmiňované studii z roku 1996. „Má působit jako jakýsi intelektuální a citový rozmrazovač, jenž zabraňuje ustrnutí jakéhokoli procesu hledání v půli cesty, jeho proměně v ledový kánon brzdící proudění možností.“⁵²⁷

Seznam je nástrojem uspořádání a zároveň potenciálním **nástrojem rytmizace**. Jeho prostřednictvím lze ustavit základní **pattern**, který po určité době začne dodávat výčtu rytmus. Jakmile si divák zvykne na pulzaci základní strukturální „mantry“, čeká na proměnnou, která může v celkové struktuře vytvářet překvapivé kombinace a mozaiky. Podle Tima Etchellse lze na všechny durativní performance z provenience Forced Entertainment nahlížet jako na svého druhu katalogy: postav, doznání, otázek, strachů či shakespearovských dramát.⁵²⁸ Pokud lze obecně konstatovat, že namísto *velkých vyprávění* přichází s postmodernou *seznam* coby poněkud ironická odpověď na hledání životních jistot, pak Forced Entertainment přicházejí rovnou se *seznamem příběhů* (*And on the Thousandth Night*).

Při improvizacích i při společném „brainstormingu“ na zkouškách vznikají permanentní katalogy možných příchodů na scénu, možných verzí intonace, možných point. Pokud je podle Adámka herec *médiem*, pak je také potenciálním *носитelem celého katalogu charakterů, typů, behaviorálních či kulturních klišé, stereotypů i překvapení*. Ivan Vyskočil provokuje ve své disciplíně zvané *dialogické jednání* „zjevování“ a „projevování se“ vnitřního dvojníka, skrytého vnitřního partnera, nebo dokonce celé skupiny těchto partnerů. V některých případech tak spolu s jediným dialogicky jednajícím člověkem obývá scénu celý *vnitřní ansámbl*, pomyslný *katalog osobních identit a jejich dvojníků*. Podobně se i při divadelní zkoušce otevírá celý *katalog možných hereckých přístupů*, a to na škále „**mezi hercem, hráčem, performerem, figurantem, reprezentantem**“⁵²⁹ a ještě mnoha dalšími a diferencovanějšími formami herectví, jak uvádí Jiří Havelka. Základní situace divadelního tvůrce je pak jednoduchá: stojí před permanentní nutností volby.

⁵²⁷ Z. Bauman. „O místě divadla v postmoderním umění“, s. 21.

⁵²⁸ Tim Etchells. „A Text on 20 Years with 66 Footnotes“. In: Judith Helmer – Florian Malzacher (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 272.

⁵²⁹ Jiří Havelka. „Hranice divadla, limity reality“. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 86.

5.6 TJing, sampling a textové/časové smyčky

Možná trochu bizarně vyhlížející první útvar v názvu této podkapitoly odkazuje ke dvěma podobně trochu bizarním označením **text-jockeing** a **time-jockeing**, která jsem lehce nadneseně použila na doktorandské konferenci Teritoria umění v roce 2016.⁵³⁰ Na myšlenku vytvořit si nějaká (třeba jen pracovní) pojmenování, jimiž by byla zdůrazněna v podstatě DJská povaha zacházení s textovým (i obecně časovým) materiálem v rámci procesu *autorského neinterpretacího divadla*, mě přivedl (opět) Tim Etchells.

V rámci své sólové tvorby vytvořil Etchells projekt **A Broadcast / Looping Pieces** (2014), který funguje na bázi improvizovaného textového **samplingu**.⁵³¹ Na téměř prázdné, odkryté scéně se nachází pouze jednoduchý stůl pokladený listy papíru, na nichž jsou vytištěny textové fragmenty velmi různorodého typu. Jejich původním zdrojem je samozřejmě Etchellsův zápisník, do něhož si už dvacet let shromažďuje, sbírá a dále rozepisuje veškeré pozoruhodné textové útržky, na něž narazí. Převážnou část tedy tvoří *nalezené texty*, které jsou rozváděny vlastně možná *iteračním způsobem* do dalších možných variací.

Na základě této **textové databanky** vytváří Etchells během performance v podstatě živý DJský set: namísto hudebních ploch vzájemně míchá „**plochy textové**“, čte texty na přeskáčku, vybírá jednotlivé věty a obsedantně je opakuje, zatímco při každé repetici položí důraz na jinou slabiku. Slova se v akustickém vjemu houpou jako na vodní hladině, jejich význam je naživo zpochybňován, posouván, měněn a konstantně znovuobjevován. Jako *nultý bod* funguje textový materiál, který je ovšem rozehráván čistě improvizovaným a neopakovatelným způsobem. Vzniká cosi jako *sólový mluvený koncert*, střídající handkeovskou lavinu slov s momenty ticha, s pauzami a téměř „kutilským“ **prozkoumáváním možností výrazu**.

Vznikají výrazné *patterns*, v nichž se bleskovým tempem střídají proměnné. Koncem devadesátých let Etchells suše poznamenal, že tvorba Forced

⁵³⁰ Viz rozšířená verze příspěvku: K. Plicková. „Temporalita a proměny percepce v tvorbě Forced Entertainment (durational performances)“.

⁵³¹ Ke zhlédnutí je dostupná krátká ukázka z performance, a pak ještě delší doprovodné video, v němž Etchells vysvětluje základní princip, podle něhož je s textem zacházeno. Viz: <https://vimeo.com/94250943> a <https://www.youtube.com/watch?v=o-Aw-9NKF8E>.

Entertainment je obecně „srozumitelná každému, kdo vyrůstal v domě s puštěnou televizí“.⁵³² Rychlé přepínání kanálů a prudké mísení vjemů všeho druhu je poetice tohoto kolektivu vlastní – v přeneseném slova smyslu právě totéž **přepínání pomyslné obrazovky na individuálním vizuálním jevišti** provádí Etchells i ve své sólové performanci. Textový materiál je „čechrán“ v čase, proto mi vedle **textového turntablismu** připadá adekvátní myšlenka také **turntablismu temporálního**, v jehož rámci lze do vytvářeného mixu zařadit také akustickou prázdnotu.

V neposlední řadě připomíná Etchellsova performance obecně **zacházení s textovou hmotou při divadelní zkoušce**. Už na první zkoušce se začíná vznikající tvar „míchat“ z prvotních idejí, z napsaných i nalezených textů, z inspiračních materiálů (a ze všech přítomných carlsonovských „duchů“). Všechny výchozí inspirace a přípravy přetavuje zkouška podle Jiřího Havelky – jak už jsem uvedla výše – na „hmotu, která pomalu dostává tvar“, přičemž hlavním stavebním prvkem této hmoty je „přítomnost“.⁵³³ Text je pomyslně nadnášen časem zkoušky: přes scénu je pozvolna roztáčen, míchán a scratchován. Čeká se, kdy je vhodné přidávat na rychlosti, hlasitosti a množství hlasů, a kdy je naopak nejlepší nechat pracovat ticho.

Pokud se při tvorbě zachází s různými klišé, kulturními či sociálními vzorci, stávají se i tyto prvky plochami, s nimiž lze míchat, upravovat je a editovat. Pokud na počátku zkoušení neexistuje žádný materiál, který by bylo možno zpracovat, a pokud je třeba jej nejprve vygenerovat např. prostřednictvím improvizací, děje se při nich něco podobného, co Deleuze s Guattarim nazývají **„stabilizací intenzit“**.⁵³⁴ Tyto intenzity jsou **fixovány** a začíná probíhat jejich následný **mash-up**. (Všichni tři reflektovaní režiséři se různou měrou věnují také taneční tvorbě, v níž *časový turntablismus* na zkoušce probíhá vlastně v podobném duchu – namísto textu jsou samplovány a DJsky „performovány“ pohybové vzorce.)

Otisky TJingu lze nacházet i ve výsledných tvarech. Probíhat v nich střídavě může **„temporalita postupného odvíjení, kontinuálního pospíchání novým**

⁵³² T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 95.

⁵³³ J. Havelka. *Zmrazit čerstvé ovoce*, s. 89.

⁵³⁴ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 31.

teritoriem", nebo právě „cyklení prostřednictvím vzorců“, jak by řekli britští muzikologové.⁵³⁵ Smyčka funguje jako prvek, který v divákově vnímání okamžitě přerušuje tok času. V komplexním tvaru tak vedle sebe může existovat hned **několik temporalit zároveň**. Strategie živého míchání proudu času (a případně i textových ploch) jsou samozřejmě divadlu obecně vlastní, výrazně znatelné jsou pak např. v Havelkově inscenaci *Indián v ohrožení* (2008), v Adámkově kompozici *Čtyři tři dva jedna* (2013) nebo v taneční performanci *Nothing Sad* (2017), která vznikala v gesci Petry Tejnorové.

Režiséři používají dezorientační techniky, kladou divákovi do cesty překážky, trhají mu vjemy před nosem a vědomě se „ozývají“ prostřednictvím všelijakých *absencí*. Specifická kompoziční strategie přitom může spočívat právě v „**práci s různě artikulovaným tichem**“,⁵³⁶ jak uvádí v hudebním kontextu Slavomír Hořinka. Britští muzikologové na tuto myšlenku navazují, když píšou, že „proměňující se trvání tichých pasáží ovlivňuje veškerý materiál, který po tomto tichu následuje, a **proplétá temporální zážitky**“.⁵³⁷

TJské, scratchované a zadrhávané plynutí řeči odráží Etchellsův zájem o proces, jímž je utvářena **všední promluva**. Zajímají jej způsoby, jakými „hlas najde sám sebe, jakými jazyk zavravorá, opraví se a rozlétně“, středobodem jeho zájmu je „jazyk, ovšem nikoli už jako text, ale jako událost“.⁵³⁸ Tématem se stává *performativita jazyka*. Způsob, jakým se jazyk klube, dlouhodobě ohledává i Jiří Adámek, který o tvorbě jiného autora, Georgese Aperghise, v této souvislosti píše: „Rozpad řeči na jednotlivé hlásky a pazvuky leckdy působí dojmem, **jako bychom byli svědky samotného zrodu a zániku zvuku, slabiky, slova, řeči v těle performerů**. Tyto fyziologické procesy by se daly označit za primární ‚příběhy‘, které Aperghis skrze své scénické kompozice vypráví.“⁵³⁹ Petra Tejnorová nechává jazyk svých děl, vygenerovaný improvizacemi, záměrně neuhlazený: „Je to povětšinou hovorový, každodenní jazyk. Zadrhávání, nejistota a opakování nevyhnutelně k textu patří. Jsou to **struktury myšlenek, váhání**“.⁵⁴⁰ Pomyslným

⁵³⁵ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 104.

⁵³⁶ M. Rataj – S. Hořinka – J. Trojan – T. Dvořák. *Zvukoprostor: Prostorozvuk*, s. 49.

⁵³⁷ R. Glover – J. Gottschalk – B. Harrison (eds.). *Being Time*, s. 72.

⁵³⁸ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 105.

⁵³⁹ J. Adámek. *Théâtre musical*, s. 43.

⁵⁴⁰ P. Tejnorová. „Velkam tu maj dijary“, s. 143.

a možná nečekaným „lešením“, na němž je možné akustickou vrstvou autorského divadelního tvaru stavět, se tedy stává **každodenní řeč**.

5.7 Intuice jako metoda

Pokud je hlavním a poněkud těžko (pokud vůbec) podchytitelným vodítkem při zkoušení divadla neinterpretačního typu prohlášení **funguje / nefunguje**, otázkou se samozřejmě stává, podle jakých kritérií oba stavy rozlišit. Univerzální metoda neexistuje; nebo lépe řečeno existuje: je jí – o nic méně enigmatická – *intuice*. Tvůrčí metoda se v *autorském neinterpretačním divadle* hledá pokaždé znovu a je vytvářena paralelně se samotným tvarem, na míru konkrétnímu záměru, kolektivu i časoprostoru. Intuice pak může být vnímána jako zásadní „strukturní prvek“ (Heddon a Milling),⁵⁴¹ nástroj „řešení rébusů“ (Kerkhoven),⁵⁴² a jediné na co se lze spolehnout, ještě spolu s „náhodou, snem, nehodou a podvědomým popudem“ (Etchells).⁵⁴³ „Pokud nějaký princip či situace funguje, všichni se na tom obvykle shodneme a víme, že to bude srozumitelné i dále,“ doplňuje Goebbels.⁵⁴⁴

Deirdre Heddon a Jane Milling ve své publikaci věnované *devised theatre* popisují samotný proces intuitivního rozlišování kvalit materiálu při konkrétní situaci na zkoušce a přicházejí s velmi podnětnou poznámkou: „Určitý prvek, který vzešel z improvizace, je členy skupiny vyhodnocen jako vhodné řešení pro danou inscenaci a intuitivně uznán jako moment originální, jako tvůrčí zjevení. Avšak improvizace je vždy už předem podmíněna mnoha návyky, fyzickými schopnostmi, tréninkem, horizontem očekávání, znalostmi a vzorci naučeného chování všech zúčastněných performerů – vším tím, čemu Pierre Bourdieu říká *habitus*. **Okamžik skupinového intuitivního rozpoznání** je výsledkem působení sdíleného souboru vzorců a zkušeností, a tudíž je rozpoznáním toho, co je ‚stejné‘, spíše než toho, co je originální. Publikum pak může takový okamžik rozpoznat coby tvůrčí styl.“⁵⁴⁵ Právě kolektivní akt rozpoznání „toho, co je ‚stejné‘“, tedy toho, na čem se skupina přes všechnu vzájemnou diverzitu shodne, se tedy v tomto smyslu ukazuje jako shoda sdílených, tedy už existujících a v čase trvajících fenoménů. Možná dokonce jako shoda všech carlsonovských „duchů“. Intuice je tedy z povahy věci **temporální záležitostí**.

⁵⁴¹ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 9.

⁵⁴² M. van Kerkhoven. „Looking Without Pencil in the Hand“.

⁵⁴³ T. Etchells. *Certain Fragments*, s. 19.

⁵⁴⁴ L. Jiříčka. „Dramaturgické strategie rozvíjím mimo téma a materiál: Rozhovor s Heinerem Goebbelsem“, s. 8.

⁵⁴⁵ D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 10.

Závěr

Autorské neinterpretáční divadlo, jemuž je tato práce věnována, zabírá velmi široké pole současné divadelní tvorby a nelze je proto definovat jako konkrétní poetiku či estetiku. Pojem označuje v podstatě **modus operandi**, v jehož rámci tvůrce nevychází z předem dané předlohy určené k interpretaci, ale obsah i formu vznikajícího díla hledá souběžně teprve v tvůrčím procesu. Výsledný tvar pak může mít a mívá často podobu *scénické kompozice* vycházející z hudebních i výtvarných kompozičních principů, *tanečního divadla*, které svébytným způsobem pracuje s pohybovými, ale i textovými vzorci a smyčkami, ale i divadla čistě situačního, dokonce i v podstatě *činoherního typu*.

Autorské neinterpretáční divadlo představuje značně „**otevřený systém**“, který se z povahy věci veškerým obecným „závěřům“ vlastně brání a vzpouzí. Každý, byť dílčí závěr, k němuž jsem se v průběhu psaní blížila, se mi pokaždé vysmekl zpod prstů; výjimek je více než pravidel; klíčovými rysy, které tento typ tvorby doprovázejí, jsou **nepravidelnost, permanentní pohyb a destabilizace existujících pravidel a zvyklostí**. Znaky tohoto typu divadla lze vymezovat jedině na úzkém výseku z celé oblasti a také s vědomím jejich *dočasnosti*.

Pokud neinterpretáční divadlo nevychází z textové předlohy, zajímalo mne, z čeho tedy vychází a jak se s tímto materiálem během zkoušení nakládá. Zaměřila jsem se na fenomén *textu a času*, tedy na **proměny textu v čase divadelní zkoušky**. Reflektuji tři sondy do tvůrčích procesů vzniku tří velmi rozdílných scénických tvarů, a sice inscenace *Ubu se baví* Jiřího Havelky, scénické kompozice *skončí to ústa* Jiřího Adámka a taneční performance *You Are Here* Petry Tejnorové. V rámci těchto sond (i v rámci dalších zkušeností, které jsou značnou měrou spjaty s mojí spoluprací s KALD DAMU v posledních letech) se ukázalo, že jako pomyslné „lešení“, na jehož základě tvůrce vyklenují vznikající tvar, je obecně chápána ta nejunikavější matérie, a sice právě **temporalita**. Na zkouškách se permanentně hovoří o fenoménech časové povahy. „Metaforičnost v případě přemýšlení o čase vítězí nad věčností,“⁵⁴⁶ poznamenává Jan Vedral – proto jsem se zaměřila na pokus verbalizovat zážitek ze zkoušky za pomoci **časových metafor**.

⁵⁴⁶ J. Vedral. *Horizont události*, s. 122.

Pokusila jsem se rozkrýt několik významových nuancí, které se poněkud „ztrácejí v překladu“, pokud jde o vzájemné zaměňování **autorského (neinterpretacího) divadla** a pojmu **devised theatre**, který do současného českého divadelního diskurzu proniká čím dál výrazněji. „Rodné“ kontexty obou pojmů se výrazně liší. Původně britský *devising* nese náznak žánrového odstínění směrem k divadlu méně založenému na slově, tj. divadlu výtvarnému či fyzickému; geneze i vývoj pojmu úzce souvisí s historickými okolnostmi (zejména s revolučním rokem 1968) a s modelem participativní demokracie, který se do tohoto typu divadla výrazně otiskuje. Český pojem je oproti tomu v mnoha směrech vlastně ještě otevřenější a druhově i žánrově neutrálnější. Vedle několika drobnějších upřesnění, rozvedených v kap. 1.3, jsem dospěla k hlavnímu rozlišení, které je následovné:

autorské neinterpretací divadlo

= režisérský přístup, nebo kolektivní tvorba

devised theatre

= kolektivní tvorba („autorské neinterpretací kolektivní divadlo“)

auteur theatre

= režisérský přístup („autorské neinterpretací režisérské divadlo“)

Jako výrazný fenomén současné neinterpretací tvorby detekuji pojem **meziprostor**, zajímají mne dramaturgické **strategie absence** a idea textu coby **momentu interakce** (v daném meziprostoru). Podle Heinera Goebbelse může být absence mj. chápána „jako vytváření prostorů ‚mezi‘, prostorů, v nichž lze zažívat objevy, prostorů, v nichž se skutečně ‚odehrávají‘ emoce, imaginace a reflexe“.⁵⁴⁷ Jan Roubal rozšiřuje pojem meziprostor z rámce divadelního díla na rámec ještě mnohem širší: je podle něj zjevné, že „právě ony meziprostory mezi jednotlivými druhy umění, jejich různé intermediální kombinace, překrývání a srůsty jsou polem velmi významného hledání a tušení nových uměleckých možností“.⁵⁴⁸

Interakce v těchto meziprostorech Roubal pojmenovává jako „synkretické průniky“⁵⁴⁹ – a vzhledem k jejich četnosti myslím není s podivem, že *divadelní*

⁵⁴⁷ H. Goebbels. *Aesthetics of Absence*, s. 4.

⁵⁴⁸ J. Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 110.

⁵⁴⁹ Tamtéž, s. 109.

*alternativa*⁵⁵⁰ provokuje k vytváření nových, třeba jen pracovních a přechodných názvů, kterými by bylo možné tyto hraniční oblasti a *oblasti meziprostorové* verbálně překlenovat. Navrhuji v tomto směru ohledávat možný akční rádius pojmů jako např. ***naratoklasmus, textový či temporální turntablismus*** či ***komponované divadlo*** (posledním jmenovaným míním označení pro tvary intermediálně propojující kompozici výtvarnou, hudební a v podstatě taneční). Na samém počátku mého doktorského projektu stála otázka, **jak verbalizovat tvůrčí proces**. Na jeho konci docházím k závěru, že by navržené možnosti verbalizace procesu mohly být podnětným *nultým bodem* i pro verbalizaci výsledného tvaru.

Vymezuji celkem **sedm faktorů**, které podle mne rámcově obklopují a ovlivňují genezi textové roviny a její tvarování v čase: jsou jimi *ikonoklasmus, ghosting, kompozice, situačnost, enumerace, TJing* a *intuice jako metoda* (viz kap. 5). Podobně jako někteří tvůrci přinášejí na zkoušky nedokončené fragmenty, které teprve provokují ke svému dalšímu rozvíjení, přináším také v mnoha ohledech vědomě „nedokončený fragment“, který – alespoň bych si to přála – by se mohl případně „rhizomaticky“ rozrůstat v dalších úvahách a společných diskusích v meziprostoru **mezi teorií a praxí**.

Společným jmenovatelem celé práce se stává v podstatě **temporální dramaturgie**. Týká se samozřejmě vlastně každého divadelního tvůrčího procesu, jelikož, jak známo, dramatické dílo je **dílo časové**. Při vědomém zaměření na témata spjatá s veličinou času mohou ovšem v diferencovaném a spletitém terénu *autorského neinterpretačního divadla* vysvitnout mnohé další zajímavé souvislosti, které zatím čekají na svoji verbalizaci. Podobně by pro označení konkrétních podob tvarování času mohl být podnětný pojem **chronopoetika**, který přejímám od německého mediálního teoretika Wolfganga Ernsta. V původním kontextu *chronopoetika* označuje „vnitřní časové mechanismy technologických médií“ [the internal time-based and timing mechanisms of technological media].⁵⁵¹ Stejně tak by se podle mne v kontextu divadelním

⁵⁵⁰ Pojem *divadelní alternativa* samozřejmě není s *autorským neinterpretačním divadlem* zcela identický; pojí je nicméně mnoho vzájemných překryvů.

⁵⁵¹ Wolfgang Ernst. *Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Translated by Anthony Enns. London – New York: Rowman & Littlefield, 2016, s. vii.

mohla *chronopoetika* chápat jako **souhrn vnitřních temporálních mechanismů divadelního díla**, vlastně jako *temporální morfologie*.

Koncipovala jsem název této práce jako aluzi na myšlenku britského experimentálního režiséra a uměleckého šéfa formace Forced Entertainment, **Tima Etchellse**, který akt **pozorování prázdného prostoru** vnímá jako jednu ze samotných podstat tvůrčího procesu. Ukazuje se, že prostor tak docela prázdný ve skutečnosti není – projektuje se do něj právě veličina neviditelná: výchozím materiálem je zjednodušeně řečeno čas všech zúčastněných. Odkážu se ještě naposledy na osobnost z nedivadelní sféry, a sice na interdisciplinárního amerického akademika Clarka Lunberryho a na jeho esej *Vzpomínka na přítomné věci* (Remembrance of Things Present, 2004). „Do naší velmi usilovné touhy *být* přítomni – a být zcela pozorní – je totiž zabudováno cosi,“ píše Lunberry, „co bychom mohli nazvat interferencí, tedy jistý druh zpožděné nebo rozptýlené reakce, při níž se zdá, že **člověk je sám se sebou vždy trochu asynchronní** [slightly out of sync with oneself]. Nesoustředí se nikdy plně na to, co doufá, že uvidí; není zcela naladěn na to, co se pokouší uslyšet; není nikdy úplně přesně tam, kde chce právě být. A abychom tuto otázku ještě zkomplikovali: abychom skutečně *byli* přítomni, musíme na toto přítomné bytí paradoxně pamatovat, anebo je musíme předjímat, což však není úplně totéž jako přítomni být.“⁵⁵² Prézentnost je tedy sice (zcela logicky) vzývaným atributem divadelní zkoušky; s čím se ovšem v rámci permanentního pohybu, změny a fluidity, které zkoušku provázejí, její účastník skutečně potkává, je vlastně **permanentně rozvibrovaný čas** – a s tím související **ustavičná a nevyhnutelná oscilace mezi mnoha temporalitami**.

⁵⁵² Clark Lunberry. „Remembrance of Things Present: Steven Foster’s *Repetition Series* Photographs, Morton Feldman’s *Triadic Memories*“ [online]. *ClarkLunberry.com*. 7. 4. 2004 [cit. 15. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.clarklunberry.com/uploads/4/2/3/4/42346943/lunberry-foster.pdf>

Přílohy

Příloha č. 1 – Medailony tvůrců a tvůrčích kolektivů

Jiří Adámek (*1977)

Divadelní režisér, autor, vedoucí skupiny Boca Loca Lab a pedagog na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Vystudoval režii na KALD DAMU. Jeho disertační práce byla v roce 2011 publikována v Nakladatelství AMU pod názvem *Théâtre musical / Divadlo poutané hudbou*.

Absolvoval několik stáží ve Francii, je ovlivněný francouzským *théâtre musical*. Ohledává přesahové oblasti mezi divadlem, hudbou, vizuálním a konceptuálním uměním a tancem.

Je držitelem mnoha ocenění: za *Tiká tiká politika* (2006) ocenění Music Theatre Now! v Německu a Ceny za originální divadelní tvar na festivalu Kontakt v Toruni. Inscenace pro děti *Z knihy džunglí* (2007) získala Cenu Alfreda Radoka za scénografii, byla oceněna ve třech kategoriích na Mateřince v Liberci a získala hlavní cenu na festivalu Banialuka v Bialsko-Białej. Projekt *Evropané* (2008) získal Cenu pro nejlepšího mladého režiséra na festivalu MESS Sarajevo (2011).

Pravidelně hostuje v divadle Minor. Spolupracuje s řadou divadel (Nová scéna Národního divadla, Alfred ve dvoře, Komédie, Studio Hrdinů a další). Jako libretista a režisér se podílel na vzniku dvou oper, z toho *Sezname, otevři se!* získala Cenu divadelních novin. Spolupracuje s Českým rozhlasem. Rozhlasová verze *Tiká tiká politika* byla vysílána v Německu, Rakousku a Francii. Za *Hru na uši* (2018) získal Karl Sczuka Preis (Německo), Gran Prix Nova (Rumunsko) a Prix Bohemia (ČR).

Publikoval řadu článků o současném divadle, především pro časopis Svět a divadlo, kde byl v letech 2007-2011 redaktorem. NAMU vydalo jeho překlad *Deníku zkoušek Tragédie Carmen*, zprávy o režijním přístupu Petera Brooka.

Pina Bausch (1940-2009)

Německá tanečnice a choreografka. Studovala tanec na essenské Folkwangschule pod vedením Kurta Joosse, který byl jedním z průkopníků tzv. tanečního divadla. Ve škole vedle sebe existovala řada oborů, nejen těch múzických: vyučovala se zde opera, divadlo, hudba a tanec, ale také malířství, sochařství, fotografie, grafika, návrhářství atd. Interdisciplinární prostředí Pinu Bausch výrazně formovalo.

V roce 1958 odcestovala do Spojených států, kde získala taneční stipendium na Juilliard School of Music; v New Yorku nakonec pobývala dva roky (inspirovali ji např. Georg Balanchine, Martha Graham, José Limón nebo Merce Cunningham).

Na pozvání Kurta Joosse se vrátila do Evropy, vedla Folkwang Ballet. Brzy poté, co ji ředitel wuppertalských divadel Arno Wüstenhöfer angažoval jako choreografku, přejmenovala soubor na Tanztheater Wuppertal (1973). Pod tímto názvem (který se místnímu konzervativnímu publiku zpočátku jevil jako kontroverzní) dosáhl soubor postupem času mezinárodního uznání.

Tvůrčí princip Piny Bausch spočívající v kombinování a vzájemném propojování poetických a každodenních prvků určujícím způsobem ovlivnil vývoj tance v mezinárodním měřítku.

Typická je pro choreografku zvláštní grotesknost a tematizace (ne)potlačované živelnosti, i ve scénografii jejích děl se často objevují živly (voda, zemina, skulptury přírodních útvarů i naddimenzovaných zvířat atp.).

Pina Bausch je držitelkou mnoha ocenění (mj. opakovaně získala Laurence Olivier Award).

Vytvořila choreografie jako např. *Svěcení jara* (1975), *Kontakthof* (1978), *Nelken* (1982), *Two Cigarettes in the Dark* (1985), *Das Stück mit dem Schiff* (1993) nebo *Vollmond* (2006). Její vůbec nejznámější choreografií je *Café Müller* (1978).

Tim Etchells (*1962)

Britský divadelní režisér, spisovatel, performer, vizuální a konceptuální umělec, umělecký šéf experimentální divadelní skupiny Forced Entertainment. Vytváří i sólové performance, např. *A Broadcast / Looping Pieces* (2014).

Jeho klíčovým tématem je jazyk, tvorba řeči, konstrukce narativu.

Spolupracuje s vizuálními umělci (zejm. Vlatka Horvat), choreografy a fotografy (zejm. Hugo Glendinning). V letech 2011-2012 pedagogicky působil na sheffieldské univerzitě, v současnosti působí jako profesor oboru Performance & Writing na univerzitě v Lancasteru. Etchellsova vizuální tvorba je zastoupena v americké Jenkins Johnson Gallery (San Francisco a New York), v galerii VITRINE (Londýn a Basilej) a v galerii Ebensperger-Rhomberg (Berlín, Salzburg a Vídeň). Měl řadu samostatných výstav, např. v Berlíně, Londýně, Vancouveru nebo v rámci instituce Kunstverein Braunschweig, jeho vizuální umění se objevilo také na výstavách a bienále např. v Itálii, Srbsku, Japonsku, Nizozemí, Belgii, Německu, Rakousku, Španělsku a samozřejmě ve Velké Británii.

Publikoval novelistickou sbírku *Endland Stories* (1999, znovu vyšla roku 2019 v doplněném vydání), fikční snář *Dream Dictionary (for the Modern Dreamer)* (2001), román *The Broken World* (2008), výstup experimentálního online projektu *Vacuum Days* (2012), kolektivní (nejen) esejistickou monografii *While You Are With Us Here Tonight* (2013). V roce 1999 vyšla jeho monografie o tvorbě Forced Entertainment nazvaná *Certain Fragments*.

Za svoji divadelní i spisovatelskou tvorbu obdržel mnohá ocenění: mj. byl vybrán jako rezidenční umělec pro období 2009-2010 v rámci galerie Tate Modern a londýnské Live Art Development Agency, v roce 2014 působil jako Artist of the City v Lisabonu a v roce 2016 získal prestižní cenu Spalding Gray Award. V témže roce obdržela skupina Forced Entertainment pod Etchellsovým vedením cenu International Ibsen Prize. V roce 2019 potom Etchells získal ještě Manchester Fiction Prize.

Forced Entertainment (od 1984)

Britská experimentální divadelní skupina, založená roku 1984 v Sheffieldu. V současné době je kolektiv tvořen šesti umělci: Tim Etchells (umělecký šéf), Robin Arthur, Richard Lowdon (scénograf, výtvarník), Claire Marshall, Cathy Naden a Terry O'Connor.

Vedle divadelní tvorby skupina vytváří také galerijní instalace, site-specific projekty, fotografické projekty nebo videoart, věnuje se různým intermediálním počínům. Inspiraci kolektiv čerpá mj. z filmů, stand-up komedie, ze současného tance, špatných televizních pořadů, z oblasti performance art či z oblasti hudby. Vůdčí osobností je jednoznačně Etchells, přesto formace vytváří svá díla způsobem, který se velmi blíží *kolektivní tvorbě*; scénické tvary vznikají obvykle na základě improvizace, diskuse a (kolektivního) psaní.

Vytvořili celkem osm durativních performancí, které se mohou hrát v „obvyklé“ délce jedné hodiny, ale také v extrémnějších délkách šesti, dvanácti nebo i čtyřadvaceti hodin. Na repertoáru stále jsou performance *12am: Awake and Looking Down* (1993), *Speak Bitterness* (1994), *Quizoola* (1996), *And on the Thousandth Night...* (2000), *Complete Works: Table Top Shakespeare* (2015) nebo nejnovější *From the Dark* (2016). Durativní performance jsou často streamovány online, všech šestatřicet dílů shakespearovského cyklu je od počátku roku 2021 volně dostupných na serveru YouTube ve verzi *Complete Works: Table Top Shakespeare at Home* (2020).

Mezi další klíčová díla patří metadivadelní projekt *First Night* (2001), intertextová show *Bloody Mess* (2004), projekt *Void Story* (2009) kombinující komiksovou estetiku s formátem rozhlasové hry, utopická esej *Tomorrow's Parties* (2011), *The Notebook* podle Ágoty Kristóf (2014), katastrofická klauniáda *Out of Order* (2018) nebo nejnovější, online streamovaný projekt, který tematizuje estetiku a absurditu zoomových video-konferencí *End Meeting for All* (2020).

Získali mnoho cen, mj. International Ibsen Award (2012).

Gob Squad (od 1994)

Britsko-německý divadelní kolektiv. Současnou sestavu tvoří Johanna Freiburg, Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost a Simon Will. Skupinu založili v roce 1994 studenti Trent University v Nottinghamu, k nimž se později připojili studenti aplikované divadelní vědy z univerzity v Giessenu. Spolupracují i s dalšími umělci. V současné době kolektiv sídlí převážně v Berlíně.

Věnují se kolektivnímu typu tvorby, propojují divadlo s filmem, live cinema a video-artem, zejména v počátcích tvorby bylo možno zařadit je do proudu tzv. live art, dnes se věnují divadlu intermediálnímu. Vyvinuli také originální typ participačního divadla, v němž „vracejí“ divadlo zpět do ulic, propojují veřejný prostor s divadelními budovami a v němž se náhodný kolemjdoucí může stát tzv. nalezeným hercem. Realizují své projekty jak v divadelních budovách, tak i v opuštěných domech, obchodech, ve stanicích metra, na parkovištích, v hotelech, nebo přímo v ulicích města. Zpřítomňují utopické vize, inspirují se referenčními systémy popkultury, estrádních zábavných pořadů i televizních reality show, které proplétají s estetikou všedního dne. Prozkoumávají hranice mezi realitou a fikcí, nabízejí divákovi možnost osobně zažít proměnu perspektivy a ohledávají schopnost divadla vyprovokovat politicko-společenskou změnu.

Vytvářejí živé site-specific instalace jako jsou např. projekt *House* (1994) v opuštěném domě na předměstí, čtyřicetihodinová durativní performance *Work* (1995) v kanceláři v centru města nebo celoměsíční durativní projekt *An Effortless Transaction* (1996) odehrávající se v obchodě s nábytkem v laciném zákoutí nákupního centra. Mezi další multižánrové a multimedialní projekty patří *Calling Laika* (1998), *Room Service* (2003), *Super Night Shot* (2003), *Prater Saga 3* (2004), *Revolution Now* (2010), *Before Your Very Eyes* (2011), *Western Society* (2013) nebo nejnovější durativní projekt *Show Me a Good Time* (2020) vytvořený ve spolupráci s Hebbel am Ufer (HAU) a La Jolla Playhouse a živě streamovaný online. Jsou držiteli mnoha cen, např. za projekt *Saving The World* (2008) obdrželi v roce 2009 Cenu Goethe Institutu na festivalu Impulse a za počin *Gob Squad's Kitchen* (2007) podle Andyho Warhola získali v roce 2012 New York Drama Desk Award. Pravidelně hrají po celé Evropě, svoji tvorbu podle vlastních slov prezentovali už na všech kontinentech vyjma Antarktidy.

Heiner Goebbels (*1952)

Německý hudební skladatel a divadelní režisér, autor postspektakulárních scénických tvarů, dlouholetý profesor na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu na Justus-Liebig-Universität v Giessenu.

Studoval sociologii a hudbu ve Frankfurtu nad Mohanem.

Jeho hudební a hudebně-divadelní kompozice a scénické koncerty jsou prezentovány po celém světě, a to nejčastěji v lausanském Théâtre Vidy, ve spolupráci s kolektivem Ensemble Modern nebo na Mezinárodním festivalu umění Ruhrtriennale (jehož byl Goebbels v letech 2012-2014 uměleckým ředitelem).

Vytvořil celou řadu zvukových instalací a videoinstalací, které byly představeny v institucích jako např. Artangel v Londýně, MAC v Lyonu, Museum Mathildenhöhe v Darmstadtu, Albertinum v Drážďanech, New Space v Moskvě nebo Museo da Arte v Bogotě.

Na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu působil téměř dvacet let jako profesor (1999-2018) a na Hesenské divadelní akademii byl dvanáct let prezidentem (2006-2018). V roce 2018 získal na giessenské univerzitě Profesuru Georga Büchnera a od té doby se v tamním Centru pro média a interaktivitu věnuje intermediálnímu výzkumu.

Mezi jeho nejznámější počiny patří performativní instalace *Stifters Dinge* (2007), scénická kompozice *Schwarz auf Weiss* (1996), scénický koncert na slova Gertrude Stein *Songs of Wars I have seen* (2007), inscenace *Europeras 1&2* (2012) podle Johna Cage, scénický experiment *De Materie* (2014) na hudbu Louise Andriessena nebo počín navazující na Cageovy opery *Everything that Happened and Would Happen* (2018).

Je držitelem mnoha cen, mj. International Ibsen Award (2012).

Jiří Havelka (*1980)

Divadelní a filmový režisér, autor, herec, pedagog, v letech 2011-2019 vedoucí Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze. Vystudoval režii na KALD DAMU pod vedením Jana Schmida; inspiroval se mj. Schmidovou metodou kolektivní improvizace.

Působil nejprve ve Studiu Studia Ypsilon (*1203 aneb není mi smutno, 2002; Nic nás nezastaví, 2004; Drama v kostce, 2005; Kam vítr tam pláží, 2008*), později ve Studiu Ypsilon (*Nadsamec Jarry, 2006; Drama v kostce 2, 2008*), dále v brněnském HaDivadle (*Indián v ohrožení, 2008*), pražském Dejvickém divadle (*Černá díra, 2007; Wanted Welzl, 2001; Vražda krále Gonzaga, 2017*), v Divadle Archa (*Zde jsem člověkem!, 2010*), v Divadle Na zábradlí (*Ubu se baví, 2010; Šílenství, 2014*), v Divadle DISK (*Já, hrdina, 2014*), v Huse na provázku (*Gadžové jdou do nebe, 2020*), spolupracoval se soubory VerTeDance (*Korekce, 2014*), s Národním divadlem v Praze (*Experiment myší ráj, 2010; Plukovník Švec, 2018; Očitý svědek, 2021*) i se Slovenským národním divadlem v Bratislavě (*Elity, 2018*). Je kmenovým členem generačního Divadla VOSTO5 (*Pérák, 2011; Dechovka, 2013; Kolonizace, 2016; Společenstvo vlastníků, 2017; Sametová simulace, 2019*), s nímž v roce 2021 vstupuje do vršovického kulturního paláce Vzlet.

Zabývá se současnými možnostmi „dramaturgie tématu“, rozvíjí možnosti kolektivní improvizace, věnuje se situační komice a grotesknosti; zároveň chápe divadlo jako nástroj možné osobní konfrontace s palčivými tématy (často z české národní historie) a jako prostor, v němž lze prostřednictvím simulace dobových okolností zpřítomnit moment osobního rozhodování a zodpovědnosti. Etabluje se i jako dramatik.

Jeho disertační práce byla v roce 2012 vydána v Nakladatelství AMU pod názvem *Zmrazit čerstvé ovoce*.

V roce 2008 získal Cenu Alfréda Radoka v kategorii Talent roku, je držitelem mnoha dalších divadelních cen. Za svůj filmový debut *Vlastníci* (2019) získal Českého Iva a Cenu české filmové kritiky, v obou případech v kategorii Nejlepší scénář.

Andrej Tarkovskij (1932-1986)

Ruský filmový režisér, scénárista a herec. Studoval původně orientalistiku a geologii, během studií podnikl několik expedic na Sibiř. Koncem padesátých let studoval na moskevské filmové škole VGIK.

Hned jeho první celovečerní film *Ivanovo dětství* (1962) obdržel mj. Zlatého lva na Filmovém festivalu v Benátkách; další snímek *Andrej Rublev* (1966) získal rovněž mnohá ocenění, mj. Zvláštní cenu poroty na Festivalu v Cannes 1968.

Z politických důvodů byla další činnost režiséra v Sovětském svazu zakázána, až do roku 1972 nesměl natáčet a pokud byly jeho snímky později promítány, pak v cenzurované verzi. V roce 1972 natočil adaptaci románu Stanislava Lema *Solaris*, která vyvolala značný ohlas, a to jak na filmovém festivalu v Cannes, tak později na festivalu v Londýně.

Klíčovým Tarkovského snímkem se stalo enigmatické podobenství *Stalker* (1979), které opět nesmělo do distribuce – jeho autor byl režimem vyslán na studijní umělecký pobyt do Itálie, kde připravoval svůj příští snímek *Nostalgie* (1983).

Politický tlak na Tarkovského narůstal do té míry, že se režisér v roce 1984 rozhodl k emigraci. Poslední snímek nazvaný *Oběť* (1985) natočil ve švédské produkci.

Ve svých filmech výrazně akcentoval časovost, pracoval s hudebně-rytmickým způsobem uspořádávání jednotlivých obrazů, kinematografii chápal obecně jako médium, které dokáže zafixovat vnímaný čas.

Publikoval knižně svoji teoretickou práci o filmu, která vyšla v roce 2009 i v českém překladu, a to pod názvem *Zapečetěný čas*.

Petra Tejnorová (*1984)

Režisérka, autorka, pedagog na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Vystudovala režii na KALD DAMU. Vytváří vlastní autorské divadelní projekty i pohostinské režie. Dlouhodobě se věnuje dokumentárnímu divadlu, fyzickému a autorskému divadlu, divadelním sondám do různých společenských a sociálních vrstev. Prozkoumává možnosti propojování divadla a filmu, tzv. live cinema (*NEVINA*, 2014; *NICK*, 2015; *Putinovi agenti*, 2019).

Režijně hostovala v Dejvickém divadle (*Modrovous/suovodrom*, 2010), v HaDivadle (*Sen noci svatojánské*, 2014), na Nové scéně Národního divadla (*Edge*, 2013; *TimING*, 2011; *Láska a informace*, 2016; *Proslov k národu*, 2019), v Divadle Ponec (*Kolik váží vaše touha?*, 2011), v Divadle Archa (*LIFEshow*, 2012), v Divadle Minor, v Divadle Alfa atd.

Spolupracovala s prostory Alfred ve dvoře, Studio Alta, Roxy/NoD, MeetFactory, se skupinou 11:55 nebo s brněnskou dramaturgickou a produkční platformou Terén.

V roce 2008 byla nominována na Cenu Alfréda Radoka v kategorii Talent. Její autorské divadelní projekty získaly ocenění nejen v Čechách, ale i v zahraničí.

Mezinárodní projekty představila na několika prestižních zahraničních festivalech (Zdarzenia – Tczew, Stockholm Fringe Festival, APAP New York, Fira Tárrega Španělsko ad.).

V posledních letech se výrazně věnuje současnému tanci a tanečnímu a pohybovému divadlu (*You Are Here*, 2016; *Nothing Sad*, 2017; *Pojďme na tanec*, 2017; *Duety*, 2019). V tanečně-pohybové grotesce *Same Same*, vytvořené ve spolupráci s Karine Ponties a Terezou Ondrovou a ověřené mnoha oceněními, se představila i jako performerka.

Autorské projekty v posledních letech vytváří zejména v rámci platformy Temporary Collective.

Erwin Wurm (*1954)

Rakouský vizuální umělec, sochař a fotograf. Studoval na Akademii užitého umění ve Vídni a na rakouské Akademii výtvarných umění.

Známý je především svými podivnými vyobrazeními každodenního života a svérázným přístupem k formalismu: z předmětů každodenní potřeby vytváří skulptury, které zpochybňují to, co samy zobrazují. Tvoří *Video-sochy*, *Sochy z textu* i *Sochy z prachu*.

Od konce 80. let se věnuje tzv. Minutovým sochám (One Minute Sculpture): běžné objekty nahlíží a využívá neobvyklým způsobem, který se zcela míjí s jejich původním účelem. Skulptury vznikají spontánně, prostřednictvím interakce živého člověka s objektem, a namísto tradičních médií jsou zachycovány fotograficky (Polaroidem). Wurm v nich pracuje s estetikou hyperbolizace, zkreslení nebo zakřivení, s prvkem balancování a s tematizací tranzitivnosti vzniklých struktur; zapojuje utilitární objekty jako např. kyblík, smeták, židli, popisovače, skleněné lahve, nebo i potraviny (zejména pomeranče). Kromě galerijního prostředí „vystavuje“, nebo lépe řečeno „provádí“ (a nechává veřejnost provádět) své minutové sochy i ve veřejném prostoru.

Odlišný typ projektů představují surreálné deformace hyperrealistických objektů, v podstatě rozměrných *ready-mades*. Projekt *Truck* představuje reálně vyhlížející kamion, jehož celá zadní část je ohnuta do tvaru hyperboly a zavěšena na stěnu domu (jako by na ni vozidlo při couvání „vyjelo“). Další sérii skulptur a intervencí představuje cyklus projektů, jejichž ústředním objektem je dům: v projektu *House Attack* je rozsáhlá skulptura instalována přímo na budově muzea, a to takovým způsobem, který vyvolává dojem, že byla na dané místo donesena vichřicí; projekt *Narrow House* je trojrozměrnou definicí klaustrofobie a projekt *Fat House* prezentuje obydlí jako kypící, kynoucí a hmotou doslova „přetékáající“ tělo.

Wurmova díla byla vystavena mj. v Muzeu Solomona R. Guggenheima v New Yorku a ve Vídni, v Musée d'Art Contemporain ve francouzském Lyonu a také v Centre Pompidou v Paříži.

Informace čerpám zejména z následujících zdrojů (vše citováno dne 14. 3. 2021):

- <http://www.artnet.com/artists/erwin-wurm/>
- <http://www.pina-bausch.de/en/pina/biography/>
- https://cs.wikipedia.org/wiki/Andrej_Tarkovskij
- <https://timetchells.com/about/>
- <https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/lide/6857-jiri-havelka/>
- <https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/lide/8056-jiri-adamek/>
- <https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/lide/8066-petra-tejnorova/>
- <https://www.forcedentertainment.com/about/>
- <https://www.gobsquad.com/about-us/>
- <https://www.heinergoebbels.com/en/about/profile>

Příloha č. 2 – Kredity tří reflektovaných scénických tvarů

Ubu se baví

Jiří Havelka a kolektiv

„Svobodným lidem se nesmí dopřát tolik volnosti.“

Premiéra 22. února 2010

Derniéra 23. června 2016

Délka představení 100 minut bez přestávky

Scéna Divadlo Na zábradlí

Inscenační tým

Koncept Havelka, Janáček, Němeček

Dramaturgie Ivana Slámová, Zdeněk Janáček

Scéna Dáda Němeček

Projekce Prokop Bartoníček

Kostýmy Lela Geislerová

Hudební design MIDILIDI

Režie Jiří Havelka

Osoby a obsazení

Letuška, Cestující do Hurghady Natália Drabiščáková

Cestující do Hurghady Ladislav Hampl

Vašíček Pavel Liška

Letuška, Cestující do Hurghady Marie Spurná (později Dita Kaplanová)

Cestující do Nairobi Josef Polášek (později v alternaci s Ivanem Luptákem)

Letuška, Tajemná dívka Gábina Pyšná (později Magdaléna Sidonová)

Letuška, Cestující do Sydney Kristina Maděričová (později Jana Plodková)

Kapitán Ewald Petr Čtvrtníček

Cestující do Hurghady Leoš Noha

Cestující do Toronto Václav Petrmichl

Autorská práva Evalda Slánského zastupují Natálie Drabiščáková, Kristina Maděričová, Karolina Plicková, Gabriela Pyšná, Marie Spurná, Petr Čtvrtníček, Ladislav Hampl, Jiří Havelka, Zdeněk Janáček, Pavel Liška, Dáda Němeček, Leoš Noha, Václav Petrmichl, Josef Polášek a Alfred Jarry

skončí to ústa

z experimentální poezie šedesátých let

na hranici nesmyslu, abstrakce a metafyziky.

mezi slovy, slovy a zase slovy se rýsuje jediné řešení: ticho.

Premiéra 22. října 2016

Derniéra 6. června 2017

Soubor Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU

Scéna Divadlo Disk

Scénář, režie a hudba Jiří Adámek

Dramaturgie Klára Hutečková

Výtvarné řešení Natálie Rajnišová, Zuzana Sceranková

Pohybová spolupráce Zuzana Sýkorová

Hlasová spolupráce Eva Spoustová-Málková

Korepetice Jana Holmanová

Produkce Luboš Louženský, Martina Náhlíková, Kateřina Císařová,
Bára Vopasková

Hrají

Jan Strýček

Dominik Migač

Julie Šurková

Lumíra Přichystalová

Martin Cikán

Ladislav Karda

Nataša Mikulová

Anežka Kalivodová

Anita Gregorec

Autoři textů

Zdeněk Barborka: Fuga

Reinhard Döhl: Pohádky

Gunter Falk: Vývoje [2]

Ludwig Harig: Plaidoyer

Helmut Heissenbüttel: Katalog nepoučitelných

Josef Hiršal, Bohumila Grögerová: Nesémantický text – abstraktní (bez názvu)

Josef Honys: Konstelace

Ladislav Nebeský: Sníh

Ladislav Novák: Život

Jindřich Procházka: Plné

You Are Here

Petra Tejnorová a kol.

Fyzický průvodce přítomností, lidskými vztahy a jinými dobrodružstvími.

Premiéry 26. a 27. září 2016

Derniéra 19. listopadu 2018

Scéna Divadlo Ponec (a další)

You Are Here vytvořili

režisérka Petra Tejnorová,

tanečníci a performeré Jaro Viňarský, Tereza Ondrová a Nathan Jardin,

scénografka Adriana Černá,

sound designer Dominik Žížka,

light designer Tomáš Morávek,

produkční Michal Somoš

ve spolupráci

s **teoretičkou** Alicí Koubovou,

tanečníkem a asistentem choreografie a režie Matthew Rogersem,

grafickým designerem Jaromírem Skácelem,

dramaturgickým okem Marty Ljubkové

a s divákem...

Koproducenti Michal Somoš, SKOK!, Tanec Praha

Informace čerpám z následujících zdrojů (vše citováno dne 13. 2. 2021):

--- Ubu se baví: <https://www.nazabradli.cz/cz/26-repertoar/archiv/48-ubu-se-bavi>

--- skončí to ústa: <https://www.divadlodisk.cz/cs/repertoar/skonci-usta/>

--- You Are Here: <https://divadloponec.cz/cs/you-are-here>

--- Virtuální studovna Divadelního ústavu: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>

--- Tištěné programy k inscenacím (uložené v osobním archivu).

Příloha č. 3 – Fotografická dokumentace tří představení

Ubu se baví

Autor fotografií Martin Špelda









Autor fotografie ze zkoušky Patrik Borecký



skončí to ústa
Autor fotografií Michal Hančovský











You Are Here
Autor fotografií Michal Hančovský









Literatura a prameny

Literatura

Adámek, Jiří. *Théâtre musical: Divadlo poutané hudbou*. Praha: NAMU, 2011.

Aktuální otázky analýzy inscenace / představení: In memoriam prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.: Příspěvky přednesené na mezinárodní teatrologické konferenci DIFA JAMU 21. - 22. 11. 2014 Brno. Brno: JAMU, 2014.

Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann a synové, 1994.

Bailes, Sara Jane. *Performance Theatre and the Poetics of Failure*. Abingdon, New York: Routledge, 2011.

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přel. Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová a Nina Vangeli. Praha: Nakladatelství Lidové noviny: Divadelní ústav, 2000.

Bergson, Henri. *Hmota a paměť: Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh, 2003.

Billingham, Peter. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Leading Dramatists*. London: Methuen Drama, 2007.

Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Přeložil Jiří Vondráček. Praha: Divadelní ústav, 1993.

Brook, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois Bejblík. Praha: Panorama, 1988.

Cage, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přel. Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

Císař, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000.

Cull, Laura. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2015.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2019.

Dolar, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

Dvořák, Jan. *alt.divadlo: Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000.

Ernst, Wolfgang. *Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Translated by Anthony Enns. London – New York: Rowman & Littlefield, 2016.

Etchells, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London, New York: Routledge, 1999.

Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*. New York: Peter Lang, 2002.

Freiburg, Johanna (ed). *Gob Squad Reader: Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All*. [Berlin-Nottingham]: Gob Squad, 2010.

Glover, Richard – Gottschalk, Jennie – Harrison, Bryn (eds.). *Being Time: Case Studies in Musical Temporality*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Goebbels, Heiner. *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre*. London – New York: Routledge, 2015.

Gontarski, Stanley E.. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Havelka, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: Útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: NAMU, 2012.

Heathfield, Adrian – Hsieh, Tehching. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Paperback edition. London: Live Art Development Agency; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015 [1. vyd. 2009].

Heathfield, Adrian (ed.). *Live: Art and Performance*. Reprint. London: Tate Publishing, 2012 [1. vyd. 2004].

Heddon, Deirdre – Milling, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. 2nd ed., revised. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2016 [1. vyd. 2006].

Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila (eds.). *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993.

Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila. *Let let: Pokus o rekapitulaci: Díl 2, 1960-1965*. Praha: Mladá fronta, 1994.

Jarry, Alfred. *Ubu králem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*. Přeložili Prokop Voskovec a Petr Turek. Praha: Garamond, 2004.

Jiříčka, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015.

Kennedy, Dennis (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance: Volume 2*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2003.

Kokolia, Vladimír. *Slovník Grafiky 2: Výsek slovní zásoby ateliéru Grafika 2 na Akademii výtvarných umění v Praze*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2017

Kotte, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Přeložila Jana Slouková. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010.

Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019.

Kovalčuk, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

Ljubková, Marta (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013.

Mermikides, Alex – Smart, Jackie. *Devising in Process*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Nekolný, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty: Polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Nakladatelství Scéna, 1991.

Oddey, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. Paperback. Abingdon, New York: Routledge, 1996 [1. vyd. 1994].

Olofsson, Kent. *Composing the Performance: An Exploration of Musical Composition as a Dramaturgical Strategy in Contemporary Intermedial Theatre*. Stockholm – Lund: KMH Royal College of Music – Lund University, 2018.

Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*. Přeložil David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Pavlovský, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004.

Petříček, Miroslav. *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009.

Petříček, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: 11 improvizovaných přednášek*. Praha: Herrmann & synové, 1997.

Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.

Postman, Neil. *Ubavit se k smrti: Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Přel. Milena Reifová. Praha: Mladá fronta, 2010.

Quinones, Aenne – Gob Squad (eds.). *The Making of a Memory: 10 Years of Gob Squad Remembered in Words and Pictures*. Berlin: Synwolt Verlag, 2005.

Rataj, Michal – Hořinka, Slavomír – Trojan, Jan – Dvořák, Tomáš. *Zvukoprostor: Prostorozvuk*. Praha: NAMU, 2018.

Rebstock, Mathias – Roesner, David (eds.). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes* [e-book]. Kindle Edition. Bristol – Chicago: Intellect Books Ltd., 2012.

Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.

Srba, Bořivoj (ed.). *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd'!: Založení a prvních pět let umělecké tvorby Mahenova nedivadla Husa na provázku (Divadla na provázku) 1967-1972: Dokumenty – Memoáry – Studie*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2010.

Suk, Jan. *Performing Immanence: Forced Entertainment*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2021.

Sweeney, Kevin W. (ed.). *Buster Keaton: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

Trencsényi, Katalin – Cochrane, Bernadette. *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. London – New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, s. xii.

Turner, Cathy – Behrndt, Synne. *Dramaturgy and Performance*. Revised Edition. London: Palgrave Macmillan, 2016 [1. vyd. 2007].

Vedral, Jan. *Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha – Bratislava: Pražská scéna – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015.

Vyskočil, Ivan – Rut, Přemysl – Čunderle, Michal (eds.). *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Druhé rozšířené vydání. Praha: Brkola, 2016 [1. vyd. 1996].

Vyskočil, Ivan & kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005.

Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Zvěřina, Petr. *Hudba prorůstající časem: Pozdní skladby Mortona Feldmana*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018.

Dílčí studie a články v periodickém tisku i online

Adámek, Jiří. „Dál za hlasem“. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 27-46.

Bauman, Zygmunt. „O místě divadla v postmoderním umění“. Přel. Jan Hyvnar, upravil Honza Petružela. In: Jan Roubal (ed.). *Divadlo v průsečíku reflexe: Antologie současné polské divadelní teorie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 17-28.

Bausch, Pina. „Not How People Move But What Moves Them“. In Teresa Brayshaw – Noel Witts (eds.). *The Twentieth-Century Performance Reader*. 3rd ed. London, New York: Routledge, 2014 [1. vyd. 1996], s. 53-60.

Bausch, Pina. „What Moves Me: Speech Held by Pina Bausch on the Occasion of the Kyoto Prize Award Ceremony in 2007“ [online]. *Pina-Bausch.de*. 11. 11. 2007 [cit. 20. 2. 2021]. Dostupné z: <http://www.pina-bausch.de/en/pina/speeches/>.

Brandstetter, Gabriele. „Klidový stav / pohyb“. In: Dita Dvořáková (ed.). *Tanec prostor a světlo: Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Přeložili Petr Pytlík a Markéta Polochová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2017, s. 42-67.

Certeau, Michel de. „Čtení jako pytláčení“. In: Tomáš Dvořák (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 135-146.

Císař, Jan. „O tvořivosti: Poznámky o divadle“. *Amatérská scéna*. 1979, roč. 16, č. 3, s. 2-3.

Etchells, Tim. „A Six-Thousand-and-Forty-Seven-Word Manifesto on Liveness in Three Parts with Three Interludes“. In Adrian Heathfield (ed.). *Live: Art and Performance*. Reprint. London: Tate Publishing, 2012 [1. vyd. 2004], s. 210-217.

Etchells, Tim. „A Text on 20 Years with 66 Footnotes“. In: Judith Helmer – Florian Malzacher (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 269-290.

Etchells, Tim. „Doing Time“. *Performance Research*. 2009, roč. 14, č. 3, s. 71-80.

Etchells, Tim. „Empty Stages“ [online]. *Carpe.pt*. S. a. [cit. 1. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.carpe.pt/en/gallery/tim-etchells>.

Etchells, Tim. „Speak Bitterness: Our catalogue of confessions“ [online]. *The Guardian*. 16. 10. 2014 [cit. 24. 4. 2016]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2014/oct/16/speak-bitterness-confessions-forced-entertainment-live-stream-tim-etchells>.

Etchells, Tim. „Tim Etchells on Performance: Drama of an Empty Stage“ [online]. *TheGuardian.com*. 1. 12. 2009 [cit. 20. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2009/dec/01/tim-etchells-photograph-empty-stage>.

Etlík, Jaroslav. „Divadlo jako zakoušení“. *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1, s. 3-30.

Etlík, Jaroslav. „Ještě jednou k termínům“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce III*. Praha: Pražská scéna, KALD DAMU, 2008, s. 39-45.

Etlík, Jaroslav. „Termíny k dohodnutí“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce I*. Praha: Pražská scéna, KALD DAMU, 2006, s. 13-25.

Filip Vostal. „O povaze času a dramatických změnách“ [online]. *Vesmir.cz*. 25. 7. 2018 [cit. 8. 8. 2020]. Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/on-line-clanky/2018/07/o-povaze-casu-dramatickych-zmenach.html>.

Gabriel Zoran. „K teorii narativního prostoru“. Přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová. *Aluze*. 2009, roč. 13, č. 1, s. 39-55.

Goebbels, Heiner. „Ik probeer de hiërarchie tussen de elementen bewust te vermijden“ [online]. *HeinerGoebbels.com*. 2014 [cit. 3. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=72>.

Havelka, Jiří. „Hranice divadla, limity reality“. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 73-86.

Heathfield, Adrian. „As if Things Got More Real: A Conversation with Tim Etchells“. In: Judith Helmer – Florian Malzacher (eds.). *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*. Print-on-demand-Edition. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2012 [1. vyd. 2004], s. 77–99.

Hodkinson, Karen. „Making a Show of Themselves: The Curiously Powerful World of the Empty Stage“ [online]. *Independent.co.uk*. 21. 7. 2012 [cit. 20. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/making-show-themselves-curiously-powerful-world-empty-stage-7956878.html>.

Hořínek, Zdeněk. „Kritický paradox“. *Divadelní revue*. 2001, roč. 12, č. 4, s. 3-8.

Hořínek, Zdeněk. „Zákruty a odbočky V“. *Divadelní noviny*. 2009, roč. 18, č. 19, s. 16.

Ivan Vyskočil – Pavel Vojříř. „Oddanost je víc než ochota: S Ivanem Vyskočilem o autorském divadle“. *Amatérská scéna*. 1984, roč. 21. č. 11, s. 4-5.

Jiříčka, Lukáš. „Čas jako dar: Rozhovor s režisérem Timem Etchellsem“. *Dvouměsíčník Divadla Archa*. 2016, č. listopad-prosinec, s. 18-20.

Jiříčka, Lukáš. „Dramaturgické strategie rozvíjím mimo téma a materiál: Rozhovor s Heinerem Goebbelsem“. *Dvouměsíčník Divadla Archa*. 2015, č. květen-červen, s. 6-8.

Kalb, Jonathan. „The Long and the Short of It: An Interview with Tim Etchells“ [online]. *The Hunter Online Theater Review*. Oct. 2008 [cit. 16. 2. 2021]. Dostupné z: <http://hotreview.org/articles/timetchellsint.htm>.

Kerkhoven, Marianne van. „Theaterschrift 5 & 6: On Dramaturgy“ [online]. *Sarma.be*. [cit. 20. 8. 2019]. Dostupné z: <http://sarma.be/docs/3108>.

Kerkhoven, Marianne van. Looking Without Pencil in the Hand [online]. *Sarma.be*. [cit. 6. 10. 2020]. Dostupné z: <http://sarma.be/docs/2858>.

Kirby, Michael. „Acting and Not-Acting“. *The Drama Review*. 1972, roč. 16, č. 1, s. 3-15.

Klasová, Terézia. „Rozmlátit narativní linku na kusy: [Rozhovor s Lukášem Jiříčkou]“. *Psí víno*. 2017, roč. 20, duben, s. 102-111.

Lloyd, Joe. „Erwin Wurm – Interview: I’m Horrified About Our Environment, About Our Future“ [online]. *Studio International*. 26. 2. 2019 [cit. 27. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.studiointernational.com/index.php/erwin-wurm-interview-new-work-exhibition-galerie-thaddaeus-ropac>.

Lunberry, Clark. „Remembrance of Things Present: Steven Foster’s *Repetition Series Photographs*, Morton Feldman’s *Triadic Memories*“ [online]. *ClarkLunberry.com*. 7. 4. 2004 [cit. 15. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.clarklunberry.com/uploads/4/2/3/4/42346943/lunberry-foster.pdf>.

Merleau-Ponty, Maurice. „Časovost“. In: Týž. *Fenomenologie vnímání*. Přel. Jakub Čepek. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 491-518.

Plicková, Karolina. „Brexit vs. drobky v medu: Speak Bitterness od Forced Entertainment“. *Svět a divadlo*. 2019, roč. 30, č. 3, s. 60-65.

Plicková, Karolina. „Chvála chaosu aneb Divadlo ve věku nejistoty“. *ArteActa*. 2020, roč. 2, č. 04, s. 102-107.

Plicková, Karolina. „Já nevěděl, že můj hlas se počítá: Shakespearovo souborné dílo dle Forced Entertainment“. *Svět a divadlo*. 2019, roč. 30, č. 2, s. 54-63.

Plicková, Karolina. „Překročit sám sebe aneb Teaching to Transgress“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce XI*. Praha: Pražská scéna, 2018, s. 99–108.

Plicková, Karolina. „Rozčesávat realitu slovy aneb Sedmnáct poznámek ze symposia Alternativy“. *ArteActa*. 2019, roč. 2, č. 3, s. 111-121.

Plicková, Karolina. „Temporalita a proměny percepce v tvorbě Forced Entertainment (durational performances)“. In: Zvěřina, Petr (ed). *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol*. Praha: NAMU, 2016, s. 62-86.

Plicková, Karolina. „Temporality and Changes of Perception in the Work of Forced Entertainment (Durational Performances)“. *Hradec Králové Journal of Anglophone Studies*. 2019, roč. 6, č. 1, s. 54-65.

Pošta, Martin (ed.). „Young Talents: Přihláška do výběrového řízení na provozovatele – podnájemce Divadla Komédie (divadelní činnost) na období 1. 8. 2012 – 31. 12. 2016“ [online]. *FreshFilmFest.net*. 2011 [cit. 1. 9. 2020]. Dostupné z: <http://www.freshfilmfest.net/a1460-prihlaska-do-vyberoveho-rizeni-na-provozovatele-podnajemce-divadla-komedie>.

Pšenička, Martin. „Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana“. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 28–49.

Pšenička, Martin. „Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmana“. *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 3, s. 70-72.

Robertson, Emma. „Erwin Wurm: It Only Exists At This One Time“ [online]. *The Talks*. 13. 2. 2019 [cit. 27. 7. 2020]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/erwin-wurm/>.

Roubal, Jan. „Teorie divadla jako divadlo teorie: Glosy na okraj knih plných (importovaných) myšlenek o divadle“. In: Naďa Satková – Klára Škrobánková (eds.). *Přednášky o divadle a umění 2: Habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU v letech 2007-2018*. Brno: JAMU, 2018, s. 55-68.

Roubal, Jan. „Znaky alternativního divadla“. In: Týž. *Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Uspořádali Josef Kovalčuk a Jan Motal. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2015, s. 95-112.

Škrabal, Ondřej. „Poezie není impuls doby: [Rozhovor s Jiřím Adámkem]“. *Psí víno*. 2017, roč. 20, duben, s. 112-119.

Tarkovskij, Andrej Arseňjevič. „Zapečetěný čas“. In: Týž. *Zapečetěný čas*. Přeložil Michal Petříček. Příbram, Svatá Hora: Camera obscura, 2009, s. 61-84.

Tarkovsky, Andrey. „Imprinted Time“. In: Týž. *Sculpting in Time*. Přeložila Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989, s. 57-80.

Tejnorová, Petra. „Velkam tu maj dijary“. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 133-157.

Tejnorová, Petra. „YOUARENOWHERE – předmluva k YOU ARE HERE“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce XI*. Praha: Pražská scéna, 2018, s. 109-112.

Diplomové a disertační práce

Plicková, Karolina. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2012.

Suk, Jan. *The Poetics of Immanence: Performance Theatre of Forced Entertainment*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav anglofonních literatur a kultur, Filologie, Anglická a americká literatura, 2016.

Tejnorová, Petra. *Crossover: Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2015.

Videopříspěvky

Etchells, Tim. „Teaser // Or All Your Changes Will Be Lost by Tim Etchells“ [video online]. *Youtube.com*. 2. 6. 2020 [cit. 20. 12. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5rWCwGLHXBU&t=2s>.

Keersmaecker, Anne Teresa de. „Anne Teresa De Keersmaecker – in conversation with Elena Filipovic“ [video online]. *Facebook.com*. 11. 2. 2021 [cit. 11. 2. 2021]. Dostupné z: https://www.facebook.com/watch/live/?v=2777299405841332&ref=watch_permalink.

Radosavljević, Duška. „Devising as a Historical Category“ [video online]. *Primyprenos.cz*. 20. 4. 2012 [cit. 17. 11. 2020]. Dostupné z: <http://www.primyprenos.cz/detail.php?zaznam=1039&year=2012>.

Symposia a konference

Alternativy. Symposium. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Malý taneční sál DAMU, Praha, 27. 5. 2019. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <https://www.damu.cz/cs/kalendar-akci/701/>.

Dramaturgie autorského divadla: Sdílený prostor (The Dramaturgy of Devised Theatre: Shared Space). Mezinárodní symposium. Organizuje Pražské Quadriennale / Institut umění – Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, AMU, KALD DAMU a Divadlem Alfred ve dvoře, 4+4 dny v pohybu, Taneční zónou. Divadlo Archa, Praha, 20. 4. a 21. 4. 2012. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <http://2012.archatheatre.cz/cs/predstaveni/dramaturgie-autorskeho-divadla-sdileny-prostor/>.

Chaos and Method: Teaching Contemporary Performance within Institutions. Mezinárodní symposium. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Velký taneční sál DAMU, Praha, 28. 5. a 29. 5. 2018. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <https://www.damu.cz/cs/kalendar-akci/155/>.

Kolokvium pedagogů. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Pracovna vedoucího katedry KALD DAMU, Praha, 27. 1. 2020.

Performance Philosophy Prague 2017: How Does Performance Philosophy Act?: Ethos, Ethics, Ethnography. Organizuje Akademie věd ČR a Akademie múzických umění v Praze. DAMU, Praha, 22. 6. – 25. 6. 2017. Webová stránka [cit. 29. 8. 2020]: <http://web.flu.cas.cz/ppprague2017/>.

Teaching to Transgress. Mezinárodní symposium. Organizuje Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU. Malý taneční sál DAMU, Praha, 27. 5. 2017.

Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů pražských uměleckých škol. Organizuje Akademie múzických umění v Praze. Galerie HAMU, 18. 5. 2016.

Osobní archiv

Explain Nothing. Put it There. Say it. Leave. Přednáška Heinerja Goebbelse. 14. 11. 2016, Divadlo Archa. Rukopisné poznámky.

Forced Entertainment Masterclass: Přednáška Tima Etchellse. 20. 9. 2011, Divadlo Archa. Rukopisné poznámky.

Hra s divákovým vnímáním – pohled na vlastní tvorbu: Habilitační přednáška Jiřího Adámka. 18. 2. 2021, DAMU. Rukopisné poznámky.

Koubová, Alice – Tejnorová, Petra. *Taking Distance in/from Proximity: Shaping Relationships in Time and Space.* 2016, rukopis, 8 s.

Plicková, Karolina. *„We Come Closer to Them: We Want Them Closer to Us“: The Current Challenges of the Performer/Audience Relationship.* Příspěvek pro mezinárodní konferenci Performance Philosophy Prague 2017 pronesený 22. 6. 2017 na DAMU. Rukopis.

Scratching Beneath the Shiny, Pixelated Surface of the 21st Century: Přednáška Seana Pattena (Gob Squad). 23. 6. 2015, Pražské Quadriennale, Collredo-Mansfeldský palác. Rukopisné poznámky.

skončí to ústa. 29. 8. – 22. 10. 2016, DAMU. Rukopisné poznámky ze zkoušek.

Ubu se baví. 7. 12. 2009 – 22. 2. 2010, Divadlo Na zábradlí. Rukopisné poznámky ze zkoušek.

You Are Here: Otevřená zkouška. Rukopisné poznámky ze zkoušky. 24. 9. 2016, Divadlo Ponec.

You Are Here: Rozhovor s Alicí Koubovou. Rukopisné poznámky. 24. 5. 2017, Knihovna Filosofického ústavu AV ČR.

You Are Here: Rozhovor s Petrou Tejnorovou. Rukopisné poznámky. 19. 5. 2017, Café Montmartre.

Inscenace / Scénické tvary (výběr)

100 nejkrásnějších českých básní. Divadlo Komédie, prem. (bude upřesněno), režie Jiří Adámek.

12am: Awake & Looking Down. Forced Entertainment, prem. 22. 10. 1993, koncept a režie Tim Etchells a kol.

A Broadcast / Looping Pieces. Tim Etchells, prem. 2014.

And on the Thousandth Night. Forced Entertainment, prem. 3. 9. 2000, koncept a režie Tim Etchells a kol.

Apocalypsis cum Figuris. Teatr Laboratorium, prem. 1969, režie Jerzy Grotowski.

Before Your Very Eyes. Gob Squad, prem. 28. 4. 2011, režie kol.

Bludiště seznamů. Jiří Adámek a Martin Smolka, prem. 27. 6. 2016, režie Jiří Adámek.

Breivik: Herecká cvičení a etudy na evropské téma. KALD DAMU Praha, prem. 30. 1. 2019, pedagogické vedení a supervize Petra Tejnorová, Jan Tošovský, Vratislav Šrámek.

Café Müller. Tanztheater Wuppertal, prem. 20. 5. 1978, choreografie Pina Bausch.

Complete Works: Table Top Shakespeare at Home. Forced Entertainment, prem. 2020, režie Tim Etchells a kol.

Complete Works: Table Top Shakespeare. Forced Entertainment, prem. 2015, režie Tim Etchells a kol.

Černá díra. Dejvické divadlo, prem. 12. 4. 2007, režie Jiří Havelka a kol.

Čtyři tři dva jedna (jemně inscenovaný koncert). Boca Loca Lab, prem. 18. 5. 2013, režie Jiří Adámek.

Dechovka. Jiří Havelka a Karel František Tománek, VOSTO5, Baráčnická rychta, prem. 17. 10. 2013, režie Jiří Havelka.

Deska aneb Cesta Antonína Beneše, přáteli nazývaného "Deska", z Řičice do Brodku, na konec světa a zpět. HaDivadlo, prem. 19. 11. 1986, režie Miloš Černoušek a Jan Antonín Pitínský.

Drama v kostce, pokus 2. Studio Studia Ypsilon, prem. 4. 4. 2008, režie Jiří Havelka.

End Meeting for All 1-3. Forced Entertainment, online prem. 28. 4., 5. 5. a 12. 5. 2020, režie Tim Etchells.

Erekce srdce. KALD DAMU v Divadle DISK, prem. 5. 5. 2014, režie Petra Tejnorová a kol.

First Night. Forced Entertainment, prem. 2001, režie Tim Etchells.

He Takes Her by the Hand and Leads Her into the Castle, the Others Follow. Tanztheater Wuppertal, prem. 22. 4. 1978, choreografie Pina Bausch.

Indián v ohrožení (Nová teorie vesmíru). HaDivadlo, prem. 9. 1. 2008, režie Jiří Havelka a kol.

Jižák, město snů. KC Zahrada a festival Street for Art, prem. 23. 5. 2012, režie Petra Tejnorová.

John Sinclair: Umění braku on air. KALD DAMU, prem. 9. 5. 2013, režie Petra Tejnorová a kol.

Kam vítr, tam pláž. Studio Ypsilon, prem. 12. 12. 2008, režie Jiří Havelka.

Kolik váží vaše touha. VerteDance & Zrní, prem. 12. 12. 2011, režijní spolupráce Petra Tejnorová.

My Documents: Or All Your Change Will Be Lost. Lola Arias & Tim Etchells, online prem. 5. 6. 2020, režie Tim Etchells.

Na útěku. Boca Loca Lab, Jiří Adámek a Ivana Kanhäuserová, prem. 25. 11. 2015, režie Jiří Adámek.

Nadsamec Jarry. Studio Ypsilon, prem. 24. 11. 2006, režie Jiří Havelka.

Nick. STK Theatre Concept, prem. 9. 11. 2015, režie Petra Tejnorová.

Nothing Sad. VerTeDance, prem. 11. 10. 2017, režie Petra Tejnorová a kol.

Oči v sloup. Studio Hrdinů, prem. 20. 11. 2019, režie Jiří Adámek a kol.

Osobní anamnéza. NoD, prem. 23. 4. 2009, režie Petra Tejnorová.

Paměť krajiny – Krajina paměti. KALD DAMU a PWST, prem. 12. 3. 2008, režie Petra Tejnorová.

Po sametu. Činohra ND na Nové scéně, Ivan Lamper a Jiří Adámek, prem. 17. 11. 2014, režie Jiří Adámek.

Quizoola. Forced Entertainment, prem. 1996, režie Tim Etchells a kol.

Regulace intimacy. KALD DAMU, prem. 10. 1. 2014, režijní dohled Jiří Havelka.

Revolution Now. Gob Squad, prem. 4. 2. 2010, režie kol.

Řekni něco. Boca Loca Lab, prem. 26. 10. 2013, režie Jiří Adámek.

Sametová simulace: Kabinet. VOSTO5 a Činohra ND, prem. 30. 11. 2019, režie Jiří Havelka.

Show Me a Good Time. Gob Squad, online prem. 20. 6. 2020, režie kol.

Schwarz auf Weiss. Heiner Goebbels, prem. 1996. Pražská prem. 29. 9. 2009, režie SKUTR.

skončí to ústa. KALD DAMU v Divadle DISK, prem. 22. 10. 2016, režie Jiří Adámek.

Songs of Wars I Have Seen. Heiner Goebbels, prem. 12. 6. 2007.

Speak Bitterness. Forced Entertainment, prem. 1994, režie Tim Etchells a kol.

Společenstvo vlastníků. VOSTO5, prem. 7. 10. 2017, režie Jiří Havelka.

Teritorium. Boca Loca Lab, prem. 23. 1. 2010, režie Jiří Adámek.

Tiká tiká politika. Boca Loca Lab, prem. 25. 5. 2006, režie Jiří Adámek.

Ubu se baví. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 22. 2. 2010, režie Jiří Havelka a kol.

Uhozené květinou. Studio Alta, prem. 11. 9. 2015, režie Petra Tejnorová a kol.

Void Story. Forced Entertainment, prem. 2009, režie Tim Etchells.

Western Society. Gob Squad, prem. 5. 10. 2013, režie kol.

You Are Here. Divadlo Ponec Praha, prem. 26. a 27. 9. 2016, režie Petra Tejnorová a kol.