

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky
Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Myšlení o divadle

Anna Luňáková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Oponent práce: doc. Mgr. Jan Hančil

Datum obhajoby: 3. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
THEATRE FACULTY

Department of Authorial Creativity and Pedagogy
Performing focused on authorial creativity and pedagogy

DIPLOMA THESIS

Thinking on Theatre

Anna Luňáková

Consultant: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Opponent: doc. Mgr. Jan Hančil

Date of defence: 3. 6. 2019

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Myšlení o divadle

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt: Diplomová práce *Myšlení o divadle* je otevřenou reflexí zásahu, který autorce uštědřilo setkání s divadelní vědou. V návaznosti na několikaleté studium filosofie, zejména fenomenologie, podrobuje kritickému zamyšlení východiska, která se v takové vědě považují za samozřejmá. Autorka si klade jako určující odhalit pole významů, se kterými se běžně pracuje, jako je například pojem života nebo prostředí. Po rozlišení světa a reality, fikce a skutečnosti, pokračuje stopováním těchto pojmů a jejich návaznosti na ideu poznání a učení se, ať už v rámci dialogického jednání nebo v jiných vědních odvětvích včetně biologie, o kterých je autorka přesvědčena, že mají k divadlu mnoho co říci. Závěrem autorka nabízí vlastní zkušenost a praktická cvičení, ale i osobité pojetí pojmů, jako je prostor nebo čas.

Abstract: The diploma thesis *Thinking on Theatre* is an open reflection of a certain wound made to the author by teatrology. Connecting several years of studying philosophy, especially phenomenology, she puts a critical reflection on the basic notions that are taken for granted in such a science. The author is willing to reveal the field of meanings that are commonly used, such as notion of life or environment. By distinguishing between the world and reality, fiction and actuality, she continues to trace these concepts and link them to the idea of knowledge and learning, whether in dialogical acting or in other scientific disciplines, including biology. Author believes that it has much to say to the theatre field. Finally, the author offers her own experience and practical exercises, but also a distinctive conception of terms such as space or time.

Obsah:

Než začneme myslet	7
Otevření problematiky vztahu divadlo – život	10
Manifest autenticitě navzdory	16
Risk, experiment, volba: odvaha myšlení.....	20
Když vím, že hraju: fikce a skutečnost	24
Exkurz k dialogickému jednání.....	26
Anti-stromové myšlení: pryč od kořenů	34
Svět, realita a skutečnost vs. nápodoba, život, umění.....	38
Alternativy k myšlení celku.....	44
Vztah myšlení a dějin, dobrodružství.....	47
Idea a tvorba: myšlení divadlem	52
Mimese myšlení a mimese zkušenosti	54
Pojem života v biologii jako relevantní zkušenost pro myšlení o divadle	57
Jedinečnost, sdílený prostor pro poznání: prostředí	62
Myšlenkové směry vs. individualita poznání	65
Když máš hrát rybu, plav. Vztah individua a prostředí.....	68
Správnost monster	71
Stopování původu poesie a mimetické umění	74
Pramen, místo a kontakt s prostředím: smysly	81
Čas	83
Mimo čas a prostor	85
Zkušenosti z Lisabonu	86
Závěr	95

Než začneme myslet

Do této práce si přeji vstoupit s nadšením a podobný afekt bych ráda předala i čtenáři, poněvadž jsem přesvědčená o tom, že se mnou text utváří stejně podstatným způsobem.

Mým záměrem je pro sebe reflektovat myšlení o divadle. Reflektovat proto, že potřebuji pro svou autorskou práci nahlédnout a zachytit, jak o divadle uvažuji a jakým směrem bych se chtěla vydat. Zároveň bych se ráda osvobodila od pojmových svízeli, na které často narážím v komunikaci s lidmi zahrnutými do procesu autorské práce, v posledních třech letech i v rámci pedagogiky. Budu sledovat některé způsoby myšlení, které rozpoznávám a které na mne působí, se snahou přistupovat k nim konstruktivně i kriticky.

Jedna taková situace, která mne svým vedlejším efektem motivovala k sepsání této práce, spočívala v tom, že mi bylo opakovaně vysvětlováno: *Vy neděláte divadlo. A toto není jeviště.* Přesto jsem byla o několik minut později vyučující požádána, abych šla „na scénu“. Uvědomila jsem si, že bych si přála, aby toto vše ustoupilo do pozadí a aby hlavním zájmem mého zkoumání, a ostatně i případné výuky, byl objekt sám, tedy to, co nás žádá (nebo nutí) tvořit a produkovat, ať už je to ve výsledku cokoliv. Přála bych si obejít otázku slov, obsahujících v sobě mocenské a historické nároky, a zaměřit se na hlubší rovinu významu.

Studovala jsem tři léta obor filozofie na Karlově univerzitě a čtvrtý rok jsem strávila na Univerzitě Sophia Antipolis v jižní Francii. Od raných chvil studia mě přitahovala fenomenologie nebo alespoň to, co by se dalo nazvat fenomenologickým přístupem. I divadlo mě zajímá jako jev, totiž ve své podstatě a ve svém nutně omezeném způsobu ukazování, který nechápu jako nedostatek nebo jako příklad pro obecnou definici, ale jako jeho vlastní sílu a danost. Už z odstavců výše musí být jasné, že pokud říkám „divadlo“, nepokouším se tím o definici nějakého úkonu nebo situace, ale myslím tím fakt existence představení, performance, scénických čtení, tanečních a v přímém přenosu se utvářejících objektů v nejednoduchém slova smyslu. Jako bych použila etymologickou podpěrku, čemuž se chci tímto ironizováním vyhnout, která by říkala, že divadlo je od slova dívat se...

Proto budu zkoumat, jak se s teorií divadla vážou některé samo-zřejmé pojmy. Mezi nimi vysvítá zejména „život“ jako vztažný bod myšlení o divadle. Jenže jestli se divadlo týká života, jestli je dokonce stavěno nad život nebo je s ním dáváno do ekvivalence, je nutné pochopit, o jaký druh vztahu se jedná. S pojmem života

se následně pojí výrazy, jako je skutečnost, fikce nebo imaginace, a s těmi zas pravda, tvořivost nebo autenticita.

Možná jsem pod nevědomým vlivem známé fenomenologické teze „uzávorkování“ tj. přístupu, že nebudu brát na zřetel nic než to, jak se mi věc dává, a intence, ve kterých se dává. Možná je to naivita, ale ani jeden z pojmů výše mi není sám od sebe zřejmý, ba dokonce vnímám, že různí lidé s nimi pracují různými způsoby, často navzájem rozporně, sami sobě si odporujíc, nebo bez kladení většího důrazu na jejich podstatu. Ze všech těchto důvodů mě zajímá, na co mohu pro sebe, a třeba i pro druhé, přijít.

Ve své praxi opakovaně narážím na fakt, že způsob, jakým se o divadle myslí, má důsledky na jeho tvorbu a provozování. Některé přístupy, které nejsou ničím jiným než myšlenkovými modely, dokonce přímo zabraňují vzniku možných inscenací nebo jiných projevů. Zároveň se pokusím ukázat, že existuje myšlení o divadle, které je divadlem; nemusí se tudíž spoléhat na myšlení, které by přicházelo takříkajíc z venku nebo ex post. A poněvadž narážím na pojmy, které se neomezují jen na oblast divadelní vědy, ale které jsou zcela běžné i pro jiné oblasti vědění, pokusím se tyto oblasti využít pro naše zkoumání tak, aby se ukázalo, jak lze tyto pojmy myslet jinak.

Vycházím také z pozorování, že divadelní teorie intenzivně pracuje s vytvářením myšlenkových modelů, které metodou zpětného vysvětlování komentují, pozorují a zasazují do svého kontextu události nastalé v umělecké oblasti. Vnímám jako problematické, že se v případě divadla až příliš často argumentuje s ohledem na „skutečnost“, tj. mluvíme o tom, jaké divadle bylo nebo je, aniž bychom *skutečně* mluvili o tom, jaké bylo nebo je, a zřídka o tom, jaké by mohlo být, a pokud přece jen mluvíme o možnosti, máme na mysli universální idealitu. Nátlak, který na sebe věda o divadle s přičinlivou snaživostí vůči filosofickým pojmům klade, jí zabraňuje pochopit pohyb, který se skrývá uvnitř pole, které si vytyčuje jako vlastní. Uměla by si teorie představit sebe samu jako něco, co minulost nechápe jen jako vyřešený problém?

Začít takto je pobuřující, obranná slova se objeví téměř okamžitě. Sama vnímám nepatřičnost této generalizace, inu, ale je třeba jít směle kupředu, jestliže limitou mého psaní má být to, co si *opravdu* myslím. Možná budu označena za konspirátora, takových je ale v divadelní vědě mnoho.

Konspirátor si totiž myslí, že to, co vidí jako manifestní nebo zjevné, je právě to, čím má být oklamán. „Musí zde být ještě něco víc.“ Je přesvědčen o tom, že se ho realita snaží zmást, a proto svou práci věnuje určování základu, ze kterého všechno ostatní pramení, hledání té „pravé“ reality, jediného nepřítele nebo mocného hrdiny, který tahá za neviditelné nitky.

Konspirátor vládne slovu tím, že lehce stírá rozdíl mezi přesným a nepřesným, manipuluje významy, naklání roviny smyslu tak, aby se vše skutálelo tam, kam má. Mým cílem je vyhledat exemplární konspirátory a zjistit, zda vůbec a do jaké míry může být konspirace nebezpečná a do jaké míry i prospěšná. Jelikož nejsem kladná postava, je mi jedno, jaké budou důsledky zjištěných znejistění. Vstoupím do pole konspirátorů s vlastní hrou i za cenu, že se pro některé sama stanu konspirátorem.

Složitě mocenské vztahy tedy uzávorkujeme a nebudeme brát jako platné nic než to, co leží tady a teď před námi. Přihlédneme i k interpretacím, kterou o sobě sami dávají a kterou *bychom měli*, ale nemusíme brát na zřetel. Upozorňuji, že i předpona „ne“ je typem vztahu s tím, co za ní následuje, a tedy to, co se divadla *netýká*, mu možná dělá něco jiného, ale podstatného – válečnou hranici.

Jako obzvlášť problematickou vnímám tzv. katalogizaci dějin, to je přístup, který podává charakteristiky o jednotlivých tvůrčích obdobích nebo jednotlivých autorech. Mým zájmem není pojednávat o dějinách divadla, ale spíš o tom, co je umožňuje. Zajímají mě podmínky možnosti takové charakteristiky a také otázka, jakou roli v oboru divadla hrají obory jiné, jako je například výtvarné umění nebo léčitelství.

Jistě, dalo by se říci, že provedu jen zkratkovitý výklad, protože vždy ještě něco zbývá, protože toho ještě nevím dost, a kdybych dost věděla, nemohla bych něco takového napsat. Mohla bych celou práci, celé texty, celý *život* věnovat zkoumání. Možná. Každý bude vždy bránit ta východiska, která mu dávají smysl tak, aby se nenarušila celistvost světa, ve kterém žije. Způsobem cynickým, nihilistickým, ale i vášnivým a neanalytickým se chtějme nyní osvobodit od všeho, na čem „záleží“, abychom se mohli cele vzdát, a tím získat mír namísto války.

Otevření problematiky vztahu divadlo – život

K promýšlení vztahu života a divadla mě vede zejména jeho časté užití. Když jsem se před dvěma lety (2017) poprvé účastnila festivalu Nová Dráma v Bratislavě, a sice v rámci kritického semináře vedeného Petrem Christovem, narazila jsem v knihkupectví Divadelního ústavu na knihu Júliuse Gajdoše *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Publikace mě tehdy nadchla, neboť komplexním způsobem pojednávala o řadě fenoménů, které jsem v počátku svých studií považovala za inspirativní. Jenže s postupem času a s rozvojem svého myšlení o divadle jsem si počala klást otázky, které jsem již nastínila výše a na které tato ani jiná publikace nemohla odpovědět. Proto bych nyní jako ilustraci tohoto problému předvedla část výkladu Vostrého pojetí scéničnosti. S respektem k autorovi bych ráda tuto teorii předložila jako paradigma vztahu scénické umění (divadlo) – život.

Rozhodla jsem se pracovat již s *výkladem* pojmu „scénování“ v Galdošově knize vydané na základě odborného posouzení právě pana profesora Vostrého, tedy člověka nejpovolanějšího chápat popis svého vlastního konceptu. Vycházela jsem z ideje, že způsob, jak se o věci mluví sekundárně, je vždy přístupnější k odhalování skrytých pravidel než věc sama v primárním zdroji. Studium takzvané sekundární literatury, která o sobě často může být i původním zdrojem, mě fascinuje také proto, že se vyjevuje percepce původní teorie.

Chci říci: způsob, jakým je původní tvůrčí myšlenka vyučována nebo interpretována, její pedagogika a její percepce, bývá výmluvnější a podstatnější pro chápání oblasti, ve které se pohybujeme. Gajdošova kniha je pojmy scénování a scéničnost prostoupena, jak jsme varováni již v synopsi:

„(...) autor používá pojmy scéničnost a scénování, které se ve významu scénologickém nemusí vztahovat jen k divadlu nebo inscenaci, ale obecněji k obrazu, soše, fotografii, performanci či instalaci, neboť i ty nepochybně patří ke scénickým projevům v jejich formě specifické (umělecké) či nspecifické („v životě“).¹

I proto je pro nás vhodné vyjít z těchto pojmů, neb se týkají nejen divadla, ale i všech scénických projevů, nebo jak bychom řekli my: jevů. Vidíme, že scéničnost a scénování se týkají uměleckých oblastí, ale i života, odlišují se pouze svou

¹ Uvozovky u slova život jsou vloženy autorem. Citace je čerpána z přebalové anotace knihy.

specifičností nebo nespecifičností. Vostrý sám jako příklad uvádí větu: „*udělal/a jí/mu scénu*“ (Gajdoš, 2010: 35) a taková situace, protože se vymyká běžným způsobům chování, které Vostrý chápe jako konvencionální, na sebe upoutává pozornost, a tím je scénické.

„Můžeme mluvit o vztahu mezi činností či účelovým jednáním a představováním jako o analogii vztahu mezi životem a performancí.“ (Gajdoš, 2010: 35)

Ale co když prozatím nebudeme mít jasno v tom, co je běžné chování a co je výjimečné chování? Je například zpívající bezdomovec člověk, který dělá scény? Je projevovaná bolest jen výstupem z nebolestné konvenčnosti? Jakým typem vztahu mezi jedním a druhým je analogie?

Víme, že analogie je vztah dvou různých věcí, které se v něčem podobají. Analogie jednoduše říká, že pokud se nějaké A podobá B a víme, že B má nějakou vlastnost, tak je pravděpodobné, že i A má tuto vlastnost. Jedná se tedy o typ podobnosti. Příklady jsou k dispozici. Ale nevyžaduje od nás hlubší pochopení tohoto vztahu radikální změnu v přístupu? A co to znamená, když jsou si dvě věci podobné?

Příkladná je zde zejména neexistence vztahu mezi popisem, pojmy, které jsou k popisu užity, a tím, o čem mají tyto pojmy referovat. Totální definice vytváří pole napětí mezi jednotlivými slovy tak, že vznikne neprostupná síť významů², které jsou vždy pravdivé nebo nepravdivé, na základě užití ve výroku o tom či onom, tím pádem však také nenapadnutelné „zvenku“, protože žádný „venek“ neexistuje.

A ke vztahu život – performance ještě hlouběji:

„I v případě nespecifické scéničnosti vyskytující se v „životě“ je scénický projev určený divákům. (...) Ani tuto formu performance nelze ztotožňovat nebo zaměňovat se životem, protože právě touto scéničností se z běžného života vyděluje.“ (Gajdoš, 2010: 35)

Z takové rovnice vychází následující: je rozdíl mezi běžným životem a životem nespecifické scéničnosti, takový život je scénický a je určen divákům. Tvrzení je neomezeně platné na neomezené množství příkladů, a tím pádem teoretický výhodné. Bomba v podobě konkluze ovšem přichází až na závěr Gajdošovy argumentační linie.

² Ve smyslu poukazu.

„Pro specifickou scéničnost lze uplatnit Ejzenštejnovo pojetí vztahu životnosti (reálné stránky) a tematičnosti mizanscény. Příslušná „životnost“ či „reálná rovina“ související případně s psychologickou zdůvodněností (možnou motivací), je v nějakém vztahu k tematické rovině. Nedostatečné propojení obou rovin brání divákovi prožít se samotnou situací i její potenciální smysl. Bez zajištění předpokladů souvisejících s „reálnou“ rovinou nemůžeme to, co vidíme, vůbec brát vážně, resp. tomu uvěřit, i když víme, že je to jen „jakoby“, protože to nemůžeme přiřadit k ničemu z naší životní zkušenosti.“ (Gajdoš, 2010: 35)

Odtud vidíme nutnost pochopit zejména „jakoby“, ono slovo, které je přechodem mezi jedním a druhým, mezi fikcí a skutečností. Jak se přiřazují zkušenosti ke skutečnostem? Co znamená „jakoby“? Modus „jakoby“, zdá se, snad není součástí života a je nutné tento modus nejprve přiřadit k něčemu reálnému, ze života, a propojit jej s tématem.

I na základě takových tvrzení se potřebujeme hlouběji věnovat pojmu zkušenosti a skutečnosti, potřebujeme si utvořit komplexnější představu o tom, co je to fikce. Onen modus „jakoby“, související i s pohybem tropů, jako je například metafora. A v posledku nás takové tvrzení navrací k otázce podobnosti, kterou lze shrnout do věty: Je to skoro jako toto, ale není to ono.

Na základě své minulé práce³, odvedené již na filozofické fakultě, nemohu neproblematicky přijmout ani předpoklad, že se reálná rovina, tzv. životnost, propojuje s tematickou rovinou, čímž je situaci dán smysl. Nejde mi ani tak o to, že bych chtěla zpochybnit, že je to možné, nebo dokazovat, že to možné není. Spíše si pojdme znovu klást tyto pojmy s otazníkem, ať už se ptáme po smyslu, po tématu, nebo po oné tzv. reálné rovině, protože v myšlení, které by snad mělo být základem i divadelní vědy, se jich tak snadno (analogií) zbavit nelze. Dokonce se nejedná ani o myšlení současné, přesto je to myšlení produkované v současnosti. Pokud nám jména, jako je Theodor W. Adorno, Walter Benjamin nebo i Jacques Derrida nejsou úplně cizí, není možné takové výroky bez okolků pronášet.

Autor etiky, ale i autor fenomenologie Emmanuel Levinas napsal fascinující knihu *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Vyšla i česky⁴ a já bych nyní s

³ Luňáková Anna, *Levinas a fenomenologie*, bakalářská práce, 2016.

⁴ LEVINAS, Emmanuel. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Vyd. 1. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-127-4.

její pomocí jen stručně zdůvodnila, proč vnímám otázku „tématu“ jako rizikovou a proč je třeba si být vědom, že podobné obavy sdílí celé evropské myšlení již od třicátých let minulého století.

Fenomenologie se věnuje vědomí, ve kterém se události řadí podle času a dospívají do něj uspořádaně taktéž podle času. Způsob, jakým událostí získávají smysl a jednotu, spočívá ve *vyprávění*. Primární rovina našeho vědomí je čas, a tak jsou i události řazeny ve vědomí.

Výpovědi, které pronášíme, vždy nějak směřují ke smyslu, a to, že nějaký smysl mají a budou mít, není umožněno jimi samotnými, ale tím, že podstata našeho vědomí je tak založena. Vysvítá, že se tímto způsobem ztrácí různost, protože je překročena tím, že získává tzv. jednotu smyslu.

Velmi stručně, pro naši potřebu, uvedu pojem identifikace. Dalo by se říci, že to je výchozí fenomenologický pojem vycházející z prostého pozorování, že věci kolem sebe vnímáme primárně *jako* věci. Stůl vnímám jako stůl a židli jako židli, významy jsou na pozadí mého „horizontu porozumění“ automaticky dány. Výkonem identifikace je zkrátka uchopení něčeho jako něčeho.

A teď, když víme, že naše vědomí je primárně časové a že výpovědi vždy směřují ke smyslu, můžeme se ptát: co je smyslem vyprávění? Jaký objekt k uchopení se v něm skrývá? Protože výkonem identifikace je uchopení „něčeho jako něčeho“, v tom nejjednodušším slova smyslu, tak i v případě vyprávění budeme uchopovat určitou předmětnost.

Pomocí znaků probíhá identifikace určitého „tématu“. Můžeme si snadno představit, jak je veškerá aktuální neznalost jen neaktuální znalostí. A tak jsou případné otázky jen druhem „doptávání se“ k tématu, které vysvítá skrz uchopování.

Identifikované téma se zabljuje a vynechává tak to, co nespadá do jeho možností. Parafrází řečeno; formálním aspektem znaků je to, že udělují identitu významu událostem a myšlenkám, které jsou časově rozptýlené, a že je synchronizují tak, že tyto myšlenky a události jsou nerozložitelné v jednotlivé fáze (Levinas, 2014: 237).

Úplný smysl pojmů by měl být skryt v intencích. Intence totiž jako svůj předmět mají předmět ideální. Na základě identifikační syntézy, která je popisována jako

objektivující akt, získáváme jistou představu, která je v posledku intencí, a intence stojí v základu každého intencionálního vztahu. Intencionální vztah je ono „jako“. Vidím židli jako židli. Nikoliv jako barevnou plochu, jak je tomu třeba u Vincenta Van Gogha. Identita věci se prostě zakládá v její představě, která dovedena tam, kam být dovedena má, totiž k evidenci, umožňuje nahlédnout pravdu, umožňuje nahlédnout to, jak věci jsou.

I ve vyprávění probíhá konstituce ideálního významu. Tato konstituce probíhá na základě intence, která je s to podržet předmět před mentálním zrakem, v tomto případě jej „vyhmátnout“. Tak jako bylo nutné zapomenout na určité evidence, aby mohl být zkonstruován pojem, tak i zde musíme zapomenout na vše, co bude bránit jednotě smyslu vyprávění. *Konstrukcí ideality něco ztrácíme*. Všechno to, co do ní nepatří.

Předpoklad tedy zní: znaky mají nějakou identitu významu, která se ustavuje na základě rozdílu s jinými znaky, protože jsou v rámci jednoho systému. Význam znaku je tedy charakterizován skrz všechno to, čím není, skrz svou odchylku. Znak má svou hodnotu, kterou získává díky jiným znakům. Události, myšlenky, akty, které jsou rozptýlené v čase, jsou shrnuty do „fabule“, která už je nerozložitelná v jednotlivé fáze. Fabule se ustavuje zpětně, ustavuje se ve vědomí. To nám říká, že události, které nastaly v různé okamžiky, se tímto způsobem shrnují do „nyní“, ve kterém se ustavuje fabule. Jsou to jazykové znaky, které identifikují „téma“, protože, jak píše Levinas, „tvoří jednotu v rámci určitého systému“.

„Bytí se ukazuje na základě tématu. (...) Řeč se tak interpretuje jako cesta, kterou sleduje bytí, aby se ukazovalo. (...) Intencionalita vyprávění – a tedy intencionalita slov, jazyka – je však pro myšlení podstatná, pokud myšlení je tematizací a identifikací“ (Levinas, 2014: 237).

To znamená, že Levinas si všímá faktu, že se pohybujeme v určitém slovníku, který má své vlastní dějiny a vlastní záměry. Tím, že se „*bytí ukazuje na základě tématu*“, se převrací jednoduchá představa, že by slova označovala věci.

Naopak je zde prvotní téma, které se stalo určujícím – intencionálním – a projevuje se ve „*vyprávění*“, to znamená v určitém typu tematizace, v určitém nastolení, které by jakožto výchozí určovalo „*zavádění slovních znaků*“.

Redukce, ke které nutně tímto způsobem dochází, je strašlivá, a stejně tak v případě ignorování jistých evidencí při tvorbě pojmů, stejně tak v případě vyřazování ne-stejného a ne-podobného při konstituci „něčeho“, tak se tímto

způsobem myšlení stává veškerá oblast ne-tematizovatelného nezajímavou. Pozorovaný je tento: pokud něco nemohu vyložit v rámci schématu, které jsem si na začátku svého pozorování určil, vysvětlím to skrz schéma samotné, aniž bych vzal v potaz potenciální nemožnost jistých „věcí“ stát se součástí schématu. Stejně tak nemožnost jistých věcí stát se fenoménem.

„Odtud možná pochází neustále se obrozující moc intelektualismu a nárok diskurzu na absolutnost, který by chtěl být s to všechno obejmout, všechno vyložit, všechno tematizovat, a to včetně svých vlastních selhání i své relativity.“ (Levinas, 2014: 237)

Řeč chápaná jen jako nástroj ukazování bytí (viz ona Gajdošova „reálná rovina“) a komunikace jakožto základní funkce řeči, podřizující se nároku racionality, která ovládá veškerý diskurz, to je směr, kterým vede ona citace o propojení tématu s reálnou rovinou, životností. Musíme na sebe, spolu s Levinasem, klást větší nárok než jen podříditi řeč univerzalitě logu tak, aby se odvíjelo nějaké téma a ukazovalo se, co je pravda. Musíme ignorovat veškeré podmínky komunikace.

Tím se otevírá i další palčivý problém, a tím je povšechnost pojmu „divák“, jeho univerzalizace. Ptejme se: A co divák poučený, milující jednoho z herců, spící divák, divák-herec? Budeme opět argumentovat něčím ideálním? Je idealita vhodným měřítkem, mluvíme-li o umění? A jaký by byl ideální divák, měl by ideálně „téma uchopující“ vědomí? Co přesně vědí diváci, pokud vědí, že je něco „jakoby“?

Manifest autenticitě navzdory

Než opustím svůj destruktivní způsob čtení, dovoluji mi se pozastavit u poslední ukázky, která mi dovolí okomentovat otázku autenticity.

„V případě, že se zůstane u pouhé podobnosti se životem, nemůže nás předvedené stimulovat k prožitku, který nám dokáže poskytnout právě jen umění. Netýká se to i performance, která souvisí s uplatňováním scéničnosti, jejímž rubem je pouhá scénovanost? Může setrvat u pouhé „autentičnosti“. která jí má zajistit životnost, když ta se bez překročení její hranice mění v pouhé sebescénování?“ (Gajdoš, 2010: 35–36)

Opět zde narážíme na myšlení analogie, na „podobnost se životem“, aniž by bylo zřejmé, co znamená, když jsou si věci podobné, ani co je to pro Gajdoše život. Všimněme si ale, že do hry vstupuje ještě pojem autenticity jakožto otázka po záměrech a vědomí interpreta a tvůrce. Pojem autenticity netřeba ignorovat, jelikož se opakovaně vrací v denní argumentaci i v argumentaci odborné. Autenticita jako autonomní pravdivost vnitřního života, která je často jediným kritériem skutečnosti vůbec, působí bolest nejednomu tvůrci. Interpret a tvůrce čelí požadavku podobat se sám sobě, protože si je kritériem upřímnosti nebo pravdivosti, úplně stejným způsobem, jako se dle Gajdoše musí předváděné podobat životu, aby bylo uvěřitelné.

Na jedné straně tedy autenticitu kritizuje, na straně druhé ji sám klade jako nevědomý požadavek vůči dílu. Na náš vkus se s ní ale vypořádal příliš rychle. Na základě diskuze s herci, režiséry ale i pedagogy v zahraničním prostředí, je pojem autenticity de facto nezajímavým, ne-li přímo neznámým, jelikož se ale v prostředí českém vrací jako požadavek, nemohu jej minout. Dovolím si zde uveřejnit krátký manifest v bodech, ve kterém vyjadřuji svůj postoj vůči pojmu autenticity. Formou manifestu právě proto, že nevyžaduje posloupnou argumentaci, ale afirmuje, což je paradoxně v kontextu pro mě podezřelého pojmu autenticity přesnější.

1. Autenticita podporuje identitu

S autenticitou je nejasným způsobem svázán pojem pravdivosti, ať už vůči sobě samému nebo vůči divákovi, čímž klade důraz na identitu pravdivosti a bytí, jak jsme viděli již u Levinase. Samotná autenticita není docenitelná ani jako transparence činů, ani jako korespondence se sebou samým, lze uznat jedině autenticitu odvedené práce.

2. Autenticita je neetická

Popírá diferenci tím, že sjednocuje. Vytvářením jednoty se sebou samým nebo s tématem. Produkuje světlo, které vyhlazuje stíny možných tajemství.

3. Autenticita není etablovaná

Mimo české prostředí jsem se s požadavkem autenticity nesešla, což je sice pouze osobní zkušenost, ale zároveň nejsem práva ji přejít jako nedostatečnou.

4. Autenticita nemá obhajitelný zdroj

Bez ohledu na uctívání duše a vnitřního vědomí umělce není možné autenticitu obhájit v uměleckém prostoru jako legitimní argument.

5. Snaha být autentický není autentická

6. Autenticita je tautologická

7. Autenticita je ideologie (ontologie bytí)

8. Autenticita je rovnostářská

Aniž by refleктоvala diferenci jako pozitivum.

9. Autenticita nestačí jako nositel významu

10. Autenticita brání negaci

11. Autenticita je kapitalistická

Paradoxně působí jako antikapitalistická, ale věřit v pravé já schované za svým komerčním zneužitím znamená lhát si tak trochu do kapsy.

12. Autenticita je nespravedlivá

Spravedlnost ve smyslu odpovědného přenosu tradice a zodpovědnosti vůči „jinému“.

13. Autenticita zdánlivě osvobozuje od kontextu

14. Autenticita stojí proti poiesis

Tj. proti tvorbě jiného než sebe.

15. Autenticita nesmí být argument

16. Autenticita nesmí být kritériem pravdy ani díla

17. Autenticita ospravedlňuje narcismus já

18. Autenticky lze lhát

Její souvislost s pravdou není samozřejmá.

19. Autenticita je sebe-potvrzující

20. Autenticita vylučuje pochybnost

Je patrné, že jsme neustále bombardováni pojmy, jako jsou přítomnost, skutečnost, reprezentace, iluze, scénování, podstata, odkaz, znak, podobnost a tak podobně. Musím pro sebe a své myšlení znovu rozkrýt tyto pojmy tak, abych mohla o divadle a *divadlem* dál myslet. Abychom mohli citovanou knihu definitivně opustit a pustit se dál kvůli zjištění že se naše cesty rozcházejí a není zde již co nalézt, dovoluji mi ocitovat poslední, pravý důvod.

Sotva jsme prošli první kapitolou Gajdošovy knihy, na začátku kapitoly druhé, s názvem „*Performance: scénování přítomného zážitku*“, jsme narazili na něco, co kvůli nejen teoretickému, ale i fyzickému odporu (což je původ a zdroj myšlení) nemůžeme akceptovat.

Gajdoš mluví o Jacquesovi Vachém, který psal dopis Bretonovi, že umění je imbecilita (Gajdoš, 2010: 38) a že se hodlá sám rozhodnout, vzhledem k válce, co se blíží, kdy a jak zemře, přičemž ho později našli s přítelem zastřeleného. Údajně se v této souvislosti mluvilo o tom, že Vaché vzal až příliš vážně slova Tristana Tzary.

„Nesmyslnou smrtí, pohybující se v intencích dada a navazující na surrealistický zájem o mortalitu, tak překročil samu mez dadaismu. Naplnit dadaistické myšlenky tím, že se pro ně umělec obětuje, je přece přímo anti-dadaistické. Výtky nerozumu a šílenství jistě zůstanou opodstatněné a samotná Vachého smrt nás utvrzuje v tom, že pokud jde o život, nejde o žádnou performanci, jedině hrát jako o život je v performanci vítané.“ (Gajdoš, 2010: 38)

Ať už se nám Gajdoš snaží vsugerovat cokoli, jedno je jisté: umělcem není. Pojem imbecility v podání tvůrce Vachého, který tak označil celé umění, bychom mohli v tomto případě rozšířit i na podobné odstavce v knihách, které se se sebevraždou člověka vypořádají tím, že označí smrt za nesmyslnou. (Jaká smrt má smysl?) Odstavce odkazující na strach a úzkost z „nerozumu“ a „šílenství“, starý problém

všech rozumných lidí, kteří dokonce své výtky pokládají za „opodstatněné“, aby nakonec řekli, že život je život, a vše ostatní je jen „jako“, a *jako* takové musí zůstat. Inu... Jak mohou tito lidé psát o divadelním experimentu, když neuznají jeho možnosti? Nemohou.

Risk, experiment, volba: odvaha myšlení

V následujících odstavcích se budu věnovat roli experimentu v divadelní oblasti. Z výše zmíněné negativní inspirace vzešla otázka po tom, co je experiment. Je jím vše, o čem se takto mluví? Jaké jsou podmínky toho, aby byl experiment experimentem?

Toto uvažování nás vrací k myšlence „přiřazování“ toho, co vidím na jevišti, k životu, k myšlence korespondence, jakýchsi puzzle. Myslím, že tento způsob uvažování znemožňuje, aby se na divadle událo cokoli, co si nelze přivlastnit. Nešťastné slovo „přiřadit“ pak evokuje mechaničnost a praktiku analogie, kdy je neznámé jen typem známého.

Právě teorie experimentu v souvislosti s myslitelem a autorem Francisem Baconem nám pomůže odhalit jinou než chronologickou následnost zkušenosti typu: zažila jsem to a to, vidím to a to, je zde vztah mezi mnou a tamtím. Bude to *jiná* časovost, která umožní že to, co vidím, zpětně ovlivní celou mou dosavadní zkušenost tak, že už nebudu stejná jako dřív. Možnost být součástí hypotézy, kterou interpret a tvůrce nabízí k ověření. Bacon je mým východiskem pro uvedení pojmu experiment a vztahu mezi skutečností a fikcí.

Francis Bacon zemřel (asi také nesmyslně) v roce 1626 proto, že dělal experimenty se zmrazováním masa a uhnal si zápal plic. Bacon jako člověk opředěný tajemstvím, s neobyčejným tvůrčím talentem a ostrým intelektem nám umožní pochopit „idoly divadla“.

Bacon si je vědom, že naše smysly nelze vždy chápat jako míru reálnosti toho, co se děje, a proto je poznávání světa obtížné. Ale stejně tak nelze dosáhnout reálného poznání pouhou spekulací, bez zkušeností. Musíme se tedy pohybovat někde mezi těmito dvěma limitami. Protože není žádná záruka, že lidský rozum je identický s rozumem, který vládne univerzu, musíme být schopni tento (lidský) rozum občas zpochybnit, ve jménu dalších způsobů poznání. A divadlo, pokud je sjednocováno nebo přesněji uváděno do analogie se životem, může stát mimo lidský rozum a nemusí mu nutně odpovídat. (Nebo snad „život“ znamená výhradně: lidský život?)

Rozum si musí být vědom mezí svého vztahu ke světu. Třeba si všimne, že přesvědčení, ke kterým dospívá, jsou zdůvodněny jen jím samým. To je ostatně základní předpoklad rozumu vůbec, že hlídá sám sebe. Jak praví staré římské rčení: kdo hlídá hlídače? (*Quis custodiet ipsos custodes?*) Ničím nezdůvodněná

přesvědčení nemohou být zdrojem našeho poznání; pokud ovšem nejde pouze, což je zas podezření mé, o poznávání „sebe sama“, své vlastní věci.

Idoly divadla, příznačné to jméno, jsou představy, které vznikají z filosofických nauk na základě nesprávného dokazování. Myslící chce něco říci, a tak provádí různé triky a spíš nás umluví, než aby pojmenoval něco reálného. Věříme tomu, co rozum už jednou uznal, buď proto, že se to v té oné oblasti tak chápe, nebo prostě proto, že se nám to tak líbí. A budeme jim věřit i za takovou cenu, že každé jiné vysvětlení, byť přesvědčivější, nebereme na zřetel.

Proto přímo říkám: hranice mezi fikcí a skutečností je sice nejistá, ale jisti si můžeme být tím, že ve fiktivním světě žijeme. Reálná vysvětlení spočívají na fikcích a tyto fikce jsou jen předsudky, kterými se řídíme, často vlastně z legitimních důvodů. A jsou to právě tato přesvědčení, čemu říkáme: realita.

Způsob, jak vystoupit ze svých vlastních předsudků, je experiment. Experiment je totiž invenční okamžik nebo také moment génia, ve kterém si položím otázku „co kdyby?“, ve kterém musím *vymyslet* to, co se následně pokusím ověřit a pak třeba popsat. Nikoliv naopak. Musím stvořit hypotézu. A co je to hypotéza? Hypotéza je fikce zvláštního druhu.

Experimentem při svém ověření přestává být fikcí, ale stává se popisem nějakého reálného děje. Není pro nás nijak neběžný, naopak všichni jsme si vědomi toho, že máme jisté předpoklady, které mohou být fiktivní. Například nevím, jak vznikl vesmír, ale mám o tom jisté předpoklady, které asi odpovídají tomu, jak to je ale zároveň vím, že se situace může s novým objevem proměnit.

Nedochází tedy k žádnému propojení zkušenosti s „reálným životem“, jak nám bylo nabízeno u Gajdoše, protože reálná životní rovina je jakoby. Musíme neustále počítat s novou hypotézou, který by mohla být potvrzena a tím se vysvětlení „světa“ opět promění.

Chápeme, že se mohou vyskytnout problémy. Vědomí fiktivnosti teorií je nutná podmínka přežití. Buď se jedná o odhalování idolů, které rozpoznáme jako zdroje iluze. Nebo, v případě kvalitních hypotéz, vstupujeme do „fikce“ proto, abychom se přiblížili „realitě“, tj. dá se předpokládat, že bychom něčemu rádi porozuměli, a tak provádíme pokus. Je tedy významný rozdíl mezi fikcí jako klamem a fikcí jako nutnou podmínkou toho, jak se přiblížit realitě.

Dle Francise Bacona opakují: Pokud bereme události jako „fakt“, jsou to idoly, věříme tomu či onomu zkrátka proto, že se nám to „líbí“. Nebezpečí intuice a kolektivního vědění spočívá v tom, že je takřka nemožné vstoupit do meziprostoru, ve kterém si lze ověřit, že jdeme správným směrem. Přesvědčení často vytváří velmi komplikované a těžko odhalitelné idoly, které si vytvořily dokonce i vlastní experimenty, kterými ověřují a potvrzují svou správnost.

Jenže ověřování hypotézy je forma chování – jednání. Hypotézy, které nejsou ověřeny aspoň experimentálním způsobem zůstávají idolem. Experiment, který uvede v pochybnost svět, ve kterém se pohybujeme, je forma fikce, která mi umožní mít vztah ke skutečnosti. Tím samozřejmě vědomí toho, že to či ono může být pouze fikcí, nemizí, ba naopak vědomí toho, že něco je fikce, je nutná podmínka k prožívání současného světa; jak bych bez tohoto vědomí mohla jít do kina? Číst? Myslet? Věda, jak je možné si všimnout, se pohybuje více skoky (jako kobylka) než kontinuálně. My ale samozřejmě upřednostňujeme kontinuitu, která se opírá o naši schopnost žít ve lži. Obraz světa se nám sice rozpadá, naší zkušenosti už toho moc neodpovídá, přesto jsou druhy vědění, které upřednostňují návaznost na „skutečnost“. ⁵

Nyní je o něco jasnější, že mezi divadlem a jeho teorií může být zvláštní druh distance. Tuto distanci lze číst i jako pozitivní moment, který nás navrácí do současnosti, do světa, do života. A jestliže je součástí života tajemství, ať už ho budeme pokládat za magii náhody nebo neznámost jeho původu, musíme se naučit vnímat divadlo včetně tohoto tajemství, bez snahy o jeho trvalé vyloučení. Umět stát rozkročen mezi uctívaným „tady a teď“ a „tamtím“, co tu bylo, ale už není, anebo co tu teoreticky ještě nikdy nebylo a možná ani nebude.

Pokud má být divadlo událostí, musí být nesrozumitelné v rámci toho, do čeho tato událost vpadá. I kdyby to mělo být divadlo samotné jako obecný pojem. Formou událostí by divadlo permanentně revolucionovalo samo sebe (v protikladu by se daly sledovat dílčí reformy v rámci té či oné techniky). Pravá revoluce by se odehrávala tehdy, když by divadlo redefinovalo svůj vztah k životu, ke světu a takové příklady známe... Divadelní teorie je tu pak od toho, aby včas dodala vhodné interpretační a inteligibilní modely, jak číst tyto události, které přináší

⁵ Obsah odstavců výše je přímo spojen s poslechem přednášky M. Petříčka a sice 9/10/2014 na pražské FAMU.

tvůrce. Ale v odvážném případě, jak tomu u revoluce musí být, je možné, že přichází nejprve model a pak až události, které jej potvrdí...

Je snad nyní zřejmé, že „horizont“, na základě čehož něčemu rozumím a o něčem mluvím, může být vždy znovu ustaven. Samozřejmě je horizont našeho porozumění historický, jak jsem zmiňovala výše, to znamená je nějak dán. Sebe-ospravedlňující diskurz je někdy dokonce součástí divadla samotného, sám kus nabízí možnosti interpretace sebe sama tím, že se odmítá stát „pouhým“ kusem, ale nabízí všanc i svá východiska. Je nutné se tedy ptát nejen po experimentu ale i po interpretaci, která je způsobem čtení. Nejprve musíme provést ono násilí, to je odmítnout jisté čtení a založit pak čtení nové, provést experiment v přístupu k interpretaci samém. I akademické prostředí funguje skrz jakousi uchovávací sílu, která má moc odmítnout všechny interpretace, které nepovažuje za relevantní. Ptát se po pravdivosti interpretace je každopádně otázka, která pro nás pozbývá smyslu a spíš chceme jít po linii současného myšlení, které s interpretací pojí otázku spravedlnosti, nikoliv pravdy. A sice: Byla interpretace ospravedlněna či nikoliv?

Když vím, že hraju: fikce a skutečnost

Propojení divadlo – život se evidentně nějak dotýká problému fikce. Jak jsme viděli v souvislosti s Vostrým, dělat scénu (tj. chovat se „divadelně“) je chování, které nějak vystupuje proti běžnému řádu věcí, scéna je mimo konvencionální chování. Když dělám scénu, předvádím nějaký svůj postoj, hypotézu, emoci, strhávám na sebe pozornost a některé kontury mé osobnosti se stávají viditelné. Jak bych mohla charakterizovat onen modus „jakoby“?

K uvažování o „jakoby“ mne kromě dalšího inspiroval *Dekameron*, zejména Pasoliniho filmové zpracování. Příběhy z *Dekameronu* jsou plné záměn, lží, podvodů, podfuků a triků, zkrátka jsou plné života. Ale záměna postavy za postavu je něco již antického (bůh vypadá jako labuť), anebo pohádkového.

Princ se zamiluje do „princezny“, která přijde na bál, protože kostým, který Popelka má, jí umožní vydávat se za někoho jiného, než je. Co je na obou případech zajímavé je, že Popelka i bůh jednají záměrně tj. reflektovaně. Obě tyto postavy vytvářejí zdvojení, na základě čehož se s plným vědomím stanou tím, kým nejsou, aby mohli získat to, co jim jako *jim* nenáleží. Co se týče záměn na základě maskování, a je naším úkolem odhalit tuto roli krytí, jsou nejextrémnějším případem „dvojníci“.

I pro tuto chvíli přebírám inspiraci od Petříčka, který v říjnu 2014 pronesl na FAMU přednášku, ve které rozebíral „fiktivní chování“, což sám označil jen za pracovní pojem. Přiznávám tento zdroj, abych se mohla chytit myšlenky, která nám v úvahách o „jakoby“ umožní pokračovat. Aspekt, který považuji ve tzv. fiktivním chování za klíčový, je fakt reflexe, kterou postava v záměně provádí. Jednoduše řečeno, Popelka ví, že je na bále jen jakoby ale toto vědění není zdrojem instrumentálnosti, není zdrojem mechaničnosti ani větší organizovanosti v chování nebo činech, vědění, tj. reflexe toho, že já není tak úplně já, ale **já je ještě někdo jiný**, nebrání její masce žít.

Neexistuje už rozdíl mezi původním já a já fiktivním. Popelka stávající se Popelkou princeznou, je tou i tou bez zvláštního vypětí. Ve filmovém zpracování slavné české Popelky projde Libuše Šafránková hned trojí proměnou. Nejprve je děvče umouněné od popela, tj. je svým sociálním a rodinným statutem šikanované chudé dítky, která pracuje jako služebná. Následně se stává mladým myslivcem, tj. dokonce není ženou ale mužem, bohatým a talentovaným jinochem. Následně princeznou, možnou adeptkou na královnu, pozvanou na zasnubní ples prince.

Všechny tyto proměny jsou popelka, která právě takto je sama sebou, právě skrze tyto možnosti, pod které ji nelze subsumovat. Důležitá otázka, která slouží i jako pointa celého zpracování zní: Uhádneš, kdo jsem? Dokud princ nezná odpověď na hádanku, nedokáže, že miluje Popelku, a nikoliv jen jednu z jejích masek. Musí v ní milovat všechny a vědět o nich, stejně jako ona.

Vtip německého idealismu, kterého si důmyslně povšiml Petříček, zní zhruba takto: Fichte psal, že o větě „já je já“ se nedá pochybovat. Záhy se ale objevuje následující otázka: *„Jak „já“, které reflektuje na vlastní „já“ – tedy činí se objektem reflexe – ví, že je identické s tím já, na které reflektuje jako na objekt své reflexe? Pokud jsem si vědom sebe, co je ona instance, která mi zaručí, že jsem si vědom sebe, a nikoliv něčeho jiného?“*

Tak se odhaluje, že modus jakoby není jen oslabenou verzí skutečnosti, ale že je legitimní součástí jednání, že je doslova materializací aspektu jisté povahy. Masky a role, kterou na sebe jedinec bere, plní jednak svou funkci, aniž by jedinec nemohl skutečně být. A dokonce: být v nich autentický. Objevuje se zde však jedna otázka, se kterou se nelze snadno vypořádat, což nám bude ku prospěchu: Hledáme-li sami sebe, kdo je ten, který hledá?

Exkurz k dialogickému jednání

Otázky autenticity, fikce a hledání sebe sama nutně vedou k zastávce u dialogického jednání, chtěla bych se zaměřit zejména na výše zmiňovaný moment „hledání“. Dialogické jednání podléhá v současnosti vícehlasému čtení. Na jedné straně tu jsou ti, kteří s Vyskočilem desetiletí spolupracují, nebo jej minimálně pozorují a jsou v jeho bezprostřední blízkosti, a pak jsou tu ti, co prošli školením a dialogické jednání provozují jako svou podnikatelskou praxi, nebo ti, kteří se trochu tajně, ale vědomě odklánějí od svého zdroje, třeba tím, že rozšiřují teoretickou základnu dialogického jednání tak, aby bylo aplikovatelné i v té či oné oblasti...

Dialogické jednání (dále už jen DJ) se zrodilo roku 1968. Nastínit DJ lze sice nejlépe skrz pojem „hráčství“, ale jeho nutným momentem je i „poznání“, a o poznání jde i nám. Na základě navázání vztahu se sebou samým a navázání tohoto vztahu se nutně děje přes hru, člověk objeví momenty, které jsou již v něm (vždy již v něm) a se kterými si může hrát jako s hračkami.

Vyskočil následuje archetypální ideál dítěte a dodává, že hraním se člověk také **učí**, tedy získává vytoužené poznání. Tato situace dítěte, které si hraje, je pro DJ charakteristická a v tomto ohledu můžeme Vyskočila ihned parafrázovat; *Člověk nedokáže být sám, a tak si vytváří protipól. Vnitřního partnera. Aby si bylo možné s něčím hrát, musí se to objevit, vyjevit, uvést do života. Uváděním možností do života se člověk poznává, že je až překvapen, čeho je schopen. Člověk je dvojitý. Je introvert i extrovert. A zajímavé je to druhé, co přijde ke slovu. Nejde o rozpolcení, ale o zdvojení. Člověk sám sobě odpovídá.*⁶

Není možné „hrát“ bez naslouchání tomu druhému ve mně. Ale zároveň je nutné si uvědomit, že druzí „druzí“, tj. partneři alias diváci jsou nutným momentem DJ, prý aby se jich člověk přestal bát a začal být svobodný. Dochází tu tedy k situaci „předvedení se“ před druhé. Druzí (kteří se za chvíli ocitnou ve stejné situaci) mě „potvrzují“. A toto potvrzení je dle Vyskočila realizováno na základě toho, že mě *vidí*, svou viditelností mohou být potvrzena a přijmout to, co se teprve při DJ vytváří.

Být viděn je pro Vyskočila možnost utvořit si zkušenost. Zkušenost by totiž nevznikla, kdybychom DJ četli jen jako samomluvu, kdybychom odstranili svědky. Tak poznávám sám sebe. Zdrojem je druhý ve mně a jistěním druzí kolem mě.

⁶ https://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/paprskynadeje/_zprava/vira-a-dialogicke-jednani-jako-sebereflexe--421098

Možnost být viděn, není jen stvrzením, ať už při DJ nebo pro Popelku, ale je to také riziko, že budu druhým objektivován, proto je nutné, aby pozornost, kterou při DJ vydáváme byla takzvaně „přející“. Oči druhého v sobě totiž nesou nebezpečnou možnost, že mě zahlédne tak, jak nechci aby mne zahlédl, oči druhého hrozí situací studu.⁷

V rozhovoru Vyskočil říká, že v počátcích bylo uváděno do souvislosti s modlitbou. Konkrétně kapitola *Soustředění* v knize *O modlitbě* od Guardiniho Romana je mu zázračně blízká, ale stále platí, že je spíše cvičením dramatické hry od nulového bodu a koncentrace než čehokoliv dalšího.

Filosofický ústav Akademie věd ČR realizoval projekt *Filosofie v experimentu*. Ve videu s názvem *Dialogické jednání jako filosofická inspirace* je nám představeno dialogické jednání tak, jak je v současnosti vykládáno. Video vzniklo v roce 2013 a i zde beru v potaz právě recepci a výklad dialogického jednání, oproti původnímu zdroji, jímž je Vyskočil. Důvody jsou nasnadě. Připomeňme, že způsob, jakým je o něčem aktuálně myšleno a jak je něco prezentováno, nám řekne o vědění, ve kterém se pohybujeme, víc než *close reading* původního zdroje, který je samozřejmou zodpovědností. Jelikož se jedná o video záznam, uvádím přímé řeči namísto citace.

Alice Koubová, filosofka: „Způsob, kterým může pracovat myšlení spojené s touhle hereckou praxí, vlastně objevuje něco jako kondici pocítování, která s tím neoznačitelným může pracovat úplně uvolněně, ne tak, že je to pro ni nějakým způsobem nedosažitelný moment ale je to naopak zdroj smyslu, který přestože není označitelný, uchopitelný, tak přesto dává velký zdroj pro pohyb myšlení, a tam se uplatňuje právě velmi dobře kvalita nebo diferenciací pocítování.“

Vyskočil sice v parafrázovaném rozhovoru přímo popírá, že by DJ bylo hereckou praxí, přesto je tak využíváno, ostatně kde jinde než v rámci divadelní akademie. U DJ, jak o něm mluví Koubová, vidíme, jak je dřívější Gajdošova nutnost propojení „tématu“ a „reálného život“ nahrazena inkluzí „reálného života“ do tématu. Nepojmové, neoznačitelné něco může být zdrojem smyslu.

Jistě lze chápat výtku vůči filosofii, že není dostatečně „somatická“, protože *ratio* dle stále přežívajícího osvícenského modelu stojí v protikladu k tělu a jeho

⁷ K tomu krásné pasáže v *Bytí a Nicota* J.P. Sartre.

materialitě, kterou DJ jistým způsobem uvolňuje. Přesto ale pokud je kritériem smysl, to znamená jednota, musíme se mít na pozoru.

Je otázka, kde a kdy dochází podle Koubové k „pohybu myšlení“, ne-li v těle? A je otázka, na základě čeho si Koubová myslí, že myšlení není součástí těla stejně „přirozeně“ jako například močení. Stále jsou v pozadí nereflektované předpoklady, jevící se jako samozřejmé.

Ve videu se seznámíme i s Václavou Křesadlovou, dramaturgyní a terapeutkou: *„To znamená, že nevstupujeme do prostoru jako herci s předmětem, s žádnou rolí, ale necháváme tento předmět vynořit v průběhu dějin. Záleží, na co my sami se zaměříme a na co reagujeme, je to vlastně taková otázka soustředění.“*

Je DJ terapie pro terapeuty? Oficiálně ne, alespoň to tvrdí sám Vyskočil, prakticky tak může fungovat. Kromě praxe uvnitř katedry existují i veřejné placené kurzy a jiné seance, kde si veřejnost může DJ vyzkoušet jako součást osobnostního rozvoje. Často tyto kurzy vedou lidé, kteří absolvují kurz kreativní pedagogiky na KATAP nebo dlouhodobě dochází na dialogické jednání.

Dialogické jednání je především hra čili obecná lidská kondice, která vede k poznání, a jako vedlejší efekt může mít zlepšení hereckého projevu. Existuje jediný článek, ve kterém se Vyskočil zmiňuje o DJ jako o terapeutické možnosti.⁸ Ať už se to mělo být jakkoliv, k terapeutickým momentům dochází, zejména formou autoterapie ze strany studentů, kteří si skrze DJ definují své potřeby a limitně i tam kde vznikají uzavřené skupiny, které se dlouhodobě scházejí. V každém případě sám Vyskočil nepopírá, že DJ užívají terapeuti ke zkvalitnění své praxe.

Křesadlová mluví kromě soustředění, zmiňovaného již v souvislosti s modlitbou, o „průběhu dějin“. I Vyskočil v rozhovoru pro Český rozhlas mluví o existenci historické paměti, jejíž stopy trvají napříč časem, je to paměť rodu a paměť těla, která se skrze jednání dostává do vědomí, a tak je možné získat to, po čem dle Vyskočilových slov veškerá psychoterapie touží; *zjasnění vědomí a existence*.

Ani to ovšem není cíl DJ, protože v rozvoji je podstatný právě moment hry, který žádný účel mít nesmí, jinak by to dle Vyskočila přestala být hra. *„Hra s námi nehraje.“* Účelem DJ tedy naštěstí není „najít sám sebe“, jak jsem předpokládala.

⁸ Více naleznete v článku: *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, I. Vyskočil a E. Vyskočilová, 1989. In: *Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením*, Eva Syřišťová. Str. 136.

Člověk se dle ideje DJ skrz hru dostává do stavu nevinnosti, vyléčení a svobody. A je to stejný zážitek, který můžeme mít i při modlitbě: ulehčení a projasnění.

DJ tedy není ani herecká disciplína, ani forma psychoterapie, je to objevování nových zdrojů v člověku skrz motiv hry, kterou Vyskočil chápe jako lidsky universální a která rozvíjí vztah s údajným, trvale přítomným, partnerem uvnitř. Je to otevřená dramatická hra od nulového bodu.

Jan Puc, filosof: „Když jde člověk na plac, tak vůbec neví, co se tam bude dít, má jenom nějakou zkušenost se sebou. A vždycky se to objevuje nanovo, je to improvizace. To je vlastně taky to, co je na tom fascinující, to, že člověk neví a že to vždycky znova vzniká. (...) Je důležité, že se to děje skrze tělo, že vlastně tahle proměna má charakter přetělesnění.“

Jaký je tedy vztah tělo – vědomí – poznání? Dle Vyskočila se slovo rodí z gesta, těla a jednání. Podvědomí, které je celou bytostí, tj. i tělem, v sobě má své obsahy a při DJ dochází k harmonizaci těla a slova právě tak, že se slovo dostává z těla do řeči.

Proč by ale jiné herecké zkoušení nemělo být vždy nové, nemělo by vždy vznikat a nemělo by se „dít skrze tělo“? Je to zřejmě akcent kladený na „poznání“, které musí zahrnovat i instrument poznávání jako takový – já sám, tělo, moje vědomí – který stojí v (často chtěné) opozici vůči divadelním metodám, které by byly vůči tomuto principu vnější a o kterých Vyskočil říká:

„Ony jsou to hotové techniky, hotové metody. Je to takové to snadno a rychle, všichni vědí, k čemu to je a všem záleží na tom, aby to k něčemu určitému bylo.“⁹

Vědění vycházející z ne-rationální oblasti, snaha neurychlovat poznávací proces a nebýt schematický, to jsou pozitivní rysy, nikoliv nepodobné fenomenologickému přístupu.

Vladimír Chrz, psycholog: „Je to filosofie v experimentu...A tak jsem si rozebral to slovo filosofie, že tam je ta sofie, že jo, a nakukoval jsem do knížek, který jsem měl zrovna po ruce, a tam jsem se dočetl, že vlastně sofia je boží moudrost, která

⁹ <https://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/ivan-vyskocil-predstavi-svoji-metodu-v-new-yorku> Vyskočil v rozhovoru pro Český Rozhlas sdílí své zkušenosti s předáváním DJ v New Yorku. Nadace „Trust for mutual understanding“ spolu s DAMU podpořila jeho cestu za oceán.

si hraje a která je zdrojem smyslu právě trošičku jiným způsobem, než to hrdinský ego, že ta tradice, kdy se mluví o tý sofii, jako o tý hrající si moudrosti, která je vlastně laskavá..."

Ano, DJ je zvláštní, dlouhodobě opakovatelný experiment, jehož hypotéza zůstává opředena tajemstvím, které do hry vnáší individualita. Je otázka, jak se to má s tím „božím“ aspektem v DJ. Už jsme se dotkli podobnosti s modlitbou a je zřejmé, že onen tajemný druhý ve mne, tak nesnadno přístupný a přitom odhalující nekonečné zdroje pro tvořivost... Vyskočil je veřejně chápán jako věřící člověk, příkladné jsou jeho rozhovory pro Rozhlas o víře a smyslu života. A proto víra a modlitba jako moment rozmluvy, i kdyby jen takto latentně, je možným zdrojem DJ s vnitřním partnerem.¹⁰

Alice Koubová: „Dialogické jednání umožňuje naopak právě to tvořivé odpoutání se od sebe, nějakou formu odstupu, ve které člověk víc tvoří, než se zabývá sám sebou a tím jestli je pravým, nebo nepravým.“

Člověk tedy dle Koubové dosahuje nového typu všeobecnosti, skrze své osobní vlivy až k univerzalitě. A toto tvoření, tvořivé odpoutání se, čteme jako poznání, minimálně ve smyslu poznávání tvořivých vnitřních zdrojů, které v sobě máme již předem uloženy. Tato transgrese od osobního sebepoznání v rozhovoru s vnitřním partnerem, směrem k všeobecnosti mého výrazu vzhledem k partnerům-kolegům, kteří mě pozorují a mou všeobecnou zkušenost stvrzují, je motivem universálního lidství založeného na přirozené hravosti, tedy klíč k pochopení DJ jako metody poznání a umístění sama sebe v universu.

Dle vlastní zkušenosti mohu průběh DJ popsat zhruba takto: jdu na tzv. plac, objevím, že ve mně jsou nějaké obsahy, které normálně neprezentují, protože je nepotřebuji, a zde s nimi mohu pracovat jako s možným tvůrčím obsahem. A DJ by pak mělo být autentické ve smyslu původu. Pokud je původ ve mně (bez ohledu na historickou epochu nebo kolektivní nevědomí), pokud je ve mně více než se ukazuje jen v jedné časové rovině, mohu tento původ odhalit a využít jako zdroj obsahů.

Ovšem v DJ platí i zákaz chaosu. Sice je zde požadavek spontaneity, ale spontaneity korigované a vědomé, což odpovídá požadavku poznání. Tělo dle

¹⁰ více zde: https://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/paprsknadeje/_zprava/o-vire-a-smyslu-zivota--421072?fbclid=IwAR13LrBXRTLowfx6I53PsDQMMfkdRnNBSLb3fnzuvk8jgUEkw_zNcFIOIZA

Vyskočila musí být přiměřené řeči a naopak, čímž pádem nedochází k rozpojení mezi mnou a mnou-tělem. Uvedu zkrátka do souladu významy tělového napětí s významy mluvy. Vyšší složka se propojí s nižší složkou? Vědomí s nevědomím? Nelze ignorovat tyto slovníky. V každém případě tělo v DJ je tělo, které je zdrojem bezpečí a zároveň je autonomní vůči vědomí, které se v něm snaží číst samo sebe.

Respektovat své vlastní tělo jako druhého, tak by mohl znít slogan. Ano, ale respekt neznamená „komunikaci“, respekt je schopnost chápat jinakost a zachovávat ji. Nevím, proč by mi identita vědomého těla měla přinášet druh radosti. Možná, že je třeba domyslet i typ ne-člověka, který si prostě nehraje rád, je-li hra lidstvím.

Tělo v podání DJ je pole víceúrovňové komunikace, sám se sebou i s druhými, která je do jisté míry kontrolovaná, do jisté míry prozrazuje přítomnost druhého, který má své konkrétní obsahy, projevující se až ve hře s ním. Hra je pak vyšší princip než já, jakási vlastnost vesmíru. Poslední instance hry ve světě je skrytý bůh.

Vraťme se k otázkám spojených s „jako“ a „jakoby“. A také se podívejme blíže na pojmy významu, znaku a vůbec otázku nutnosti komunikace v uměleckém díle, tak jak ji pro nás otevřela stručná reflexe na DJ. Je odpor k obraznosti tropů, přenesených významů a metafor soubojem s přímostí, kterou (zdánlivě) nabízí pravda? K čemu ta hrůza z nejasného v racionalitě a po osobních zkušenostech na KATAP také hrůza z nesrozumitelnosti, divokého gesta a metafory?

Existuje zvláštní kniha s názvem *Myšlení o divadle I. a II.*, obsahující krátké studie shrnující myšlení o divadle u tzv. významných myslitelů. První díl editoval Ladislav Major a druhý Miroslav Petříček. Zejména ve druhém díle tohoto sborníku nalezneme opory pro naše myšlení, ačkoliv tyto knihy považuji vzhledem k jejich zobecňování a extrémní stručnosti spíše za nešťastné. Zmiňuji je proto, že pro následující úvahu mi bude opěrným bodem Derridova dekonstrukce, která je ve sborníku *Myšlení o divadle II.* předvedena také.

Dělení na původní význam a znak, který je jen jeho odkladem, než nahlédneme věc samu v přítomnosti, tj. v pravdě; je podle Derridy pouze „*lexikalizovanou metaforou pro myšlení*“. To znamená jednoduše to, že není zřejmé, proč bychom měli dávat přednost obsahu před znakem, není samozřejmé, že „to pravé“ se skrývá uvnitř, ačkoliv tak setrvale činíme.

Znaky, které musí být dle této „ideologie“ rozklíčovány a odhaleny jako vnější, materiální povrch, jsou jen odkladem plné přítomnosti. Tato „metafyzika“ doprovázená „logocentrismem“ je charakteristickým znakem jednoho myšlení.

Bytí je vždy chápáno jen jako přítomnost. V tomto druhu myšlení je představa struktury bez centra nemyslitelná. Centrum, jak píše Derrida, je paradoxně mimo i uvnitř struktury jako něco nepohyblivého a jistého, vůči čemu se pak v rámci struktury mohu například plést.

Existuje myšlení, které se intenzivně věnuje hře, protože sní o tom, že tato hra bude rozšifrována jako pravda o původu, který překračuje znak, který už sám není hrou, ale stvrzením, a který, dle Derridových slov „nezbytnost interpretace prožívá jako exil.“ Nemůžeme snad totéž tvrdit o praxi dialogického jednání, kde jsme jako poslední instanci odhalili nevyřknutelného boha?

Takové představě se vysmívá (anebo ji potvrzuje?) Derridova interpretace Artaudovského gesta, pro které:

„Umění není nápodoba života, nýbrž život je nápodoba transcendentálního principu, s nímž nám umění opět dovoluje komunikovat.“ (Derrida, in Petříček: Myšlení o divadle II, 1993: 120)

KATAP by možná ještě uznal, že herec není interpret cizích myšlenek, a že se snaží jakousi metodou para-devised theatre nacházet autorské slovo v interpretech samých, přesto je ale jejich jeviště ne-jeviště teologické, protože mu vládne řeč, vůle mluvit a plán původního logu, stejný plán, který ovládal divadlo totální reprezentace, jak je kritizuje Artaud. Jedinou odlišností je změna zdroje této řeči.

Nenapadnutelnost spočívá v tom, že není na první pohled jasné, co napodobujeme, říkáme-li autorský text. Na to odpovídám: logos. Pokud by však byl opuštěn nárok komunikace, smysl a srozumitelnosti, mohlo by být DJ osvobozujícím.

Slovo může být „kořením“ jeviště, ale pouze tehdy, chápe-li se plně a jako pojem, nikoliv jako nástroj vyprávění.

*rozptýlen bez duše
něco mi voda vzala
vlastníma rukama, bratra...*

*otevřen milostnou ranou
obraze, prostří se
ale nepodlez*

*kdo mnoho vídal budoucnost, zapomene
země je velká a prsty malé
magie:*

technika náhody

Stejně jako se Artaud snažil svrhnout nadvládu textu v klasickém divadle, které bylo jen nereflektovanou chorobou doby, i my si musíme dát záležet, abychom se dokázali zbavit choroby totální směnitelnosti, sdělnosti a mediální jednoduchosti vidění světa.

Jeviště si musí vytvořit vlastní prostor. „*Nebude předvádět přítomnost přítomného, znamená-li přítomné to, co je přede mnou.*“ (Derrida, Myšlení o divadle II, 1993: 125) Jeviště, které pouze ilustruje řeč, není jevištěm. Pokud KATAP odmítá jeviště, což je jeho nutný fakt, odmítá s ním i možnost inscenace. Pokud neodmítá, pak se musí zbavit boha-autora, i když je doposud jeho základem, aby mohl osvobodit sebe a přikročit k poiesis, aby se mohl artaudovsky osvobodit.

Přestat se snažit reprezentovat presenci, jež je „jinde“ (uvnitř, v druhém, v partnerovi) by mohlo být prvním krokem. Předvádění přítomnosti přítomného, jak píše Artaud, je jen „*hladký povrch podívané otevřené divákům*“. KATAP přístup je pro mne paradox, který si položil správnou otázku, ale vždy se den před revolucí lekne vlastních možností.

Inu, je jistě i mnoho cest, jak se Artaudovi vzpírat. Jednak se dá oponovat jeho tezi, že poesie se musí stát divadlem. Ano i ne. Ona totiž sama poesie už v sobě skrývá jakýsi pathos kosmického: všechno souvisí se vším a bůh, skrytý v detailu, je jen pokračováním teologického diskurzu.

Zároveň ale vzhledem k době i ke způsobu, jak Artaud uvažuje, lze pochopit, že mu jde zejména o mluvu, která je před slovy a před logikou reprezentace. Mluva na divadle musí mít svou vlastní, specifickou „*écriture*“ (rukopis), utvářet prostor zevnitř a být tak pravou auto-presentací. Odtud *théaomai*; já vidím, kontempluji, pozoruji.

Anti-stromové myšlení: pryč od kořenů

Otvírá se nám cesta, jak ukázat, že argumentovat životem znamená potlačovat lásku. Jestliže chudé divadlo je svaté divadlo, jak to známe z Grotowského, pak herec obětuje své tělo za účelem něčeho vyššího, transgresivního, původního. Jenže tato setrvalá touha po původu, touha jít zpátky ke „kořenům“, rituálu nebo kolektivnímu setkání, stírá význam povrchu, stírá význam masky. Proto je třeba se dále zabývat tím, co je to fikce, a věcmi, které jsou tzv. povrchní. Proto je třeba zůstat u aspektu poesie, nikoliv poesie vůbec.

Láska je i v běžném syžetu vždy zdrojem překročení, nikoliv však ve smyslu transgrese. Láska totiž vytváří nemožnou, nemyslitelnou konfiguraci figury, bez ohledu na „vrána k vráně sedá“, ale stane se, ač není v možnostech světa, ve kterém žijeme do té doby. Láska je zdrojem nemožnosti ve světě plném možností, čímž zachraňuje smysl, který je víc než smysl narace, a budoucnost, který je víc, než naděje. Lásku nelze nalézt „doma“, ale je třeba jít za ní do světa, který ještě nebyl stvořen; přesto se její magie zároveň rozehrává zde, v tomto světě, v tomto těle. A právě pojem světa problematizuje, protože zůstávajíc v tomto světě ví, že není její. Vrací se nám motiv zdvojení, namísto identity transcendence nebo auto-presentace poesie.

Filosof je v tomto ohledu výsostnou „prostitutkou“ zabývající se tím, co se ukazuje na povrchu. Na rozdíl od horníků vědění, postupujících stále hlouběji až k jádru, se zajímá o to, co vyvrhne hlubina na břeh jako odpad. Herectví je potom výsostně filosofická aktivita, která není pouhou extenzí osobnosti, ale schopností se zdvojit tak, že vnímám rozdíl mezi sebou a tím, co dělám nebo co myslím, a v této průrvě skutečně pozorovat, naslouchat, jíst ono smyslové datum, které zůstávalo pořád tak nedosažitelné díky svým vlastním poznávacím instrumentům. Vůči DJ i vůči pojetí herectví se chceme vymezit tak, že přejímání role je naopak moment, který není možné dát z vnějšku, ale je to *vnějšek* sám, povrch vnějšku, díky kterému mohu žít víc než jeden život, mohu být víc než jeden člověk, mohu *jinak než být*¹¹.

Když se rozhodnu napsat dramatický text, presentuji realitu, ve které jsme, ale *jinak*. Nikoliv jinou realitu. Ale realitu jinak. A v tomto případě se nejedná o *opakování*, není to duplikace. Je to doplňování o možnosti jak „jinak“. Obraz reality není možné chápat jako danost, protože tím by za realitou pořád zaostával.

¹¹ Název knihy Emmanuela Lévinase. Autrement qu'être, 1974.

Namísto opakování říkejme zdvojování. Zdvojení, které není přirozeně dané ve své dialogičnosti, ale které je třeba si vyvzdorovat na identitách já. Realita se neustále proměňuje, není jenom fyzická ale i historická, ovšem jednoduše řečeno má zejména událostí ráz, je tedy nepředvídatelná a nekalkulovatelná. Odtud schopnost představovat si „kdyby“ jako naše přirozená schopnost, nutná k bazální orientaci. Někdy je realita plná znaků, nikoliv ve smyslu symbolismu nebo ve smyslu odkazování k onomu centru, jak jsem popsala výše, ale jsou to věci, které se nám před očima mění ve znaky, odkazující tak ke své budoucnosti. Proto je možné v mrtvém těle dítěte na pláži spatřit symptom doby...

Pokud jsme v přítomnosti ve smyslu být mezi „už ne a ještě ne“, umožňuje tento moment času příchod nemyslitelných událostí. S touto situací se pojí arbitrárnost jména, což můžeme ex-post označit za poetiku. Strom není stromem, měsíc měsícem. Oslabení jména je jedním z prostředků, jak zbavit moci místo, předmět i roli, která vyhržuje slupkou své bytnosti, tj. interpretací z pozice pravé reality. To, co se jeví jako znak, který nečteme sémioticky, to, co se jeví podivně, na něco to odkazuje, čemu budeme rozumět teprve, až si osvojíme „*horizont porozumění, který je na příchodu*“¹².

Umění žije v modu jakoby a formuje horizont porozumění světu. Kdyby nebylo imaginace, nemohla by vzniknout fikce. Otázku nápodoby je třeba zproblematizovat, nejde jen o nápodobu skutečnosti, ale o posun, na základě čehož soudíme o podobnosti. Podobné jsou si věci přece zejména tím, že nejsou identické.

To znamená: fikční svět je podobný skutečnému, ale stejně tak je skutečný podobný fikčnímu a jeden nemá přednost před druhým. Znak jako index, který k něčemu ukazuje, tedy není vyplněn, je to dvoučlenný vztah, není k němu interpretační klíč.

Evidentně jsou tu dvě současné roviny. Každý z nás si může představit, že je Popelka, a může si představit, co by mohl, čeho by byl schopen atd. V tomto uvažování prostě používám tuto fikci, představu Petříčkova takzvaného „fiktivního chování“ na které reflektuji.

Samozřejmě, hledáme-li paralelu se životem, zde se jedna nabízí: Nejenže představování si, že jsem ten či onen (superhrdina), je něco přirozeného,

¹² Petříčkova formulace.

každodenního, ale i možnost pokračovat vůbec – *nejsem tím, čím jsem, ale jsem tím, kým se stávám.*

Dovolím si nyní malou ukázkou zdvojení, známou z dnes již tradiční kinematografie. V Pasoliniho filmu *Médea* se setkává Jáson s Kentaurem, se kterým rozmlouval, když dorůstal jako malý chlapec, a zároveň s Novým Kentaurem, který má tvář původního Kentaura, ale už není půl člověk a půl kůň, ale má jen lidské tělo, je zdvojen. Dialog, který mezi nimi proběhne, zní takto:

Starý Kentaur: Jasone! Jasone! Proč jsi tady? Proč jsi tady? (*zjeví se Nový Kentaur*)

Nový Kentaur: Myslíš, proč my jsme tady?

Jáson: Je to vidina!

Nový Kentaur: Pokud ano, způsobuješ ji ty. Jsme uvnitř tebe.

Jáson: Znáš jen jednoho kentaura.

Nový Kentaur: Znáš dva. Posvátného, když jsi byl chlapec a znesvěceného, když jsi dospěl. Ale ta posvátná část je udržována zároveň se znesvěcenou formou. Tady jsme, jeden vedle druhého.

Jáson: Jaký je účel starého kentaura, kterého jsem znal jako dítě?

Nový Kentaur: Ten, že nový kentaur ho nahradil, aniž by ho vyhnal. On nemluví, protože nerozumíme jeho logice. Ale já budu mluvit za něj. To na jeho pokyn, navzdory tvým plánům miluješ Médeu.

Jáson: Miluji Médeu.

Nový Kentaur: Ano. Zároveň ji lituješ a rozumíš její duchovní krizi, její dezorientaci starověké ženy ve světě, který ignoruje vše, čemu kdy věřila. Ta nešťastná věc se obrátila naruby. Nezotavila se.

Jáson: Jak mi pomůže, že to vím?

Nový Kentaur: Nepomůže. Je to realita.

Jáson: Proč mi to říkáš?

Nový Kentaur: Protože nic nezastaví starého kentaura od podnětných pocitů a nic nezabrání novému v jejich vyjadřování. (*Jáson si zakryje obličej dlaněmi a odchází.*)

Jakmile máme postavy, které spolu vedou dialog, je každá nositelem určitého pohledu na svět. Tak je znemožněno postupovat zpátky k jednomu. Slovo se dává nejruznějším postavám s různými názory, aniž bychom věděli, komu dává autor přednost. Centrální perspektiva se ztrácí, probíhá zdvojování, což je druh nejistoty, který není možný realizovat v cyklickém čase mýtu.

Smysl příběhů, které se nestaly spočívá v jejich funkci. Hry s převleky ukazují, že identita je otevřená. Není to danost, děje se. A my se musíme neustále „identifikovat“ sami se sebou, místo abychom byli a priori identičtí. (Do jaké míry jsem identický s tím, co hraji?) Ale to je přece exemplární sebevztah: Masky, role, ale i DJ funguje na základě principu zdvojování. Jaký je potom rozdíl v tom, zda alteritu čerpám „ze sebe“, anebo zvenku? A proč by měla být „role“ venkem, zatímco spontaneita v DJ vnitřkem?

Tato poněkud neobratně formulovaná otázka se ukáže jako irelevantní v momentu, kdy se přiblížíme ke slovu vztah. Pokud studuji nějakou roli nebo pokud studuji sám sebe, jedná se o totéž navazování vztahu: „Já je já“. Rozdíl který, zdá se, permanentně vibruje v pozadí, se nedá setřít, protože tento rozdíl je ona stvrzující instance, která se něco rozhodne přijmout a něco nepřijmout do tohoto „já“.

V případě role nebo masky nedochází k regulaci tohoto rozdílu, protože i kdybychom šli po triviální představě danosti dramatického textu, který *jakoby* má určovat, co a jak budu říkat/konat, přesto mi není s tímto textem a rolí dán vztah, který zaujmu k situaci „já je já“ a je tedy i zde v plné míře odpovědná jak spontaneita, tak reflexivita jednotlivého herce za to, jak bude tento vztah interpretovat na scéně, ba dokonce a primárně mimo scénu, při zkouškách, v životě, který se nikam neztrácí. Já je dynamické přirozeně, zde hledejme ono spojení život – divadlo.

Vzhledem k schopnosti odhalovat sám sebe na základě představy, jaká bych mohla být, chtěla být nebo nechtěla být, tj. ve fiktivním modu, se přirozeně zdvojuji (někdy i násobím, nebo naopak odečítám). Vždy již přítomná či hrůzně nepřítomná různost člověka sama v sobě se nabízí jako cesta k reprezentaci těchto představ na scéně, ať už jako stvrzení toho, že každý má v sobě kus antického hrdiny, nebo jako předvedení možných zápletek, které se sice nestaly, ale mohly by se stát. Nemluvě ani o případech dokumentárního divadla, cíleně se pohybujících po „reálných“ syžetech lidských životů, kde opět platí: ne více, ne méně skutečných, nýbrž přirozeně fiktivních.

Svět, realita a skutečnost vs. nápodoba, život, umění

Hlavním zdrojem tezí a jistých antinomií, které bych si přála nyní rozehrát, je mi kniha Miroslava Petříčka *Filosofie en noir*. Vztah k Petříčkovi jako ke zdroji platí pro mou osobu v širším smyslu, poněvadž mě učil filosofii a zejména francouzská filosofie a filosofie 19., 20. a 21. století ke mně přicházela primárně v rámci jeho seminářů. Není tedy jen druhem náhody, že nás oba zajímají stejní autoři a stejné koncepty, objevující se jako alternativa, zejména po druhé světové válce a anachronicky i před ní, jako její ohlašovatelé. Dovolím si tedy uvádět některé citace s odkazem na jeho interpretaci, ačkoli je můj vztah k jeho textům stále spíš ambivalentní, možná i pod tlakem tohoto vlivu a ve snaze nalézt vlastní cestu.

Začneme odkazem na současného francouzského sociologa Boltanského, jehož kniha *Enigmes et complots. Une enquête á propos d'enquets* brilantně ustavuje rozlišení světa a reality, které pak „slouží jako rámec pro zkoumání reprezentace toho, co označujeme jako skutečnost“ (Petříček, 2018: 52). Boltanského kniha je věnována záhadě, ukazuje, že záhada je sebemenší událost, která „nápadně vystupuje proti běžnému pozadí anebo má ráz stopy zůstavené v obvyklé textuře stavu věcí“. (ibid: 52)

Jako příklady uvádí sůl v nádobce na cukr nebo označení „jablka“ na koši s ořechy. Realita je to, jak se věci normálně chovají a prezentují. Realita je více méně stabilní, odkazujeme k ní a skrze ni rozumíme „co a k čemu jsou věci“, se kterými se denně stýkáme. Svět naproti tomu vystupuje zcela nečekaně jako událost, jako enigma a jako výjimka. Slovy Petříčka: pokud věříme v realitu, věříme také, že je identická se světem. A cílem veškeré ideologie¹³ je non-identitu reality a skutečnosti **zrušit**.

¹³ Ilustrativní osobní zkušenost ze zkoušení z takzvaného „Divadelního pojmosloví“ (2017):

Dvojice zkoušejících s arogantně lhostejným výrazem (na hranici dokonalé ignorance) sedí se založenýma rukama ve „zkušebně“. Když mě po hodině a půl čekání jeden z nich unaveně vpustí dovnitř, byli kromě nalezení v tomto stavu a pozici, také již zjevně velice unaveni a znechuceni náročností zkoušení. Jeden ze zkoušejících si s hlasitým vzdechem pokládá nohy, obuté v hnědých kožených botách, na stůl a se zdviženým obočím mlaskne. Druhý, „pan profesor“ (za článek v Divadelních novinách a jednu stať), si mě měří pohledem poněkud dlouho a pak prostě vysloví: Artefakt. Řekněte nám, co je to artefakt. Samozřejmě artefakt definovat nemohu, protože pan profesor si to přeje pouze a právě tou větou, která je napsaná ve skriptech, které nelze sehnat nikde jinde než poslechem na jeho přednáškách, což tedy svědčí o tom, že jsem se jeho skripta, která nám četl na přednáškách, buď nenaučila a nebo, ještě hůř, jsem na jeho přednášce vůbec nebyla, což mě automaticky vylučuje ze schopnosti zkoušku složit. Druhý zkoušející nohy ze stolu mezitím nesundal, jen dál pomlaskával s dlouhým pohledem z okna. Na svou obranu definuji artefakt vším možným, ale právě ta jediná věta ne a ne přijít. Přešli jsme tedy k druhé otázce, kterou mi pan profesor laskavě zadal, ačkoli jsem se po své osobní odpovědi na otázku, co je to artefakt, limitně blížila známce F, protože

Není jednoduché diverzitu udržet. Zvláště to platí v realitě studia, které se často mísí se zvláštním typem automatické interpretace, což příkladně znamená, že vyučující přenáší na studenty druh jistoty, který jim umožňuje vypovídat o tom, jak se věci mají. Takové interpretační jistoty (toto je možné / nemožné, toto je pravda / nepravda, takto se věci dělají / nedělají), které následně poskytují nejen rámec tvorby, ale i rámec pro volní rozhodnutí jedinců i skupin, jsou demagogicky a stranicky podporovány, ne-li přímo vyučovány jako obsah studia. Problém typu „divadlo je vše, co se má zkrátka tak“, je samozřejmě přítomný i mimo akademickou půdu, ať už je to proto, že se někteří absolventi nikdy tak docela neosvobodí od studia, které je mělo formovat, nebo proto že se lidé zkrátka nemění, pokud se cíleně se světem nekonfrontují a udržují se pouze v realitě. Jak se donutit nestát „nohama pevně na zemi“?

Ex post je možné, a snad pro vědění i nutné pochopit, jak k nějaké události došlo. Řekne se, že to bylo schválně. Ale je to právě toto „zpoždění“ vysvětlení, co nám rozlišení světa od reality umožní pochopit, „zpoždění“ všech takzvaných stávajících horizontů rozumění, a to platí i pro vědu o divadle, která sice brilantně funguje v rámci reality kateder, webů a novin, ale velmi těžko hledá pozici v současnosti divadelních jevů. Možná proto si vynalezla nástroje, kterými „zorává pouze své vlastní pole“; zdá se, že pracuje výhradně ze sebe a na sobě.¹⁴

Představme si člověka, který o divadle v životě neslyšel. Respektive má jakési matné tušení, ale není si zcela jist, zeptá se vás tedy: co je to divadlo a jak vzniklo? Buď budete odvážnější a začnete od první otázky, nejprve se pokusíte odpovědět z vlastní pozice diváka, to znamená: „Inu, divadlo je, když se díváš na (...)“. Ale na co konkrétně se dívám, když se dívám na něco na jevišti? Na divadelní hru, napadne nás jako první. A co je to divadelní hra? Vzhledem k tomu, že se ještě snažíme říci, co je to divadlo, nemůžeme nic říci o slově „divadelní“, co je tedy hra?

„nás tady nezajímá, co si o tom myslíte vy“. Víím, tedy jaká je „iniciační role divadla“? Chvilí váhám, což si profesor vysvětlí jako nevědomost, nakloní se ke mně blahosklonně přes stůl a otázku přeformuluje na: Už jste někdy rodila? Zkoušející s botami na stole se pro sebe rozchechtá a zhoupne se malinko v kožené židli na kolečkách. Takhle trapně mi bylo naposledy při první menstruaci. Řeknu, že ne, a profesor mi vysvětlí: Kdybyste rodila, tak byste věděla, že iniciační role divadla je stejná, jako když plácnete dítě po porodu přes zadek, aby začalo plakat. Už jen mlčím. Pokud budu někdy rodit, profesor u toho naštěstí nebude a dítě se bude moci v klidu nadechnout, aniž by ho někdo ilustrativně „plácal přes zadek“. Psychoanalytický komentář k realitě zkoušení na DAMU už nechám na osobním zvážení čtenáře.

¹⁴ Do jaké míry svět vpadá do reality je možné si doslova empirickým a primitivním způsobem ověřit, pokud se člověk na rok nebo dva odstěhuje do *ciziny*. Po návratu mu bude nahlížet realitu i optikou další reality a toto zdvojení mu umožní minimálně srovnání.

To víme, aspoň v dětství si hrál každý. Díváme se na herce. Ale kdo je to herec? Povolání?

Anebo ten moment, kdy jsou nějak „divadelní“ věci a události mimo jeviště? Jako třeba ten pocit, řekli bychom, že to, co se kolem nás děje, musí být odněkud shora inscenováno, to znamená, jak bychom to jen našemu nevědoucímu příteli mohli vysvětlit, je to „rozvrženo“. Když vzniká zvláštní rovnováha mezi prvky našeho života tak, že se vyjeví nějaký vyšší princip, který jej vede, ovládne nás pocit inscenovanosti. Ale to je jen synchronicita, řekneme si. Jenže stejně tak, pokud se setkáváme s chaosem, říkáme: *To snad ani nemůže být pravda*. A protože myslíme hegelovsky, aniž bychom o Hegelovi cokoliv věděli, řekneme s Werichem: inu, pravda je to, co je, a co není, pravda není. Tedy (opět) identita pravdy a bytí?

Tím nepřímo řekneme i to, že divadlo má v sobě jako konstituující prvek jakousi ne-skutečnost. Ale zároveň: „no to je neskutečný!“, zároveň je tato neskutečnost přesvědčivější než skutečnost běžná právě tím, že se řádu vymyká. Možná ale si už na začátku uvědomíme, že divadlo má co do činění s díváním a vzhledem k tomu, že jsme trochu zběhlí v etymologii, můžeme říci, že divadlo je od slova dívat se. V řečtině, jak jinak. Co si ale počít s artaudovským „theomai“? Asi si takového člověka, co o divadle nikdy neslyšel, natož aby ho nikdy neviděl, představit nedokáže. Nevzdávejme se. Jak myslet divadlo?

Od Husserla¹⁵ víme, že založení filosofie v Řecku je projekt identický s ideou Evropy: budu vždy následovat ideu svého rozumu, za účelem univerzálního poznání. Jenže idea mě překračuje, to znamená, že úkol ji poznat bude vždy ležet přede mnou jako mé „telos“.

Ptám se, kdy a jak bylo divadlo založeno jako idea; to znamená, kdy bylo divadlu umožněno stát se předmětem ideje a tedy tím, co před námi stále bude ležet jako úkol v rámci evropské racionality jako celku?

Mezi prvními je v historii divadla uváděn Aristoteles. Logicky odpovídá naší představě linearitu vzniku a také je to, pokud nepočítáme s mimo-evropskou tradicí, s níž zpravidla nepočítáme, autor z nejstaršího **dochovaného** spisů o dramatickém umění. Aristoteles byl polyhistor, zabýval se filosofií (pokud se toto sloveso ve vztahu k filosofii vůbec dá použít), ale i zoologií (ještě než „logie“ vznikla), politickou ekonomii, státovědou, psychologií... Šlo mu o

¹⁵ Husserl, Krize Evropských věd.

problematiku poznání. A pokud budeme následovat všeobecně známou tezi z *Poetiky*, že první učení a poznávání se děje napodobením, lze pochopit i výuku nápodoby. Jestliže ale nápodoba stojí u následného zrodu uměleckého tvoření, je jeho přirozenou příčinou, musíme ve svém myšlení nutně podniknout další, tvořivé, kroky.

K datu narození divadla je připsáno slovo „mimesis“. Problematika mimesis nás ale musí zajímat z jiných než historicko-zakladatelských důvodů. Pointa spočívá v uvědomění si, že vypořádat se s mimesis neznamena říci, že vše je „nápodoba“, ale že se pokaždé znovu pokusíme tento pojem přeložit (což je samo o sobě umělecký akt) a vztáhnout se k němu, vytvořit vztah mezi námi a tímto slovem, které je více než pojem, je energetickým polem výkladu o divadle. Myslet lze ale různými způsoby, a ne všechno to, co se za myšlení vydává, myšlením skutečně je.

Neproblematicky připustíme, že fikce a skutečnost jsou v úzkém a přímém vztahu. Fikce je něco, co nám umožňuje chápat skutečnost. Danosti tohoto světa. Do divadla si nikdo z nás nechodí ověřovat pravdivost informace. Pro předvedení prostupnosti hranice skutečnost – fikce, nebo po vzoru Vostrého běžný život – představení, potřebujeme chápat pojem směsi.

I v tento okamžik pouze následuji výklad¹⁶, abych z něj mohla vyvodit potřebné důsledky. Představa směsi, jak ji vyložil Petříček, je pro nás podstatná zejména, když si uvědomíme, že smíšená tělesa jsou reálně odlišná od těch, která jsou původci směsi. Představa, kterou musíme přijmout, je, že směs není, a to ani potenciálně, dělitelná na své jednotlivé složky, tj. toto je ze života a toto už je fikce.

Tradiční přístup k problému, popis a analýza, znemožňují vidět, jak jedno přechází do druhého. Co jiného je analýza než identifikace konkrétních momentů v rámci nějakého celku? Nemá smysl oddělovat to, co je podstatné od nepodstatného, naše zkoumání nemá žádné jádro a nemá žádné centrum. V případě divadla nám nepomůže ani obrácení výrobního procesu, tj. sledovat, jak něco vzniklo od začátku až do konce celku, anebo celek rozkládat na jednotlivé, rozpoznatelné fikce.

Ale jak je tedy fikce produkována? Jediná správná reakce je nevědění. Základem jakéhokoliv soudu vkusu je totiž nepodrobená fyziologická zkušenost, která nám o

¹⁶ 20/11/2014 přednáška FAMU

všem neznemožňuje mluvit, naopak, jen ji nesmíme vydávat za analýzu. I člověk, který se na divadlo dívá, je neoddělitelnou, tj. komplexní směsí, a jen on sám může být dokonalým pozorovatelem. Ačkoli nepopírám možnost existence jakéhosi jádra nebo podstaty, jeho znaky lze číst až z povrchu, nikoliv ponorem.

Permanentně se proměňující charakter, v kombinaci s permanentně se proměňujícím prostorem a časem, ve kterém se charaktery nacházejí nebo jej dokonce samy tvoří ve scénickém díle, nám dávají za pravdu. Dokonce i sama látka neustále produkuje nekonkrétní, možné tvary. Chci tím říci prostě: metamorfóza není popsatelná v žádném svém momentu *ale lze být popsatelná jako proměna*.

Nepodstatné vidění umožňuje vnímat, jak se nás i ten nejbanálnější detail může dotknout tak, že přestává být banálním a stává se radikálně symbolickým. Pak i naše setkání s fiktivním, nebo s tím, co považujeme za fiktivní, z nás dělá součást této fikce. To znamená, že divadlo, prostředí samo o sobě něčím fiktivní, propůjčuje i mně samé fiktivní charakter, ze kterého čerpám. Zatím jsme stále u popisu, nikoliv u vysvětlení. I sebevíc konkrétnější a realističtější představení odhaluje něco fiktivního, protože minimálně tematizuje překročení nějaké hodnoty, čímž spadá alespoň do poučného příběhu, neodhalí-li reálnost něčeho fiktivního na realitě samé. Pohybujeme se ve směsi.

To, co je pro nás přirozeně skutečné, abych se pokusila být konkrétnější, je prostě způsob, jakým chápeme věci. Toto chápání pro nás pracuje tak dlouho, než se objeví nějaký sporný moment a my jsme nuceni jednat, třeba když zjistíme, že jsme Alenka v říši divů anebo že si tak alespoň připadáme, to bude totéž. Nastalé změny chápeme, protože jsou naší přirozenou každodenností, ale méně už si všímáme vysvětlení změn samotných, protože se automaticky stávají konvencí. Realismus pak bude tyto konvence bořit nebo odhalovat jejich charakter.

Jak jsem již ukázala, i hypotéza je druh fikce, která se s časem může ukázat pravdivější než pravda. A fikce existuje v každé kultuře, protože přímé pojmenování je nepřesné. Musí být, jinak by nebyl žádný důvod se fikcí zabývat. Petříček ukazuje, že schopnost k fikci je způsob, jak realizovat možné, aniž by se muselo stát skutečným, to opakuji. Je zde tedy, jak sleduji již od začátku, nějaká konstrukce, nějaká tvorba.

Aby fikce nebyla jen paralelou ke skutečnosti, musíme pochopit, že právě proto, že je to jiný svět, jsou v ní „*stopy jiných než možných možností*“. Se světem, ve kterém žijeme, je spojená množina možností, ty jsou dané. Ale když si představíme

jiný svět, tak je v sním spjata množina jiných možností právě proto, že to jsou možnosti tohoto jiného světa. Proto potřebujeme fikční světy, protože uvažovat o možnostech na půdě světa, jak ho známe, není jeho překročením. Je to jiný druh možnosti, právě takové, kterou tvůrce potřebuje vydobýt pro svou věc nebo vědec pro svou teorii.

Některé vědecké teorie jsou ověřeny, jiné musejí zaniknout. Je důležité umět si vybrat, je důležité pochopit, že někdy je třeba nechat teorii zaniknout, nikoliv z důvodu pokroku, ale kvůli procesu – teorie už neodpovídá skutečnosti, a tak se ztrácí i její fikční, hypotetický charakter. Zbývá z ní pouze slupka konvence, která je sice pohodlná, protože umožňuje institucionální postavení nebo obhájení své pozice ve světě, ale za cenu toho že obětuje důvod svého zrodu.

Stále se vrací ona otázka, jak je možné fikci konstruovat (aniž by šlo o nějaký manuální úkon ve smyslu: představ si, že jsi někdo jiný, než jsi). Je otázka, jak správně vyhmátnout hranici mezi explicitností, ve které mi víc lidí více rozumí, a sdělováním, které zrazuje to, co říká svou přímostí. Pokud je něco komplikované, tak to nemohu popsat v totalitě. Avšak ani výsek není méně než více, lze využít i toho, že mluvíme o detailu, čímž se ukáže komplikovanost věci do té míry, že jako zrcadlo odhalí celek. Přirozená logika úplné výpovědi v tomto ohledu selhává.

Divadlo je série různých možných způsobů, jak svět číst. Předpokládat jednotu tím, že vytvoříme jednotný princip tvorby, je iluze. Spíše by nás mělo zajímat, jak se různost v tomto rámci stabilizuje a jaký druh experimentu je ještě třeba provést. Zaujetí odstupu tak není pouze gestem neúcty, ale naopak vážným momentem úvahy, ve které pochybující nevěří, že je to tak, jak se mu říká. Je to záležitost navýsost etická, protože pravá morálka má svůj zdroj ve fyzickém odporu nadále *takto* pokračovat.

Alternativy k myšlení celku

Ve filosofii dvacátého století vznikají návrhy alternativ k systematickému myšlení, myšlení v systému a posloupné argumentaci, která po událostech tohoto století ztratila smysl a která znemožňuje vidět to, co stojí mimo ni. Mezi prvními zmiňme, prostřednictvím *Filosofie en noir* Siegfrieda Kracauera a jeho dílo *Ornament masy*, a sice pro pojem *Denkbild* tedy „obraz myšlenky, myšlenka formou obrazu, myšlenkový obraz“. (Petříček, 2018: 21)

„Denkbild je názorná reflexe a reflektovaný názor v jednom. Splývají v něm (...) oba způsoby poznávání. Formování (Gestaltung) je prostoupeno teorií, teorie je absorbována formováním. Poznání a zkušenost, reflexe a názor, obsah a tvar, anebo jak ještě jinak se tato antinomie nazývá, se navzájem prostupují. A tam, kde se vystupňují do krajnosti, tak se materiální realita rázem promění v signifikantní obraz.“ (Petříček, 2018: 22)

To, co nám nabízí pojem myšlenkového obrazu, je i vzdor analýze a konečnému uchopení problému. Trik je v tom, že jednotlivé složky nelze rozdělit. To, čím je divák a čím je herec, nebude hrát roli v našem poznání. Není nutné od sebe oddělovat násilím myšlení a tvorbu. Kracauer zdůrazňuje nutnost vyhnout se „objektivismu“ jakožto nemoci nejen vědy, ale i žité každodennosti. Ano, možná ztráta smyslu (interpretačních klíčů, se kterými přistupujeme k tomu, co už známe, i k neznámému) sice vede na jedné straně až do svých limitů v podobě „horror vacui“, na straně druhé se však rýsuje nový typ postoje, kterým je čekání.

Představme si na chvíli, že bychom se zastavili někde v rámci představení. Někde, je jedno zda v půlce nebo ke konci, protože sami nevíme, kdy nastává ten okamžik, kdy pro nás představení začne a kdy skutečně skončí. Když se zastavíme někde mezi začátkem a koncem, umožníme sami sobě zvláštní druh poznání. Poznání, které čte z toho, co se už pomalu objevuje na povrchu, nebo to naopak prská po celé ploše, ale ještě to není něco, co bychom uchopili jako podstatu. Zastavení se mezi umožňuje imaginativní selekci. Pokud se umíme zastavit, je zde pozitivní předpoklad, že se časem naučíme i čekat.

Kracauer je přesvědčen, že povrch o sobě říká víc než podstata. Umělecká tvorba snažící se využívat forem jakési zapomenuté vysoké kultury lže o době, ve které žije. Nízké fenomény, každodenní praktiky moderního světa, to jsou naše obsahy. Povrch podle něj o kultuře říká víc než všechno to, co o sobě daná kultura říká sama. Kultura má tendenci sama o sobě něco vypovídat, vidí jen sebe, ale toto

sebe-zaměření už nevidí, pokládá jej za přirozené stejně jako to, že dávno přestala být v rytmu se svou dobou.

Což je zvláštní paradox učení se metodě; ignoruje různost obsahů pro podstatu, která se proměnila, čehož si výuka nemůže všimnout, protože ji povrch nezajímá jako nepodstatný. To povrchní má však větší informační hodnotu než produkt vysokého učení; na povrchu se píše text, ornament, vypovídající o době s větší váhou než její nejvyšší umělecký produkt nebo metoda, alespoň tak myslí Kracauer.

Rozpoznání ornamentů nejde provést analýzou – herec, režisér, publikum, jeviště – rozklad nepomáhá odhalit vzorec, který se ukazuje až na povrchu této změti. Na povrchu se začne před zrakem objevovat vzorec, a ten je možný vidět jen z odstupů, nadhledu, hledišť ve smyslu komplexně fyziologického pohledu.

„Labyrint, v němž moderní člověk bloudí, je racionalitou de-realizovaná realita, tedy je to nejen sféra konečnosti (protože konečnost sama o sobě je vztažena ke sféře vyšší, například k transcendingící ideji spravedlnosti), nýbrž je to sféra konečnosti roztržena mechanickou racionalitou: policista se mechanicky řídí zákony, aniž se vztahuje ke smyslu, k němuž odkazují. Ratio je demaskováno jako pouhá náhražka: není schopno garantovat smysl toho, co zkoumá, dění, které poznává, reality, kterou vysvětluje.“ (in Petříček, 2018: 25)

Problém je že ten, kdo je součástí ornamentu, ornament nevidí. V ploše toho, co je manifestní se sice rýsuje skrytá geometrie, která musí být čtena imaginací jako schopností, spatření vzorce skutečně vyžaduje zvláštní schopnost – schopnost ignorovat mytické symboly a rituální opakování děje, potvrzení metody, jedině imaginace umožňuje „arabesku“ (Petříčkův příklad) – do povrchu vetkané šifry. Schopnost sledovat povrch je spravedlivá proto, že za povrchem nechce vidět podstatu. Člověk je pro Kracauera ve zvláštní „pozici uprostřed“. Jeho úkolem je myslet skrze konkrétní věci. Jeho slovy: zabývat se předposledními věcmi, jako by byly poslední.

Šifra nic nemíní. Šifra je šifra a aby zůstala šifrou, nesmí být dešifrována. Povrch není schopen zahlédnout povrch. Soud o epoše jednoho divadla není závazný, jsou to až povrchové projevy, které sjednávají přístup k reálným obsahům doby. („*Hvězdám je jedno, zda jsou součástí velký nebo malý medvědice.*“) Není to reálně tam, je to tam, pokud jsme ochotni to spatřit. Jsou jisté typy popisů, které umožňují zahlédnout skryté, pak jsou ale i typy popisů, které skryté vláčejí za vlasy na světlo. Váhající otevřenost Kracauera je umění vytrvat v meziprostoru. A

toto setrvávání zde představuji jako myšlenkovou alternativu. Zapojit imaginaci, schopnost vidět něco jiného než to, co chceme mít před očima, a schopnost neprohlašovat, že *to* je realita.

Kracauer je v situaci člověka, který čeká. To si přeji číst jako situaci režie. Pokud nás někdo vyžene z jasného zakotvení z transcendentní sféry, logicky je to utrpení a opět chápu, proč se nechce odcházet. Ale ten, kdo čeká, trpí, ale i vidí něco, co ostatní vidět nemohou. Je to cesta pouští. Dalo by se namítnout, že taková otevřenost brání posoudit, zda jedním dobře či nikoliv. Jediné, co je k dispozici je naděje toho, co se teprve rýsuje. Režisér – tvůrce – herec, autor jako ten, kdo vyčkává, je otevřen při svém čekání na porozumění. Neklade zdroj do sebe ani mimo sebe, nic ho nenutí, aby se držel toho, co už mu není platné ani se nesnaží zmocnit nějakého kódu.

To je ještě jiný způsob přístupu než oblíbené „devised theatre“, kde se pracuje v etické rovině komunitní tvorby, mnohdy podpořené i vnitřními antagonismy. Toto je absolutní samota člověka obklopeného geometrickými tvary, který je schopen zachránit se leda imaginací.

Vztah myšlení a dějin, dobrodružství

„V duchovním smyslu k Evropě patří nepochybně britská dominia, Spojené státy apod., ale nenáleží k ní Eskymáci nebo Indiáni jarmarečních menažerií či cikáni, kteří se neustále potulují Evropou.“ (in Husserl, 1972: 337)

Pokud myšlení o divadle vůbec reflektuje na fikci výše zmíněných a z Evropy vylučovaných duchovních světů, tak pouze okrajově a v lepším případě z hlediska folklórního jevu. Co není „naše“ racionalita, to nás zajímá pouze zprostředkovaně po způsobu exotiky. Toto kritérium je třeba ukazovat jako zpochybněné a zpochybitelné, abychom nebyli nuceni myslet jen o těch oblastech, kde platí naše teorie. Neznamená to přinést do myšlení nový druh universality, znamená to spokojit se s fragmentem, který není méně než celek.

V myšlení o divadle jsme zjevně v tradici evropského myšlení. Vztahovat se k původu a založení divadla předpokládá chápat, k čemu se vztahujeme. Vztahovat se k tradici v sobě nese odpovědnost, o tom jsme již psali z hlediska současné filosofie, tradování je vztah, který zároveň riskuje vzhledem k tomu, co má být tradováno. Jednoduše to znamená, že je možné se od tradice odklonit, aniž bychom si všimli, že došlo k tomuto odklonu. Nejedná se mi o novotu a kritiku módních výstřelků ale o špatně pochopený původ.

Podívejme, nabízená alternativa ke kontinuitě myšlení, a uvádím ji zde právě kvůli tulákům a zdánlivě nedivadelním rituálním světům; cestou je dobrodružství:

„Dobrodružství je (...), jak to odpovídá jeho charakteru, nezávislé na tom, co bylo předtím a co přichází potom, své hranice si určuje bez ohledu na to, co je ve vzpomínce. O dobrodružství mluvíme právě tehdy, když se jím principiálně odmítá kontinuita života – a vlastně ani není třeba ji odmítat, protože už od začátku je zřejmá cizost, nedotknutelnost a mimořádnost dobrodružství.“ (Simmel, 2003: 119.)

Ke kontinuitě, vztahu mezi mnou a tím co se děje, vzdáleně k motivu „dobrodružství“, si ještě dovolím uvést následující komentář. Jsme naučení přistupovat k umění tak, že víme, že to není realita. Stejně tak víme, že umění je schopné rozšiřovat naše kognitivní znalosti o realitě a má nějak pravdivostní obsah. Což samozřejmě provokuje normativní racionální diskurz, který chce mít o všem přehled.

Hranice mezi tím, kdy umění tím, že něco neříká, něco vypoví, a kdy nic neříká, protože nemá co říct, není jen tenká. Je rozlišitelná jinou smyslovou daností než okem, kombinací fyziologického vzrušení a intelektuálního vzmachu, kterého je schopný jen ten, kdo je ochoten následovat imaginativní cestu druhých bez toho, aniž by z ní pramenil permanentní plezír.

Umění je to, co reprezentuje a zároveň si je vědomo své fikce. Toto vědomí je příznačným proto, že nebrání v tom, aby se v činnosti pokračovalo. Činnost, ve které umění pokračuje, je vyvíjení strategie reprezentování, a vždycky, když si nejsme jisti, co je to za způsob, umění se blíží. Strategie reprezentace by neměla být danost, ale otázka, která vždy znova přichází na přetřes.

U člověka se mezi biologický život a prostředí vsouvá zprostředkující dimenze, nový rozměr skutečnosti. To je to, co působí, že člověk na rozdíl od pouze biologického organismu nežije v prostředí, ale ve světě, „milieu“.

Vychází najevo, že snažit se odstranit ono „re-“ ve slově reprezentace by znamenalo sestoupit na úroveň biologického života, do oblasti čisté přítomnosti a biologicky řečeno vnímat jen to, co je pro mě nezbytně nutné pro přežití.

Když reprezentace úplně mizí, znamená to nevědět, že v *něčem* žiji. Být „ryba ve vodě“. (A ryba neví, že je ve vodě. To pozná, až když tam není.) Organismus a prostředí jako jednota, to by byla čistá presence světa. Taková sdělení samozřejmě jsou a mají své kouzlo a své poznání. Nepochopení distance, a tedy i možného splynutí, mezi bytostí a prostředím vede k tomu, že o presenci mluvíme jako o nezdařené reprezentaci, jak o tom uvažoval Gajdoš.

V presenci sice mizí problém toho, že si musíme představovat, jak svět je, ale je to právě fakt, že žijeme ve světě, který nám umožňuje mít distanci od reality. Tím je reprezentace pozitivní: nejsme na realitě závislí tak, že bychom jen reagovali na „prostředí“. Prostředí člověka není nikdy přirozené a neutrální.

Nyní si neodpustím krátký fenomenologický exkurz proto, že je to právě fenomenologie, která nabízí jiný přístup k dějinám a jiný přístup k vědě, než je ten, co postupuje posloupně a neptá se na svůj smysl, protože má dojem, že smysl spočívá v této návaznosti samé. Tím se pokusím i odpovědět na otázku dějinnosti v myšlení a myšlení dějin.

Petříček pro mě objevuje termín Rückfrage, „*zpětné dotazování*“ jakožto rozpomínání se na původní ideál, který (jak právě toto rozpomínání ukáže) je

rovněž úkolem, který je před námi. Návrat k aktům zakládající subjektivity, to je úplně triviálně k tomu, koho „napadla“ idea divadla, předpokládá fenomenologickou historii.

Husserla nezajímají reálné dějiny, zajímají ho ideální dějiny, které jsou pohybem smyslu od jeho založení, přes jeho rozvíjení a reaktivace až do momentu krize, kdy se ztratila jeho evidence. Tímto myšlením mezi námi a zakládající ideou divadla nestojí čas jako překážka. Minulé se uchovává v takzvaném modu sedimentace, a tak je možné se k němu navracet, protože minulé je stále podržováno (retencí), je to „depositum“.

Půda tzv. žitého světa je vždy východiskem pro postupnou idealizaci, nikoliv obráceně. Tak Petříčkovo čtení Husserla ukazuje, jak teorie získává, ale někdy i omylem nevědomě ztrácí a to tehdy, když idea (původně v imanenci vědomí) vystoupí „ven“ a ustavuje se jako intersubjektivně sdílená objektivita. Stává se písemností. Tak je umožněno špatné čtení nebo asociativní výklad namísto evidence. Evidence bude záměrně ignorovat to, co se jí nehodí. Takto jsou umožněny teorie, které směřují ke konci (završení) rychleji, než jim objekt ve skutečnosti umožňuje.

Takzvaný proces infinitizace, což je pohyb směrem k limitě, k završení a zároveň nekonečný úkol, pokračování a idea v kantovském smyslu, by měl být dle Derridy pokaždé „novým zrozením“, velice zjednodušeně řečeno je to myšlenka, že se idea pokaždé znovu objevuje pro svou původní intenci, a je třeba si klást otázku, zda je původ ideje jen jeden, či zda k ní nenáleží „nekonečný počet aktů zrození“, jak o nich mluví Derrida. Ukazuje se možnost odmítnout myšlenku, „že se *geometrie od svého počátku postupně vzdaluje, a naopak říci, že se nachází na cestě k němu? – příběh geometrie stále trvá.*“ (Derrida, 2003: 129)

Pravda se „ztrácí“ tak, že se z tzv. čistého výrazu, který je původním smyslem ideje a nachází se pouze v mysli prvního badatele, dále komunikuje jako poukaz a prostě podléhá materiální manifestaci ve znacích. Jenže geniální tah *Filosofie en noir* je předvedení, že ztráta je podmínka možnosti dalšího rozvíjení. Stačí se zamyslet nad větou: „*První je sekundární vzhledem k druhému.*“

Rozdíl mezi empirickými a ideálními dějinami spočívá v tom, že ideální dějiny se pohybují od tzv. založení smyslu, přes jeho rozvíjení a reaktivaci. To je možné díky časovosti vědomí, o kterém jsme již uvažovali v souvislosti s Levinasem. (Petříček, 2018: 69)

Důležité pro nás je uvědomit si, že „ideální předmět“ je tvořen vždy z konkrétního, žitého světa a že k idealizaci předmětu dochází až postupně, to znamená: v čase. Tento proces je pojmenován jako „infinitezace“ a je podstatou racionality jako „překračování smyslových či faktických mezí“.

To, co píše Derrida a co přesně vyzdvihuje Petříček, to, co je pro naše myšlení o divadle určující, je pojmenování **původu** nějaké ideality v dějinách, pro nás pojmu divadla. Pojem divadla je vždy znovu zakládán. Cíl dějin vychází najevo vždy dodatečně, zpětně, stejně tak kontinuita pohybu tradice je patrná až zpětně. Proto je možné mluvit o pojmu divadla a mít dojem, že je to historicky založená skutečnost, teprve tím však skutečnost divadla znovu zakládáme.

Tento klíčový moment „rückfrage“, zpětné dotazování je jako počátek *produktivní*, je to nové znovu-ožívování smyslu, protože už dle Husserla je samotná filosofie i myšlenka Evropy (proto do ní nepatří potulné národy, nepatří do této myšlenky) do rozhodnutí pokračovat v překračování konečnosti svého poznávání.

Jenže teoretický postoj znamená, že nekriticky nepřijmeme nic, žádnou tradici ani žádné mínění, a právě z tohoto důvodu je *převzetí tradice myšlení otázkou odpovědnosti, je to tedy v neposlední řadě otázka morální*. (Petříček, 2018: 89)

Kladu si otázku, v čem spočívá a z čeho se rodí, a to konkrétně pro mě a mé myšlení, onen tlak, který mě nutí znovu-formulovat a myslet divadelní tradici, teorii divadla, dalo by se říci i filosofii umění. Proč na tom záleží, jak kdo myslí o divadle? Proč záleží na tom, co se o divadle říká a jak se o něm píše? Odkud se bere ten intenzivní pocit nesprávnosti, nespravedlnosti až bezpráví, když někdo sumarizuje to či ono o divadle?

Je to pocit na hranici morální a erotické oblasti. Bráním divadlo, protože ho mám „ráda“. Bráním divadlo, protože mi teoretický postoj dovoluje nahlédnout, že myšlení o něm jej zavádí mimo „evidenci“, kterou nahlížím ve svém „originálně dávajícím názoru“, který není a nikdy nebude otázkou subjektivní, ale z principu nutně inter-subjektivní, stojící přede mnou stejně jako před „ostatními“ jako úkol.

Vždy, když je tento úkol neutralizován, popírán nebo umenšován, mám „potřebu“ vystoupit, usměrňovat jej, vyjádřit se k němu nikoliv ze „své“ pozice; má pozice je v tento moment myšlení shodná s pozicí onoho myšlení, které zde „kdysi“ bylo a které se zde permanentně aktivuje v konkrétní tradici. Zdá se, že je to láskyplná ochrana tradice teoretickým postojem; je to jako bránit těžkému průvanu zavřít dveře, které musí zůstat otevřené. Je to intenzivní šepot, který říká:

Na něco se přece jen ještě zapomnělo. Zároveň jako autor, režisér a herec nemohu ignorovat způsob, jak se o divadle mluví a v posledku myslí, neb to má přímé důsledky na mou práci. Úkol zodpovědně přistupovat k myšlení mají jen osoby, které si je kladou (viz. Husserl) a příslušnost k tradici není dána prostě sama sebou.

Zdrojem krize jakékoliv vědy, zdrojem krize vědy jako celku, je objektivismus. Jeho protikladem není subjektivismus, ale odpovědnost směřovat k „ideální objektivitě“, tradovat tradici. Tradovat tradici nelze bez přítomnosti. A je to právě „ztráta půdy žitého světa“, jak o ní píše Husserl v *Krizi* (paragraf 34-36), která je zdrojem objektivismu. Vychází tedy najevo paradoxní vztah k přítomnosti: kterou je třeba odmítnout ve smyslu samu sebe zdůvodňující presence, ale zároveň ji podržet a vyhnout se tak objektivismu prázdného schematismu, odkazující se na svůj nepřítomný původ.

Je možné se stavět na odpor teorii jakožto teorii zdánlivé tehdy, kdy její obsah neodpovídá žité přítomnosti. Proto lze říci, a nebude to pokrytecké, že současné divadlo je v mnoha momentech dávno „za“ (vedle, pod) současnou teatrologií; současnou nikoliv proto, že by vznikala nyní (její vznikání je pozastaveno ve jménu zachování objektivní pravdivosti kritických přístupů, které už žité skutečnosti *neodpovídají* (ve smyslu odpovědi), ale současnou proto, že je vyučována jako objektivně platná, a tak ztrácí svůj kontakt se zkušeností problematičnosti světa. Musí být vyučována jako možná.

Idea a tvorba: myšlení divadlem

Mít nápad totiž není něco obecného, říká Deleuze v přednášce *Qu'est-ce que l'acte de création?*¹⁷. Mít nápad na divadle a mít nápad ve filosofii je něco jiného, jak nás poučila již úvaha o způsobech reprezentace. Mít nápad je vzácné a nápad je potenciál, který se váže ke konkrétnímu módu vyjádření. Úkolem tvůrce je nalézt, pro který modus se nápad nejlépe „hodí“.

I proto má jak filosofie, tak divadlo svůj vlastní obsah, ale i svůj vlastní modus. Filosofie tu není proto, aby uvažovala o různých oblastech, říká Deleuze, nýbrž jistý koncept vzniká až tehdy, když je nutný. Nezbytnost, to je pohon vytváření konceptu. Stejně tak věda neobjevuje, ale vytváří.

Souhlasím s Deleuzem v tom, že tvorba je osamělá. Nic nevzniká *pouze* proto, že někdo chce někomu něco říct. Tvůrce nepracuje pro svůj plezír, ale pro potřebu, která ho opanuje. Jednotlivé oblasti si mohou vyměňovat ideje, to jistě, odtud pak oblíbené adaptace literatury na divadle. Ale aby nebyly pouze odrazem nedostatku vlastních obsahů, musí zde být něco výsostně divadelního v literatuře, kterou adaptujeme. Musí zde být, jak říká Deleuze, korespondence. My tuto korespondenci chceme číst jako mimesis.

Mít ideu není otázka komunikace: Komunikace je propagace nějaké informace a její přenos. A informace je příkaz nebo to, čemu se chce, abychom věřili, ať už z jakéhokoli důvodu. Jsme alespoň žádáni, abychom se chovali tak, jako bychom tomu či onomu věřili. Na divadle nás nesmí zajímat, čemu kdo věří. To můžeme klidně přenechat jiným oblastem. A ačkoliv existují místa nebo lidé, kde se ještě děje to, o čem my tvrdíme, že je na odchodu, neznamena to, že by tato informace, jakkoliv ohrožovala model, který přichází – maximálně jej zdržuje. Jaký je tedy, opakujme, vztah mezi uměleckým dílem a komunikací? Žádný. Umělecké dílo není nástroj komunikace. Umělecké dílo neobsahuje informace.

Umělecké dílo souvisí s aktem rezistence. Tvůrci jsou lidé, kteří odporují. Jsou různé způsoby, jak odporovat, a jsou různé hlasy. Jak ale říká Deleuze: není dosud jasný onen vztah mezi uměleckým dílem a lidmi, kteří ještě neexistují. Vztah mezi lidmi, kteří tu ještě nejsou a uměleckým dílem. Tak umění vítězí nad smrtí.

A teď přichází ona otázka, jakým aktem rezistence se vyznačuje divadlo, jestliže je označované za pomíjivé kouzlo jednoho večera. Je to snad divadlo jako stavba

¹⁷ Odkaz na přednášku: <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>

proti divadlu jako jedné performanci? Možná ano. Můj názor je takový, že tzv. kamenné divadlo, jako je například divadlo Dionýsovo, není „místo“ v klasickém smyslu. Prostor, který je nutné vybudovat, aby se v něm divadlo mohlo hrát, je odlišný od prostoru, který je budován konkrétní performancí zevnitř, jejím prováděním. Zároveň ale jeden nemůže existovat bez druhého, divadlo se stává divadlem až tehdy, hraje-li se v něm. Hraje-li se v něm, není to již divadlo, ale náměstí jakéhosi francouzského městečka nebo zákoutí duše jednoho tanečníka. Kamenné divadlo jako struktura umožňuje svou stabilitou přistoupit na výsostnou proměnlivost prostoru utvářeného zevnitř. Zároveň ale, a to je případ nejzajímavější, je idea kamenného divadla tak ustálená, že je přenositelná i do prostorů, které ve skutečnosti divadlem vůbec nejsou. Proto je možné hrát v tzv. atypickém prostoru (dnes se často používá slovo „alternativní“).

Představa ideálního prostoru divadla je natolik inter-subjektivně dána, že je tato idea přenositelná i do prostor, které jí neodpovídají, ale přesto z ní čerpají onu potřebnou míru stability pro navození představy divadla. Limitním případem kamenného divadla je site-specific, ve kterém je prostor absentujícího kamenného divadla utvářen v přímém přenosu, dle toho, kde se právě hraje. Po opuštění tohoto prostoru, v něm zůstávají stopy performance, to znamená: toto skladiště, které pro mě dřív bylo neznámým, neutrálním skladištěm, je nyní aktualizováno o možnost, že je to také nádražní hala nebo místo setkání hrdiny x a y.

Mít ideu na divadle tedy znamená mít divadelní ideu, která musí být realizována právě takto a nikoliv jinak, protože právě tímto modem odpovídá tomu, co je předmětem, aspektem nebo momentem ideje. Idea nejen jako myšlenka, ale jako podoba (podobnost), vzhled, nápad, záměr nebo projekt. Idea nikoliv ideál, ale jakožto související s viděním a věděním, ale i s uskutečňovaným tvarem a záhadností záhybu. Idea paradoxní, protože divadelní, a přesto neodpovídající tomu, čím by divadlo mělo být. V posledku: idea osvobozující.

Mimese myšlení a mimese zkušenosti

Zkušenost není jen to, co je kognitivně relevantní. Je už skoro samozřejmé říci, ale pro jistý vymahatelný druh pořádku a jasnosti to zopakují, že všechny oblasti lidského myšlení a tvořivosti reflektují i jiný než lineární druh časovosti.

A protože se každá zkušenost odehrává v čase, a protože pojem zkušenosti je pro nás klíčový, je třeba si být vědom jiných než lineárních poloh našeho vnímání času. Problém času nesouvisí „jenom“ s destrukcí narace; ale i s pochopením motivu opakování, pluralit a vrstev. Pokud chceme brát vážně svou zkušenost, musíme se možná vzdát touhy po sdělitelnosti.

Událostmi dvacátého století byla zrušena ontologická identita myšlení a bytí. Žádná logická nutnost argumentů, které jdou pěkně za sebou, ale momenty. Pojem a věc prostě nejsou identické a výkon identifikace je pak výkonem moci. Rozpoznání „něčeho jako něčeho“ jen zakrývá to, co je na věci neidentické. Myšlení musí být ambivalentní. Snaha učinit součástí pojmu to, co pojmem není a nikdy být nemůže, je problematická. Věc sama musí naše pojmy korigovat, ne aby ji pojem překonával. Objekt má přednost před naším věděním.

Nejde tedy více o myšlení nějakého celku, o budování základů, na nichž budeme stavět komplexní výklad. Pojmy musí odpovídat jeden druhému, tak spolu tvoří silové pole, v němž se něco vyjevuje. Proto může být privilegovaná forma filosofického diskurzu „esej“.

Namísto systému pak nastupuje „model“. Myšlenkový model umožňuje rozehrávat konfigurace pojmu. Pro nás je zde klíčový tzv. mimetický moment pojmu, stojící proti jeho rétorickému momentu.

Pocit nesnesitelnosti, pocit neadekvátnosti, pocit jako index toho, co stojí mimo pojmy a k čemu pojmové myšlení odkazuje. Událost, kterou nelze shrnout nějakým principem, je myslitelná jen modelem. „*Interpretace je vůbec pro Adorna cosi jako praxe rezistence (v jazyce samém) vůči komunikační tendenci.*“ (Petříček, 2018. s. 130) Když Adorno píše větu: „*Morálka přežívá pouze v čistém materialistickém momentu.*“, upozorňuje na to, že prolomit hranice jakéhokoliv systému lze pouze tělem.

Pojem mimésis, která je tak úzce spjatá s dějinami divadla, je ústředním pojmem Adornovy estetické teorie, i zde se mohu opřít o Petříčkovu přednášku, tentokrát z podzimu 2018 na DAMU.

Pojmové myšlení a pojem miméisis jsou propojené proto, že miméisis je akt, který přesně odpovídá paradoxu tzv. adekvátní in-adekvace. Tak se do pojmového myšlení vrací „neprostupnost a záhada“, která je ve zdánlivě transparentních teoriích skryta.

Máme nějakou zkušenost. Výraz, tj. naše vyjádření, tuto zkušenost demonstruje, protože ji transponuje do jazyka, do roviny obecných pojmů. Ale pokud se snažím něco vyjádřit, když Brecht napíše báseň o Benjaminovi¹⁸... je výraz jedinečný.

Pojmové myšlení lze zachránit pouze tak, že se pojem snaží stát výrazem a výraz se snaží být blízko tomu, co je pojem. Výraz jakožto rovina expresivní a rétorická, je způsob, jak se já snažím svým vyjádřením zachovat jedinečnost svého setkání s „něčím“. Proto Adorno mluví o schopnosti znovu se dotknout toho, o čem mluvíme, aby tak naše pojmy byly prostoupeny onou původní zkušeností.

Pojem tedy není jen formálním výrazem zkušenosti, ale musí se jí podobat. Samozřejmě, že realita klade mému pojmovému myšlení odpor, ale já nikdy nesmím přestat pracovat na výrazu své zkušenosti, a proto ani nemohu přestat znovu – myslet divadelní pojmy.

„Učinit viditelným“, tak zní náš úkol. Proto Adorno pojmenovává tzv. mimeticko-expresivní moment. Věc sama se chce někam dostat, sama se snaží ukázat a dává nám impulsy, to je skutečná forma, která ducha popírá a zároveň ho probouzí. Už

18

„I'm told you raised your hand
against yourself
Anticipating the butcher.
After eight years in exile, observing
the rise of the enemy
Then at last, brought up against an impassable frontier
You passed, they say, a passable one.
Empires collapse. Gang leaders
Are strutting about like statesmen.
The peoples
Can no longer be seen under all
those armaments.
So the future lies in darkness and
the forces of right
Are weak. All this was plain to you
When you destroyed a torturable body.“

Benjamin and Brecht: the Story of a Friendship by Erdmut Wizisla. překlad: Christine Shuttleworth, nakladatelství Verso, 2016.

na rovině vnímání jsme interpretující, samozřejmě, ale vždy je zde něco, co nevidíme, a tak vzniká prostor pro jednání.

Tak vystupuje na povrch nejen jedinečnost každého člověka, ale i uměleckého díla, jedinečnost myšlení. Aspekty, které někdo přehlíží mohou být pro druhého klíčové, protože jej přímo oslovují. Způsob, jakým já něco řeknu, to je má poetika. Když je nějaká zkušenost nevyslovitelná, tak musí zůstat nevyslovena. Ale už i v pouhém způsobu chování k jisté věci se odráží mimetický charakter, říká Petříček: *je to odpověď celého člověka*. To znamená, že nemusím ani mluvit, abych mohla odpovídat.

Jazyk, kterým mluvíme, je následek pole, na kterém dosahujeme shody, pokud jde o věci a události reálného světa, ale tato shoda není danost, permanentně se utváří. V hovoru se vždy snažíme zjistit, zda druhý má na mysli totéž, zda je jeho představa shodná s tou mou, nebo zda se liší a v čem. Neshoda mě upozorňuje na to, že je vidět ještě něco, co já nevidím. Následně dojdeme k relativní shodě na tom, jak svět vypadá. Ale primární fakt, původní stav, je vždy nerozumění – neshoda je tedy bytostně produktivní.

Jenže data, která máme k dispozici, nejsou nikdy úplně relevantní, protože jsou vždy nějaké věci, které neodpovídají teorii. Musím své rozhodnutí o tom, co je skutečnost, někudy vést. Racionalita jako něco, co má své vlastní dějiny, jak jsme ukázali na Husserlovi, znamená existenci určitých diskurzů mající vlastní vnitřní normu, která prostě určuje, co je relevantní a co ne. Otázka relevance dat i pojmů musí být znovu pokládána.

Pojem života v biologii jako relevantní zkušenost pro myšlení o divadle

Jestliže se snažíme zkoumat divadlo, přemýšlet o něm, číst o něm a vztahovat se k němu, je podstatné i to, abychom byli schopni uvědomit si, do jaké míry v tomto myšlení *hraje roli* náš postoj. Teorie „o“ je již zaujetím tohoto postoje; jako vytváření artefaktu, který je následně zkoumán. Je druhem reprezentace. Hravou parafrází Canguilhema řečeno: Zkoumání divadla je vytváření jakéhosi para-divadla, které překrývá původní divadlo¹⁹.

To je parafráze z knihy *Poznávání života* od Georgese Canguilhema, který je součástí tradice francouzské epistemologie, tj. otázky po původu a předmětu poznání, v užším smyslu „teorie vědy“. Canguilhem píše nejen o filosofii života, ale i o otázkách organismu, prostředí, normalitě, patologii či monstrech. Jeho objevy nám pomohou formulovat některé dotazy přesněji, než kdybychom zůstali pouze u autorů věnujících se čistě divadlu.

O experimentu jsme již mluvili v souvislosti s Baconem. Synonymem mu jsou slova jako: pozorování, analýza, studium, zkoumání, test, demonstrace... Sloveso experimentovat říká, že performujeme vědeckou proceduru, ideálně v (divadelní) laboratoři, za účelem určení „něčeho“. Jak se formují na divadle teze a hypotézy? A jak udržet svobodu experimentu, tj. aby nevěděl, kam směřuje?

Stejně jako v biologii, která nám jde v této kapitole příkladem, i v divadle narážíme na problém jedinečnosti a umělosti. Canguilhem problém ilustruje na pěstování vědeckých myší. Jak je možné zkoumat přírodní jev, pokud ke svým pokusům používáme laboratorně vypěstované tvory, kteří se od sebe geneticky neliší (tj. neodpovídají předmětu zkoumání *par excellence*)? Zkoumání uměle vychovaných identických zvířat ztrácí smysl, protože tato zvířata jsou super-přírodou. Jak je možné mluvit o herci, aniž bychom nebrali v potaz jeho multiplicitu²⁰? Proč by měl být herec součástí strukturalistické hry? Nemůže a nesmí být. Analogie myší neznámá, že tvrdím, že divadelní školy nás pěstují jako prototypy obecného člověka, ale směřuje k tvrzení, že herec jako obecný pojem neexistuje.

¹⁹CANGUILHEM, Georges. *Poznávání života*. 1. Univerzita Karlova: Nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-3389-3. Tato kniha je mi inspirací pro celou následující kapitolu.

²⁰ „Pojem multiplicita jako substantivum. Uniká opozici mnohého a jednoho. „...abychom z něj přestali dělat číselný fragment nějaké ztracené Jednoty nebo Totality – a abychom spíše rozlišovali různé typy multiplicity.“ (Deleuze, Guattari, *Tisíc plošin*, 2011: 45)

A dále, jak nás poučuje biologie, proces experimentování je nezvratný (není možné střídat moment před změnou a po změně); „*postupujeme po cestě, která se sama pohybuje*“ (Canguilhem, 2017: 37)²¹. To souhlasí s naším pozorováním. Vždy, když dojde k významnému experimentu, promění se celé paradigma. Pokud k žádné změně nedochází, jedná se o pouhé ověřování experimentu již provedeného v minulosti. Neznámo je v těchto případech iluzorní a slovo experiment není na místě.

Jednotlivé přístupy k divadlu kolem sebe sdružují určité skupiny lidí a tvůrců. Toto sdružování probíhá volbou, nikoliv z nutnosti. Přesvědčení o tom, že právě jeden konkrétní přístup je lepší než jiný, dovoluje formovat instituce. Jenže různost se obtížně potlačuje, a tak často dochází k paradoxnímu stavu, kdy hypotéza, kterou jedni chtěli vyvrátit, trvá právě proto, že vytvořili prostředí, ve kterém přežívá.²² Přežívá ve formě negace.

V divadelním experimentu přistupuje i problém toho, že to, s čím (s kým) podnikáme experiment na divadle, o sobě ví (o myších to bez arogance předpokládám také), zvláště podnikáme-li experimenty sami na sobě. Odkud se bere přesvědčení, že provádím experiment při pouhém sebe-pozorování, když mi u něj z principu nedovolí riskovat? Asi se jedná o špatně zvolené slovo; mělo by znít: ověřování. (Víra, konfirmace a pravdivost v jednom.)

Ba příliš často podléháme nereflektované celkovosti: když odebereme či přidáme nějakou složku nebo část toho, co předpokládáme zkoumat (divadlo), dojde k afekci celého pole (divadla), nejen dané části; divadelní orgány mají, stejně jako ty „obyčejné“ orgány těl, víceúčelové funkce. Vše je propojeno.

Kritizuji tak naivní představu, že práce s předmětem a předmět sám je vůči herci vnější. Zkrátka: herec může být reprezentací, tak o něm mluví interpretace, což do jisté míry uznám jako nutné a přínosné. Ale herec-člověk, to je směs, hemžení, intenzita, teplota, je sám onou pohybující se cestou.

Jedno představení není (princiálně, tedy tak, jak to teorie divadla běžně předpokládá) srovnatelné s jiným představením, ale dokonce není srovnatelné ani

²¹ Původní zdroj: Ch. Nicolle, *Naissance, Vie et Mort des Maladies infectieuses*, cd., s. 33.

²² P. Haudoroy, „Les Lois de la physiologie microbienne dressent devant les antibiotiques la barriere de l'accoutumance.“ *La vie médicale*, roč. 33 (1951).

samo se sebou, když ho sledujeme v různých okamžicích a stádiích. To samé platí pro herce.

Možná, že divadlo je tak specifická oblast, že vyžaduje jinou metodu, než jsou tvrzení o reprezentaci, potažmo přescenci. Stejně jako biolog, tak i teatrolog si musí vybudovat vlastní metody zkoumání a vlastní slovník, který by odpovídal jeho objektu. Neznamená to, že biolog nemůže číst, jak Aristoteles psal o delfínech (totiž, že to jsou ryby, ale *jinak*), naopak musí, a musí se k tomu vztáhnout přiměřeným způsobem. Musíme být schopni odpovědět na to, zda stojí *vedoucímu subjektu za to, aby se stal objektem vlastního vědění*, či zda je nutné hledat jiný způsob spolupráce, jak s vlastním myšlením, tak s předmětem zkoumání. V tomto ohledu se vracíme na začátek a říkáme: Je třeba podniknout experiment. A experiment vždy znamená risk.

Jeden z dalších, neméně podstatných problémů experimentu je i to, že se jako člověk, který je jeho součástí, dostávám do paradoxního stavu: Souhlasím s experimentem bez toho, aniž bych byla schopná vědět, s čím vlastně souhlasím. Předpokládá se zde tedy vyšší úroveň důvěry i důvodu. Musím být schopna nevědět, co se stane. Nemluvím o nejistotě předstírané, dosazované, o náhodě, ale o schopnosti se vzdát divadelních prostředků v momentu, kdy neodpovídají předmětu, o kterém chceme vyprávět, který chceme zhmotnit – protože jednak nevíme, co je to za předmět, a za druhé si možná tento předmět vyžaduje jiné prostředky. Zodpovědní musíme být vždy vůči předmětu, nikoliv vůči instituci.

Další problém, kterému bych zde ráda dala tvar, je fakt, že ten, kdo experiment provádí, podléhá často při výkladu pedagogice, která následuje *po* něm. Edukace v oboru divadla, jako kdekoliv jinde, způsobuje to, že problematika, o které samotný autor ještě stačil pochybovat, což bylo nezbytnou součástí jeho/jejího východiska, se v rámci pedagogiky stane dogmatem. Pedagogika (dějiny) musí být schopná hledět na možnosti, které se jí nabízejí, nikoliv na odpovědi.

„Poznávat ani tolik neznamená narážet na skutečnost, jako spíše prohlásit možné za platné tím, že z něj učiníme nutné. Tímto je geneze možného stejně důležitá jako dokazování nutného. (...) Poznání není dlouho a úpěnlivě očekávané zjevení a pravda pozitivně definované dogma.“ (Canguilhem, 2017: 53).

Canguilhem stopuje, jak se ve vědě vrací jisté epistemologické představy, obrazy, které se objevují stále znovu, s určitou naléhavostí a nezávisle na osobách. Například představa nějaké původní látky, která se stále zachovává, zatímco

původní forma se rozpadá. Zkoumá i pro nás klíčový pojem „života“, který s přihlédnutím k opakující se představě stojí mimo formu i mimo látku. Formy se rozpadají, látka se zachovává, život pokračuje ve formování.

Nedokáží rozhodnout, zda je představa původní látky, obsažené i ve vědě, původně mytologická, anebo původní mýtus prostě odpovídá vědě. Ve vědě stejně jako v mýtu platí, že se zrozením času nebylo nic / bylo všechno; pak se věci formují. Přistupuje druh síly, vůle nebo náhody, která uvádí věci do pohybu. Zdroj látky, původ původu, neznáme; a je to velmi specifický druh nevědění.

Zdánlivá esoterie takových úvah jde stranou, když připustíme, že lze sledovat souvislosti mezi životem a formou. Teorie *odpovídá* životu tím, že popisuje nebo vytváří popis jeho forem. Život je těmito formami, proto říkáme: formy života. Součástí formy života každé bytosti je její specifická činnost, jí specifické prostředí.

Aristoteles právě takto a *touto formou* uvažoval, ptá se: Jak se dělí lidské činnosti? (Ergo co dělají lidé?)

Je to poznání, jednání a tvoření. To, co se nejvíce blíží tomu, co je neměnné a nutné, stojí v pyramidě nejvýše, tím pádem je to poznání. Jednání stojí níže, je to oblast etiky a politiky, zkratka společnosti. Inu, a úplně nejniže stojí tvorba, ať už poesie, hudba, výtvarné umění nebo ševci.

Pokud se na pyramidu podíváme pozorně, všimneme si, že to, co je horizontálně nejniže, zabírá také nejvíce prostoru.²³ V Aristotelově dělení lidských činností zabírá umění největší prostor. Sugesci, že „nahoru znamená výš a výš znamená dobře“ nebo že „čeho je méně, to je vzácnější, to musím chtít získat nejvíce“ odmítáme přijmout. Kam kladl Aristoteles akcent, je jasné, teoretické poznání stojí „výše“, ale my s divadlem nemíříme vysoko, my chceme daleko, za horizont... Umění, tvorba i řemeslo přetvářejí vnější skutečnost a čerpají z ní, píše Aristoteles. To, co hájím na divadle jako tvůrce, herec a režisér, je fakt, že se nestávám ani jednou z těchto kategorií nebo oblastí. Stávám se svými díly, stávám se právě tou fyzikou, ze které čerpám, a tou skutečností, kterou přetvářím.

²³ V knize *Myšlení o divadle I* čteme dovětek: „Řecký člověk sice miloval umělecká díla, nevážil si však valně jejich tvůrců.“ (Major, 1993: 12) Musíme nesouhlasit s tímto názorem, protože jej považujeme za nebezpečnou zkratku.

V biologii je platná teorie, že buňka sama je *duální* a sama sobě prostředím.²⁴ Člověk samozřejmě také, nejen v klasické makro úrovni typu duše, nebo dnes více oblíbená mysl – tělo, ale i na mikro úrovni, poněvadž se skládá z duálních buněk.

Dialogické jednání s vnitřním partnerem by pak v tomto ohledu, tj. vzhledem k přirozené dualitě lidského prostředí, bylo dialogem, který se sice *skutečně* odehrává, ale v *rámcí* prostředí, ve kterém je dialog nesmyslný, protože samo prostředí je již dialogické, ba dokonce je multiplicitní. „*Samo nevědomí je v první řadě davem. (...) rozvrhuje se ve formě molekulárních multiplicit podle fenoménů davu, Brownovými pohyby.*“ (Deleuze, 2010: 41). Dialogem je už „chodící prostředí“ člověka, na úrovni buňky i na úrovni mysli.

Nenechme se zmást „hledáním“, které dialogické jednání charakterizuje. I proto, že když hledám „sebe“, tak zde musí být někdo, kdo mě-sebe hledá. Tajným předpokladem DJ totiž musí být a je i to, že součástí člověka, jeho prostředí, jeho bytí, je i něco *jiného*, než je on, s čím je možné dialog navázat při dostatečném soustředění.

Tím jiným je pro Vyskočila zřejmě božská duše v člověku, ve vědomí, v těle. Jinak by se tento dialog nelišil od samomluvy. Dialogické jednání čteme jako teoreticky interpretovaný sen trojjednosti, převedený do praktického důkazu. Vzhledem k tomu, že DJ vede k afirmaci a k stvrzení „já je já“, je třeba myšlenku jiného ve mne odmítnout a spíš se přiklonit k představě nepoznatelnosti duše. To je ovšem jen návrh interpretačního klíče, než pokus o tvrzení. Ale vraťme se k problému buněčné teorie, k otázce individuality, která pro Canguilhema vyvrcholí v otázce, zda chtějí vědci v rámci svých věd uvažovat kontinuálně či nekontinuálně:

„Je individuum skutečností? Iluzí? Ideálem? Žádná věda samotná, i kdyby to byla biologie, nedokáže na tuto otázku odpovědět. A pokud k tomuto projasnění mohou a musejí přispět všechny vědy, vznikají pochyby, zda je tento problém v pravém smyslu slova vědecký.“ (Canguilhem, 2017: 89)

Právě z těchto důvodů zdůrazňuji nutný inter-disciplinární model. A je to právě tento moment, kterým nás pro tuto kapitolu Canguilhem inspiroval. Problém individuality je problém kladený napříč vědeckou oblastí a prostupuje i pole umění.

²⁴ Individualita dělá prostředí sama sobě. Bez zvláštního prostředí nemůže trvat ani vteřinu, není jen souborem prvků, je i svým „kde“. (Canguilhem, 2017: 82) Srov. A. C. de Gobineau.

Jedinečnost, sdílený prostor poznání: prostředí

Sledování smyslu lidem společných, vracejících se obrazů je na hraně fantasmatu, na druhou stranu naším cílem není fantasma zpochybnit, ale vykázat, že má ve vědění své místo.

„Z toho vychází, že dokonce ani nejsvobodnější duchovní činnost, fantazie, se nemůže zcela toulat v neohraničeném (i když se to básníkovi může zdát), ale zůstává připoutána k předpřipraveným možnostem, předobrazům nebo praobrazům. Dokonce i obrazy, které spočívají v základech vědeckých teorií, ukazují toto omezení, např. éter, energie, jejich přeměny a jejich stálost, teorie atomů, afinity atd.“²⁵

S Jungem jde souhlasit v tom ohledu, že lze stopovat praobrazy a rozpoznávat je v dějinách, ať už ve vědě či v umění. Jeho výměr se však týká epistemologické oblasti, to je oblasti, ve které se umění a věda poznávají. Fantazie vědění je v tomto smyslu omezená a jako schopnost může podléhat svodům.

To ovšem neznamená, že ji nelemuje oblast neomezená, ba dokonce se ani nedá říci oblast, ale spíše zdroj nebo dotek, slova, která jsou vzhledem k tomu, co chtějí říct, pouhými příměry. Musím s Jungem souhlasit v tom, že toulat se v neohraničeném skutečně nelze, ale pouze proto že toulání vytyčuje hranici. Tak se například básník, ve smyslu člověka patřícího do oblasti poesie, toulá v lese ohraničeném, neboť je sám jeho zeměměřičem.

Malý exkurz k poesii

Chtěla bych za sebe vyjádřit postoj ke slovu a k problematice významu, právě vzhledem k vracejícím se výrazům. Méně akademicky, ale tím spíše věrohodně. Tvrdím, že poesie je hudba, jejíž tvář je jazyk.

Jazyk, kterého se nezbavuje, ale používá jej stejně jako on ji, bratří se s ním; avšak jazyk není její zdroj, jazyk je přítel poesie. Viděl, jak vypadá, když spí, aniž by musel být zamilován. Viděl ji na kolenou, viděl ji, když vítězila proti všem a pořád byl tam, i když třeba nepřítomen v oněmělé chvíli, a je tam stále jako vzpomínka na šťastný okamžik, tak nepatřičná a nespojitá s tím, co se „děje“.

Jazyk přítomný na způsob dlaně, která se ve správný moment přiloží k dílu. Vztah

²⁵ C. G. Jung, „Psychologische Typen“. In: týž, *Gesammelte Werke*. Bd. 6. Zurich u.a., Rascher 1967, s. 327.

jazyka k poesii je srovnatelný s pohledem lékaře na osobu připoutanou na lůžko; jakási práce, která cítí svou roli prostředníka mezi lhostejností a spásou. V posledku je to jazyk, který o sobě ví a který se ochotně překračuje k melodičnosti.

Melodie a rytmus, hudba, je realizovaný vztah mezi jazykem a tělem. Tělo a jazyk jako spojenci, podléhající vytrvalému svádění, které se nedá vyhmátnout, a přesto rezonuje hmotou, která se v každodennosti zdánlivě formuje jen výkonem síly. Tento vztah, o kterém mluvím, je vztahem siločáry vzhledem k poli, které vykresluje.

Hudba není výrok a někdy ani nezní, a přece její trvalý šum, tak rozpoznatelný ve všem, co žije, často skrytý v těch nejmenších a nejzbytečnějších předmětech denní potřeby, rozdechvává. Posledním měřítkem pravdivosti je bránice. (Jak se náhle při úvaze o poesii obohatil slovník o metafory, tělo a pocit...)

Chvění na prahu slyšitelnosti dává rytmus a z rytmu je pak jen krok k tepu srdce a od srdce krok k tělu, které je otrásáno i ožíváno. Tak poesie, která nutně musí zůstat na prahu nevědění, slepá, ale přesto zamilovaná do toho, kterého nesmí zahlédnout, dává tělo. Plodí, čemu tělo fakticky dát nelze; a činí tak právě svým rytmem, jehož původ si nepřipisuje a nesmí připisovat. Rytmem, který je bez frekvence, bez danosti, není vlastně rytmem... Tento rytmus pak leluje, visí v podezřelých pauzách mezi vteřinami chronologicky a pravidelně tikajícího času skutečnosti.

Jinak než selháním nelze poesii číst, a číst znamená i psát. V tomto ohledu se stavím na obranu i té nejbanálnější poetizace, která je odštěpek čehosi pravého, co zůstává (musí zůstat) nevysloveno. Poetizace skutečně selhává vůči svým nárokům, ale činí tak ve stejné míře, jako selhává přátelské mlčení ducha, který si už vyslechl všechny naše příběhy, a přesto neodešel, neodchází a neodejde, aby nás zanechal ve své nepřítomnosti.

Hlas, svádívý zvuk a zvuk svádění je víc než hra významů, pole napětí nebo síla difference. Nesouměřitelnost není ani negována ani dorovnána. Slovo, pokud se vůbec zformuje, nemá sílu ani tvrzení, ani informace; je slabé. Svou křehkostí však chrání vlastní ostatky, které jako by vždy již čekaly na vynesení a jejich pověst trpí poznáním toho, čím se bývaly mohly stát.

Revolta. Ta nejpřirozenější odpověď, universální, nelidská, překračující všechny hranice pouhé humanity; a přece odpověď – tedy způsob jazyka, revolta naše i cizí, je výsostným gestem stojícím na hranici hudebního, jazykového, tělesného a

politického vyjádření; revolta je tím, co poesii provokuje a čím se poesie stává. Poesie není série obrazů a myšlení o ní je stejně podstatné jako studium biologie. Důvod tkví v dialogu:

Ty jsi dokonalý. (řekl by někdo básníku)

Nikoliv. Jsem totiž smrtelný.

Myšlenkové směry vs. individualita poznání

Při zkoumání dějin a dějinnosti v našem myšlení, je třeba mít *cit* pro teoretické možnosti, vracet se a znovu-otevírat. Pokud vezmeme vážně komunikaci mezi jednotlivými obory, můžeme si pohrát s myšlenkou vitalismu a mechanicismu na divadle.

Vitalismus je představa člověka jako součásti přírody, bez ohledu na to, co dělá a tvoří. Naproti tomu mechanicismus stojí, řekněme, proti přírodě a snaží se ji zkrotit. To je analogicky²⁶ role para-divadla a klasické činohry.

Vitalista (naivně) věří ve spontaneitu a vyjadřuje trvalý nárok toho, čemu říká život v živé bytosti, jeho hranice nikde nezačínají a nikde nekončí, záleží, jak se to zrovna hodí podpoře jeho teorie. Mechanicista zas věří v techniku a vyjadřuje trvalý postoj vůči tomu, co nazývá život. Vitalismus je vágně formulovaný nárok a mechanicismus zas přísná metoda. Poznáváme své postoje v jednom či druhém?

Vzhledem k tomu, že ještě dnes pociťujeme nutnost vyvrátit XY (doplň xy-té pojetí divadla), nebo dokázat, že toto sice také existuje ale jenom něco jiného lze brát v potaz „protože“; může to znamenat dvojí; implicitní přiznání, že iluze, o kterou tu jde, má svou vlastní vitalitu, a v tom případě i potřebu vysvětlit vitalitu této iluze.

Opakujeme: Pokud k otázce po něčem musejí přispět všechny vědy, vzniká otázka, zda je tento problém opravdu vědecký. Čas stejně jako věčnost nikomu nepatří a věrnost vůči historii nás může vést k tomu, že v ní rozeznáváme jisté teorie, které se stále vrací a které jsou výrazem oscilace lidského ducha mezi určitými trvalými trendy ve zkoumání určité oblasti zkušenosti.

Proti tomuto tvrzení sami sobě stavíme otázku individuality a „stávání se“. Problém poznání se nám vzhledem k individualitě konkretizuje do problému „učení“. Pokud nepřijmeme model, že všechno již víme a stačí si jen rozpomenout, ani jednoduše vývojový model, že skutečnost se proměňuje, ale je si v různých momentech více či méně podobná, a mezi vším, co *víme*, existuje jistý druh návaznosti, pokud vezmeme vážně otevřenost budoucnosti a interpretovatelnost minulosti vzhledem k tomu, co už není, ale s pohledem upřeným směrem k tomu, co ještě nenastalo, začne se otázka „poznání“ a otázka tvorby limitně sjednocovat.

²⁶ Tj. problematicky.

Představme si stroj, který jsme nikdy neviděli v chodu. Představme si auto a člověka z desátého století. Představme si, že nevíme, jaký je účel divadla. Odvodit použití stroje z jeho tvaru a stavby můžeme pouze v případě, že použití onoho konkrétního přístroje či přístrojů obdobných ve skutečnosti již známe. Člověk musí nejprve vidět stroj v chodu, aby byl schopen odvodit jeho funkci.

Biologie umí pro nás vhodně rozšířit vymezení účelovosti proto, že jej chápe naopak. Proti strnulé účelovosti stroje klade více možných funkcí jednoho organismu. Ten je schopen přejímat různé funkce od různých orgánů, má tedy mnoho různých účelů.

„Umělé je to, co tíhne k vymezenému účelu. Tím se staví do protikladu k tomu, co je živé. Umělé, lidské či antropomorfní se odlišuje od toho, co je jen živé či vitální. Vše, co se objevuje v podobě jasného a dokonalého účelu, se stává umělým, a právě takový je sklon vzrůstajícího vědomí. Taková je i lidská činnost, když se snaží co možná nejpřesněji napodobovat přirozený předmět nebo jev. Sebevědomá mysl se sama od sebe činí umělým systémem. V případě, že by život měl účel, nebyl by již životem.“ (Canguilhem, 2017: 133)²⁷

My si ale přejeme jít ještě dál a odmítnout vyřešit otázku poznání i zdrojů tvorby spontaneitou, a sice tím, že by tvorba odpovídala životu svou bez-účelností. Nechceme ani životu nebo tvorbě dodat účel, a tím propojit antagonie vznikání díla a jeho recepce. Nechceme ani účel, ani vitalitu. Chceme absolutní proměnlivost složek, takovou, kdy je živé tělo schopné proměňovat a znovu definovat své funkce, realizovat své víceúčelové složky, kdy nestojí proti ostře řezanému úkonu stroje. Chceme, aby člověk mohl být i neživým, protože bude sloužit organickému i anorganickému, jestliže k tomu bude vyzván.

A když Aristoteles v Politice píše: *„Příroda nevytváří nic takového jako nožíři delfský nůž, tj. nedokonale, nýbrž pro jeden účel má jeden prostředek, tak zajisté každý nástroj nabývá největšího zdokonalení, jestliže neslouží mnohým výkonům, nýbrž jen jednomu.“* (Canguilhem, 2017: 134)²⁸ Uvědomíme si, že to je definice stroje, nikoliv organismu. Stejně tak čteme otevřenou definici člověka-stroje, jak jej pojímal Descartes v přísně mechanistickém modu.

²⁷P. Valéry, Cahier B. Paris, Gallimard 1910.

²⁸ Aristotelés, *Politika*, cd., 1252b, 1-5.

Descartovo zrození: „Pokud bychom dobře znali všechny části zárodku nějakého konkrétního druhu, například člověka, mohli bychom již na základě těchto znalostí prostřednictvím nesporných matematických úvah vyvodit tvar celého těla a stavbu každého z jeho prvků. Stejně tak je možné na základě znalosti několika zvláštností této stavby naopak vyvodit, jaký je jejich zárodek.“ (Canguilhem, 2017: 135)²⁹

Proti tomu namítá Paul Guillaume³⁰, že se sice dají živí tvorové dokonale přirovnat ke strojům, a vysvětlit tak jejich fungování, ale ne jejich zrození. Kdyby stanovisko, že vše se nachází již v zárodku, bylo správné, pak by jeho poškození vedlo k záhubě. To se ale prokázalo jako nepravda. (Canguilhem, 2017: 136) Takovou představu zrození bych ráda rozšířila i na stvoření.

Jenže...

Descartes kdysi řekl: *Cogito ergo sum*.

Ale jistě. (Podívala se na své, teď už značně zakulacené břicho.) *A co si o tom myslíš Ty?*

²⁹ R. Descartes, *Traité de l'Homme*, cd., paragraf 66.

³⁰P. Guillaume, *La psychologie de la forme*. Paris, Flammarion 1937, s. 131.

Když máš hrát rybu, plav. Vztah individua a prostředí, vynález

„Ryby samy o sobě nevedou svůj vlastní život, to řeka vede jejich život, jsou osobami bez osobnosti.“ (Canguilhem, 2017: 152)³¹

Canguilhem si je vědom toho, že horlivě připouštět, že mezi poznáním a životem existuje rozpor, vede buď *„k popření života poznáním, nebo zesměšnění poznání životem“*. Nemusíme být právě vědci, aby nás zajímal vztah k životu. I básník nebo politik považuje takový pojem za vlastní, ne-li za přirozený, jak ukazují od počátku této práce. Je pravda, že vědecké myšlení odděluje člověka od světa a vědecké teorie zpravidla začínají rozchodem s běžnou smyslovou zkušeností (kdo z nás kdy viděl kvark?).

Poznání pro Canguilhema řeší napětí mezi člověkem a jeho prostředím, poznání má (reálný) konečný účel, a tím je právě nalézání rovnováhy se světem. Jestliže se někdy způsob, jak jsme a myslíme, ocitá v protikladu s přežitím některých živočišných, rostlinných a **divadelních** druhů, pak musí být chápání pojmu života aktivní součástí našeho uvažování o něm. Jaká je vazba mezi životem a tzv. životním prostředím?³²

I kdyby v pouhém váhání, jak správně žít nebo jak žít extrémně, je to už překročení obecného pojmu života, odkazujícího k povšechným tzv. mezilidským vztahům, jak jsme toho byli svědky v Gajdošově knize. Pojem prostředí a pojem života musí být brán vážně a netriviálně, neboť ovlivňuje způsob, jakým se vztahujeme ke svému okolí.

Když Darwin řekne, že *„prvním prostředím, v němž organismus žije, je okolí živých tvorů, kteří jsou pro něj nepřáteli nebo spojenci, kořistí nebo predátory.“* A naproti němu Lamarck uvažuje o universu jako o *„dlouhé, čekající, slepé trpělivosti“* (Canguilhem, 2017:154), předvádí jeden i druhý přístup natolik odlišný, že přihlídnutí k tomu či onomu lze sledovat i v uměleckých dílech. Myslím tím jen

³¹ L. Roule, *La vie des rivieres*. Paris, Stock 1930, s. 61.

³² Čím je hercův život mimo jeviště? Proč existuje bulvár? Vyústí přísně mechanistické pojetí do pojmu divadla jakožto prostředí herce? A co to pro něj znamená? Kam ukazuje hercův prst, míří-li mezi diváky?

to, že způsob, jakým uvažujeme o věcech, prostě odráží náš vztah k nim a způsob, jak jednáme.

Viděli jsme, že Lamarck chápe život z hlediska trvání a Darwin spíše z hlediska vzájemné závislosti; živá forma vždy jaksi předpokládá pluralitu dalších forem, s nimiž je ve vztahu. Způsob, jakým budeme chápat prostředí, ovlivní naši představu individua. Jako obecně akceptované komunikační kanály s naším prostředím jsou chápány smysly. Krásný příklad, ilustrující vztah prostředí a smyslu, zní:

„Když před ní /před sochou, jež v Condillacově úvaze představuje tělo omezené pouze na jediný smysl, totiž na čich/ přidržíme růži, bude vzhledem k nám sochou, která cítí růži, vzhledem k sobě samotné však bude pouze vůní této květiny.“ (Canguilhem, 2017: 159)³³

Jde pouze o to si uvědomit, že „živočich“ přijímá jen některá znamení: oddělené podněty mají smysl jenom pro vědu, ale ne pro organismus. Proto je problematické zkoumat herce z hlediska znaku nebo předvídat, co divák vidí na jevišti. „Reakce“ je vždy odvislá od smyslu pro podněty. Biologie si všímá toho, že to, co živočich upřednostňuje, pro něj není vždy objektivně snazší. Je to spíš obráceně. Živočich považuje za snazší to, co upřednostňuje. (Canguilhem, 2017: 165)

„Ve vůni růže není socha ničím jiným než vůní růže. Stejně tak je živý tvor ve fyzickém prostředí světlem a teplem, je uhlíkem a kyslíkem, je vápníkem a tíhou. Svalovými kontrakcemi reaguje na počitky smyslů, drbáním na svědění, útekem na výbuch. Můžeme se však ptát a měli bychom se ptát, kde je živý tvor? Vidíme sice jedince, ale jedná se o předměty, vidíme gesta, ale jedná se o přesouvání, vidíme centra, ale jedná se o okolí, vidíme strojníky, ale jedná se o stroje. Prostředí chování splývá s geografickým prostředím, geografické prostředí s prostředím fyzickým.“ (Canguilhem, 2017: 159)

Vztah s prostředím je „rozprava“, není a nemůže to být definovaný soubor pravidel. Není to ani boj, ten nastává až v nezdravém vztahu. K tomu, aby živý tvor něco vnímal, je zapotřebí, aby byl připravený to vnímat, pokud to nebude jeho zájmem, nic nepřijme.

Divadlo, po vzoru biologie, musí začít brát herce a stejně tak diváka jako bytost, která si nese význam sama v sobě. Není to tabula rasa s prázdným vědomím.

³³ E. B. Condillac. *Traité des sensations*. Paris, Librairie Artheme Fayard 1984, 1. část, kap.I, s. 15.

Když chce divadelní vědec něco říct o umění, drží představu, že umění předchází teorii. Divadlo prý předchází teorii divadla. Úkazy předcházející nálezu jej údajně vysvětlují; my naproti tomu chceme myslet to „nové“ jako úkol a zároveň jako zhmotňující se v jediném okamžiku. Časový odstup a deskripce vědy ztrácí něco podstatného. Inspiruji se zde myšlenkou Canguilhema, že vynalézavost je v povaze odlišná od vědy, ačkoliv ji „vyživuje“.

Roubovat vynález na vědu je ztrátou tohoto momentu. Vytvořit prostor pro iracionální objevu znamená v posledku hájit racionalismus, který se tak může vyhnout utajeným předpokladům kontinuity a logického vysvětlení původů. Některé „zbytečné“ věci jsou nezbytné pro živý organismus. Chápat objevování se některých jevů skrz nutnost vede právě k onomu mechanistickému pojetí.

Správnost monster

Finální problémem, který před nás přdestřela biologie je „patologie“. Canguilhem si všímá, že nepravidelnost a nestálost bytostně patří k organismům. Naproti tomu *neexistuje patologická astronomie, dynamika, ani hydraulika, protože fyzikální vlastnosti, které se nikdy neodklání od svého „přirozeného typu“ k němu také nepotřebují být navraceny.* (Canguilhem, 2017: 175)

Namísto snahy každý jev převést na tvrzení v obecném smyslu je třeba řešit jev samotný. Canguilhem definuje zdroj takových předpokladů vědy, všímá si, že vztah nějakého zákona k jevu, je stále ještě pojímán dle vztahu mezi „rodem“ a „jedincem“.

To mě přivádí, pokud to není zjevné, k otázce tvorby. Každé dílo je jedinečné a zároveň je možné mluvit o „typu“. V následující fázi si tuto otázku budu klást vzhledem k aktu poiesis. Nepravidelnost, anomálie a podobné jevy nejsou jen odchylkou od ideálního stavu nebo obecného pojmu, ale i způsobem, jak individuum je.³⁴ Příklad, který uvádí Claude Bernard, ale jak později uvidíme i český filosof Petr Rezek, je problém lékaře, který spočívá v tom, že ten má vždy co do činění s jedincem, lékař lidského „druhu“ neexistuje.

To, co je jiné, nesmí být vykládáno jako odchylka. Jak píše Canguilhem, některé možné organismy se zatím nikdy neuskutečnily. Chci věřit, že to samé platí pro divadlo. V tomto ohledu se nám projasňuje vztah život – divadlo právě proto, že jsme si dali tu práci a pokoušeli se myslet pojem života.

Život je schopnost čelit riziku, čelit nároku nového prostředí. *„Člověk je opravdu zdravý, jen pokud je schopen obsáhnout více norem, když je více normální; zdraví představuje luxus, který spočívá v možnosti onemocnět a uzdravit se.“* (ibid: 187)

Toto tvrzení ostatně potvrzuje i ekonomický úspěch takzvané životní pojistky. Sám Canguilhem cituje *Doktora Fausta* Thomase Manna: *„Jakápak choroba, jaképak zdraví! Bez chorobnosti život, co existuje, dosud se neobešel. (...) Nikdy neslyšel jsem nic hloupějšího, než že z chorobného povstává zase jen chorobné. Život není žádný choulostivec, a morálka neví o tom než bačkoru.“* (ibid: 188)

Odtud vysvětluji i svůj odpor k odsouzení umělcovy sebevraždy. Ona „opodstatněná výtká“ vůči Vachého smrti je jen nárokem normalizace, která si

³⁴ Leibnize; žádná dvě individua, která by si byla tak podobná, že by se lišila jen solo numero, nejsou. Jedinci jsou de facto odlišní, protože jsou odlišní de iure.

ovšem není vědoma nutnosti svobody ve vztahu k lidské psychice, která je povinna vůči sobě samé „přezkoumávat a ustanovovat normy, nároku, který v sobě normálně nese riziko šílenství“. (ibid. 189) Svoboda je šílená, přesto není jediný legitimní důvod upírat umělci právo vzít si život, nechce-li zemřít na frontě ve světové válce, ale po boku přítele naplní umělecký akt tak, že jej překročí.

Práce přírodního výběru v teorii: máme pocit, že něco by nemělo přežít, protože je to jen mutace něčeho esenciálního, ale ono to přežije, a tím se to zachrání a ustaví novou normalitu. Problém ale je, když někteří teoretici pracují s přírodním výběrem jako s normativním kritériem ve smyslu: toto již není divadlo a jako divadlo to musí být eliminováno, nepatří to do této oblasti; a tato oblast, jsa vyloženě lidská, dodává pocit práva na ovlivňování této oblasti.

Pokud je zdraví z definice schopnost obsáhnout více norem, být více normální, tak chápeme na jedné straně snahu teoretika obsáhnout tyto normy, kontrolovat je svým popisem a analýzou, na druhé straně jeho neschopnost respektovat nahodilost jako absolutní princip živého tvora.

Strach z monstrozity, kterou Canguilhem definuje jako absenci jakéhokoliv pravidla vnitřní soudržnosti, tuším jako odpověď na otázku, proč bylo divadlo po staletí předmětem zákazu: protože obsahuje víc norem, než je normální, čímž je nebezpečné pro stávající organizaci společnosti, stojící na úplném výčtu svých norem, které se rozhodne považovat za platné.

Jenže otázka po monstrozitě ukazuje, že skutečnost a imaginace nebyly vždy tak důkladně oddělené jako nyní. Ba dokonce se i dovoluje vystopovat současné, zcela reálné vlivy imaginace na skutečnost. „O skále řekneme, že je obrovská, o hoře neřekneme, že je monstrózní, leda snad ve světě pohádkového diskurzu, kde se může stát, že se z ní narodí myš.“³⁵

Proto je hodnota pravidelnosti o to významnější, jak nám ukázal Canguilhem: významnější z toho důvodu, že chápeme její nahodilost. Pravidelnost jevů není tedy slabost, ale síla divadla, a v tomto ohledu uznávám podobnost se životem. Trochu rozporuplná situace, do které se dostávám, by se dala formulovat takto: anomálie jsou cenné a umožňuje je pravidelnost. Ani jedno ani druhé není výsostně „správně“.

³⁵ Aesop, The fables of Aesop. London 1965.

Z kapitoly o monstrech a monstrozitě vybírám zejména ten poznatek, který potvrzuje, že imaginaci je přiznávána schopnost rozvracet přírodní dění. Konkrétním příkladem je teorie mateřských znamének z Hippokratovy knihy O přeo plození. (ibid: 194,195) Hippokrates vysvětluje, že mateřské znaménko chápané jako symbol nevěry nebo ďábla bylo na těle dítěte jedné aristokratky nalezeno proto, že si během těhotenství prohlížela obraz etiopského otroka. Tedy jde o představu, že vnímání „stimulu“ navozuje stejné účinky, jako kdybychom viděli původní věc.

V Egyptě byla monstra uctívána, zatímco v Římě a Řecku obětována. Proč? Protože jeden svět chápe vzájemnou mezidruhovou propojenost, druhý naopak přírodu přísně charakterizuje skrze zákony plození. A je kontrola plození blízko kontrole tvorby?

Nerespektování plození podobného s podobným je chápáno jako ďábelská deviace nebo narušování božího obrazu. Odtud tedy strach z divadla a důvod jeho zákazu?

Eller zobecňuje schopnost vytvářet „monstra“ i pro zvířata; fena viděla krocana, narodilo se jí štěně s krocací hlavou; je to něco fyziologicky kauzálního – percepce a imaginace. Jako monstrózní jsou označována ta spojení, která podobnost nerespektují. *„Ženy si tedy nesmí přivlastňovat slávu za to, že jako jediné disponují schopností vytvářet monstra silou své imaginace.“* (ibid: 196)

Je divadelní experiment tak trochu monstrózní a odtud snaha o jeho neutralizaci?

Stopování původu poesie a mimetické umění

Ve snaze své zkoumání uzavřít, přejdu nyní k některým aspektům antického myšlení, Platónského a Aristotelského, na kterém se budu snažit ukázat otázky spojené se zdrojem mimetického umění. Není mým úmyslem otázku mimesis „vyřešit“ ale rozvinout. Dotkli jsme se jí u Adorna a jeho estetické teorie a otázky mimetičnosti pojmu. Jediná stopa, kterou pro tuto chvíli sleduji, vede k otázce původu poesie, dále k důvodům kritiky mimetického umění a k jeho souvislosti s poznáním.

Platón kritizuje zejména poesii a výtvarné umění.³⁶ Poesie nebyla soukromou záležitostí, nebyla čtena v tichosti a o samotě, ale verš byl i součástí filosofie, ne-li zákona, a poesie byla čtena nahlas a veřejně. To, co Platón na poesii kritizuje, je zejména její performování. Je to útok na zpěv, recitaci a herectví poesie.

Lyrická poesie byla součástí symposia, byla čtena spíše po západu Slunce, spojena tedy s pitím a uvolněním. Poesie byla samozřejmě i součástí výuky pro děti i dospělé. Paralela, kterou lze zrychlit chápání platónské kritiky, je rčení, že Homér byl pro lid platónské doby „Biblí“. Jestliže obsahuje příklady nebo situace, které nejsou tak úplně košér (ostatně stejně jako Bible) a zároveň je používán a interpretován jako vzor, je nutné, že se objeví někdo, kdo tento zdroj bude číst kriticky. Tím není Platónova kritika uznána za platnou, ale za legitimní.

Známé klasické příklady z *Ústavy*, kde jsou příklady ať už z tragiků, nebo Homéra, ve kterých se bohové a hrdinové chovají nemorálně. Vykreslování dobrých lidí jako nešťastných je také na pováženou. Kromě morálních dopadů poesie jsou podstatné i dopady emoční. I dobří lidé cítí dopady poesie; být dobrým člověkem souvisí s kontrolou tužeb a emocí, čemuž poesie zrovna nepomáhá.

Pokud jsme svědkem performance poesie, zejména dramatické poesie, prožíváme emoce. Ilustrační příklad je samozřejmě soucit. V desáté knize se dozvíme, že je přirozenou součástí poesie zobrazovat postavy, které nemají emoční složku pod kontrolou, zkrátka u nich nevládne racionální složka duše (řečeno platónským slovníkem). Ukazujeme člověka takového, jaký by být neměl. A lidem se to líbí, mají potěšení z toho vidět postavy v takovém stavu. A zažívají tak emoce, které

³⁶Viz. například přednáška James Grunta na Oxfordu v rámci otevřeného kurzu Estetiky <https://www.philosophy.ox.ac.uk/people/james-grant> více zde: <http://podcasts.ox.ac.uk/embed/1f44f0f7abafdfd41135>

by jinde, než při „performanci“ mít neměli. Smutek, stejně jako soucit, by měl být racionálně kontrolován. Jenže tím, jak se tento soucit osvobozuje...

Navíc ten, kdo performuje poesii, se sám skrz toto performování stává špatným člověkem. Poesie v přímé řeči, tj. mluvit jako postava a říkat to, co říká postava, mimesis, mě může učinit podobným charakterům, které reprezentují. (Kniha III.) To působí společenský problém, protože v ideálním platónském státě zastává každý člověk jen jednu **roli**, pro kterou se nejvíce hodí a je jí nejvíce uzpůsoben.

Variování sociálních rolí na divadle způsobuje společenské problémy, protože si uvědomím, že mohu být i něčím jiným, než jsem, či po tom minimálně začnu toužit. V tomto ohledu čtu Platónovy obavy ve stejném duchu jako Hippokratovu snahu vysvětlit dopady imaginace na skutečné tělo percipienta.

Hlavní problém samozřejmě je, že umělci neznají to, co tvoří. Povaha formy je totiž již hotová, jak víme z Platónovy nauky. Ideje jsou formy.³⁷ Tak malíř zná jen část věci, zobrazuje jen část věci, nikoliv její ideu. Je ale vůbec možné znát to, co stojí *před* formou? Kdyby básník znal povahu věcí, o kterých píše, sám by jednal dle těchto věcí a tedy: nepsal by. Básníci tedy neznají to, o čem píší – odvaha, moudrost, pokora...

Hodnota věci u Platóna odpovídá jejímu použití. Takové stínování nebo změny perspektivy ve výtvarném umění využívají ty části duše, které nás vedou k omylům. Poesie mluví s nižší složkou naší duše, jednoduchými emocemi, které takto oslovovány ztrácí kontrolu. Poesie tedy nemá hodnotu.

Strážci v Platónově *Ústavě* vybírají pouze takovou poesii, která podporuje jistý typ vnímání a tedy chování. Strážce nesmí chování z poesie imitovat doopravdy, možná tak pro zábavu, ale ne seriózně. Sám musí být seriózním. Navíc mohou používat pouze naraci, namísto citace přímých úryvků: musí převyprávět „o čem to je“, nikoliv to „hrát“.

V knize třetí je mimesis charakterizována jako přímá řeč, zatímco v desáté knize používá Sokrates k jejímu vysvětlení výtvarné umění. Přímá řeč v poesii má jako svou paralelu výtvarnou reprezentaci objektu.

Přednášející o estetice na Oxfordu, James Grunt, dává jako příklad ze současnosti takzvanou heuristiku dostupnosti (availability heuristic), což je pozorování, že

³⁷ O otázce, zda se ideje týkají pouze kvalit nebo i jednotlivých věcí, víme.

máme tendenci volit to, co si při rozhodování snadno vybavíme. Máme rádi to, co je aktuální trend prostě proto, že se s tím často setkáváme. S tímto jevem se pojí i pojem kognitivní snadnost, kdy dochází ke zkreslení proto, že méně častá témata mají opakující se, zavádějící příklady. Způsob, jakým uvažujeme, a to, k čemu inklinujeme, je ovlivněno (všichni si myslí, že umřou v letadle, ačkoliv to statisticky neodpovídá skutečnosti).

V polovině sedmdesátých let proběhl výzkum, který ověřoval tezi, že to, co si lidé představí, považují následně i za více pravděpodobné než ti, kteří si to nepředstavují. Grunt tak nabízí vizi moderního platonisty, který v umění rozpozná tyto zapamatovatelné příklady, které potom lidé považují za pravděpodobné, že se stanou – že se mohou stát.

Jak vznikla poesie...

Jednak je to prý přirozená schopnost imitovat, která nás odlišuje od ostatních zvířat. A tato imitace nám pomáhá se učit. (To nám připomene Platóna, který hodnotu poesie v tomto ohledu zpochybňuje.) Další věc je, že kontemplování imitací nám přináší příjemné pocity, včetně obrazů nejrůznějších mrtvol, protože se tím naplňuje naše rozumění, chápání a učení.

Aristoteles se ptá; jak definovat mimetickou formu umění? Dle toho, co zobrazuje. Mimesis se v tomto ohledu blíží více pojmu reprezentace... A funkci reprezentace jsem se již snažila rozvinout jako nebanální. Když zůstanu ještě chvíli u Aristotela: Mimetické umění se dělí dle toho, jaké používá médium k zobrazování a konečně jak zobrazuje to, co zobrazuje.

Objektem tragédie je vážná a úplná akce, která trvá. Máme tedy objekt. Médium je mluvená řeč a chór, který zpívá lyrickou poesii. Jak? Mimeticky. Respektive dramatickým předvedením této poesie. Cílem je se skrz katarzi úplně očistit od pocitů lítosti a hrůzy. Někdo v katarzi vidí odpověď Platónovi, takový pokus číst emoce v ne negativním duchu. (Ale zůstává otázka: pokud by nás schopnost imitovat odlišovala od zvířat, jak u nich probíhá proces učení?)

Aristoteles v podstatě sjednocuje zdroj poznání a zdroj poesie; tím se diferencuje od Platónova názoru a lze tuto část textu brát jako další odpověď vzhledem k učiteli. Touha po poznání je spojena s radostí z nápodoby. Myslím, že nemá cenu spouštět se do hlubiny otázky, jak a proč se zvířata učí, je ovšem zřejmé, že ale imitaci používají ve stejném smyslu jako lidé, alespoň z hlediska mláďat. I z toho je patrné,

že mimesis limitně myšlená jako reprezentace je něco jiného než jen učení se nápodobou. Respektive: ono učení musí být pochopeno ve své složitosti.

O tom, že lidé mají své výlučné druhy imitace, nepochybuji, pokud to budeme brát z hlediska původu (lidský původ = výlučně lidské). Uznejme ale, že i zvířata mají svou architekturu, že se před sebou převádí, že hrají hry a že umí velmi, velmi dobře předstírat. Nepíší, pokud je nám známo, divadelní hry, ale zpívají si a jistě jsou schopna například kreslit. A mnoho dalšího, o čem zatím nemáme tušení. Dokonce jsme si i ověřili, že zvířata jsou schopná se náš způsob imitace naučit, takové příklady, jako je malující prase nebo ryba vytvářející mandaly na dně moře, jsou součástí každodenního internetového braku.

Platón se ptá, zda je poesie dobrá. Aristoteles si kladu otázku, co dělá báseň dobrou básní. Protože je poesie mimetickým uměním, můžeme ji hodnotit z hlediska, zda působí příjemné pocity. Zobrazovat věci tak, jak nejsou, Aristotelovi nevadí, pokud jsou zobrazovány věrohodně. Vždyť se může jednat třeba o situace z minulosti. Také mohou zobrazovat věci, jaké by měly být. Zobrazovat nemorální akce je také možné, pokud je záměrem poesie být v tomto ohledu věrohodná. Není jasné, zda se nejedná spíše o problém věrohodnosti než o problém nemorálnosti. Dobrá báseň ale dle Aristotela tak působí spíše svým zásahem než svým obsahem. Kritérium věrohodnosti, přijatelnosti pak ovlivňuje i samotné uvažování o tragédii, proto by měla zobrazovat konsekventní akci. Tak, jak by se mohla stát.

My ale žijeme v době, kdy se i nemožné věci jeví možnými. Umíme uvěřit tomu, že je možné cestovat v čase, vést hvězdné války nebo cestovat do jiné galaxie. Věříme, že je možné mít super-schopnosti, to antický bůh nebo hrdina ostatně také, akorát že my je svou technologií a způsobem „jvení“ umíme *pro nás* věrohodně zobrazit.

Poesie mluví o tzv. universálních druzích věcí. O povahách, o možných nebo nutných konsekvencích událostí. Básník tedy musí znát jisté věci, aby uměl nechat své charaktery (nebo třeba pomeranč) jednat tak, jak by asi měli nebo museli v té konkrétní situaci. K tomu musí vědět, kdo je tento charakter, jakého je „druhu“ a co je to za situaci. Opět platí, že se na to můžeme dívat z pohledu vazby ke skutečnosti – jací jsou obecně lidé, kteří žijí ve městě, nebo jaké povahové charakteristiky má Odysseus atd.; pokud ale zkomplikujeme pojem skutečnosti, není vše tak samozřejmé a nelze myslet o „nápodobě“ tak, jak se o ní běžně mluví.

Napodobujeme totiž skutečnost, která není definovaná svou realizací nebo bytím. Je to bytí zvláštního druhu, ne vždy fakticky a zkušenostně ověřitelné, ale spíš míří k abstrakci a gestu než k nějaké analyzovatelné danosti. Pokud tvořím reprezentaci, tvořím fikční svět se specifickými zákony a pravidly. Ostatně nápodoba v antickém dramatu, pokud se třeba jedná o hrdiny a mytologii, nebo i o drama společenské, ale s postavou, jako je „lid“ nebo „vesnice“, není vázaná na „skutečnou skutečnost“, ale spíš na fakt, že mýtus byl součástí skutečnosti jako její stín nebo pozadí nebo původ. Kritérium nebyla nápodoba něčeho „tam“, ale naopak náš svět se podobá světu mytickému, původnímu, bohům.

I kdyby tato úvaha připadala někomu příliš fantaskní, je třeba alespoň uznat, že jestliže poesie zobrazuje universální typy, jak píše Aristoteles, tak už to je daleko více příbuzné abstrakci a schopnosti abstraktně myslet se všemi důsledky, a nikoliv nějakým odrazem universální skutečnosti, která v posledku „neexistuje“. Proto je poesie více filosofická než historie. Historie jen zaznamenává to, co lidé udělali. Poesie naproti tomu mluví minimálně o tom, jak lidé jistého druhu mohou reagovat. Abych mohla pracovat s fikcí, čerpám nyní inspiraci z Aristotelovy *Metafyziky*, musím vědět *proč* něco je, nikoliv jen že to je. Porozumění proč, nebo alespoň schopnost vytvořit „proč“ hypotézu, je přímou součástí fikce napříč vědou i uměním; je to i epistemologická stránka umění.

Pramen, místo a kontakt s prostředím: smysly

Inspirována myšlením učitele a filosofa Petra Rezka říkám: namísto homogenního, neutrálního prostředí je třeba se ptát po umění v pralesech, v hlubině oceánu a v nad-lunárním světě. Teprve v prostoru divočiny není možné aplikovat schémata, a sice ani ta zakořeněná. V divočině zůstává jen oslnění, i slovo „obraz“ zde ztrácí smysl. „Zůstává jen chaos smyslových daností“. Teprve setkání s místy za okrajem civilizace nám dovolí o produkci fikce uvažovat, myslet tvorbu.

Tvorba, ποιησις, není vedena odborným věděním. Původ umění je ryze entuziastický a překračuje svět uspořádaný ve schématech empereia (zkušenosti). Techné, τεχνη, je naopak předmětem orientace, která má universální charakter. K tomu Rezek uvádí příklad lékaře, onen příklad, který jsme zahlédli již u Canguilhema a sice: lékař, který by byl odborníkem v léčbě pouze jediného člověka, by nebyl lékařem.

A proto ani Ión nemůže být odborníkem na poesii, když zná perfektně jen Homéra. Ión není odborníkem, je entuziasticky vytržen, a tím veškeré dílčí vědění techné překračuje. Techné v sobě obsahuje všechny jednotliviny, je obecná, ale sestává pouze ze zjištění, zatímco dílo poiésis „ustavuje rámeček, který nazýváme světem“. Ión není odborník, a jak dodává Rezek, „to jej nečiní směšným, jak sugeruje Platón“.³⁸

Divoký svět není prázdný. ačkoliv neobsahuje čitelné obrazy. Nezkrotnost je předpokladem jakékoliv životnosti a navíc, zkoumání podstat toho či onoho oboru vede pouze ke zkoumání konvencí. A konvence je třeba brát vážně zejména tam, kde se rozpadají.

Konvence reguluje meze zjevování. A zároveň její přísné dodržování může odhalit něco děsivého, něco číhajícího za ní. Jediný způsob, jak se setkat s celkovostí světa a případně být schopen svět stvořit, spočívá v tom, že projdeme elementárním otřesem, vzdáme se a rozložíme v chaos. (Až poté, jsouce očištěni, máme povoleno vstoupit do sféry libosti.)

Pojem prostředí jsme zkoumali už s Canguilhemem. Naproti fyzice, ve které je vyžadováno decentralizované pojetí věcí, chceme myslet živočicha jako centrum,

³⁸ „A Bůh (...), zda on má takové odborné vědění, že by mohl stvořit ještě další světy?“ Petr Rezek.

jako zdroj vztahu. Zároveň se ale bude jednat o jiný druh metafyzického centra, které kritizoval Derrida.

Deleuze rozvíjí představu prostoru jakožto vztahu, který se aktualizuje, tak dochází k jeho permanentní proměně. Jedná se jednoduše řečeno o přesuny pozornosti. Např. Přesun pozornosti z rozhovoru přede mnou, k větě, kterou zaslechnu za sebou, někde z šumu. Když si v takový okamžik vzpomenu na něco z dětství nebo prostě podlehnou nějaké představě, ne-aktuálním se stává mé místo zde, protože jsem tam – u představy. Představa prostoru skrz večírek, ve kterém je nekonečné množství virtuálních, neaktualizovaných vztahů, vede k pozorování, že vztahy a jejich aktualizace utváří prostor jako nehomogenní.

Důležité je i pozorovat, že po příchodu domů, řekněme z divadla, ve mně stále doznívá to, co jsem viděla, slyšela, zažila. To je přesah vztahu na úkor zdánlivých geografických hranic, včetně diktátu přítomnosti.

Definice prostoru skrz vztah, aktualizaci a virtualitu musíme brát vážně, zejména s ohledem na „zážitek“ uměleckého díla, prostor „divadla“ je utvářen vztahy. Slovo „doznívání“, doznívání nějaké zážitku ve mně i v divácích odkazuje k rezonanci.

Petříček³⁹ vysvětluje, že událost přejde z virtuality do reality tím, že se stanem místem, odkud se k ní něco nebo někdo vztahuje. Pokud bychom si měli představit celou síť naráz, tak to není nic jiného než událost všech virtuálních událostí.

Tak se zrodil i termín chaosmos, poněvadž chaos je situace, kdy jsou všechny události virtuální a žádná není aktualizovaná, jakmile k aktualizaci dojde, automaticky se generuje řád, tak vznikají v chaosu místa řádu, ten podléhá aktualizaci. Tuláctví, které se s takovým pojetím pojí, může být pro někoho nepříjemné. Přehodnocení vztahu tam a zde, vede k tomu, že prostor není dán, ale mění se spolu se svými kvalitami. Aktualizace vztahu však může probíhat i jiným způsobem než pouhým důsledkem ve formě vyplývání, ale i asociací, variací nebo právě ozvěnou.

Právě z toho důvodu mě fascinuje tzv. polyfonické myšlení, které se konkretizuje v textu s charakteristickou hudební kompozicí jako je kontrapunkt nebo fuga. S Andrejem Kalinkou, slovenským autorem, zakladatelem skupiny Med a Prach,

³⁹ Osobní sdělení.

jsme našli společnou řeč právě na základě tohoto tzv. polyfonického myšlení, které považujeme za vzácnou topologii nejen v umění.

Z toho důvodu uvažujeme v našich diskuzích i o pojmu „komplementární umění“, které se ke svým takzvaným složkám chová rovnocenně, neomezuje se tedy na oblast divadla nebo hudby nebo literatury, ale pracuje se vším v postupném splétání. V záhybech jednotlivých odvětví se dle našeho názoru skrývá unikátní možnost výrazu.

S komplementárním uměním se váže i specifický přístup k vnímání. Chci vypíchnout zejména otázku smyslovosti: Poněvadž mluvit o „pěti smyslech“ je kodifikace skrz smyslové orgány, která je ospravedlnitelná pouze svou historičností. Zkušenost umění je popsitelná spíše hudebními termíny. Smyslů je samozřejmě víc než pět (mysl tíže, rychlosti...). Tradice ještě navíc smysly analyzuje a hodnotí jejich fungování jeden po druhém, zvláště, následující tak osvícenecký model.

Otázka jednotlivosti smyslů je důležitá. Použití etymologie při sledování původu divadla, ke kterému sama sklouzávám, někdy odvádí pozornost od komplexnosti věci. Nejen proto, že lze říct, že divadlo je od slova dívat se, což je nepochybně pravda ale zároveň je to fakt vedoucí k „okularcentrismu“. Je důležitá i proto, že jednotlivých smyslů divadelní věda užívá při analýze toho, co vnímá divák, aniž by brala v potaz, že smysly jsou od sebe neoddělitelné.

Smysly jsou na jedné straně brány do vnějšího světa, ale i způsob, jak se svět omezuje. Představa bran je nutně spojena s představou procesující jednotky, která všechno to, co vnímáme, uvádí do souladu a dává tomu smysl. Jenže představa tradičního fungování smyslu v sobě nese „hradby“. Smysly jsou nástroj našeho kontaktu se světem, ten je ale tímto precizně organizován. Pokud jsem na například na divoké rave party, nemůžu o nějakých bránách vůbec mluvit.

Tradice sice rozděluje tělo na orgány, ale naše tělo je místo, kde smyslovost funguje po způsobu oceánu, jak jsem se pokoušela ukázat i biologickým uvažováním o těle. Smysly, které nepřikládáme konkrétnímu orgánu, jako je např. mrazení v zádech, tolik podstatné pro chápání hudebního divadla, jak nám dokládá Rezek s Kolmanem⁴⁰, je dalším dobrým znamením, že se nemusíme bát jít tímto

⁴⁰ Opera jako Gesto: Výzkumná zpráva k 70. narozeninám Petra Rezka (příspěvek do narozeninového sborníku, eds. M. Pokorný a M. Špirit.

směrem. Snaha izolovat smysly a popisovat je zvlášť, je rozerváním vlastního těla na kusy.

Jednomu každému smyslu nelze připsat zvláštní funkci, stejně jako to nelze učinit vůči jednotlivým orgánům, a v posledku ani vůči orgánům těla divadla. Zvláštní druh paměti těla je třeba mít na zřeteli, mluvíme-li o tvorbě i percepci díla; v tomto ohledu je ideálním příkladem kůže, jako hranice mezi uvnitř/venku. Jak říká Petříček⁴¹, kůže si pamatuje dotek hedvábí, nebo šmirglu. Tímto způsobem se vracím i k fenomenologii, například Merleau-Pontyho, který zkoumá termín chiasmus, splétání; když se tělo dotýká sebe sama. Kde jsem?

Proto pro mne ani mimésis není jen (traumatická zkušenost) původního obrazu a jeho reprodukce ve smyslu návratu, ale je bez vzoru, bez centra, a přesto nějak ideální, nějak úplná. Není to vizualizace.

⁴¹ 11/12/2014 FAMU

Čas

Divadlo tvoří čas jako matérii. I jedinec utváří svůj čas, což je náročný, nesamozřejmý proces, ve kterém prochází limitním ohrožením, protože je blízko čistého pojmu života.

Divadlo má jako poslední materiál čas ve smyslu proměny, která je *ex definitio* časová. Vše, co se pohybuje, přeměňuje, utváří anebo rozpadá – má divadelní charakter. Nejedná se o čas, který je nám známý; je to čas zapomenutí, neuvědomělý, rychlejší, než člověk může postřehnout, čas, který se musel udát, jinak by to, co je zde nyní, nedávalo smysl, a přece po něm nezůstává než stín nejasného tušení. Čas metamorfózy.

Možná, že než abychom rovnou museli vystupovat z dějin, stačí nám v tento moment snazší představa: vystoupení tvůrce ze společnosti. Vyloučení a tvůrčí proces spolu souvisí. Nejde nám o dílo, ale o postavu tvůrce.

Můj životní čas, můj komplikovaný vnitřní život, dále moje empirie, to je zkušenost, kterou sdílím s tímto světem *je rozrušena zkušeností s něčím, s čím nemohu mít zkušenost, a co přichází v čase, který nemůže být zvnitřněn*. Tvůrčí proces je pak triviálně řečeno překladem tohoto zážitku do společenského jazyka.

Zároveň ale platí, že společnost není danost, ale je možné vytvářet nové světy; budoucnost zůstává otevřená. Utváření budoucnosti však probíhá na základě čtení minulosti, která je permanentně přítomná.

Kdyby nebyl nikdo tvůrčí, tak zaniká budoucnost. To z tvorby dělá obtížný úkol, protože je otevíráním. Pokud utvářím budoucnost performativním tvořivým gestem, větou, veršem z poesie, který se po staletí cituje, dochází k normování – pozitivnímu normování, de facto institucionalizaci kolem energetického pole, vytvořeného tímto gestem.

Přijetí společenského řádu znamená problém vzhledem k tvoření nových hodnot, aniž by šlo o jejich prosté návazné generování. Přestat „tvořit“ znamená smrt možných gest, které se mohou sedimentovat do tvarů norem. Je načase přiznat, že pro umělce je tvorba součástí jeho života podstatněji než podstatně. Vysvětluje se tak vztah pojmu života k umění? Nejsem si jistá.

Ale myslím, že materializace vztahu vzhledem k ostatním, které jsou mým prostředím a zároveň někým jedinečným, probíhá společným dílem: chtěla bych si

představit dva mesiáše, kteří přicházejí naráz. Společně vidí budoucnost, kterou nevidí bez sebe; ale zároveň přišli kvůli osobnímu úkolu.

Hudebníci v nadšení z toho, že společně hrají, nesledují pouze onu konkrétní melodii hry, visí v permanentní proměně, která jim bere i dává, jsou vně i uvnitř času, přichází z budoucnosti. Výraz se ukazuje: tvář budoucnosti se ukazuje v látce.

Regrese, která prostě napadá romantismus a volá po minulosti, která už není možná, je přímým ohrožením pro každou radost z tvorby.

Nechci mít pocit, že někoho překonávám. Psaní je rozvíjení toho, co jsem kdesi zahlédla mezi písmeny. Chci vytvořit pole, ve kterém bude možné o těchto věcech mluvit snáz. Přeji si odstranit stud z řeči o věcech umění a o věcech vztahů.

Když člověk chce mluvit o umění, o své tvorbě, o práci v této oblasti, včetně myšlenek, propadá se velmi rychle na půdu, kde musí obratně a rychle argumentovat proti universálním východiskům, které opanují tato místa.

Po vzoru psychoanalýzy poznání, aniž bychom ji prováděli; stud a nervozita jsou známky erotického puzení. Eroticko-mocenský podtón. Chci, aby myšlení, které používám a které používá mě, nemělo za překážku nevědomí. Chci, aby zmizel problém věčně nedostatečné informovanosti. Zvláště jako žena mám pocit, že bych měla být opatrná v tom, co říkám, a že se mi to možná celé jen zdá a že je to celé možná složitější...

Proč je to těžké – přetvářet a přetvářet se? Jít proti všeobecné destruktivitě a proti pomíjivosti času?

Mimo čas a prostor

Protože tvorbu nevnímám nijak optimisticky, nepožaduji od ní, aby mi přinášela ohodnocení nebo formu štěstí. Aniž bych ji ovšem četla skrz teorii ztráty, kladla jsem si otázku, ústřední otázku veškerého života: **Co motivuje k činnosti?**

Jako ústřední se mi jeví otázka vztahu a jeho konce. Zajímá mě, jak je možné, že se nerealizuje nějaký vztah, proto že se již realizuje vztah jiný: zajímá mě, zda je možné milovat jinak než unikátně, výlučně. Přičemž slovo milovat znamená být kompletně fyziologicky zasažen a proměňovat svět v jeho úplnosti, proces milování jako proces metamorfózy. A proměna zas, pokud nastává „dřív“ vede k milování... Lásku chápu jako odvahu ducha proměnit se.

Můžeme zůstat u představy. Stejně jako si žádná žena nemusí ověřovat schopnost rodit, aby možnost cítila jako skutečnost. S potencialitou, která mnohdy bere i dává lásku, úzce souvisí i možnost myšlení. Již jsme se toho společně dotkli několikrát, je to otevřenost.

Takové myšlení je bez nenávisti, skoro až bez zájmu. Pocit tmy, přicházející vždy, když se myšlení mívá s tělem, mohu charakterizovat jako ztrátu falešného sentimentu pro pocit sám. (Jeví se v pozdvihnutém obočí, úsměvu v koutku úst nebo tichem po dlouhé řeči.) A možná by fyziologický popis tohoto pocitu odpovídal hned několika psychickým chorobám... Avšak žádná analýza, ani ta „psycho-“ do sebe nepojme černý písek pouště.

Zkušenosti z Lisabonu

Jean Paul Bucchieri⁴² vedl v zimním semestru 2018/2019 kurzy performance na Escola Superior de Teatro e Cinema v Lisabonu. Následující odstavce převážně reflektují zkušenost práce s ním zejména proto, že setkání s tímto tvůrcem přišlo v ten správný moment, kdy se student „herectví“ dotazuje po smyslu svého konání: Jak a proč studovat herectví?

Zjištění de facto spočívá v tom, že herectví sice studovat lze, studiem však není možné získat onen potřebný „motor“, který bude fungovat i poté, co studium skončí. Nemohu ignorovat, s jakými potížemi se potýkají ti, kteří po státní zkoušce zjistí, že vlastně nevědí, jak pokračovat v umělecké činnosti, jak tvořit. V lepším případě se nechají zaměstnat, ale ani to nestačí k tomu, aby byli dobrými interprety. Podobným typem zkušenosti nás nechal Bucchieri projít; na dvouměsíční kurzy nepřišel s žádnou nabídkou. Pokud my sami nic nedáme, nic nedostaneme zpět. Přes jeho nihilistické „já nic nevím“ se však dalo zhlédnout, jak enormní práce stojí za tím toto nevědění získat.

První měsíc jsme pouze diskutovali o tom, co je divadlo, co je jeviště. Ukázalo se, že každý z nás (cca 18 lidí) má nejenže jinou představu, ale že je obecně obrovský problém pro herce formulovat svůj názor, že k tomu nemá potřebné myšlenkové zázemí, že prostě není zvyklý myšlení „používat“, či dokonce myslet při hraní. Většinu času prvních týdnů jsme oscilovali kolem slov, jako je „energie“, „napětí“ nebo „atmosféra“, aniž by kdokoliv dokázal vysvětlit, o co se jedná. Nešlo o to předvést definici nebo to skutečně vědět, ale spíš o tom ukázat, že herec má tendence obklopotvat se intuitivní aurou jakési neurčitosti, která mu umožňuje nekonfrontovat se s myšlením, které je často odvislé od režiséra, ale i vyučujícího, zejména vyučujícího, který prostě dává zadání a herci prostě „hledají“, čímž získávají abstraktní formu jistoty. Pokud ale padne dobře mířená otázka, netuší, na co se kdo ptá, očekávají, že se řešení samo vyjeví, nebo se dokonce, což byl nejčastější případ, propadnou do hysterické sebeobrany, při které většina buď uraženě odchází, ne-li přímo pláče.

Konfrontovat se s vlastním nevědáním je sice nepříjemné, ale trvalo nám jeden měsíc, dvacet hodin týdně, nepočítaje následnou práci na zadaných objektech, než

⁴² <https://ciac.pt/en/about-us/research-team/jean-paul-bucchieri>

jsme byli ochotni říct: Já nevím. Teprve tehdy s námi Bucchieri byl ochoten pracovat. Začali jsme jednoduše tím, že jsme si položili otázky. Jakékoliv otázky.

Co se stane s naší prací, pokud konečně pochopíme, že fikce je skutečná? (*Ukazujíc prstem z jeviště do diváků.*) Kam ukazují? Jak předvést, že autenticita je faleš fikce? Jaký je můj vztah ke slovu „divadlo“, když stojím na jevišti? Jak v sobě vyvinout sílu, nevybrat si některé věci ve světě, kde je všechno možné? Jak dlouho se chystám hrát hru, kterou zpravidla rozvíjím od počátku zkoušení (totiž: jsem ta a ta, ten a ten, umím to a to)? Jak zazpívat píseň? Jak se vzdát? Jak osvobodit věc? Jak neříkat „myslím, že...“? Co nás vylučuje ze současnosti?

Jeviště neexistuje a zároveň svět není divadlo.

Bucchieri je skutečný učitel, nikoliv však nějakého sokratovského dumajícího typu. V jedné z her, kterou jsme začali hrát vždy, když už měli herci pocit, že dál mluvit nemohou a musí „konat“, jsme se učili, jak *nebýt* hráčem. To vedlo k tomu, že jsme byli lepšími hráči. Vzali jsme si židle a prostě hráli „židličky“, ale bez hudby;

Nechceš být hráčem

Sedíme na židlích, volně rozprostřeni v prostoru. Princip spočívá v tom, že se mohu kdykoliv zvednout a vyměnit si s někým místo, zároveň je ale v prostoru o jednu židli méně, a protože nechci být hráčem, je mým cílem vyměnit si místo tak, abych nezůstala v prostoru „viset“, nýbrž abych si plynule vyměnila místo s kýmkoliv v prostoru. To se limitně může dít u všech hráčů naráz, aniž bych v prostoru ztratila své „místo“. To, co se okamžitě stalo, bylo samozřejmě, že se nikdo z nás nechtěl pohnout ze svého místa. Tedy mat; tím, že se každý snaží neprohrát, prohrávají všichni a hra končí. My ale chceme, aby hra pokračovala, protože chceme „dělat divadlo“. V dalším pokusu, když jsme pochopili, že nejde o to neprohrát, ale hrát, zas došlo k druhému extrému, při kterém se zvláště někteří jedinci snažili být hráčem neustále, takže se takříkajíc volně procházeli po prostoru nebo energickými skoky zabírali místa jiným, a hned zase stávali. To vedlo jen k tomu, že na sebe brali celou pozornost a tíži hry, aniž by se pokusili doopravdy spolupracovat, snažili se situaci „vyřešit“, *chtěli* být hráčem, takže hra byla sice dle pravidel perfektní, ale úplně nudná. To, co se ukazovalo mezi těmito dvěma póly, bylo „stávání se“. Aby mohlo dojít k opravdové výměně, musela se tato výměna stát, nesměla být ani předmětem vůle, ani předmětem zádrže. Nemá snad ani smyslu komentovat, že se našli vždy takoví jedinci, kteří měli pocit, že situaci dokáží vyřešit. Problém

byl ale v tom, že jsme nehledali řešení, ale rytmické zapojení všech jednotlivců do té míry, že se hra mohla hrát, aniž by tím byl zrušen událostní charakter výměny.

Jedna, dva, tři, čtyři, pět

Další z her, kterou zde chci předvést, je hra na počet lidí v prostoru. Jak název napovídá, může být buď jeden, dva, tři, čtyři nebo pět. Hra je na první pohled triviální, po číslech budeme postupovat chronologicky, takže nejprve jeden, potom druhý...atd. Vytvořili jsme něco na způsob koridoru (připomínám, že hráčů je okolo dvaceti) a úkolem bylo, aby se v prostoru postupně objevil jeden až pět hráčů. První otázka je samozřejmě: kdo půjde první? Kritérium a problém celé hry opět spočíval v tom, že k tomu, aby byli na jevišti dva hráči, musí tam být dvě těla. Aby byli na jevišti dva hráči, je třeba, aby se jejich dvojice udála. Pokud k sobě dva lidé přijdou, nedělá je to dvojicí. Co je dělá dvojicí? A jak zachovat herní rytmus? Potom, co si většina z nás uvědomila, že událost dvojice nebo trojice je složitější, než jak působí, hra ztěžkla, zpomalila se, jenže se ztrátou rytmu ztratila i všechnu sílu. Během týdnů se nám podařilo dopracovat se k tomu, že nezáleželo na tom, kolik lidí je právě v prostoru, ale na schopnosti sledovat, co se právě udává. Když například v ten ráz do prostoru vstoupilo patnáct lidí, někdo musel pochopit, že je první, a všichni ostatní to museli pochopit také. Tak se událo číslo jedna, paralelně se na okraji zformovala dvojice, a na místo toho, aby tím byl její úkol splněn, setrvala prostě v herním poli, než se udála nejprve pětice, ze které se oddělil první pro další kolo, čímž vznikla čtveřice, a spolu s ní se z hráčů, jejichž smysl se teprve naplňoval, stala i trojice a už jsme měli prvního, a tak se mohla zformovat dvojice... To podstatné je, že se vše děje najednou, nikoliv postupným rozvíjením smyslu. Pokud není interpret schopen poznat, kdy se něco udává a kdy je součástí události, a ještě ke všemu nevidí, zda jsou v tom ostatní s ním, protože sleduje jen svůj záměr plnit úkol – hra není možná. Vyžaduje naopak maximální ostražitost, pomalou rychlost a zejména: schopnost se rozhodnout konat.

V jakém prostoru jsi, tam jsi

S odstupem času je patrné, že namísto procesu učení jsme zvolili proces očišťování se od naučeného. Není jednoduché být schopen nakládat se svým časem a schopnostmi tak, jak jsou nám dány, protože zejména výuka a vliv výukového prostoru vede ke schematizaci myšlení jak vyučujících, tak studentů. Ani jeden z týmu se nesnaží nic „vytvořit“, byť by to spočívalo jen v tom, že bude ten či onen kreativně rozmýšlet, nýbrž si předáváme učení nebo se učíme něco, co se již událo jinde. V lepším případě se tento proces interpretuje jako rozvíjení schopností

/které jsou podezřelým způsobem posuzovány při přijímacím řízení, které je zpravidla nespravedlivé, stresující a koncipované na základě víře v „oko komise“/, nebo jako získávání potřebných nástrojů k tomu, co přijde *pak*. Nesnažím se tvrdit prosté: cesta je cíl; jediná otázka, která i dle mého názoru zůstává jako klíčová, zní: Co chceš? Pokud vím, co chci, nikoliv ve smyslu výsledku, ale ve smyslu prostého vnitřního a úplně základního rozhodnutí, nemohu pak ignorovat fakt, že se mívám s prostředky. Je rozdíl mezi tím, chtít se naučit „hrát“ (ať už to lze, nebo nelze), chtít „hrát“, nebo dokonce „tvořit“.

Nejpodstatnější proces, kterým jsem mohla projít v rámci lisabonských kurzů, bylo rozlišování prostoru. V podstatě je to velice triviální. Black box, který jsme měli k dispozici a který byl naším výukovým prostorem, jsme přirozeně obsazovali po stranách nebo kruhem tak, že pokud měl jít někdo „na scénu“ nebo, jak se také říká, „do prostoru“, jednalo se o jiné místní určení než o to, kde člověk právě byl. To, k čemu nás Bucchieri systematicky přinutil, bylo myslet o prostoru tak, jako by člověk vždy již byl na scéně. Jakýkoliv názor, jakákoliv otázka nebo komentář, přednesený jakoby „mimo“ herní prostor, byl součástí práce stejně podstatným způsobem jako samotná píseň, monolog či práce s objektem. Proměna je to razantní. Nejedná se o pouhé „vše má význam“, ale o to, že si jako herec nebo člověk působící na jevišti uvědomím, jaký typ změny a proč provádím, když jsem *tady* a *tam*. U některých jedinců byl rozdíl tak markantní, že takové rozlišování nebylo možné nadále ignorovat zejména proto, že tuto změny prováděli nevědomě, na základě nejasného názoru, že *tam* to (řeč, postoj) musí být jiné než *tady*. Zvláštní druh až panické zodpovědnosti za jeviště a za to, co se na něm děje, vedl k proměnám výrazových prostředků. Postupem času se nám podařila úcta k jevišti odbourat do té míry, že kromě takřka nepřekonatelného vnitřního napětí, způsobeného tím, že se na mě lidé „dívají“, takže teď to musí být „to ono“, nezůstával žádný rozdíl mezi jevištěm a hledištěm, mezi pracovním a diskuzním prostorem. Ti, kteří s tím bojovali nejvíce, byli žádáni, aby své dotazy prostě šli jen přednést o pár metrů dál „jakoby“ do scénického prostoru. Postupně jsme se tak „okoukali“, že jsme se mohli soustředit na skutečnou práci na objektu.

Objekt; tvář s barvou

Objekt není něco samozřejmého. Být schopen interpretovat myšlenku, tezi nebo větu a být schopen pochopit, cítit, co všechno k objektu patří a co je jen nánosem biografii účinkujících, není samozřejmé. Nezáleží na jazyku, který pro objekt zvolíme, ale pouze na tom, že se snažíme porozumět. Jen pro zajímavost uvedu,

že první zadání na objekt znělo: Toto jsem já. Potom, co jsme se většina jakžtakž utkala se sebezprezentací, obdrželi jsme zadání zdánlivě opačné: Toto nejsem já. Rozdíl mezi objekty pro jedno a druhé zadání nebyl pro svědky (diváky) nijak zřejmý. Práce s tímto zadáním nás totiž poučila o tom, že je úplně jedno, do jaké míry je nebo není objekt čerpán z naší biografie. Požadavek, který je třeba klást vůči sobě, nezní: Jak mohu co nejpravdivěji vyjádřit sebe sama? Nýbrž je to hledání cesty, jak klást objekt, jak ho umět pojmenovat, mluvit o něm, stát si za ním a v posledním, nejdůležitějším momentu – osvobodit jej od sebe tak, aby mohl sám promluvit. Nevídaná hysterie herců, tolik zvyklých argumentovat osobními (nesdělitelnými) pocity nebo přesvědčeními se ještě stupňovala tehdy, když se skutečně ukázalo, jak jsou nevýznamné. Nikoliv proto, že bychom se jeden o druhého nestarali nebo že by nebylo prožívání důležité, nepochybně je, ale na základě otázky – co chci – se ukázalo, že někteří nechtějí pracovat, nechtějí vytvářet objekt, ale pouze sdílet sebe sama nebo své pocity.

Teorie bubáka

Když už podnikám reflexi vlastní zkušenosti, zmíním osobní moment, se kterým se musím dlouhodobě potýkat. Způsob, jak působím na lidi, kteří mě pozorují při zkoušení, je problematický. Často svoje názory formulují zhruba tak, že působím dojmem, jako bych v jakýkoliv okamžik mohla explodovat, pokud nezvolím metodu bezpečné pasivity, ke které se často uchyluji, když mám dojem, že není možné plně projevit své postoje nebo výrazové prostředky. Abych byla schopna čelit tomuto úkolu, bylo třeba uchopit, jak se vztahuji sama k sobě.

Pokud je ze mě cítit jakási „energie“, aniž by byl transparentní její zdroj, vyvolává to v lidech pocit zdvojení, který si interpretují jako negativní nebo minimálně jako nevědomý. Způsob, jak zachovat transparenci a zároveň se nevyhnout napětí, spočívá v tom, že se totálně zaneprázdním akcí samotnou, nereflektuji tedy v průběhu na její uvěřitelnost nebo pravdivost. Jedním ze způsobů, jak se mi podařilo tuto jednoduchou věc objevit, bylo opakování improvizace. V momentu, kdy mě nebavilo opakovat to, co bylo, a vysvitlo to, co bylo v samotné improvizaci podstatné, mohla jsem to udělat znovu a jinak, bez nárokování toho, co si o tom myslím nebo cítím, čímž jsem dovolila „věci“ vyjevit se. Sama se stát objektem.

Paradox rozumění

Vždy se najde někdo, kdo o vykonaném díle řekne, že bylo skvělé, a někdo, kdo řekne, že bylo strašné. Kromě reflexe, rady nebo prostě diskuze nad věcí není

možné zahrnovat do tvorby svého objektu víc z názorů druhých, než je nutné, protože možná aplikují kritéria, na která sami nereflektují. Je třeba se osvobodit od toho číst tento postoj jako aroganci umělce, ale naopak jako pokoru vůči objektu, tezi a situaci, kterou se snažím převést do hmotného světa. Fyzikalita tvorby má své vlastní požadavky, kterým je třeba čelit, a každý další nárok je vůči ní druhotný. Objektivně lze pozorovat, že je divák nejšťastnější, když se setkává s věcmi, které jsou součástí jeho biografie. Při tvorbě jakéhokoliv objektu nebo textu je třeba hledat rovnováhu v paradoxním stavu, který zní: Věci jsou jasné, a zároveň se kdykoliv cokoliv může stát. Snaha mít věci rád, namísto toho jim porozumět, nás pouze vzdaluje od úkolu. Největším úkolem tvůrčí práce je tak být dobrým pozorovatelem. Slast, kterou působí završení práce, musí ustoupit práci prováděné na jeho trvalém komplikování ve smyslu rozšiřování jeho pojmu. Pokud nad prací nemůže viset otázka, není na čem dále pracovat, pokud se k dílu nevztahujeme po způsobu řemesla.

Ať už to bylo zadání „toto jsem já“, „toto nejsem já“ nebo „toto je moje show“ a „toto není moje show“, stále se vracela a vrací otázka: V čem spočívá schopnost udělat rozhodnutí? Jeden obzvláště rozhořčený herec měl dojem, že úkolem ostatních (učitele, režie) je poskytnout mu obsahy, ze kterých bude vycházet. Setrvale odmítal pracovat na objektech, banálně řečeno hrát sám sebe, ale trval na tom, že chce hrát Hamleta. Jeho víra, že je schopen hrát Hamleta, aniž by byl schopen hrát „Miguela“, byla odzbrojující zejména proto, že neznal odpověď na otázku, jak si může být tak jist, že nehraje Miguela, když hraje Hamleta? Jsou falešné otázky a jsou pravé otázky. Víra herce, že pravda vyřeší jeho problémy, je iluzorní. Úkolem není být pravdivý, pravdu nepotřebujeme, potřebujeme obsah. Mluvíce o skutečnosti, máme dojem, že je zde jakási spojitost, ale realita je jazyku úplně cizí. Je to hypotéza.

Proč máme rádi fikci?

V druhé fázi procesu se počala vracet otázka: Co chceme. Opravdu tu chceme být? A pokud ano, jak nalézt cestu k tomu být „k dispozici“, ačkoliv třeba nerozumíme, a tím pádem se cítíme nešťastně? Co dělám proto, abych byla každý den k dispozici? Z vlastní zkušenosti psaní libreta, zkoušení a následné režisérské realizace projektu vím, jak často hercům tato schopnost schází. Předstírají, že jsou k dispozici. Vyžadují rozumění po druhých a sami jej nenabízejí. Práce na objektu ale vyžaduje pochopit, že objekt je subjekt a subjektem jsem já. Jedině tak se

nestaneme obětí vlastního divadelního jazyka. Jedině tak se zbavíme závislosti sami na sobě.

I o obecných věcech je třeba mluvit co nejkonkrétněji. Položit si otázku po tom, co je divadlo, je pro umělce stejně důležité, jako kolik je zrníček na cereální sušence. Zvláštní otázka pozornosti je klíčem k tvorbě. Otázka je sice nakonec textem, ale dotazování se je akce. Za textem nakonec není nic než mé tělo. Vždy je třeba se namáhat. Nesleduji zde romantiku inspirace, ale schopnost dobrého pozorování. Nesleduji tvorbu metadivadla, ale způsob, jak jít do hloubky otázky. Musíme ukazovat to, co pozorujeme, ač to bude pro mnohé fantaskní nebo nudné, protože se v tom nerozpoznají. Musíme rozbíjet plán, který nám říká, že právě tyto věci je třeba ukazovat na scéně. Žádný druh formality není v tvorbě na místě.

Ostatně tímto tvrzením není nic vyřešeno, naopak. Scéna je prázdná pouze proto, že jsme tam byli. Ne sama o sobě. O scéně o sobě nic nevíme. Jsou věci, které:

vím, že vím (2+2 = 4)

vím, že nevím (Má Irán jaderné zbraně?)

nevím, že vím (Trauma, svědectví)

nevím, že nevím

Jak rozpoznat věc? Jak se nebát si ji komplikovat? Jak klást otázky, namísto odpovědí? Jak předvést užitečnost neužitečného? Musíme neustále pracovat na metodě vyvíjení otázek. Je zde jakási vazba mezi identitou a stavem vytržení; čím víc jsme identičtí, tím méně máme schopnost se vrhnout...Ovšem nejtěžší schopností je možnost: Vzdát se. Moment, kdy se vzdám není totiž ukončením procesu, je to vzdání se nároku, který umožní objektu se vyjevit. Například text, který říkám na scéně, není *můj* text, je to fikce. Fikce je skutečná. Interpret musí pracovat na schopnosti ustavování vztahů s neznámým. Všechny texty na světě mají právo na to být řečeny, nejsou lepší a horší texty. Jsou tím, čím jsou, a otázka je, jak je ustaven náš vztah k nim. Herec musí být schopen čelit tomu, že vše „spadne“. Musí umět prohrát, ne vítězit. Nakonec je jediným přijatelným instrumentem schopnost hledat nepřímá, nejednoduchá řešení. Neotevřít dveře, i když je na nich klika. Pracovně jsme to v procesu pojmenovali jako „cesta do Setubalu“. Buď mohu jet z Lisabonu do Setubalu přes most, tou nejkratší cestou. Nebo si dám tu práci, že poznám všechny možné cesty (vezmu to přes Paříž), a

teprve *pak* si vyberu tu nejkratší. Kvalitativní rozdíl mezi jedním a druhým je limitně nezměřitelný.

Pokud by jablko bylo jablkem, můžeme rovnou zavřít všechny divadelní školy i muzea. Pokud je herec vědomí, má za něčím zpoždění. Úkolem je vzdát se myšlenek a jít po smyslu hypotézy, které bychom chtěli vytvořit. Imitace, onen problém, kterého jsme se snad dotkli v teoretičtějších pasážích, není nástrojem nápodoby, ale poznání; respektive je třeba se ptát: Je imitace nástrojem poznání? A pokud ano, jak? Stejně jako vysoce umělecký pocit, že mimořádně krásný den nemá žádný účel, i mimořádně krásné představení, ale prázdné, tj. bez možnosti, aby se stalo ještě něco jiného, nemá pro umělce smysl. Nejedná se nám jen o banální „překvapení“, ale o to, co se v člověku mění, když dostane něco, co nečekal. O to, jak s námi může divák jít co nejdál.⁴³ Jít na výstavu umělce, který se nám nelíbí, nebo objednat si jídlo, které neznáme; to jsou každodenní nástroje, které nám umožňují tento princip pochopit. Naší největší hrozbou je jakási tmavá místnost, ve které zjistíme, že na všem se dá nalézt kritika, o všem se dá říct „ne“, a pak přestaneme budovat; pokud budeme negovat všechny objekty, nebudeme nakonec mít z čeho stavět. Musíme objevit, s čím nejsme schopni pracovat, a následně; pracovat právě s tím, s čím nejsme schopni pracovat.

Strom nezajímá, odkud se na něj kdo dívá. Proto jsem přesvědčená, že finálním úkolem filosofie je divadlo, práce s ideou a objekty. Potřebujeme samozřejmě text a formu, ale nás nezajímá text, ale zajímá nás argument, téma. Když zadání nepřijde z venku, co budu chtít říct, a jak? Vedle toho pak budou stát věci, které se dějí na scéně, které nikdo nedokáže vysvětlit, a jsou to právě ty nejkrásnější z nich. Ano, jisté typy života neodpovídají pravidlům světa, společenského, přírodního, pravidelného: proto existuje napětí mezi pravidly světa a umění. Neexistuje důvod si myslet, že divadlo je něco „navíc“, nějaké plus nebo přídavek ke skutečnosti. Někdy je redukcí. Vždy je ale změnou. Velká příležitost divadla spočívá v tom, že lidé do něj nepřišli proto, aby nerozuměli. Naopak.

Nejít tam, kde víme, co se stane

Už nějak víme, co je to divadlo a jak ho hrát. Tento předpoklad nás nesmí vázat. Odtud pak pocit artificiality dialogu. Čas jeviště se nesmí rovnat času hlediště (tím není bráněno přítomnosti), jinak se nic neděje. I rozumět času znamená být dobrým pozorovatelem. Hloubka času nespočívá v možnosti rozvíjení „tady a teď“,

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=mPixa6CgBeM>

spočívá ve vědomí, že současné události jsou vlastně asynchronní. Něco nám připadá, jako by to bylo včera, a zároveň si nepamatujeme, co se včera stalo. To je jevištní čas. Rozložení času do vědomí, jak se o to mnozí pokouší, pak znamená dívat se na výstavu hadrů na podlahu i s popisky, které prostory a jak umývaly.

Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusila poctivě reflektovat vlivy, které působí na mé myšlení o divadle, ať už takřkajíc negativním nebo pozitivním dojmem. Mým záměrem bylo předvést jednak to, co považuji za neschůdné nebo neinspirativní pro tvorbu, a tím zpochybnit hodnotu takového myšlení vůbec, ale zároveň si být vědoma svých limit a svých výchozích pozic, které mě zcela zjevně udávají cestu. Mám dojem, že filosofické myšlení které se netýká přímo divadla, může přesto být pro divadlo přínosem. To samé platí pro myšlení vyloženě nedivadelní, jak je možné vyčíst z odstavců věnujících se „biologii“ v podání Georgese Canguilhema.

Ať už se jednalo o vyrovnávání se s pojmem autenticity, nebo o kritiku jednoduchého hodnocení toho či onoho díla (nebo života), pracovala jsem na tom, aby předložená argumentační linie byla poctivá a srozumitelná. Zároveň jsem se pokoušela, vzhledem k oboru i katedře, vzít v potaz osobní zkušenost a vlastní myšlenkový vklad tak, abych naplňovala požadavek reflexe a ostatně i tvořivosti. Filosofické myšlení, ale i myšlení vůbec, považuji za bytostně „hravé“ a „tvořivé“ a pro mou osobu a další práci nevyhnutelné. Možná chvílemi těžkopádný, ale upřímný sloh mi snad bude důkazem.

Pokud se dívám na svůj text s odstupem, a je otázka, do jaké míry lze tuto distanci ověřit, považuji za slabé to, že jsem se nebyla schopná osvobodit od vlivu Petříčkova výkladu a ostatně ani od jeho zdrojů, minimálně chronologicky mi předcházejících. Jako cíl a vstup do dalších let si tedy kladu za úkol pokud možno nalézt čistší podobu svého kritického projevu. Zároveň se budu vždy znovu hlásit ke svému „fenomenologickému“ základu a k vášni pro uvažování vůbec. V případné doktorské nebo prostě teoretické práci se chci věnovat pojmu času a hlubšímu pochopení role poesie.

Jako pozitivní vnímám způsob, jakým jsem se vyrovnala jednak s pojmem života, což jsem si kladla jako úkol, a také s otázkou po mimesis, zejména co se týče jejich předpokladů. Věřím, že moje práce může být zdrojem pro další výzkum, nejen ten osobní, ale i cizí, abych se mohla považovat za právoplatného člena akademické obce.

Použitá literatura:

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. ISBN 80-902205-4-1.

AESOP. *The fables of Aesop*. London: Paul Hamlyn, 1965.

BACON, Francis. *Nové organon*. Praha: Svoboda, 1974.

BOLTANSKI, Luc. *Enigmes et complots. Une enquête á propos d'enquets*. Paris: Gallimard, 2012. ISBN 9782070136292.

CANGUILHEM, Georges. *Poznávání života*. Praha: Karolinum, 2017. ISBN 978-80-2463-389-3.

DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Pierre Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové, 2011. ISBN 978-80-87054-25-3.

DERRIDA, Jacques. *Tradice vědy a skrývání smyslu: Komentář k Husserlovu Původu geometrie*. Praha: Oikoymenh, 2003. ISBN 80-7298-059-9.

FICHTE, Johann Gottlieb. *O pojmu vědosloví*. Praha: Filosofia, 2008. ISBN 978-80-7007-280-6.

GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-037-3.

HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Academia, 1972. ISBN 80-200-0561-7.

JUNG, Carl Gustav. „Psychologische Typen“. In *Gesammelte Werke*. Bd. 6. Zurich u.a., Rascher 1967.

KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1633-1.

LEVINAS, Emmanuel. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. ISBN 978-80-7465-127-4.

MAJOR, Ladislav (ed.). *Myšlení o divadle I*. Praha: Herrmann a synové, 1993.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3917-8.

PETŘÍČEK, Miroslav (ed.). *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann a synové, 1993.

SIMMEL, Georg. „Philosophie des Abenteuers“. In *Gesamtausgabe*, Bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt am M. 2001. Slovenský překl. „Dobrodružstvo“, přel. Ladislav Šimon. In *O podstate kultúry*, Kalligram, Bratislava 2003.

VYSKOČIL, Ivan, VYSKOČILOVÁ, Eva. *Výuka herectví jako psychoterapeutická možnost*, 1989. In SYŘIŠŤOVÁ, Eva (ed.). *Skupinová psychoterapie psychotiků a osob s těžším somatickým postižením*. Avicenum, 1989. ISBN 08-052-89.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin and Brecht: the Story of a Friendship by Erdmut*. London: Verso, 2016.

Internetové zdroje:

ANDERSON, Laurie. *Born never asked*. In YouTube [online] 26. 1. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mPixa6CgBeM>.

Autor neznámý: Jean Paul Bucchieri. In [online] CIAC (CV pedagoga na stránkách výzkumného centra umění a komunikace v Lisabonu). <https://ciac.pt/en/about-us/research-team/jean-paul-bucchieri>.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création*. In YouTube [online]. 11. 10. 2013. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw.

FALTÝNEK, Vilém. *Ivan Vyskočil představí svoji metodu v New Yorku*. In Radio.cz [online]. 16. 3. 2007. Dostupné z: <https://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/ivan-vyskocil-predstavi-svoji-metodu-v-new-yorku>.

GRUNT, James. *Plato's Philosophy of Art*. In [online]. Dostupné z: <http://podcasts.ox.ac.uk/embed/1f44f0f7abafdfd41135>.

KOLMAN, Vojtěch. *Opera jako Gesto: Výzkumná zpráva k 70. narozeninám Petra Rezka*. (příspěvek do narozeninového sborníku). In Academia.edu. Dostupné z: www.academia.edu/36554123/Opera_jako_Gesto_V%C3%BDzkumn%C3%A1_zpr%C3%A1va_k_70._narozenin%C3%A1m_Petra_Rezka_p%C5%99%C3%ADsp%C4%9Bvek_do_narozeninov%C3%A9ho_sborn%C3%ADku_eds._M._Pokorn%C3%BD_a_M._%C5%A0pirit_.

KOUBOVÁ, Alice a spol: *Filosofie v experimentu. Dialogické jednání jako filosofická inspirace*. In YouTube [online]. 3. 4. 2013. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cItzmGe93do>.

VEPŘEK, Karel. *Víra a dialogické jednání jako sebereflexe*. In Rozhlas.cz [online]. únor 2013. Dostupné z: https://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/paprskynadeje/_zprava/vira-a-dialogicke-jednani-jako-sebereflexe--421098.

PASOLINI, Pier Paolo. *Medea - Jason and the Centaur's*. In YouTube [online]. 26. 10. 2010. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bLd9vTMHH0A>.