

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SEBEREFERENČNÍ IDENTITA

Tvůrčí tandem Petry Tejnorové a Terezy Ondrové

Laura Zemanová

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Vít Neznal, Ph.D.

Datum obhajoby: 14. září 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

SELF-REFERENTIAL IDENTITY

Creative tandem of Petra Tejnorová and Tereza Ondrová

Laura Zemanová

Thesis advisor: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

Examiner: MgA. Vít Neznal, Ph.D

Date of thesis plea: 14th of September 2020

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

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

SEBEREFERENČNÍ IDENTITA – Tvůrčí tandem Petry Tejnorové a Terezy Ondrové

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne

Laura Zemanová

ABSTRAKT:

Bakalářská práce *Sebereferenční identita – Tvůrčí tandem Petry Tejnorové a Terezy Ondrové* se soustředí na společnou tvůrčí práci režisérky Petry Tejnorové a tanečnice a choreografky Terezy Ondrové. V práci využívám dva sociologické koncepty; *Teorii seberefrenčních systémů* od Niklase Luhmanna a *Teorii tekuté modernity* od Zygmunta Baumana. Díky sociologickým konceptům lze obšírněji vysvětlit a analyzovat předvoj, samotný vznik a projevy tvůrčího tandemu, ve kterém jmenované autorky v současné době působí. V roce 2018 spolu vytvořily groteskně-taneční inscenaci *Same Samev* režii Karine Ponties, inspirovanou něhou filmovou groteskou, absurdním humorem a komikou Bustera Keatona. Inscenace je analyzována na základě teoretické části práce, kde je představen právě vývoj filmové grotesky a její nejdůležitější koncepty.

KLÍČOVÁ SLOVA: GROTESKA, TANEC, ANALÝZA, IDENTITA, SEBEREFERENCE, PETRA TEJNOROVÁ, TEREZA ONDROVÁ

ABSTRACT:

Bachelor thesis *self-referential identity – creative tandem of Petra Tejnorová and Tereza Ondrová* concentrates on conjoint creative work of director Petra Tejnorová and dancer and choreographer Tereza Ondrová. In thesis are used two sociological concepts; *Theory of self-referential systems* by Niklas Luhmann and *Theory of Liquid modernity* by Zygmunt Bauman. Thanks to these sociological concepts is possible to explain and analyze the basis, origin and manifestation of artistic tandem, in which they recently act, more widely. In year 2018 they created together a grotesque-dance production called *Same Same*, directed by Karine Ponties, inspired by silent grotesque movie genre, absurd humour and by comical styl by Buster Keaton. The production is analyzed on basis of theoretical part of thesis, where is constituted progression of grotesque genre, especially the film trend and it's most important concepts.

KEY WORDS: GROTESQUE, SLAPSTICK, DANCE, ANALYSIS, IDENTITY, SELF-REFERENCE, PETRA TEJNOROVÁ, TEREZA ONDROVÁ

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé práce Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za odborné vedení, vstřícnost a neutuchající víru v mé včasné odevzdání.

V Praze, dne

Laura Zemanová

Obsah

1. ÚVOD	10
2. TEORETICKÁ ČÁST: GROTESKA	12
2.1. HISTORIE ŽÁNRU	12
2.2. TEORIE GAGU	14
2.3. PRINCIPY GROTESKNÍHO HUMORU A TERMINOLOGIE	16
2.4. PRINCIP DVOJICE ANEB DAVID A GOLIÁŠ	17
2.5. TYPIZOVANÉ POSTAVY	18
2.6. NASAZENÍ VLASTNÍHO ZDRAVÍ	19
2.7. GROTESKA A NÁSILÍ	20
2.8. ODKAZ GROTESKY V SOUČASNÉM FILMU	21
2.9. TANEČNÍ GROTESKA	23
2.9.1. AUSDRUCKSTANZ	23
2.9.2. TANZTHEATER	24
2.9.3. TANEČNÍ GROTESKA	25
3. ANALYTICKÁ ČÁST: IDENTITA	27
3.1. BAUMANOVA TEORIE TEKUTÉ MODERNITY	27
3.2. LUHMANNOVA TEORIE SEBEREFERENČNÍCH SYSTÉMŮ	28
3.3. KONTEXT TVORBY	28
3.4. PRŮŘEZ SPOLEČNOU TVORBOU	29
3.5. APLIKACE TEORIÍ NA TVŮRČÍ TANDEM	29
3.5.1. TEKUTÁ MODERNITA A VZNIK TVŮRČÍHO TANDEMU	30
3.5.2. SEBEREFERENCE A VZNIK TVŮRČÍHO TANDEMU	31
4. ANALYTICKÁ ČÁST: ANALÝZA INSCENACE SAME SAME	33
4.1. VIZUÁLNÍ STRÁNKA:	33
4.1.1. SCÉNA	34
4.1.2. KOSTÝMY	34
4.1.3. REKVIZITY	35
4.2. AUDIO STRÁNKA	36
4.2.1. HUDBA	36
4.2.2. MLUVA	36
4.3. PRINCIP KOMICKÉ DVOJICE	37
4.4. TANEČNÍ LINIE	38
4.4.1. SÓLOVÉ PARTY PETRY TEJNOROVÉ	39
4.4.2. SÓLOVÉ PARTY TEREZY ONDROVÉ	39
4.5. GROTESKNÍ LINIE	40
5. ZÁVĚR	42
6. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	44
6.1. PRIMÁRNÍ INTERNETOVÉ ZDROJE	44
6.2. PRIMÁRNÍ TIŠTĚNÉ ZDROJE	46
6.3. SEKUNDÁRNÍ INTERNETOVÉ ZDROJE	47
6.4. SEKUNDÁRNÍ TIŠTĚNÉ ZDROJE	47
7. PŘÍLOHY	48
7.1. FAKTOGRAFICKÉ ÚDAJE O INSCENACI	48
7.2. FOTODOKUMENTACE Z PŘEDSTAVENÍ	49

1. ÚVOD

Režisérka Petra Tejnorová a tanečnice Tereza Ondrová patří bezpochyby mezi nejzajímavější osobnosti současného tuzemského alternativního divadla. Jejich samostatnou i společnou tvůrčí práci sleduji již několik let. Právě proto jsem se rozhodla v praktické části analyzovat jejich společnou inscenaci *Same Same* v režii belgické choreografky Karine Ponties. Inscenace je inspirovaná němými filmovými groteskami, humorem Bustera Keatona a vystupuje v ní nejen Tereza Ondrová, ale i Petra Tejnorová coby tanečnice.

A právě žánr grotesky tvoří jádro teoretické části mé práce. Komplexně představím historii filmové grotesky, vývoj od počátku žánru až dodnes. Uvedu současné tvůrčí osobnosti a umělecké soubory, které se k odkazu grotesky hlásí nebo tvoří s přihlédnutím ke groteskním principům a zvyklostem. Stručně představím i grotesku divadelní. Jelikož pro analýzu dané inscenace ale není tak důležitá jako groteska filmová, věnuji jí méně prostoru. Vývoj moderního tance už není předmětem mé práce a příliš bych se odchytila od tématu.

Groteska klade velký důraz na práci s tělem, ať už v komické rovině, tak i v té kaskadérské. Proto věnuji podkapitoly právě i komickému násilí a jeho podobnému typu zvanému cartoon violence, představím princip fungování vybraných kreslených filmů. Zaměřím se ale i na kaskadérské kousky a akrobacii jednotlivých předních představitelů zlaté éry němých grotesek.

Aby byla analýza tohoto žánru kompletní, představím principy, na jejichž základě groteska vytváří svůj komický účín. Samostatnou kapitolu věnuji teorii gagu, rozboru fungování komické dvojice a typizovaným postavám největších velikánů, jako byl Charlie Chaplin, Harold Lloyd a ostatní. Věnovat se ale budu i odborné terminologii a často užívaným pojmům v rámci tohoto žánru.

Praktickou část uvedu podkapitolou identita. Práci Petry Tejnorové a Terezy Ondrové podrobím analýze. Na jejich společnou práci budu pohlížet skrze prisma dvou sociologických teorií. První z nich je *Teorie tekuté modernity* Zygmunta Baumana, druhá je *Teorie sebereferečních systémů* Niklase Luhmanna.

Druhou půlku analytické části už bude tvořit pouze rozbor inscenace *Same Same*. Aby byl čtenářův dojem kompletní, zvolím klasickou sémioticko-strukturální analýzu. Představím audiovizuální rovinu inscenace, zaměřím se na kostýmy performerek a na práci s rekvizitami, které jsou nedílnou součástí každé grotesky. Představím princip a fungování komediální dvojice. Nakonec rozdělím inscenaci na základě jednotlivých částí na dvě linie, taneční a groteskní, každou zvlášť analyzuji.

Pro kapitolu groteska budu vyhledávat informace v příslušných internetových i tištěných zdrojích, zejména v publikacích *Groteska, aneb morálka šlehačkového dortu* od Petra Krále a *Záhady komična – teorie komična, vtipu, gagu a smíchu* od Jana Orlického. V praktické části věnující se identitě budu čerpat ze

spisů dvou již jmenovaných autorů. Podklady pro samotnou analýzu inscenace budu čerpat zejména z jejího záznamu. Rozhovor Tejnorové a Ondrové pro pořad *Vizitka* Radia Wave mi poslouží jako zdroj informací o průběhu zkoušení inscenace.

V současné době postupně zaniká klasická hierarchizace divadelních pozic a vznikají různé podoby tvůrčích kolektivů, jedním z nich je i model tvůrčího tandemu. Pro porozumění tomuto fenoménu je důležité pochopit, jak funguje moderní společnost, na což se zaměřují právě již zmiňované sociologické teorie, které se v praxi dají vztáhnout právě na způsob tvorby Petry Tejnorové s Terezou Ondrovou.

Cílem mé práce je tedy představit, jak vůbec vznikl tvůrčí tandem a proč. Zajímá mě, na základě jakých principů funguje inscenace *Same Same* a jak moc z žánru filmové grotesky čerpá a v jaké míře se jí podobá.

2. TEORETICKÁ ČÁST: GROTESKA

Na úvod mé teoretické části práce je nutné představit žánr grotesky, protože se jím analyzovaná inscenace inspiruje a staví na jeho principech své komické scény. Pro přehlednost oddělím grotesku divadelní a filmovou, tu divadelní shrnu samostatně a obecněji, protože není pro analýzu inscenace tolik důležitá a stačí pouze obecné povědomí. Filmové grotesce věnuji více pozornosti, její zákonitosti představím v několika podkapitolách, protože humor inscenace staví zejména na jejích principech.

Nejprve se budu věnovat její historii a vývoji, abych žánr uvedla do kontextu. Poté představím teorii gagu, která je nutná pro pochopení výstavby komických scén inscenace, a groteskní terminologii. A protože snad každá filmová groteska¹ má ústřední nesourodou komickou dvojici, představím princip fungování a vztahy mezi tím menším a větším jedincem, s přihlédnutím k příkladům typizovaných postav velikánů ze zlaté éry.

Pro tento žánr je velmi význačná i práce s tělem a od ní se odvíjející brutální násilné scény a akrobacie s nasazením vlastního zdraví. Princip jejich fungování představím ve dvou podkapitolách. Tato tělesnost je v menší či větší míře nedílnou součástí každé grotesky a její pochopení je nepostradatelné k vytvoření komplexního náhledu na žánr, byť se zrovna v analyzované inscenaci toliko neakcentuje.

Divadelní grotesku představím pouze zhruba, stěžejní pro mou práci je vývoj moderního tance na území Německa. Expresionistickým proudem moderního tance je ovlivněna taneční rovina analyzované inscenace i tvorba Terezy Ondrové obecně. Zmíním dva důležité žánry; Ausdruckstanz a Tanztheater, představím nejdůležitější osobnosti a jejich vliv na vývoj tance.

Na závěr kapitoly představím groteskní tendence v současnosti. Inscenaci Same Same totiž nechápu jako glorifikaci přežitého, nýbrž jako inscenaci vycházející z groteskních principů, které jsou platné pořád. Stanovené koncepty se využívají neustále, byť se tvůrci na grotesku neodkazují explicitně.

2.1. HISTORIE ŽÁNRU

Groteska je charakterizována jako žánr komedie, zejména v období němého filmu. Komický účín staví na překvapivých a absurdních situacích, gagách, komickém násilí a zjednodušeně pojatých typových postavách. Grotesky byly ve své době neuvěřitelně atraktivní, dynamické a úspěšné. Neměly složitý děj, nehlásaly žádné morální poselství. Usilovaly o jedinou věc – vyvolat salvy smíchu.

¹ A jiné to není ani v případě Same Same, byť se jedná o dramatické umění.

Drsné komedie plné násilí a úderů přicházejících ze všech stran byly součástí už komedie v antickém Řecku i Římu. Vycházely především z mimu a pantomimy. Díky commedii dell'arte se rozvíjely i během renesance. Na přelomu 19. a 20. století se dostává do popředí film jako nové médium. Zlatý věk americké filmové grotesky nastal ještě před první světovou válkou, v letech 1916-1927². Američtí podnikatelé s humorem propojily své síly s britskou pantomimou, která vládla v music – hallech³ a s francouzským varieté⁴.

Filmový průmysl poté poskytl mnoho příležitostí pro gagy⁵ a pro charakterní rozvoj umělců, jako byli Charlie Chaplin, Harold Lloyd nebo Buster Keaton. V jejich stopách pokračovala i komediální dvojice Laurel a Hardy již v éře zvukového filmu počátkem třicátých let 20. století.⁶ Již na přelomu století se začaly objevovat signifikantní gagy pro grotesku jako nekončící honičky, bitvy se šlehačkovými dorty nebo uklouznutí po banánové slupce.

Obecně se groteska zaměřuje na absurdní situace a umění práce s tělem za účelem vytvoření komického efektu. Používá tělesný humor a energické akce plné inscenovaného násilí. Charlie Chaplin započal éru grotesky v němém filmu. Prohlásil, že groteska je pouze formou pantomimy. I v éře mluveného filmu se textu chtěl vyvarovat, tvrdil, že pouze zpomaluje spád hry⁷.

Chaplin své zápletky stavěl na momentu překvapení, kontrastech a komickém násilí. Důraz na pantomimu a výrazná gesta kladl i Buster Keaton, dokázal mistrně vyprávět příběh pouze skrze fyzickou akci a řeč těla. S brutálním tělesným humorem ale nepracoval, v jeho filmech se kopance a komické pády téměř neobjevovaly. Využíval pouze absurdních situací.⁸

Groteskní díla většinou nemají jasně danou zápletku, ale obecný předpoklad, například nešťastníka utíkajícího před policií. Druhým případem jsou grotesky, kdy jde spíše o sérii jednotlivých skečů poskládaných za sebou, ale bez plynulého narativu. Dodnes na tomto principu funguje několikero filmů.⁹

² *Zlatá éra němého filmu*. In: moviebew.unas.cz [online]. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <http://moviebew.unas.cz/historie/nemyfilm.html>.

³ Music-hall je komerční druh divadelní produkce, nejpopulárnější ve Velké Británii v letech 1850-1960.

⁴ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. První vydání. Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6, str.154.

⁵ Viz podkapitola Teorie gagu

⁶ *Laurel and Hardy filmografie*. In: cs.qwe.wiki. online https://cs.qwe.wiki/wiki/Laurel_and_Hardy_filmography

⁷ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. První vydání. Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6, str.155.

⁸ CODDINGTON, Mel. *What is SlapStick Comedy?* In: theatrenook.com [online]. [cit. 1.7.2020]. Dostupné z: <https://theaternook.com/what-is-slapstick-comedy/>

⁹ *Modern slapstick comedy movie – The Mask*. In: shadowandmovies.com [online]. [cit. 2.7.2020]. Dostupné z: <https://shadowandmovies.com/modern-slapstick-comedy-movie-the-mask/>.

Charakterizace postav není příliš důležitá, v určitých případech i jasně dané charaktery znemožňovaly větší vývoj příběhu, jako například ve filmech Laurela a Hardyho. Ve většině případů nastínili stěžejní vtip a z něj vytěžili maximum. Byli schopní na základě jednoho vtipu postavit i sérii dalších gagů, aniž by dodržovali jasně daný narativ.

2.2. TEORIE GAGU

Gag je vtip, krátký příběh nebo na někoho nahaný trik, jehož smyslem je rozesmát přihlízející, operuje s očekáváním vnímatelů. V případě němé grotesky spočívá v rozvinutí komických principů ve specifických filmových podmínkách. Filmová technika gagu ovlivnila moderní divadlo, zejména pantomimu.¹⁰

Původně slovo *gag* znamenalo roubit nebo zacpat ústa. V 19. století v Anglii označovalo jakýkoliv komický výstup, při kterém smích zacpal divákům ústa.¹¹ Vůbec první gag měl velmi jednoduché schéma; Zahradník zaléval trávnick a mladík za jeho zády mu stoupl na hadici, takže voda přestala téct. Když se zahradník otočil, mladík se tvářil jakoby nic a voda začala téct. Když chtěl pokračovat v zalévání, voda opět netekla.¹²

Aby se akce stala gagem, musí být tedy silně komická, a hlavně v sobě musí nést prvek překvapení. V některých případech by se mělo objevit i popření fyzikálních zákonů, nebo alespoň fyzická nepravděpodobnost. Aby děj dostal své pointy, je nutné, aby se střetly alespoň dva předpoklady. Pointa je pak jejich překvapivým rozřešením.¹³

Gag je sice malá samostatná situace, ale jejich pospojováním může vzniknout větší celek. Každý gag má základní nápad, který je rozvíjen, obsah, formu, tendenci a případnou pointu. Vyvrcholení gagu se nazývá *topper*¹⁴. Komici vytváří komediální konvenci, divák očekává pointu. Ta záměrně nemusí přijít, ale situace stejně vyvolá smích. V tom případě se jedná o takzvaný *antigag*, zklamané očekávání.¹⁵

¹⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Nakladatelství Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9, str 168.

¹¹ ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična – teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. 1. vydání. Nakladatelství Futura, 2003, str. 214.

¹² VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. První vydání. Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6, str150.

¹³ HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Nakladatelství Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9, str 170.

¹⁴ ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična – teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. 1. vydání. Nakladatelství Futura, 2003, str. 215.

¹⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Nakladatelství Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9, str 171.

Gagy dělíme na základě techniky, kterou používají¹⁶. Může to být *technika nesnáze*, ať už tělesné, duševní, hmotné nebo nehmotné. *Technika nesmyslu* se často objevuje v klauniádě, jedná se například o zpomalený záběr nebo chůzi pozpátku. Do kategorie *technika chyby* spadá i odhalení nebo záměna, ať už lidí, věcí nebo třeba míst. *Technika obměny* obsahuje parodii nebo nadsázku. Při užití *techniky opakování* se díky repetitivnosti stupňuje komický účinek. *Technika narážky* odkazuje na zcela jinou situaci. Dalšími příklady mohou být *techniky konfliktu, náhody nebo rozporu*.¹⁷

Noel Carroll¹⁸ v knize *Comedy/Theory/Cinema* ustanovil šest základních typů gagů. Aby bylo vysvětlení typů co nejexaktnější, uvedu i jednotlivé příklady.

1. *mutual interference*¹⁹ (vzájemné prolínání akcí): Postava ve filmu špatně pochopí jednání, které vidí u hlavního hrdiny, má ho za něco jiného. Například policista vidí, jak má Chaplin ruku u ženy kapsy a v ní bankovky. Usoudí tedy, že Chaplin chce ženu okrást. Ve skutečnosti jí ale peníze do kapes vkládá. Když policista ženu vyzve, aby si zkontrolovala kapsy, nestačí se divit, když v nich nalezne bankovky. Humor tedy vzbuzuje alternativní interpretace toho, co se odehrává před divákem. Ten ale vždy vidí popravdě to, co se děje na scéně, na rozdíl od účinkujících.
2. *mimed metaphor* (pantomimická metafora): V tomto případě herec používá čistou pantomimu. Využívá předmět denní potřeby, dá mu ale zcela jiný význam a použití. Například využití trubky jako stojanu na deštníky nebo kužele místo tága k odstranění předmětů ze stolu.
3. *switch image* (změna představy): Publikum je navedeno k tomu, aby věřilo, že herec právě vykonává určitou činnost. Když se ale objeví nové detaily, je jasné, že herec dělá něco zcela odlišného. Vidíme Chaplina, jak je nahnutý přes palubu a myslíme si, že zvrací. Když se ale otočí, drží v ruce prut a ulovenou rybu. Je tedy jasné, že rybařil.
4. *switch movement* (změna pohybu): herec se napřáhne, aby vykonal určitý pohyb. Jakýkoliv vnější faktor jej ale donutí uprostřed provedení pohyb změnit a on plynule přejde k něčemu jinému. Pokud tedy herec chce sebrat cizí předmět ze země a je přítom přistižen, plynule pokračuje k zavazování tkaniček.
5. *object analog* (analogie objektu): Tento typ je podobný mimed metaphore, herec používá předmět k něčemu jinému, než je původně určen. Na rozdíl od mimed metaphore ale není nutná pantomima – zloděj vezoucí v kočárku lup, který ale zdánlivě vypadá jako jeho potomek.
6. *solution gag* (gag řešení): Aby tento gag fungoval, je nutný rychlý zvrát situace – herec udělá něco, co divák nemůže předpokládat. Pokud je tedy hrdina ohrožován padouchem, který jej škrtí, přinutí ho k tomu, aby se praštil do hlavy a stal se bezbranným.²⁰

¹⁶ ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična – teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. 1. vydání. Nakladatelství Futura, 2003, str. 221.

¹⁷ Ibid, str. 223-232.

¹⁸ Americký filozof, přední osobnost moderní filosofie umění

¹⁹ Překlad autorky z původního anglického označení do češtiny

²⁰ Nevycházím z původní knihy *Theory/Comedy/Cinema*, ale ze studie, která vznikla pro Cornellskou univerzitu. *Sight gags and Charlie Chaplin* [online]. [cit. 29.5.2020]. Dostupné z: https://www.cornellcollege.edu/classical_studies/lit/sightgags.htm.

2.3. PRINCIPY GROTESKNÍHO HUMORU A TERMINOLOGIE

V anglofonním prostředí se pro označení grotesky používá pojem *slapstick comedy*. Pojmenování vychází z označení zbraně, takzvaný *slapstick* je původně neškodné pádlo složené ze dvou kusů dřeva. Když se pádlem o někoho udeřilo, vydalo to příznačný zvuk, který se později zintenzivňoval přidáním střelného prachu mezi jednotlivé části dřeva. Poprvé *slapstick* použil Harlequin v comedii dell' arte, sloužil mu jako zbraň na komické a nadnesené mlácení svých obětí.²¹

Dalším neodmyslitelně spjatým termínem s groteskou je *sketch*. Nejznámějším významem slova je náčrt, většinou myšleno tužkou na papír. Pojem *sketch* lze ale aplikovat i na divadlo. Označuje krátkou a vtipnou scénku nebo část delšího příběhu, hranou menším počtem herců. Hlubší charakterizace postav ani rozvinutá zápleтка nejsou předmětem *sketch*e. Často vznikají na základě improvizace, která se poté fixuje.²²

Závěrečná část příběhu nebo *sketch*e se nazývá *punchline*. V češtině bychom řekli, že se jedná o pointu. Vysvětluje smysl toho, co se stalo předtím a vytváří komický účinek. V širším slova smyslu může *punchline* být jakýkoliv vtipný závěr jakékoliv situace, příběhu, ale i performance.²³ Kořeny má tento pojem ve vaudevillech, které se držely modelu set up – premisa – *punchline*. V některých případech ale *punchline* může chybět, jedná se tedy o anti-vtip. Dochází k ošálení publika, které čeká nějakou pointu, komické vyvrcholení, které ale nepřijde. Vlastně se jim nedostane ničeho vtipného a diváci se tak smějí sami sobě a svým očekáváním.

Dalším z klasických principů grotesky je *Tit-for-tat*. Volně by se dalo přeložit jako oko za oko. V praxi jde o ekvivalentní odplatu.²⁴ Tento princip nejčastěji používali Laurel a Hardy; dvojice někomu, byť i neúmyslně, zničila majetek. Poškozená strana na oplátku zničila něco jim dvěma. Demolice gradovala, až si obě strany ničily majetek před očima.²⁵ Právě gradace je na celé situaci to nejkomičtější.

Často využívaným prvkem *slapstick*ů je i takzvaný *pratfall*. Jedná se o komický, ale poněkud bolestný pád, nejobvykleji přímo na zadnici. Druhým

²¹ *Slapstick*. In: en.wikipedia.org [online]. [cit.25.7.2020]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Slapstick>.

²² *Sketch comedy*. In: en.wikipedia.org [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Sketch_comedy.

²³ *Punchline*. In: dictionary.cambridge.org. [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/punchline>.

²⁴ *Tit for tat*. In: merriam-webster.com [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tit%20for%20tat>.

²⁵ *Laurel and Hardy* [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurel_and_Hardy#Style_of_comedy_and_characterization

významem je též ponižující omyl nebo porážka.²⁶ Na pratfallech je nejkomičtější právě moment překvapení, když herec upadne a jeho výraz ve tváři. A jak je pro grotesku zvykem, nejuvtipnější je utrpení toho druhého. Komici po dopadu exponovaně, stylizovaně a velmi nepravděpodobně škubali končetinami, což celému efektu přidávalo na intenzitě.

Oproti ostatním představovaným pojmům je *Camera look* čistě záležitostí grotesky filmové. Jedná se o speciální pohled a následnou promluvu k divákům, tedy přímo do kamery. Tímto pohledem je bourána iluze čtvrté stěny. *Camera looks* nejvíce proslavila dvojice Laurel a Hardy, v současné kinematografii je hojně využívají postavy z filmů Woodyho Allena.

2.4. PRINCIP DVOJICE ANEB DAVID A GOLIÁŠ²⁷

Velká část groteskních příběhů obsahuje honičku, pronásledování nebo jiný konflikt, což automaticky předpokládá existenci a přítomnost minimálně dvou stran, které mají protichůdné úmysly a záměry. Každý hrdina grotesky měl svého protihráče, protivníka, pronásledovatele. Jeden z dvojice byl vždy ten vzrůstově menší, mladší, chatrnější, náchylnější k manipulaci a nachomýtnutí se k problému. Charakteristika a práce s typovostí ústřední dvojice připomíná biblickou dvojici Davida s Goliášem. Groteska se ale drží zejména tělesné typovosti, tedy malý proti velkému. Faktor inteligence je velmi proměnlivý, občas ten menší přechytračí většího, stejně, jako se to povedlo Davidovi. Jindy je ale ten menší zmatenější, ne tak bystrý, náchylný k ostré manipulaci.²⁸

Tak tomu bylo v případě komediální dvojice Laurela a Hardyho. Menší Laurel se stával většinou obětí konfliktu. I přes to, že mezi sebou neměli vždy nejlepší vztahy a často se hádali, většinou ale stáli na stejné straně barikády. Už ale zcela odlišné je to v případě Chaplinových charakterů nebo v animovaných filmech.

Ve filmu *The Kid* z roku 1921 vytvořil spolu s dětským kolegou první nesourodou komediální dvojici vůbec.²⁹ I v ostatních veselohrách měl partnera, už se ale nejednalo o dítě, nýbrž o postavu obra, siláka. Zpravidla byl jeho nepřitelem a drobného Charlieho nepřestával pronásledovat. Stejně jako u příběhu Davida s Goliášem Chaplin chtěl, aby diváci fandili tomu slabšímu, který nakonec zvítězil

²⁶ *Pratfall*. In: merriam-webster.com. [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pratfall>.

²⁷ Pojmenování na základě stejnojmenné kapitoly z knihy *Groteska čili morálka šlehačkového dortu* Petra Krále. Biblické označení David a Goliáš je analogií k boji menšího s větším.

²⁸ KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-092-0, str 216-220.

²⁹ *Tulák (postava)* [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Tulák_\(postava\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Tulák_(postava)).

a obra přechytračil. Všichni jmenovaní velikáni byli ti menší a slabší, proto jim diváci fandili.

Stejně to je s tvůrci animovaného seriálu *Tom a Jerry* (ale i *Jen počkej, zajíci!* a dalšími), kteří se též odvolávají na biblický příběh. I v jejich podání ten menší a slabší, který je pokládán za oběť, nakonec toho silnější přechytračí a unikne. Samotný narativ je nastavený tak, aby diváci fandili slabšímu.

Princip nesourodé dvojice má ale i jinou interpretaci, často příběhy připomínají rozbroje mezi otcem a synem, což se kvůli tělesným typům samozřejmě nabízí. Hrdinové grotesek ztvárňováni herci jako Keaton a ostatní připomínají buďto bezpohlavní jedince nebo velmi mladé chlapce, kvůli vzezření, ale i kvůli chování a preferencím. Často jsou podobně zmatení, nerozkoukaní. Klobouky nebo knírky vypadají na jejich mladistvé tváři až nepatřičně. Proto ten větší a silnější z dvojice poté automaticky evokuje postavu autority, zejména otce.

30

2.5. TYPIZOVANÉ POSTAVY

V grotesce zlaté éry vystupují karikatury reprezentantů moci a směšné sbory policistů. Groteska klade důraz na použití postav, které jsou pro běžné lidi známé z normálního života, jako jsou malí řemeslníci, běžně utiskovaní lidé, ale zároveň i podvodníci, vyděrači nebo zlodějčci. Diváci se tak s postavami dokáží lépe ztotožnit.³¹

Ve své práci se zaměřuji na několik nejznámějších osobností a na jejich nejdůležitější charaktery. Velkou roli ve volbě kostýmů charakterů samozřejmě hraje tehdejší doba a trendy, ale některé aspekty a detaily jsou si natolik podobné, že se nelze ubránit pocitu, že se nejedná o náhodu.

Chaplin v roce 1915 přichází se svou postavou *Tuláka* (The tramp). Prostupoval napříč jeho filmy, poprvé se objevil ve filmu *Chaplin v zábavním parku* v roce 1914, naposled ve filmu *Moderní doba* v roce 1936. Tulák nosil plandavé kalhoty, těsné sako, košili, vestu s kravatou a moc velké boty, díky kterým měl vrávoravou kachní chůzi. Signifikantním se pro něj ale stal knírek, buřinka a vycházková hůl, symbolizující jeho roztěkanost, se kterou si neustále pohrával. Tulák většinou neměl stálý domov ani práci, vydělával si příležitostnými brigádami nebo se všemožně snažil ošálit lidi. To se mu ale většinou nevyplatilo a dostal sám sebe do konfliktu s autoritami. I díky svému zdánlivě dětinskému chování se často stával obětí náhod a nedorozumění. Byl to dobrák, který ale žil neustále v chudobě. Pohyboval se na okraji společnosti, snažil se si ale zachovat svou důstojnost.³²

³⁰ KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-092-0, str 217-220.

³¹ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. První vydání. Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6, str155.

³² *Tulák (postava)* [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Tulák_\(postava\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Tulák_(postava))

Harold Lloyd po postavách Willie Work a Lonesome Luke³³ přichází s postavou prostě nazvanou *The boy*, v českém překladu jednoduše *On*. Mladík maloměšťák byl horlivý, nešikovný, ale všem výzvám čelil s úsměvem. Snažil se všem vyhovět, byl velmi přizpůsobivý a důvěřivý, dalo se jej lehce zneužít. Typická pro něj byla dobrá vůle a absolutní důvěra ve spravedlivost světa. Poznávacím znamením se pro postavu staly kulaté brýle, neupravený oblek a placatý slaměný klobouk.³⁴

Buster Keaton stejně jako Lloyd nosil pomuchlaný oblek, hladce oholenou tvář a splácnutý klobouk. Velkým rozdílem ale byl výraz v jejich tváři, Lloyd byl věčně usměvavý, zatímco pro Keatona se již od raného dětství stala signifikantní kamenná tvář bez mimických projevů, kterou byl schopen si zachovat během jakékoliv situace.³⁵

Dvojice komiků Laurel a Hardy používali kostýmy ke zvýraznění fyziologických rozdílů. Laurel byl normálního vzrůstu, proti mohutnému Hardymu ale působil jako skrček, což se díky použití různých detailů snažili autoři ještě zvýraznit.³⁶ Laurel jako neohrabaný, trochu dětinský kamarád Hardyho měl po stranách krátké vlasy, ale nahoře dlouhé, díky čemuž si vypěstoval jakousi přírodní „vystrašenou paruku“. Když byl v šoku nebo mu někdo nadával, tahal si vlasy nahoru a zároveň brečel jako malé dítě. Nafoukanec Hardy oproti tomu měl vlasy krátké a kudrnaté, spleené na čele a knírek podobný tomu Chaplinovu. Na znamení zmatení a rozpaků kroutil svou kravatou. Často používal takzvaný *camera look*. Oba nosili buřinky, Laurelova byla placatější, aby mu nepřidávala příliš na vzrůstu. Hardy měl upnuté sako, aby se zvýraznila velikost jeho těla, Laurel měl naopak sako velmi volné.³⁷

2.6. NASAZENÍ VLASTNÍHO ZDRAVÍ

Prvním komikem, který použil fyzické nebezpečí jako zdroj smíchu byl Harold Lloyd. Ve své nejznámější scéně z filmu *Safety last* (1923) neohroženě leze po fasádě domu až do posledního patra, nakonec ale skončí zavěšený na ciferníku obřích hodin ve výšce několika pater. Pár metrů pod Lloydem se sice nachází záchranná plošina, která by případný pád zabrzdila, čteným zlomeninám by se ale stejně nevyhnul. Kamera mistrně pracuje s perspektivou, plošina nacházející se pod Lloydem stojí mimo záběr a vypadá to tak, že nemá žádnou pojistku a

³³ *Harold Lloyd*. In: britannica.com [online]. [cit. 4.7.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Harold-Lloyd>

³⁴ *Harold Lloyd's Death-Defying Comedy*. In: daily.jstor.org [online]. [cit. 31.5.2020]. Dostupné z: <https://daily.jstor.org/harold-lloyds-death-defying-comedy/>

³⁵ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. První vydání. Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6, str162

³⁶ *Ibid*, str166.

³⁷ *Laurel and Hardy* [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurel_and_Hardy#Style_of_comedy_and_characterizations

nasazuje vlastní život.³⁸ Lloyd ve svých filmech pokládá základy akčního filmu, které inspirovaly například i Jackieho Chana. Jeho stoprocentní nasazení jej dokonce stálo ztrátu dvou prstů na ruce a mnoho dalších zranění.³⁹

Obdobně na tom byl i Buster Keaton. S oblibou říkal, že existuje pouze jediný způsob, jak diváka přesvědčit, že to, co vidí, je pravda. Musí se to skutečně stát. Proto Keaton neohroženě skákal přes domy, vrhal se pod auta nebo do vodopádu. Jasným důkazem jeho tvrzení je i scéna s lokomotivou, kterou celou nechal spadnout do řeky. Byl nejen skvělým akrobatem, ale i kaskadérem. Nikdy nechtěl, aby za něj při akčních scénách zaskakoval dublér. Zápletky v jeho filmech byly velmi jednoduché, po většinu času šlo hlavně o akční honičky.⁴⁰

2.7. GROTESKA A NÁSILÍ

Jednou z nejdůležitějších složek slapsticků je komický aspekt násilí. Klasickými elementy jsou zakopnutí, uklouznutí, opožděná reakce na neočekávanou akci, srážka, pád nebo řev. Stopy drsného humoru a násilí nalezneme jak v současných animovaných filmech a sitcomech, tak i v akčních filmech, jako je například *Deadpool* nebo jiné akční komedie. Nejznámějšími animovanými filmy, které používají klasické groteskní postupy a příznačný druh násilí jsou američtí *Tom a Jerry* a sovětská série *Jen počkej zajíc!*

Postupy, které používá animovaný film, se prakticky od němé grotesky tolik neliší. Oba žánry se zakládají na vizuálním humoru, do detailu propracované stavbě mizanscény a využívají širokou škálu honiček, a právě i násilí, často označovaného za *cartoon*⁴¹ *violence*.⁴²

I základem analyzovaných animovaných filmů je nesourodá komediální dvojice. V prvním případě kocour Tom a myšák Jerry, v tom druhém Vlček a Zajíc. Tom používá širokou škálu zbraní, Jerry ho se snaží otrávit nebo chytit do pastí, zdá se proto velmi brutální. Opak je ale pravdou. Tom sice používá vychytralé strategie a je velmi determinovaný, málokdy ale uspěje. Myšák Jerry je sice několikanásobně menšího vzrůstu, přesto má ale sílu srovnatelnou s Tomem. Je mazaný, trochu bezohledný a má velké štěstí, proto téměř vždy nad Tomem zvítězí. A překvapivě i přes to, že je použita dvojice predátora a oběti, tedy kočky

³⁸ 2006. *Harold Lloyd: The third Genius*. In: pbs.org [online]. [cit. 31.5.2020]. Dostupné z: <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/harold-lloyd-about-harold-lloyd/647/>

³⁹ *Harold Lloyd's Death-Defying Comedy*. In: daily.jstor.org [online]. [cit. 31.5.2020]. Dostupné z: <https://daily.jstor.org/harold-lloyds-death-defying-comedy/>

⁴⁰ CODDINGTON, Mel. *What is SlapStick Comedy?* In: theatrenook.com [online]. [cit. 1.7.2020]. Dostupné z: <https://theaternook.com/what-is-slapstick-comedy/>

⁴¹ Cartoon – animovaný film, anglicky

⁴² *Modern slapstick comedy movie – The Mask*. In: shadowandmovies.com [online]. [cit. 2.7.2020]. Dostupné z: <https://shadowandmovies.com/modern-slapstick-comedy-movie-the-mask/>.

domácí a malé myši, Tomovo cílem není Jerryho sežrat. Pouze si užívá jeho utrpení, stejně jako si Jerry užívá utrpení Tomovo.

V případě Toma a Jerryho jsou rozvinuté oba charaktery. V případě Jen počkej zající je to ale jinak, věčně pronásledovaný zajíc je sice kladný hrdina a oběť, ale většina jeho akcí jsou pouze reakce na chování Vlka.

Starší epizody seriálu Tom a Jerry fungovaly všechny na základě stejného schématu. Nejprve se představil problém – Tom nastražil pasti a chystal se na odchyt Jerryho. Následovalo provedení – Tomův plán z pravidla selhal, buď mu ublížil Jerry, nebo se sám stal obětí vlastní pasti. Třetí částí byly už samotné následky – Tom skončil obvázaný obinadly, upoután na lůžku nebo se z něj stala věc, například kus nábytku. Po provedení schématu se příběh jakoby resetuje, zranění se zahojí, rány se zacelí a nastražené pasti zmizí. Toto anulování je možné právě pouze animací a na němou grotesku tento princip aplikovat samozřejmě nelze. Zvolený postup sice umožňuje autorovi vytvořit slet jednotlivých gagů, které se ale brzy stanou velmi repetitivní, už ale nezbyvá místo pro plnohodnotnou zápletku.⁴³

I němé grotesky ale dokázaly být velmi kruté. Hardy je schopný chladně, bezohledně a bez rozmyslu vrazit Laurelovi do oka vlastní prst. Chaplin zachází s lidmi ze svého okolí jako s věcmi, je pokrytecký, bezohledný a nedělá mu problém kousnout souseda jen kvůli tomu, že u něj sedí moc blízko, kochá se bonbony, které prodavač jeho vinou rozsypal, snaží se utopit mrzáka. Špatné svědomí mu nic neříká, bez okolků se mstí na slabších, nerespektuje žádná pravidla. Keaton zase zasype protivníka nákladem kamenů a hroudu radostně ozdobí květinou, jako by to byl hrob.

V grotesce jako by platil zákon džungle a všichni hlavní hrdinové trpí nedostatkem morálních zábran. Aby ale nedošlo k mýlce, groteska násilí neoslavuje, ale zesměšňuje. Radikální agrese je exponována a převedena na dětské vylomeniny. Žánr je to sice krutý, díky tomu ale plní hygienickou funkci jako zdánlivý cynismus.⁴⁴

2.8. ODKAZ GROTESKY V SOUČASNÉM FILMU

Jedním z pokračovatelů groteskního žánru je v současné době soubor Monty Python. Boří hranice televizní komediální zábavy, experimentují s formou a obsahem. I přes to, že se členové skupiny považují převážně za autory, ve svých dílech sami účinkují. I Rowan Atkinson a Jim Carrey přiznávají, že jsou poetikou skupiny silně ovlivnění.

⁴³ *Modern slapstick comedy movie – The Mask*. In: shadowandmovies.com [online]. [cit. 2.7.2020]. Dostupné z: <https://shadowandmovies.com/modern-slapstick-comedy-movie-the-mask/>.

⁴⁴ KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-092-0, str 195-200.

Klasická pro jejich tvorbu byla nechuť k ukončení scének pomocí punchline⁴⁵, proto experimentovali s různými konci svých sketchů⁴⁶; prolínání s dalším sketchem, náhlý odchod ze scény, prolomení čtvrté stěny a promluva přímo do kamery. Jiný oblíbený závěr byl jak vystřižený z animovaného filmu, na postavu spadlo velké kreslené závaží a zatlačilo jej do země.

Jejich první celovečerní film se skládal pouze ze sketchů bez návaznosti, druhý film už disponoval alespoň minimálním narativem. Nelze mluvit o budování napětí, komplexní zápletky ani propracované psychologii postav, šlo spíše o obecný rámec, který doplňovaly jednotlivé propracované sketchy a gagy. V jedné scéně hlavní hrdina narazil na protivníka, který se nechtěl vzdát, i když během boje přišel o všechny končetiny. Tato silně komická, ale zároveň dost brutální scéna je považována za jeden z nejlepších slapstick momentů moderní filmografie.⁴⁷

Monty Python jsou velmi důležitou součástí vývoje komického žánru, jejich poetika je nezaměnitelná. Často pracují s momentem překvapení, diváci předpokládají, že se něco stane určitým způsobem, dopadne to ale zcela jinak. I přes to, že oproti ostatním analyzovaným komikům sázejí nejvíce na hru se slovy, jistou míru grotesknosti jim ale rozhodně upřít nejde.

Určitá gagovitost se objevuje i v současné televizní produkci, například v amerických sitkomech *Přátelé* nebo jako *Jak jsem poznal vaši matku*. Za nejvýznamnější pokračovatele grotesky dnes jsou ale považováni dva komikové, Brit Rowan Atkinson a Američan Jim Carrey.

Carrey kromě klasické slapstick komedie zabíhá téměř až do animace, je schopen ze sebe vytvořit postavu vytrženou jako z animovaného filmu. Ideálním příkladem je snímek *Maska* (1994), který je zářným příkladem moderní slapstick komedie. Velkou inspirací pro tvůrce byly americké animované filmy. Veškerá akce spočívá zejména v sérii klasických gagů z 30. a 40. let 20. století. Speciální ale je, že v tomto případě jsou gagy plnohodnotnou součástí narativu a každý gag ovlivňuje následující události. Specifická je i práce s kamerou, která umocňuje dojem kresleného filmu, absurdním způsobem používá zoom a rozložení konkrétních obrazů, podobně, jako to dělal kdysi Keaton.⁴⁸ Jim Carrey je silný, pokud jde o celkovou klauniádu, i při komických scénách dokáže držet kamennou tvář a jeho pohyby, mimické projevy a téměř až gumový obličej se pro něj staly signifikantní.⁴⁹

⁴⁵ Viz. podkapitola terminologie

⁴⁶ Viz. podkapitola terminologie

⁴⁷ *Monty Python* [online]. [cit. 6.5.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Monty_Python

⁴⁸ *Modern slapstick comedy movie – The Mask*. In: shadowandmovies.com [online]. [cit. 2.7.2020]. Dostupné z: <https://shadowandmovies.com/modern-slapstick-comedy-movie-the-mask/>.

⁴⁹ CODDINGTON, Mel. *What is SlapStick Comedy?* In: theatrenook.com [online]. [cit. 1.7.2020]. Dostupné z: <https://theaternook.com/what-is-slapstick-comedy/>

Nejznámější charakter, který vytvořil Rowan Atkinson, se jmenuje Mr. Bean; zvláštní postavička působící jako malé dítě uvězněné v těle dospělého muže. Jak je již pro analyzované hrdiny typické, i Mr. Bean má ustálený kostým. Nosí tvídové sako a bílou košili s červenou kravatou. Signifikantní je pro něj malý plyšový medvídek, kterého nosí stále s sebou.

Mr. Bean už ale nečelí nekončícím honičkám a rvačkám plným brutálního násilí, řeší zejména problémy všedního dne. Pro řešení konfliktu si ale pokaždé vybere tu nejabsurdnější a nejhorší možnou variantu vůbec. Postava téměř nemluví, používá pouze mumlání, což nezpůsobuje jazykovou bariéru. Jeho vtipy jsou sice docela standartní, odlišuje ho ale chování. Pro postavu jsou typické též divné pohyby a vynikající mimické projevy.⁵⁰

2.9. TANEČNÍ GROTESKA

Vývoj a obecná charakterizace taneční grotesky je důležitá zejména pro taneční linii analyzované inscenace. Většina výstupů taneční grotesky byla totiž sólová, expresivní a kombinovala v sobě tanec s pantomimou. Hlavními performerkami byly ženy, které se na svých výstupech podílely dost často i autorsky. Zejména sólové výstupy Terezy Ondrové, ale i Petry Tejnorové se nesou ve stejném duchu. Stěžejními žánry pro vytvoření komplexního dojmu je německý meziválečný *Ausdruckstanz* a postmoderní *Tanztheater*, a to jak v jeho prvotní vývojové fázi 20. a 30. let, kdy jej zformoval a zformuloval německý tanečník a choreograf Kurt Jooss, tak v jeho známější, tzv. postmoderní fázi v druhé polovině 20. století, kdy se jeho nejsignifikantnější reprezentantkou stává Pina Bausch a její *Tanztheater Wuppertal*.

2.9.1. AUSDRUCKSTANZ

Na konci 19. století došlo k radikálnímu úpadku klasického baletu, bylo mu vytýkáno přílišné omezení technikou a zastánci moderních uměleckých směrů jej považovali již jen za muzeální, někteří dokonce za mrtvé umění. Jako reakce na krizi v oblasti klasického tance se začíná rozvíjet zcela nová vývojová větev divadelního tance, obecně označována jako „taneční moderna“, z nichž nejvýznačnější pro počátek 20. století je fáze tzv. svobodného tance (např. Isadora Duncan) a ryze německý fenomén tzv. výrazového tance, v originále *Ausdruckstanz*. Právě tento termín se používal k označení moderních tanečních forem, aby se odlišily od klasického tance. Žánr byl v německojazyčné oblasti silně inspirovaný jiným moderním směrem, jenž se zformuloval jako výlučně německý proud, expresionismem, a zásadním způsobem ovlivnil rovněž meziválečnou taneční avantgardu u nás.

⁵⁰ Ibid.

Ausdruckstanz oproti klasickému baletu obsahoval přepjaté emoce a vůbec jako první taneční žánr pracoval s elementem ošklivosti a pokřivenosti. Tanec byl charakterizován jako umění pohybu, ideálem už nebylo perfektně vycvičené tělo tanečníka. Úloha autora a performerera splývala, často vystupovali ve svých vlastních choreografiích, které byly ale z velké části improvizované a provokativní. Výstupy byly sólové, prosadily se zejména ženy.⁵¹ Výrazový tanec není reformou baletu, ale úplně novým žánrem. V centru pozornosti stála práce s dechem, nahota, využití gravitace a tíhy lidského těla. Pohyb byl uvolněný, tanečník už nemusel dodržovat pevně danou techniku.

Průkopníkem německého výrazového tance a zároveň jeho prvním teoretikem byl Rudolf Laban. Spolu s dalšími souputníky usilovali především o to, aby se tanec stal svobodnější uměleckou formou, proto zamítli dosavadní striktní techniku a zaměřili se na subjektivitu samotného interpreta a vyjadřování jeho nálad a stavů. Centrální pozornost Labanova konceptu výrazového tance bylo zkoumání tanečnickova těla ve vztahu k okolnímu prostoru, tedy myšlenka, která se stane centrální osou vývoje tance druhé poloviny 20. století, například u osobnosti Williama Forsytha nebo Anny Teresy de Keersmaecker.

Jedním z nejvýznamnějších žáků Rudolfa Labana byl již zmiňovaný Kurt Jooss. Ten pojímal tanec jako divadelní umění, jako syntézu mezi dramatickým a tanečním výrazem. Jooss jako první vůbec kombinoval pohyby expresionistického moderního tance s technikou klasického baletu. I později za svého tvůrčího života si ponechává klasické baletní kroky a pozice, kombinoval je ale s expresivním gestem a eliminoval mnohačetné piruety.

2.9.2. TANZTHEATER

Tanztheater se vyvinul z expresionistického tance Výmarské republiky, mísil v sobě činoherní prvky s fyzickým a nonverbálním divadlem, ale i zpívaný projev, výrazná gesta nebo pantomimu. Jeho poetika dávala důraz na všednost, ošklivost, pokřivenost a deformaci. Důležitý byl společensko-politický kontext, nabývající zásadních konotací s tehdejší dobovým kontextem Německa ve 30. letech (viz Joossův protiválečný *Zelený stůl*)

Tanztheater v jeho vývoji napříč 20. stoletím nemá ucelenou taneční techniku, určující je konkrétní postava choreografa, která rozvíjí svůj vlastní autorský styl. Společné pro všechny osobnosti zejména v jeho poválečné, postmoderní fázi je inspirace u revue, vaudevillů, a právě i slapsticků. Narace se rozbíjí pomocí použití techniky koláže; choreografie se skládá z jednotlivých menších výstupů, které mají většinou nějaký obecný předpoklad. Ve zde analyzované inscenaci *Same Same* je tento aspekt zastoupen například

⁵¹ *Expressionist dance*. In: en.wikipedia.org [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Expressionist_dance.

předpokladem snahy Tejnorové dohnat Ondrovou. Tanztheater se zaměřoval na témata z běžného života a na každodennost.⁵²

2.9.3. TANEČNÍ GROTESKA

Pojem taneční groteska se objevil ve 20. letech 20.století. Tento typ grotesky nemá stabilní definici, označuje čím dál tím větší skupinu umělců, tvorba se vyvinula do mnohých rozličných forem. Objevuje se jak u žánru Ausdruckstanz, tak i Tanztheater. Obecně by se dalo říci, že většina výstupů taneční grotesky byla velmi krátká, sólová a z velké části i improvizovaná. Umělci usilovali o propojení tance s pantomimou a potažmo i groteskou. Stěžejními tématy se stávaly aktuální problémy tehdejší doby a sociální kritika, většina umělců byla silně levicově orientována. U nás byla divadelní groteska silně spjatá s avantgardou a Osvobozeným divadlem.

Pod vlivem sociálně-kritického expresionismu tvořila i Valeska Gert, která je považována za průkopnici groteskní taneční pantomimy. Ona sama svůj těžko zařaditelný styl pojmenovala jako moderní taneční pantomimu. Ve svých, často ve velké míře improvizovaných, sólech parodovala sociální konstrukty, bourala stereotypy, experimentovala s genderovou tematikou. Často zobrazovala osudy lidí na okraji společnosti, jako byli například zloději nebo prostitutky. Ve svých krátkých performancích vytvářela mikro karikatury, které občas připomínaly svou strukturou gagy, i díky stylizovaným pohybům. Choreografii obohacovala o sketche a písňové vstupy, což ji dělalo více kabaretní.⁵³ Výrazně ovlivnila i filmovou grotesku.

Trudy Schoop je často považována za ženskou verzi Charlieho Chaplina. Jednak kvůli svým komickým tanečním performancím, ale i kvůli způsobu, jakým dokázala kombinovat radost a patos. Specializovala se na komickou pantomimu, satiricky zobrazovala aktuální společensky ožehavá témata. Její krátké sólové performance byly rozdělené do čtyř částí, postrádaly narativ. Obrazy měly pouze obecný předpoklad, například putování muže, který hledá lásku. Uváděla tragikomedie založené na lidských slabostech. Klasicky pro grotesku líčila smolné situace, které u diváků vyvolávaly smích.⁵⁴

⁵² KAŠPAROVÁ, Barbora. *Tanztheater – taneční divadlo (nevšední) všednosti: od Kurta Joosse k Pine Bausch*. In: digilib.phil.muni.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/137912/1_Theatralia_21-2018-1_8.pdf?sequence=1.

⁵³ *Trudi Schoop, Julia Marcus, and Valeska Gert*. In: publishing.cdlib.org [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&chunk.id=d0e4959&toc.depth=100&toc.id=d0e4055&brand=eschol>.

⁵⁴ OLIVER, Myrna. *Trudi Schoop; Comic dancer, Mental Illness Therapist*. In: latimes.com [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jul-21-mn-58136-story.html>.

Chaplinova tvorba inspirovala umělce i na našem území, Jožka Šarševá ztvárnila roli jeho postavy Tuláka. Jako tanečnice i choreografka měla podobný smysl pro humor a podobnou komiku, jako on.⁵⁵

Podobně tvořila i Mira Holzbachová, přední představitelka výrazového tance a průkopnice taneční pantomimy u nás⁵⁶. Zobrazovala boje malého člověka proti vládnoucímu systému. Navíc vytvářela krátké komické obrazy, ve kterých předváděla automatizované úkony běžného života. Podobný motiv můžeme najít i v analyzované inscenaci. Její kreace byly modifikací pantomimy, prolínaly se s tancem⁵⁷. Pohybový projev obohacovala o aktuální trendy, jako byl třeba expresionismus, i kvůli tomu byl její styl občas považován za eklektický. Po celý život usilovala o nalezení symbiózy mezi divadlem a tancem, podobně jako její německá souputnice Valeska Gert.⁵⁸

⁵⁵ Šarševá, Jožka. In: encyklopedie.idu.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Šarševá,_Jožka.

⁵⁶ Mira Holzbachová. In: cs.wikipedia.org [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADra_Holzbachov%C3%A1.

⁵⁷ Mira Holzbachová. In: databazeknih.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/mira-holzbachova-16788>.

⁵⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Holzbachová, Mira. In: encyklopedie.idu.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Holzbachov%C3%A1,_Mira.

3. ANALYTICKÁ ČÁST: IDENTITA

Identita by se dala vysvětlit jako jednota jednání a vnitřního psychologického života, jako totožnost člověka, jeho sebeuvědomění. V psychologii identita odkazuje k vědomí a svému já. Pořád je to ten samý jedinec, i když prochází změnami. Identita je též spojována s porozuměním tomu, čím člověk je a jaké vykonává povolání, ale též s touhou po seberealizaci.⁵⁹ S pojmem identita je neoddělitelně spojený proces sebereferece nebo též autoreferenc. Jedná se o proces, kdy jedinec nebo systém reflektuje sám sebe, odkazuje k sobě samému.⁶⁰ Tvůrčí tandem jsem se proto rozhodla podrobit analýze skrze prizma *Teorie sebereferečních systémů* od Niklase Luhmanna. Ještě předtím ale představím *Teorii tekuté modernity* od Zygmunta Baumana, která se zabývá současnou situací moderní společnosti.

3.1. BAUMANOVA TEORIE TEKUTÉ MODERNITY

Zygmunt Bauman ve svém spisu *Tekutá modernita* připodobňuje moderní společnost ke kapalině. Pevná tělesa mají jasně dané zákonitosti, ale kapalina neustále mění svůj tvar, nedá se zachytit, jednou vypadá tak a podruhé zase jinak. Její tvarování je jednodušší, než pokus o udržení stavu, ve kterém se kapalina v danou chvíli nachází. A právě tak vidí moderní společnost.

Dochází k trhání sociálních pout, která jsou ale okamžitě nahrazena pouty novými. Říká, že: „V současnosti se přesouváme z éry předem přidělených ‚referenčních skupin‘ do éry ‚univerzálního vyrovnání‘, ve kterém je místo určení sebekonstruujících individuálních pracovních sil endemicky a nevyčísitelně subdeterminováno. Taková pracovní síla má sklony podstoupit během své kariéry bezpočet hlubokých změn, než dosáhne toho jediného opravdového konce: tj. konce individuálního života.“⁶¹

Tekutost je způsobena silami, které přesunuly pole působnosti z většího a obecnějšího hlediska na jedince. Tekuté jsou i vzorce vzájemného působení a závislosti, systémová struktura je nedosažitelná. Stěžejní myšlenkou je ale názor, že tekutost si žádá přehodnocení starých konceptů. Přerod je nevyhnutelně nutný.⁶²

⁵⁹ *Identita (psychologie)* In: wikisofia.cz [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z: [https://wikisofia.cz/wiki/Identita_\(psychologie\)](https://wikisofia.cz/wiki/Identita_(psychologie)).

⁶⁰ *Sebereference* In: encyklopedie.soc.cas.cz [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sebereference>.

⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. První vydání. Mladá Fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1, str 19.

⁶² BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. První vydání. Mladá Fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1

Pokud teorii vztáhnou konkrétně na Petru Tejnorovou a Terezu Ondrovou, takzvaným koncem individuálního života rozumím zánik jasně definovaných pozic režisérky a choreografky a následný vznik rovnocenného tvůrčího tandemu.

3.2. LUHMANNOVA TEORIE SEBEREFERENČNÍCH SYSTÉMŮ

Niklas Luhmann definuje sebereferenci jako rozšířený význam reflexivity na jiný systém. Ale pouze v případě, že i v něm lze na reflexi nahlížet jako na určitý psychologický proces. Zahrnuje v sobě prvek, proces a systém. *Teorie sebereferenčních systémů* klade důraz na význam samotného systému. Okolí systému nabízí možnosti a stanoví omezení, která může identifikovat pouze s ohledem na autonomní způsoby systému. Těmi je determinován vztah systému ke svému okolí.⁶³

Velmi laicky řečeno tedy sebereferenční teorie spočívá na předpokladu, že okolí jedinci nabízí určité možnosti, ale zároveň jej omezuje. Tato omezení jsou ale založená na tom, jaké má jedinec vlastnosti a statut. Pokud bude předmětem zkoumání jiný jedinec, změní se jeho okolí, charakteristika a zároveň omezení.

Žádný systém se nemůže vyvíjet sám ze sebe, pouze díky diferencii je možný vývoj. Systém a prostředí se mění odlišně, to vede k diferencii systémů. Existují určité hranice, díky kterým se udržuje systém. Právě ale existence hranic umožňuje jejich překračování. I Luhmannova teorie se dá aplikovat na tvůrčí tandem a kolektivní tvorbu. Ta se dá realizovat pouze na základě překročení hranice, které ohraničují jednotlivé pozice v rámci inscenačního procesu.

3.3. KONTEXT TVORBY

Tereza Ondrová vystudovala taneční pedagogiku na pražské Hudební akademii múzických umění, nyní se věnuje interpretační, ale i vlastní, autorsko-choreografické tvorbě⁶⁴. Od roku 2016 intenzivně spolupracuje s režisérkou Petrou Tejnorovou, která vystudovala režii na Katedře alternativního a loutkového divadla na pražské Akademii múzických umění, na téže katedře absolvovala i doktorské studium.⁶⁵

Ještě v době, kdy fungovala taneční skupina VerTeDance, vytvořila Ondrová s Tejnorovou inscenaci *Kolik váží vaše touha* (2011). Poté společně vytvořily inscenace *Uhozené květinou* (2015), *You are here* (2016), *Nothing Sad* (2017) a

⁶³ LUHMANN, Niklas. *Sociální systémy: Nárys obecné teorie*. Vydalo Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006. ISBN 80-7325-100-0.

⁶⁴ Tereza Ondrová. In: Divadlo Ponec. [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://divadloponec.cz/en/tereza-ondrova>.

⁶⁵ O nás. In: Temporary Collective. [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://temporarycollective.cz/o-nas/>.

Pojďme na tanec! (2017). Ondrová se podílela i na dalších inscenacích Petry Tejnorové; *Pýcha a předsudek aneb láska voní po hnijícím mase* (2016) nebo *Putinových agentech* (2019). Mezi jejich nejnovější společné počiny patří právě *Same Same* (2018) a *Duety* (2019). Kromě inscenací vznikl i krátký dokumentární film *Haló, je tam někdo?* z roku 2017.⁶⁶

3.4. PRŮŘEZ SPOLEČNOU TVORBOU

Jak jsem již zmiňovala, první společnou inscenací autorek⁶⁷ bylo *Kolik váží vaše touha*. Choreografkami této inscenace byly Ondrová s Veronikou Kotlíkovou-Knytlovou, se kterou v té době tvořily jádro skupiny VerTeDance, v inscenaci též účinkovaly. Tejnorová se podílela pouze formou režijní spolupráce.

Hned v případě jejich v pořadí druhé společné inscenace, *Uhozené květinou*, už se ale míra zapojení obou umělkyně změnila. I díky metodě devised theatre jsou autorkami⁶⁸ nejen Ondrová s Tejnorovou, Jaro Viňarský a Jiří Konvalinka, ale i tanečnice, které v inscenaci účinkovaly; Lucia Kašiarová a Vanda Hybnerová. V případě *Nothing sad* a *Pojďme na tanec!* je situace podobná, navíc všechny zmiňované inscenace vznikly ještě ve spolupráci s VerTeDance. Inscenaci *Pýcha a předsudek aneb láska voní po hnijícím mase* si dovolím vynechat, stejně tak jako *Putinovy agenty*, protože se nejedná o čistě pohybové ani taneční inscenace.

Nejnovější inscenací tvůrčího tandemu jsou *Duety*, komorní pohybová inscenace. I v tomto případě provázela vznik inscenace kolektivní tvorba⁶⁹, během které se stírají hranice mezi jasně definovanými úkoly a pravomocemi jednotlivých tvůrčích pozic.

3.5. APLIKACE TEORIÍ NA TVŮRČÍ TANDEM

Na základě spojení myšlenek Luhmanna s Baumanem by se dalo říci, že dnešní svět a společnost jsou velmi proměnlivé a nelze s dlouhotrvající platností nic ustanovit. Obecné zákonitosti, které platily, už jsou zastaralé. Modely, které se používaly, už jsou překonané. Vzájemné působení a míra závislosti už není jako předtím, přichází nový řád.

⁶⁶ In: vis.idu.cz [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>.

⁶⁷ Záměrně je označuji za autorky, a ne striktně za režisérku a choreografku/tanečnici, v kontextu práce by toto označení bylo nevhodné, nepřesné a v opozici k mému stanovisku.

⁶⁸ Dle informací uvedených na serveru Divadelního ústavu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=45194&mode=0>

⁶⁹ Kromě Tejnorové s Ondrovou se na vzniku podílel i performer Viktor Černický, v inscenaci též účinkuje.

Jedinec v jasně vymezeném prostředí má určité možnosti, které se ale podřizují zákonitostem daného prostředí. Jiné prostředí znamená jiná specifika. Existující hranice se dají překračovat a díky tomu vzniká něco nového.

3.5.1. TEKUTÁ MODERNITA A VZNIK TVŮRČÍHO TANDEMU

Tejnorová se dlouhodobě věnuje autorské a multižánrové tvorbě, hledá hranice divadla a boří konvence. Velké množství inscenací tvoří pomocí metody *devised theatre*.⁷⁰ Zaměřuje se i na fyzické a taneční divadlo. Není tedy náhodou, že spolupráce s Ondrovou organicky vykryštovala až do podoby tvůrčího tandemu, kde se překračují hranice mezi oddělenou úlohou režisérky a choreografky.

Proto jsem se rozhodla vzít v potaz i Baumanovu *Tekutou modernitu*. V současné divadelní praxi, a je tomu tak hlavně v cizině, padají hranice a divadelní konvence. Principy a tvrzení fungující jen pár let zpět se vyvrací a vznikají nová. Hledají se neustále nové cesty a způsoby tvůrčí práce. I díky metodě *devised theatre* postupně zaniká striktní rozdělení pravomocí, jednotlivé zažité pozice a na jejich úkor dostává čím dál tím více prostoru koncept tvůrčího kolektivu.

Jejich spolupráce nejprve spočívala pouze v účinkování Ondrové v inscenacích Tejnorové. Později Ondrová zastávala pozici pohybové spolupráce, kde vystřídala Luciu Kašiarovou a Jara Viňarského, se kterými Tejnorová v dané době spolupracovala nejvíce. Současně ale Ondrová ještě působila ve skupině VerTeDance.

Tejnorová vytvořila několik inscenací i ve spolupráci přímo s VerTeDance. Postupně ale upadala míra vzájemné spolupráce a obě autorky postupně začaly tvořit spolu, bez spolupráce s VerTeDance, ale i bez skupiny Sergeant Tejnorová & The Commando. Postupně obě jejich tvůrčí skupiny zanikly a vzniklo nové uskupení Temporary Collective v roce 2018. Aktuálně v rámci platformy působí i vizuální a hudební umělec Dominik Žižka a fotograf Marek Bartoš.

I tento tvůrčí kolektiv tvoří v souladu s myšlenkou *devised theatre*. „*Temporary dává důraz na aktuálnost a tím pádem také dočasnost a pomíjivost živého umění – jakým divadlo a tanec jsou. Collective nabízí jedinečnou tvůrčí chemii týmu, který byl pro daný projekt vytvořen. Temporary Collective je proměnlivý a živý tvůrčí organismus.*“⁷¹

A právě proto si troufám tvrdit, že zde Baumanova *Teorie tekuté modernity*, jejíž jednou ze stěžejních myšlenek je překračování hranic a stanovování nových

⁷⁰ Metoda kolektivní tvorby. GREEN-ROGERS, Martine. *What is devised theatre?* In: thetheatretimes.com [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/what-is-devised-theatre/>.

⁷¹ *O nás*. In: Temporary Collective. [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://temporarycollective.cz/o-nas/>.

pořádků, nachází své uplatnění. Prvním důvodem je už pouze fakt, že silná a autoritativní režisérská osobnost, jako je právě Petra Tejnorová, vystupuje v inscenaci jako tanečnice. V rozhovoru pro Radio Wave sice říká, že v inscenaci samu sebe nevidí jako tanečnici, ale jako „*pohybující se ženu na scéně*“⁷². Rozhodující je ale fakt, že se právě na scéně vůbec nachází. Netroufám si tvrdit, že je první režisérskou osobností, která zkouší roli performera, příliš běžná skutečnost to ale rozhodně není. Migrování mezi jednotlivými pozicemi, jejich gradující deformace a postupný vznik rovnocenného tvůrčího kolektivu bez autoritativně vymezených úkolů je výdobytkem právě až moderní doby.

V daném rozhovoru se navíc Tejnorová s Ondrovou zmiňují i o tvůrčím procesu a zkoušení inscenace *Same Same*. Autorka inscenace Karine Ponties též dává prostor pro společnou tvůrčí práci, inscenace vznikala kolektivní tvorbou, s velkým přispěním obou performerek. Pravou rukou Ponties byl light designer Guillaume Toussaint Fromentin, který ale fungoval i jako dramaturg, ke konci zkoušení performerám ale dával i připomínky;

*„Karine pracuje i se světelným designerem Gillaumem, který funguje i jako její dramaturg a v podstatě bych řekla, že je to i pravá ruka. Ke konci dává i připomínky a vybírá. Je to doopravdy takový silný teamwork. V poslední chvíli vlastně zastal i funkci scénografa. Takže si myslím, že to byla hodně partnerská spolupráce mezi Karine, Gillaumem a námi.“*⁷³ Nelze tedy jasně vymežit, jakou jednu konkrétní úlohu měl, v čemž tkví kouzlo tvůrčího kolektivu. Pevně dané rozvrstvení nelze určit, struktura je „tekutá“.

3.5.2. SEBEREFERENCE A VZNIK TVŮRČÍHO TANDEMU

Luhmannovu *Teorii seberefrenčních systémů* jsem se rozhodla využít při psaní své práce kvůli její variabilitě. Dala by se aplikovat jak na společnou autorskou tvorbu Petry Tejnorové s Terezou Ondrovou, tak i na způsob jejich práce s tělesností v dané inscenaci. Nabízí se říci, že v druhém případě se s největší pravděpodobností jedná o zásluhu autorky inscenace Karine Ponties. Toto tvrzení ale bude pravdivé jen do určité míry, a to i kvůli tomu, že velká část inscenace vznikla na základě improvizací bez zadání.

Nejprve vztáhněme Luhmannovu teorii na jejich společnou tvorbu. Okolí poskytuje konkrétnímu systému určité možnosti, ale zároveň jej omezuje. Tato omezení se ale vztahují pouze na daný systém. A právě pomocí možností a omezení je determinován vztah systému k okolí. Dosadíme si za systém například Terezu Ondrovou coby tanečnici, potažmo i choreografku, okolím v tomto případě

⁷² FRANKOVÁ, Kristýna. *Petra Tejnorová a Tereza Ondrová: Zkoušení projektu Same Same bylo časem naplněného hledání*. In: vltava.rozhlas.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/petra-tejnorova-a-tereza-ondrova-zkouseni-projektu-same-same-bylo-casem-7532045>.

⁷³ ibid

bude libovolný inscenační tým. Možnostmi a omezeními budou dané pravomoci v rámci procesu vzniku inscenace, ať už z pozice tanečnice nebo choreografky.

Pokud bude ale předmětem zkoumání, tedy systémem, Petra Tejnorová, změní se celý princip. Jedná se o jiný systém, v tomto případě tedy o režisérskou osobnost. Změní se její možnosti a omezení od okolí. Například bude její postavení oproti tanečnici mnohem autoritativnější, dostane se jí od okolí zcela odlišných možností a omezení.

Tato struktura, v tomto případě fixní hierarchizace divadelních pozic, je udržitelná pouze díky jasně stanovaným hranicím – Tejnorová režíruje, Ondrová tančí. Právě ale existence hranic umožňuje jejich překračování, díky čemuž se obě tvůrčí osobnosti zvládly vymanit z přesně daných pozic a vznikl prostor pro vznik tvůrčího tandemu, kde je míra pravomocí fluidní, ale autorství je rovnocenné.

Druhým způsobem, jak vztáhnout teorii na tvůrčí tandem, je práce s tělesností. V tomto případě se jedná opravdu o ryzí seberefenci, performerky reflektují a odkazují se samy k sobě. Pokud je mezi nimi jakýkoliv rozdíl, berou ho v potaz a ve větším měřítku na něj upozorňují a začleňují jej do charakteristik obou postav inscenace.

V grotesce obecně, a je tomu tak i v případě inscenace *Same Same*, se akcentuje tělesnost performerů. Ústřední dvojice je zpravidla nesourodá, v jejich fyziologii jsou znatelné rozdíly. K jejich exponování se využívá mnohých pomůcek. Laurel a Hardy rozdíly zdůrazňovali pomocí kostýmů, jak již zmiňuji v kapitole Typizované postavy. Dvojice v analyzované inscenaci má kostýmy stejné, rozdílnost jejich těl je zdůrazňována zejména pomocí pohybu.

Ondrová je obecně velmi vysoká a poměrně maskulinní typ. Pokud stojí s Tejnorovou vedle sebe, například za pultíkem, Ondrová se ještě více vytáhne, aby byl výškový rozdíl mezi nimi co nejvyšší. Stejný princip se využívá, pokud se Ondrová snaží Tejnorovou zastrašit, nakloní se a svým tělem nad ní vytvoří pomyslný oblouk, pod který se Tejnorová schová. Celý tento výjev ještě umocňuje dojem z Ondrové jako ze „šéfký“ a z Tejnorové jako ze snaživé, byť trochu neschopné podřízené.

Výškový rozdíl je rozhodující i při scénách, kdy performerky někam jdou. Ondrová může jít v klidu svým tempem, nebo to alespoň tak vypadá. Tejnorová za ní cupitá ze všech sil, nejprve jde svým tempem, což samozřejmě nestačí. Poté dělá krůčky snad ještě menší, ale za to rychlejší. Bohužel pro ni není schopná Ondrovou nikdy dohnat. Tomuto aspektu se ještě více věnuji v analytické části práce.

4. ANALYTICKÁ ČÁST: Analýza inscenace *Same Same*

Same Same je pohybová inscenace belgické režisérky a choreografky Karine Ponties inspirovaná němou groteskou, zejména Busterem Keatonem a dvojicí Laurel a Hardy. Kromě tanečnice Terezy Ondrové v ní účinkuje i režisérka Petra Tejnorová. Premiéra proběhla v rámci 30. ročníku festivalu Tanec Praha 13. a 14. prosince roku 2018.⁷⁴

„Dvě ženy v Zemi nikoho jdou do práce. Nebo někam. Nebo nikam. Míří někam? Nebo nikam? Snaží se čehosi dosáhnout – kráčejí tomu naproti, běží, přibližují se – ale k čemu? Snaha, bolest, trápení, nestálost, absurdita, emoce, souznění i něha. Kde začínáš Ty a kde končím já? Duet Terezy Ondrové a Petry Tejnorové balancuje mezi fyzikalitou a humorem, obrazy i formami, v nichž tyto dvě kancelářsky vyhlížející ženy ztratily svůj cíl, aby našly jedna druhou,“ přibližuje téma projektu choreografka Karine Ponties.⁷⁵

Výsledný materiál vznikl při improvizacích na zkouškách, následně se rozvíjel, fixoval a cizeloval. Při několik hodin trvajících improvizacích performerky neměly žádné zadání. Autorka je nikterak neomezovala, dávala jim velké množství tvůrčí svobody. Poskytovala příznivé prostředí pro tvorbu a vybírala hudbu. Ve výsledném tvaru se dvojice řídí určitou strukturou a pravidly, ale stále má i místo pro improvizaci.

Inscenace se pohybuje na hranici žánrů, nemá jasně daný příběh ani dějovou linku. Jedná se o mozaiku krátkých situací, sketchů, výjevů z běžného života a pracovního prostředí plného přepracování, ale i znužení, na které se nahlíží s ironií a nadhledem. Performerky jej s jistou mírou nadsázky označují za „*lehce divadelní klauniádu s prvky nového divadla bez akrobacie*“⁷⁶.

4.1. VIZUÁLNÍ STRÁNKA:

Vizuální rovinu inscenace jsem se rozhodla analyzovat podle jednotlivých složek; scény, kostýmů a rekvizit. Pro čtenáře bude jednodušší pochopit jednotlivé detaily inscenace. Také s vizuální rovinou začínám svou analýzu, aby si čtenář dovedl představit jednotlivé, později analyzované scény už v kontextu prostředí.

⁷⁴ *Same Same Karine Ponties v Ponci*. In: tanecniaktuality.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/zpravy/same-same-karine-ponties-v-ponci>.

⁷⁵ *Same Same*. In: divadloponec.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://divadloponec.cz/cs/same-same>.

⁷⁶ FRANKOVÁ, Kristýna. *Petra Tejnorová a Tereza Ondrová: Zkoušení projektu Same Same bylo časem naplněného hledání*. In: vltava.rozhlas.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/petra-tejnorova-a-tereza-ondrova-zkouseni-projektu-same-same-bylo-casem-7532045>.

4.1.1. SCÉNA

Scénografie celé inscenace je velmi jednoduchá, připomíná černobílé filmy. Na bílém baletizolu s horizontálními černými pruhy se tyčí pouze pultík. Ten je rozdělen úhlopříčně na černou a bílou část. Kromě něj je nad scénou umístěno dvanáct velkých bílých industriálních svítidel, jinak je scéna zcela prázdná. Než dvojice potřebuje nějaké rekvizity, jsou schované za pultíkem, odkud je následně performerky vyndají a rozehrají s nimi příslušné situace.

Později se variuje poloha pultíku, narovná se a slouží jako schody. Buď otočené plochou jednotlivých schodů k divákům, kdy připomínají rampu. O tu se Ondrová opírá a Tejnorová s ní manipuluje jako s loutkou anebo opačným směrem, kdy schody vypadají, že nikam nevedou. Už jen tento fakt pomáhá rozehrávat komické situace. Když se schody převrátí vzhůru nohama, evokují zase překážkovou dráhu nebo rozbouřenou řeku, přes kterou se Ondrová snaží různými způsoby přebrodit.

4.1.2. KOSTÝMY

Jak jsem již zmiňovala v teoretické části, ústřední dvojice z groteskních filmů zpravidla chodila slušně oblečená; muži nosili saka, košile, polobotky. U ústřední dvojice z analyzované inscenace je situace velmi podobná, pouze převedena na ženský šatník. Původně chtěly performerky zvolit stejný kostým jako hrdinové z grotesek a vystupovat v kalhotách. Choreografka ale rozhodla jinak, a proto nakonec vystupují v čistě ženském oblečení.

Obě performerky mají totožný oděv; černé lodičky na podpatku, černou minisukni, bílou halenku a černé sako. Navíc mají obě brýle, se kterými si v průběhu pohrávají a padají jim. Vlasy mají sčesané do drdolu⁷⁷. Boty na vysokém podpatku podmiňují stylizaci chůze a jiné provedení každodenních úkonů. Ústřední dvojice v němých filmových groteskách zpravidla neměla kostým stejný, například u Laurela a Hardyho se pomocí kostýmů zvýrazňovali tělesné rozdíly. V případě performerek se ale rozdíly akcentují pouze pomocí pohybu.

Stejný kostým obě performerky unifikuje a díky němu divák usuzuje i jejich obecnou společenskou příslušnost. Za pultíkem působí jako recepční, hostesky či snad sekretářky, tak jako tak jsou ale součástí většího celku, naprogramované odosobněné mašinerie. Oproti hrdinům ze zlaté éry němé grotesky ale nepůsobí vykořeněně, neevokují dojem osamělého jednotlivce v boji proti celému světu.

Masivní brýle a ulíznutý drdol jim obou dodává jistou vážnost a upjatost. Zvláště při scénách s vyšším použitím pohybu, jako je například módní přehlídka nebo „honička“ a pronásledování jedné s druhou díky tomu působí odhodlaněji a

⁷⁷ Viz fotografické přílohy práce

v kombinaci s jejich vytrvalostí a výrazem ve tváři téměř až nahání divákovi strach. Kontrast je potom o to větší, stejně jako komický účín.

4.1.3. REKVIZITY

Inscenace je skoupá i co se použití rekvizit týče. Využívá se jich pouze minimum, vytěží se z nich ale maximum a slouží k různým účelům.

Nejprve Tejnorová vyndá malé kulaté černé polštářky. Přerovává je do různých komínků, až vytvoří dva stejně vysoké a střídavě do nich mlátí hlavou. Nakonec vyndá jeden červený, který si téměř až rituálně položí před sebe, slavnostně napřáhne hlavu, ale praštit jí do polštáře už nestihne, protože se ozve zvuk přerušující jednotlivé scény a oznamující scény nové. Tento gag operuje s očekáváním publika; předpokládá totiž, že když mlátila hlavou předtím, bude činnost opakovat i teď, a právě nenaplněné očekávání zajišťuje komický účín. Ty samé polštářky poté slouží ještě jako prostírání při pomyslné pauze na oběd nebo jako chrániče na kolena, když se Tejnorová vrhá střemhlav ze schodů, což je jediný pořádný slapstickový moment inscenace.

Placaté černé desky s místem na úchop připomínají typické kancelářské kufříky. Performerky je využívají zejména v částech, kdy někam jdou, snad pozdě do práce nebo na módní přehlídku. Desky později slouží i jako prodloužení stolu, u kterého se snaží sníst své jídlo. Ondrová jí banán⁷⁸; diváci díky přiznané inspiraci u grotesky předpokládají, že slupku od banánu vezme, odhodí a jedna z nich po ní uklouzne, jak se tomu často v groteskách stávalo. Ona ji ale vezme a vrátí zpátky do krabičky. I v tomto případě se jedná o gag nenaplněného očekávání, který diváky rozesměje, byť je to pouze maličkost.

V jednu chvíli Tejnorová drží kufřík, který náhle jako by obživl. Ovládá ji, lomcuje s ní ze strany na stranu a nutí ji sebou škubat. Ona se snaží si jej podmanit a zkrotit jej, jako kdyby šlo o nebezpečného tvora nebo jedovatého hada. Což se jí povede až když kufřík odhodí na zem a vši silou na něj padne. V tomto případě dává předmětu jinou funkci, než jakou měl dosud. Divák jej vnímá jako samostatnou živou bytost, a ne jako kus dřeva nebo kancelářský kufřík.

Nejhojněji používanou rekvizitou je ale malý stůl na kolečkách. Poprvé se objeví v momentě, kdy jsou obě performerky ještě za pultíkem. Ondrová se nakloní směrem k Tejnorové, jako by ji chtěla zastrašit. V tu samou chvíli ale strčí do stolku, na kterém v tu chvíli už Tejnorová sedí, odtlačí ji pryč a dochází k změně pohybu a představy.

Stůl využívá k pantomimické metafoře zejména Tejnorová. Nejprve jej obrátí vzhůru nohama, chytne se podvozku a začne utíkat jako na běžícím páse. Později stůl položí, zapře si o něj nohy a začne dělat sedy lehy. Nakonec si sedne

⁷⁸ Viz obrázek číslo 9 ve fotografických přílohách práce

na jeden z podvozků, chytí se druhého a předvádí jízdu na rotopedu; tento motiv rotopedu či snad jízdy na kole se během inscenace opakuje ještě několikrát. V závěru inscenace slouží stolec i jako lavička; na jeden podvozek se posadí Ondrová a přizve k sobě i Tejnorovou. Stolec slouží i svou původní funkcí, když u něj performerky obědvají.

Další rekvizitou je láhev s pitím, která se ale objeví pouze jednou. Ondrová ji vyndá, nalije si pití, ale podívá se směrem, kterým upřeně zírání Tejnorová. Ta využije příležitosti a nalité pití jí celé vypije. Tento gag bychom mohli označit za tzv. gag řešení.

Poslední rekvizitou, se kterou se rozehrává sketch, je obyčejná skládací židle. Ondrová se na tu svou posadí s klidem a bez obtíží, Tejnorová s ní ale bojuje. Nejprve jí nejde pořádně rozložit, nedrží, neustále se skládá a padá jí sedátko. Když se jí konečně podaří se posadit, přijde na to, že sedí velmi daleko od stolu. Tato komická situace se nedá zcela zařadit ani k jednomu základnímu typu gagu, které definoval Noel Carroll. Je ale silně komická a má překvapivé rozřešení, takže bychom ji v širším slova smyslu za gag ale považovat mohli.

4.2. AUDIO STRÁNKA

4.2.1. HUDBA

V průběhu inscenace se objevuje několik hudebních motivů zařaditelných k několika žánrům. Od téměř orchestrálních zvuků smyčců přes popové šlágry až po elektronickou hudbu občas evokující až industriální zvuky.

Reprodukováná hudba se ozývá jak během komičtějších částí, tak i během těch tanečních. Jelikož je ale tanec Ondrové velmi expresivní a do jisté míry „tekutý“, není nutné, ale byla hudba příliš tvrdě rytmická. Jiná situace nastává u Tejnorové, jejíž tanec je více mainstreamový. V úvodní části má ale hudbu puštěnou do sluchátek, divák se tedy nikdy nedozví, co poslouchá.

Nejsilnějším motivem je ale silný a pronikavý signál trvající pouze pár sekund. Pokud konkrétní scéna nelze vypointovat, jako je tomu například u tanečních částí, ukončí ji právě tento signál. Nekompromisně ji utne a zároveň oznamuje začátek nové scény. Jako by připomínal, že není čas na rozptýlení a je nutné se vrátit zpátky za pultík. Přejechod mezi scénami z taneční a groteskní linie je označen i světelně; bliká zelené světlo.

4.2.2. MLUVA

Jelikož se autorka Karin Ponties i interpretky explicitně odvolávají na odkaz Bustera Keatona a němých grotesek obecně, bylo by zarážející, kdyby analyzovaná inscenace obsahovala větší textové pasáže. Neobsahuje téměř žádné. Objevuje se

pouze skřeky, oddechování, sténání či zvolání bez konkrétního obsahu a významu. Angličtina má pro tyto situace termín – gibberish.⁷⁹ Označuje psaná či mluvená slova bez konkrétního významu. Svou stavbou, která je často dost nahodilá, mohou připomínat konkrétní slova, smysl ale postrádají. Zpravidla jde o poskládání různých slabik za sebe, v některých případech může dojít i k poskládání klasických slov, ale v nesmyslném pořadí, takže výsledná věta stejně nedává žádný smysl. A právě gibberish je obsahem „mluvených“ částí inscenace. Vše ostatní je řečeno pouze pomocí mimiky, gest nebo tělesné akce.

4.3. PRINCIP KOMICKÉ DVOJICE

Groteska zpravidla staví jeden z komických účinnů na komické dvojici, která je vždy nesourodá. Tato nesourodost je způsobena hlavně fyzickými rozdílnostmi, od kterých se dále odvíjí i míra dominance, inteligence, úspěchu a podobně. Stavěl na tom Charlie Chaplin, Stan Laurel s Oliverem Hardym a není tomu jinak ani u Petry Tejnorové s Terezou Ondrovou.

Každý, kdo někdy Ondrovou viděl, ví, že je velmi vysoká a je maskulinní typ, takže každý oproti ní působí jako „prcek“, byť to tak ve skutečnosti vůbec být nemusí. A to platí i pro Tejnorovou. Už jen tento, ve finále ne tak masivní, výškový rozdíl je prapůvodcem mnoha komických situací a určuje i celé vyznění a směřování dvojice. S tímto faktem se pracuje hned v úvodní scéně inscenace, kdy je Ondrová schovaná pod pultíkem. Když se pomalu vynořuje, stoupá si ještě na špičky a Tejnorová se pokrčuje v kolenou, takže to ve výsledku vypadá, že je mezi nimi rozdíl dobrého půl metru.⁸⁰

Ondrová má jednoduše navrch. Divák by předpokládal, že pokud účinkuje v inscenaci dvojice, kdy v běžném životě je jedna z nich režisérka, bude mít nad tanečnicí navrch, i když se jedná o smyšlené charaktery. Není tomu ale tak. To Ondrová je z dvojice postav ta bystřejší a autoritativnější. Postava, kterou vytvořila, je rychlejší, mrštnější, dominantnější. Akce iniciuje, udává tempo, provokuje. Mnoha situacím šéfuje a odvíjí se od ní. Postava Tejnorové je stále ta druhá. Ondrovou dobíhá, snaží se jí vyrovnat, bojuje o své rovnoprávné místo. Vzbuzuje smích, zatímco Ondrová respekt.

Koncept tanečních a groteskních scén je ale jiný. Během groteskních částí je styčným bodem Ondrová, která provádí určitou činnost a Tejnorová za ní pobíhá jako poskok, snaží se jí vyrovnat nebo ji alespoň dohnat. Během společných tanečních partů je ale centrem Tejnorová, kolem které se Ondrová pohybuje, klouže po ní, padá a Tejnorová ji chytá a snaží se opět postavit na nohy⁸¹. Pokud má ale Ondrová sólo, úděl Tejnorové je degradován na absolutní minimum. Buď jakoby mimochodem provádí přestavbu; je na kolenou uvnitř schodů a celou

⁷⁹ *Gibberish*. In: dictionary.cambridge.org [online]. [cit. 5.7.2020]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gibberish>

⁸⁰ Viz obrázek číslo 10 v přílohách práce

⁸¹ Viz obrázek číslo 1 v přílohách práce

konstrukci přesouvá na jiné místo na scéně. Obecně by se ale dalo říct, že provádí pouze jeden, jasně daný a nepříliš kreativní pohyb; leze po kolenou, mlátí hlavou do polštářků, předvádí jízdu na kole nebo běh. Byť by se tedy na první pohled zdálo, že jsou charaktery dvojice jasně dané, není tomu tak. Rozhodující je druh konkrétní scény.

Ústřední dvojice z němých filmových grotesek často svým vzezřením a projevem připomíná konflikt mezi otcem a synem. Dalo by se tedy předpokládat, že v případě ženských performerek bude dvojice evokovat matku s dcerou. Spíše se ale nabízí pojetí dvojice jako starší a mladší sestry. Ta mladší, v tomhle případě Petra Tejnorová, usiluje o vyrovnání se starší sestře, o alespoň zdánlivou dominanci a o uznání od rodičů a okolí.

4.4. TANEČNÍ LINIE

Je jasné a pochopitelné, že Ondrová coby profesionální tanečnice a choreografka dostává v tanečních scénách více prostoru. Tejnorová ale zastává úlohu kostry či styčného bodu jednotlivých společných scén a je neoddělitelnou součástí těchto partů.

Scéna, v které obě performerky cvičí, by se dala nazvat „fit break“. I když nejde o párovou záležitost, obě mají jasně dané role. Pohyby Ondrové jsou více taneční, umělecké, byť též připomínají konkrétní cviky z posilovny. Tejnorová oproti tomu využívá pouze stolec, který zapojuje do několika až pantomimických cviků. Její způsob je mnohem více komický, zatímco Ondrová sází spíše na umělečtější aspekt.

Hned ze začátku inscenace se Tejnorová stává živoucí konstrukcí a opěrným bodem pro Ondrovou. Ta k ní přijde a stává se zcela poddajnou až téměř tekutou existencí. Padá na ni, klouže na zem, smýká se. Tejnorová se ji všemi způsoby snaží zvednout ze země a v ideálním případě nenechat ji spadnout vůbec.

Princip funguje stejně i ve scéně, která připomíná rvačku, byť komickou a vyrovnanou. Figury jsou náročné, připomínají až pozemní párovou akrobacii. Důraz je kladen na práci rukou a vzájemné proplétání performerek. I v tomto případě se více uplatní Ondrová, která je stále více umělecká a Tejnorová je větší komik.

V jednu chvíli jsou schody postavené na výšku plochou k divákům a připomínají rampu pro loutkovodiče. Tejnorová stojí za nimi a drží Ondrovou za límec od saka. Ta se po schodech smýká ze strany na stranu, klouže dolů a je opět vytahována vzhůru, působí jako těžce ovladatelná a nepoddajná loutka, její pohyby jsou velmi expresivní. Tejnorová opět slouží jako pevný základ scény, kterou Ondrová naplno rozvíjí.⁸²

⁸² Viz obrázek číslo 3 v přílohách práce

Když se ozve hudba připomínající melodie hrající ve výtahu, zahájí se další taneční part. Princip je podobný jako u „rvačky“, ale už mnohem jemnější a elegantnější. Performerky se navzájem proplétají, přitahují a obracejí. I v tomto případě se celá scéna odehrává na zemi, už není tak akrobatická, důraz na vzájemnou práci dvojice ale klade stále. Největší rozdíl tkví v tom, že Ondrová už nemá navrch, celý duet je více vyrovnaný, co se pohybových, ale i komických schopností týče.

4.4.1. SÓLOVÉ PARTY PETRY TEJNOROVÉ

Její solovým vystoupením celá inscenace začíná. Během této části její pohyby působí úmyslně velmi amatérsky a připomínají tanec na oblíbenou písničku doma v pokoji. Vzdáleně se snad inspirovala signifikantními pohyby Michaela Jacksona. Též dost operuje s očekáváním publika, například se rozběhne, jak kdyby byla baletka, ale vši silou sebou praští o zem. Tváří se velmi soustředěně a zaujatě svým vlastním tancem. Během pohybů dělá lipsync, česky bychom řekli že zpívá naprázdno. Už od této chvíle se dá vyčíst rozdělení pole působnosti, Ondrová bude působivější tanečnice a Tejnorová zase komička.⁸³

I její druhý samostatný taneční vstup nejvíce připomíná styl Michaela Jacksona, včetně moonwalku, výskoků, podupávání jednou nohou a typických trhání hlavou. V jednu chvíli jsou její pohyby téměř až pantomimické, paroduje neznámější scénu osahávání skleněné zdi před sebou a podobně. Ke konci sóla však plynule z tance přejde až do karate či podobného bojového sportu. Kope kolem sebe, švihá rukama, zaujímá klasické postoje a vydává zvuky, jako by se z ní stal ninja.

Ve stylizovaném tanečním projevu Tejnorové je cítit silný vliv relativně nového tanečního stylu zvaného Vogue. V minulosti v něm vystupovali výhradně homosexuální muži nebo non-binary lidé, v dnešní době už není sexuální orientace ani pohlaví tanečníka důležité. Vogue boří zažitá konvence, stírá dosud platící hranice, přestávají v něm platit koncepty klasického mužství i ženství. Vzniká nové pojetí osobní identity bez příslušnosti ke konkrétnímu pohlaví. Na tento taneční styl se dá Luhmannova *Teorie tekuté modernity* aplikovat naprosto excelentně.

4.4.2. SÓLOVÉ PARTY TEREZY ONDROVÉ

Ondrová má v průběhu inscenace větší prostor pro svá čísla. Jak jsem již zmiňovala v teoretické části práce, výstupy taneční grotesky jsou krátké, solové, ovlivněné pantomimou a do velké míry i improvizované. Tanečník či performer se na nich podílí i autorsky, což je stejné i pro Ondrovou. Její tanec je velmi expresivní, jednou jsou její pohyby sekané a provedené velmi silově, podruhé jsou zas jemné a elegantní. Chvilí skáče a pobíhá z jedné strany jeviště na druhou jako

⁸³ Viz obrázek číslo 7 v přílohách práce

splašené zvíře, vzápětí se pohybuje pouze na místě, předklání a zaklání se a její pohyb evokuje různé styly sezení na židli či podobné každodenní úkony.

Ve scéně, kdy napůl sedí a napůl se opírá o postavené schody působí jako živá loutka. Tejnorová ji drží za límec saka, což celý dojem ještě umocňuje. Určité pohyby, jako vychýlení hlavy ze své osy, zvedání nohou před sebe nebo smýkání ze strany na stranu opakuje ze scény předchozí, kde se volně pohybovala v prostoru bez „vedení“ Tejnorové.

Choreografka inscenace Karine Ponties využívá faktu, že Ondrová je velmi vysoká a hubená. Velké procento její fyzické akce jak během tanečních, tak i čistě groteskních částí tedy spočívá v tom, že se prochází, popřípadě i běhá a je schopna udělat opravdu dlouhé kroky. Díky jejím dlouhým a hubeným nohám občas dokonce působí jako hmyz. Když k tomu přidáme fakt, že se snaží si po celou dobu inscenace držet kamennou tvář bez mimických projevů, jako to dělal právě Buster Keaton⁸⁴, vtip je téměř zaručen.

4.5. GROTESKNÍ LINIE

Hned v úvodní scéně je míra dominance rovnocenná, přelévá se od jedné k druhé⁸⁵, ale pomalu se začíná projevovat nadřazenost a autoritářství Ondrové. Tato scéna je velmi minimalistická, vystačí si s pohybem za pultíkem. Ze začátku to také vypadá, že půjde spíše o pantomimickou scénku založenou na hře s mimikou, gestech a pohledech, a ne fyzické divadlo. Ondrová položí ruce celou plochou a Tejnorová samozřejmě musí udělat to samé, postupně opakuje snad každé její gesto. Postupně jedna druhou vytlačuje a přetlačuje, různě si před sebe stoupají a zaujímají místo té druhé. Celý tento boj ale probíhá jemně a jakoby mimochodem. Snaží se, aby si ta druhá z dvojice nevšimla jejich přesunu na lepší místo, do centra pultíku.

Že bude Ondrová dominantnější je ale jisté hned z další scény. Chopí se kuřříku a vydá se na cestu. Obkrouží jeviště a přidá se k ní Tejnorová. Ondrová má dlouhé nohy, což jí umožňuje dělat delší kroky, a tedy i jít rychleji. Později přidává na intenzitě a mění styl chůze, kroky dělá snad metrové a pohybuje se velmi rychle a sebejistě. Tejnorová za ní na podpatcích klopýtá, snaží se jí ze všech sil vyrovnat a dostihnout ji, ale marně. V jednu chvíli dokonce začne pobíhat, dělá krátké, ale rychlé krůčky. I tato snaha je marná, Ondrová má stejně navrch a je vždy o kus před ní.⁸⁶ Tejnorová zrychleně a nahlas dýchá, její výraz značí odhodlání, ale i přicházející vyčerpání. Skuhrá, potí se, ale stejně je vždy vzadu.

Scéna evokující módní přehlídku má podobný scénář jako úvodní scéna pronásledování. V této chvíli jsou schody otočené směrem k zadnímu prospektu a

⁸⁴ Viz obrázek číslo 6 v přílohách práce

⁸⁵ Viz obrázek číslo 8 v přílohách práce

⁸⁶ Viz obrázek číslo 5 v přílohách práce

diváci tedy vidí pouze jejich dutý vnitřek. Ondrová se opět chopí kufříku, prochází se svižně po scéně, vystoupá na schody a udělá několik póz. Vráti se zpět na původní místo a Tejnorová tentokrát vyrazí s ní. Obě jdou stejně rychle, ale těsně před výšlapem na první schod Tejnorová zazmatkuje a zůstane stát na zemi. V dalším kole je opět odhodlaná, Ondrová ji ale vyštve, jde prostředkem a pro Tejnorovou nezbyde místo, scéna neustále graduje. Když se ale Ondrová vrací zpět, najednou sejde z trasy, točí se v malém kruhu a Tejnorová se konečně může prosadit, a nakonec se jí povede na schody vylézt.

Chvíli stojí nahoře na schodech a přemítá, co dál. Až příliš opatrně se skrčí a pomalu a velmi vystrašeně se sesune na zem z nejvyššího schodu. Vezme si několik polštářků, se kterými se pracovalo předtím a pomocí lepenky si je přidělá na kolena jako chrániče. Jejich bezpečnost několikrát zkusí pádem na kolena jako hokejový brankář. Vráti se zpátky ke schodům a z nejvyššího se neohroženě a bezhlavě vrhne dolů. Její poněkud brutální sjezd střežhlav dolů patřičně zvukově doprovodí, což ještě více umocňuje dojem zmatenější a nepřilíš bystré ženy z dvojice, dojem oběti a „otloukánka“. Tento moment je jeden z mála, který by se dal označit za klasický slapstickový; brutálnost vzbudí u diváků salvy smíchu.

Jednou se bere do hry i animálnost performerek, byť ne v úplně klasickém slova smyslu. Při pomyslné pauze na oběd, kdy obě sedí u prostřeného stolu se Ondrová zvedne a celou vahou na stůl padne⁸⁷. Tejnorová vzápětí otevře misku s obědem a zaboří do ní obličej. Tento způsob je komický i bez znalosti širších souvislostí. Performerky vychází z nedávného virálního hitu *How animals eat their food*. Původní sketch má velmi jednoduchý princip; jeden z dvojice večeří a druhý mu předvádí, jaký způsobem různé druhy zvířat přijímají potravu. Ve skutečnosti jde ale o sérii propracovaných gagů. Během demonstrování jednotlivých způsobů hlavní aktér skáče, mlátí hlavou do stolu, padá na něj a boří kartonové krabice, ze kterých je prostřená tabule vytvořena. Sketch evokuje klasické slapstickové momenty. I když divák už tuší, v čem tkví princip, každý nový způsob stravování jej stejně díky své stylizaci překvapí a i rozesměje. Druhý z dvojice celou dobu jen nečinně přihlíží s kamenným obličejem, tento rozdíl umocňuje komický efekt.

⁸⁷ Viz obrázek číslo 2 v přílohách práce

5. ZÁVĚR

V úvodu bakalářské práce jsem si stanovila několik dílčích cílů. Jedním z nich bylo obsáhlejší představení žánru grotesky, kterým se inscenaci *Same Same* inspiruje. Představila jsem jak grotesku filmovou, tak tu divadelní, byť jsem jí věnovala o něco málo méně prostoru, protože pro analýzu inscenace není tak zásadní, jako ta filmová, kterou se inscenace inspiruje ve velké míře.

Jednotlivé podkapitoly jsem věnovala jak jejímu vývoji, zejména během zlaté éry němé grotesky. Rozebrala jsem, jak funguje princip nesourodé komické dvojice, která je díky svému vzezření často přirovnávaná k biblickému Davidovi a Goliášovi. Zmínila jsem práci s tělesností a akrobatické aspekty. Zabrousila jsem i do specifické groteskní terminologie a do teorie gagu, který je základní stavební jednotkou každé kvalitní grotesky. Na závěr této kapitoly jsem představila několik umělců ze současnosti, včetně animovaných filmů, jejichž tvorba je groteskou silně ovlivněna a inspirována, byť se k ní třeba explicitně nehlásí.

V analytické části jsem se věnovala přímo rozboru inscenace *Same Same*. Zvolila jsem sémioticko-strukturální metodu, představila jsem jednotlivé složky inscenace, aby měl čtenář konkrétní a co nejdetailnější představu o tom, co se odehrává na scéně a jak vypadá. Po prvotním představení jsem inscenaci rozdělila na dvě linie, taneční a groteskní, každou jsem zvlášť analyzovala s přihlédnutím k nabytým poznatkům z teoretické části práce.

Samotná inscenace se po analýze jeví mnohem více inspirovaná groteskou, než jsem si před napsáním práce myslela. Čistě groteskní linie pracuje s principem komické dvojice, fyzické rozdíly mezi performerkami se nezvýrazňují pomocí kostýmů, ale pouze pomocí pohybu. Rozdílnosti ovlivňují i charaktery jednotlivých postav. Silně slapstickových momentů v inscenaci příliš není, ale ty, které se tam objevují, diváky velmi překvapí, a samozřejmě i rozesmějí.

I taneční linie je ovlivněna groteskou, nejen filmovou, ale i tou divadelní. V tanečním projevu Terezy Ondrové jsou patrné odkazy expresionismu a tance Výmarské republiky. Obě performerky se snaží o propojení tance s pantomimou, většina jejich tanečních výstupů je sólová a komická, odkazují se na každodenní činnosti.

V kapitole identita jsem obsáhleji představila dva sociologické koncepty, *Teorii seberefrenčních systémů* Zygmunta Baumana a *Teorii tekuté modernity* Niklase Luhmanna. Ukázalo se, že obě teorie jsou velmi užitečné pro pochopení fungování moderní společnosti, potažmo tvůrčího tandemu Petry Tejnorové a Terezy Ondrové. S přihlédnutím k teoriím se dá vysvětlit i samotný vznik tandemu. Zejména v alternativním divadle postupně zaniká klasická hierarchizace, překračují se po staletí jasně daná pole působnosti a konkrétní pravomoci jednotlivých pozic ve prospěch vzniku tvůrčího kolektivu v různých podobách, zaniká individuální život. Jedním z možností může být právě i vznik tvůrčího tandemu, který organicky vykrytalizoval po dlouholeté intenzivní spolupráci obou

autorek. A právě Same Same je specifickým dílem konkrétního tvůrčího tandemu, protože v inscenaci účinkuje nejen Tereza Ondrová, ale i Petra Tejnorová.

6. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

6.1. Primární internetové zdroje

2006. *Harold Lloyd: The third Genius*. In: pbs.org [online]. [cit. 31.5.2020]. Dostupné z: <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/harold-lloyd-about-harold-lloyd/647/>.

2012. *Silent Comedy à la Charlie Chaplin and Mr. Bean*. In: DayTranslations.com [online]. [cit. 29.5.2020]. Dostupné z: <https://www.daytranslations.com/blog/silent-comedy>.

Ausdrucktanz. In: oxfordreference.com [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095434717>.

CODDINGTON, Mel. *What is SlapStick Comedy?* In: theatrenook.com [online]. [cit. 1.7.2020]. Dostupné z: <https://theaternook.com/what-is-slapstick-comedy/>.

Expressionist dance. In: en.wikipedia.org [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Expressionist_dance.

FRANKOVÁ, Kristýna. *Petra Tejnorová a Tereza Ondrová: Zkoušení projektu Same Same bylo časem naplněného hledání*. In: vltava.rozhlas.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/petra-tejnorova-a-tereza-ondrova-zkouseni-projektu-same-same-bylo-casem-7532045>.

Gibberish. In: dictionary.cambridge.org [online]. [cit. 5.7.2020]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gibberish>.

GREEN-ROGERS, Martine. *What is devised theatre?* In: thetheatretimes.com [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/what-is-devised-theatre/>.

Harold Lloyd. In: britannica.com [online]. [cit. 4.7.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Harold-Lloyd>.

Harold Lloyd's Death-Defying Comedy. In: daily.jstor.org [online]. [cit. 31.5.2020]. Dostupné z: <https://daily.jstor.org/harold-lloyds-death-defying-comedy/>.

Identita (psychologie) In: wikisofia.cz [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z: [https://wikisofia.cz/wiki/Identita_\(psychologie\)](https://wikisofia.cz/wiki/Identita_(psychologie)).

In: vis.idu.cz [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>.

KAŠPAROVÁ, Barbora. *Tanztheater – taneční divadlo (nevsědní) všednosti: od Kurta Joosse k Pině Bausch*. In: digilib.phil.muni.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/137912/1_Theatralia_21-2018-1_8.pdf?sequence=1.

Laurel and Hardy. In: Wikipedie.org [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurel_and_Hardy#Style_of_comedy_and_characterizations.

Míra Holzbachová. In: cs.wikipedia.org [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADra_Holzbachov%C3%A1.

Mira Holzbachová. In: databazeknih.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/mira-holzbachova-16788>.

Modern slapstick comedy movie – The Mask. In: shadowandmovies.com [online]. [cit. 2.7.2020]. Dostupné z: <https://shadowandmovies.com/modern-slapstick-comedy-movie-the-mask/>.

Monty Python. In: wikipedia.org [online]. [cit. 6.5.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Monty_Python.

O nás. In: Temporary Collective. [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://temporarycollective.cz/o-nas/>.

OLIVER, Myrna. *Trudi Schoop; Comic dancer, Mental Illness Therapist*. In: latimes.com [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jul-21-mn-58136-story.html>.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Holzbachová, Mira*. In: encyklopedie.idu.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Holzbachová,_Mira.

Pratfall. In: merriam-webster.com. [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pratfall>.

Punchline. In: dictionary.cambridge.org. [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/punchline>.

Same Same Karine Ponties v Ponci. In: tanecniaktuality.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/zpravy/same-same-karine-ponties-v-ponci>.

Same Same. In: divadloponec.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://divadloponec.cz/cs/same-same>.

Sebereference. In: encyklopedie.soc.cas.cz [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sebereference>.

Sight gags and Charlie Chaplin. [online]. [cit. 29.5.2020]. Dostupné z: https://www.cornellcollege.edu/classical_studies/lit/sightgags.htm.

Sketch comedy. In: en.wikipedia.org [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Sketch_comedy.

Slapstick. In: en.wikipedia.org [online]. [cit.25.7.2020]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Slapstick>.

Šarševá, Jožka. In: encyklopedie.idu.cz [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Šarševá,_Jožka.

Tereza Ondrová. In: Divadlo Ponec. [online]. [cit. 23.3.2020]. Dostupné z: <https://divadloponec.cz/en/tereza-ondrova>.

Tit for tat. In: merriam-webster.com [online]. [cit.20.7.2020]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tit%20for%20tat>.

Trudi Schoop, Julia Marcus, and Valeska Gert. In: publishing.cdlib.org [online]. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&chunk.id=d0e4959&toc.depth=100&toc.id=d0e4055&brand=eschol>.

Tulák (postava). In: Wikipedia.org [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Tulák_\(postava\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Tulák_(postava)).

Zlatá éra němého filmu. In: moviebew.unas.cz [online]. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <http://movieweb.unas.cz/historie/nemyfilm.html>.

6.2. Primární tištěné zdroje

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. První vydání. Mladá Fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Nakladatelství Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-31-9.

KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-092-0.

LUHMANN, Niklas. *Sociální systémy: Nárys obecné teorie*. Vydalo Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006. ISBN 80-7325-100-0.

ORLICKÝ, Jan. *Záhady komična – teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. 1. vydání. Nakladatelství Futura, 2003.

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. První vydání. Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-054-6.

6.3. Sekundární internetové zdroje

BARSON, Michael. *Charlie Chaplin*. [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/music-hall-and-variety>.

BAUER, Alex. *When It Comes To Comedy In Film, Buster Keaton Stands Above The Rest*. In: medium.com [online]. [cit. 16.7.2020]. Dostupné z: <https://medium.com/cination-show/when-it-comes-to-comedy-in-film-buster-keaton-stands-above-the-rest-a97615443e92>.

GREEN, Anna. *How silent filmmaker Buster Keaton revolutionized film comedy*. In: mentalfloss.com [online]. [cit. 16.7.2020]. Dostupné z: <https://www.mentalfloss.com/article/71784/how-silent-filmmaker-buster-keaton-revolutionized-film-comedy>.

Charlie Chaplin [online]. [cit. 23.5.2020]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/19562-charlie-chaplin.html>.

KARNICK, S.T. *Buster Keaton's Comedy*. In: washingtonexaminer.com [online]. [cit. 16.7.2020]. Dostupné z: <https://www.washingtonexaminer.com/weekly-standard/buster-keatons-comedy>.

Pantomima. In: leporelo.info [online]. [cit.13.5.2020]. Dostupné z: <https://leporelo.info/pantomima>.

Seržant & The Commando. In: sgt.Tejnorova. [online]. [cit. 3.4.2020]. Dostupné z: <http://sgt.tejnorova.com/cs/about/>

Slapstick. In: britannica.com [online]. [cit. 19.7.2020]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/slapstick-comedy>.

Vogue. In: mywaydance.com [online]. [cit. 31.7.2020]. Dostupné z: https://mywaydance.com/en/dance_style/vogue/.

6.4. Sekundární tištěné zdroje

HANISCH, Michael. *Dodnes rozesmávají milióny...* 1. vydání. Panorama, 1982.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Prostředky divadelní komiky*. Ústřední kulturní dům železničářů, 1980.

SUCHÝ, Ondřej. *Exkurze do království grotesky*. 1. vydání. Nakladatelství práce, 1981.

7. PŘÍLOHY

7.1. Faktografické údaje o inscenaci

Same Same

Karine Ponties/ Tereza Ondrová & Petra Tejnorová

Koncept a choreografie: Karine Ponties

Tanec: Tereza Ondrová, Petra Tejnorová

Světelný design a dramaturgie: Guillaume Toussaint Fromentin

Světla: Zuzana Režná

Produkce: Linda Průšová

Producent: danceWATCH/ Karolína Hejnová
Dame de Pic / Rachel Goldenberg

Premiéra 11. 6. 2018 v rámci festivalu TANEC PRAHA

Délka 55 min.

7.2. Fotodokumentace z představení

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



Zdroje použitých fotografií:
Same Same In: old.divadloponec.cz [online]. [cit. 29.7.2020]. Dostupné z:
<http://old.divadloponec.cz/predstaveni/same-same#>.